

نیمایوشیج

بدعتها و بدایع

مهدی اخوان ثالث (م. اشید)

بدائع و بدعتها

و

عطا و لقای

نعمانی و شیخ

مؤلفی انوار ثالث
(م. لکھنؤ)

مجموعه 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 لقاء 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

۷	مقدمه
۲۳	بدایع و بدعتهای نیمایوشیج
۲۵	ای «خدا» خوانده «خود آ»
۲۹	نقطه تحول
۳۹	نیما مردی بود مردستان
۸۱	نیما و شیوه‌های قدمائی
۹۷	نوعی وزن در شعر امروز فارسی
۲۵۷	هماهنگی و ترکیب
۲۹۷	عینیت و ذهنیت
۳۳۱	پا به پای شعری از نیما

۳۵۷	عطا و لقای نمایوشیج
۵۵۷	ضمیمه‌ها
۵۵۹	دریازه بحر طویل پارسی
۶۰۵	خسروانی و لاسکوی
۶۲۱	اوزان مثنوی‌ها
۶۳۷	ضمیمه فصل اول «نقطه تحول»:
۶۳۷	مسمط دهخدا
۶۳۸	مسمط حیدرعلی کمالی
۶۴۰	مسمط سه گانه پروین اعتصامی

این کتاب، چنانکه می بینید و می دانید، مجموعه چندین مقال و مقاله من است که در باره پیشنهاد و کار و عمر عزیز بزرگ استاد جاودا نیا دنیما یوشیج، در زمانهای مختلف - (پیش و پس از درگذشت آن ارجمند والا قدر و راهگشای کبیر شعر به بن بست افتاده ما) - نوشته ام. قبلاً در سال ۱۳۵۷، مقارن «انقلاب اسلامی» قسمتی از آن چاپ شده بود، به نام بدعتها و بدایع نیا دنیما یوشیج، و کتابی دیگر هم به نام عطا و لقای نیا دنیما یوشیج، در همین زمینه ها بعد از انقلاب چاپ کرده بودم، اما در این کتاب - که چیز دیگری است - چند مقاله از قلم افتاده آن دو کتاب را - مثلاً «نقطه تحول و خسروانی و لاسکوی و بعضی ضمائ» آخر کتاب را، بر آنچه به چاپ رسیده بود، افزودم و همه را، منهای بعضی دیگر از مقالات من در باره کارهای بزرگ نیا دنیما یوشیج، مثل مسائل بدیع و بلاغت، قافیه و ریتم مضاعف (بقول خود نیا)، سیاست و شعر و... يك كاسه كردم و بقیه بر عهده عهد فردا هاست، اگر زنده ماندم، ان شاء من یشاء، که نا امید نیستم از خدا و همتی و حافظه ای و بقول قائلش «سرسوزن ذوقی» که آفریدگار به من بنده ارزانی داشته، حمداً ثم حمداً له.

بله، در این کتاب همه آنچه را که داشتم و نوشته بودم، با ضمائم در یک مجلد گرد آوردم، به مناسبت سی امین سال خاموشی و درگذشت بزرگ استاد جاودا نیا دنیما یوشیج، که در زمستان ۱۳۶۸، سال روز درگذشت و خاموشی او در می رسد، نه، بد گفتم، نه خاموش شده است نیا و نه در گذشته، گفته ام،

خطاب به آن هزرگوار، همین تازگیها گفته‌ام:

به ما نمی‌گذرد خوش، که بی‌توایم غریب
چگونه می‌گذرد بر تو، نازنین! بی‌ما
تو پاک و پرثمر و زنده زیستی، همه عمر
به زنده زیستنت رشک دارم و ایما
همیشه سبز بلندت، چو باغ برد و سلام
شکفته معجزتی بد، علی‌براهیم
به مرغکان و غریبان چه سایه داد و پناه
صدا به گریه همه شب، ولی سحرسیما
نیافت عمر تو با سال رفتنت پایان
کنون بود و نود و اند سالت، ای نیما

در باره «زنده زیستن» - که به اصطلاح مثلاً «زندگان» زندگان خور و خواب و خشم و شهوت، چون بهائم بلهه اُضل را - نه حتی زندگان راستین را هم - بس و بسیار نادر کالمعدوم، نصیب می‌آید - من در شعری - آخرین شعر کتاب شهیدم «در حیات کوچک پائیز...» (ص ۱۲۳) بنام «ماجرای کوتاه» گفته‌ام:

... من نمی‌دانم که هستی چیست، یا هستن
مستی است و راستی، بشنو
من نمی‌دانم که دانستن؟
لیک می‌دانم که چون از باده‌ای مستم،
جانم از سیاله‌ای حساس و جادویی
می‌شود سرشار، وانگه، ناگهان گوئی

با فسون، در پرده‌های هورقلیائی،
کائنات آواز می‌خواند که:
[«آنک مست، آنک مست!»]

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

مستی است و راستی، آری
راست می‌گوییم.

باده هر باده‌ست، سبزه باشد

— مهر و کین یا طیفی و انگور، یا هر شعله دیگر
همچنان کزهر خم و ساغر...
من یقین دارم که درمستی،
می‌تواند بود، اگر باشد،
هستن و هستی...

بس کنم دیگر،
خالی هر لحظه را سرشار باید کرد از هستی.
زنده باید زیست در آنات میرنده،
با خلوص ناب‌تر مستی.
چيست جزاین؟ نيست جزاین راه.
زنده دارد زنده دل دم را
هر کجا، هر گاه.

اوج بخشد کیفیت کم^۱ را.
گفت و گوبس، ماجرا کوتاه
ما اگر مستیم
بیگمان هستیم.

و نیهایوشیج همیشه خدا مست بود، مست مست و زنده می زیست در
آفات میرنده عمر. تف کن بر باده انگوری (مویزی و کشمیش بهتر است) هم
بنده گفته ام:

بخدا باده من، باده انگوری نیست
از مویز است گلاب گل بی خار مرا

نه، از شوخی گذشته، نیما همیشه مست خدا بود یا بگو همیشه خداهست،
اما برستی تف کن بر آنچه گفتم و گذشت. من حیران بودم در دیدارها و حتی
غیاب او - غرقه در شعرها و کارهایش - که این مرد مردستان، از کدام خم
و چشمه و دریا سبویش - سبوی همیشه در پستویش - را پر می کند؟ زنده یاد
شهریار کبریزی، که نزد من چون جان عزیز بود و یادگارهای شعری دست
نخورده و ارشاد نشده اش همیشه عزیز خواهد بود (چون ۴۴ ساله بودم) باری
به کسی گفته بود (بگذارید حالا که حوصله اش را دارم يك دوسه خطور خاطر
و نیمچه خاطره ام را از شهریار برایتان نقل کنم، وقتی من از مشهد به تهران
می آمدم در سال ۱۳۲۶ شمسی که نوزده ساله بودم، اول، و ۱۳۲۷ که معلم و
مدیر و مؤسس دبستان کریم آباد بهنام سوخته ورامین - چهار بهنام دارد
ورامین: پازوکی و... سوخته از یسن گویا و دیگر یادم نیست - شدم، چند سالی،
برای همیشه به تهران کوچ کردم، باری وقتی عازم تهران بودم مرحوم گلشن
آزادی مدیر جریده دو یاسه بار در هفته انتشار آزادی و میزبان و تقریباً مدیر
انجمن ادبی خراسان، رحمت خدا بر او، که شهریار هم شعری برای او در
دیوان ارشاد نشده اش دارد، نمیدانم درین چاپ ارشاد شده اش هم هست یا نه:
۱. کم، به هردو معنایش، اندک و کمیت رفیق و همراه کیفیت، اگر بتوانیم...
لایقانه، شائقانه شکارش کنیم.

دل در هوای گلشن آزادی

مرغی بود فضائی و فریادی الخ

منهم در ارغنون شعری برای این در گذشته ارجمند که هم بگردن
 شهریار حق دارد و هم بقول جهانگیر تفضلی به گردن سه نسل از اهل ذوق
 و شعر خراسان و... حق دارد، یادش گرامی و زنده باد، باری گلشن آزادی
 هنگام کوچ دائمی ام بتهران نامه‌ای خطاب به شهریار، داد به من که بهش
 برسانم و گفت: وقتی بروی پیش شهریار، او خیلی آدم مهربان و خونگرمی
 است، هر نازه وارد را که می‌بیند، همان‌تو دالانچه خانه می‌گیرد غرق ماج و
 بوسه و ازین حرفها می‌کند، این عادتش است، البته من درباره این عادت
 خونگرمی و مهربانی شهریار، قبلاً چیزها شنیده بودم، آدمی که برای جهانگیر-
 خان تفضلی شعر مهربان و خونگرم بگوید، حال آنکه جهانگیر خان تقریباً
 هجده سال شهریار بود، یا شاید یکی دوسه سال کم‌سن‌تر، بهر حال با شهریار
 دمخور شده بود و آمدورفت و ازین حرفها، جهانگیر خان پنجاه شصت سال را
 شیرین داشت، آنوقت شهریاری که برای جهانگیر خان پنجاه شصت ساله - که
 خودش رندی برومند و بیلی بود در سیستان یعنی تهران - شعر عاشقانه بگوید
 ... سیاه گوشه مانم سرای بی ذوقی فسرده بود روانم، خدا تفضل کرد
 و چه وچها، آنوقت ببین برای من نوزده بیست ساله که پر بدک هم نبودم، یعنی
 همه جوانها، حتی نر مردان درین سن و سال بدک نیستند - چها خواهد گفت
 و... بماند، این حکایت را من در خانه ام برای یدالله مفتون تبریزی و حسین
 منزوی زنجان و یکدو نفر دیگر که حالا اسمشان یادم نیست، از بچه‌های
 آذربایجان نقل کرده‌ام، بروید از خودشان به پرسید، باری من این زمینه دستم
 بود، که هله استاد عزیز ما شهریار خیلی خونگرم و مهربان است رحمة الله-
 علیه، درود بر یاد و نام و یادگارهایش، ها راستی یکی دیگر از خونگرمیهای
 استاد در گذشته ما مربوط به عماد جانم، عماد خراسانی غزل‌سرای شهر و
 مثنوی‌سرای کم‌نظیر است.

عماد در حدود شصت سال داشت که هوای رفتن به تبریز و ارومیه و
 آن طرف‌ها به سرش افتاد - و شعری در کنار دریاچه ارومیه گفتند که باید

بخوانید، در مجلد دوم دیوانش نه مجلد اول با مقدمه من و شعری برای حافظ و ایرج و چه و چه در همان مجلد دوم با مقدمه آقای شکوه الدین محلاتی، که بر استی خواندنی ست شعرهای عماد - بله خیال رفتن به تبریز و ارومیه، عماد ما را به آن صفحات سفری کرده، خب چند روز در تبریز ماندن و شناخته شدن - و بقول خودش در «ای دل بلا» این میخانه آن میخانه رفتن، کافی بود که بچه‌های تبریز بشناسندش - بنظرم یدالله مفتون اول شناخته بود عماد را، یقین ندارم البته - و شناختن عماد همان و به خانه شهریار بردنش همان، گرچه عماد خود شائق دیدار شهریار بود، چنانچون شوق همام لبریزی و سعدی که حتماً قصه‌اش را خوانده‌اید، یا شوق دیدار سعدی در اقصای روم به زیارت مولانا جلال الدین که قصه‌اش را حتماً ایضاً... بهر حال، عماد شصت ساله می‌رود به دیدار شهریار هفتاد ساله، یا قدری کمتر و بیشتر، و بشرح مذکور مهربانی و خونگرمی و دالانچه خانه و توی اطاق ایضاً و... عماد می‌گفت شهریار شعری برای من گفت - قطعه‌ای که خواند برایم - که انگار من يك بچه ۱۷ ساله‌ام و او پیر دیری هفتادی. عماد آواز خوشی داشت و هنوز هم بدین شکستگی ارزد به صد هزار درست، قدری به خواست شهریار برایش خوانده بود، میدانید آخر سر شهریار به عماد چه گفته بود؟ گفته بود: «شما، ماشاءالله ماشاءالله با این شکل و شمایل و موی و روی، نوجوانیهای خودم را بیادم می‌آوردید، ماشاءالله ماشاءالله دست بزنم به تخته»

بله من این زمینه‌ها به دستم بود - ها، راستی، زنده یاد مرحوم میرسید رضاخان عقیلی کوثری استرآبادی، از استادان من در خراسان و دوست جوانی شهریار ایضاً در خراسان - و نیز دوست ایرج که داستانش را دریکی از هواشی کتاب از هزار سیصد و شصت زیر چاپ ارشاد شده‌ام، آورده‌ام داستانش با ایرج و ادیب لیشابوری را - هم يك نامه با خط چلیپای خوشش به من داده بود که به شهریار برسانم. شهریار قطعه‌ای برای عقیلی دارد که دریکی از دیوانهای سه چهارجلدی قدیمش چاپ شده است، عقیلی چند ساز خاصه نی و سنتور را، حتی در پیری خوش می‌نواخت، شهریار گفته است:

اگر نمونه بخواید پی‌بدیلی را

به چشم عقل ببینید مرعقلی را
دلی به زخمه او دادم و ندانستم
که آتش و لاش کند قلب زخم و زیلی را...

عقلی ازین قطعه شهریار دلخور بود. بنظرم باید برمی زد. می گفت:
بهش بگو مرد حسابی، واجب بود اسم مرا قافیه سازی که دوسه بیت نگذشته
«زخم وزلیم» کنی؟! عقلی شاعری استاد، فصیح و پرهیز از زبان «آرگو»
بود و در آخر نامه‌ش به شهریار نوشته بود، بیت از خود عقلی نیست، از
اصحاب هندی ست:

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

خدا هر دو شان را بیامرزد، عنه و کرمه، دهش و دادش.
بین از کجا به کجا افتادم، «یاد» هم چون توفنده باد، گاهی آدم و
درخت وجه و چهارا، حسابی و درست به این ور، آن ورهای چنین و چنان پرت
می کند، بادتان باشد، ها.

داشتم می گفتم نامه‌های گلشن آزادی و عقلی، هر دو سروا، دردمتم، با
داشتن زمینه های مذکور، مانده بودم که به دیدار شهریار بروم یا نروم.
میخواهی برو، میخوای نرو، این را دوست هم اطاقم گفت، رضا مرزبان که
درست هم سن و سال من است ولی خاک سرب چاپخانه‌ها خورده و کار کشته
و تقریباً زنی ولی زنی تهیدست، اما استاد در کار روزنامه نگاری و چاپ، و
چند سال پیش از من به تهران کوچ کرده، هر کجا هست خدایا به سلامت دارش
و دوست دیرینه من در خراسان و در تهران همخانه باهم به شرکت و دنگی، تو
میخواهی بگو: دانگی! و نامه‌ها که گفتم سرشان باز بود، خوانده بود رضا مرزبان
و حرف گلشن آزادی را هم در خون گرمی و مهربانی شهریار، ازم شنیده بود
و رضا مرزبان چون دودلی و شوق مرا به دیدار شهریار دید، گفت با این
اوصاف که تو نقل میکنی و میدانی. ها، این را هم بگویم که در آن وقتها

ه. ۱. سایه و سیاوش کسرائی و شهید مرتضی کیوان و... از معاشران شبانروزی شهریار بودند، وادارش کرده بودند که منظورمه شاهکار «قهرمانان استالینگراد» را بگوید و یا داشت میگفت، و شهریار همینطورها بود، یعنی به شدت و به پاکی و صداقت، تحت تأثیر اطرافیان و دمخورانش واقع میشد، اگر مذهبی بودند، علی (ع) ای همای رحمت، تو چه آیتی خدارا الخ یا افسانه شب و شب علی (ع) و مناجاتهای زیبایش را میگفت، اگر توده‌ای‌های سابق، چندی دمخورش بودند «قهرمانان استالینگراد» می‌سرود، اگر نیمائی‌ها بودند «دو مرغ بهشتی» میگفت، اگر آذربایجانی‌های چرخ و چنان بودند «حیدر بابایه سلام» می‌گفت و خلاصه مردی بود جاری و ساری با همه هر چه هست و نیست و البته مهربان و خوشنغم هم با همه. و مردی پاک و شاگرد ارادتمند رند بلند مرتبه‌ای چون حافظ، و پیش از او، ابر رند همه آفاق، مست راستین خیام، خلاصه برای خوشنغمی و مهربانی، کم و کسری نداشت - مخصوصاً سایه و کسرائی که رزق چشم کم نظیری بودند و پاک - که من دودل، بقول رضا، میخوام برم میخوام نرم - اما رضا مرزبان يك چند هفته‌ای که دید من این‌ها و آن‌ها میکنم، گفت: خب، جوون يل، بچه خراسون، اگر میخواهی بدیدن مشاهیر بروی، از شهریار واجب‌تر هم هستند، چرا به دیدن ملك الشعرا بهار نمیروی که نفس‌های آخرش را میکشد (که رفتیم با محمد قهرمان و قصه‌ای دارد که اگر زنده بمانم خواهم نوشت) چرا بدیدن حیدر علی کمالی نمیروی (که رفتیم و قطعه‌ای در این خصوص در ارغنون دارم) چرا بدیدن... گفتم: بس کن رضا، ما غلط کردیم، که رضامرزبان ضربه آخر و قاطعش را فرود آورد، هرگز به من نازکتر از گل نگفته بود رضا، و هرگز چنین «بی ادبی میشود» با ادبی از و ندیده و نشنیده بودم، نه بامن که با همه رضامرزبان گل گلابتون‌ها بود، اما گفتم: خره! یعنی تو اینقدر نمی‌فهمی که گلشن پاست داده به شهریار! مارا میگوئی (بقول تهرونیها: مارو میگی) اول يك سیلی جانانه به روی رضا (که کاش دستم شکسته بود، بر گل گلابتون‌ها و سیلی؟) و بعد هم پاره کردن کاغذ مرحوم گلشن، والسلام.

بعضی یاد‌های دیگر هم از شهریار عزیز و بزرگ دارم، که بدک نیست

حالاکه حال نوشتنش هست بنویسم (یعنی مثلاً ما داریم از نیما یوشیج و مقدمه کتاب راجع به او می‌نویسیم)، این از آخرین یادها با شهریار است: عصر جمعه‌ای، قریب غروب، من در اطاقم نشسته بودم و نمیدانم داشتم چکار میکردم بنظرم داشتم کتابی میخواندم بله. زنم در حیاط داشت با گل و گیاه و گلدانها و سبزیهاش ورمیرفت، يك وقت دیدم صدای زنگ در آمد، زنم در را باز کرد، دیدم سرکار خانم لاله خانم، زن دکتر حمید مصدق و مادر بچه‌هاش، و ضمناً دختر برادر شهریار، مثل دسته گل آراسته و خوب. مثل دخترم لاله که آبش و خوابش برده. دور از جان لاله خانم زن مصدق. آمد تو حیاط و با زنم چند کلمه‌ای حرف زد و بعد هم رفت. با من نه سلامی، نه علیکی، البته من تو اطاقم و کتابم بودم و او تو عجله و شتابش.

زنم دويدتوی اطاق من و گفت دیدی که زن دکتر مصدق بود. قبلاً دیده بودش و میشناختش زنم. گفت: شهریار مریض سخت است، از تبریز آورده اندش اینجا، تو بیمارستان مهر (بیست سی قدمی خانه ما در خیابان زرتشت) و از این و آن، رفقای سابق تهرانش می‌پرسید و گفت این دوروبرها کسی نیست، من دلم تنگ است. من. یعنی لاله خانم. گفتم خانه اخوان ثالث همین نزدیک‌هاست، گفت «او مید را میگوئی، زود خبرش کن وقت ملاقات دارد تمام میشود». من برقی از جاجستم، گفتم چه برایش بیرم، گل، شعر یا چه؟ به سرعت دو بیت شعر بر کاغذی نوشتم، برداشتم رفتم طرف بیمارستان مهر، نزدیک آنجا، روبروی خانه دکتر محمود عنایت نگین، يك گل فروشی بسیار خوبی است بنام «گلزار». صاحبش مقدم نام دارد، اما نام و نشان چیست؟ مقدم خود گلخانه‌ای از گلهای بهشت است. چارصد پانصد تومان پول تو جیبم بود، گفتم يك دسته گل که بیشتر ازینها نمی‌شود، البته مقدم چند بار که من از او گل «خریده» بودم پول نگرفته بود حتی به شاگردهای سپرده بود که از فلانی (یعنی من) ... مبادا پول بگیرد، یا اگر هم به اصرار من می‌گرفتند، مایه کاری و ازین حرفها، رفتم به نزد گل و گلزار بهشت، مقدم، چشمپام اشك آلود بود، گوئی بوئی برده بودم که شهریار ... مقدم دسته گل زیبا و بزرگی بست، داشت می‌بست، با همان روبانها و سبزه‌ها و چه و چها، می‌دانید که معمولاً

گل فروشها، کارتی چاپی دارند که به خریدار دسته گل میگویند چه میخواهید
 روش بنویسید، اسم بیمارستان، خودتان، کلمه ای تسلی بخش... من اشکم بی اختیار
 شد، دوبیت شعرم را دادم، گفتم اگر زحمت نیست همین را به دسته گل سنجاق
 -از آن دوزنده سنجاق های پرسی متداول- کنید، شعر را خواند، سنجاق کرد،
 پرس کرد، دوخت، دولا. پول در آوردم، گذاشتم روی میز، بنظرم ۴۵۰ تومان
 و زدم که از دکان بروم بیرون، عجله داشتم و شوق دیدار شهریار بود، و وقت
 ملاقات داشت تمام میشد، مقدم صدا زد، نه مرا، شاگردش را که بیرون بود،
 آمد جلوم را گرفت، گفتم وقت تنگ است، خواهش میکنم... مقدم آمد،
 پول را در جیبم گذاشت- چپاند بادیست قویش-، پس داد، گفت: من از شما،
 آنهم گلی که برای شهریار می برید، پول بگیرم؟! وقتی این قضیه گل فروش را
 به شهریار گفتم، گل از گلش شکفت و گفت: اومیدجان مردم معرفت دارند،
 نه مثل این... و دنبال حرفش را رها کرد، من به اون گفتم چندبار از خودم هم
 پول نگرفته، و مقدم آذربایجانی هم نیست، ترکی هم گمان نکنم بیش از من
 بدانند- گرچه من متن آذربایجانی حیدر بابا را وقتی تازه در آمده بود و ما در
 آماروزارت کار، مثلاً کار میکردیم، ممنوع التدریس و پیش از «تورده»، نزد
 دوستی نامش آخوندزاده خوانده بودم گرچه قبلاً «هذیان دل» او همان
 حیدر بابا بود، با اندک تفاوتهای، به آخوندزاده هم گفتم، مقدم از من، که دسته
 گلی برای شهریار می بردم، پول نگرفت! يك گل فروش نه دولتمند...

رفتم به دیدار شهریار، در بیمارستان مهر «آسانسورچی» میگفت: بوی
 شام را نمیشنوید، دیر آمده ای، اطرافیهاش به او اشاره کردند، او ناخواست
 بداند من کیستم و به دیدن چه کسی میروم، باهمه تپش قلبی که داشتم و دارم،
 از پله ها بالا دویدم و... رفتم دست شهریار را بوسیدم، او هم به مهربانی و
 خونگرمی، اجازه داد دستش را بیوسم و مرا هم بوسید. دختری پرستار (که با
 او از تبریز آمده بود و دم کپسول اکسیژن، هوای آخرین نفسهای شهریار در
 دستش بود و من خیالم دختر خود شهریار است، نمیدانم مرا می شناخت یا نه،
 چرا می شناخت، چون شعرم را دم گوش شهریار خواند، پسر شهریار داشت با
 دو رفیق همراهش بیرون میرفت شهریار صداش زد، گفت اومید آمده، که

بر گشت و سلام و عليك وروبوسی، و شرم را شنید، اگرچه شعری که در آن شتاب گفته شود، چیزی، حتی چیز کی نیست، ولی بهر حال برگ سبزی بود... شهریار هشتاد و اند سال داشت در اینوقت و من شصت و یکی دوسال... هنوز صدا و لهجه زیبای آذربایجانی او در گوشم است: او مید جان، او مید جان! گوربان اولم سنه، او مید جانم، در لحظه نوشتن این خاطره اشکم امان نمیدهد، و گرنه مینوشتم که او، ^{۱۴} را در امید، بنوعی خاص آذریان، تقریباً «او» با کمی تفاوت تلفظ می کرد، من حیرت کردم کسی که آنهمه شعرهای درخشان فارسی سروده، چطور «امید» را «او مید» می گوید، یادش و یاد گارهایش گرامی باد.

و خاطره ای دیگر از شهریار: دکتر حمید مصدق، عصر پنجشنبه ای به من تلفن کرد، گفت: امشب قرار است شهریار بیاید خانه ما - گفتم که سر کار لاله خانم، زن مصدق، دختر برادر شهریار است - چند نفر دیگر را هم دعوت کرده ام، سیمین بهبهانی (طرفه کار غزل برای شهریار و ارجمند) محمد حقوقی و... توهم بیا، یعنی می آیم می آرمت، گفتم: ای بچشم و منش کرم، آمد و رفتیم بخانه مصدق، شهریار قدر کی دیر آمد، یعنی آوردندش، هنوز هوا سخت گرم بود، شهریار با دو سپید و تمیز ملافه (شما بفهماید ملافه!) یکی بکمر بسته، یکی بر دوش و سینه و بر حمایل کرده، مثل سماندی، مثل هندی ها، آمد با دختر پرستار، دم کپسول اکسیژن، که حالا میدانستم دختر شهریار نیست، بلکه پرستار از تبریز همراه اوست - و چه دوست میداشت شهریار را - آن گوشه اطاق تختی و دشکی برایش گذاشته بودند. و دوسه بالش و متکا، دراز کشید و نیمخیز تکیه داد. حالش بدك نبود، فقط گاهی دختر پرستار نفسش را با اکسیژن مددی میرساند. از همه شعر خواست، سیمین، من و... که میرفتیم دم تختش و برایش میخواندیم، او غالباً دست را حایل و خم گر گوش میکرد و گوش میداد، سیمین غزلی خواند و من قطعه ای برای او خواندم، نه چندان طولانی که پیر مرد - چشم و چراغ ما - خسته نشود، قطعه ای به نام «شهیدان هنر» که در کتابم آمده، هم بیت اول و دوم را که خواندم:

بسته راه گلویم بغض و دلم شعله ور است

چون یتیمی که به او فحش پدر داده کسی
 بر رخس شرم شفق دیدم و گفتم، گویا
 از غم من به فلک باز خبر داده کسی...

چشمان گود نشسته و تقریباً خشک آن عزیز، گوئی بر اق شد، انگار آبی، اشکی،
 نمیدانم چه. و گفتم: اومیدجان، یکبار دیگر، از اول بخوان، که اطاعت کردم،
 خواندم، شمرده تر و کمی هم بلندتر، که گفتم: های های... بارک الله بارک الله،
 ساغ مال، ساغ مال، بعد هم باقی اییات را خواندم، ولی فکر میکنم. او پس از
 همان يك دوییت اول رفته بود توی عالم خودش و از آخر هم گفت: چون
 یتیمی که به او فحش پدر داده کسی، های های ازدل من گفته ای، اومیدجان،
 منم یتیم شدم، فحش هم بهم دادند...

بعد از يك دوساعت وشام و ازینحرفها، ما از او شعر خواستیم، که استاد
 عزیز، حسن ختامی، کلامی... گفت قضیه حضرت عباس (ع) را نشنیده ای؟ پسر
 علی (ع) بود، یل بود، اسد الله الغالب ثانی بود، اما یکی ازین پدر سوخته اشقیا
 که بارها خواسته بود با حضرت عباس (ع) کشتی بگیرد، یعنی مثلاً 'جنگ کند
 و حضرت عباس (ع) محلش نگذاشته بود، وقتی حضرت عباس در گودی قتل گاه
 افتاده بود و دو تادستش را بریده بودند، آن حریف اشقیا آمد پیش حضرت گفت
 عباس آیی عباس، حالا با من کشتی میگیری؟ پاشو. حضرت عباس (ع) فرمود:
 وقتی آمدی که دست به بدنم نیست! - حالا من چه شعری برای شما بخوانم؟...
 البته من این نقل را قبلاً از ادیب هروی رحمه الله علیه، در مشهد شنیده بودم
 و یادم آمد که سی چهل سال پیش شنیده ام، رفته بودم پیش ادیب هروی، به
 توصیه استاد در گذشته ارجمندم پرویز کاویان جهرمی، عربی بخوانم، کتابی
 هم برده بودم که از روی آن درس بدهد، از کارهای آباء بدعیون بیروت بود،
 یادم نیست کدامشان، قصیده ای هم در ستایش ادیب هروی گفته بودم که بدک
 هم نبود، در طارح «چون ملک اتسز به تخت ملک بر آمد - دولت سلجوق و آل
 او به سر آمد» که داستان مبسوطی دارد در تاریخ شعر و ادب ما، و ادیب هروی
 رد پای شیخ بهلول - واعظی شیرین مقال از مشاهیر قضایای کشف حجاب دوره

رضاشاه ۱۳۱۴ شمسی - دا دریکی از «مدارسه» عراق پیدا کرده بود و به عراق رفته بود برای تکمیل تاریخی که درین زمینه نوشته است و چاپ شده کلامش مستند و متقن باشد، و از سفر به مشهد برگشته بود و من رفته بودم پیش او با قصیده از سفر آمد، هر آمد، در آمد و... ادیب هروی گفت: از قصیده مدحت ممنون، اما عزیز جان، يك وقتی آمده‌ای که دست به تنم نیست، مثل حضرت عباس (ع).

این حرف شهریار، با توجه به «پدر سوخته اشقیا و...» گرچه اندکی برخورد هم به ما می‌توانست داشته باشد، ولی ما به گل رویش بخشیدیم - یعنی اگر «نمی بخشیدیم» چه غلطی میکردیم؟... و بعد هم من به مصدق و دیگران اشاره کردم که دیر وقت است، پیر بیمار عزیز را خسته‌تر نکنیم و بالاخره هاشدیم رفتیم خانه‌ها مان، ساعت در حدود یازده شب، یا ده و نیم.

پس از رفتن ما - مصدق گفت - شهریار گفته بود... خیال میکنید چه گفته باشد؟ گفته بود: این او مید و اینها چرا اینقدر زود رفتند، هنوز سر شب است، من میخواستم امشب شب زنده‌داری کنم! و مصدق گفت آن شب تا سحر، نزدیکهای صبح شهریار بیدار بود و میگفت و می‌شنفت، شعر، خاطره، حکایت، مثل، از خاطرات، مشهد، تهران، تبریز و... خانه روشن کرده بود به دو معنایش بگوهای ماشالا ماشالا، پیراستخواندار، این آخرین دیدار من با شهریار بود، نه خدایا، یکبار دیگر هم یادوست ارجمندم دکتر شفیع کدگنی به ملاقاتش، بیمارستان مهر، رفتیم... و بعد دیگر «خبر» آمد... آمدنی. نمی‌خواهم مرثیه‌خوانی کنم. پراوتر را ببندیم) پیش از پراوتر داشتم می‌گفتم، شهریار باری به کسی گفته بود: میدانم تو ی پستویش چی‌ها دارد؟ آنکس جواب داده بود: والا شنیده‌ام چند «گونی» شعر دارد و خب لابد، صندوق رخت و لباس و... گفت: نه اینها را نمی‌گویم. نیما تو ی پستویش خمی دارد پر از بادۀ ناب، که می‌گویند هیچ وقت خالی نمی‌شود، هر چه ازش بر میدارد به مهمانها میدهد، باز هم لبالب است، انگار چاهش به دریا وصل است. البته شهریار شوخی می‌کرده، ولی اگر به «الهام» اعتقاد داشته باشیم، مثل اینکه پر دور از واقع نیز نگفته است، گمان من آن است که این نقل و داستان شهریار و نیما یوشیج از آنچه به آن «الهام»

گویند بی بهره نیست، خدائی که به نحل (زنبور عسل) وحی میفرستد، وحی میکند - به گواهی قرآن مجید - به پاکمردی روح محض چون شهریار «الهام» نمی‌کند؟ نیمایوشیج آن خم همیشه لبالب، چاه وصل به دریا را، بقول مثل، داشت ولی آن قریحه تابناکش بود و ذوق بیزار از مبتذل و استعداد خلاق نوآور و پشتکار خستگی ناپذیر، که تا آخر عمرش بر استی «لبالب» بود و خورشید تاریک شب، آن سنگدل بی کوکب.

درین کتاب، در حق نیمایوشیج، من کار کھائی مدرسی و دانشگاهی کرده‌ام و برای هر کلام، سند و مأخذ نشان داده‌ام. اگر امینی، صاحب ذوقی، کتاب خوانده‌ای بقول معروف «ملائی» - البته نه «ملانصرالدینی» - مثلاً کسی چون «جلال‌پندری یزدی» از شاگردان برجسته دکتر شفیع کدکنی که جان نجیب دارد، شیوه تحقیق امروزین میداند، استاد و کلاس دیده‌است، یعنی هم از کتابها بهره برده، هم از «افواه الرجال» فرا گرفته - نمونه کارش چاپ اخیر دیوان ادیب نیشابوری است، استاد استادان خراسان، کسانی چون ملك الشعرا بهار، بدیع الزمان فروزانفر، مدرس رضوی، پروین گنابادی و چه بسیار دیگران همه از بزرگان شعر و ادب قدماتی عصر ما، که سبک خراسانی را صید علیخان در گزی و بعد ادیب نیشابوری اول در درسها احیاء کردند (اگرچه جلال پندری با منقولات از حواشی هنوز بدر نیامده من بر کتاب قدماتی اخیرم، خوش تانکرده، گله نمیکشم ازو، می‌گویم بی گله هم نیستم) نقل من باشند، از عقیلی و ایرج و بهار و ادیب نیشابوری بود و اودست و پای مطالب را از بس ایجاز در پوست گردو نهاده، که بگذریم، زنده باشد، جوان است و جویای ایجازهای «محققانه» مدرسی و دانشگاهی و چیزی هم بر سری، بهر کجا که هست زنده و سالم و کوشا و پویا باد، به دهش و دادش و مند و کر مه. بله يك اینچنین کسان، اگر می‌خواهند «تسهیل و تعمیم» کنند کتاب هفتصد، هشتصد صفحه‌ای مرا درباره نیمایوشیج با اجازه و صوابدید و تصویب خود من، با همین ناشر کاری کنند که به غیر مدرسیان و غیر دانشگاهیان هم لب لباب و مغز مغز را به مردم عادی هم برسانند بد نیست و پول و اجر کارشان راهم دریافت کنند، من به آنچه بایدم ازین کتاب، رسیده‌ام، یعنی طرح کار، چنانکه مدرسیان و دانشگاهیان بیشتر و بهتر درمی‌یابند و همین

مرا بس. یکی اهلش زاسا تیدومهان مارا بس - گلعداری زگلستان جهان، مارا بس. اما کتاب را فقط برای «اساتید و مهان و گلعداری زگلستان جهان» نمی‌نویسند و من چنین نکرده‌ام، در «نقطه تحول» اولین مقاله کتاب، رفع اشتباهی کرده‌ام، در مقاله «فصلی چند در اینکه نیما مردی بود مردستان» حرفها زده‌ام - در شماره مخصوص نیما اندکی پس از درگذشتش، که دکتر و ثوقی در آورد، و سیروس طاهباز نفهمیدم، در کتاب خود راجع به نیما، که دو مقاله هم از من دارد، چرا این شماره مخصوص اندیشه و هنر دکتر و ثوقی را، یادش رفته، ذکر کنند؟ تصور می‌کنم شتاب در سرعت انتشار کتاب، موجب این فراموشی بوده باشد؟ در فصل وزن کتابم (۱۱ الفصول) که مفصل‌ترین مقال این کتاب من است راجع به پیشنهاد بزرگش که منتج به ارائه فرمی و قالبی تازه شد - مهم‌ترین خدمت نیما به شعر و ادب فارسی - من ردیف کار را از قدیم قدیم‌ها گرفتم و پیش‌آدم، تا کار شگرف نیما، با چند و چونهای این فصل مفصل، در مقاله «عینیت و ذهنیت» و نیز «هما هنگی و ترکیب» که اولی در آرش طاهباز و دومی ابتدا در «هیرمند» مشهود چاپ شد، دو وجه عالی و خاص نیما در شعر فارسی را طرح و تصویر کردم، در «پا به پای چند شعر نیما» شیوه تفسیر و شرح نوین را به مردم اهلش آموختم، که بعدها تقلید شد از آن، تفسیر و شرح مرغ آمین - که از شاهکارهای بی‌نظیر نیماست - نیز تقریباً حاضر است و شاید به زودیها چاپش کنم. همچنین شعر و سیاست در کار نیما که فصل عمده و کم‌همانندیست، و نیز بدیع و بلاغت و قافیه و شرح حالی به کمال که من از او توانم نوشت و لا غیر، ان شاء الله، که امیدوارم بتوانم تمام - که تقریباً شده فصل سیاست را ارفع طهماسبی برادر ارشد طهماسبی نوازنده کم‌نظیر تار، شاگرد و همکار عزیزاده نابغه برای مجله بلخ می‌خواست بگیرد و چاپشان کنم، گرچه بقول شعر هزار و صد ساله مان:

امروز اگر مراد تو بر ناید
فردا رسی به دولت آبا، بر
چندین هزار امید بنی آدم

طوقی شده به گردن فردا، برا

وفصل‌های ضمیمه آخر کتاب هم - مثل بحث و تحقیقی درباره بحر طویل فارسی، خسروانی و لاسکوی، اوزان خاص مثنوی‌ها که ندیدم پیش از من کسی در عرب و عجم - جز اشاره جامی در مقدمه هفت اورنگ - تنفسی درین خصوص کرده باشد - مثل بحر طویل - مسط‌های علامه دهخدا، حیدر علی کمالی، پروین اعتصامی مربوط به بحث «نقطه تحول» و خلاصه این مطالب در کتاب حاضر آمده است، من بنده کمتر و کوچکتر از آنم که حتی بتوانم نام ناچیز خود را در ذیل نام نیمایوشیج آن بزرگ اسناد جاودانیاد، بیاورم، در حیرتم که این «رو» را چگونه پیدا کرده‌ام، نیمایانم، ببخشا مرا، هر چه دارم، از تو دارم. جوائزی که به نام تو میدهند به این و آن، تو خود میدانی که چند و چون از چه قرار و مدار است، ولی با تو مرا عهدی و عهده‌ای دیگر است، نیمایان! - خوج بخور نه؟ - خا، دارنه؟ - نو، گپ زنم...

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



بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج



ای «خدا» خوانده «خود آ»

آنکه راه دل ما سوی تو بگشود توئی
 وانکه بر وی دلم از غیر وی آسود توئی
 آنکه در روز ازل گفت جهان را: «شو!» و شد
 وانکه زینگونه بفرماید و فرمود توئی
 آمر «کن فیکون» هستی و خواهی بودن
 آفریننده هر «باشد» و هر «بود» توئی
 گرچه هر قوم ترا نام دگرگونه دهند
 از نشان‌ها همه پیداست که مقصود توئی
 به تو راهی بود از هر دل پویان سوی تو
 وانکه بگشود هزاران ره و بنمود توئی
 به کلیسا و به آتشکده و مسجد و دیر
 رهبر هر که روی تو پیمود توئی
 راست است اینکه جهان خلق نکردی پی سود
 کانکه ایجادگر است از کرم و جود توئی
 سنگ و پولاد و بشر سوده و فرسوده شوند
 و آن نقرسایدر جاوید و نه فرسود توئی

۲۶ / بدایع و بدعتهای فیما یوشیح

مردو کون از تو و با «لم یلد» و «لم یولد»
 گفت قرآن که نه والد تو، نه مولود توئی
 بی نهایت توئی و هر عددی بیشت صفر
 ناسخ هر چه عدد گستر و معدود توئی
 ماهی از آب زید، غوطه خوران غافل از آن
 خلق غافل ز تو را نیزیم و رود توئی
 در جهان کاهش و افزایش بسیار بسیست
 آن فروزمایه که نه کاست نه افزود توئی
 همگان هیچ نبودند بر هستی تو
 جان جاوید توئی، هست توئی، بود توئی
 برتر از جا و زمان، نام و نشانی، هر چند
 دور و نزدیک تو، دیرنده تو و زود توئی
 نام هایت به هزار و یکی افسانه شده است
 یک وجودی به حقیقت تو و موجود توئی
 اگر این «جان جهان» خواندت و آن «روح بزرگ»
 و آن سیه دیدت و این سرخ زراندود توئی
 ملک و مالک و بخشنده و بخشاینده
 آفریننده ساجد تو و مسجود توئی
 «یهوه» و «تاری» و «الله» و «اهورامزدا»
 ای «خدا» خوانده «خودآ» زینهمه مقصود توئی
 چار میلیارد بشر حامدست اکثر، وانسگاه
 خالق و رازق هر مرتد و مردود توئی
 گر یکی نام نوت بود و نه اکثر ز اقدم
 و اقدیما، نه اقل نو و محدود توئی؟

ای «خدا» خوانده «خودآ» / ۲۷

من واهی برترت از نام و نشان‌ها بینم
 زانکه دانم که به هر معبد، معبود توئی
 سبزه و آب و درخت و حیوان هم به و داد
 حمد و تسبیح تو گویند، که مودود توئی
 بس سپاس تو گزارد دل و شکرت گوید
 ای سزاوار همه حمد، که محمود توئی
 من سرا نیز به هرنام که خواهم خوانم
 ورزیانم رسد از دهر، چه غم، سود توئی
 جنگ کوتاه‌نظران، همچو ددان از بدی است
 از بد ای نیک‌ترین، آبا 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 راه دلکش سوی تو بگشود توئی

تهران، آذرماه ۱۳۶۱

مهدی اخوان ثالث

(م. امید)

نقطه تحول

بحث خود را از هبوط آدم شروع نکنیم، و از اینکه مثلاً آدمی ابتدا رقاصی کرد یا آواز خواند؛ بعد از اسلام شعر ما چه حالی پیدا کرد، یا چه وجهها، و حتی شروع نکنیم از دوره قبل و خود و بعد مشروطیت هم. در این باره سخنهایی گفته‌اند و بحثهایی شده که ما بی‌نیازیم از اعاده و تکرارشان.

ما هیچ زمانی، زمان معینی را نمی‌شناسیم که بگوییم فی‌المثل از وقتی که اولین اجنبی سر برهنه گام نهاد بر خاک هموطنان پابرنه ما^۱ و اولین ترجمه سه تفنگدار که منتشر شد؛ چها شد یا بگوئیم مثل بعضی قصه‌ها که می‌گویند: «در سپیده دم آوریل فلان و دوستان و نووانده‌جری هنگامیکه برگهای خزانزده در منتهی‌الیه کوچه دردار تکان‌تکان می‌خوردند، و هنگامیکه نخستین تق‌تاق تفنگ ستارخان صدا کرد» تحول شعر معاصر 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

۱- آنروز بخت این وطن پابرنه سر کاینجا نهاد اجنبی سر برهنه پای

ملك الشعرا بهار - جلد دوم دیوان ص ۴۵۵

۳۰ / بدایع و بدعتهای نیما پوشید

آنچه اصلی و حقیقی است، و در آثار اوست که همه عناصر لازم تحول را می‌توانیم ببینیم و نشان دهیم.

دگرگونی شعر ما و افتادنش به طریق تازه در حقیقت نقطه‌ای روشنتر از نیما ندارد. پیش از او مسلماً دیگرانی در زمان ما شعرها گفته‌اند، مثلاً دهمخدا یا ملک الشعرای بهار و حتی پیشترها سعدی هم کسی متکرر این امر واقعی نیست.

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

وانگهی يك نکته بسیار دقیق در اینجا هست که اگر خواننده به آن توجه نکند، نمی‌تواند ذهنش را آماده کند برای دریافت حقایق حق دیگر، و آن اینست که علو معنی و قوت بیان و رقت احساس و لطف عاطفه را که گاه‌گذاری در پاره‌ای نمونه‌ها می‌بینیم؛ نباید با ریشه‌های اساسی تجدید و تحول اشتباه کنیم.

مثلاً شعر «ای مرغ سحر» اثر بسیار مشهور شاعر و نویسنده بزرگوار و خدمتگزار نابغه ادب و زبان ما، جاودانیاد علی اکبر دهمخدا که بعضی کتابهای گاه‌چین شعر امروز را با آن شروع کرده‌اند در این چهل، پنجاه سال اخیر به اعتقاد من فقط و فقط يك شعر نغز خوب و لطیف است که با لحنی مؤثر و به قوت نیز سروده شده، نه بیشتر.

در آن مکرری تکرار نشده، بی‌هدف و غرض گفته نشده، حس و حالی دارد و بیان پر قوتی.

نقطه تحول / ۳۱

اینها خصالی است که هر شعر خوبی باید داشته باشد، در هر زبان و زمانی و بهر شکل و شیوه‌ای، اگر منظومی جز این حال و خصال را داشته باشد، اصلاً شعر نیست که نمودار تحول باشد یا نباشد.

ما بسکه منظومات احمقانه و مکررات انجمنی شنیده‌ایم، يك شعر خوب حالی و عالی را در میان انبوه خز عبلات، نقطه تحولی می‌پنداریم. درست مثل گمشدگانی که در برهوت صحاری قفر درندشت، وادی و واحه‌ای ببینند و بگویند: ها، رسیدیم ما ز ندران شروع شد!

این شعر دلنشین و شیوای دهخدا، که در سرودنش قصیدی شریف و انسانی هم داشته، عناصر اصلی دگرگونی را ندارد که بنا بر آنها بتوانیم آنرا آغاز تحول بشناسیم. از حیث جهات و مواد مشکله‌ای که دارد غالباً پیوسته و بسته به سنت‌های کهن است فقط قریحه قوی و حس و هیجان سراینده در حال تأثر از شأن نزول معروف و دردناک آن، موجب شده است که در شکل يك مسمط، شعری گیسرا و مؤثر بوجود آید. چنانکه ملك الشعرا بهار در شکل قصیده بقوت قریحه چنین هنری کرده است.

اما همچنانکه مثلاً قصیده دماوند او با آنکه شعر بقوتی است و سرشار است - از حس و حرکت و هیجان - سرچشمه تحولی در شعر جدید ما محسوب نمی‌تواند شد؛ مسمط‌گز نه دهخدا نیز نمی‌تواند. با توجه به جهاتی که منظور ما در این قسمت از بحث است. نشر «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.

مثلاً در شعرهای به زبان عامیانه‌اش تازگی‌هایی که زودتر به چشم می‌آید اینهاست:

نخست نحوه اراثة معنی است، در برداشت و در آمد سخن و

۲۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

غیره که بیش و کم جدید است.

دوم خود معنی و اغراض شعر اوست در آنگونه شعرهایش.
سوم زبان و جنبه لفظی کار اوست که تازگی بیشتر دارد و در عین حال با جرأت بیشتر از بعضی پیشینیان خود مثل قائم مقام 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 آلیازی است از عروض و اوزان ترانه‌های عامیانه: نمونه تلفظ «خاك» و «بخواب» و «می‌آید» و غیره در این دو بیت:

خاك به سرم بچه به هوش آمده بخواب تنه یکسر دو گوش آمده
گریه نکن لواومی آدمی خوره گر گه می‌آد بزبزی رو می‌بره^۱
که در اینجا کلمات تمامت و هنجار تلفظ ادبی و تکیه‌های هجائی شان را ندارند و مصوتها از اندازه و مدار کشش و قوت معهودشان منحرف شده‌اند.

پنجم به قلمرو هنر جدی وارد کردن تفننات سابقان است در این موارد. اینها یا عناصر و احوال تازه‌ای است، یا کامل کردن و بحدی حاد رساندن نوآوری‌هایی که شروعش پیشترها بوده است و چنانکه میدانیم اینگونه شعر و نثر او توانست نقطه شروع و مبنای تکامل و تحولی بشود. نثرش راه‌هایی گشود و در جهات مختلف پیروان و ادامه‌دهندگان توانائی یافت و شعرهای بزبان عامیانه‌اش نیز بنیاد پیگیری‌ها و راه و روش‌هایی که ما بیش جدید گشت زیرا مواد تازه و موجبات تحول در آنها

۱- دهخدا، مجموعه اشعار به اهتمام دکتر محمد معین (زوارت چاپ اول آبانماه

نقطه تحول / ۲۲

بیشتر و ریشه‌دار تر بود.

به تقریبی دیگر اینکار دهخدا را بسیاری از ارباب مطبوعات وزین و «غیر وزین» دنبال گرفتند متناسب مقاصدی که داشتند.

منجمله بعضی از اصحاب مجله خنده و غیر خنده آور «امید» که به مدیریت استاد نصر الله فلسفی منتشر می شد مثل آقای رهی معیری غزلسرای معاصر، به امضای دیگر، و نیز بعضی از اصحاب جریده خنده آور توفیق و بابا شمل و غیره همان دنبال گیری را داشتند اما اغراض ایشان در اینگونه شعرشان در حدی پائینتر و سطحی تر از اغراض دهخدا بود. اگر دهخدا در شعری يك مسأله اساسی و عمیق و طبقاتی، یا يك مشکل ریشه دار و پراهمیت سیاسی را، به این زبان چنانکه باید و شاید بعرصه بیان و معرض حمله و انتقاد می آورد؛ اینان به مسائل ساده و سطحی و انتقادهای بی عمق از قبیل دعوای عروس و مادر شوهر یا پیچه و عبا و امثال آن می پرداختند و تفنن می کردند همچنانکه مقلدان نثر چرند پرند او کردند و می کنند یعنی اگر او به محمد علی میرزا می ناخت و فلان روحانی نمای درباری، که چرا مجلس را به توپ بسته است و فتوای دور از حق و بشریت داده؛ یا اگر مسأله گرسنگی را چنانکه لازم بود بایان شعری و هنری طرح می کرد و می گفت کشوری که دارای دریای زر سرخ و سیاه است، چرا صاحبان آن دریا گرسنه باشند و غارتگران فرنگ و مباشران بومی رنگ به رنگشان از این رهگذر سیر و میراب؟ او اگر چنین ها می گفت، مقلدان شعر و نثرش فی المثل به سپورها حمله می کردند که چرا گرد و خاک می کنند، یا به روحانی نما و فرنگی مآبی که فارسی را شکر نمی دانند و عربی غلیظ یا فرنگی آبکی نشخوار می کنند، و قس علیهذا فتأمل.

(در شعر به زبان عامه سرودن با خصوصیات سیاهی که گفتیم اخیراً احمد شاملو کار دهخدا و پیروان این ابتکار او را در حسدی و جهنی

۲۲ / بدایع و بدعت‌های نیماپوشیج

دیگر و متعالی‌تر از تقلید، و با الهام و پندگرفتن از بدعت نیما در وزن و توجه عمقی‌تر به اوزان ترانه‌های عامیانه دنبال گرفته است و نمونه توفیق‌آمیز کار او شعر معروف «پریا»^۱ است. من این پیشبردکار او را در این خصوص شکل و وزن به ستایش می‌نگرم و نسوع وزن آن را «وزن آزاد دفی» اصطلاح کرده‌ام.^۲

و اما مسمط «ای مرغ سحر» با همه رایحه تجدیدی 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 جز معنای پراحساس و لحن مؤثرش چیز دیگری نداشت که بتواند تکیه‌گامی شود و جای پائی برای گام‌های آینده. فقط یکسال بعد الگوی تقلید شاعری با قریحه‌ای متوسط قرار گرفت، مرحوم حیدرعلی کمالی شاعر آزادپخواه مسمطی نامش «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 هر چیزی به وضوح می‌رساند تقلیدی از آن مسمط شده است، و گر نه عناصر ردیگرش باستانی بود، مسمط‌گوئی سابقه‌دیرین داشت.

این دو مسمط در کتاب «نمونه‌های شعر نو» یکی بعد از دیگری چاپ شده^۳ اگر مسمط دهخدا را نقطه تحول شعر جدید فرض کنیم یا

۱- در این باره یادداشتها و تأملاتی دارم که اینجا مجال طرحش نیست. برای اطلاع یافتن از نمونه این یادداشتها ر. ک: «دم‌زدنی چند در هوای تازه» مقاله‌ای که من در باره دیوانی از شعرهای احمد شاملو نوشتم در دوازده شماره روزنامه جهان (یومیه بامداد تهران به مدیریت آقای صادق بیداد) تهران مردادماه ۱۳۳۶.

۲- نمونه‌های شعر نو از انتشارات مجله سخن. گردآوری آقای پرویز داریوش

نقطه تحول / ۲۵

یا نخستین نمونه شعر نو^۱ درباره مسقط کمالی که به این حساب دومین نمونه شعر نو و دنباله آن تحول فرضی است، سوالهایی به خاطر می گذرد: آیا تحول دهخدا را به راستی پی گرفته است؟ به جایی رسانده است؟ آیا «معنای تازه و خاصی» در آنست؟ پایه های تحول در آن کدام هاست؟ و جوابها روشن و مختصر است: نه و هیچ. فقط مسطی است به تقلید دهخدا. البته خواندنی است و خالصی از تأثیری هم نیست، اما چون قریحه کمالی بقوت قریحه دهخدا نبود. در آن شکل قدیمی شعر نتوانست به حد الگویی خود برسد، دیگر در اینجا به علت ضعف بیان و دیگر احوال، و به سبب وجود نمونه قویتر و شالیتیر، هیچ شائبه تحولی هم به خاطر خطور نمی کند. انگار غزالی دیگر که در اولی درخشش استعداد و لطف ذوق و ابتکار به چشم می خورد و دومی نمونه کمرنگ اولی است. آن از آن سعدی و ایندیگر از آن فروغی بسطامی.

اگر در اولی همین قوت بیان و رقت حسیات نمی گذاشت که ما به جهات تطور و تحول و موجبات حقیقی آن متوجه شویم، دومی که دور از حد قوت است بهتر مجال می دهد که در این خصوص بیندیشیم، اما باز هم لمحه ای از همان تحول فرضی را در دومی هم می یابیم. چرا؟ زیرا که وزن و قالب عین همان است و معنی تکرار تقریبی همان. در چهار مسقط جاودانیاد پروین اعتصامی که در سرودنش احتمالاً به دو نمونه مورد بحث ما نظر داشته، چون معنی دیگر است، با آنکه نحوه

۱- استاد دکتر محمد معین نوشته اند «شاید مسقط ای مرغ سحر چو این شب تار او را بتوان نخستین نمونه شعر نو بشمار آورد» (مجموعه اشعار دهخدا، همان چاپ که ذکرش گذشت ص ۱۱) «شاید» در نوشته استاد معین اگرچه از مقوله مصطلحات ادبی تحقیق است، اما بهر حال از نبردن قطع و یقین گواهی می دهد.

۳۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

قافیه‌بندی و وزن همان است، این «تحول» کمتر به چشم می‌آمد. اگر وزن و نحوه قافیه‌بندی هم عوض شود، مثل انواع مسمط‌های دیگر که دیگر هیچ احساس تحولی نمی‌کنیم البته این شعرهای مورد بحث در مرحله انتقالی هستند، ولی مرحله 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 یاسد
 مسرا روزی مباد آنسلم که بی‌یاد تو بنشینم
 جهان پیر است و بی‌بنیاد ازین فرهاد کش فریاد
 که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم...

این شعر دلکش نیما را هم باری بخوانیم:
 مانده از شبهای دورا دور،
 بر مسیر خامش جنگل،
 سنگچینی از اجاقی خرد.
 و اندرو خاکستر سردی.

همچنان‌که در غبار اندوده اندیشه‌های من ملال‌انگیز،
 طرح تصویری در آن هر چیز
 داستانی حاصلش دردی.

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

نقطه تحول / ۳۷

سرد گشته، سنگ گزیده،
 بادم پائیز عمر من کنایت از بهار چهره زردی.
 همچنانکه مانده از شبهای دورا دور
 بر مسیر خامش جنگل
 سنگچینی از اجاقی خرد،
 اندرو خاکستر سردی.

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

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

بین این دو شعر حافظ و نیما تفاوت‌های اصولی هست: لذت ساده
 شعری جانشین غلبه لذات بدیعی و شم بلاغی قدیم آنگاه لذت شعری
 شده - بیان عینی و کنائی جانشین صراحت و ذهنی - غالباً تصویر
 جانشین غالباً تعبیر - و دیگر بگوئیم.

موسیقی خاص کلام نه موسیقی مشترک بین کلام و نفس موسیقی
 و دیگر وزن، قافیه، قالب و غیره. اگر قصیدی در قصیده‌ای هست یا غنائی
 در غزلی، بهر حال هر چه هست بیشتر محتوی و معنی حاکی از چند و
 چون و حاکم بر ماجراهاست، نه شکل که فی المثل اسمش غزل باشد
 و اصلش قدح. در این شعر قالب به عنوان نفس قالب بودن از امپراطوری
 خلع شده است و يك حکومت آزاد از جماعت معنی قلمرو شعر را
 تسخیر کرده، بی هیچ لباس رسمی و دیهیم و سریر.

می‌خواهم بگوئیم اندکی دیگر کردن شکل کندوئی قسوافی
 نمی‌تواند اساس تحولی به حساب آید، و بگوئیم همچنانکه اگر نظامی
 شامل «معنائی عام و کهنه» باشد، ناظمش زنجزن بیهوده کوشی است،

۳۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

آوردن معنایی تازه و خاص هم بی حصول اسباب و موجبات دیگر مبنای دگر گونی حقیقی نیست و شیوه نو بدید نمی آورد.

مسمط عالی و مؤثر «ای مرغ سحر» دهخدا همانقدر می تواند اولین نمونه متحول و نو باشد که ترجیع بند درخشان و بی نظیر هاتف، یا هر شعری دیگر ازین قبیل اشعار زیرا اصل مسأله در کیفیت عناصر تازه است و بینش و ارائه جدید و هماهنگ کردن آنها در قالبی متناسب. چرا ما نیما را نقطه اصلی دگر گونی و به کمال رساننده آن می دانیم؟ به حکم آثارش نیما هم مرحله انتقالی را طی کرده است و بسیاری از آثارش در همین مرحله است، اما او قدم بقدیم کاملتر شده است و در سرانجام سفر به جایی رسیده که از حیث فضا و محیط و خصال اقلیمی، به کلی متفاوت است با اقالیم کهن. او در یکی دو جهت لمحاتی از تغیر و تغییر نشان نداده بلکه از جمیع جهات چنین است تا جایی که شعر پس از تحولش را اگر با نمونه های شعر قدیم بسنجیم، با مولود و موجود کاملاً دگرگون شده ای روبرو خواهیم شد. مثل برگ تودخوار ابریشم زانی که گام بگام آمده باشد و اکنون پروانه ای شده باشد.

شعر نیما مثل پروانه ای است که از همان پيله ها و کارگاه های ابریشمین - مستحکم - لطیف - سودمند قدیم بر آمده است و همه چیزش خلقت و خلقتاً با گذشته متفاوت است.

ازین جهت است که او حرکاتی آزادتر دارد در باغهای شعر و خیال او پرواز می کند، نمی خزد گاهی ممکن است حاصل پروازهای آزاد و به سودمندی ایام پیشین نباشد، اما مسلماً زیباتر است، زیرا آزادی و پرواز از خزیدن و تنیدن زیباتر است.

فصلی چند در بارهٔ این که

نیما مردی بود مردستان

همیشه گویا تهاتر^۱ و بده بستان پنهانی و مرموزی است میان زندگی، که ریشه و تنه است، و هنر که شکوفه و میوه، هنر تنبل می شود، بیمار و بی عار می شود، و نیز گرفتار به آفات دیگری، خاص میوه ها، کسه یا نشانهٔ مهجور ماندن از منشأ تغذیه است که زندگی باشد، یا نشانهٔ بیماری ریشه، و به هر حال حاصل ایام رکود و انحطاط.

ولی گاهی زندگی راه های میان بر و ناشناخته‌ئی می یابد و خود را به رود آرام و احیاناً بی اعتنا و بیماری که هنر است، می رساند یعنی در واقع هنر را در خود و یا با خود می کشاند زندگی یورش می برد، برش و بارش می آورد و ناگاه سبیل ها و باران های بزرگ می بینی که رود - هنر - را از خود پر کرده اند و حتی راه بسترش را دیگر کرده اند، به سود و سوی تکامل هستی و حیات. دلیل آن، که ایام رکود و انحطاط سپری شده.

این خاصیت دوران بحرانی و انقلابی است که سیلش می آید با يك دنیا ره آورد، خیل خیل مسائل و حقایق نو ظهور، با زشت و زیبائی های خاص، که می خواهد همهٔ آن ها را به قلمرو اعتنای هنر وارد کند.

۱ - معامله با یا پای: جنس به جنس.

۴۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

انقلاب مشروطیت به منزله همان بارش و برش بود برای هنرهای ما، خاصه شعر و ادب ما، که از کودتای معروف به بازگشت ادبی طرفی نبسته بود و باز بیمار بود و گوئی معتاد به حماقت و پوچی و بیهودگی و دروغ، حتی در زمینه غزل و تغنیات صوفیانه که سابقاً چشم اندازهای دلگشا و زیبایی از آن داشتیم.

و دیدیم که این سیل چقدر مسائل تازه با جوش و خروش‌های بی‌سابقه در هنر را کدما وارد کرد و با چه شتاب و حرارتی هم این کار را کرد. زیرا ولادت تازه‌ای بود.

و کم‌کم توجه کنیم به این گفته نیچه که: «شگفتا با هر مولود تازه‌ای چه مایه کثافات به دنیا می‌آید» گر چه استناد به این سخن نیچه خالی از خشونت نیست، ولی مناقشه نکنیم در مثل، زیرا آنچه برای ما مهم و اصلی است، همان واقعه ولادت است. تکلیف جفت‌ها (به قول توسیان، یا خصم‌ها به قول شیرازیان) که هم‌راهِ مولودند بعد روشن خواهد شد.

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

اسناد مضبوطی که از آن روزگار مانده، گواهِ ماست. بشمارید تا بگویم: دو مجلد رد آورد وحید، دیوان عشقی، دیوان اشرف‌الدین حسینی (مدبر نسیم شمال)، دیوان عارف، دیوان‌های پیش از هجرت لاهوتی، دیوان فرخی یزدی، وطنیات پورداود، پارهای از آثار ادیب‌النهالک، هفتاد درصد از دیوان ملک الشعرای بهار و دیوان گل‌زرد علی‌رضا ریحان و کتب منتخب آن زمان‌ها و نیز بیش از این‌ها مطبوعات کوچک و بزرگ آن روزگار

لهما مردی بود مردستان / ۴۱

و ... البته این جا صحبت از آثار کسانی است که در صمیم جریان جاری زندگی بوده‌اند، و الا مثلاً در شعر کسان بسیاری. دیگر نیز بوده‌اند که با آثارشان پراکنده مانده است و به فراوانی اینان هم نیست و یا به جهاتی در حوزه بحث ما نیستند، مثل غنی‌زاده تبریزی و بهمنیارو خامنه‌ئی و گلشن‌آزادی و مؤید ثابتی و ایرج و ادیبین و خسروی کرمانشاهی و دیگران.

همه این آثار دارای خصلت‌های چندگانه‌ئی هستند که به تقریبی ذیلاً برمی‌شمریم:

۱. سرشارند از حرارت و جنبش و خشم و خروش و سرکشی و خشونت و برائی ویران‌کنندگی.
۲. سرشارند از مسائل و حقایق تازه زندگی و حقانیت درد و رنج‌هایی که سابقاً مجال طرح نداشته‌اند، با کلیات و جزئیاتی درهم‌ریخته.
۳. سرشارند از جواب‌هایی پریشان و متضاد به سؤال‌هایی که طرح شده.^۱

۱- درخصوص این جواب‌های متضاد به سؤال‌های طرح شده، من سلسله برنامه‌هایی در تلوویزیون ملی ایران اجرا کرده‌ام که عنوان کلی آن در **برچه‌ای بر باغ بسیار درخت بود**. چند برنامه اخیر از این سلسله اختصاص به همین مسائل داشت یعنی به عبارت دیگر می‌توان گفت تم‌ها و برداشت‌های مشترک فکری و اشتغالات ذهنی شعرا و ادبای عصر و اوان انقلاب مشروطیت که هرچند صباح، فکری ذهن‌ایشان را به خود مشغول می‌داشت، گاهی به ایران باستان گرایش پیدا می‌کردند، گاهی نیروی سومی (جز روس و انگلیس که آلمان قبل از هیتلر بود) می‌جستند و چاره دردها را از آن نیرو می‌خواستند. گاهی به طبقه محروم و خاصه روستائیان - کلاه نمده‌ها - بد قول عشقی. روی آور می‌شدند، گاهی نومید و سرخورده دشنام‌گویانی اهل هجو و هزل و طنز می‌شدند و ... هکذا و کذا و ...

۴۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

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

۵. از حیث زبان نسخه‌ته و نسنجیده و خامند.

۶. از حیث سبک یکدست نیستند و همچنین 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. از حیث شکل و قالب دور از کمال‌اند و منتاب و بی‌طریقت.

۸. از حیث محتوی به‌قوام نیامده‌اند و بی‌عمق و ناپایدار.

۹. ولاجرم غالباً عامیانه‌اند.

این همه، گوشه به گوشه و گام به گام، بازتابی از خصال و خوی

→ بدین گونه در آثار ایشان اگر دقت شود هرچند صبا‌حی عموماً گرایش و دستاویز تلاش آن شعرا و نویسندگان ارجمند و مبارز و گرانمایه، فکری و چاره‌جویی و راه و رسمی بود که هم‌را به‌خود مشغول می‌کرد و این اشتغال ذهنی در آثارشان تأثیری شدید و بارز نهاده است، که به تفصیل هر کدام از آن معانی و تم‌های مشترک و گرایش‌های فکری در آن سلسله برنامه‌ها آمده است که متأسفانه وقتی آن سلسله برنامه‌ها به حبسیات شرای عصر مشروطه (که در آن مبارزات طبعاً به حبس هم می‌انداختند) رسید و مقایسه این حبسیات اجتماعی با حبسیات شخصی و خصوصی شرای قدیم، مثل مسعود سعد سلمان و خاقانی و مسائل طرح شده در این دو گونه حبسیات. در گرماگرم این قسمت از بحث، برنامه من قطع شد و من هم که قدری خسته شده بودم برای مرخصی به تهران آمدم و نیز برای انتقال از خوزستان و پرسش از علت قطع برنامه که فاجعه مرگ. دردناک دختر بزرگم لاله پیش آمد کرد (و پسر عمش که برای نجات او خود را به رودخانه انداخته بود و هر دو جوان مرگ شدند) و دیگر قضایا را دنبال نکردم، اگر خدا بخواهد قصد دارم آن سلسله برنامه‌ها را به صورت کتابی منتشر کنم پس در اینجا عجاله بس.

فیما مردی بود مردستان / ۶۳

زندگی منقلب زمانه است که در آن آشفته‌گی‌ها و بی‌مرزی‌ها و نابسا-
مانی‌هاست.

نمی‌دانی دوست کیست و دشمن کدام، نمی‌دانی جواب فلان
مسئله 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 و جنبشش از همین ولادت‌ها و
زاینده‌گی‌های زندگی است، اما با این گونه شتاب‌ها و خامی‌ها میانه
ندارد جفت‌ها را دفن می‌کند. سیل تازه را به‌خود راه می‌دهد اما می-
گذارد که لای بیندازد. می‌هد که ناسازان و ثقیلان رسوب کنند و خس
و خاشاک‌ها و کثافات بروند، تا پاکی و زلالی حاصل آید. از این رو
در آن خصالت‌ها که برش‌دیدیم، بدین گونه 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 و ترکیبی سازگار و به‌سامان از آن‌ها
برمی‌افرازد.

۳. سالم‌ترین و درست‌ترین پاسخ‌ها را می‌جوید و احتمالاً می-
یابد.

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

۵. مهم‌تر از همه آن که برای بیان آن مسائل زبان رسا و شیوا،
درخور و سزاوار را برمی‌گزیند - و گرنه - می‌آفریند و صیقل و جلا
می‌دهد.

۴۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

۶. سبك هماهنگك پديد مي آورد، طريقت مي آفريند و همچنين مرز و نردها را مشخص مي كند. حماسه جاي خود را مي يابد و هزل و هجا به جاي خود و ... البته حن هريك نيز به درستي گزارده. ۷. و باز هم مهم تر اين كه شكل و قالب هاي متناسب ايجاد مي كند.

۸. مسائل را در عمق مي كاود و به قوام مي آورد و چنان كه بايد به عرصه طرح مي رساند و عمر جاودان مي بخشد.

۹. ولاجرم از پستد عامه هم كمابيش دور مي افتد.

خوب، ايجاد اين حيثيات زمان مي طلبد. زماني كه در آن حرارت هاي كاذب فرو نشيند و غوغا و جنجال طبل آسا بخوابد و هر هنري مسير اصلي خود را باز يابد. و تحقق اين مال و آمال هنگامي است كه آن جريان اصلي بارهاي رسالتش را به منزل برساند و پيغامش را به درستي بگزارد.

گرچه صباحي چند پس از غلغل مشروطيت مجتمعي از خيل تاشان و خواه تاشان راه كاروان آن بهشت عظيم را زدند و سكوت و سكوتي پديد آوردند و اين، چنان كه مي دانيم، حبس صدا بود و سد حركت، نه سكوت و سكوت طبيعي، اما به هر حال نيمايوشيج كه از مخضرمين آن جنبش و اين آرامش بود، فرصت يافت كه در شهر ما آن حيثيات را به بار و بازار آورد. او با مايه اي از استعداد شاعرانه و جاني نجيب و نفسي حق و شر و شوري جوان از روستا به شهر آمده بود، به مدرسه رفته بود و با شعر و كتاب سروكار يافته بود و گذشته از انسي كه به ادبيات كهن ايران گرفته بود. دريچه هائي از ادب و اندیشه مغرب زمين نيز كمابيش بهرويش گشوده شده بود. مي گويد:

«آشنائي با زبان خارجي راه تازه را درپيش چشم من گذاشت.

نیما مردی بود مردستان / ۴۵

ثمره کاوش من بعد از جدائی از مدرسه بدان جا می انجامد که
ممکن است در منظومه افسانه من دیده شود.^۱

فصل

وقتی آب‌ها از آسیاب افتاد و ادب ضربت خورده آن ایام می-
خواست فرصت پیدا کند که به ظاهر و باطن خود سر و صورتی بدهد،
رکود بیست ساله پیش آمد.

از سران و گردنان آن نهضت، برخی هجرت کردند^۲، گروهی
در گذشتند. طایفه‌ئی هم به موجب تغییر فصل ییلاق و قشلاق «همچین
مختصری» کردند زیرا پیل الکتریکی دو قطب بیشتر نداشت، یکی مثبت
و یکی منفی درست مثل الکلنگ غیر الکتریکی که فقط دوسر دارد و
البته بر سر الفاظ نباید مناقشه کرد که گفته اند: همه جا خانه عشق است چه
مسجد چه کنشت! از احوال این طایفه بعدها دانسته شد که شهزاده
سیدار تا عبث کرده بود که هوس کرده بود چندی جوخای ژنده بودارا
به دوش گیرد.

در خون او خصلت‌های بودائی و غم‌خواری خلایق خانگی و
اصیل نبود، بلکه میکرب مسانند دخیل و سوسه‌ای بر مقتضای غوغای
زمانه بود و گذرا^۳...

۱ - نیما، زندگانی و آثار، صفحه ۵.

۲ - مثل لاهوتی و ریحان و جمال زاده و...

۳ - این بزرگواران کم کم به مناصب «بقیة الفضلائی» و «قدوة البلغائی» و

۴۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

مقصود آن که مثل معروف باز مصداق پیدا کرد که مردند و مردار شدند یا به غضب خدا و خداوند گرفتار^۱ بسیاری دیگر هم بودند که به کلی از خرشیطان پائین آمدند و دنبال کارهای دیگری رفتند، مثلاً محقق شدند یا پس از دگر دیسی مختصری آدم‌های معنوی از آب در آمدند تا توکی هم بودند مثل ملك الشعر ابهار 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 عمل که گفته‌اند، بیت:

عقل می‌گفت که دل مسکن و مأوای منست

عشق خندید که یا جای تو یا جای منست

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

يك نمودار خلاصه:

→

«علامة‌العلمائی» و غیره نایل آمدند مثل مرحوم وحید، وحدانیت‌الشعرا و اجل اکرم، افضل اعلم افخم انور جناب تقی زاده بقیةالفضلا والمنجمین و جناب دشتی قدوةالبلغا و المتکلمین و جناب دکتر شفیق نتیجه‌العلماء و المبلغین و بعضی دیگر، رحمةالله علیهم اجمعین.

۱ - عشقی، فرخی، عارف... نظیر همین احوال پس از سیصد و بیست هم پیدا شد، توفانی و جنبشی و سپس امن و امان و آرامشی. من فراموش کرده‌ام به‌نظم از سال‌های فرزتون و زرتون و ریمناه الی زماننا هذا که البته همچنان مردن و مردار شدن دنباله دارد و به‌غضب خدا و خداوند گرفتار شدن هم. اللهم احفظنا و ارجعنا انک علی کل شیئی قدير.

نیما مردی بود مردستان / ۴۲

الف: مسائل عمده زندگی: کشف حجاب، تبدیل عمامه به کلاه، پیشاهنگی، تأسیس باشگاه هواپیمائی و ساختن راه آهن و ...

ب. جانشین چرندپرند دهمخدا: فکاهیات و هزلایاتی در هجو امور سطحی یا کتب معتبر حسینقلیخانی، آذر نوش، مموش، گو گوش و ...

ج. جانشین قول و غزل های ملی و میهنی و آزادیخواهانه عارف: کلفنی آورده خانم تو خونه ... دکتر جریم قربونتم ... موسم گل دوره حسن و ... خلاصه: وفا نمودم جفا نمودی، دلم می گیره بهونه!

د. جانشین «کار ایران با خداست» و «دماوندیه» اثر ملک الشعرای بهار، شعر: «دیروز و امروز» و «سرود مدرسه» - ماهمه کودکان ایرانیم - و غیره ایضاً اثر همان ملک الشعرای بهار و نیز آثار انجمن حکیم نظامی انجمن پرورش افکار و انجمن های دیگر و ادبیات اخلاقی و قطعات وطنی و اخلاقی مرحوم افسر و مرحوم ادیب السلطنه و دیگر و دیگران.

ه. جانشین صور اسرافیل و نو بهار و قرن بیستم و طوفان و دانشکده و ... شد: توفیق، ایران، راهنمای زندگی، ارمغان و ... فقط بدنه تحقیقات ادبی و کار در تصحیح و انتشار متون قدیمی بود که فی حد ذاته ارزش خود را با خود داشت و الا بقیه قضایا تکلیفش روشن شده بود. در خلال این احوال فقط کسانی مثل صادق هدایت و فرزاد و پروین اعتصامی و تک و توکی دیگر بودند که بر کنار از موج های زمانه هر کدام برای خود به راهی جدا می رفتند و نیز نیما یوشیج بود که این دگردیسی ها را می دید و در خلوت خود به حساب ها می رسید و می اندیشید و افسانه را منتشر کرده بود و نیز خانواده سرباز را و کم کم دریافته بود که بیرون هوا بس ناجوانمردانه سرد است. سنگ می ترکاند.

می گوید:

«این تاریخ تقارن بود با آغاز دوره سختی و فشار برای کشور

۴۸ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیح

من، ثمره‌ئی که این ملت برای من داشت این بود که من روش کار خود را منظم‌تر پیدا کنم، روشی که در ادبیات زبان کشور من نبود و من به زحمت عمری در زیر بار خودم و کلمات و شیوه کلاسیک، راه را صاف و آماده کردم و اکنون پیش‌پای نسل تازه نفس می‌اندازم...»^۱

این سخنانی است که نیمای در ۱۳۲۵ شمسی گفته، مثل گزارشی که از مسئولیت و رسالت خود به کنگره اهل قلم کشورش داده باشد. دیدیم که راه نیمای لااقل برای خودش روشن شده بود، او یا بایست مثل اغلب دیگرانی که بودند تن به جاری ناجوانمرد می‌سپرد، یا سر در لاک خود می‌کشید. او چنین کرد، نه چنان:

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

«نوبت آن رسید که يك نغمه ناشناس نو تر ازین چنگ باز شود. باز شد. چند صفحه از «افسانه» را با مقدمه کوچکش، تقریباً در همان زمان تصنیفش^۲ در روزنامه‌ئی که صاحب‌جوانش^۳ را به واسطه استعدادی که داشت با خودم هم عقیده کرده بودم، انتشار دادم. در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه به هیچ وجه صحبتی در بین نبود. ذهن‌هایی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند، با ظرافت کاری‌های غیرطبیعی غزل قدیم مأنوس بودند. يك سر برای استماع آن نغمه از این دخمه (ها)

۱- نیمای، زندگانی و آثار صفحه ۹.

۲- ۱۳۰۰ شمسی.

۳- مقصود عشقی است که روزنامه قرن بیستم را داشت.

نیما مردی بود مردستان / ۴۹

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 يك دفعه دیگر به‌طرز خیالات «افسانه» نزدیک شود... در هر حال (من) نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم‌های علیل و نابینا تهیه کرده است. مقصود مهم من خدمتی است که دیگران بواسطه ضعف فکر و احساس و انحراف از مشی سالمی که طبیعت برایشان تعیین کرده است، از انجام آن گونه خدمت عاجزند...»^۱

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

۱. نانجیبی‌روزگار و خفقانی که سکوت را از صداخوش‌تر است.
۲. ناسازگاری و نیز دگردیسی اغلبی از احبای اهل، که نامردی را برهم‌دردی برگزیدند.
۳. واز همه مهم‌تر: بی‌پناه ماندن حقایقی که مشروطیت با خود آورده بود.

او بعدها با توجهی که به سیرساری دنیا داشت، به حقایق دیگری نیز آشنا شد و دیدیم که به‌همه آنها تا آخر عمر مؤمن و وفادار ماند.

کارهای نیما، با ارزش بیش و کمال بیش‌تر، مسلماً کارهایی است که پس از «افسانه» کرده است. این نکته‌بی‌آن که ما را از ارزش فراوان «افسانه» غافل کند، یا از آن بکاهد، درخور توجه است. «افسانه» به‌منزله کوك کردن ساز بود - یانه - به‌مثابه کرشمه و درآمدي بود که گوشه‌های عالی و اعجاب‌انگیز گاهان شعر نیما در دنباله آن بود. از سالی که

۵۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

«افسانه» منتشر شد و بگومگوهای راه انداخت، تا سال‌های شکفتگی و بلوغ شعر نیما، که به نظر من از ۱۳۱۶ و ۱۷ به بعد است، نیما در خانه خود کوئی چله نشسته بود و در بوتۀ آزمایش‌های گوناگون خویش، که چندان هم از آن را به بازار نفرستاد؛ می‌ساخت و ویران می‌کرد و باز دوباره می‌ساخت. این سال‌های چله‌نشینی در حقیقت نطفۀ انقلاب کیفی و اصیل او را پروراند و به بار آورد. مخصوصاً به این نکته توجه داشته باشیم که در خلال این سال‌ها بسیاری از شاعرانی که در آغاز جوانی نیما نامور بودند یا مراحل ناموری را می‌پیمودند، بارهاشان را به منزل رساندند یا به اوج شکفتگی خود نائل آمدند.

قبل از این باره از جهت دیگری بحث کردیم، این جا همان مسئله به شکل دیگری و برای رساندن دقتۀ دیگری؛ مطرح است. یعنی این جا می‌خواهم بگویم که حاصل هنر آنان مثل دفتر تجربه‌ئی پیش روی نیما گشوده بود. زیرا می‌دانیم در خلال همین سال‌ها بود که ایرج مرد. عشقی کشته شد؛ عارف به نحو مرموزی در تبعید گاهش مرد، حیدر علی کمالی به سکوت پیرانه سرگرایید، پروین و بهار و رشید به کمال رسیدند و راه دیگران نیز مشخص شد. همچنان که کارهای تحقیقی در ادب گذشته ما نیز نسبت به نضج و کمال رسید. آن‌ها که هوشیار کار بودند به پاره‌ای بررسی‌ها و کارهای تحقیقی در ادب گذشته ما پرداخته بودند. مثلاً به یاد داشته باشیم که ملک الشعراء بهار خطابه معروف خود را به نام بازگشت ادبی بر خوانده بود، دهخدا امثال و حکم خود را نشر کرده بود و سرگرم لغتنامه بزرگ خود بود، و غیره و غیره.

بعد از این سال‌ها یعنی در اواخر دورۀ بیست ساله بود که نیما کم کم از چله خود بیرون می‌آمد. بیرون آمد. و دیدیم که از این سفر روحانی که عبارت باشد از غور و مطالعه در ادب قدیم و پاره‌ئی عربیات،

نیما مردی بود مردستان / ۵۱

خاصه ادب معاصر عرب، و همچنین طرفی مطالعات در هنر و فرهنگ قرنک از این گونه سفرهایش ره آوردی نیز داشت که نتیجه مطالعاتش بود و می‌رساند که در این سال‌ها، مرد، مایه گرفته، کم از این که به چشم اندازهای تازه‌ئی دست یافته. این ره آورد سلسله مقالات او به نام ارزش احساسات بود که چنان چون رساله اجتهاد و تأملاتش بود در ادب و هنر شرق و غرب.

در این رساله می‌بینیم که چگونه با بصیرت خاصی به گوشه کنارهای کار هنر و هنرمندان دقیق می‌شود و گاه چگونه استنتاج‌های جالب می‌کند. مثلاً ببینید چه نتیجه هوشمندانه‌ای گرفته است این جا... بحث از تحولات فکری و اجتماعی اروپاست در قرن‌های هجده و نوزده و تأثیر آن در اقصای باختر و خاور. می‌نویسد:

«همان‌طوری که بازار هنرهای اقتصادی (صنعتی) رواج پیدا می‌کرد، هنرهای زیبا هم رواج خود را به دست آورد، مخصوصاً قرن نوزدهم، يك قرن تابناك از حیث عوض شدن ذوق و احساسات و میل به تکامل و ترقی هنر بود، که شالوده رشد بیش‌تر را برای قرن حاضر به یادگار گذاشت. در همان زمان که به مناسبت اوضاع اجتماعی ما، ادبیات دوره اخیر ما بازگشتی از روی عجز به طرف سبك‌های مختلف قدیم بود^۱ نویسندگان و شعرای اروپا (همچنین نقاش‌ها و موسیقی‌دان‌ها) مثل تیرهای صیقلی شده رو به آینده تابناکی می‌شتافتند^۲».

آن چه من می‌خواهم بر آن تکیه کنم عبارت «بازگشتی از روی

۱ - همان نکته‌ئی که لب لباب بحث ملك الشعرا بهار در خطابه «بازگشت ادبی»

بود و بعدها در سبك‌شناسی کامل شد.

۲ - نیما، ارزش احساسات صفحات ۵۱-۵۰.

۵۲ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

عجز» است. بهار که خطیب و مجتهد بحث بازگشت ادبی بود مسلماً ما را به چنین نتیجه و مقایسه‌ای نمی‌رساند. چنان‌که نرساند. این تجدید حیات و احیاء یا به اصطلاح فرنگی «رنسانس» درست است که برای شعر ما مفری بوده از سبک لاج‌هندی که بیش و کم گاه تا سرحد حماقت بیمار شده بود اما هر چه بود بازگشت بود، نه پیشروی. این همان نکته‌ای است که نیما، زیرکانه، به آن توجه کرد.

فصل

این توجه را نباید ساده تلقی کرد، گر چه در رساله «ارزش احساسات» مسائل مهم‌تر و دقیق‌تری نیز مطرح است، اما به نظر من این مسئله مخصوصاً اهمیت بیش‌تری دارد برای کسی که می‌خواهد به سر-چشمه‌های انشعاب و انقلاب کیفی نیما توجه کند. این جاکمی آزادتر، یا نه، بی‌پرواثر بحث کنیم. یعنی ببینیم که ماهیت و ثمره این بازگشت چه بود آیا به عکس قول معروف يك تمام به پس بود که بعداً دو تمام به پیش برداشته شود؟ آیا چنان چون دورخیزی بود که جهشی به دنبال داشته باشد؟ نه. هیچ کدام نبود فقط بازگشت بود، فقط بازگشت.

اگر شرم ما مشتاق رابحه شباهتی است میان این بازگشت و رنسانس فرنگان، بی‌گمان شرم بیماری پر توقع است، اگر نه ساده لوح و خام‌پندار، زیرا رنسانس فرنگان، پس از تهی - تاریکی قرون وسطی بود و چهره - های بزرگ و درخشانی زاد که مقایسه‌شان بسا پیش از رنسانسیان مثل مقایسه کوه و کاه است. آنان هر چه دارند از بعد رنسانس دارند و ما هر چه داریم مال پیش از بازگشت است. این اولاً. و ثانیاً این، که رنسانس

لہما مردی بود مردستان / ۵۳

بہانہٴ راہ گشایی پیروزی بود کہ ہنر مغرب را در شقوق و فنون مختلف بہ حد امروزینش رسانید. دست و پای ہنر و اندیشہ را از زنجیر رکود و ناتوانی و دوار آزاد کرد، از کلیساها و دربارهای منعطف کرد. نقطہٴ عطفی شد برای رسیدن بہ مرغزارهای سلامت و باغهای پرمیوہ انسانیت و انسان در حقیقت با آن رنسانس خفتمہ نیمہ جان بیدار شد، خون بہ تنش دوید و بہ سوی آفاق و اقطار وسیع آیندہ امید بخش گسیل گشت.

اما نہضت باز گشت ما فقط بہ سان کودتائی بود برای ساقط کردن سلطنت انحصاری دودمان سبک ہندی ... کہ ہمہ از آن بہ تنگ آمدہ بودند۔ و ایجاد ملوک الطوائفی در شعر و ادب. با این تفاوت کہ ہیچ چہرہئی درخشان تر از چہرہ های پیش پیدا نکرد، سهل است کہ حتی مثنی آدم های دروغین بہ وجود آورد. سعدی دروغین، سنائی دروغین، منوچہری دروغین و دیگر و دیگران. این اولاً. وثانیاً این، کہ راہ۔ گشایی پیروزی نبود و باز ادامہٴ آن رسید بہ همان دوار اسب عصاروار احمقانہ کہ در آن خراسانی بی اصل ہم آخ۔ور ہندی و عراقی کاذب نشستہ اند و بجل می اندازند. صوفی نمای بی صفا و بی درد می بینی با حماسہٴ خوان بی ہم آورد. آن ہم چہ حماسہئی، نہ از نوع ہفتخوان رستم و اسفندیاریا سرگذشت زال و سہراب، بلکہ حماسہئی از نوع حملہٴ حیدری ها شاہنشاہنامہٴ صباہا و شاہنامہٴ نوبخت ها.

شعر پیشین ما کہ رود بزرگی بسود حاصل از چشمہ های پاک اصالت ها و راستی های زندگی و ہنر پدران ما، در جنگل مہ آلود اما غالباً بی حاصل سبک ہندی راہ گم کردہ بود. باز گشت می خواست راہ رود را پیش از رسیدن بہ این جنگل بگرداند، رود را چند شاخہ کرد. یک شاخہ ہمچنان رہا ماند بہ سوی همان جنگل^۱.

۱ - از سرگذشت شعر فارسی در افغانستان و تاجیکستان و پاکستان خبردارید؟

۵۴ / بدایع و بدعتهای نیما پوشیح

شاخه‌های دیگر نیز هر کدام راهی در پیش گرفتند . اما به کجا رسیدند؟ به باتلاق‌هایی مثل دیوان قآنی . یا گودالک‌هایی مثل دیوانه‌های رفیق و عاشق اصفهانی . یا مردابی مثل کلیات صبای کاشانی یا کویرها

— من متأسفانه خبر چندانی ندارم. اما گاهی که چیزك‌هایی از آن نواحی می‌بینم انگار مشتاق و عاشق را می‌خوانم. در تاجیکستان که این مشتاق‌ها استالینست هم شده بودند و می‌دیدیم که چدها می‌گفتند. گویا هنوز پیغام نیما و پیشنهادهای بزرگ او به گوش هیچ يك از این کشورها چنان که باید نرسیده است. در آن سامان‌ها شعر فارسی دری، از لحاظ صوری و فرم و قالب‌ها آخرین سنگرهای ارتجاعی خود را همچنان حراست می‌کند، مثل حوزه‌ها و «انجمن ادبی»های خودمان در ولایات و شاید يك آب شسته‌تر، در تهران در این باره سخن بسیار است، که بماند اما در همین عجلت بگذارید اشاره کوچکی را سامان دهم در اواخر عهد صفویه و هنگامی که حزین لاهیجی از کامروایان حکومت صفویه چند منزل پیشاپیش سپاه نادرقلی ایبوردی در گزی، فرزند برانگیخته و فاتح ملت ایران (ونه‌نوز نادر شاه) به سوی بی‌سامانی از این شهر به آن شهر می‌گریخت و می‌گریخت تا وقتی که سرانجام خود را در سواحل جنوب ایران و راهی هندوستان دید و شتاب و ترس از سردار نادرقلی، زمام پروا و پرمیزها و قول و قرارهای او را قبضه کرده بود، در حالتی نیمه بیمار ناچار شد انتظار آمدن جهاز (کشتی) آشنا و ایرانی و یا مسلمان را کوتاه کند و با يك جهاز بزرگ انگلیسی — با همه اکراه که داشت — راهی سفر هند و سواحل این شبه‌قارهٔ مهربان و دریای مهمان‌پذیر شود، وقتی سوار کشتی انگلیسی شد و مفورات و نظم و نسق و ترتیبات فرنگان را دید، با همهٔ شیخ الاسلامی در گوشش انگار زنگ خطری آژیر کشید و در ذهنش جرقه‌ای هشدار دهنده، برای يك دو لحظه دریچه‌ای گشود و بعدها در کتاب خاطرات یا تاریخ زندگانی خود مطالبی نوشت — و عجا از چه کسی. چه حرف‌هایی! الحق هم بسیار غریب و هم بسیار درست — حزین چنین نوشت، البته قریب به این مضمون، نه به عین عبارت و آن وقتی

نیما مردی بود مردستان / ۵۵

و شوره‌زارهای دیگر فلانی و بهمانی و... باز همان دور و تسلسلی که دنباله‌اش را تا امروز می‌بینیم. یعنی می‌بینیم آن رود امروز که به شهرستان زمانه ما رسیده است، شعبه‌ها و شاخک‌هایش به کدام حیطه و حصارها می‌رود، از راه‌های پنهان و آشکار، و دارد کدام دیوان‌ها را چاق می‌کند، کدام گودال‌ها و حوض و استخرهای کثیف را و کدام بی‌هودگی‌ها را پیشنهاد خاطر تجارب پوچی و بی‌حاصلی کرده است.

نیما در آن چله‌نشینی این مراتب را می‌دید و می‌اندیشید و چاره می‌جست و سرانجام درفش بدعت‌ها و بدایع خویش را برافراشت. جای دیگری هم گفته‌ام که این انقلاب و حال‌گردانی او برای شعر بیمار و در بن‌بست مانده‌ما حکم نسخه بهبود و شفا و حرکت و نشاط را داشت. نیما از آن بازگشت معروف پندگرفت اما نه به این صورت که او هم باز گردد و مدتی با این دیوان و آن دیوان بلاسد و دوباره همراه آن‌ها

→ بود که در نهایت یأس از اوضاع ایران و ممالك اسلامی به سر می‌برد و بنیاد حکومت محبوبش به دست يك فاتح و فریادرس ویران شده بود که برای رهائی از این اوضاع بد و فاسد و نومیدکننده، مگر با پیروی از نظامات و شیوه‌های فرنگان بتوان کاری کرد و این نخستین ندای گرایش به غرب بود از فریاد يك شاعر و فرهنگی شرق اسلامی و بالانحص ایران که به گوش تاریخ و حافظه کم‌یاد و هوشش رسانده و سپرده می‌شد. در اواسط قرن دوازدهم، یعنی تقریباً دویست و پنجاه سال پیش اگر عمق این پیام و صلا دریافته می‌شد، شعر ما مبتلا به تجربه بیمارگونه «بازگشت ادبی» نمی‌گشت و به قول یکی از نقاشان و ناقدان هوشمند و جوان هنر نقاشی - آیدین آغداشلو - (ومن از يك برنامه تله‌ویزیونی او که بسیار خوب برنامه‌ای است شنیدم) شعر «آخرین سنگری» نمی‌بود که نوگرایی (یا به قول او: غرب) فتح‌کند (به وسیله نیما و در زمان جوانی او) ولی به قول معروف اگر را کاشتند... الخ

۵۶ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

بر گردد به این دره‌ای که بین شعر و زندگی فاصله انداخته، بلکه به این صورت که دریافت که باید معبری دیگر بجوید. او دست آن رود هرز و هدر رونده را گرفت و از دره انحطاط جهان‌دش و به‌سوی کشتگاه‌ها و مرتع و مزرع‌های تشنه، باغ و خانه‌ها، روانه کرد. او کلاه بوقی منگوله‌دار و جبهه دلقکی و شال کمری که طومار مدیحه‌را به‌پرش بزنند^۱ و قوطی حقه‌بازی و دیگر چیزهای این قبیلی را به‌عنوان ابزار و لباس شاعر به رسمیت نشناخت و ردای رسالت شاعر را به‌شاعر باز گرداند. پانصد ششصد سال بود که شعر ما از زندگی حقیقی و حقیقت زندگی دور افتاده بود. چه ارزش‌های تازه که پیدا شده بود و چه حقایق معصوم که بی‌زبان مانده و شعر ما همچنان از آن‌ها بی‌خبر، سرگشته بیابان‌های بی‌دردی و حیران در پیچ و خم کوچه‌باغ‌های انتزاع و تجرید، تا نیما رسید به‌سان یکه‌سواری که شمشیرش فربادش 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 عصاره‌ی درطی این قرن‌های تهی، دماز «سبک» داشتن هم می‌زدند. شاید بی‌اعتنا به این که معنی «سبک» بنیادهائی دارد که اگر آن بنیادها نباشد، لفظ نه‌تنها از اسب،

۱ - اخیراً دیده‌ایم که جامه‌ها و ابزارهای دیگری هم متداول شده است مثل فراك و پاپیون ...

نیما مردی بود مردستان / ۵۷

بل، که از اصل هم می افتد. مثلاً گرایش صائب به شیوه خاصش و گرایش ناصر خسرو به شیوه خاص دیگر عللی دارد - زائیده زمان و محیط و کیفیات روحی و تربیتی و غیره - که مرد محقق می تواند به روشنی آن علل را بشمرد و بریکایک آنها انگشت بگذارد. با توجه به علت ها می - توان گرایش های اصلی را مشخص و مدلل کرد توجیه کرد که هر چیز که هست آن چنان می باید و آن چیز که آن چنان نمی باید، نیست. کسی که بیمار بود و تب داشت، اگر هذیان گفت، هذیانش موجه است: به قول نیما:

«آن ها ساعت هائی هستند که از روی میزان و به ترتیب کار می - کنند آن ها نمی توانند برخلاف آن طور که می بایستی بوده باشند خود را جلوه گر سازند».

اما گرایش های پس از «بازگشت» به هر شیوه ای، اصلاً موجه و اصیل نیست دروغین و ساختگی است. هذیان آن بیمار به علت تبش بوده، اما این یکی تبش تب ساختگی اش برای هذیان گفتن است. دیده که دیگران چگونه تب می کنند او هم تمارض می کند و بی خودی دندان - هایش را به هم می زند و تن می لرزاند. او «سبک» به معنای حقیقی اش ندارد، بل، که اگر بتوان گفت «تسبک» می کند. چرا از خودمان کلمه بسازیم؟ پس از بازگشت کلمه سبک به کلی اصالت معنای خود را از دست داد و دارای معنایی ثانوی شد که محتملاً به جای آن کلمه ادا یا به اصطلاح حضرات سینمایی و تئاتری نقش مناسب تر است. یعنی باید بگوئیم فلانی ادای سبک خاقانی را در می آورد. نقش خاقانی را - و طبیعی است که البته بسیار غیرطبیعی و ضعیف و بدهم! - بازی می کند. ادیبان ما در این قبیل موارد عفت قلم بیش تری خرج می کنند.

۵۸ / بدایع و بدعت‌های نیما پوشیچ

می‌گویند، فلانی تتبع سبک خاقانی می‌کند! تمام تواریخ شعرای ما پس از بازگشت^۱ پراست از این گونه عفت قلم‌ها. از آن‌پس هیچ شاعری نیست که در شرح احوالش حرف از تتبع به میان نیامده باشد. بعضی جاها که می‌خوانیم فلانی «چندی تتبع سبک منوچهری می‌کرد، بعد به شیوه 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 به صحنه آمده باشند، دیروز نقش منوچهری، امروز نقش مولانا، فردا نقش حکیم ناصر، پس کی در نقش خودش است؟ معلوم نیست. گرچه معلوم است نقش خودش این است که نقش باز باشد، چنان که گفتیم و گذشت.

جائی خواندم که آرتور میلر پس از هنرنمایی زرش^۲ که به فاصله مدت کمی در جلد چند زن مشهور رفته بود، در باره او به نوشته بود: «ماریلین وقتی جلو دوربین قرار می‌گیرد، به کلی خود را فراموش

۱ - و در غیر مستقلان و شعرای درجه سوم و چهارم، حتی پیش از بازگشت هم نسبت به مستقلان طراز اول نظیر همین حال تتبع و تقلید و نقش بازی صادق است.

۲ - با اظهار کمی غبن مضحك و «تأسف گونه‌ای کمابیش» شاید، می‌گویم که وقت‌هایی بود که این زن عجیب در اوج خلاقیت هنری خود بود و فیلم‌هایش پشت سرهم به بازار می‌آمد و آنچه از آن فیلم‌ها در ایران نمایش داده می‌شد، هم چنان کم نبود ولی من در آن وقت‌ها تعصب ضد آمریکائی 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 چیزهایی که بر خو تحریم کرده بودم، تماشای فیلم‌های آمریکایی بود (که متأسفانه هنوز هم سالن‌های ما را قبضه کرده است و آن روزها که دیگر خیلی پیش‌تر) و از این رو هیچ یک از فیلم‌هایی را که این زن هنرمند و عجیب در آن بازی می‌کرد، ندیدم. ولی بعدها که آن تعصب و تحریم

نهما مردی بود مردستان / ۵۹

می کند و چیز دیگری می شود!» درست مانند شعرای پس از بازگشت ما، وقتی که جلو دیوان يك شاعر اصیل قرار می گیرند.

يك نفر بوده که اسمش ناپلئون بوده، لشکر کشی ها کرده، پدرسوختگی ها و قزاقی ها کرده، خون ها ریخته، پدر خودش و عالمی را در آورده، تاشده ناپلئون. زندگی حقیقی را دشواریا آسان بد یا خوب

→ فروکش کرد و چند فیلم او را دیدم، دریافتم که چه لحظات جادویی و شگفت را از دست داده ام! و دریافتم که تنها صرفاً محض حضور وجود او در فیلمی کافی بود که روحی فوق العاده و حال و هوایی مسحور کننده به فضای فیلم بدهد، بگذریم از بازیگری او زیرا او را از موجودات نادر و نایابی یافتم که بیرون ازین عالم، در کمندهای بی رهایی خدایان هنر و خاصه الهه زیبایی و سحر شعر گرفتار می آیند، چنان که او به نحوی عجیب گرفتار آمده بود و جز در لحظات جادویی اوج و ایثار و شعر و نثار نمی توانست زنده باشد و چون در سال های اخیر عمرش لحظات بازگشت به زندگی آلوده عادی و مادی، برایش طولانی تر و تحمل ناپذیر تر شده بود (درست مثل فروغ خود ما در يك سال آخر عمرش) و دریافته بود که لجزار زندگی امروزی دنیا، هر لحظه قتال تر می شود و هیچ دل خوش کنک و مخدر و پناهی نیز نمی توانست کمکش کند، ناچار مرگ را زیاتر و آسان تر آسایش بخش تر دریافت، خاصه ناشناختی و جاودانگی پرجذبه و جبروت مرگ که به درستی گاهی بسیار وسوسه گر و مقاومت ناپذیر می نماید، از این رو بهانه ای آراست، خواست و یافت و به آغوش آن جادوگر سیری ناپذیر شتافت زیرا شکننده تر و ظریف تر از آن شده بود که زندگی جاری ما را - این بیمار گونه اعتماد بی بهره از اوج ها، دریای بی رحم ترین موج ها، به ویژه با چشم اندازهای هول و شوم پیری و ناتوانی و بی جاذبه ها را - تحمل بتواند کرد. فروغ و با تفاوت هایی در جزئیات فروغ صادق هدایت نیز، دارای همین جان و جنم نجیب و نادر بودند.

۶۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

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

در احوال یکی از بزرگان این طایفه می‌خواندم که دو سال تمام تمرین کرد تا توانست شخصیت خود را به کلی از یاد برد و شخصیت بتهوون را جانشین آن کند، مدت‌ها زیر نظر کارگردان بزرگ تقلاها داشت تا سرانجام او تصدیق کرد که: هان، این دفعه خوب شد. این دفعه خوب زلف پریشان کردی و چوبدست هدایت ارکستر را خوب تکان دادی درست مثل خود بتهوون! اگر بتهوون زنده بود و می‌دید...

نمی‌دانم، لابد آفرین می‌گفت و می‌آمد پیش این هنرپیشه کار می‌کرد که چه طوری خودش بشود، مانند ادعای بعضی شعرای پس از بازگشت ما که مثلاً می‌گفتند:

میسود سعد گر بدر آید ز گور خویش

تحسین بر این قصیده غرا کند همی

کار هنرپیشگان، از مزاح که بگذریم، باز راهی به دهی دارد. زیرا این بازآفرینی شخصیت‌ها، یا بر کشیدن خصال نمونه‌کسان تاریخ و جامعه (به قول خودشان: خلق. «تیپ»ها و «کاراکتر»ها) عضوی و عنصری از مجموعه هماهنگ عناصر و اعضائی است که رساندن معنای را متعهد است. (و باز به قول ادیبان فرهنگ سینمایی و تئاتری ما، ارگانی از ارگانیزم آرمونیزه تیپ‌های کاراکتریستیک انترسان که متورانس آن آن را لایحه و پرزانت می‌کند!) اما متبیین ما قصدشان فقط تتبع محض بود و هست. از مطلب دور نیفتیم. می‌گفتم که سبک ریشه‌های معنی

نیما مردی بود مردستان / ۶۱

خود را از دست داده بود. نیما حقیقت این معنی را باز گرداند او تنها شاعر صاحب سبک مستقلی است که ادبیات ما پس از شیوه هندی به خود دیده است.

فصل

البته مقصودم سبکی است که استوار باشد بر بنیاد موجبات واقعی و جدی و سنن اصیل - گرچه به صورت دگرشکلی (دفرمسیون) و تصرف در آن سنن - و نیز حاکی باشد از سلامت و حضارت روح و بر اساس ریشه‌های عمیق اجتماعی و جهان‌بینی و زندگی و شمسالم انسانی پایه‌گذاری شده باشد.

و گرنه، به قول احمد شاملو «خز عبلانی از طراز جیغ بنفش»^۱ که مجموعه‌ئی از اصوات نیمه و حشبانه است، یا سرمشق‌های قدیم‌ترش اداها و دلق‌بازی‌های کسانی مثل دلشاد ملک‌قمی یا نمونه‌های بالنسبه سالم‌تر دیگر مثل زجل‌ها و حراره‌ها و مثل‌های (من از کوشش‌های به صورت «شاهین»‌های تندرکیا با نوعی احترام یاد می‌کنم) عامیانه و بدوی که چه اقسام و انواع فراوانی هم دارد. همه این‌ها نیز «متسبک» هستند. مثل‌ها را که می‌توان گفت کمابیش «سبک» هم دارند.

مقصودم این است که شباهت‌های ظاهری و بی‌اصل فریمان ندهد. يك وجه اشتقاق عامیانه در فقه‌اللغة هر دمبیل و من در آوردی و دیمی و البته نامدون و شفاهی حاکی است که «شهریورماه» در اصل همان «شهری ورمال» بوده. یعنی ماهی که «شهری» باید در آن ماه

۱- فقط همین عبارت «خز عبلانی از طراز جیغ بنفش» نقل قول است.

۶۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

«ورمالد» وجل و پوست تخت ییلاق نشینی اش 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 ریشه لغوی آن چنین اعتقادی دارند حتی می‌گویند اگر درست گوش بدهید بادهای سرد شهریورماه غروب‌ها یا زوزه‌های خود می‌گویند: شهری! ورمال. شهری! ورمال.

باری، در سرودن و نیز در خواندن شعر آزادیم که هر کار دلمان می‌خواهد بکنیم. هر جور دلخواه‌مان است شعرها و معنی‌ها را تعبیر و تفسیر کنیم. حتی آزادیم که کلمات را تا حد اصوات پائین آوریم یا به يك اعتبار تا سرحد تصویرهای صوتی و موزیکی عروج دهیم. وقتی مولوی می‌گوید: تن تن تننا یا هو یا می‌گوید: ای مطرب خوش قاقا توفیقی و من قوقو (البته این جور کارهای مولوی نسبت به باقی کارهایش مثل نسبت يك به صد هزار است، او يك مثنوی هفتاد منی و يك دیوان صد و چهل پنجاه منی دارد گهگاه تك و توکی اینهارا هم ضمیمه دارد) باوقتی يك بابائی می‌گوید: نیبون نیبون می و بلی میبون^۱ اینان، مولوی و آن بابا هیچ کار

۱- گرچه ونگ ونگ رنگ دیگری از وونگ، وونگ است ولی متأسفانه ثبت صحیح این مصرع را نیافتم. روایات مختلف است، در بعضی نسخ «گیلی گیون» ثبت شده و در برخی نسخ دیگر و نیز در روایات شفاهی، چنان‌که من در متن ثبت کرده‌ام. مترجم ترکی این مصرع در نسخه «پخ» متعلق بدموزه سنگواره‌های قلبی «فسلی فون» آورده است کاتب در حاشیه نوشته: فسلی یا نصحیفی است از فسلی که معروف است یا تحریفی از فسیلی که همان فیل و سنگواره باشد، فون هم جمع مذکر سالم «فس» است که همان «فیس» باشد و آن بادی است که بعضی برای فریب زنان دله مردم در غیب و بروت اندازند، به‌نشانه خامی و ناتمامی انتهی روایت نسخه «پخ» ولی نسخه «کش» و «اخ» این مصرع را به قدری

نیما مردی بود مردستان / ۶۴

بد و خطر ناک و حتی تازه‌ئی نکرده‌اند. گمان نمی‌کنم هیچ ادیبی حق داشته باشد از این شطحیات نه‌خدا یا شطح گونه‌های 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 مسخره زیرکان اهل شده‌اند. این خوانندگان و ادیبان‌اند که مغبون‌اند و باید اظهار غبن کنند از این که شاعر خواننده را از این بیش بار نمی‌دهد که او هم در آن معنویت محض، به یاری دلالت قراردادی اصوات که تنها حد و حبل مشترک همگان است - چنگی بیندازد و از لطائف آن نشئات روحانی طرف خطی بیندد.

همیشه با چنان اشعار یا به عبارت دیگر ابیات صوتی، مثل اینکه يك چنین توصیة سرزنش‌دهنده و شرمگین‌کننده‌ای - که آدم را خیس عرق می‌کند - نیز همراه است که توهم به آن جذب و خلصه خارج از حدود نازل و فرومایه الفاظ برس، تا بفهمی تن‌تننا دالام دیلام یعنی چه، یا چون تو جوون، خر خودتی، کپای کیبون^۱ چه عالم عجیبی را حکایت

→ با تحریف و نصحیف ضبط کرده‌اند که تصحیح آن با وجود علم فراوان بنده شرمنده و فحش بلیغ در کلیه نسخ مکتوب و غیر مکتوب بر این فاضل محشی متعذر و نامسکن گردید، فعلیهذا به همان ضبط‌های سابق اکتفا شد. و بقیة تحقیق به عهده علمای علامه آتیه گذاشته شد. الاحقر اعلم علمای علامه فعلی که خود شخص اینجانب باشم و ضمناً رجوع شود به جمیع کتب متفرقه چاپی و عکسی و احیاناً «عنسیک لوپدیا ایندیا آفیس فیس» از الف تا های غیر خطی. انتهی یعنی تمام شد افادات این بنده فاضل محترم در باره ما نحن فیه.

۱- ثبت کاملاً مشکوکی است از بیت سابق الذکر که البته با وجود نسخ صحیحه مضبوط در کتابخانه‌های معتبر عالم، چندان محل اعتبار نمی‌تواند باشد.

۶۴ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

می‌کند خواه این عالم یا آن جذبه‌ناشی از شور و حال صوفیانه در لحظات وصول به مبدأ اعلا باشد، خواه ناشی از صعود بخارات معنوی معدوی به کله حاصل خوردن يك رأس کتلت دسته‌دار مع نیم‌بَطَر و یسکی جمشید جم در خلوت روشنفکرانه دکهٔ آبجی کوکوی ارمنی - فرانسوی ضمن افکار شریفی از قبیل این که: خوب امشب که نشد امشب که شوهر آمده. طفلك «جوگولی چیگون» نقاش ریزه‌نقش «شوشولی موشون»^۲ من... و چه قبیل حالات شریف دیگر.

و دیوانی از این گونه ابیات صوتی چه قدر خوب و چه قدر متغیر و چه قدر یکنواخت می‌تواند باشد. چنان که از حیث کیفیت پری‌فرق نمی‌کند که در چهارصد و پنج صفحه به قطع وزیری بزرگ با حروف ۸ نازک بی‌سایه باشد یا پنج صفحه قطع جیبی حروف ۷۲ سایه‌دار. حسن بزرگ‌تر این قبیل ادبیات این است که به زبان بین‌المللی پرداخته شده است و شعاع تفهیم و افتخار خلق نظائرش تا عالم حیوانات نیز می‌رسد. چنان که می‌بینیم همهٔ شغال‌های عالم، با مختصر اختلاف لهجه‌های محلی يك جور زوزه می‌کشند و همهٔ وزغ‌ها نیز... بگذریم. خدا بیامرزد برادر حاتم طائی را.

صحبت از اصالت بود. در بعضی جاها که نیما به سبک خود اشاراتی دارد، برای آنان که مرادشان از شعر تفنن محض یا فریب نیست، بلکه شعر را در مقام زاده (نه زائده) ای از بلوغ جامعه و فضیلتی از فضائل بشری و برآورندهٔ حاجتی از حاجات معنوی آدمیان و پناهی و معصمی برای ارواح خالاق به‌جا می‌آورند، آن اشارات آموزنده و روشنگر است مثلاً این جا که می‌گوید:

۲۰۱- به حاشیهٔ شمارهٔ قبل مراجعه شود.

نیما مردی بود مردستان / ۶۵

«هرچند که فشار زندگی آسان مرا به راه خود انداخت (اما) رمیده خبلی دیر رام شد. هر سنگ باچه کند و کویر آورد دقیق از جا کنده شد و پل به روی آب باچه روز و شب های پر زحمت طرح بست تا دیگران آسان بگذرند و دیوانه ها به آب زده بگویند: پل لازم نیست! اما در پیش پای کسی که می گوید لازم است، هر کار بعدی در عالم هنر از يك کار قبلی آب می خورد»...

حساب دهن - کجی ها و دشمنی های دشمنان که روشن است، اما به غلط اندازی های دوست نمایان نگاهی بکنیم. آنچه اشاره وار می خواهم بگویم اینست که غلط اندازیها و تئمن های بی دردانه حضرات نیون نیونی گرچه در عرف بررسی های جدی در خور اعتنا نیست و مالا در دایره شمول همان داوری استوار و درست نیماست که :

«... ازین اشتباهی آنها تراوش کرده است که قدم جلوتری را در راه تکامل برداشته باشند، در صورتی که نمی دانند جای اولین قدم آنها به روی چه نقطه ای است و برای چه به آن جا قدم گذاشته اند».

ولی فقط باید به دو جنبه دشمن گونه کارهای این دوستان بسا دوست نمایان توجه داشت :

یکی جنبه منحرف کردن توجه پاره ای نوخاستگان متذوق و روشنفکر که لااقل چارصباحی فریب ظواهر و اعراضی از قبیل عناوین و اداها و شهرت ها و اعتبارات خارج از « شعر » این گونه کسان را می خورند که مثلاً «بالاخره بابا دکتر است، دو تا زبان فرنگی بلد است،

۱- نیما، دو نامه، صفحه ۲۵.

۲- نیما، زندگانی و آثار صفحه ۱۵.

۶۶ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

چارتا سفر کرده، هیأت هنرمندانه دارد؛ چارتائی چیز نوشته، هر چه نکنی، آخر لابد این قدرها هم پرت نیست لابد يك خبرهائی هست. خب نیما را هم مثل بسیاری بزرگان تا مدت‌ها مردم نمی‌فهمیدند و...» از این گونه حرف‌ها. این‌ها نتایج زیانبار همان ظواهر اعراض خارج از شعر است تکلیف «شعر» ها هم که معلوم، فریبی و سرگرم کنکی برای انطاف فکر جوان‌ها و برای بی‌اثر کردن سلاحي که نیما آفرید. دو دیگر جنبه منحرف کردن ذهن عامه مردم که کم‌کم هراسشان می‌ریزد و توجه می‌کنند، به رسالت نیما و مسائلی که در شعر اوست. اما دشمنان سوگند خورده و رمز آشنا بیکار نقشسته‌اند. می‌بینیم و دیدیم که به قول احمد شاملو:

«از روزنامه‌های مبتذل بازاری گرفته تا مجلات به اصطلاح هنری طراز اول - از انجمن‌های (بی ادبی می‌شود)^۱ ادبی گرفته تا بلندگوهای رسمی، همه جا «جینگ بنفش» و نیما نامردانه در يك دناون کوبیده شد. نیماکنج خانه خود نشسته بود، به همه این نامردی‌ها و ناسپاسی‌ها و نادانی‌ها نگاه می‌کرد؛ چشمش همه جا می‌کاوید و فریادش به هیچ جا نمی‌رسید».

یادآوری این نکات برای این است که آن‌ها اهلند، تفنن روشنفکرانه را از جهاد پیامبرانه تمیز دهند.

فصل

نیما، به این اعتبار که شعرش در قلمرو شعر ناب و بری از آمیختگی

۱- (بی ادبی می‌شود) را من افزوده‌ام.

نیما مردی بود مردستان / ۶۷

و آلودگی است و سرشار از عصمت و صفای روستائی، به باباطاهر می‌داند؛ مخصوصاً حساسیت و سوز سخنش، و به این اعتبار که در کنه اعراض تصاویر و تمثیل و واقعیات عینی، جوهر شعرش متکی به قائمه فکری و عمق دردهای بشری است و جهان‌بینی دارد، به خیام می‌ماند البته بی قاطعیت و صراحت خیام کسه از لطائف هنر اوست؛ بلکه با ابهامی غالباً متدل. و این ابهام زائیده همان بیان تمثیلی و تویه‌دار و عینی اوست.

اما از حیث استقلال سبک در گزینش الفاظ و شیوه جمله بندی و برش‌ها و فصل‌ها و عطف‌ها و نحوه آوردن صفت و قید و خلاصه آنچه مربوط به جنبه لفظی کارهای اوست، بی‌شبیه است. فقط از لحاظ تشخص و شبهت‌ناپذیری و ممتاز و بارز بودن سبک، اگر بخواهیم بنا به جهانی در بزرگان و اساتید گذشته برای او مانندی بیابیم، من گاهی ناصر خسرو را (با ستایش می‌گویم) و غالباً خاقانی را (بی‌ستایش) به خاطر می‌آورم. شعر نیما از حیث لفظ اغلب هیچ‌بخ و پهلوی‌ملایمی ندارد. درشتناک، مضرس و خشن است و گاهی نسبت به بعضی گذشته‌های زبان ما، بدوی می‌نماید. *

این‌که گفتیم آمیختگی و آلودگی توضیح بیش‌ترش این است که در میراث بزرگی که از شعر پیشینیان به ما رسیده شعر نساب کم داریم، بسیار کم. شعر گذشتگان ما غالباً یا آمیخته است یا آلوده.

آلودگی: یک‌بدنه عظیم مدائحی است که بیش‌تر دواوین. قدمای ما را تا پیش از مشروطیت فربه کرده و با سنجش‌های امروزی - که ترازش و ترازویش را نیما به ما بخشید - آیا به راستی حق داریم نودوپنج درصد از دیوان‌های خداوندانی چون عنصری و فرخی و افوری خاقانی و نظایر اینان را شعر بنامیم؟ این آثار از نظر ذخایر زبان و نمونه بعضی ورزیدگی‌ها و امکانات بیان و گوشه‌هایی از سرگذشت

۱۶۸ بدایع و بدعتهای نیمایوشیح

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: بدنه عظیم دیگر ادبیات پندآمیز و نکته‌آموز ماست که با عناصری از قبیل زهد و وعظ و دین و موضوعات خطابی و فلسفی و غیره به نحو نامتعادلی آمیخته است. مثلاً بیش‌تر بوستان و قصائد سعدی و هشتاد درصد از قصائد ناصر خسرو و سنائی و عطار و دیگران غالباً خطابه‌ها، مواعظ منظوم‌اند نه شعر محض و مطلق.

جوهر شعر آمیخته است به عناصر غیر شعری چندان که لازم است تعادل بین محتوای اندیشگی (قائمه فکری) و نحوه بیان و پیدا کردن شکل صحیح ارائه و القاء احساسات و ثبت لحظات معنوی که اساس کار شعر است، حفظ نشده. زور عناصر دخیل چربیده، بهترین نمونه هفتاد درصد حدیقه سنائی و گلشن راز شیخ شبستر و هفتاد هشتاد درصد مثنوی مولوی، که مخاطبشان فکر و تعقل ماست نه حس و تأثر ما، آن‌هم نه با ارائه تصاویر و خیالات حسی شده، بلکه با ابلاغ موعظه‌وار باورها و حکم‌های خطابی و قیاس‌های منطقی و غیره. اغلب این گونه آثار فقط از لحاظ تاریخ افکار می‌تواند جالب توجه باشد و از حیث گنجینه لغت و توانایی‌های زبان و نظایر این اعتبارات نه شعر، نه محض و مطلق شعر. فقط عده 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 عظمت کار او و شرافت موضوع و زیبایی و سودمندی قصر بلندش همچون بنایی یادگار و بسیار شکوهمند، از نیاکان و گذشته‌سرائی آینده‌سازش هم بی‌نظیر و به معنایی دیگر شعر است) بیش‌تر غزل‌های حافظ، بعضی غزل‌های دیگران، رباعیات خیام (نمونه

نیما مردی بود مردستان / ۶۹

خالی) و پاره‌ای رباعی‌های دیگران، دوبیتی‌های بابا طاهر گوشه‌هایی از مثنوی‌ها و بعضی غزل‌های عطار و بسیاری بلکه اغلب دیوان شمس مولوی و بیست‌سی درصد مثنوی‌اش و بعضی قصائد منوچهری و طرفی از طرفه اوصاف و داستانهای نظامی و هیجانات خاقانی و بعضی حبشیات مسعود سعد و غیره و غیره .

البته ادبیات وصفی و روایی ما کمابیش ازین آمیختگی آلودگی دور مانده است. مثلاً طرفی از شعرهای به اسلوب منوچهری و نیز فخرالدین اسعد گرگانی و گوشه‌هایی از پیروان نظامی مثل امیر خسرو، جامی و دیگران یعنی گوشه‌هایی از آثار توفیق یافتگان بعد و بعدها تا قریب به عصر ما، اما این آمیختگی و آلودگی سواد اعظم ادبیات گذشته‌مارا فرو خورده است. در دوره مشروطیت، سیاست روز و حتی «خبر» عنصر دخیل در شعر شد. و نیما بود که به‌خوبی به این مسأله توجه کرد و به کلی عناصر دخیل را طرد کرد و ترك گفت و نمونه‌های عالی از شعر محض در حده عادل شکل و محتوی به ادب ما ارزانی داشت.

فصل

از قلل افتخارات گذشته‌های دور فرود آئیم. چند صد سال بود که زندگی و اندیشه و هنر - و مثلاً شعر که موضوع بحث ماست - در همه آفاق باختر و خاور پیش می‌رفت و ما که روزی توانگر این هنر بودیم دیگر چیز کرامندی نداشتیم. باید قرنی می‌آمد و قرنی می‌رفت و ما چرت می‌زدیم تا اتفاقاً صبحه بشری بلندی، چون ترجیح بندها تف (تکه الماسی از میان خروارها زغال) به گوش ما می‌رسید. یا نعره از جگرکنده خشم و خروشی دردمندانسه، مثل قصیده دماوند ملك الشعرا

۷۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

بهار، ویا تک و تو کی چیزهای دیگر. اگر گاه‌گذاری آدمی جدی با پاره‌ئی حرف‌های جدی‌تر مثل ابونصر شیبانی پیدا می‌شد، یا هزالی به‌ستوه آمده مثل یغمای جندقی و شهاب‌ترشیزی، صدایشان چندان رسا نبود و چو بدستشان بلند، که راه گل‌ها را بگردانند.

دیگر چیزی نداشتیم. و اگر گاهی گوهری نادرمان می‌افتاد، کم بود خاصه نسبت به غنای گذشته‌مان ناچیز بود. در هر صد سالی چند سکه؟ چند تکه؟

دنیا در این چند صد سال به‌چه مایه از لطائف ذوق و فکر و هنر عالی دست‌یافت و ما هیچ؟ بگذریم از دنیای پیش از اسلامان، حتی وقتی که ما خیام داشتیم، ابوسعید داشتیم و دیگر و دیگران، بسا کشورها که غاز می‌چرانند و قدق می‌کردند و گرمابه نمی‌دانستند چیست و بغل ملکشاهان به قول سعدی چون «مردار در آفتاب» مرداد بود. بسا کشورها که قرن‌های قرن هم و غم عقول عالی‌هشان مصروف به این بود و این مهم‌ترین اشتغال ذهنی و موضوع مباحث دینی و فلسفی و مایه‌چه بسیار تکفیر و کشتن و سوزاندن و تفتیش فکری بود که هنگامی که مریم‌دوشیزه داشت با زادن پسر خدا دنیا را قرین شرف و افتخار می‌کرد، آیاملائک مقرب این قدر حواسشان جمع بود که نگذارند سر بچه به زمین بخورد یا نه؟ و ما مولوی داشتیم که حتی فرعون‌ها را تبرئه می‌کرد و می‌سرود:

۱- گویا از خاطرات شکسپیو، یا دیگری از معاصران یا قریب‌العصرهای اوست که از لحظات شرفیابی به حضور ملکه قدیم و شهیر انگلستان الیزابت اول در دفتر خاطراتش چنین یاد کرده است که با مصرف آن‌همه عطرهای عربستان و بخورهای معطر، باز هم از گند بغل علیا حضرت ملکه انگلستان نمی‌شد به او نزدیک شد کله آدم از تعفن سوت می‌کشید چون حمام نداشتند رسمی شرقی و بد می‌شمردند حمام رفتن را!

نیما مردی بود مرستان ۷۱/

چون که بی‌رنگی اسیر رنگ شد
موشی با موشی 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 دیدیم که دنیا قطب عوض کرد. ما ماندیم و کاروان روز و شب کوچید. ما درجا زدیم و مواریث گذشته را نشخوار کردیم و دنیا آمد و آمد تا از ما پیش افتاد اکنون دیگر لاک‌پشت بدل به خرگوش گردیده بود و از غزال و گوزن پیش‌تر افتاده.

نیما همه این مراتب را می‌دید و می‌اندیشید. خاصه و خاصه می‌دید که دنیا به‌سوی دیگری روان است. کم‌کم همه شون زندگی و از آن جمله فرهنگ و هنر، دارد از دوایر محدود و قلمرو محلی و حتی آفاق ملی سرک بدر و پرو برتر می‌کشد و در این صورت ما چه داشتیم که روزی و روزگاری اگر پاش افتاد، به آدینه بازارهای جهانی عرضه کنیم؟

دنیا گذشته ما را تا آن‌جا که ممکنش بود می‌شناخت. هیچ‌یک از امتعه ارزشمند ما - حتی نقش‌قالی و کوزه سفالی - برای دنیا تقویم نشده و ناشناخته نمانده بود. با خیام ما به صد زبان همدردی می‌کردند، پیرهاشان حافظ ما را نماز می‌بردند. نه فقط فردوسی و عطار و سنائی و بزرگان دیگر که حتی انوری و جامی ما را نیز در حد خود به جای می‌آوردند و حتی کوره‌راه‌های بزرگ و پر خم و چم جنگل‌های هندوستانی ما نیز - اگرچه سرازعوالم مجرد و منتزعی چون خلسه زرد کوکناری و روئای سبز شهدانگی درمی‌آورد - بی‌مسافر نمانده بود. اما آخرچی؟ ما سرانجام این مسافران را به کجا می‌خواستیم برسانیم؟ به گنج‌خانه‌ئی که در آن شاه‌عباس کبیرمان به ازاء بیتی که شاعری برای طاق ابروی

۷۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

مردانه امام علی، سلام بر او، سروده بود؛ هموزن شاعر سکه زرین سائر می‌بخشید، زیرا که سرخوش بود؟ یا به‌طویل‌ه‌ئی که همین کبیر با تدبیر به‌ازاء بیتی دیگر - و نه پر بدتر از آن شاید؟ - هموزن شاعری دیگر پهن زرد رائج ممالک محروسه عطا می‌کرد، زیرا که سرخوش نبود؟

۱ - این‌جا اگرچه ربطی به‌متن و مطالبی که در آنیم ندارد، اما در این حاشیه به‌مناسبت آن که نامی از شاه‌عباس کبیر آمد می‌خواهم این‌را بگویم که قصد من اهانت به‌شخص او و اقران او نیست، به‌رحال چه شاه‌عباس، چه شاه‌سلطان حسین چه آقا محمدخان قاجار یا کریمخان زند، همه‌هریک گوشه‌هایی از زندگی گذشته و تاریخ مملکت‌ما، گذشته ملک و ملت ما هستند. نام شاه‌عباس در متن، به‌مناسبت آن کار جالب و مشهورش با شانی‌تکلو و کار جالب‌ترش با شاعری دیگر ذکر شده است و داستان اولی نقل و نقل همه تذکره‌ها و تواریخ عصری و بعد عصری راجع به‌آن سلطان بزرگ است که گویند وقتی شاه‌عباس درویش، به‌اقتضای سیاست مذهبی و مدبرانه‌ای که داشت به‌شنیدن شعری از شانی‌تکلو از شعرای نه‌چندان مشهور آن‌عصر گوش سپرده بود و همین که شانی به‌این بیت رسید که:

اگر دشمن کشد شاعر، و گر دوست به‌طلاق ابروی مردانه اوست.

شاه‌عباس از شنیدن این بیت شکفته‌خاطر شد و این منقبت گوی امام علی بن ابی‌طالب (ع) را دستور داد وزن کردند و هموزنش به‌وی سکه زرین دادند و این‌خبر بین اهل‌شعر مشهور شد و خیلی از شعرای زمان را به‌رشک و هوس انداخت. البته این کار یعنی هموزن شاعر به‌مناسبت خسو شامد سلطان مدوح زر و سیم‌دادن، در ایران بی‌سابقه بود، والا در هندوستان مکرر در مکرر نظائر این‌واقع‌ه صورت گرفته بود باری تا این‌جای داستان واقعی و تاریخی است اما در ذیل و ضمیمه آن هم نقلی افواهی مشهور است که دقیقاً معلوم نیست حقیقت و واقعیت داشته باشد و در کتب معتبر آمده باشد من‌حتی نام شاعر و واقعه ذیل آن داستان را هم‌الساعه نمی‌دانم چیست؟ به‌رحال مشهور است وقتی شاعری دیگر نیز به‌هوای صله هنگفت و هموزن

فیما مردی بود مردستان ۷۷

چنین انگار که ما را هم خوانده اند بدین جشن که جشن گاریزان
(فستیوال) جهانی شعر است.

پیر و جوان از همه زوایای جهان گرد آمده اند. عجم و عرب و
ترك و هند و چین و ماچین و فرنگ و ینگ و فرنگ، نوخاستگان دین و
پوران پریری، جوانان پارینه، مردان پیراری، و ما نیز که پیرانیم کهنان،
پس پیراری.

خوش آمدگوی سنت گزار بزم می گوید: «هسا، خوش آمدید،
صفا، خیام که دیگر از خود است و ما از شما حافظ را خواندیم عجیب
و عالی بود و بعد دیگر کمابیش جایی را هم شناختیم، از سبزه و از
سلامانش روایت هاداریم. بعدها هم از آن جنگل هندوستانی شما پاره‌ئی
میوه هادستمان را گرفت، گاهی پربدک نیست ولی...»

پریری می گوید: ولی دیگر گویا از حد لطایف شعری، کمابیش...
دینه می گوید: خارج است، خارج آهنگ است. ببینید مثلاً
آپولینر گفته... هاهاه... زیر پل میرابو، آب‌ها، مثل عشق‌ها...
سنت گزار می گوید: خوب، تازه چه دارید؟ چه‌ها دارید؟

→ خود زر و سیم گرفتن، فرصتی پیدا کرد و خود را به شاه عباس رسانید که در
آن وقت گویا حال و حوصله‌ای چندان هم نداشت و به اصرار تقاضا کرد
شعری را که سروده است به سمع شاه برساند و مشغول خسرانیدن شد تا
به جایی رسید که شاه عباس گفت: بس است بیا تا ترا هم صله بدیم و دست‌ود
داد شاعر را وزن کردند و هم‌وزنش پهن اسب دادند! بی‌چاره شاعر شکوه
کرد که چرا؟ من چنین و شانی شاعر چنان؟ شاه عباس گفت چون آن وقت
در خزانه بودیم و زر بسیار و اکنون در اضلیم و پهن فراوان است!
بگذریم به نظر من لقب شاه عباس را درویش گفتن به از هر چیز دیگر است
و این توضیح و تفصیلی می‌خواهد که جایش این جا نیست پس در این
عجالت به همین اظهار نظر بسنده می‌کنم تا بنده.

۷۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایو هیچ

ما چه بگوئیم؟ ناچار: لطفاً ببینید این غزل را میرزا عبدالوهاب نشاط ما هم‌ریش خاقان مغفور گفته، استقبال سعدی و حافظ است. گاهی این گاهی آن. بعضی جاها که مو نمی‌زند، عین خود خواجه. این یکی راهم میرزا عباس فروغی هم‌طرح شاه‌شهید گفته، مختوم به‌تضمین است و انگار خود شیخ، رحمة الله علیه.

دینه می‌گوید: ما خود شیخ و خود خواجه را که داریم، آخر... سنت گزار می‌گوید: ما منوچهری را یافته‌ایم. آن قصیده یادتان هست الا با خیمگی خیمه فروهل...، زنده و پرشکوه است. یکپارچه سرشار و موج از شعر و زندگی زمانه اوست و بسیار زیبا، ما باید بگوئیم: این یکی را هم قاآنی گفته. بدرقه منوچهری است حتی خودش می‌گوید از او هم بهتر است، ببینید... می‌گوید...

سنت گرا چه بایست می‌گفت؟ چه باید بگوید؟

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

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

و ما چه می‌بایست می‌گفتیم؟ لابد: نه آقا! این‌طورها هم نیست.

ما يك دكترى داریم...

– هان – خب خب؟

– که خیلی دکتر است. آقا خودش می‌گوید من پادشاه شاعرانم.

حتی دوستانش به او گفته‌اند که تو از خیلی‌ها بهتری مثلاً از شکسپیر و

نیما مردی بود مردستان / ۷۵

امراء القیس و...

ترك می گوید: هیچ دخلین وار؟!

هندی اردو به گواهی می گوید: حقیقت، مسا هم خواندن کوتاهه
خیلی خیلی عجب و خیلی خندیدن کرتاهیم...

سنت گزار می گوید: نه، بله، خوب از حرف های این دکتر چیزی
به خاطر دارید؟

– بله. که داریم، او می گوید: چمنم آمد، سمنم آمد، گل بساغ
نسترنم آمد و یک همچین چیزهایی.

– به به دیگر چه می گوید؟ بارک الله، ماشاء الله، انشاء الله، ...

– می گوید: به دلم از جنبش فروردین هوس آن طرفه نگار آمد–
بزن ای مطرب بده ای ساقی الی آخر. البته یک دکتر دیگر هم داریم–
عقاب... سابقاً البته.

– خوب دیگر که ها هستند؟

– یکی دیگر هم داریم که خوشبختانه به زبان های بین المللی شعر
می گوید.

به صرفه شما که دیگر خرج مترجم نخواهید داشت.

– مثلاً؟

– مثلاً می گوید: «دیمبلی دیمبون، نیبون نیبون، جاجین جوجا،
دالام دالام» و اکنون مدتی است که به تو و توها می اندیشد. دقت نکردید
آقا سطحش فی الواقع خیلی بالاست.

دینه می گوید: عجب! که این طور؟ که هنوز لوطی این عنترها
در شهر شما نمرده است؟ شما به چی ها می اندیشید؟

– ما به دردها و بدبختی و رنجی که داریم می اندیشیم و به علت-
های این رنج و بدبختی و دردها مان.

– پس موج این اداها به شما هم رسیده؟

سنت‌گزار می‌گوید: مقصود دینه این است که این تفنن‌ها و بازی‌ها را ما کهنه کرده‌ایم. این شوخی‌ها و خوشمزگی‌ها مال چهل پنجاه سال قبل بود و نبش‌خندی حاصل بر خوردن به دیوار تاریکی و گیر و گرمی که بن بست و آخر خط و نگشودنی می‌پنداشتیم که بعد سپری شد قصد آن بازیگران اصلی هرچه بود، این خاله‌خرس‌های تقلیدپیشه که برای شما ادای چهل پنجاه سال پیش ما را درمی‌آورند، قصد شربفی ندارند. غایت قصوای هنرشان این است که بار هیچ مسؤولیتی را به دوش نگیرند. هیچ وظیفه و حقی نشناسند و نپذیرند و هیچ معنای نجیب و زیبائی را تعهد نکنند و خواننده خام و تهی را به اصطلاح حیران و وادار به اعتراف عاجز و قصور کنند. حتماً در خلال این طرفه‌طرفه رفتن‌هاشان گاه گاهی هم کمابیش مثل آدم حرف‌هائی می‌زنند که احیاناً معنائی دارد، برای مغلطه و ایزگم کردن. این طور نیست؟

– چرا. اما به ندرت.

– هان، این طور جاها معلوم می‌شود که این حضرات چقدر عاجز و قاصرند. ما در این تجارب پنجاه شصت سال پیش از همین طور جاها فهیدیم که حضرات چندمرده حلاجند.

– آخر سطحش... سطح بالاش را چه می‌گویند؟

– کدام سطح، آخر؟ این‌ها بامی، صحنی، سرائی نمی‌سازند، گذرگاه و نظرگاه انسان و هرچه انسانی است ندارند، که فی‌المثل احیاناً سطحی داشته باشد؟

این‌ها حتی از عادی‌ترین مسؤولیت‌های انسانی خود نیز می‌گریزند، چه رسد به این که تعهد انسانیت‌های بزرگ‌تر کنند. به‌گود آمدن جریزه و مردی می‌خواهد و مردانگی.

نیما مردی بود مردستان / ۷۷

– شما که نمی‌دانید. گاهی چیزك‌های زیبایی هم ... مثلاً ببینید: شکوه شکفتن بر تو باد ای نیلوفر آشنائی... گرچه لفظ و عبارت فارسی این هم بی‌عیب و اشکال نیست اما شما که متوجه نمی‌شوید؟! گیرم بشوید هم، چون بدك نیست می‌توان از عیش چشم‌پوشید، به حکم زیبایی نسبی که دارد.

– که تازه عاریتی است مستعار است، نه اصیل... زیرا شیر گندیده و ترش هرگز پنیر خوبی نخواهد داشت، گرچه پنیر مایه از هلند باشد مگر این که جان نجیب باشد. باید باشد یا بشود، همین والسلام.

– راجع به سطح بالا چه؟ حتی بعضی‌ها که چیز سرشان می‌شود تکلیفشان با این «سطوح بالا» روشن نیست؟!

– نباشد. این بی‌تکلیف‌ها کسانی هستند که می‌توانند تفنگ طرفه نحالی نبوده باشد و می‌دانند تفنگ خودشان خالی است. این گونه‌داوران بیم‌دارند از صراحت و راستی. به‌داوری ضمیر انسانی خود ایمان ندارند. این‌ها هیچ‌وقت رأی مستقل نمی‌توانند داشت. به هر حال آنچه مسلم است این است که امروز دیگر این اداها کهنه شده. به اقطار آدم‌نشین کره ارض نگاه کنید، هر جا کسی است که سرش به کلاهش می‌ارزد از الیوت گرفته تا الوار و آرسون، از لورکا گرفته تا ازراپاند و رابرت فراست و اودن و مک‌نیس و پاسترناک تا یه‌نین و مایاکوفسکی؛ از پابلو نرودا گرفته تا ناظم حکمت حتی، اگر کسی حرفی داشته باشد می‌زند، راحت، بی‌ادا و اصول و کلك و بامبول. بزرگ‌ترین و بارزترین خصالت شعر ارجمند امروز جهان همین سادگی و صفا و صمیمیت است و آرامی و نجابت و پرهیز از اداهای کهنه و بیمار. زیرا نقطه شروع انسان است و بازگشت به انسانیت نه عنتر بازی و فح و فوخ و طبالی و هو و جن، جال و حجم تو خالی خوب، دیگر در شهر شما که هستند؟ آخر شما يك وقتی...

۷۸ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

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

و ما - چه می‌توانستیم گفت؟ گل‌های سرخ‌شرم برچهره شکفته، به خموشی می‌گراییدیم که ما بشولیده پیران درویش بودیم و ایشان توانگران جوان که ما مرده‌پرستان و گذشته‌گرایان خسته و فرتوت و ناتوان بودیم و ایشان دل‌زنده و چالاک و امروزین عشق و پهلوان.

و نیما بود که باز ما را توانگر کرد و راه ترانگری نیز به ما بنمود. او گونی هزاربار خود را در این گونه جشن‌های گسل‌ریزان جهانی دیده بود. هم‌بود که سبد خالی افتاده شعر ما را برداشت به جنگل خویش برد و باز آورد پر از گل‌ها و میوه‌ها و دیگر موائد زمینی و آسمانی. او شعر ما را از تنگنای نصاب‌های محلی رهاند و با تکیه بر اصول اصیل ملیت ما، برای شعر امروزمان کسب حیثیت و آبروی جهانی کرد. امروز اگر دنیا بگوید ما فلان و فلان و فلان را داریم. شما که را؟ می‌گوئیم نیما یوشیج را می‌گوئیم و از عهده بیرون می‌آییم. زیرا که نیما هم متعلق به عالم انسانیت بود. اگر در کنج دنج و خلوت خاموش خویش بر پوست تخته‌ش نشسته بود - کنار آتشی که تنش را گرم می‌کرد - دلش می‌لرزید بالارزش درختانی که در شهرها و بیابان‌های دور و نزدیک عالم می‌لرزیدند زیر برف‌ها و باده‌ها. زیرا که نیما سرماها و آتش را می‌شناخت. و دوست داشت آتش را، چون نیاکانش.

فصل

... حکایت همچنان باقی است، به قول سعدی. این فصل‌ها که هر یک در بیان دقیقه‌ئی از ارزش‌های نیماست، همچنان دنباله می‌تواند داشت.

من می‌خواهم و می‌کوشم، چندان که می‌توانم درباره‌ی جزء و کل آن ارزش‌ها و دقیقه‌ها و مسائل کار و اسلوب او بحث کنم. در بساط بدعت‌ها و بدایع و پیشنهادهای بزرگ و با ارزش نیما، درخصوص وزن، قافیه، بدیع، نحوه‌ی درآمد و دررفت سخن و مطالب فراوان دیگر مربوط به معانی و الفاظ و فضا و حرکت و آدم‌ها و مصالح کارهای او، مخصوصاً درباره‌ی پیشنهاد بزرگش مربوط به عینیت و ذهنیت که مهم‌ترین دقیقه‌ی هنر او است اما این جا در این فصول مقدماتی و کلیات، سخن را از نوعی دیگر و به هنجاری دیگر مناسب دانستم و به همین مقدار در این عجالت بسنده و بس کردم، تا بعد در فصل‌ها و بخش‌های آینده به جزئیات و دقائق فنی بپردازم.

ولی بس نکنیم از بزرگداشت او و کلمه‌ستایشی که باید بدرقه نام بلند و یاد ارجمند او کرد.

گرامی بداریم بساد نیما یوشیج را و ارج بشناسیم بسادگارهای عزیزش را. زیرا که او یکی از بزرگترین نمایندگان هنر و فرهنگ ملی ما، یکی از گرانمایه‌ترین فرزندان آب و خاک و سرزمین کهن ما، پاسدار شرف و حیثیات انسانی و خدمتگزار ملت ما بود. زیرا که او زبانه و زبان‌گویای زمانه‌ی ما و آتش جاودانه‌ی ما بود.

سوره / بدایح و بدعتیهای فیما یوشیح

پیاموزیم از او شکیبائی و بردباری را و شرافتمندانه وفادار بودن
به نیکویی را و بی ریائی و بی ادعائی را. پیاموزیم ازو نحشم و خوشی های
نجیب را. پیاموزیم از او مردانه به کار بزرگگی دلبستن را. زیرا که او
در کار بزرگ، خویش مردانسه دل بسته بود زیرا که او مرد بود، مردی
مردستان^۱.

۱- تاریخ نوشتن و نخستین نشر این قسمت، اندکی بعد از درگذشت نیما
است، یعنی بهمن ماه ۱۳۳۸.

نیما و شیوه‌های قدمائی

مثل همه هنرها، يك هدف شعر هم یگانگی است، یگانه شدن همگان، یا همگان شدن یگانه است، که این باز خود به نحوی یگانگی است، و نیز می‌توان گفت يك هدف نیز همدردی است این از هدف، اما، وظیفه شعر، هم بسیار دشوار است هم بسیار آسان. دشوار از آن جهت که چنان کاری، یعنی رسیدن به چنان هدفی یا هدف‌هایی از عهده و توانائی نیروهای آشکار و عادی خارج است و در واقع جادویی و اعجاز و سحر می‌طلبد. و آسان از آن جهت که تمامت کار به عهده شعر نیست، همه بار بردوش شعر نیست؛ بلکه او به مثابه مضرابی بر سیم نواخته می‌شود، طنین می‌افکند، حریق را شروع می‌کند؛ دیگر از کار درآوردن نغمه و نوای دلخواه به عهده مضراب نیست. انگشت‌های دیگر نوازنده است که باید، با این اشارات و نواخت‌ها، آن نغمه عالی و جادویی را از ساز وجود بیرون آورد. یعنی باقی کارها به عهده شنونده شعر است که انگشت‌های دیگر باشد، شعر، حریق را روشن می‌کند. دیگر کاملاً سوختن یا اندکی سوختن یا هیچ نسوختن به عهده توده بوته‌ها، هیزم‌ها، جنگل و یا هر چیز دیگر است که مخاطبند، که سر رشته شعله و پیغام اشتعال و درگرفتن به ایشان سپرده شده.

۸۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

از این جهت است که گاه می‌شود که ما حتی از يك شعر پرشور و برجسته يك شاعر برجسته و پرشور نیز اصلاً خوشمان نمی‌آید یا به عبارتی دیگر با او همدلی و همدردی نمی‌کنیم، مثل این که نمی‌توانیم در ادراك زیبایی و پذیره شدن پیغام و محتوی شعر، بسا شاعر یگانه و همدستان شویم، شروع حریق ما را به تمامت مشتعل نمی‌کند، در ما نمی‌گیرد بلکه منطقی و خاموش می‌شود؛ و حال آن که همان شعر در زمان دیگری بسا که ما را شعله‌ور کرده است، یا می‌کند.

ممکن است این دوزمان فاصله زیاد یا کم داشته باشد. حتی شعر-های کلی و عمومی یعنی با حالت کلی‌تر و عمومی‌تر و به قولی «بشری‌تر» نیز (که می‌خواهد از این قاعده مستثنی باشد) غالباً همین حال را دارد.

از این جهت بسیاری شعر را باید همسایه دیوار به دیوار مذهب و نجاه و دانست. و در حداقل می‌توانیم گفت فاصله گرفتن از رئالیسم به معنی خشك و متداولش، همان نزدیک شدن به روح شعر است. میزان این فاصله با میزان توفیق يك شعر نسبت مستقیم دارد. رئالیسم در شعر تا آن حد می‌تواند مبنا و مسیر باشد، که حرکات و اعمال در مذهب؛ در حالی که می‌دانیم این حرکات و اعمال خود مذهب ذات و معنی مذهب، نیست. مثلاً وضو گرفتن یا رکوع و سجود و غیره روح و ذات مذهب نمی‌تواند باشد؛ روح مذهب همان تکیه باطنی و رجاء و التجاء روحانی است. در شعر اندیشه و تکیه گاه و قائمه فکری همین حال و حکم رئالیسم را دارد.

جادو ابزار و کمند جاذبه و حربه شعر برای رسیدن به هدف خود، که یگانگی باشد، آفرینش زیبایی و ایجاد لذت و هم‌آهنگی و شگفتی است تا به لقاء حسیات و پیام‌ها برسد. زیبایی داشتن یعنی جاذبه جادویی داشتن یعنی «يك چیز دیگر» غیر از همه چیزها بودن. یعنی تسازه و نو

نیما و شیوه‌های قدمائی / ۸۳

بودن. از این جهت است که زیبایی با شگفت انگیزی همراه است. لزومی ندارد که این «يك چیز دیگر» حتماً نادر باشد. اما، در صورتی که نادر بود، شگفت انگیزی بیش‌تری دارد. یعنی جادوئی‌تر، جذاب‌تر و سرانجام یعنی «زیبا» تر است. چون در طبیعت «هیچ چیز» عیناً و تماماً از همه جهات مثل «چیز دیگر» نیست؛ از این رو گفته می‌شود که همه چیزش «زیبا»ست، یعنی همه چیزش «چیز دیگر» است.

اندك تفاوت‌هایی که در مخلوقات و امور و اشیاء همجنس و ممنوع طبیعت وجود دارد، -مثلاً- در چهره آدم‌ها، در چند و چون درخت‌های از يك جنس، در گوسپندها یا حتی در گردش روز و شب و فصل -موجب می‌شود که ما دنبال «يك چیز دیگرتر»، یعنی زیبایی نادر، برویم و در جست و جوی نادر باشیم. این طور هم می‌شود گفت که گوئی در ضمیر آدم يك مثال عالی و غائی از زیبایی وجود دارد، که آدم را مدام دشوارپسندتر می‌کند. و از این رو ندرت‌خواهی او را تقویت و ذوقش را تربیت می‌کند. و اما مجموع و انبوه چیزهای شبیه به هم خودش بنفسه «چیز دیگری» است و بنابراین زیباست. در مثال‌های مذکور، انبوه درخت‌ها (جنگل)، انبوه و گروه گوسپندها (گله و رمه)، خود به‌تنهایی «چیز دیگری» هست و زیباست، و از تك تك آنها که برای ما معتاد و معمولی شده و زیبایی و ندرت خود را - «چیز دیگر» بودن خود را از دست داده، زیباتر به نظر می‌آید، (چون در این جا «هر تك» را تنها و جدا یا مجرداً و منتزعا نگاه نمی‌کنیم). و این زیباتر نمودن، البته، در مقام مقایسه با معتاد شده‌هاست، آن هم در يك زمان خاص، که زمان سیری و زدگی از آن اعتیاد باشد.

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

۸۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

یکی دیگر از همان چیز باشد. از این جهت يك مصنوع، که فی‌المثل زیباست، با یکی دیگر از همان شیء دارای يك اندازه زیبایی است؛ مثلاً دوتا لیوان بلور از يك جنس و يك ساخت و سان، دارای زیبایی متساوی هستند، به يك اندازه زیبايند، یکی از دیگری «زیباتر» نیست.

هنر اصیل طبیعی است. و مثل مخلوقات طبیعت که تکرار و ابتدال در آن نیست، همیشه «يك چیز دیگر» بودن خود را، اگر چه با تفاوت اندك، حفظ می‌کند، یعنی زیبایی خود را نگه می‌دارد. اما هنر (اگر بتوان گفت «هنر») نا اصل و تقلیدی، مثل مصنوعات و ساخته‌هاست، مخصوصاً که سرمشقی هم دارد - کمابیش نظیر آن مثال عالی ذهنی - که به آن نمی‌رسد، یعنی به آن درجه از زیبایی الگوش نمی‌رسد؛ و از سرمشق و الگو هم که به طریق اولی در نمی‌گذرد، یعنی برتر و بهتر نمی‌شود. والا «چیز دیگر» می‌شد و زیبا بود. به عبارت دیگر، ما از آن جهت از يك هنر مصنوعی و تقلیدی، یعنی مکرر و مبتذل، خوشمان نمی‌آید که «يك چیز دیگر» نیست. - و به تعبیر ما - زیبا نیست. و چون نه تنها لذت و شگفتی و تازگی الگو را ندارد، بل، که آن لذت را هم به نحو بدی به بادمان می‌آورد، مثل این است که آن را مسخره می‌کند، از آن يك «کاریکاتور جدی» می‌سازد، بدین جهت ما از آن مصنوع تقلیدی نه تنها خوشمان نمی‌آید، بلکه اغلب احتمالاً بدمان هم می‌آید، این جا باید گفت که توقع ما از اثر هنری غیر از آن است که از يك شیء مصنوع مانند لیوان بلور که مثال زدیم، توقع داریم. چون لیوان را بیش‌تر برای فایده‌اش می‌خواهیم و همه لیوان‌ها همان فایده را دارند. هنر باید باز - آفرین همان لذت و شگفتی ملازم خود باشد، تا لحظه معنوی آن یگانگی و همدردی را ایجاد کند.

پس مبتذل و مکرر و «زشت» بودن یعنی «يك چیز دیگر» نبودن.

نهما و شبهه های قلمانی / ۸۵

همان طور که «یک چیز دیگر» و «دیگر تر» داشتیم، یعنی زیبا و زیباتر، همان طور هم «زشت» و «زشت تر» داریم. یا به عبارت دیگر «زشت» و «کم تر زشت» داریم. می توان گفت آن مصنوع مقلد هر چه بیش تر به الگوی خود، - الگویی که زیبایی آن را قبلاً چشیده ایم و به یاد داریم، - مانده و نزدیک شود، کم تر آن زیبایی شناخته را مسخره کند، زشتی او و مقدار تنفر ما کم تر است.

مثلاً برای کسی که غزل های سعدی و حافظ را خوانده باشد، غزل های فروغی بسطامی و نشاط اصفهانی «چیز دیگر» و بنابراین زیباست. اما کسی که غزل های سعدی و حافظ را خوانده باشد، غزل های فروغی بسطامی و نشاط خیلی کم تر «چیز دیگر» به نظرش می آید، تقلیدی و ساختگری شده و، به قیاس با سعدی و حافظ نازیا به نظرش می آید. و چون همین فروغی بسطامی در مقام مقایسه با مثلاً صحبت لاری، بیش تر از او توانسته است به الگو مانند شود، یعنی کم تر زیبایی و لذت شناخته ما را مسخره کرده است، شعر او را کم تر از شعر صحبت لاری «زشت» و مبتذل می دانیم و به تعبیر دیگر، بیش تر «زیبا» می یابیم و در آن تک و توکی غزل هایش که استقلال کی نشان داده، یعنی در چند تائی نسبتاً «چیز دیگر»ی از آب در آورده، کارش را بالنسبه زیبا و موفق می دانیم و احیاناً از آن کمابیش لذت هم می بریم.

پس شباهت بیش تر به «چیز دیگر» داشتن؛ به حساب و به برکت آن «چیز دیگر» که الگو بوده، کم تر «زشت» است.

اگر حافظ، که غزل سراست، به کلی «چیز دیگر»ی غیر از سعدی نمی آورد و مثل همام تبریزی (مثلاً) در «چیز دیگر» آوردن کمی ضعیف بود، او را هم مقلد و ساختگر می شناختیم.

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

۸۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

به شرطی که با «مثال» عالی ذهنی ما - که هر چیز زیبایی ببینیم باز زیباتر از آن‌هم می‌توانیم دریابیم و ادراک کنیم - تنافر کامل نداشته باشد. این جا می‌خواهم نادرهای «زشت» یا «زشت اعتبار شده» را مستثنی کنم، چون فوراً در ذهن مقایسه می‌کنیم و حکم به زشتی می‌دهیم. از این رو فی‌المثل چهره‌ای که نقصی در خود داشته باشد، بینی کج یا بریده باشد و از این قبیل، در مقام مقایسه با مثال عالی ذهنی ما از چهره بی‌نقص «زشت» به نظر می‌رسد و حال آن‌که «یک چیز دیگر» نیز هست.

از نوادر واقعات و از مغتنم‌ترین و سعادت‌آمیزترین اتفاقات برای سرگذشت شعر فارسی یکی هم این است که استاد بزرگوار ما نیمایوشیج قادر نبوده و نیست^۱ (با اطمینان قاطع می‌گویم) مقلد باشد و ادای تلهج به سبکی از سبک‌های قدیم شعر فارسی را، به نحو کامل، چنان که باید، درآورد.

بر سواد باعظم آثار منظوم و شعری امروز فارسی، و همچنین بر اغلب آثار شاعران بالنسبه اصیل و گندمند و مایه‌دار این روزگار، بیش از همه سبک عراقی، یا جلوه‌هایی عمومی از سبک عراقی و گاه بینابین عراقی و خراسانی یا هندی و آذربایجانی - سایه افکنده است. مقصودم این است که به حکم بومی بودن و رائج و عمومی بودنش - مثل آب برای ماهیان - می‌توان بحث درباره این خصوصیت را کنار گذاشت، یعنی در این محاسبه ما سبک عراقی و آمیخته را به حساب نیاورد؛ و اما سبک هندی و سبک آذربایجانی، (مقصود شیوه خاقانی و نظامی و چند تن در حول و حوش اینان است) امروزه چندان رواج و قبول خاطر ندارد و نماینده برجسته و مستقلى که رنگ اصلی کارش صرفاً و محضاً و مستقلاً

۱ - در نخستین انتشار این بخش. به صورت مقاله‌ای در مجله صدف سال اول

شماره ششم، هنوز نیمای زنده بود.

نیما و شیوه‌های قدمائی / ۸۷

هندی یا آذربایجانی باشد، میان دست اندرکاران شعر امروز سراغ نمی‌توان گرفت متمایل به سبک هندی چندتنی هستند که از سرآمدان ایشان در نسل پیرو پدر استاد امیری فیروزکوهی و در نسل بعد - و بالنسبه جوان - محمد قهرمان را نام می‌بریم. البته بعضی دیگر هم هستند که من فقط يك نمونه را نام بردم.

می‌ماند سبک خراسانی. ام-روز وقتی گفته شود «فلانی در تتبع سبک قدما استاد است» ذهن شنونده اغلب متوجه شیوه خراسانی و اساتید متقدم می‌شود. و چون این سبک رویشگاه و مادر و گهواره سبک‌های دیگر است و دارای اصالت و یکدستی و جزالت خاصی است و زبانش منزّه و بیانش در عین صلابت و خشونت ساده‌تر است و از انعطافات و کج ذوقی‌ها و قابلیت انحراف دورتر مانده است، کهنگی و جاذبه قدمت بیش‌تر دارد بنابراین کسانی هم که امروز خواسته باشند شیوه قدما را «تتبع و استقبال و تقلید» کنند، بیش‌تر متوجه به سبک خراسانی می‌شوند و اغلب در میدان‌های قرون چهارم تا اوایل ششم گام‌فرسایی می‌کنند. مخصوصاً که، به حکم قدمت و عتیقگی، کشش و جاذبه فریبنده این سبک، هم‌چنان که گفتیم بیش‌تر است.

چنان‌که می‌بینیم توجه نیما هم - که گاه گاه دم از تسلط او در شیوه‌های قدیم زده می‌شود - بیش‌تر معطوف به سبک خراسانی است. ولی همان‌طور که گفتیم، این واقعیت و اتفاق گران‌بها و سعادت‌آمیزی برای شعر مابوده است که استاد گرانقدر ما در این گونه تقلیدها خوشبختانه توانایی نداشت و ندارد؛ و تفنّن ایشان در شیوه‌های متقدمین، به نسبت آثار قوی در همان شیوه‌ها و خاصه به نسبت آثار بدیع و شگفت‌انگیز و ارزشمند نوین خود استاد، در حصد و سطح نازل و فرو دین است و اغلب به کار مبتدیان عادی می‌ماند.

البته برای تفنّن و یا برای انبساط خاطر و بهجت و شگفتی‌روستاییانه

۸۸ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

محبان ساده‌تر و جوان‌تر، یا به تناسب شعف موافقان و مراقبان پاك‌طینت و پاك‌لوح و بسیط‌الاحوالی نظیر شایق گرامی و جاهد گرم‌رو، آقای دکتر جنتی‌عطائی (که به هر حال چند اثر نیما به همت ایشان منتشر شده است) و یا برای تودهنی به مقلدان تنك‌مایه و تنگ‌نظر 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 نتود را منتشر کند، (یا گاه‌گاه باز هم از این گونه سرگرمی‌ها داشته باشد).

زیرا دیدن چند «اندروهمی و هگرز و نوز و وپحك و چنانچون و...» (در حالی که این لغات به جای خود گناهی و عیبی ندارند)، که تنها دستمایه مقلدان صرف است، در آن گونه قصاید و قطعات و آثار تفننی استاد ما، بسیاری دوستان و مقلدان جوان‌تر و ناتوان‌تر استاد را، به حساب من آنم که نیما بود پهلوان، خوش‌حال و دشمنان پیر بی‌مایه را غمگین و ساکت می‌کند. ولی به نظر من – تا آن‌جا که از این گونه آثار استاد را دیده‌ام – وجود صد دیوان از این قبیل اشعار تبعی استاد ما کم‌ترین افتخاری برای ایشان کسب نمی‌کند و عدمش نیز به دامن کبریائی او گردی نمی‌نشانند. البته، برای شعر ما آن گونه آزمایش‌های اولی استاد نیما بسیار با ارزش و مغتنم و نتیجه‌بخش بود زیرا قوه تخریبی ثمربخش جوانی او را برانگیخت و طبع کمال‌جوی و استقلال‌پسند او را متوجه کرد که از آن طرف راهی نیست.

شاید یکی از علل انعطاف و توجه استاد به سوی شعر اصیل و نو و پی‌گیری در راه جوئی و نوطلبی او همین طبع قناعت‌ناپذیر و تن‌به‌شکست و زبونی‌نسپار او بوده است که به زودی از حد وارج و ارزش آن سیاه‌مشق‌ها و تفننات خویش دریافت که در بازار این زمینه‌ها

نیما و شیوه‌های قدمایی / ۸۹

بار و طرفی نمی‌توان بست و کاری چنان که سزاوار شاعری بزرگ است نمی‌توان کرد. اگر این - به نظر من - نتوانستن ماعیب بود و خوب نبود، بد مطلق نیز نبود و تمرش همین انقلاب و بدعت‌ها و بدایع و حالگردانی و مفر جوئی استاد به‌سوی شعر امروز اوست که، برای شعر بیمار و در بن بست مانده ما، حکم نسخه شفا و بهبود و حرکت و نشاط داشت. از این رو استاد، ذهن و قاد و استعداد شاعرانه خود را به‌سوی سرزمین‌ها و چشم اندازهای تازه و اصیل و ناشناخته معطف ساخت و شعر ما را در مسیر صحیح و راستین خود انداخت و رود بزرگی را که در کویرها و شوره‌زارها هرز و هدر می‌رفت به‌جانب کشتگاه‌ها و مرتج و مزرع‌های تشنه زندگی و زندگان هدایت کرد.

از برکت همین دها و نبوغ مخرب و سپس آبادگر اوست که امروز شعر ما در راه راست و شایسته خود افتاده است و با همه عیب‌ها و قصورها و علف‌های هرزه (باز به یاد آوریم این قول و قصار را از نیچه که گفت و چه درست که: عجباً با هر کودک نوزاد چقدر کثافت به دنیا می‌آید!) که ملازم ناگزیر همه تحولات است، باز هم در هر گوشه کنار کشتزار و چمنکی دیده می‌شود که برای آیندگان، اگر هیچ نباشد، لااقل تجارب و آزمون‌هایی سودمند و تمر بخش در بر دارد حال آن که از ادعا و غرور گذشته، چه بسیار باغ و باغچه‌های بیدار و برومند، چشم انداز این طریقت و حاصل این هنجار و حقیقت است.

اگر استاد نیما در آن راه‌ها توانایی تقلید کامل تر و بیشتر تر و یا مهم تر از این - پسند قانع تر و استعداد شاعرانه کمتری می‌داشت، بسا که با تمرین و ورزش یکی از این «اساتید» امروز یا دیروز می‌شد که همی شعر ساختند و دواوین پرداختند، یا می‌سازند، آخرش هم هیچ. این است که من توانایی کم تر استاد در آن تقلیدها را اتفاق نادر

۹۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

و سعادت آمیز برای شعرمان خواندم. اگر از این شاعر ده دیوان قصیده و غزل و مثنوی از آن گونه‌ها می‌ماند، که با بهترین آثار متقدمین و اساتید گذشته نیز «پهلوی می‌زد» و جای هیچ گونه خرده‌گیری و ایرادی هم نمی‌داشت، بسیار اسف‌انگیز بود، در مقابل و به قیمت آن که آثار گرانبهایی نظیر «مرغ آمین» و «مانلی» و «افسانه» و «کارشب‌پا» و «پادشاه فتح» و بسیاری دیگر به وجود نمی‌آمد، که احیاناً شاید این آثار از جهت پاره‌ئی ملاحظات لفظی و صورتی محل تأمل هم بوده باشد.

چه بهتر که نیما نتوانست و نمی‌تواند خوب تقلید کند. تاریخ ادبیات مامقلدین چیره‌دست و پرکار (فی‌المثل کسانی چون سروش اصفهانی و فروغی بسطامی و جامی و معزی و غیرهم، که هر یک خون چند دیوان به گردن دارند) بسیار می‌شناسد. اما مبتکران و مستقلان انگشت‌شمارند، اگرچه آثارشان محل بعضی بگومگوها نیز باشد، وصال شیرازی و صحبت لاری و قاتانی فراوان داریم، مولوی و خیام و سنائی کم داریم.

این را برای بعضی‌ها می‌گوئیم که بی‌میل نیستند روی آثار قدمائی استاد نیما هم تکیه کنند، و از سادگی و بی‌خبری و «سواد» مطابق اصل بودن خود، شمع‌نا کند از این که چیزهایی ظاهراً شبیه متقدمین هم در آثار استاد نیما سراغ گرفته‌اند و می‌خواهند آن آثار را در مقابل آثار الگو و سرمشق هم بگذارند. غافل از این که آن گونه شعرهای استاد برایش کم‌ترین فخری ندارد، تا آن جا که من معتقدم و می‌گویم ای کاش همه آن تمرین‌های جوانی و تفننات استاد منتشر نمی‌شد، یا مرافقان بسیط‌الحوال درباره‌اش داد و قال ساده دلانه و دشمن شادکن خنده‌آور نمی‌کردند.

با این همه در خاتمه این مقال می‌خواهم بگویم که همه آثار قدمائی استاد نیز یکدست و از یک جنس و قماش نیست در ایسن گونه

نیما و شیوه‌های قدمائی ۹۱/

اشعار بازمانده از نیما هم مراتب و درجات و فراز و فرودهایی از حیث ارج و ارزش و توفیق می‌توان یافت. پاره‌ای مثنوی‌های استاد من جمله «قلعه سقریم» را می‌توان به کلی 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 از پاره‌ای قطعات دیگر مثل «فضای بی‌چون» که به یاد دارم از مرحوم دکتر محسن‌هشترودی به جد و جزمی جدال‌آسا شنیدم که آنرا جزء بهترین آثار نیما می‌شناخت و حتی به توفیق‌تر و برتر از شاهکارهایی چون «مرغ آمین» و «افسانه» و «پادشاه فتح» نیز، که من البته صدالبته موافق و همداستان با چنان مغلطه‌ها نبودم و نمی‌توانسم بود. اگرچه آن قطعه را هم بدک نمی‌یابم.

اما بعضی قطعات استاد در کتاب «حکایات» او، چند و چون و حکایت دیگر دارد از جمله مثلاً حکایت زن انگاسی که اینک این‌جا نقلش می‌کنم:

انگاسی^۱

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

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

۹۲ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

به تماشا چو بر گرفت و بدید
عکس خود را ، 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 آئینه جهان ، بر ما
از همه ناشناس تر ، خود ماست !

انگاس نام روستایی از نوشهر مازندران است^۱ 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 و شوخی‌ها علی‌الخصوص آن‌چه درباره ولایت خود او در افواه جاری و ساری است بسیار چیره دست و استاد بود و گاهی یک دو ساعت با ادای لهجه و لحن روستائیان، داستان‌هایی زرد شیرین و شنیدنی و متلک‌ها بار همولایتی‌های خود می‌کرد که بیا و بین و این از استعدادها و شاید هم برآستی از هنرهای او بود که قوی‌تر از هر هنرپیشه‌ای 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 یک لطیفه و متلک برای زنی روستائی که بر زبان‌ها جاری بوده است، درخور آفرین است که چه‌عالی نتیجه‌گیری و برداشتی کرده است و چه نکته تأمل‌انگیز و حدیث نغزی به‌حاصل

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

نیما و شیوه‌های قدمائی / ۹۳

آورده است و این حکمت و حکایت را به مثابه آینه‌ای پیش چشم خواننده از غبار خنده و شیطنت زدوده است. براستی کاری به آئین و حکایتی به اسلوب را سرانجام بخشیده. و از حیث لفظ و بیان هم اثر بی‌عیب و حتی بقوت است اگر این قطعه را مثلاً در سقیفه‌ای کهن به نام ابن‌یمین یا جاهی می‌خواندیم، به نظر ما دور از اسلوب و آئین نمی‌نمود.

شاید شگفت نماید در نظر اول، آن سرآغاز و مقدمه‌چینی که در این مقال داشتم من، ولی جای شگفتی نیست و این را تناقض نباید شمرد زیرا اولاً من همه و همه کارهای قدمایی نیما را علی‌الخصوص رد و نفی و انکار نکردم و نمی‌کنم، بعضی استثناها نیز قائل شده‌ام و می‌شوم این اولاً، و ثانیاً این که نسبت و نسیت را از نظر دور نباید داشت، من اگر در نفی سخن گفته‌ام اغلب نزدیک به نود و اند در صد آثار قدمائی او را در نظر داشته‌ام، و ثالثاً نسبت به بهترینان و استادان طراز اول در شیوه‌های قدیم و چهارم در ارزیابی و قیاس با آثار درخشان و بی‌نظیر و بی‌سابقه و لاحقاً خود او در شیوه ابداعی و راه‌گشایی ابتکاریش بوده است و اما تک و توکی گه‌گاه قطعات و ساخته‌هایی به شیوه‌های قدیم در آثار قدمائی نیما توانیم یافت که برخوردار از ارج و ارزشی به حد باشد مثل همین قطعه «انگاسی» که نقل کردم و به ندرت بعضی دیگر از کارهای او، گواهی که هنوز همه آثار قدیم شیوه نیما منتشر نشده است که ما بتوانیم به جزم و قطعی یقینی و مطلق و تمام برسیم. داورى ما، پس، نسبت به همین مقدار از آثار منتشر شده اوست که نظیر قطعه «انگاسی» در آن‌ها کم‌تر می‌بینیم و شاید اصلاً نمی‌بینیم.

و باری، دیگر از قطعات کتاب «حکایات» نیما که من آن را دوست می‌دارم و بالنسبه توفیق آمیز می‌شمارم، قطعه میرداماد اوست که از جمله نخستین شعرهای اوست که من با يك بار خواندن در خاطر من نقش بسته

۹۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

است و هنوز هم از آن لذت می‌برم. اگرچه این قطعه از لحاظ اسالیب و فنون بیانی و جنبهٔ صوری و لفظی به قوت و کمال و توفیق «انگاسی» نیست اما دلنشین و نغز و خوش افتاده است و من می‌خواهم آن را کلمهٔ خوب خاتمهٔ این بخش از کتاب خود کنم و پایان این مقال را با آن حدیث و حکایت، زیور و زینت بخشم و این است آن حکایت:

میرداماد^۱

میرداماد، شنیدستم من
 که چو بگزید بن خاک وطن
 بر سرش آمد و از وی پرسید
 ملک قبر، که: «من ربك، من؟»
 میر بگشاد دو چشم بینا
 و آمد از روی فضیلت به سخن
 «اسطقسی است...» بدوداد جواب
 «... اسطقسات دگر زاو متقن»
 حیرت افزودش ازین گفته، ملک
 برد این واقعه پیش ذوالمن
 که: «زبان دگر، این بندهٔ تو،
 می‌دهد پاسخ ما، در مدفون»
 آفریننده بخندید و بگفت:
 «تو به این بندهٔ من حرف مزین،

۱- گرچه این قطعه را از حافظهٔ خود نقل کرده‌ام چون یکی از قدیمی‌ترین شعرهایی است که در حافظه‌ام چون نقش نگین ژرفانشین شده. اما اگر

فیما و شیوه‌های قدمالی / ۹۵

او، در آن عالم هم، زنده که بود
حرف‌ها زد که نفهمیدم من!

→ سند و مرجعی خواسته باشید می‌توانید من جمله به همان مجموعه انتخابی.
سیروس طاهباز ص ۱۶ و ۱۷ رجوع کنید، که ضبط او با نقل من دو سه
تفاوت جزئی هم دارد.

نوعی وزن در شعر امروز فارسی

اکنون^۱ دیگر نادر و انگشت شمار نیستند، مجلات و کتاب‌هایی که در آن‌ها شعرهایی از این گونه می‌خوانیم:

می‌تراود مهتاب؛
می‌درخشد شب تاب،
نیست يك دم شكند خواب به چشم كس وليك،
غم اين خفته چند،
خواب در چشم نرم می‌شکند.

۱- نخستین بار که مقاله نوعی وزن را چاپ کردم در مجله ماهانه در راه هنر بود، به مدیریت دوست فاضلم عبدالاحمید شعاعی و آن «اکنون» حاکی از سال ۱۳۳۴ شمسی بود. بعد از یکی دو سال چاپ این مقاله در هفته نامه ایران ما به مدیری همشهری فصیح و زیرکوارم جهانگیر نفیسی در سه شماره تکرار شد. و بعد باز در سال ۴۰ در چندین و چند شماره مجله پیام نوین اطلاق «اکنون» مصداق یافت و آخرین «اکنون» پیش از این جا سال ۴۷ را می‌رساند در دفترهای زمانه به اهتمام دوست خوبم سیروس طاهباز شماره دیدار و شناخت که تمام مقاله یکجا در آن چاپ شده بود و این جا هم که باز «اکنون»... (۲. امید)

۹۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

یا این:

گر بدین سان زیست باید پست؛
 من چه بی شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوائی نیاویزم،
 بر بلند کاج خشک کوچه بن بست.
 و بدین سان مرد باید پاک؛
 من چه ناپاکم اگر نشانم از ایمان خود، چون کوه،
 یادگاری جاودانی بر تراز بی بقای خاک^۱.

سال‌های پیش فقط يك نفر بود که ابتدا گاهی، و در این اواخر
 اغلب، اشعاری در این نوع وزن‌ها می‌سرود و اهل فن این گونه شعرها
 را گاهی بسا تمسخر و استهزا و گاهی بسا تأسف و احیاناً خشم، تلقی
 می‌کردند و سراینده آن‌ها را منحرف یا ناتوان می‌دانستند و چون فقط
 يك نفر بود که بدین کار دست زده بود، و یاران و همراهان و مروجین، یا
 مانند خود آنان دارودسته‌ای، نداشت؛ کار او را چون شعله آتش بازی
 کودکان می‌دانستند که لحظه‌ای چند می‌درخشد و سپس جرقه‌های ناپایدار
 آن را باد می‌برد.

کمابیش همزمان با این انعطاف و بدعت، انحرافات و تندروی-
 های 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
 فاسره را به باد استهزاء و ریشخند می‌گرفتند.

مردمی هم که اهل فن نبودند، شاید اصلاً به این گونه کوشش‌های

۱- املاي متن درست، یا لااقل درست‌تر است، ولی خواننده شاید با این
 املا آشنا تر باشد، به هر حال غلط خوانده نشود: یادگاری جاودانی بر
 طراز بی بقای خاک. شعر از: احمد شاملو.

نوعی وزن در شعر... / ۹۹

پشت پرده که بی سر و صدا و خاموش در کار بود، توجهی نداشتند. آنان شهر می خواستند و عادت کرده بودند که شعر بخوانند، بی آن که به خود زحمتی بدهند و جست و جویی داشته باشند. اگر کتاب خوان و روزنامه خوان نبودند که هیچ، و اگر بودند کارشان آسان بود؛ کتاب یا مجله ای می خریدند؛ از شاعران گذشته یا معاصر، اگر شعری داشت که معنی آن را نمی فهمیدند یا به سهولت نمی فهمیدند (مثلا قصیده ای از خاقانی یا به سبک او) آن را به کناری می افکندند و این هنردوستی و کاوش به همین جا خاتمه می یافت، تا باز کتابی یا مجله ای با تاریخ تازه تر گیرشان بیاید.

اینان هرگز میل نداشتند «چیزی» برخلاف عادت و تن آسایی و خوی ایشان عرض و جود کند. و اهل فن کوشش هارا تا حد کوشش های خودشان کافی می دانستند. این خوگرانتن و الفت به هم رسانیدن، برای آدم، خاصه آدمی که کمی هم تنبل باشد، گاهی حالت عجیبی ایجاد می کند. وقتی او را از خانه قدیمی اش به خانه دیگر منتقل کنند، ابتدا خیلی ناراضی و ناراحت است، بعد کم کم به این خانه جدید هم خو می گیرد و دل بستگی هایی پیدا می کند تا کار به جایی می رسد که اصلاً دیگر نمی خواهد از این خانه به جائی دیگر برود. اگر باغی هم به او نشان دهند - که حتی آرزوی آن را هم نداشته - و اگر در این خانه که او راست مور و موش و مار هم باشد، باز هم راضی نمی شود که از آن دل بکند. اسباب کشی و انتقال برایش مشکل است. می گوید: همین جا خوب است! کجا بروم از این جا به تر؛ ببینید چه دل بوته قشنگی دارد! از عواقب تنبلی یکی دم روحیه فناءت پیشگی و بیم از هر چه نو و نو جوئی است.

و اهل فن برای آنها که اهل فن نبودند، در کتاب ها و مجلات

۱۰۰ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

آذوقه فراهم کرده بودند. شاعران بزرگ و کوچک و میانه و ادیبان و همه 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» مثنوی، به تقلید از ترجمه اشعار فرنگی! دیگر مردم مگر چه می‌خواستند؟ فی‌المثل اگر زمزمه‌ای هم از شعر نو به گوششان خورده بود، خوب، شعر نو هم داشتند، تک و توك شاعرانی پیدا شده بودند که به زعم خودشان شعر نو هم می‌سرودند، قالب‌های دستکاری شده، اوانی شکسته بسته بند و بش خورده^۱ رباعی‌های تغییر شکل یافته و ثلاثی یا خماسی و سداسی گشته، منقطعات، مسمطات و ترکیب‌بند و ترجیع‌بند‌های بزرگ دوزک شده و دیگر ژاغر و ساغرهای سالخورده با آرایش و پیرایش سطحی، سرشار بودند از وصف و چیستان و ستایش ساعت و آسمان پیمان و راه آهن و سینما و بعضی اشیاء یا امور و اختراعات جدید دیگر، یا انباشته بودند از کم و بیش لحظات رمانتیک عاریتی و چمدست نشده. و از این قبیل کوشش‌ها در راه به اصطلاح «تجدد ادبی» رواج داشت و همراه این‌ها حماسه‌ها و داد و فریادهائی هم بود که جسته گریخته به

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

با يك جهش ز شرق به غربم چو می‌بری

چون تیغ روز فرضه آفاق را بشی

(از قطعه‌ای نه‌بینی در وصف اسب که در دیوان دقیقی فقط يك بیت

آن جزء اشعار پراکنده او از کتب لغت نقل شده و باقی ابیات که مفقود

محسوب است، خوش‌بختانه در مجموعه‌معالف السفر محفوظ مانده است.)

ضمناً اوانی یعنی ظرف‌ها، قالب‌ها.

نوعی وزن در شعر.. / ۱۰۱

گوش می خورد و به ندرت گه گاه پاره ای توسعات خام و ناتمام نوجویانه به تقلید از شعر ترکی و فرنگی در برخی مطبوعات (مثل کارهای بانو شمس کسمائی در مجله آزادستان) به طور پراکنده جرقه ای می زد و خاموش می شد که دنباله و دوام و فرصت کمالی نمی یافت. دیگر کسی بعضی از کوشش ها و مجاهدات اصیل و مداوم را که پس پشت این غبار دود و مه داشت به نتیجه می رسید، نمی توانست ببیند تا کم کم پیرترها یکی یکی مردند و جوان ترها پیر شدند. بسیاری از شاعران که در آن زمان ها دست اندر کار شعر بودند، دیوان هایشان 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 تمت الکتاب بعون الملک الوهاب... مگر صاحب دلی روزی به رحمت... کارها تمام بود، آردها پیخته، غربال ها آویخته.

اما مردی دیگر نیز سرگرم کار و کوشش بود؛ مردی جنگل زاد و کوه پرورد که بی هیچ قیل و قالسی، دور از همه، دور از محافل و منابر رسمی، کار خویش را پیش می برد، تجربه و کار و کار و تجربه... بسا که می ساخت و ویران می کرد؛ می پرداخت و باز به دور می انداخت تا رفته رفته راه را پیدا و سرانجام با گامی بلند و جهشی بزرگ این درشتناک بادیه را در نوردید و پیروز به قله برآمد؛ برآمدنی. این مرد بلند گام جهنده نیمایوشیج بود.

در کار او چون کاری دیگر بود، دشواری ها و سنت شکنی ها و تازگی هایی پدیدار گشت. تن آسایان سختی گریز و جویندگان سختی ستیز هر دو دسته در پیش کارهای او با خلاف آمد عادت ها و دشواری های فراوان و بدعت های بسیار رو به رو شدند، پرسش ها پیدا شد. یکی از

۱۰۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

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

خواننده‌ای که با شعر گذشته پارسى انس دارد و ذهن و ذوق خود را با آثار شاعران قدیم پرورش داده است، به سبب اینکه این گونه شعرها (مثلاً آن دوشعری که در ابتدای مقاله ذکر شد) با نمونه‌هایی که او از شعر به طور مطلق می‌شناسد؛ مطابقت نمی‌کند و چیزی برخلاف عادت و انس خود در آن‌ها می‌بیند، ابتدا طبعش می‌رمد و حتی ممکن است این شعرها او را خشمگین کند، و با خود می‌گوید: «آخر این هم شعر شد؟ کو وزنش؟ کو قافیه‌اش؟ یعنی چه؟» او عادت کسرده است که وقتی شعری می‌شنود، مثلاً این غزل ربیای حافظ را:

خوش آمد گل، وز آن خوش‌تر نباشد
که در دست 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، در گوشش به طرز یکنواخت و همانندی زنگ‌بزند و ادامه یابد. تن تن تن، تن تن تن، تن تن تن... مفاعیلان مفاعیلان... مفاعیلان... مفاعیلان... تن تن تن تن گوهر نباشد... ساغر نباشد، و باز و باز همین‌طور تا آخر. اگر يك جا کلمه‌ای باشد که به این قالب شعر نخورد فوراً متوجه آن می‌شود و می‌گوید: «این از وزن خارج است.» و نیز اگر کلمه با حرفی کم باشد، می‌فهمد که باز هم انحرافی است.

نوعی وزن در شعر... / ۱۰۳

این به سبب انس و عادت است که بیش از هزار سال نسل به نسل به او انتقال یافته است. بنابراین وقتی شعری از نوع دو شعر آغاز این مقال می‌شنود؛ آن رمیدگی و نارضایتی برایش پیدا می‌شود و از خود می‌پرسد: «آیا شعرها وزن دارد؟ این چه طور وزنی است؟» من در این مقاله می‌خواهم فقط به همین پرسش پاسخ دهم که این چه طور وزنی است و چه امری، چه ضرورتی موجب شده است که آن اوزان یکنواخت و منظم به چنین شکلی تغییر یافته؟

این بی‌انصافی است اگر بگوئیم شاعرانی که آن شعرها را سروده‌اند نمی‌توانسته‌اند هر مصرع را به اندازه کشش و اقتضای قوالب معتاد و معمولی این بحر، مثلاً رمل مخبون (مسدس یا مثنی) و یا رمل سالم (مسدس یا مثنی) و امثال این‌ها - پر کنند و به اصطلاح مصرع را «تمام» کنند. مثلاً در بند دوم از شعر دوم آغاز مقاله، آیا شاعر نمی‌توانست شعر خود را بدین صورت در آورد که فرم قطعه‌ای دوبیتی باشد؟

نیک بشنو، نیک بنگر، نیک‌تر بگمار هوش
گر بدین‌سان مرد باید در جهان ای دوست پاک
من چه ناپاکم اگر نشانم از ایمان خویش
یادگاری جاودان چون کوه در دنیای خاک

به یقین اگر می‌خواست شعر خود را خراب کند، می‌توانست آن را بدین حالت ناقص و در عین حال پر حشو در آورد و در این صورت شاید کسی هم با او حرفی نداشت. حسابش را صاف کرده بود و پاسداران عروض از او مقداری وزن طلبکار نبودند. قطعه‌ای در دوبیتی ساخته بود که دو قافیه داشت. وزنش تمام بود. اگر با مقیاس عروض می‌سنجیدند چیزی بدهکار نبود. چهار «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» را پر کرده بود و اگر با مترهم مصرع‌ها را اندازه می‌گرفتند، هیچ کم

۱۰۴ / بدایع و بدعتهای نیماپوشید

و زیاد نداشت و مو نمی‌زد. در سبب مثل خود خود قدما!

ولی شاعر این کار را نکرده. نمی‌خواسته مصرع زیادی «نیک بشنو نیک بنگر، نیک‌تر بگمارهوش» و چند کلمه حشو «در جهان‌ای دوست» را در شعرش بیاورد. همچنین آنچه در این قطعه «اصلاح شده» کم دارد؛ نمی‌خواسته است کم داشته باشد. از همه این‌ها گذشته، می‌خواسته سخن خود را طبیعی و آن‌طور که از نظر تأثیر لازم است، گفته باشد و بین اقتضای کشش کلام و کمیت وزن، هماهنگی برقرار کند. وزن را تابع و وسیلهٔ زیباتر کردن بیان موزون مقصودش کند، نه برعکس. او می‌خواهد بگوید:

«اگر بدین سان (که پاكان مردند و از خود نامی جاودانه در جهان نهادند) بایستی پاك مرد؛ من چه قدر ناپاك هستم، اگر از ایمان خویش (به سبب جهد در راه هدف‌های بزرگ و عالی از ایمانم که چون کوه استوار است) یادگاری پایدار و جاویدان مانند کوه، بر پهنهٔ بی‌بتا و فانی خاك نگذارم.»

و آنچه گفته است، تاحدی که از شعر باید بر آید، برای مقصودش کافی است.

باری، وقتی از این توقع صرف نظر کردیم، یعنی متوقع نبودیم که سراینده‌گان آن‌گونه اشعار، شعرهای خود را خراب کنند، تا از نظر وزن و قافیه مطابق عادت ما رفتار کرده باشند، و هنگامی که تا این حد بی‌انصاف و بدبین نبودیم که آن شاعران را به عجز و قصور و تسامح در رعایت وزن منتسب داریم؛ آن وقت می‌توانیم کار آنان را به دقت بررسی کنیم و ببینیم آیا این شعرها وزن دارد یا نه؟ و اگر دارد چه گونه وزنی است؟ و از کجا سرچشمه گرفته است؟

آیا این گونه اوزان هیچ گونه قرابت و خویشاوندی با وزن‌های

نوعی وزن در شعر... / ۱۰۵

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

تاکنون درباره این نوع وزن به‌طور جدّه گریخته و بسیار ناقص و ناتمام گاه گاه بحث شده است ولی این بحث‌ها یا با حماسه‌سرایی و استهزاء مخالفان (کار دوستان نیما) توأم بوده است یا آلوده به غرض بوده (کار مخالفان).

وقتی بحث آلوده به اغراض شخصی و غیرشخصی باشد، بهتر است نام آن را بحث نگذاریم، مناقشه و مشاجره‌ای است که بحث بهانه آن شده تا حساب‌های خصوصی و غیرخصوصی صاف و پاک شود و هنگامی که همراه با حماسه‌سرایی و احیاناً عکس‌العمل‌نمایی و پاسخ‌ضمینی به بعضی چیزهای دیگر هم باشد، غالباً اصل مطلب از میانه گم می‌شود. وای من در این مقاله نه غرض خصوصی با کسی دارم، نه حسابی پاک می‌کنم و نه حماسه می‌سرایم بلکه آن‌طور که لازم می‌دانم و تا آن‌جا که از من ساخته است در این خصوص به تحقیق و بحث می‌پردازم و اصولاً فهم و دریافت خود را درباره این «پدیده» در شعر پارسی بیان می‌کنم و این فقط به معنی پژوهش و مطالعه‌ای در باره مطلب و به صورت طرح مسأله است (طرح مسأله به شکلی که لازم است) تا کسان دیگری که صاحب نظر و صالحند نیز در این بحث شرکت کنند و مطالب را کاملاً روشن سازند. از این جهت که در بعضی محافل حالا دیگر به‌طور جدی در این مورد پرسش‌هایی می‌شود و کم‌تر جوابی فنی و مدرسی و به‌اسلوب؛ آن‌چنان که باید به این پرسش‌ها داده شده، من با دریافت و پسند خود به آنها پاسخ می‌دهم.

در ابتدا باید گفت کسی که نخستین بار به سرودن شعر در این نوع

۱۰۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

وزن‌ها آغاز کرد و آن را کمالی و نظامی تمام داد «نیمایوشیج» است که سال‌ها پیش در دنبال کاوش‌های خود، این بدعت و ابتکار را پایه گذاشت. مدت‌ها کار او ناشناخته ماند؛ و شاید کسانی هم بودند (و هنوز هم هستند) که نمی‌خواستند (و قهراً هنوز هم نمی‌خواهند) چنین نوزادی رشد کند و بالغ گردد ولی این نوزاد رشد و بلوغ پیدا کرده است و امروز طرفداران و پیروانی دارد که کارهایشان موج بزرگی را در آثار موزون این عهد تشکیل می‌دهد و اگر موزونات و الحان جوان‌های نوحاسته امروزین را نیز به حساب آوریم؛ باید گفت این موج بسیار گسترش یافته و سرتاسری شده است.

بسیاری که در ابتدای امر خود را کنار نگه می‌داشتند، خواه ناخواه بعدها به این توسع و مجال توجه پیدا کردند، و غیر مستقیم و مستقیم زیر تأثیر این ابتکار «نیمایوشیج» و دیگر بدایع و بدعت‌های وی قرار گرفتند و امروز جای پای این مرد در همه جا پیدا است و او به حقیقت «پادشاه فتح» شعر فارسی نجیب و راستی درین عصر است.

این نوع وزن که برخی آن را «وزن شکسته» اصطلاح کرده‌اند. يك آفریده شگفت آفرینس (عجیب‌الحلقه) و دشمن آفریدگان دیگر نیست بلکه این هم نوعی است از وزن که از همان اوزان قدیم اقتباس شده و دارای کمالی است و بعضی نفایص و نقصان‌های انواع دیگر را هم ندارد.

شاید نیمایوشیج آن‌جا که می‌گوید: «درهنر هر کاری از رینه قبلای آب می‌خورد» (اگرچه بیش‌تر گویا به محتوی نظر دارد تا قالب) این نکته را هم می‌خواسته است بگوید که «وزن شکسته» او (که بی‌گمان وزن درست همین است) يك امر «من‌درآوردی» و خلق‌الساعه و بی‌زمینه قبلای نبوده است.

فونعی وزن در شعر... / ۱۰۷

وقتی که «منوچهری» برای بیان آزادتر و میدان گشاده‌تر «مسمط» ساخت، شاید کسانی مانند «عنصری» بر او 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 به کار می‌رود، متعدد و گوناگون است.^۱» و «شاید در کم‌تر زبانی، شعر به اندازه فارسی وزن‌های متنوع داشته باشد.^۲» و همان‌طور که برآورد شده، بیش از صد و بیست وزن در دسترس اختیار و کار شاعر پارسی زبان می‌باشد. این درست است که هر وزنی از این اوزان دارای حسالت و موزیک خاصی است و شاعر طبعاً وزنی را برمی‌گزیند که حالت آن وزن با حالت مقصود و مطلبی که می‌خواهد در او بگنجاند، هماهنگ و متناسب باشد. این‌ها که شنیده‌ایم، و خوانده‌ایم و دریافته‌ایم همه درست است و همان‌طور که مثل زده‌اند برای بیان اندوه و درد و رنج غالباً يك وزن تند و ضربی و رقص‌انگیز، خوب و مناسب نیست و از این رو فی‌الغفل فردوسی برای بیان حماسی و رجزی پر شور و هیجان خود بحر مفاعیل را برگزیده است، زیرا موزیکی که این وزن دارد به طایبی که فردوسی در آن گنجانده، می‌خورد و می‌زیبد. شما هنگامی که ابیاتی با روایت و کلامه صحیح راستوار از این گونه می‌شنوید:

چو فردا برآید بلند آفتاب

من و گرز و میدان و افراسیاب

۱ و ۲. از مقاله استاد محترم دکتر پرویز خانلری در مجله سخن شماره ۵ دوره

۱۰۸ / بدایع و بدعت‌های فیما یوشیح

که گفتت برو دست رستم ببند
 نبندد مرا دست، چرخ بلند
 اگر چرخ گردنده اختر کشد
 که هر اختری لشکری بر کشد
 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 و اگر همین مطالب مثلاً در وزن رمل مسدس مقصور یا محذوف «بشنو از نی چون حکایت می‌کند» گفته شده بود، هر گز این تأثیر را نداشت:

(لکاتبه غفرله محضاً لدفع الملال:

چون که فردا سر بر آرد آفتاب
 این من و این گرز و این افراسیاب
 هان که گفتت دست رستم را ببند؟
 می نبندد دست من چرخ بلند
 گر که این گردنده چرخ اختر کشد
 نیز اگر هر اختری لشکر کشد
 بشکرم با گرز سنگین لشکرش
 پس کنم پراکنده در هر کشورش!

انتخاب وزن مناسب، گذشته از آن که بر خواننده و شنونده بهتر اثر می‌گذارد، در سراینده و سازنده شعر نیز مؤثر است و کلمات بهتر و مناسب‌تر یا مقصود را به ذهن شاعر القا و نزدیک می‌کند و این امری است تجربی.

نوعی وزن در شعر... / ۱۰۹

شاعر پارسی زبان این مجال نسبتاً وسیع و کمند انداز پهناور یعنی این «امکانات» را دارد و اگر به انتخاب الفاظ خوش آهنگ 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 و بهتر از عهده بیان مقصود برخوردار آمد. البته این بیش‌تر مربوط به داستان سرایی و قصه پرزازی و به اصطلاح روایت است اما دیگر انواع شعر و سرایش و تغنی، همیشه با وزنش به ذهن شاعر می‌آید و این نیز امری تجربی است.

این‌ها که بر شمرده‌ام همه درست، ولی با همه تنوع اوزان و فراوانی ممکنات و وسایل دیگر در قوالب معهود شعر پارسی، توجه به یکی دو نکته، که در زیر به آن اشارت می‌شود، خالی از فایده نخواهد بود:

۱. هم در غزل و هم در قصیده و قطعه و مخصوصاً در مثنوی (که بسیاری از آثار وصفی و حکمی و فلسفی 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 فارسی را به عنوان نمونه ذکر کنیم: شاهنامه فردوسی، حدیقه سنائی و دیگر مثنوی‌های او گر شاهنامه اسدی، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرغانی، خمسه نظامی گنجوی، مثنوی‌های چند گانه عطار، مثنوی کبیر مولوی، بوستان سعدی، و بگذریم از آثار انبوه ناشمار که به پیروی این‌ها سروده شده) به علت یکنواخت بودن وزن و تساوی طولی مصراع‌ها، گاهی، و شاید اغلب شاعر (حتی شاعر بزرگ و توانا و تراز اول) دست و پای مطلبش در چنان قید و بندی می‌افتد که به جهد و مشقت فراوان می‌تواند خود را از «مضایق» سخن - به قول قدما - بیرون کشد. مولوی می‌گوید:

۱۱۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

قافیه‌اندیشم و دلداری من گویدم: مندیش جز دیدار من
و باکاری که او هنگام سرودن مثنوی در پیش داشت، اگر می-
گفت «وزن می‌اندیشم و...» حقیقت بزرگ‌تری را گفته بود (البته در
مثنوی) و اگر قصیده و غزل می‌ساخت - که ساخته است - دلدارش
باید فرمان را مضاعف و مؤکد می‌کرد، زیرا در مثنوی قافیه چندان
دشوار نمی‌آید و یکنواخت نمی‌افتد، که وزن. اما در انواع دیگر شعر
که هم قافیه مزاحم‌اندیشیدن به دلداری است هم وزن. موثوی در عزلهای
خود نیز به مزاحم و مخمل بودن وزن و قافیه و اصولاً شعر و منطق شعری
اشاره کرده است و من جمله در غزلی پرشور گوید:

رستم ازین نفس و هوا، زنده، بلا مرده بلا
زنده و مرده وطنم نیست به جز فضل خدا
رستم ازین بیت و غزل ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مسرا
قافیه و مغالطه را گویم همه سیلاب بپر
پوست بود، پوست بود، در جور منزه شعرا
ای خمشی مفرز منی، پرده آن نغز منی
کم‌تر فضل نه‌مشی، کش نبود خوف ورجا
آینه‌ام، آینه‌ام مرد مقالات نه‌ام
دیده شود حال من از چشم شود گوش شما^۱

شاعر غزل‌سرا و قصیده‌گو - چون غزل و قصیده‌ای که برای بیان
يك قصد یا بر مبنای يك حال و بر اثر يك احساس می‌سراید، چندان
طولانی نیست و تغییر حالت و صحنه ندارد (و گرنه برای حال و احساس

۱ - کلیات شمس، جزء اول، ص ۳۱. و راستی هم با چنان شور و حال که
اورا بود هیچ هنری قادر به بیانش نیست جز رقص و سماع.

اوعی وزن در شعر... / ۱۱۱

یا قصدی دیگر وزنی دیگر و مناسب مقام برمی گزینند) شاید بهتر بتواند از آن امکاناتی که گفتیم استفاده کند ولی شاعر مثنوی سرا 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 مثنوی سرا چنین کاری نکرده‌اند که به مناسبت دگرگون شدن حال و تغییر محل، وزن را عوض کنند. مثلاً شاهنامه بزرگ‌ترین و عالی‌ترین منظومه حماسه‌زبان فارسی را در نظر می‌گیریم. سلسله داستان‌هایی است که فردوسی شاعر بزرگ عجیب‌شکیبا و توانای شش‌بیرری، آن‌ها را در شصت هزار بیت به نظم کشیده است. همه این شصت هزار بیت در بحر متقارب است. در این کتاب يك صدور بیست هزار «فعولان فعولن فعولن فعول» قالب همه مطالب شده است. مصرعی نیست که از این میزان خارج باشد. اما در این کتاب اگر وزن یکی است صحنه‌ها و اشخاص و حالت‌ها یکی نیستند و بسیار متنوع و رنگینند، بسیار گوناگون و جوراجور.

يك جا صحنه قیام کاوه است (این حماسه بزرگ نژاد آریا)
 بدياری فریدون و فریاد خلق کيفر خواه. يك جا سر بریده ایرج پیش
 چشم پدر پیر اوست، همان فریدون. يك جا داستان عشقبازی زال است بارودا به
 بلندمو. يك جا صحنه وحشتناك رقت‌انگیزی است که هنگام دیدن آن اشك
 از چشم هر کس می‌تراود و به قول خود داستان‌سرای بزرگ:

یکی داستانی ست پر آب چشم

دل نازك از رستم آید به خشم

رستم بزرگ‌ترین قهرمان کتاب، بر بالین فرزند دلاورشی نشسته،

۱۱۲/ بدایع و بدعت‌های نیمایوس

فرزندى که خود هم اکنون با خنجر پهلوى او را شکافته است. جای دیگر بیژن است که با منیژه عشق‌ورزی می‌کند و جای بزرگمهر است که در مجلس مجللی نشسته است و پند و حکمت می‌سراید و فردوسی است که از تهیدستی و سال که نیرو گرفته و چشم و دست که آهو! شکایت می‌کند و دیگر پیروزی اعراب است و سرانجام آخر شاهنامه که هیچ هم خوش نیست و چه بسیار صحنه‌ها و مقالات و حالات دیگر.

شاید مناسب‌ترین مواردی که این وزن مهیج و پرشکوه، جای خود را پیدا کرده، همان میدان‌های پرهیجان جنگ و زور آزمائی و کارزار است والا - اگر تعصب و تحجری در کار نباشد، و بخواهیم روشن بینانه و امروزی داورى کنیم، بسايد بگوئيم که منطقی این همه جلوه‌های گوناگون و حالات و مقالات مختلف نمی‌تواند با يك وزن و موزيك لباس نظم بپوشد.

اما شاعر ناچار است که از این «فعولن فعولن فعولن فعول» اصلاً خارج نشود. او هرگز حق ندارد زلال شعر و آفرینش خود را از معبری عبور دهد و به بستری مناسب احوال مختلف، بیرون از این حصار پولادین بکشد. هر چند حال و محل، چنین تغییری را ایجاب کند.

۲. از این عیب و مشکل گذشته - که در این مورد اقسام دیگر هم جز مثنوی، مشمول همین حکم اند همه مصراع‌ها باید از حیث تعداد ارکان و افعیل مساوی باشند و این مبنای اساسی دستگاه عروض فارسی و عربی است و جز فارسی و عربی همه زبان‌هایی که عروض شعرشان منشعب از دستگاه عروضی شاه زاده موسیقی‌دان ایران، یعنی خلیل بن احمد فراهی^۱ است - مثل زبان‌های ترکی و اردو و غیره - همین حال و

۱ - یعنی اصل او از فراه شهر کی از ولایت سیستان بوده که همشهری ابونصر سراینده «نصاب» بوده باشد. گر چه عرب‌ها نسبت او را «فراهیدی» نویسند.

نوعی وزن در شعر.. / ۱۱۳

منوال را دارند. در «المعجم» و «اساس الاقتباس» و «معیار الاشعار» و دیگر کتب فن، در اولین تعریف شعر می‌خوانیم که «شعر کلامی است مخیل و موزون و مقفی و متساوی» اساس بدعت «نیماء» در وزن، از همین جاست که در همین قید متساوی تجدید نظر کرده و آن را نپذیرفته است و نیز در قافیه که گفته‌اند «تشابه اواخر ادوار است»^۱ بدعت گذارده یعنی وقتی قید متساوی بودن زده شد، ادوار، به آن شکل قدیم باقی نخواهد ماند و بنابراین دور آن چنانی که نبود، تشابه اواخر دورها نیز طبعاً به آن حالت و هنجار پیشین برقرار نخواهد بود و این مرحله دوم بدعت «نیماء» است به زبان فنی قدما. یعنی اول وزن را از حالت متساوی بودن ارکان و افاعیل 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 یا حظ سمعی و بصری و تناسب و قرینه آوردن. حال آن‌که بدشیوه قدیم، مثلاً در مورد شاهنامه و نظایرش همه معانی باید در قالب سه «فعولن» و یک «فعول» (یا «فعل») بگنجد و اگر یک جا مطالب شاعر در «فعولن» دوم تمام شد، باید باقی مصرع را هر طور هست پر کند و چه بسا آن‌طور که دلش می‌خواهد از آب در نیاید. یا اگر مثلاً یک جا مطلب او، جمله شعری او، در وسط مصرع دوم تمام شد؛ باز نمی‌تواند جای بقیه را تا آخر هر «دور» خالی بگذارد و ناگزیر چه بسا چیزهایی در آن جاها می‌گذارد که ازومی ندارد و از نوع «اصلاح» دومین شعر ابتدای مقاله است، یا بسیار اتفاق می‌افتد که شاعر برای بیان عبارتی یا جمله‌ئی یک بیت را پر کرده، اما هنوز جمله تمام نشده است، ناچار به بیت دوم می‌رود و وسط مصرع اول بیت دوم، یا آخر

۱ - این تعریف خواجه نصیر طوسی از قافیه است در «معیار الاشعار»

۱۱۴ / بدایع و بدعت‌های لیما یوشیج

آن، مطلب او تمام می‌شود و باز بقیه «فعولن»‌ها با دهان باز التماس دعا دارند.

شاید تئودور فولدکه مستشرق بصیر و دقیق آلمانی، ناظر به این نکته بوده است آن‌جا که گفته:

«... اگر می‌خواستیم با اطمینان قاطع، و ذوق سلیم شاهنامه را اصلاح کنیم... تعداد بیت‌های شاهنامه به سی هزار تنزل می‌کرد. آری حق بود که مصرع دوم بسیاری از بیت‌ها را حذف کنیم». من بی‌جست و جوی زیاد، چند بیت از جاهای مختلف شاهنامه بسیار ارجمند انتخاب کرده‌ام که آن‌ها را می‌نویسم. کلماتی که در بین هالالین (پرانتز) می‌گذارم، به نظر من از آن کلماتی است که شاعربه‌وسیله آن‌ها می‌خواسته است فقط دهان «فعولن» و «فعول»‌های سمج و سیری-ناپذیر را پر کند و الا به آن‌ها هیچ احتیاجی نیست جز پر کردن وزن، خلاصه از آن‌هایی است که فولدکه می‌گوید باید حذف می‌کردیم. نظر من این است و البته خوانندگان ممکن است در این مورد داوری دیگری کنند:

ز خون دلیران به دشت اندرون

چو دریا زمین موج‌زن شد (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 بدانشان هنرمند دید

۹ - حماسه ملی ایران اثر تئودور فولدکه، ترجمه بزرگ علوی چاپ دانشگاه. ص ۱۴۰.

فوعی وزن در شعر... / ۱۱۵

درین سال يك شب نیایش کنان
 به خواب اندرون شد (ستایش کنان)
 مباد این که دین نیاکان خویش
 (گزیده جهاندار پاکان خویش)
 گذارم، به دین مسیح شوم
 نگیرم به خوان باز (وترسا شوم)
 یکی دختر آورد تابنده چهر
 ز خورشید تابنده تر (بر سپهر)
 پس پرده ما یکی دختر است
 که از مهتران در خرد مهتر است
 بخواهی (تو) بر (پاکی دین ما)
 چنانچون بود راه و (آیین ما)

یعنی مطابق راه و آیین ما آن دختر را خواستگاری کنی.
 در شاهنامه این گونه ابیات بسیار زیاد است. شاید هیچ صفحه‌ای
 از این کتاب عزیز گران قدر نباشد که در آن بیت‌هایی از این دست پیدا
 نشود و اگر بخواهیم همه گفته شود و نود و نه (که شاهنامه را با
 دقت عجیبی و شاید خیلی بیشتر و بهر و عمیق‌تر از بسیاری ادیبان ما
 خوانده) اعتماد کنیم؛ باید بگوئیم نیمی از شاهنامه زاید است، این حرف
 ممکن است بر بسیاری گران بیاید که یکی از پسرشورترین آنها در
 دوستداری شاهنامه و تعظیم فردوسی خود من هستم ولی حقیقت این است
 که گفتیم متأسفانه. و ما گویا باید حقیقت را از افلاطون و فردوسی بزرگ
 نیز بیشتر دوست بداریم.

این گونه ضرورت‌های وزن، و این در بایست و التزام برای
 قوی‌دستانی مانند فردوسی و مولوی نیز گاه موجب می‌شود که حتی از

۱۱۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

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

در ایوان شادی شبی دیر یاز
 به خواب اندرون بود، با ارنواز
 چنان دید کز کاخ شاهنشهان
 سه جنگی پدید آمدی ناگهان
 دومهتر، یکی کهتر اندر میان
 به بالای سرو و به فر کیان
 دمان پیش ضحاک رفتی به جنگ
 زدی بر سرش گرزۀ گاو رنگ

ضحاک «سه نفر جنگی» را در خواب دیده است؛ اما فردوسی فعل-های اعمال آن سه تن را به ضرورت وزن، مفرد می‌آورد: «پدید آمدی» و «رفتی» و «زدی» که باید «پدید آمدندی»، «رفتندی»، و «زدندی» گفته شده باشد. «ی» گزارش خواب رعایت شده است اما ضمیر جمع، نه در دوبیت اخیر شاید فاعل را بتوان همان یکی گرفت اما در بیت دوم هر سه پدید آمده‌اند. و باز از فردوسی که به ضرورت وزن برای فاعل جمع فعل مفرد آورده است. در داستان جنگ رستم با خاقان چین پس از پیروزی، رستم غنائیم جنگی را توده می‌کند و برای لشکر خود سخن می‌گوید؛ از جمله می‌گوید:

بر آن بود «کاسوس» و «خاقان چین»

که آتش بر آردند از ایران زمین

به گنج و به انبوه بودند شاد

زمانی ز بزدان نکردند یاد

که باید در مصرع اول نیز سروده باشد: بر آن «بودند» کاسوس و

انوعی وزن در شعر... / ۱۱۲

خاقان چین. و این سخت آشکار است،

نیز همین حال است «مولوی» را آنجا که می‌فرماید:

موسی و عیسی کجا بد کافتاب

کشت موجودات را می‌داد آب

آدم و حوا کجا بود آن زمان

که خدا بنهاد این زه در کمان

که موسی و عیسی در بیت اول و آدم و حوا در بیت دوم دو تن
ذی‌شعورند و فعلشان در جمله باید جمع بیاید، اما مولوی بزرگ ما
به ضرورت، مفرد آورده است، باید بگوید: «عیسی و موسی کجا
بودند که...» و نیز «آدم و حوا کجا بودند آن زمان...» از این گونه موارد
نیز بسیار است، حتی در شعر بزرگان درجه اول زبان ما، تاجه رسد
به دیگران.

تازه فردوسی این فرزند عالی قدر خراسان - همچنان که مولوی -
یکی از بزرگ‌ترین (و از جهاتی شاید بزرگ‌ترین) شاعران سخندان و
سخنور زبان پارسی است، از خدایان افسانگی و خداوندگاران شعر
گذشته ماست. قوی دست چیرگامی است که کتابش با این همه بیش از
هزار سال است بر زبان پارسی، چنان چون تراوئی راستگو و انحرافند
ناپذیر، حکومت می‌کند و هنوز زبان ما پس از دد قرن از سلطه زبان او
و حتی ریزه‌خواران خوان او خارج نشده است.

او کار کو‌دپیکر بزرگی را تعهد کرد و از عهده برآمد، کارش ابتکار
و خلایقیت دارد و سرشار از ارزشی بی‌انتهاست و از کسانی است که
به ابدیت پیوسته است این کار اوست با همه توانائی و قدرت فوق‌العاده
و عجیب و افسانه‌وارش والا (از چند شاعر بزرگ دیگر که این هزار سال
به خود دیده است اگر بگذریم) کار تقلیدپیشگان بازاری پس از او که

۱۱۸ / بدایع و بدعتهای لیما یوشیج

معلوم است چیست!

باری در آنچه گذشت به این نکته، توجه شدیم که شاهنامه فردوسی با همه ارزش برتر از تصویرش - و همه نظائر و اقران او چه مقلد چه اصیل - به سبب التزام يك وزن با آن قیده‌ها، از این دو نقص مبرا نمانده است:

اول آن که به مناسبت تغییر صحنه‌ها و حالات و مقامات و مقالات شاعر بنا به سیاق و سنتی که ملزم به مراعات آن بوده، نمی‌توانسته وزن را عوض کند، اگرچه مقتضی و لازم باشد.

دوم این که به سبب رعایت تساوی طرلی مصرع‌ها و گاهی به سبب قید آنچنانی قافیه غیر طبیعی؛ کلامش از زواید پاك نیست.

البته گفتن «نقص» یا این گونه سنجش و برآورد کردن و نتیجه گرفتن، و اصولاً این استنباط و داوری، زائیده بی‌توجهی به ارزش و عظمت شاعر بزرگ حماسه‌گوی ما و کار و هنر خلاقه او نیست، بلکه درسی است که می‌خواهیم و باید از کیفیت آثار شاعران بزرگ گذشته بگیریم تا راه خود را بهتر بازشناسیم و کار خود را بسنجیم و استوارتر و مجهزتر قدم در آینده‌ها گذاریم والا این گونه داوری و برداشت و توجه با این کیفیات و خصوصیات کم‌مولود نیازمندی‌ها و در بایست‌ها یا الهامات این زمان است؛ در زمان‌های گذشته نباید به خطری خطور می‌کرده به وجود می‌آمده باشد، چنان که نیامده است کار گذشته‌گان باید همان‌طور که برداشت شده است و سرانجام گرفته؛ برداشت می‌شد و سرانجام می‌گرفت. هر زمانی طالب و همراه خصوصیات است و رسوم و مقتضیات دارد که باید داشته باشد و آن را هم به وجود می‌آورد.

خواجه نصیر طوسی محقق روشن اندیش، در مقالات نهم اساس الایقیناس مقاله شعر، می‌گوید:

نوعی وزن در شعر... / ۱۱۹

«رسوم و عادات را در کار شعر مدخلی عظیم است و به این سبب هر چه در روزگاری یا نزدیک قومی مقبول است، در روزگاری دیگر و نزدیک قومی دیگر مردود و منسوخ است.^۱»
او گذشت روزگار و نو و کهنه شدن را دخیل در نحوهٔ پسند اهل روزگار می‌شناسد، نزدیک به همین معنی، نظامی فرماید:

به هر مدتی گردش روزگار
ز طریزی دگر خواهد آموزگار
سر آهنگ پیشینه کسج رو کند
نسوائی دگر در جهان نو کند
به بازی در آید چو بازیگری
ز پرده برون آورد پیکری
بدان پیکر از راه افسونگری
کند مدتی خلق را دلبری
چوپیری در آن پیکر آرد شکست
جوان پیکری دیگر آرد بدست
بدین گونه بر نو خطان سخن
کند تازہ پیرایه های کهن
زمان تا زمان بخامهٔ نخلبند
سر نخل دیگر بر آرد بلند
چو گم گردد از گوهری آب و رنگ
دگر گوهری سر بر آرد ز سنگ^۲

۱ - اساس الاقتباس چاپ دانشگاه تهران به تصحیح استاد مدرس رضوی
مقاله نهم.

۲ - اقبالنامه یا خردنامه نظامی. طبع مرحوم وحید. ۱۳۱۳. ص ۱۰-۱۱.

۱۲۰ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیح

قدمای ما از محقق و شاعر، آنان که در فنون خود سرآمد و راستین بوده‌اند، همه روشن اندیش و مرقی و دارای فکری پیشرو و نوپسند بوده‌اند. این بعضی پیراندیشه، فرتوت قوایم بی‌مایگان زمان ما هستند که چهار دست و پا به‌ظواهر و اعراض چسبیده‌اند و سرموئی نو-آوری و پیشروی و تجاوز از حدود فرسوده و دست‌وپاکیر کهن را جایز نمی‌شمرند و بگذار نشمرند.

فردوسی خود متوجه این مجال‌تنگ بوده است و گاهی برای این که آسیب بعضی از قیود را جبران کند، به‌موزیک داخلی وزن یعنی تناسب طنین‌ها در ترکیب حروف کلمات پناه می‌برده است: مثلاً جایی که سخن از جنگ و میدان نبرد است، و لاجرم خشونت و صلابت و تهییج را ایجاد می‌کند، الفاظی را برمی‌گزیند که در این منظور به‌او پیش‌تر مدد بخشد و مناسبیت بیش‌تر داشته باشد، گوئی می‌خواسته است قسمتی از بار قیود را به‌دوش تناسب و حالت زنگ و آهنگ حروف و نغمه و طنین آن‌ها بیندازد؛ مثلاً در این بیت به‌تناوب و ترکیب دو حرف چ و خ گوئی توجه و دقت داشته و از آهنگ خوشی که می‌نوازند سرود جنگی خود را آرایشی خاص داده است مخصوصاً که در فواصل و پس و پیش آن‌ها س و ش هم زنجیرهٔ خشونت را صلابتی بیش‌تر می‌دهند.

ستون کرد چپ را و خم کرد راست

خروش از خم چرخ چاچی بخاست

که در مصراع نخستین ذائقه گوش و گوش ذائقه خواننده را بدین دو حرف جلب می‌کند، انگار ساز را برای این طنین خشن کوه می‌کند؛ و در مصرع دوم توفانی از آن دو برمی‌انگیزد تا حالت منظور خود را در شنونده بیافریند. ولی آن‌جا که نرمی و لطافت مورد نظر او است؛ مثلاً جایی که صحبت از بزم عیشی است یا وصف دلبری، حرف‌ها

نوعی وزن در شعر... / ۱۲۱

نرم آواست و همه گوئی بر سر زبان و میان دولب آب می شود:

همی بوی مشک آید از موی او... و یا:

دوبرگ گلش موسن می سرشت

دو شمشاد عنبر فروش بهشت

و این از خلاقیت و هنر و عظمت شاعر است. ممکن است بگویند
 او را در این خصوص شاید عمدی در کار نبوده (و شاید حتی بگویند این
 شعرها الحاقی است) ولی ما که امروز شاهنامه را می خوانیم و درباره اش
 داوری می کنیم، با این هنرنمایی ها روبرو می شویم و باید به آن توجه
 پیدا کنیم و دیگران را توجه دهیم، چرا چنین دقت ها یا ابیات الحاقی
 مثلا در دیوان «میرزا شاطر حسینعلی قزیمیت یغلاوی» نیست؟ یا در
 «شاهنشاهنامه و شاهنامه» صبا و نوبخت؟

فصل

چون گفت و گو از مشکلات وزن پیش آمد و به شاهنامه اشارتی
 رفت و استشهادی شد بد نیست که یکی از نوادر الزام های ضرورت
 وزن را که به شاهنامه مربوط است از نوشته مرحوم علامه محمد قزوینی
 نقل کنیم از دو صفحه آخر دیوان ناصر خورو طبع سال ۱۳۳۵ شمسی
 به این شرح که:

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

۱۲۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

می‌کنم منشاء این اشتباه بعضی اشعار نصاب‌النصیبان باشد، مثلاً:

ایا عارضت رشك خورشید و ماه

گرت در تقارب بود اشتباه

به بحر تقارب تقرب نمای

بدین وزن، میزان طبع آزمای

چو استاد بحر تقارب نوشت

بدین وزن میزان او را بهشت

و امثال ذلك، ولی باید دانست که استعمال «تقارب» در اشعار «نصاب» برای ضرورت شعر است زیرا که کلمه «متقارب» را از عجایب آنست که در خور بحر متقارب نمی‌توان به هیچ وجه آورد! در هر جای هر مصرع‌ای از این بحر که کلمه «متقارب» را بخواهید بگنجانید؛ وزن می‌شکند. پس صاحب «نصاب» مجبور بوده است که قهراً و قسراً کلمه «متقارب» را به «تقارب» تبدیل کند؛ مثل این که فردوسی همه جا مجبور شده است در شاهنامه کلمه «ایران شهر» را (که به معنی مملکت ایران است و در عهد فردوسی و قبل از او و بعد از او، همه کس همین‌طور از مملکت ایران تعبیر کرده است مثل ابوریحان و یاقوت و فرخی و صاحب‌الجمع‌التواریخ و غیر هم و غیر هم) که به بحر متقارب محال است بگنجد، همه جا این کلمه را به شهر ایران بدل کرده است. چنان که مثلاً در حکایت کشته شدن «سیاوش» در توران و رسیدن آن خبر به ایران گوید:

همه شهر ایران به ماتم شدند

پر از درد نزدیک رستم شدند

نوعی وزن در شعر... / ۱۲۲

و در حرکت رستم از نیمروز به سوی ایران گوید:
 چو نزدیکی شهر ایران رسید
 همه جامهٔ پهلوی بردرید
 و کمی بعد:

مر او را سوی شهر ایران برد
 به نزدیک شاه دلیران برد
 و در جای دیگر:

چنین گفت بهرام کای راد شاه
 زسیمای برزین، تونیکی مخواه
 که ویرانی شهر ایران از اوست
 که نه مغز بادش به تن در، نه پوست

و در تمام شاهنامه همین کار را کرده است. و همچنین مثلاً
 «اصطربلاب» را «سطربلاب» و برزفري را فربرز کرده است
 و غیر ذلک و غیر ذلک، مقصود از این تطویل آنست که در
 ضرورت شعر و اضطرار برای تصحیح وزن، شعرا هزار کار
 کرده اند.

تمام شد نقل از نوشتهٔ «علامه قزوینی»^۱.

۱ - این جا بدنیست در حاشیه و به تأیید سخن علامه «قزوینی» راجع به بحر
 مقارب و این که «بونصر فراهی» سراینده «نصاب الصبیان» به ضرورت
 وزن، نام بحر را «تقارب» گفته است، این نکته افزوده شود که «رشید
 وطواط» (یا «ادیب صابر ترمذی») در رساله شواهد اوزان شعر عربی و
 فارسی در مورد این بحر گفته است:

چو اندر مقارب کنی تا فزون

براین گونه تقطیعش آید برون

←

۱۲۴ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

و اما یکی دیگر از ضرورت‌های بامزه درمورد همین وزن که اسدی توسی سراینده گرشاسب‌نامه گرفتار آن بوده است، این است که بدبختانه شاعر پس از سرودن ده‌هزار بیت شعر نمی‌توانسته است نام خود را در واقع تخلص و نسبت خود «اسدی» را در کتابش بگنجانند و ناچار بوده به‌زور حساب حروف ابجد به‌خواننده حالی کند که من که سراینده این ده‌هزار بیت شعرم، «اسدی» هستم چون کلمه «اسدی» در بحر متقارب نمی‌گنجد، ناچار می‌گویم:

بدین نامه گر نامم آیدت رای

به «دال» اسد حرف ده را فزای
حرف «ده» مطابق ابجد «ی» است که با افزودن آن به دال «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 و معاصران طالب و کلیم، که چون بسیاری از شعرای آن عصر به‌هند کوچیده، در عهد و عهده شاه‌جهان عزت و ثروت بسیاری یافته.

→ فعولن فعولن فعولن فعول

زهی دولنت را بقا رهنمون

مجله دانشکده ادبیات، تهران، شماره ۳. سال نهم، فروردین ۱۳۴۱، ص ۳۱ رساله‌ای در باب اوزان شعر عربی و فارسی به تصحیح استاد مجتبی میزوی، همین رساله را «عباس اقبال» در مجله یادگار قبل از مجله دانشکده ادبیات، منتشر کرده بود اما بیت مورد بحث ما در آن جا چنین آمده:

«چو اندر «تقارب» نهی پا درون

بدین گونه نقطه‌ش آید برون ... الخ»

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

نوعی وزن در شعر... / ۱۲۵

قدسی از کسانی است که به تقلید شاهنامه منظومه‌ئی تاریخی به نام ظفرنامه^۱ شاهجهانی در هشت هزار بیت سروده است. يك «خرده بدبختی» مضحك قدسی این بوده است که نام یکی از ناموران ظفرنامه تاریخی- حماسی او، از جانشینان رستم و سهراب و اسفندیار - یعنی عبدالله خان فیروز جنگ - در بحر متقارب نمی‌گنجیده است!

آری همه چیز آن ایام یادآور قصه و مثل دیگ و چغندر است. وقتی فردوسی توسی، حاج محمدجان قدسی مشهدی شود و جانشین شاهنامه آن ظفرنامه این، لاجرم جانشین رستم دستان هم، «عبدالله خان» باید باشد!

باری بی‌چاره قدسی تن به ضرورت وزن در داده از آن افندی- خان، رستم صولت، و... الخ چنین یاد می‌کند:

نهنگی است از غایت احتشام

نگنجد به «بحر» از بزرگیش نام^۱!

در علم بدیع، از علوم سه گانه مربوط به شعر، «صنعتی» هست به نام حشو، و آن چنین است که شاعر در شعر، کلمه یا کلماتی بیاورد که اگر آنرا حذف کنند، به معنی و مقصود بیانش آسیب وارد نیاید، و اگر حذف نکنند احیاناً معنی شعر را کامل تر و زیباتر سازد و آن صنعت را بر سه قسم اعتبار کرده اند، نخست حشویلیج و دیگر حشومتوسط و سومی (و مضحك تر از همه مخصوصاً از جهت این که جزء «صنایع» و آرایش‌ها نیز محسوب شده؟) حشوقبیح است. شرح بیش تر و امثله آنرا باید در کتب بدیع خواند. مقصود ما این است که گویی برای سکوت و تن زدن و سر باز زدن از تغییر وزن و موجد جلوه دادن آنچه مرسوم است،

۱ - راجع به این فقره که «خوشگوار» در سفینه خود متذکر شده، رك: حواشی

تذکره میخانه چاپ استاد گلچین معانی، ص ۸۲۴.

۱۲۶ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

باقید «متساوی» این صنعت اختراع یا زاده شده باشد، که شاعر بنا به - ضرورت وزن در سر و ته يك بيت یا مصراع با وجود این که حرفش تمام شده، یا در میان آن با وجود این که لارم 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»!

در مورد آنچه که تا کنون گفته شد «نیمایوشیج» می گوید:

با آهنگ شعری که در اسلوب قدماست،

«يك مایه معین به شعر داده می شد که شاعر وظیفه نداشت از آن احتراز کند. مثل این بود که در موسیقی، شاگردی که درس اول خود را گرفته است، نتهای گام را به ترتیب منظم و طبیعی که دارند، یکی پس از دیگری تکرار کرده، در این صورت نتواند هیچ گونه آهنگ (ToN) مخصوصی را که منظور باشد، ایجاد کند. این حالت برای هر قطعه از اشعار قدما که به يك وزن سروده شده بود، وفق پیدامی کرد. در بعضی نقاط دنیا قیود دیگری [هم] بر این قید (به مناسبت بی کاری و تفنن شعرا) افزوده می شد. مثلاً در ادبیات ما، بعضی شعرای لفاظ و تصنع کار، قافیه را دوبرابر کرده، از آن حظ مضاعف می بردند [مقصود «نیمایوشیج» صنعت ذوقافیتین است] البته دیگران نیز آن‌ها را تحسین می کردند... دامنه پس و پیش شدن این وزن‌ها در نزد شعرای کلاسیک قدیم وسیع نبود؛ اگر لازم بود به مناسبت موضوع، به اوران اشکال مختلف بدهند، جز چند شکل معین و محدود، چیزی به دست نمی آوردند. نمونه این شکل‌ها در ادبیات ما (که البته

نوعی وزن در شعر .. / ۱۲۷

زیبایی مخصوص خود را داراست) زیاد است، وزن معروف به «بحر متقارب» را حافظ برای ساقی نامه و فردوسی برای موضوعات جنگی خود برگزیده است ... اگر از وزن رنگی و رقص آور «مخزن الاسرار» نظامی گنجوی، که هیچ مناسبتی با مقام پند و حکمت ندارد، بگذریم، وزنی که موضوع عشق خسرو و شیرین او با آن برداشت شده است، با [آن] حالت یکنواخت [در بیان] داستان دلپسند نیست و آهنگ مناسبی را که شاعر بنابر حالات و احساسات مختلف خود (مخصوصاً در ترکیب یک داستان که مجلس و اشخاص متصل عوض می شوند) لازم دارد، نتوانسته است به دست بیاورد زیرا شاعر وظیفه داشته که علی‌الرسم داستان را بایک وزن تمام کند... در حالی که شاعر ناچار باشد از یک وزن معین و محدود پیروی کند، نخواهد توانست هارمونی لازم را (بنابر حالات و احساسات مختلف) به اثر شعری خود بدهد. از این گذشته الفاظ را نیز (بیش تر در مواقعی که قافیه واقع می شوند) از اثر موزیکی خود می اندازد... شعرای قدیم (اگر آثار شعریشان را از نقطه نظر وزن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه کنیم) آزادی حرف زدن را به [سنن] وقواعد نقلی فروخته بودند. در بسیاری از موارد محتاج بودند که مطالب شعری خود را تمام کنند، ولی قافیه و الفاظ تمام نشده بود. آن وقت به واسطه یک اجبار بی جا و بی مناسبت، وقتی که وسط بیت یا مصراعی بودند، مجبور بودند تا آخر بیت یا مصراع را پر کنند؛ معلوم است از چه چیزها... برای این که مقدار

۱۲۸ بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

های هجایی - یا مقدارهای صوت - و کلمات باهم وفق پیدا کند، شاعر يك دسته لفظ را مصالح کار خود می‌ساخت بعد آن‌ها را (به شکلی که ضمناً زننده هم نباشد) با مراقبت کامل و گاهی بازحمت زیاد، در شکم و سوراخ‌های مطلب می‌گنجاند و نیز در مواقعی که شاعر نمی‌خواست مطلب شعری خود را تمام کند، عکس این قضیه صدق می‌کرد...»
(انتهی نقل از نیما)

بعضی از این مطالب را تا آنجا که به مسأله وزن مربوط بود، من با ذکر امثله‌ای؛ کم‌وبیش، شرح و روشن کردم. حالا می‌پردازم به این که «نیما» این عیب‌هایی را که برشمرد، چگونه به قول خودش «مرمت» می‌کند؟

هنوز بسیارند کسانی که وقتی شعری، مثل آن دو شعر ابتدای مقاله می‌شنوند، از بابت وزن و قافیه آن ابراز نارضایتی و نگرانی می‌کنند و احساس رمیدگی در ایشان پیدا می‌شود؛ ولی باید گفت اگر درد، درد وزن و قافیه است، این گونه شعرها هر دو را دارند، باید این رمیدگی را برطرف کرد و سطح آشنائی مردم را با توضیح کافی بالا برد. آخر این هم يك نوع وزن است، قاعده و قانون هم دارد. شعر گفتن در این گونه اوزان به آن معنی نیست که دیگر کسی «نباید» شعری مثلادر وزن شاهنامه بگوید و هر که گفت گناه کرده است و کارش کهنه و مبتذل است. نه. اگر مطلبی شاعرانه، مطلبی که «شعر» باشد، احساس تازه‌ئی، اندیشه حسی شده عالی و زیبائی، فی‌المثل در قالب يك قصیده یا مثنوی یا غزل هم ریخته شود و قالب و محتوی، هماهنگی داشته باشند و بیان شعری (نه روزنامه‌گی و اداری و بازاری غیر شعری) باشد و سراینده از عهده بیان برآید و وزن و قافیه موجب نشود که سر و دست مطلب شکسته شود، در

نوعی وزن در شعر... / ۱۳۹

این صورت کسی با چنین شعری و با گوینده آن جنگ و دعوا ندارد. غزل باشد، مثنوی باشد، قصیده یا دوبیتی و چهارپاره باشد یا هرچه، ولی «شعر» باید گفت. اما این هم گناه نیست که کسی وزن را به مناسبت مقصود و بر مقتضای بیان خود کوتاه و بلند اختیار کند. شاعر حساب می‌کند که در این صورت و این طور بهتر می‌تواند از عهده برآید، چه مانسی دارد؟ این رمیدگی بیش‌تر به سبب تعصب و تحجر است، نه به خاطر هنر دوستی.

این ابتکار و استخراج «نیما» حاصل جهد و روشن بینی و بصیرت عمیقی است که داشته و کاری است منطقی و اصولی و با ارزش «نیما» وزن‌های دیگر را خراب نکرده، آن صدوبیست وزن را از ما نگرفته، بلکه نوعی بر انواع قالب‌ها در استفاده از همان وزن‌ها افزوده است: نوعی که می‌تواند از همه وزن‌ها استفاده کند و حتی در یک شعر به مناسبت تغییر حالت، از دو یا چند وزن بهره بگیرد.

عمر یک شاعر نباید فقط صرف این شود که در قالب چندین و چند «مفاعیلن فاعلات» یا چندین و چند «فعولن فعول» کلمه بریزد. شاعر برای وجود این وزن‌ها نیست، بلکه این وزن‌ها هستند که وسائل کار و ابزار بیان شاعرند تا از هر کدام به هر نوع و با هر مناسبت که لازم دارد استفاده کند.

این اوزان قبلاً هم بوده (البته منظور این نیست که «نیما» کار دیگری نکرده، مثلاً از نظر ادراک اصیل و طبیعی و مولود زمان؛ بیان و آفرینش بسیاری شعرهای خوب و وارد کردن نوعی مکالمه در شعر و نوعی برداشت و درآمد سخن و غیره، بلکه در این مورد به خصوص یعنی فقط وزن است که این‌جا می‌گوییم:) کاری که «نیما» کرده است این است که او می‌گوید مثلاً در فلان وزن تا به حال هر مصرعی بامصرع

۱۳۰ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

دیگر از نظر تعداد هجا مساوی بوده و طول مصرع‌ها اندازه هم بوده و باید به اجبار از يك جای معین شروع می‌شده و به جای معین دیگر خاتمه پیدا می‌کرده باشد، ولی حالا من از يك جای معین شروع می‌کنم و در جایی که بیان من اقتضا کند و آن جایی که لازم باشد، مصرع را خاتمه می‌دهم... همین والسلام!

مثال ذکر می‌کنیم: همان شعر ابتدای مقاله را در نظر می‌گیریم. یکی از بحور متداول شعر فارسی، بحر رمل است که کامل آن یعنی بحر رمل مثنی سالم هر مصرعش (با میزان قراردادی و اصطلاحی معمول قدیم) چنین تقطیع می‌شود: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مثل این شعر:

آفتابا از در میخانه مگذر، کاین حریفان

یا بنوشندت که جامی، یا ببوسندت که یاری

از شاخه‌های این بحر، بحر رمل مثنی مخبون (مقصور یا محذوف آن) است که ارکان و افاعیل هر مصرعش چنین است (فاعلاتن) یا: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. مثل این شعر سعدی:

بامدادان که تفاوت نکند لیل و نهار

خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار

و يك شاخه دیگر از همین بحر، بحر رمل مسدس مخبون است

که چنین تقطیع می‌شود: (فاعلاتن) یا: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن. مثل سبحة جامی یا این شعر ایرج:

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

چنان که می‌بینیم این شاخه از بحر رمل با «فاعلاتن» یا «فاعلاتن»^۱

۱ - شاعر مختار است در ابتدای مصرع از هر دو استفاده کند. بداهه معجم و عروض همایون در بحث رمل رجوع کنید.

نوعی وزن در شعر... / ۱۳۱

شروع می‌شود و به «فعلات» یا «فعلن» یا «فعلان» خاتمه پیدا می‌کند و در بین این دو (یعنی شروع و خاتمه) يك یا دو فعلاتن می‌آید، بنابراین که مسدس یا مثنی‌باشد یعنی شش افعیلی باشد یا هشت تایی.

شاعر قدیم ملزم بود که وقتی شعری در این بحر می‌سرود، از ابتدای شعر تا آخر همه مصرع‌های شعرش باهم از نظر تعدد فعلاتن فعلات‌ها یکسان باشد. به تعبیر دیگر مجبور بود طول همه مصرع‌هایش يك اندازه و «متساوی» باشد، چنان‌که قصیده سعدی سبحة جامی و مثنوی ایرج، که از هر کدام سعدی و ایرج يك بیت در بالا ذکر شد، تا آخر چنین است. یعنی همه مصرع‌های قصیده سعدی هموزن: فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن است و همه مصرع‌های مثنوی ایرج هموزن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (البته با توجه به زحافات این بحر و اجازاتی که شاعر دارد یعنی رکن یا فعل اول را جایز است که فاعلاتن هم بیاورد و فعل یا رکن آخر را فعلن یا فعلان) اما فیما خود را ملزم به رعایت همین يك قید نمی‌داند و می‌گوید درست است که برداشت من از حیث مایه اصلی در همین «فعلاتن» هاست و احیاناً بسا «فعلات» مصرع را خاتمه می‌دهم اما خود را مجبور نمی‌دانم که در هر مصرع يك مقدار و تعداد فعلاتن بیاورم. هر جا بیان من اقتضا کند، همان جا مصرع را تمام می‌کنم، خواه يك «فعلاتن» یا «فعلات» باشد خواه پنج یا شش یا هر قدر لازم دارد «فعلاتن» در میان ابتدای مصرع تا انتهای آن بیاید.

حالا این شعر نیما را که در همان شاخه مخبون بحر رمل است (همان که در دو شاهد مذکور، سعدی مثنی و ایرج مسدس آن را ساخته‌اند) مصرع مصرع تقطیع می‌کنیم:

می‌تراود مهتاب	فاعلاتن فعلات
می‌درخشد شبتاب	فاعلاتن فعلات

۱۳۲ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

نیست يك دم شكند خواب به چشم كس و ليك -

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات

فاعلاتن فعلات

غم این خفته چند

فاعلاتن فعلاتن فعلم

خواب در چشم ترم می شکند

فاعلاتن فع لاتن فعلم^۱

نگران با من استاده سحر

فاعلاتن فع لاتن

صبح می خواهد از من

کز مبارك دم او آورم این قوم به جان باختها را بلکه خبر

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

فاعلاتن فعلم

فاعلاتن فع لاتن

در جگر نحاری لیکن

فاعلاتن فعلاتن فعلم

از ره این سفرم می شکند

فاعلاتن فعلاتن فعلم

نازك آرای تن ساق گلی

فاعلاتن فع لن

که به جانش کشتم

فاعلاتن فعلات

و به جان دادمش آب

فاعلاتن فعلاتن فعلم

ای دریغا به برم می شکند

فاعلاتن فع لن

دست‌ها می سایم

فاعلاتن فع لن

تا دری بگشایم

فاعلاتن فع لن

برعبث می پایم

فاعلاتن فع لن

که به در کس آید

فاعلاتن فعلاتن فعلم

در و دیوار به هم ریخته‌شان

فاعلاتن فعلم

بر سرم می شکند

فاعلاتن فع لات

می تراود مهتاب

فاعلاتن فع لات

می درخشد شبتاب

۱ - زحافی که خارج از قاعده نیست و رواست.

نوعی وزن در شعر ... / ۱۳۳

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات	مانده پای آبله از راه دراز
فاعلاتن فاعلاتن فع لن ^۱	بر در دهکده مردی تنها
فاعلاتن فع لات	کولبارش بردوش
فاعلاتن فع لاتن فع لاتن ^۲	دست او بر در، می گوید باخورد:
فاعلاتن فاعلات	غم این خفته چند
فاعلاتن فاعلاتن فع لن	خواب در چشم ترم می شکند

دیدیم که این شعر - که یکی از شعرهای بسیار معروف نیماست - همه جا با حفظ مایهٔ اصلی همان شاخه از بحر رمل سروده شده است و همهٔ مصرع‌هایش وزن دارد و خارج از میزان نیست و اگر بعضی جاها سکنه دارد، نظیر همان سکنه‌هایی است که شعر همهٔ شعرای بزرگ گذشتهٔ ما - مخصوصاً خداوندان سبک خراسانی بنیادگذاران زبان و شعر ملی ما و پیشوایان شعر و صاحبان اصلی و نخستین زبان ما یعنی شاعران قبل از مغول - فراوان است.

استفاده کردن از تغییرات داخلی وزن (زحافات مجاز) طبق سنن قدیم در حیطهٔ اختیارات شاعر است. منتها این جا پایهٔ کار بر این است که مصرع‌ها به مقتضای بیانی که شاعر پایبند آن بوده، گاهی بلند و گاهی کوتاه اختیار شده است. پس معلوم شد که این گونه شعرها موزون است و دارای وزنی است منشعب از اوزان قدیم شعر فارسی.

قافیه نیز در این شعر هست. پیدا است که برای زیبایی و آراستن بیان و به خاطر تأثیر و نظم و انسجام بیش‌تر، از این وسیله، یعنی قافیه نیز استفاده شده است و شبیه به مسمط قافیهٔ اصلی در آخربندها در کلمات:

۱ - ایضاً زحاف دیگری که همچنان درست است و بیرون از قاعدهٔ زحافات عروضی نیست.

۲ - زحافی که مجاز است و در شعر گذشته نظایر دارد.

۱۳۴ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

ترم، سفرم، بیرم 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 - سحر، خبر - می‌سایم، بگشایم می‌پایم فرم هم مسمط مانندی است در پنج بند.

از نظر محتوی و مطلب هم، شعر، بسیار لطیف و زیباست. با الهام دلدیری که بیش‌تر شایسته شعر است، با بیانی کنایی و استعاری، تردید و اضطراب و نگرانی و حسرت و اندوه شاعر را در آستانه راهی که مردد است در آن قدم‌بگذارد 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 برنهند و در و دیوار به‌میریخته (چنان که بسیار آزموده‌اند) بر سرشان بکشند. از تعبیرات نیز اغلب لطیف و شاعرانه است و گاهی به غایت زیبا. پرتوماه را به تراوش مهتاب و بی‌خواب ماندن را به شکستن خواب در چشم، تعبیر کردن و بسی لطائف دیگر دریافتنی و نگفتنی - که در شعر هست و اصلاً آفرینش چنین قصیده زیبا و بلیغی، در حدود ذوق و استعداد های معمولی و تقلید پیشه که دیده ایم و می‌شناسیم نیست.

ولی من فقط از لحاظ های صوری، و این‌جا از جهت وزن در این شعر بحث می‌کردم و چنان که دیدیم این شعر نه تنها 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 روی هم رفته ما از هر قطعه متوقع وزنی مخصوص هستیم زیرا شاعر باید به تمام وسائل زیبائی دست بیندازد وزن

نوعی وزن در شعر... / ۱۲۵

است که شعر را متشکل و مکمل می‌کند، به نظر من شعر بی‌وزن شباهت به انسانی برهنه و عریان دارد. ما می‌دانیم که لباس و آرایش می‌تواند به زیبایی انسان بیفزاید. در این صورت من وزن را چه بر طبق [قواعد] کلاسیک 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 به ذهن شاعر آمده. یا به اعتبار دیگر، وی پس از برآوردهای لازم، این وزن را مناسب حالت مطلب خود یافته است. شروع می‌کند به سرودن شعر: می‌خواهد مهتاب شبی را وصف کند که مردم در زیر خیمه روشن آن به آسودگی خوابیده‌اند و شاعر با اندوه آنان بیدار نشسته است، و درگیر اندیشه‌ها و خیالات گوناگون و معلق بین تردید و تصمیم است، مصراع اول را چنین می‌سازد:

می‌تراود مهتاب.

جمله اول سخن و سرایش او تمام شده است. فعلی است با فاعلش. يك جمله فعلی است که به خاطر رعایت وزن یا به مناسبت دیگر، فعل بر فاعل مقدم آمده است و این در شعر ما نظایر بسیار فراوانی دارد. جمله تمام شده، نقطه می‌گذارد و مصراع را خاتمه می‌بخشد. وزنش این است: فاعلاتن فعلاتن. شاعر خود را ملزم نمی‌داند که بقیه فعلاتن‌های دیگر را هم پر کند، اگر چنین فعلاتن‌هایی انتظار او را داشته باشند که در مورد شاعر نو، البته ندارند، یا به عبارت دیگر اوقلاً تعداد متساوی و معینی از فعلاتن فعلاتن‌ها 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.

۱۴۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

او تعداد معینی را مثلاً شش تا یا هشت تا در مسدس و مثنی‌م ملتزم نیست که وقتی حرفش در مصرع اول شعر تمام شد (و گفت: می‌تراود مهتاب)، ناچار باشد چیزهای بی‌هوده و حشو بنگارد تا هشت فعلاتن فعلات را در مثنی‌م یا شش‌تارا در مسدس پر کند. او از این حیث آزاد است، نه مثنی‌م پرکن است نه مسدس پرکن، اصلاً طبیعی بودن کشش کلام اقتضای می‌کند که در این جا مصرع تمام شود: «می‌تراود مهتاب.» همین والسلام. به‌جائی هم برخورد ندارد. بنیاد ادبیات قدیم هم ملاحظه می‌فرمائید که به‌هیچ وجه زیر و رو نشده. دشنامی هم به کسی - منجمله شمس قیس و اصحاب او - در آن نیست. والسلام و نامه یا مصرع تمام و اگر شما دلان برای «فعلاتن فعلات» های دیگر مسدس یا مثنی‌م می‌سوزد که حیوانک‌ها سرشان بی‌کلاه مانده، این را این جا داشته باشید تا برسیم به مصرع بلندتری.

شاعر سرودن شعر را ادامه داده تا رسیده است به بیان مطلبی که جمله آن بزرگ‌تر از جمله يك فعل و يك فاعل «می‌تراود مهتاب» است او می‌خواهد و باید بگوید صبح از من می‌خواهد که «بلکه من از نفس مبارك او برای این قوم تا سرحد جان باخته، خبر بیاورم» و اگر چنین که گفتیم، می‌گفت جمله شعرش وزن نداشت و قافیه نیز رعایت نشده بود. این جمله را باید در وزنی که انتخاب کرده است بگنجانند، آن را چنین می‌نگارد:

کز مبارك دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر.

این جا برای کسانی که از کوتاه بودن آن مصرع قبلی دلخور بودند، جبرانی شده. وزن همان وزن است، منتها به اقتضای موقع چند «فعلاتن» بیش تر اشغال شده است. شاعر، که مقید به قید «متساوی» نیست، در این مصراع از شش‌تائی و هشت‌تائی هم در گذشته و اگر مصرع

نوعی وزن در شعر... / ۱۳۷

به همین مقیاس مکرر می شد و بیتی به وجود می آمد، دوازده تائی می شد. و بر همین قیاس و همین طور پیش بروید تا آخر شعر... حکم ازلی و ابدی نیست که حتماً مسدس یا مثنی و مربع و غیره باشد. واجب نیامده که به این اجبار تساوی گردن بگذاریم که سخنان مطابق میامان نباشد و چیزهایی کم یا زیاد مطابق میل وزن بگوئیم.

حالا مربع و مسدس و مثنی نبود، نبود. اگر در اسم گذاری اصراری باشد می توان مثلاً گفت: بحر رمل مخبون نیمائی (یا: آزاد)، بحر هزج سالم نیمائی (یا: آزاد) و قس علیهذا. به جای شماره و تعداد افاعیل و ارکان - که سابقاً می گفتیم مثلاً بحر هزج مسدس یا رمل سالم مثنی و از این قبیل - کلمه «نیمائی» را می توان به کاربرد کسه مبتکر و مبدع این بدعت منطقی و استوار در اوزان عروضی ماست، یا کلمه «آزاد» را، من البته ذکر نام مبتکر این نوع را ارجح و انسب می دانم. آیندگان بی غرض این رجحان را به جای خواهند آورد. عجب روزگاری داریم! در عهدی که همه جهانیان قیودی بوده و زاید را زیر پا گذاشته اند و به آسودگی و آزادی هنر خود را عرضه می دارند و حتی در کشور خودمان کسانی سرگرم این آزمایش اند که به کلی وزن را کنار گذارند یا نه؛ و گاهی به ندرت نیز در این آزمایش مختصر توفیقی برای بعضی حاصل آمده است و کوشش و تجربه ادامه دارد، در چنین زمانی ما باید با چه حرف ها سرگرم باشیم!

باری، شاید برای بعضی این سؤال پیش بیاید که، حالا که شاعر آزاد است، به چه دلیل وقاعده و موجبی مثلاً مصراع «می تراود مهتاب» یا مصراع های دیگر در آن جاها خاتمه پیدامی کند و نه پیش تر و پس تر؟ جواب این را به طور ضمنی نوشتم و باز می گویم، جا و موجب خاتمه دادن به يك مصراع - چنان که من دریافته ام و خود آزموده ام - این گونه

۱۳۸ / بدایع و بدعتهای نیما پوشوج

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 دنباله آن بیاید. مثل همان مصراع «می‌تراود مهتاب».

۲. از نظر سوق طبیعی کلام، مکثی یا نفس‌چاق کردنی لازم است. مثلاً جای آمدن ویرگول، مانند مصرع اول دومین شعر ابتدای مقال: «گر بدین سان زیست باید پست، (من چه بی‌شرمم اگر...)»

۳. مسندالیه یا مبتدائی ذکر شده (یا عبارتی و جمله‌ئی مبتدا واقع شده) و پس از آن وقف کوتاهی می‌شود. مانند: «غم این خفته چند»، (خواب در چشم ترم می‌شکند).

۴. تکیه و توجه بخصوصی روی کلمه یا عبارت یا يك مبتدا می‌شود یا منادائی می‌آید که لازم است توجه خواننده به آن بیش‌تر جلب‌شود و آن مصراع مشخص باشد و مناسب‌تر است که بین آن عبارت یا جمله و بین جمله بعدی از این لحاظ، مختصر توقفی باشد؛ مانند: آی آدم‌ها!

۵. مطلب در جای آرامی سیر می‌کند، کشش و طول بیش‌تری لازم نیست. باید آرام و کوتاه و آهسته باشد. کوتاهی بیش‌تر مطلوب است و سزاوار است بین این قسمت از عبارات (مثلاً قسمت آندانته) با قسمت‌های دیگر فرق گذاشته شود یا برعکس سیر مطلب و موزیک ادای کلام ایجاب می‌کند که چند کلمه تند و يك نفس و پشت سر هم، توفان‌وار بر مغز شنونده هجوم بیاورد (مثلاً قسمت آلگرو) گوئی موج بزرگی برمی‌خیزد و سپس آرام می‌گیرد. مانند «کز مبارك دم او آورم این قوم به جان باخته را... الخ».

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

نوعی وزن در شعر... / ۱۳۹

مصرع قبل ذکر شده، می آید یا مثلاً جمله معترضه‌ئی یا عطف بیانی.
مانند:

... که به جانش کشتم،

و به جان دادمش آب،...

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

۷. گاه لازم است کلام و جملات طولانی شعری به چند قسمت تقسیم شود زیرا (خاصه در بحور متشابه‌الافاعیل و متساوی‌الارکان) وقتی که يك مصراع خیلی طولانی شود، ذهن آن لذت خاص و افسون لازمه وزن را خوب ادراک نمی‌کند و متلذذ نمی‌شود و وزن از تأثیر می‌افتد و وظیفه خود را انجام نمی‌دهد. از این رو کلام به چند پاره منقطع چند مصراع تقسیم می‌گردد، مانند:

در تمام طول شب،

کاین سیاه سالخورده دندانه‌اش می‌ریزد،...

و یا:

و آن جهان افسا، نهفته در فسون خود،

از پی خواب درون تو،

می‌دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو،...

پادشاه فتح بر تختش لمیده است.

که مثلاً سه مصراع «و آن جهان افسا... تا... به چشم تو» اگر بی‌وقفه در وزن و بی‌تقسیم به صورت چند جمله پشت سر هم می‌آمد، بر طولانی و خسته کننده 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

۱۴۰ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

در بحور متساوی الارکان و متشابه الافاعیل) به صورت بحر طویلی در نیاید مگر قصد بحر طویل سرودن داشته باشیم که البته حسابش با اوزان نیمائی فرق دارد. نظیر بحر طویل «بیودن یا نبودن» سروده استاد مجتبی مینوی یا بحر طویل باران سروده گلچین غیلانی و غیره، ما باز به این فقره خواهیم پرداخت.

در اوزان نیمائی توجه به این هشت نکته موجب می شود که يك مصرع تمام کرده شود و اگر برای کسانی که این نوع سؤالی را مطرح می کنند، قانع کننده نباشد به عنوان نظیر و همانند می توان از ایشان پرسید که سعدی چرا مصرع اول این بیت را در چنین جایی خاتمه داده است؟

دو چیز طیره عقل است: دم فرو بستن

به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

این چه جای مصرع تمام کردن است، استاد! آنچه در این بیت آمده یا باید به سه مصرع تقسیم می شد، به حکم اقتضای کلام و سیاق جمله بندی فارسی، این چنین:

دو چیز طیره عقل است:

دم فرو بستن به وقت گفتن؛

و گفتن به وقت خاموشی.

بله یا سه مصرع، یا يك مصراع کافی بود، یعنی بی وقفه میان دو مصراع و پشت سرهم آوردن هردو. این اقتضای طبیعت روایت و سخن گفتن در زبان ماست. و فردوسی چرا؟ آن جا که می گوید:

چو از دور دستان سام سوار

پدید آمد، آن دختر نامدار،

دو بیجاده بگشاد و آواز داد:

که شاد آمدی ای جوانمرد، شاد

نوعی وزن در شعر.. / ۱۴۱

چرا مصرع‌ها پس از «سام‌سوار» و همچنین «دختر نامدار» خاتمه یافته؟ این چه جای مصرع تمام کردن است؟

بی‌گمان جواب این است: «وزن مصرع تمام شده است.» و این تنها جوابی است که می‌توان داد و اساتید ما می‌دهند والا برای نظم قدیم فارسی، هیچ دستور و الزامی در قواعد عروضی وجود ندارد که بنا به رعایت آن، مصرع تمام شود جز همین تمام شدن و پر شدن وزن از کلمات. این اختیار به شاعر داده شده است که در هر جای جمله که باشد، وقتی وزن مصرع پر شد، آن را خاتمه دهد. و این یکی از بزرگ‌ترین عیوبی است که در شیوه قدیم، جملات شعری را از حالت طبیعی بیان و سلامت لحن سخن گوئی دور می‌کند و رفع این عیب که زائیده و زائیده رعایت قید «متساوی» در اوزان است، یکی از موارد اهتمام «نیما» است، چنان که به جای خود تفصیلات خواهد آمد.

از لوازم این حالت و این گونه التزام وزن، پس و پیش آمدن متعلقات جمله است که خلاف طبیعت زبان ماست و برخوشایند نیست، مثلاً متعلقات جمله در این بیت مولوی ببینید چگونه پیش و پس آمده:

خواه از نور پسین، بستان به جان

هیچ فرقی نیست؛ خواه از شمعدان

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

«خواه از نور پسین، خواه از شمعدان، هیچ فرقی نیست به جان بستان».

و یا چنین:

به جان بستان، هیچ فرقی نیست، خواه از نور پسین، خواه از شمعدان.

۱۴۲/ بدایع و بدعت‌های نیمایوشیح

این که معنی مصرعی یا بیتی متعلق و موقوف بر مصرع یا بیت دیگر باشد (که باز نتیجه التزام تمام کردن و پر کردن غیرطبیعی وزن است)، در عرف بعضی از قدا نیز ساه عیب شمرده می‌شود و مصطلحاتی دارد از قبیل تضمین و تصریح و موقوف، شمس قیس در المعجم نوشته است: تضمین دو نوع است اول آن است که تمام [شدن] معنی بیت اول به بیت دوم متعلق باشد و بر آن موقوف و آن بیت را مضمّن خوانند و... به حکم آن که استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن به یکدیگر محتاج نباشد، بدین جهت تضمین را عیب شمرده‌اند پس هر چند این احتیاج و تعلق [یعنی مستقل نبودن بیتی و مصرعی از بیت یا مصرع دیگر] بیش‌تر بود بیت معیبت‌تر باشد... الا در نظمی که بر سبیل هزل و ظرافت گویند... چنان که سوزنی گفته است:

شادمان بساد مجلس مستو	فی مشرق حمید دین الجو
هری آن صدرکز جواهرال	فاظ او اهل دین و دانش و دو
لت تفاخر کنند و... الخ ^۱	

در شعر عرب، تصریح بسیار رائج است اما مثال بارز تصریح در فارسی چنان که مرحوم علامه «قزوینی» (در جلد دوم یادداشت‌های وی، طبع دانشگاه به شماره ۲۵۳ سال ۱۳۳۴، ص ۷۷) از مثنوی «مولوی» یادداشت کرده بدین گونه است: «تصریح یعنی تعلیق معنی مصرع اول بر ثانی:

عاقل آن باشد که عبرت گیرد از مرگ یاران و بلای محترز» ولی هم‌چنان که شمس قیس در بحث نوع اول تضمین گفته است،

۱ - المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس قیس رازی، به تصحیح اسناد مدرس رضوی، چاپ قدیم دانشگاه تهران، ص ۲۹۱-۲۹۰.

نوعی وزن در شعر... / ۱۴۳

چنان نیست که این موقوف المعانی بودن، عیب ناهنجاری برای شعر شمرده شود. بانحوه الزامی که قدما نسبت به وزن داشته اند؛ گاه ناچار بودند از این که معنای جمله بزرگی را در الفاظ چند بیت تقسیم کنند. خاصه هنگامی که داستانی می سروده اند. چنان که دقیقی در شاهنامه گفته است:

چو گشتاسب را داد لهراسب تخت
 فرود آمد از تخت و بر بست 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 «نیماء» در باره وزن ارائه داده است، این عیب تضمین و تصریح به آشکاری و زندقگی شیوه قدما نخواهد بود و این نیز یکی از وجوه امتیاز اوزان «نیمایی» است که مرمت عیبی کهن می کند زیرا در این شیوه، سیاق جمله بندی به - طبیعت زبان فارسی نزدیک تر می شود و از بروز ناهنجاری، بسیار می - کاهشد.

پس چنانکه گفتیم قدما آزاد و درعین حال مجبور بودند در هر جای جمله که وزن پرشد، مصرع را تمام کنند، بنابراین چه الزامی هست که در این نوع وزن آزاد «نیمائی» که می خواهیم با آن مجال بیش تر به شعر و شاعر بدهیم، این آزادی و اختیار از او سلب شود؟ او هم آزاد است با رعایت وزن مثل قدما هر جا مقتضی بداند (که مورد اقتضا را برشمردیم و چه قدر این اقتضا و اختیار عاقلانه تر و پرثمرتر از اجبار قدماست) مصرع را تمام کند، این شاعر همه همش مصروف به آنست

۱۴۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

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، هر جا مصرع را خاتمه داد فی‌الفور بگویند: آقا چرا این مصرع را این جا تمام کردی؟

گرچه او جواب دارد اما سرانجام مصرع در يك جائی بالاخره باید تمام کرده شود. يك نفس و «لاجرعه» که نمی‌توان حتی بحرطوبلی را خواند. در بحرطوبل هم گاهی نفس چاق می‌کنند و يك مصرع مطول را سرانجامی می‌دهند. اما این شاعر بارعایت آن نکات هشت‌گانه که شمردم، به مصرع‌ها خاتمه می‌دهد، این‌ها را برای آن می‌گویم که خود بوده و شنیده‌ام که در بعضی محافل ادبی در این خصوص چه پرسش‌ها و گفت‌وگوها به‌میان آمده است. مسئله کیفیت و موجبات اختتام مصرع‌ها در شیوه نیمائی دیده‌ام که برای بعضی ادبا جای پرسش - های گوناگون و سبب چند و چون بسیار بوده است، از این جهت من در جواب به این مسئله تفصیل تمام دادم و نظر و نتیجه تجربه خود را نوشتم تا نکته‌ای مبهم و پوشیده نماند، امروز به سبب این که نیما، پیشوا و مبتکر این‌گونه اوزان، راه‌ها را کوبیده 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 از دوستان و خویشان نزدیک خود چه بسا طعن و لعنت‌ها شنیده باشد و تحمل‌ها کرده و به قول خودش حالا راه کوفته و آماده را در پیش پای نسل تازه نفس انداخته. اما در ایام پیشین چنین حالی نبود، در اوزان متداول کوتاه و بلند شعر سرودن را (جز در مورد مستزادها) دلیل نقص شاعر می‌شمردند. همه جا طعن و

نوعی وزن در شعر ... / ۱۴۵

تسخیر بود. برای کسی که مرتکب چنین گناهی می‌شد، دست می‌گرفتند و در تذکرها ثبت می‌کردند البته حق هم داشتند چون کوتاه و بلندی مصرع‌ها در قدیم از مقوله خطا کردن در وزن محسوب بود. مؤلف تذکره نصرآبادی، قطعه‌ئی از ملاسیری چربادقانی نقل می‌کند درباره اشتباهی که شاعر دیگری بنام میرزا فصیحی هروی مرتکب شده بود و از دو مصرع يك بيتش، یکی اندکی بلند و یکی کوتاه درآمده بوده ملاسیری به – میرزا فصیحی می‌گوید چرا چنین کرده‌ای که خلاق ترا مسخره کنند؟ بد نیست که آن قطعه را نقل کنیم تا نحوه تلقی مردم عهد صفوی درباره چنین «گناهی» معلوم شود، صاحب تذکره می‌نویسد: «میرزا فصیحی در بیتی دو بحر زده بود [ملاسیری] در آن باب گفته:

ای آن که به بازار سخن طبع منیرت
 بگشوده به همچشمی خورشید دکان را
 بیتی ز تو افتاده در افواه خلایق
 کان بیت دهد چاشنی قند دهان را
 ليک اهل نفاقش به هم از روی تمسخر
 گویند که این بیت بلندی است فلان را
 يك مصرع آن چون شب هجران به درازی
 بندی است گلوی خرد و گردن جان را
 در کوتاهی آن مصرع جان پرور دیگر
 چون روز وصال است دل غمزدگان را
 میزان نه که از وی بتوان تفرقه کردن
 در لحظه سبك سنگی این در گران را
 بساری تو همانش به ترازوی طبیعت
 بر سنج که کوتاه کنند از تو زبان را

۱۴۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

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^۱

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 نیمایوشی چه گونه نشایدهای شمس قیس را شاید کرده است و ضرب و غروض مختلف می‌آورد و امید توسی چه گونه برای حقانیت این بدعت بحث و استدلال می‌کند و از ری و روم و بغداد دلایل و گواهان گرد و گله می‌کند! اینک بیان فنی مطلب برای ادبا و آشنایان به فنون ادب: خواجه نصیر توسی در اساس الاقتباس (چاپ دانشگاه به شماره ۱۲ سال ۱۳۲۶ به تصحیح استاد مدرس رضوی، مقاله نهم، مقاله شعر) می‌گوید:

«محققان متأخران ... گفته‌اند ... شعر کلامی است مخیّل، مؤلف از اقوالی موزون متساوی و مقفی ... و معنی متساوی آن بود که ارکان قول - که آن را عروضیان افاعیل خوانند - در همه اقوال متشابه بود و به عدد متساوی. چه اگر متشابه نبود، بحر مختلف شود و اگر به عدد متساوی نبود، ضرب مختلف شود و مثنی مثلاً با سلس در یک شعر جمع شده باشد...»

پس بیان فنی و عروضی بدعت آگاهانه و منطقی نیمایوشی در امر وزن (که قبلاً چندبار به عبارات مختلف از آن گذشتیم و مخصوصاً به عبارات

۱ - تذکره نصر آبادی، طبع مرحوم وحید، ص ۲۷۰.

نوعی وزن در شعر... / ۱۴۷

گوناگون بیان می‌کنم تا برای همه کس روشن شود و هر بار نکته‌ای از نکات گفته آید) چنین می‌شود که نیما فقط و فقط سر از این قید «متساوی» بودن افاعیل باز زده است یعنی افاعیل عروض نیما در یسک بحر، در مصرع‌ها «متشابه» هست اما «متساوی» نیست. همچنان که بعضی از پیشینیان در مستزادسازی اصل متساوی بودن را رعایت نکرده بودند، او نیز همین کار را توسعه داده است یعنی در افاعیل، تساوی تعداد ارکان را رعایت نمی‌کند و در یک بحر مسدس را با مثنی و مربع و بیش‌تر و کم‌تر می‌آورد و این امر را تابع اقتضای کلام در کوتاه و بلندی جمله‌ها می‌کند، با توجه به بسیاری دقایق و جزئیات و برای احتراز از پر کردن اجباری قالب متساوی افاعیل از حشو‌ها و زواید. این جاست سرچشمه بدعت و انشعاب او و این، چنان که مدلل کردم امری است لازم و منطقی. تازگی‌های کار او در امر قافیه نیز تابع و دنبال همین کار اوست در وزن، چنان که قبلاً هم اشاره‌ای کردیم و به جای خود تفصیل آن خواهد آمد.

حساسیت و حال و طبیعت او به او الهام شعری می‌کند و حال و طبیعت آن شعر، وزن را به او القا می‌کند و حال و طبیعت وزن و تغنی و ترنم و نحوه سخن فارسی او را در مسیر وزن راه می‌برد و حال و طبیعت موزونات او و شیوه تصرفش در وزن، نحوه قافیه‌بندی را به دنبال دارد. این است که شعر او غالباً طبیعی و پاکست.

این که شعر همراه با وزانش به خاطر شاعر می‌آید و تابعی است از الهام و حالت معنوی و موضوع سخن، امری است تجربی و پیشینیان نیز بدین نکته توجه داشته‌اند و در گفتارهایشان اشاره کرده‌اند و این اعتقادی است باستانی:

آموزگار نخستین، ارسطو می‌گوید:

«در واقع همان طبیعت موضوع است که ما را به انتخاب وزنی

۱۴۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

مناسب هدایت می‌کند.^۱»

نیمای در خصوص ابتکارات خود در امر وزن گوید:

«... در دفتر عروض من يك مصراع یا دو مصراع هر قدر که منظوم باشد، حاکی از وزن ناقصی بیش نیست. چند مصراع متوالی و به اشتراك همند که وزن مطلوب را به وجود می‌آورند... من روابط مادی و عینی را در نظر گرفته‌ام و از سمات‌ها - که فرمان اصلی است و اصلیت وزنی را در شعر ما داراست - شروع کرده‌ام.

ریخت کار من که مردم در خصوص آن اظهار نگرانی می‌کنند... عین ساختن يك قطعه موسیقی است و از نظر روش کار به سه رکن اساسی تکیه دارد:

۱. کمیت مصراع‌ها که وزن را از حیث مایه اصلی و کیفیت «تونیک» و «سورتونیک» آن می‌شناساند [مقصود «نیمایا» از «تونیک» و «سورتونیک» همان «صدر» و «عروض» است، در اصطلاحات قدیم که قائمه اصلی و مشخص کننده هر وزنی است، زیرا صدر بسیاری از اوزان همانند است و تا «عروض» پدید نیاید مشخص نیست که وزن چیست].

۲. اندازه کشش مصراع‌ها، که هر يك از يك یا چند کلمه تشکیل یافته و مکمل رکن اولند و آرمنی لازم و در واقع وزن مطلوب را می‌سازند.

۳. استقلال مصراع‌ها، به توسط «پایان‌بندی» آن‌ها که

۱ - فن شعر، ارسطو، ترجمه استاد عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ بنگاه

ترجمه و نشر کتاب تهران، ۱۳۳۷ شمسی، ص ۱۰۰.

نوعی وزن در شعر ... / ۱۴۹

عملیات ارکان را ضمانت می کند و اگر این نباشد شعر از حیث وزن يك بحر طویل است، نظیر قطعاتی که در سال های اخیر بعضی از جوانان حساس و با ذوق به رویه کار من می سازند،» [از کتاب دو نامه که در ۱۳۲۵ نوشته شده].

همچنین «نیمه» گوید:

«مقصود من جدا کردن شعر زبان فارسی از موسیقی آن است که با مفهوم شعر وصفی سازش ندارد. من عقیده ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان، به طبیعت نثر نزدیک کرده، به آن اثر دلپذیر نثر را بدهم.^۱

۱. در مورد نزدیک شدن به طبیعت نثر که نیمه گفتند و یکی از مهم ترین نکته هایی است که به آن توجه نموده، در راه آن کوشیده است؛ در آثار گذشتگان خاصه متقدمان اقدام در مثنوی ها یا تک بیت های مجزا شده از قصیده و غزل نیز نمونه هایی توان یافت. اما نکته باریک دریافت «نیمه» هدف با ارزش دیگری را می جوید. اکنون برای نمونه این دو بیت مثنوی را بخوانید: گرچه محتوی چندان شعری نیست:

بی ادب تنها ند خود را داشت بد،

بلکه آتش در همه آفاق زد

یا :

شد چو عجز آن حکیمان را بدید،

با برهنه جانب مسجد دوید

یا این بیت سعدی که قبلاً هم به ما سببت دیگری نقل کردیم: «دو چیز

طیّره عقل است، دم فرو بستن، به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی.»

یا این شعر:

گفتم بینمش مگرم درد اشتیاق

ساکن شود، بدیدم و مشتاق تر شدم ←

۱۵۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

من زیاد رغبت دارم و دل‌باخته رغبت خود هستم که شعر را از مصرع‌سازیه‌های ابتدائی که در طبیعت این طور یکدست و یکنواخت و ساده لوح‌پسندانه وجود ندارد، و لباس متحدالشکلی نبوشیده است، آزاد کرده باشم. (انتهی نقل از نیما)

در دنباله گفت و گوی پیشین درباره سرانجام گرفتن مصرع‌ها، باید افزود که این کار اصلاً برخلاف روش شاعر قدیم (که يك جا مجبور بود مصرع‌ای را همین طوری با انواع حشو پر کند و جای دیگر مطالبی و جمله‌ئی را به علت قالب‌گیری اجباری، درهم فشرده و توسری خورده، با حالت‌زاری بیاورد) بدخاطر این است که شاعر آزادتر باشد و اختیار بیش‌تری داشته باشد.

تا این جا کم و بیش ترجمه پیدا کردیم که این گونه شعرها وزن دارد و این نوع وزن از همان اوزان عروضی اقتباس شده است و گسترش یافته. کار اساسی و منطقی و لارم و بسیار با ارزش «نیما» اینست که با مایه گرفتن از عروض در همان میزانها و ارکان اصلی اوزان عروضی آزادی و اختیار بیش‌تری برای شاعر کسب کرده است.

در این گونه کارها به خوبی می‌توان نوعی از وزن را که قبول يك مایه اصلی برداشت وزن و تقسیم زمان - یا حروف پرکننده الفاظ پر- کنندۀ زمان - و کشش و پیوستگی و هماهنگی باشد، ادراک کرد که برای سازنده و سراینده شعر احبار و قید و بند دست‌وپاگیر و برای شنونده

→ یا این بیت:

ما در خلوت به‌روی غیر بستیم

از حمد باز آمدیم و با تو نشستیم

(دو بیت اخیر بدقت از مجله سخن، دوره چهارم شماره ۱۱ آبان ۱۳۳۲)

(ص ۹۰۵ است.)

نوعی وزن در شعر... / ۱۵۱

و خواننده نخستگی و احساس یکنواختی ملال آوری را در بر ندارد.
«نیما» در این مورد می گوید:

«... این هم قسمی از اقسام شعر است. پایه این اوزان همان
بحور عروضی است، منتها من می خواهم بحور عروضی بر
ما تسلط نداشته باشد، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت
خود بر بحور عروضی مسلط باشیم.»

برای «پایان بندی» مصراع ها که نیما اشاره وار گفت و گذشت،
بد نیست توضیح و شرح مختصری داده شود تا معلوم گردد که وقتی از
آزادی در کار صحبت می شود، مقصود يك آزادی رسن گسسته و بی حد
و انتها نیست که موجب هرج و مرج و مخل غرض اصلی گردد، بلکه
باید دانست که در عین آزادی، قواعد و قوانینی هم رعایت می شود.

فرض می کنیم شعری را با مایه «بحر رمل سالم» برداشت کرده ایم
در میزان «فاعلاتن» ها، با کار به روش قدما در این بحر، یسا غالباً مثنی
ساخته می شد یعنی هربیت هشت «فاعلاتن» را پرمی کرد، مثل این شعر
از شهریار تبریزی:

گفتی از شاعر نمایان ری، اهل دل ندیدی

غیر من، من هم که می دانی غریب این دیارم

آری اینان غرق دریای غرورند و حسد، لیک

من از این غرقاب وحشت چون سلامت برکنارم

که هر مصرع پس از «فاعلاتن» چهارم تمام می شود. یا گاهی

«مسلس» یعنی هربیت شش «فاعلاتن» داشت، مثل این شعر از «ثنائی»

که همان قائم مقام فراهانی مشهور باشد:

باز باغ از فتر فروردین جوان شد

گلستان چون روی یار دلستان شد

۱۵۴ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

باغ را ابر بهاری آبیاری،

کرد و باد صبحگاهی باغبان شد^۱

که هر مصراع پس از «فاعلاتن» سوم تمام می‌شود و اگر «مربع» بود (که متداول نیست) به همین قیاس. سرانجام پس از فاعلاتن چهارم یا سوم یا احیاناً دوم (در مربع) مصراع خاتمه می‌یافت و از آن میزان کم و زیاد نمی‌شد و نظم یکنواختی بر سرتاسر شعر حکم فرمائی داشت. این روش قدما بود؛ ولی در این نوع «وزن نیمائی» که مثلاً برداشت ما در همان «بحر رمل سالم» است. چون نظم تساوی طولی مصراع‌ها رعایت نمی‌شود، که خواننده بداند مصراع در کجا تمام شده یعنی آن مصراع سازی متحدالشکل - به قول «نیمای» - در کار نیست که سر دور-های معین مصراع تمام شود، بلکه زنجیره پیوسته‌ئی از «فاعلاتن»‌ها ادامه دارد: اگر بنا بود همان‌طور «فاعلاتن»‌ها بی هیچ وقف و مکثی دنبال می‌شد، شعر صورت بحر طولی را به خود می‌گرفت و عیب يك-نواختی به صورتی دیگر تکرار می‌شد. برای احتراز از این حالت یکنواختی (که در شعر قدیم فقط آمدن قافیه در جای معینی شعر را به نسبت از شکل بحر طولیل بیرون می‌آورد) «نیمای» مصراع‌ها را غالباً در میان «فاعلاتن» به يك هجای بلند و سنگین می‌رساند و خاتمه می‌دهد، یا حرکتی را اشباع می‌کند و ضمناً از هنری که در قدیم بود، یعنی پایان‌بندی بیت‌ها و مصرع‌ها به وسیله قافیه نیز غافل نیست. از این هم مدد می‌گیرد (و این بهترین و منطقی‌ترین جای قافیه است).

برداشت زنجیره اصلی این است: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن... الخ»، نیمای مصرع را در این بحر غالباً این‌طور تمام می‌کند: «فاعلاتن فاعلاتن فاع (یا «فع» یا «فاعلاتن»)» که وزن را از حالت ضربی آن

۱ - این بیت: باغ را ابر بهاری الخ نیز بیانش به طبیعت نثر نزدیک است.

نوعی وزن در شعر ... / ۱۵۳

زنجیره مداوم می‌اندازد و وقاری به شعر می‌دهد، این کار درست بر خلاف عقیده «خواجه نصیرالدین طوسی» است که در معیار الاشعار گفته است:

«... و اگر رکن آخر (بحر رمل سالم) فاع یا فع کنند... مُعقّد شود»^۱. فگوئیم «معقّد»، بگوئیم «موقر» شود. علت این که «خواجه نصیر» چنین اعتقادی دارد یعنی این که اگر رکن آخر فاعلاتن را فاع یا فع کنند، آن را معقّد می‌یابد، این است که تازمان او کسی شعر خوش 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 این گونه نمی‌بینیم.

مگر بسیار نادر، در بعضی دواوین، از جمله در دیوان سوزنی سمرقندی که دو قطعه‌هزلی رکیک در این وزن هست که گویا باشاعری اقرع (= کچل) در این خصوص، منظره‌ئی داشته است، آن شاعر از 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 رکیک نیست به‌شهادت نقل می‌کنیم، سوزنی گوید در بحر رمل مثنی مجحوف مسبغ (فاعلاتن فاعلاتن فاع):

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

۱ - معیار الاشعار، بحث رمل سالم.

۱۵۴ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیح

امتحان ما ز طبع شعر تو شعری است

کور دیف لعل دارد، عذب و خوش گفتار^۱

از جواب سوزنی پیدا است که این وزن در فارسی رواج نداشته است و لابد طبع آزمائی را در آن دشوار می‌دیده‌اند که از شاعری چون سوزنی می‌خواسته‌اند که با این زحاف امتحانی بدهد. از گفته‌ی 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 این بحر با این زحاف (مبححوف و مبححوف مسبغ و مبححوف مضفی) تداول بیش‌تر دارد و قدیم و جدید در آن شعرهایی که خوش افتاده، سروده‌اند. این دو بیت را یکی از اعزّه قدمای صوفیه، هنگام نزع روان می‌خوانده است. شعر و داستان منجمله در تذکرة الاولیاء عطار و کشکول شیخ بهائی (فقط يك بيت) نقل شده که یکی از حاضران هنگام نزع به شبلی می‌گوید: بگو لا اله الا الله، شبلی به جای کلمه شهادت می‌خواند:

کل بیت انت ساکنه غیر محتاج الی السرج

و جهک المأمول حجتنا یوم یأتی الناس بالحبج

«ابو محمد هروی» گوید: آن شب نزدیک شبلی بودم، همه شب این بیت می‌خواند... هر خانه که تو ساکن آنی، آن خانه به چراغ محتاج نبود [روزی که مردم حجت‌ها آرند] روی با جمال تو حجت ما خواهد بود.^۳

۱ - دیوان سوزنی، امیر کبیر، دکتر شاه‌حسینی، ص ۴۸۱-۴۸۰.

۲ - رک: المعجم، چاپ دانشگاه، (شماره ۵۵۴)، ص ۱۳۵ بدعده.

۳ - رک: تذکرة الاولیاء، چاپ سوم، کتابخانه مرکزی، ص ۱۵۳، و کشکول

شیخ بهائی چاپ قم، شعبان ۱۳۳۷، ص ۴۷.

نوعی وزن در شعر... / ۱۵۵

این نمونه قدیم بود در شعر عرب و نمونه بالنسبه جدید قطعه‌ئی
است که خرد شیخ بهائی گفته:

ان هذا الموت يكرهه كل من يمشي على الغبرا
وبعين العقل لو نظروا لرأوه الراحة الكبرى^۱

(مرگ را خوش ندارد هر که بر پشت خاک روانست، حال آن که
اگر به چشم خرد بنگرند همانا آسودگی بزرگش می‌بینند). اما در شعر
فارسی امروز بحر رمل با این زحاف از رایج‌ترین و متداول‌ترین اوزان
است و این تداول و رواج را - که البته تابع انس و عادت و تکرار
است - 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 و ملایمت همه‌جور شعری را دارد. جز شعرهای نو و به‌شیوه
«نیما» و شعرائی که در این راه کارهایی می‌کنند، بعضی صاحب طبعان
اهل قصیده و غزل نیز اخیراً به‌پیروی از همان رواج و تداول در این بحر
و زحاف سروده‌هایی دارند.^۲

امروز بسیاری شعرهای خوش و فصیح و بلیغ در این بحر با
این رکن اخیر دیده‌ایم، و ذوقمان عادت کرده است و اختتام به‌چنین
فعل و رکنی را نه تنها معقد نمی‌دانیم، بلکه موقر و خوش و رائق نیز

۱ - کشکول، چاپ مذکور، ص ۲۳.

۲ - من جمله در کتابچه سی‌پاره دیوانی از سروده‌های شاعر و ادیب جوان
کهن شیوه آقای مظاهر مصفا پاره ۲۹ چنین است. و اتفاقاً در حد حال
خود بدک هم نیست و به‌خلاف آنچه شمس‌قیس و خواجه نصیر گفته‌اند،
معقد و ثقیل نمی‌نماید و می‌رساند که ثقل این زحاف را رواج شعر نیما
و احبای او زائل کرده است، اینک يك دوييت از «آن پاره» سی‌پاره:
ای نهاده سر به‌زانوی پشیمانی وی به‌سر بر کوفته مشت پریشانی
ای سر آشفته بر دیوار بدبختی صرعی آسا کوفته از تابسامانی

۱۵۶ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

می‌یابیم. نمونه از من لبخند شعر «نیما»:

گر به کار خود فرو باشید،

یا به کار مردم دیگر؛

یا بکامیده ز بار خود،

یا بیفزوده به بار مردم دیگر؛

دیدبانی می‌کنم ناخوب و خوب کارهاتان را.

بی‌خیال از دست‌کارِ سردتان در من؛

کاوش بی‌هودهٔ مردم نمی‌بندد رهی بر من.

که در آن، وزن به‌خوبی حفظ شده است و مصراع‌ها استقلال

دارند و یکساخت و پشت‌سرهم نیامده‌اند (و چقدر بیان طبیعی و سالم

و به‌خصال زبان ما نزدیک است) و ما سه مصرع آن را تقطیع می‌کنیم:

گر به کار خود فرو باشید [فاعلاتن فاعلاتن فاع]

یا به کار مردم دیگر [فاعلاتن فاعلاتن فع]

دیدبانی می‌کنم ناخوب و خوب کارهاتان را

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

یا مثلاً شعری که در مایهٔ بحر هزج سالم (مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن... الخ) برداشت شود (مثل شعر وکدار سروده نیما) مصراع‌ها

به مفاعیلن یا مفاعلات یا مفاع (یا بگوئید فعول) یا همان مفاعیلن و احیاناً

با استفاده از قافیه، خاتمه پیدا می‌کند. نظیر مصرع اول این شعر حافظ

که به مفاعلات تمام شده و بعضی ادبا این را - حتی بر حافظ هم - عیب

می‌گیرند:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب

چنان بردند صبر از دل، که ترکان خوان یغما را

اینک تقطیع یکی دو مصراع از وکدار که در بحر هزج نیمایی است:

۱۵۸ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

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

مفاعیل مفاعیل... فعولن. از این رو آعار 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 در خصوص این وزن بسیار ضروری و لازم است زیرا از بحر بسیار متداول در بحر طویل سازی یکی نیز همین وزن است یعنی هزج مکفوف نمونه را چند مصرع از قطعه نقل که من سروده‌ام نقل می‌کنم، از کتاب آخر شاهنامه:

مفاعیل مفاعیل	نه پژمرده شود هیچ
مفاعیل مفاعیل مفاعیل	نه افسرده که افسردگی روی
مفاعیل مفاعیل فعولن	خورد آب ز پژمردگی دل
مفاعیل مفاعیل مفاعیل	ولی در پس این چهره دلی نیست
مفاعیل مفاعیل	گرس بر گت وبری هست
مفاعیل مفاعیل	ز آب وز گلی نیست
مفاعیل فعولن	بس از دور ببینش
مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن	به‌منظر بنشان و به‌نظاره بنشینش

که در زنجیره‌ئی از «مفاعیل»ها وقتی «فتولن» می‌آید، مصرع استقلال خود را در میان دو مصرع پیش و پس حفظ می‌کند و چون چنین بود زنجیره گسسته می‌ماند. البته چنان که گذشت از قافیه و شیوه نگاشتن و امور دیگر نیز برای این منظور، باید بهره گرفت، مقصود آن که رعایت دقائق کار هم آسانست و هم لازم و هم از پریشانی و هرج و مرج جلوگیری می‌کند.

متأسفانه اغلب جوانان صاحب طبع - جز یکی دوسه نفر همه - که به پیروی از «نیمایوشیج» در این اوزان آزاد شعر سروده‌اند و پنداشته‌اند که همین

نوعی وزن در شعر... / ۱۵۹

که اوزان را شکستند و مصرع‌ها را کوتاه و بلند کردند، کار تمام است. جای تأسف و اندوه است که - جز یکی دوسه تن - همه در مورد اوزان «نیمائی» دچار اشتباه شده‌اند و دواوین شعرشان حتی از حیث وزن آزاد «نیمائی» پر از غلط‌های فاحش است! شاید از این لحاظ که «نیماء» به روشنی و وضوح و با ذکر امثله و شواهد، جزئیات و دقائق فن و مسائل دفتر عروض خود را جائی ننگاشته است و فقط به اشاراتی کوتاه و کلی و در پرده ابهام که ما قبلاً نقل کردیم، اکتفا کرده است، جز آنان صاحب طبع تقصیری نداشته باشند. اما به هر حال این پریشانی و سهل انگاری را نمی‌توان نادیده گرفت که البته عیب است و اگر کسی بخواهد کارش معیوب نباشد می‌تواند با صرف وقت و دقت خود آموزی کند و این گونه عیوب زشت را بر طرف سازد، بگذریم از این که بسیاری حضرات نخوانده ملا اصلا شعور و ذوق این کارها را ندارند.

آنان که به شیوه قدما کار می‌کنند دستور کارشان روشن و واضح است، کتب و رسالات بسیار مفصل و مختصر در فنون شعر و قواعد عروض و قافیه نوشته شده است اساتید و آشنایانی هستند که به نو شاعران و تازه کاران فوت و فن‌ها را بیاموزند، موارد اشتباه و غلط را نشان دهند و کار را به صلاح آورند اما در خصوص این شیوه نو جزمیان اشارات و کلیات که از قول نیماء نقل کردم و جز نمونه‌های آثار خود «نیماء» و بعضی پیروان او سرمشقی و کتاب فنی مشکل گشائی وجود ندارد از این رو باید دقیق شد و از روی همان نمونه‌ها و گفتارها و با توجه به سوابق امر در عروض و قافیه، راه و رسم جدید را شناخت و فنون را آموخت.

من تا آن جا که توانستم مسائل اصلی و جزئیات و دقائق را بنابه دریافت خودم و با توجه به نمونه‌های آثار «نیماء» پیدا و ثبت کردم و اگر این مقاله کمابیش فنی و خرده بینانه است، از این رهگذر است که به جزئیات

۱۶۰ / بدایع و بدعت‌های نیما پوشیج

پرداخته‌ام، اما برای این که يك ملاك و میزان کلی و آسان و روشن به دست جوانان صاحب ذوق - که متأسفانه تا کنون کارهایشان اغلب پراز اشتباه و غلط بوده است - داده باشم زیرا در چند سطر نقشه‌عروض 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 در نیافته‌اند و غالباً بحر طویل ساز هستند. 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 سهل انگاری‌هاست 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 به اصطلاح 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^۱ وقتی می‌گوئی: این جا وزن را غلط کرده‌ای می‌گویند: «چه طور، شعر فلان کس و فلان کس هم چنین است» و می‌بینی راست می‌گویند. اما مطلب این است درستی و درست

۲۹- البته این قضیه استثناء هم دارد، از جمله مثلاً من یکی دو نمونه شعر به شیوه آزاد نیمائی و درین، اوزان و اسلوب موزون سرائی نیما، از کارهای شاعر آزاده و استاد نیکمرد نجیب و بزرگواریدالله به یاد کرده‌ام نشاهی که در اسالیب قلما صاحب فریج‌های توانا و آثار استادانده است - دیده‌ام که به تمام و کمال درست و بدآیین و به اسلوب بود و به خوبی از عهده برآمده بود و شعرهای بد قوت درین شیوه تازه سروده بود این تذکار حاشیه را با درود براو پایان می‌دهم.

نوعی وزن در شعر... / ۱۶۱

را بایستی از درستان آموخت، نه نادرستان حتی در وزن هم قاعده از کار غلط و اشتباه نباید دفاع و پیروی و به آن تاسی کرد، کننده آن هر که خواهد، گو باش! آنگاه که قواعد درست و هنجار سلامت را به ایشان می‌نمائی، می‌گویند: عجب! پس شعر «نیما» و شعر نو، آنقدرها هم بی‌قاعده نیست؟ پرواضح است که چنین است، وانگهی ما حق نداریم همه این آثار پریشان و ناهنجار را به حساب «شعر نو» و پیشوای آن نیما بگذاریم.

«شعر نو» آنقدرها که به روح و شیوه بیان و نحوه بینش و تعبیرات و تشبیهات و ادراک و الهام و چه‌هاش مربوط است، به وزنش مربوط نیست؛ وزن یکی از چند عنصری است که در ارزیابی شعر، محل توجه است.

باری، در این اوزان، چنان که تا به حال به تفصیل گفتیم؛

۱. باید در شروع مصرع‌ها دقت داشت. ملاک کلی و محاک بسیار ساده (در سنجیدن سلامت و درستی یا اشتباه و غلط وزن) این است که همه جا شروع مصرع را نگاه کنیم و اندازه و میزان نگاه داریم. وقتی که مثلاً در «تن تن تن، تن تن تن» ها (مفاعیلن مفاعیلن ها... الخ) شروع کردیم دیگر تا آخر شعر، همه مصرع‌ها باید شروعش با همین فعل بار کن باشد و اگر جز این باشد غلط است و خارج از وزن ازین ساده‌تر، دیگر چه دستور و قاعده و قانونی می‌خواهید؟

همچنین وقتی که شعری را در «تن تن تن تن تن تن» (فاعلاتن فاعلاتن... الخ) شروع کردیم اول همه مصرع‌ها باید با همین وزن شروع شود، لا غیر. و بر این قیاس کن، شروع مصرع‌ها در هر وزنی را همین و السلام؟

۲. در خاتمه مصرع‌ها باید دقت داشت که از نکات مربوط به «پایان»

۱۶۲ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

بندی» غفلت نشود. اشتباهی که غالباً مرتکب می‌شوند، از همین جا است یعنی پایان مصرع‌ها را همین‌طور به‌امان خدا و هر جا شد، رها می‌کنند و حتی نمی‌دانند که جمله شعرشان در کجا خاتمه پیدا کرده است. وقتی خاتمه مصرعی نابسامان بود، شروع مصرع بعد نیز فاسد خواهد بود، و همچنین تا آخر يك نیمه بحر طویل بریده ناقص و بی‌سرو سامان از آب درمی‌آید مثل اغلب نزدیک به تمام آثار بازاری امروز در شعر به اصطلاح نو. و آن وقت فحش و مسؤوایتش گوئی متوجه آن پیر یا بعضی پیروان اوست.

کسی که در امور بسیار ساده و ابتدائی و عادی از قبیل وزن و قافیه و امثال آن که مربوط به جنبه فنی شعر است، مرتکب خطا و غلط شود، پرواضح است که در امور عالی‌تر که مربوط به روح شعر و جنبه معنوی آن و لطائف و دقایق امکانات بیان است، نیز کارش فاقصد ارزش عالی است. بگذریم از اینکه بسیاری از این شعرهای جوانان اصلاً فارسی نیست. اینان به زبان فارسی و امکانات آن آشنا نیستند، ناچار کارهایشان پر از غلط‌های تعبیر و جمله بندی و فساد کلام و ضعف بیان است. و اصلاً شعر نیست تا به وزن و قافیه‌اش برسیم، نکته‌ای که این جا باز باید بدان اشاره کنیم اینست که اشتباه در وزن و خطا حسابش با دقیقه‌یی که گاد ضرورت يك حال محل ایجاب می‌کند تا شاعر مسیر يك وزن را عوض کند؛ فرق فارق اساسی و اصولی دارد و این نباید بهانه بدست هر ضعیف طبع ناسلیم ذوقی بدهد که در يك شعر شخصیت، هفتاد کلمه‌ئی آن هم بی‌هیچ موجب از موجبات (مثل دیگر شدن صحنه و وضع و هنجار و حال و مقال و اشخاص و غیره و غیره) که ده بیست بار مصرع در میان وزن را عوض نمی‌کنند، آن هم عوض کردنی و به وزن دیگر رفتنی که در حول و حوش همان وزن اولی است، نه ضربهش فرق

نوعی وزن در شعر... / ۱۶۴

دارد و نه لحن و تونالیت و حالش و نه هیچ و فقط حاکی از خطا و ضعف است، نه چیز دیگر.

به هر حال این ناتوانی و بی‌ذوقی و بی‌سوادی مطلق و هرج و مرج شایع را به حساب «شعر نو» نباید گذاشت. ناقدان بیدار مغز و بی‌غرض یقیناً به این نکته توجه دارند و ما را با غرض‌ورزان دشنام‌گو و سیاه‌دلان بی‌ذوق و بصیرت نیز کاری نیست.

باری، گاه يك مصرع را که طولانی شده است به لحاظ صفحه‌بندی و مشکلات مطبوعه یا حتی مصرع کوتاهی را به مناسبات دیگر ممکن است دو یا سه تکه کرد و در سطرهای جداگانه زیر هم نوشت اما این دو یا سه تکه‌ها به عنوان مصرع مستقل به حساب نمی‌آید و به اصطلاح اطفال دبستان «سرسطر» آورده نمی‌شود.

در این جا نمونه‌هایی از مصراع‌های طولانی در این گونه اوزان می‌آوریم که چند پاره شده، با مصراع‌های قبل و بعد آنها، تا دقیقه کار واضح شود.

در بحر هزج سالم از احمد شاملو شروع مصرع‌ها: «در این جا... الخ» و «به هر زندان... الخ» و «ازین زنجیریان... الخ» و «ازین مردان... الخ» است اما چون مصرع‌ها طولانی است، فقط برای رعایت اندازه صفحه در چاپ یا نوشتن، چند پاره شده ولی این پاره‌ها مصرع مستقل نیست:

در این جا چار زندان است،

به هر زندان دو چندان نقب، در هر نقب چندین

[حجره، در هر حجره چندین مرد در زنجیر.

ازین زنجیریان، يك تن زنش را در تب تاریک

[بهتانی، به ضرب دشنه‌ئی کشته‌ست،

ازین مردان، یکی در ظهر تابستان سوزان نان فرزندان

۱۶۴ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

[خود را بر سر برزن به خون نان فروش سخت‌دندان

] گرد آغشته است

نمونه دیگری از چاوشی که من سروده‌ام در همان بحر هزج سالم، زنجیره مفاعیلان‌ها برای همان ملاحظه و نیز برای نمودار شدن قافیه «پویند» و «گویند»:

«بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند،

گرفته کولبار زاده بردوش،

فشرده چوبدست خیزران درمشت،

گهی پرگوی و گه خاموش،

در آن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می‌پویند،

[ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز،

سه ره پیدا است.

نوشته بر سر هر يك به سنگ اندر... الخ»

یعنی باید توجه داشت که: «ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز» مصرع مستقلی نیست، اگرچه در سطر دیگر آمده است. در این بحر باید همه مصرع‌ها با «مفاعیلان» شروع شود یا اگر بسیار کوتاه است پاره‌ئی از آغاز «مفاعیلان» باشد و با «مفاعیلات» یا «مفاعیلان» (با توجه به قافیه و ودقایی دیگر که گفتیم) یا «مفاعیل» و «فعولن» (= مفاعل) و «فعول» (= مفاع) و «فعل» (= مفا) و «فع» (= مف) خاتمه پیدا کند. این دقت‌ها امری طبیعی و ذوقی است. صاحب طبع موزون که ذوق موهومی و مختصری با فن آشنائی داشته باشد، این مسائل برایش بسیار عادی و ساده و طبیعی است و هیچ زحمتی در این کار نمی‌کشد. این نکات برای کسانی است که حتی کم‌ترین آشنائی با امور فنی ندارند و ذوقشان نیز پرورده و آموخته نیست؛ ناچار به دست‌انداز خبط و خطاها می‌افتند.

نوعی وزن در شعر... / ۱۶۵

حال آن که اگر چارصباحی طبع و ذوق و هوش خود را به کارانسدازند، این مسائل ابتدائی را در طبیعت و بداهت خود خواهند یافت. برای کوچکترین کارها و حرفه‌ها که به ذوق و طبع نیز چندان ربطی ندارد، در جامعه باید ورزیدگی داشت و امتحان و آزمایش داد و کسب و تحصیل «تخصصی» کرد اما بسیاری می‌پندارند که فقط در شعر هیچ‌گونه تمرین و تحصیل و زحمت و کسب تخصصی لازم نیست چون «شعر» است دیگر و با این ذوق و قریحه‌های کج و معوجشان که حتی در اوزان ساده این همه خبط و خطا می‌کند؛ می‌پندارند کاری از پیش می‌توانند برد و دیگر هیچ‌گونه آشنائی به امور زبان و بیان و فوت و فن یا ورزیدگی و کار و کوشش لازم ندارند.

اینک چند نقشه و جدول از اوزانی که در یک دایره‌اند و نیز اوزانی که متشابه‌الارکان‌اند و ناآشنایان کج ذوق در آنها دچار خبط و اشتباه می‌شوند و یا شعرشان بحر طویل از آب درمی‌آید، با چند شروع و خاتمه و پاردهای غیر مستقل مصرع‌ها و تمامت کوتاد و بلندی‌های ممکن و نیز بعضی اوزان که به هم راه دارند؛ از کم‌ترین حد و کوتادترین مصرع در یک بحر گرفته تا بیش‌ترین و بزرگ‌ترین.

نخست: بحر رمل سالم نیمائی، که زنجیره «فاعلاتن» است، با تمام قوالب وزنی و انواع مصرع‌هایی که ممکن است درین بحر، به شیوه نیم‌اوزون گردد از کوچک‌ترین به بالا:

فا

فع

فاع

فاعل (= فع‌ان)

فاع‌ان

۱۶۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

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

دوم: زنجیره «مفاعیلن» ها که بحر هزج سالم باشد، اوزان تمام
مصرع‌هایی که به شیوه نیمایی می‌توان درین بحر داشت، از کوچکترین
به بالا:

م
مف
مفا
مفع
مفاع
مفاعل
مفاعیل
مفاعیلن
مفاعیلات

نوعی وزن در شعر ... / ۱۶۲

مفاعیلن م

مفاعیلن مف

مفاعیلن مفا

مفاعیلن مفع

مفاعیلن مفاع

مفاعیلین مفاعل

مفاعیلن مفاعیل

مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن مفاعیلات

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفا

[عیلن مفاعیلن ... مفاعیلات.

مفاعیلن مفاعیلن ... الخ

سوم: بحر رجز سالم، زنجیره «مستفعّلن» ها، با تمام اوزان

مصرع هائی که به شیوه نیمائی، می توان در این بحر داشت، از

کوچک ترین به بعد:

م

مس

مست

مستف

مستفع

مستفعل

مستفعّلن

مستفعّلات

مستفعّلاتین

۱۶۸ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

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 شیوه آزاد «نیمائی» هم می توان سالم و نامرکب به کار برد و هم می توان پس از «مستفعلن» اول با «فعولن» (متقارب) و «فاعلاتن» (رمل) و یا با هردو و اجزاء و زحافات هر دو آمیخت یعنی پس از «مستفعلن» اول به شیوه «نیمائی» می توان از تمام شاخه های کوچک و بزرگ «فاعلاتن» که گذشت و «فعولن» که خواهد آمد استفاده کرد و در این حال بسیار خوش آهنگ می شود. من این ترکیب را آزموده ام و مخصوصاً برای غزل وزن خوش طنین و دلنشینی است.

در این سه وزن (بحر رمل و هزج و رجز) که بنا به قواعد و ضوابط عروض کهن در یک دایره قرار دارد نوگرایان کم تجربه بیش تر اشتباه می کنند. این از آن جهت است که اگر مثلاً در فاعلاتن ها از بعد «فا» شروع کنیم و دور بزنیم یعنی تکرار کنیم افاعیل را بدین گونه که بگوئیم «علاتن فا» در واقع مثل آن است که گفته باشیم «مفاعیلن» و اگر بعد از «فاعلا» شروع کنیم و دور بزنیم، بدین که بگوئیم «تن فاعلا» در واقع مثل آنست که گفته باشیم «مستفعلن» پس متوجه این نکته باید بود.

نوعی وزن در شعر... / ۱۶۹

اینک نمونه‌ئی از آمیختگی «رجز» با «رمل» و «مقارب» به شیوهٔ «نیبائی» که پس از «مستعلن» اول وزن در آمیخته می‌شود، اما شروع مصرع‌ها همه با «مستعلن» است چنان که من سروده‌ام در غزل ۳:

در کوچه‌های نجابت [مستعلن فاعلاتن]

در کوچه‌های سرور و غم راستینی که مان بود

[مستعلن فاعلاتن فعولن فعولان فعولات]

در کوچه باغ گل ساکت نازهایت

[مستعلن فاعلاتن فعولن فعولان]

در کوچه باغ گل سرخ شرمم [مستعلن فاعلاتن فعولن]

الخ

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

چهارم: اینک نقشهٔ عروض نیمائی، در بحر مقارب که زنجیرهٔ

«فعولن»ها باشد:

ف

فع

فعل

فعول

فعولن

فعولات

فعولن ف

فعولن فع

فعولن فعل

۱۲۰ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

فعولن فعول

فعولن فعولن

فعولن فعولات

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

[لن فعولن... فعولات]

فعولن فعولن... الخ

پنجم : و نقشه عروض نیمائی در بحر هزج مکفوف که زنجیره «مفاعیل» ها بوده باشد، و گفتیم قبلاً که این شاخه از بحر هزج از اوزانی است که بحر طویل سرایان - به ویژه متأخران و معاصران - در آن بحر طویل‌های بسیار سروده‌اند و از اوزان مناسب و «چم دست» بحر طویل سازی است:

م

مف

مفا

مفع

مفاع

مفاعل^۱

مفاعیل

مفاعیل م

مفاعیل مف

مفاعیل مفا

مفاعیل مفع

مفاعیل مفاع

۱ - که = فعولن.

نوعی وزن در شعر... / ۱۷۱

مفاعیل مفع

مفاعیل مفاع

مفاعیل مفاعل

مفاعیل مفاعیل

مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل

[عیل مفاعیل... فعولن

مفاعیل مفاعیل... الخ

ششم: نقشه عروض نیمائی در بحر «سریع» که در عرف قدما وزن و زحاف رائج و متداول این بحر «مفتعلن مفتعلن فاعلات» است و فعل و رکن اخیر را «فاعِلن» و «فاعِلان» هم گرفته اند و مجاز است و می دانیم که یکی از هفت وزن معمول و مورد استفاده در مثنوی سرایی همین وزن است که مخزن الاسرار نظامی گنجوی درین بحر سروده شده است و تمام کسانی که به پیروی یا تقلید از شاعر بزرگ و کم نظیر گنجیه خمسه یا سبعة در مثنوی تمام کرده اند، طبعاً یکی از اوزان مختار ایشان همین بحر سریع بوده است مثل امیر خسرو دهلوی و جامی و دیگر و دیگران که تذکرة هفت آسمان (که متأسفانه فقط همین آسمان اولش تألیف و طبع شده) اختصاص به معرفی و توصیف شاعران و مثنویات ایشان در بحر سریع یافته است^۱ و ما باز به اوزان خاص مصنوعی خواهیم رسید و بحث مختصری در آن خواهیم داشت.

و اما بهره برداری نیمائی ازین بحر، به همان شیوه معهود خود اوست، از این جهت ما اینجا بحر سریع را زنجیره ای از «مفتعلن»ها

۱: رجوع شود به تذکرة هفت آسمان که ابتدا در هندوستان و سپس چاپ افستی از روی چاپ هند از این تذکرة نفیس در ایران انتشار یافته است و نیز رجوع شود به تاریخ تذکرها ۱ فارسی تألیت سودمند استاد گلچین معانی جلد دوم، ذیل تذکرة هفت آسمان.

۱۷۲/ بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

اعتبار می‌کنیم و نقشهٔ عروض نیمائی را در استفاده ازین وزن بدین گونه ترسیم می‌داریم:

م

مف

مفت

مفتع

مفتعل (= فاعلن)

مفتعلن

مفتعلن م

مفتعلن مف

مفتعلن مفت

مفتعلن مفتع

مفتعلن مفتعل

مفتعلن فاعلات

مفتعلن مفتعلن

مفتعلن مفتعلن م

مفتعلن مفتعلن مف

مفتعلن مفتعلن مفت

مفتعلن مفتعلن مفتع

مفتعلن مفتعلن مفتعل

مفتعلن مفتعلن فاعلات

مفتعلن مفتعلن فاعلات فع'

۱ - غم مخور ای دل که جهان را قرار نیست

آنچه تو بینی همه جز مستعار نیست

ملك الشعراى بهار

نوعی وزن در شعر.. / ۱۷۳

مفتعلن مفتعلن فاعلات فاع'
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن فاعلات
مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن مف
[تعلن مفتعلن فاعلات]

مفتعلن مفتعلن... الخ

باری؛ به همین قیاس می‌توان اوزانی را که از تکرار يك يا دو رکن از افاعیل و ارکان عروضی، تشکیل می‌شوند، نقشه نیمائی‌شان را ترسیم کرد و شیوه تصرف مبتکرانه و برداشف بدیع (یا به قولی بدعت) بسیار مهم نیما را در اوزان عروضی شناخت.

این‌هاست بعضی از طرق شناسائی دستگاه عروضی جدید فارسی که بر بنیاد عروض کهن به وجود آمده است و راه ورسم شعر فارسی را دگرگون کرده است.

بی‌آن‌که نیما را بشناسیم و بی‌آنکه به دستگاه عروض او آشنا شویم؛ شناسائی فنی و مدرسی و درست شعر امروز فارسی در تمامت جهات و جوانبش، خاصه در قلمرو ایران و «ایرانیت» مطلقاً و اصلاً ممکن نیست و این عدم امکان روزافزون است و در حال گسترش.

گمان می‌کنم درین عجالت برای آن شناخت کمابیش، این راهنمائی‌ها بسنده و کافی باشد. قصدم آنست که دانسته شود کار نیما و بعضی پیروان و پذیرندگان پیشنهادهای انقلابی او، سرسری و بی‌قانون و قاعده نیست و بنیاد استوار و استحکام اصولی دارد شیوه‌ای که در بعضی اساس‌ها و اصول کاملاً متفاوت است با شیوه‌های کهن زیرا انقلابی.

۱ - غم مخور ای دل که چنان‌را قرار نیست

آنچه تو بینی همه جز مستعار نیست

ملك الشعراء بهار

۱۷۴ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

و دگرگون شده است. انقلابی نه سرخ، نه سیاه، نه متلون، بل که هم رنگ. رنج است و هوشمندی و ذوق و زندگی و زاینده‌گی و البته رهائی بخش از مغلفات و غوامض بی‌هوده و ابلهانه و کلاف سردرگم دستگاه زحافات خسته‌کننده و ملال‌آور و عقیم عروض قدیم. دستگاه عروض جدید فارسی - که بدعت و راه‌گشایی نیما قطب‌نمای آن است - در عین حال بسیار هم ساده و آسانست و باری برای آنان که اهلند، همین چندقاعده کلی بسنده است و آن‌ها هم که ذوق کار ندارند، اگر تمام زحافات بی-شمار اوزان و بحور را بنویسی، برایشان فایده‌ای ندارد.

در این جدول‌ها، چنان که دیدیم، به هر بحر که در آن شروع به سرودن کنیم، آغاز هر مصرع، با آغاز رکن و فعل سازندهٔ افعیل و ارکان آن بحر یکی است و در خواتیم نیز بسته به ذوق سراینده باید شیوه‌ئی اتخاذ شود و کلمه‌ئی بیاید که قطع و گسستنی در یکنواختی زنجیره ایجاد کند و اگر از وزنی به وزنی دیگر می‌رویم، باید جنسیت و هماهنگی و خوشنوائی را از نظر دور نداریم.

و اما در بحور مختلف الارکان که افعیل غیر متشابه و نامکرر دارد از قبیل بحرهای مضارع و خفیف و غیره اگر بنا به شیوهٔ نیما حاجت به این داشتیم که مصرعی را درازتر از حد معمول بسرائیم باید فقط و فقط این نکته را در نظر داشته باشیم که این افزایش در موضعی و سر مفصل و گرهی از وزن باشد، که راه مجال برای افزایش یا ترکیب داشته باشد و گسستگی ناهنجار و ذوق آزار ایجاد نکند.

اینک با ذکر نمونه جزئیات این دقیقه و مسأله را روشن می‌کنیم. فرض می‌کنیم در بحر خفیف می‌خواهیم بابه کار بستن پیشنهاد و شیوه ابتکاری «نیما» برای خود آزادی و توسع مجال بیش‌تری کسب کنیم.

بحر خفیف که بازحافات معهود و پذیرفته و مورد استفادهٔ شاعران

نوعی وزن در شعر .. / ۱۷۵

ایران (وبعضاً اعراب) از سبک‌ترین و کوتاه‌ترین اوزان شعر فارسی (و عربی) است تماماً سراپا از سهرکن یا فعل تشکیل یافته، بدین گونه: فاعلاتن مفاعیلن فعلات (رکن و فعل اول «فاعلاتن» و فعل و رکن آخر «فعلاتن» و «فعلین» نیز تواند بود. عرب غالباً و به‌ندرت بعضی از شعرای «عجم» نیز با رکن آخر «فاعلاتن» هم این وزن را به‌کار برده‌اند.) از خمسة نظامی هفت‌پیکر یا بهرام‌نامه او درین بحر سروده شده پیش از نظامی هم از زمان رودکی بگیر تادیگر و دیگران همه درین بحر شعر - مثنوی و غیر مثنوی سروده‌اند - سنایی پیش از همه شیفته این وزن بوده همه مثنوی‌های بزرگ و کوچک خود را در بحر خفیف گفته است، به‌رحال بر این وزن است این قطعه زیبای حکیم لعلی تبریزی:

دوش گفتم به زلف، کای شبگرد

اسم شب ده که رسم شهر این است

زلف خم گشت و سر به گوش نهاد

گفت آهسته: اسم شب چن است!

در مصرع‌های طولانی و بلند اگر حاجت باشد، دو این بحر با شیوة نیما می‌توان یا چنان که در مصرع به شیوة عرب وصل به هم (و به اصطلاح مضمن و تصریعی) گردد، سرود که چون من نمونه خوب و موافقی به این قسم ندیده‌ام، داوری پیشاپیش نمی‌کنم و یا بهتر اینست که رکن سوم را تمام و کامل آورد و با رکن دوم هر چند بار که لازم است تکرار کرد و سرانجام به فعلین یا فعلات خاتمه داد. مثلاً این چنین:

فاعلاتن مفاعیلن فعلات

فاعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلین

فاعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن ... فعلات

۱۷۶ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

(یا فعلن)

مثالی برای این مورد در شعر کسی ندیده‌ام یعنی عیالۃ یادم نمی‌آید که دیده‌باشم خلعجان و خطور خاطری از بعضی یادداشت‌ها داشتم که هرچه گشتم پیدا نشد مقصود ذکر قواعد است. شاید بعدها در شعرهای منتشر نشده «نیمای» نمونه‌های این توسع پیدا شود [که نشد] و اگر نشد هم نشد، من درین مقال دارم قواعد و اصول را کشف و استنباط و اجتهاد خود را ثبت می‌کنم تا بعدها و اما در بحر «مضارع» که چنین است تقطیع مشهورترین زحافات پذیرفته و معهود شعر فارسی درین بحر: «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» نیز می‌توان نظیر همین کار را کرد یعنی بدعث و ابتکار نیمائی را در افاعیل و ارکان این بحر هم پیاده کرد و طرح و نقشه آنرا ترسیم ساخت که ضمناً اغلب قوالب و امکانات وزنی مصرع‌ها به شیوه عروض نیمائی در این بحر نیز نگاشته آید. بدین گونه:

م

مفع (= فع)

مفع

مفعو (= فعلن)

مفعول

مفعول ف

مفعول فع

مفعول فاع

مفعول فاعل (= فعلن)

مفعول فاعلن

مفعول فاعلات

مفعول فاعلات م (... مفع، مفاع، مفاعیل، مفاعیل)

نوعی وزن در شعر... / ۱۷۷

مفعول فاعلات فعولن (= مفاعل)

مفعول فاعلات مفاعیلن

مفعول فاعلات مفاعیل فع' (... فاع، فعلن، فاعان)

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. (متصووم مصرع دوم است) از قطعه شعری که من گفته‌ام:^۲

ای صوفیان سرخوش میخانه الست،

ای اولیان مست به ایام کرده پشت به خیم کرده رو

۱: این زحاف در بحر مضارع، حالتی نادر به وزن می‌دهد، که به قول عوفی در لباب «نگهداشت عروض آن دشوار است» اما بعضی شاعران دشوارپسند و نادر اسلوب، مثل ناصر خسرو - آن بزرگمرد پگانه و شرفشاه اقالیم عزت و ارجمندی «حجت جزیره خراسان» - چنان که می‌دانیم طبع نادرپسند و فریحه دشواری آزمای شگرف آفرینی دارد و در در بسیاری از نوادر زحافات بسیار سخت عروض دلیرانه و به توفیق کارهای بدیع و درخشان کرده است: از جمله در همین زحاف از بحر مضارع قصیده‌ی نظیری دارد که این ابیات از آن قصیده است:

شاید که حال و کار دگرسان کنم	هرچ آن به است، قصد سوی آن کنم
عالم به ماه نیسان خرم شود	من خاطر از تفکر نیسان کنم
قصری کنم قصیده خود را، در او	از بیت‌های منظر و ایوان کنم
بر در گش ز نادر، بحر عروض	یکسوی امین دانا، دربان کنم
مفعول فاعلات مفاعیل فع	بنیاد آن مبارک بنیان کنم...

و من نیز گفته‌ام، در همین بحر و طرح، با تغییر قافیه:

تا کی پیاده پویه فرزین کنم برخیزم و سمند سفر زین کنم... الخ
م. امید

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

۱۷۸ / بدایع و بدعتهای لیمایوشیج

ای عاشقان او،
 راهم دهید آی! پناهم دهید آی
 این جا منم،
 [منم]

کز خویشتن نفورم و با دوست دشمنم...

پیش از این در باره «پایان بندی» مصرع‌ها سخن گفته‌ام، این جا می‌خواهم بفرمایم که دشواری و دقیقه‌ی پایان بندی مصرع‌ها در بحوری بیش‌تر و دشوارتر است که در آن‌ها يك فعل از افاعیل و ارکان عروضی (مثل : فاعلاتن، فعلاتن، مفاعیل، مفاعیلان، مستعلن، فعولن، مفتعلن، مفاعیلان، متفاعیلان و غیره) متوالیاً تکرار می‌گردد یا تکرار دو رکن و فعل مختلف به توالی، وزن را می‌سازد. و گرنه بحرهای که این وضع و کیفیت را ندارند، و توالی چند رکن مختلف مجموعه‌ی وزن آن‌ها را تشکیل می‌دهد (بحر مختلف الارکان) خود دارای حالتی هستند که در هر جای رکنی از آن ارکان که مصرع تمام کرده شود، استقلال مصرع نسبت به قبل و بعد حفظ شده، است مثل همین «بحر مضارع» (مثلاً: «مضارع اخرب»: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات) یا وزن ترانه (مثلاً: مفعول مفاعیلان مفاعیل فعول - یا به قول مشهور عامه، بر وزن لا حول ولا قوت الا بالله - که پر زحاف‌ترین اوزان شعر فارسی است)^۱ که در این گونه اوزان با رعایت این که شکستن وزن در جاهائی باشد که ذوق را نزند و نرنجاند و حتی المقدور گوشنواز باشد (زیرا همه افسون وزن و اصلاً فایده و ضرورت و لزومش در همین تأثیر مطلوب و

۱ : شمس قیس رازی در المعجم خود از دوشاخه («اخر» و «اخرم») این بحر در حدود بیست و چهار وزن و زحاف مجاز برای قالب ترانه یا رباعی ثبت کرده است.

نوعی وزن در شعر... / ۱۷۹

گوشنوازی و ترنم است که جاذبه و شورانگیزی و ذوق و روح به وزن می‌دهد و الا فلا) روش «نیما» که به شاعر آزادی بیش‌تری می‌دهد، درین وزن در هر یک از ارکان و با هر زحافی که ممکن است داشته باشد، شاعر حق دارد بنا بر مقتضیاتی که می‌داند و قبلاً گفتیم می‌تواند مصرع را ختم کند.

نیما شعری دارد به نام پریان که در همان وزن رباعی (ترانه) است و شعر بسیار زیبا و خوبی است و از نظر «تم» و مضمون هم بسیار شبیه خاوشی دریا اثر مشهور و رکور نویسندۀ فرانسوی است و زمانش هم بر نوشتهٔ و رکور مقدم است و چنین شروع می‌شود:

هنگام غروب تیره، کز گردش آب
می‌غلند موج روی موج نگران
در پیش گریزگاه دریا، به شتاب
هر چیز بر آورده سر از جای نهان؛
آن جا زبیدی نمانده چیزی بر جای
اما شده پهن ساحلی افسرده.
بر رهگذر تند روان دریا،
بنشسته پری پیکر کان پژمرده.
شیطان هم از انتظار طولانی موج
بیرون شده از آب،
حیران به رهی، خیال او یافته اوج
خود را به نهان،
سوی پریان،
نزدیک رسانیده، سخن می‌گوید
از مقصد دنیائی خود با آنان...

۱۸۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

گفتیم که تغییرات داخلی این وزن (یعنی گوناگون شدن ارکان و به اصطلاح زحافات آن) بسیار زیاد است. نیما از اغلب تغییرات و اجازه‌ها و امکانات آن وزن در شعر پریان استفاده کرده است و در هر جا خواسته، مصراع‌ها را سرانجام بخشیده و کارش از نظر وزن میدان گشاده و فراخی پس شگفت پیدا کرده است. کسانی که بخواهند تنوع و وفور گوناگونی اوزان نیمائی را نمونه ببینند، این شعر نمونه است. در «بحر مضارع» که ذکر شد از نیما هم مثالی ذکر می‌کنیم. چنان‌که گفتیم شاعر حق دارد در میان یا آخر هر يك از ارکان این وزن مصراع خود را تمام کند: پس از «مفعول» یا «مفعول فاع» یا «مفعول فاعلات» و غیره. اینک شاهی از اندوهناك شب سروده «نیما»:

هنگام شب که سایه هر چیز زیر و روست

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

مفعول فاعلن

دریای منقلب

مفعول فاعلات

در موج خود فروست...

و نیز از همان شعر:

آن جا میان دورترین سایه‌های دور

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

مفعول فع لن

جا می‌گزیند

مفعول فاعلات فعولن

دیده به ره، نهفته نشیند

مفعول فع

در این زمان،

موجی شکسته می‌کند آرامتر عبور

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

مفعول فاعلات فعولن

کوئیده موج‌های وزین‌تر

افکنده موج‌های گریزان ز راه دور

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

نوعی وزن در شعر ... / ۱۸۱

که به طور کلی شعر در مایه «بحر مضارع» است و کوتاه و بلند می
مصرع‌ها، با همه تنوع آزادی بخشی که دارد، در حدود تغییرات داخلی
ارکان این بحر است، یعنی زحافات مجاز بحر مضارع، که قبلاً نقشه
آنها ترسیم کردیم.

چنان که دیدیم این ابتکار نیمایوشیج نه تنها مخرب بنیان کار قدما
و برهمزن اساس عروض و قافیه نیست، بل که گسترش منطقی شیوه آنان،
همراه با احتراز از قید و بندهای مخمل و دست و پای بنسب و بهره گرفتن
از عروض و اعصاب سالم آنهاست. این ابتکار در این حال که آن صد و
بیست وزن را از ما نمی‌گیرد، بهره‌گیری از آن اوزان را چندین برابر
می‌کند. زیرا هروزنی را - به طوری که حالت تغنی و ترنم خاص و
ایتماعات و نقرات اصلیش تغییر نکند - با شاخه‌های کوچک و بزرگ
فراوان آن در اختیار شاعر می‌گذارد. پیش روی شاعر موزون طبع و
صاحب قریحه خلاق، میدانی وسیع از اوزان رنگارنگ، با همه فراز
و فرودهایش می‌گشاید. این کار او گسترش وزن‌ها و چند چندان کردن
آنهاست و درین برهه زمان این حرکت و هنجار تاریخی، حرکتی
رهائی‌بخش و هنجاری آینده ساز و برومند است.

این یکی از خدمات «نیما» به عالم شعر و ادب فارسی است و حق
این است که به سبب این خدمت بزرگ تاریخی که به ادبیات فارسی
و این شأن و فن از فنون فرهنگ ملی ما کرده است، همه آنان که در
این راه قدم برمی‌دارند جداً از او سپاسگزار باشند تاریخ فرهنگ و
ادبیات ما این خدمت و خلاقه و راهگشای نیما را با خطوطی زرین
در طومار خود ثبت خواهد کرد. جای خوش وقتی است که عروض شرق
مبانه را (که مبنای اوزان شعر ترکی و فارسی و عربی و اردو و کردی
و پشتو و غیره است) پس از اسلام ابتدا يك شاهزاده موسیقیدان

۱۸۲/ بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

ایرانی - خلیل بن احمد فراهی^۱ - با استفاده از مبان‌ی شعرو موسیقی ایران پیش از اسلام بنیاد گذاشت و پس از ده یازده قرن که این دستگاه عروضی بر شعر اقالیم و اقوام شرق حکمفرما بود، باز يك ایرانی دیگر از دیار مردخیز و قهرمان پرور طبرستان در آن رفورم و انقلابی عمقی و اساسی ایجاد کرد و عیوب و مشکلات و زوائد مخل آن را به کلی برطرف کرد و میدانی بسیار بسیار وسیع و هموار در پیش روی شاعران گشود تا باز قرن‌های قرن قرایح در خشان در آن جولان کنند و آثاری عالی و ارجمند و جاوید به ادب جهان ارزانی دارند، چنان که در هزاره پیشین در آن دوره هزار و اند صد سال، فی المثل تنها در اقلیمی از نواحی و اقالیم شرق، که ایران باشد، چه بسیار آثار در خشان جهانی به ادب عالم و میراث فرهنگ بشری اهدا و ارمان شده.

باری بگذریم اما اکنون باید این را گفت که مدعیان شعر و پیشوائی شعر امروز فارسی همه به وضوح و آشکار خواه و ناخواه زیر تأثیر این بدعت و ابتکار و همچنین ابتکارهای دیگر «نیمای» می‌باشند.

«نیمای» خود به این معنی توجه دارد، آن جا که می‌گوید:

«من پریشان هستم وقتی که می‌بینم «دیگران» در حرف‌هاشان

زحمت کشیده، نقشه مرا کم رنگ ساخته، خیال کرده‌اند

راهش اینست...»

بگذریم در دنباله این ابتکار «نیمای» در وزن است که شاعر می‌تواند بیانش را به مقتضای حال و محل از وزنی به وزن دیگر نیز (به طوری که خواننده متوجه این نشود و فقط ناگهان حس کند که در مهب و مصب دیگری قرار گرفته) انتقال دهد. البته اینکار باید با مهارت انجام گیرد و شاعر با عبور از معبری (پاسازی) مجرای بیانش را تحول

۱: یا به قول عرب و ضابطان متعرب «فراهیدی بالولاء».

نوعی وزن در شعر.. / ۱۸۳

بخشد. اوزانی که به همراه دارند و قابل پیوند و ترکیب با یکدیگرند و می توان پاساژهایی در آن ایجاد کرد - و اصولاً نفس این کار دقیق - مطالعه و جهد و تجربه بیشتری طالب می کند و این کاری است که شاعران داستانسرای قدیم می کردند، چه بسا بسیاراً که از یکنواختی های کار آنان می کاست و به تأثیر هنرشان می افزود.

چیزی که هنوز بسیاری از خوانندگان شعر دوستان را از توجه بیش تر و دقت کامل تر در کارهای «نیمای» دور نگه داشته و مانع است که از هنر او چنان که باید بهره ور شوند، طرز تعبیر و ترکیبات و جمله بندی ها و تعقیدات لفظی و گاه ابهامات و ندرت تاریکی های معنوی آثار اوست که به ویژه در انتخاب الفاظ و اصول مشخصه و امتیازات شیوه بیان و سبک خاص اوست - که من از مجموعه این ها به عنوان کلی و عام «لغای نیمای» تعبیر کرده ام - این جاهاست که در آن جای چند و چون و گفت و گو و روشنگری و تحقیق باقی است و اگر گله یا پرسشی هست در این جاها باید مطرح شود.

در این جاهاست که برخی از کسان، بی آن که هر چیز و هر کس را در مقام خودش بجای آورند، شیرین زبانی ها کرده و خرده ها گرفته اند و من فصلی از کتاب بدعت ها و بدایع نیمایوشیج را به عنوان «عطا و لغای نیمای» به پاسخ این گونه خرده گیران و شرح نمونه هایی از ویژگی های سبک و وجوه تشخیص و امتیاز «نیمای» اختصاص داده ام که در آن با ذکر بعضی خصال هنر برخی از هنرمندان مستقل و فحل پیشین - مثل ناصر خسرو، منوچهری، خاقانی، لامعی، عطار، مولانا جلال الدین و برخی دیگر ضمن سنجش هایی از جهات مختلف، خصال خاص هنر «نیمای» را چندان که از من ساخته است - نشان داده ام.

فصل

تصرف پادشاه فتح شعر معاصر ایران در عروض فارسی و کاری که با اوزان شعر ما کرده است و نتیجه قسم و قالب مبتکرانه و بدیعی که به وجود آورده است و بر اقسام قوالب کهن از قبیل قصیده و غزل و رباعی و غیره شکل و قسم و «فرم» تازه‌ای برافزوده است؛ در واقع به يك حساب ریشه و مبنا و فی‌المثل مادر تمام بدعت‌های اوست و از همه تصرفات وی در قسمت مربوط به شکل و پیکره و امور فنی و صوری شعر مهم‌تر است. اینک که، سپاس ایزدان و امشاسپندان را، از کار شناختن و شناساندن و کشف و ثبت کردن چند و چون‌ها و قواعد این بنیاد و بدعت نیمایوشیج (آن خدمتگزار عالی قدر، رهاننده شعر فارسی از بن بست رکود و ابتدال) فارغ شدیم، می‌پردازیم به جست و جو در این که جز استعداد و هوش و قابلیت ذاتی او؛ آشنا بودن با کدام سوابق و سنن و توجه به چه پیشینه‌هایی او را به این طریق رهنمون گشته است و بذر این بدعت را در هوش و همت او کاشته است و پرورده تا سرانجام این چنین به بار و به بازار آورده است، به عبارت دیگر چه شباهت‌ها و نظایری در دسترس دیدن و آزمودن و سنجیدن او بوده است؟ اگر چنین است عناصر و امور و مصالح آزمایش او چه‌ها بوده؟ چشم اندازها و سرچشمه‌های الهام و تأثر او چیست؟ یعنی درین فصل من می‌کوشم که دریابم و ببینم که نیما بهره‌مندی و برداشت از کی‌ها و که‌ها داشته و کرده است، که به فرجام، این برخورداری و پرومندی را یافته و به حاصل آورده؟ چگونه و کجاها گشته و گذشته است تا این نور هانی و زاینده نهاد هشته است؟ این اگر چه بیشتر به عهده محققان و ناقدان بی‌غرض و سلیم آینده است که منابع و مدارك لازم را برای سنجش و ارزیابی و همچنین برای

نوعی وزن در شعر... / ۱۸۵

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

۱. پیش از این از گفته « نیما » نقل کردیم که گفت در هنرهرکاری از ریشه قبلی آب می‌خورد ، و هم نقل کردیم که گفته بود « من از سمات‌ها شروع کرده‌ام که فرمان اصلی است و اصلیتی را در شعر ما دارد » اما این مطلب را برای ارائه نمودار عینی و نشان دادن نمونه مشهود و « معاینه و ملموس » (و مخصوصاً برای شناخت خط‌سیر روشن و جزئیات دقیق و تردیدناپذیر) من نمی‌توانم به جایی که جای باشد، برسانم جز آن که این معنی را همین طور کلی و در بست قبول کنم و اتکا به گفته کلی و مبهم او را همچنان کلاً کافی شمارم و بگویم مسلماً «نیما» لااقل با ترجمه اوستا و شعر قبل از اسلام ایران آشنائی داشته است و می‌دیده است که: « اغلب اشعار اوستا دارای يك 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... » پس یکی از مؤثرات و سرچشمه‌هایی که ممکن است احتمالاً در این اختیار و ابتکار در مدنظر اهل تحقیق باشد، توجه نیما و اشاره‌اش به شعر قبل از اسلام ایران تواند بود . هیچ بعید نیست که شکل و شیوه اشعار هجائی نیاکان ما، خاصه اوستا و بالخصوص گات‌ها^۲، چه در امر وزن و قافیه چه در طبیعت بیان شعری، عنایت او را جلب کرده، ظرفی

۱ : صادق هدایت، نوشته‌های پراکنده، ۲۹۹.

۲ : باز هم به عبارت نیما در این خصوص دقت کنیم، من باز هم نقل می‌کنم

آن را برای همین دقت خاص. می‌گوید فرمان اصلی (و دارای اصلیتی

در شعر ما) از این صریح‌تر چه بگوید؟

۱۸۶ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

از اوقات جست و جو و آزمایش‌های او را به خود خوانده باشد. زیرا نیما، خاصه در ایام جوانی، به آداب و آثار و شعر و تاریخ ایران باستان بسیار علاقه و دل‌بستگی داشت. من بارها خودم از او شنیده‌ام که بی آن که تعصب و جزم تنگ نظرانه‌ای داشته باشد، صفا و جوانی و شکوه و زلالی آن دنیا کهن را با شوق و شیفتگی می‌ستود و به کوشش بعضی مستشرقان ایران شناس و ایرانیانی که در احیای آداب و آثار ملی و باستانی سرزمین ما به خصوص شعر و ادب و مواجید قریحه و ذوق و هنر باستانی ملت ما، بی‌هیچ غرض و مرضی کارنجیبانه را - بی‌هیچ شیله پيله‌ای - کمر بسته، بذل همت و عمر کرده بودند و می‌کردند، با چشم حق شناسی و تعظیم می‌نگریست. یکی از موجبات دوستی و پیوند علائق او و صادق هدایت همین امر بود که هدایت شیفته ایران پیش از اسلام بود و در آن زمینه کارهایی می‌کرد و تلاش‌هایی ثمربخش داشت.

می‌دانیم که شعر و ادب باستانی ایران، اعم از اوستائی و پهلوی یا اعم از - طور دیگر بگوئیم: - زردشتی و مانوی و مزدکی و غیره، از لطیف‌ترین سرودهای ارواح و افکار آزاده و آزاد و از میوه‌های آزادگی آدمیان است و از شریف‌ترین الحان چنگ‌های سالخورده جهان. ویژه سرودهای اوستا که حاصل رامشگری ذوق و هنر اندیشه‌های پرشور و شکفتگی، اما آرام و عمیق همچنان شکوهمند است و سرشار از از نور و نوازشی پاک و بلورین و جلوه و جمال‌های درخشان و جلیل که در صف کهن‌ترین و نجیب‌ترین رازها و تغنیات بشری درخشندگی و شکوهی جاودانه دارد و گیرایی و جاذبه‌ای جاودانه چنان که هر زنده دل صاحب ذوقی را در بزرگ دریایی از جمیل‌ترین لحظات هستی غرق می‌کند. و هم می‌دانیم که از لحاظ امور فنی و قالب شعر و وزن و قافیه نیز منزّه است از همه قید و بندها و بیماری‌هایی که شعر ایران پس از آلودگی

نوعی وزن در شعر... / ۱۸۷

به اسالیب عرب و تعرب دچار و گرفتار آن شده است. بنابراین بسیار طبیعی است که نیما به این منطقهٔ روحی و این قلمرو شعر و ادب ایران ایران‌گرایی و تعلق خاطر پیدا کرده، از راه و رسم ایرانیان پیراری در کار شعر خود پند و پیغام‌ها شنوده باشد و لااقل گه‌گاه در بعضی احضالات گوش به زنگ و جرس آن «فرمان اصلی» بوده باشد؟

بهتر آن می‌توانست بود که به عنوان نمونه پاره‌ای از اشعار کهن اوستائی را هم‌چنان که در متن و شکل کهنش بوده است؛ نقل کنم اما با توجه به بعضی معاذیر از جمله این که پس از سپری شدن قرن‌های قرن در این خصوص قطع و یقین کامل نمی‌توان کرد - و این نه‌داوری من که سخن متخصصان اهل فن، در آن قلمرو دیرینه و کهن است - از این روناگزیر به نقل گزیده‌ای از ترجمه‌ای بسنده می‌کنم که نیمی از کار و هنجار را - از حیث معنی و محتوی لااقل - می‌نماید؛ و پیشانی این فهرست را به نیما جی از چند پاره جواهر درخشان، بیتی چند از «تیریش» می‌آرایم، شعری و شرابی سه هزار ساله از خمکده و کتاب زردشت سپنتمان درستایش ستارهٔ تیر (تشر) آورندهٔ ابرها و باران‌ها؛ و نبرد اوبا اپوش دیو خشک سالی و تنگ یابی گرسنگی. با توجه به روایت استاد جاودان یاد ابراهیم پورداود (به تقریب همان روایت) چنان که در چاپ اول مزدینا و ادب پارسی تألیف استاد نیکباد محمد معین آمده است:

تشر، ستارهٔ رایومند فرهمند رامی ستائیم؛

آنکه آبهای آرمیده و روان چشمه و جویبار و برف و باران چشم
به راه اوست.

کی برای ما برخواهد آمد، تشر رایومند فرهمند؟... کی روان
گردد،

چشمه‌ها به سوی کشتزارهای زیبا و خانه‌گاه‌ها و دشت‌ها؟

۱۸۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

که ریشه گیاهان را اتر و تازگی بخشد؟
 برای فروغ و فرش اورا می‌ستائیم،
 که از همه هرچه هست با آب جهنده خویش
 هول و هراس فروشوید...
 آنگاه، ای سپنتمان زرتشت،
 تشتر را یومند فرهمند،
 به پیکر اسب سپیدی زیبا، زرین یال و گوش و دم.
 به دریای فراخکرت فرود آید،
 به نبرد با وی ا پوشدیو
 در پیکر اسبی سیاه اندر آید،
 بریده گوش و دم، بی‌یال، سهمگین و گرو...
 به هم در آویزند، بجنگند...
 هنگام نیمروز تشتر را یومند فرهمند؛
 بر ا پوشدیو چیره شود.
 او را بشکند... از دریای فراخکرت دور براند.
 تشتر را یومند فرهمند، آنگاه
 خروش رستگاری و شادگامی بر آورد:
 خوشا به من! ای اهورا! مزدا،
 خوشا به شما! ای آب‌ها و گیاهان؛
 خوشا به دین مزدیسنا
 خوشا به شما! کشورهای آب،
 جوی‌ها تاان به نیرومندی،
 سوی کشت و کارهای خوش بروبار، با دانه‌های درشت،
 سوی چراگاه‌ها، با دانه‌های ریز،
 سوی این این جهان پدیدار سامان، روانه باد!

نوعی وزن در شعر... / ۱۸۹

همین بس، ایدون باد! ایدون تر باد!

۲: نوآوری و بدعت نیما در مورد وزن، چنان که گذشت - مقید

نبودن به قید تساوی ارکان است در مصرع‌های شعر، یعنی او تساوی طولی مصرع‌ها را فقط، رعایت نمی‌کند؛ و این حال مستلزم دو گونه خروج از قوانین و سنت‌های قدیم است:

الف. در جهت کوتاه‌تر از حد معمول آوردن مصرع‌ها،

ب. در جهت بلندتر از حد معمول آوردن.

و این هر دو حال در قدیم، به نحوی سابقه داشته است. در قسمت

اول مصرع‌های کوتاه مستزادها (به زودی در این مورد توضیح بیش‌تر نخواهیم کرد) سابقه کوتاه‌تر از حد معمول آوردن است، و در قسمت

دوم، مصرع‌ها یا بندهای بحر طویل‌ها و اقسام شبه بحر طویل. زیرا هر

بندی یا مصرعی در بحر طویل، شامل تعداد بسیاری از فعلها و ارکان عروضی است که به دلخواه سراینده تکرار می‌شود و این نظیر همان کاری است

که نیما در مصرع‌های بلند اشعارش می‌کند، در فصل بحر طویل من جمله

به آنچه در بحر رمل مخبون از خیث اللغات و درة نجفی نقل کرده ایم توجه

کنید. اما اولاً کار نیما به هیچ یک از دو حال مذکور به تمامت شبیه

نیست و ثانیاً تلفیقی از آن هر دو حال می‌کند. در مورد کوتاهی مصرع‌ها

فرقش با مستزاد آنست که به محل معین و سرگسره و بند مشخصی از

ارکان مستزاد نمی‌کند، بل که از این حیث هم آزادی بیش‌تری می‌جوید و

چنان که گفتیم مصرع‌های کوتاه نیما به هر بحر از بحور شامل نخستین

جزء از فعل و رکن اول (یا بیش‌تر) از همان بحر است بسا زحافات و

علمی که ممکن است آن رکن داشته باشد. از این رو گاه يك كلمه دو

حرفی یا بیش‌تر در شعر نیما، حکم مصرعی دارد، و انگهی با يك اندازه

معین که در موارد نظیر تکرار شود نیز، مستزاد نمی‌کند.

و اما در مورد بلندی مصرع‌ها، نیز فرقش با بحر طویل آنست که

۱۹۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

اولاً تکرار ارکان و افعال در مصرع‌های بلند اشعار نیما به بسیاری از بحرطویل‌ها نیست و به معمول از هفت و هشت، غالباً در نمی‌گذرد، ثانیاً در پایان بندی مصرع‌ها چنان که گفتیم برای حفظ استقلال هر مصرع، با بحرطویل فرق دارد. پیش از این گفته نیما را در این خصوص نقل کردیم و حاجت به تکرار نیست.

با وجود این وجوه افتراق، برای تمامت جست و جو و تحقیق و برای اینکه ناقدان بی‌غرض و بصیر آینده حمل به سکوت یا بی‌توجهی نکنند، لازم است که به سوابق امور و شباهت‌ها و نظایر و حدود اشتراك و افتراق بدعت‌های نیما با گذشته، اشاره شود. بحرطویل نیز از حیثی که گذشت حد اشتراك و افتراقی دارد با بحث‌های مورد اعتنای ما. چون ما در ذیل و ضمیمه‌های این مجلد از کتاب بدعت‌ها و بدایع مفصلاً درباره بحرطویل (با ذکر نمونه‌ها) بحث و نقل کرده‌ایم؛ این جا دیگر به تفصیل و تکرار حاجت نیست فقط محض نمونه، «بحرطویل گونه» ای از یکی از شعرای جوان و صاحب ذوق معاصر می‌آوریم (به نقل از مجله هفتگی خوشه، شماره ۴۶، ۲۷ اسفند ۱۳۴۰) که غزلی است در قالبی بحرطویل گونه و گوینده توانسته است درین قسم و قالب هم اگر چه به تفنن ثبت و القای حسیات کند^۱:

البته این نمونه از گوینده‌ای ست که بجای فرزند نیما محسوب تواند شد و مقصود این نیست که نیما به این نمونه نظر داشته است فقط از لحاظ آنکه در قسم و قالبی بحرطویل گونه گفته شده است، آنرا درین فهرست در اینجا نقل کردیم که نظیری در نظر باشد والا اقسام بحرطویل را در فصل بحر طویل خواهیم دید. گوینده این بحر طویل گونه

۱: در خصوص بحرطویل من جستجویی کرده‌ام که به عنوان ذیل همین فصل ضمیمه کتاب آمده است.

نوعی وزن در شعر.. / ۱۹۱

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

«هنوز اندر اتاقم خوب می بینم که می لولد دلاویزو روان
آمیز عطر و حشیت ای زنبق وحشی که يك روز آمدی آرام
و پر احساس و لبخندان چو خورشیدی که می آید.

نمی دانم تو فهمیدی که سر تا پای من آن روز شادی بود و
شوق و خنده و ترس و شگفتی بود یا احساس دیگر، نه
نمی دانم.

هنوز اندر اتاقم خوب می بینم که می پیچد به سان گردبادی
نابه سامان نغمه های دلنواز و روح افزایت که يك روز آمدی
آرام و پر احساس و لبخندان، اتاق ز مهریر آسای مردم را
ز گرمای وجود خویش کردی گرم و آتش دان.

هنوز اندر اتاقم خوب می بینم که می رقصید سبك ، آرام ،
زیبا، نرم، لغزان دختر لبخندهای تو.

که يك روز آمدی آرام و پر احساس و لبخندان چو باد
عطرافشان سحر گاهان يك روز بهاری ، وه چه زیبا بود آن
لبخندها ، آن قصه ها ، آن شعرها ، آن اولین دیدار ، آری
اولین دیدار...»

۳: در فقره پیش به تفاوت مستزاد با کارنیمای در وزن اشاره کردیم،
این جا مطالبی بر آن نمی افزائیم جز آن که بگوئیم مسلماً باید به شکل
مستزادها توجه داشت، زیرا همین شباهت های جزئی را هنگامی که در
کنار هم بگذاریم برای نیما یادآور نکات دقیق و آموزنده تواند بود.
شکل مستزاد در شعر فارسی چندان سابقه و رواجی ندارد، البته
از بحر طویل قدیم تر است، اما ظاهراً اول بار در بعضی کتب قرن نهم
به این قسم برمی خوریم، فی المثل تذکره دولتشاه سمرقندی و لسان القلم.

۱۹۲ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

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

از قدیم‌ترین غزل‌های مستزاد غزلی است منسوب به شیخ فریدالدین عطار نیشابوری که ظاهراً سرمشق مستزاد مشهور منسوب به مولانا جلال‌الدین محمد بلخی بوده است زیرا در وزن و قافیه و ردیف عین کار عطار است. عطار و مؤثوی در این راه و ردیف چند غزل دارند. در انتساب اصل غزل‌ها به عطار و مولوی هیچ شکی نیست، اگر باشد شك در مستزاد سرودن ایشان است. به هر حال چون شعر مولوی مشهور است اما سرمشق مستزاد منسوب به او، این شعر عطار چندان شهرت ندارد و شکل مستزادش تازه پیدا و منتشر شده، چند بیتی از آن را نقل می‌کنیم، از دیوان کامل قصائد و غزل‌ها و رباعیات عطار^۱ گرچه به یقین معلوم نیست که عطار و مولوی (خاصه عطار) غزل خود را در قالب مستزاد سروده باشند و احتمالاً شاید اصحاب خانقاه و صاحب ذوقی که با موسیقی و شعر آشنا بوده‌اند (مولوی بعید نیست که خود این کار را کرده باشد زیرا آن بزرگمرد اهل موسیقی هم بوده، رباب می‌نواخته و شاید برای بعضی غزل‌های خود آهنگ هم می‌ساخته بوده باشد؟) برای حاجتی که داشته‌اند این پاره‌های مستزاد را بر غزل‌ها افزوده‌اند،

۱: که با نفاست و دقت تمام و فوق‌العاده خوب به تصحیح آقای دکتر تقی تقی‌نظاری منتشر شده است و بسیاری از شعرهای او که در دیگر چاپ‌های دیوان عطار یا اصلاً متروک مانده بود، یا از بس بی‌دقتی و غلط، ضایع شده بود، بدین وسیله از ترک و فراموشی و ضایعی رسته، احیاء شده است من جمله همین شکل مستزاد که در بعضی نسخه‌های قدیمی مأخذ کار مصحح بوده است و از نظر ما قابل توجه تواند بود.

نوعی وزن در شعر... / ۱۹۳

تا به آواز و همراه موسیقی خوانده شود. این غزل در دیوان عطار چاپ استاد مرحوم سعید نفیسی ساده و بدون مستزاد آمده است (چاپ سوم ص ۲۴۱) در کلیات شمس دیوان کبیر مولوی چاپ دانشگاه به تصحیح استاد نیک یاد بدیع الزمان فروزانفر و غزلیات شمس چاپ صفی علیشاه نیز آن غزل منسوب به مولوی که مورد بحث ماست، یعنی:

در لحظه به شکلی بت عیار بر آمد.

دل برد و نهان شد.

به هیچ يك از دو شکل نیامده است، نه ساده نه مستزاد؛ اما در بعضی کتب بدیع در قسم مستزاد غزل مولوی را نمونه می آورند. اینك چند بیت از مستزاد منسوب به عطار تا خواننده تفاوت مشهود بین این قسم را با کارنمایا ببیند:

نقد قدم از مخزن اسرار بر آمد

چون گنج عیان شد.

خود بود که خود بر سر بازار بر آمد

بر خود نگران شد

در موسم نیشان زسما شد سوی دریا

در کسوت قطره

در بحر به شکل در شهوار بر آمد

در گوش نهان شد...

اشعار میندار اگر چشم سرت هست

رازیست نهفته

آنچه به زبان از دل عطار بر آمد

۱۹۳/ بدایع و بدعت‌های نیمایوشیح

این بود که آن شد^۱

می‌بینیم که در مستزاد سرگرمی معین و مکرر در همه ابیات نظیر، مصرع‌های کوتاه می‌آید. از لحاظ قافیه نیز در بعضی نمونه‌ها قافیه پاره مستزاد، تابع قافیه اصل شعر است (اصحاب بدیع این گونه مستزادها را خوش‌تر می‌دارند) و در بعضی دیگر - مثل همین شعر عطار - قافیه مستقل دارد و در مصرع‌های آزاد، پاره مستزاد نیز به تبع اصل شعر، بی‌قافیه می‌ماند.

غالب مستزادها در قسم غزل و رباعی است و همه همین حال را دارد. مستزاد را در کتب بدیع چنین تعریف می‌کنند که پاره افزوده‌ای است که در دنبال ابیات، بیاید چنان که شعر در وزن و در معنی به آن نیازی نداشته باشد. بعضی خصوص این بی‌نیاز بودن معنی شعر به آن افزوده‌ها را در تعریف مستزاد نیآورده‌اند و اگر چنین باشد که شعر به آن زنگوله زائد دنبالش، چه در معنی چه در زیبایی و آرایش و کمال، نیازی نداشته باشد، باید «حشو» را به چهار نوع تقسیم کرد: ملایح متوسط، قبیح و مستزاد (!) به هر حال باید برای تفصیل و شواهد این مورد به کتب بدیع متأخر رجوع کرد من جمله ابداع البدایع و دره نجفی و علم بدیع فروغی ذکاء الملک اول و ذیل ادیب هروی بر عروض همایون، و کتاب استاد نیک یاد عبدالعظیم قریب و کتاب بدیع آقای دائی جزاد و غیره،

گویا ابتدا «غزل» یا ترانه (رباعی) را برای این که «قول» مانند خواننده 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 و قصائد عطار به اهتمام و تصحیح دکتر تنی تفضلی،

نمران ۱۳۴۱، ص ۲۰۷ - ۲۰۶.

نوعی وزن در شعر ... / ۱۹۵

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 و خاصه مولوی نیز که شعرشان مایه گرمی و شور و جمال و سبب ترصیع وقت و حال محافل شیدایی و درویشی و قلندری بوده و هست - قرینه مؤید این معنی تواند بود. بعید نیست که این شعر عطار قدیم‌ترین غزل مستزاد شده مشاهیر بزرگان باشد.

البته ممکن است قوالان خانقاه‌های قدیم شعر دیگر پیشینیان را هم تصنیف و مستزاد کرده باشند چنان که بر بعضی رباعیات شیخ ابوسعید ابوالخیر و خیام پاره‌ای مستزادی گویا به همان منظور برافزوده‌اند اما این ترانه‌ها چنان است که (مطابق تعریف گروهی از اصحاب بدیع) اصل رباعی در معنی به آن پاره افزوده نیازی ندارد، نظیر این رباعی مستزاد که مستشرقی آن را به خیام نسبت داده است:

عید آمد و کارها نکو خواهد کرد،
چون روی عروس.
ساقی می لعل در سبو خواهد کرد،
چون چشم خروس.
افسارنماز و پوزه بند روزه،
یك بار دگر،
عید از سر این خران فرو خواهد کرد؛
افسوس افسوس!

معلوم است که زایده‌ها را بعدها بر آن افزوده‌اند، گمان من آنست که قتلح و یقین نتوان کرد که ابوسعید ابوالخیر و خاصه خیام خود آن گونه مستزادهای کم لطف و وقار سروده باشند.

۱۹۶/ بدایع و بدعتهای لیما پوشیج

گرچه غزل‌های ساده هم قول شده است؛ اما انگار مستزادها را اهل موسیقی برای تصنیف نغمه مناسب‌تر و ملایم‌تر می‌دیده‌اند، خاصه آنچه در همان شاخه بحر هزج مکفوف (مفعول مفاعیل مفاعیل) یعنی وزن شعر عطار و مروای بوده، در تذکره‌های عهد صفوی راجع به قول سازی و کار شعرای اهل موسیقی، گاه‌گاه شواهد این خصوصیت دیده می‌شود (این جا به وزن خاص آن غزل مستزاد بیش‌تر توجه دارم) و بیش‌تر در تذکره دولتشاه سمرقندی نیز دیده‌ام که عبدالقادر عودی بر مستزاد مشهور ابن‌حسام هروی:

آن کیست که تقریر کند حال‌گدا را

در حضرت شاهی (الخ)

تصنیفی کرده است. در این اواخر، خاصه در ایام مشروطیت شعر مستزاد رواجی پیدا کرد و هنوز هم در بعضی جراید هزلی و فکاهی رواج دارد. در کتب بدیع نیز مستزاد را قسمی از اقسام شعر می‌شمارند که گفتیم و گذشت. برخی از سفینه‌ها هم فصلی به مستزاد اختصاص داده‌اند. رباعی مستزاد نیز مانند غزل‌ها در سرگرمی معین مصرع کوتاه‌شان می‌آید و معمولاً بدین ترتیب:

مفعول مفاعیل مفاعیل فاعول

مفعول فاعول

و از این قبیل، یعنی رکن یا فعل اول با قسمتی از رکن یا فعل دوم یا رکن اول با مزاحف رکن دوم. ممکن است پاره مستزاد در رباعی چهارتا باشد یعنی برای هر مصرع يك پاره، مثل رباعی مستزاد منسوب به خیام که نقل شده، و هم ممکن است برای هر بیت يك تکه بیاید مثل بعضی رباعیات «مستزاد» ابن یزید من جمله این:

ای چشم سیاه تو بلای دل من

نوعی وزن در شعر... / ۱۹۲

مشتاق تو شد دلم، برای دل من
برخیز و بیا.
گرخواجه تو را روز رها می نکند،
آخر شبکی بهر رضای دل من،
بگریز و بیا.

اینک يك ترانه مستزاد (در وزن رباعی اما با شش مصرع تمام و در واقع سداسی، و دومصراعك) از ابن یمن نقل می کنیم تا انواع و شواهد این فصل کمابیش تمام باشد. این ترانه از لحاظ تعداد مصرع ها و قافیه بندی و همچنین پاره افزوده، نسبت به نمونه های دیگر ندرتی دارد و برای مقصود و منظور من در این قسمت از بحث مناسب تر است، یعنی دومصراع کوتاه آن کمی بلندتر از سرگرمه متداول در رباعی های مستزاد، آمده است و از این حیث نمونه جالب و نادری است و پیدا است که شاعر خواسته تازگی و تنوع به قالب شعر خود بدهد:

گفتم ز سر لطف، تو ای طرفه پسر،
ز آن پیش که مورصف کشد گرد شکر،
خواهم نفسی ز صحبت آسودن،
دائم که رضا داری
از شام شراب دادنت تا به سحر؛
وانگه که تر را فروشد از مستی سر،
گویم که میان ما چه خواهد بودن،
آیین وفاداری.

به قدری قوالب و اقسام شعر کهن ما بکنواخت و محدود است که کم ترین خروج و عدول از سنن معمول، به مثابه امری نادر و ابتکاری به نظر می آید، گرچه تأثیر حاصل آن در عمق و اساس و جان و جمال

۱۹۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

حقیقی شعرچندانی 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 به هر حال چشم اهل جست و جورا لحظه‌ای به سوی خود می‌خوانند و مقصود ما از این تفصیل همین است نه چیز دیگر.

از مستزادهائی که در ایام نزدیک به ما مشهور شد غزل مستزاد امیر اتابکی است که مرحوم وثوق الدوله و نیک یاساد رشید یاسمی هم استقبال از آن کردند و کمی پیش تر قصیده مستزاد فرصت الدوله شیرازی و قصیده کوتاه شادروان میرزا سید حبیب اللهی خراسانی پسر جوان مرگ حبیب خراسانی هم بیش و کم شهرتی یافته‌اند که احتمالاً نیمایا نیز از این شهرت‌ها بی‌خبر شاید نبوده است. شواهدی در دست هست که نیمایا به شکل مستزاد توجه داشته است و در آزمایش‌های گوناگون خود این قالب را هم آزموده است و از آن در گذشته، وجود بعضی مستزادها در آثار نیمایا از این معنا حکایت می‌کند که البته مجال

۱- 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 يك نسخه کهن خطی دیوان ابن یمن استنساخ کرده‌اند که از طریق آقای نادرپور به من رسیده است. سند نقل من اتکاء به امانت آقای گلچین معانی است زیرا ایشان این رباعی را با دوربای مستزاد دیگر که یکی‌شان قبلاً نقل شد در دیوان ابن یمن دیده و یادداشت کرده‌اند، اما در کدام نسخه و کتابت کدام کاتب و از چه قری، و محفوظ در کدام کتابخانه شخصی یا عمومی؟ و با چه نام و نشانه‌ها، از مأخذ نقل من معلوم نمی‌کرد و اگر چه در خصوص نقل و استشهاد ما چند و چون پاسخ این پرسش‌ها تأثیری ندارد، با این همه در صورت لزوم از استاد گلچین معانی می‌توان طلب کرد ولی من شخصاً محض نقل و ضبط ایشان را سندی ممتاز و معتبر می‌شناسم.

نوعی وزن در شعر... / ۱۹۹

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

قبلاً 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 قصیده مستزاد دیده بودیم اما مثنوی مستزاد ندیده بودیم که نیما به آن پرداخته است مثنوی مستزاد شیر از آثار قدیم «نیما» و مورخ بهمن ۱۳۰۴ یعنی چهار سال پس از افسانه است. اینک چند بیتی از خوانیم آنرا به شهادت این قسمت بحث نقل می‌کنیم و قبلاً بد نیست دو سه کلمه در خصوص این شعر گفته شود تا سر رشته به دست 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 و غیره، حماسه می‌خواند، از پرورش طبیعی و مادر و کسان خویش سخن می‌گوید و «می‌غسرد غریذنی هواناک» و خشم و خروش دارد که چرا شیر گرسنه بخوابد و «بیابد به هر چیز روباه دست» و پرسش‌هایی از این گونه می‌کند و گویی می‌خواهد حمله و هجوم آورد و داد، از بی‌هنران بگیرد. اما سرانجام ازین در می‌گذرد و در دل بر ناتوانی ایشان می‌بخشاید و می‌گوید:

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

۲۰۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

به بیهوده چنگال آلوده‌ام
وزان گونه‌کار،

نگردد در آفاق نامم بلند،
نگردم به هر جایگاه ارجمند،
پس آن‌به مرا چون کز ایشان سرم
ازین بی هنر روبهان بگذرم
کشم پای پس

ازین پس ببخشودتان شیر فر
بخوابید، ای روبهان بیش تر
که در ره دگر یک‌هماورد نیست
به جز جانورهای دلسرد نیست
گه خفتن است

همه آرزوی محال شما
بخواب است و در خواب گردد دروا
بخوابید تا بگذرد از نظر
بنامید آن خواب‌ها را هنر
زی‌چارگی.

بخوابید این دم که آلام شیر
نه درمان پذیرد ز مثنی اسیر
فکندن کسی را که در بندگی ست
مرا مایه ننگ و شره‌مندی ست
شما بنده‌اید!

شاهد دیگر منظومه بالنسبه مشهور و مفصل خانواده سرباز اوست
که نیما در ۱۳۰۵ شمسی سروده است. این منظومه در قالبی آمیخته از

نوعی وزن در شعر ... / ۲۰۹

مثنوی و مستزاد سروده شده است که همچنان ندرت دارد. دوبند از آن را برای خاتمه این فقره می آوریم.

از آغاز فصل پنجم زن سرباز که شوهرش در جبهه برای نیکلا - امپراطور روس - می جنگد، در کلبه فقیرانه و بی نور خود با طفل شیرخوارش، تنها مانده، گرسنه و بی یار و یاور، گلاویز با خیالات و اوهام است. چشم به راه شوهر تیره روز خود که هر دم می پندارد، یا آرزو می کند که اینک خواهد آمد و او و فرزندش را از گرسنگی و مرگ نجات خواهد بخشید. اما،

این زمان گوئی هر چه بود، از هوش
رفت و حتی شمع نیز شد خاموش
تکه‌ئی مهتاب از ره روزن
سر برون آورد، اندرین مسکن
هر کجا خاموش هر طرف تیره‌ست

چشم‌ها خیره‌ست

گوئیا جنگی است، عشق را با بخت
هر چه از هر چیز، می‌هراسد سخت
مادر از بچه، بچه از مادر
روی گهواره می‌نهد، زن، سر
پیش چشم اوست شوهر مهجور

چون خطی کم نور... الخ^۱

۴- شکل و قالب ترانه‌های محلی و نحوه وزن گرفتن آن‌ها - شك نیست که «نیما» با انواع این گونه ترانه‌ها، چه ترانه‌های مازندرانی

۱- نیما، زندگی و آثار، به کوشش دکتر جنتی عطایی، تهران، آذر ۱۳۳۲، ص ۹۷.

۲۰۲ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

و آنچه ترانه‌های عام‌همه 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 بوده است (نیما منظومه بزرگ مائلی خود را به او تقدیم کرده است.) از مؤیدات این معنی است. من خود بارها، اعجاب و تحسین «نیما» را راجع به ترانه‌های ملی شنیده‌ام. او صادق هدایت را نیز تحسین می‌کرد که اولین بار به جمع‌آوری ترانه‌ها و آثار فولکلوریک ایران برخاسته بود و بسیاری از آن‌ها را در مجلات و کتب انتشار داده بود.

می‌دانیم که اوزان ترانه‌ها با اوزان عروضی متفاوت است و دارای حالتی است انگار معلق و بینابین اوزان هجائی و عروضی، با خصصاتی خاص خود ترانه‌ها.

«... برخی از این ترانه‌های ملی بدون قافیه، نمونه‌ای از طرز ساختمان قدیم‌ترین شعرهای فارسی و شاید از سرودهای ماقبل تاریخی نژاد آریاست... سرودهای اوستا (نیز) بدون قافیه و مانند همین ترانه‌های عامیانه است.^۱»

بی‌شک نیما به شکل و قالب و نیز به وزن ترانه‌ها توجه داشته است از خصلت وزن متغیر و حالت ملایمت و کشداری فنی و کوتاه و بلندی‌های خاص ترانه‌ها، به‌خوبی آگاه بوده است. او در همه جنات کلی و امور مربوط به شعر و هنر، همواره بسیار کوشا بود که به طبیعت و سادگی و صفا گرایش داشته باشد. اصلاً این خصات اصلی و طبیعی او بود که 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 - صادق هدایت، نوشته‌های پراکنده ص ۲۹۹ - ۲۹۸.

نوعی وزن در شعر... / ۲۰۳

سخن او را می نویسم) :

« اقتضای اوزان عروضی اینست که آدم بسیار مبادی آداب و لفظ قلم حرف بزند و حال آنکه در طبیعت چنین نیست. ترانه های عامیانه و لالائی ها و دو بیتی های روستائی چه قدر از این لحاظ به طبیعت نزدیک تر است و چه ملایمت و نرمشی در وزن گرفتن دارد.»

این سخن نمونه توجه و علاقه خاص او به ترانه های عامیانه و اوزان فزری و روانگی طبیعی آنهاست. باری اینک چند بیتی از بعضی ترانه های عامیانه را ذیلا نقل می کنیم تا نمونه مشهود و شکل مکتوب این قبیل موزونات نیز در پیش روی خواننده و اهل تحقیق بوده باشد:

یکی بود، یکی نبود
سرگنبد کبود، پیر زنکه نشسته بود
اسبه عصار می کرد
خره خراطی می کرد
شتره نمد مالی می کرد...
فیل آمد به تماشا.
پاش سرید تو حوض شا. افتاد و دندونش شکست
گفت: چه کنم، چاره کنم
رومو به دروازه کنم...

□

راسی؟

چون خاله ماسی؟

۲۰۴ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

تو بودی که ماس میخواستی؟
چارقدگارس میخواستی؟
به دس لباس میخواستی؟



يك كلاغی به سر دیوار ایمایی
آهای‌های، آهای‌های
کلاغه پرزد و رفت
دیوار سرجا بی
آهای‌های آهای‌های...

نمونه را کافی است. گرچه این ترانه‌ها و بسیاری امثال این‌ها در ذهن و حافظهٔ اغلب مردم ایران هست اما جز ترانهٔ اخیر باقی را من از گرد آوردهٔ صادق هدایت نقل کرده‌ام، از کتاب نوشته‌های پراکنده او و فقط ترانهٔ اخیر (يك كلاغی) را از محفوظات و یاد خود به این‌جا آورده‌ام. ۵- قالب بعضی از اقسام نوحه‌های قدیم (نیما خود نوحه سرانیز بود). بخواهش بعضی همروستائیان که از لحاظ وزن و قافیه (در قالب نوحه‌های متداول) تنوعی بیشتر از دیگر قالب شعر رسمی ادبی به خود پذیرفته. به عنوان مثال از کلیات یغمای جندقی شاعر هزال معروف، چندبیتی در این فهرست ثبت می‌کنم.

... آفتاب چرخ دین را لشکری ز اختر فزون،
آبگون،
تیغ‌ها در قصد خون؛
بر مکش هان از نیام صبح خنجر، آفتاب!
آفتاب!

نوعی وزن در شعر... / ۲۰۵

باز کش سر، آفتاب!
 برق حسرت کشت این غم حاصلان را برگ و بر
 خشک و تر،
 سوخت اندر یکدیگر
 خود تو دیگرشان مزین در خرمن آذر، آفتاب!
 ..
 آفتاب!
 باز کش سر، آفتاب!...^۱

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

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

«فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن^۲

فاعلات

فاعلاتن فاعلات...»

برای دیدن نمونه‌های دیگر این گونه تنوعات و توسعات در

۱- کلیات یغمای جندقی، چاپ افست، تهران ۱۳۳۹، ص ۲۸۶.

۲- پارکن آخر: فاعلن.

۲۰۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

نوحه‌ها من جمله به کلیات یغما رجوع کنید (چاپ مذکور از ص ۲۸۴ تا ۳۰۳) و نیز کلیات صامت بروجدی و محرق الفؤاد از ملا رضا محزون الذاکرین رشتی و دیگر و دیگران.

این جا اجازه بدهید از حضراتی مثل «فلان و بهمان و بیسار و این‌ها» پرسیم که چرا «یغما» و دیگران حق دارند و برایشان ایرادی وارد نیست که بدین گونه توسعه بجویند و در وزن، آن‌هم برای موضوعاتی از قبیل نوحه و مرثیه و سرود سینه‌زنی، اما «نیمای» حق ندارد چنین وسعت طلبی و گشاده‌دستی در وزن داشته باشد، وانگهی برای موضوعات متنوع شعری خویش و معانی بلند و جلیل و حسیات عالی و انسانی‌ش؟
 ۶- شکل مکتوب و نحوه وزن گرفتن شعر در زبان‌های اروپایی، «نیمای» به زبان فرانسه آشنا بود و از این طریق با شعر فرنگان فی الجمله ربط و مختصر سروسری داشت شاید در ایام جوانی بیشتر ولی بعدها کم و کمتر کتب ارزش احساسات او از این ربط و آشنایی حکایت‌ها می‌کند. خود او گفته است. و ما به جای خود در این کتاب نقل کرده‌ایم که آشنایی بازبان خارجی راه تازه‌را در پیش پای من گذاشت. مرحوم جلال آل احمد در مقاله مشهور و سودمند خود نوشته است:

قبل از مطالب دیگر، اگر تحولی را که او بدوزن شعر خود داده است، اثری از ادبیات فرانسه بدانیم، راه ناصوابی نرفته‌ایم.^۲

۱- این عبارت را از یک مقاله شادروان مجتبی مینوی در مجله یغما عاریت دارم حالا یادم نیست کدام و کجا: ایشان «بیستار» نوشته‌اند و در کتب لغت نیز چنین است و مرادف فلان و بهمان بیستارست اما در تداول عامه اهل توس (مشهد) «بیسار» و «بیسال» گویند.

۲- از کتاب دید و بازدید و هفت مقاله آل احمد، مقاله مشکل نیمایوشیج، امیرکبیر، تهران، دی و بهمن ۱۳۳۴، ص ۱۸۹. این مقاله ابتدا در اردیبهشت ۱۳۳۱ چاپ شد.

نوعی وزن در شعر... / ۲۰۷

اگر من این نکته را در مقاله آل احمد ندیده بودم، در این رقم از فهرست شاید فقط با اشاره به آسانی و آزادی بیشتر شعر هجائی فرنگ و توجه به نجابت خونی و خانگی آن برای خود ایشان و به شکل مکتوب و ارائه نمونه‌ای از آن، در اخص مورد وزن، اکتفا می‌کردم و می‌گفتم مثل بعضی نمونه‌های باقی‌مانده شعر هجائی ایران، شعر هجائی فرنگ نیز می‌تواند نظر جوینده آزمونگری را در مسیر تجارب گوناگونش جلب کند. اما من در این کتاب در فصل کوشش‌های بی‌حاصل و تجربه - هائی که نتیجه مطلوب از آنها به دست نیامده است و متروک مانده، مفصلاً به این نکته پرداخته بودم و کارها و چاره‌جویی‌های بسیار کسان را (من جمله مرحوم حاج میرزا یحیی دولت‌آبادی و نیک‌یاد لاهوتی کرمانشاهی که با توجه به دو نژاد و نتاج شعر فرنگی - فرانسوی و روسی - به تقلید اشعار هجائی پرداخته‌اند و حاصل کارشان را دیده‌ایم و می‌شناسیم) در این زمینه بررسی و ارزیابی کرده بودم. اما می‌بینم که این قول آل احمد در این خصوص، به جای خود، داوری و نظریه‌ای است، آن‌هم از کسی که در شناختن یا لا اقل شناساندن «نیما» از آن دوسه چار و پنج نفر نخستین است و در غالب موارد نشان داده است که موج‌گیر حساس و هوشیاری دارد و تیز گوش و بیدار است، چنان که هر وزش تازه‌ای را در اقسام هنر و ادب این آبادی بسیار زود درمی‌یابد یا دست‌کم زودتر از دیگران حساسیت خود را بروزمی‌دهد. من همچنان که داوری او را بسی محترم می‌دارم، به خود نیز حق می‌دهم که راجع به عبارت قبل از مطالب دیگر کمی متأمل شوم و علت این تأمل را بی‌شک ناآشنائی خود با ادبیات فرانسه، خاصه اوزان شعری و عروض این ادب می‌دانم و همین حال

۲۰۸ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

نمی‌گذارد مثل گذشتن از ناحیه‌ای روشن (به قول آل احمد راه صواب) بسرعت و بی تأمل بگذرم و چون چنین است با قبول اهلیت او رأیش را به عنوان رأی دآوری واقف و آشنا (که لابد آن ناحیه برایش روشن بوده است) از ارقام حتمی و لازم فهرست نه گانه خود می‌شمارم و بسا آن که در تأثر نیما از فرنگیان اصرار بسیار و جزم مبالغه آمیزی ندارم، اما سهم تأثیر شعر و ادب فرانسه - یا عموماً فرنگ را البته در جهات دیگر شعر و تحولات هنر نیما نه در خصوص وزن، امری مسلم و از نواحی روشن بحث‌های مربوط به شعر او می‌دانم.

در بسیاری از امور دیگر مربوط به شعر اگر نیما «قبل از مطالب دیگر» متأثر از فرنگیان باشد، جای دارد و آثارش گواه حکایت از آن می‌کند اما در امر وزن اعتقاد من چنین نیست. راه تازه‌ای که نیما از آن سخن می‌گوید، چراغش وزن است و مذهب مختار او در وزن نشان می‌دهد که با هوش و بصیرت و ژرف بینی بسیار، از سرنوشت گمشدگان و بی سرانجامان در راه‌های «بسیار تازه» به خوبی پند گرفته است و مسأله اهلیت خون و قرابت و نجابت خانگی را از یاد نبرده است و مثل کسانی که گویند «ما چنین کردیم، ما چنین نهادیم، آئین آئین ماست، فرمان فرموده ما» من و مائی از این جنس و جنم‌ها در کارش نمی‌بینیم و حالا می‌فهمیم که مرد به خیلی حساب‌های دقیق آشنا بوده است.

بودند و هستند کسانی که «خیلی خیلی نو و خیلی پیشرو» و نفساً يك رأس «آوانگارد پرزانت» بودند و از آن سوی بام افتاده‌اند؛ اما نیما هر قدمی که برمی‌داشت، به قول خودش جای قدم قبلیش را فراموش نمی‌کرد، کجاست. و همچنین جای قدم بعد را؛ زیرا آزموده‌ها را

نوعی وزن در شعر.. / ۲۰۹

نمی‌آزمود و می‌دانست کسانی که مدام ولاینقطع بی‌توجه به جای قدم‌ها در حال دویدن بسوی پیشند، به سینه خودشان صدمه می‌زنند و زود از نفس می‌افتند. او می‌دانست که در شب هولناک زندگی و در این راه دور و درشتناک، فاصله بسیار گرفتن از همراهان سفر و دور ماندن از قافله، خطرناک است. این درست که مسأله اساسی حرکت و راهپاری و طی مراحل است، اما نفس دور افتادن فرق نمی‌کند، وقتی دور افتادی چه از این طرف، چه از آن طرف. زندگی و زنده بودن، خیلی حواس جمع و حساب درست می‌خواهد. وقتی آدم از قبیله و قافله خودش دور بیفتد، در همه قبایل دیگر غریب است. خون آدمیزاد از خاک است و خاک قبیله برای آدم نجیب دام‌نگیر. من گفته‌ام:

نه هر که دم می‌زند، یا که قدم می‌زند

زنده توان گفتنش یا به سوئی ره‌پار

۷ - قول‌ها و تصنیف‌ها - پابدهای غزل از ایام قدیم نوعی شعر مله‌چون هم نزد اهل ذوق و شعر و موسیقی شناخته و متداول بوده است که به آن قول می‌گفته‌اند و آن را مرادف «غزل» به کار می‌برده‌اند، حافظ گفته است:

مغنی نوای طرب ساز کن

به قول و غزل قصه آغاز کن

و گفته :

۲۱۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

بابل از فیض گل آموخت سخن، ورنه نبود

این همه قول و غزل تعبیه درمنقارش

«قول» نوعی «غزل» بوده است. دراوزان شنگ و شاد و ضربی که اهل موسیقی برای آن نغمه و آهنگ می‌ساخته و تصنیف می‌کرده‌اند و خوانندگان و قوالان، شعر را همراه با آهنگ می‌خوانده‌اند. چنان که استاد جلال همایی در مقالهٔ سودمند غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید^۱ تحقیق کرده‌اند:

کلمهٔ تصنیف به تعبیر «تصنیف قول» و «تصنیف صوت» و «تصنیف عمل» و نظایر آن یعنی ساختن نغمه و آهنگ، بسیار آمده و تدریجاً در اثر کثرت استعمال، مضاف الیه «قول» و «صوت» و «عمل» حذف شده و لفظ «تصنیف» تنها و بدون ذکر مضاف الیه در معنی آهنگ‌سازی و تصنیف صوت و قول و غزل، مصطلح و متداول گردیده است. نمودار این تحول، کتاب عالم‌آرای عباسی است تألیف ۱۰۲۵ هـ. ق. که گاهی اصطلاح «تصنیف قول و عمل» را آورده است ... و گاه هم «تصنیف» تنها را، با حذف مضاف الیه به همان معنی ... گفته است ... لفظ «تصنیف» هم در ابتدا با همان مفهوم مصدری به معنی آهنگ‌سازی و ساختن قول و نغمه و صوت استعمال می‌شده. آن هم تدریجاً به توسع مجازی تغییر معنی داده و در مفهوم حال مصدر یعنی قول و غزلی که موافق

۱ - مجلهٔ یغما، سال سیزدهم، شماره ۲، اردیبهشت ۱۳۳۹، ص ۷۷ به بعد.

نوعی وزن در شعر... / ۲۱۱

آهنگ موسیقی ساخته شده باشد، مصطلح شده است.^۱

مقصود ما همین اصطلاح است. بعضی از اهل تحقیق معتقدند که سرود «خسروانی» و «لاسکوی» پیش از اسلام نیز نوعی «قول» بوده که سراینده که احتمالاً نوازنده هم بوده در بزم‌ها می‌خوانده است، منتها اوزان «خسروانی» و «لاسکوی» هجائی بوده است. ما به جای خود، مستقلاً و به تفصیل درباره «خسروانی» و «لاسکوی» بحث خواهیم کرد.^۲

در قسمت مستزاد به غزل‌های قول‌شده در عرف اصطلاح قدیم اشاره کردیم اما چنان که می‌دانیم آن‌گونه شعرها اوزان عروضی دارند و کوتاه و بلندی مصرع‌هاشان مستزاد است نه به صورت تصنیف‌ها که شکل مکتوبشان حدفاصل بین شعرونثراست و اوزان جدا از موسیقی‌شان نیز همین حال را دارد (شبهه قسمی از نوحه‌ها که در واقع تصنیف‌مذهبی عزا و مرثیه است).

ظاهراً از جهات عمومی و کلی در ساختن قول‌ها و تصنیف‌ها و شعرهای ملحون، سه شیوه متداول است:

الف - این که سراینده «قول» خود سازنده آهنگ نیز باشد. اگر درباره چگونگی ساختن و پرداختن خسروانی‌های قدیم به علت فاصله‌های بعید زمانی، سند قطعی و معتبری نداشته باشیم، از زمان‌های نزدیک به خودمان اسناد و روایاتی داریم که بنا بر آن‌ها می‌دانیم که چنین شیوه‌ای

۱ - همان مأخذ، ص ۸۲.

۲ - این بحث جداگانه در مجله یقما، سال سیزدهم، شماره ۱۰، دیماه ۱۳۳۹، ص ۲۹۹ به بعد منتشر شده است. به ضمیمه‌های آخر کتاب مراجعه شود.

۲۱۴ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

در ساختن قول‌ها به کار می‌رفته. مقصودم کار مرحوم شیدا و جاودان یاد عارف قزوینی است که هر دو خودشان توأم هم آهنگ و هم شعر را می‌ساخته و می‌سروده‌اند. همهٔ کسانی که در نوشتن احوال این دو تن و خاصه «عارف» تفصیلی داده‌اند، متذکر این نکته شده‌اند.

آنچه مسلم به نظر می‌رسد اینست که این شیوه، طبیعی‌ترین و بهترین روش قول و تصنیف‌سازی است. ترانه‌های محلی توأم با آهنگ نیز که همه دلنشین و لطیف و گیراست؛ گویا ابتدا، به همین شیوه ساخته شده باشد، یعنی هر دو عنصر - شعر و موسیقی - پرداختهٔ ذوق و ذهن یک تن بوده باشد که چنین ترکیب کامل و زیبایی دارد. جز آن که کم کم به مرور در بیش و کم فراز و فرودهای هر ترانه، در شعر و آهنگ، از جانب صاحب ذوقان و صاحب طبعان بعدی و بعدها تصرف‌ها شده و رفته‌رفته کمال یافته تا امروز هر ترانه و شعر محلی در واقع هر قول محلی، به صورت یک پاره جواهر درخشان به ما رسیده. هم امروز نیز بسیار بندرت البته نزد تصنیف‌سازان این شیوه معمول است.

ب - شیوه دوم که امروز در موسیقی کشور ما رواج فوق‌العاده و تقریباً کامل دارد، اینست که آهنگساز در مایه‌ای از الحان موسیقی ایرانی (و اخیراً شله‌قلمکاری از ایرانی و ترکی و عربی و فرنگی و غیره با سرقت ترانه‌های محلی و مسخ کردن آنها) آهنگی می‌سازد و به چند «گوشه» از گوشه‌های مشهور مقام و «دستگاه» آمسودرفتی می‌کند، آنگاه این آهنگ را که عبارتست از حدودی در اصوات، با سرایندهٔ شعر تصنیف در میان می‌گذارد و او در قالب آن حدود، کلمه می‌ریزد. چنان که واضح است این شیوه چندان طبیعی نیست و غالباً عنصر سخن

نوعی وزن در شعر ... / ۲۱۳

در این تصنیف‌ها متکلفانه‌تر و ضعیف‌تر از نغمه است و گاه بالعکس .
از این رو معمولاً "چیز اصیل و زیبایی از آب در نمی‌آید چنان‌که در
میان تصنیف‌های امروز بسیار بسیار بندرت چیزی پیدا می‌شود که
احیاناً به شنیدن بیارزد، اغلب نزدیک به تمام تصنیف‌های امروز بسیار
بی‌ارزش و پست و چرند حتی مفتضح است و مایه آبروریزی، آهنگ از
شعر بدترست شعر از آهنگ فاسدتر و نتیجه ترکیب از هر دو مفتضح‌تر،
به حدی که واقعاً مایه فساد ذوق عامه و بدتر از سوهان روح است و لاجرم
به هیچ نمی‌ارزد و عمری هم ندارد، دو روزی خوانده می‌شود صفحه و
نواری را کثیف می‌کند و بعد هیچ ... بگذریم.

ج - شیوه سوم عکس شیوه دوم است که پیش‌ترها چنان‌که گذشت
در مورد بعضی غزل‌های خوش آهنگ و رباعی‌های دلنشین در کشور
ما رواج داشت اما امروز به تقریب متروک شده است و لسی در فرنگ
رواج بیشتری دارد. چنان‌که موسیقیدانی شعری را بپسندد و برای آن
آهنگ بسازد، یعنی عنصر «سخن» قبلاً وجود داشته باشد و بعد عنصر
«نغمه» بر آن افزوده آید.

گرچه این نکته خارج از امر تصنیف و قول است و مربوط به اپرا
و اوبرت و امثال این‌هاست اما قسمت بزرگی از موسیقی‌فرنگان از
لاحظه کلی چنین حالی دارد که بر روی داستان‌ها، یا افسانه‌ها یا شعرها
آهنگ ساخته‌اند.

ساختن يك قول و تصنیف دلنشین و عالی کار بسیار ظریف و
دشواری است اگر از عنصر سوم که آواز خواننده و قوال باشد (وجه
قدر هم باید مناسب و ملایم حال قول و نغمه باشد) - بگذریم، دو عنصر

۲۱۴ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

دیگر یعنی موسیقی و شعر باید بسیار هماهنگ و به اصطلاح فرنگان «آرمونیزه» شده باشند تا تصنیفی نغز و دلپسند بوجود آید و هیچ يك نباید بر دیگری تحمیل شده باشد و اصالت دیگری را مخدوش کند.

شیوه «ج» این جا مورد بحث ما نیست و آنچه در آن مربوط به مستزادهاست در بحث راجع به مستزاد نوشته شد، اما با توجه به آنچه گذشت و چنان که نمونه‌های موجود تصنیف‌ها گواهی می‌دهد اوزان شعری تصنیف‌های «الف» و «ب» نه مطابق قواعد عروضی است نه هجائی، نه اوزان ترانه‌های عامیانه و نه هیچ ایقاع و نقره منظمی خارج از حال تغنی و نوای خود شعر، بلکه وزن آن شعرها فقط و فقط تابع موسیقی همراهشان است و چون جمله‌های موسیقی همراه آن سخنان سرودگونه، بسیار متنوع و دارای کوتاه و بلندی‌های گوناگون است؛ شعرهای تابع آن نیز طبعاً همچنان وزن می‌گیرند و از این رو به پاره‌ها و جمله‌های شعری بلند و کوتاه و متنوعی تقسیم می‌شوند که غالباً جدا از موسیقی و نغمه‌هاشان ناموزون به نظر می‌رسند، اگرچه وزنی خاص دارند. اگر گاهی در آن‌ها مصرعی یا پاره‌ای پیدا شود که به وزنی از اوزان عروضی در آید یا نزدیک باشد غالباً بر سبیل اتفاق است، و البته این اتفاق گاه به نفع عروض و توسعه اوزان شعری تمام شده است چنان که دیدیم وزن معروف افسانه نیما قبلاً در یکی دو تصنیف عارف (و نیز در بعضی نوحه‌ها که گفتیم از این لحاظ گاهی حالشان مثل حال تصنیف است) آمده و همچنین وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلات فاع» - و رکن اخیر گاه : فع - (که ملك الشعراء بهار قصیده زیبا و شیوایی در آن سروده است و در دیوانش نوشته شده که وزنی است نو و اختراع بهار است) حال آن که

نوعی وزن در شعر... ۲۱۵/

در تصنیف مشهور مرغ سحر خود او شاید ناخود آگاهانه چند مصرع به این وزن در آمده.

در تصنیف های «عارف» از این گونه جمله ها و پاره های شعر ملحون بسیار است که با عروض قرابتی دارد و قابل آنست که عیناً یا بامختصر تصرفی جزء اوزان شعری شود یعنی بی همراهی موسیقی نیز نظم و ضرب و حالت موزون دانشین و خوشاهنگی دارد.

گرچه در کتب عروض و شواهد زحافات بحور - اگر دقت شود - از این جنس نمونه ها توان یافت اما مجموعه ای از آن ها در یک قطعه شعر - جز در تصنیف ها که رواج و انتشار شکل مکتوبشان به کلی تازگی دارد - دیده نمی شود.

متأسفانه در کتب تذکره قدیم از تصنیف های آهنگسازان و شعرای تصنیف ساز چیزی نقل نکرده اند. درین خصوص اغلب به چند کلمه مختصر از این قبیل که فلان کس در نواختن فلان ساز بی نظیر بود، یا تصنیف ها و قول های بی نظیری بسته بود، یا مثلاً در مقام، دو گاه، نیشابورک و ... تصنیف قول ها و عمل های عالی کرده بود، که از غایت اشتها حجت به نقل نیست و خلاصه از این گونه عبارات اکتفا کرده اند و این جای تأسف است مثل این که آن اشتها همیشه باقی می ماند؛ خیلی فادر است که احیاناً در تذکره ای بیتی از تصنیفی نقل شده باشد. گویا معمولاً تصنیف ها را لایق ذکر در کتب تذکره ادب نمی دانسته اند، چنان که ما نیز امروز - و متأسفانه به حق - همین داوری را داریم و این حال موجب شده است که از تصنیف های پیشینیان به کلی بی خبر بمانیم. يك وقتی من از تذکره نصرآبادی اسامی و موارد ذکر خطاطان و

۲۱۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

نقاشان و موسیقیدانان و اهل حرفه‌های مختلف را یادداشت می‌کردم. نتیجه^۱ نام گروه کثیری، نقاش و خطاط و موسیقیدان و اهل حرفه‌های دیگر را استخراج کردم که از آن جمع، نوزده نفر موسیقیدان، اعم از آهنگساز و تصنیف‌ساز و نوازنده و آوازخوان بوده‌اند. از جمله نکاتی که درین جستجو و مطالعه به آن برخوردیم یکی این بود که آهنگسازان آن عهد اغلب شعر تصنیف‌های خود را خود می‌ساخته‌اند، یعنی مثل گروه شیوه «الف» سازنده آهنگ و سراینده شعر یک نفر بوده مگر در بعضی موارد نادر که فی‌المثل شعری از قدما مورد توجه قرار گیرد و یا کسی بخواهد که آهنگسازی برای آن شعر آهنگ بسازد، چنان که در خصوص شمس تیشی شیرازی در تذکره نصرآبادی آمده است^۲.

می‌گوید :

«تصنیفی ساخته در نغمه بیات و اصول سماعی بسیار به کیفیت بسته، این شعر خسرو را هم تصنیف ساخته :

ای خال و خط و زلف تو آرایش دیده

ای دیده بسی دیده و مثل تو ندیده

و آن‌گاه گوید :

« اکثر تصنیفات شعر خودش است ».

در مورد دیگری گوید :

شاه‌مراد، خوانساری در فن موسیقی و ترکیب تصنیف و قول

نوعی وزن در شعر... / ۲۱۲

و عمل بی مثل و مانند بود و شاه عباس ماضی (یعنی شاه عباس درویش - اول -) توجه بسیار به او داشت، چنانچه بر سر این تصنیف که در مقام دوگاه و نوروز و صبا بسته و شعرش اینست:

صد داغ به دل دارم ز آن دلبر شیدایی
آزرده دلی دارم، من دانم و رسوائی

به انعام و خلعت سرفراز گردید^۱.

به هر حال چنان که ازین تذکره و همچنین تذکره های دیگر برمی آید اغلب شعرهای تصنیف های قدیم، شعرهای عروضی بوده و با لحن و شیوه کلام ادبی معمولی نیز که برای آنها آهنگ ساخته می شده، تک و توکی نمونه ها که نقل کرده اند، 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، و انگهی با لفظی و لهجه ای غیر ادبی ثبت کرده باشند مثل این نمونه نادر که من در همان تذکره نصرآبادی به آن برخورددم - که به نظرم نمونه جالب و بی نظیری است - و از آنجا نقل می کنم^۲:

«سامعا، بیرام بیک نام داشت ولد باقر بیک همدانی... در علم موسیقی و نظم تصانیف خیلی ربط داشت، چنان که تصنیف مشهوری در نغمه زابل و اصول بسته، شعر آن تصنیف اینست:

۱ - چاپ مذکور، ص ۹-۳۱۸.

۲ - چاپ مذکور، ص ۳۲۳.

۲۱۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

«قامتت سروی ز سروستان نازه ،

چشم مست ،

به اشاره دلنوازه.»

اینک نمونه‌ای از تصنیف‌های امروزی یعنی ترانه «مرغ سحر» سروده «ملك الشعرا بهار» که سخت مشهور است و از قول‌هایی است که به‌خلاف معمول عمر بیشتری یافته زیرا بسیار به‌قوت و با حال و شور سروده شده است و معانی بلند و ارجمند عصر ما را محتوی است و عناصر متشکله آن نیز همه خوب و هماهنگ است و درین زمینه می‌توان آنرا نمونه‌ای موفق و کامل شمرد این قول از ایام کودکی تاکنون با صدای بسیار عالی و بی‌نظیر قمرملوک وزیری - خواننده آزاده و هنرمند راستین بهشتی حنجره فقید - همراه با شعر بهار در گوش من طنین خود را نگه داشته است و هنوز هم از آن لذت می‌برم^۱:

بند اول:

مرغ سحر، ناله سرکن

داغ مرا تازه ترکن

ز آه شرربار ،

این قفس را

برشکن و زیر و زبرکن

بلبل پر بسته ز کنج قفس درآ

نغمه آزادی نوع بشر سرا

۱ - از مجلد دوم دیوان ملك الشعرا بهار ، ص ۵۲۴.

نوبی وزن در شعر... / ۲۱۹

وز نفسی عرصه این خاک توده را
 پر شرر کن.
 ظلم ظالم
 جور صیاد ،
 آشیانم، داده بر باد.
 ای خدا، ای فلك، ای طبیعت
 شام تاریك ما را سحر كن.
 نوبهار است، گل به بار است
 ابر چشمم، ژاله بار است
 این قفس چون دلم تنگ و تار است
 شعله فكن در قفس، ای آه آتشین.
 دست طبیعت ، گل عمر مرا مچین.
 جانب عاشق، نگه‌ای تازه گل، ازین
 بیش تر كن.
 مرغ بی دل شرح هجران
 مختصر، مختصر، مختصر كن.

بند دوم :

عمر حقیقت به سر شد.
 عهد و وفا پی سپر شد،
 ناله عاشق،
 ناز معشوق،

۲۲۰ / بدایع و بدعت‌های نیاپوشیج

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 مالک،
 جور ارباب؛
 زارع از غم، گشته بی تاب.
 ساغر اغنیا پر می تاب.
 جام ما پر زخون جگر شد.
 ای دل تنگ، ناله سر کن.
 از قوی‌دستان حذر کن.
 از مساوات صرف نظر کن.
 ساقی گلچهره، بده آب آتشین
 پرده دلکش بزن، ای یار دلنشین
 ناله برآر از قفس، ای بلبل حزین
 کز غم تو،
 سینه من، پر شرر شد.
 کز غم تو،
 سینه من،
 پر شرر، پر شرر، پر شرر شد.^۱

۱ - «آهنگ این تصنیف از آقای مرتضی فی‌داود است» ابن یادداشت و

نوعی وزن در شعر ... ۲۲۱/

می بینید که بر سبیل اتفاق و من حیث لای شعر، چنین افتاده است - بدون این که هنگام سرودن توجهی به این شده باشد یا قصد و عمدی در کار بوده باشد - که در بند اول پاره « این قفس چون دلم تنگ و تار است » و « ای خدا، ای فلک، ای طبیعت » و همچنین « شام تار یک ما را سحر کن » و نظایر و قرینه های این ها نیز در بند دوم این تصنیف به وزن افسانه نیماست و پاره « شعله فکن در قفس ای آه آتشین » تقریباً عین همانست که گفتیم بهار قصیده ای در آن وزن گفته قصیده ای با این مطلع که از قصاید خوب و بدیع بهار است:

غم مخور ای دل که جهان را قرار نیست

و آنچه تو بینی به جز از مستعار نیست^۱

و می بینید که جملات موزون و مصرع های این تصنیف دارای کوتاه و بلندی های بسیار متنوع است و اوزان آن مصرع ها دارای تنوعی است و خاصه شکل مکتوبش (من بر این شکل مکتوب از لحاظ شباهت به ظاهر کار نیما مخصوصاً بسیار تکیه می کنم) برای ذهن جویا و پویه گر

→

توضیح راجع به سازنده آهنگ ترانه مرغ سحر را من ننوشته ام. وقتی مقاله نوعی وزن در مجله ماهنامه پیام نوین چاپ می شد (چاپ سوم مقاله) دیدم در حاشیه افزوده شده است. پیرسان شدم، معلوم شد که گویا مدیر وقت مجله مذکور شادروان روح الله خالقی افزوده است چون من از این که چه کسی بوده است سازنده آهنگ بسیار خوب و حماسی مرغ سحر بی خبر بودم، و این حاشیه توضیحی روشنگر بود که به حق یاد و ثبت

←

۲۲۲/ بدایع و بدعتهای نیمایوشیح

نیمای در زمانی که به فکر پیدا کردن مفری از بن بست بوده، مثل هر پدیده و ایده و شنیده‌ای جالب به خوبی قادر است نظر جوینده کوشایی چون او را به جانب خود مشغول و برای کسب آزادی و شکستن بن بست شیوه‌های متداول، متوجه کند و لحظاتی چند او را به تأمل و دقت فراخواند و سرانجام، شاید هم به آزمایش و کار وادارد.

می‌دانیم که در ایام جوانی نیمای تصنیف‌های سیاسی و غیر سیاسی (عاشقانه) عارف شهرة کوی و برزن‌ها در همه اقطار ایران زمین بسوده است و به راستی مصداق «زبانزد خاص و عام» و چه بسیار بزم‌های حال و عشرت اهل ذوق و ساز و سرود را گرم و پر شور می‌کرده است. مرحوم کسروی تبریزی به نظر من در تاریخ مشروطیت خود (یا جایی دیگر

→

می‌کرد نام يك هنرمند بزرگوار دیگر را که در ایجاد این ترانه تأثیر اصلی و بنیادی داشته است یعنی در واقع نیمی از ارزش و قدر این کار از آن او و حاصل قریحه هنرمند و خلاق او بوده است. از این جهت من این یادداشت را همچنان به حال خود باقی گذاشتم و با تکریم و احترام و بزرگداشت یاد می‌کنم از این ارجمندان و خدمتگزاران حقیقی و گرانقدر فرهنگ و هنر ملی سرزمین و کشور خود، و درود می‌فرستم بر یاد و نام همه آن عزیزان: خالقی، نی‌داود، قمر و ملک الشعرای بهار.

۱- در دیوان ملک الشعرای بهار، برادر فاضل و گرامی بهار در توضیحی که در خصوص این قصیده نوشته‌اند، وزن قصیده را از ابداعات عروضی بهار شمرده‌اند گرچه این حرف تا حدودی به جا و درست است، اما مسلماً بهار پس از سرودن مرغ سحر به این ابداع الهام شده است و آهنگ «مرغ سحر» یعنی سازنده آن آهنگ هم درین ابداع سهمی دارد.

نوعی وزن در شعر... / ۲۲۳

از نوشته‌ها و مقالات او، که درین لحظه دقیقاً نمی‌دانم کجا؟) از تأثیر این ترانه‌های پرشور ملی حتی در کودکان کوچه و بازار تبریز یاد می‌کند، که از خاطرات ایام جوانی گسروی است و از این تأثیر سودمند عارف به‌نیکویی و قدرشناسی و احترام سخن می‌گوید و می‌دانیم که این نشان همنوائی و همدلی و لبیک مردم بوده است با ترانه‌های میهنی و ملی عارف و امری شایع و رایج در همه ولایات ایران زمین آن‌روز و از یادکردها و خطوط دیدنی چهره و طرح تصویر کشورما در آن زمان، یکی هم این حال و حکایت بوده است.

و باری، نیما، اگر نه در کوی و برزن، بی‌شک در خانه و خلوت خود، یکی از جمله همان لبیک‌گویان و همنوایان بشمار تواند آمد، و چطور ممکن است که نیما مثلاً این یا نظایر این نگاره و انگاره را ندیده باشد، نوشته، نخوانده، نشنیده، یا درباره آن نیندیشیده باشد که:

گریه کن، که گر سیل خون گری، ثمر ندارد.
 ناله‌ای که ناید ز نای دل، اثر ندارد.
 هر کسی که نیست، اهل دل، ز دل خبر ندارد.
 دل ز دست غم مفر ندارد.
 دیده غیر اشک تر ندارد.
 این محرم و صفر ندارد.
 گر زنیم چاک،
 جیب جان، چه باک
 مرد جز هلاک،

۲۲۴ / بدایع و بدعت‌های فیما یوشیح

هیچ چاره‌دگر ندارد.
زندگی دگر، ثمر ندارد^۱...

این از بهترین و پرشورترین تصنیف‌های سیاسی و ملی عارف است که در واقع شهادت شهید بزرگوار و فدائیان خدمتگزار سردارنجیب ایران کلنل محمد تقی‌خان پسیان در چهاربند سروده است. ما فقط بنداول آنرا نقل کردیم.

نوعی از تصنیف‌های عارف از لحاظ وزن حالتی دارد بینابین شیوه «ج» و «الف» که قبلاً گفتیم و گذشت یعنی این که این نوع - اگر چه عملاً به شیوه «الف» سروده شده - وزنش به اوزان عروضی بسیار نزدیک است چنان که گویی سراینده در مایه‌ای از بحری تصنیف سروده است منتها مصرع‌ها را با تنوع بیشتری از مستزادها کوتاه و بلند اختیار کرده، قطعاً اخیر که نقل کردیم هم تقریباً چنین بود. این نوع به مقصود ما نزدیک‌تر است و از شواهد بسیار روشن بحث ما در این قسمت تواند بود. اینک نمونه‌ای از این نوع خاص و جالب تصنیف‌های عارف که يك ترانه غنایی عاشقانه و توصیفی است و ما تمام آنرا نقل می‌کنیم:

باد فرح بخش بهاری وزید.
پیرهن عصمت گل را درید
ناله جان سوز زمرغ قفس
تا به گلستان رسید.
قهقهه کبک دری،

۱ - نقل از دیوان عارف، چاپ سوم، تهران ۱۳۳۷، تصنیف بیست و دوم، ص ۴۱۳.

نوعی وزن در شعر... / ۲۲۵

پنجه شاهین چرخ،
 بود چو از خود سری،
 بی درنگت،
 زد به چنگت؛
 رشته عمرش برید.
 تا به نفس اندرم.
 ریخته یکسر پریم.
 بایدم از سر گذشت؛
 شاید از این در پرید.
 کشمکش و گیرودار، اگر گذارد.
 کجروی روزگار، اگر گذارد.
 پای گل از باده، ترکم دماغی،
 نیش جگرخوار خار، اگر گذارد.
 این دل بی اختیار، اگر گذارد.
 گوشه کنم اختیار، اگر گذارد.
 ز آه دل آتش زنم، به عمر بدخواه.
 دیده خونابه بار، اگر گذارد!

این تصنیف را «عارف» در بیات زند پنج شش ماه بعد از تصنیف معروف شوستر (که در ۱۳۲۹ ه. ق. ساخته شده) سروده است. می بینید که خود الفاظ در مصرع های این تصنیف، جدا از آهنگ موسیقی هم، نوعی وزن منظم دارد و از ابتدا تا چند مصرع به آخر مانده، وزن ترانه کوتاه و بلندی و در شروع و خاتمه مصرع ها کاملاً همانند و مشابه

۱ - دیوان عارف، چاپ مذکور، تصنیف یازدهم، ص ۳۷۶-۳۷۷.

۲۲۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

کار نیماست و خیلی نزدیک به شیوه او و کارهای ابتدایی او درین اسلوب است انگار در بحر سریع (چنان که در طرح این وزن قبلاً از نظر شما گذشت) کسی به سبک او غزلکی سروده باشد. البته مقصود من فقط وزن شعر و شکل ظاهر کار و شروع ها و خواتیم مصرع‌هاست در قسمت‌های اول (پیش از : کشمکش و گیرودار ... الخ) این تصنیف از «کشمکش و گیرودار ...» به بعد نیز شروع‌ها همانند و متشابه بساقی قسمت‌هاست، فقط در خواتیم مصرع‌ها اضافه‌ای دارد^۱.

۸ - موشحات و زجل‌ها و نیز اقسام دیگری از قوالب‌گوناگون متوسع و متنوع و بالنسبه آزادتر از قصاید و رجزها و مزدوجات و غیره که شعرای قدیم عرب، در اقطار مغرب و اندلس (اسپانیا) در آن شکل و شیوه‌ها شعر می‌گفته‌اند.

بی‌شک یکی از چشم‌اندازها و نظرگاه‌های نیمای همین اقسام ساده و آزاد شعر قدیم عرب اندلس بوده است از قبیل «موالیا» و «موشح» و «زجل» و «کان و کان» و امثال این‌ها. برای آشنایی با این قوالب و اقسام باید به کتب مبسوط‌تواریخ ادبیات و شعر عرب در اندلس رجوع کرد و نیز کتبی که فصولی به این گونه اشعار اختصاص داده‌اند از قبیل مقدمه ابن‌خلدون^۲

۱ - در همه موارد نقل‌های این فصل، فقط همین نکته شباهت‌های ظاهری و قوالب موزون مقصود ماست، نه روح و باطن شعر و نحوه بیان و تعبیرات و تشبیهات و دیگر امور معنوی کار، که فرسنگ‌ها با کار نیمای فرق دارد.

۲ - که خوشبختانه به فارسی هم ترجمه شده است و ترجمه بسیار خوب و کاملی نیز، استاد ارجمند و گرانمایه محمد پروین گنابادی در ترجمه مقدمه ابن‌خلدون الحق سنگ‌تمام گذاشته‌اند.

نوعی وزن در شعر ... / ۲۲۷

و مجانی الادب و (مجانای الحدیثه) ج ۵ و ادباء العرب فی الاندلس و عصر الانبعاث تألیف بطرس بستانی و خاصه کتاب المستطرف فی کل فن المستطرف تألیف شهاب الدین احمد ابشهی که فصولی مبسوط در این موضوعات دارد. در فارسی عجلاله^۱ ترجمه مقدمه ابن خلدون (ج ۲) از فصل ۴۶ به بعد و خاصه قسمت موشحات و از جال اندلس ص ۱۲۵۶ به بعد) مخصوصاً با حواشی و توضیحات سودمند ادیب لغوی فاضل و دستوربان گرانمایه و ارجمند استاد پروین گنابادی دریچه‌ای است برای این آشنایی. ما در این جا فقط به دو قسم «موشح» و «زجل» اشاره می‌کنیم.

باری که من نزد نیما بودم و او گله می‌کرد از «فلان و بهمان و بیسار و این‌ها» که چگونه به ظواهر و اعراض دودستی محکم چسبیده‌اند و برداشتن قدمی را به سوی تجدد و رهایی از قیود دست و پاگیر، کفر می‌دانند؛ پس از پاره‌ای گله‌گزاری و بث شکوی گفت (عین عبارت او البته به یادم نمانده مضمون کلی کلام او را نقل می‌کنم):

نظیر این کارها را که ما امروز می‌کنیم هزار سال [مسلمانان]
دقت در تاریخ منظورش نبود بلکه همین‌طور کلی و بی‌قصد
تعیین دقیق زمان چنان که معمول است می‌گفت [پیش‌عرب‌ها]
کرده‌اند. بردارید، بخوانید. هیچ‌کس هم آن‌ها را اذیت و
آزار نکرده، فحش بهشان نداده و از نان خوردن نینداخته‌شان.
بلکه برعکس حتی آدمی مثل «ابن خلدون» با بلند نظری و

۱ - اخیراً کتابچه‌ای هم به نام موشح تألیف یکی از فضلی معاصر ما به فارسی منتشر شده است که در آن مؤلف به موشحات پرداخته، نمونه‌هایی نیز با ترجمه نقل کرده‌اند که در حد خود سودمند و مغتنم است.

۲۲۸ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

دقت و بصیرت تمام، شعرهاشان را نقل و نقادی و ثبت کرده
و راه و رسمشان را نشان داده. تنها در این خراب شده
است که ...

من با تعجب پرسیدم : چطور هزار سال پیش در شعر عرب؟
به اتاقی دیگر رفت و کتابی آورد (گویا ادباء العرب فی الاندلس بود) و
نمونه‌هایی خواند و نشان داد. من البته آن روز متوجه دقایق اشاره او
نشدم و گذشت. بعدها یعنی امروز که مختصرک آشنایی بسیار ابتدایی
و جزئی فقط با ظواهر بعضی از اقسام شعر عرب خاصه این نوع شعر
بالنسبه آزاد قدیم عرب پیدا کرده‌ام (و درین - چنان که در همه هرچه
مرا هست - مدیون آن بزرگوار عزیزم) دانستم که مقصود او البته
وجود لمحه‌ای و بارقه‌ای از آزادی و تنوع و توسع در آن قسم شعرهای
عربی است.

به هر حال من موشحات و زجل‌ها و آن اقسام را از نظر گاه‌های
تجارب و سنجش‌های اومی شمارم و اینک ذیلاً بعضی از نمونه‌های آن گونه
اشعار عربی را در این فهرست نقل می‌کنم.

قبلاً گفته باشیم که نظایر این توسعات و تغییرات در شعر فارسی
هم وجود داشته و دارد و نوآوری یا کار عمیق و راه ابتکاری چندانی
نیست و اقسامی است مثل انواع گوناگون مسمطات و مسمطات ترکیبی
و اسجاع و مستزادها و غیره که ما خود داریم و شبیه بعضی تنوع‌طلبی‌های
اخیر در نسبت و تناوب و قرارگاه مصرع‌هایی که باهم قافیه دارند و امثال
این‌ها یا آمیخته و درهمی از دوسه نوع آن‌ها. منتهاش آنست که مثلاً در

نوعی وزن در شعر.. / ۲۲۹

تعریف «کان و کان» بخوانیم:

له وزن واحد و قافیه واحده، ولكن الشطر الاول من البيت ،
اطول من الثاني ^۱ (کان و کان - دارای یک وزن و یک قافیه
است، اما نیمه اول بیت درازتر از نیمه دوم است)
اینک 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

قد بان.

قصیدما توجه دادن خواننده به قالب شعر و ترتیب و قرار مصرع‌ها
و وزن آن‌هاست. ترجمه این ابیات به روایت استاد «پروین گنابادی»
چنین است:

چه گونه می‌توانم به شکیبایی راه بیابم؟

و حال آن‌که نشانه‌های راه،

۱ - ابشیهی، المستطرف، به تصحیح محمد الزهری الغمراوی، مصر ۱۳۱۴

قمری، ج ۲، ص ۱۹۳. از خانم دکتر سیمین دانشور که نخست این کتاب
را برای من به مسئولیت خود مدتی از کتابخانه‌ای امانت گرفتند، سپاسگزارم،
بعدها خود در شیراز این کتاب را پیدا کردم و خریدم.

۲۳۰ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیح

غم‌انگیز است.
 کاروان (هم‌اکنون) در میانهٔ صحرا
 با نرم‌تنان شرمگین (رهسپار است)
 و دور می‌شود.

این موشح از لحاظ ترتیب مصرع‌ها و قوافی در مقدمهٔ ابن‌خلدون
 (طبع بولاق) با ضبط و نقل استاد «پروین گنابادی» مختصر اختلافی دارد
 از این قرار :

کیف السبیل الی،
 صبری، و فی المعالم اشجان؟
 والركب فی وسط الفلا
 بالخردانواعم قدبان

در هردو ضبط، شکل شعر در قیاس با قصاید عرب، از حیث
 تساوی طولی مصرع‌ها (تساوی ارکان و افاعیل) و قوافی و غیره، سزاوار
 توجه است.

وباز موشح دیگری از ابوبکر ابیض که از لطایف موشحات است
 همراه ترجمهٔ آن با توجه به روایت استاد «پروین گنابادی» می‌آوریم،
 جز آن‌که ترجمهٔ هر مصرعی را لفظ به لفظ - حتی المقدور - در زیرش
 می‌نویسیم :

مالذلی شرب راح

لذت نمی‌بخشید به من نوشیدن باده ،

نوعی وزن در شعر ... / ۲۳۱

علی ریاض الاقاح
 بر چمن‌های پرگل گاو چشم،
 لولا هضیم الوشاح
 اگر نمی بود باریک میانی،
 اذا آتی فی الصباح
 که چون می آید در بامداد،
 اوفی الاصل
 یا شبانگاه
 اضحی یقول:
 می گوید:
 ماللشمول^۱
 چه بود باده را که
 لطمت خدی
 سیلی زد به گونه ام
 و للشمال
 و باد را، که
 هبت فمال
 بوزید، و خم گرفت،
 غصن اعتدال^۲
 شاخه نورس معتدل؟

۱ - در ضبط استاد گنابادی: «ماللشمول لطمت خدی» در یک مصرع است.

۲ - در ضبط استاد گنابادی: «غصن اعتدال، ضمه بردی» در یک مصرع است.

۲۳۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

ضمه بر دی؟
 که من پوشاندمش به ردایم؟
 مما اباد القلوبا
 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 الشنییا
 و فریاد از آن لبان گندمگون که در زیرش
 دندان‌هایی است
 برد غلیل
 مانند تگرگ (و سیراب‌کننده)
 صب علیل
 شفا بخش بیماری
 لایسته حیل
 که به زوال فراموشی نمی‌سپرد
 فیه عن عهدی
 عهد او را
 ولایزال
 و پیوسته
 فی کل حال

در هر حال
 بر جو وصال
 آرزومند وصال است
 وهو فی الصد
 وگر چند او روی بگرداند.

قوافی فراوان این شعر نیز جلب توجه می‌کند. به هر حال باید برای آنچه غایب است از قیود و الزامات جانشین دیگری باشد. همچنین قوافی قبلی که در آن «معالم» و «اشجان» با «نواعم» و «بان» قافیه داشت. اما آنچه بیشتر مورد توجه ماست، مسأله وزن و کوتاه و بلندی مصرع‌ها و شکل ظاهری شعر است که می‌بینیم برخلاف سنت جاری و ساری شعر عرب و عجم است. دیدیم که مصرع «کیف السبیل الی صبری» بلندتر از مصرع «اشجان» یا «فی المعالم» بود. گویا این قسم اشعار را، همراه با موسیقی می‌خوانده‌اند و جز اوزان معمولی شعر، توازن جملات شعری با جملات موسیقی هم در آنها رعایت می‌شده است به نحوی که البته کیفیت آن بر ما روشن نیست و نتواند بود، چون در جایی ثبت نشده است. گرچه شعر عرب غالباً در مطابقت با عروض خیلی راحت و «کشدار» است و دامنه اختیارات و اجازات شاعر آن قدر وسیع است و شعرا آن قدر از این جوازات استفاده می‌کنند که به قول عبید زاکانی - در آن رساله نقیضه لغتنامه و فرهنگ هزلی که دارد - : «ناموزون : شعر عرب» توان گفت. اما از لحاظ هماهنگی و هموزنی با ارکان عروضی، مثلاً در موشح اخیر، مصراع‌ها مطابق نظم خاصی کوتاه و بلند سروده شده است و شعر در شاخه‌های مزاحف بحر رجز

۲۲۴ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

است و به عنوان نمودار تمام يك مصرع بلند و يك مصرع کوتاه آنرا،
منجمله:

مالذلی شرب راح

اوفی الاصل

می توان فی المثل چنین تقطیع کرد:

(تن تن تن، تن تن تن)

مستفعلن فاعلاتن

(تن تن تن تن)

مستفعلن^۱

یا قریب به این.

به هر حال همه مصرع‌های این موشح چنین است. مثل دو مصرع
در شیوه نیما در بحر رجز به شرحی که گذشت. در خصوص موشح و
زجل و اقسام این گونه شعرهای بالنسبه آزاد از قبود معمول در شعر عربی
اشاره به يك نکته اصلی و اساسی خالی از فایده نیست و آن کیفیت
سادگی لفظ و آزادی قالب و لطف معنی آنهاست. نخستین خصلت
این گونه اشعار همین خصلت است و گریز از آرایش‌ها و تعقیدها و
تقیدات و صنایعی که به این سادگی و زلالی آسیب رساند و آنرا تیره
و از لطف و صفا دور گرداند. در این باره گفته‌اند: «شعر را هنگامی
می توان موشح نامید که خالی از تکلف باشد»^۲.

از این رو طبیعی است که یکی از نظرگاه‌های نیما این قسم شعر
اندلس = اسپانیا باشد و به این گونه تجارب و موارد آن‌ها توجه داشته

۱ - که مساوی است با: مستفعلن فع.

۲ - مقدمه ابن خلدون، ترجمه اسناد پروین گنابادی ۲ ج، ص ۱۲۶۶.

نوعی وزن در شعر... / ۲۳۵

باشد زیرا او هم می‌کوشید تا شعر ما را از بار زنجیر قیود و تکلفات ، سبک و آزاد کند و به سرچشمه‌های زلالی و صفا برساند و اما «زجل» که نوعی شعر تصنیف‌گونه است؛ چنان که در مقدمه ابن‌خلدون آمده:

چون فن موشح سرایی در میان مردم اندلس رواج یافت و عموم اهالی به علت روانی نوع و زیبایی شکل و ترصیع اجزای (توازن کلمات) این‌گونه شعر، از آن استقبال کردند؛ تمام مردم - شاعران - شهرهای گوناگون بدان سبک شعرها سرودند و به زبان محلی خود آن شیوه را تقلید کردند و بی‌آنکه به اعراب (حرکات آخر کلمه) مقید باشند و فن نوی از آن ابداع کردند که آن را به نام «زجل» خواندند و تا این روزگار (روزگار «ابن‌خلدون») آن شیوه را همچنان حفظ کرده‌اند و بر حسب مقاصد و مضامینی که می‌اندیشند؛ بدان اسلوب «زجل» می‌سرایند و از این رو انواع قابل تحسین و شگفتی به یادگار گذاشته‌اند و...

و مجال وسیعی برای بلاغت در این اسلوب به دست آورده‌اند. نخستین کسی که این شیوه «زجل سازی» را ابداع کرده ابوبکر بن قزمان (متوفی ۵۵۵ ه. ق) است و هرچند پیش از او هم در اندلس زجل سروده‌اند، لیکن شیرینی اسلوب و قالب‌ریزی متناسب معانی در الفاظ دلپسند و زیبایی تراکیب جذاب این فن در روزگار «ابن قزمان» پدید آمده است.^۱

۱ - مقدمه، ترجمه مذکور ج ۲، ص ۱۲۷۳.

۲۲۶/ بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

استاد «پروین گنابادی» در حاشیه فصل «موشحات و ازجال اندلس» در مورد «زجل» نوشته‌اند:

«زجل به فتح «ز» و «ج» در لغت به معنی «به شادی آوردن» و «بلند کردن آواز» است و در تداول ادبیات اندلسیان بر نوعی شعر آهنگ‌دار نظیر تصنیف‌هایی که در رقص به کار می‌رفته، اطلاق می‌شده است...»^۱

اما هماهنگی موسیقی با شعرهای به اسلوب «زجل» ظاهراً از نوع قول کردن غزل‌ها و تصنیف نغمه برای مستزادها و شعرهای خوش آهنگ و مورد پسند مردم باید بوده باشد به همان شیوه مذکور در فقرات سابق و خصایص اصلی زجل‌ها و اقسام نظیر آن‌ها بیشتر همان اجتناب از تکلفات و قیود و تعهدات معمول در شعر غیر آزاد مرسوم عرب از قبیل اِعراب و الزام قافیه داشتن همه ابیات و تساوی طولی همه مصرع‌ها که یکنواختی ناخوشایندی مغایر با تنوع و سبک روحی ملازم رقص و دست‌افشانی و پایکوبی‌ها دارد؛ و امثال این قواعد متداول در شعر متکلفانه رسمی باید باشد و خلاصه از مقوله کسب پاره‌ای آزادی‌ها و عدول از قیود جاری مرسوم.

مؤید این معنی هم نمونه‌های موجود زجل‌هاست که می‌بینیم در آنها بسیاری از قیود متروک مانده است و هم قول «ابن خلدون» که می‌گوید :

نوعی وزن در شعر ... / ۲۳۷

«طریقه زجلی در این عهد (عهد او) در اندلس، شیوه عام و رایج شعر است چندان که حتی در سایر بحور پانزده گانه هم به همین شیوه شعر می گویند ولی به لغت عامیانه خودشان^۱.
(و آن را شعر زجلی می نامند)

اگر تنها وزن تصنیفی مقصود بود، دیگر ذکر بحور پانزده گانه چرا کند؟ یعنی در بحور پانزده گانه هم تصنیف می سازند؟! همچنین قول «احمد ابشهی» در «المستطرف» که در خصوص «اعراب» یا «لحن» در اقسام هفت گانه این قبیل اشعار صحبت از مغتفر (یعنی بخشوده، درخور چشم پوشی و بخشش و گذشت) و مجاز بودن یا نبودن می کند و فی المثل از جمله می گوید سه قسم از این اقسام (شعر القریض، موشح و ذوبیت) حتماً باید معرب (دارای اعراب یعنی مطابق قواعد نحو و دستور زبان عرب) باشند و لحن (یعنی غلط نحوی و دستوری) و سهل انگاری در آنها لایغتنفر (نابخشودنی) است و در سه قسم دیگر (زجل، کان و کان و قوما) شاعر آزاد است که بعضی قیود را کنار گذارد و در یک قسم (موالیا) معمولاً حالت بینابین و برزخ میان آن دو حال حاکم است^۲.

اینک نمونه ای از زجل های ابن قزمان به نقل از مقدمه ابن خلدون طبع بولاق (استاد پروین گنابادی اصل شعر را نقل نکرده اند و ما اصل عربی شعر را برای این ناحیه از بحث خود لازم داشتیم - شکل مکتوب اصل را می خواستیم نه معنی و ترجمه را - به همین لحاظ این شاعر را از

۱ - مقدمه ابن خلدون، طبع بولاق، ص ۵۹۷. و ترجمه استاد گنابادی،

ج ۲، ص ۱۲۷۹.

۲ - المستطرف، چاپ مذکور، ص ۱۸۵.

۲۲۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

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 علی الصفا

و لقی الصباح^۱

شان نزول و ترجمه این «زجل» بنا به روایت استاد پروین گنابادی
از این قرار است که :

ابن قزمان روزی با برخی از یاران خود به گردشگاهی می‌رود
و با آنان در زیر سایبانی می‌نشیند، رو به روی ایشان مجسمه
شیری از سنگ مرمر بوده است و از دهن آن آب بر روی
تخته سنگ‌هایی فرو می‌ریخته که پلکانی را تشکیل می‌داده‌اند.
ابن قزمان می‌سراید: «سایبانی بر روی تخته ساخته شده است
– که مانند رواقی است – و شیری که ماری را به درشتی
ساق بلعیده است – و دهان خود را همچون انسانی که در حال
هکچه (سکسکه) زدن باشد باز کرده است – و آن مار از

۱ – مقدمه ابن خلدون، طبع بولاق مصر، سال ۱۳۲۰ هـ. ق، ص ۵۹۴.

نوهی وزن در شعر .. / ۲۳۹

آنجا - غرش کنان بر روی تخته سنگ‌ها دوان و گریزان
است.»^۱

مقصود از مار گریزان و دوان بر تخته سنگ‌ها، آبست که از
دهان شیر سنگی برپله‌ها فرو می‌ریزد.

برای خاتمه دادن به این ردیف از قهرست، نخستین «دور» از
دوازده «دور» (بند) زجل منقول در المستطرف را ذیلاً نقل می‌کنیم^۲
قافیه اصلی بند اول (نفار، قفار، اقمار...) در مصرع آخر (النهار) و دو
مصرع قبل از آن (چهار) در هر بند رعایت می‌شود و قوافی بینابین
متفاوت و مختلف است (تسود - سود - اسود - و احمر - اسمر) و
ترصیع (بان - اغصان - یاد آور: غزلان) نظیر بعضی مسمط‌گونه‌های
«نیمه». یاد آوری و تکرار این نکته گمان نمی‌کنم لزومی داشته باشد که
منظور ما بیشتر توجه به شکل ظاهر و شباهت این قسم قوالب با کارهای
نیماست و نه چیز دیگر:

قل لغزلان وادی مصر والشام ، يقصروا اذا النفار.

لهم اجعل حشاشتی مرعی، و فوادی قفار.

مصر والشام فیها ملاح اقمار.

بالمحاسن تسود

ابیض و ذا أحمر

و ذا ملیح أسمر

۱ - مقدمه، ترجمه گنابادی، ج ۲، ص ۱۲۷۲.

۲ - المستطرف، چاپ مذکور، ص ۱۸۸.

۲۴۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

لوعیون نجل سود
و ذا غزال صار یفوق علی الغزلان
و یصید الاسود
و ذا غصن بان أهیف قوام قد و قد الاغصان چهار
و ذا بدرالکمال قد ظهر فی اللیل
و ذا شمس النهار.

۹- بعضی آزمایش‌های ناقص و ابتدایی که مقارن با نخستین
کوشش‌های نیماء، گه‌گاه به‌طور پراکنده در بعضی مطبوعات دیده
می‌شد. نظیر تنوعات و توسعاتی که بعضی صاحب‌ذوقان روزگار به‌وای
تجددطلبی به قوالب اشعار خود می‌دادند که البته ندره^۲ و احياناً گاه
خالی از ابتکاری هم نمی‌نمود، و اگرچه به‌سرانجامی که مطلوب باشد،
نرسیده بود و ناقص و شکسته بسته چیزکی بی‌نظام و هنجار بود، اما با
این‌همه شاید احياناً می‌توانست الهام‌بخش کارها و کوشش‌های بهتر و
کامل‌تر بوده باشد. مانند این نمونه که ممکن است نیماء (به‌احتمال بسیار)
این و نظایر این‌را هم دیده باشد و به‌هرحال برای فهرست من نمونه‌ای
درخور توجه تواند بود، خواه نیماء آن‌را دیده باشد یا ندیده باشد، ما
حق داریم در ردیف چشم‌اندازهای تجارب گوناگون او، این‌را هم
منظور داریم. مقصودم قطعه‌ای است از بانوشم کسمائی که در مجله
آزادستان چاپ تبریز آمده است مجله‌ای که گویا چند صباحی به‌مدیریت
تقی‌رفت و همکاری چندتن از تواندیشان و پیشگامان زمان او منتشر شده
است و از جدال‌ها و مقالات و مناظرات ایشان با اصحاب انجمن و مجله
دانشکده ملك الشعرا بهار و یاران و همفکران او (که در مجلد دوم

نوعی وزن در شعر... / ۲۴۱

کتاب ارزشمند از صبا کا نیما تألیف فاضل دقیق و صاحب بصیرت آقای یحیی آراین پور نقل‌های مبسوطی از آن مناظرات شده است و مفتنم و درخور توجه کاری است) چنین برمی آید که جوان‌هایی کوشا و تجددخواه بوده‌اند، اگرچه شیفته و مستغرق در فرنگ و ناپخته و سطح‌اندیش و کم‌مایه در موارد فرهنگ ملی و ادب فارسی و شرقیات. من خود این مجله و شعر را ندیده‌ام و ایسن ردیف - شماره ۹ - از فهرستم اتکاء بر قول و استناد از نقل و خطابه آقای دکتر رعدی آذرخی دارد و باتکیه به امانت و صحت کار ایشان در نقل و نقد، نقد و نقلی می‌کنم از مجله آزادستان^۱.

ز بسیاری آتش مهر و ناز و نوازش

ازین شدت گرمی و روشنایی و تابش؛

گلستان فکرم؛

خراب و پریشان شد، افسوس!

چو گل‌های افسرده افکار بکرم،

صفا و طراوت ز کف داده، گشتند مایوس.

بلی، پای بر دامن و سر به زانو نشینم.

که چون نیم وحشی، گرفتار این سرزمینم.

۱- آقای دکتر رعدی آذرخی چنان که از خطابه مفصل و حیرت‌انگیز و تأسف‌آور ایشان در کنگره شعر برمی آید - که من نسخه ماشین شده‌ای از این خطابه را به لطف دوست جاهد و پرشورم سیروس طاهباز دیسلاام - قطعه بانو شمس کسمائی را از شماره ۲۱ شهریور ۱۲۹۹ شمسی، مجله آزادستان نقل کرده‌اند، والعهدة علیه.

۲۴۲/ بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

نه یارای خیرم،

نه نیروی شرم.

نه تیر و نه تیغم بود، نیست دندان تیزم.

ازین روی در دست همجنس خود در فشارم.

زدنیا و ازخیل دنیا پرستان، کنارم.

بر آنم که از دامن مادر مهربان سر بر آرم.

ولی به نظر من «معنی» این قطعه از «صورت» آن (که ما در این ناحیه از بحث فقط با قالب و صورت سروکار داریم) بسیار بهتر است. خاصه که گوینده آن زنی است آن هم در آن زمان و اما قالب شعر چنان که می بینیم ناقص است و به هیچ وجه از هیچ رتبه کمالی برخوردار نیست و این حالت و این نمونه فرق بسیار دارد با نوع و قسم کمال یافته و منسجمی که نیما ابتکار کرده است و قطره قطره های موروث از پیشینیان خود را به دریای کمال رسانده است و بسیاری نمونه های بی نقص و کامل هم در آن نوع و قسم ابدائی خود ارائه کرده است و من قواعد ابتکار او را در جزئیات و کلیات پیدا و ثبت کردم و چند و چون فنی و «شمس قیسی» این قسم و قالب را نشان دادم، از لحاظ پایان بندی مصرع ها و کیفیت و جای آمدن قوافی و نحوه تنوع در اوزان و غیره و غیره و خلاصه تمام آنچه من «دستگاه عروضی نیما» اصطلاح کرده ام. کار نیما در وزن کار کمال یافته ای است که قسم و قالبی ابتکاری و جدید را در شعر ما به دنبال داشته است و مخصوصاً نشان دادن طرق استفاده امروزی از اوزان عروضی قدیم در بحور مختلف (اعم از متشابه الارکان یا مختلف الارکان) و آنچه قبلاً گفته ایم و دیگر نمی خواهیم و لازم نیست

نوعی وزن در شعر.../۲۴۳

تکرار کنیم، این‌هاست که به ابتکار نیم‌ا ارزش بسیار می‌دهد. با این‌همه ما این نمونه نو یافته (کشف آقای دکتر آذرخشی) را هم از چشم اندازهای نیم‌ا می‌شماریم و درین فهرست می‌آوریم و اشکالی هم در این نمی‌بینیم.

جز قطعه منقول از بانوشمس کسمائی، می‌توان به عنوان نمونه‌های دیگر از کارها و آزمایش‌های ناقص قبلی، قطعات دیگری هم نقل کرد از جمله این قطعه که در مجله کاوه چاپ برلین، شماره ۴ و ۵ از رساله‌ای که در ۱۳۳۰ هجری قمری در اسلامبول چاپ شده (والبته گویا به قصد مسخره کردن هم) نقل کرده‌اند به نام آینه دل:

آینه دل من مفتون که چهره
منظور را به صفحه صاف تو دیده و
مجنوب محض گشته، ز عالم بریده و
می‌بردمی ز عکس رخ یار بهره‌ای،
دیرست کز فلاخن دستم شکسته‌ای.
بشکسته و به بر که خونین نشسته‌ای.
خون خورده‌ای و زنگ شبه رنگ بسته‌ای...
ای تو،... تو کیستی که درش غوطه

می‌زنی

این بی‌نوا مباد، خدایا نگار من

ایران،

دریغ!

۲۴۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

وای، تبه روزگار من^۱

به طوری که دیدیم تاریخ چاپ این قطعه ۱۳۳۰ هجری قمری است یعنی هشتاد و اند، نزدیک به ۹۰ سال پیش، و در حدود چهل سال پیش از قطعه بانو شمس کسمائی است و حتی من مطلب را به قدیمی‌تر از اینها هم می‌رسانم و خواننده را رهنمون می‌شوم به اواخر دیوان یغمای جندقی، چاپ واسط عهد قاجاریه که در آنجا بعضی از این گونه مصرع‌های کوتاه و بلند از مردی شوخ و هزل چاپ شده که هر که بخواهد می‌تواند به آن رجوع کند، پس این نمونه به پیش از ۱۳۳۰ قمری که هیچ اصلاً به آن سوی قرن چهارده، یعنی به قرن سیزدهم رسید و باز پیش از آن مصرع‌های کوتاه و بلند مستزادها و نوحه‌ها و مخصوصاً نوحه یغمای جندقی و مستزاد رباعی ابن‌یمین... گویا ارائه نمونه‌های قبلی و سرچشمه‌های الهام نیما کافی باشد، مسأله فقط کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها نیست. این تنها ظاهر کار و ابداع نیما در اوزان است. مسئله آن دقایق دستگاه عروضی و آن قسم و قالب کمال یافته و چه و چه‌هاست که قبلاً به تفصیل گفتیم و گذشت.

فصل

این‌ها بود چند منظره از چشم‌اندازهایی که من می‌پندارم درخور

۱ - رك ماهنامه صدق، شماره ۱۰، شهریور ۱۳۳۷، ص ۹۶. مقاله

عبدالمحمد آیتی از دوستم شفیع کدکنی که این نمونه را ازین مجله نشانم داد، تشکر می‌کنم.

نوعی وزن در شعر.../۲۴۵

مطالعه تواند بود، برای آشنائی با سوابق بدعت نیما در وزن و برای شناختن راه ورشته‌هایی که به قسم و قالب ابتکاری او انجامیده است. کار نیما وقتی در مختتم این راه‌ها قرار گیرد، هم اعجاب و عناد رمندگان انکارپیشه‌ای که به شتاب‌دوری می‌کنند و دست‌ردشان به سوی سینه هر جنبه‌ای دراز است، از جلد حق به جانبی و جنجال بیرون و برهنه خواهد شد و هم حقانیت و درستی راه و رسم او به حق بر تخت درخشندگی خویش، نزد آشنا به کار و بیگانه جلوه بیش خواهد کرد و غبار غوغا را فرو خواهد نشاند.

البته این نکات را من برای بیداردلان بی‌غرض آینده می‌نویسم و الا در خطاب با آن کسانی که از نیما و شیوه نوظهور او نزد عوام به دروغ و دغل چغلی و شکایت می‌کنند شاید وار مارها می‌کشند و نشان می‌دهند، با لحنی دیگر باید سخن گفت. اما من اهل دشنام و سقط نیستم. اگر فقط يك تن در میان همه - فقط يك تن - دریابد و بشناسد و باور کند برای آن که پیامی آورده است کافی است زیرا آتش حق و حقانیت جای خود را کم پیدا می‌کنند و هرگز نمی‌میرد. این را تاریخ به ما آموخته است.

حال آن که امروز - سپاس ایزدان و امشاسپندان را - همه امواج بلند و ارجمند از این سوی و جانب است و فردا بهتر و کامل‌تر از امروز همگان خواهد دانست که «مار» آن بود که نیما می‌نوشت، نه آن که چغلی کنندگان شاید برای عوام می‌کشیدند.

پس از دیدن این نمونه‌ها ممکن است به خاطری خطور کند که مثل کسی که نخستین بار از این راه‌ها رفت و رسید، هر دیگری که می‌رفت هم می‌رسید. اگر می‌رفت نمی‌رسید؟ بلی اگر خاله نر بود، اسمش دانی بود.

۲۴۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

مثل و متلی است مردم کرمان را سخت مناسب این جا. گویند:
 «اگر پیه می بود و پیاز، لاغلاغوی، همسایه درخانه مسا
 است؛ يك پیه پیازویی می بختیم اما جای نانش خالی نانش
 کجاست؟»

بله این راه‌ها در پیش چشم همه یسود. خلیل بن احمد تنها برای
 علی بن ابراهیم («نیمای»ی ما) استخراج از دستگاه‌های موسیقی ایران
 پیش از اسلام و وضع بحور نکرده بود. عطار فقط برای نیمای مستزاد
 نگفته بود، عارف همین برای او «ای دل ای دل...» نخوانده بود و همچنین
 دیگر و دیگرها که گذشت. این‌ها پیش روی همه بود اما تنها نیمای توانست
 از این میانه شیرین بکارد. دیگران هم بودند که دنبال شعر هجایی و
 نثم و شاهین و غزل در فرم مثنوی و قطعات ادبی و آهنگین و چه و
 چه‌ها رفتند که من به جای خود در باره کوشش هر کوشنده‌ای درین
 کتاب بحث کرده‌ام. خلاصه آن که سبب در پیش روی (نه تنها نیون بلکه)
 بسیاری کسان از درخت بر زمین افتاده اما... اما جواب آن خطور بعضی
 خواطر هم آسانست و هم کهن و همه نیز شنیده‌ایم.

آورده‌اند که یکی با کریستف کلمب گفت که تو کاری نکرده‌ای که
 نامت بلند برآمده، از این راه که تورفتی هر که می رفت بالاخره به قاره
 آمریکا می رسید نیمایوشیج آن جا بود، گفت تخم مرغی آوردند...
 الخ.

دیگر فصل وزن از بحث‌های ما نزدیک به سرانجام است. درین
 سرانجام به خاطر می گذرد که ما را بین که در چه روزگاری در چه مسائلی
 باید بحث و چند و چون و استدلال کنیم به قول زنده یاد آل احمد:

نوعی وزن در شعر... / ۲۴۷

«امروز تمدن و فرهنگ بسی تیزپا تر از این هاست... ما تادرفکر
قوالب عروضی باشیم، دیگران ملتی را در قسالب دیگری
ریخته اند!»

با این همه من کوشش خود را در این تفصیل ها و بحث و پژوهش ها
پر بی فایده نمی دانم. دیده ام که جوانانی نو خاسته و صاحب ذوق
آمده اند، از راه های دور: از اصفهان و خراسان، از شیراز و همدان
و کجا و کجاها و پارسان بوده اند و توضیح در جزئیات و دقائق را
خواستار بوده اند یا اهل تحقیق و آشنا به اسالیب قدما یا محققان خارجی
که همه تفصیل فنی و شمس قیسی می خواسته اند با جزئیات و همه کنسار
گوشه های کار و این حاجتی بوده است ایشان را. کار من هم جست و جو و
کوشش در پیدا کردن راه نگرش و هم لبیک و جوابی است پرسش و
حاجت همه کسانی را که نگران سرگذشت شعر فارسی هستند و می پندارند
حلقه های گمشده ای هست که باید پیدا و شناخته شود تا این زنجیره زرین
ناگسسته نمایسد و گسستگی آن توجیه و توضیح کرده آید من خواستم
نشان دهم که به یک حساب هیچ گسستگی نیست و آنچه هست - اگر
گسستگی اعتبار کنیم - چگونه و چراست.

ما نواحی مختلف مسائلی را که به امر وزن در شعر نیما مربوط
بود، تا آنجا که می توانستیم روشن کردیم، حدود اشتراك و افتراق این
شیوه را با شیوه های قدیم نمودیم. و قواعد کار را در امور کلی و جزئی
پیدا و ثبت کردیم، اسناد من فقط و فقط شعرهای نیما است و راهنمای
جزئیات بحث همان کلیاتی که از قول او آوردیم و تفصیل فنی و
توصیف و طرح نقشه ها و کیف و کم دستگاه عروضی او، همه استنباط

۲۴۸ / بدایع و بدعت‌های نیما پوشیج

و دریافت خود من است از کارهای بدیع و آثار گوناگون او که در دسترس همگان هست.

ممکن است پسند من در بعضی موارد از جزئیات چیز دیگری باشد. من جمله من در هر بحری از بحور همچنان که شروع مصرع‌ها را هماهنگ و هم‌نوا می‌پسندم، در خواتیم نیز، حتی المقدور چنین حالی خوش‌تر دارم مگر آن جاها که جزم و اصرار در این پسند مغل معنی و روح شعر و دست و پاگیر کار شود. اما من پسندهای خود را در کشف و ثبت قواعد عروض نیما دخالت ندادم و اجتهاد در مقابل نص را ناسزاوار دانستم. راه کلی و جزئی و اصلی و فرعی همه هر چه هست راه اوست و یافتنش به قیمت عمر شریف و عزیزش تمام شده است و باید امانت او را به عزت پاس و گرامی داشت و همچنان به نسل‌های آینده رسانید. در پاره‌ای امور جزئی و خرد، اگر (احیاناً نادر و شاذ) او خود اندک این سوی و آن سوی نگری‌ها یا مضطرب فراز و فرودها دارد، مانند همه نوآوران و بنیادگذاران آئین‌ها و سنن، امری طبیعی است. او به قول قائلش رودکی این طریقت است و من می‌گویم: مسته مرد دیواره وز و ناصر خسرو. و خاقانی هم بررسی. آینده بخیل نیست و نباید باشد. هنوز دیر نشده است، چه بهتر که ببینیم و تعریف کنیم و ببینند و تعریف کنند از این پس آمدن فردوسی و خیام‌ها را و ظهور سنائی و عطار و مولوی‌ها را در این طریقت و نیز سعدی‌ها و حافظ‌ها و دیگر و دیگران بیایند و ببینیم یا آیندگان ببینند به حق حق، به یاری آفریدگار و ایزدان و امشاسپندان و من امروز سلام نیما را به ایشان می‌رسانم و درود و آفرین خود را نیز.

نوعی وزن در شعر... / ۲۳۹

بیایند بکنند و بهتر. باید هم چنین باشد، چه خوش تر از این؟ راه را او گشود، دیگر در این راه هر کس بچمد، بخرامد، بدود، هر گونه که خوش دارد، برود.

اما يك نکته در خصوص آن اختلاف پسند، درباره ای جزئیات یا اگر ترك ادب نکرده باشم، همان مضطرب فراز و فرودها و این سو و آن سو نگری ها جادارد که بگویم با ذکر شاهی تا مقصود روشن شود.

تمام هم و غم و جهد و جهد نیما و نتیجه راه و رسم و هنجارهای او در جهت آسانی و تسهیل کار شعر و شاعران است او می خواهد تا ممکن است قیدها را کم کند و سراینده را به آزادی هر چه بیشتر برساند. البته از این دقیقه به هیچ وجه غافل نیست که دشواری هم با خود و در خود نوعی زیبایی دارد و در بعضی موارد دشواری زاینده و موجب زیبایی است اما این را نیز می داند که آزادی زیاتر و سودمندتر است، با این همه او برای آزادی و دشواری یا قید نیز حدود می شناسد و از این روست که همه قیود را یکباره ترك و رهائی کند و بعضی دشواری های زیبایی زای را به جان می پذیرد، من جمله نوعی وزن و قافیه را. من یقین دارم که او در آزمایش های نخستین خود، این را نیز آزموده است که وزن را یکباره فروگذارد اما بی شك این آزمایش او را خرسند و راضی نکرده است نتیجه آزمایش را نپسندیده است. از این جهت می گوید شعری وزن را نمی پسندم و وزن را برای شعر به منزله جامه برای تن می داند: (از گفتن این نکته نمی گذرم که از حق نگذریم - البته گاهی - متعنا الله برهنگی زیبا یان نیز به جای خود بسیار زیباست و چه گونه زیبایی خوب و دلخواهی نیز ولی نه همیشه و همه جا.) او می گوید قافیه و وزن حتماً

۲۵۰ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

لازم است زیرا شاعر باید به تمام وسائل زیبایی دست بیندازد. اما هر چه را مخمل معنی و مزاحم هنجار و حال شعر می بیند، با بی پروایی قیدش را می زند. اینك یکی از شواهد این دعوی که گفتیم همه بنیادهای او برای تسهیل است:

می دانیم که بعضی از کلمات در بعضی از اوزان نمی گنجند. مثلاً در بحر رمل با زحافی که رواج و دلنشین آمدنش مدیون نیما است یعنی «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ... فاع» و «فاعلاتن فاعلاتن ... فع» ما نمی توانیم «می دواند» را با «می ماند» قافیه کنیم. اگر ارکان را سالم اختیار کنیم یعنی فقط «فاعلاتن فاعلاتن ... الخ» می توانیم «می دواند» را بیاوریم ولی «می ماند» را نمی توانیم و بالعکس با زحاف مذکور «می ماند» را می توانیم و «می دواند» را نه. یا به بحور دیگر مواردی از این قبیل.

نیما که می خواهد به آزادی سخن بسراید بنا بر این ابائی ندارد که فی المثل در این بحر مصراع را با رکن سالم تمام کند و مصرعی دیگر را با همان زحاف مذکور، من البته برای کار خودم این را نمی پسندم و حتی المقدور از این دشواری روی نمی گردانم و می کوشم همچنان که شروع مصرع ها در هر بحر هموا و يك آهنگ است، خاتمه شان هم (جز یکی دوسه درصد که ناچار باشم) يك آهنگ و هموا باشد و این طبیعت من شده است، در این گونه اوزان. و مثلاً در رمل چنین مألوف و معهود من است که مسیرم در «فاعلاتن فاعلاتن ... فاع» یا «فاعلاتن فاعلاتن ... فع» باشد (خاصه آن جاها که قافیه می آید و یادآوری می کند) خاتمه یا اتمام خود مصراع های کوتاه نیز تا ممکن هست

نوعی وزن در شعر.../۲۵۱

«فاع» و «فع» یا منتها «فاعلات» باشد و نه «فاعلاتن».

اما نیما این قید را لازم نمی‌داند زیرا می‌خواهد با کمال آزادی «می‌دواند» را با «می‌ماند» قافیه کند، آزاد سخن گفتن را زیاتر و لازم‌تر از رعایت این قید و دشواری می‌شناسد. از این رو مثلاً می‌گوید:

در چنین وحشت‌نما پائیز،
کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن،
در فراق رفته امیدهایش خسته می‌ماند
می‌شکافد او بهار خنده امید را ز امید
و اندر او گل می‌دواند

و بدین گونه دو پایان بندی در یک شعر دارد؛ فاصله کم - یک مصرع فاصله - که یکی از آن دو (در فراق ... الخ) ... خسته می‌ماند بر وزن فاعلاتن فع و دیگری (و اندر او... الخ) ... می‌دواند بر وزن فاعلاتن از بکار در آمده است ذوق من این را خوش ندارد مضافاً به این که لذت سمعی قافیه را نیز از دست رفته می‌یابد و فقط لذت بصری را برجای می‌بیند. و باری، در خصوص این که متذوقان و عوام اهل ذوق و طبع چرا هنوز باین گونه اوزان انس نگرفته‌اند و چرا دشوارشان است که این اوزان جدید را دریابند، نقل این گفته خواجه نصیر را در خصوص ادراک وزن بی‌مناسبت نمی‌دانم. در اساس الاقتباس، مقاله نهم، مقاله شعر، می‌گوید:

«وزنی بود (باشد) در کمال تناسب به حدی که ایقاعاتش

۲۵۲ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

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 به شیوه نیما سروده می شود، چنان که مدال کردیم و گذشت از مایه اصلی و طریق تناسب نظامات بحور بیرون نیست، اما همین تصرف او، در اعتیاد قدیم، احساس وزن را برای ذوق های معتاد و متحجر و محتاط کمی دشوار کرده است. در دنباله کلام بسیار استوار خواجه نصیر توان گفت که اوزان ساده و بسیط و در کمال «تناسب» را همه کس حتی حیوانات نیز ادراک توانند چنان که فی المثل شتران را با «حُدی» و ایجاد هماهنگی و توازن ساده ای در زنگ ها و زنگوله ها به نشاط و اهتزاز (و به قول سعدی حتی «به شعر عرب» در حالت و طرب) توان آورد؛ اما اوزان و آرمونی های دشوارتر در هماهنگی اوزان و اصوات و خلاصه وزن های بغرنج تر (کار نیما که از جهاتی در طریق سادگی است) ذهن و ذوق های ورزیده تر می طلبد. از سخن خواجه نصیر نتیجه توان گرفت که مردم به حسب شعور قوی تر و ذوق سلیم تر است که وزن ها و آهنگ های دشوارتر و بغرنج تر را احساس می کنند ولی در همین مسیر آیا می توان به سوی بغرنجی بیشتر و تناسبات نهفته تر پیش رفت و رفت تا ... شاید قریب به بی وزنی؟ مسئله ای است. خواجه نصیر در مقابل وزن عروضی و شعری، نوعی وزن دیگر متذکر می شود و از آن، گاه به وزن مجازی و گاه وزنی فاقد تناسب تام عبارت می آورد و حتی قسمی تناسب در جمله بندی را هم نوعی وزن می شمارد و از آن به وزن خطابت تعبیر می کند، که بگذریم و اما

نوعی وزن در شعر... / ۲۵۳

خودمانیم، در بین فضلا و ناقدان و ادبا و اندیشمندان گذشته ما خواهی نصیر به راستی نادر و یگانه و بی نظیر مردی است، آراء و نظریات او (که با بیاناتی موجز و بسیار دقیق آنها را ثبت دفترهای دانائی و فضائل خویش کرده است و به دست اعصار و قرون سپرده) همه حاکمی از قریحه فروزان و ذهن بیدار و ضمیر دراک و مغز فعال اوست، که همعنان با اندیشه‌ای پویا و خستگی ناپذیر و بصیرتی عمیق، جلوه گاهی از ارائه و اظهار دقایق هوشمندانه و شگفت و غالباً نغز و نگارین یافته است و همان، بینش و بصیرت او اندیشه پویا و زاینده اوست که نگذاشته است در هیچ عرصه و صحنه‌ای و هیچ مسئله و موضوعی که اندیشه و ذوق را در آن امکان جولان و پویایی و آفرینش است، کمیت او بلندگد و یا در داورهای و بینش و گزینش‌ها، متحجر و معتاد به معمول، بسا عنود و انکارپیشه و خشک و خرفت یا تبعیدی و مقلد آئین، تنگ نظر و محدود بین گردد و قدرت نقد و شعاع جوال ذکا و ذهن او در سنجش و ارزیابی‌ها، کاهل و سهل انگار و سطح فکر متعبدی پخته خوار شود و مرداب وار سطح و رویه‌ای بماند بی عمق و پویه که پرده پوش اعماق پراجن و لوش، و مطلوب و مطلب زنده نمایان گذشته گرای و زنده و آینده گریز و درده ستایان بی حس و هوش و تمیز تواند بود.

فصل

و دیگر اکنون این بحث و باب را، در اواخر این فهرست و فصل،

۲۵۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

با دو نمونه کوچک و مشهور از شعرهای نیمای خاتمه‌ای هرچه خوش‌تر می‌دهم. نخستین شعر هست شب، در بحر رمل مخبون نیمایی (فاعلاتن فاعلاتن .. فعلات فعلا) و دومی اجاق سرد، در بحر رمل سالم نیمایی (فاعلاتن فاعلاتن ... فاع، .. فع) و هر دو از شعرهای خوب و نمونه‌او، تا از برای سنجش و قیاس، راه خواننده نزدیک باشد و کارهای نیمای را در مختتم صافی که گذشت، همین جا ببیند و جاها و کارهای دیگر را هم بر این قیاس به جای آورد:

هست شب

هست شب؛ يك شب دم کرده و خاك
رنگ رخ باخته است.
باد، نوباوه ابر، از بر کوه،
سوی من تاخته است .

هست شب؛ همچو ورم کرده 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 سوخته من ماند؛

به تنم خسته، که می‌سوزد از هیبت تب.
هست شب، آری شب -

اجاق سرد

مانده از شب‌های دورا دور
 بر مسیر خامش جنگل،
 سنگ‌چینی از اجاقی خرد؛
 واندر او خاکستر سردی.

همچنان‌کندر غبار اندوده‌ اندیشه‌های من، ملال‌انگیز،
 طرح تصویری در آن هرچیز؛
 داستانی حاصلش دردی.

روز شیرینم، که با من آشتی بودش،
 نقش ناهمرنگ گردیده.
 سردگشته، سنگ گردیده.
 با دم پائیز عمر من، کنایت از بهار و چهره زردی

همچنان‌که مانده از شب‌های دورا دور،
 بر مسیر خامش جنگل.
 سنگ‌چینی از اجاقی خرد؛
 واندر او خاکستر سردی.

هماآهنگی و ترکیب

در این فصل قصد اینست که یکی از وجوه شعر نیما و یکی از خصال هنر او را بررسی کنیم، یعنی تکیه و تأکید او را بر امر هماهنگی و ترکیب و پیوستگی معانی در شعر. راهنمای ما در این بررسی دقتی است که در آثار گوناگون او کرده ایم، با توجه به نوشته ها و نظرات او خاصه آنچه در کتابچه دو نامه آمده است از شعرهای او چیزی نقل نمی کنم، همه می توانند با این التفات و از این دیدگاه آثار او را بخوانند و کسانی که خوانده باشند، متوجه این معنی شده اند، اما از نوشته نیما در دو نامه، پاره هایی برای تأیید مطلب نقل می کنم. البته مقصود این نیست که وارد بحث فنی و تفصیلی بسیار مفصل بشویم درباره آنچه فرنگیان «آرمونی» و «کمپوزیسیون» اصطلاح کرده اند و ما می توانیم «هماآهنگی و ترکیب» اصطلاح کنیم، و می دانیم که این بحث در هنرهایی مثل نقاشی و موسیقی و مخصوصاً هنرهایی که واحدشان از چند عنصر تشکیل شده - مثل تئاتر و سینما - چه مفصل و پراهمیت است. وارد چنین بحثی شدن و حق مطالب را ادا کردن، نه از من چندان برمی آید و نه در صدد آن هستم. اما آنچه در صددش هستم

۲۵۸ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیخ

اشاره به يك عیب، یا اگر نخواسته باشیم بگوییم عیب، می‌گوییم يك خصلت و صفت، در بسیاری از آثار شعری قدیم و امروز ماست و منزّه بودن نیما از آن عیب، یا پرهیز هشبارانه او از متصف شدن به آن صفت و خصلت.

می‌دانیم که عناصر و مواد تشکیل‌دهنده يك صورت بیان یا يك واحد هنری، هرچه بیشتر باشد کیفیت تألیف و ترکیب آن عناصر مهم‌تر است و پیچیده‌تر و توفیق در آن دشوارتر. هرچه از سادگی به سوی بفرنجی و کمال پیش برویم؛ توجه به این مسئله اهمیت بیشتری کسب می‌کند. با آن که هنر شعر از هنرهای کمابیش ساده است و روح شعر حقیقی جز صفا و سادگی نیست؛ با این همه وقتی که پای بیان و ارائه به میان می‌آید و القاء احساسات و افکار و ارتباط با دیگران؛ کار از سادگی محض و بسطی مطلق درمی‌گذرد و بی‌توجهی به عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده يك واحد بیانی، موجب پریشانی در کار است و بالنتیجه توفیق نیافتن.

يك قطعه شعر خوب، با همه سادگی، آن‌چنان ترکیبی است، و اجزاء آن با هم آن‌چنان پیوستگی و هماهنگی کامل دارند؛ که اگر نااندرستی و نقصی در هر يك از اجزاء وجود داشته باشد، مجموعه واحد را از توفیق و کمال دور نگه می‌دارد و بالنتیجه از تخیل و تأثیر و ثبت و القاء که هدف اصلی است، بی‌بهرگی نصیب می‌شود.

این که می‌گوئیم عیب و نقص، قصداً توهین به کاملان و هنرمندان حقیقی نیست اگر توجه کرده باشید، در ابتدای این فصل گفتیم «بسیاری از آثار شعری قدیم و امروز» نه همه این آثار. خواهیم دید که آنان که

هماهنگی و ترکیب / ۲۵۹

حقیقتی در کارشان بوده است از عیبی که خواهیم گفت منزه و مبرا بوده اند آن‌ها که مبلغ معنویت بوده اند، هرگز پرت و پلا نمی گفته اند و کارشان در شعر به کار بستن دستور کسانی نظیر شمس قیس یا رشید و طواط نبوده که اول به فکر وزن و قافیه باشند و بعد معنی را به آن ملحق کنند. گرچه آثار شمس قیس و طواط، علی‌الخصوص شمس قیس هم به جای خود و در عالم خود واجد ارزش‌هایی هست. اگر بر خورده باشید شمس قیس در المعجم، آن‌جا که شیوه‌رائج شاعری را می‌آزمود، می‌گوید:

«و در قوافی اولی چنان باشد که تعیین آن بر معنی مقدم دارد، پس معنی را بدان الحاق کند و بر آن بندد، تا متمکن آید و هیچ کس را تغییر آن ممکن نگردد...»^۱

ما باز هم به این سخن شمس قیس خواهیم رسید، اما آنچه این‌جا می‌خواهیم بگوئیم، آنست که این حرف شمس قیس مشخص‌کننده وجوه بسیاری - رچه بسیار! - می‌خواهیم بگوئیم نود درصد از چهره‌های شعر گذشته ماست و امروز نیز راه و رسم نود و پنج درصد از کسانی که شعر می‌سرایند همین است.

این حرف یعنی اختیار و زمام سخن و معنی را در دست قوافی نهادن یعنی مسلط کردن تصنع و ساختگری بر سر نوشت شعر و احساس و خلاقیت شعری یعنی قافیه‌ها را زیر هم نوشتن و مناسب هر يك مضمونی

۴۶۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

دست و پا کردن و سرانجام یعنی هیچ و پوچ و یا تقریباً هیچ و پوچ. دنباله این شیوه در سبک هندی رسید به آنجا که در يك غزل یا قصیده ده یا شصت بینی، هربیتی در عالم دیگر سیر می‌کند و هر سری صدائی دیگر دارد و مجموعه این صداها که باید با هماهنگی کامل شنونده را به دنیای معنویت شاعر رهبری کند، همه‌های پر قیل و قال است مرکب از جیغ و داد و ناله و فریاد و هوی و های و جنجال و قشقرق و هیاهو و داد و هوار و سوت و صفیر و صدا که همه چیز می‌گوید و لبی هیچ چیز هم نمی‌گوید.

شمس قیس در جایی دیگر این معنی را کامل تر می‌کند و می‌نویسد:

«استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هربیت به نفس خویش مستقل باشد».

مخصوصاً در شیوه هندی، این استقلال هربیت که مورد نظر استادان فن است، به کمال رسیده شعری از شاعری می‌خوانی، پانزده شانزده بیت، هربیتی هم مستقل است، اما چه فایده از این استقلال؟ يك غزل یا قصیده که واحدی هماهنگ می‌تواند باشد و در آن هر رنگ و نیرنگی و هر خط و نقشی، به جای خود نشسته، و پیوسته بارنگ‌ها و خط‌های دیگر تا از این مجتمع و هیأت، لذتی یا تأملی حاصل شود، چنان است که آب هرز می‌رود و درخت‌ها و سبزه‌ها خشک است و شب هست و آفتاب هست و باران نیز هست (و رنگین کمان، نه) و فلسفه و زهد و دین و شرع و پند و نصیحت و تصوف و همه چیز و آخرش

هماهنگی و ترکیب / ۲۶۱

هم هیچ! یعنی به جای يك دستگاه و ارگانيسم هماهنگ و نظام سالم و بیدار، يك جنجال سرسام آور و بیهوده حاکم است و ما بازهم به این مطلب برخوایم گشت.

نمی‌خواهم اسم ببرم که آثار شعری که و که و که‌ها دارای چنین خصلت وصفی است؛ زیرا اگر بنا باشد اسم ببریم، به صرفه ماست که بگوئیم کی و کدام چنین صفتی ندارند؛ تا انگشتان دست ما کافی باشد برای شمردن نام‌هایشان. ناصر خسرو، خطیب زاهد و فیلسوف سخور و شاعر فاطمی مذهب ما یکی از کسانی است که آثارش چنین حالی ندارد یعنی در يك قصیده او حقیقة قصد و مقصدی هست و ما را به مقصودی می‌رساند و می‌دانیم که ناصر خسرو پیرو طریقتی بوده است و قبلا معنائی جست‌است و یافته، و قصائد پر شور و گاه شاعرانه او دریچه‌هایی است که به روی عالم درون و دریافت‌های خویش گشوده است و ما را از آن دریچه‌ها به تماشا و دیدار دنیای دریافته و معنویت خویش می‌خواند. این‌جا شاهد بحث را نمونه‌ای از شعر ناصر خسرو نقل می‌کنیم، ابتدا از این قصیده او اییاتی می‌آوریم که در توصیف آغاز کرده است و طبیعت خزان زده اطراف را چشم‌انداز اعتبار و عبرت خود و خواننده و مخاطب سخن خویش کرده است، به همان اسلوب که دیگران - و من جمله ستایشگران عصر او - کسانی که در سخن دری را دریای خوکان می‌ریختند و مداحی و گدائی می‌کردند و مقدمه و درآمد مدیحه خود را احیاناً به اوصاف طبیعت و فصول سال می‌آراستند، او نیز همچنان سخن را با طبیعت ستائی آغاز کرده است اما، ... اما ابتدا بخوانیم از توصیفات بدیع ناصر خسرو و سپس به مطالب دیگر برسیم، می‌گوید:

۲۶۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

دگر ره باز با هر کوهساری به‌ابر اندر حصاری گشت کهسار
 همی فرش پرندین در نوردد خزان از مهر گان دارد پیامی
 پر از باد است کُهراسر، دگر بار چو ابدالان همیشه در رکوع است
 ز هر شاخی یکی میوه بر آویخت به‌چندین پُر زر و زیور عروسان
 نماند بسا عروسی روی بندی به‌هر حمله شمال اکنون بریزد
 به‌خون اندر همی غلتد، که دهقان بهی، بر شاخ از این اندوه مانده‌ست
 جهان چون شادخواری بود؛ لیکن می‌بینید که ناصر خسرو نیز چون توصیف‌گران و طبیعت‌ستایان
 دیگر، چشم‌اندازی از محیط و طبیعت اطراف خود را، تماشا کرده‌است
 و اوصافی از دگرگونی‌های خزان به‌شیوهٔ بدیع و منحصر خود پیش
 چشم خواننده بر بساط بینش و گزینش می‌گسترد و از این جا به‌بعد معمولاً
 ستایش‌گران گریز به مدح ممدوح می‌زنند، ناصر خسرو نیز گریز می‌زند،
 اما نه به مدح امیر و وزیر و خان و سلطان، بلکه به مقاصد و معنویات و
 دریافته‌های فکری و روحی خود، بدین گونه:

۱ - خارخار، راز و نیازهای معشوق و گساهی به معنی رشك و حسد و نیز
 خارش هم.

هماهنگی و ترکیب / ۲۶۳

به پیری و به خواری باز گردد
 جهان با هیچ کس صحبت نجوید
 ترا گر غمگساری دادگینسی
 نهی آگه، که گر غمگین نبودی
 نباید تا نباشد جرم، عذری
 تو معذوری که شناسیش، ازیرا
 تو با او، ای پسر رو، گر خوش آمدت
 گرفتم روزگاری در کنارش
 اگر من بختیارم، با تن خویش
 نکرد این اختیار از اهل عالم
 ترا این روزگار آموزگاری است
 جز از غدر و جفا هر چند گشتم
 ز بسیاری که بر دم بار رنجش
 ستایشگران پس از مدح به حسب حال خود و توضیح و توصیف
 چند و چون زندگی و خواست های خود - اگر خواستی داشته باشند -
 می پردازند، شکوائی یا خواهشی یا گزارش و از این قبیل و ناصر خسرو
 پس از توصیف به جای گریز به مدح، گریز به خطابه دارد و به خطبه های
 عبرت آمیز و القای ادراکات معنوی و افکار خود می پردازد و چشم
 خواننده را باز می کند و هشدارها می دهد و آنگاه او نیز توجه می دهد
 مخاطب و خواننده خود را به رسالت شعر خود و این که چه مقاصدی
 ازین طرح و توصیف و سر و سرود داشته است، فی المثل از این گونه که:
 خرد مندا، به شعرم در، نثارست نثاری کآن به است ازهر نثاری

۲۶۴ / بدایع و بدعت‌های فیما یوشیح

به گوش دل نگرزی من، که چشمت یکی چون من نبیند، از هزاری
 خرد بار درخت مردم آمد بدو طاغی، جدا گشت از خیاری
 و سرانجام به فخر و حماسه، کلام خود را ختام می‌بخشد؛ جایی
 که ستایشگران فی المثل «شریطة تأیید» می‌آورند و سپس برای دوام
 عمر و فرمانروایی ممدوح خود دعا می‌کنند. اما ناصر خسرو درین
 قصیده با بیت فخریه ختم سخن می‌کند. به شعر و شور خود می‌نازد
 که بدانند درین عالم، او حال و حدیث دیگر و حرف و حکایتی خاص
 خود دارد، حدیث و حکایتی که به جای خود اغلب هم بسیار خوب و
 شنیدنی است :

مرا شهری است این دل، پرز حکمت مرا بین تا بینی شهر یاری
 بین در لفظ و معنی‌ها و رمزم بهار اندر بهار اندر بهاری^۱

دیدیم ناصر خسرو که خداوند معانی خاص و طرز تفکری معلوم
 و روشن است، در جست و جوهای معنوی که داشته، بینش و گزینش و
 بصیرت و دانداری حاصل کرده است؛ و از این جهت سخنش هدفی دارد
 و هرگز پراکنده گویی و مضمون بافی بی هدف و هنجار، در دیوان او
 نمی‌بینیم. سراسر آثار او خواننده و مخاطب را به طرف وجهی متوجه
 و ناظر می‌گرداند که غایت و غرض او از شعر و سخن بوده است و با
 لحن صمیمی و شور و شغبی که دارد، انصافاً در دل‌های اهل و طبایع
 سلیم تأثیر بسیار هم می‌گذارد. آن معانی خاص جهت و جوانبی دارد که

۱ - از دیوان ناصر خسرو با تعلیقات دهخدا و مینوی و با توجه به نسخه
 بدل‌ها و تعلیقات دهخدا ص ۴۴۱ تا ۴۴۳.

هماهنگی و ترکیب / ۲۶۵

مجمعاً قصر و كوشك باستانی شعر و شمایل روحی او را برمی افرازد پس این که گفتیم کسانی که در زندگی خود معنایی بسته و یسافته اند و مقصودشان از شعر گویی بیان آن معانی است و نمونه این گونه کسان ناصر خسرو را یاد کردیم، با این نقل و توضیح کمابیش روشن تواند شد. مجموعه آثار این قبیل شاعران که هدف و غایت مشخصی در زندگی شعری و هنری خود داشته اند، مجموعه ای هماهنگ است، ترکیبی و نظامی شاخص و بارز دارد. در همگی آثار ایشان، حتی کوچک ترین اجزاء، چیزی پیدا نمی کنیم که مغایر و متضاد با آن مجموعه هماهنگ و ترکیب تام و کامل بوده باشد، بلکه هر جا ورقی بسزیم و تصحی و تصفحی کنیم، حتی به طور گذرا به جزء جزء و برگ برگ آثارشان برسیم و دقیق شویم، اگر چه به ظاهر چیز کی متفاوت و متضاد نماید، با دقت بیشتر و نظرهای بعد و بعد، در خواهیم یافت که ناهماهنگی و تضادی در عمق و کنه وجود ندارد، گاه ممکن است که در آثار این چنین سخنوران به امور متشابه و سخنان همانند، و شاید مکرر، برخوردیم، اما با تضاد و تغایر کمتر ممکن است روبه رو شویم. وانگهی آن سخنان شبیه و مکرر مانند، هر يك در جایی تکمیل کننده همان سخن در جای دیگر است و یادآور همان موضوع، به اسلوبی متفاوت، پس در حقیقت این تکرار بی فایده و به قول معروف تطویل بلاطائل نیست، بلکه بازگویی مکمل و هماهنگ کننده است. من جمله در دیوان همین بزرگمرد - ناصر خسرو - که شاهد بیان و برداشت ما درین ناحیه از بحث بود، نمونه های این سخنان همانند و کمال بخش را می توانیم دید؛ که يك فکر اصلی و مقصود کلی، جای به جای به شیوه های مختلف شکل بیان و قالب

۲۶۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیخ

ارائه دیگر پیدا کرده است. و این می‌رساند که ذهن شاعر به آن موضوع و مسئله بسیار توجه داشته است و بارها و بارها در زندگی به آن اندیشه رسیده است و هر بار به بیانی خاص یاد آور آن شده است. مثلاً از اموری که سخت مورد نکوهش ناصر خسرو بوده است و در زمانه خود کسانی را، حتی بسیاری از ناموران و سران جامعه را مبتلای آن می‌دیده است، «ابن الوقت» و فرصت طلب بودن و بی‌ثباتی و ناستواری در اندیشه و رفتار و همراه باد به هر جانبی خمیدن یا به قول خودش که در خطابی گفته است (و امروز روز این بیان او با توجه به معنای خاصی که «جنوبی» و «شمالی» در کشور ما پیدا کرده، لطف خاص دیگریافته) و چه خوب:

با باد جنوبی، شوی جنوبی با باد شمالی شوی شمالی!
دانا چو تو را پیش میر بیند داند که تو بدبخت بر ضلالی! ۱

این از جمله مطالبی است که در دیوان ناصر خسرو به شیوه‌های گوناگون مکرراً بیان شده و از جهات خاص توجه او بوده است.
و یا مطلب و موضوعی دیگر: نازش به نژاد و نیاکان، که باز هم بارها مورد حمله و نکوهش او قرار گرفته است و جایی تعبیر بسیار بدیعی از آن دارد که می‌گوید تو زنده‌ای و نیاکان تو که به ایشان می‌نازی، مرده‌اند، تو چه بدبخت زنده‌ای هستی که از مردگان یاری می‌طلبی.

گوئی که از نژاد بزرگانم؟ گفتاری آمدی تو، نه کرداری
بی‌فضل، کم‌تری تو ز گنجشکی گرچه ز پشت جعفر طیاری!

هماهنگی و ترکیب / ۲۶۷

بی‌چاره زنده‌ای بود، ای خواجه آن کوزمردگان طلبد باری!

فی‌المثل یکی از ابتلائات فکری و اشتغالات ذهنی که روشنفکران و فضیلاي زمانه ناصر خسرو گرفتار آن بوده‌اند و کسانی چون فردوسی (که در اوایل قرن‌ی که ناصر خسرو در اواسط و نزدیک به اواخر آن عصر به عرصه رسید؛ در گذشته است) عمری مردانه کوشیدند تا در مقابل آن قد علم کنند. یعنی خود را موشی مردم زمانه و استغراق در عربیت (که عنصر غالب و فرصت طلب و غلبه جوی آن اعصار بوده است) به حدی که زبان فارسی را به ضعف مبتلا کرده بود و از رونق و رواج کامل انداخته بود و اگر همت فردوسی و امثال او نبود، ای بسا که ما هم چون مصری‌ها زبان مادری خود را به فراموشی باخته بودیم و در عربیت محو و نابود شده بودیم. باری زبان عربی در زمان ناصر خسرو نیز هنوز بر اریکه قدرت متکی بود و تازی‌دانی از امتیازات عمده آن زمان‌ها محسوب می‌شد (مثل انگلیسی‌دانی - یا به اصطلاح يك زبان «زنده» جز زبان فارسی دانستن در جامعه امروز ما چون زبان خود ما که زنده نیست لابد؟ زبان ترکی و عربی و اردو هم که «زنده» نیست، فقط انگلیسی و روسی و فرانسه و یکی دو تایی دیگر است که «زنده» است!)^۲ در آن ایام هر کس عربی می‌دانست به اصطلاح نانش توی روغن بود و طرف توجه و

۱ - ص ۴۳۸.

۲ - و این فکر قتال و نابود کننده شرق و مشرق زمین است که متأسفانه در جوامع شرقی، گاه با وقاحت نوبی شرمی تمام، به صراحت بر زبان به اصطلاح «بزرگان قوم» هم جاری می‌شود و در مجامع فرهنگی و تربیتی عالی مثل دانشگاه‌ها، بدبختانه فکر فاجعه آمیز متداولی هم هست،

۲۶۸ / بدایع و بدعت‌های لیما یوشیج

احترام. البته مبارزات و مجاهدات حماسه‌سرایان ما و کسانی که زندگی و افتخارات گذشته ایرانیان را موضوع بیان و سخن و سرود خود قرار داده بودند، و همچنین توجه بعضی دربارها به شعرای فارسی‌گوی و کارهایی از این قبیل کاری و مؤثر آمده بود. اما هنوز که هنوز بود تازی دانستن و جهت‌دیگر داشت و تازی‌دانان چه‌باده‌ها که دربروت می‌انداختند، ناصر خسرو با آن که خود شیفته دین عرب و مذهبی خاص از آن دین بود و «حجت» جزیره خراسان و طبعاً ترویج مذهب اسمعیلیه تمامت همت و هوش او را به خود گرفته بود؛ با این همه مردی روشن‌بین و روشن‌اندیش بود، این بیماری و مبتلا به فکری زمان او را هم آزار می‌داد (و ما به جای خود در فصل اجتماعیات به تفصیل گفته‌ایم که شاعر در هر زمان آن چنان کسی را می‌شناسیم که نسبت به اشتغالات ذهنی و درگیری‌های فکری و مسائل جامعه زمان خود بی‌طرف و کناره‌گیر نباشد سهل است بلکه با ناروایی‌ها باید فعالانه مبارزه کند و درست‌ترین و انسانی‌ترین تلقی‌ها و مردمی‌ترین داوریه‌ها را داشته باشد) و ناصر خسرو یکی از این گونه شاعران بود که نمی‌توانست نسبت به غلط‌اندیشی و نادرستی فکر جامعه زمان خود [خاصه که مایه فساد و بهره‌برداری ناروای ستمگران و فاسدان خود فروخته نیز بود] بی‌طرف نماند و می‌بینیم که بی‌طرف نمانده است و با وجود شیفته‌گی نسبت به دین تازی، فرق گذاشته است بین دین و زبان و نفس تازی دانستن را هیچ قدر و قیمتی نمی‌نهاده است. بلکه... بگذارید از زبان خود او بشنویم، در این خصوص که چه می‌اندیشیده و چگونه دآوری و خطاب می‌کرده است و با چه لحن و بیان به قوت و پرشوری هم:

هماهنگی و ترکیب / ۲۶۹

همی نازی به مجلس‌ها که من نازی نکو دانم
ز بهر علم قرآن شد عزیز، ای بی‌خرد نازی

و جای دیگر گوید:

ای گشته سوار جلد بر نازی خر، پیش‌سوار علم، چون نازی!
تازیت ز بهر علم دین باید بی‌علم یکی است نازی و رازی
گر نازی و علم را به دست آری شاید که به هر دو سر بی‌فرازی
بی‌علم به دست ناید از تازیت جز چاکری و فسون و طنازی^۱

اکنون باز گردیم به بحث درباره نیمایوشیج. من می‌خواهم بگویم که نیمایوشیج نیز دارای شیوه تفکری خاص بود و مقاصد و رازهایی داشت و شعرهایش پرده‌هایی بود که از رازهایش برمی‌داشت بنابراین او نیز مانند بزرگان انگشت‌شمار گذشته‌ها، بی‌اعتنا بود و پشت‌پا زده بود به دستورهایی که ادیبان و محققانی نظیر شمس‌قیس داده بودند و مصداق صدقش آن‌چنان شعرها بود که ذکرش گذشت.

او همه عناصر و اجزاء شعر را، و سائلی برای خدمت به معنا و بهتر رساندن مفهوم و هر چه تمام‌تر القا کردن حسیات خود می‌دانست. و از این رو وقتی که تعهد ابلاغ معنا و القای حس و عاطفه‌ای می‌کرد؛ به تناسب و هماهنگی همه عناصر توجه کامل داشت. بی‌قید و بند نبود و از سر هیچ یک سرسری نمی‌گذشت. این است که دقت و تأکید او در خصوص شکل و فرم، دقتی کاملاً منطقی و لازم است. می‌گوید:

۱ - دیوان ناصر خسرو، ص ۲۷۵ (چاپ دوم - به کوشش مهدی سهیلی)

۲۷۰ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

«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 ذوق به خصوص تقاضا می‌کند. بدون تناسب آن، چه بسا که زحمات به‌هم‌در رفته، در کار سازنده‌شلوغی رخ می‌دهد. شبیه به این 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»^۱.

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 خامند که اگر کسی حال و حوصلهٔ چنان کارها را داشته‌باشد، می‌تواند آن‌ها را خام را زمینهٔ کارهای کامل‌تر کند و با دید تازه از یک اثر سالخوردهٔ کهن، اثری امروزی‌ن آراسته و پیراسته و با تناسب و کمال و بی‌حشو و زوائد به‌وجود آورد.

در جای دیگر نیما می‌گوید:

هماهنگی و ترکیب / ۲۷۱

« چطور هر جزء جلوه خود را داراست؟ از ترکیبی که در میان اجزاء دارد، شناخته می‌شود. برای آن تصویری که ما در نظر داریم باید دانست (و به‌طور دقیق و از روی تمرین دانست) که مصالح کار خود را (چگونه) با هم ترکیب دهیم. تا با درخواست‌های ما مطابقت کند».

این قبیل دقت‌ها که نیما از آن سخن می‌گوید، البته از پله‌های اول و از نخستین مسائل در امر یک ایجاد و آفرینش هنری و شعری است، اما قصد من آنست که برای آن کسانی که حتی با ابتدائی‌ترین مسائل در این گونه امور آشنایی ندارند، ولی ادعایشان گوش‌ها می‌آزارد، این فتاوی نظری او را بازگو کرده باشم. مخصوصاً برای کسانی که همچنان در شیوه‌های قدیم سرگردانند و گاه آثاری از ایشان به‌عنوان شعر شرف صدور می‌یابد، بی آن که در آن رعایت کوچک‌ترین دقیقه‌ای از دقایق بیان هنری شده باشد.

نکته‌ای که نیما گفت در جهات دیگر ناظر بر این امر است که یک آفریده کامل هنری آن است که نه چیزی از آن می‌توان کاست و نه چیزی بر آن بتوان افزود. تصرف در یک چنین واحد کمال یافته‌ای ممکن نیست، بی آن که ترکیب هماهنگ آن را درهم شکند و ناقص و خراب کند و اثر را بی‌بهره از قوت القاء و تأثیر سازد.

یک شعر خوب را نمی‌توانیم خلاصه کنیم و نه می‌توانیم ذیلی یا معترضه‌ای به آن ضم کنیم، اما بیشتر شعرهای قدما را می‌توان خلاصه کرد و گویا باید هم کرد زیرا ترکیب و هماهنگی در آن‌ها آن چنان

۲۷۲ / بدایع و بدعت‌های نیما پوشید

نیست که تصرف در آن ناقصش کند به يك حساب مخصوصاً در غزل‌ها و قصیده‌ها و بالاخص در داستان‌های منظوم که بی خلاصه کردن غالباً برای خواننده معمولی امروزی خسته کننده و ملال آور است. شعر خوب امروز مثل ساختمان يك رباعی استادانه است که هر مصرعی وظیفه‌ای خاص در مجموع هماهنگی شعر دارد. برای رساندن معنی و ضرب آخر که در مصرع آخر می آید، نیما می گوید :

«هنر در به جا (کار) گذاردن هر خشت است، نه فقط در به کار بردن (خشت) همه مصالح مناسب را باید خواست و نخواست»^۱.

اگر مثلاً در غزل‌ها و قصیده‌های قدیم، هریتی را به مثابه خشتی فرض کنیم که بنای غزلی یا قصیده‌ای را برای بیان مقصودی به وجود می آورد؛ می بینیم چه بسا خشت‌ها که در آن بناها درست و به جا کار گذارده نشده است فقط به علت این که زمام سخن و معنی بیشتر در دست قوافی بوده است نه يك ذهن و ذوق پرورده هنری و آشنایه فنون هماهنگی و ترکیب و می بینیم که آن پیوستگی و هماهنگی لازم در آن‌ها به هیچ وجه رعایت نشده است، به همین علت و موجب است که امروز بعضی محققان خاصه، آن‌ها که باشیوه‌های کمپوزیسیون و آرمونی فرنگی آشنا هستند، از دشواری‌های کارشان یکی هم این است که در جست و جوی هماهنگی لازم در پاره‌ای از اشعار قدما، هی این خشت‌ها را زیر و زبر می کنند، این جا و آن جا می برند تا آن تناسب ذهنی را مثلاً در يك غزل زیبای

هماهنگی و ترکیب / ۲۷۲

قدیم پیدا کنند و ببینند اصل معنایی که مورد توجه شاعری بوده است چیست؟ ترکیب و تناسب چگونه؟ و آن بنایی که او ساخته احتیاج به چه مصالحی دارد؟ و مصالحی که او به کار برده آیا درست به کار برده، یا نه؟ و از این گونه پرسش‌ها در عالم دقایق فنی وحسی و ذوق خلاق هنری.

چنین جست و جویی در آثار بعضی از قدما کار لازم یا لااقل سرگرم کننده‌ای است یادم می‌آید که وقتی استاد مسعود فرزاد شاعر و ادیب ارجمند زمان ما، بازحمت وجد فراوان کوشیده بودند مغنی‌نامه و ساقی‌نامه «حافظ» را منظم و هماهنگ سازند. به نحوی که باید باشد، نه به نحوی که نسخه برداران روایت کرده‌اند. این کار اگرچه به نظر من به دو دلیل کار کم حاصل و غیرقابل اطمینانی بود - (دلیل اول این که اصلاً معلوم نیست که يك چنان ترکیبی مورد نظر حافظ بوده است یا نه؟ و یا به عبارت دیگر افق ذوقی و پسند استاد فرزاد در سازندگی امروزین همان افق پسند و ذوق حافظ بوده یا نه؟ و دلیل دزم این که مسلم نیست عین آنچه حافظ گفته به ما رسیده باشد) - اما به يك دلیل کار جالب و مشغول کننده‌ای بود، و آن این که می‌شد تصور کرد که اصولاً بایستی يك چنان هماهنگی و ترکیبی وجود داشته باشد و چه قدر خوب می‌شد اگر وجود می‌داشت استاد فرزاد همین کار را در مورد بعضی از غزل‌های حافظ نیز کرده بودند ولی بارهم به همان دلیل‌ها نتیجه چندانسی هنوز ندیده‌ایم که عاید شده باشد.^۱

۱ - البته این داوری من داوری زمانی است که هنوز تحقیقات مفصل استاد فرزاد

۲۷۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

گاه در ضمن غزلی، محقق بر می خورد به بیتی که اصلاً مناسب آن بنیاد و بنا نبوده، مثلاً به درد جای دیگر می خورد، اما مسلم بوده و به شهرت و قوایر رسیده که آن بیت از حافظ است.

البته حافظ از آن چندتن انگشت شماری است که صاحب راز و معنی بوده اند، نه پریشان گو و بافنده، اما چون این شاعر به حسابی فی الواقع صاحب «رازها و معناها» بوده است، گاهی در تک و توکی از غزل هایش، هر بیتی دنیایی دیگر دارد و مقدمه این خصلت در سبک هندی محسوب تواند شد. همین خصوصیت گاه گاهی حافظ بوده (مخصوصاً از این جهت که نسخه های راویان آثار او بسیار متفاوت و گوناگون است و اصلاً قابل اطمینان نیست، که فلان غزل در اصل چند بیت داشته و چگونه بوده است و باری در خصوص بزرگانی چون خیام و حافظ و یکی دوسه تن دیگر، به نظر من باید هر کسی شخصاً شم اجتهادی خاص و خصوصی و برای خود داشته باشد تا از تشتت و پریشانی نسخه ها برای لذت و دریافت شخصی خویش در امان باشد. هر چند نتوان این شم و اجتهاد را خاصه در مواقعی که مخالف نص واقع می شود، تعمیم



در دیوان حافظ منتشر نشده بود و ما فقط نمونه هایی از کار و اسلوب تحقیق و تدوین ایشان را دیده بودیم ولی بعدها تا امروز خوشبختانه بیش تر تحقیقات و کار سازنده و پردازنده استاد فرزاد در دیوان حافظ در چند مجلد منتشر شده اما متأسفانه هنوز من به درستی و تمامت کار مفصل ایشان را نخوانده ام، فقط تفحصی گذرا و غیر کافی در آن مجلدات کرده ام و امیدواری به خود داده ام که به زودی شناوری در دریسای کوشش ایشان نصیبم گردد و گوهرهای دلخواه و امیدبخش فراچنگ آورم.

هماهنگی و ترکیب / ۲۷۵

داد و همگانی کرد ولی به هر حال برای خود شخص راضی کننده و بسنده ست چنان که من اگر نسخه به خط خود خیام و خود حافظ، بلی به راستی خط خود خودشان پیدا شود که بگویند این شعر «غیرخیامی» از خیام است یا غیرحافظی از حافظ؛ قبول نمی کنم زیرا خیام و حافظی که من دارم و برای خود می شناسم، محال است چنان سخن گفته باشند. به هر حال در خصوص قضاوت کسانی نظیر مرحوم کسروی می شود گفت این است که حتی در مورد صحت نسخه های محل توجه و بحثشان نیز جای بسیار بحث و حرف و چند و چون است گاه به جاهایی حمله کرده اند و شعرهایی را مورد بحث به اصطلاح خودشان گرفتن و حلاجی کردن قرار داده اند که از آن حافظ و خیام نبوده مثل همین غزل مگس و عدس، ارس و غیره که گویا قطعاً از اوحدی مراغه ای است و البته غزل بدی هم نیست و این حرف ما ربطی به قضاوت های کسانی ندارد، که برای عامه بی سواد و بی ذوق [اگر چه دارای عنوان های رسمی «تحصیلات بالا» و خلاصه برای جلب چهارتا مرید و یار سخن می گویند و شکل مار می کشند.] که موجب شده بود کسروی اورا نیز با همان طعن و طعنه می خست که پریشان گویان را و می گفت حافظ عدف و مگس و جرس و هوس و غیره را زیر هم می نوشته و برای هر قافیه بیتی درست می کرده چه توان کرد؟ کسی نبود که به او بگوید این عدس و مگس و غیره را شما هم زیر هم بچینید و با همه یاران بنشینید و غزلی هم از حافظ (و حتی اوحدی که غزل مورد بحث گویا از اوست) بسرایید تا تحسین عالمی را بشنوید. البته مقصود نقیضه یا به اصطلاح فرنگیان پسرودی سازی نیست، مقصود نفس حق و روح شعر است که از

۲۷۶ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

سراپای شعر حقیقی ساطع است و نقیضه سازان و قافیه پردازان فاقد آنند^۱.

به هر صورت، چنان که گذشت، در امر ساختمان يك قطعه شعر، نیما به شکل اثر بسیار اهمیت می‌دهد. او به قدری در این خصوص تأکید دارد که اگر خواننده نظرات او خالی ذهن از سوابق کارش باشد و نمونه‌هایی از آثارش ندیده باشد؛ ممکن است در نظر اول او را يك شکل پرست و شیفته اندام و قالب و صورتگرایی یا به اصطلاح فرنگیان فورمالیست تصور کند؛ اما چنین نیست، تمام تأکید او در خصوص مسئله شکل و صورت اثر هنری، به خاطر توجه بسیار لازمی است که به امر ماده و هماهنگی شکل و محتوی دارد، برای رسوخ بیشتر و به اصطلاح خودش «سروکاردادن» خریدار هنر است؛ با معنویت و دریافته‌های هنرمند. به قول اهل فلسفه او صورت را از ماده و معنی جدا نمی‌بیند.

قدما نیز به امر شکل توجه داشته‌اند و در فلسفیات قدیم بحث ماده و صورت و معنی بخشی دلکش و پرشور است.

یکی از گمنامان قدما، اوحیدین رازی، از گویندگان قرن هفتم هجری، منظومه کوتاهی فلسفی و تمثیلی دارد، درباره صورت و ماده، که خواجه نصیرالدین طوسی ذیای بر آن سروده است و آن را کامل کرده است. اوحیدالدین منظومه خود را چنین شروع می‌کند:

۱ - بی آنکه قصد اهانت بدکروی را داشته باشم یا منکر پاکی و شجاعت و نیکخواهی او برای قوم بوده باشم و یا این که آثار تحقیقی و تاریخی بسیار با ارزش او را قدر و ارج نشناسم و این که از «یاران» او بهر اسم این چند کلمه را در خصوص آن‌جاها که او اهلیت داوری در آن قلمروها رانداشت، نوشتم؛ درود بر او.

هماهنگی و ترکیب / ۲۷۷

پساره‌ای موم از قضا دی داشتم صورتی زیبا بر آن بنگاشتم
 کودک‌کی در دستم آن را بنگریست صورت آن خوبش آمد، گفت کیست
 گفتم این موم است ای کودک بگیر کاین بود از ذات خود صورت پذیر
 الی آخر ...

که داستان این است که صورتگر، در غیاب کودک صورت نخستین
 را زایل می‌کند و در موم صورتی دیگر می‌نگارد و کودک که دلباخته
 و شیفته صورت نخستین شده است، از تغییر و زوال آن داربای خویش
 خشمگین می‌شود و خلاصه سراینده در آخر داستان نتیجه می‌گیرد که
 همه صورت‌ها زایل می‌شوند و بی‌زوال ملک خداست. اوحمدالدین
 این کودک را که دلبسته صورت گمشده‌ای است، نادان می‌خواند، اما
 کودک حرف درستی - خردمندانه و درد آلود نیز - دارد :

طفل گفتا خود نبودى موم کاش صورتش چون نیست، ماده گو مباش!^۱
 خواجه نصیر در منظومه تکمیلی خود بر این داستان فلسفی، کودک
 را به زیر کی یاد می‌کند و اگر چه او هم سرانجام به همان نتیجه بی‌زوالی
 ملک خدا و زوال صورت‌ها و «کل شئی هالک الاوجه» می‌رسد اما
 پیش از رسیدن به این نتیجه، متذکر نکته جالبی می‌شود که مقصود من از
 نقل ماجرا همین نکته است که می‌گوید:

صورت و ماده در او تا جمع نیست نام او در عرف معنی شمع نیست
 نیمانیز يك چنین عقیده‌ای دارد، در باره شکل و محتوای اثر

۱ - و این خلاف عقیده سنائی است که گوید:

صورت ار یا تو نباشد گو مباش خاک بر سر جسم، چون جان تراست

دیوان سنائی ص ۳۷۹.

۲۷۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

شعری، به عقیده او صورت و ماده هر دو توأمان باید برای رساندن معنی، جمع و هماهنگ باشند تا نام هنر بر آن بتوان نهاد. او شکل و صورت و هماهنگی کامل آن با محتوی را، یگانه وسیله ارتباط بین مواد معنویت ذهنی هنرمند و خریدار هنر می‌داند، تقریباً نظیر آنچه اوحدالدین کرمانی گفته، البته مصرع آخر رباعی او مقصود من است:

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت

زیرا که زمعنی است اثر در صورت

این عالم صورت است و ما در صوریم

معنی نتوان دید، مگر در صورت^۱

نیمایوشیج می‌گوید:

«باید دانست همه این مصالح، چیزی جز برای ساختمان

بزرگ نیست. فقط الفاظ نمی‌توانند وسیله بیان باشند،

این وسیله برای نوشتن کتابی درنجاری هم کافی نیست.

زیرا چنین کتابی [هم] شکل‌هایی می‌خواهد، بیان هنری

امروزه با وسائل انتقال بسیار، سروکار دارد... کار هنر

درست مثل ساختمان يك بنای بلندمرتبه است. هرچند که

با نکات دقیق‌تر از آن سروکار دارد و بنای متحرک و

جاندار است... در هر دقیقه باید بسازد و ساخته خود را

گوناگون کرده، و در ضمن کار، عوض کند و به هم تأثیر و

ارتباط دقیق‌تر بدهد و بسنجد و پیش‌پای خود را از قید

نامناسب و بی‌لزوم صاف بدارد، چه بسا که همه وسائل به جا

هماهنگی و ترکیب / ۲۷۹

بوده، ولی نداشتن شکل مناسب، همه چیز را خنک و بی اثر ساخته است، چون هر طرز کاری ما را به طرف شکل و اثر مخصوص می‌برد و همچنین به عکس، هر شکل و اثری محصول طرز کاری مخصوص است، همین که خشتی به جا نبود، خشت‌های دیگر هم به جا نیست^۱».

داوری نیما درباره بعضی از شعرهای امروز که در واقع بزرگ و آرایش و دستکاری مختصری است در همان شیوه‌های قدیم - بی‌مرمتی و رفع نقصی - داوری جالبی است که از خلال آن درباره عدم هماهنگی و ترکیب کامل بعضی آثار قدیم نیز، به این معنی که گفتیم، نظر او را می‌توان دریافت: می‌گوید:

«این شعرها حکم مینیاتورهای قدیم را دارند که حالتی را می‌رسانند، کوهی، آبی، گیاهی، آدمی در آن‌ها هست، اما جزء جزء آن به‌طوری که باید، با خصوصیتی آشنا نیست^۲».

یعنی پیوند لازم را ندارد و فاقد آن هماهنگی و تناسب در ترکیب کلی است.

نیما در این بیان اشاره دارد به همان تقصی (یا این جا حتماً بگوئیم: خصلتی) که هم در نقاشی قدیم ما هست و هم در بسیاری از آثار شعری ما. یعنی همان خصوصیتی که يك تابلو مینیاتور را از يك تابلو نقاشی

۱ - دو نامه ، صفحات ۲۸-۲۷.

۲ - دو نامه ، صفحات ۳۰-۲۹.

۲۸۰ / بدایع و بدعت‌های نیاپوشید

به‌هنگار کلاسیک‌های فرنگ یا مثلاً امپرسیونیست‌ها مشخص می‌کند که در این اخیر، اهم مسائل حفظ ارتباط و هماهنگی بین خطوط و رنگ‌هاست و تلفیق و ترکیب آن‌ها برای بیان کامل هنری و با مراعات مناظر و مرایا و دور و نزدیک و سایه روشن‌ها و غیره.

البته امروز هم می‌توان یک تابلوی مینیاتور بسا ارزش با همه مشخصاتش نقاشی کرد، و نیز کسی - هیچ کس - منکر آن نیست که یک تابلو مینیاتور نیز زیبایی و ارزش خاص خود را دارد، اما اگر کسی بگوید در مینیاتور رعایت پرسپکتیو نمی‌شود، یا آرمونی و کمپوزیسیون در آن به کمال شیوه امپرسیونیسم - مثلاً - نیست، هم نادرست نگفته - این جا بد نیست هفت بیت یک غزل مینیاتورو را از استاد و خداوندگار تک‌بیت‌سرایان و پریشان‌گویان زیبایی پرست نقل کنم، که برگشتی با ذکر شاهد باشد به اوائل بحث که قول داده بودم، برخواهم گشت - نمی‌گویم غزل از کیست زیرا نبودن پیوستگی در معانی آن و ازی و روم و بغداد سخن گفتن آن، خود به صدای بلند می‌گوید از تبریز و مرا صائب جادو سخن سروده است اما توجه کنید که معانی این غزل که زیبایی مینیاتوری خود را دارد، چه ناهماهنگ و پریشان است:

از پختگی است گر نشد آواز ما بلند

کی از سپند سوخته گردد صدا بلند^۱

۱ - سر آغاز غزل چنین می‌نماید که شاعر می‌خواهد از روزگار پختگی و کمال خود سخن بگوید. خوب چه اشکالی دارد؟ اما اگر در انتظار آن باشیم که دنباله این تأمل و حسب حال شاعرانه او را دریت بعد ببینیم، انتظار بیهوده‌ای است زیرا ...

هماهنگی و ترکیب / ۲۸۱

از هر دو کون همت والای ما گذشت
 ناگرد این خدنگ شود از کجا بلند^۱
 معراج اعتبار به قدر فتادگی است
 از سایه است رتبهٔ بال هما بلند^۲
 سنگین نمی شد این همه خواب ستمگران
 می شد گر از شکستن دل ها صدا بلند^۳

۱ - زیرا درست در بیت بعد صحبت از همت والای خود می کند و مطلقاً ربطی به مقدمه و سر آغاز سخن او ندارد، ولی شاید دنبال این یکی مطلب گرفته شود؟ چون این هم به جای خود شعری و سرودی است.

۲ - اما نه! می بینید که قرعۀ انتظار دومین نیز پیچ و میان تهی در آمد و بر آورده نشده چون این جا دیگر صحبت از یک تجربه است، یک تجربه و عبرت و وعظ تلویحی مربوط به معراج اعتبار و مرقعات فروتنی که ربطی به قضایای سابق و سابق تر نباید داشته باشد، ولی خوب چه اشکالی دارد؟ این هم برای خود حرفی است یا حالا شاید از این پس در زمینهٔ این تجربه، به عنوان یک شاعر و تجربهٔ شاعرانهٔ او حرف های جالبی از او بشنویم؟ باید حوصله داشت.

۳ - اما باز هم نه! باز خط سیر مطلب عوض شده این جا از یک عالم و قلمرو دیگر سخن می گوید، حتی به مثابهٔ یک جملهٔ معترضه هم مربوط به حرف و حدیث های قبلی و ماقبل قبلی نیست، اما خوب این تجربهٔ دوم هم برای خودش می تواند فتح باب حرف و حکایتی دیگر کند و مگر چه عیب دارد؟ از بی صبری که طرفی نمی توان بست، باشد، تا ببینیم شاید در این زمینه دریافته ها و گفتنی هایی داشته باشد. شاعر است و همین تجربه های شعری و شاعرانه اش.

۲۸۲ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

از دود شد به دیده آتش جهان سیاه
 اینش سزا که کرد سر ناسزا بلند^۱
 احسان‌بی سؤال زبان بند خواهرش است
 از دست کوتاه است زبان گدا بلند
 از بس رمیده است ز هم صحبتان دلم
 بیرون شدم ز خود چو شد آواز پا بلند
 این غزل صائب در اصل ابیات بیشتری دارد نزدیک دو برابر نقل
 ما وبه‌گزین و گلچینی که ما از آن کردیم، تازه هفت بیت است که از هفت
 شهر معنی آمده‌اند و در این غزل مثل هفت زندانی بیگانه با هم مقید و

۴ - ولی... نه جانم ندا انتظار شور و اشتعال شاعرانه و نظام و آئین لازم
 برای تأثیر و تأثر سخت بی‌حاصل و عبث است. او همچنان از این شاخ
 به آن شاخ می‌پرد مثل آدم‌های حشیش کشیده... رها کنیم. و شاید به همین
 دلیل است که در دوره طولانی شیوه مشهور به هندی، از میان این همه
 انبوه شعرای بیرون از شمار آن عهد - که فی الواقع تعداد شاعران و
 مذکوران يك تذکره از محدوده زمانی به اندازه دونسل (مثلاً تذکره
 نصرآبادی یا تحفه سامی) از آن دوره از تمام تذکره‌های ادوار طولانی
 چندین و چند نسل از گویندگان ایرانی در شش هفت قرن نخستین بعد از
 اسلام بیش‌تر شاعر و سخنور دارد، با این همه حتی يك نفر که در عالم
 معنویت و ابلاغ رسالتی انسانی و روح و رایحه فکری و شور و شعر
 همپایه سنائی و عطار و مولوی و خیام و ناصر خسرو و سیف فرغانی
 و ... باشد؛ دارای شور و حالی، قصه و غصه‌ای، معنویت و رسالتی،
 حرف و حکایتی باشد، نیست که نیست. اما هر چه دلتان بخواهد «نازك خیال»
 و «استعاره و تشبیه پرداز» و «ظریفه ساز» فراوانند، الی ماشاء الله، نه‌دهه،
 نه‌صد، هزارها ...

هماهنگی و ترکیب / ۲۸۳

نزدیک هم نشسته‌اند و زنجیره وزن و زنگوله‌های قافیه به‌پایشان است و گرنه از این زنجیر و زنگوله‌ها گذشته تنها چیزی که ابیات این غزل را (که باید مجموعه‌ای متجانس از معانی هم آوا و هم داستان باشد کشف از حال و حکایتی و منوالی خاص) به هم ربط و پیوند می‌دهد کلمه «بلند» ردیف غزل است که گویی نام «بند» یار دیفی است که زندانبان برزندان این هفت بیگانه با هم نهاده است تازه بگذریم از این که بعضی از معانی این غزل معانی شعری و حاصل کار هم شعر نیست. این نحوه ارتباط و پیوند درست مثل آنست که صفحه کاغذی را چهارخانه خط کشی کرده باشند و به نقاش مینیاتورگری بگویند تو باید در فلان و فلان خانه‌های این خط کشی نقاشی کنی و لاغیر ناچار او اگر بخواهد چهره‌ای را تصویر کند، یک چشم در این سو است، یک چشم در آن سو، لب بالا در عرش و پائین بر فرش و بسا که در آن چهره بعضی از اعضا نتواند بیاید مثلاً بینی یا بینی‌ای از آب درآید که با هزار جراحی تازه بهتر آن که نبینی و حرف در این است که چنین اجباری در کار نیست بلکه این اجباری ساختگی و بیمارانه است که خود شاعر برای خود ایجاد کرده است تن تن تن تن تن تن تن تن، هما بلند.

مفعول فاعلات مفاعی، کجا بلند،... گدا بلند و دیگر چه می‌دانم

چه‌ها بلند.

اکنون سه بیت دیگر از شاعری دیگر نامش حاجی فریدون که مؤلف

تذکره نصرآبادی^۱ درباره او نوشته:

«حاجی فریدون سابق تخلص از اتراك است. اما در کمال

۱ - تذکره نصرآبادی، چاپ وحید دستگردی، ص ۳۴۵.

۲۸۴ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

آدمیت و اهلیت و نهایت آرام و مردمی است».

تاکی از دل ناله‌های غم‌فزا گردد بلند

بانگک شیون چند ازین ماتم‌سرا گردد بلند

خوب به جای خود حرفی است، پرسشی است، بگذریم اما بعد:

برندارد سرو من ز افتادگی سر را ز خاک

با هما کی سایهٔ بسال هما گردد بلند

ربطی به بیت قبل ندارد، ولی باز هم بگذریم، بعدش:

از نگاه سرمه‌سائی می‌توان خاموش ساخت

گر نمی‌خواهد دلت آواز ما گردد بلند

به هیچ کدام از دوبیت قبل ربطی ندارد، پس معلوم شد که زمام

اختیار در دست «بلند» و «گردد بلند» و قوافی قبل از آن‌هاست نه اقتضای

معنایی که شاعر به آن رسیده باشد و بخواهد ما را به آن برساند؟ این

است یکی از وجوه مشخص بسیاری از آثار شعری قدیم ما، هر بیتی

احیاناً معنایی جداگانه دارد - به دلخواه شمس قیس هر بیت به نفس خود

مستقل است - اما مجموعاً این معانی پراکنده ارتباطی با هم ندارند که

یک واحد به هم پیوستهٔ هنری را ایجاد کنند. نیما متوجه این عیب شده

است و آن را برطرف کرده است و این گونه بازیگری‌ها و بلند و گردد

بلندها را از قلمرو هنر شعر خود بیرون رانده است و چه خوب دربارهٔ این گونه

آثار می‌گوید، آن‌جا که می‌گوید:

« قصد سرایندهٔ شعر این است که چیزی گفته باشد، تا از

کسانی که برای تفریح و وقت‌گذرانی وقت خود را به شعر او

می‌دهند و ... بیشترشان از مردمان سازه لوح و غیر واردند

هماهنگی و ترکیب / ۲۸۵

و آشنایی با کمالی در عالم هنر ندارد، کلمه تحسینی بشنود، این است که به جای هر کار حسابی تعبيرات و تشبیهات و کارهایی دیگر چاله چوله را هموار کرده ...^۱»

تعبیرات و تشبیهات که نیما گفت، معنی و مفهومش روشن است، اما آن «کارهای دیگر» که گفت: مصداقش در این بیت اخیر حاجی فریدون، مثلاً^۲ این می تواند باشد که می گویند اگر سرمه به خورد کسی بدهند، صدایش می گیرد و نمی تواند آواز بلند داشته باشد، از این جهت حاجی از این عقیده عامه استفاده کرده، قانعانه به معشوق خود گفته:

از نگاه سرمه سائی می توان خاموش کرد

گر نمی خواهد دلت آواز ما گردد بلند

محتوی و شکل این گونه شعرها مناسبند با همان علل به وجود آمدنشان که نیما گفت یعنی پریشانی گفتن و مهملی شنفتن. اما نیما معنایی جسسته و یافته بود، فلسفه ای (اگر نگوئیم) بینشی داشت، برای خود رسالتی قائل بود، که خود را متعهد ایفای آن رسالت می دانست مثل همه بزرگان هنر و شعر و ادب و فکر و فلسفه.

مسلماً ما از بزرگانی مانند خیام و مولوی چنین پریشان گوئی ها نمی شنویم. به هر تازی از تارهای ساز هنر خیام که انگشت بگذارید، همان سر و سرود را می شنوید که وجهه روح و همت او بوده است او همیشه و همه جا خشمگین و عبوس و دردمند است، همیشه و همه جا می غرد و مشت می پراند به سوی آسمانی که از آن ناراضی است پندش نیز ریشخند همه شرایع و اوهامی است که از آسمانها بر آدمیان

۲۸۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

«نازل» یا به عبارتی دیگر «آوار» شده است. عین همین حال را دارد مولوی. ساز او نیز همنوا با سر و سرودش است.
به قول خودش :

سر من از ناله من دور نیست

لیک چشم و گوش را آن نور نیست

او هم غزل می گوید. غزل او هم بیت بیت است و وزن وقافیه و ردیف و حتی صنعتگری و آرایش دارد، اما سرتاپای هر غزل او مجموعه هم آوایی واحد است، برای رساندن معنایی که مولوی در لحظه سرودن آن غزل در دل داشته است، یا شور و حال و عاطفه و احساسی که در آن لحظه روحی به وسیله آن غزل می خواهد به دل دیگران هم، آن را سرایت دهد. انتخاب نمی کنم. فال می گیرم؛ از دیوان شمس او:

این جا کسی است پنهان دامان من گرفته

خود را سپس کشیده، پیش آن من گرفته

این جا کسی است پنهان چون جان و خوش تر از جان

باغی به من نموده ایوان من گرفته

این جا کسی است پنهان همچون خیال در دل

اما فروغ رویش ارکان من گرفته

این جا کسی است پنهان مانند قند در نی

شیرین شکر فروشی دکان من گرفته

جادو و چشم بنسلی، چشم کشش نبیند

سوداگریست موزون، میزان من گرفته

هماهنگی و ترکیب / ۲۸۲

چون گلشکر من و او در همدگر سرشته
 من خوی او گرفته ، او آن من گرفته
 من در منش کشیده کی نوح و روح دیده
 از گریه عالمی بین طوفان من گرفته
 گوید ز گریه بگذر ، آن سوی گریه بنگر
 عشاق روح گشته ربحان من گرفته
 ساقی غیب بینی ، پیدا سلام کرده
 پیمانه جام کرده ، پیمان من گرفته^۱
 تا آخر غزل که مفصل است - و من مثل غزل صائب گلچینی از
 آن نقل کرده‌ام - هر گوشه‌ای از آن پیوندی عمیق و پنهان دارد با گوشه
 دیگر. هیچ معنایی خارج آهنگ نیست و هیچ بیتتی ضد یا نقیض و نقیضه
 آن دگر نه، چرا؟ زیرا که مولوی نیز روحی و راهی دارد و می‌خواهد
 ما را 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:
 « و در قوافی اولی چنان باشد که تعیین آن بر معنی مقدم
 دارد... »

یا می‌گوید:

« و از قوافی آنچه ممکن گردد و خاطر بدان مسامحت
 کند، برورقی نویسد و هرچه از آن سهل و درست باشد و
 در آن وزن جای گیرد، و متمکن آید، انتخاب کند... »^۲
 درست مثل مرد خشت‌زن که به شاگردش دستور بدهد که:

۱- غزلیات شمس، با مقدمه استاد جلال همایی ص ۵۱۹ و ۵۲۰

۲- المعجم، ص ۲۴۲-۲۴۰

۳۸۸ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

«اولی چنان باشد که خاک را غربال کند و کناری انبار کند
آب در خاک ریزد و گل سازد و آستین‌ها برزند و قالب
خشت از توپره در آورد و چهل هزار بیت مثنوی در بحر
مقارب مثنی‌مقصور و محذوف شاه‌شاه‌نامه فتحعلی‌خان صبا
و یاشاه‌نامه... به بازار فرستد!»

وانگهی، یک معنی دیگر که این گونه 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 به نثر اندیشیدن از
آن تعبیر کرده‌اند و بعد ترتیب نظم دادن، نمی‌خواهم قول یکی از ناقدان
فرنگی را نقل کنم که عقاب قرن یاپرنده‌ای از این قبیل لقب گرفته، حاجت
به این نیست قدمای ما نیز به چنین مسائلی اندیشیده‌اند و دستورها صادر
کرده‌اند، همین شمس قیس می‌گوید:

«و باید که چون ابتداء شعری کند و آغاز نظمی نهد،
نخست نثر آن را پیش خاطر آرد و معانی آن بر صحیفه
دل نگارد و الفاظی لایق آن معنی ترتیب دهد و وزنی موافق
آن شعر انتخاب کند و از قوافی آنچه ممکن گردد...»
الی آخر که قولش را در مورد قافیه قبلاً نقل کردیم.

در باره شعر چنین اندیشیدن و چنین دستور کار نوشتن، حاکی از
آن است که شعر را بعضی از قدمای ما فقط همان «آغاز نظمی نهادن» به حساب
آورده‌اند چون همه جا صحبت از همین است و از این رو کسانی که

هماهنگی و ترکیب / ۲۸۹

چنین دستورها به کار بسته‌اند، سخنشان مصنوع است نه مطبوع. پیداست که غافل بوده‌اند از این که معنی شعری با حالت کلی خود به ذهن شاعر القا و الهام می‌شود و او را مترنم می‌گرداند و نتیجهٔ ترنمات اوست که شعر اوست. این امر تجربی است که در شعرهای مطبوع نخست کلیات معنای يك شعر همراه با وزنش به خاطر خطوط و خلجان می‌کند و کیفیت ترکیب کلامی يك شعر است که خاطر را به خود مشغول می‌دارد و شاعر را متغنی می‌سازد. قبلاً^۱ از ارسطو نقلی کرده‌ایم که می‌گفت طبیعت معنی و موضوع است که ما را به سوی وزنی مناسب رهبری می‌کند.

معانی وارد به ذهن با پیوستگی و هماهنگی رو به تکامل پسرده به پسرده در پیشگاه ذهنی که آبتن آن حال معنوی شده است، چهره می‌گشاید این خصوصیت که بسیاری از ادبای قدمای مسا گویی از آن محجوب بوده‌اند؛ کاملاً^۲ مغایر است با آنچه آنان دستور داده‌اند و مسأله مستقل بودن ابیات را به این معنی که من متذکر شدم. و به نثر اندیشیدن را مطرح کرده‌اند و حتی ابیات مضمون را، یعنی ابیاتی که تمامیت معنایش موقوف و معلق به بیتی دیگر است، نوعی عیب شمرده‌اند.

این میراث از اعراب به ما رسیده است زیرا در بسیاری از اسالیب، نقد الشعر خاصه دستورهای ادیبانه برای سرودن شعر به قول پیشینیان ما «ناقل» بوده‌ایم نه «مستقل» و الا شعر ما پیش از آلودگی به اسالیب عرب، چنین حالی نداشته است، به نثر اندیشیدن و بعد آغاز نظمی نهادن نبوده، بلکه همان تغنی و ترنم بوده، حتی نزدیک و شاید

۱ - فن شعر، ارسطو، ترجمهٔ زرین کوب، ص ۱۰۰.

۲۹۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

توأم با موسیقی، مثل خسروانی‌های قدیم و اورامن‌ها و لاسکوی‌ها و غیره وقافیه هم در زبان ما اصلی نیست و این طریقه موزون آوری طبیعی، با سیاق و طبیعت زبان ما مناسبت تام داشته، از این روست که نیما آن‌جا که در خصوص دفتر عروضش سخن گفته، می‌گوید:

« من روابط مادی و عینی را در نظر گرفته‌ام و از سمات‌ها که فرمان اصلی است و اصلیت وزنی را در شعر ما دارد شروع کرده‌ام... »^۱

این اشاره نیما به نظر من بسیار جالب و پرمعنی است. مکرر می‌کنم، می‌گوید:

« من روابط مادی و عینی را در نظر گرفته‌ام و از سمات‌ها که فرمان اصلی است و اصلیت وزنی را در شعر ما دارد شروع کرده‌ام... »

کوشش نیما برای نزدیک شدن به خصائل و طبایعی که زبان ما و شعر ما پیش از عرب‌زدگی داشته، کوششی است که از نظر گاه‌هایی جز نظر گاه نفس شعر و هنر نیز ارجمند است، یعنی از نظر گاه ملیت ایرانی، ایران پاک و منزله از عرب و هر چه از آن عرب است و قرن‌هاست به ما تحمیل شده، ما را آلوده و بیمار و به اصطلاح «متعرب» کرده. نیما فی الواقع انگار می‌گوید: «برگردیم، برگردیم به خانه پدری، خانه‌ای که ارجمندان و بزرگان عزیز چون زردتشت و مزدک نشان داده‌اند.» آن‌که گفتیم چنان پندارها و کردارهای ناسازگار با طبیعت و

هماهنگی و ترکیب / ۲۹۱

ریشه‌های زبان ما در شعر و نوع تلقی و برخوردی که داریم، میراث اعراب است به‌هیچ‌وجه رنگ تعصب ندارد، بلکه از این روست که می‌بینیم تازیان نیز بسیاری از آثار شعریشان همین خصال را دارد. شعر عرب نیز همین حال را دارد، شعر عرب که به قول خودشان دیوان فضائل عرب است.^۱

اینک از قول ابن‌خلدون از مقدمه مشهورش نقلی می‌کنم که به تعبیری وزبانی دیگر بازگوی سخنان شمس‌قیس است حتی هوشمندی مثل ابن‌خلدون نیز پاره‌پاره و مستقل بودن را جزء تعریف شعر می‌آورد آن‌جا که می‌گوید:

«شعر سخن بلیغ و مبتنی بر استعاره و اوصاف است که به اجزائی (ابیاتی) هموزن و همروی تجزیه گردد چنانکه هر جزء (بیت) آن از لحاظ غرض و مقصد نسبت به جزء (بیت) ماقبل و مابعد مستقل باشد و بر وفق اسلوب‌های مخصوص شعر جاری باشد...»^۲

از این تعریف و شرحی که درباره آن نوشته است پیداست که ابن‌خلدون نیز قافیه را حاکم مطلق و تعیین‌کننده سرنوشت شعر می‌داند. البته در این تعریف صراحت به این مطلب ندارد ولی نتیجه گفتار او همین می‌شود که اولاً از حالت کلی روح یک شعر و تغنی ترنم و الهام آن

۱ - ناصر خسرو، آن‌جا که هنرهای خاص مال را نام می‌برد، گوید:
عرب بر ره شعر دارد سواری پزشکی گزیدند مردان یونان
ص ۳۹۰، دیوان ناصر خسرو

۲ - مقدمه ابن‌خلدون ترجمه پروین گنابادی جلد دوم ص ۱۹-۱۲۱۸.

۲۹۴ / بدایع و بدعت‌های نیسایوشیج

و پیوستگی و هماهنگی معنوی غافل مانده است ثانیاً مستقل بودن جزئی از جزء مابعد و ماقبل محصول حاکمیت قافیه و از پیش به‌نثر اندیشیدن است او رابط معانی و بنیادشعر را فقط قافیه می‌داند. چنان‌که اندکی بعد می‌گوید:

« [شاعر] باید از آغاز قالب‌ریزی و وضع ترکیبات شعری، بنسای آنرا بر قافیه بگذارد و سخن را تا پایان بر آن پی‌ریزی کند. زیرا اگر از بنیان نهادن بیت بر قافیه غفلت کند؛ نشان‌دن قافیه در جایگاهی که باید قرار گیرد، بر او دشوار خواهد شد و چه‌بسا که تنافر و اضطراب بدان راه خواهد یافت و هرگاه از طبع وی بیتی تراوش کند و آنرا بسا بیت ماقبل و مابعد آن مناسب نیابد باید آنرا درجائی قرار دهد که از لحاظ پیوستگی مناسب‌تر باشد. چه هر بیتی از لحاظ معنی کاملاً مستقل می‌باشد و آنچه باقی می‌ماند آن است که ابیات قصیده یا غزلی باهم متناسب باشند و از این‌رو شاعر می‌تواند ابیات را در هر محل قصیده که مناسب بیند جاسای دهد... »^۱

باری، بهره‌مندی از موارث عرب و نیز نظایر این گونه استنباط و برداشت و داوری درباره شعر (یا به قول خودشان آغاز نظامی نهادن)

۱- ایضاً ص ۱۲۲۱، باز صد رحمت بد این خلدون که به پیوستگی و تناسب نیز - علی‌ای حال - متوجه است و درمی‌یابد که باید بهر حال اجزاء يك کل با هم پیوسته و هماهنگ باشند.

هماهنگی و ترکیب / ۲۹۳

بسیاری از وجوه شعر مارا دور از اصالت کرده است والا از انواع اوزان که بگذریم، قافیه که اصل اساس و بنیاد بنای این گونه شعرها بر آن است، در سوابق و سنن باستانی و اصیل شعر و زبان ما، چنان که گذشت ریشه دار نیست گرایش هشیارانه نیما به سوی طرقي که شانه از بار این موارد خالی کند، بسیار منطقی است. البته در عرب هم بزرگان معنی و پیامبران عالم فکر و فلسفه از این دست قواعد و تلتی های ادیبانه مستثنی بوده اند. مثل متنبی که بیش و کم سعدی عرب است و مثل ابوالعلاء معری که خیام عرب است. اما ادیبان عرب شعر این دو تن را به تعبیری «بروفقی اسلوب های شعر عرب» جاری نمی دانند. همین ابن خلدون می نویسد:

«بنابر این هر سخن منظومی را که بدین اسلوب ها مصنف نباشد، نمی توان شعر نامید و به همین نظر بسیاری از بزرگان و استادان فن ادب... معتقدند که نظم متنبی و معری به هیچ رو شعر نیست.»^۱

این عین سخن ابن خلدون است.

گناه معری که اشعار بلند معنا و عالی او را «به هیچ رو شعر» نمی دانند این است که بنیاد کارش بردلخواه قوافی نیست و اول به نثر قمی اندیشد. بلکه مثل خیام مبلغ معنویتی است، رندی فارغ از همه صر سپردگی ها و وارسته از همه قیود و اسالیب از پیش ساخته اذهان بشری. اگر چه در شعر او هم قافیه به کمال است هم وزن کامل و حتی

۲۹۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

چیزی هم بررسی و افزون نیز دارد یعنی لزومیات مالایلزم او، که من يك بيت از لزومیات وسقط‌الزند و حتی درعیات او را نمی‌دهم به هزار بیت بی‌دردانه و پرت از ابو فلان و ابن بهمان فتأمل!

این گونه گردن‌گذاری به قواعد و اسلوب‌ها فقط ابتلای بعضی از پیشینیان ما نیست. حتی امروز هم جز در بعضی موارد استثنائی نظیر همان پرت و پریشان‌گوئی‌ها که نمونه‌ای از آن نقل شد، رواج کامل دارد، چه در غزل و چه قصیده و غیره و غیره. همه آن کسانی که فاقد معنویت هستند، و از سر سوداگری و صنعت‌بازی نظم صادر می‌کنند؛ تابع همان دستورها هستند. حتی کسانی که ادعاشان عالم را برداشته و معتقدند که از پشت جنگ قادی به این طرف کم‌بلبلی مثل ایشان پیدا شده است، و بنای رودکی را در کودکی کنده‌اند، حتی چنین مدعیان.

آقای دکتر مهدی حمیدی، در خطابه‌ای که چند سال پیش در مجمعی خوانده بود، می‌گوید:

«یکی از وظائف اصلی شاعر این است که قبل از ادای معنی و شروع به شعر ببیند؛ بداند که کدام يك از بحور و قوافی، به ادای آن نوع مطلبی که در ذهن دارد، قادرتر و تواناتر و مساعدترند!»

بله این عقیده ایشان است مثل این که بحور و قوافی باید قادرتر و تواناتر باشند. چنین اعتقادی داشتن، غافل از معنی اصیل و درست شعر بودن است، اگرچه اسم معتقد، دکتر در شعر و ادب هم باشد. این نسخه‌برداری از همان دستور شمس قیس و معتقدات ابن خلدون است که گذشت.

هماهنگی و ترکیب / ۲۹۵

اما آنان که قصه‌ای دارند یا غصه‌ای، آنان که رازی دارند یا گدازی، هیچ‌گاه چنین نمی‌اندیشند که قبل از ادای معنی، در فکر وزن و قافیه باشند. معنا همراه با غنا و زمزمه جادویی خود و با هماهنگی و پیوند کامل، پرده به پرده ساز سرودخوان قریحه‌شان را به آواز می‌آورد و ایشان فقط سراینده و راوی و ناقلند نه چیز دیگر، فقط خود را پرده‌گشائی میان مبنای الهام که زندگی و عالم معناست، و میان زمانه و تاریخ، میان مردم زمانه یا جمعی از مردم زمان می‌دانند که آشنا و دوستدار این تغنیات و زمزمه‌ها هستند.

زیرا می‌دانند که شعر سازندگی و آغاز نظمی نهادن نیست که حاجت به این مقدمات داشته باشد، بلکه شعر آدمی محصول شعور نبوت آدمی است در قلمرو زیبایی و حس و تأمل و تا زندگی باشد و جهان باشد این نبوت نیز هست و هیچ‌کس در این نشأه خاتم النبیین نیست و هر شاعری به نسبت رسوخ و نفوذ در آفاق نبوت خویش، دارای کتاب و آیین و آیاتی دیگر است.

شعر و سخن نیما نیز چنین صفتی دارد سازی هم‌نوا با اسرار زندگی او و سرودبویای زمانه اوست هر تکه از هر منظومه او دارای زندگی و زاینده‌گی تازه‌ای است و پیوسته و هم‌آواز و هماهنگ با تکه‌های دیگر آن مجتمع و ترکیب کلی و همه پاره‌هایش مثل ساعتی کامل و کسوک است که در آن تعبیه‌ها و دنده‌ها گردنده‌ها و کشنده‌های کوچک و بزرگ با هماهنگی یک سخن می‌گویند، می‌گویند:

«سوی شهری خاموش، می‌سراید جرسی»

عینیت و ذهنیت

سخن ما درین کتاب عموماً در بارهٔ اسالیب نو، و خصوصاً در بارهٔ نیما و چهره‌های اوست برای شناختن و شناساندن وجوه امتیاز و چند و چون مشخصات هنر شعر و ادب او پس این فصل را - که در بارهٔ گونه‌ای از گوناگونی‌های اوست - با نقل قولی از و آغاز کنیم، می‌گوید:

منظور اساسی هنر یک چیز است: هنر می‌خواهد نشان بدهد و تصویر کند، زیرا دانستن کافی نیست^۱.

من در چند جا از شیوهٔ بیان عینی و تویه‌دار نیما حرف به میان آورده‌ام و به اختصار درین خصوصیت سخنی گفته‌ام، یا اشاراتی داشته‌ام، ولی این جا همین مسئله به استقلال، با تفصیل و نقد گسترده‌تر موضوع بحث است. این بیت مسعود سعد سلمان را بخوانید:

۲۹۸ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

ز چیزی که حس عیان عاجز است

نیابند عقل و گمان وصف آن^۱

تا نزدیک به همین معنی - که از دو شاعر باستان و امروز ایران آوردیم - گفته شاعر معاصر آمریکائی رابرت فراست را به شهادت آوریم، از قصیده بلند و جالبش مضحکه عقل که می گوید:

اجتماع هرگز نمی تواند امور را با تفکر و تصور دریابد ،
و باید بازیگرانی آن را نمایش دهند.^۲

يك تعبیر دیگر این معنی - که یاری دیدن به دریافتن باشد - همان است که قدمای ما از آن به «عیان» و «خبر» عبارت می آوردند و این دورا به مقابله قرار می دادند و از تضاد آن ها تلذذ صنعتی بدیعی هم داشتند و مثل بود و هست که عیان را بی نیاز از بیان دانند.^۳ عنصری گوید:

ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر

بیا ز خسرو مشرق عیان ببین تو هنر

دروغ زیر خبر دان و راست زیر عیان

اگر دروغ چه نیکوست، راست نیکوتر

۱- به نقل از امثال و حکم دهخدا. اما در دیوان چاپی مسعود سعد، به تصحیح و مباشرت مرحوم رشید یاسهی «حس یقین» در متن است و «حس عیان» نسخه بدل حاشیه. رک: دیوان مسعود سعد چاپ مذکور، چاپ دوم - پیروز - دی ماه ۱۳۳۹ - ص ۴۰۴.

۲- «بهترین اشعار رابرت فراست» نشریه دوزبانی به نفقه مؤسسه انتشارات فرانکلین، اسفند ۱۳۳۸.

۳ - آن جا که عیان است، چه حاجت به بیان است.

عینیت و ذهنیت / ۲۹۹

و همو ذر همین خصوص می گوید،
ز خیر هر چه رسول خدای را خبر است

همی نماید از سایه خدای عیان

عنصری به مقابله این دو معنی بسیار موله است و چندبار در همین
مختصر منظومات که از او مانده، با تعبیه های متنوع و تعبیرهای گوناگون
بدین تطابق برمی خوریم. مثلاً جز آنچه ازش آوردیم، باز همو گوید:
عیان های باطل خبر شد به تیغ

خبر های حق هم بدو شد عیانی^۱

به تعبیر ما «خبر» حاکی از ذهنیت است، چه برای شنونده و چه
برای گوینده. از این رو احتمال دروغ و راست در آن بسیار است ولی
«عیان» دروغ بر نمی تابد و به خلاف ذهنیات آدمی، جای انکار در آن
نیست و با عینیت منطبق است. در این بیت، عنصری لفظاً هم به معنای مقصود
ما نزدیک است که گوید:

به بزمگه خبر خویش را کنی عینی

به رزمگاه کنی عین خویش را خبری^۲

چنان که گذشت در عرف قدمای ما مقابله ای است بین دیدن و
شنیدن و برای ایقان و باوراندن به مخاطب همیشه قوت آن را از این بیشتر
دانسته اند. درست است که عنصری بیشتر تکرار و تأکید دارد در این

۱ - ایات عنصری را از دیوانش نقل کرده ایم (دیوان عنصری - چاپ

یحیی قریب ۱۳۲۳ شمسی) به ترتیب از صفحات ۱۷۸، ۱۲۰، ۱۳۰.

۲ - همان مأخذ، ص ۱۴۴.

۳۰۰ / بدایع و بدعت‌های لیما پوهنج

خصوص‌ولی 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 بسود در سفر شودت عیان
چو يك عیان نبود در جهان هزار خبر
چو يك 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، بین عشق
کو حالت بشنیده و کو حالت دیده

درجهات دیگر این مقصود تا آن جانیز پیش توان رفت که اصحاب
اخلاق و امثال آورده‌اند که فاصلهٔ حق و ناحق همان فاصلهٔ گوش تا چشم

۱ - دیوان قطران تبریزی - طبع و تصحیح شادروان محمدنخجوانی (تبریز -
حقیقت ۱۳۳۳ شمسی ص ۳۱۱).

۲ - به نقل از امثال و حکم دهخدا، جلد دوم چاپ دوم ص ۷۱۰.

عینیت و ذهنیت / ۳۰۱

است.^۱ خیلی قریب به مقصود ماست آنچه فردوسی باشیوه پارسی گوئی خود، سرودد:

تو دانی که دیدن به از آنگهی است
میان شنیدن همیشه تهی است

شواهدی که از پیشینیان آوردیم، به منزله مدخل بود برای بحث ما که در آن می‌خواهیم بگوئیم و استدلال کنیم که نیمایوشیج بنا به صراحت‌هایی که در نظرات خود دارد، و به دلیل بسیاری از آثارش بی‌صراحت، در شیوه بیان معتقد به جست‌وجو و ارائه تصاویر و جلوه‌های عینی و مشهود است. برای ابلاغ مقاصد و اغراض شعرش، نه خبر دادن و به صراحت گفتن واردات ذهن ازهر مقوله که باشد.

نیمای این گونه سخن گفتن، یعنی شنیدنی کردن امور ذهن را کم‌اثر و کم‌رنگ می‌داند و ابلاغ ذهنیات را به صورت خبر اگر مثل فردوسی «همیشه تهی میان» نداند دست کم کافی و وافی به مقصود، نمی‌داند بلکه نشان دادن تصویرهای عینی را طالب است و کارهنرمند را پیدا کردن همین تصاویر عیانی و جلوه‌های مادی رابط بین تأمل و خیالات گوینده و تأثر و پذیرش شنونده، می‌داند.

اگر با او و پیشینیان او همداستان شویم، شاید زودتر دریابیم که همین دقیقه موجب شده است که بسیاری هنرهای نمایشی، یا به تعبیری

۱ - برای نظایر این بیان ر.ک: امثال و حکم دهخدا. از حق تا ناحق... جلد اول ص ۱۲۳ که در آنجا دهخدا وجوه مختلف بیان این معنی را از گفتار عرب و عجم گرد آورده است و بینی هم که در متن از فردوسی نقل کرده‌ایم، از همان جاست.

۳۰۴ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیح

بصری، بیش از انواع دیگر بیان دارای قوت تأثیر بیشتر و برخوردار از ابعاد و بازوهای توانا تر در نفوذ و رسوخ است و دامنه اش رو به توسعه و تکامل. زیرا مسأله، مسأله ابعاد برش و تسخیر است و در این گونه هنرها ابعاد دیگری نیز به یاری حقانیت ذهنیات هنرمند می آیند. مثلاً در هنر هفتم ببینید چند بعد قوی به یاری اغراض و گسترش معانی هنرمند آمده است: حرکت، صدا (اعم از موسیقی و سخن و خسروشه ها) قدرت شگفت سکوت، رنگ، تابش های موضعی نور، قطع و فصل ها، تکیه ها در دور و نزدیک و خرد و بزرگ کردن ها، تصرف دلخواه در بعد چهارم - زمان - و غیره و غیره.

البته بعضی از این ابعاد در هنرهای دیگر نیز هست و لسی مسلماً مجموعه هماهنگ و گروهی آنهاست که توانائی بیشتری با خود دارد و تأثیر سینما را در مقایسه با دیگر هنرها، چند برابر کرده است. با این حال اگر گریفیث و چارلی چاپلین بخواهند مثلاً بقبولانند که ستم و سنگدلی بد است، در پانزده دقیقه تسوفیق بیشتری خواهند داشت از مجموع توانائی سعدی و سنائی مثلاً در پانزده سال. زیرا آنان با عیان و خبر و همه چیزهای دیگر حمله می کنند بر تن و دل و جان خریدار هنر خود اما سعدی باید گوید: «تا توانی درون کس مخراش» یا فردوسی «میازار موری که دانه کش است» حال آن که تازه این حرف ها از مقوله انشائیات است نه خبریات. خبرهای غیر تخیلی که تأثیرشان از این هم کم تر است.

اصرار نیما و تأکیدش در امر عینیت، در حقیقت کوششی است

1 - Soundeffect = FX.

عینیت و ذهنیت / ۳۰۳

برای وارد کردن بعدی دیگر در قلمرو مقدورات شعر، به منظور رسوخ بیشتر. در این خصوص می‌گوید:

«قوت رسوخ هر گوینده بسته بر اینست: خود او با ماده و جهان خارجی، که تأثرات و اندیشه‌های او از آن فراهم آمده، تا چه اندازه مانوس و مربوط بوده، پس از آن، با کدام وسیله این رابطه را جاندار و زباندار^۱ ساخته است. به این معنی که چگونه ماده و جهان خارجی با اندیشه‌های بلا فصل او، شکل برای بروز پیدا کرده است. به هر اندازه که گوینده این عینیت^۲ و لوازم جلوه مادی آن را بهتر ایجاد کند، مسلم است که به منظور خود بهتر رسیده است... کار به این سادگی هنوز در شعر (امروز) ما آموختن لازم دارد^۳».

کلمه‌ها، حتی در حالی که زنده و رایج باشند، به خودی خود برای آفرینش مای شعری کم‌توانند و در حد رسائی تازه فقط اشاره‌هایی هستند، با قوت‌های متفاوت، برای دلالت به آنچه در حیز هستی است، از چیزها و معنی‌ها و حالات. شاعر به مدد بسی حیل‌ها و فوت و فن‌های دیگر، مثل حالت نغمگی و روانگی وزن و یادآوری و زنجیره‌بندی قوافی و چه بسیار دوز و کلک‌های دیگر، کلمه‌ها را که يك واسطه و رابط

۱ - قریب به این مضمون است قول مصطفی منفلوطی. «الشعر... تصویر ناطق» به نقل حلیم دموسی در «الشعر والشعراء» رك. الهلال شماره ۴ سال ۲۸ ژانویه ۱۹۲۰

2 - Identité.

۳ - دو نامه ص ۲۹-۲۸.

۴۰۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

عمومی هستند، تبدیل به يك واسطه خصوصی می‌کند برای دلالت به دنیای خصوصی‌تری که در درون دارد. اگر چه کوشش و استعداد شنونده هم در این رسیدن و راه‌یافتن به جای خود مهم است، اما کوشش شاعر از آن‌هم مهم‌تر است. کوشش او بیشتر در همین «جان‌دیگر» دادن به کلمه‌هاست به خاطر نشان دادن راه‌هایی که به دنیای آفریده ذهن او می‌رسد.

گفتن این که «من شنگم و شاد» گزارش عمومی و ناتوانی است و راهی به جای معین و خاصی نمی‌برد اما اگر بگوییم:

دل عجب دوش چه خورده است که من مخمورم
یا نم‌کدان که دید دست که من در شورم
هر چه امروز بریزم شکتم 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 چنین بگوئیم. چند جلوه خاص از شنگی را نموده‌ایم؛ مثل نشانه‌گذاری و ردپاهائی برای کسی که بخواند بیابد. نیما می‌خواهد بگوید: نگوئیم «غم» بلکه مثل چرخوف نشان بدهیم غم را؛ برای بروز آن شکل پیدا کنیم، می‌گوید این است کار شعر و هنر. شبلی نعمانی گفته است:

۱- غزلیات شمس تبریزی با مقدمه استاد جلال همائی، صفیعلی‌شاه، چاپ دوم اسفند ۱۳۳۵، ص ۲۰۵.

عینیت و ذهنیت / ۳۰۵

اگر فرضاً محنت و غم جزء مادیات و محسوسات بود و تصویر آن کشیده می‌شد، نتیجه همان از کار درمی‌آمد که شاعر آن را با الفاظ از کار درآورده تحویل ما داده^۱.

نیما در جهت عکس این گفته شبلی تحرک دارد و تصویر کردن را اهل می‌داند یعنی درجه‌تی که هم خود شبلی گوید:

بنابر این يك موضوع را اگر طوری بیان کنند که صورت اصلی آن جلوه‌گر شود، صدق شعر بر آن خواهد نمود^۲.

با این تعبیر توان گفت که نیما صورت‌نگر معنی می‌خواهد باشد، نه خبر‌نگزار آن، و معتقد است که از این طریق بهتر می‌توان به سیرت‌ها رسید. این توصیه نیما از شاعر توقع دید قوی‌تر دارد، اصل را بینش می‌شمارد آن‌گاه گزینش.

دست‌افشانی و رقص از سر سرخوشی، بسی توان‌اتر است در رساندن معنای خود، تا گزارش بی‌قوت لفظ‌ها از آن معنی. ما شور و جذبه مولوی را بیشتر از همان حالت دست‌افشانی و رقصندگی‌هاش – که در غزل‌هاش یادگار کرده – درمی‌یابیم. غالب غزل‌های او انگار نت‌های کلمه شده و ریتم‌های ملفوظ حرکات تند شاد یا ندره^۳ غمگین رقص صوفیانه اوست. چون به‌طور کلی از يك جهت کار شعر در هنرها،

۱- شعر العجم ترجمه فخر داعی - جلد اول، چاپ دوم، ابن‌سینا، ۱۳۳۵

شسی، بحث «حقیقت شعر» ص ۱۴.

۲ - همین مأخذ همین صفحه.

۳۰۶ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

تصرف در دنیای واقعی است.^۱ نیما در مورد امور معنوی، اسم معنی‌ها، از قبیل یاد، حسرت، آرزو، شور، شادی و غیره آن گونه تصاویر و امور ذاتی را که به عقیده شعری او نمایشگر آن معنویات است، ارائه می‌دهد و در تصویر کردن اسماء ذات مثل درخت، آب، آتش، به قول نظامی چنین غلطکاری می‌کند که خطوط و طرح‌های معنوی را نقش می‌کند مثل شکفتگی، سبزی، گرمی، محبت و... به بیان خودش او به معانی گوشت و پوست می‌دهد. ما در پس پشت صورت‌هایی که او رسم می‌کند، فضای مثلاً شاد یا غمگین معانی و عوالم او را تماشا می‌کنیم، بی آن که او خود از شادی و غم، لفظاً و به تصنع و صریح سخنی گفته باشد. این است مقصود من از بیان عینی و تویه‌دار او و فضائی که خلق می‌کند مثلاً در منظومه «کار شب‌پا» او دنیای درد آلود و فضای زندگی پر مشقت مردی مزدور را به خوبی در داستان‌ش تصویر و زنده کرده است.

کم کم نزدیک شده‌ایم به يك خصیصه و خصایص دیگر هنر نیما که در همسایگی همین معنی است. او معتقد است که احوال و امور

۱- از این تصرف نظامی به غلطکاری تعبیر می‌کنند. البته مقصود او بیشتر شاخ و برگ دادن، و تصرف در متن مثوری است که می‌خواهد آن را منظوم سازد:

چو نظم گزارش بود راهگیر	غاط کردن ره بود ناگزیر
مرا کار با نغز گفتاری است	همکار من خود غلطکاری است
وگر بی شگفتی گزارای سخن	ندارد نوی نامه‌های کهن

رك: ترجمه شعر العجم شبلی جلد اول ص ۲۶۷. غلطکاری او همان به - آفرینش شعری نزدیک کردن متنی است که تعهد نظم آن را کرده است یعنی شعر کردن داستان و تاریخ و فلسفه و زهد و غیره.

عینیت و ذهنیت / ۳۰۷

زندگی حاجت به تبلیغ و تصریح و داد و قال ماندارد. مهم‌ترین کارما در خلق يك اثر هنری این می‌تواند باشد که احوال و امور مورد اعتنای خود را از دریچهٔ بینش هنری خود برگزینیم و از طبیعت جدا کنیم. در این حال آن‌ها خودشان خیلی بهتر و قوی‌تر از ما داد سخن می‌دهند. دخالت ما فقط همان نحوهٔ تلقی ماست نسبت به آن‌ها و نه بیشتر.

در نگارگری و گزارش يك تابلو مثلاً، توانائی و هنر ما در طرح و آرایش اینست که چگونه هوش و همتی به کار برده باشیم، چگونه گفت و گوی نجیب و هماهنگی ایجاد کرده باشیم و حالتی آفریده باشیم بین انحنای این بازو فی‌المثل و استقامت گردن و خمش چانه، و چگونه جواب گوید و مغالزه کند این زرد ملول و متضرع آن کبود تلخ و زهر-آلود را.

و این دخالت متناسب حاجتی است که داریم یعنی از آن احوال و امور، برش‌هائی را برمی‌کشیم و کمی‌ها و زیادهاشان را - چنان که مقتضی شمع آرمونی ماست - به دلخواه خود تناسب می‌دهیم و می‌آرائیم و این تصرف تا همان حدی است که آن نقاش گفته بود: «طبیعت به اضافهٔ انسان» و پیش از او گفته بودند:

هنر در يك قسمت آنچه طبیعت نتواند به کمال برساند، اتمام نماید و در قسمت دیگر تقلید طبیعت کند^۱. اشاره به نمونه‌ای از شعر نیما بدنیست می‌گوید:

۱- ارسطو، بد نقل سهیل افغان در تعلیقات کتاب دربارهٔ هنر شعر چاپ بیروت ۱۹۴۷-۲، ص ۱۵۸.

۳۰۸ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

«مانده از شب‌های دورا دور

بر مسیر خامش جنگل

سنگ‌چینی از اجاقی خرد،

واندر آن خاکستر سردی ... الخ^۱

این طرح ساده عینی، با کم‌ترین خطوط - کلمات - ممکن ،
به‌نظر من از چهل خروار آه و ناله بیشتر اندوه به‌دل خواننده سرایت
می‌دهد. تصویری است آرام و کوچک اما گیرا و پرقوت.
چه درست می‌گویید در این باره؟^۲

باید فراموش نکرد. هنرمند از دنیایی می‌گیرد و به‌دنیایی
بازپس می‌دهد. با کجا سروکار دارد؟ مربوط به کدام‌زمان
و مکانی است که از لوازم تجسم‌اند؟ ... خریدار خود را
به کجا می‌برد؟ و با چه چیزهای دیده‌نشده‌ی بدون اثر از قبیل:
آوخ، ای دریغا، من غم‌می‌خورم ... سروکار می‌دهد؟ بسیاری
از مردم رنجی به‌آنها رو کرده، یا علاقه‌ای بهم‌رسانیده،
یا با دقایقی مربوط شده و شعری گفته‌اند؛ اما چون از
خودشان، یا از آنچه که دیده‌اند، چهره‌ی محوی در شعر خود
به‌جا گذاشته‌اند، باید فقط خودشان که می‌خوانند به‌یاد
بیاورند و نسبت به دقایق مربوط به خاطره‌ای که در پیش
خودشان محفوظ است، متأثر شوند. توقع این تبیل

۱- قبلا در همین کتاب این شعر نمونه نیما را نقل کرده‌ایم.

۲- دونا، ص ۲۸.

عینیت و ذهنیت / ۳۰۹

گویندگان بی جاست که در مردم هم ... به همان اندازه اثر
بخشیده باشند. بدون تعصب - که هنر آن را هضم نمی-
کند - باید بدانند: آیا رابطه ای را که لازمه اثر و شناسائی
است بین خود و تحویل گیرندگان شعر خود ایجاد کرده اند؟

در نمونه ای که نقل کردم ، طبیعت و تقلید یا به عبارت دیگر
محاكاة طبیعت چیست؟ همان مواد و مصالحی که نیما در شعرش آورده
است و انسان کجاست؟ در همان انتخابی که کرده است و برشی که زده
و آن مواد و مصالح را از طبیعت جدا کرده پیش چشم خواننده آورده
است و بساط تأثیر و تأثیر خود را گسترده.

و او در همین ترسیم و انتخابی که دارد خود را بر ما تحمیل
می کند یا ما را از ما می ستاند و با عینیتی سر و کار می دهد که مثل پل و
معبری ما را به فضای ذهنیت دردمند او می رساند. ما در پس پشت این
ترسیم کوچک خامشی و سردی را به شدت حس می کنیم. اگر می گفت
«آه دلم چه قدر غم دارد» ما به این درستی نمی توانستیم با او یگانه شویم
و همدردی کنیم .

آن طبیعت و مصالح پیش چشم همه هست و چه بسیار سوابق و
نظایر دارد، اما این برش و انتخاب است که خودش را از میان نظایر و
سوابق همگانی بیرون می کشد ، جدا می گیرد و می گوید : «من نیما
هستم».

در مقدمه داستان منظوم «مانلی» می نویسد:

من اول کسی نیستم که از پری پیکری دریایی حرف می زنم،

۳۱۰ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

مثل این که هیچ کس اول کسی نیست که اسم عنقا و همامی برد، جز این که من خواسته‌ام به خیال خودم گوشت و پوست به آن داده باشم ... چیزی که بیشتر به درد من می‌خورد، موضوع فکری در این داستان است. من در باره قدرت تعهد خود نسبت به بیان موضوع فکر می‌کنم^۱.

و در مسأله 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 ناحیه سایه گیر که در آنیم، از راه‌های دیگر و دیگری آئیم تا تمام پهلوه‌های این چندبر يك ضلعی را نشان دهیم و همه حد و رسم‌های به ظاهر بیگانه و به باطن یگانه را با هم شناخته باشیم، شاخه‌های يك وحدت را.

ابراهیم گلستان در مقدمه «زندگی خوش و کوتاه فرنیس مکومبر» کتابی از قصه‌های راوی استاد روزگار ما ار نست همینگوی، ضمن معرفی شیوه نویسنده و اولفظ «بی طرف» را به کار می‌برد. این لفظ مثل «فارغ» بسیار مناسب مقصود و معنایی است که ما در آنیم. گلستان می‌گوید:

همینگوی بی طرف می‌نویسد یعنی (فقط) می‌گوید چه بود یا چه شد. و همین که گفت وظیفه‌اش را پایان یافته می‌داند و از «معرفی» و «تأکید» و «اصرار» می‌پرهیزد...

۱- مانلی، اثر نیمایوشیج به اهتمام دکتر جنتی. صفیعلیشاه، شهر یور ۱۳۳۶،

عینیت و ذهنیت / ۳۱۱

مقصود تأکید و اصرار در گفت‌وگو از همان چیزهای دیده‌نشدنی و بی‌اثر ذهنی است که بیشتر از آن گذشتیم چیزهایی که باید نمودار کنیم نه تبلیغ لفظی که کاری است آسان و بیش از آسانیش ناسودمند. دنباله سخن گلستان در گفت‌وگو از این خصلت برجسته هنرهمینگوی چنین است:

... 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 به‌زور گفتن و اصرار در این که فلان چیز، یا فلان گفته، خنده‌آور بود، یا حزن‌انگیز بود، بخواهیم ریش پیش خواننده‌گرو بگذاریم که بیا و خنده‌ات را بیاور، یا حزن‌ت را انگیزه کن^۱

این خصلتی نیست که خاص همینگوی یا نیما باشد. همه هنرمندانی که از جدود متعارف و عادی بیان گذشته باشند و تعهد کارهای دشوارتر کرده، از این دشواری نهراسیده‌اند. در نقد و معرفی آثار ویلیام فالکنر راوی و نویسنده بزرگ دیگر معاصر ما، از نوشته حسین رازی چنین می‌خوانیم:

... حتی تکنیک نیز القایی است و همین بزرگترین خصیصه سبک خاص فالکنر است. هیچ نظریه، جمله و حتی وصفی

۱- زندگی خوش و کوتاه فرانسیس مکومبر. از همینگوی ترجمه ابراهیم گلستان، امیرکبیر، ۱۳۲۸ شمسی، ص ۲۰ مقدمه.

۳۱۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

نیست که از زبان او - فالکنر - ادا شود او خودش گفته است
 من مسئول جریانات کارا کترهایم نیستم، هرچند که بعید به نظر
 می‌رسد نقالی همه عمرش را در بازگو کردن قصه‌هایی که
 بدان‌ها علاقه‌ای ندارد صرف کند. به هر حال (فالکنر) بیش از
 هر کسی به این گفته گنراد مؤمن است: زندگی در مغزهای ما
 حکایت نمی‌کند، بلکه اثر می‌گذارد. ما نیز به نوبه 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 مقدمه کشتی شکسته‌ها نیز همین
 اشاره به شیوه فالکنر هست:

از يك طرف ناظر مطلق بودن و از طرف دیگر خود را سخت
 وابسته حادّه یافتن، ایزکتیو بودن بیان و سوژکتیو بودن
 حادثه و تهیه طرح قصه که از مشخصات ویلیام فالکنر است،
 در قصه‌ای که از او آورده شده است (قصه «آن روز، شب
 که شد») در مجموعه داستان کشتی شکسته‌ها به خوبی دیده
 می‌شود.^۲

و نیز در معرفی و نقد آثار ت. س. الیوت شاعر معاصر انگلیسی،

۱- به نقل از نوشته حسین رازی در مقاله «خشم و هیاهوی فالکنر» در «جنگ

هنر و ادب امروز» دفتر اول، زمستان ۱۳۳۴ شمسی ص ۴۱.

۲- کشتی شکسته ۱۵۸. ترجمه ابراهیم گلستان، مقدمه ص ۳.

عینیت و ذهنیت / ۴۱۴

نوشته حسین رازی^۱ چنین می‌خوانیم: روش لبریز از استعاره و مجاز و کنایه او که القاء احساسات را به طریق ضمنی، بیش از بازگویی آنها در علانیه می‌پسندد، حامل این تأثیرات (تأثیرات شاعران فرانسوی و آخر قرن نوزده در الیوت) است.^۲

و هم ابراهیم گلستان در مقدمه «زندگی خوش و کوتاه» می‌گوید که این کشف تازه‌ای نیست که همینگوی کرده باشد، استاد و پیشوای او در این امر آتنوان 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 خون‌نبرد تر از دیگر اوقات بشویم. این کار به درد این آدم‌ها زمینه‌ای می‌دهد که سبب برجستگی آن می‌شود.^۳

بیش از هر کسی و شاید پیش از بسیاری، این توصیه را خود چخوف - این نجیب‌ترین و مهربان‌محبوب‌ترین چهره - به کار بسته در هنر-هایش. مثلاً در «اندوه» داستان کوتاه، مرد پیری درشکهران که فرزند جوانش مرده است، این خصلت با درخشندگی به چشم می‌خورد. سر تا

۱- تاحال تحریر این کامل‌ترین و مفصل‌ترین بحث و گفت‌وگویی است به فارسی درباره الیوت، مثل مقاله او «خشم و هیاهوی فالکنر» درباره فالکنر.
 ۲- «مردی در پشت شعر» نوشته حسین رازی در هفت‌نامد ایران ما (شماره‌های ۵۲ تا ۵۰ از ۱۹ آبان تا ۳ آذر ۱۳۳۴).
 ۳- مقدمه «زندگی خوش و کوتاه...» ص ۲۲.

۴۱۴ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

پای این قصه چند کلمگی غم است و پیری وابر و خستگی و دردی که دل را به سختی می‌فشرد. اما هیچ کس وقت آن را ندارد که به درد قهرمان قصه گوش بدهد، پیرمرد نمی‌تواند کسی را پیدا کند که برایش درد دل کند و اندوه با بی‌رحمی دلش را در چنگ گرفتار رهاش نمی‌کند، او هر چه می‌کوشد میان برادرهای دنیا غمش را - این میراث حقیقی زندگی را - سرشکن کند، نمی‌تواند اما نویسنده همه جا ساکت است از تلهج و تلفظ به غم. آسان طلب نیست مثل بعضی نویسندگان خودمانی که يك کلام بگویند «پیرمرد درشکهران ما خیلی غمگین بود» و خودش را خلاص کند. چون لطف و هنر داستان در همین است که در این زمینه چیزی نگوید او در هر گردش چرخ درشکه فرتوت تصویری از انکسار و اندوه را نشان می‌دهد همه جا به گفته خودش «خونسرد» است سرانجام وقتی که پیرمرد در اصطبل سرش را به گوش اسبش می‌گذارد و می‌گوید «آندره مرد. فهمیدی اسب؟ صبح خاکش کردم» اندوه با تمام قوت عزیز خود به دل خواننده چنگ می‌اندازد.

نیما می‌نویسد :

پس از انجام هر کار باید به این بازرسی رسید : آیا چه‌طور به آنچه که می‌خواستم تصویر داده‌ام؟ اندازه رسوخ این تصویر تا چه حد است؟ گفتن شعر برای دیگران است، عده‌ای یا همه مردم. اثری که هنرمند متوقع است در خریدار هنر خود به جا بگذارد و به آن اطمینان کند، به جای شرح و توصیف زبانی خود او، بسته به قوت رسوخ تصویرهای اوست^۱.

محبت و ذهنیت / ۴۱۵

از هر جا و با هر تعبیر شروع کنیم، بگوئیم مثل گلستان «بی طرف» یا مثل چخوف «خونسرد» بگوئیم سردلبران در حدیث دیگران یا تکنیک القائی و به طریق ضمنی، یا هر چیز دیگر مقصود همان است که از گفتهٔ نیما نقل کردیم یعنی به جای شرح و توصیف زبانی، تصویر. البته در این جا تصویر معنی عام‌تری دارد. دنبالهٔ حرف نیما در این گفتار اخیر چنین است :

... برای این کار تشبیه کردن به عقیدهٔ من قوه دادن به اندیشه...
 هایی است که گوینده دارد، در صورتی که مادهٔ آن ضعیف
 است و طلب این قوه را می‌کند^۱.

باید او کند کاری
 کز جرعه‌ای 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

۳۹۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

نقش شعر بپذیرد

می‌زند بر آن سایه

از ملال يك پائیز

از غروب يك لبخند

انتظار يك مادر

افتخار يك مصلوب

اعتماد يك سوگند

روشنیش می‌بخشد

با تبسم اشکی

یا فروغ پیغامی

پرده می‌کشد بر آن

از حجاب تشبیهی

یا غبار ایهامی

و آن جرقه کم عمر

شعله‌ای شود رقصان

در خلال بس دفتر

تا که بیندش رخسار

تا چه باشدش مقدار

تا چه آیدش بر سر؟

۱- چندبند از قطعه «شعر» از کارهای من در زمستان ۵۸-۵۷.

عینیت و ذهنیت / ۳۱۷

گام به گام بایستیم و گرداگرد را بنگریم در سخن نیما، خود استعاره و تشبیه و کنایه، در حقیقت نوعی عینی کردن ذهنیات است. از گفتار بعضی از قدمایم پیدا است که در این خصوص تأملاتی داشته‌اند. محمد بن عمر رادویانی، مؤلف ترجمان‌البلاغه می‌گوید: «تشبیه بلیغ‌تر آن بود که چیزی پوشیده، ظاهر گردانی به تشبیه» یعنی مثلاً بسا تشبیه برای اسماء معنی جلوه‌های ذاتی و مشهود پیدا کنی. البته در مورد استعاره عکس این حال هم صدق می‌کند ولی غالباً پیدا کردن جلوات عینی است برای واردات ذهن، و تازه عکس این حال هم کوششی است برای همین مقصود منتهی از طریق دیگر. وقتی ازرقی، خداوند تشبیهات قوی و جالب - برخلاف گفتهٔ ادیب رشید و طواط که تشبیهات ازرقی را عامیانه می‌داند و او استادی تواناست درین زمینه - می‌گوید در وصف برف:

چو باغ از نرگس مسکین فروزد شمع زنجاری
 هوا پروانهٔ سیمین فرو ریزد بر او پرپر ...
 تو گویی ذره سیمین به زیر گنبد گردون
 بیاشوبند هر ساعت همی بر رغم یکدیگر

برف را به دیدار ما نزدیک‌تر می‌کند. در «پروانه‌های سیمین» یا «ذره‌های سیمین» که فرو ریزند یا به هم بیاشوبند ما بیشتر برف را حس می‌کنیم و عیان می‌بینیم تا خبر دادن از این که:

برف می‌بارد. یا وقتی که کشان را وصف می‌کند:

۱- ترجمان‌البلاغه، طبع احمد آتش، استانبول ۱۹۴۹، ص ۴۵.

۲۱۸ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

مجرّه از فلک ایدون چو سبر دریایی
فکنده توده کافور فام کف بر سر
و نیز وقتی ترنج را می ستاید:
گر ندیدی پشت زرین سوسمار اکنون ببین
بر ترنج مشکبو از شکل و رنگ داستان^۱
با هنگامی که وصفی از شاخه سبز پر گل و جوی آب که بر آن
باران می بارد می آورد:

دست شاخ از گل منقش، چون دم طاووس زر
روی جوی از ژاله پر کوکب، چو پشت سوسمار
این ها و نظایر این ها، گرچند همه به قول مرحوم علامه قزوینی
«تشبیهات غریبه و تخیلات عجیبه و تصویر اشیاء غیر موجوده در خارج»
بوده باشد، دارای خلق هنری است و محاكاة هنرمندان از عناصر موجود
در طبیعت^۲.

۱- قطران تبریزی ترنج را چنین می ستاید، ضمن تفسیر ای خزانی :

بوستان گردد پراز قندیل زرین از ترنج
و آسمان زابر سیه چون چادر ترسا شود

دیوان قطران طبع مذکور ص ۷۲.

۲- ابیات ازرقی را از دیوانش که به مباشرت استاد سعید نفیسی چاپ شده
(زوار مرداد ۱۳۳۶) نقل کرده ایم برای اطلاع از نظر مرحوم قزوینی
در تأیید فتوای رشید و طواط راجع به تشبیهات ازرقی ر.ک: چهار مقاله
عروضی چاپ استاد دکتر معین (چاپ سوم، زوار، ۱۳۳۳ شمسی)
تعلیقات ص ۲۱۹ - ۲۱۸. پس از اظهار نظر رشید و طواط در حدایق السحر

←

عینیت و ذهنیت / ۳۹۹

پیش از تمام کردن بحث عینیت و ذهنیت، ذکر این مطلب برای رفع توهم لازم است که البته مقصود ما نفی مطلق همهٔ آثاری نیست که در آن‌ها معانی به این شکل رهبری و ارائه نشده است. چنین نفی و طردی به عناد و لجاج بیشتر شبیه است تا بحث و نقد و جست‌وجو در شکل‌های مختلف بیان. مضافاً به این که این طرد لجوجانه به قیمت نفی بسیاری - و چه بسیار - از لطایف آثار شعری قدیم‌ها تمام خواهد شد.

خودنیمای نیز در همهٔ آثارش مقاصد و اغراض خود را با این شیوه به عرصه نیاورده است. حتی در همین مقدار اثرها که از او منتشر شده، خیلی شعرهای او هست - و از کارهای برجسته‌اش نیز - یا گوشه‌هایی از شعرهایی، که شیوهٔ بیان سوژهٔ کتیو دارد. در «مرغ آمین» می‌گوید:

«داستان از درد می‌رانند مردم؛
در خیال استجابت‌های روزانی...»

این بیان کاملاً ذهنی است، اما او فوراً راهی به‌رمز (سمبول) و تصرف در واقعیات می‌گشاید:

«... مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند مردم.»

بدین گونه که گذشت و قافیهٔ «می‌رانند» و «می‌خوانند» نیز پیوند

→

همد قول نامنصفانهٔ او را از رهگذر تقلید به نحوی تأیید کرده‌اند. از قدام گرفته تا معاصران ما، وای دو صد لعنت... اتفاقاً در این نوع از تشبیهات ازرقی خلق شعری بیشتر است از انواع دیگر.

۴۴۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

و بر کشتی می‌دهد و بین آن و این تعادلی نگه می‌دارد. در «پادشاه فتح» می‌سراید:

«با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است او
در دلاویز سرای سینه‌اش برپاست غوغاها،...»

چنین عبارت کردن از «غوغا» و «شور نهان» بیانی ذهنی است؛ اما او به زودی مرمت می‌کند، بی‌فاصله به دنباله مصرع اخیر می‌خوانیم:

«...ز آمد و رفت هزاران دست در کاران

می‌گشاید چشم،

چشم دیگر روزگاری است.

لب می‌انگیزد به خندیدن،

با دهان خنده او انفجاری است.»

بدین گونه خبرهانی را که گزارده است، و به گوش شنیده‌ایم، در پیش چشم ما عیان می‌کند تا دیده‌باشیم شمه‌ای از آن شور نهان و غوغا را در آمد و رفت و چشم گشودن و انفجار خنده پر امید پادشاه فتحی که بر تختش لمیده است، گذشته از این که کلیت و مجموع يك شعر سمبویك را هم از نظر نباید دور داشت.

و نیز در جایی دیگر، در «کار شب‌پا» می‌خوانیم که:

«...»

هول غالب همه‌چیزی مغلوب.»

چنان که به جای خود خواهد گفت، گفت و گو از هول با این

عینیت و ذهنیت / ۴۲۱

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 هوای مه‌آلودی که او در آن باطل کویچک و شپور شاخی اش تنهاست و مزرعه برنج را می‌باید جز آرامی و سکوت و شب، چیزهای دیگری هم در آن صحنه هست، چه «تا این جای داستان» و چه بعدهاش که برای ما تصویر «هول» را بیشتر آفتابی می‌کند. منجمله دنباله همان مصرع است که می‌خوانیم:

می‌رود دوکی، این هیکل اوست.

«می‌رمد سایه‌ای، اینست گراز...»

و معنی کم صورت می‌یابد.

پس چنان که پیش از این گذشت مقصداً نفی دیگر انواع بیان و رهبری معانی در شکل‌های مختلفش نیست، بلکه، می‌خواستیم به يك نقطه توجه نیما که از خصال هنر شعری اوست بیشتر دقت کنیم و سبب قوت رسوخ و نفوذ ذهنیات او را در خواننده اهل کشف کنیم و بگوئیم که او غالباً با این دارایی و دست‌هاست که چنین پرتوان و توانگرانه در شهرهای شعر سلطنت می‌کند.

این جا من باید در خاتمه بحث نظر خواننده را به سه نکته بسیار لازم جلب کنم:

۱- بحث ما بیشتر شامل «خبر» دادن‌های مستقیم و صریح است از نهان‌های ذهن در جهتی یا جهاتی که گوینده می‌خواهد شنونده خود را

۴۲۲/ بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

متوجه به آن جهات کند یعنی اغلب جملاتی که به اصطلاح دستور نویسان «خبری» هستند، پس جمله‌های «انشائی» و نظایر آن را مستثنا می‌کنیم که از وسیع‌ترین قلمروهای بیان شعری است یعنی رجاها، پرسش‌ها، دعاها، امرها و غیره ولی البته به شرط تخییل.

۲- جملات «خبری تخییلی» را هم مستثنا می‌کنیم. به زودی این نکته را با ذکر شواهدی روشن‌تر خواهیم کرد.

۳- شیوه بیان رمزی (سمبولیک) همسایه دیوار به دیوار همان عینیتی است که مطلوب و مورد بحث ماست و مایه دانیم که نیماد بسیاری - وجه بسیار - شعرهایش این شیوه را دارد. در این خصوص وقتی که به فصل «قهرمانان شعرهای او» رسیدیم (آدم‌ها، حیوانات، مرغ‌ها، امور و اشیاء) توضیح بیشتری خواهیم داد.

انتخاب رمزی برای بیان معنایی و احتمالاً در شکل داستانی، یعنی همان بیان غیرمستقیم و بی‌صراحت از اخبار ذهن و نتیجه نزدیک شدن به همان شیوه ابژکتیو ابلاغ مقاصد. 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 شاه دیوان‌های» خود (اشک معشوق) می‌فرماید:

دیدمش آخر، به کوری چشم من، آبستن من

کوری چشم مرا آبستن از اهریمن من

بیایید نپرسیم این را که دختره اگر آبستن از اهریمن دکتر است، دکتر چرا می‌گوید «آبستن من»؟ و اگر آبستن از خود دکتر است، چرا

عینیت و ذهنیت / ۲۲۳

می گوید به کوری چشم من؟ در کدام دانشکده از پشت جنگ قادیسی^۱ به این طرف این چنین به بلاغت پارسی سرایی را به کسی آموخته اند؟ بیاید این هارا نپرسیم. بحث ما درباره عینیت و ذهنیت است و رسیده ایم به بیان رمزی و کنایی در شعر، این امرؤالقیس به اضافه شکسپیر به اضافه ویکتور هوگو به اضافه لامارتین^۲ و لابد منهای شخص مشخص خودشان، این قدر

۱- در کشوری که خیام و مولوی و سعدی و حافظ دارد و قطع نظر از بزرگان نامور، در هر بدست و وجب از گورستان های فراموش شده توس و شیرازش فقط، چه بسا که بیش از بسیاری تواریخ ادب بعضی «ممالك راقیه» سخنور و شاعر به خاک خفته اند، در چنین کشوری، جناب دکتر حمیدی می گوید:

امروز اگر دانشوری نیکو نماید و ارسی ۱۱
کم بلبلای بیند چومن از پشت جنگ قادیسی

داند که من در کودکی کندم بنای رودکی؟... (شاید بنای رودکی را جناب دکتر خشت پنداشته که در کودکی می کنده اند؟).

۲- نیمای نویسد در ۵۰ نامه ص ۲۳ - «يك نفرهایی که اخیراً در تهران دیدم با تمام نشانی هم امرؤالقیس بودند هم شکسپیر و هم کسان دیگر، حال آن که هر کس با هر عیب و حسنی که دارد خودش هست...» استاد فقید مجتبی مینوی می نویسد:

... من خیلی جوانان بی مایه و بی شعور می شناسم که ادعاهای از این بزرگتر کرده اند و می کنند... یکی از هموطنان ما در دیباچه مجموعه ای از اشعار خود نوشته است: «کسانی که با ادبیات شرق و غرب آشنایی کاملی دارند و لطایف آثار منظوم جهان را به خوبی درک می کنند به ما می گویند... که دیوان اشک

←

۲۲۴/ بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

نمی‌دانند که حتی عوام به قول خواص کالانعام هم وقتی می‌خواهند ازین قبیل موضوعات عالی و بسیار لطیف حرف بزنند، رنگی از رمز و کنایه به سخن خود می‌دهند و مثلاً می‌گویند: مارش گزیده، ترکش آب برداشته و غیره. حتی در این بیانات هم لطف شعری بیشتری است از آن صریح

→

معشوق تو اثر شگفت‌انگیزی است که از آثار هوگو در عظمت، از آثار بسایرون در سوز و گداز و از آثار امرؤ القیس در عشق و محبت پیشی گرفته و در میان اشعاری جاوید و ناله‌هایی فناپذیر، عظمت‌ها، سوز و گدازها و عشق و محبت‌های دیگران را محو کرده و در هم شکسته است ایشان معتقدند که این دیوان گوهر گران‌بایی است که در جهان پهناور مقدم نداشت و تالی هم نخواهد داشت.»

این مردمی که از ادبیات عالم جز چند ترجمه بی‌ارزش از قبیل «بینوایان» ندیده‌اند، چنین دعوی‌ها دارند، شاید اگر اطلاعات بیشتر بود خجالت می‌کشیدند که اسم بزرگان را به قلم بیاورند. این «شاعر» را شاید کسی دست انداخته است، اما بیشتر احتمال این می‌رود که آنچه به او «گفته‌اند» مخلوق ذهن مغرور شخص او باشد. اگر کسی واقماً و از روی اعتقاد چنین سخنی به او گفته است، احمق بوده است ولی «شاعر» چرا باور کرده است؟ به نقل از «پانزده گفتار» نگارش استاد مجتبی مینوی (چاپ دانشگاه تهران به شماره ۲۴۲ اسفند ۱۳۳۳) ص ۴۲۵.

آقای دکتر محمد علی اسلامی ندوشن در این مورد، گویا با اطلاع خصوصی تری، می‌نویسد: «دبیاچه کوچکی هم آقای حمیدی بر کتاب خود (اشک معشوق) نوشته است که هر چند از زبان دیگران گفته آمده، ولی خوب بود آقای حمیدی بگذارند دیگران خود ترجمان احساسات خویش باشند» دیوان «از یاد رفته» گوینده دکتر مهدی حمیدی (کانون معرفت - بی‌تاریخ) بخش «حمیدی و ارباب قلم» ص ۷۸.

عینیت و ذهنیت / ۳۲۵

ملیح که تنها بلبل بعد از جنگ قادی فرموده‌اند.
 در خاتمه بحث، ذکر چند نمونه قریب به مقصود از آثار قدیم،
 که ممکن است خواننده انس بیشتری با آن داشته باشد، منطقه معنی مارا
 روشن ترمی کند. شوریده همدان، بابای عزیزما، طاهر می گوید:
 هر آن باغی که شاخش سربه در بی مدامش باغبون خونین جگر بی
 این سخن عینی تر است و در آن شعر بیشتر از این که به شیوه استاد
 دکتر مهدی حمیدی بگوئیم که: «چشم چرانی و هورزگی یارم دلم را خون
 کرده می ترسم عنقریب آبستن از اهریمن من بشود»^۱
 و سر سلسله افتخارات زبان پارسی دری، مولوی،

آن امیر امین شهر شهود	شاه در ثمین بحر وجود
ساقی مست قولی و غزلی	ازلی نغمه هاش لم یزلی ^۲
در دیوان شمس گوید:	
ماهیان می تپند اندر ریگ	چشمه یا جویبار بایستی
شیر بیشه میان زنجیر است	شیر در مرغزار بایستی ^۳

۱- یکی از همشهری‌های بعد از جنگ قادی دکتر حمیدی می گوید:
 کلوخ انداز را پاداش ... الخ ایشان حرمت پیری و بی آزاری را نگه
 نداشتند و حرمت انسانیت را (ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر)
 و در باره شعر نیما فرمودند: سه چیز هست در آن؛ وحشت و عجایب و حق...
 او سکوت کرد و این دشنام را هم فرو خورد اما... بماند.
 ۲- این دوبیت از نامه منظومی است که من نوشته‌ام برای دوستی که در ترکیه
 است و در آن نامه به مناسبتی مولوی را هم ستوده‌ام.

۳- از غزلیات شمس تبریزی با مقدمه استاد جلال همایی. صفیعلیشاه،
 چاپ دوم، اسفند ۱۳۳۵، ص ۶۱۶.

۲۲۶ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

این تصاویر بیشتر وافی به مقصودند از اخبار صریح از درونی‌های شاعر بعضی غزل‌های مولوی از ابتدا تا انتها یک رشته خطوط است برای طرح و تصویر، خطوطی پیوسته و مرتبط که از مجموعه آن‌ها صورتی در ذهن مرتسم می‌شود رساننده معنی مقصود او. منجمله غزلی که با این مصرع شروع می‌شود: «پدید گشت یکی آهوی در این وادی» که انگار داستانکی است با حدود و حرکات و قهرمانی‌هایی؛ در فصل پیش (پیوستگی معانی و هماهنگی و ترکیب) غزلی دیگر از مولوی آورده‌ام (چنین می‌آغازد: این جا کسی است پنهان دامن من گرفته... الخ) که شاهد دیگری است برای مقال ما و خواننده می‌تواند به آن رجوع کند. سخن مولوی در مثنوی و مخصوصاً در غزل‌هایش، سرشار است از کنایات و تمثیلات و در این قبیل موارد است که شعاعه شعر بیشتر از مواقع صراحت در سخنش زبانه می‌کشد. بی‌خود و بی‌جهت کسی نسامش به عظمت و بزرگی شهرت جاوید نمی‌یابد، باید اسباب بزرگی آماده داشت و الافلا. مولوی در تصریحات و عطف و مجلس صوفیانه دارد ولی در غیر این حال با حرکات و رقصندگی‌ها و تمایل و مجازهایش شعور و شور صوفیانه. مولوی اگر ذهنی و خبری هم سخن بگوید به مدد قوه شاعره کم نظیری که دارد، یک اصل مهم را - که ما قبلاً از آن به اشاره گذشتیم و بی‌توجه به آن اصل این بحث ناقص می‌ماند - هرگز مهمل نمی‌گذارد یعنی تخییل را فراموش نمی‌کند. خبرهای ذهنی او هم غالباً عبارت است از قضایا و قیاس‌های تخییلی مثلاً:

هر برگ ز بی‌برگی کف‌ها به دعا برداشت. یا:

آن چنگ که می‌نالد گویم ز چه می‌زارد

کز هجر، تو پشت او چون بنده دوتا کردی

عینیت و ذهنیت / ۲۲۲

و در این قضیه و تخییل و تخیل است و به نتیجه شعر. وقتی که حافظ می گوید:

براین رواق زبرجد نوشته اند به زر

که جز نکوئی اهل کرم نخواهد ماند

یا ابونواس شاعر بزرگ ایرانی عربی گوی می گوید:

علی قصب الزبرجد شاهدات - بأن الله ليس له شريك^۱

قضایائی مخیل طرح می کنند. تو بگو چنان چیزی نوشته اند و چنین گواهان نیستند، من بگویم آن گونه رواقی وجود ندارد. نباشد، نداشته باشد مقصود قوت رسوخ است و متأثر کردن با تخییل و صورتگری، حافظ می گوید: رنگ تزویر پیش ما نبود این دعوی است و با کلمات که کم قوت اند، اما دنباله این دعوی چه باشد که خبر ذهن و ضمیر او را به عیان ما نزدیک تر کند؟ این: شیر سرخیم و افعی سیهیم بی آن که جوابی بدهد، ببینید با سهو الی تخییلی و تخیلی ما را با چه چشم انداز و صورتی رو بدرو می کند، حافظ:

با صبا در چمن لاله سحر می گفتم

که شهیدان که اند این همه خونین کفنان؟

گفت حافظ تو نئی محرم اسرار، خموش

از می لعل حکایت کن و شیرین دهنان!

و یا از همو:

رسم بد عهدی ایام چو دید ابر بهار

گریه اش بر سمن و سنبل و نسرين آمد

۱- به نقل از تاریخ گزیده، حمدالله مستوفی طبع دکتر عبدالحسین نوائی.

تهران امیرکبیر خرداد ۳۶، آذر ۱۳۳۹، ص ۷۱۱.

۴۲۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشم

اگر نه شاعر، پس دیوانه است انگار، که با صبا سخن می‌گوید
و بارش ابر را گریه می‌بیند و آنرا برای ما تصویر می‌کند، آن‌هم گریه
برای چه خبر و مصیبتی. اما او همین را می‌خواهد برای ما از میان طبیعت
جدا کند. ویرش خیال او و تصرف و تخیلش را خرد محض، جنون
می‌داند و ذوق، شعر.

نمونه آخر از خیام که با فقط صد، صد و پنجاه بیت دنیا را مسخر
کرده است نه بیشتر، برای روشنی چشم کسانی که با صد، صد و پنجاه
هزار بیت هم نتوانسته‌اند گوشه دلی را تصرف کنند:

جامی است که عقل آفرین می‌زندش

صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش

وین کوزه گر دهر چنین جام لطیف

می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

با کدام صراحتی بتواند بهتر از این صورت‌گیری ساده مقصود و

معنیش را در ما حلول دهد؟

با هر فصل گامی به این حقیقت نزدیک‌تر می‌شویم که کار شعر عموماً
و شعر نیمایوشم به این سادگی‌ها نیست که مثنی‌آسانگیر آسوده‌خاطر
پنداشته‌اند. شرط‌ها دارد و چه بسیار شرط‌ها. این‌هاست نمونه‌هایی از
اسبابی که نیما را در هاله‌ای از عزت و عظمت قرار می‌دهد و احترام
شائق اهل را نسبت به او جلب می‌کند.

این بحث را با نقل قولی از نیما آغاز کردیم، همچنان با سخنی
از و در همین زمینه به پایان می‌رسانیم. می‌گوید: «برای هر کیفیتی احتیاج
به کمیت‌هایی است ... ماده اصلی و تولیدکننده اندیشه‌های نویسنده

عینیت و ذهنیت / ۴۲۹

(وشاعر) بازمان و مکان بستگی دارد... نویسنده لازم است، اوازم جلوه‌های مادی اندیشه‌های خود را در زمان و مکان‌شان پیدا کرده به آن‌ها رنگ و وضوح و اثر بدهد.^۱ والسلام.

پا به پای شعری از نیما

کار شب پا

گاهی از این جا و آن جا شنیده می شود که «شعر نیما پیچیده و بغرنج است» من به جای خود نشان داده ام که چنین نیست. لا اقل به این حدی که درباره اش داد و قال می کنند، نیست. نیما شهری ساخته است که مسافر غریب ممکن است در آن شهر، بنابه وسوسه هائی سرگردان بماند. اما همین که هول غیرطبیعی غربت تازه وارد ریخت و چشمش سایه ها و چراغ ها را شناخت، و به فضای شهر کمی عادت کرد، همه کوچه پس کوچه ها را آشنا خواهد یافت و هر خیابان و محله را نیز و حتی سرداب ها را با سایه های سیر و غمگینشان. من برای آشنائی بیشتر رهگذر بیگانه و همراه او، پا به پای چند شعر نیما راه می روم، نه مثل راهنمائی بلد و آشنا، بلکه مثل کسی که هولی ندارد از مسافرت در اقالیم غربت و شوق جست و جو و دقتش به منزله کلید قفل های رمزی

۲۲۲ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

است که پس از گشودن بسیار آسان می‌نماید و در حقیقت آسان نیز هست زیرا طلسمی هفتاد بند نیست که باید قهرمانی جادوئی و افسانگیش بگشاید بلکه هرنگرنده دقیقی در این شهر قهرمانی است طلسم‌شکن. این پی‌جوئی و قدم به قدم ایستادن و گرداگرد را نگریستن در شهر نیما، برای من هم مثل همراه غریبم لذت‌بخش است. من هم از دیدن حالت خاص و نادر کوچه‌ای با درخت‌هایش و پل و پیچ و خم جویش که خشک یا تنک‌آب است؛ لذت می‌برم و برایم مثل کشف تازه‌ای است، اگرچه تازه نباشد. و بسا که همراه من به نسبت رسوخ بیشتر و دید دقیق‌ترش تازه‌های بیشتر بیابد و پیشتر هم برود.

به جای خود گفته‌ام - در جای دیگر کتاب - که پیچیدگی و ابهام در شعر نیما از نوع تعقیدات خاقانی و نظامی و انوری، مثلاً، نیست و نه نیز از نوع پیچیدگی‌های شیوه هندی که شرح آثارشان احتیاج به یک دوره «علوم» و خرافات از قبیل نجوم و مضافات دارد و تازه نتیجه شرح صفر است و به رنجش نمی‌ارزد. مثل افسانه استخراج طلا از «کوه سنگی» نزدیک توس (مشهد) خراسان که می‌گویند این دو کوه به امام پناه آورده‌اند و برای ایمنی از جویندگان طلا، امام میهمان توس معجزی کرده است که جوینده فی‌المثل هزار تومان خرج کند و تازه نهصد تومان طلا حاصل آورد، اما بعضی معجزات خاقانی و نظامی و دیگران هزاری خرج استخراج دارد، بی‌دیناری حاصل، و تلف عمر هم بر سری. زیرا پس از گذشتن از چندین نقب و چاه راه کاریزهای خشک قدیم، تازه به جایی می‌رسیم بیرون از فضای شعر حقیقی. ممکن است یک قاعده منسوخ نجومی یا شیمیائی و کیمیائی را بشناسیم، اما لذت شعری نمی‌چشیم.

پا به پای شعری از نیما / ۴۴۳

و این يك فرق فارق و تفاوت اصولی است بین تعقید خاقانی و به اصطلاح تعقید شاعر یوش. بنا بر این راه رفتن ما پا به پای چند شعر نیما از نوع شروحي که بر خاقانی و دیگران نوشته اند، نیست بلکه فقط همان گام به گام ایستادن و توجه کردن است بی آن که نیازی باشد به مدد گرفتن از علوم و فنون مرده و غیره. این کار فقط چشمی می خواهد که با آن خوب ببینیم (و گاه بشنویم) و گوش می که بشنویم (و گاه بنگریم) تنها مسأله مهم و لازم در توجه ما این است که چندان متوقع نباشیم که مزه های مانوس را بچشیم و قالب گیری های معهود را ببینیم و آسان طلبی عادیمان را سیراب کنیم. با کمی دل دادن در می یابیم او تمام آن چیزهایی را که برای فضای شعر لازم است، تعبیه کرده؛ همه عناصر 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 آرایش های صحنه، صدا یا خاموشی، حرکات و سکون و نیز عناصر نامرئی و اسامی معنی و حال، مثل هول و اندوه و دیگر لوازم صحنه آرائی را، غالباً با وصفی بسیار ساده و گویا طراحی می کند. در شروع کار شب پا («شب پا» کسی است که شب ها مزرعه برنج - آیش - رامی باید) ببینید وصف چه قدر کامل و در عین حال ساده و مختصر است. اول با چند خط کوتاه عناصرهای اصلی گوشه ای از صحنه را طرح می کند که مهتاب شبی است آرام، و ما آرامش را بیشتر از حالت خفتن «تیرنگ» (قرقاول جنگلی) بر شاخه «اوجا» (يك قسم نارون) حس می کنیم:

ماه می تابد، رود است آرام.

بر سر شاخه اوجا، تیرنگ

۳۳۴ / بدایع و بدعتهای نیما یوشیج

دم بیاویخته، در خواب فرو رفته...

پس از طرح این آسودگی و تعطیل، ناگهان قهرمان داستان، مرد شب‌پا را بد صحنه می‌آورد و می‌شناساند و با تضادی از تعطیل و خاموشی کائنات شب از یک طرف، و بیداری و شب‌زنده‌داری رنج و زحمت از طرف دیگر به قصه و قصیده خود قوت می‌بخشد:

ماه می‌تابد، رود است آرام.

بر سر شاخهٔ اوجا، تیرنگ

دم بیاویخته در خواب فرو رفته، ولی در آیش

کار شب‌پا نه‌هنوز است تمام.

با این تمهید ما را از خود پیاده کرد. در «دو نامه» در نوشته نیما

چنین می‌خوانیم:

«لازم است... خواننده را با اولین مصرع از خود بیرون بکشد

و به دست فرمان خود بگیرد».

و نیما خود رأی و نظر خود را به کار بسته است دیدیم که او هم اکنون

چنین کرده است ما را با همین سرعت و سادگی به خیلی چیزها آشنا کرده

است و از خود بیرون کشیده است از راه میان‌بری، برشی از زندگی

قهرمانش را بر کشیده است و پیش چشم ما گماشته، اما هنوز چیزهای

دیگری را هم باید نشان دهد، هم از دیدنی‌ها و هم شنیدنی‌ها و هم این که

بدانیم کار این قهرمان چگونه است.

پا به پای شعری از نیما / ۳۳۵

می دمد گاه به شاخ،
گاه می کوید بر طبل، به چوب.
واندر آن تیرگی وحشت‌زا
نه صدائی است به جز این، کز اوست...

بعدها خواهیم دید که هوا مه آلود است و «گرد مهتاب بر آن
بنشسته» پس دیگر از اشاره به تیرگی با وجود مهتاب، تعجب نخواهیم
کرد خاصه در جنگل پراسایه و تاریکی. تاکنون طرح صحنه را دیده ایم،
مرد صحنه را شناخته ایم و بعضی حرکاتش را، صدای طبل و شیپور شاخی
او را برای رماندن حیوانات ویرانگر آیش هم شنیده ایم، اما هنوز
صحنه آرائی کامل نیست:

می دمد گاه به شاخ
گاه می کوید بر طبل، به چوب.
واندر آن تیرگی وحشت‌زا
نه صدائی است به جز این کز اوست؛
هول غالب همه چیزی مغلوب.

گرچه این امری حسی و تجربی است اما ببینیم و بدانیم که نیما
در این جا چند کلمه دیگر هموزن هول می توانست بگوید. مثلاً: «بیم،
ترس، رعب، خوف» اما او گفته است: هول غالب، زیرا هول این جا
بهتر و مناسب تر از همه کلمات هموزن یا ناهموزنی است که به جایش
می توانست بیاید زیرا در «هول» خوف بیشتری است و هول مرطوب است

۲۳۶/ بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

شبناک و مه‌آلود و جنگلی است و اما خوف بیشتر بیابانی و گورستانی است و در تنگناها و سرپوشیده‌ها بیشتر است و «ترس» سرد است و حال آن که شب شب‌پای ما گرم و مرطوب است بلکه هول این جا بهتر و بیشتر است این جا که نیما وصف می‌کند و ضمناً به لام‌های دیگر این مصرع هم توجه کنید که جنگلی است.

خب، دیدیم که حال و معنایی هم برگزیده‌ها بر اوصاف گذشته افزود. البته این بیان کما بیش ذهنی است ما «هول» را فقط می‌شنویم و به شکل کلمه، آنرا نمی‌بینیم اما او به زودی این کوتاهی را مرمت می‌کند به زودی جلوه‌های عینی هول را ارائه خواهد کرد، مخصوصاً با طراحی خلاصه و کم خط بعضی حرکات دیگر برای شناسائی بیشتر:

می‌رود دو کی، این هیکل اوست.

می‌رمد سایه‌ای، اینست گراز.

خواب‌آلوده، به چشمان خسته.

هردمی باخود می‌گوید باز:

«چه شب موزی و گرمی و دراز!»

هان، اکنون دیگر مرد داستان به سخن آمده. بیشتر کار اصلی صورت گرفته است. مرد را چنان که پسند ماست و سفارش زندگی ما و مقتضای همدردی بشریمان، درست و با بصیرت انتخاب کرده‌ایم و صحنه را با وصفی کوتاه و لازم، بی‌زوائد مخل قوت بخشیدیم و مرد را شناساندیم همین در درجه اول از اهمیت و دشواری قرار دارد و نشانی از توجه و شیوه تفکر ما، چون گزینش ما همان بینش ماست، مراقبت‌های

با به پای شعری از نیما / ۳۳۷

پس ازین چندان دشوار نیست اگر گرگ ما را به رخت و چوب شبانی
 نفریفته باشد، انتخاب درستی کرده ایم، همان کسی را که باید به صحنه
 آورده ایم، مابا پینه های دست دهقان آشنائیم، او هرگز مثل مباشر حرف
 نخواهد زد، و نه مثل ارباب و آخونده و ژاندارم پاسگاه نزدیک و کدخدا،
 با وجود مه آلودگی فضا اشتباه نکرده ایم، خودش است، این همان شب پای
 مازندرانی ماست لباس خودش را دارد و بر صحنه زندگی رنجبار
 خودش است، حالا دیگر می داند که چه ها بگوید و چه ها نگوید، می داند
 که «باید» ها کدام است و «نباید» ها کدام خوشبختانه او نه بودا خوانده
 است، نه شوپنهاور و نه هگل، پس به یقین مثل «فلان دکتر» با چوب دست
 شطریات تفرعن آمیز نیچه بر سر مارکس نخواهد کوفت، اما وقتی در
 دلش می گوید:

تازه مرده ست زنم،
 گرسنه مانده دو تائی بچه هام.
 نیست در کپه ما مشتی برنج،
 بکنم با چه زبان شان آرام؟

بسیار قوی تر از پیروان آن فیلسوف اجتماعی جواب دکتر فلان
 مدافع و منبر نیچه را می دهد و ... کارش که همچنان ادامه دارد:

باز می کوید او بر سر طبل،
 در هوائی به مه اندوده شده؛
 گرد مهتاب بر آن بنشسته.

۳۳۸ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

وز همه رهگذر جنگل و روی آیش
می‌پرد پشه و پشه‌ست که دسته بسته.

خب، پس او شب‌پای تنها مانده‌ای است که چندان تنها هم نیست
«دوتائی بچه‌ها»ی مادر مرده گرسنه‌ای هم دارد و قصهٔ بمیر و بدم در شاخ
و بزن بر طبلش در خیل خیل پشه‌ها و در شب موزی گرم باید همچنان و
همچنان دنبال شود:

مثل این است که با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ
می‌دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین.

هرچه، در دیدهٔ او ناهنجار،

هرچه‌اش در بر، سخت و سنگین.

لیک فکریش به سر می‌گذرد،

– همچو مرغی که بگیرد پرواز

هوس دانه‌اش از جا برده –

می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز

مثل اینست به او می‌گویند:

«بچه‌های تو دوتائی ناخوش،

دست در دست تب و گرسنگی داده، بجای می‌سوزند.

آن دو بی‌مادر و تنها شده‌اند

مرد!

برو آنجا به سراغ آنها

در کجا خوابیده؟

با به پای شعری از نیما / ۳۳۹

به کجا یا شده اند؟»

اما «آنجا» کجاست که او به خود می گوید، یا به او می گویند
«مرد! برو آنجا»؟ انگار این جا طلوع و غروب^۱ است سینمایی تصویری
محو و تصویری آشکار می شود. وصفی است مختصر از «آنجا» از کلبه ای
روستائی در مازندران، بستری از فی و چوب بست (نپار) و «کله سی»
(اجاق) و بچه «بینجگر» (شلتوك كار) و پیه سوزی کورسو و دیگر هیچ...
اما نه، و دیگر پشه ها:

بچه بینجگر از زخم پشه
بر نی آرامیده.
پس از آنی که ز بس مادر را
یاد آورده به دل، خوابیده.
پك و پك سوزد آنجا کله سی.
بوی از پیه می آید به دماغ.
در دل درهم و برهم شده ام،
کورسوئی است ز يك مرده چراغ.
هست جولان پشه
هست پرواز ضعیف شب تاب.

يك كلمه زائد با برای آرایش و تعهد وزن و قافیه نبود آنچه در
اولین نگاه و تأمل شتاب زده می توان دید و شنید و همان است که اصلی و

1-Fade-in'Fade-out.

۲۴۰ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

در باب است است، نشان داد، در این قبیل مواقع نیمابه وصف «امپرسیونیستی» بسیار نزدیک می‌شود. به قول معروف مثل چشم بسته‌ای که باز شود و دوباره بسته، شاخص‌ترین و نخستین دیدنی‌ها را نشان می‌دهد اضافه بر آن شنیدنی‌ها را نیز متذکر است پس «آنجا» را ما هم دیدیم شاید، کلبه خود او نبود، اما به هر حال نمونه‌ای بود و باز شب است و:

«چه شب موزی‌ای و طولانی‌ا»

نیست از هیچ‌کسی آوایی.

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 نیاری تنهاست.

پس در «آنجا» هم خبرهای دلکشی نبود. برگردیم به جایی که شب‌پا را تنها گذاشتیم اما تنهای تنها نه بسا انبوهی نخستگی و زحمت طاقت‌فرسایش و... اما شب‌پا صبور است و شاید هرگز مثل ما از این پرسش‌ها ندارد که: این هم کار شد؟ که آدم از سر شب هی در شاخ بدمد و بر طبل بکوبد و مزرعه دیگران را بپاید؟ حوصله سگ هم سر می‌آید و می‌گریزد و آدم را تنها می‌گذارد:

«آی دالنگ! دالنگ!» صدا می‌زند او

سگ خود را ببر خود: «دالنگ!»

پا به پای شعری از نیما / ۳۴۱

می زند دور صدایش؛ خو کی
 می جهد - گوئی - از سنگ به سنگ.
 یا به تابندگی چشمش، همچون دو گل آتش سرخ،
 يك درنده ست که می باید و کرده ست درنگ؟
 نه کسی و نه سگی همدم او.
 بینجگر بی ثمر آن جا تنها
 چون دگر همکاران...

شعر مدام می جوشد و موج می زند و چشم بیننده را به حسیض و
 اوج می برد و به چپ و راست. این جا باز بینید با چه وصف امپرسیونیستی
 کوتاه و تمامی، حالت و حرکت مرد را در محیط تاریک و پرابهام
 گرداگردش تجسم می دهد و از کائنات شب جنگل و از اطراف جدا
 می کند. «شماله» چوبی است از درختی جنگلی که نوعی زیت و روغن
 گیاهی طبیعی در آنست و اهالی جنگل آنرا می افروزند و ازش مشعل
 می سازند، می سوزند:

نه کسی و نه سگی همدم او.
 بینجگر بی ثمر آن جا تنها
 چون دگر همکاران.
 تن او لخت و شماله در دست.
 می رود، باز می آید. چه بس افتاده به بیم
 دودناکی به شب وحشتزا
 می کند هیکل او را ترسیم.

۲۴۲ / بدایع و بدعتهای لیماوشیج

از این خلاصه‌تر و کامل و گویاتر حتی نقاشی کردن هم دشوار است.
کم کم پای «شما» هم به میان خواهد آمد. این «شما» خود شماست یسا
دوستان شما، و گرنه دشمنان شما و مرد شب‌پا. شاید هم شیوة ناجور
و دور از داد زمانه و زندگی باشد که جاری است. به هر حال، اگر مرد
شب‌پارا در جامه‌ای که دارد درست به جا بیاوریم، مسئله چندان دشوار
نیست. زیرا هنوز شب است و او:

طبل می کوبد و در شاخ دمان
بدسوی راه دگر می‌گذرد.
مرده در گور گرفته است تکان، پنداری.
جسته - یا - زنده‌ای از زندگی خود که شما ساخته‌اید
نفرت و بیزاری.
می‌گریزد این دم
که به گوری بنهد.
یا که در امیدی
می‌رود تا که دگر بار بجوید هستی.

و چه کم حرف است بی‌چاره مرد شب‌پا و چه تکرار می‌کند هر
حرفی را. شاید حق داشته باشد کم حرف باشد، زیرا با چه کسی حرف
بزند؟ همه‌اش با خودش؟ اما بی‌شک حق دارد تکرار کند زیرا «یک قصه
بیش نیست» رنجش، گرسنگی دونائی بچه‌هاش و شبش:

«چه شب موزی و گرمی و سمج!

یا به پای شعری از نیما / ۴۴۳

بچه گانم زره خواب نگشتند بدر.
 چه قدر شب‌ها می گفتمشان:
 خواب، شیطان زادگان! لیک امشب
 خواب هستند یقین می دانند
 خسته مانده ست پدر.
 بسکه او رفته و بس آمده، در پاهایش
 قوتی نیست دگر»

آیا بامداد نزدیک است؟ یا این تضرع خاموش، این مناجات
 غمگین و با خود او، چون لالائی آشنا و نوازشگری به گوش سگش
 رسید؟ اما بهر حال او حق ندارد با لالائی هیچ کس چشمان خسته
 خود را به خواب بسپرد. و شاید هم رشک می برد به زندگی سگی که
 می تواند لااقل چند لحظه پلک هایش را گرم کند:

«دالنگ! دالنگ» گرسنه سگ او هم در خواب.
 هرچه، خوابیده، همه چیز آرام
 می چمد از پلمی خوك به لم .
 بر نمی خیزد يك تن به جز او
 که به کار است و نه کار است تمام.
 پشه اش می مکد از خون تن لخت و سیاد.
 تا دم صبح صدا می زند او.
 دم، که فکرش شده سوی دیگر،
 گردن خود، تن خود، خارد و در وحشت دل افکند او.

پلم نام گیاه بوته ای است و لم تمشك و خسار درهم. نیما در این

۴۴۴ / عطا و لقای لیما یوشیج

در کتب مختلف نقل و طبع شده است و اینک آن شاهد نظیر « خشک ایستاد »
 که در حکایت گربه و پلنگ و آدمیزاد - که حکایت بسیار مشهور و زیبایی
 است از طاق‌دیس که - گربه به خواهش پلنگ او را به جایی می‌برد
 که آدمیزاد را نشان دهد و :

گربه از پیش و پلنگ از پس، ز دشت
 ره نوردیدند، تا یک سبز کشت^۱
 مردکی دهقان به گسرد کشتزار
 چون سحاب نوبهاران آیدار
 گربه را چون دیده بر مرد افتاد
 گفت : اینک آدم! و خشک ایستاد!

آن مصاحب خرده گیر گاهی ضمن آنکه لبه تیز و برای حمله
 بی حاصلش متوجه نیما بود، از بعضی پیروان نیما هم خرده می‌گرفت
 و من جمله از خود من و یکی از خرده‌هائی که بر من گرفت در شعری است
 به نام « هستن » و به نظر او آنجا که گفته‌ام :

نه چون آن هستان اینک جاودانی نیست،
 افسری زروش، هلال آسایه سرهامان... الخ

۱ - نقل از « ریاض الحکایات » تألیف فاضل کاشانی ، چاپ سنگی ۱۳۲۷
 قمری، تهران - ص ۱۷۵ - و ضمناً در مصرع سوم در اصل چاپی « نوبهارا »
 به جای نوبهاران که بایستی سهو کاتب نسخه بوده باشد که از رویش چاپ
 سنگی شده.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۴۵

که من البته به عنوان معترضه بحث‌های نیمائی، این فقره از اعتراضات او را نیز بی جواب نگذاشتم. خواننده اگر مطلقاً طالب بحث‌های راجع به نیماست می‌تواند درین کتاب از این چند سطر جواب بگذرد، و گرنه این هم بحثی است تقریباً در همان عوالم.

آن دوست می‌گفت من مفهوم «هستن» و «هستان» را می‌فهمم، حس می‌کنم ولی به خاطر مخطوتمی کند که هستان ممکن است بی سابقه باشد که در این صورت جای اشکال است. اگر سند و سابقه‌ای داشته باشد، باز حرفی ولی آخر «هستان» تا به حال کی گفته که تو گفته‌ای، من گمان نمی‌کنم جائی آمده باشد و ازین حرف‌ها.

من گفتم تو اگر ندیده‌ای، امر دیگری است، ممکن است من و تو خیلی چیزها را ندیده باشیم و تو مخصوصاً این عبارت را خیلی تکرار می‌کنی که «من ندیده‌ام» خب حالا بیا و بین از حضرت خداوندگار مولانا جلال‌الدین رومی، مولوی که فرموده است:

کاشکی هستی زبانی داشتی	تا ز هستان پرده‌ای برداشتی
هرچه گوئی، ای دم‌هستی از آن	پرده دیگر بر او بستی، بدان ^۱

و نیز شاهی دیگر از سعدی:

نیست بر سعدی ازین واقعه نیست عجب

گر غم فرقت او نیست کند هستان را^۲

۱- مثنوی، چاپ میرخان، ج ۳ ص ۳۲۱ در قصه صدر جهان

۲- کلیات سعدی چاپ دکتر مظاهر مصفا که الحق چاپ نادرو نفیسی است ص ۶۶۵.

۳۴۶ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

او، که تا صبح، به چشم بیدار،
 بیج باید باید، تا حاصل آن
 بخورد در دل راحت دگری.

و شاید به سائقه همین فکر و سابقه رنج‌ها و محرومیت‌هایش هست
 که مرد شب با 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 به چرا.

این است، فقط تا همین حد، بارش عصیان او. اما چه فایده؟ کاری
 که نباید یا باید بشود، شده است. خواه برود و نخواهند، مرد شب پاتنها تر
 شده است.

می‌پرسید چرا و می‌خواهید بدانید چرا تنهاتر؟ بشنوید:

«چه شب موزی و سنگین!» آری
 همچنان است که او می‌گوید.
 سایه در حاشیه جنگل، تاریک و مهیب.
 مانده آتش خاموش.
 بچه‌ها بی حرکت با تن یخ

پا به پای شعری از نیما / ۳۴۷

هر دو تا دست به هم خوابیده،
 برده شان خواب ابد يك از هوش.
 هر دو با عالم ديگر دارند
 بستگی در این دم.
 وارده ز بدو خوب سراسر کم و بیش
 نگه رفته چشم آنها
 با درون شب گرم
 زمزمه می کند از قصه يك ساعت پیش.
 تن آنها به پدر می گوید:
 «بچه های مردده اند.
 پدر! اما برگرد،
 خوك ها آمده اند
 بينج را خورده اند»
 چه کند گر برود یا نرود،
 دم، که با ماتم خود می گزود؛
 می رود شب پا (آن گونه که گوئی به خیال
 می رود او، نه به پا)
 کرده در راه گلو بغض گره
 هر چه، می گردد با او از جا.

ديگر حق دارد ماه را فراموش کند و شاید حذف. گویا غروب
 کرده است. گویا همان غبار روشنائی هم زاید بود. حق دارد حدود را

۳۴۸ / بدایع و بدعتهای نیمایوشیج

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 ازج شب به هم فشردده می‌گردد، می‌پژمرد و آب می‌شود، این یک لخته خون است، دل مرد شب‌پا. و ببینید چه وصف ساده و گیرائی و تشبیه پر قوتی:

هرچه، هر چیز که هست از بر او
همچنان گوری دنیاش می‌آید در چشم
و آسمان سنگ لحد بر سر او.

«کار شب‌پا» از شعرهای نمونه نیمایوشیج است. بعضی از اصول شیوه او در این منظومه به کمال آمده است و بسیاری از خصال هنر او را متبلور گردانیده. از سیمای انسانی و غم‌گینش و دلسوزی و همدردیش بارنج و اهل رنج، از فضای مه‌آلود و اندوه‌گین شعرش، و قدرت طراحی و تشبیه و وصفش، از قطع و وصل‌های جالبش و شیوه خاصش در ترکیب و هماهنگی و بازگشتن به داستان گوئی و ترجیع‌هائی که مثل پیوند و گرهی نمی‌گذارد رشته‌رها شود و قافیه‌ها که به جای خودند و وزن آرام و بهنجار که این منظومه به خود گرفته همه و همه از زمزمه آرام و بغض آمیزش، و زبان خاص و سادگی بیانش و صفای کوهستانیش و چه و چه‌ها، همه را در این داستان می‌بینیم و نیز پایانی چه مناسب، یادآور شروعی آن‌چنان خوب:

هیچ‌طوری نشده، باز شب است.

با به پای شعری از نیما / ۳۴۹

همچنان کاول شب، رود آرام.
می رسد ناله ای از جنگل دور.
جا که می سوزد دلمرده چراغ،
کار هر چیز تمام است، بریده ست دوام،
لیک در آیش
کار شب پا نه هنوز است تمام.

واکنون برای آنکه شعر را جدا از همراهی من هم در دسترس
داشته باشید، تمام «کارشب پا» را در اینجا می آورم، پس از خواندن آن
نوشته همراه شعر که گذشت دوباره خواندن تمام شعر، حال و کیفیت دیگر
دارد :

کار شب پا

ماه می تابد، رود است آرام.
بر سر شاخه اوجا، تیرنگت،
دم بیاویخته، در خواب فرورفته، ولی در آیش
کار شب پا نه هنوز است تمام.

می دمد گاه به شاخ،
گاه می کوبد بر طبل به چوب،
و ندر آن تیرگی وحشت زاء،
نه صدائی است به جز این، کز اوست.

۳۵۰ / بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج

هول غالب، همه‌چیزی مغلوب.

می‌رود دو کی، ابن هیکل اوست.
می‌رمد سایه‌ای، این است گراز.
خواب آلوده، به چشمان خسته،
هردمی باخود می‌گوید باز:
«چه شب موزی و گرمی و دراز!»

«تازه مرده است زنم،
گرسنه مانده دوتائی بچه‌هام.
نیست در کپه ما مشتی برنج،
بکنم با چه زبانشان آرام؟»

باز می‌کوبد او بر سر طبل،
در هوایی به مه اندوده شده،
گرد مهتاب بر آن بنشسته.
وز همه رهگذر جنگل و روی آیش
می‌برد پشه و پشه است که دسته بسته.

مثل این است که با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ
می‌دهد وحشت و سنگینی شب را تسکین.
هرچه در دیده او ناهنجار.

پا به پای شعری از لیما / ۳۵۱

هر چه اش در بر، سخت و سنگین.

لیک فکریش به سر می گذرد،
 - همچو مرغی که بگیرد پرواز
 هوس دانه اش از جا برده -
 می دهد سوی بچه هاش آواز.
 مثل اینست به او می گویند:
 «بچه های تو دو تائی ناخوش.
 دست در دست تب و گرسنگی داده به جا می سوزند.
 آن دو بی مادر و تنها شده اند.
 مرد!

برو آنجا به سراغ آنها
 در کجا خوابیده؟
 به کجا یا شده اند؟...»

بچه بینجگر از زخم پشه،
 بر نی آرامیده.
 پس از آنی که ز بس مادر را،
 یاد آورده به دل، خوابیده.
 پک و پک سوزد آنجا کله سی.
 بوی از پیه می آید به دماغ.
 در دل درهم و برهم شده مه،

۳۵۲ / بدایع و بدعت‌های لیما یوشیچ

کورسوئی است ز يك مرده چراغ.
هست جولان پشه،
هست پرواز ضعیف شب تاب،

«چه شب موزی ای و طولانی!»
نیست از هیچ کسی آوازی.
مرده و افسرده همه چیز که هست،
نیست دیگر خبر از دنیائی.

ده از او دور و کسی گر آن جاست،
همچو او زندگیش می گذرد.
خود او در آیش،
و زن او به نیاری تنهاست.

«آی دالنگ! دالنگ!» صدا می زند او
سگ خود را ببر خود: «دالنگ!»
می زند دور صدایش. خوکی
می جهد، گوئی از سنگ به سنگ.
با بدتابندگی چشمش، همچون دو گل آتش سرخ،
يك درنده است که می باید و کرده است درنگ.

نه کسی و نه سگی همدم او

با به پای شعری از نیما / ۳۵۳

بینجگر بی ثمر آن جا تنها
چون دگر همکاران.

تن او لخت و شماله در دست.
می رود، باز می آید، چه بسی افتاده به بیم.
دودناکی به شب وحشتزا
می کند هیکل او را ترسیم.

طبل می کوبد و در شاخ دمان
به سوی راه دگر می گذرد.
مرده در گور گرفته است تکان، پنداری
جسته - یا - زنده ای از زندگی خود که شما ساخته اید،
نفرت و بیزاری،
می گریزد این دم
که به گوری بتپد.
یا که در امیدی
می رود تا که دگر بار بجوید هستی.

«چه شب موزی و گرمی و سمج!
بچه گانم ز ره خواب نگشتند بدر
چه قدر شب ها می گفتمشان:
خواب، شیطان زادگان، لیک امشب
خواب هستند. یقین می دانند

۲۵۴ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

خسته مانده است پدر،
بس که او رفته و بس آمده، در پاهایش
قوتی نیست دگر»

«دالنگ! دالنگ!» گرسنه سگ او هم در خواب
هرچه، خوابیده، همه چیز آرام.
می‌چمد از پلمی خوک به لم.
بر نمی‌خیزد یک تن به جز او
که به کار است و نه کار است تمام.
پشاهش می‌مکد از خون تن لخت و سیاه
تا دم صبح صدا می‌زند او.
دم، که فکرش شده سوی دیگر،
گردن خود، تن خود خارد و در وحشت، دل افکند او.

می‌کند بار دگر دورش از موضع کار،
فکرت زاده مهر پدری.
او که تا صبح به چشم بیدار،
بینج باید پاید تا حاصل آن
بخورد در دل راحت دگری.

باز می‌گوید: «مرده زن من،
بچه‌ها گرسنه هستند مرا،

با به پای شعری از نیما / ۳۵۵

بروم بینمشان روی دمی.
خوگها گوی بیایند و کنند
همه این آیش، ویران به چرا.»

«چه شب موزی و سنگین!» آری
همچنان است که او می گوید.
سایه در حاشیه جنگل، تاریک و مهیب.
مانده آتش خاموش.
بچه ها بی حرکت با تن یخ،
هردوتا دست به هم خوابیده،
برده شان خواب ابد لیک از هوش.
هر دو با عالم دیگر دارند
بستگی در این دم.
وارهی ز بد و خوب، سراسر کم و بیش.
نگه رفته چشم آنها
با درون شب گرم،
زمزمه می کند از قصه یک ساعت پیش.

تن آنها به پدر می گوید:
«بچه های ت مرده اند.
پدر! اما برگرد.
خوگها آمده اند

۲۵۶ / بدایع و بدعت‌های نیمایوشیج

بینج را خورده‌اند.»

چه کند، گر برود یا نرود.
 دم که با ماتم خود می‌گردد،
 می‌رود شب‌پا (آن گونه که گوئی به خیال
 می‌رود او، نه به پا.)
 کرده در راه گلو بهض گره،
 هرچه، می‌گردد با او از جا.

هرچه، هرچیز که هست از بر او،
 همچنان گوری دنیاش می‌آید در چشم؛
 و آسمان سنگ لحد بر سر او.

هیچ طوری نشده، باز شب است،
 همچنان کول شب، رود آرام.
 می‌رسد ناله‌ای از جنگل دور.
 جا که می‌سوزد، دل مرده چراغ،
 کار هرچیز تمام است، بریده است دوام.
 لبك در آبش،
 کار شب‌پا نه هنوز است تمام.

نیمایوشیج

شنبه ۲۰ خرداد ۱۳۲۵



عطا و لقای نیمایوشیج



برساخته‌ام، نهاده کوری
 انگشت، که عیب‌هاست با آن
 دارد به عتاب، کورد دیگر
 پرسش که چراست این، چرا آن

وینگونه به‌خشت می‌نهم‌خشت
 درخانه‌کود دیدگانی
 تا از تف‌آفتاب فردا
 بنشانمشان به‌سایانی

از شعرم خلقی به‌هم انگیخته‌ام
 خوب و بدشان به‌هم درآمیخته‌ام
 خودگوشه‌گرفته‌ام تماشا را کآب
 در خوابگاه مورچگان ریخته‌ام
 نیما یوشیج

از اختصاصات لفظی و نحوه خاص ادای او و طرز و طورهای
 بیانی در جزئیات، ترکیب‌ها، تعبیرها، مخفف کردن‌ها و...

۳۶۰ / عطا و لقای نیما یوشیج

و احیاناً نمودن نمونه‌های نظیر کارهای او، در آثار دیگران و بویژه از قلم و این‌که چندان بی‌سابقه هم نیست و پیدا کردن بعضی شواهد درین خصوص که «این گناهی نه که اول به جهان» او کرده باشد، بلکه گاهی دیگران نیز نظائر آن ارتکابها را داشته‌اند...

نظیر اینکه نیما مکرر دارد که میگوید : سماه که ... سه که ، یعنی آتاه که ... یا دم که ... یعنی : آن دم که ... جا که ... یعنی : آنجا که ... و خلاصه در آن موارد که «آن» ادات اشاره را پیش از کلمات حاکی از مکان یا زمان (وزمان بیشتر) حذف می‌کند. و مثلاً 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 در همان شعر ، که گفته است :

چه کند ، گر برود ، یا نرود ،

دم که با ماتم خود می‌گردد ، ...

و باز از همان شعر «کار شب‌پا» آنجا که گفته :

می‌سد ناله‌ای از جنگل دور ،

جا ، که می‌سوزد دل‌مردم چراغ ،

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۶۱

کار هر چیز تمام است ، بریده‌ست دوا ...

کار شب پا نه هنوز است تمام .

و یا :

تا زمان ، کاوی طنناز خردس خانه همایه ام ، مسکین .

(پادشاه فتح)

و نظائر این حذف و تحفیف و تلخیص در سراسر اشعار نیمایوشیج و اینجا و آنجا به کرات و مرآت، آمده است و از جمله لقایها و اداهای اوست و شواهد و نظائر مختلف آنرا، خواننده اشعار او، بارها و بارها می‌بیند؛ چنانکه میتوان این حذف و حالت را که کمابیش از ویژگیهای لفظی و عبارتی او بشمار آورد و بذكر تحفیفی هم نیست- خواه به ضرورت وزن، خواه بدون ضرورت، عمدی یا نه به عمد به هر حال بذكر هم نیست- شاید خواننده تازه آشنای شهر شعر نیمایوشیج 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 آنکه لهجه‌ای که گوینده‌های احیاناً در محاوره و سخنگویی خود داشته باشد و همدم یا همسفر او، اندکی به نظرش غریب بنماید و حتی ابتدا این «خلاف آمد عادت» را خوش نداشته باشد، چنانکه شما در سفری دور و دراز همسفری یزدی داشته باشد که «اگر» را بکسر همزه (اگر) یا «پسر» را به ضم «پ»- پسر تلفظ کند و بجای «نوبت» بگوید «پستا» یا همسفری آذربایجانی که

۳۶۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

بجای «نسبه» و «کما بیش» بگوید «حتی المکدور» و ازین قبیل، گیرم نپسندید و خوش ندارید یا ابتدا درنیابید، یکی دوروزی که همراه بودید، آشنا و الیف او خواهید شد و باری «خلاف آمد عادت» هم سفر شعر و شور نیما در قلمرو این گونه حذف و تحفیف‌ها در همین حدود است و نه بیش، و گیرم که بیش و بیشتر هم باشد، اصل اصیل امر دیگری است و رای این حرف و حکایت‌ها و فرع‌ها «اصل ریشه است» برای میوه‌ها بهر شیوه و شیوه‌ها.

و اما اینکه گفتم «کما بیش از ویژگیهای لفظی او» و مطلق نگفتم ازینجهت است که قریب بهمین حال و هنجارها و ادا و لقاها را دیگران هم در عوالم خود داشته‌اند. البته نیما مکرر و بسیار دارد ولی از دیگر و دیگران پیش از او و نزدیک به زمان او از پیران ایام جوانی او که (اگر مطلقا معاصر نگوئیم به حکم اختلاف بالنسبه زیاد سن و سال) از قدمای معاصر او توانیم گفت. مقصودم شاهی است که می‌خواهم از «دانش ضیاء لشکر» ادیب فاضل استاد نظم فارسی نقل کنم، صاحب بسیاری آثار قابل توجه و استادانه در اقسام قوالب نظم به شیوه استادان کهن و از جمله دیوان‌هزار غزل او که دانشگاه تهران منتشر کرده است و مثنوی «نوشین روان» و از همه آثارش توفیق آمیز تر و بهتر - به نظر من - دو مجلد کلیات «حکیم سوری» او در هزل و طنز که همه اینها چاپ شده است (و چه بسیار دیگر که هنوز چاپ نشده) و شاهد مقصود من از همین اوست که در آن نظیر همین حذف و ادای نیما را مرتکب شده است و:

گاه با گاهم که یعنی: آنگاهم که... یا گاهی که مرا... می گوید:

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۶۳

به انتظار که سال دگر به بره رسم
 بهار در گله هر قوچ را به میش کشم!
 گهم که شوق سوی پشمک خیالی برد
 گرفته خامهٔ نقش و شبیه ریش کشم^۱

بزودی شاهد و نظیرهای دیگر را در خصوص این ادا و اسلوب و لقای نیما که از اشعار استادان قدیم یادداشت کرده‌ام، نقل خواهم کرد، از کسانی چون ادیب پیشاوری و سعدی و ناصر بخارایی، یکی از سه چهار پنج استاد طراز اول شعر در قرن هشتم (و چون خواجوی کرمانی بنظر من از بزرگترین ایشان) معاصر متقدم بر حافظ که خواجه بزرگوار شیراز بسیار بهره‌ها از اشعارشان گرفته، گلچین نغز و نازکانه‌ای فرموده است. زیباترین ظرائف و لطائف شعر و گلهای سرسبد ذوق، هنر و قریحهٔ آنان را، منجمه از گلچین‌ها و برداشتهای «جمع المال» خواجه شیراز-حافظ- از دیوان معاصر متقدم بر خود- چندین و چند سال و بگوده- ناصر بخارایی يك دونمونه را درین حاشیه ذکر می‌کنم. مثلاً ناصر بخارایی در غزلی گفته است:

من از بیگانه آزاری ندارم که بر ما هر چه رفت از آشنا رفت

حضرت خواجه شیراز حافظ با توجه باین بیت ناصر فرموده است:

۱- دانش ضیا، لشکر، کلیات حکیم سوری، چاپ دوم- اقبال، تهران ص ۴۶

۲۶۴ / عطا و لقای نیمایوشیج

من از بیگانگان هرگز نذالم که با ماهرچه کرد آن آشنا کرد

یعنی سوای ورن و لفظ و معنی و چه و چها در غزل، فقط ردیف را عوض فرموده‌ست. یا همین ناصر بخارائی گفته است:

بر سر تربت ما چون گذری همت خواه
که زیارتگه رندان جهان خواهد شد

و حضرت حافظ که خود را جمع المال اصحاب صنف خود می‌دانسته با توجه به این بیت و معنی ناصر بخارائی باز فقط ردیف غزل را عوض کرده است و این بیت خواجه شیراز از ابیات بسیار مشهور منسوب به «او» است که حتی بر اطراف آرامگاه زیبای او کتیبه کرده‌اند، به هر حال حافظ با توجه به آن بیت ناصر بخارائی فی الواقع زحمتی کشیده است و فرموده:

بر سر تربت ما چون گذری همت خواه
که زیارتگه رندان جهان خواهد بود!

فقط «شد» را تبدیل به «بود» فرموده است و بیت به نام او کتیبه هم شده است بر کاشی و سنگ به خط خوش، رحمة الله علیه. درباره ناصر بخارائی من یک دو برنامه در رادیو اجرا کرده‌ام و داشتم دیوانش را هم بر اساس

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۶۵

دو نسخهٔ عکسی کهن وقتی در زندان بودم (در سال ۱۳۴۵ شمسی) برای چاپ آماده می کردم که به مشکلاتی برخورددم و بعد یکی از فضلا و دکاترهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران پیشدستی فرمود (وجه کار خوبی کرد والا کار من شاید هنوز ناتمام مانده بود. البته قدری دست و دلم سرد شد) دیوان ناصر بخارائی را چاپ کرد که اجرش مشکور باد. ناصر بخارائی با سلمان ساوجی ماجراهای بسیاری دارد وقتی که در بغداد بود و اتفاقاً دجله طغیان کرده بود غزلی گفته که مطلعش این است :

دجله را امسال رفتاری عجب مستانه است

پای در زنجیر و کف بر لب، مگر دیوانه است؟!

اما اینجا می‌ایلم بر سبیل معترضه یاد آور نکته‌ای شوم دربارهٔ ضیاء اشعر دانش، که دقیقه‌ای گفتنی است و درخور تأمل. این سخنور و ادیب فعال و پرشور و پرکار ذی فنون که از عمر دراز و زندگی پرماجرای خوش و مرفهی برخوردار بوده است و از آخرین پرورده‌ها و برکشیده‌های حوزه تعلیم و آداب و ذوقیات و تربیت اشرافی و حواشی دربار قاجاریان بوده است که عصر مشروطه و بعدها بعد از هم درك کرده است و درگیر و دست‌اندرکار ماجراهای گوناگون این عصر و عمری پر تحول و تغییر بوده است و همراه سیلابه‌های بنیادکن زمانه پیش و پیش‌تر آمده است و همواره توانسته است خود را در کناره‌های کم‌خطر و بی‌خطر و در عین حال نزدیک و آگاه و متمتع از میانه‌های پر جوش و خروش و فروز

و فرازهای صوری و معنوی و جاهی و مالی نگهدارد و عمری معقول و برخوردار از چند و چون‌های به آئین و عزت بگذراند و سری به سامانها رساند، در مقدمهٔ چاپ دوم همین کلیات هزلی و طنز آمیز خود گله‌گزار و شکوه‌مانند سخنی دارد که به نظر من در خور توجه است و شگفتنی و جوابش نیز به جای خود گفتنی، که من خواهم گفت. او می‌نویسد (البته این عین عبارت او نیست، بلکه مفهوم کلی و مقصود اصلی اوست) که: من (دانش ضیاء لشکر) عمری دفترهای نظم و نثر با تخلص «دانش» در مسائل عالی اخلاق و عرفان و معارف الهی و مدایح بزرگان عصر، به تبع و شیوهٔ بزرگان فنون معنوی چون سنائی، ناصر خسرو، عطار، مولانا و انوری و معزی و دیگر و دیگران پرداختم، اما عجباً که جز عدهٔ معدودی از «اهل ادب و معرفت» و رمز شناسان دقایق فنون و ممدوحان آن مدایح، کس دیگری را از آن دفاتر خبر نشد و هیچ گوشه دلی را نگرفت که به سراغ آن آیند و حاجت به بازگوئی و نشر و تکرار با احیاناً چاپ و تجدید چاپ افتد، اما آنچه به تفنن و طیبت در عالم هزل و مسخره و مزاح اغلب در وصف اغذیه و اشربه و تنقلات و مأكولات با تخلص «سوری» و به عنوان «کلیات حکیم سوری» گفتم بزودی مشهور و رایج گشت و قبول خاطر خاص و عام یافت به طوری که حاجت به تجدید چاپ پیش آمد و ناشری انتشار مجدد آنرا خواستار گردید و خلاصه آنکه از لحن کلام جناب «تقی ضیاء لشکر مستشار اعظم» متخلص به «دانش» چنین بر می‌آید که هم تعجب هم کما بیش تأسف و گله دارد از اینکه می‌بیند «این هزل و طیبت از آن دفاتر اخلاق و حکم و آن همه نامه‌های سخن و

عطا و لقای نیمایوشیج / ۳۶۷

آن مایه منثور و منظوم که به عمری برنگاشته‌ام، نك فزون رایج گشت و در افواه اوفتاد» و این کلام عبرت آموز خود را با این آیه، که استشهاد به آن درین مقام خالی از کنایه‌ای در همان مایه از گله و تعجیبی هم نمی‌نماید، خاتمه می‌دهد که «ما رسل الله رسولا لا بلسان قوم» ولی به نظر من این حقیقت واقع هیچ عجب و گله‌ای ندارد. اتفاقاً به قول سعدی «اگر جز این بودی عجب نمودی» آخر مگر نه اینست که مردم خواستار چیزی می‌شوند که خوشایندشان باشد و در عالم شعر و ادب خواستار آثاری که اگر نه فایده معنوی و همدلی و همدردی با ایشان داشته باشد، اگر زبان دل ایشان نیست و گریه‌های از رشته‌های دست و پا گیر و حلقه‌ای از بند و زنجیر در گیربها و گرفتاریها و سردرگمی‌های ایشان باز نمی‌کند، لا اقل نیش و دشنام یا نمك پاشی بر جراحات روحی‌شان که نباشد، اگر همدلی و همدردی و همزبانی بادل و درون ایشان ندارد، لا اقل در عوالم تفریح و تفنن لحظه‌ای وقت و زندگیشان را به تبسم و تفرجی خوش گرداند و مهمتر ازین، مردم خواستار ذوقیات و معنویاتی در قلمرو شعر و ادب هستند که از آن رایحه صداقت و صمیمیت و خلوص و پاکی و صفای درون بشنوند، پناه روحی و تکیه‌گاه معنوی‌شان باشد، لا اقل بتوانند فالی بسا آن بزنند یا ترنسم و تفننی دلخواه و دلنشین داشته باشند و در لحظات خالی و حشمتك زندگیشان بتوانند با آن آثار خلوتی کنند، آنها را به حریم تنهایی و تلخ‌کامی خود و پناه گوشه تأثرات و تألمات (تأملات پیشکش) خود ببرند و با شان همدلی و همدمی کنند خوب، اگر اثری، کتابی، دفتر شعری، قصه‌ای واجد هیچ‌کدام ازین ویژگیهای ناباب و

۲۶۸ / عطا و لقای نیما یوشیج

نادر نباشد، مگر مجبور باشند یا دستخوش فریب وهوس و ندانم کاری یا شیوه زنی تردهستان و فریبکاران شده باشند (و بازیچه تصویر و صدا و سخن و تبلیغات) والا دیگر چه داعی دارد که عمرو وقت خود را (و تازه بگذریم از پول و مایه ای که خرج اینگونه فریب خوردگی ها و اجبارها باید کرد) بیهوده تلف کنند و دشنام گوی و نامحرم ناهمدل با خود به خانه و خلوت خویش ببرند؟! حضرت «مستشار اعظم، ضیاء لشکر دانش» (از همین لقب و عنوانی که می خواهد بر روی جلد اثری از آن گونه «دفاتر حکم و اخلاق و معارف» بیاید شروع کن و بپرس مستشار چه کسی؟ کدام اعظم، ضیاء چه لشکری؟ لشکر مظفرالدین شاه یا محمد علی شاه - که این لقب ها را مرحوم تقی دانش از همان حدود و حوالی گرفته است - و بیاتا دانش؟ و بگو آخر... بگذریم) به این توجه فرموده است که مردم از آن گونه دفاتر اخلاق و حکم و معارف بسیار بسیار و باز هم بسیار زیاد داشته اند و دیده اند، از آن اصلی ها، ارژینال های قدیم قدیم ها بگیر تا امروز روز، و انگهی چرا مردم نروند و اصل اصیل آن معارف و حکم را از صاحبان اصلی و مبتکر و مبدع نخستین آنها نخوانند و نخوانند؟ چرا اصل ها را از همان سنائی و ناصر خسرو و عطار و مولانا نطلبند و نخوانند که بیایند «بدل معارف» و «بدل حکمت» و... خلاصه کپیۀ بدلی و بی اصل و بنیاد را از امروزیان کسانی از طراز همین استاد کهنسال تهیه کنند؟ و انگهی مدایح که به قول معروف دیگر حرفش رانزن، باری و اما باز در همین «کلیات» هزل و طیبت و شوخی و تفنن از حضرت «حکیم سوری» لااقل تفریح و خوشمزگی و حرف و حکایت هایی متعلق به امروز روز اوصافی از اغذیه و اطعمه و اشربه امروزی و یا مزاحی و نقل حکایت

عطا و لقای نیمایوشیج / ۲۶۹

مثلی ازاری به شهر آمده یا با شهری ناشناس روبرو شده و یا متلك و
شیطنتی شیرین و شنیدنی که در کار هست، چرا همین امور حقیقی و اصلی
و واقعی را طالب و خریدار نباشد که مثلاً فخریه و مدیحه‌ای ازین قبیل را
که حضرت مستشار اعظم ضیاء اشکر (بانه‌خلص «دانش» البته) گفته است
بخواهند و بخرند که:

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 ران من
نی به طریق حلول، نی به تناسخ، به فضل
ناصر خسرو منسم، ری شده یمگان من
گر به سخن آوری چرخ زبان داشتی
در صف مدحتگران بود ثنا خوان من
چامه من گوهری ست، ملك جهانش بها
کیست که از من خرد گوهر ارزان من
انوری عصر خویش، شاعر قطران سخن
شاه جهانبان^۱ من، سنجر و مملان من
برترم از شاعران من به سخن گستری
بر همه شاهان سراسر شاه جهانبان من!

۱- گویا مقصود رضاشاه پهلوی باشد.

۳۷۰ / عطا و لقای نیما یوشیج

چون مردم ازینگونه «دروغین معجزات» و سحرهای «سامری»
 خیلی دیده‌اند و از آن خیری ندیده‌اند. ولی وقتی همین‌گوینده (گوینده
 «حکیم» با تخلص «سوری» البته) به طنز و کنایه و شوخی از سورچرانیه‌ها و
 اوصاف غذاها و میوه‌ها سخن می‌گوید؛ و چیزهایی ازین قبیل می‌شنوند
 از او که:

از آش رشته است لبالب تغارها
 دز سوریان نشسته فرازش قطارها
 آن چمچمه‌های پر شده بردست سوریان
 مانند بیلها به کف آیارها
 آن سیخ‌ها بدست گروه کبایان
 مانند نیزه‌ها به کف نیزه دارها
 قانع به کنگریم و به کنگر بساختیم
 چون اشتران بسادیه 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 ز بارها
 در مطبخ عزا و عروسی هر کسی
 یکن منم ز جمله مشیر و مشارها

عطا و تقای نیمایوشیج / ۳۷۱

«سوری» نه خود منم، که درین شهر چون منند

نه يك، نه ده، نه صد، نه دو صد، بل هزارها.

(کلیات حکیم سوری چاپ دوم ص ۷۰۶)

لا اقل لبی به تبسم می گشایند و پوزی به پوز خند می ترکانند لا اقل

وقتی از حکیم «سوری» خود می خوانند که (ج ۱ ص ۶۶):

به شهر قزوین يك روز مردکی حمال

نیافت مزدی و مایوس گشت ازهرجای

خری برابر رویش زبس بخورد علف

شهیق می زد و می کوفت بر زمین بس پای

ز فرط گرسنگی، آن گرسنه نو مید

به ناله گفت به خر: «آی دماخ داری های ا»

چون تصویر و تصویری میدهد هم در نهایت رقت انگیزی، هم

فوق العاده مضحک و در هر دو جهت به حد اشک. خوب، چنین چیزی در

سراپای «آن دفاتر حکم و اخلاقیات» او نمی یابند، چرا این را تأیید

خواستاری نکنند و آنرا خریدار باشند؟ مضافاً اینکه نظائر آن دفاتر را-

به و به ترش را- از اصحاب اهلیت و اصالت آن معانی و اغراض

دیده اند ولی این یکی را ابتدا در دفتر حکیم سوری می خوانند. پس

تلفی و داوری و رفتار مردم و جامعه درست و به حق و طبیعی است و جای

گله و شکفتی ندارد. از حدیث جد مستشار اعظم ضیاء لشکر (و بان تخلص

«دانش» البته) اگر غزلی می خوانند ازینسان است:

۲۲۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

خلاص جانم از آن موی مشکل افتاده‌ست
 که بند زلف تو برگردن دل افتاده‌ست
 هلال بین به شفق در سپهر خون آشام
 چو خنجر است که از دست قاتل افتاده‌ست
 تو ساربان ز پی کاروان شتاب برآر
 بین که ناقه لیلی‌ست در گل افتاده‌ست
 بناله گوی به مجنون که ناقه در گل شد
 بدو مگوی که لیلی ز محمل افتاده‌ست
 صبارسیدن «دانش» به بزم خواجه رسان
 که داند این شعرش^۱ بخت مقبل افتاده‌ست

و... که حقیقه^۲ بسیار بسیار نازل افتاده‌ست این حدیث جد مستشار
 اعظم با تخلص «دانش» چون از مکررات مادون مبتدلی است که درین
 روزگاران تکرار این چنین سقطات پارگینی و غثیانهای فضیحت بی-
 حاصلی به عنوان سخن جد و آن را از مقوله غزل و شعر و کار شعری
 پنداشتن به راستی حکایت از بیماری عفونت گفتاری ذهن و ذائقه و شامه
 لجن ز ادبوم خراطینگر از خویان اعماق باتلاقیهای مردار مردادی می‌کند
 و اما وقتی از هزل و مزاح «حکیم سوری» می‌خوانند:

سورثی گر گردن این مرغ بریان بشکند
 گردنش را کردگار حی سبحان بشکند

(سحرش)

عطا و لقای نیمایوشیج / ۲۷۲

خوش بود مرغ مسمن، خاصه بر شرط وصال
 گر جفاغش را کسی با ماهرویان بشکند
 در هوا چون پر زند قرقاول مازندری
 استخوان پشت صد ماهی گیلان بشکند
 ضربت چمچمه‌ی هلیمی دیگر اسوراخ کرد
 پتک را آنسان نباید زد که سندان بشکند
 بر سرزانو نشین و بشکن از هم کله را
 هم چنان رستم که خواهد شاخا کوان بشکند
 ریزه یخهای ته پالوده دندانم شکست
 بخت چون برگرددت، پالوده دندان بشکند

الی آخر، خب، باری حدیث هزل و طیبیتی است و تفنن و تغیر ذائقه را
 حکایت فکاهتی، نمی‌گویم از مقوله طنز و هزلی اجتماعی و دارای ارج و
 ارزش و الای بعضی از کارهای عبید یاد خدا، ولی به هر صورت تفنن و
 تردماغی را در حد و حال غرضی که داشته، کاری است به توفیق. و هم چنین
 پاره‌ای دیگر از تفننات و هزل ملایم تفریحی که درین دیوان آمده است و
 حتی گاهی طنز و طیبیت حکیم سوری به اوج ارزش‌های هزل اجتماعی و
 ارجمند نیز تعالی می‌جوید مخصوصاً از جهت کاربرد درست و به آئین
 مثل‌ها دیوان حکیم سوری مشحون و سرشار است از بسیاری فوائد و
 نوادر که در جاهای دیگر کمتر به نظر آن بر می‌خوریم و از لحاظ این
 شأن و شمایل زبان ملی ما مستشار اعظم در کلیات حکیم سوری خود
 بسیاری کارهای خوب و به آئین یادگار گذارده است در نظم داستانهای

امثال و تمثیل درست و بجا به مثل‌هائی از فارسی (و حتی گاه عربی) مصطلح و رایج در زبان و ادب فارسی نیز) که نادر و کمیاب و قریب به فراموشی است یا اصطلاحات و مثل‌ها و تعابیر عامیانه‌ای که «ادبای» ارباب آن امثال و اصطلاحات را کمتر اجازه ورود به حوزه ادب رسمی روز داده‌اند که مستشار اعظم ازین حیث هم کارهای سودمند و شجاعانه کرده است و بسیار خوب هم از عهده برآمده است به هر حال می‌خواهم بگویم تلقی و داوری مردم زمانه مستشار اعظم که به زمانه ما پیوسته است نسبت به آن دو نوع آثار مستشار اعظم تلقی و داوری درست و عادلانه‌ای بوده است، من خودم به عنوان يك خواننده شائق و دوستدار، آثاری از نوع قصاید و غزل‌های جد مستشار اعظم را - مگر به ضرورت جستجو و اقتضای بحث و تحقیق و الا به صرف میل خاطر خود - به هیچ وجه رغبت خواندن ندارم سهل است که جانم را به لبم می‌رساند ولی کلیات حکیم سوری را با رغبت و شوق و تحسین خواندم و بهره‌ها و لذت‌ها از آن بردم و حال آنکه می‌توانم به شما اطمینان قاطع بدهم که به هیچ وجه اهل سورچرانی و شکمبارگی مطلقاً و اصلاً نیستم و در همه عمرم حتی در يك محفل «سور» هم شرکت نکرده‌ام پس علاقه و اعتقاد به دیوان حکیم سوری و بی‌اعتقادی به آن دست از آثار جد مستشار اعظم جنبه «شکمی» ندارد بلکه می‌خواهم از مردم زمانه‌ای که در آنم رفع اتهامی کنم اولاً و ثانیاً توجیه و تعلیل کنم يك داوری و تلقی درست را که تلویحاً و نه تصریحاً در مظان تهمت نادرستی قرار گرفته است. و دیگر از فوائد این کتاب و بهره‌های به‌راستی مغتنم، ضبط هزل‌آمیز بسیاری از آداب و رسوم و خصوصیات زندگی و گذران و خوراک و تنقلات و

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۷۵

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 یاد کنیم که این دیوان مستشار اعظم دو سطح کاملاً متفاوت و متباین دارد یعنی از یک 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 عامه مردم قابل فهم و استفاده نیست، بلکه کسانی می توانند از آن دست مطالب این کتاب استفاده کنند که به اصطلاح حضرات فضلادر «ادبیت و عربیت فی الجملة و رودی» و سابقه 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 «زوجه معقوده طیبه و طاهره» خود «خاک تو سری» کنند، قبلاً به او باید اطلاع دهند که او هم آمادگی داشته باشد، وقتی این سابقه ذهنی و «دانش دینی» را داشته باشیم می توانیم از شوخی شیطنت آمیز «حکیم سوری» و تصویر مضحک و در عین حال واقعی که درین دو بیت استهزائی ثبت کرده لذت ببریم که گوید:

۲۷۶ / عطا و لقای نیما یوشیج

بر «مستحب» چو «مومنی» ابرام داشتی

گاه جماع را به زن اعلام داشتی^۱

شبهای جمعه بازن خود بودی این نداش:

«من مستعدم، ام علی! مستعده باش!»

یا نظیر آنچه مربوط به آیات و امثال و عبارات عربی است، یا مثلاً نظیر اشاره و تمثیل تلمیحی به حکایت «سکاک» معروف صاحب مفتاح العلوم است و یا مثلاً «نسخه حکیم لعلی» و آتش‌بزان قصر یاقوت یا اشاره‌ای که به قضیه بقال «هرزویل» دارد که تا کسی سفر نامه ناصر خسرو و آنچه در خصوص بقال این روستا یا قصبه دارد، نخوانده باشد از آن سر در نمی‌آورد، یا تلمیح به ماجرای «کلام‌اللیل» و حکایت ابونواس و هارون و نظائر اینها، که بیش و کم مستلزم آشنائی با سوابق این چنین امور و مسائل است، اما البته آنچه قابل استفاده همگان عام و خاص مردم است، به نسبت بسیار بیشتر است و مخصوصاً اهمی که در نظم و ضبط امثال و اصطلاحات زبانزده‌مگان فارسی زبانان داشته از قسمتهای سودمند این کلیات است که مثل‌ها را نه به صورت فهرست‌وار و به ردیف القبائی، بلکه در مقام کاربرد و تمثیل آنها، آورده است. نظیر این مصطلح مثلی که گفته:

هر کجا رفتم؛ بجز بوری نبود

گفت: پول گرد و بازار دراز^۲

پول اندر کیسه سوری نبود

خواستم گرم ز همسایه پیاز

و نظیر این :

در مسجد شاه است چو در معرکه «مرحب»

کفش و کلاهت گر برود، دم مزن از لب

تا پیش شوی کز پی کفشت بزنی داد

بینی که کلاهت به پس معرکه افتاد!^۲

یابه‌نظم در آوردن آن حکایت مرد لر که شمعکی در امزاده‌ای روشن کرده بود و خطاب به امامزاده می‌گفت یا امامزاده اولاً این کدخدای ده ما را بکش که خیلی به ما ظلم کرده، بعد هم مباشر را بکش که چنین و چنان کرده و بعد هم فلانکس را بکش و... خلاصه پنج شش نفر را نام می‌برد که امامزاده به‌خواست دل آن مرد ساده‌لر بکشد، متولی امامزاده که حرفهای مرد لر را می‌شنید آمد جلو و شمع را از دستش گرفت و خاموش کرد و گفت شمع را بردار و برو برای خودت که «آقا برای این شمع فسقلی توشش تا خون نخواهد کرد»! و باری ازین قبیل حکایات قول‌کلوریک مردم ساده‌ایران، خب اینها را مردم در همان دو جلد دیوان حکیم سوری می‌بینند و لذت می‌برند چون برایشان لطف و تازگی دارد ولی از آن همه «مدایح و معارف و حکم» کذائی و مکررات چه بهره‌ای می‌برند؟ که باری بگذریم .

خب عجالة این مقاله ذیلی و ضمنی و تفنی درباره «کلیات حکیم سوری»

اثر مرحوم تقی دانش مستشار اعظم، همین‌جا بس می‌کنیم، تا بعدها

۲- ج ۲ ص ۱۰۷ درویش مرحب معرکه گیر مشهور و طرفه‌کاری بوده است که گویا در جوانی نسل پیش از ما زنده بوده است و بازار معرکه‌اش گرم مرحوم عباس اقبال هم در مقالات خود از او یاد کرده است.

۳۷۸ / عطا و لقای نیما یوشیج

اگر بار مناسبی پیش آمده و گفتنی درین خصوص لازم دانستم، به جای خود بگویم و البته من چنانکه در بعضی جاهای دیگر این کتاب گفته‌ام، برای اینکه بحث و تحقیق و حرف و حکایت مابری خشک و فنی و یک دست و یک نواخت نشود اینجا و آنجا، در خلال مباحث جد وجدالی، گهگاه که مناسبی پیش آید، یا کمند بهانه تناسب مقالات به جایی احیاناً چنگ تواند انداخت، با نقل و نگارش این گونه فصول ضمنی و مقالچه‌های ذیلی تفنن و تفرجی این چنین را مغتنم می‌شمارم، چنانکه پیش ازینهم شمرده‌ام و باری برای اینکه از سخن جد و حدیث غرامی غزلی مرحوم مستشار اعظم نیز نمونه‌ای نه در خور آن درشت گوئی و ترش روئی که پیش ازین داشتیم نقل کنیم. تا نه تصور شود که مخالف مطلق این گونه سخنان او هستیم. باد و بیت ساده و روان و خوب او این مقالچه را ختامی خوش می‌دهیم که گوید:

شب وصل است و چنین خواهد دل عیش خود نیک سرانجام دهم
از لب جام نهم لب به لب وز لب لب به لب جام نهم!

که نامش به نیک زنده باد و روحش از نثار بخشایش ایزدی شاد.

و اما پیش از این مقالچه معترضه درباره اشعار هزل وجد و بحث درباره کلامی از مستشار اعظم، داشتیم در خصوص پاره‌ای اداه‌ها و خصوصیات لفظی و عبارتی نیما یوشیج سخن می‌گفتیم و منجمله در

عطا و لقای نیما پوشوج / ۳۷۹

اینکه اگر در شعر نیما به این نوع تحفیف یا حذف و ادا و لقای خاص مکرر برمی خوریم که می گوید:

دم که ...	به معنی	آن دم که، ...	دمی که ...
گاه که ...	به معنی	آن گاه که ...	گاهی که ...
هنگام که ...	به معنی	هنگامی که ...	آن هنگام که، ...
جا که ...	به معنی	آن جا که ...	جائی که ...

و نظائر اینها:

هنگام که گریه می دهد ساز

این نیل سرشت دود بر پشت ...

اگر در شعر نیما چنین ها دیده می شود اولاً^۹ نوعی تحفیف و حذف است و عیب و اشکالی ندارد، ثانیاً اگر معاند و مدعی باز هم معترض است و این کار نیما را ناروا و نادرست می شمارد و می گوید در آثار استادان شعر و ادب فارسی این چنین حذف و تحفیفی سابقه ندارد و این به علت ناتوانی نیما در زبان فارسی است، من می گویم: نه! این لقای اوست یعنی از لقاهای اوست و گیرم که بی سابقه هم باشد، وقتی درست و رسا و به اسلوب زبان باشد، هیچ عیب و اشکالی ندارد و انگهی این مورد چنین هم نیست که به کلی بی سابقه باشد پیش از نیما دیگر استادان شعر و ادب فارسی نیز عین یا نظیر و نزدیک به این تحفیف را داشته اند و شاهی از «تقی دانش مستشار اعظم» صاحب آثار مذکور مشهور و از استادان و قدماي عصر ما نقل کردیم و گفتیم شواهد دیگر از دیگران هم به گواهی این که نیما کارش

۳۸۰ / عطا و لقای نیما یوشیج

نادرست نیست نقل خواهیم کرد، اینک که برگشته ایم به آن بحث بعضی از آن شواهد را می آوریم .

گفتیم «دم که» به معنی «دمی که» چیزی که ازین تعبیر و لفظ رایج و متداول مقبول کم دارد همین «ی» است، یاء وحدت یا نکره که به آخر «دم» می آید، نظیر این «کمبود» را دارد مثلاً «دل که» تواند بود به جای «دلی که» بیاید، و یا «شب که» به جای «شبی که» یا «آن شب که» و این را در مطلع بدیع و زیبای غزل خوش طرح و دلنشین «فرخی یزدی» می بینیم و بسیار هم خوب و بی نقص است:

شب که در بستم و مست از می نابش کردم
ماه اگر حلقه به در کوفت، جوابش کردم

که مشهورترین و شاید بهترین غزل ناب فرخی یزدی بوده باشد و لااقل به اعتقاد من چنین است، مقصودم غزل به معنای حقیقی و اصلیش که حدیث عشق و عاشقی باشد و نه غزل اصطلاحی از لحاظ قسم و قالب که اغلب معانی اجتماعی و سیاسی و اغراض معنوی و خلاصه تمام سرو سرود انسانی و مبارزات فرخی یزدی را دربردارد مایه امتیاز و تشخیص او و غزلهای او نسبت به دیگر غزل سرایان معاصرش در همین قسم و قالب بیان شده است ولی بعضی غزلهای او که نادر و انگشت شمار است، صرفاً و محضاً غزل به معنای حقیقی و اصلی غزل است که بهترین آنها همین غزل است و چون طرح تازه ای داشت به زودی مشهور شد و مورد استقبال بعضی از شاعران عصر قرار گرفت اما استقبالهای این غزل

عطا و لقای لیما یوشیج / ۳۸۱

که چند نائی از آنهادر «گلزار ادب» آقای «حسین مکی» آمده است غزل‌هایی است که شعرای افغانستان و منجمله مرحوم «ملك الشعراء قساری عبدالله» سروده است و علتش هم این بود گویا که فرخی‌مورد غضب حکومت وقت بود و شعرای ایران اگر استقبالی هم ازین غزل بدیع و خوش طرح او کرده‌اند آفتابی نشده است بهر حال شاهد مقصود ما در همان «شب که» به جای «آن شب که ...» است که دیدیم گناهی ندارد و اینک از اساتید قدیم مثلاً «ناصر بخارائی» که قبلاً ذکرش رفت و «مرد که» به جای «مردی که» دارد در بیتی از غزلی، با این آغاز:

تا چه سودا سرگیسوی تو در سر دارد
کز سر دوش تو سر هیچ نه می بردارد
در ازل قامت تو در دل ما بود مقیم
ز آن 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^۱

مقصود حذف «ی» است.

ذیلاً می‌توان گفت که خود همین «نه می بردارد» به جای «بر نمی‌دارد»

۱- دیوان ناصر بخارائی، نسخه عکسی از روی میکروفیلم محفوظ در
کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، ورق ۱۱۵.

۳۸۲ / عطا و لقای نیمایوشیج

هم، به جای خود نمونه و شاهی «عطا، لقایی» تواند بود که ناصر بخارایی به حکم آن که از «امرای کلام فارسی» است این چنین خواسته است گفت، و گفته است و او در حدی هست که به او استشهاد و اقتدا بتوان کرد. اینک از قول نیمایوشیج شاهی دیگر بی آوریم، از آن ها که در آن «دم که» گفته است به جای و معنای «آن دم که» یا «آن گاه که» از منظومه «مانلی» و مقصود ما بیشتر در نقل این پاره از شعر نیما توجه دادن به معنای آنست، در عین حال که شاهد مورد بحث ما را هم دربر دارد، می گوید:

«اندرین دایره هر کس چو تو افتاد غریب
 بهره ناچارش این خواهد بود.
 این ترا بس باشد.
 کاشنای رنجت
 نه همه کس باشد.
 دم که چون شمع به سیلاب سرشک،
 به جگر سوزی، نه چون دگران
 خنده باطل خیل حمقا
 بر تو باید که در آید،

چه خیالی است در آن؟»^۱

و اکنون بحث درین موضوع را با نقل شاهی قدیم تر از همه آنچه تاکنون آورده ایم، به پایان می رسانیم، از استاد بزرگ و سنت گذار

عطا و لقای لیما یوشیج / ۳۸۳

شهیر سخن فارسی «خاقانی شروانی» که استناد و استشهاد به کلام او دیگر جای تردید و چند و چون برای سخن شناسان و اهل فن باقی نمی گذارد، در یکی از مرثیاتی دردناک خود، افضل بی بدیل شروان چنین فرماید:

آه از این گریه که گه بندد و گه بگشاید
 گه به کعب آید و گاهی به کمر می نرسد
 گه که بگشاید، جیحون سوی آموی^۱ شود
 گه که بسته شود آتل به خزر می نرسد^۲

در ذیل این شاهد استاد شروان درباره آتل، برای بعضی خوانندگان شاید این توضیح بی فایده نباشد که آتل نام رود بزرگی است که به دریای خزر می ریزد، نام قدیمی واصل این رود همین آتل یا اتل یا اتیل یا عدیل و ازین قبیل است که در کتب قدیم فارسی و عربی، اعم از کتب جغرافیا و تاریخ یا دیگر کتب و منجمله در متون ادبی ایسران مکرر در مکرر به همین نام یا ضبطها و تلفظهای مختلف نزدیک به همین آمده است. روسها به این رود «ولگا» می گویند و اخیراً شهرت این نام بیگانه بر این رود خودی بیشتر و بیشتر شده است به طوری که نام اصلی واصل شرقی قدیم (آتل، اتل، اتیل، عدیل) را تحت الشعاع خود گرفته نزدیک

۱- به قول فضلالی محقق: کذا، یعنی جیحون سوی آموی شود، حال آنکه جیحون همان آموی یا آمودزیاست شاید صحیح: سیحون سوی آموی چون سیحون (سیردریا) سوی آموی شدن موافق و مقتضی مقصود و مراد و مرام اسناد شروان تواند بود؟

۲- دیوان خاقانی چاپ دکتر سجادی ص ۵۴۳ .

۳۸۴ / عطا و لقای نیما و شیخ

است به فراموشی سپارد. من معتقدم اگر روس‌ها به این رود نام و لغت داده‌اند، برای خودشان و کتب و نقشه‌های خودشان مناسب است. ما چرا در کتب جغرافیائی، تاریخی، درسی و غیر درسی خود این نام نو نهاده بیگانه را بپذیریم و به کار بریم و آن نام آشنای قدیم و اصیل را که در بسیاری و چه بسیار کتب خودمان و کتب شرقی اعم از عربی و فارسی و غیره سابقه دارد، به فراموشی سپریم؟ من جمله چون شعر خاقانی مبنای این ذیل تذکری شد، نمونه‌ای با این نام از همو می‌آورم، می‌گوید:

گر سوی قندز مژگان نرسد آتل اشک
راه آتل سوی قندز به خزر بگشائید^۱

و هم خاقانی گوید:

ز آب سنان بر آن‌نی چون شاخ خیزران
بازار آتل و نی خزران شکستنش^۲

این نام اصیل بر آن رود خودی در کتب گوناگون فرهنگ ما از دیرباز، از کهن‌ترین متن جغرافیائی فارسی که «حدود العالم» نوشته قرن چهارم هجری (۳۷۲ هـ. ق) باشد تا بعدها که شاهدش را من جمله در خاقانی دیدیم و تا همین اواخر یعنی مقارن مشروطیت و من جمله در دیوان ملک الشعراء صبوری بدر ملک الشعراء بهار زبانزد و معمول و متداول بوده است و در نظم و نثر به کار می‌رفته است، فقط در همین اواخر است که

۱- دیوان خاقانی چاپ مذکور ص ۱۵۹.

۲- ایضاً ص ۵۳۰.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۲۸۵

ظاهر از او ان مشروطیت به بعد - به فراموشی سپرده شده است و نام غریبه و لنگا جای آنرا گرفته است حتی در کتب فارسی؟! و این بی دقتی و تسلیم را من علتی جز سهل انگاری و تسامح و زیبونی غافلانه یا به تغافل نمی دانم به هر حال مثلاً در متن «مجمل التواریخ و القصص» (که از متون تاریخی و نشر قدیم فارسی و کتابی اصیل و قدیم و با ارزش است و اصلش در حدود قرن ششم نوشته شده و بعدها هم دنباله آنرا نوشته اند و ذکر وقایع تاریخی را تا یک دو قرن بعد ادامه داده اند) اتیل آمده است و ملك الشعراء بهار مصحح آن در حاشیه متذکر شده است که «اتیل و عدیل و اتل رودی است که از شمال بحر خزر وارد آن دریاچه می شود و امروز به و لنگا معروف است» مینورسکی هم در تعلیقات «حدود العالم» گفته است «رود آتیل Atil یا اتل همان و لنگا است» برای تفصیل این مطالب و ضبط های مختلف این نام به تعلیقات دیوان خاقانی و حواشی و متن برهان قاطع به تصحیح مرحوم دکتر معین و مجمل التواریخ و القصص و حاشیه ص ۱۰۰ و متن و ترجمه و تعلیقات «حدود العالم» چاپ دانشگاه به تصحیح استاد دکتر منوچهر و بیش و به از همه رجوع شود به یادداشت های قزوینی ذیل آتل و اتل و اما شاهد بالنسبه قدیم را از خاقانی نقل کردیم و شاهد نزدیک به زمان ما از ملك الشعراء صبوری:

شد سماری^۱ راه بر در دجله، کز طغیان آب

جدولی زاو بود جیحون، شعبه ای از او عدیل^۲

۱- سماری یعنی کشتی، زورق بزرگ

۲- دیوان صبوری ملك الشعراء، چاپ محمد ملك زاده ص ۳۲۱.

۳۸۶ / عطا و لقای نیما یوشیج

ومن نیز گفته‌ام در قطعه‌ای که در آن از چند و چون موسیقی نزد اقوام و خاصه ایرانیان و اعراب سخن گفته‌ام و حالی تنوع و تفنن را تمام آن قطعه را غنونی را اینجا می‌آورم:

دریا و غدیر

سبز^۱ من «ریحانه» آن لولی که چون خواند غزل
ساز من سهل است، زبید چنگک ناهیدش رسیل^۲
دوش در بزم طرب بیتی دو خوش می‌خواند و داشت
زیر او جی بی نظیر و بسم حضیضی بی عدیل
شهر وای شهر قدس و گوشوار عرش گشت
شعرک من بسا غنای آن دلارام جمیل
روح و رحمت ز آسمان 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
«البداء و الحل حلاً» غلغل کبر و بیان
آید از عرش مجید حضرت رب جلیل

-
- ۱- معشوقه در اسب سبز هم گفته‌اند. بدیع الزمان فروزانفر قریب به این معنی گفته است که ناظر و نزدیک به همین معنی سبز است که عرب‌ها ریحانه می‌گویند. منجیک ترمذی گفته است: گوگرد سرخ خواست ز من سبز من پریر الخ. در ترانه‌های عامیانه هم داریم: سبز کشمیر ما - زلفای تو زنجیر ما
۲- رسیل یعنی همصدا، هم آواز، همسرای. انوری گفته است:
در پی گرد کاروان غمش از رسیلان تاله جرسم

عطا و لقای نیمایوشیج / ۳۸۷

تا فرود آمد، بشارت گوی تحلیل غنا
 آیتی مکتوب ز آب زر به بالاش، جبرئیل
 سبز خود ریحانه را گفتم: هزارت آفرین
 ای غنایت بی بدل، ز انسان که حسنت بی بدیل
 از پس داوود خوش الحان غنا تحریم گشت
 بسکه بد خواندند آن صحرا نشینان ذلیل
 موسیقی شان زوزه را مانستی و آوای دد
 یا حدای اشتران، یا آنچه باشد زین قبیل
 خیل دون را ساز ناساز آید و آواز پست
 سیل چون پر لای خیزد، پر لجن افتد مسیل
 آن غنای چون غنا، در قالب بی روح و جان
 لاجرم تحریم گشت و از علل رست آن علیل
 در اغانی پارسسی، بسا شعر پر شور دری
 تو غنا را روح و جان بخشیدی و اصلی اصیل
 با غنای تو خدا را هم بسا حاصل شود
 ای به لطف ذوق خالق خلق تو بهتر دلیل
 گنده شد قوم عرب را در غدیر آب غنا
 لیک دریای عجم، پهنا و ژرفا میل میل
 آب اگر باریک یا مرداب، شاید شد پلید
 ورنه پاک آید چو کارون، گنک و آموی و عدیل^۱

۳۸۸ / عطا و لقای نیمایوشیج

... و یادم است که بایکی از فضیلاى صاحب عنوان و ادبای لغوی، که سخت انکار می کرد نیمایوشیج را، وقتی گفت و گوئی و بحثی داشتم درباره کارهای نیما، به ویژه از حیث زبان و قواعد و سنن و سوابق و یجوز و لایجوزهای دستوری و لغوی و این فاضل که ادیبی لغوی از دیار شمال و نزدیکی های ولایت زادگاه نیماست و خود نیز در ایام جوانی باشعرو سرودن و ساختن و پرداختن سخن سروکاری داشته و در ادب فارسی دکتراست یعنی عنوان اجتهاد ادبی دارد، و گویا رساله اجتهادی او طبع انتقادی و علمی یکی از کتب قدیمی و معتبر لغات فارس بوده باشد مخالفت و انکارش را در همه جهات و جوانب لفظ و معنی می گسترد و بی پروای کمترین انصاف و دادگری می گفت: نیما اصلاً و مطلقاً به زبان فارسی آشنا نبوده است بیانش، تعبیراتش و حتی گاه کلمانی که به کار برده است، به کلی خارج آهنگ و نادرست و «من در آوردی» است و باری شعرهایی از نیمایوشیج می خواندیم و او - بی آنکه ترك باشد یا تازی - میدان را بی هم آورد پنداشته، رجزها می خواند و گیله مرد چنان ترکتازی می کرد، که بیا و بین. من از شعر نیما دفتری پیش روی داشتم تصفحی می کردم، چنانچه چون فال گرفتن، می گشودم کتاب را و می خواندم و او همچنان خرده ها می گرفت و می گفت به من بنمائید اگر سراغ دارید و می شناسید کو کجاست اگر نیما حتی يك شعر سالم و بی عیب دارد که بتوان راحت خواند؟! و من می گفتم به راستی که این سخت بی دادگری و بی انصافی است و رسیدم به شعر «مهتاب» نیما و خواندن گرفتم آن را که هم ساده است و هم نزدیک به ذهن و فهم خاص و عام و هم به آئین و آرام، اما او چون به انکار می نگرست گوش به زنگ بود و چشم و دل هشیار و عیب جو، تا نکته ای

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۸۹

بیابد و بهانه خورده گیری کند، اما این شعر - از نظر او متأسفانه - مجالى نمى داد و آن لغوى ادیب را ازین حیث به تنگنا افکنده بود، تا رسیدیم به اینجا که فرموده است:

غم این خفته چند،
خواب در چشم ترم مى شکند...

لغوى فاضل - که گفتم فرهنگی از «فرسیات» رانیز تصحیح و طبع کرده است و انصاف اینست که به خوابی هم از عهده برآمده است و حتی شنیده ام تصحیح و طبع تحقیقی و علمى آن فرهنگ فرس (نه لغت فرس اسدی طوسی) به منزله کار کارستان او بوده است که با آن کار اصحاب حلقات و حوزه های اجتهاد ادبی، اورا مجتهد و «دکتر ادبیات» شناخته اند، ناگهان انگار نکته و نقطه انگشت نهادن خود را پیدا کرد، به شعف سر برکشید و صدا برآورد که «هان! مثلاً همین، بسم الله، بفرمائید: «شکستن خواب در چشم» یعنی چه؟ اگر گفته مرا حجت نمى دانی، لا اقل این هست که اعتراضی تواند بود مى خواهم بگویم در هیچ فرهنگی، هیچ کتاب لغتی (این را هم فراموش نکرده باشیم که آن فاضل در زمانی که سخن مى گفتیم در سازمان لغتنامه دهخدا نیز کار مى کرد) شکستن خواب در چشم به معنی بی خوابی و بیدار ماندن، و به قول مردم بیدار خوابی، یا نزدیک به اینها ثبت نشده است و این بیان نیما، این برداشت نیما از آن کلمات به معنائی که مقصود اوست بی سابقه است، روانیست و در شعر و ادب گذشته ما هم سنت و سابقه ندارد و... الخ.

من گفتم اولاً «هیچ اشکالی نمی بینم که گفته شما را «حجت» هم بدانیم، اما اجازه بدهید پیش از آنکه به موضوع «شکستن خواب در چشم» و خرده گیری شما بر این تعبیر برسیم، به يك «خرده كوچك» یا اگر بشود گفت «خرده خرده» قبلی که آسان گرفتید و گذشتید جواب بدهم، تا بعد برسیم به این مطلب و آن اینکه در آغاز گفت و گو مان شما فرمودید: «تازه می گذریم و بگذریم از اینکه نیما در سر آغاز این شعر گفته است:

«می تراود مهتاب»

و در بعضی چاپها دیده ام که این را حتی عنوان و نام و نشان این شعر قرار داده اند ازین می گذریم و نمی برسیم که آخر مگر مهتاب هم چیزی است که بتراود که او چنین گفته؟ آیا هیچ شاعر دیگر را سراغ دارید که تراویدن را درین معنی و مقام یا نزدیک و نظیر آن به کار برده باشد؟ اجازه بدهید عرض کنم که لازم نیست عفو و اغماض بفرمائید، گذشت و چشم پوشی نکنید. من بنده جواب عرض خواهم کرد، حتی به همین «خرده خرده» حضرت تعالی هم پاسخ می گویم و می گویم بله، نزدیک و نظیر این تعبیر را پیش از نیما هم مرتکب شده اند. حتماً «شانی تكلو» معروف و معروف حضور آن حضرت هست همان شاعر که شاه عباس درویش ما، به ازاء بیتی از او در منقبت امام علی بن ابیطالب (ع) هموزنش زر به او صله داد و چه کار خوبی هم کرد. باری این شاعر^۱ در جایی گفته است

۱- که بعدها دیدیم استاد گلچین معانی او را هم از «وقوع گویان» در کتاب نفیس خود «مکتب وقوع» ذکر کردند.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۹۱

که گمان می‌کنم خواننده باشید و از نظر گذرانده، اما کس بر او خرده نگرفته است که چرا گفته:

می‌تراود غم هجران ز دلم، روز وصال
همچو خونابه زخمی، که ز مرهم گذرد^۱

به قول شما «بگذریم از اینکه» در شعر شانی تکلو تراویدن حتی در خصوص يك اسم معنی به کار رفته است 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 به هر حال صدای کسی به خرده گیری از او بر نمی‌خیزد، بلکه به به و چه چه نیز نثارش می‌کنند که جا هم دارد اما وقتی نیما تعبیری چنین لطیف و مشهور و محسوس دارد که از تابش مهتاب به تراوش عبارت می‌آورد، مرتکب کفر کمبوزه شده است و کارش به جای تحسین و آفرین، باید انتظار هزار نفی و انکار و چند و چون و سرانجام منت «عفو و چشم پوشی و گذشت» داشته باشد؟! فی الواقع که زهی انصاف و دادگری! عجب داوران و ناقدان منصف و بی‌غرضی - حالا گیرم فاضل و ادیب - برمسند رد و قبول آثار ادبی عصر ما نشسته‌اند. قبلاً در تحسین شعر و تعبیر شانی تکلو چند کلمه گفتیم و انصاف اینست که بایستی بر آن بیفزاییم و بگوییم که تعبیر این شاعر هم الحق زیبا و رسا و خوب است مخصوصاً که چون از امری ذهنی (در اسم

۱ - منجمه رجوع شود به همین کتاب مکتب وقوع تألیف استاد گلچین معانی

ص ۱۸۷ - و ماخذ این کتاب.

۳۹۲ / عطا و لقای لیما یوشیج

معنی غم) که بیان دلپره و اندوه عاشق در روز وصال است، سخن می‌گوید، در مصرع دوم آن را بایک تشبیه حسی به دریا فت و ادراک و احساس مانزدیک‌تر گردانیده است، فقط عیب آن در کراحت و ناخوشایندی تصویر و موضوع تشبیه (گذشتن خونابه زخم از مرهم و تصور این حال و حکایت) است که اندک خدش‌های به تمامت و کمال و زیبایی این مجموعه و ترکیب وارد می‌کند و الا عیب دیگری ندارد و حسن و هنر آن را هم گفتیم و بر کسی پوشیده نیست و اما تعبیر و تشبیه ایما - البته با حذف ادات - بسیار لطیف و حسی و رسا و زیباست و آن عیب و جای ایراد را هم ندارد، چنانکه بر بی‌غرضان پنهان نمانده است و نمی‌ماند. والسلام. خب، حالا برگردیم به کمی جلوتر.

به آن لغوی فاضل گفتم که من اشکالی درین نمی‌بینم که گفته شما را حجت هم بدانم. سلمنا که «خواب در چشم شکستن» و یا «شکستن خواب در چشم» در هیچ لغتنامه و فرهنگ‌ی هم ضبط نشده باشد، این اشکالی و عیبی ندارد زیرا چه بسیار ترکیبات و تعبیرات و کنایات هست که آفریده طبع و ذهن شاعران و نویسندگان خلاق است و سابقه استعمال ندارد و احیاناً در فرهنگ‌ها نیز نیامده است ولی همین که شاعری درخشان قریحه و قوی طبع یا نویسنده‌ای با ذهن آفریننده و توانا ترکیبی یا ترکیب‌هایی ساختند و تعبیری آفریدند، اگر ساخته ایشان لطیف و قوت و بلاغتی داشته باشد و ثبت و ابلاغ معانی را به درستی تعهد کند و خارج از اصول و هنجار و آئین‌های زبان نباشد، نادرست و نارسا نباشد، کم کم در زبان کتابت و حتی شاید محاوره نیز رواج خواهد گرفت و دیگران نیز آن ساخته‌ها و پرداخته‌های زیبا و رسا را در گفتارها و شعر

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۹۳

و نوشته‌های خود به کار خواهند برد و بعدها محل ترجمه و عنایت فرهنگ‌ها نویسان و فضلالی لغوی نیز قرار خواهند گرفت و در لغتنامه و فرهنگ‌ها نیز ثبت و ضبط و شرح و تعریف خواهند شد. اگر تنها هم و هوش و گیر گره کارما این غم باشد که ترکیبی و تعبیری حتماً باید در فرهنگ‌ها ضبط شود، این هم و غم نیز مرتفع خواهد گردید. سابقه کار و تاریخ فن لغتنامه‌نویسی و فرهنگ‌نگاران این معنی را به خوبی نشان می‌دهد که هرچه بر تعداد و حجم آثار شاعران و نویسندگان خلاق زبان به‌مرور زمان افزوده گردد، حجم فرهنگ‌ها نیز بیش از پیش می‌شود و انگهی اگر فقط مجرد اسماء و افعال و مصادر و ازین قبیل «بسیط»ها تنها مواد فرهنگ‌های زبانی را تشکیل دهند، که آن زبان بسیار تهی دست و فقیر خواهد بود. بیشتر حجم فرهنگ‌ها را ترکیبات و تعبیرات خاص خداوندان خلاق زبان، شعرا و نویسندگان فحل و آفرینشگران بزرگ، فریه و قطور کرده است. خاصه زبان‌هایی مثل فارسی که قابلیت ترکیب و ازین رهگذر تعبیر، در آن‌ها زیاد باشد و نیز در تاریخ ادب آن زبان معنی آفرینان و امرای بزرگ کلام بسیار آمده باشند و آثار گوناگون از خود به یادگار گذاشته باشند که ثروت و غنای هر زبانی بستگی به همین میراث‌ها و یادگارها دارد. و می‌دانیم که خوشبختانه زبان ملی ما فارسی دری ایرانی و افغانی و تاجیکی و هند و پاکستانی و غیره و ازین لحاظ یکی از توانا و توانگرترین زبان‌هاست و همین آفریدن‌های استادانه موجب غنای زبان ما شده است. منتها بسیاری ترکیبات و تعبیرات چون کمابیش خارج آهنگ یا گران یا احیاناً بی‌ذوقانه، یا ساخته و پرداخته ذهن و ذوق و آفریده قریح بی‌پروا و چموش و جهنده گام است، فراموش می‌شود و

۳۹۴ / عطا و لقای نیمایوشیج

رواجی چندان عام نمی یابد، مثل هفتاد هشتاد درصد از ترکیب و تعبیرهای خاقانی شروانی و نظامی گنجوی. وانگهی این خرده گیری های لغوی بر لغت سازی و ترکیب پردازی، باز کمابیش گاهی راهی به دهی می برد، اما در تعبیرات، یعنی معناهایی را در عباراتی خاص و فرضاً بی سابقه بیان کردن - به شرط رسا و زیبابودن - تازه حسن کار است یا لا اقل چندان جای خرده گیری و انکار باقی نمی گذارد و این تعبیر زیبای «شکستن خواب در چشم» (گیرم چشم خشک یا چشم تر) نیز از همین مقوله است. سلمنا که چنین معنایی برای این عبارت در فرهنگی ضبط نشده باشد و کسی دیگر هم آن را به کار نبرده باشد، این خود حسن و هنر کار است، نه عیب آن. مگر چه عیب دارد؟ باید اولاً ببینیم که آیا عبارت معنای مقصود و مراد شاعر را می رساند، یانه؟ و ثانیاً زشت است یا زیبا؟ غلط است یا درست؟ والا اگر صرف و محض خرده گیری و انکار در کار باشد، که در حق همه کس می توان داشت و مکابره کرد. وقتی حافظ بزرگ ما می فرماید:

چو آفتاب می از مشرق پیاله بر آید
ز باغ عارض ساقی هزار لاله بر آید

آیا انصاف است، مکابره و انکار نیست، اگر بگوئیم «لاله از عارض بر آمدن» در هیچ فرهنگی به معنای سرخ گونگی و برافروختگی رخسار ضبط نشده است و پیش ازین هم کسی چنین نگفته. این درست حسن و هنر کار شعر را مایه خرده گیری و عیب جوئی کردن است و لا غیر.

عطا و لقای نیما و شیخ / ۳۹۵

پس حافظ بد کرده است و خلاف رأی صاحب فرهنگان سخن گفته است؟ 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 می برد و چون لاله عارضش از شوق گل می اندازد. خواه کار حافظ سابقه داشته باشد سابقه استعمال و ثبت در فرهنگ داشته باشد و خواه نداشته باشد که چه بهتر نداشته باشد. درست می گویم یا نه؟ آن فاضل گفت بله درین مورد بله حق باشماست. و من گفتم چرا در مورد حافظ هیچ با انصاف باذوقی، خزرده نمی گیرد که چه و چه ها، سهل است، این تعبیر را از بدایع زیبایی- های قریحه خلاق او می شمارد، اما همین که نیما می گوید «خواب در چشم ترم می شکند» همه فریادهای اعتراض به نام پاسداری فرهنگ و ادب و لغت بلند می شود؟ چرا؟ نه به راستی چرا؟ از خود پرسیم.

و من اینجا برای اینکه سخن این ماجرا و چند و چون را به سر منزلی رسانده باشم، برای اطلاع آن فاضل لغوی و دیگرانی که چشم انصاف را می بندند و جبین خرده گیری درهم می کشند، و چنین خرده های عجیب و به قول معروف «ایرادهای ملانصرالدینی» می گیرند می خواهم بگویم که اتفاقاً «خواب در چشم شکستن» سابقه استعمال هم دارد، بسم الله بفرمائید، این هم شهری خوش قریحه و خلاق حافظ، عرفی شیرازی است که می گوید:

زلفت به جهان فکند آشوب در دیده فتنه خواب بشکست!

یعنی فتنه خوابیده بیدار شد. این بیتی از غزلی است که عرفی سروده

۳۹۶ / عطا و نقای نیما پوشیج

است که مطلعش این است:

لطف گهر عتاب بشکست دل را تب اضطراب بشکست^۱

و دوبیت دیگر از همین غزل عرفی:

گفتی که دلت شکسته کیست در زیر لبم جواب بشکست
عرفی! دل ما چو طره یار در پنجه پیچ و تاب بشکست

پس دیدیم که در دنیای آفریده شعروخیال، نه تنها مانعی ندارد که خواب در چشم کسی بشکند، بلکه به رغم لغوی سنتبار دستوربان، گاهی جواب هم در زیر لب می شکند! این غزل عرفی را طالب آملی هم - گویا - 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^۲

۱ - کلیات عرفی شیرازی - به کوشش غلامحسین جواهری و جدی ص ۲۹۰.

و عرفی شیرازی - منتخب دکتر اسدالله شهریاری ص ۹۸.

۲ - آتشکده آذر - با ذیلها و حواشی سودمند درخشان به تصحیح دکتر حسن سادات ناصری - امیرکبیر، بخش دوم ص ۸۹۴ و درینا که چاپ این تذکره با آن حواشی سودمند و پرفایده و تحسین انگیز ناتمام ماند.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۹۷

آنچه مسلم و بدیهی است و مثل روز روشن، و حاجت بد نقل شاهد و بحث و گواه ندارد، این است که «مشرق» به معنی 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 به معنی هر گونه مبدأ و سرآغاز و مطلع و برآمد نگاه به کار برد، بدو 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 نویسنده آن از اشخاص درجه هشت که هیچ، حتی مادون درجه بوده است، بی هیچ شك و شبهه‌ای...؟ اما این پرشلتاق کردن و پرعجولانه داوری داشتن است. شاید این شخص بزرگترین سخنور زمان خود و یکی از مشاهیر درجه اول در صنف سخن عهد و شیخ اجل قوم و قبیله خویش باشد، یعنی صائب تبریزی!

او می گوید من چنینم، با همین اون و لقائی که می بینید، اگر نمی خواهید، بروید شعر دیگران را بخوانید. من که صائب مشرق را تنها به همان معنای متداول و مشهور همگان و در همان مقام مضبوط لغویان و فرهنگ نویسان، به کار نمی برم بلکه می گویم:

۳۹۸ / عطا و لقای نهما پوشیچ

ز اشك و آه ضعیفان خاكسار بترس

كه بود مشرق طوفان، تنور پیرزنی!

می‌خواهی بخوان و از شعر و ذوق و آفرینندگی خیال من لذت
ببر، نمی‌خواهی برو به سلامت، این تو، آنهم لغتنامه‌ها با ضبط‌های معتبر
و معروفشان. من كه صائب تبریزی هستم، می‌گویم:

مشرق خمیازه می‌سازد دهان پر حرف پوچ

مستی بی دردسر خواهی، لب پیمانه شو!

اگر لغتنامه‌های پیش از من مشرق را درین معنی و مقام كه من به‌كار
برده‌ام ضبط نكرده‌اند، فرهنگ‌نویسان پس از من اگر ذوق و لطف قریحه
داشته باشند، به این معناها نیز ضبط خواهند كرد، چنانكه «خان آرزو»
در «چراغ هدایت» كرده است و هكذا و كذا و قس علیهذا.

چنانكه در همین فرهنگ «چراغ هدایت» حضرت خان آرزو بعد
از عرقی شكستن خواب و حتی شكستن چشم و گوش را هم ضبط كرده
است. پس اگر درد و غم ما ضبط فرهنگ‌هاست، این هم برطرف شدنی
است بسم الله، از همین فرهنگ سراج علیخان متخلص به «آرزو» نقل
می‌كنم:

«شكستن چشم و گوش - نابینا شدن و كر گردیدن، اول صائب

گوید:

عطا و لقای نیمایوشیج / ۳۹۹

ترسم ز گریه چشم گهربار بشکند
این کاسه گدائی دیدار بشکند

دوم، حسین ثنائی گوید:
وصف عصای حاجب قهرت نمی کنم
تسا گوش از شنیدن گفتار بشکند^۱

«شکستن خواب – بیدار کردن بی وقت و شوراندن آن^۲، وحید گوید:

دل مرا دگر آن شوخ از عتاب شکست
به چشم او دل من هم ز ناله خواب شکست

«شکستن شب – کم ماندن از شب، رکنای مسیح گوید:
شب زلفش مگیر، چون بشکست

شب چو بشکست، وقت شبگیر است^۳»
در اشعار اصحاب سبک هندی ازین گونه تعبیرات فراوان است که البته تمام آنها نغز و خوب و دلنشین نیست و گاه درست نیز نیست اما اینهارا باید دید و سنجید و بررسی کرد و به داوری با انصاف نشست، نه

- ۱- شاید هم صح: نشکند؟- نقل از فرهنگ چراغ هدایت چاپ دکتر محمد دبیرسیاقی به ضمیمه غیاث اللغات از ردیف القبائی.
- ۲- در اصل چاپی: و شور آه از آن؟ متن تصحیح قیاسی است.
- ۳- ایضاً از چراغ هدایت.

۴۰۰ / عطا و لقای نیمایوشیج

اینکه در بست مطرود و بی پایه و بی بنیاد شمرد. همین حال را دارد هر گونه داوری‌ها و رد و قبول‌های دیگر و منجمله دربارهٔ تعبیرات و ترکیبات و کلمات به کار برده نیمایوشیج. انصاف و دادگری و سلامت اندیشه و بی غرضی چنین حکم می‌کند و غرض و چشم بسته از سر هوا سخن گفتن هم حکم‌ها و داوری‌هایش معلوم و روشن است و مسأله همین است. فی المثل، چنانکه آشکار است شعر عرفی دانشین و زیبا و بدیع می‌نماید، ولی مقلداو در آن بیتش زیبایی و لطفی ارائه نکرده است. و سخن و ماجرا و چند و چون در همین است: ارائهٔ لطف و زیبایی و رساندن معانی بدیع و کلام بلیغ، با این شرط، به اعتقاد دوستان زیبائی و خداوندان انصاف و دادگری هر بدعتی پسندیده تواند بود. اگر چه سنت بارگان را خشمگین کند. والسلام.

* * *

يك توضیح كوچك را درین مقام لازم می‌دانم و آن اینست كه من درین بخش از مقالات این كتاب، مكرراً خود را بسا كسی، خرده گیری، حمایه كننده‌ای بر نیما، مقابل گرفته، به بحث و جدل نشسته‌ام، لازم می‌دانم كه در خصوص این «شخص» طرف بحث‌های خود توضیحی بدهم كه من در طول زندگی خود و معاشرت با این و آن از فضلا و شعرا و اهل ادب در خصوص كارهای نیما به كرات و مرات طرف بحث واقع شده‌ام و البته همه جا از نیما - به گمان خود - دفاع کرده‌ام گو اینكه آن گرانمایه مرد بزرگوار به مدافع و پشتیبانی حاجت نداشته است زندگی خود او گواه این معنی است كه تقریباً تمامی عمر عزیزش به مبارزه و جدال دربارهٔ طریقتی كه در شعر پیش گرفته بود، گذشته است و آثار گرانقدری كه

عطا و لقای نیما پوشیج / ۴۰۱

از او باقی مانده است و همچنین شکفتن و شکوفا شدن راه و رسم او خود بهترین دلیل پیروزی و حقانیت اوست و نیازی نداشته است و ندارد که ناچیزی چون من به دفاع از او برخیزد. این به جای خود درست، ولی من هم در طول عمر خود هر جا نشسته‌ام و با هر کس در مسائلی ازین قبیل گفت و گو مان گل انداخته، به نوبت خود به جانبداری از راه و رسم او برخاسته‌ام. بنابراین اشکالی نمی‌بینم که من هم برای روشن شدن ذهن جوانان و بی‌غرض و مرضان از اهالی شعر و ادب گفت و گوها و بحث و جدالهای خود را نقل کنم خاصه که بحث وجدالهای من از نوع دیگری است. من کوشیده‌ام که مباحث خود را به‌شواهد و نمونه‌هایی از آثار اساتید پیشین نیز در رفع خرده‌گیری‌هایی که بر نیما می‌کنند و بر سر زبانهاست، آراسته و مجهز گردانم و لیکن این شخص طرف بحث وجدال من طبعاً همیشه و همه جا یک نفر نیست، اگرچه درین مقالات گاه چنین می‌نماید که من همیشه بایک نفر گفت و گو داشته‌ام. علت این است که از هر بحثی که می‌شده است با آن و این از فضیلتی خرده‌گیر، گوشه‌ای را و مطالبی را در نظر گرفته‌ام و تا آن بحث را به سرانجامی نرسانده‌ام و مدال به‌شواهد و دلایل قدیم و جدید نگردانیده‌ام، قلم را به زمین نگذاشته‌ام. مثلاً يك جا بامردی لغوی و اهل دستور زبان طرف بحث و گفت و گو بوده‌ام، ناچار بحثم چنین شکل و شمایل گرفته است که فی المثل آدم‌های لغوی و اهل لغتنامه و فرهنگ و دستور به بحث نشسته‌اند، يك جای دیگر با کسی دیگر به نوعی دیگر بحث داشته‌ام يك جا باموافق مشروط یا مخالف ملایم خو بحث داشته‌ام و يك جای دیگر و باری دیگر بامنکری تمام عیار و ناچار بحثم هر جایی شکلی دیگر گرفته است، اما

۴۰۴ / عطا و لقای نیما یوشیج

همه جا نقل شواهد و دلایل و اسناد را از آثار منظوم و منثور اساتید قدیم و جدید، اساس کار و بحث و جدال‌های خود قرار داده‌ام. پس بنا بر این در بحث‌های بخش «عطا و لقای» اولاً باید دانست که طرف بحث من همیشه و همه جا و در همه موضوعات و مباحث یک شخص نیست، من از مجموعه خرده گیران شخص فرضی نام شخصی را در نظر گرفته، ما حاصل خرده گیری‌های کسان را در فرد واحدی مفروض و یا احیاناً دوسه نفری بسا مشخصات مختلف جمع آورده‌ام و یکایک به پاسخگوئی و نقل شواهد و اسناد پرداخته‌ام. پس خواننده در ذهن خود باز کر مشخصات طرف هر بحث نباید دنبال شخص معین و معلومی بگردد، چون این مشخصات در جاهای مختلف فرق می‌کند و ثانیاً در جاهائی که تصریحی در کار نیست مثلاً "فلان فاضلی مشهور باز کر نام و نشان طرف بحث نیست، اگر شباهت‌هائی با اشخاصی به نظر خواننده می‌رسد، ازین شباهت‌ها و نشانه‌ها نباید برداشت نادرست و غلط بکند زیرا به راستی و درستی سو گند که من درین مباحث به هیچ وجه من الوجوه در مقام کنایه زدن و آزردن یا حمله بی جهت و حساب صاف کردن با کسی یا کسانی نبوده‌ام و نیستم بلکه هر جا لازم دانسته‌ام، طرف بحث و جدال خود را صریحاً با ذکر نام و نشان معرفی کرده‌ام و پروا و پرهیزی ازین بابت نداشته‌ام زیرا به نظر من مسأله والاتر و جدی‌تر از آن می‌نموده است که با گوشه و کنایه زدن و حساب صاف کردن و عقده دل خالی کردن آلوده گردد. اما جائی که تصریح به نام کسی نشده است شخص طرف بحث فرضی است. متنها در پاسخگوئی به مجموعه ایرادها و خرده گیری‌های شنیده از این و آن و در طی سالیان، این شیوه را بهتر شمرده‌ام. گاه واقعاً هم ممکن است

عطا و تقای نیما یوشیج / ۴۰۳

شخص معینی در نظر نباشد و حتی گاه خطوط خاطر خودم در مقام يك منتقد فرضی در خرده گیری خاصی ممکن است طرف جدال من باشد یعنی خودم با خودم در عالم فرض و خیال خرده گیری بحث و جدل کرده ام که اگر مثلاً کسی چنین خرده ای بگیرد، چه جواب باید داد و چه شواهد و اسنادی را در رد ادعای آن شخص فرضی (یا خطوط خاطرها) باید نقل کرد و چگونه باید جواب داد. باری بگذریم و برگردیم بر سر بحثهای خود.

این قصیده نادر و بدیع و درخشان و بسیار عالی استاد بزرگ روح سخن و مرد برتر معنویت و روحانیت را، به یقین بسیاری از شما خوانندگان خوانده اید، من در همین کتاب در جای دیگری هم (در مجلد اول بدعتهای و بدایع) به این قصیده پرداخته از آن ابیاتی چند به مناسبتی نقل کرده ام، مقصودم قصیده ای است که ناصر خسرو در آن از گل افشان نکته های خوب خود سخن می گوید و اینکه چگونه شعر می سراید و چه ها می کند و خلاصه جنبه های لفظی و تعبیه های سخن سرایی خود را نشان می دهد بالحنی حماسی و خوش، و بعد عالم معنویت و اتمه روحانی خود را عرضه می دارد.

این قصیده از بهترین و اگر بشود چنین تعبیری کرد از «شعرترین قصاید» سخن سرای بزرگ قبادیانی ماست «کاروان حله» اوست و بسیار باشکوه تر و بدیع تر از «کاروان حله» شولیده سرخوش سیستانی ما و خوشبختانه گریز به مدح کسی هم در آن نیست، اگر چه می دانیم که حتی مدایح ناصر خسرو نیز اصلاً از بنیاد و بن از مقوله دیگر است «مدحت این جهانی» و از برای مال و جاه و بهبوی نعمت و جلال مطلقاً نیست

۴۰۴ / عطا و تقای نیمایوشیج

بلکه مدایح و مناقب او هم از مقوله معنویات روحانی او است و نه به طمع صلاه گرفتن، بلکه حتی برعکس این حال را دارد، چون مدایح و مناقب او هم امری مسلکی و مذهبی است و نه از جنس آلودگی‌های کراهت-انگیز مدیحه‌سرایان درباری، چون عنصری و معزی و انوری و جمال و کمال اصفهانی و نظائر و اقران ایشان. ناصر خسرو از مدایح و مناقب خود نیز همان بهره و برخوردار می‌گردد که از دیگر سخنان و آثار جدالی و خشم و خروش‌های مذهبی و مسلکی خویش یعنی آزار و تبعید و عذاب و سختی چون این گونه سخنان او هم شکل و شمایل دیگری از مبارزات معنوی و جلوه‌گاهی دیگر گونه از کاخ رفیع روحی و رسالت‌های خاص اوست و فرقی فارق و فصلی فاصل ذاتی است بین آنچه ما آن را آلودگی مدایح درباری شاعران مدحت‌پرداز و صلسه‌گیر و موظف دربارها می‌شناسیم. با مناقب و مدایحی که ناصر خسرو در جهت مبارزه و جهاد معنوی خود سروده است. چون اگر در صورت شباهت‌هایی با کار مداحان دارد، برخلاف نظر و گفته یکی از حضرات دانشگاهی در مقاله‌ای از حیث معنی و اغراض و غایات این دو نوع به کلی متفاوت و متباین است و باتباین و تفاوتی از زمین تا آسمان نیز. به هر حال در ستایش آن قصیده ناصر خسرو سخن می‌گفتم که تا کنون به اشاره از آن گذشته‌ام و اکنون بر سر آنم که منتخبی از آن را به تیمن و تبرک نقل کنم، آنچه نقل می‌کنم حدود چهل بیت از پنجاه و هشت بیت تمام قصیده است، از این قرار، که فرموده است:

شاید که حال و کار، دگرسان کنم

هرچ آن به است قصیدسوی آن کنم

عطا و لقای نیما پوشیج / ۴۰۵

عالم به ماه نیشان، خرم شود
 من خاطر از تفکر نیشان کنم
 در باغ و راغ دفتر و دیوان خویش
 از نظم و نثر سنبل و ریحان کنم
 میوه و گل از معانی سازم، همه
 وز لفظ های خوب درختان کنم
 چون ابر روی صحرا بستان کند
 من نیز روی دفتر بستان کنم
 در مجلس مناظره، بر عاقلان
 از نکته های خوب گل افشان کنم
 گر بر گلش گرد خطا بگذرد،
 آنجا ز شرح روشن، باران کنم
 قصری کنم قصیده خود را، در او
 از بیت هاش گلشن و ایوان کنم
 -جائی در او چو منظر عالی کنم
 جائی فراخ و بهن چو میدان کنم-
 بر درگهش ز نادره بحر عروض
 یکی امین دانا دربان کنم
 «مفعول فاعلات مفاعیل فاع»
 بنیاد این مبارک بنیان کنم
 وانگه مر اهل فضل اقالیم را
 در قصر خویش یکسره مهمان کنم

۴۰۶ / عطا و لقای نیما یوشیج

تا اندر او نیاید نادان، که من
 خانه همی نه از در ^۱ نادان کنم!
 خوانی نهم که مرد خردمند را
 از خوردنیش عاجز و حیران کنم
 اندر تن سخن، به مثال خرد
 معنی خوب و نادره را جان کنم
 گر تو ندیده‌ای ز سخن مردمی
 من بر سخت صورت انسان کنم
 او را ز وصف خوب و حکایات خوش
 زلف خمیده و لب خندان کنم
 معنیش روی خوب کنم، و انگهی
 اندر نقاب لفظش پنهان کنم
 و ر خاطرم به جایی کندی کند
 او را به دست فکرت، سوهان کنم
 دشوار این زمانه بد فعل را
 آسان به زهد و طاعت یزدان کنم
 گر در لباس جهل دلم خفته بود
 اکنون از آن لباسش عریان کنم
 و ر عیب من ز خویشتن آمد همه
 از خویشتن به پیش که افغان کنم؟

۱- از در، یعنی درخور، شایسته، مناسب، لایق.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۰۷

خیزم بد فضل و رحمت یزدان حق
 دشوار دهر بر دلم آسان کنم
 - خود را میان نیک و بد خویشتن
 ماننده زبانه میزان کنم -
 هر ساعتی به خیر درون، پاره‌ای
 بفزایم و زشرش نقصان کنم
 تا غل و طوق و بند، که بر من نهاد
 در دست و پا و گردن شیطان کنم
 گر دیو از آنچه کرد پشیمان نشد
 من نفس را ز کرده پشیمان کنم
 گر نیست طاقتم که تن خویش را
 بر کاروان دیو سلیمان کنم؛
 آن دیو را که در تن و جان من است
 باری، به تیغ عقل مسلمان کنم
 از قول و فعل زین و لگامش نهم
 افسار او ز حکمت لمقان کنم
 گر تو نشاط درگه جیلان کنی
 من قصد سوی درگه رحمان کنم
 سوی دلیل حق بنهم روی خویش
 تا خویشتن به سیرت سلمان کنم
 وز برکت مبارک دریای او
 دل را چو درج گوهر و مرجان کنم

۴۰۸ / عطا و لقای لیما پوشیج

ای آنکه گوئیم، به نصیحت همی،
 کاین پیرهن بیفکن و فرمان کنم
 تا سخت زودمن، چو فلان؛ مر ترا
 در مجلس امیر خراسان کنم
 اندر سرت بخار جهالت قویست
 من درد جهل را به چه درمان کنم؟
 کی ریزم آبروی، چو تو بی خرد
 بر طمع آنکه تو بره پر نان کنم؟!
 ترکان رهی و بنده من بوده اند
 من تن چگونه بنده ترکان کنم؟!
 - ای بد نصیحتی، که تو کردی مرا
 تا چون فلان خسیس و چو بهمان کنم
 - گیتیت گربه ایست که بچه خورد
 من گرد او زهر چه دوران کنم؟!
 - از من خسیس تر که بود در جهان
 گر تن به نان، چو گربه، گروگان کنم؟!
 دین و کمال و علم کجا افکنم
 تا نخویشتن چو غول بیابان کنم؟!
 این فخر بس مرا، که بهر دو زبان
 حکمت همی مرتب و دیوان کنم
 دفتر ز بس نگار، ز نقش سخن
 برتر ز چین و روم و سپاهان کنم

عطا ولفای نیما یوشیج / ۴۰۹

و اندر کتاب بر سخن منطقی
چون آفتاب روشن برهان کنم
بر مشکلات عقلی، محسوس را
بگمارم و شبان و نگهبان کنم
زادالمسافر است، یکی گنج من
نشر آن چنان و نظم ازین سان کنم
- زندان مؤمن است جهان جهان
ز آن من همی قرار به یمگان کنم
- تا روز حشر، آتش سوزنده را
بر شیعت معاویه زندان کنم

لزومی ندارد که من شمارا توجه دهم، خود می خوانید و می بینید
که چه شاه قصیده بدیع و به اسلوبی ست و ناصر خسرو در آن چگونه ابتدا
شعر خود را با قصری سنجیده است یا بهتر است بگوئیم به قصری تشبیه
کرده است و یکایک جزئیات چند و چون آن قصر را توصیف کرده است
که چگونه قصری را بنیاد نهاده است. پیش از و فردوسی هم بنیاد و بنیان
عظیم و پر شکوه خود را به کاخی بلند تشبیه کرده است و ناصر خسرو تا
همین حد یاد آور کار شگرف هم ولایتی خود درین قصیده تواند بود اما
البته ساخته بالنسبه کوچک ناصر خسرو قصر دیگری است با دگر گونه
گلشن و ایوانی و دگر گونه در گه و در بانی که خود یکایک به توصیف
اینطور جزئیات بنائی که ساخته است پرداخته و لطف کلام کاملاً نادر
و تقلید ناپذیر او، بر خواننده اهل پوشیده نیست مخصوصاً توجه دانش

۴۱۰ / عطا و لقای نیما یوشیج

به آن نادره بحر عروض که الحق «یکئی» یکنائی دانا و امین دربان را به نگهبانی آن مبارک بنیان بر گماشته است و تشخص این دربان خود از جادوئی های خاص این بنیادگذار نادره کار و مبارک دست ماست پس از بیتی چند در زمینه این تشبیه و مقایسه باز قانع نمی شود و انباشت ته نمی کشد، تشبیهی دیگر را به کار می گیرد که درین تشبیه دیگر به کلی منفرد و منفرد است یعنی مقایسه و همانند کردن قصیده و انسان چه از لحاظ صورت انسان و چه در جهات معنی و بل معنایی که در چنین تشبیه و تصویری متصور تواند بود، خواه در کلیات و خواه در جزئیات، باز درین زمینه هم ناصر خسرو شیرینکاری ها و شهنشاهی های چابکانه از خود نشان داده است، از تن سخن بگیر، تا معنی خوب و نادره که جان آن تن است، از وصف خوب و حکایات خوش بگیر، که در حکم زلف خمیده و لب خندان اوست (ضمناً این گوشه هم از کمباب جاهائی است که ناصر خسرو روح و روحیه ای متغزل از خود نشان داده است و شمه ای از نوع پسند و زیباشناسی خود را در عالم محاسن صوری و پسندیده خویش در شمایل انسان، بر ملا کرده است) و دیگر بیا تا پنهان و پوشیده پسندی او که گویا با پسند امروز روزی مردمی که در حدود و حوالی زیست ناصر خسرو زندگی می کنند، چندان فرقی ندارد که خوب رویان را هنوز هم در نقاب و روبنده آنچنانی خوش دارند، والا فلا!

باری بگذریم از اینگونه خطوط و نقاط این طرح و تصویر و سایه روشنهایی که دارد، ضمناً می بینید که چه صریح و حتی با کمی خشونت که دأب و شأن شمایل شناخته این استاد است و از شناخته ترین وجوه و وجنات این شأن و دأب و درین زمینه گاه خشم و خروش او به تندی

خطا و لقای نیمایوشیج / ۴۱۱

و تلخی و کج تابی می انجامد و حتی گاه دشنام صریح نیز و کمتر قصیده‌ای ازین استاد است که خالی از چنین حال و هنجارها بوده باشد و باری صریح و بی‌پروای رنجش کسی می‌گوید که هی! باتوام، اگر تو نادانی و «اهل فضل» نیستی (و کیست که خود را چنین پندارد و انصاف دهد؟!) به این قصر من میا، که من خانه‌ای که لایق تو باشد یا بهتر است بگوئیم تو لایق آن باشی و آن خانه قابل تو، قبول کننده و پذیرای تو، ندارم. ایست! پیش میا و بیش میا و دیگر اینکه اگر عادت داری که همیشه مضارع مثنی‌اخر ب فلان و بهمان «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» در گوشت زنگ آشنا و مأنوس بنوازد، این قصیده را مخوان، زیرا من که ناصر خسروم اکنون چنین می‌پسندم که در «نادره بحر عروض» در «مفعول فاعلات مفاعیل فع» بحر مضارع مثنی‌اخر مظموس (یا بفرمائید چموش ولد چموش) و با این درشتی و درشتناکی سخن بگویم.

شاید در جاهای دیگر در خصوص جادوئی‌های امر اوزان شعری سخن گفته باشم یا اندک تفصیلی داده باشم، اینجا هم یکی از همان موارد است که گفته‌ام در کار وزن گاه کوچکترین تغییر از کوتاهی و بلندی، تحفیف و تثقیل و اشباع و سنگین کردن و ازین قبیل، چنان تغییری در ماهیت موزیکی و حال و هوای وزن می‌دهد که حیرت‌انگیز است مثلاً در همین بحر مضارع که مثنی‌اخر آن (با بعضی اضافات کوچک و کم اهمیت، مثل اینکه فاعلات آخر فاعلن یا فاعلان شود) از اوزان بسیار متداول و رایج در شعر ماست از قبیل:

دوشم جنون دو باره به تن تازیانه زد

. باز این درخت ریشه دواند و جوانه زد

۴۱۲ / عطا و لقای نیمایوشیج

و یا:

امشب بیات ترک چه بیداد می کند

مرغسی اسیر ناله آزاد می کند

و نظائر اینها، باهمین اندك تصرف که ناصر خسرو در آن کرده است یعنی فاعلات آخر را «فع» یا «فاع» کرده است، به قدری در ماهیت نوائی و موزیکی وزن تغییر حاصل شده است که اصلاً گوئی ماهیت وزن از لحاظ روح و طنین به کلی دگر گونه شده است به طوری که وزنی که اغلب در خور خواندن در فلان و فلان دستگاه موسیقی، یا بگذارید اینطوری بگویم وزنی که اغلب در خور اشعاری با روحیه غمگانه و سنگین و موقر است، باهمین تصرف كوچك ناصر خسرو، لحن و طنینش به طنین و لحن حماسه و حماسیات نزدیک شده است و این حال بر کسانی که اهلیت و آشنائی با عوالم این چنین دقایق در امر اوزان عروضی و الحان موزیکی دارند، در کار ناصر خسرو به خوبی مشهود و آشکار است، باری ازین معترضه كوچك بگذریم، داشتیم می گفتیم که ناصر خسرو با صراحت لهجه و کمی خشونت به خواننده شعر خود گوئی می خواهد بگوید که تو اگر آشنا با آن لحن و نوا هستی، این شعر مرا بخوان که بر سر آنم که لحن و نوائی دیگر ساز کنم و این چنین درشت و به درشتاکی سخن بگویم. من می گویم «یگئی امین دانا» می گویم «وانگه مر اهل فضل اقالیم را...» می گویم «خانه همی نه در نادان کنم» نمی گویم «آنگاه اعل فضل اقالیم را...» نمی گویم «این خانه را نه در خور... نه لایق نادان کنم» و غیره و غیره. اصلاً دیوان و دفتر شعر من پر است ازین دست نادره بحر عروضها و از عروض گذشته پر است از سخنانی آنچنان که خود خواسته ام بگویم و تشبیه

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۱۳

و توصیفاتی آنچنان که خود پسندیده‌ام داشته باشم.

گاهی ابرتازی و خورشید رخشان

چو تیغ علی (ع) بود در کتف کافر

چو گمراه گشته دلی بود عالم

که از صبح ره یافت ایمان بدو در

اینها گوید، و گوید:

اگر عامه بد گویدم، ز آن چه باک

رها کرده‌ام پیش موشان پنیر

و در مورد لقاهای نیمای، نه تنها «عامه» که حتی «خاصه» هم باید

گفت، آنهم چه «خاصه» ای! و ناصر خسرو، اینها گوید و گوید:

آمد بهار و موسم سرما، شد

وین سالخورد گیتی، برنا شد

معزول گشت زاغ چنین زیر

چون دشمن نبیره زهرا شد

افزون گرفت روز چو دین و شب

ناقص چو کفر و تیره چو سودا شد

چون عمرو عاص، پیش علی (ع)، دیمه

پیش بهار عاجز و رسوا شد

او می گوید این لقای من است، چهره و خصلت من است، من

دارای چنین شیوه تفکری هستم، فاش می گویم و از گفته خود دلشادم،

صریح و بی هیچ پرهیز و پروا می گویم و به گفته خود و روحیه و اختیارات

۴۱۴ / عطا و تقای نیمایوشیج

و اعتقادات خود می‌نازم. اگر تو انس گرفته‌ای به انواع تشبیهاتی که
شعرای مدیحه‌سرای درباری صدبار و هزار بار به گوشت خوانده‌اند،
شعر مرا بخوان، زیرا تشبیهات منهم با آنان فرق‌ها دارد، فرق‌های اصلی
و اصالی دارد، من می‌گویم مثل عمرو و عاص پیش‌علی رسوا، مثل دشمن
نیرۀ زهرا، مثل کفر، سودا، مثل این... همین. ناصر خسرو این‌ها می‌گوید
و می‌گوید:

چند گردی گردم، ای خیمه‌ی بلند

چند تازی روز و شب همچون نوند

جز تو کشنیده‌ست هرگز مادری

کو به فرزندان نخواهد جز گزند

و می‌گوید این شیوه و شیمه من است، آزاد از هر چه دیگران
گفتند و پسندیده‌اند. من تنها به دلخواه خود سخن می‌گویم در همان
مطالع قصیده‌من باید «خیمه» را «خیمه‌ی» بخوانی و «نوند» را؛ که چندان
هم متعارف نیست و به آسانی می‌شد به جایش «سمند» گفت که متعارف‌تر
است. من می‌خواهم و می‌پسندم که به جای «کشنیده» بگویم «کشنیده»
اگر منی خواهی بسم الله والا برو عبدالواسع جبلی را بخوان، خیلی شسته
رفته سخن می‌گوید و گاه همین که اول بیتش را شنیدی، تا آخرش
نخوانده ازبری، برو ایرج میرزا بخوان، عشقی و عارف بخوان. راحت
الحلقوم بخور، اگر درشتی‌های من گلوگیر توست، بسم الله، آزادی.
ناصر خسرو این‌ها می‌گوید و می‌گوید:

گزیده‌ی مار را افسون پدید است

گزیده‌ی جهل را کشناسد افسون

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۱۵

یعنی که شناسد، اینها یکی دو نمونه از خصائص لفظی و معنوی و اسلوب‌های مخصوص ناصر خسرو است اگر کسی می‌خواهد ناصر خسرو بخواند باید با نظائر این لقاها و احوال و اطوار او آشنا شود، به آن انس بگیرد. وقتی که بازبان و لهجه خاص او مأنوس شود، از بیان او، از عطا‌های او لذت می‌برد و بهره‌مند می‌گردد. هیچ صاحب‌ذوق بسا شعوری ناصر خسرو و مولوی را ترک نمی‌گوید و از دنیا‌های بزرگ‌عالی و متعالی آفریده ایشان چشم نمی‌پوشد به خاطر اینکه این دو مثلاً هنجارها و لهجه‌های خاص خود دارند و احیاناً اغلب اوزان غیر متعارف انتخاب کرده‌اند و یا مثلاً "مخفف و مثقل و مشدد در شعرشان بسیارست. و بعد از ایشان زبان فارسی بعضی صیقل‌های چنین و چنان یافته است و راه‌های دیگر شسته و رفته و هموار شده است و مثلاً "وحشی بافقی غزل و مسمط ترکیبی گفته است باسوز و حال و درست مثل حرف زدن کوچه و بازار و بعدها مردم قهوه‌خانه‌های عصر صفوی و بعدها قائم مقام جلایر نامه گفته است به لهجه سیاهان نوکر و کلفت خانه‌های اربابی عهد قاجار و بعدها ایرج آن جلایر نامه را به قول خودش زنده کرده است و فلانی مثل محاوره باباشمل‌های پایتخت گپ زده است.

غزل مولوی و قصیده ناصر خسرو بدعت تلہج و شگرد و شیوه‌های مخصوص به خودشان فلان و بهمان است زیرا زبان وحشی و قائم مقام و ایرج مناسب عوالم و معنائی است که عرضه کرده‌اند، زبان ناصر خسرو و مولوی نیز درخور دنیای درون و شور و حال و خشم و خوشی‌ها و جوش و خروش‌هاشان است و بنابر این دوستان و لایقان معانی خود را نیز به سوی خود جلب می‌کنند، همچنان که وحشی و ایرج نیز همراهان خود را دارند.

۴۱۶ / عطا و لقای نیمایوشیج

ولی غافل نباید بود که بیان همیشه در کار شاعران حقیقی و صاحب قریحه بهترین شکل و شمایل مقتضی معانی را پیدا می کند فی المثل در مورد همین ایرج که الحق به شأنی از شئون زبان ملی ما خدمت کرده است و آن کوشش در راه تجربه نزدیک کردن زبان کتابت و لفظ قلم و محاوره و گفت و گوی ساده مردم کوچه و بازار است (یا به قولی نزدیک کردن زبان شعر و سخن به زبان روزنامه ها و زبان اداری و دولتی زمان، اما چون زبان مطبوعات عصر او و از آن رهگذر زبان اداری و رسمی دولتی هم به حکم اقتضاهای زمان مشروطیت کوشش در جهت نزدیکی به مردم و سطح فهم و دریافت و زبان رایج مردم کوچه و بازار داشتند، باز از این جهت هم ایرج همان راهی را رفت که بایست رفته باشد و به آنجا رسید که بایستی رسیده باشد. اگر چه به اعتقاد بعضی فضلا و محققان معاصر این دو در بعضی چم و خم ها تفاوت هائی داشتند) باری همین ایرج که آنقدر ساده شعری گفت که گوئی دارد با مردم کوچه و بازار گپ می زند، آنهم نه گپ زدن رسمی، بلکه تا حد اینکه مثلاً بگوید «خیالت غیر ازینه من بمیرم» و نظائر اینها، با همه این احوال ایرج وقتی اقتضای معنی این چنین ها نبود و بلکه تا حدودی اوج می گرفت و برتر و بالاتر از سطح کوچه و بازار و خاله خانم باجی ها می آمد، وقتی که مثلاً می خواست از رنج و دردی غیر از درد و رنج های عارفانه و «انقلاب ادبی» سخن بگوید، به اقتضای معنی بلندتر و بالاتر لفظش نیز برتر و بالاتر می آمد و فی المثل می گفت:

من از روان خود آزرده ام، ولی مردم

ازینکه هست فلان شعر من روان خرسند

عطا و لقای فیما بوشوچ / ۲۱۷

چنانکه در غم جان کندن ست مرد صلیب

به نظره جمعی در پای دار از آن خرسند

ومی بینید که تفاوتی مشهود است بین این کلام و سخنان عارفنامه
اگرچه عارفنامه هم ارج و قدر خود را دارد و این هنجار از ارج آن
شیوه نمی کاهد و باز همین ایرج وقتی که می خواست از نکته و دقیقه های
فکری و فلسفی سخن بگوید، کلامش چنان تغییر می گیرد که به دشواری
می شد باور کرد که سراینده انقلاب ادبی و عارفنامه است که گفته:

قصه شنیدم که بوالعلا به همه عمر

لحم نخورد و ذوات لحم نیازد

در مرض موت با اجازت دستور

خادم او جوجه با به محضر او برد

خواجه چو آن طیر کشته دید برابر

اشک تحسّر ز هر دو دیده بیفشرد

گفت به طیر از چه شیر شربه نگشتی

تانه تواند کست به خون کشد و خورد

مرگ برای ضعیف امر طبیعی است

هر قوی اول ضعیف گشت و سپس مرد!

ملاحظه می فرمائید که گوینده «فر او ان جوجه و تیهو خریدم» دو تائی

احتیاطاً سر بریدم» حتی نمی خواهد بگوید «گوشت» و «گوشت دارها»

صاحبان گوشت - می گوید «لحم و ذوات لحم»! نمی خواهد بگوید

پزشک و طبیب و «دکتر»! بلکه می گوید «دستور» نمی خواهد بگوید

«آش جوجه و شوربا» می گوید «جوجه با» و هم بر این قیاس هلم جرا

۴۱۸ / عطا و لقای نیمایوشیج

پس دریافتیم که درکار سخنور استاد، لفظ و بیان تابع و بر مقتضای معانی و روح کلام است و اوج و حسیضی به تناسب دارد و لاغیر.

وباری برگردیم به پیش ازین معترضه، می خواستم بگویم که این درست است که نحوه بیان بسیار مهم است و مخصوصاً در رسوخ و نفوذ بین عامه که غالباً درکنه امور مخاطبان اصلی بسیاری از سخنانند، نحوه بیان در خطاب بامردم کوچه و بازار هم بسیار اهمیت دارد و مخصوصاً درکار به اصطلاح «تیراژ» پیدا کردن تأثیر قاطع و قطعی دارد، اما آنچه ازین مهم تر است، خاصه در بعضی آثار و سخنان، معنویت روح و محتوی شعر است و معانی شاعرانه مناسب و نزدیک به این مطلبی که در آنیم چه خوب می گوید همین ناصر خسرو مورد بحث ما:

چون باز نجوئی، که اندرین باب
تازیت چه گفت و چه گفت دهقان
تو از طلب این چنین معانسی
مشغول شدستی به فرج و دندان
و آنرا که همی جوید این چنینها
می چیز نبخشند، ترکمانان!
گویدت فلان کز چنین سخنها
مانده ست فلان فلان به یمگان
منگر به سخنهای او، ازیراک
ترکانش براندند از خراسان
نه میر خراسان پسندد او را
نه شاه سجستان، نه خان ختلان

عطا و تقای نیمایوشیج / ۲۱۹

من بسته آداب و فضل خویشم
در تنگ زمینی، ز جور دیوان
پیغام فلک مرا ترا نمایم
بر خاک نوشته به خط رحمان....

کسی که بخواهد پیغام سپهر را پیغام‌گزار باشد، طبعاً دنیای شعری برتر از حدود متعارف دارد. کسی که مولوی ست یا سنائی و عطار مسلماً زبانش با مردم قهوه‌خانه‌ها و لهجه‌های بازاریان و نوشته‌های مثلاً علی دشتی و حمینقلی مستعان (بدون قصد اهانت به این حضرات) طبعاً فرق می‌کند. وانگهی گاه نیز چنین به‌خاطر خطور می‌کند که اصلاً قبول خاطر و «تیرائی» چنین مردمی به‌چه درد می‌خورد؟ پسند و تحسین و نفر اهل و آشنا و صاحب درد اهلیت، بر یک تیراژ صد هزار تائی از آن جماعت که هم و غمشان به قول ناصر خسرو مشغول شدن به فرج و دندان یا به‌قولی شکم و زیر شکم است، آیا ترجیح ندارد؟ اگر چه این صد هزار «تا» حتی در کسوت آراسته دانشگاهی و «منورالفکر منورالفکر» کننده و اهالی مطبوعات کذائی هم بوده باشند، از همان گروه «برگزیده بلهم اصل» و به قول دهخدا:

منکر نوح در پیامبری	گاو را خواندگان خدا ز خری
به‌تفی روشن، از پفی خاموش	گاه در خواب مرگ و گاه به‌جوش
خواجه تا شان گاو عصاره ^۱	غول عادات را به بیگاری

و به قول ناصر خسرو:

بلی هستند ازین مشتی پریشان مدار این جهان باشد بر ایشان

۱- دیوان دهخدا و امثال وحکم او، قصه «انشاء الله گر به است»

۲۲۰ / عطا و لقای نیمایوشیج

به فعل ابلیس و صورت همچو آدم به صد پایه ز اسب و گاو و خر کم
ز بی جانی دل بیدارشان نه به جز انکار خاصان کارشان نه^۱

مردمی که هنگام گذشتن از خیابان استانبول تهران کار و رفتارشان را رهامی کنند و نیم ساعت به تماشای استخوان بندی و کوه پولادین يك کاخ بلندبالا می ایستند و از تعجب و شعف نیششان تا بناگوششان باز می شود، اما از کاخ عظیمی که فردوسی پی افکنده حیرتی ندارند، زیرا عظمتش را درك نمی کنند، یا کار و کوهی شگرف که مولوی در تاریخ شهر و روح و معنویت ما رویانده و بر جای مانده است به اندازه يك داربست آهنین تحسین و شگفتی شان را جلب نمی کند و کارستانی که نیمایوشیج کرده است حتی لحظه ای ایشان را به تأمل سودمند و زاینده و انمی دارد، چه جوان و چه پیرشان، يك چنین «تیراژ» گیرم پنج میلیونی به چه درد می خورد و به چه کار می آید و چه گرهی از کلاف سردرگم و کورفرهنگ امروز ما می گشاید؟! چه درست می گوید جامی درین معنی:

شعر کافتد قبول خطا طر عام
خاص داند که سست باشد و خام
میل هر کس به سوی جنس وی است
آنچه پخته است جنس خام کی است؟
زاغ خواهد نفیر فاخوش زاغ
چه شناسد صفیر بلبل باغ؟!

۲- ناصر خسرو، روشنائی نامه، دیوان ناصر خسرو ص ۵۲۷.

عطا و نقای نیما یوشیج / ۲۲۱

ومی گفتم، حضرت مولانا فرموده است:

از انبهی ماهی، دریا پنهان گشته
 انبه شده قالب‌ها. تا پرده جان گشته
 دوش از شکم دریا، برخاست یکی صورت
 ... الخ

بله این نقای مولوی ست، او با چنین نقای نیاز استه‌ای، متاع معنائی را که دریافته، به ما عطا می‌کند، می‌گوید بسکه به صورت و قالب پرداخته‌ایم، معنی زندگی و محتوی روحانیت را پوشانده‌ایم، حجاب چهره جان کرده‌ایم، غبار تن‌ها را، ما اگر می‌خواهیم از عطای او بهره‌مند شویم، باید لقا ش را هم برتابیم و گرنه آزادیم که آن را به این ببخشیم و در گذریم. باید «انبوه» را در وجه «انبه» بخوانیم و «انبهی» به شرح ایضاً و باید «پنهان» را که برون «درمان» (ویا به قولی «کرمان») عادی‌مان شده، به خلاف آمد عادت «پنهان» برون «رمضان» بگیریم. اومی گوید من ترا ازین درشتناک بادیه می‌برم، به سوی کعبه روحانیت و آتشکده ضمیرم. بسم الله اگر حریف مائی. و اگر نمی‌خواهی، به سلامت برو شعر ظهیر فاریابی بخوان، نه لفظش چموش است نه وزن شعرش تکان و لقا موج‌وار دارد، نه انبوه را انبه می‌کند (مثلاً) و نه هیچ، خیلی هم روان و فصیح و بلیغ و شسته رفته حرف می‌زند، انگار سعدی دیگری است، سعدی در فصاحت و بلاغت و در طرحهای غزلها و اشعارش بسیار زیاد

۴۲۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

از تغزلات ظهیر فاریابی تأثیر پذیرفته، بسم الله بفرما دیوانش حاضر است و حالاً زومی ندارد در کعبه بدزدی، در کتابخانه‌ها نیز به فراوانی پیدا می‌شود، اما باید مثل اندیشه او نه کرسی فلک را زیر پا بگذاری، و تازه برای چه کاری، چه معراجی؟

می‌گوید اما شیر سرخ و ارسلان قزل من، آواره درویش سرگردانی است و چنین رکاب بوسی‌ها نیز نمی‌خواهد و من برای او می‌گویم:

شمس تبریز که داننده اسرار دل است
غیر از او هیچ ندانم، تنها یا هو
شمس تبریز که غایب شد از چرخ کبود
من نشانش بنشانم، تنها یا هو
این هم از گفته شمس الحق تبریز بود
فارغ از کون و مکانم، تنها یا هو

می‌گوید: ای مطرب خوش قاقا، تو قی قی و من قوقو... و می‌گوید اینست عطا و لقای من، نمی‌خواهی برو بگو قاقا نی برایت به جای تنها یا هو، سه طغرا لف و نشر مرتب و فرصت الدوله شیرازی نامرتبش را بسازند، بخوان ولدت ببر... آنکه شهر خوا بگاهش و خودش را چنین توان ستود:

آن حریم صفا، حظیره قدس مامن امت و عشیره قدس
آن شبستان حال و هوش و صفا جلوه گاه جمیل شور و نوا

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۲۳

خیمه عشق و خرگه ملکوت	حرم شعر و محرم جبروت
خفته در او امین شهر شهود	شاه در ثمین بحر وجود
مطرب مست قولی و غزلی	ازلی نغمه هاش لسم یزلی
فخر ایران و روم و جمله جهان	ساقی اهل دل، کهان و مهان
شاهدی در سپهر معنی ماه	مقولش رانده، ترک داده پناه
آنکه تا باقی است شعرو جمال	نفقه دامنش به دست زوال
آنکه باشعرو شور و تن تننش	مرده را زنده می کند سخنش ^۱

بله او آن چنانها گفته است و چه بسیار آن چنان ترها نیز...

... و باری ورق می زد و می جست، می جست و ورق می زد، مصاحب خرده گیر من، منکروار، دفتری را که در آن اشعاری از نیما نوشته بودم برای خود، و مصاحب خرده گیر من در جست و جوی خود، منکروار، در پی بهانه ای می گشت، برای بحث و جدل و خرده گرفتن بر نیما یوشیج و اسالیب صوری و لفظی و معنوی او، تا ناگهان چهاراش از شغفی گفت و شکفت، رسیده بود به نام شعری از نیما که به خیال خودش غلط بود رسیده بود به «شاه کوهان» گفت:

«هان، پیدا کردم، غلط فراوان است، بفرمائید «شاه کوهان». اما اول تو بگو که اسم و عنوان این شعر را چه طوری بخوانیم و چگونه توجیه کنیم «شاه» را قید تعظیم و علامت تکبیر بگیریم، مثل اینکه در «شاهکار و شاهراه» است، یعنی شتری که کوهان شاهانه و بزرگ دارد؟

۱- من گفته ام، در ارغنون

۴۴۴ / عطا و لقای نیمایوشیج

اگر این طور باشد که خیلی بی ذوقی هم می‌خواهد، سوای دیگر حرف‌ها.

- نه این طور نیست که تو می‌خوانی.

- پس چی؟ پس چطور باید خواند؟ راه دیگری ندارد.

- این بار انکارت را از نام کار شروع کرده‌ای؟! تو متن شعر را

نخوانده‌ای، بخوان، آن وقت می‌فهمی «شاه‌کوهان» را چگونه بساید خواند، عجبا هنوز متن را نخوانده، سرنام و عنوان کار جمل می‌کند. مگر ذهن تو - شماها - چطوری است که این قدر ترا به پیچ و خم و دست انداز می‌اندازد، مگر نمی‌توانی خیلی ساده و راحت بگیری کار را و بگوئی «شاه‌کوهها» گویا دماوند را می‌گویند و شاید هم...

- به به! اگر اینطور باشد که دیگر بهتر! پس «کوهان» جمع کوه

است؟ چشم علامه قزوینی روشن! نه خودت بگو، انصاف بده، آیا چنین کاری درست است؟ آخر این قبول که ما در فارسی دو علامت جمع داریم یکی «ها» و دیگری «ان» ولی عزیزم با «آن» علامت جمع که همه چیز را نمی‌توان جمع بست، هر امری در دستور زبان فارسی قاعده و قراری دارد، همین طور دلبخواه و هر دم بیل که نیست. باید و می‌تواند بگویند «شاه‌کوهها» این دیگر چه ادائی است شاه‌کوهان؟

- این ادا نیست، پسند است، اختیار است و انگهی در خصوص

قاعده جمع بستن با این دو علامت در فارسی از دیرباز تا امروز در آثار اساتید درجه اول و دوم و سوم و غیره موارد استثنا به قدری فراوان است، به قول معروف لا تعدو لانه حصی، که دیگر می‌توان گفت قاعده آنطور که شما تصور می‌فرمائید نیست و به حال خود نمانده. به قدری استثناها

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۲۵

داریم که می باید گفت که قاعده اینست که با «ان» و «ها» تقریباً همه چیز را می توان جمع بست. خاصه در شعر که سابقه ذهنی و اجازه «یجوز» شاعر مالا یجوز لغیره» نیز کار را درهم ترو استثنایا را بیشتر از قاعده کرده است. یعنی جای این دو عنوان را عوض بدل کرده است. ما از خودمان کسه نمی توانیم دستور جزم و باید و نباید وضع کنیم و برای جمع و مفرد و واو عطف و غیره هر طور دلمان می خواهد حکم صادر کنیم. این زبان گذشته ها و گذشته گانی دارد، تاریخی و متونی دارد و صاحب اختیاران و فرمانروایانی. تو هر وقت در عالم معنی و سخنوری به خدمت وای، یا حتی نظامی و خاقانی و انوری و ظهیر فاریابی رسیدی و آثاری در حد و قدر و با ارج و عزت آثار ایشان آفریدی، اهل این زبان به تو حق می دهند که در بنیاد قواعد دستوری نیز به دلخواه و بر مقتضای حاجت خود تصرف کنی، بدعت کنی و سنت بگذاری و اگر حق ندهند نیز تو به قوت و قاهری و سلطه ای که داری، بدعت خود را چنان چون سنت می گردانی و اختیار و پسند خود را می قبولانی، اما البته به شرطها و شروطها که بررسی به آن حدود.

– به هر حال «کوه» را به «کوهان» نمی توان جمع بست. این چیزی است که نه تنها هیچ استاد صاحب اختیار و سنت گذاری، بلکه هیچ شاگرد و کودک نیز به خود اجازه نمی دهد، اصلاً خوشایند و مأنوس نیست، من که یادم نمی آید هیچ استاد فصیح و بلیغی چنین غلطی مرتکب شده باشد، اگر هم مرتکب شده باشد به یقین مورد اعتراض اساتید بعدی و مخصوصاً ناقدان و سخن سنان قرار گرفته است.

– چنان به جزم می گوید که گوئی تمام متون ادب فارسی را زیر

۴۴۶ / عطا و لقای نیما یوشیج

ورو کرده است و فیش برداشته است. اگر رویت بشود، به نظر من سوگند خواهی خورد و به قید سوگندان غلاظ و شداد مقید خواهی کرد دعوی خود را؟ گفتم به شرطها و شروطها، یعنی اگر به مرتبه استادی برسی و مورد قبول استادان قرار گیری حق داری که در زبان صاحب تصرف شوی و اما ناقدان و سخن سنجان، از جمله ایشان یکی هم شمس قیس رازی است که الحق در نقد فنی و دستوری مردی فاضل و استادی بلامنازع است و لابد خواننده ای که همین شمس قیس رازی در کتاب نفیس خود، در بعضی فصول، قلم انتقادی و خرده گیری بر می دارد و از نام و شهرت هیچ استادی هم پروا نمی کند و به این و آن استادانه و چالاک می تازد و منجمله حتی به استادان و سخنوران بزرگ و توانائی چون انوری و خلاق المعانی کمال اسماعیل هم، شایدها و نشایدها ردیف می کند که احتمالا از لحاظ حاق و محض «قواعد و فنون ادب» درست هم می گوید، این درست، اما اگر دقت کرده باشی پس از همه خرده گیری ها و ترکتازی ها انصاف می دهد و چه منصفانه انصاف دادنی. آنجاست که خلاق المعانی و یا انوری را در کسوت و قدر و منزلت اسنادی و ارج و عزتی که دارند به جای می آورد و سرانجام - فی المثل - می گوید: «اما انوری را آن قدر هست و آن حد که در چنین مواردی به او اقتدا توان کرد!»

- بله یادم هست، ولی این دیگر از آن موارد نیست من به یقین می گویم که یادم نمی آید هیچ فصیحی را در اساتید گذشته شعر و ادب فارسی بتوان سراغ داد که مرتکب چنین بی ذوقی و غلطی شده باشد که فی المثل «کوه» را به «کوهان» جمع بسته باشد! اصلا نمی توان چنین کرد و فارسی زبان حق ندارد چنین کند، خوشایند و مأنوس

عطا و تقای نیمایوشیج / ۴۲۲

نیست منکر است چون بالفظ دیگر که «کوهان» شتر و گاونر باشد اشتباه می‌شود.

– حرف‌ها را درهم مکن، یکی یکی. اولاً می‌توان جمع بست، چنانکه نیمایوشیج بسته است و ثانیاً خوشایند و انس مطلب دیگری است و درست و نادرست مطلب دیگر و در دل شخص منکر هر کار که ممقوتی بکند منکر است و خوشایند و مأنوس نیست. تمامت اشعار نیما به نظر تو، شك ندارم که شبهای چهارشنبه غش می‌کند. تو علی^۱ ما، علی یوشی مارا – مثل معاویه علی نجفی کوفی مدنی مکی را – به تاریکی دیده‌ای، اصحاب معاویه چگونه علی (ع) را دشمن ندارند و ممقوت شمارند. ثالثاً یادت نمی‌آید که فصیحی...

– این هم شد حرف که «می‌توان بست، چنانکه نیما بسته» این دلیل است یا ادعا یا هر دو و بانوعی مصادره به مطلوب است چون اصل بحث بر سر همین هست که من می‌گویم کار نیما بی سابقه و نادرست است. از قدام شاهد بیاور و بحث را تمام کن و دعوی خود را قرین فیصله گردان مثل موارد دیگر که شاهد از قدام نقل می‌کنی. و اینجا فقط يك شاهد از استادی کهن کافی است. البته از مولوی نه، چون مولوی هر کار که فکرش را بکنی یا نکنی کرده است، از اونه. او قبول نیست.

– اگر شاهد بیاوریم که «غار» را به «غاران» جمع بسته اند و از آن قیاس بگیریم، چطور؟ آخر هر چه نباشد غار هم در کوه پیدا می‌شود، غارها جزئی از جغرافیای کوهها هستند، مگر نیست؟
– به قول هموطنان ترك زبانمان «هیچ دخلین وارا؟» من می‌گویم

۱– علی اسفندیاری نام و نام خانوادگی نیمایوشیج است.

۴۲۸ / عطا و تقای نیما یوشیج

جمع کوه به کوهان تومی گوئی غار و غاران؟ نه. فقط همال که مطلوب و مورد بحث ماست. قیاس و نظیر و شبیه و جزء و کل نه، فقط عین کوه و کوهان و اگر نمی توانی و شاهی نداری، انگت بینداز و کوتاه بیا. - باشد. حالا که این قدر اصرار داری، حالا که این قدر جد

می ورزی و گمان می کنی که میچ نیما و من بنده را محکم گرفته ای محکم بگیر که درنرود ولی محض تسلی خاطر تو من شاهد برای هر دو می آورم. با این کافر ماجرائی که در تو می بینم، بعید نیست که باز جایی در شعر علی ما بر بخوری به «غاران» و معاویه وار ماجرا کنی و ماران تعصب از تو دست برندارند. قطران تبریزی را به استادی قبول داری یا نه؟ مطابق میل تو او هم استادی کهن است و هم صاحب دیوان بزرگ و هم از قبل حمله مغول.

- البته که قبول دارم.

- خب، خدارا شکر و چه عجب! عجب که در مورد این استاد

لجاج و عناد نمی ورزی.

- زیرا قطران تبریزی به راستی شاعری استاد است. نخستین شاعر پارسی گوی خطه آذربایجان پیش از حمله مغول و پیش از سلطه زبان ترکی در آن خطه. قطران شاعری چیره دست و تواناست و خوشبختانه دیوان بالنسبه مفصلی هم از او باز مانده که از مغتنمات و غنائم بسیار با ارزش قبل از مغول و از قدمای قدیم است.

- خب به حمد الله جای شکرش باقی است که در این مورد بخصوص

توافق نظر و بلکه وحدت رأی داریم. بله همین استاد قطران تبریزی از فصیحای قدیم، قصیده خواندنی شیوائی دارد که چنین شروع می شود:

عطا و لقای نیمایوشیج / ۳۲۹

اگر باران نباشد در بهاران سرشک و آه من بس باد و باران
جهان را بس بود نالیدن من اگر بلبل نالسد در بهاران
و گر در بوستان پیدا نیاید چو دیگر سالها نقش و نگاران...

بیت سوم را نقل کردم تا ببینی که «نگار» را هم به «نگاران» جمع توان بست و این نگار نه به معنی «دلبر، یار و معشوقه» است که در واقع معنای مجازی و مستعار است. نگار به معنا و مرادف نقش است. اما از بس شهرت و رواج صبغه و جنبه حقیقی پیدا کرده است، به طوری که گوئی یکی از معانی «نگار» در وضع اصل لغت همان یار و دلبر و معشوقه است حال آنکه چنین نیست به هر حال نگار درین بیت به معنی 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 به ممدوحش ابونصر مملان گوید:

شوند از گنج تو غاران چو کوهان

شوند از خیل نو کوهان چو غاران!

مصاحب خرده گیر من گفت: بس است، آما و صدقنا! ایمان
آوردم و استوار می دارم گفته ترا.

و من گفتم: اگر این شاهد و نظائر این هم نبود و نیما نخست کس

۱- دیوان قطران تبریزی، طبع شادروان محمد نخجوانی استاد فاضل

فقیل تبریز- حقیقت- ۱۳۳۳ شمسی ص ۸-۲۳۷.

۴۴۰ / عطا و لقای لیما یوشیج

بود که چنین کرده بود، من اینجا را جای خرده گیری بر او نمی دانستم زیرا او سخنوری است در عالم معنی به ذروه ای بلند رسیده و دهها سال پس زانوی کار شعر و سخن نشسته و از همه عالم باز آمده و با شعر و شور و سخن خویش خلوت کرده است و خلاصه کار شعر و شاعری را به جلد گرفته، عمر در راهش نهاده و بسیاری و چه بسیار آثار نغز و پرمغز و به آئین به سرانجام رسانده است با قوت و فن ها و زیر و بم های کار خویش در صورت و معنی و سطوح و اعماق آشنائی و خبرگی به هم رسانده است. او به اقتضای معانی مورد اعتنای خویش حق دارد، در آداب و ترتیب الفاظ تصرف کند. و اما آنچه درباره مولوی گفتی، الحق که بسیار پرت گفتی و پلا بافتی. این فضولی ها و حرف های زیادی در حد من و تو نیست. بشوی دهانت را که می چاید. استغفار کن که صد بار استغفار کردنت باید. مولوی از خداوندان بزرگ زبان و ادب و شعر ماست در معنی و در لفظ نیز صاحب اختراع و متصرف و مبتکر است. «عیب» مولوی به نظر کسانی چون تو لابد اینست که به زبانی خانمی و نرم و نازک و رام و آرام سخن نگفته است و راحت الحلقوم غامه پسند نپرداخته بلکه دارای زبانی ست سرکش و چموش و با چین و شکنها و ابعاد خاص و نادر و غالباً عزیز و دور از دسترس این و آن. سهل ممتمعی خاص و مناسب معانی بلند و حال و هنجار شاعری عجیبش. از خیام به دلائل خاص گذشته، زبان ما اگر سه شاعر فحل و سر آمد و بزرگ به تمام معنی داشته باشد، بی شک اولینش اوست. بشوی دهانت را که می چاید و چگونه چائیدنی.

و باز برگشتم به قضیه کوه و کوهان و گفتم در معنای نام کوه،

عطا و تقای نیمایوشیج / ۴۳۱

ذاتی است به هیبت و عظیم و انکارناپذیر و خشن نیز، چه می گوئی در جمع بستن «بزم» با «ان»؟ چنانکه درین بیت از فخرالدین اسعدگرگانی آفریننده و گزاردنده منظومه بزرگ و بی همانند «ویس و رامین» آمده است:

اگر چه بود بزم شاه خرم دگر بزمان نبود از بزم او کم^۱

و نیز گفتم اگر درخصوص جمع کوه به کوهان، يك شاهد از قدما ترا بسنده و کافی نیست، اينك دومین گواه، در عین همین مورد، از «ابن یمین فریومدی» در قطعه‌ای که نظیر آنرا در قالب و محتوی به دیگران هم نسبت داده‌اند، در کم طالعی و شور بختی گوید و مشهور هم هست کما بیش:

طالع من ببین، که از پی آب	گر روم سوی بحر، بر گردد
گر به دوزخ طلب کنم آتش	آتش از یخ فسرده تر گردد
گر به کوهان طلب کنم سنگی	سنگ نایاب چون گهر گردد
ور ز راهی طلب کنم کف خاک	خاک حالی به نرخ زر گردد...
این چنین حالهاش پیش آید	هر کس را روزگار بر گردد
بر همه حال شکر «ابن یمین»	که مبادا ازین بتر گردد ^۲

۱- ویس و رامین -- طبع آقای دکتر محمدجعفر محجوب -- اندیشه -

تهران - دیماه ۱۳۳۷ شمسی ص ۲۲

۲- دیوان قطعات و رباعیات ابن یمین با تصحیح و مقدمه شادروان

سعید نفیسی - تهران - مروج - ۱۳۱۸ شمسی ص ۳۸.

و قتی پای «تخییل» و خلق شعری و آفرینش هنری در میان باشد، دیگر بیهوده و پرت است و نشنیدنی، چند و چون و ماجرا کردن هائی از قبیل آنچه «ادیبچه» های متحجر و بی ذوق که روحشان تصلب آهنین پیدا کرده است و پای از حدود سنت های متعارف و سوابق معهود بیرون نمی خواهند گذاشت. متحجرانی که مبتلا به «تصلب شرائین روح و ذوق» هستند، که خداشان شفا دهد، شفا دادنی.

باری، این «فلکی شروانی» است معاصر و دوست جوانمرگ خاقانی که خاقانی پس از مرگ این دوست و هم شهری جوان خود او را «مرثیه» ای - و خودمانیم در واقع خود را «فخریه و حماسه» ای کوتاه و کوچک گفته، عطسه خودش خواند - آری این اوست - فلکی شروانی - که بی پروا به اصحاب تصلب شرائین ارواح گفته است و چه خوب:

هوای فاخنه رنگ است و ابر بلبل فام

بریز خون خروس ای نگار کبک خرام^۱

۱- دیوان فلکی شروانی، به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب - تهران - ابن سینا - ۱۳۴۵ شمسی - ص ۱۱۲ - ایضاً ر. ک: فرهنگ مترادفات و اصطلاحات، تألیف محمد پادشاه متخلص به شاد (مؤلف فرهنگ سودمند آندراج) چاپ تهران کتابخانه خیام ۱۳۴۶ شمسی ص ۲۲۵ که از جمله شواهد کتابات و مترادفات شراب گویا شاهد «خون خروس» را می خواسته است و یاد و لی متأسفانه مثل اغلب و اغلب شواهد و ترکیبات و کلمات و همه چیز این کتاب (آن هم فرهنگ) درین چاپ -

عطا و تقای نیمایوشیج / ۲۳۳

حالا تو بگو آخر فاخته رنگ یعنی چه؟ بلبل فام کدام است؟ جواب این ست که من که فلکی شروانی‌ام، چنین احساسی داشته‌ام (و من شاعر کهن سرای معاصر خاقانی‌ام نه نوپرداز پیرو نیمایوشیج اشتباه نکنید) در آن لحظه که این شعر را می‌سروده‌ام احساس و قریحه شاعری من چنین دریافتی داشته است که هوا را به رنگ فاخته می‌دیده‌ام و ابر را به رنگ بلبل و درین حال از نگار کبک خرام خویش خواسته‌ام که برایم باده از صراحی - از خروس - به جام ریزد. اگر تو نمی‌خواهی، اگر خوش نداری، ای ادیب اریب قیقاج، باشد مخواه، از ما به خیر از توبه سلامت، مخواه، مخوان شعر مرا، مشنو. این بیت را، من برای کبک خرام خود گفته‌ام و برای هر آن دیگری که حال و هوای سخن مرا خوش می‌دارد و درمی‌یابد. تو برو شعر رشید و طوطی معاصر ما را بخوان که هیچ ازین «عیب» ها ندارد و هیچ ازین تخییل‌ها و خیال‌انگیزی‌ها و خیال‌آفرینی‌ها نیز، اما اگر شعر مرا می‌خواهی، پس دریاب، اندکی ذوق و خیال خود را به آفرینش‌های تازه و امور غیر معتاد و زیبایی‌های نویافته متوجه کن، تا لذت ببری. بله هر نوآفرینی، هر تازه‌پردازی و هر جدیدی را لذتی است. اما هر کالائی را هم بهائی و قیمتی است. برای ادرك هر لذتی

→

هریت و هر سطر و هر شاهدش باچند غلط آمده است و از جمله همین بیت فلکی شروانی مورد بحث ما درین چاپ دارای این غلط‌هاست: فاخته انگشت! به جای فاخته رنگ است و ثانیاً اسم شاعر گوینده بیت «ملك» به جای «فلکی» و ثالثاً شیروانی به جای شروانی که اگر ذهن خواننده قبلاً آشنائی نداشته باشد، یحتمل تصور می‌کند «ملك شیروانی» شاعر ناشناخته و گمنامی است؟!

۴۳۴ / عطا و لقای نیمایوشیج

بایستی کوششی و جهدی داشت. اگر کالائی را می‌خواهی باید قیمتش را پرداززی. قیمت کالای خیال‌نو و تخیل‌نو نیز کوشش و همدلی برای ادراک آن‌ست، نه جدل، نه عناد، نه کج‌ذوقی و ولج و دشنام‌گوئی، پس بدان و تأمل کن، تأمل کردنی.

تتمیماً بدینست در حاشیه این مطلب گفته شود که فلکی درین بیت چنانکه پیدا است بنا به رسم صنعت مراعات النظیر نام چند مرغ را مراعات کرده است: فاخته، بلبل، خروس، کبک و مقصود از خروس درین بیت ظرف باده است که به شکل خروس ساخته می‌شده است. می‌دانیم که قدما در کار ساختن ظروف باده، ذوق‌ها و تفنن‌ها داشته‌اند. شیشه‌ها و ظرف‌های شبیه مرغان، از جمله به شکل بط، خروس، دراج، تیهو و امثال اینها می‌ساخته‌اند و بط باده بسیار مشهور است و از آن مشهورتر خود صراحی. و من گفته‌ام در قصیده مرثیه حبیبم احمد سروش:

نمی‌خورد می‌بی حریفان سروش	چه بود این که تنها نهان سر کشید
نه از خیل تنها خوران دیدمش	نه پنهان شنیدم که ساغر کشید
چو بودش بطی می، برابر نهاد	کسان را و خود چون برادر کشید
و گر شط می داشت، اصحاب را	برادر گرفت و برابر کشید
چه می‌بود این، کز حریفان نهان	به يك جرعه جامش به سر بر کشید
مگر شوکران اجل بود این،	که تنها بنوشید و دم در کشید

بیت شاهد م: «چو بودش بطی می الخ» است که گفتم این تعبیر مشهور است.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۳۲۵

درین خصوص به فرهنگهای مبسوط منجمله دهخدا رجوع کنید
و نیز به حواشی سعید نفیسی بر باب‌الالباب که رباعی خواجه نصیر طوسی
را به شهادت این معنی نقل کرده است:

آن شب که مرا باتو کنار افتد و بوس
بر دست فلک همی زنم پای فسوس^۱
بس خون به ناحق که بریزم آن شب
از گردن شیشه و صراحی و خروس

در تعلیقه مربوط به این بیت بسیار مشهور قاضی اوزجندی که گفته:

بر خیز، که برخاست پیاله به یکی پای
بنشین که نشسته ست صراحی به دوزانو

که شکلی از همان ظرفهارا در نظر داشته است که حیوان در آن
«دو زانو» نشسته بوده است.

... و باز گویا مصاحب خرده گیر من چیزی یافته بود، موردی که
بتواند بر اسالیب و تعبیرات و ترکیبات و کلمات کاربرده نیما انگشت
جدل بگذارد و بحث را میاندار شود. سر بر آورد و صدا نیز، که هان،
مثلاً همین تعبیر نیما، به نظر تو خوب و خوشایند است و درست می نماید

۱- فسوس = افسوس اینجا به معنی استهزا است.

۳۳۶ / عطا و لقای نیما یوشیج

که شاعری چنین بگوید؟ گفتم چنی را، کجا را می گوئی. گفت آنجا که گفته است، در شعر «اجاق سرد» که تو خیلی دوست می داری و از آثار زیبا و تمام گفت نیما می شماری (گفتم بله الحق همچنین است اجاق سرد نیما از بهترین شعرهای اوست به اعتقاد من و بسیاری دیگر هم. خوب حالا به کجای این شعر، کدام تعبیرش ایراد داری؟ گفت:) آنجا که گفته است:

روز شیرینی که با من آشتی بودش...

گفتم خوب، عیبش چیست؟ گفت آخر این هم تعبیر است که از روز کرده است؟ «روز شیرین» یعنی چه؟ مگر روز و شب هم مزه دارد؟ تو حتماً می پسندی ولی آیا در گفته هیچ استاد بزرگی دیده ای که عینش یا نظیرش را گفته باشد؟

من گفتم بله، اتفاقاً همین تازگی به آن برخورددم. در شعر هیچ جای شگفتی نیست اگر روز و شب مزه داشته باشند، هوا به رنگ مرغ باشد و چه و چه و روز شیرین نیما درست برعکس روز تلخ فردوسی است. اگر روز تلخ تواند بود، پس در عالم عکس و ضد آن شیرین نیز تواند بود، بسته به اینکه چشنده روز و روزگار چه مزه ای را دریابد و ذائقه و احساس و ادراکش چه حکم کند. من تعجب می کنم ازین خرده گیری به راستی پرت تو و اگر شعر فردوسی را در جهت عکس گفته نیما ندیده بودم که می دانم خیلی دلت می خواهد از قدما شاهد داشته باشی و این شواهد قدمائی برای تو چون عقده ای شده است. اصلاً

عطا و تقای نیمایوشیح / ۴۳۷

به این ایراد بی مورد تو جواب نمی دادم زیرا به نظر من امری عادی تر از این و ساده تر از این تعبیر نمی تواند باشد که کسی مثلاً بگوید فلان روز به من خوش گذشت و اوقات شیرینی را گذراندم یا برعکس آن، بد گذشت و اوقات تلخی داشتم این عبارت نظیرش نه تنها در شعر که حتی در محاوره روزمره عامه مردم نیز به فراوانی مورد استعمال دارد، آن وقت تو آن را مایه خورده گیری بر شاعری می کنی که می کوشد اغلب سخنانش از اغاب جهات نو آئین بوده باشد؟ و مسلماً این از آن مواردی نیست که فیما در آن قصد نو آئین سرائی داشته بوده باشد، زیرا گفتم که امری بسیار عادی و حتی روزمره همگان است و تقریباً تکیه کلام بسیاری از خلق الله در محاورات معمولیشان تاجر رسد به شعر و اما آنکه فردوسی گفته است و شاهد قدمائی من درین مورد تواند بود، اینک شاهد آن در ماجراهای ارجاسب تورانی و گشتاسب ایرانی، که بنابراین بایستی از هزار بیت دقیقی باشد که در شاهنامه فردوسی آمده است و می توان آن را به استاد بزرگواری چون دقیقی طوسی نسبت داد، که گمان نکنم از لحاظ نقل شاهد برای من و تو فرقی داشته باشد و به هر حال شاهد مال آن زمانست که اسفندیار در بند خشم پدر است و ارجاسب میدان را خالی یافته، کهرم تیغ زن را گسیل می دارد که درین هنگام فرصت غنیمت شمارد و بر ایران بتازد و نخست بر بلخ:

بدو گفت: بگزین ز لشکر سوار

ز گردان شایسته کارزار

از ایسدر برو، تازیان، تسا به بلخ
که از بلخ شد روز ما تار و تلخ^۱

دوست مصاحب خرده گیر من، به اینجا که رسیدم، کوتاه آمد و
خوشبختانه بی چند و چون قبول کرد و من انصاف دادن او را سپاسگزاری
کردم.

مصاحب خرده گیر من انگار باز به خرده ای برخوردی، این پا و
آن پا می کند که بگویدی، یا نه و من به او دل می دهم و می گویم بگو،
حرفت را بزن، خدای نکرده دو نفر آدمیم و داریم حرف می زنیم با
هم، جنگ که نداریم پس پروا مکن و بگو هر چه می خواهد دل تنگ
پر عقده ات بگو.

می گوید درین شعر «هست شب» نیما...

می گویم:

- خب، چه؟

- هیچ، در عبارت «مردم در استاده هوا» حرف داشتم.

- چه حرفی؟ نیما نظیر این را در «پادشاه فتح» هم دارد:

۱- شاهنامه فردوسی، چاپ بروخیم، ج ۶ ص ۱۵۵۶- و در حاشیه این
صفحه نسخه بدل مصرع شاهد متن: که از بلخ مان شد همی روز، تلخ آمده
که برای بحث ما فرقی ندارد، بلکه حتی مناسب تر هم می نماید چون صفت
اضافه «تار» را ندارد فقط «تلخ» مورد بحث را دارد.

عطا و لقای نیمایوشدج / ۳۳۹

با هوای گرم استاده نشان روز بارانی است^۱

– این یعنی چه؟

– معنیش که روشن است، می گوید هوای دم کرده شب مثل تنی ورم کرده، ایستاده است، ساکن است، درین لحظه هیچ حرکتی، نسیمی، وزشی ندارد، اندکی پیش ازین وزشی بوده ازسوی کوه، اما درین دم... اصلاً اجازه بده اول تمام شعر نیما را نقل کنم شعر کوتاهی است و از شعرهای بالنسبه خوبش، من معتقد نیستم که این شعر از بهترین اشعار «تمام گفت» او باشد، ولی درین شك ندارم که شعر خوب و رسائی ست، می گوید:

هست شب، يك شب دم کرده و خاك

رنگ رخ باخته است.

باد – نوباوه ابر – از بر کوه

سوی من تاخته است

هست شب، همچو ورم کرده تنی، گرم در استاده هوا

هم ازین روست نمی بیند، اگر گمشده ئی راهش را.

با تنش گرم، بیابان دراز،

مرده را ماند در گورش تنگ.

به دل سوخته من ماند.

۱ – شهر شب شهر صبح – پادشاه فتح – ص ۵۶.

۴۴۰ / عطا و ثقای نیما و شیخ

به تنم، خسته، که می سوزد از هیبت تب:
هست شب، آری شب.

خب این تمام شعر نیما بود به نام «هست شب» اگر دقت کرده باشی درمی یابی که شعری کمابیش رمزی (سمبولیک) است از تبی که در شبی دم کرده و گرفته تن و جان او را می سوزاند، سخن می گوید و این آخر شعر است، شعری که در آغازش از رنگ باختگی خاك و بادی - نوباوه ابر - که از بر کوه سوی او تاخته بود سخن می گفت. این درست حال و روحیه نسل نیما را متجلی می کند که دوران ورزش های آزاد مشروطیت را در نوجوانی دریافته بودند و همین که چشم به دنیا گشودند و توانستند به مدد بلوغ فکری و جسمی و روحی خود، دنیای اطراف را بهتر و بیشتر بشناسند، وضع محیط شان به کلی دگرگون شده بود، سیل مشروطیت را با صخره های موج شکن خودی و بیگانه متوقف کرده بودند و خلاصه حال و هنجار زمانه ازین و بنیاد داشت عوض می شد و شد و هوا خفه و دم کرده، گرم در ایستاده بود و هیچ وزشی از هیچ صوتی نبود و شده بود... باری بگذریم آن وقت تو همه این حرف ها را گذاشته ای و چسبیده ای به تعبیر «گرم در ایستاده هوا» و درین عبارت حرف داری؟! فی الواقع که عجیب است.

- نه شلتاق مکن، می بینی که مدتی ساکت نشستم و شعر خواندن و شرح و توضیح کردن ترا گوش دادم، حالا داری شلتاق می کنی و تر کنازی؟ هر چیزی به جای خودش معنی و مفهوم رمزی شعر و کیف و کم آن به جای خود و بحث در عبارات و کلمات و ترکیبات هم به جای

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۴۱

خود. من می خواهم بدانم يك شاعر، يك اديب به استناد چه گذشته ها و مدار کی به خودش حق می دهد که هر چه دلش می خواهد بگوید، همین جواب داری بگو، والا فلا.

- باشد. می گویم و در ابتدا حرفم اینست که اگر نمی خواهی بپذیری مختاری ولی این تعبیر نیما زیبا و رسا و بلیغ است و هیچ عیبی هم ندارد.

- یعنی تعبیر «گرم دراستاده هوا»؟

- بله. چه عیب و علتی دارد این عبارت که ترا از همه چند و چون شعر به خود متوجه کرده است. این تعبیر مقصودی را که در آغاز کلام به آن اشاره کردم، آن حالت سکون و بی وزشی را به خوبی تجسم می دهد، مخصوصاً با تشبیه جلوترش «همچو ورم کرده تنی، گرم دراستاده هوا». جای دیگری هم به این معنی پرداخته ام و گفته ام. نیما از خودش کلمه بی سابقه و «من در آورده» که اختراع نکرده است که از او مدرک و سوابق بخوایم برای تعبیرات (وتر کییات نو هم اگر درست و به آئین باشد) که مدرک و سابقه نمی طلبند. لغت که «وضع» نکرده، از معنائی که در ذهنش بوده تعبیری و عبارتی کرده است و اشارتی؛ پس این همه تعبیرات و تر کییات تازه سنائی و خاقانی و نظامی و دیگر و دیگران باید حتماً سابقه و سنت و مدرک مضبوط داشته باشند؟ مثل اینکه متوجه تفاوت قضایا نمی شوی. فرق بین تعبیر کردن و لغت ساختن را در نمی یابی؟

- چرا متوجه هستم، کاملاً هم توجه دارم.

- پس دیگر حرفت چیست؟ لابد کاربرد قبلی استادان؟!

- بله چه عیب دارد که عبارتی، تعبیری به قول تو، مثلاً سندی هم

۴۴۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

از استادی داشته باشد، بگرد، شاید پیدا کنی و مرا قانع و خوشحال!

– 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 هنرنمایی‌های هر هنرمند خلاق که با تعبیر و ترکیبات تازه و رسا و به آئین بر ثروت و غنای زبان بیفزاید. اگر بنا را بر ارائه مدارك قبلی بگذاریم تعبیرات و ترکیبات و استعارات آفریده و به کار برده هر شاعر خلاق را از دیوان و مجموعه لغات و فرهنگ زبان خود بیرون کنیم که دیگر برای زبان ما – مثلاً – جز تعداد کمی لغات بسیط و ساده (که هر زبان ابتدائی و ناتوانگری هم دارد) چه می ماند، چیزی نمی ماند.

وانگهی چرا وقتی مثلاً ادیب پیشاوری از ایستادن هوای گرم روز حرف می زند، به او چیزی نمی گوئید و ازش مدرك و سابقه نمی طلبید اما وقتی نیمای ما کوچکترین حرکتی و اهتزاز بی کلامش می دهد و نشاط نویسی و خلق و ادارش می کند که بر مقتضای موقع، حاجات شعرو آفرینش هنری خود را بر آورد و نتیجه بر غنای زبان و ثروت ادب ما بیفزاید، فی الفور همه در مدرك طلبی تان دامنگیر عناد و لجاج می شود و از او سابقه و سند می طلبید؟

دوست مصاحب و خرده گیر من می گوید: چطور مگر؟ من ندیده ام اما ادیب پیشاوری را سند و قولش را حجت می دانم، یعنی او همین گرم ایستاده هوا را دارد؟

من می گویم بله تقریباً نظیر و نزدیک به همین عبارت منتها ادب ما آنقدر وسیع و غنی است که احاطه بر تمام ثروت و دارائی و میراث آن برای یکی دوسه تن ممکن نیست. باید هر گوشه ای را یکی متکفل شود

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۴۳

و به مرور کار کند، شاید بعدها بتوانیم فرهنگی تاریخی و جامع از همه لغات و ترکیبات و کاربردهای اعصار و قرن‌های مختلف و حتی نسل‌های هر قرن داشته باشیم.

– شاهد ادیب‌پیشاوری را لطفاً نقل کن!

– بی‌تابی مکن. تو هم به‌مطلب خود 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^۱

و چه بسیار شواهد دیگر از این و نظایر این در تاریخ بیهقی^۲ که ادیب هم آنرا چاپ کرده است.

و اگر حوصله کنی از استادی دیگر شاهدهی دیگر هم دارم، منتها نظیر این نه به‌عین عبارت، از لحاظ دستوری عین همین اما از لحاظ عبارت نه. این شاهد از فاضل زراقی است. مولانا احمد زراقی متخلص به «صفائی» که لابد معروف خاطر شما هستند ایشان؟ بله؟ مقصودم استاد گرانقدری است روحانی صاحب تألیفات عمده و مشهور در علوم اسلامی و نیز بعضی کتب ادبی و از جمله کتاب «الخزائن» او (که کشکول‌واری است جامع و جالب) و نیز شاعری سراینده بسیاری شعرهای خوب در قوالب مختلف و منجمله مثنوی «طاق‌دیس» که به‌شیوه مثنوی مولانا جلال‌الدین سروده است که هم به‌تمامی مستقلاً^۳ و هم بعضی حکایاتش اینجا و آنجا

۱- دیوان ادیب پیشاوری، چاپ علی عبدالرسولی، چاپ اول، تهران

۲۲۴ / عطا و لقای نیما یوشیج

در کتب مختلف نقل و طبع شده است و اینک آن شاهد نظیر « خشک ایستاد »
 که در حکایت گربه و پلنگ و آدمیزاد - که حکایت بسیار مشهور و زیبایی
 است از طاق‌دیس که - گربه به خواهش پلنگ او را به جایی می‌برد
 که آدمیزاد را نشان دهد و :

گربه از پیش و پلنگ از پس، ز دشت
 ره نوردیدند، تا یک سبز کشت^۱
 مسردگی دهقان به گرد کشتهزار
 چون سحاب نوبهاران آبیار
 گربه را چون دیده بر مرد افتاد
 گفت: اینک آدم! و خشک ایستاد!

آن مصاحب خرده گیر گاهی ضمن آنکه ابهت و برای حمله
 بی حاصلش متوجه نیما بود، از بعضی پیروان نیما هم خرده می‌گرفت
 و منجمله از خود من و یکی از خرده‌هائی که بر من گرفت در شعری است
 به نام « هستن » و به نظر او آنجا که گفته‌ام:

نه چون آن هستان اینک جاودانی نیست،
 افسری ز روش، هلال آسابه سرهامان... الخ

۱ - نقل از « ریاض الحکایات » تألیف فاضل کاشانی، چاپ سنگی ۱۳۲۷
 قمری، تهران - ص ۱۷۵ - و ضمناً در مصرع سوم در اصل چاپی « نوبهارا »
 به جای نوبهاران که بایستی سهو کاتب نسخه بوده باشد که از رویش چاپ
 سنگی شده.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۲۲۵

که من البته به عنوان معترضه بحث‌های نیمائی، این فقره از اعتراضات او را نیز بی جواب نگذاشتم. خواننده اگر مطلقاً طالب بحث‌های راجع به نیماست می‌تواند درین کتاب از این چند سطر جواب بگذرد، و گرنه این هم بحثی است تقریباً در همان عوالم.

آن دوست می‌گفت من مفهوم «هستن» و «هستان» را می‌فهمم، حس می‌کنم ولی به خاطر مخطوتمی کند که هستان ممکن است بی سابقه باشد که در این صورت جای اشکال است. اگر سند و سابقه‌ای داشته باشد، باز حرفی ولی آخر «هستان» تا به حال کی گفته که تو گفته‌ای، من گمان نمی‌کنم جائی آمده باشد و ازین حرف‌ها.

من گفتم تو اگر ندیده‌ای، امر دیگری است، ممکن است من و تو خیلی چیزها را ندیده باشیم و تو مخصوصاً این عبارت را خیلی تکرار می‌کنی که «من ندیده‌ام» خب حالا بیا و بین از حضرت خداوندگار مولانا جلال‌الدین رومی، مولوی که فرموده است:

کاشکی هستی زبانی داشتی	تا ز هستان پرده‌ای برداشتی
هرچه گوئی، ای دم‌هستی از آن	پرده دیگر بر او بستی، بدان ^۱

و نیز شاهی دیگر از سعدی:

نیست بر سعدی ازین واقعه نیست عجب

گر غم فرقت او نیست کند هستان را^۲

۱- مثنوی، چاپ میرخانی، ج ۳ ص ۳۲۱ در قصه صدرجهان

۲- کلیات سعدی چاپ دکتر مظهر مصفا که الحق چاپ نادرو نفیسی است ص ۶۶۵.

۴۴۶ / عطا و لقای نیمایوشیج

و اگر خواسته باشیم از لقاهای خاص سعدی سخن بگوئیم، حرف به درازا می کشد منجمله الف های ممال و یاء مجهول شده عجیبش که در غزل هیچ اطفی هم ندارد و مخصوصاً در غزل، منجمله قافیه کردن عتاب به صورت ممال عتیب و حجاب به صورت حجیب و حساب به صورت حسیب با فریب و شکیب و شعیب! در غزلی که در همان صفحه مذکور در حاشیه قبلی (۶۶۵) از آن چاپ آمده و در حرف «ز» قافیه کردن جهیز (ممال جهاز) و احتریز! (ممال احتراز) و حجیز (حجاز) با مشکبیز و خیز و گریز، آن هم در غزل^۱ که خیلی توی ذوق می زند آن هم از کسی که خداوند غزل است و او را استاد درجه اول غزل می شمارند، ببینید چه ذوقی خواهد داشت که در کلام عشق و دلدادگی و غنا و غزل آنجا که از باد مشکبیز سخن است مثلاً قافیه اش را احتریز ببینید به جای احتراز؟!

بد نیست اینجا به بعضی دیگر از لقاهای سعدی اشاره مختصری بکنیم مثلاً در غزل زیبائی با مطلع:

خوشا و خرما وقت حبیبان به بوی صبح و بازگت عندلیبان

ملاحظه بفرمائید چند فقره عطا و لقائی دارد، می فرماید:

سزای دشمنان این بس که ببینند حبیبان روی در روی حبیبان

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۴۷

که درین بیت واضح است که «را» حذف شده است یعنی بایستی گفته شده باشد حبیبان را روی در روی حبیبان - و هم درین غزل کلمه مهجور عربی «ذئب» را به حکم قافیه به جای کلمه مصطلح و رایج فارسی «گرگ» می آورد، آن هم با تلفظ «ذیب»، تازه بگذریم از معنی بیت که پند عجیب و حیرت آوری است:

چو دانی کز تو چوپانی نیاید رها کن گوسفندان را به ذیبان!

ولی به هر حال اگر منی خواهی ازین غزل سعدی لذت ببری، ناچار باید این گونه لقاها را هم بر خود هموار کنی و هکذا غزل خوش طرح و خوش آهنگ متناسبند و موزون، حرکات دلفریب^۱ - که پر است از همان الفهای ممال شده:

متناسبند و موزون، حرکات دلفریب

متوجه است با ما، سخنان بی حسیت

که درین غزل چهاربیت با این نوع قوافی حسیب به جای حساب که مخصوصاً در مطلع غزلی که مصرع اولش به آن خوبی شروع شده، توی ذوق می زند، عیب به جای عتاب در بیت دوم، رکیب به جای رکاب، حبیب به جای حجاب، اما سعدی معجزه کار است در سخن و می گوید من همینم که می بینید، آن همه معجزات بی نظیر در گلستان و بوستان و

۴۴۸ / عطا و تقای نیما یوشیج

غزل‌ها و قصاید و قطعات و غیره دارم، چارثائی هم ازین طور پسندها و اختیساها دارم، نمی‌خواهید نخوانید، به سلامت. عطاهاى من آنها ولقاهاى من اینهاست. اگر نمی‌خواهید به قول خودم عطايم را به لقایم ببخشید یا نبخشید.

حالا این قوافی ممال که چیزی نیست حضرت شیخ اجل ماگاهی بعضی بی مبالاتی‌ها دارد که حیرت‌انگیز است منجمله دوسه بیت را با این ترك‌اولی که اشاره خواهم کرد، یعنی آوردن «ز» بعد از کلمه «گو» فعل امر از گفتن، ازین قرار:

دهن، گو، ز ناگفتنی‌ها نخست

بشوی، آنگه از خوردنی‌ها به شست^۱

و ایضاً در بوستان:

پسر کو میان قلندر نشست

پدر گو ز خیرش فروشوی دست^۲

و ازین دو مورد بدتر در مطلع غزل:

۱- ایضاً ص ۳۵۳.

۲- به ترتیب صفحات ۲۹۲ و ۲۹۸- از همان چاپ کلیات سعدی.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۴۹

هر که با بار آشنا شد، گو ز خود بیگانه باش
تکیه بر هستی مکن، در نیستی مردانه باش^۱

که این بی‌مبالاتی‌ها از استاد بزرگی چون سعدی شگفت است
و حال آنکه با اندک پس و پیش کردن کلمات غالباً این طور عیب‌ها و ترك
اولی‌ها، قابل پرهیز است منجمله در بیت اول می‌توانست بگوید، خیلی
هم آسان بود این تغییر:

ز ناگفتنی‌ها، دهن گو، نخست
بشوی، آنگه از خوردنی‌ها، به‌شست

یا در بیت دوم بدین گونه می‌شد ازین ترك اولی پرهیز کرد:

پسر کو میان قلندر نشست
ز خبزش پدر، گو، فرو شوی دست

بله به همین سادگی! اما کیست که در میان آن همه معجزات بی‌نظیر
و به حقیقت در اوج اعلا که بوستان سعدی مشحون از آنست (و در زبان
فارسی هیچ کلامی نداریم که در فصاحت و بلاغت به حد بوستان سعدی
رسیده باشد در میان تمامت کلیات سعدی نیز بوستان از لحاظ بلاغت و هنر
سخنوری در درجه اول از امتیاز است) این يك دو ترك اولی را، آن هم

۲۵۰ / عطا و لقای نیما یوشیج

قابل پرهیز که شاید هم سهو کاتبان و نساقلان موجب آنست، به چیزی شمارد؟ با این همه اینها از جمله لقاهاى این بزرگ استاد است، هر که عطای آن معجزات بی شمار را می خواهد، این لقاها را نیز برمی تابد و تحمل می کند یا اصراری را که سعدی در «مغنیات» دارد، کمتر جایی در شعری، غزلی، که قافیه سین ماقبل مفتوح دارد، سعدی توانسته است خود را از شر آلودگی «مگس» حفظ کند و این حال کمتر از «سگیات» بعضی شعرای قرن نهم به بعد نیست.

و هم سعدی است، تواناترین و زبان آورترین شاعر و سخنور فصیح و بلیغ فارسی، که در مجموعه معجزاتش «بوستان» بعضی فقرات عطا لقای دیگر دارد و از آن جمله ترکیب طولانی «ز ره باز پس مانده» آنجا که می فرماید:

ز ره باز پس مانده ای می گریست
که مسکین تر از من درین دشت کیست^۱

البته این ترکیب طولانی بدین صورت و درین مقام هیچ عیبی ندارد، سهل است که حسن و هنر هم هست، اما به زودی خواهیم رسید به موردی دیگر از همین ترکیب که در آن نقصی خفی خفته است، همو می فرماید، اندکی جلوتر از آنجا که گفتیم و گذشت:

عطا و لقای نیمایوشیح / ۲۵۱

توقف کنید، ای جوانان چست
 که در کاروانند پیران سست
 تو خوش خفته در هودج کاروان
 مهار شتر در کف ساروان
 چه هامون و کویت، چه سنگ و رمال
 ز ره بازپس ماندگان پرس حال^۱

از طولانی بودن ترکیب که بگذریم (زیرا این امر نفساً اگر عیب‌های دیگری در کار نباشد، چه عیب ذوقی و نقل و سنگینی کلام و چه غلط خلاف سماع و قیاس بودن و غیره) عیبی ندارد یعنی نفس طولانی بودن ترکیب اگر خالی از عیوب دیگر باشد مورد اعتراض و انتقاد نیست چنانکه درین مورد به خصوص کار خد اوند بی رقیب سخن فارسی، سعدی جادو بیان، هیچ عیب و علتی ندارد - گفتیم که سهل است - حنی حسن و هنر هم دارد، زیبا و رسا و نو است در شاهد اول: ز ره باز پس مانده‌ای می‌گریست، کار سعدی خوب و به قاعده و به آئین و وافی به مقصود و بی نقص است، اما مسألة عطاالقائی و محل خرده‌گیری در شاهد دوم است در نقل ما که می‌فرماید:

ز ره بازپس ماندگان پرس حال.

درین مصرع عیب مخفی کوچکی وجود دارد که از نظره اولی

۲۵۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

شاید پنهان می ماند و می گریزد، فقط آدم اهل و آشنا و دقیق پس از دقت و باریک بینی متوجه می گردد که این مصرع يك «از» (یا مخففش «ز») کم دارد، یعنی بزرگ است اما باید گفته باشد:

از «ز ره باز پس ماندگان» پرس حال شاهد اول را ازین جهت نقل کردیم که نقص شاهد دوم زودتر آشکار شود چون مجموعه کلمات «از ره باز پس ماندگان» اصل ترکیب را تشکیل می دهد نه «ز ره باز پس مانده». به جای علامت جمع در آخر ترکیب، بگذاریم جماعت، گروه، مردم، تا بهتر متوجه شویم که می خواسته است بفرماید:

«از مردم ز ره باز پس مانده» پرس که حال چیست؟

و می بینید که درین عبارت بایستی دو «از» باشد و حال آنکه در کلام سعدی یکی بیش نیست!

حالا که قضیه خوب روشن شد می گوئیم همان کلام را که شمس قیس پس از خرده گرفتن بر انوری گفت یعنی این استاد البته صد البته در آن حد هست که به دلخواه خود در سخن و اسالیب آن و حتی دستور آن تصرف کند و کسی را بر وی جای چون و چرا کردن نیست، بلکه در چنین موارد به وی اقتدا توان کرد و اصلاً در ترکیب های طولانی مثل اینکه حذف بعضی از حروف اضافه و ربط معمول و متداول است و اگر بر عکس این حال باشد، ترکیب از ذوق می افتد چنانکه مثلاً برای همین حذف حرف «از» ترکیب «مردم گریز» بهترین شاهد است چون در اصل و حاق مطلب ترکیب باید رساننده این معنی «از مردم گریزنده» باشد ولی حرف «از» را حذف می کنند که ترکیب پر طولانی نباشد و به جای آن می گویند «مردم گریز» که همان معنی را کمابیش با وجود آن حذف

عطا و تقای نیما یوشیج / ۴۵۳

و نقص، می‌رساند و در خصوص کار سعدی نیز چنین جواب و استدلالی توان داشت، جز آنکه از شمس قیس نقل کردیم و این خرده‌گیری بر سعدی و متذکر آن نقص ترکیب شدن نظیر خرده‌ای است که ناقدی بر ابن مصرع صائب تبریزی گرفته است که گفته بود: «عیبی به عیب خود نرسیدن نمی‌رسد» که آن ناقد گفته است و حق هم دارد که ابن مصرع يك «به» کم دارد یعنی صائب باید گفته باشد مثلاً: هیچ عیبی به این عیب که «به عیب خود نرسیدن» باشد، نمی‌رسد و مصرع صائب يك «به» کم دارد!

اما پس از همه حرف‌ها و بحث و نقل‌ها، سعدی و صائب می‌گویند: ما همینیم که می‌بینید، لقای ما این‌ست، هر که این لقارا نمی‌خواهد، از عطا‌های ما محروم خواهد ماند و خود داند، به سلامت.

به هر حال مقصود من خرده‌گیری بر استادان و خداوندان سخن نیست. استغفر الله. و این حرف‌ها هم شنیده‌ام که خرده بر بزرگان گرفتن خطاست و نیز این حرف را که هر که به بزرگی خرده گیرد که بزرگی خود را نشان دهد، خردی و بی‌خردی خود را نشان داده است، بلکه می‌خواهم بگویم که هر کسی، هر بزرگی برای خود خصوصیتی، ویژگی‌هایی دارد که باید آنها را شناخت و در مقام خود به جای آورد و پذیرفت. نیما یوشیج نیز ازین قاعده کلی مستثنی نیست، او نیز لقا‌هایی دارد و عطا‌هایی. اگر عطای او را می‌خواهیم باید لقا‌هایش را نیز پذیرا شویم و خواننده شعر او مختارست که لقا‌هایش را به عطایش یا بالعکس عطایش را به لقا‌هایش ببخشد، همین والسلام، و اما نامه نه تمام! هنوز خیلی درین زمینه حرف و بلکه حرف‌ها داریم که به مرور به آنها می‌پردازیم.

تازه این حذف و نقص که از سعدی نقل کردیم خیلی پوشیده و قابل دفاع و استدلال بود که کردیم و گذشت. سعدی بزرگ ما اقاها و حذفهای عجیب تر و حتی گاه عجیب و غریب دارد. مثلاً می فرماید، آنهم در مطلع غزلی:

هر که سودای تو دارد، چه غم از هر که جهانش
نگران تو چه اندیشه ز بیم دگرانش^۱

به جای اینکه بگوید: «چه غم از هر که در جهانش» که تازه این هم باز کلی حذف و نقص دارد یعنی مای خواننده باید از عبارت «چه غم از هر که جهانش» این معنی را دریابیم و در آوریم: «اورا چه غم از هر که در جهانست» یا به ترتیبی که او به ضرورت وزن و قافیه گفته است: «چه غم از هر که در جهانست، اورا» و می بینیم به وضوح که از گفته سعدی، تما آنچه مراد او بوده است و خواننده باید دریابد، چقدر فاصله و کم و زیاد وجود دارد و یا در این بیت حذف حرف «در»:

گفت ترسم بقا وفا نکند ورنه هر سال گل دم دبستان!^۲

مگر آنکه دمد فعل لازم را به معنای دماند متعدی بگیریم، یا فرض کنیم که دمد هم به معنی لازم و هم به معنی متعدی به کار می رود و یا بجای

۱- ایضاً چاپ مذکور ص ۴۸۸.

۲- ایضاً همان مأخذ ص ۶۶۵.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۵۵

دهد در اصل دهد بوده است و... در همه اینها حرف است!
و یا درین بیت:

اگر مانند رخسارت گلی در بوستانستی
زمین را از کمالیت شرف بر آسمانستی^۱

که گذشته از اینکه اسلوب جمله بندی خیلی قدمائی تر از زمان سعدی، و بیشتر مناسب زمان رودکی و فرخی سیستانی است تا عصر سعدی که از اوج های غزل فارسی در صورت و معناست، واضح است که خود «کمال» مصدری کامل است ولی سعدی به ضرورت وزن با «نیت» مصدری از آن «کمالیت» ساخته است که آنرا کامل تر کند ولی از اسلوب دور است و خوشایند نیست، خاصه در غزل و بالاخص در مطلع غزل و یا آنجا که فرموده است:

از عجایب های عالم سی و دو چیز عجیب
جمع می بینم عیان در روی او من بی حجب^۲

که خود این مجموعه از عجایب ها گرفته تا سی و دو و تا حجب، خود سی و سومین عجیب بی حجب این مطلع غزل است. قدمای قدیم و اقدم البته در قطعه و قصیده از این گونه جمع ها و «عجایب ها» - مثل

۱- و ایضاً ص ۷۲۲.

۲- و ایضاً ص ۵۷۷.

۴۵۶ / عطا و لقای نیمایوشیج

«مر ترا معجزات‌های قوی است» که فرخی‌سیستانی دارد - بسیار دارند که انگار جمع‌های عربی را به عنوان جمع به رسمیت نمی‌شناخته‌اند و از مقوله «تفریس» احیاناً دوباره جمع‌های عربی را به فارسی جمع می‌بسته‌اند، ولی در غزل، آن‌هم در غزل سعدی این کار سخت ناخوشایند است که در مطلع غزلی بگوید: از عجایب‌های عالم سی و دو چیز عجیب... الخ تا بی‌حجیب!

و دیگر از حذف‌های سعدی که فقرة دیگری است از لقا‌های 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
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار^۱

که از لحاظ بحث ما فرقی نمی‌کند مقصودم حذفی است که در مصرع دوم بیت صورت گرفته است و به چند وجه می‌توان مورد حذف را متذکر شد و نشان داد، یا: هر ورقش دفتری است، در معرفت کردگار، باید باشد و یا: هر ورقش دفتری است معرفت کردگار را، که در واقع را

۱- ایضاً از همان مأخذ ص ۶۶۹.

عطا و نثای نیمایوشیج / ۴۵۷

جانشین و به معنای در است اینجا و یا: هرورقش دفتری است از برای معرفت کردگار و ازین قبیل.

درخصوص سعدی مخصوصاً ازین جهت بیشتر تفصیل می‌دهیم و درکارهای او دقیق می‌شویم که از او تواناتری در عرصهٔ سخنوری فارسی نداریم و گواه ما بوستان اوست، و حال او که ازین قرار باشد، حساب دیگران روشن است.

سعدی می‌گوید من بجای ضمیر مشترك - خود و خویش و خویشتم - ضمیر شخصی خاص به کار می‌برم و می‌گویم:

من آنم، ز پای اندر افتاده پیر
خدا یا به فضل تو ام دست گیر^۱

بجای: به فضل خودم دست گیر. این لقا و شیوهٔ من است، شما چه می‌گوئید؟

به انتقادهای و خرده‌گیری‌های شمس قیس در خصوص اساتید و از جمله انوری قبلاً مکرراً اشاره کرده‌ایم و نیز اینکه در آخر گفته است، انصاف داده است که انوری را آن حد هست که به او اقتدا توان کرد، یعنی فی الواقع در مورد کاربزرگان و اساتید درجهٔ اولی از قبیل انوری و سعدی و امثالهما، مسألهٔ خرده‌گیری در میان نیست زیرا این بزرگان شأنشان اجل و ارفع ازین حرفهاست، اینان صاحبان، فرمانروایان، قانونگذاران، خداوندان زبان ملی ما هستند. خصوصیات اسالیب و

۱- ایضاً ص ۳۴۸ متن و ص ۵۱ مقدمه همان مأخذ.

۴۵۸ / عطا و لقای نیما یوشیج

سخنوری‌شان میزان و معیار فصاحت و بلاغت و محك بد و خوب و سره و ناسره زبان فارسی است و راههائی که سپرده‌اند راههای اجازه و اقتدا است. پس دقتی که در کارشان می‌کنیم برای کشف خصوصیات و اجازات و جوازه‌هاست، نه از مقوله خرده‌گیری محض، و همین‌هاست که من به آن «لقا» می‌گویم اگر به‌خاطری خطور کند که تو بوستان سعدی را معجز می‌شماری و بر بعضی موارد از دیگر شعرهای سعدی انگشت می‌گذاری، جواب این است که از بوستان هم مطالبی درین زمینه نقل کردیم و اینجا باز هم نمونه‌ای دیگر از حذف‌های سعدی در یکی از حکایات بوستان که در مصرع آخر بیت سوم حرف اضافه دریا بر را حذف کرده است در حکایت:

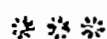
بزرگی جفاپیشه در حد غور
گرفتی خر روستائی به زور
الخ
و دهقانی

پسر را همی گفت، کای شاد بهر
خرت را مبر بامدادان به شهر
که آن ناجوانمرد برگشته بخت
که تابوت بینم تنش، جای تخت
...

که یعنی: در تابوت، یا: بر تابوت، که دومی ارجح می‌نماید

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۵۹

و سعی بدون این حرف اضافه بیت خود را «تمام» کرده است.



شعرا به مناسبت حاجاتی که داشته‌اند، انواع بلاهارا بر سر کلمات نازل کرده‌اند، از کاهش و افزایش، تخفیف و تشقیل و تشدید و غیره و غیره و چون به قول معروف «امرای کلام» اند بر ایشان خرده نتوان گرفت. از جمله گاهی بعضی تخفیف‌ها، مخفف کردن‌ها، چنان کلمه را دگرگون کرده است که با شکل و صورت اصلی و اصیلش تفاوت برآستی بسیار دارد مثلاً کلمه یا ترکیب «ناامید» که در اصلی «نااومید» بوده است ابتدا «ناامید» و سپس «نومید» و حتی «نمید» شده است در يك دوبیت از سنائی که البته مکرر گفته‌ایم این لقای شاعر است، هر که عطای او را می‌خواهد ازین گونه اداها و لقاهاى او نیز نباید روی بگرداند، از شواهد «نمید» شدن «نااومید» در شعر سنائی این دوبیت اوست:

ای جوانمرد، نکته‌ای بشنو	از عطای خدا نمید مشو
قهرش ادريس را نداده نوید	لطفش ابليس را نکرده نمید ^۱



۱- به نقل از براهین العجم سپهر، در مجهولات یائی از باب ذال معجمه - در این حاشیه از آن جهت شماره صفحه کتاب ذکر نشده که کتاب چاپ شده سپهر به شیوه خیالی قدیم‌ها شماره گذاری صفحات ندارد فقط در آخر هر صفحه در حاشیه کلمه اول صفحه بعد ذکر می‌شود، چنان که معهود بوده است.

۴۶۰ / عطا و لقای نیمایوشیج

از لقاهای فلکی شروانی قبلا چیزکی نقل کردیم و اینک نمونه‌ای
دیگر که در آن «حال» به معنی در حال، فی الحال، در دم، روان، در زمان،
فوراً، در ساعت و خلاصه قرینه زود آمده است:

گر به تناسخ شوند، زنده به دوران تو
سام و جم اندر جهان، با چشم و احتشام^۱
حال کند جان نثار، بر سر جام تو، جم
زود کند سر فدا، بر سم اسب تو سام

حالا تو بگو ای وقوعی گوی، یا وقوع گو، آخر مگردوزخ هم
آشامیدنی است؟ در کدام لغت نامه و دستوری چنین ترکیبی را جائز
شمرده اند؟ این خلاف سنت و سابقه است، خلاف شیوه ترکیب در اسالیب
قدماست و ازین حرفها، اما «رند ابر مست دریا کش» گوشش به این حرفها
بدهکار نیست و می گوید:

جدا از جنت وصل تو من آن دوزخ آشامم
کز آب چشمه کوثر، دلم از تاب نشینند^۲

۱- دیوان فلکی چاپ طاهری شهاب، تهران - ابن سینا، ۱۳۴۵ شمسی
ص ۵۱.

۲- داعی اصفهانی پسر ضمیری - مکتب وقوع تألیف استاد گلچین معانی
چاپ بنیاد فرهنگ ایران، ص ۱۰۹

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۶۱

اینک از نوادر ترکیبات و تعبیرات عثمان مختاری نمونه‌ای بشنویم
آب آهنین و آتشین سراب:

رفتم به راه غزنین بر آب آهنین
خفتم به حد کرمان در آتشین سراب^۱

که گویا ظاهراً مقصودش یخ‌بندان و گرمای فوق‌العاده بوده است.
وباز از همین استاد، در مورد فاصله انداختن بین عناصر جمله مثلاً^۲
فاصله بین «اگر» و «چه» و نظائر مواردی که در نیما هم هست و بسیار
هم هست، عثمان مختاری گوید، در «هنرنامه یمینی»:

ندمد هرگز، ار هوا، چه، لطیف
سنبل تازه از زمین کثیف^۳

به این معنی که «اگرچه هوا لطیف باشد، سنبل تازه از زمین کثیف،
هرگز بر نمی‌دمد»^۴



باری اگر شما شعر رودکی آدم الشعرا لقب و الحق بزرگترین

۱- دیوان عثمان مختاری بد تصحیح بسیار تمام عیار استاد جلال همایی
ص ۶۶۴ و ص ۲۱.

۲- ایضاً همین مأخذ، قسمت هنرنامه یمینی ص ۷۳۴ که به نظر استاد مصحح
همین صورت منقول در متن صحیح است و نسخه بدل‌ها مردود.

۳- همین مأخذ همان صفحه، حاشیه استاد همایی.

۴۶۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

استاد از اقدم قدما را نمی‌پسندید، فردوسی باشید، خیام باشید و فلان و بهمان و آن‌چنانها شعر بگوئید، و گرنه رودکی آن‌همه شعرها دارد در انواع و اقسام قوالب و کیفیت و کمیت‌های گوناگون و منجمه این شعر را هم دارد و این بر مقتضای هر نوآوری تواند بود و نظائر این، رودکی می‌گوید:

ملکا جشن مهرگان آمد	جشن شاهان و خسروان آمد
خزّ بجای ملحم و خمرگاه	بدل بساغ و بوستان آمد
مورد بجای سوسن آمد باز	مسّ بجای ارغوان آمد
توجوان مردود و لالت توجوان	میّ به بخت توجوان آمد

شما هم اگر مثل شمس قیس این ابیات رودکی را نمی‌پسندید و اینها را مرزون و بی‌نقص نمی‌پندارید و خوشتان نمی‌آید که به بگوئید «می» (بر وزن فعله) و می‌خواهید که «می» چنانکه در لفظ شماست «می» (بر وزن فع) باشد، دقیقی شوید، فردوسی شوید و که و کها و دیگر و دیگران و در طریقت نیمائی هم که به قول قائل «رودکی طریقت نواست» خواهند آمد، آنانکه خواهند آمد و باید بیایند، هنوز دیر نشده است اما این از لقاهای رودکی است، اگر نمی‌پسندید، شعر دیگران بسیار است و راه خواندن و نخواندن باز، کسی اجباری نکرده است، اما رودکی در زمان خورد زیسته است و این چنین هائیز گفته است، خواه شمس قیس‌ها را خوش آید، خواه نیاید.

گو اینکه من معتقدم رودکی اینطور شعرها را توأم بانوعی وزن

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۶۳

ترانگی، قولی و تصنیفی می خوانده است، اگر تمام مصرع های این ابیات در بحر خفیف درست جا نمی افتد و تشدیدهای «بی جا» لازم دارد، تا وزن این بحر را پر کند. ظاهراً دلیلش همان بوده است که رودکی چنگ زن با داستان هائی در موسیقی و خوشخوانی و نوازندگی که از او نقل کرده اند چاشنی این چنین اشعار خود اوزان موزیکی می کرده است و می خوانده (یا راوی او «میج» روایت می کرده است) و از همین جهت این اشعار جدا از اوزان موزیکی خود کوتاه و ناقص به نظر می رسند و تشدیدهای شدید می طلبد. شاید چنین بوده است؟

اگر کسی خواستار آن باشد که به دنیای رنگارنگ و پر شور و جذبه معانی اقبال لاهوری راه یابد و از میکرده پر جوش او و خم های سر جوش خمخانه اش سرمست گردد، باید «قلق» ها و «شگرد» ها و اشکال گوناگون و اقسام جنس ها و سرشته های سفالینه، گلینه، زرینه، و سیمینه و چونانه و چنینه صراحی ها و جام و ساغرهای او را هم بپذیرد، نه اینکه همیشه و همه جا متوقع و چشم انتظار یک قسم از پیاله و پیمانه باشد که با آن مأنوس بوده است.

اقبال لاهوری می گوید «نوردن» بجای «نوردیدن» و «نوشتن» اگر نمی پسندی شعر او را بخوان، برو شعر هزاران نفر پارسی گوی هندی دیگر را بخوان که آثار ایشان در تذکره ها و سفینه ها و کتب و کتابخانه ها الی ماشاء الله فراوان است بلکه اقبال می گوید نوردن و حال آنکه می توانست نوشتن هم بگوید، از لحاظ معنی و وزن کلمه هم عیب و اشکالی نداشت اما او گفته:

چه خوش است زندگی را همه سوز و ساز کردن
 دل کوه و دشت و صحرا، به دمی گداز کردن^۱
 ز قفس دری گشادن به فضای گلستانی
 ره آسمان نوردن، به ستاره راز کردن

او می گوید «انلس» بجای «اندلس» نمی خواهی، مخوان و خود
 را از قطعه بدیعی بلند و معنائی متعالی و روحی حماسی و پر شور محروم
 کن. اما «انلس» هم بجای «اندلس» باری تحقیفی، مخفیفی است و هیچ
 اشکالی هم ندارد، از «نمید» سنائی بجای «ناامید» غریب تر نیست و
 عجیب تر نیز نه، مخفیفی است از یک نام مشهور که امروزه اسپانیایی گویند
 و اقبال لاهوری فرموده است و چه خوب:

طارق چو بر کناره انلس سفینه سوخت^۲
 گفتند کار تو به نگاه خرد خطاست^۳
 دوریم از سواد وطن، باز چون رسیم
 ترك سبب ز روی شریعت کجا رواست

۱- گداز کردن هم بمعنی گداختن، گداخته، گدازه کردن است و خلاصه
 یعنی ذوب و آب کردن.

۲- نقل از تذکره شعرای پنجاب، تألیف خواجه عبدالرشید، چاپ کراچی
 اکتبر ۱۹۶۷ ص ۵۹.

۳- طارق همان کاری را کرده است که پیش از او سپید و هورز ایرانی کرده
 بود و داستان آن در تاریخ مشهور است.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۶۵

خندید و دست خویش به شمشیر برد و گفت:

هر ملك ملك ماست، كه ملك خدای ماست!

بعضی از کسانی که راجع به ادیب پیشاوری، نه بر مبنای تحقیق و تعمق، بلکه از سر تقلید و تکرار گفته نامحقق این و آن، سخن گفته‌اند، شعر ادیب را به کلی فاقد روح شعری و صرفاً مؤسس بر بنیاد صنعت و ساختگری محض ادیبانه شمرده‌اند، نه بر بنیاد عواطف و مواجید ذوق و طبع شاعرانه از جمله مرحوم مهدی بامداد در کتاب نفیس رجال ایران در قرنهای ۱۲، ۱۳، ۱۴ (ج ۱ ص ۷۷) ولی این حکم درباره شعر ادیب پیشاوری به کلی مردود و نادرست است و عاری از حقیقت و انصاف و دادگری در تحقیق. اتفاقاً برعکس ادیب پیشاوری در زمره شعرا و فضیلاي متأخر، از جمله کسان نادری است که شعر از سر حال و حس و هیجان گفته‌اند. او شور و شعور شاعری بسیار به قوت داشته است و همچنین از فرهنگ وسیع و عمیق اسلامی برخوردار بوده است و تنها برای اینکه دیوانی به تقلید ترتیب داده باشد، شعر نگفته بلکه در درون داشته است و شور و گاه سوز نیز. و خلاصه در عصر ما او از جمله نادر گویندگانی است که شعر از سر درد و احساس و تأمل سروده‌اند منتها مسأله قابل اشتباه و اغزشگاه بعضی نسنجیده گویان و گز نکرده پاره کنان اینست که اسلوب سخن و شیوه بیان ادیب پیشاوری در شعر بسیار خاص و نادر و به کلی دور از دسترس فهم و ذوق و پسند عامه اهل فضل و ادب است نه تنها عامه مردم که هیچ حتی عامه فضل و ادب نیز به دشواری از سخن و شعر فائق

۴۶۶ / نطا و لقای لیما یوشیج

او سردرمی آورند و لذت می برند. شعر ادیب پیشاوری درست مصداق صدق این بیت جمال الدین اصفهانی است که در قصیده اخوانیه کوتاهی گفته است، در مفصل تخلص از تشبیب و تغزل قصیده و گریز به ستایش دوستش رشید الدین وطواط، که چه خوب هم گفته است خطاب به معشوق خویش:

وصل تو، چو شعر رشید دین است
کلو محرم هر ناسزا نباشد!

چون فهم و دریافت کلام ادیب الحق بسیار دشوار است و تعبیرات و استعارات و تشبیهات و اشارات او غیر معمولی و برتر از حدود متعارف اشعار آسان یاب و ساده واقع شده، یعنی هر کس هر کس به آسانی و سادگی، کلام او را در نمی یابند، برای بسیاری چنان تصویری پیش آمده است و نسنجیده و نا محقق حکمی کرده اند و دیگران هم کم کم به واگویی و تکرار، آن حکم واهی و بی اساس را از امور مسلم و محقق پنداشته اند. برای شناخت و فهم هر سخنوری باید زبان و اسالیب خاص او را دانست و آنگاه داوری کرد. نظیر حال ادیب پیشاوری را در قدما خاقانی دارد که بسیار شاعر پر شور و حال و با احساسی است که وقتی خواننده اهل و آشنا با زبانش مانوس شد او را شاعری فحل و نر و توانا و در عین حال با شور و درد شاعرانه خواهد یافت اگر چه خاقانی به تعبیری درست و بجای «شاعری دیر آشنا» است و خواننده کم حوصله و کم فرهنگ را به رودی به خود راه نمی دهد دشوار فهم و سرکش است.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۶۷

در خصوص شعر ادیب پیشاوری مشهور است که شاگرد نزدیک و دمخور استاد و گردآورنده و طابع دیوانش علی عبدالرسولی - که خود از فضلا و ادبا و خوشنویسان عصر بوده است، وقتی ادیب در قصیده‌ای در وصف تفنگک دولول که بر دوش جنگندگان قیصر ویلهم صدراعظم آلمان در جنگ اول جهانی تصور کرده بوده است، گفته بوده:

بر دوششان روز خطر، مار دو اشکم کش پسر
شد شاه توران را پدر، خاقان چین ز احوالها

از استاد خود ادیب می‌پرسد که این شعر را چگونه شرح و توضیح توان کرد و سرانجام به این نتیجه می‌رسد که یعنی تفنگک دولول، چون مار دوشکمه است و پسر این تفنگک که فشننگک باشد همنام فشننگک پسر افراسیاب شاه توران زمین است و خاقان چین هم از دایی‌های او چون باروت که قدرت فشننگک بستگی به آن دارد از اختراعات چینی‌هاست علی عبدالرسولی پس از دریافتن این شرح و توضیح به ادیب پیشاوری می‌گوید ای استاد این شعر را با این توضیح در یک میلیون نفر مگر یک نفر بفهمد! ادیب جواب می‌دهد که من برای همان یک نفر گفته‌ام که می‌فهمد، با آنها که نمی‌فهمند کاری ندارم! اغلاق و پیچیدگی در سخن آن‌هم تا این حد البته پسندیده نتواند بود و من نمی‌خواهم از این گونه تکلفات دفاع کنم و تازه این از شعرهای خوب ادیب نیست او را شعرهای خوب و روان و ساده نیز هست که از شور و حال شاعرانه برخوردار بلکه سرشار است، مثل این غزل بدیع و لطیف او که گفته است:

۴۶۸ / عطا و لقای نیمایوشیج

سحر به بوی نسیمت به مژده جان سپرم
 اگر امان دهد امشب فراق تا سحرم
 چو بگذری قدمی بر دو چشم من بگذار
 قیاس کن که منت از شمار خاک درم
 بکشت غمزه خونریز تو مرا صد بار
 من از خیال لب جانفزات زنده ترم
 گرفت عرصه عالم جمال طلعت دوست
 به هر کجا که روم آن جمال می نگرم
 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 بر گذر چو در گذرم
 که سر ز خاک بر آرم چو شمع و دیگر بار
 به پیش روی تو پروانه وار جان سپرم
 مرا اگر به چنین شور بسپرنند به خاک
 درون خاک ز شور درون کفن بدرم
 بدان صفت که به موج اندرون رود کشتی
 همی رود تن زارم در آب چشم ترم
 چنان نهفتم در سینه داغ لاله رخی
 که شد چو غنچه لبالب ز خون دل جگرم

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۶۹

که ملاحظه می کنید کمابیش سعدی وار غزلی روان و به اسلوب است و از شور و حال و سوز درون نیز مایه ها دارد و از لطائف و ظرائفی نیز، چنانکه در حد غزلی می گنجد، برخوردار است ازین دست اشعار نیز ادیب کم ندارد اما البته بیشترین و عمده ترین اشعار او (از مثنوی ده هزار بیتی بحر متقارب او قیصرنامه گذشته که من جز تکه هایی از آنرا نخوانده و ندیده ام تکه هایی که در امثال و حکم دهخدا نقل شده) قصاید اوست که اغلب همچنان است که گفتیم یعنی لقای درشتناک و دشخوار دارد و دور از دسترس ذهن ساده همگان و من البته شیوه ادیب را نمی پسندم که از یک میلیون نفر برای فهم یک نفر شعر گفته شود، اما به هر حال این شمایل اوست و اگر کسی لطایف فرهنگ و دقایق و ظرائف خیال او را بخواهد، ناچار است که درشتناکی ها و دیربایی های او را نیز تحمل کند چنانکه خاقانی را نیز همین حکم است، والا فلا. از لطائف آثار ادیب، غیر از بعضی قصائد و قطعات کوتاه اشقطه اخوانیه ای فلسفی است که در جواب غزل فلسفی و درد آلود محمود غنی زاده تبریزی گفته است و دیگر قطعه ای است که در دیوانش با عنوان «در توصیف مجسمه و نوس میلو، رب النوع حسن» آمده است و ما این قسمت از بحث خود را درباره عطا و لقای ادیب پیشاوری با این قطعه او حسن ختامی بخشیدیم، گفته است و چه خوب:

شکسته دست بتی دیده ام که گرش آزر

به عهد خویش بدیدی، شدی دو دستش مست^۱

۱- دیوان ادیب پیشاوری، با تحشیه و تصحیح علی عبدالرسولی چاپ

تهران ۱۳۱۲ شمسی ص ۱۷۴.

۴۷۰ / عطا و تقای نیمایوشیج

به رخ بهار و به بسالا بلند، کز کشر
 درخت زرد هشتی بدین کمال نرسست
 گلش گماند و بلبل بسر او سراید زند
 به سرو ماند و قمری بر او بخواند است^۱
 گشاد هر که بدو دیده، از شگفتی گفت:
 «بدین شکستگی ارزد به صدهزار درست»!

اصولاً وقتی مسألة پسندیدن و نپسندیدن مطرح می‌شود، باید توجه داشت که پیش از آن خیلی چیزهای دیگر مطرح شده است راز جمله فهمیدن و نفهمیدن، دانستن و ندانستن و این به نظر من تا حد بسیار زیادی حرف درستی می‌نماید که می‌گویند انسان دشمن اگر نه جبهه گیر در مقابل چیزی است که آن را نمی‌داند و نمی‌فهمد یا نمی‌شناسد و از آن سردر نمی‌آورد 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 گفته مشهور «ابو تمام» شاعر بزرگ و شهیر عرب را هم برای شما نقل کنم که او نیز متهم به تعقید کلام بود و سبک سخن دور از دسترس فهم عامه داشت، گویند که باری به او گفتند که چرا آنچه توان دریافت و

۱- است از نام‌های اوستا کتاب مقدس حضرت زردشت است.

خطا و لغای لیما یوشیج / ۴۷۱

فهمید نگوئی؟ گفت: چرا آنچه گفته شود نتوان دریافت و فهمید؟! و به نظر من حرف کاملاً درست و خوبی زده است و چه حاضر جواب هم! بله امر فهمیدن و نفهمیدن، پسندیدن و نپسندیدن کلام شعرا و یا از جهت دیگر اگر بنگریم امر تعقید و سادگی سخن، امری ست فرع بسیاری از امور دیگر، و منجمله سطح فکر و دریافت خواننده، ذوق و سواد و به اصطلاح «معلومات» دانسته‌ها و فرهنگ خواننده، دل دادن و ندادن، هم سنخی فکر و فراست و هوشمندی و کم‌هوشی و کسودنی و سرانجام دشمنی و دوستداری، غرض‌ورزی و عناد و لجاج و همدلی و همراهی و بی‌غرضی و غیره و غیره.

مثلاً آذر بیگدلی بارها در تذکره خود درباره بعضی شعرا یعنی درباره بزرگان اصحاب سبک‌هندی حتی عباراتی ازین قبیل آورده است که: «به زعم فقیر یا کسی فهم معنی کلام ایشان ندارد، یا کلام ایشان معنی ندارد!» و این چنانکه اشاره کردیم غالباً، و بلکه هم‌جا در مورد شعرائی است که به شیوه معروف به هندی شعر گفته‌اند که آذر به شدت با آن شیوه مخالف بوده است و گویا از اغراض تذکره نویسی او در تألیف «آتشکده» یکی هم مخالفت و دشمنی صریح با این شیوه شعری بوده است. چون آذر یکی از علمداران سبک «بازگشت ادبی» بوده است.

۱- نقل به معنی از کشتول شیخ بهائی چاپ قم، صفر ۱۳۷۹ قمری، ج ۳ ص ۵۴ - و اصل کلام شیخ بهائی اینست: کان ابوتقام یعقد کلامه، فقیل له: ام لاتقول ما یفهم؟ فقال لم لانفهم ما یقال: گفتندش - آخر چرا آنچه فهمیده شود نگوئی، گفت چرا آنچه گفته می‌شود نفهمیم؟

۲- آتشکده آذر، ج ۲، ص ۴۶۴، چاپ دکتر حسن سادات ناصری.

۴۷۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

این درست است که در اشعار خداوندان سبک هندی کلام معقد بسیار است و نیز معیوب و نیز بی ذوقانه و نیز گاهی بی معنی هم و چه و چها، ولی آنچه مسلم است، از فحوا و صریح کلام آذر درین قبیل موارد غرض خاص او و دشمنی و نفرت و یکدندگی و عدم سعه صدر، به خوبی آشکار است، قضایا به این شوری شور هم که حضرات می گویند، نبوده است و نیست. و همه را به یک چوب نباید راند. امروز نیز بسیاری از اهل ادب با شیوة نیما و شعر نو، همین رفتار را دارند.

و حال آنکه آذر خود در بسیاری موارد، چنانکه غزل هایش مخصوصاً گواهی می دهند، هنوز کمابیش تحت تأثیر بعضی وجوه شیوة هندی است.

درست عکس این داوری را پیروان و دوستداران و خداوندان سبک هندی دارند، یعنی قطبی کاملاً مخالف و روبروی قطب دیگر و این هردو امر طبیعی هست و نیست. مثلاً «آزاد بلگرامی» در تذکره «خزانة شماره» از نمایندگان قطب مخالف و متضاد آذر صاحب آتشکده و هم رایان اوست و منجمله پس از نقل سرگذشت «انوری». با آن قدرت کلام و رفعت شأن و نفاست اسلوب که او را یکی از پیامبران زبان و شعر فارسی گردانیده است - در باره شعر او (و امثال او) می نویسد: دیوان انوری از آغاز تا انجام به مطالعه... در آمد، مرغوب طبایع مردم این زمان (یعنی زمان خود آزاد بلگرامی مؤلف تذکره) اکثر غزل است و شعر قدما بیشتر قصیده، غزل به ندرت، آن هم بی مزه! ناگزیر (!) برخی ابیات قصیده از انوری به قلم می آید...»

۱ - از مقدمه سعید نفیسی بر دیوان انوری ص ۲۲.

عطا و لقای نیما پوشیچ / ۴۷۳

می بینید که مولانا آزاد بلگرامی استاد بزرگی چون انوری را چه آسوده داوری و رد و قبول می کند! جای انوری خالی که بسا اسلوب ممتاز خود قطعه‌ای در کار مولانا کند، آن چنان که مولانا آزاد حتی خواندن آن نتواند، چون دیگر اقران خویش. و با دهن بی چاک و بست و هرل هتاک و هجای کذائی که معهود انوری است - چندانکه از هجو مادر خود نیز به قولی، ابا نداشته است - بگوید: مولانا! ما اگر نگهداشت خاطر تو و اقران ترا نمی گوئیم فراخ است، باری تو مگوی سبیر است به درستی که راست گفته‌اند که گفته‌اند در مثل:

به مرده چون بدهی رو، کفن پلید کند!^۱

و حال آنکه انوری انصافاً در غزل هم آثار لطیف و بدیع و دلنشین کم ندارد به حدی که یکی از اقوی و اجلی کسانی که بیش از دیگران بر سعدی در غزل تأثیر گذارده‌اند. انوری است، آن وقت مولانا آزاد آن طور به تحفیف و تحقیر از غزل انوری سخن می گوید، اینجا بی مناسبت نمی دانم که از غزل‌های انوری چندبیتی، نمونه‌را، نقل کنیم، تا دعوی قرین حجت و فیصله باشد و از جمله این غزل کوچک (غزلک) ساده و زیبا که گوئی سعدی است که غزل می گوید، از روانی و نزدیکی به زبان محاوره و گفت‌وگو از بس سادگی و بی تکلفی، ولی انوری است که گفته و از غزل‌های زمینی اوست که اغلب چنین دارد:

باز کی گیرم اندر آغوش کی بیارم به دست چون دوش

۱- مثل، و گفته من از هجوی است.

۴۷۴ / عطا و لقای نیمایوشیح

هرگز آبا به خواب خواهم دید يك شبی دیگر اندر آغوش
تا بدیدم به زیر حلقه زلف حلقه گوش، بر بناگوش
گشت یکبارگی دل ریشم حلقه در گوش حلقه گوشت

تمام غزل در نسخه چاپ شادروان سعید نفیسی و استاد مدرس رضوی
همین چهار بیت است و ازین جهت من آنرا غزالک خواندم و لاغیر و
باز چند بیت دیگر از يك غزل خوب دیگر انوری که ساده و روان و
بی تکلف است:

هر غم که ز عشق یار می بینم از گردش روزگار می بینم
بی داد فلک از آنکه دی بوده ست امروز یکی هزار می بینم
تا شاخ زمانه کی گلی زاید کاکنون همه زخم خار می بینم
در بند دمی که بی غمی باشم بینی که چه انتظار می بینم
گردون نه شمار با یکی دارد نام همه در شمار می بینم
با دهر مساز انوری! کاری کاین کار نه پایدار می بینم

می بینید که انصافاً بسیار ساده و روان و بلیغ است و از حال و
حکایتی نیز خالی نه. آن وقت این گونه غزلهای انوری را آزاد بلگرامی
که دیوانش را از آغاز تا انجام خوانده، بی مزه می یابد؟! با آن همه
بی مزگی ها که معهود سبک هندی است و با آن پراکندگی مضامین ابیات
که یکی از ری می گوید یکی روم یکی بغداد، آن وقت چنین داوری
نامنصفانه ای را شاهد می شویم. البته این پسند و نپسندیدن است و علل

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۷۵

و دلایلش را گفتیم که یکی دوتا نیست و باری با چند بیت دیگر از غزل‌های
انوری، این یادداشت را به پایان می‌برم، گویا از غزل‌های مذکور 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 ولوله زیر و زبر آمد
نقلم همه شد شکر و بادام، چو آن بت
باچشم چو بادام و لب چون شکر آمد
بودیم به هم در شده، بسا قامت موزون
قد قامت مؤذن ز قیامت بت‌ر آمد
ما بی سرو سامان ز خرابی و زمانه
فریاد همی کرد که شبستان به سر آمد
شب روز شود بعد نسیم سحر و دوش
شد روز دلم شب، چون نسیم سحر آمد

می‌گوید - مولانا جلال‌الدین محمد می‌گوید - که من این دانم که
باده را به چوبدست و به جامه، کسی در عرب و عجم تشبیه و تعبیر نکرده
است، همه گفته‌اند، مثلاً آب آتشین، خون دختر رز، آتش تر، آتش
آبگون یا آب آتش درون، یا قوت تر، لعل مذاب و... چه و چه‌ها، اما من
می‌گویم عصا و اطلس قبا، من چنینم، نمی‌خواهی، مرا مخوان، اگر
می‌خواهی از دریای لطایف دنیای درون من سیراب شوی و بهره ببری،

۴۷۶ / عطا و آقای نیما یوشیج

با این تشبیه غیرعادی و دور از عرف و آشنائی خویش، آشنا شو،
 یکباره خشمگین مشو که بابا، این دیگر چه می گوید، کی تاکنون باده
 را چنین وصف کرده است و ازین گونه گفته؟ اگر تو بسته و برده عادات
 خود نباشی، اگر دل بدهی من گفته ام و بسیار هم خوش گفته ام، گوش کن:

صنما، از آنچه داری، بهل اندکی به ما ده
 غم توبه توی ما را، تو به جرعه ای صفا ده
 صنما بین خزان را، بنگر برهنگان را
 ز شراب همچو اطلس، به برهنگان قبا ده
 به نظاره گه جوانان، بنشسته اند و پیران
 به می جوان تازه، دو سه پیر را عصا ده^۱

* * *

و از نظامی گنجوی می خوانیم، به اعتقاد و پسند من خیلی زشت و
 کریه تصور و تخیلی است، اما آقای اوست، آن هم دریکی از شاهکارهایش،
 آب تنی شیرین:

از آن زاغ سبک پر مانده پر داغ
 جهان تاریک بروی، چون پرزاغ^۲
 شده زاغ سیاه، باز سپیدش
 درخت خار گشته مشک بیدش

-
- ۱- غزایات شمس تبریزی، چاپ صفی علی شاه، ص ۴۲۵-۴۲۴.
 ۲- خسرو و شیرین نظامی گنجوی، چاپ اول مرحوم وحید دستگردی،
 ص ۸۵.

عطا و لقای لیما یوشیج / ۴۷۷

ز بیدش، گربه بید، انجیر کسوده
 سرشکش تخم بید انجیر خورده
 خمیده بیدش از سودای خورشید
 بلی رسم است چو گان کردن از بید
 بر آورد 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، چند لحظه پس از آب‌تنی شیرین است که خسرو ناظر آن بوده است ولی برای اینکه شیرین وحشت نکند، روی خود را سوی دیگر کرده که شیرین جامه بپوشد و شیرین در همین فرصت به چالاک‌ی خود را پوشانده و بر اسب خود برجسته است و به تاخت از آن خطرگاه خطیر به در جسته و رفته است. خسرو برمی‌گردد و می‌بیند جا تر است و پریراد نیست و به روایت نظامی عنجوی «سالار سمنسرایان عراق» از حسرت گریه می‌کند. وصف نظامی درین قسمت از آن «شاهکار» الحق وصف مضحك و حتی مهوعی است، با تعبیرهای دور از ذهن و پرتکلف و بی‌مزه و تازه بگذریم از اینکه باید خواص فضلا برای هر بیتش چند سطر شرح بنویسند تا مردم خواننده (و حتی عامه فضلا نیز) مطلب را بفهمند و مقصود را دریابند و با این همه تازه حاصل شرح و تفصیل بسیار گریه و رکیک است. مرحوم وحید دستگردی در حاشیه این ابیات شرحی نوشته است بدین قرار:

«گربه بید - بیدمشک و انجیر به معنی سوراخ است رشته اشک

۴۷۸ / عطا و لقای نیمایوشیج

(را) که از چشمش (چشم خسرو در نتیجه همان حسرت) سر ازیر می‌شد، به‌شاخهٔ مشکبیدی تشبیه کرده که بید را سوراخ کند و از آن طرف وی (?) بیرون آید. طریق پیوندگر به‌بید، به‌بید هم چنین است. یعنی از قامت چون بید خمیدهٔ وی گربه بید سرشک‌روزن گشوده، سر بیرون آورده و سرشک‌ش هم تخم بید انجیر خورده به تلین دچار بود) (!) تخم بید انجیر نوعی مسهل است بنا به شرحی که در همین حاشیهٔ مرحوم وحید آمده است، ما حاصل وصف نظامی درین مقام از آن «شاهکار» این می‌شود که نظامی از گربه کردن شاهنشاه ساسانی خسرو پرویز چنین تعبیر می‌کند که اشک‌ش از حسرت گریختن شیرین مسهل تخم بید انجیر خورده بود و از رهگذر همین تلین یعنی اینت مزاج اشک خسرو، مدام «اجابت» می‌کرد و می‌آمد» مقصود این است که در قبال بعضی شعرهای لطیف و توصیفات بدیع که نظامی گنجوی در خمسة گرانقدر خود دارد (و متأسفانه غالباً شرح و تفسیرهای طولانی هم لازم دارد) چنین اوصافی نیز هست که بنا به شرح پرشورترین ستاینده و مدافع نظامی و نخستین ناشر خمسة او به وجهی آبرومند و بالنسبه معتبر و خوب، اشک‌ریختن خسرو پرویز را به‌مسهل خوردن - (آن‌هم ملین و مسهل تخم بید انجیر! کماهر) - چشم اشکبار و سرشک‌نگو نثار او تشبیه و توصیف کرده است. اما به هر حال نظائر اینها و در توصیف تکلف به خرج دادن غالباً جزء خصال هنر نظامی است هر که می‌خواهد خمسة نظامی را بخواند، باید تقبل و تحمل این طور تکلفات و گاه رکاکت‌ها را نیز بکند.

بعضی می‌گویند شعر نیمایوشیج معقد و بفرنج است و دیر دریافته می‌شود و دور از دسترس ذهن سادهٔ عامهٔ مردم است. بله گاهی چنین

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۷۹

است، این درست اما هرگز تعقیدش ازین گونه نیست که هر مصرعی ده سطر شرح و تفسیر و روشنگری بخواند و فهمش مستلزم دانستن-مثلاً- جذر اصم و حرکات برجهای ثور و عقرب و قضایا و موضوعات و اوصافی ازین قبیل بوده باشد چنانکه انوری گفته است و هر کس درباره شعر انوری حرف زده احیاناً متذکر این معنی هم شده است که گوید:

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و یک چشم
بر قبضه شمشیر نشانندی دبران را

و نیز گوید:

بر جای عطارد بنشانند قلم تو
گر در سر منقار کشد جذر اصم را

یا دانستن اینکه تخم بید انجیر نوعی مسهل است و گر به بید یا بیدمشک را به بید چگونه پیوند می زنند، و یا مستلزم اطلاع از قوانین خسوف و کسوف و ظل و مخروط ظل و غیره، چنانکه هم انوری گوید:

ماه از آسیب سقفش از پس ازین نگذرد بر سپهر معذور است
که ز مخروط ظل او همه سال خائف است از خسوف و رنجور است

اگر هم تعقید در شعر نیما هست، تعقیدی در نحوه تعبیر است و بعضی خصوصیات لفظی محلی مازندرانی که فضا و محیط زندگی اصلی و اصیل نیما بوده است و هر ساله پناهگاه و مرجع و ملجأ روح و سازنده

۴۸۰ / عطا و لقای نیما یوشیج

روحیه او و طبیعی است که طبیعت و اشیاء و الفاظ مردم آن محیط و خصوصیات آن فضا در شعر نیما سایه روشن‌هایی سیر و به‌قوت افکنده باشد و نازه این گونه تعقیدات و ابهامات و خصوصیات لفظی و بیانی او مآلاً باز عقده‌ها و فرو بسته‌گی‌ها و ابهامات و گره و گرایشهای شعری است نه عقده و گره مطالب و مسأله‌های «علمی» و فنی و مصالح و عناصری که ربطی به شعر ندارد و درین موارد نیما، مشکلی با چند کلمه توضیح لغوی، یا معادل‌یابی، آسان و حل می‌شود و پس از انس و آشنائی با اسالیب و گشودن عقده‌های لفظی و معنوی که در شعر نیما این‌طور موارد چندانی هم نیست، نازه باز هم سرانجام به شعر می‌رسیم. نه به يك معنی دور از عالم شعر مثل قاعده جذر اصم و ظل و مخروطش یا تخم بید انجیر و خاصیت پزشکی آن و انگهی گفتیم که این فرو بسته‌گی‌ها در شعر نیما چندان شمول و عمومی هم ندارد، سهل است که در صدی بسیار اندک دارد، گهگاه به چنین حال و حکایت‌ها بر می‌خوریم و به ندرت چنین هنجارها می‌بینیم، مابقی شعر پاک و صافی است.

نه مثل خاقانی و انوری و نظامی و بعضی دیگر که فی‌المثل درباره خاقانی گفته‌اند «با اینکه اصولاً معانی و افکار خاقانی ساده و متعارف است، طوری در پیچاپیچ الفاظ غریب و ترکیبات ناآنوس محدود شده که فهم اکثر آن دچار تعذر و اشکال گردیده و احتیاج به شرح و توضیح پیدا کرده است. عبدالوهاب حسینی، در مقدمه شرحی که بر دیوان خاقانی نوشته است، از قول عرفی شیرازی اظهار داشته است که بر حسب اعتقاد او بیش از پانصد بیت از اشعار خاقانی دارای مفهوم روشن و معنی محصل

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۸۱

نیست!»^۱ عین عبارت عبدالوهاب حسینی از قول عرفی در باره خاقانی چنان که در مقدمه کلیات خاقانی به تصحیح آقای دکتر ضیاءالدین سجادی آمده، چنین است:

«در کلیات او (خاقانی) که مظهر جزئیات است تخمیناً در پانصد بیت زیاده، احتمال معنی را راه نیست!»^۲

البته، این داوری درباره خاقانی دور از انصاف است و انصاف آن است که استاد گرانقدر فقید ادب فارسی بدیع الزمان فروزانفر پس از اشاره به همین رأی و نظر عرفی، در مورد خاقانی بیان داشته است، در «سخن و سخنوران» جلد دوم در شرح حال و نقد و نقل بعضی آثار خاقانی نوشته است:

«بعضی متقدمان پنداشته اند که بیش از پانصد بیت از ابیات استاد دارای معنی محصل نیست و این سخن بیرون از انصاف است، چه بعد از آشنائی به لهجه و طرز تعبیر او - که در ادراک مقصود هر نویسنده و شاعر به دست آوردن آن ضروری است - معلوم می گردد که هیچ بیت بی معنی نمی باشد ولی هم به قضیت انصاف باید گفت رنج خوانندگان در ادراک مقاصد او، با نتیجه ای که پس از غور و دقت و مراجعه به شروح حاصل می کنند، برابر نیست و ازین روی همه خوانندگان را آن لذت که از تفکر در ابیات حافظ و مولوی دست می دهد، در مطالعه دیوان خاقانی میسر نمی گردد و گویا به همین نظر است که استاد حقیقت جوی شرق، مولوی

۱- تحول شعر فارسی، زین العابدین مؤمن، چاپ اول، ص ۱۴۴.

۲- دیوان اشعار خاقانی، به تصحیح دکتر سجادی، مقدمه ص ۵۲.

۴۸۲ / عطا و لقای نیعایوشیج

منطق الطیر خاقانی را به صدا و انعکاس صوت تشبیه کرده است»^۱
و آن وقت استاد بزرگ و فقید ما در خصوص این تشبیه مولوی
حاشیه‌ای دارد که برای تمامت دریافت مطلب مورد بحث ضروری است،
ازین قرار:

«خاقانی، در چند مورد سخن خود را منطق الطیر می‌نامد و (گویا
مرادش آنست که فهم آن را سلیمانی باید و آن در عدم است) در قصیده‌ای
گوید:

ز خاقانی این منطق الطیر بشنو که به ز او معانی سرائی نیایی
و:

ملك منطق الطیر طیار داند ز ژاژ مطین که طیان نماید

و مولوی در آخر جزو دوم مثنوی - صفحه ۱۸۹ از چاپ
علاءالدوله - فرماید:

منطق الطیران خاقانی صداست منطق الطیر سلیمانی کجاست

و به قرینه منطق الطیر سلیمانی که بنا به تعریف خود مولوی بیان
معانی بروفق استعداد و به تناسب حال مستمع می‌باشد، توان گفت غرض
از تشبیه منطق الطیر خاقانی به صدا، توجه به اکفاء خود وی و عدم انطباق

۱- سخن و سخنوران بدیع الزمان فروزانفر، جلد دوم، چاپ دوم، تهران-

خوارزمی، ص ۶۱۶.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۲۸۳

آن بر افق جمهور مستمعان است. چه در این صورت از حیث عدم انتفاع به حکم اغلب، به صدا شبیه خواهد بود و ابیات موافی در تعریف منطق الطیر سلیمانی چنین است:

منطق الطیر سلیمانی، بیا	بانگ هر مرغی که آید، می سرا
چون به مرغانت فرستاده ست حق	لحن هر مرغی بدادست سبق
مرغ جبری را زبان جبر گو	مرغ پرا شکسته را از صبر گو
مرغ صابر را تو خوش دار و معاف	مرغ عنقا را بخوان و صاف قاف
مر کبوتر را حذر فرما ز باز	باز را از حلم گوی و احتراز
کبک جنگی را بیاموزان تو صلح	مرخروسان را بگو اشراط صبح
همچنین می رو زهد تاعقاب	ره نما، والله اعلم بالصواب ^۱

با نقل این شاهد از مولانا از مصرع «مرغ پرا شکسته را از صبر گو» متداعی و منتقل شدم به آنکه نیما از اغلب اجازات و امکاناتی که در اختیار قدما بوده است، در شعرش استفاده کرده است منجمله مثلاً^۲ ساکن کردن متحرکی (یا متحرك کردن ساکنی) از حروف کلمات و یا افزودن حرفی (مثلاً همزه‌ای) در ابتدای کلمات که شکل و ضبط‌های قدیم‌تر را به یاد می‌آورد مثل «اسپیدار» کردن «سپیدار» و یا حتی افزودن «مر» در مقابل مفعول صریح، یا مشدد کردن نامشددی و بی‌تشدید آوردن مشددی و ازین قبیل اجازات و اختیارات که شاعران قدیم به‌ضرورت از آنها استفاده می‌کردند و استادشان به‌حاجت و ضرورت بود و گاه نیز

۲- انتهی حاشیه منقول از سخن و سخنوران، از همان مأخذ و همان صفحه

۴۸۴ / عطا و لقای نیما یوشیج

به عبارت مشهور «یجوز للشاعر مالایجوز لغيره» (برای شاعران جایز است چیزهایی که غیر شاعر را جایز نیست).
از نمونه‌های ساکن کردن متحرک در شعر نیما قطعهٔ «درجوار سخت سر» دارد:

آی دریای بزرگ! ای در دل تو مستتر
تیرگی‌های نگاه مانده‌ای دور از مهر
از رهی بگریخته، سوی رهی باز آمده
پهنه‌ور دریا! که چون من دلت ناساز آمده^۱

که «دلت» را به ضرورت وزن ناسازیم «دِلْت» بخوانیم و فتحه حرف لام را ساکن گردانیم و این‌طور کارها در او به نظر از بقایای تأثیرات زمانی باشد که نیما به قول خودش در شیوهٔ خراسانی کارک‌هایی تمرینی می‌کرده است البته حاجت و ضرورت واقعی هم به جای وقوت خودش باقی که علت اصلی است.

ویا «اسپیدار» آوردن به جای «سپیدار» در شعر «مادری و پری»:

کس ندارد خبر از هیچکسی.
شب دراز است و بیابان تاریک
پیش دیوار یکی قلعه خراب،

۱- شهر شب و شهر صبح - مجموعهٔ شعر نیما از انتشارات مروارید،

تهران، ۱۳۴۶، ص ۱۲.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۲۸۵

ماه سرد و غمگین،
 خرد می گردد در نقشه آب
 زیر چند اسپیدار
 شکل ها می گذرند.^۱

که چنانکه می بینیم، امکان این نیست که از این ضرورت شانه خالی کنیم، و حال آنکه در مورد بعضی از این گونه ضرورتها در نزد بعضی از قدما، با اندک تأملی و پس و پیش کردن کلمات، گاه امکان این هست که از کاربرد ضرورتی کلمه فی المثل «اشکسته» آوردن «شکسته» پرهیز کنیم منجمله درین بیت حضرت خداوندگار مولانا جلال الدین که قبلاً در شاهی از حاشیه ای نقل کرده ایم و از همان جا متداعی و منتقل به این مطلب راجع به راه و رسم نیما در ضرورت ها شدیم، آنجا که مولانا فرموده است:

منطق الطیر سلیمانی بیا	بانگ هر مرغی که آید می سرا...
مرغ جبری را زبان جبر گو	مرغ پر اشکسته را از صبر گو

که در بیت اخیر می شد با کمی پیش و پس کردن کلمات ازین ضرورت پرهیز کرد و گفت:

مرغ جبری را زبان جبر گو	پر شکسته مرغ را از صبر گو

البته اگر اصراری درین نبوده باشد که در چند مصرع قرینه در این تکه مثنوی که پیشتر نقل کردیم، مصرع‌ها را با «مرغ» شروع کنیم و نیز اگر این اشکسته آوردن شکسته به راستی از مقوله ضرورت‌ها بوده باشد، نه امری از مقوله ویژگی لهجه شهرها و مردم شهرها. و حال آنکه در مصرع ضرورت زده نیما نمی‌شود «اسپیدار» را مثلاً «سپیدار» کرد.

و نمونه دیگر از ساکن کردن متحرک، در شعر نیما:

... باز می‌گوید آن حرف نخست:

«آی، آمد پدرش!

همه جانش شتاب

به هوای پسرش^۱»

که به ضرورت وزن ناچار شده است حرکت فتحه «نون» را در «جانش» بدل به سکون گرداند و «جانش» بگوید.

و شاهد بی‌تشدید آوردن مشدد، قلاده بجای قلاده، در این مصرع

«پادشاه فتح» :

و صداهاى قلاده‌هاى گردن‌هاى محرومان^۲

رقص لغزان شکستن را می‌آغازد، ...

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 هر دو را دارند.

۱- مجموعه شهر شب، شهر صبح، قطعه «مادری و پسر» ص ۲۵- چاپ مذکور.

۲- ایضاً همین مأخذ ص ۵۵.

عطا و تقای نیمایوشیج / ۲۸۷

و سکون دیگر متحرک:

ماه هم از طرف پنجره نرم
بسته بر چهره معصومش نگاه^۱

و باز از نیماتحقیف «ابریشم» که به ضرورت وزن «بریشم» گردیده:

در زیر درخت‌های بالارفته،
از دود، بریشم
در پیش هزار سایه شیدا رفته^۲

و هم از او درهمین قطعهٔ مشدد آوردن غیر مشدد یعنی «دم» به معنی
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

۱- ایضاً شب قورق ص ۷۶.

۲- شهر شب، شهر صبح - امید پلید ص ۸۶.

۳- ایضاً ص ۸۸.

۴۸۸ / عطا و لقای نیما یوشیج

در ذیل این چند نمونه از اسالیب قدمائی در آثار نیما یوشیج، اکنون جا دارد وبی‌مناسبت نمی‌نماید که پردازیم به نقل نمونه‌هایی از شیوه‌وشگردهائی که در اشعار نیما بکرات و مرات نظیر دارد، یاقرینه همانند و می‌توان بعضی از آنها را از بدعتها و بعضی را از بدایع سبك و هنجار سخنرانی این شاعر شمرد. البته در نقل این نمونه‌ها ادعای استقصا و تمامت نداریم، بلکه عجاله^۱ به بعضی از آن‌شگردهای پردازیم که درخلال آثار و اشعار او بیشتر به‌چشم می‌خورد، آن‌هم چندتائی از هر کدام، و نه به‌تمامی و استقصا که فرصت بیشتر می‌خواهد و احیاناً استقصا درین قبیل موارد لزومی هم ندارد از هر کدام چند نمونه کافی است و تازه این‌ها تمام این‌طور و همیشگی نیست چندتائی است و در فصول مختلف این کتاب، جا بجا به‌طور پراکنده نیز به این مقصود پرداخته‌ایم، اما چون فصل عطا و لقا بیشتر جای چنین بحث و نقل‌های فنی و دستوری دارد درین فصل طبعاً ما هم بیشتر به این مقصد و مقصود توجه نشان می‌دهیم، چنانکه در آغازهای این فصل بعضی نمونه‌ها را آوردیم مثل «دم‌که» و «جاکه» و نظائر آن که لابد اگر این فصل را به‌درستی از آغاز خوانده باشید بحث و گپ‌مارا درین خصوص از نظر گذرانده‌اید. آخرین شاهد این زمینه:

تا زمان، کاوای طنّاز خروس خانه همسایه‌ام، مسکین...

از شعر «پادشاه فتح» بود.

درین شاهد، آنجا مورد شهادت ما «زمان، که» بود، که گفتیم نیما

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۸۹

درین طور موارد حذفی می‌کند و «زمان، که» را به معنای و بجای «آن زمان که» می‌توان گرفت و یا بجای و معنای «زمانی که»، اما حالا ازین شاهد به مطلب و مورد شهادتی دیگر می‌خواهیم توجه کنیم و خواننده را توجه دهیم یعنی فاصله انداختن بین صفت و موصوف که درین مصرع موصوف همسایه است و صفت مسکین و بین این دو فاصله می‌اندازد نیما، و این هم از شگردهائی است که در آثارش نظائر فراوان دارد و به نظر من از بدایع اوست، چندان بدعتی هم محسوب نمی‌شود، یعنی بدعت به معنای ناخوبش و در آثار قدما هم شاید نظیر داشته باشد ولی من یادم نمی‌آید دیده باشم و نیما درین خصوص تأکید و اصراری دارد، کمتر شعری از اشعار اخیر او می‌توان یافت که این خاصه در آن نباشد. گاه این فاصله بین موصوف و صفت کم و کوتاه است و گاه بیش و بلند، اکنون چند شاهد ازین قسم کارهای او نقل می‌کنم، تاهمه جهات و جوانب موضوع روشن گردد و بر خواننده میانه حال هم اگر حوصله خواندن این قبیل مطالب فنی و نقد و بررسی دستوری و اسلوبی را داشته باشد نیز چیزی پوشیده نماند. مثلاً از شعر «روی بندر ماه» او:

چشم در راه شبی، مانند امشب بود، بارانی^۱

که خیالی هم ساده و هم زیباست، بلاغتی بلیغ را متضمن است و ازین ساده تر دیگر چه می‌خواهید که یعنی: «چشم در راه شبی بارانی، مانند امشب بود» گاه این فاصله عبارتی است مثل آنچه گذشت (یعنی

۱- از کتاب شهر شب، شهر صبح، ص ۴۸.

۴۹۰ / عطا و لقای نیمایوشیج

«مانند امشب بود» و گاه فقط يك ضمير، ضمير متصل بیشتر (گاهی نیز منفصل) فاصله می افتد بین صفت و موصوف و همیشه صفت را بعد از موصوف - و همان فاصله - می آورد و همین به لطف این اسلوب بدیع وی می افزاید، مثل:

با تنش، گرم، بیابان دراز
و بهتر است این طور بنویسیم که مقصود معلوم تر، یعنی واضح تر شود:

با تن اش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند، درگورش، تنگ
به دل سوخته من ماند
به تن ام خسته، که می سوزد از هیبت تب
هست شب، آری شب.^۱
و نیز نمونه دیگر و این یکی باز با فاصله بیشتر بین صفت و موصوف:

چشم این ازرق،
چه گشاده است به من، وخت بار
وای بر من، من زار.^۲

۱- نمونه هایی از شعر نیمایوشیج، به انتخاب سیروس طاهباز، تهران،

انتشارات جیبی، ۱۳۵۲ شمسی، ص ۱۱۳-۱۱۴.

۲- ایضاً نمونه ها، طاهباز، از منظومه مانلی، ص. ۲۵.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۹۱

و دیگری همچنین اما در يك مصرع و با فاصله اندك، يك ضمير 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 کرده اند، مثل احمد شاملو، خود من، م. آزاد و دیگر و دیگران) بدیع تر و بهتر می افتد که فاصله يك ضمير متصل باشد، مثل بعضی نمونه ها که نقل کردم و این یکی نیز از مائلی:

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 در این مصرع (مصرع سوم از شاعری که در ذیل خواهم آورد) با همان مؤخر و با فاصله يك ضمير آمدن، چقدر دلنشین و شاخص و بدیع افتاده است (واژنا اسم کوهی است):

واژنا، پیدا نیست

۱- کتاب دهم من؟ از انتشارات جوانه، تهران ۱۳۴۵ شمسی، قطعه خواب زمستانی، ص ۲۳.

۲- ایضاً نمونه هائی، طاهباز، مائلی، ص ۲۶.

۴۹۲ / عطا و نقای نیما یوشیج

من دلم سخت گرفته است ازین
میهمانخانه مهمانکش روزش تاریک^۱

گاه این صفت یا صفت مانند ممکن است عبارتی باشد درچند
کلمه و گاه فاصله بین موصوف و صفت فقط جدا شدن دو مصرع از
همدیگر باشد، درین شاهی که نقل می کنیم اولی «رنجهای خالق» موصوف
و «با جانسان در کین» صفت است و دومی «آن جهانخواره» موصوف و
«آدمی را دشمن دیرین» صفت آن:

بادپایان رنجهای خلق را، با جانسان در کین^۲
و «را» جانشین کسره اضافه موصوف به صفت، و:

خلق می گویند: اما آن جهانخواره
آدمی را دشمن دیرین، جهان را خورد یکسر^۳

تا اینجا ضمیرهای فاصله مفرد بود، نمونه ای هم با ضمیر متصل
جمع (شان) و فاصله بین صفت و موصوف آن چنانی بیاوریم، تا همه
اقسام این شیرینکاری نیما را شاهد باشیم:

در حساب روزگاران

۱- ایضا نمونه ها، شعر برف، ص ۱۲۱.

۲- مرغ آمین، ص ۴۳.

۳- ایضا مرغ آمین، ص ۴۳.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۹۳

کز برره زیر کان و پیش بینان را به لبخند تمسخر دور می کردند
و به پاس خدمت و سودایشان، تاریک
چشمه های روشنائی کور می کردند^۱

و نیز:

با کجی آورده هاشان، شوم
با کجی آورده هاشان، زشت^۲

يك نمونه دیگر و نادر ازین قسم می آوریم و نقل شواهد آن را
به پایان می رسانیم و نادر از آن جهت که درین نمونه فاصله يك ضمیر
منفصل است ازین قرار:

او با لطیفه نگه صبح خند خود
کز آن هزار نقش گشوده ست
وز خون ما، سیاه، گرفته ست رزنگ
براین صحیفه خط دگرسان،
تحریر می کند^۳

خب گمان می کنم ازین دست شواهد بسنده مان باشد، حالا به مطالبی
دیگر از شیوه و شگردهای خاص نیمایپردازیم و توضیح و روشنگری کنیم.

۱- ایضاً مرغ آمین، ص ۴۸.

۲- ایضاً مرغ آمین، ص ۴۹.

۳- ایضاً - ناقوس، ص ۸۸.

۴۹۴ / عطا و لقای نیما یوشیج

مقصودم نوعی ترکیب فاعلی است که با «آرای» دارد و من بادم نمی آید نظیرش را جای دیگر دیده باشم ولی هیچ بعید نیست که مثل بسیاری از این اتکاها بر «یادم نمی آید، یادم نیست» ها، نقیض آن احیاناً در آثار قدما و فی المثل کسانی چون خاقانی یا نظامی و دیگر و دیگران پیدا شود، ازین جهت من به قید قطع و یقین نگفتم و امکان تردید و تحقیق را نفی و رد و سدن نکردم، 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 مطالب روشن تر شود و مدلل و مستند به مدارك و اسنادی که دارم، درین نمونه ها نیز مثل آنچه گذشت ادعای استقصا و تمامت ندارم، فقط از چند شعر نیما چند نمونه که مقصود مرا در برداشت یادداشت کرده ام و اینک اینها را نقل می کنم، حتماً شواهد دیگری هم ازین دست در آثار دیگر نیما سراغ توان گرفت و اما به نظر من مشهورترین و نازکانه ترین نمونه ازین نوع ترکیب فاعلی با «آرای» اینست که در شعر «مهتاب» او خوانده ایم:

نازك آرای تن و ساق گلی،

که به جانش کشتم؛

و به جان دادمش آب،

ای دریغ، به برم می شکنند^۱

۱- شعر مهتاب نیما یا بدقولی «می تراود مهتاب» که اولین مصرع این شعر است و بعضی نام شعر اختیار کرده اند.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۹۵

شاهد دیگر نظیر این ترکیب «روشن آرای» است همچنانکه در ترکیب «نازک آرای» می توانستیم توضیح کنیم که یعنی «به نازکی آراينده» یا «به نازکی و نازکانه آرایش کننده» تن و ساق گلی ... الخ. درین یکی هم می توانیم گفت یعنی «به روشنی آراينده» یا «روشن آراينده و روشنگرانه و زیور بخش» و ازین قبیل:

گرم شد از دم نواگر او
سردی آور شب زمستانی
کرد افشای رازهای مگو
روشن آرای صبح نورانی^۱

و این را هم بگویم که در خواندن این ترکیب هم می توانیم تمامت ترکیب را بی آنکه به کلمه بعدی اضافه کنیم بخوانیم یعنی «ی» را در «نازک آرای و روشن آرای» ساکن گردانیم و هم می توانیم - و این بهتر است و خود نیما هم چنین می خواند - که «ی» را به کلمه بعد اضافه کنیم و کسره دهیم یعنی جهان را به روشنی آراينده صبح نورانی «صبح نورانی» که جهان را به روشنی آرایش می کند.

نیما گاه این ترکیب را به صورت جمع نیز می آورد مثل شاهد بعدی «دوزخ آریان» که خالی از غرابتی هم نیست، می گوید:

آن بخیلان، تعزیت پابان
صحنه تشویش شب را، دوزخ آریان^۲

۱- خروس می خواند، نمونه های طاهباز، ص ۱۰۷.

۲- کتاب شهر شب و شهر صبح، از انتشارات مروارید، ۱۳۴۵ شمسی، تهران، شعر پادشاه فتح، ص ۵۷.

۴۹۶ / عطا و لقای نیمایوشیج

یعنی چنانچه چون دوزخ و به بدی جهنم آرایش دهندگان، بر
آرایندگان و سازندگان صحنه تشویش شب، جهنمی سازان صحنه
تشویش آور شب‌ها.

يك نمونه دیگر هم ازین دست ترکیب ظاهراً خاص نقل می‌کنیم
که این هم اگرچه بی‌غرابتی نیست اما مثل نمونه قبلی رسا و بلیغ است
و وافی به مقصود:

ليك با طبع خموش اوست،

چشم باش زندگانی‌ها.

سردی آرای درون گرم او، با بالهایش ناروان رمزیست

از زمان‌های روانی‌ها^۱

گرچه این تکه بیش و کم خالی از تعقیدی نیست ولی با اندک
تأمل ودقت مقصودگوینده از تمام این چند مصرع معلوم و روشن می‌گردد
ولی در خصوص مطلب مورد بحث ما، ترکیب «سردی آرای» که اشکالی
در کار نیست مضافاً به اینکه این شاهد می‌رساند که اضافه کردن «ی» به
کلمه بعدی ترجیح دارد بر اضافه نکردن چون اینجا به حکم وزن حتماً
بایستی اضافه کنیم «ی» را در ترکیب «دوزخ آرای» به «درون گرم او» و
باری شواهد دیگری هم که چنین ترکیبی با «آرای» داشته باشد، در آثار
نیمایوشیج هم از این دست است زیرا این یکی از بدایع و تعابیر و ترکیبات
اوست و خاص او، ظاهراً و قید ظاهراً برای آنست که اگر در آثار قدما هم

۱- کتاب شعرمن، قطعه «خواب زمستانی»، ص ۲۵.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۴۹۷

پیدا شد، ما قطع و یقینی نکرده باشیم که خلاف آن ثابت شود، چنانکه بعداً خواهیم رسید به موردی نظیر این مطلب که بجای خود توضیح خواهیم کرد. در صفت‌های مضاف و جانشین اسم.

و دیگر از شیوه و شگردهای ظاهراً خاص نیما آوردن «هرچه» در مواردی خاص است که مقصود و معنای شامل و گسترده آنرا با ذکر نمونه‌ها و شواهد بهتر و روشن‌تر می‌توان دریافت، پس بهتر است به نقل چند نمونه از آن موارد بپردازیم و ضمن آنها مطلب را توضیح کنیم، ابتدا بگذاریم این نمونه روشن و روشنگر 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 زیر باران بود

مثل اینکه هر چه، کز کرده به جایی

بر نمی‌آید صدائی.^۱

می‌بینید که مطلب کاملاً روشن و بیان ساده است. منتها چون این تعبیر در بسیاری موارد از شعرهای نیما آمده است و همه جا يك حال و هنجار دارد، آنرا از ویژگی‌های لفظی و صوری شعر او بر شمردم، چنانکه در مصرع قبل آمده است «هر کجا» و مطلب واضح است کسه می‌گوید هر کجا - مثلاً - نگاه می‌کردی، یکسر در زیر باران بود و «هر چه» وجود داشت، همه چیز، هر چه می‌دید، گوئی در گوشه‌ای،

۱- مجموعه «شعر من» قطعه «یاد»، ص ۹۵.

۴۹۸ / عطا و لقای نیمایوشیح

جائی، کز کرده، به خود اندر خزیده جمع نشسته بود و صدائی از چیزی
بر نمی آمد و باز نمونه دیگر برای روشنگری بیشتر:

هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می افزاید.

می گریزد شب،

صبح می آید^۱

می بینید که اینجا نیز «هرچه» واضحاً به معنای «همه چیز، همه چی
و هرچه‌ها» است و باز شاهی دیگر، از شعری دیگر از «کار شب‌پا»
منظومه بلند و شاهکار:

می رود شب‌پا، آن گونه که گوئی به خیال

می رود او، نه به پا.

کرده در راه گلو بغض گره.

هرچه، می گردد با او، از جا.

هرچه، هر چیز که هست از بر او،

همچنان گوری دنیاش می آید به نظر

و آسمان سنگ لحد، بر سر او.^۲

شاید به خاطری خطور کند که آخر مگر «هرچه» هم عبارت یا

۱- آخرین مصرعهای شعر بلند و شاهکار ارجمند «مرغ آمین» است -

مرغ آمین در مجموعه شعر من، ص ۳۸.

۲- نمونه‌های طاهبان، کار شب‌پا، ص ۱۰۲.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۴۹۹

کلمه یا ترکیب دشوار و معقدی است که توضیح لازم داشته باشد؟ به يك نظر و از يك دیدگاه شاید نه، ولی از يك لحاظ می‌گوییم آری چون این نوع کاربرد «هرچه» را نیما در همین حال و هنجار مکرر دارد، از ویژگی‌های اسلوب او، گوشه کوچکی است و بنابراین انگشت نهادن بر او، و توجه کردن به چند و چون کاربردهای او، بیشتر و بهتر شناختن او را متضمن است و من هم مخصوصاً درین فصل عطا و لقا به خصوصیات لفظی و ویژگی‌های سبک و اسلوب او و مسائل نقد فنی و دستوری کارهای او توجه دارم و ازین لحاظ حتی درچنین موارد جزئی هم می‌ایستم، دقیق می‌نگرم و خواننده خود را به دقت توجه می‌دهم. خود «هرچه» مهم نیست، فقط نوع کاربرد نیما و موارد خاصی که همه جا به يك اسلوب در اشعار خود می‌آورد، درخور توجه است و لاغیر، پس تأمل کن، تأمل کردنی و دریاب چه می‌گوییم، دریافتنی.

و اما این دو شاهد بی‌ندرتی نیست، هر يك حالتی خاص دارد، نخست این:

ایکن چه گریستن، چه طوفان
خاموش شبی ست، هرچه تنهاست^۱
و دوم این:

جاده خالی ست، فسرده ست امروز
هرچه، می‌پژمرد از رنج دراز^۲

۱- ایضاً، ص ۱۱۰.

۲- ایضاً، ص ۱۲۶، قطعه در فرو بند.

۵۰۰ / عطا و نقای نیما پوشید

این دو شاهد را مخصوصاً در آخر شواهد نقل کردم که ندرت محسوس و غیر قابل توصیف آنها شاخص باشد و حالا می‌رویم به نوعی دیگر از تعبیر و ترکیب عبارتی که نیما می‌کند با حرف ربط یا اضافه «به» که پیش از دیگر عناصر عبارت می‌آورد. این قسم یا نظیر آنرا به نظر من در آثار دیگران هم دیده باشم، چنین به خاطر می‌آید که جایی یادداشت نیز کرده باشم عجبالتاً شواهد نیمایی را که دم دستم است از فیش‌های خود نقل می‌کنم، بعدها اگر یادداشت راجع به دیگران را هم پیدا کردم ضمیمه خواهم کرد، نمونه‌ای ازین تعبیر را در شعر مشهور «مہتاب» او می‌توانیم دید و من ابتدا همین شاهد را نقل می‌کنم و بعد توضیحی اگر لازم دانستم خواهم نوشت و اگر شواهد خود روشن بود که فیها، و اما درین ترکیب عبارتی «به» حرف ربط یا اضافه را ابتدا می‌آورد بعد چنانکه قبلاً اشاره کردم عناصر دیگر را، ازین قرار:

صبح می‌خواهد از من

کز مبارک دم او آورم این قوم بجان باخته را بلکه خبر،

در جگر خاری لیکن

از ره این سفرم می‌شکند

شاهد ما «بجان باخته» است که عبارتی است که مجموعاً صفت «قوم» واقع شده است. بر این ترکیب یا عبارت ترکیبی که صفت واقع شده از آن جهت انگشت گذاردم، که دیدم نظائر این تعبیر و ترکیب در جاهای دیگر و اشعار دیگر نیما هم با شکل و شمایلی نظیر همین حال

عطا و لقاء نیما یوشیج / ۵۰۱

دیده می‌شود و بنابراین از ویژگی‌های فنی و لفظی کارهای نیما و از مقولهٔ همین فصل «عطا و لقاء» تواند بود یعنی از «لقاءهای» ظاهراً ویژهٔ این شاعر. پس توجه کردن ما به آن و نظائرش بی‌جا و بی‌مسورد نخواهد بود و اما شاهد دیگر که در اینجا هم ترکیب با همان حرف «به» است و مجموعاً صفت:

خواب می‌بیند، چه خوابی، دل‌گزای او را
که به نوك آلوده، مرغی، زشت
جوش آن دارد که برگیرد ز جای 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 عین آن. بیهقی دارد و گویا دیگران هم دارند «به‌دست و پای مردن» 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 - ص ۸۲)

واز «کار شب‌پا» نمونه‌های طاهباز، ص ۹۵:

۱- نمونه‌های طاهباز، خواب زمستانی، ص ۳۷.

۵۰۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

خواب آلوده، به چشمان خسته

و نیز: به جان شوریده:

او ز رفت آمدن موج به جان شوریده

(مانلی، نمونه‌های طاهباز، ص ۲۶)

و نیز: قرمز به چشم:

قرمز به چشم، شعله خردی

خط می کشد به زیر دو چشم درشت شب

(ققنوس، نمونه‌ها، ص ۵۱)

وباز شاهی دیگر هم 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

می مکد آب دهانش از کین

می نشیند به کمین.^۱

نیما نوعی دیگر از ترکیب با «به» دارد که عین آنچه گذشت

نیست، ولی اندک شباهتی به آن دارد، مگر فرض کنیم (در شاهی که نقل

می کنیم) جمله «می لرزد او به تن» مجموعاً صفت موصوفی باشد:

۱- مجموعه شعر من، جوانه، قطعه کینا شب، ص ۶۲.

عطا و تقای نیمایوشیج / ۵۰۳

از پای تا به سر همه می لرزد او به تن^۱

گرچه توان گفت این هم می تواند مثلاً «لرزان به تن» باشد اما این حال کمابیش باشواهد قبلی فرق دارد، اینجا جمله ای است که صفت واقع شده. اما آنجاها عبارت ترکیبی یا ترکیب عبارتی بود و بین این دو اندک فرقی هست که اهل دقت به آن توجه توانند کرد.

و اینک بپردازیم به یکی دیگر از لطائف و بدایع بیانی نیما که در شعرش مکرراً دیده می شود و شواهد گوناگون دارد و بر خلاف تصور اولیه من که در بحث باخرده گیری چنین پنداری داشتم (و او این لطف بیانی نیما را جای خرده گیری می دانست و بر او می تاخت و برای دفاع از نیما من مدتی در آثار پیشینیان در جست و جوی نمونه و نظیری برای این قسم از تعبیرات نیمائی، اینجا و آنجا گشتم و سرانجام توفیق یافتیم که چندین و چند شاهد در آثار قدیم نظیر آن کار و بیان بدیع پیدا کنم، که بعدها متروک مانده است، بنابراین) نیما را احیا کننده و مجدد آن قسم توان شناخت که يك شیوه و شگرد زیبا و بدیع بیانی متروک قلم را احیا و تجدید کرده است، وقتی به نقل شواهد پرداختیم قضیه روشن خواهد گردید.

ابتدا، اینک يك نمونه، از قطعه «یاد» نیما، که در آن گفته است:

تا گذارم گوشه ای از قلب خود را اندر آنجا
تا از آنجا گوشه ای از دلربای خلوت غمناک روزی را

۱- نمونه های طاهباز - مرغ مجسمه، ص ۶۵.

۵۰۴ / عطا و لقای نیمایوشیج

آورم با خود^۱

شاهد مقصود من «دلربای خلوت»... است و باز نمونه‌ای دیگر:

واندر آرام سرای شهر نو تعمیر خود پویا،
از نگاه زیر چشم خود
با تو این حرف دگر هر لحظه می‌گوید...^۲

که چنانکه واضح است درین قطعه «آرام‌سرای شهر نو تعمیر خود» به معنی آرامش، آرامی سرای... است: یعنی صفت را جانشین اسم (مصدر، اسم مصدر) کرده است و در حالت اضافه، مضاف به موصوف گردانیده است.
باز شاهی دیگر:

و خراب آید در آوار غریو لعنت بیدار محرومان^۳

که یعنی لعنت بیداری محرومان. و بعد از اینها به شواهد روشن‌تر هم می‌رسیم.

و باز شاهی دیگر، هم ازین مقوله:

-
- ۱- کتاب شعر من - قطعه یاد ص ۹۶.
 - ۲- کتاب شهر شب، شهر صبح، پادشاه فتح، ص ۵۵.
 - ۳- مرغ آمین - شعر من، جوانه - ص ۳۶.

عطا ولفای نیما یوشیج / ۵۰۵

در بسیط خطه آرام، می‌خواند خروس از دور،
 می‌شکافد جرم دیوار سحر گاهان.
 وز بر آن سرد دودانده خاموش،
 هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
 می‌گریزد شب،
 صبح می‌آید.^۱

که درین شاهد نیز همان حالت و هنجار حاکم است «سرد» صفت
 است و مضاف اما بجای سردی آمده است و اگر صفت بعدی را هم ازین
 دست بگیریم، به معنای دودانده و دگی خاموش توان گفت. و شاعری دیگر
 از همین شیوه تعبیر:

در دلاویز سرای سینه‌اش برپاست غوغاها^۲

که همچنان صفت دلاویز مضاف است به سرای سینه و همچنین
 دیگر ملاحظات که قبلاً به آنها اشاره کرده ایم. و باز نمونه‌ای دیگر، در
 اینجا مقصود واضح‌تر می‌گردد:
 تنها بجاست بر سر سنگی
 بر جای او

۱- ایضاً کتاب شعر من، انتشارات جوانه، ۱۳۴۵ شمسی، تهران، شعر
 «مرغ آمین»، ص ۳۸.

۲- کتاب شهر شب، شهر صبح، قطعه پادشاه فتح، ص ۵۴.

۵۰۶ / عطا و لقای نیمایوشیج

اندوهناك شب^۱

که اندوهناك صفت است و مضاف به شب، صفت مضاف به اسم که یعنی اندوهناکی شب غمی را که در شب نهفته است، نیما درین قطعه متجسم می دیده است.

شاهد دیگری از همین شعر یادداشت کرده ام که به نظر از تمام شواهدی که ازین قسم نقل کرده ام روشن تر، بلیغ تر است و به مقصود من ازین شیوه تعبیر وافی تر این نمونه در شواهدی که از نیما در این قسمت از بحث آوردم، دیگر جای ابهام باقی نمی گذارد، می گوید و البته در اصل متن به صورت سئوالی:

این راست است، زندگی اینسان پلید نیست؟

پایان این شب،

چیزی به غیر روشن روز سفید نیست؟^۲

که دیگر این شاهد مقصود مرا بر همگان آشکار می گرداند، روشن صفت است و مضاف و گوئی جانشین موصوف محذوفی است - این يك تعبیر و توجیه - و یا گوئی صریح درین است که صفت اینجا معنای مصدری دارد و جانشین مصدری است یعنی مقصود ازین نوع تعبیر را به دو نوع می توان توجیه کرد و گفت ۱- روشنی روز سفید ۲-

۱- ایضاً همان جا، شعر اندوهناك شب، ص ۶۶.

۲- ایضاً همان مأخذ، قطعه اندوهناك شب، ص ۶۸.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۵۰۷

لحظه، زمان، هنگام و هنگامه روشن روز سفید.
این شگردد و شیوه بدیع نیما را گویندگان پس از او - کسانی که
طریقت و راه و رسم یا پند و پیغام‌های اسلوبی او را پذیرفته، در راه او
گام نهاده‌اند - نیز پیروی کرده‌اند و منجمله مثلاً "احمدشامدو که به عنوان
نمونه‌ای ازین قسم می‌توان این کلمه او را نقل کرد و نشان داد که جایی
گفته است:

گر بدینسان زیست باید بست
من چه بی شرمم، اگر فانوس عمرم را به رسوائی نیاویزم
بر بلند کاج خشک کوچه بن بست

که شاهدما چنانکه پیدا است در مصرع سوم است مقصودم صفت
«بلند» است که مضاف است اضافه شده است به اسم بعد از خود و اینجا
نیز آن هر دو توجیه جای تواند داشت: ۱- که بگوئیم صفت به معنای
مصدری، اسم مصدریائی آمده است و یعنی بلندی کاج خشک کوچه بن بست
و ۲- توجیه دیگر اینست که بگوئیم اینجا صفت مضاف جانشین موصوف
محدوفی شده است، فی المثل ازین قرار که: جایگاه بلند کاج خشک الخ:
محل بلند، مقر و قرارگاه بلند کاج... الخ و ازین قبیل مثلاً جای صفت
و موصوف در اضافه عوض شده یعنی کاج بلند خشک، و من دو توجیه
قبلی را ترجیح می‌دهم.

نظیر این تعبیر را من هم دارم، منجمله در اواخر شعر «طلوع» در
«آخر شاهنامه» ازین قرار:

۵۰۸ / عطا و لقای نیما یوشیج

... رسته لختی پیش

بر بلند دورتر کوهی که بتوان دید

شعله‌ور خونبوهٔ مرجانی خورشید.

(بعدها پیش از چاپ من چکاد را از بلند بهتر دانستم و با چکاد شعر من چاپ و مشهور شد).

که درین شاهد نیز عین همان توجیحات را توان داشت: ۱- بر بلندی دورتر کوه... ۲- بر جایگاه بلند، بر منظر بلند دورتر کوه...، بر فراز جای بلند دورتر کوه...

پس با این شواهد هم از نیما که پیر پیشواست و هم از یکی از با استعدادترین پیروان او احمد شاملو، هم ازین کمترین که هیچکاره‌ام، مطلب و مقصود من ازین قسم تعبیر و شیوهٔ بیانی آن بزرگ استاد درین زمینه روشن گردید.

و حقیقت قضیه اینست که باری که با خرده‌گیری بر نیما بحث و گفت‌وگو داشتم، سوابق مطلب بر من پوشیده مانده بود یعنی از خرده‌گیری و جد و جدال آن شخص طرف بحث، من چنین می‌پنداشتم که نیما در این «گناه» شروع کننده است و آن خرده‌گیر از من می‌خواست که شاهدی از قدما برای این قسم کاربرد صفت که مضاف باشد، با توجیحاتی که عرض شد، برای او نقل کنم و من چندی درین جست‌وجو بودم و شاهدی چند به دست آوردم و بر او عرضه داشتم و ضمناً دانستم که نیما این شیوه بدیع بیانی را که از لطف و زیبایی خاص برخوردار است، در حقیقت احیاء کرده است، نه ابداع و اینک آن چند شاهد که من در آثار قدما ازین قسم پیدا کرده‌ام.

عطا و لقای لیما پوشیج / ۵۰۹

ابتدا از ناصر خسرو در قطعه‌ای که اتفاقاً همان روزها در مجله «یادگار» با حواشی و توضیحاتی از مرحوم علامه قزوینی منتشر شد و همین کاربرد ناصر خسرو کلیدی راهنما شد به دست من که بدانم (و بجویم و بیابم) که دیگران هم از قدما نظیر آنرا بایستی داشته باشند. مرحوم علامه قزوینی آن قطعه یا قصیده کوتاه را از مجموعه بزرگ و نفیس «مونس الاحرار» (از ذیل مونس الاحرار که محمد بن بدر جاجرمی در آن ذیل قطعه یا قصیده کوتاه و مورد بحث را به ناصر خسرو نسبت داده) نقل کرده است، اینک چند بیت از آن شعر که شاهد ما در همان سر آغاز مصرع اول مطلع آن است یعنی «در عمیق بحر» به جای آنکه بگوید: ۱- در جایگاه عمیق بحر و یا بگوید: ۲- در عمق بحر، گو اینکه عمیق در بعضی از 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 مقوله تفریس هم تواند بود، به هر حال ابیاتی از آن قطعه ناصر خسرو چنین است:

در عمیق بحر خفتن بر سر ناب نهنگ
خاک را دادن شتاب و آب را دادن درنگ
خاک ننگ از ناسپاسی ریختن بر فرق نام
آبروی نام نیکو ریختن بر فرق ننگ
باسگان انجمن در آستان خوان بودن به صلح
با سران اهرمن بر آسمان رفتن به جنگ
شیر دوشیدن ز شیر شرزه، اندر بیشه‌ها
پشته‌های سنگ بستن در بیابان با پلنگ

زال گردون را به گیسوها کشیدن زی مغاک
 دزد گیتی را به گردن بر نهادن پالهنک
 دیده بر زوبین گیل و رمح اعرابی زدن
 وز کمان ترك خورددن بر جگر تیر خدنگ
 پیش قرص آفتاب اندر تموز بادیه
 بر شکم بستن ز درویشی فطیر از خار هسنگ
 خوش تر آید بر من این اسباب و آسان تر بود
 ز آنکه تر گشتن به هنگام سَمَوال از آذرنگ
 بی زبان بادم چو ماهی، گر به دندان طمع
 نظم و نثر خویش را لب بر گشایم چون نهنگ^۱

نزدیک به لفظ شاهی که گذشت (در عمیق بحر) و از همین مقوله
 شاهی هم از منجیک ترمذی از قدمای اقدام یادداشت کرده ام یعنی
 «عقیم خشم»، منجیک ترمذی از اساتید درجه اول عصر خود و شاعری بسیار

۱- مجله یادگار سال چهارم، شماره اول و دوم، شهریور و مهر ۱۳۲۶ شمسی، صفحات ۱۶ تا ۱۸، ذیل عنوان «اشعار خوب» با حواشی مرحوم علامه قزوینی که بداستثنای سه بیت باقی ابیات این قطعه بلند و نادر را نقل کردم که این دفتر را گهگاه چنین زینت‌هایی از شعر قدما بوده باشد. از توضیحات و حواشی بالنسبه مفصل و سودمند مرحوم قزوینی برمی آید که زوبین گیل‌ها، گیلک‌ها اسلحه مشهور ایشان بوده است و نیز در بیت ماقبل آخر «ترگشتن» مجازاً به معنی خجالت کشیدن - کنایه از عرق کردن از خجالت - و منفعل و شرمگین شدن است. آذرنگ به معنی رنج و محنت است.

عطا و تقای نیما پوشیج / ۵۱۱

خوش قریحه و توانا بوده است که خاصه در هزل بین قدما نامبردار و بلند آوازه است و در شعر جدی نیز، همین اندک مایه که از کارهای او به زمان ما رسیده، کافی است که او را استادی طراز اول و کم نظیر در وصف و مدح و حسب حال گوئی بشماریم و اشعار بازمانده از او در هر قسم و قبیل از بهترین آثار قدمای اقدم است، منجیک ترمذی گفته است:

آنجا که عقیم خشم تو، آذر آنجا که نسیم صلح تو، نیشان^۱

پارسی عقیم چنانکه می دانیم نازا و سترون است در نظره الاولی (و شاید با تکیه بر همین نظر در نظرهای بعد هم) خواننده می پندارد که «عقیم» در بیت منقول به معنای دیگری است، مثلاً باد، وزش، دم و یا مستعاری نزدیک به این ها، مناسب خشم. این نظر از جهاتی هم تأیید می شود: یکی از آن جهات اقتضای فحوای کلام و اقتضای صنعت «ترصیع» است که می طلبد که «عقیم خشم» را قرینه «نسیم صلح» قرار دهیم و از این رو برای «عقیم» احتمالاً معنایی قرینه «نسیم» یا در حوالی آن بپنداریم. پیش از آنکه به کتاب لغت نگاه کنیم یکی دیگر از جهات تأیید کننده نگاه کردن به کتاب های لغت است. خوب، پس کار آسان شد «نزدیکترین موارد» کتاب «المنجد» است اما درین قاموس در ماده «ع، ق، م» از هیچ راهی نمی توان به معنایی مناسب این کلمه درین بیت رسید به طریق اوای

۲- نقل از ترجمان البلاغه تصنیف محمد بن عمر رادویانی، چاپ و تصحیح و منقحه احمد آتش، استانبول، سال ۱۹۴۹ میلادی، متن چاپی ص ۳۵، عکسی ص ۸۲.

۵۱۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

از راه ملخص منتهی الارب والمنجد، فرهنگ عربی به فارسی گرد آورده محمد خلیلی اقدام و از راه فرهنگ عمید هم و «عجالة» دم دست ماهمین ها است، اما ببینیم شاید درین کتابچه باشد - در «ترجمان القرآن» تألیف علامه میرسید شریف جرجانی، بابه «عقیم» دزین رساله به معنی «باد بی منفعت» ضبط شده^۱ اما در جای دیگر همین کتاب «عقیم» به عنوان صفت باد آمده است و «ریح عقیم» را مؤلف «باد بی هنر» ترجمه کرده است^۲ که پیدا است این صفت «بی هنر» تقریباً نزدیک به معنی سترون و ناز است. برای باد در زبان نازی صفت های دیگری هم هست فی المثل «ریح صرصر» و «ریح عاصف» که اولی باد بسیار سرد و دومی باد تند و سخت است. پس «ریح عقیم» هم وقتی گفته شود، عقیم صفت باد است و به همان معنی بی منفعت و بی هنر و سترون و از «منتهی الارب فی لغة العرب» هم به همین معنی نزدیک می شویم: «ریح عقیم - باد که نه ابر آورده، نه باردار کند درخت را»^۳ با توجه به سابقه استعمال و ضبط «عاصف» که مطلق به معنی شدید و سریع است، در تمام مطلق به معنی باد، می توان گفت که استعمال «عقیم» هم ازین مقوله است: موصوف حذف شده است (که باد باشد) و صفت جانشین و به معنای آن آمده است و مضاف گردیده، مثل «عقیم» به معنی قیامت «عقیم - روز قیامت، بدان جهت که بعد از آن روزی نیست»^۴

۱- ترجمان القرآن به کوشش محمد دبیرسیاقی - شرکت اقبال، مردادماه

۱۳۳۳ شمسی ص ۶۷.

۲- ایضاً همین مأخذ ص ۴۸.

۳- منتهی الارب چاپ افست تهران، ۱۳۷۷ ق، ماده «ع، ق، م».

۴- همین مأخذ - منتهی الارب - همین ماده.

عطا و لقای نهما پوشیح / ۵۱۴

پس در بیت:

آنجا که عقیم خشم تو، آذر آنجا که نسیم صلح تو، نیشان

کلمه «عقیم» صفت محذوف الموصوفی نیز به حساب تواند آمد
یعنی: «حتی آنجا و آنگاه که وزش اندک و عقیمی از خشم تو باشد، آذر
است^۱ و...» و چنین استعمال و جوازی، سابقه تواند بود برای نظائر
این مورد که محل بحث ماست و آن نظائر را توجیه تواند کرد از قبیل
«در روشن سحر» یعنی در زمان یا افق، ذنبای، جلوه، چشم انداز روشن
سحر و نیز: «بر بلند کاج خشک...» یعنی بر جایگاه یا تارک، بام، شاخه،
پیشانی بلند کاج خشک...

یا آن توجیه دیگر که گفتیم صفت را به جانشینی معنای مصدری
آوردن که درین صورت «روشن سحر» و «بلند کاج» به معنی روشنی سحر
و بلندی کاج خواهد بود.

و اتفاقاً ندرت این استعمال و جواز جالب است و خود کاری لطیف
و زیباست و رایحه شعر در آن بیش است.

چنانکه در شاهد منقول از ناصر خسرو (در عمیق بحر خفتن بر سر
ناب نهنگ...) هم عمیق به معنی مصدری اگر بگیریم، در عمیق بحر خفتن
حال خوش تر و نشست و بلاغت بلیغ تری دارد، تا در عمق بحر خفتن،
گرچه مقصود در هر دو یکی است اما لطف کلام درین ندرت بیشتر است
و این را کسانی که زبان مادری شان فارسی دری است و با فصیحای متقدم

۲- و آذر درین مقام در بیت منجیک ایهام به قوتی هم می رساند.

۵۱۳ / عطا و لقای نیما یوشیج

مانوسند و دست‌اندرکاری در امر سرودن و نوشتن هم دارند و ذوقشان را بلاغت مغولی و سبک‌هندی و رادیو و مطبوعات رائج به فساد متداول خوگر نکرده است و فارسی را هم در ترکیه یا فرنگک یاد نگرفته‌اند، خوش درمی‌یابند.

این‌گونه حذف موصوف و جانشینی صفت، جز در شعر نیما، در نثر امروز هم گاهی دیده می‌شود. مثلاً در داستان «کلاغ‌پیر» که صادق هدایت از يك نویسندهٔ نروژی ترجمه کرده است، چنین می‌خوانیم: «... چیز دیگری دیده نمی‌شد، مگر خانه‌ها، لکه‌های زرد کشت‌زار و سبز چمنزار و...»^۱ شاهد ما سبز چمنزار است که موصوف سبز یعنی لکه‌ها یا هر چیز دیگر حذف شده است و صفت به جانشینی آن آمده است و زیباست و هردو توجیه ما درین مورد نیز صادق است.

يك شاهد مشهور هم از حافظ به خاطر خطوط می‌کند ولی چون کاربرد حافظ طور دیگری است من آنرا جزء شواهد اصلی نمی‌آورم مقصودم این بیت اوست که فرموده است:

عبوس زهد به وجه خمار بنشیند

مرید خرقهٔ دردی کشان خوشخویم

۱- نوشته‌های پراکندهٔ صادق هدایت، امیرکبیر، تهران ۱۳۳۲ شمسی،

ص ۱۹، داستان کلاغ‌پیر.

عطا و آقای نیما یوشیج / ۵۱۵

ولی نظیر این را محمودخان ملك الشعراء دارد (که در واقع منوچهری دیگری است در جماعت متأخران و به اعتقاد من بهترین قصیده سرای بعد از «بازگشت ادبی» و «پیش از مشروطه» است از لحاظ رعایت کامل اسالیب قدما و یک دستی کلام و نفاست اسلوب، به خوبی می تواند بین منوچهری و لامعی برای خود مقامی بلند احراز کند) شاهی که از محمودخان ملك الشعراء نقاش و شاعر توانای معاصر ناصرالدین شاه قاجار داریم، دارای همه خصوصیات است که ما ازین قسم کاربرد صفت می طلبیم و در آثار نیما دیده ایم، این شاعر و نقاش استاد گفته است:

بر در مهمانسرایت از کرم نشنیده هرگز
کس عبوس میزبانان، بر لقای میهمانها^۱

و البته مقصود من از کاربرد عبوس به معنایی 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 شاهی دیگر، از متوسطان «موزی باد» چنانکه «وحشی بافقی» گفته است:

چه در گوش گل گفت باد خزانی که انداخت از سر کلاه کیانی

۱- دیوان محمودخان ملك الشعراء، چاپ تهران - ضمیمه سال بیست و سوم مجله ارمنان - آذر ماه ۱۳۲۹ شمسی، ص ۱۳-

۵۱۶ / عطا و لقای نیما یوشیج

ز بالای اشجار، از بسات دستی نسیم خزان می کند زرفشانی
به تاراج برگ درختان، زهرسو کند موذی باد موشك دوانی^۱

و دیگر شاهد «نافذ امر» که اینجا صفت فاعلی در چنین مقام و محل
کاربردی آمده است از شعر امامی هروی:

نافذ امر تو حاکم، چون قضا و چون قدر
منهی کلک تو آگاه از قلیل و از کثیر^۲

پس از صفت فاعلی که شاهدهی از امامی هروی داشت اینک از
صائب تبریزی استاد جادو سخن، صیغه مبالغه‌ای در همین حالت یعنی:
غماز رنگ:

تنها نه اشك راز مرا جسته جسته گفت
غماز رنگ هم به زبان شکسته گفت^۳

و صائب برای شکستگی رنگ مضامین زیبای بسیار دارد.

۱- دیوان وحشی بافقی، با مقدمه سعید نفیسی به اهتمام و تعایقات و حواشی

۴- درویش، تهران- علمی- بهمن ۱۳۲۲- ص ۲۶۳.

۲- دیوان امامی هروی به کوشش مایون شهیدی، بنی تاریخ، چاپ تهران
علمی، ص ۱۱۶.

۳- کلیات صائب، چاپ خیام، تهران، ص ۱۹۶.

عطا و لقای نوما پوشیج / ۵۱۷

و شاهد دیگری از ادیب پیشاوری:

هر کشته‌ای ز سعی کشاورز نم گرفت
خشک مرا به جز ز سحاب تو نم کجاست؟

(دیوان ادیب پیشاوری چاپ عبدالرسولی، ص ۱۷۵) از مشاعره فلسفی بدیعی که بین غنی زاده تبریزی (شروع کننده و طرح کننده سؤالات فلسفی) و ادیب پیشاوری (جواب دهنده) گذشته است.

و تقریباً در عالم همین بحث و جست و جوست به کاربردن «تشنه» به معنی «تشنگی» درین بیت ادیب صابر کرم‌دی که از فصاحت و بلاغی قدیم است و از اساتید توانای شعر اسلوب خراسانی، آنجا که گفته است:

ندانم از چه قبل، بر لب چنین دریا
جگر ز تشنه بترقد، چو من مسلمان را^۱

دو شاهد هم از صائب جادو بیان دارم که به تمامی و کمال از همین مقررله است صفت مضاف به موصوف و یا صفت مضاف و جانشین موصوف

۱- دیوان ادیب صابر کرم‌دی به تصحیح استاد محمدعلی ناصح ص ۲۰۹، بترقد لهجه‌ای است از بترگد و نسخه بدل این کلمه بتفشد نیز ضبط شده که البته به مورد بحث ما ربطی ندارد و هر دو بل هر سه از نظر ما فرقی نمی‌کند.

۵۱۸ / عطا و لقای نیمایوشیج

محدوفی که تفصیلش گذشت و گفته‌ام، اینک آن دو شاهد که هر دو يك
کلمه را در يك حالت 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 و مقدم بر موصوف و معمولاً صفت مقدم
بر موصوف به فك و حذف اضافه به صورت ترکیبی می‌آید، نه اینطور.
و دوم اینکه عین همان است:

نمود این جهان بودی ندارد، بارها دیدم
من و تنگ دهان او، که بود بی‌نمود آمد^۲

این دو شاهد صائب از دیگر شواهدی که تا اینجا نقل کرده‌ایم
بهتر و رساتر است و مقصود مرا خوب‌تر می‌رساند. تنها شاهی که از
ویس و رامین دارم به نظر من بهتر از دو شاهد صائب است يك نمونه کامل
و رساتر از همه شواهدی که تا کنون داشته‌ایم که آنرا برای این آخرین
فقره ازین بحث گذاشتم یعنی همین‌جا چون از امثله و شواهدی که ذکر

۱- کلیات صائب تبریزی، چاپ عکسی انجمن آثار ملی، با مقدمه استاد
امیری فیروزکوهی، ص ۶۸۹.

۲- کلیات صائب، با مقدمه استاد امیری فیروزکوهی، چاپ کتابخانه
خیام، تهران، ص ۴۷۳.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۵۱۹

کردیم بهتر و آشکارتر و نزدیک‌تر به مقصود ما این کاربرد صفت «دراز» است در بیتی که اینک نقل می‌کنیم، از فخرالدین اسعد سمرقانی سراینده گرانقدر مظلومه بزرگ و ارجمند «ویس و رامین» و قصه در آنجاهاست و هنگامی که رامین به پای دژ اشکف دیوان می‌آید و شبانگاه به‌نشانی و قراری که دارد ویس و دایه حصار، برپام حصار آتشی برمی‌افروزند و رامین :

چو زرین دید از آتش افسر کوه	دوان آمد ز هامون بر سر کوه
نرفتی عزم پوینده در آنجای	تو گفستی گشت پران مرغ را پای
چنین باشد دل اندر مهربانی	گاهی سودش بود، گاهی زبانی
چو راه وصل جانان پیش گیرد	غم عالم به جان خویش گیرد
دراز راه را کوتاه شمارد	چو شیر تند را روبه شمارد ^۱

که واضحاً و به‌روشنی می‌بینیم که در این شاهد معتبر «دراز راه» از لحاظ دستوری درست همان حال را دارد که در نیما «روشن روز» و «اندوهناک شب» و غیره داشت و در شاملو «بلندکاج» و دیگر و دیگرها از این گونه شواهد اگر بجوئیم در آثار قدما باز هم نمونه‌ها خواهیم یافت ولی به‌گواهی دعوی ما همین‌ها فکرمی‌کنم بس باشد و کافی و روشنگر و به مقصود ما وافی.

دراز راه با این حال که آمده غلط مطبعی نیست و مخصوصاً که متصدی این طبع ویس و رامین آقای دکتر محجوب می‌دانیم که آدم امین

۲- ویس و رامین، چاپ دکتر محمدجعفر محجوب، ص ۱۸۴.

۵۴۰ / عطا و لقای نیما یوشیج

و درستی است و درین قبیل مسائل خرده‌بینی و دقت او موی را به قول معروف از ماست می‌کشد و مخصوصاً «ز» را در «درازراه» مثل ما با علامت کسره دز زیر آن چاپ کرده است و پیش از چاپ ایشان استاد علامه فقیه مرحوم مجتبی مینوی نیز در چاپ خود از ویس و رامین درین موضع عیناً همچنین کرده بودند یعنی در زیر «ز» کسر گذاشته‌اند. محض اطمینان خاطر رجوع کنید به چاپ ایشان، ناشر کتابخانه بروخیم، تهران ۱۳۱۴ شمسی صفحه ۲۴۶ والسلام.

* * *

و باز باری دیگر با آن هم صحبت مدعی و خرده‌گیر سخن می‌گفتیم و او «همین قدر می‌دانست» که در شعر نیما جایی خوانده بوده است که نشسته و شکسته را قافیه دیده است و کمی بعدش باز شکسته تر را با نشسته تر و در همین دو قافیه اخیر حرف داشت و بیشتر هم ایرادش بر «نشسته تر» بود که می‌گفت آخر یعنی چه مگر نشسته تر هم داریم و ازین حرفها و می‌خواست که اگر شده نظیری هم برای این کاربرد نیما در آثار پیشینیان نشان بدهم که او «خاطر جمع» شود و شعر نیما را بدون «دغدغه خاطر و آزار و وسواس» بخواند.

من گفتم این «دغدغه خاطر» را تو از شعر «مرغ آمین» تکه‌ای از آن پیدا کرده‌ای پس بگذار با چند مصرع پس و پیش، آن تکه را که برای من هم بی‌ندرتی نبود نقل کنم و شعر را درست بخوانیم شاید اصلاً حاجت به پیدا کردن نمونه نظیر از آثار قدما پیدا نشد، اگر پس از نقل درست و خواندن باز هم حاجتی بود، آن وقت فکری برایش می‌کنم. چون شاید يك وقتي من خودم نیز حال ترا داشته‌ام و ازین جهت

عطا و تقای نیما یوهیج / ۵۲۱

خواسته‌ام برای بعضی موارد نادر کارها و کاربردهای نیما از آثار قدما نظیرهایی پیدا کنم و غالباً چنین کاری کرده‌ام و حالی این مروری است که من درین کتاب در حضور خوانندگان و برای ایشان بروسواس‌های خود و موجبات رفع آن وسواس‌ها و کسب اطمینان خاطر خود، تصدی می‌کنم و اصلاً هم صحبت خرده‌گیر و خرده‌گیری‌های او بهانه‌ای است و این خود من هستم، پسندهای قدمائی درون من هستند که چنین تلاش و تقلائی کرده‌اند و حاصل آن را درین کتاب عرضه به همگنان می‌کنم تا اگر کسان دیگری هم باشند با پسندها و اعتراضات و خطور خاطرهای خرده‌گیر فرضی و خیالی و شاید درونی من، آنها نیز نتیجه این تلاش و تقلا در دسترسشان بوده باشد، تازه برای این فرض هم من اشکالی نمی‌بینم و گویا جای دیگری هم این مطلب یا نظیرش را طرح کرده‌ام و مقاومتهای درونی خود را در کسوت خرده‌گیر (که گاهی اصل و اساسی هم داشته است یعنی واقعاً کسی در کسوتی و برمسندی بوده است که من طرف گفت و گوی او و دفاع از نیما - اگرچه حاجت ندارد و نداشته است - قرار گرفته‌ام) درپیش روی خود نشانده‌ام و به مرور با تفحص در آثار قدما خود را قانع کرده‌ام و حالا آن مطالب و گفتگوهای درونی و غیردرونی و سؤال و جواب‌ها را اینجا برای خواننده خود هم نقل می‌کنم، گفتم که درین صورت هم من اشکالی نمی‌بینم شاید کسانی باشند که چون من یا هم صحبت‌های خرده‌گیر من چنین خطور خاطرها در باره بعضی موارد آثار نیما داشته باشند و اینجا می‌توانند بعضی از جواب‌ها را نیز احیاناً ببینند.

پس برگردیم به گپ و گفتارهای خود.

۵۲۲ / عطا و لقای نیما و شیخ

و به هر حال می خواستم اصل گفته نیما را از «مرغ آمین» نقل کنم که الحق از شاهکارهای اوست و از بهترین شعرهایی که در عصر ما سروده شده است. مرغ آمین دماوندیه نیماست و اگر بهتر و بدیع تر نباشد کمتر و کم قدرتر هم نیست. من «ذولسانین» هستم هم شعر کهنه می فهمم و هم شعر نو و در هر دو نوع هم آثاری دارم بعضی نوپردازان فقط بعضی نوهارا می فهمند، نه کهنه ها کهن هارا و اما آن تکه از مرغ آمین ازین قرار که گفته است:

«... این زمان مانند زندان هایشان ویران،

باغشان را در شکسته.

و چو شمعی در تگ گوری،

کور مودی چشمشان در کاسه سر از پریشانی؛

هر تنی ز آنان،

از تحیر بر سکوی در نشسته.

و سرود مرگ آنان را، تکاپوهایشان بی سود، اینک می کشد در گوش،

خلق می گویند: «بادا باغشان را در شکسته تر.

هر تنی ز آنان جدا از خانمانش، بر سکوی در نشسته تر

وز سرود مرگ آنان باد

بیشتر بر طاق ایوان هایشان قندیل ها خاموش»^۱

هم صحبت خرده گیر من می گوید: نه! باخواندن و شنیدن دوباره،

۱- مجموعه شعر من، تهران ۱۳۴۵، مرغ آمین، ص ۳۵ - ۳۴.

عطا و تقای نیما یوشیج / ۵۲۲

برای من رفع اشکال نشد و من می گویم اول باید ببینم که اصلاً اشکالی در کار هست یا نه؟ وجه اشکالی؟ بله می پرسیم و جواب می دهیم هیچ اشکالی در کار نیست مگر نه اینست که «شکسته» و «نشسته» وجه مفعولی، صفت مفعولی مشتق از فعل و مصدر شکستن و نشستن است؟ و همیشه می توانیم وجه و صفت فاعلی و مفعولی را مثل دیگر صفت های غیر مشتق، بپسوند تفضیل «تر» یا عالی «ترین» صفت تفضیلی و عالی کنیم، درین جا نیز همین حال برقرار است که وجه و صفت مفعولی است و در خور آنکه علامت تفضیل «تر» بگیرد و هیچ عیب و اشکالی در کار نیست (نشسته تر یعنی در حالت از پای نشستگی بیشتر) که این دو وجه و صفت، علامت تر یا ترین بگیرد. قدما حتی با اسم نیز که معمولاً علامت تفضیلی و عالی نمی گیرد، مانند صفت عمل کرده اند و از اسم معنا و مراد صفت بر آورده اند و مثلاً ادیب صابر ترمذی که از فصیحی متقدم است «آفتاب تر» گفته آنجا که گفته (و همچنین شتاب به معنی باشتاب):

تا مردم از صروف جهان بی خبر زید
آن به که هر زمان بود از می خراب تر
از بهر آنکه عمر همی بگذرد شتاب
می در فکن به جام و مرا ده شتاب تر
بر یاد و نام سید مشرق، که رأی اوست
از نور آفتاب منیر، آفتاب تر^۱

۱- دیوان ادیب صابر، چاپ استاد محمدعلی ناصح، ص ۲۸۴.

۵۲۴ / عطا و تقای نمایاوشیج

و یا «ناصر بخارائی» معاصر متقدم بر حافظ که از جمله کسانی بوده است که حافظ به او بسیار توجه داشته است، آنجا که «چشمه» را که اسم است، معنا و مقام صفت داده است و با پسوند تفضیلی «تر» از آن «چشمه تر» ساخته و گفته است:

ز گریه چشمه شد چشمم، بمان تا چشمه تر گردد
لب خشك مرا بهتر، كز آب چشمه تر گردد^۱

و نظیر همین‌ها از شاعر استاد و شیعی شهیر مناقب گوی نیمه اول قرن ششم هجری، «شرف الشعرا بدرالدین قوامی رازی» که از «خوك خوك تر» و از گاو گاو تر» گفته است یعنی اسم را در مقام و معنای صفت با «تر» تفضیلی ترکیب کرده است. در قصیده استادانه و معروفش «در حسن صورت و سوء سیرت غلامی و کیفیت خرید و فروش او»:

ستور عادت و گوساله طبع و گاو سرشت
خسرد رمیده مدهوش رأی ناهشیار
به خیره رائی از خوك خوك تر، صدره
به خامکاری از گاو گاو تر بسیار
گرش بگویم: كفشم بنه، نهه جبه
ورش بگویم: موزه بده دهد دستار^۲

۱- دیوان ناصر بخارائی، نسخه عکسی کتابخانه مرکزی دانشگاه، ورق

۹۳ - نسخه عکسی کتابخانه ملی تهران، ورق ۱۵۶.

۲- از دیوان قوامی رازی به تصحیح و اهتمام استاد میرجلال الدین حسینی

ارموی، معروف به محدث، چاپ ۱۳۳۴ شمسی، ص ۲۲.

عطا و نقای فیما یوشیح / ۵۲۵

هم صحبت خرده گیر من گفت باز آن دو شاهد قبلی از ناصر بخارائی و ادیب صابر، بهتر ازین شاهد قوامی رازی بود، اینجا که پرواضح است مقصود حالت و صفت و خصایص خوکی و گاوی است و خود گوینده نیز گفته است در خیره رائی و خامکاری، اما به هر حال چه این شاهد و چه آن دوتای قبلی با وجود ندرتشان هیچکدام صفت مشتق از مصدر که مورد بحث ما بود، نیستند، هیچکدام ازینها که نقل کردی نظیر نشسته تر نیستند یعنی «تر» تفضیلی و صفت مفعولی مشتق از مصدری، من می گویم مانعی ندارد، بیا اینک شاهدهی همچنان که می خواهی از استاد «نقی کمره ای» از شعرای مشهور و استاد معاصر شاه عباس درویش متوفی ۱۰۳۰ هجری قمری، که گفته است:

آمد شبانه در برم، از جان نهفته تر
روئی هزار مرتبه از گل شکفته تر

و درین بیت بهتر و بیشتر به مقصود نزدیک می شویم که همو در دنباله همین مطلع گفته:

امشب چراغ بزم که بودی که بوده ای
از چشم شب نخفته من، شب نخفته تر

هم صحبت گفت: خوب باز این یک چیزی، کمابیش نزدیک است به مورد بحث ما و من گفتم از صفت های تفضیلی و موارد گرفتن «تر»

۵۲۶ / عطا و تقای نیما یوشیج

تفضیل این بیت ظهوری ترشیزی هم بی ندرتی نیست:

بی خودی می‌باشد و بی خودتری

صبر سیماب و ز من سیماب‌تر! ^۱

و این بیت «طالب آملی» نیز:

چون زلف و نغمه هردو پریشان نکوترند

طالب! چو می‌زنی نفسی، بلبلا نه‌تر! ^۲

شعر نیما هم البته خالی از ندرتی نیست، ولی عیب و ایرادی ندارد، همان‌طور که در «شکسته‌تر» می‌توانیم گفت که صفت و حالت «شکستگی» بیشتر ملحوظ است در «نشسته‌تر» نیز. خاصه در موردی که نیما به کار برده و قرینه ساخته است «شکسته» و «شکسته‌تر» را با «نشسته» و «نشسته‌تر» می‌توانیم گفت وصف نشسته بودن در آن بیان در موصوف بیشتر مورد نظر و ملحوظ بوده است و فروماندگی و درهم‌رفتگی و از پای نشستگی کامل‌تر و تمام‌تر و بیشتر و در این بیت محتشم کاشانی هم این حالت مقصود است و به لفظ نیما نیز این نزدیک‌تر از دیگر شواهد است، آنجا که محتشم گفته است:

۱- دیوان نورالدین ظهوری، چاپ سنگی هند مطبع نامی گرامی نول کشور کانپور، ص ۴۰۹، شعر علینقی کمره‌ای از مجله دانشکده ادبیات فردوسی مشهد سال ۳ شماره ۳ و ۲، مقاله استاد گلچین معانی: احوال و آثار علینقی کمره‌ای نقل شده.

۲- دیوان طالب آملی، چاپ به اهتمام و تصحیح و تحشیه طاهری شهاب.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۵۲۷

یعنی امین دین محمد، که نام او
بر لوح دل نشسته‌تر از سکه بر زر است^۱

دیگر از اسالیبی که در بعضی آثار نیما دیده می‌شود و گویا از
بقایای همان تمرین‌های نخستین بوده باشد که در سبک خراسانی می‌کرده
است، در افعال مرکب پس و پیش آوردن فعل معین یا مقارنه و جزء دیگر
فعل مرکب است مثل اینکه در این مصرع «مرغ آمین» می‌بینیم:

«و شب تیره بدل با روز روشن گشت خواهد» مرغ می‌گوید.

به جای «خواهد گشت» که این هم در آثار قدما (ی پیش از مغول
مخصوصاً) نظائر فراوان و بی‌شمار دارد از جمله درین بیت عنصری:

هگرز چشمه خورشید روز دولت تو

ندید خواهد، تا روزگار حشر زوال^۲

یا در ناصر خسرو:

گسستم ز دنیای جافی امل	ترا باد بند و گشای عمل
تهی رفت خواهی، چنانک آمدی	بماند همی مال و ملک و ثقل ^۳

۱- دیوان محتشم کاشانی به کوشش مهرعلی گرجانی، ص ۵۱۲.

۲- از ترجمان البلاغه چاپ احمد آتش، ترکیه، ص ۲۳ نقل کرده‌ام و

هگرز یعنی هرگز که لفظ و لهجه و قلبی رائج قدیم از هرگز است.

۳- دیوان ناصر خسرو، ص ۲۵۰.

۵۲۸ / عطا و تقای نیما یوشیج

و نیز از همو:

اگر کار بوده ست و رفته قلم چرا خورد باید به بیهوده غم

و نظائر اینها بسیاری، و چه بسیار.

و اما واو عطف در اول بعضی مصرع‌های نیما و دیگر کسانی که از شیوه او پیروی کرده‌اند (یا باری بعضی پند و پیغام‌ها را از اسلوب او شنیده و به کار بسته‌اند) که در بعضی مطبوعات و مجلات ادبی و غیر ادبی به کرات و مرات با این کار نیما صریحاً اظهار مخالفت شده است. بعضی از فضلا و ناقدان صریحاً به اسم و رسم درین زمینه بحث و نقد کرده‌اند چه در آن صورت که نیما مستقیماً طرف حمله و انتقاد ایشان بوده باشد و چه غیر مستقیم و به دستاویز بحث در مسائل و موضوعاتی که ما آنیما نیز یکی از هدفهای حمله و انتقاد بوده است و اغلب هدف اصلی هم. و چون کسانی از فضلا صریحاً به اسم و رسم درین خصوص مطالبی عنوان کرده‌اند و بحث جدی و انتقاد فنی دستوری و ادبی داشته‌اند، ما هم به صراحت از ایشان نام می‌بریم و جواب می‌دهیم. ازین گروه یکی استاد گرامی آقای دکتر پرویز ناتل خانلری هستند در بحث راجع به کتاب «شبیگیر» مجموعه شعری از شاعر ارجمند «ه. ۱. ۱. سایه» و دیگری استاد هنرمند گرانمایه آقای سید محمدعلی جمالزاده نویسنده شهیر، به نظر من در

عطا و تقای نیما پوشیج / ۵۲۹

بحث از مجموعه شعرى از فاضل مورخ صاحب قلم آقای دکتر ابراهیم باستانی پاریزی و دیگر و دیگران که احیاناً نام ایشان در ضمن بحث ما خواهد آمد و پیش از همه بهتر است بگویم که این جواب گوئی و جانب گیری من از نیما و شیوه او و جواب هائی که احیاناً نه چندان هم آرام به حضرات می دهم، به هیچوجه ربطی به مراتب ارادت و علاقه مندی و احترام گزاری من نسبت به این گرانمایگان ارجمند و مراتب فضل و ساحت قدسی مرتبت ایشان ندارد. من برای همه این حضرات که نامشان را ذکر کردم و دیگرانی که احیاناً ذکرشان خواهد آمد نهایت احترام و تکریم را قائلم، ولی درین مسأله ادبی با نظرات و آراء ایشان به هیچوجه موافق نیستم و بلکه در طرف مقابل ایشان قرار دارم و از شیوه و پسند نیما دفاع می کنم و از قدامت خواهد بسیار درین زمینه نقل خواهم کرد به طوری که بارانی از او عطف در اول مصرع های اساتید و در میان مصرع ها و غیره خواهم داشت تا دیگر غبار شکسی نیز در صحت و درستی و روا بودن این کار و جواز استادان بزرگ درین خصوص در خاطر خواننده ای باقی نماند.

گر برگلیش گرد خطا بگذرد آنجا ز شرح روشن باران کنم!

و در ابتدا چند نمونه از کاربرد نیما بیاورم، تا مطلب بر خواننده خالی الذهن هم روشن گردد، چند مصرع از شعر بلند و ارجمند «مرغ آمین» که از شاهکارهای کم نظیر نیماست سه مصرع که با « و بهرنج ۰۰» و نیز « و به ما بنمای...» و نیز «و شب تیره...» آغاز می شود، شاهد ماست،

۵۳۰ / عطا و لقای نیما پوشیج

ازین قرار:

زیر باران نواهایی که می‌گویند:
 «باد رنج ناروای خلق را پایان»
 و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید،
 مرغ آمین را زبان باد درد مردم می‌گشاید...
 - «در شبی این‌گونه با بیدادش آیین.
 رستگاری بخش، ای مرغ شباهنگام! ما را
 و به‌ما بنمای راه ما به سوی عاقبت گاهی.
 هر که‌را، ای آشنا پرور! ببخشا بهره از روزی که می‌جوید»
 - «رستگاری روی خواهد کرد،
 و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد» مرغ می‌گوید.

به اعتقاد من این هم‌یکی از تأثیراتی است که نیما از سبک خراسانی پذیرفته است و خواسته است این کاربرد قدمائی را امروز هم احیا کند زیرا هرچه‌ما به‌زمان سبک خراسانی اصیل نزدیک‌تر می‌شویم آوردن و اعطاف در اول مصرع‌ها را در آثار اساتید بیشتر می‌بینیم در سبک عراقی این کار تقریباً متروک است و همچنین در سبک هندی و باز در احیای سبک خراسانی گاه به‌مواردی ازین کاربرد برمی‌خوریم.
 ولی بگذارید ابتدا پیش از نقل و داوری‌های خود، چند کلمه از بحث و استدلال مخالفان را بشنویم. برای من مطالب از آنجا شروع شد که با مرد فاضلی از شعر نیما حریف می‌زدیم و او به‌زودی برخلاف

عطا و لقای نیما پوشیج / ۵۳۱

سر آغاز گفت و گومان چهره مخالف خود را آن هم مخالفتی شدید، نشانم داد. از شعر مرغ آمین به این مصرع رسیده بودیم که فریادش به مخالفت بلند شد که چرا نیما گفته است:

و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد، مرغ می گوید

گفتم به کجای این کلام ایراد داری؟
گفت: به همه جاش، یکی یکی می گویم از همان اولش که با واو عطف به حال و حرکت فتحه - چنانکه تو می خوانی - شروع می کند بگیر تا بعد و بعدتر که من بعد و بعدتر او را اول پرسیدم. مقصودش کاربرد «با» به معنی «به» بود که برایش نمونه هایی از قدیم نقل کردم و بعدتر «گشت خواهد» که به شرح ایضاً و شواهد این کاربرد قدمائی را از عنصری و ناصر خسرو قبلاً آورده ام و اما واو عطف را در اول مصرع آن مرد فاضل مخالف می گفت درست نیست فصیحای پیشین چنین نکرده اند. من گفتم: کی همچو حرفی زده است؟ او گفت: همه! همه می گویند! و سپس دانستم که مقصودش از «همه» کیست. چون گفت: اگر یادت باشد يك وقتی دکتر خانلری در مجله سخن در انتقاد از کتاب شعری همین ایراد را کرده، خرده گرفته بود. من گفتم یادم هست ایشان گفته بودند که تلفظ این حرف به صورت «و» (va) غلط است، مخالفت ایشان با شعر نیما منحصر به واو عطف اول مصرعها نیست. ایشان در حمله به نیما و مخالفت با راه و رسم او در شعر امروز گاه تا آنجا پیش می رفتند که از شعر نیما به عنوان «چیز» یاد می کردند و جایی در مجله

۵۴۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

خود ضمن معرفی مجله‌ای دیگر نوشته بودند که فلان و فلان مطالب و مقالات را این شماره آن مجله دارد و يك «چیز» هم به نام «ری را» به عنوان «شعر» از نیما، بله من اینها را یادم است حتی پس از درگذشت نیما نیز لحن آقای دکتر خانلری از نیش و کنایه و طعن خالصی نبود و از «چغلی کردن به عوام» هم اینها و نظائر اینها را من یادم است اما آنچه در مورد کاربرد واو عطف در اول مصرع‌هایشان گفته‌اند به هیچوجه درست نیست.

گفت و گوی من با آن فاضل مخالف به آنجا کشید که گفت همین‌طور از حافظه حرف زدن درست نیست اصلاً آن شماره مجله سخن را که در آن این بحث آمده است بیاور تا به درستی ببینیم که طرفین چه می‌گویند ایشان چه گفته‌اند و شما (یعنی من که نویسنده این کتابم) چه می‌گوئید؟ مجله را آوردم. سخن شماره ۱۱ دوره چهارم، آبان‌ماه ۱۳۳۲ صفحه ۴۰۶ در بحث و انتقاد از کتاب «شبیگیر» مجموعه شعر هوشنگ ابتهاج (سایه) آنجا از این مطلب گفت و گو بود و چنین نوشته بود ... دیگر از نکته هائی که درباره شیوه بیان قطعات این مجموعه باید گفت اصراری است که گوینده دارد تا مصرع‌ها را با واو عطف آغاز کند (۲) این کار را نخست آقای نیما یوشیج کرد و در اشعار سایه تأثیر او و تقلید از او آشکار است اما اینجا نکته‌ای هست و آن اینکه در محاوره فارسی زبانان - اهل هر لهجه که باشند - و در استعمال شعر فارسی که آهنگ و قواعد زبان را بهتر از نثر حفظ می‌کند، حرف عطف ضمه‌ای است، نه واو که همیشه از نظر آهنگ کلمه ضمیمه کلمه قبل است، نه کلمه بعد، یعنی مثلاً در دو کلمه «من» و «تو» که به هم عطف شده باشند، ضمه عطف در تلفظ و

عطا و تقای نیما یوشیج / ۵۴۳

آهنگ کلام نه مستقل است و نه جزء کلمه «تو» بلکه همیشه به کلمه «من» می چسبد. به این سبب است که در شعر فارسی معمولاً بیت یا مصراع را با واو عطف شروع نمی کنند (!؟) مگر آنجا که این حرف با کلمه دیگر ترکیب شده و صورت واحدی یافته باشند مانند و سمر، و یا، و ر، و یشان (و ایشان)، و ینان (و اینان) و جز اینها...» انتهی کلام مجله سخن درین خصوص، مطالبی که مربوط به بحث ما در واو عطف بود، در مجله همین بود و این نوشته و عقیده استاد گرانقدر و ارجمند ما آقای دکتر خانلری بود که نقل کردم.

مصاحب و مباحث من گفت: خوب، در باره این استدلال چه می گویی؟ من گفتم این اسمش استدلال نیست مغلطه است و پریشان. اولاً چنانکه دیدی به اینکه آخرین طرف حمله و طرف اصلی که نیما بود، تصریح داشت «این کار را نخست آقای نیما یوشیج کرده» یعنی این غلط و اشتباه و گناه اول از او سرزده است و لسی من به زودی نشان خواهم داد که به هیچ وجه چنین نیست. پیش از نیما هم بسیاری از شاعران حتی استادان طراز اول شعر و سخن منظوم فارسی بارها و بارها و بارها مرتکب این گناه شده اند من جمله غیر از آقای نیما یوشیج آقای رودکی سمرقندی، آقای دقیقی طوسی، آقای فردوسی طوسی و آقایان ابوالهیثم جرجانی و ناصر خسرو و فخرالدین اسعد گرسانی و بعدها دیگر و دیگران حتی آقای

۱- مثلاً «و یا» چه ترکیبی است؟ دو حرف اند هر یک مستقل، با تعریف مستقل — که در کتب دستور زبان فارسی آمده — و درین جا یا هر جا در کنار هم بنا به حاجتی که گوینده دارد، آمده اند و می آیند و این «ترکیب» نیست.

۵۳۴ / عطا و نقای نیمایوشیح

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی مولوی و حتی می‌شود گفت تقریباً همه آقایان اساتید بزرگ شعر فارسی قدیم همه این اشتباه و غلط از شان سر زده است که واو عطف را حرف عطف می‌دانسته‌اند نه ضمه عطف و هر جا لازم داشته‌اند و منجمله در اول مصرعهای شعرهایشان یا وسط آنها یا خلاصه هر جا که ضرورت داشته است می‌آورده‌اند این حرف را و نه ضمه را، که واقعاً حدیث و حکایت غریبی است این اظهار نظر تا به حال چنانکه در کتب لغت (مخصوصاً مقدمات این کتب در مباحث دستوری و مقدماتی) و دستور زبان فارسی مضبوط است به این لفظ یعنی این قسم کلمه که جزء حروف است واو عطف، واو حرف عطف، واو عاطفه می‌گفته‌اند، نه «ضمه عطف» (منجمله رجوع شود به جلد اول برهان قاطع، تصحیح و تحشیه و طبع اسناد دکتر محمد معین جلد اول برهان قاطع دیباچه مؤلف در دستور زبان، صفحه «گز» انواع واوها - و نیز رجوع شود به جلد چهارم برهان قاطع ۸۵مین طبع صفحه ۲۲۴۲ یادداشت اسناد فقید دکتر محمد معین - و نیز رجوع شود به «دستور جامع زبان فارسی» تألیف عبدالرحیم همایونفرخ چاپ اول صفحه ۸۰۷ و نیز کتاب دستور پنج استاد و غیره و غیره از کتب دستوری، همه علی‌الاطلاق) و دیگر اینکه می‌فرمایند: و از نظر آهنگ کلمه (؟) ضمیمه کلمه قبل است نه کلمه بعد «یعنی چه از نظر آهنگ کلمه و غیر آهنگ؟ و انگهی چنین نیست. این حرف برای خود مستقل است و اگر هم آهنگ بگیرد آهنگ کلمه بعد خود را می‌گیرد نه قبل. مثل وز = واز، وعر = واعر، وندیشه = واندیشه، ویشان = وایشان. در همه کتب منشور قدیم اعم از کتب تاریخ و کتب فنی ادبی و داستانی و تفاسیر بی‌شمار و غیره و غیره

عطا و تقای نیمایوشیج / ۵۳۵

نویسندگان بیشتر فصل‌ها را با واو عطف شروع می‌کنند منجمله مکرر در مکرر شمس قیس رازی در کتاب نفیس خود المعجم فی معاییر اشعار العجم این کار را کرده است که فصل‌ها را با واو عطف شروع کرده است و حال آنکه فصل قبل در جایی تمام شده است و نویسنده در خاتمه فصل قبل کلی دعا و استغفار برای خودش و پدر و مادرش کرده از خدا رحمت خواسته است و آیه عربی نقل کرده و علی الله التوفیق و علیه التکلان گفته است و فصل را به پایان رسانده است آن وقت فصل بعد را می‌بینی با واو عطف شروع می‌کند و همچنین تقریباً همه نویسندگان قدیم پس از خطبه‌های سر آغاز کتب خود که حمد و نعت خدا و رسول و دعا و التجا است، غالباً پس از این مقدمات می‌نویسند « و افا بعد... » و آن وقت به مطلب و مقصود خود از تألیف می‌پردازند، آیا در همه این موارد هم واو عطف ضمه عطف است و ضمیمه کلمه قبل؟! حتی در محاوره و مکالمات روزمره امروزی، یا لا اقل در بعضی از انواع مکتوب محاورات و مکالمات، در داستان‌ها چه بسا جمله‌ها که با واو عطف و با حرکت فتحه شروع می‌شود. بعضی از متأخرین در این خصوص صراحت دارند که این واو مفتوح است از جمله مثلاً مرحوم علامه قزوینی که قولش را بعداً نقل خواهیم کرد و نیز محمد حسین بن خلف تبریزی مؤلف برهان قاطع، گوید: «... دیگر واو مفتوح است و آن سه قسم می‌باشد، اول واو عطف است...» (جلد اول از چاپ دکتر محمد معین، صفحه که = ۲۹ دیباچه) و همو، ایضاً همان جا درباره واو عطف گوید: «... دیگر آنکه چون شخصی کلمه‌ای بگوید، شخص دیگر ابتدا به واو کرده، آن کلمه را تمام سازد چنانکه شخصی گوید که: من به خراسان می‌روم، دیگری گوید که: و به عراق هم؟

۵۳۶ / عطا و لقای نیما یوشیج

یا شخصی گوید سلام علیکم دیگری گوید: وعلیک السلام...»
 نظیر آنچه مؤلف برهان قاطع گفت و نقل کردیم، و بر خلاف
 آنچه «ایشان» گفته اند که در شعر فارسی بیت یا مصرع را با واو عطف
 شروع نمی کنند، انوری حتی قصیده ای را چنین شروع کرده، آنجا که
 گوید:

وعلیک السلام، فخرالدین افتخار زمان و فخر زمین
 ای نهفته مخدرات سخت چهره از ناقد گمان و یقین...^۱

در اینجا، یعنی در شروع کلام هم آیا واو عطف یا بدقول ایشان
 ضمه عطف (؟) ضمیمه کلمه قبل است؟ لابد ضمیمه «سلام علیک، انوری!
 کیف حالک» که معلوم نیست چقدر وقت قبل از قصیده انوری گفته شده
 است؟

و جلال الممالك ایرج مثنوی کوتاهی را چنین آغاز می کند:

وعلیک السلام، میرآخور صاحب اسب و استر و اشتر
 یاد من کردی آفرینت باد همه اوقات شیوه اینت باد ...
 الخ

این حرف ایشان مثل آنست که بگویند در شعر فارسی کسی معمولاً
 بیت یا مصرعی را با مثلاً «باء» قسم شروع نمی کند معمولاً و غیر معمولاً

۱- دیوان انوری چاپ مرحوم سعید نفیسی، ص ۲۵۳ و چاپ استاد
 مدرس رضوی، جلد اول، ص ۳۸۲.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۵۳۷

ندارد. البته شروع با و او عطف و باء سو کنند، 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 آقا یان حضرات قدما و غیر قدما تقلید کند؟ این و او در سخن 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 بهانه حمله و هجوم به سپر غوغا و شنعت افکنده ای سازد و به تاخت و تاز پردازد.

مضافاً اینکه باید گفت و او عطف ضمیمه چیزی نیست بلکه حرفی است مستقل و دارای وظیفه خاصی که:

۱- بین معطوف و معطوف الیه می آید و این دورا در حکم و اسناد اشتراك می دهد.

۲- یا پیوند و برگشتی می دهد برای توجه و عطف به ماسبق.

۳- یا فصلی، فاصله ای ایجاد می کند، حاکی از شروعی دیگر و فصلی تازه.

در همه این موارد غالباً مستقل و غالباً مفتوح است و «va» تلفظ می شود که در پاره ای موارد می توان آن را حرف فصل هم خواند، چنانکه گاهی ضد آن حرف پیوند نیز و اینها برای شناختن چند و چون کاربردهای این حرف است، نه وضع اصطلاح جدید. مقصودم این است که و او عطف در کاربردهای مختلفش وظائف مختلفی دارد و برای مقاصد متفاوتی به کار می رود، بنا به حاجاتی که شخص متکلم یا نویسنده و سراینده دارد. شاید از همین رو بوده است که بعضی از دستور نویسندگان این و او را «حرف برگشتی»

۵۳۸ / عطا و تقای نیما یوشیج

نیز اصطلاح کرده‌اند از جمله نویسنده «دستور جامع» گوید:

«واو، که آن را حرف برگشتی و بازگشتی، حرف عطف، نامیم چون در آغاز جمله و عبارت، یا بیت در آید تلفظ می‌شود. و زیر دارد...»
 آنگاه چند جمله معطوف را از مقدمه گلستان سعدی و بعد این دو بیت را از فردوسی می‌آورد که من هم نقل می‌کنم چون شاهی است از بزرگ استاد فصیحی از خداوندان بی‌همتای زبان فارسی، برای رد ادعای «ایشان» که فرمودند کسی بیت را با واو عطف شروع نمی‌کند:

نبايد که سير آيد از کار، مرد	همان نیز کندی کند در فبرد
و دیگر، که اندر دلش راز شاه	بدارد، نگوید به خورشید و ماه

و سپس - مؤلف دستور جامع - گوید:

«این گونه واو را که فردوسی در آغاز بیت آورده، يك نوع فصاحت و هنر نیز شمارند»^۲.

این «و دیگر» در شعر فردوسی و نظائر آن، چنانکه بعضی پنداشته‌اند اشتباه کاتب و ناسخ نیست که تصحیف «د دیگر» باشد که کتابتی از «دو دیگر» به معنی تقریبی «ثانیاً» باشد و ماقبل «سدیگر» (کتابتی از سه دیگر) به معنای تقریبی ثالثاً. بل، چنانکه پیدا است گفت و گوازه مطلب است، در چند جمله شعری که فردوسی جمله اول را در مصرع اول می‌گوید و سپس جمله دوم را در مصرع دوم با «همان نیز» عطف گونه‌ای

۱- دستور جامع همایون فرخ، ص ۸۰۷.

۲- همان مأخذ، همان صفحه.

عطا و تقای فیما یوشیح / ۵۳۹

می‌دهد و جمله سوم را در اول بیت دوم به جمله‌های قبل با واو عطف در لفظ «و دیگر» معطوف می‌گرداند و تا آخر بیت پایان می‌بخشد. یعنی عبارت متشور بیان فردوسی، به تقریب چنین می‌شود: «... مسرد نباید از کار سیر آید، و نباید در نبرد کندی کند، و دیگر نباید راز شاه را حتی به خورشید و ماه بگوید. باید راز شاه را در دلش نگاه دارد» پس مطلب سوم خود را پس از «و دیگر» آورده که اگر مثل مواردی بود که رعایت ترتیب شماره ملحوظ می‌دارند، باید در مطلب سوم که در اول بیت دوم با و دیگر آمده، گفته می‌شد «و دیگر» چنانکه در مواقع رعایت ترتیب شماره‌ها فردوسی می‌گوید: نخست آنکه... و دیگر (یا: و دیگر)... و دیگر... چهارم که ... الخ و این حال و وقت شواهد بسیار در شاهنامه استاد طوس دارد که بر خواننده اهل و آشنا چند و چونش پوشیده نیست.

و هم مؤلف برهان قاطع گوید: «و اگر ماقبل واو را مضموم سازند، داخل واو غیر ملفوظ باشد، یعنی (مستقلاً) به تکلم در نیاید، و اگر ماقبل آن را ساکن سازند، فتحه بایش داد تا (مستقلاً) به تلفظ در آید»^۱ صاحب برهان بیان نمی‌کند که به چه موجب ماقبل این واو را مضموم سازند؟ مگر به اختیار است که ساکن سازند، یا مضموم؟ جواب این دو پرسش تداول بین فارسی‌زبانان است و اقتضای نیاز و حاجت متکلم، نویسنده و سراینده که گاه چنین می‌کنند و گاه چنان.

استاد فقید دکتر محمد معین در حاشیه برهان (جلد چهارم، ص ۲۲۴۲، از چاپی که من در اختیار دارم) نوشته‌اند: «و (عطف) تلفظ درست این حرف در فارسی کنونی O است، در پهلوی U، پارسی باستان utā...»

۱- همان دیباچه برهان صفحه کج = ۲۸.

۵۴۰ / عطا و لقای لیما یوشیج

اوستائی uia در فارسی O معمولاً تلفظ گردد : نشست و برخاست، حسن و حسین، ولی در جایی که پس از آن حرف مصوت باشد v تلفظ می شود:

می آرد شرف مردمی پدید و آزاده نژاد از درم خرید
رودگی سمرقندی

اما اینکه این حرف را بسیاری معمولاً va تلفظ می کنند، تقلید از حرف عطف عربی است...

ولی من با این داوری اخیر آن استاد گرانقدر (یعنی تقلید از حرف عطف عربی) موافق نیستم. باید گفت ازین لحاظ تلفظ فارسی زبانان و عربی زبانان مشترك و همانند است چرا تقلید؟ چنانکه ما در قواعد یاء نسبت نیز کارمان و قواعد کاربردمان عیناً همانند و نظیر کاربرد و قواعد عربی زبانان است. همچنانکه در این مورد نباید گفت فارسی زبانان در دستور کاربرد یاء نسبت تقلید از یاء نسبت عربی می کنند عرب می گوید خراسانی، ما هم می گوئیم خراسانی، عرب می گوید شیرازی ما هم می گوئیم شیرازی، در مورد واو عطف هم نباید گفت تقلید از عربی است بلکه باید گفت کاربرد فارسی زبانان در خصوص تلفظ واو عطف نیز همانند و شبیه عربی زبانان است.

این حرفی است مورد نیاز متکلم و نویسنده و سراینده فارسی زبانان و چیزی هم نمی تواند جانشین آن گردد و از آن بی نیاز نمی تواند بود مثلاً آقای منوچهر امیری برای فارسی زبانان از منظومه «سهراب ورستم»

عطا و تقای نیما یوشیج / ۵۴۱

اثر زیبای مائیو آرنولد به نثر فارسی روایتی داده اند. آغاز این منظومه، به دلایلی که سراینده می خواسته است و می پسندیده حرف عطف است (و گویا نظرش این بوده است که منظومه او قسمتی از داستان بزرگ است که چه قبل از ماجراهای سروده او چه بعدش آن داستان بزرگ حماسه ملی ایرانیان ادامه داشته و برای رساندن این حالت که منظومه فصلی از يك داستان بزرگ است، آن را با واو عطف شروع کرده است؟) در متن اصلی انگلیسی منظومه با واو عطف شروع می شود بالتبع ترجمه منشور پارسی آن هم چنین شروع می شود:

«... و نخستین سپیده سحری برخاور گسترده شد،

و میخ از رود جیحون برخاست...»

آیا مترجم فاضل و باذوق این منظومه بایستی می نوشتند:

«... O نخستین سپیده سحری برخاور... الخ؟!»

آیا مترجم که نوشته است: و نخستین سپیده الخ از عربی تقلید کرده است؟ یا به متنی که آن را ترجمه می کرده است وفادار بوده است و ذوق فارسی نویسی بلیغ و بدیع و تمام عبار که دارد او را به این اختیار رهنمون شده است؟ من فکر می کنم جواب روشن است و اختیار این استاد صاحب ذوق هم درست و به اهل و اصلاً حکم فارسی دانی و فارسی نویسی این است قاعده زبان و تداول فارسی زبانان اینست و هیچ تقلیدی هم در کار نیست حالا اگر تلفظ عربی زبانان هم چنین است، امر دیگری

۵۴۴ / عطا ولفای نیمایوشیج

است و چنانکه قبلاً گفتیم در باب نسبت هم این شباهت و همانندی نظیر دارد و لازم نیست هیچکدام از دو قوم را مقلد دیگری بشماریم.

و در سر آغاز این منظومه هم رأی خود را گفتیم مترجم به پیروی از متن مورد ترجمه و نیازی که داشته اختیاری درست و به ذوق کرده است. گوینده اصلی شاید به این دلیل با «and» منظومه خود را شروع کرده است که کار خود را در حقیقت گوشه ای، چنانکه گفتیم قطعه ای جدا شده از يك حماسه بزرگ و مفصل می دیده است و با این شروع انگار عطفی کرده است به سوابقی که سراینده آنها را ترك گفته است و مترجم فارسی هم کارش را با اصالت همچنان که باید شروع کرده آیا او بایستی کار خود را از اصالت و امانت بی نصیب کند، به این «دلیل» که در يك مورد استعمال این حرف O تلفظ می شود و ادیب دیگری در موردی دیگر آن را ضمه عطف نام نهاده، پس باید او هم بنویسد «O نخستین سپیده سحری...» که او را مقلد نیمایوشیج یا عرب ندانند؟ لا والله.

پس از ترجمه رستم و سهراب مائیو آرنولد می توان از ترجمه متن سناریو فیلم عالی و درخشان «مهر هفتم» اثر فرنگی خیام زمانه ما «اینگمار برگمان» سوئدی سخن گفت و از سر آغاز آن نقل کرد که ابراهیم گلستان نخستین مترجم این سناریو متصدی ترجمه آن شده است در زیر نویس این فیلم، چون این متن هم با او عطف شروع می شود، به اقتضای خوراست و منظوری که سناریست و کارگردان بزرگ این فیلم عظیم و درخشان و بی نظیر داشته است و تکه هایی از «کتاب مقدس» نقل کرده است، از جایی که نام فیلم هم از آنجا گرفته شده است:

عطا و لقای نیما یوشیج / ۵۴۳

و چون هفتمین فرشته در شیپور خود دمید
و مهر هفتم گوسپند... الخ

پس باید گفت اینجا هم در شروع کلام تقلیدی از عربی صورت
گرفته؟ نه پرواضح است که نه. اینجا نیز سخن همان است که در خصوص
ترجمه قبلی گفتیم و گذشت، پس ما هم ازین مقوله بگذریم:
وانگهی وقتی نیما می گوید:

و شب تیره بدل با روز روشن گشت خواهد، مرغ می گوید

شما مصاحب و مباحث من با توجه به همه لهجه های شمالی و
جنوبی و گذشته های زبان امروز ما در پهلوی و اوستائی و فرس قدیم،
می توانید آنرا:

وُ شب تیره بدل با ... الخ

و یا:

اُشب تیره بدل با صبح روشن... الخ

بخوانید و حتی آنرا تقلیدی از عربی بدانید یا ندانید، مسأله این
است که مرد هنگام سرودن این مصرع به این حرف عطف رائج و متداول
زبان حاجت داشته است و آنرا به کار برده است همین، والسلام.

۵۴۴ / عطا و تقای نهما یوشیج

واما شواهد واو عطف در شعر قدما، چه در میانه مصرع، مثل این بیت سنائی :

صد هزاران چو تو به آب برد تشنه باز آورد، و غم نخورد

که ملاحظه می کنید باید واو عطف را مستقلاً تلفظ کرد، همچنان که درین بیت از ادیب پشاورى:

شحنه قضا است قاهر و مقهور اوجهان لایعلم است جام و لایشعر آینه
(دیوان ادیب، ص ۱۱۲)

و درین بیت نزاری قهستانی استاد معاصر سعدی که با سعدی هم بنابر افسانه‌ها بعضی قصص و ماجراها دارد:

در خیال آباد خود بنشسته‌ام راح می‌خواهم و روی دوستان^۱

درین بیت هم مثل بیت قبلی، بایستی واو عطف مستقلاً تلفظ شود، اگرچه در میانه مصرع است و این را هم بگوییم که ذوق من البته این قسم رانمی‌پسندد اگرچه در آثار اساتید بعضی شواهد دارد من واو را در میان مصرعها غالباً به قول صاحب برهان «غیر ملفوظ» می‌پسندم ولی

۱- نزاری قهستانی - مقاله دکتر علیرضا مجتهدزاده، استاد دانشگاه -

مجله دانشکده ادبیات مشهد، سال دوم، شماره چهارم، مشهد، زمستان ۱۳۲۵، ص ۳۱۱، مقاله تمتع و سودمند نزاری قهستانی.

عطا و لقای نیما پوشیج / ۵۴۵

درسر آغاز مصرعها با تَلْظ و (va) یا به حال ترکیبی با همزه ها یا مدها، مثل واو هائی که درین ابیات ناصر خسرو آمده است، چه میان مصرعها، چه درسر آغاز به حال ترکیب:

آن کوش که دست از طمع بشوئی	وین سفله جهان را بدوسپاری
از روزی و از مال و تندرستی	وز فکرت و از علم و هوشیاری
مر نعمت یزدان بی قرین را	یک یلک به تن خویش بر شماری
واندیشه کنی سخت، کاندین بند	از بهر چرا گشته ای حصاری
وانگاه که دادست، اندرین بند	بر جانوران جمله شهریاری
ایشان همه چون سرنگون و خوارند	ایدون و تو چون سرو جویباری

و ایضاً از ناصر خسرو درسر آغاز مصرع و بدون حالت ترکیب بلکه با تلفظ مستقل، چنانکه در شعر نیما دیده ایم، خواه و بخوانیم به فتحه و خواه و به ضمه به هر حال تلفظ واو مستقل است و از شواهد اینکه نیما کار ناروائی مرتکب نشده است و از اساتید طراز اول شعر خراسانی جواز داشته است:

زمین است و آب است و آنگه هواست
و باز آتش آمد، به ترتیب 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

۵۴۶ / عطا و نقای نیما پوشیج

و اینک شواهدی دیگر از واو عطف در سر آغاز بیت و مصرع،
با تلفظ مستقل (گیرم و یا و) از اساتید قدیم شعر فارسی منجمله از
بوشکور بلخی:

توانگر برد آفرین سال و ماه و درویش نفرین برد، بی گناه^۱

و هم بوشکور بلخی گوید:

نگهبان گنجی تو، از دشمنان و دانش نگهبان تو، جاودان^۲

من نمی دانم چرا ناصر خسرو و بوشکور بلخی (و بعدها پس از نقل
شواهد دیگر: مولانا جلال الدین مولوی و فردوسی و ادیب پیشاوری و دیگر
و دیگران) حق دارند بگویند: و چرخ، و باز... و درویش... و دانش... و...
غیره، اما نیما حق ندارد بگوید: و بهرنج... و شب... و بهما بنمای... و
غیره؟ بی خودی کسی آزار ندارد که بنشینند و هی «عطافی» کند چون
شعرا برای این نمی گویند که او او عطف باشد یا آخرش الف
ندا. لابد آدم حرفی دارد، ناچار باید بهزبانی حرفش را بزند و این نوع
حروف و کلمات درهمه زبان هاست و بسیار هم به کارست خواه تلفظش
در پهلوی و پیش از پهلوی utau باشد یا در آلمانی und و در انگلیسی
and و در عربی wā... در لهجات گوناگون و فراوان زبان ما بسیاری از

۱- مجموعه گنج باز یافته، گردآوری دکتر محمد دبیرسیاقی، قسمت

بوشکور بلخی، ص ۱۶.

۲- همین مأخذ، ص ۳۶.

عطا و لقای نیمایوشیج / ۵۴۷

کلمات مورد نیاز را همه و همیشه هزار جور تلفظ می کنند اگر ما این حرف را برای این مورد استعمال نمی داشتیم، چون بسیار لازم داشتیم و داریم، لابد از زبان دیگری به زبان ما می آمد.

در لحن و لهجه عامه مردم بزد، این حرف حتی در مورد استعمال دوم، یعنی در آغاز جمله بین *vo* و *o* تلفظ می شود گویا در لهجه شه میرزادی هم چنین باشد که آقای دکتر صفا *vo* ضبط کرده اند و این تلفظ به *u* و *o* هم نزدیک است که تلفظ قدیم تر از فارسی ادبی باشد و اما در زبان ادب هزار و چند ساله فارسی ما، هنگام وصل به کلماتی که ابتدایشان همزه باشد یا همزه ممدود (همزه مدی آ) و او حرکتش تابع حرکت همزه است مثلاً^۷ درین چند مورد، چند جور تلفظ می شود اگر در سر آغاز بیتی یا مصرعی باشد که همزه ناچار وصل به ماقبل شود یا ماقبل که و او باشد وصل به همزه شود ناچار به حکم وزن: در «وافتاد» و «وامید» *vo* در «وابلیس» و «وایدوست» *ve* در «وآمد» *vâ* و در «واندیشه» *va* می شود پس می توان گفت حرکت فتحه و تلفظ *va* برای این حرف چندان بیگانه نیست که بگوئیم تقلید از حرف عطف عربی است. و گیرم که باشد زبان و فرهنگ ما را - مثل همه زبانها و فرهنگها - چه بسیار آمیختگی و دادوستدها است با هند و یونان و چین و ترک و تازی و فرنگ، گیرم این تلفظ آشنا و خانگی *va* نیز یکی از آنها. گرچه ما در مقام این بودیم که بگوئیم و با نقل شواهد از قدما ثابت و مدلل کنیم که آمدن و او عطف در ابتدای مصرعهای نیمایوشیج و پیروان او، هیچ عیب و ایراد و منع دستوری ندارد و غلط نیست بلکه حتی بسیار شواهد و نظائر و جوازه های قدیمی از کار و کاربرد استادان بزرگ شعر و ادب فارسی هم دارد که بعضی از آن

۵۴۸ / عطا و لقای نیمایوشیج

شواهد و اجازه‌ها و نظائر را نقل کردیم و بعضی دیگر را نقل خواهیم کرد و نسبت غلط و خرده‌گیری به نیمایوشیج نارواست و از آنجا که نمی‌توان گفت از بی‌اطلاعی است چون بعضی استادان ادب این خرده‌گیری را کرده‌اند، پس باید گفت که لابد از سر غرضی است که من ندانستم آن غرض چیست؟

و اینک چند شاهد دیگر از گشت‌اسبانه دقیق طوسی، حماسه‌سرای استاد و شاعر فصیح و بلیغ کهن، چند بیت ازین جا و آن جای گشت‌اسبانه به نقل از دیوان دقیقی چاپ دکتر محمد دبیرسیاقی، از قسمت پیشگوئی‌های جاماسب:

و چندان از آن کشته آید سپاه که از خونشان تر شود رزمگاه^۱

و از قسمت صف‌آرایی گشت‌اسب:

و پنجه هزار از سوار دلیر سپهدش را داد، فرخ زریر^۲

از قسمت گیرودار جنگ، آنجا که زریر بی‌داد می‌کند:

چو ارجاسب دید آن چنان، خیره شد و روز سپیدش همی تیره شد^۳

از آنجا که نستور (یا بستور) از کشته شدن پدرش زریر خبردار

۱- ص ۵۱ از نسخه P حاشیه.

۲- ایضاً، ص ۵۵ متن.

۳- ایضاً، ص ۶۳ متن.

عطا ولفای لیما یوشیج / ۵۴۹

شده است و جای کشته پدر را می جوید:

و نستور، پور زریر سوار ز خیمه خرامید، زی اسب دار^۱

ایضاً از همین قسمت در زاری زریر بر کشته پدر میان میدان:

ترا تا سپه داد لهراسپ شاه و گشتاسب را دادگاه و کلاه^۲

و دیگر از قسمت بازگشتن گشتاسب به بلخ پس از پیروزی بر
ارجاسب و دادن همای به اسفندیار و سپهبدی و لشکر بسیار به نستور
پور زریر:

هم آنگاه نستور برد آن سپاه و شاه جهان از بر تخت و گاه
نشست و کئی تاج بر سر نهاد^۳.

و دیگر از همین فصل از يك نسخه دیگر:

سواران جهان را همی داشتند و برزیگران تخم می کاشتند^۴

و در فصل بدگوئی کردن سرزم از اسفندیار، نسخه د یعنی نسخه

۱- ایضاً، ص ۶۹ متن.

۲- ایضاً، ص ۷۰ متن.

۳- ایضاً دیوان دقیقی، ص ۷۹ متن.

۴- ایضاً، ص ۷۹ حاشیه.

۵۵۰ / عطا و لقای نیمایوشیج

علامه دهخدا که یکی از کهن ترین نسخ شاهنامه در دنیا است و گنجی نفیس و دیرسال:

یکی روز بنشست گو شهریار و رامش همی کرد با چند یار^۱

و هم از دقیقی در قطعه مشهورش: ز دو چیز گیرند مر مملکت را:

کرا بخت و شمشیر و دینار باشد و بالا و تن تهم و نسبت کیانی^۲

از مواردی که به وضوح می پیوندد که در «و دیگر» قطعاً او عطف است نه «د» که مخفف یا مبدل «دو» باشد و بعد از آن «دیگر» (به صورت مخفف و دیگر) این چند بیت استاد عثمان مختاری از فصیحای متقدم و معاصر سنائی و مسعود سعد که در چند بیت پشت سرهم دوبار «و دیگر» آورده است و صحبت از شمارش نیست که بگوید نخست و بعد دو دیگر و بعد سدیگر و الخ، در شهریارنامه (از سلسله مثنوی های اصیل حماسه ملی ما و دنباله شاهنامه استاد طوس) در نامه زال به فرامرز، عثمان مختاری گوید:

که او را به ما صاف نبود روان بهانه گزید و ز ما شد نهان
و دیگر که او را است گوهر تمام ز ترکان به شه نسبت از سوی مام

۱- ایضاً، ص ۸۳ حاشیه.

۲- ایضاً، دیوان دقیقی، ص ۱۱۰.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۵۵۱

بود مادر گورد سهراب ترك	دگر مام برزوی، گورد سترگ
دگر مام او دختر سرور است	بدین گونه هم اصل و هم پرور است
كجا پاك باشد دل او به ما	بترسم كه بر ما سپارد بسلا
و دیگر كه گفتا ستاره شمر	كه اوراست زین دوده كینه به سر
از او فتنه ای بر سر ما رسد	ز بد گسوه ری، آورد پیش، بد ^۱

که می بینیم در چند جمله پشت سر هم، بی آنکه شمارش دقیق در میان باشد «و دیگر» می گوید اگر بنا بود شمارش در میان باشد چند مطالب خود را به ترتیب نخستین، دو دیگر، سدیگر، چهارم الخ می گفت نه اینکه چهار جمله پشت سر هم را بگوید اولاً، ثانیاً، دوباره اولاً، ثانیاً پس معلوم است که مطابق طبیعت کلام طی عباراتی سخن می گوید و گاه می گوید «و دیگر اینکه فلان» تقریباً چنانکه هم امروز نیز ما در طی چنین عباراتی درین قبیل موارد می گوئیم. و خلاصه این امثله (اینکه از مختاری نقل کردیم و آنکه قبلاً در همین بحث نقل کرده بودیم) به خوبی نشان می دهد که گاه مسأله شمارش مطرح نیست بلکه سیاق طبیعی کلام فارسی زبانان حکم می کند که گوینده ازین حرف عطف و پیوند استفاده کند. استاد جلال همائی هم در دوبار و دوجا که این ابیات را (یکبار در مقدمه و یکبار در متن) نقل و طبع کرده اند، همچنان و دیگر ضبط کرده اند و نه: و دیگر، حتی گاه در شمارش هم بعضی اساتید: نخستین، و سپس و دیگر آورده اند چنانکه ادیب پیشاوری گفته است و گفته و کاربرد او سند معتبری است:

۱- دیوان عثمان مختاری به تصحیح استاد جلال همائی ص ۷۷۹، مقدمه و ص ۸۲۳ متن.

۱۵۵۲ / عطا و لقای نیما یوشیج

فغان زین گربه خوی اژدر که پیوسته دو کار استش
نخستین بچه زائیدن، و دیگر بچه اوباری^۱

و اینک شاهد نادری از طرزی افشار که واو عطف را با «ت»
ضمیر خطاب دوم شخص، به شکلی خاص و جالب آورده است درین رباعی
یعنی و ترا:

خالی ز تو مملکت مبادا، خانا وت عمر دراز باد، عالیشانا
نوروز محرمیدی، امروز اگر تشریف تو دیر یافتی، احیاناً^۲

خاتمه بحث واو عطف را، چند شاهد از یادداشتهای علامه قزوینی
نقل می‌کنم، تا معلوم شود که تنها «بی‌مایگان و بی‌سوادانی» امثال نیما
یوشیج و بنده و دیگر ممقوتان و مطعونان و مردودان حضرات فضیلتی با
سواد و با مایه امثال استاد خانلری و استاد جمالزاده نیستند که چنین گناه و
خطائی را مرتکب شده‌اند، «بی‌مایگان و بی‌سوادان» قدیم امثال
فردوسی طوسی، دقیقی طوسی و مولوی بلخی و خسروی و دیگر و
دیگران نیز این جرم و گناه را داشته‌اند و این من بنده نیستم که شواهد را
پیدا و ثبت می‌کنم. بلکه شخصیتی چون علامه محمد قزوینی هم در فکر جمع
کردن يك دو سه شاهد بوده است، چنانکه در جلد هفتم یادداشتهای
سودمنش می‌بینیم، به عین عبارت، ازین قرار:

- ۱- دیوان ادیب پیشاوری، چاپ علی عبدالرسولی، ص ۱۷۱.
- ۲- دیوان طرزی افشار، چاپ دوم با تصحیح و مقدمه م. تمدن، ۱۳۳۸ شمسی، ص ۲۰۶.

عطا و تقای نیمایوشیج / ۵۵۳

واو عاطفه مفتوحه در فارسی:

حکیمان خبیریم، که قاروره نگیریم
و ما در قن 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) سنه ۱۲۸۲ ص ۸۲)

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 بوزده ست هر گیزا.

(المعجم، ص ۲۶۷)

۱- در اصل چایی: دادم، و ظاهراً غلط مطبعی است.

۵۵۴ / عطا و لقای نیمایوشیج

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 کلمه «و دیگر» در ابتدای شعر یا مصرع پر است و
هیچ صفحه‌ای تقریباً از آن خالی نیست.

و هم بیکران آتش افروختند بهر گوشه‌ای آتشی سوختند
(شاهنامه، ۳: ۳۵۶)

پایان نقل از یادداشت‌های قزوینی^۱

و حسن ختام و آخرین شاهد را باز خودم از خداوندگار مولوی
در غزلیات شمس نقل می‌کنم که فرمود:

ما نه ز آن محتشانیم که ساغر گیرند
و نه ز آن مفلسکان که بز لاغر گیرند^۲

۱- رجوع کنید به: یادداشت‌های قزوینی، انتشارات دانشگاه تهران،

شماره ۸۱۶، به کوشش ایرج افشار، جلد هفتم، ص ۲۵۳ - ۲۵۲.

۲- کلیات شمس یا دیوان کبیر با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان

فروزانفر، چاپ امیرکبیر، تهران، جزو دوم، ص ۱۳۹، بیت ۸۲۰۰.

عطا و لقای نیما یوشیج / ۵۵۵

* * *

خب، درین عجالت و فرصت، یادداشت‌های بحث «عطا و لقای نیما یوشیج» را در همین جا به پایان می‌رسانم. مثلی داریم که مشهور است و بر زبان مردم جاری، می‌گوید «خدا ساخته (یا خواسته) اگر حضرت عباس بگذاره» به امید 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 به قول مرحوم علامه قزوینی: رقیقات یعنی ورقه‌های کوچک) یادداشت کرده‌ام، اگر خدا خواست (یا ساخت) و حضرت عباس‌ها هم گذاشتند - و زن و بچه و گرفتاری‌ها و دیگر و دیگرها - و اگر عمری و حال و حوصله‌ای باقی بود، شاید در چاپ‌های بعدی، این بحث و مقال را کامل‌تر کنم و همه آنچه‌ها را که درین خصوص لازم می‌دانم، بر این بحث بیفزایم، چون هنوز گفتنی‌ها در خصوص 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 عطاها و هنوز بکر و باقی و برای بسیاری ناشناخته است و حقش گزارده نشده است (البته در فصول بدعت‌ها و بدایع که چاپ شده به این 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، انشاء الله، من در این بحث خواستم به اعتقاد و پسند و اختیار خودم، نمونه و اسلوب کار را بدون جار و جنجال و حماسه و رجز و دشنام، نشان‌دهم و به هر حال به قول قائلش جناب «لادری» مشهور:

۵۵۶ / عطا و لقای لیما یوشیج

گر بماندیم زنده، بردوزیم
ور نماندیم، عذر ما بپذیر

جامه‌ای کز فراق چاک شده
ای بسا آرزو که خاک شده

تهران، آبان‌ماه ۱۳۶۱
مهدی‌اخوان‌نات
(م. امید)

,



در باره بحر طویل پارسی

سطری چند مقدمه این بحث و تحقیق را قبلاً هم در مقاله نوعی وزن داشتیم، خواندید و گذشت، اما اینجا هم برای سرآغاز بحث و ربط این تحقیق با مقالات بدعتها و بدایع این سطری چند مقدمه را لازم داریم، پس گوئیم:

نوآوری و بدعت نیمایوشیج در مورد وزن - چنان که گفتیم - مقید نبودن به قید «تساوی ارکان و افاعیل» است در مصرع‌های شعر. یعنی او تساوی طولی مصرع‌ها را رعایت نمی‌کند. و این حال مستلزم دو گونه خروج از قوانین و سنت‌های قدیم است:

۱- در جهت کوتاه‌تر از حد معمول آوردن مصرع‌ها.

۲- در جهت بلندتر از حد معمول آوردن آن‌ها.

و این هر دو حال در قدیم به نحوی سابقه داشته است. در قسمت اول مصرع‌های کوتاه مستزادها، سابقه کوتاه‌تر از حد معمول آوردن است و در قسمت دوم مصرع‌ها، یا «بند»‌های بحر طویل‌ها و اقسام شبه بحر طویل. زیرا هر مصرعی، یا بندی، در بحر طویل، شامل تعداد بسیاری

از ارکان و افاعیل عروضی است که به دلخواه سراینده تکرار می‌شود و این همان کاری است که نیما می‌کند در مصرع‌های بلند اشعارش. گرچه مسلم نیست که بدعت نیما در وزن مستقیماً و کاملاً متأثر ازین دو سابقه باشد، خاصه که می‌بینیم در هیچ‌یک از دو مثال مذکور به تمامت و کمال در بنیاد وقواعد، شبیه سوابق امر نیست اولاً، و ثانیاً این که تلفیق و تالیفی از آن دو حال می‌کند. در مورد کوتاهی مصرع‌ها فرقی با مستزاد آن است که به محل معین و سرگروه و بند مشخصی از ارکان و افاعیل، مستزاد نمی‌کند، بلکه از این حیث هم آزادی بیشتری می‌جوید. مصرع‌های کوتاه نیما، به هر بحر از بحور عروضی شامل رکنی از فعل اول یا بیشتر از هسان بحر است، با زحافات و عللی که ممکن است آن رکن داشته باشد. از این رو گاه يك کلمه دو حرفی یا بیشتر، در شعر نیما حکم مصرعی دارد. و انگهی بایک اندازه معین که در موارد نظیر تکرار شود نیز مستزاد نمی‌کند. و در مورد بلندی مصرع‌ها نیز فرقی با بحر طویل آن است که اولاً تکرار ارکان و افاعیل در مصرع‌های بلند اشعار نیما، به بسیاری بحر طویل‌ها نیست و به معمول از هفت و هشت فعل در نمی‌گذرد، ثانیاً در پایان‌بندی برای حفظ استقلال هر مصرع، با بحر طویل فرق دارد. او پرهیز می‌کند از به شکل بحر طویل در آمدن شعرش در بحروری که به تکرار یکی دو فعل شکل می‌گیرد. می‌گوید:

«استقلال مصرع‌ها به توسط پایان‌بندی آن‌ها... عملیات ارکان را ضمانت می‌کند و اگر این نباشد، شعر از حیث وزن يك بحر طویل است. نظیر قطعاتی که در سال‌های اخیر [مطلبی که از آن نقل می‌کنم در سال ۱۳۲۵ شمسی نوشته شده] بعضی از جوانان حساس و باذوق به رویه کار

درباره بحرطویل فارسی / ۵۶۱

من می‌سازند.^۱»

ظاهراً نیما در این نوشته اشاره می‌کند به آقای دکتر مجدالدین میرفخرائی (گلچین گیلانی) که بحرطویل (باران) را سروده‌اند و در زمان خود شهرتی یافته است، به زودی باز در این خصوص حرف خواهیم زد.

و نیز در کتابی که آقای دکتر جنتی عطاءئی تألیف کرده است از قول نیما چنین نقل شده:

«قطعاتی که جوانان در این سال‌ها به سبک من ساخته‌اند، از حیث وزن هرج و مرج 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 از جوان‌ها که بامن تماس نزدیک داشته‌اند متوجه پایان‌بندی مصرع‌ها شده‌اند. همین‌طور متوجه شده‌اند که کجا قافیه برای مصرع‌ها لازم می‌آید.^۲»

با وجود این وجوه و حدود افتراق، برای تمامت جست‌وجو و تحقیق، و برای این که ناقدان بی‌غرض و بصیر آینده-امروز که دریغ از حمل به سکوت یا بی‌توجهی نکنند، لازم است که به سوابق امور و شباهت‌ها و نظایر و حدود اشتراك بدعت‌های نیما با گذشته، اشاره شود از این جهت من تا حد آشنائی و استنباط خود درباره مسائل و موارد لازم، این جا و آن جا، بحث کرده‌ام. بحرطویل نیز از حیثی که شرحش گذشت

۱- دو نامه، ص ۷۵-۷۴.

۲- نیما، زندگانی و آثار ص ۱۴-۱۳.

حد اشتراك و افتراقی دارد بابحث‌های مورد اعتنای ما.

و چون ندیده‌ام که در کتب متداول ادب معاصر یا گذشته، تحقیقی کمابیش جامع و مانع در خصوص بحر طویل عامیانه فارسی شده باشد، من بنا به دریافت خویش در این باره اندک تفصیلی می‌دهم و قواعد آن را پیدا و ثبت می‌کنم. اینک آنچه من درباره بحر طویل فارسی دریافته‌ام و می‌دانم، که برای آن که منظم باشد در فقرات مفروز از جهات مختلف، در این جا می‌نگارم، به عنوان بررسی و مطالعه‌ای در این باب:

۱- نخست باید گفت که این «بحر طویل» مورد بحث ما غیر از آن بحر از بحور عروضی است، از قبیل: رمل و رجز و مدید و غیره که نامش «طویل» است و فعولن مفاعیلن دوبار یا فعل اخیر «مفاعیلن». در بسیاری موارد تقطیع می‌شود و از بحور خاص شعر عرب است و در کتب معتبر و مفصل و مختصر عروضی عرب ضبط شده. من جمله رشید و طواط (یا ادیب صابر ترمذی) در رساله شواهد منظوم اوزان شعر عربی و فارسی گفته:

به بحر طویل آمد، بسی شعرها تازی

بدین سان بود ارکان چو تقطیعش آغازی

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن

زهی دولت را با دوام فلك بازی^۱

(و این جا بد نیست گفته شود که بحر طویل عرب از بحوری است

۱- ر.ک: مجله یادگار، عباس اقبال شماره ۱۰ - سال اول صفحه ۷۱.
ولی ما با استفاده از نسخه طبع مجدد این رساله در مجله دانشکده ادبیات تهران شماره ۳ سال نهم فروردین ۱۳۴۱ نقل کرده‌ایم صفحه ۳۱ و ۳۴.

در باره بحرطویل فارسی / ۵۶۳

که در شعر عرب بسیار شایع و متداول است و یکی از جمله سه چهارپنج بحری است که شعر عرب بیشتر درین‌ها سروده شده است، اما در شعر فارسی این بحرطویل عرب تقریباً به کلی متروک است شعر فارسی خوشی درین بحر از قدما سراغ نداریم جز در شواهد فنی در کتب و رسالات عروضی - نظیر نمونه‌ای که از رشید و طواط، یا ادیب صابر، نقل کردیم - دیگر شعری به فارسی درین بحرطویل عربی، شهرت و تداول نیافته است. ذوق متعارف فارسی‌زبانان ازین بحرطویل عربی به آسانی ادراک وزن نمی‌کند، از این جهت است که بحرطویل عربی در شعر فارسی رواج و شیاع نیافته، متروک مانده است، مگر این که کسی خواسته باشد، اظهار قدرتی یا تفتنی کرده باشد که این هم در شعر فارسی بسیار نادر است چنان که استاد در گذشته من شادروان عقیلی استرآبادی، بعضی اشعار درین بحر عرب سروده است جز آن نمونه عروضی که نقل شد برای ادراک این وزن بیت زیر را نیز نقل توان کرد، که من برای نمونه آسانه یاب وزن سروده‌ام و در سفینه البحور تألیف خود آورده‌ام، مخصوصاً مصرع دومش «تمام گفت» آمده است و به خوبی وزن را نمودار می‌سازد:

فعولن مفاعیلن، فعولن مفاعیلن:

چو شمعم گدازد تن، شبی تا سحر کنم

خدا یا، خداوندا، چه خاکی به سر کنم

و من در این اوستا قطعه‌ای در این بحر متروک فارسیان دارم که نقلش را در این جا بی‌مناسبت نمی‌دانم، و این است آن قطعه در بحرطویل عرب با تقطیع:

فعولن مفاعیلن فعولن مفاعلن:

دگر ره شب آمد تا جهانی میا کند
 جهانی میاهی با دلم تا چه‌ها کند
 بیامد که باز آن تیره مفرش بگسترد
 همان گوه‌ر آجین خیمه‌اش را پیا 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 آنکه دو دستش، غرقه درچین، فرا کند
 بچشمش، چه اشکی اراستی‌ای شب‌این فروغ
 بیاید سو را جاوید پر روشنا کند
 غریبان عالم جمله دیگ‌ر بس ایمنند
 ز بس کاین زن اینک بی‌کرانه دعا کند
 اگر مرده باشد آن سفر کرده، وای وای!
 زنک جامه باید چون تو جامه‌ای عزا کند
 بگو ای شب، آیا کائنات این دعا شنید
 و مردی بود کز اشک این زن حیا کند؟!

ذوق متعارف فارسی‌زبانان در خصوص بحر طویل عرب، مثل
 دیگر بحور خاص عرب که در فارسی متروک مانده، چون ذوق لطیف مردم

درباره بحرطویل فارسی / ۵۶۵

این آب و خاك (و اصولاً ذوق «عجم» از فارس و ترك و هند و در شعر فارسی و تركی و اردو و همه ملل و محالی که در اصول و بنیاد عروض با عرب مشترکند) این گونه اوزان ثقیل را بر نمی بافته و خوش نمی داشته، بیشتر انگار به گفته عنصرالمعالی کیکاوس مولف قابوسنامه عمل کرده اند و سخن او نمودار داوری و گوئی سرمشق کار ایشان بود که می گوید در اوزان ثقیل شعر مگو. عین گفته او نقل می شود:

«شعر عروضی و سحران مگوی که گرد عروض و وزن های گران کسی گردد که طبع ناخوش دارد و عاجز بود از لفظ خوش و معنی ظریف اما اگر بخواهند، آن سه بگوی که روا باشد و علم عروض بدان و علم شاعری و القاب و نقد شعر بیاموز تا اگر میان شاعران مناظره افتد، یا با تو کسی مکاشفتی بکند، یا اثر امتحان کنند، عاجز نباشی».

اما در عربی مخصوصاً در قدمای عرب چنان که گفتیم بحری بسیار شایع و رایج است و چه بسیار مقطوعات و شعرهای خوش درین بحر سروده اند، محض نمونه کافی است بگوئیم از سبعة معلقه معروف سه قصیده در این بحر است و اگر این را مقیاس بتوان گرفت شاید بتوان گفت نزدیک به نیمی از شعر عرب درین بحر است و بقیه در پانزده بحر دیگر از بحور شانزده گانه اصول عروض و ازین مقیاس اقبال ذوق عرب را به این بحر قیاس توان گرفت، اما امروز روز بر اثر تمدن و حضارت و تلطیف ذوق، توجه و گرایش خود عرب هم به این بحر قدیم کم شده است و به بحور خفیف تر گرایشیده است، فتأمل. باری پس گفتیم که بحرطویل

مورد بحث ما نوعی کلام موزون است به نام بحرطویل و به کلی غیر از بحری است از بحور عرب که نامش طویل است این اتحاد نام نبایست موجب اشتباه شود و برای پرهیز از اشتباه بهتر است که این قسم از شعر را در فارسی «بحرطویل عامیانه» بنامیم چنان که مرحوم علامه محمد قزوینی نامیده است - یا «بحرطویل فارسی». من نام اخیر، یعنی بحرطویل فارسی را بهتر و مناسب تر می دانم، زیرا بدین نام هم از بحر مذکور خاص عرب جدا می شود و هم ممکن است بعدها شعر غیر عامیانه هم در این شیوه سروده شود، چنان که استاد مجتبی مینوی سروده اند و نیز آقای گلچین سیلانی. این از فقره اول و اما فقره دوم.

۲- در عرف مردم فارسی زبان وجه تسمیه این قسم نظم به «بحر طویل» ظاهر آ این باید باشد که مصرع های بلند طولانی دارد که از تکرار بسیار که در آن ها يك یاد و فعل یا رکن متوالیاً تکرار می شود و در بحور مختلف الارکان بحرطویل نمی توان ساخت. مقصودی را که نتوان در مصرع های محدود به اندازه معهودشان گفت، در این قسم به نظم در می آورند. و شاید نیز اختیاری در کار باشد، نه اجباری یعنی صاحب طبعی خوش داشته باشد که درین قسم هم نظمی داشته باشد و به سرودن بحرطویل پردازد.

۳- بحرطویل فارسی، نه در اقسام قوالب شعری، مثل قصیده و غزل و رباعی و غیره، و نه در بحث های مربوط به اوزان و بحور شعری، هیچ کدام، در کتب معتبر عروض و قواعد شعر و بدیع، قدیم و جدید فارسی از قبیل: ترجمان البلاغه محمد عمر رادویانی و حقایق السحر رشید وطواط و المعجم شمس قیس و معیار الاشعار خواجه نصیر طوسی و عروض

درباره بحرطویل فارسی / ۵۶۷

همایون عبدالقهار بن اسحق و وزن شعر آقای دکتر پرویز نازل خانلری و غیره، مذکور نیست و گویا از ابداعات عامیان موزون طبع فارسی زبان باشد که به تناسب حاجتی که داشته‌اند مثلاً برای «شبیهِ» خوانی‌ها (نوعی اپرای مذهبی) و مرثیاتی یا هزل و هجایا خواندن در مجالس «سخنوری» در قهوه‌خانه‌ها آنرا ابداع کرده‌اند و کم‌کم بعضی شعرا به جلد یافتن در این قسم طبعی آزموده‌اند و اخیراً درباره‌ای از جراید هزلی و فکاهی تداولی بیشتر یافته است.

۴- بنا بر این بحرطویل گوئی قدمت چندانی هم ندارد، شاید منتهی سیصد، چهارصد سالی پیش ابداع شده باشد علی‌العجاله بگوئیم قدیم‌ترین جایی که در آن ازین نوع شعر ذکر شده است از بحرطویل طرزی افشار گذشته غیاث‌اللغات است (بنابه نوشته مرحوم علامه قزوینی) که در هزار و دو بیست و چهل هجری قمری تألیف شده.

به هر حال در آثار شعری قدیم نشانی ازین نوع نیست، یا من ندیده‌ام. نوعی از مسمطات و مسجعات قدیم را که شامل شانزده فعل و یاسی و دو فعل در هر بند و بیت می‌شود، به حساب بحرطویل نمی‌گذاریم، و گرنه زمانش قدیم خواهد شد، یعنی از عهد لامعی^۳ رگانی و عبدالواسع جبلی قرن پنجم هجری.

۵- شبلی نعمانی در جلد اول شعرالعجم، آنجا که به صنایع شعری اشاره می‌کند، می‌نویسد:

۱- ر. ک: مقاله سخنوری نوشته فاضل ارجمند آقای دکتر محمد جعفر محبوب در مجله سخن دوره نهم شماره‌های ۸-۷-۶ شهریور - آذر ۱۳۳۷.

عبدالواسع «مسجع» را تا به نه قافیه رسانیده، که صورت و شکلی که از آن پیدا می‌شود، عرب آن را «بحر طویل» نامند :

«یا صاحبی این‌الخیر، ز آن سرو قد سیمبر، کز عشق او
گشتم سمر، تشنه لب و خسته جگر، برکنده جان افکنده سر،
با کام خشک و چشم تر، کرده زغم زیر وزیر، دنیا و دین و
جان و تن» و این هنوز یک مصرع می‌باشد...^۱

آنچه ازین گفته شبلی برای من روشن نیست، این است که بنا به چه مأخذی می‌گوید: «عرب آن را بحر طویل می‌نامند»؟ بعضی از انواع مسمط - مثل نمونه‌ای که نقل شد و نمونه دیگر که به زودی نقل خواهیم کرد - شباهتی به بحر طویل دارد، مثلاً مصرعی که از عبدالواسع نقل شد شبیه مصرعی از بحر طویل است در رجز سالم که در آن فعل مستفعلن شانزده بار تکرار شده، اما بحر طویل نیست و انواع مسجعات است. در بحر طویل تعداد معینی از ارکان و افعال ملحوظ نیست و سجع‌های آن در سرجاهای معینی از افعال وارکان نمی‌آید. رشید و طواط در حقائق السحر راجع به مسمط گوید:

«این صنعت چنان بود که شاعر بیتی را به چهار قسم کند و

۱- شعر العجم ترجمه فخر داعی، جلد اول، چاپ دوم، ابن سینا ۱۳۲۵

ش، ص ۱۶۶-۱۶۵.

در باره بحرطویل فارسی / ۵۶۹

در آخر سه قسم سجع نگاه دارد و در قسم چهارم قافیت می آورد و این شعر را «مسجع» نیز خوانند. مثال از شعر پارسی، امیرالشعرا معزی گوید:

ای ساریان منزل مکن جز در دیار یار من
تا يك زمان زاری كنم بر ربیع و اطلال و دمن
ربیع از دلم پر خون كنم، اطلال را جیحون كنم
خاك دمن گلگون كنم از آب چشم خویشتن...

و روا باشد که اقسام سجع از سه زیادت شود، اما سه معروف تر است...^۱

اقسام سجع در شعر عبدالواسع و بعضی دیگر از سه زیادت و هفت شده، اما عرب یا عجم این را بحرطویل نمی نامند، بلکه نوعی مسقط هفت سجعی می دانند. لاغیر و خدای به داند، من از برای احتیاط که نسبت اشتباه یا سهل انگاری به فاضل بزرگواری چون علامه شبلی نعمانی نداده باشم تصور می کنم تا اصلی نوشته او را به اردو ندیده ایم بایستی فرض کنیم که این مسامحه جزئی درین دقیقه از جزئیات هنگام نقل و ترجمه کلام او به فارسی صورت گرفته باشد و حتی شاید احتمالا

۱- دیوان رشید و طواط باضمیمه حدائق السحر چاپ استاد نفیسی .

بارانی، ۱۳۳۹ ش، 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 يك یا دو فعل عروضی است و نیز مقید به سجع بودن با تفاوتی که ذکر شد. مثل این دو بند از مسمط لامعی گرگانی، که به عبد الواسع جبلی نیز منسوب است:

« ایا ساقی المدام، مرا باده ده تمام، سمن بوی ولاله فام، که تا من درین مقام، زنم يك نفس به کام، که کس را ز خاص و عام، درین منزل ای غلام، امید قرار نیست.

مکن از گذشته یاد، همی خور به طبع شاد، می ارغوان نهاد، شبانگاه و بامداد، ستان از زمانه داد، که چندان زمانه^۱ داد، چو تو و چومن به باد، که آن را شمار نیست^۲»

که به تکرار، مفاعیل فاعلات، یا معادل آن منظوم شده.

۶. مرحوم علامه قزوینی نوشته است:

« بحرطویل عامیانه. عجاایة فقط در کتاب غیاث اللغات ذکر می از آن می کند و گوید از بحر رمل مخبون شانزده رکنه است. رجوع به کتاب مذکور در لغت طویل و عروض در ذیل بحر رمل ... ولی من جای دیگر هم مفصل تر از این دیده بودم و گویا - ولی به این مطلب یقین ندارم - دیده بودم که گفته اند

۱ : در اصل: که چندان امان نداد، به تصحیح قیاسی از من است.

۲ : از دیوان لامعی گرگانی به تصحیح استاد سعید نفیسی به اهتمام و سرمایه

کوهی کرمانی تهران، اسفند ۱۳۱۹، ص ۲۱۵ به بعد.

در باره بحر طویل فارسی ۵۷۱/

این بحر طویل عامیانه از بحر هزج مکفوف است. گرچه مال رمل مخبون، یعنی تکرار فعلاتن الی غیرالنهایه یا به عدد بسیار زیاد، کما هو شأن البحر الطویل العامی، با هزج مکفوف یکی است در وزن، به قطع نظر از حرف فاء فعلاتن مرتبه اول فقط، چه: [ف] علاتن ف علاتن ف علاتن ف « عیناً بر وزن: « مفاعیل، مفاعیل، مفاعیل مفاعیل » است الی غیرالنهایه کمالایخفی. یا جائی مثال مطولی قریب پنج شش صفحه زده، از این بحر طویل عامیانه، یا رساله کوچکی ازین قصص عامیانه بر وزن بحر طویل عامیانه من دارم، که همین سنین اواخر جائی واضحاً یادم هست. دیده‌ام...»

۷. با حواله « رجوع کن » مرحوم علامه قزوینی به غیاث اللغات رجوع کردم و این است آنچه در این لغت نامه راجع به بحر طویل آمده، از نوشته غیاث الدین محمد بن جلال الدین بن شرف الدین رامپوری، در ذیل کلمه طویل:

« آنچه در [عرف] عام به بحر طویل شهرت دارد، بحر رمل مثنی مخبون [فعلاتن فعلاتن الخ] است که آن را مضاعف کرده بر شانزده رکن بنا نمایند.»

و در ذیل عروض:

« اتم اجزای بیت هشت رکن است بر سبیل کثرت و آن را مثنی گویند، والا بعضی از شعرا بعضی بحور را بر شانزده

۵۲۲ / ضمیمه‌ها

رکن بنا کرده‌اند و بعضی بر سی و دو «.

و در ذیل رجز :

« و بعض اوسّادان رجز سالم را بر سی و دو رکن آورده‌اند»،
از عبدالواسع جبلی :

« یا صاحب‌الشی الخدر] کذا ، و صحیش را قبلا آوردیم
در نقل نوشته شبلی نعمانی : یا صاحبی این‌الخبر [ز آن سرو
قد سیم‌بر ، کز عشق او گشتم سمر ، با کام خشک و چشم تر .
تشنه لب و خسته جگر ، برکنده جان افکنده سر ، کرده زغم
زیر وزبر ،] دنیا و دین و جان و تن [.

آید به چشمم هر نفس ، عالم ز عشقش چون قفس ، بی او مرا
فریاد رس ، شب‌ها خیال اوست بس ، تا چند باشم چون جرس ،
بی او خروشان از هوس ، هرگز مباد احوال کس ، در عشق
چون احوال من « .

و در ذیل رمل مثنی مخبون :

« بعضی رمل مخبون را بر شانزده رکن بنا کرده‌اند و در
عرف ناواققان از خطای بحر طویل گمان برند ، مثالش
از عصمت‌الله بخارایی :

رنگ رخسار و درگوش و خط و خد و قد و عارض و خال
و لب‌ت ای سرو پری روی سمن‌بر ، شفق و کوکب و شام و
سحر و طوبی و گلزار بهشت است و هلال و طرف چشمه

در باره بحرطویل فارسی / ۵۷۳

کوثر ، فعلاتن شانزده بار^۱»

۸. در کتاب دره نجفی تألیف نجفقلی آقا سردار قاجار ، شاگرد

فرستادوله شیرازی ، در قسمت عروضش چنین آمده :

« و بعضی بحور را اساتید بر شانزده رکن قرار داده اند و

برخی بر سی و دو رکن^۲» و هم در این کتاب آمده « مخفی

نماناد که گاهی بحر رمل مخبون را بر شانزده رکن بنا کنند

و بعضی را که در این علم وقوف نیست ، آن را بحرطویل

خوانند . مثال بعضی گفته ، هر مصراع هشت فعلاتن : دی

گذشتم به سر کوی نگاری چو بهاری به رخی ماه درخشان ،

به قدی سرو خرامان - طره اش مشک تباری و خطش عود

قماری و لبش حقه مرجان و گهر رشته دندان^۳»

۹. با توجه به منقولات از قول مرحوم علامه قزوینی و غیاث اللغات

و دره نجفی ، دو پرسش به خاطر خطور می کند:

۱ : غیاث اللغات، چاپ تهران کانون معرفت به کوشش محمد دبیرسیاقی، ذیل

کلمات مذکور. گویا مؤلف غیاث رساله ای داشته به نام معراج العروض

و بعد این رساله خود را در لغت نامه خویش آورده است ، زیرا در آخر

شرح راجع به کلمه عروض در غیاث؛ گوید: « تمام شد رساله معراج -

العروض » آقای دبیر سیاقی متذکر این نکته نشده اند. معراج العروض

در کتاب دره نجفی تقریباً به تمام و گاه به عین لفظ و امثله و شواهد؛ در

قسمت عروض بی ذکر مأخذ اقتباس و نقل شده و همچنین در فرهنگ مبسوط

و سودمند آندراج ولی درین جا گویا با ذکر مأخذ؟

۲ : دره نجفی ، چاپ بمبئی به سال ۱۳۳۳ هجری قمری ؛ ص ۱۳ .

۳ : همین مأخذ ؛ ص ۵۳ .

۵۷۴/ ضمیمه‌ها

الف. آیا ابیاتی را که منظوف شانزده یاسی و دو رکن یا فعل، مکرر است، از مقولۀ بحر طویل باید دانست یا نه؟

ب. و آیا در بحر طویل سرایی این قید هست که فقط از تکرار ۶ یا ۳۲ فعل یا رکن شکل گیرد؟

چنین پاسخ دهیم، به این دو پرسش. جواب الف - به قراری که گذشت بعضی تأکید دارند که نباید ابیات شانزده و سی و دو رکنه را بحر طویل خواند و اگر کسی بخواند، بی‌خبر است و او را « در این علم وقوف نیست » از قول رشید و طواط هم آوردیم که روا باشد اقسام سبع از سه زیادت شود، بنابراین اقسام مذکور را بحر طویل نمی‌دانیم. جواب ب - و چون در بحر طویل‌ها تعداد ارکان و افعال عروضی بیش‌تر یا کم‌تر از سی و دو رکن هم آمده، چه لزوم دارد که این را قیدی قطعی و حتمی بدانیم؟ از این رو گوئیم همان تکرار دلخواه ارکان و افعال است که مشخصه اصلی بحر طویل است، نه تعداد محدود و معین.

۱۰. فاضل محترم آقای زین‌العابدین مؤمن در کتاب تحویل شعر

فارسی نوشته اند:

« بحر طویل شعری را گویند که از تکرار غیر محدود پایه‌های عروضی شعر ساخته شود، از افعال عروضی آنچه بیش‌تر در ساختن بحر طویل به کار می‌رود فعلاتن است. این قسم را نمی‌توان از اقسام مشخص و معتبر شعر به شمار آورد چه در حقیقت بحر طویل یک نوع تفنن ادبی است که گاهی شعرا و صاحب‌طبعان، طبعی آزموده و به آن صورت، مطایبات و فکاهیاتی به نظم آورده‌اند در تعزیه‌ها و نوحه سرایی‌های

درباره بحر طویل فارسی / ۵۷۵

قدیم نیز این شیوه ضمن محاورات و تقریرات به کار رفته و شاید اساساً اصل و منشاء پیدایش این طرز ادای سخن ، همان نمایشنامه های مذهبی بوده است. بحر طویل فاقد غالب مشخصات و تقسیم بندی های سایر اقسام شعر است. مصراع و بیت و قافیه ای در کار نیست [؟] شعر به چند قسمت مجزی و کوچک و بزرگ تقسیم شده و هر قسمت مانند ابیات قصیده و غزل به کلمه ای (؟) که حکم قافیه را دارد [؟] ختم می شود و این قوافی جملگی از قافیه قسمت اول پیروی می نماید . لطف بحر طویل در روانی و سهولت الفاظ و معانی و نیز مسجع بودن کلمات و ترکیبات هر قسمت است ^۱»

۱۱. در مقاله سودمند سخنوری نوشته آقای دکتر محمدجعفر محجوب شرحی مبسوط در خصوص روایت و سخنوری در قهوه خانه ها آمده که ضمناً حاکی از رواج بحر طویل است و قبولش نزد عامه ، مخصوصاً نکته ای از آن شرح درخور تأمل و از لحاظ بحث ما جالب است و آن این که ضمن بحث و توصیف مجالس سخنوری می نویسند:

« سخن خواننده [سخنور] گاه شعر خالص است که بیش تر در قالب مخمس و مسقط سروده شده ، و گاه مرکب از شعر و سخن است . بدین ترتیب که ابتدا يك بند از مخمس یا مسقط را می خواند و سپس يك بند از بحر طویلی که برای همین منظور پرداخته شده است می آورد و پس از آن بند

۱ : تحول شعر فارسی. تهران، حافظ ، مصطفوی ، بی تاریخ ، ص ۱۱۴.

دیگر مخمس را بازمی‌گوید 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 «شعر خالص». و این نکته‌ای است که تازگی و ندرت دارد و درخور توجه است.

۱۲. جاودان یاد ملك الشعراء بهار در سلسله مقالات شعر در ایران دو نمونه بحرطویل از کتاب رموز حمزه نقل کرده‌است، یکی در وصف «بتی لاله عذار» و دیگری در وصف «عمر و عیار» و نوشته است:

« این اشعار... همه برهشت هجا تکیه دارد، ولو آن که بعضی از آن‌ها از حیث وزن مطابق عادتی که ما از اثر تتبع و انس با عروض عرب پیدا کرده‌ایم، بابعضی دیگر در نظر ما موافق نباشد. مثل این که شعر «کهنه دزدی که ربایند» با شعر «زیک حبه دو دینار» و شعر «کبودی ز فلک گیرد»، مطابق نیست. چه، اولی بروزن «فاعلاتن فاعلاتن» و دومی «مفاعیل مفاعیل» و سومی بروزن «فعولن فاعلاتن فع» است... الخ و از لحاظ عروضی ربطی به هم ندارند، اما از نظر هجائی و بر طبق اصول ترانه، هر دو در یک ردیف و از یک جنس به شمار می‌روند...^۲ »

اما من در این خصوص با آن استاد عزیز فقید همدستان نیستم و معتقدم که این نمونه‌ها بر اساس قواعد بحر طویل سروده شده‌اند و از لحاظ عروضی کاملاً به هم ربط دارند، نه اوزان هجائی، اولی بندی

۱ : مجله سخن، شماره ۷، از دوره مذکور؛ ص ۶۳۳.

۲ : کتابچه شعر در ایران نوشته ملك الشعراء بهار؛ گرد آورده عبدالحمید شعاعی. تهران؛ گوتمبرگ، ۱۳۳۲ش؛ ص ۶۷.

در باره بحر طویل فارسی / ۵۷۷

از بحر طویلی است در هزج مکثوف. مفاعیل مفاعیل الخ و در آن سبع
به کار رفته بدین گونه:

«بتی لاله عذاری به دهن [کذا] باد بهاری به نگه آهوی چینی
و به قد سرو خرامان و به رخ چون مه تابان و سر زلف پریشان
و دهن غنچه خندان و زرخندان چو نمکدان که ازو وام کند
قرص قمر نور و ضیاء».

و دومین پاره منقول از رموز حمزه که به زعم استاد بزرگوار ما
شعر هجائی است، از بحر طویلی است و در بحر رمل، رکن اول سالم و
باقی مخبون: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن الخ، و همچنین سبع
بدین گونه:

«کهنه دزدی که رباید زشهان افسر شاهی و ز شب رنگ
سیاهی و فلوس از دم ماهی ز بقم سرخی ذاتی ز شکر طعم
نباتی [و] زیك حبه دو دینار و ز يك وقیه دو خروار، حجر
از دهن مار و اثر از شرر ناز، کبودی ز فلك گیرد و شوری
ز نمك گیرد...» الی آخر.

چنان که آشکار است این دو شعر منقول از رموز حمزه، بی هیچ
شکی دوتکه از بحر طویل است و کمترین ربطی به اوزان هجائی ندارد.
استاد فقید ما این دو بحر طویل را در سرچند گره، جدا جدا نگاشته است،
مثلاً بدین گونه:

بتی لاله عذاری ...

به نگه آهوی چینی

که از او وام کند قرص

ص قمر نور و ضیاء را...

و استنباط فرموده است که هر گرهی ازین بحر طویل يك مصرع هشت هجائی است. می‌پرسیم: اولاً به چه دلیل و مجوزی باید کلمه «قرص» را به دوپاره کنیم، پاره‌ای در يك مصرع یا گره بگذاریم و پاره‌ای دیگر را در گرهی دیگر؟ شاید برای این که به زعم خود دو مصرع هشت هجائی بیرون آوریم که با تقسیم بندی به نحوی دیگر می‌توان مصرع‌های ده هجائی و بیش‌تر یا کم‌تر هم بیرون آورد، اما به چه دلیل و با چه قاعده و ضابطه‌ای؟ و چرا گره‌ها را در آنجا ببندیم یا بگشاییم و چنان تقسیمی بکنیم؟ و دیگر این که تمام گره‌ها یا مصرع‌های این منظوم که استاد مایی دلیل آن‌ها را تقسیم کرده، هشت هجائی نیست، مثلاً «بنی لاله عذاری». به هر حال این توجیه و استدلال استاد فقید در چند مورد جای خرده‌گیری و چون و چرا و پرسش بی‌جواب دارد؛ اما اگر این منظومه را از دو بحر طویل، چنان که گذشت، به حساب آوریم به اشکالی بر نمی‌خوریم و لازم نیست «قرص» را دوپاره کنیم، یا هفت هجا را هشت هجا بشماریم. در فقرات بعدی سه بند از بحر طویل «صامت بروجردی» را نقل می‌کنیم. عین کاری که استاد ارجه‌مند و گرانمایه ما، ملك الشعرای بهار در بحر طویل‌های مأخوذ از رموز حمزه کرده است، در این مورد نیز می‌توان کرد، یعنی می‌توان آن‌ها را پاره پاره کرد و از شان مصرع‌های هشت هجائی و بیش‌تر یا کم‌تر بیرون آورد، حتی می‌توان تمام هجاهای يك بند را شمرده و گفت این مصرعی است مثلاً سیصد و چهل هجائی. اما حقیقت امر اینست که بحر طولی است در مزاحف بحر رمل، نه چیز دیگر.

درباره بحرطویل فارسی / ۵۷۹

وانگهی، چنان که آقای دکتر محجوب در تحقیقات مربوط به داستان‌های عامیانه محقق و مدلل داشته‌اند کتاب رموز حمزه ای که با روایات و نقل‌های بسیار مختلف امروز به ما رسیده، تحریر دوره صفویه است. گرچه استاد فقید معین نفرموده که ملأخذ وی کدام نسخه از رموز حمزه است اما همین قدر می‌دانیم در داستان اصلی که نامش قصه امیرالمؤمنین حمزه است (وقدیم‌ترین نسخه فارسی موجودش در حدود قرن ششم نوشته شده و نسخه‌ای عکسی از آن در کتابخانه مرکزی دانشگاه محفوظ است) این بحر طویل‌ها نیست، لکن در تحریرهای دوره صفویه که چند برابر قصه اصلی است: چندتائی بحر طویل، از جمله آن‌ها که مورد بحث ماست، وجود دارد و پر واضح است که از اضافات عهد صفوی است. با اتکاء به قول و حاصل اجتهاد آقای محجوب، این مطلب را ذکر کردم و از همین جا نتیجه می‌گیرم و می‌پرسم که چه گونه شعر هجائی از بقایای شعر پیش از اسلام، هزار سال متروک و بی‌نشان مانده و ناگهان در کتاب رموز حمزه تحریر عهد صفوی پیدا شد!

از آقای دکتر محمد جعفر محجوب درخواست می‌کنم که دوستانه همت گمارد و رموز حمزه را بجوید و از چندتائی بحر طویل‌هاش برای من نسخه برگیرد. با آن که این کار صرف وقت و حوصله و جست و جوی بسیار می‌خواست، چنان که شیوه دانشیان است به گشاده رویی پذیرفت و به مهربانی مأمول و مقصود مرا برآورد. سپاس، و دیگر سپاس.

او برای من چهار بحرطویل کهن را از رموز حمزه استنساخ کرد، نخستین در توصیف مهر نگار دختر انوشیروان و زن حمزه و دیگر توصیف

لندهور بن سعاد و دیگر وصف عمرو عیار و دیگر وصف قهر گهر تاج
خواهر مهر نگار و دختر انوشیروان.

چون اولی و آخری تقریباً یکی است، از این دو آخری را که
کامل تر است (وبا ضبط استاد فقید هم تفاوت دارد) می آوریم و از دو
تای دیگر وصف عمرو عیار را قبلاً آوریم، جز آن که روایت ما بر روایت
استاد فقید چند کلمه ای در یکی از نسخ افزودن دارد، بدین گونه:

«شوری ز نمک گیرد و در جیب نهد سکه و از نقره برد سنگ.»
رأی آقای محجوب این است که بنابه قرائن زمان سرودن این
بحر طویل ها مقدم بر زمان شاه عباس اول و مؤخر از عهد صفوی نیست.
اینک وصف لندهور بن سعاد:

«خسرو ملک سرنذیب و یل ببر مهابت، شه اورنگ صلابت.
به نسب وارث شیث نبی اعظم اکرم به گه رزم چو ضیفم، به هنر
رستم دستان، به جگر سام نریمان، خلف ارشد سعاد و
خداوند عمودی که چو در رزم نمودی بشدی کوه احد سر مه
و چون دست زدی بر دو دمه از سر مریخ ربودی کلاه را»
(آخرین قسمت درست نیست و دستکاری شده است - یادداشت
آقای محجوب).

وصف قهر گهر تاج خواهر مهر نگار :

«صنمی لاله عذاری به روش باد بهاری به نگه آهوی چینی
و به قد سرو خرامان و به رخ چون مه تابان و دهن غنچه
خندان و لبش لعل بدخشان و زرخندان چو نمکدان و سر
زلف پریشان و دوستان چو دو لیموی که اصلش بود از

درباره بحرطویل فارسی ۵۸۱/

نقره محلول و شکم حقه سیماب و سرناف چو گرداب و کمر
چون کمر مور و سرین کوه بلور و همه عضو ش به صفا،
نازک زیبا که از و ام کند مهر و قمر نور ضیارا.»

۱۳. جست و جوی ما تا کنون به این جا رسیده است که بحرطویل سرائی ظاهراً از اواسط ایام صفویه متداول شده است و پیش از آن در جائی سراغی از این قسم نظم نداریم. سراینده بحر طویل های منقول از رموز حمزه هم معلوم نیست کیست و تحدید زمان سرودنشان تقریبی و تخمینی است، اما بحرطویلی که یک دو تکه از آن را درین مقاله و تمام و کمال آن را بعداً در ذیل این مقاله می آوریم معلوم است از آن کیست و زمانش نیز بالنسبه مشخص و محدود و کمابیش با تقریب و تخمین قبلی ما هم سازگار است. این بحرطویلی است از طرزی افشار 'شاعر معروف معاصر شاه صفی و شاه عباس دوم، که به همان شیوه و طرز خاص خود با مصدراهای جعلی سروده است و در دیوانش ضبط و چاپ شده:

«گرچه عمرم به جهان بیهده گردید، فرنگیدم و ترکیدم و
تائیدم و گرجیدم و روسیدم و لزگیدم و بی فایده گشتم، پس
از این دست من و دامن آن طایفه کز همت ایشان بخروجم
ز صفاهان و به شیراز و آن گاه حجازیده و حجیده، زیارت
بکنم مرقد پاک 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 طویل طرزی افشار را نقل خواهیم کرد.

باصولم، بفروغم، ز کرم‌های تو این‌ها نه بعید است، که
 خلاقیتی و رزاقی و بیرون‌کنی از نخل رطب شکر شیرین
 ز قصب نیست ز لطف تو عجب کز کرم خویش بر آری ز کرم
 مقصد ما را^۱»

بنابر آنچه گذشت علی‌العجاله توان گفت که بحر طویل «طری»
 و آن‌ها که در رموز حمزه آمده، قدیم‌ترین بحر طویل‌های مضبوط است
 که از سیصد و چند سال پیش تا امروز مانده. البته این رأی تا زمانی که
 مأخذ و سند قدیم‌تر پیدا نشده، اعتبار دارد.
 این‌ها بود آنچه راجع به بحر طویل در بعضی کتب و مجلات و
 مأخذ نزدیک به نظر مرسیده است اما بحث دربارهٔ منقولات و نتیجه‌گیری
 از این جست‌وجو: راجع به رواج بحر طویل در مایه‌های هزلی و
 فکاهی و تفریحی در عصر مشروطیت و مقارن آن و پیش از آن‌ها در اواخر
 عهد صفویه که اعتنای طرزی افشار به این قسم و سرودن بحر طویلی
 در شیوهٔ 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 درین خصوص که اشاره‌ای است که هداایت در مجمع‌الفصحاء در
 ترجمه‌مهری (یا مهدی) عرب سید علی جبل عاملی کرده است که «لغمة عربی
 و فارسی تو آمان‌مهری عرب کم کم بین عامه رواج پیدا کرد و در آن شعرها
 و بحر طویل‌ها سرودند».

۱: دیوان طرزی افشار با مقدمهٔ م. تملن (تهران - کتابفروشی ادبیه، چاپ
 دوم ۱۳۳۸ شمسی) ص ۲۲-۲۱.

درباره بحر طویل فارسی / ۵۸۳

۱۴. از گفته علامه قزوینی چنین استنباط می‌شود که بحر طویل، خاص از تکرار نامحدود افاعیل رمل مخبون (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن... الخ) یا هزج مکفوف (مفاعیل مفاعیل مفاعیل... الخ) ساخته می‌شود، پس این سؤال را می‌توان طرح کرد که آیا فقط در همین دو بحر (که شروعش چنان که گذشت کمی اختلاف دارد) می‌توان بحر طویل ساخت؟ آیا نمی‌توان بر بنیاد بحور دیگر این قسم را بنا کرد؟

به این سؤال اعتقاد من آنست که جواب دهیم: چرا، می‌توان. چون آنچه اساس و بنیاد این قسم است، در وهله اول فقط تکرار اختیاری یا به قول علامه: الی غیر النهایه یک رکن یا فعل از افاعیل عروضی است، لا غیر. و چون این اصل نخستین است و این حد، که به اصطلاح فصل ذاتی این قسم از شعر از دیگر اقسام است، بنابراین مخصوص کردن آن به یک دو بحر لزوم منطقی ندارد، جز آن که بگوییم: از ایرا که غالباً چنین کرده‌اند، پس این یک قاعده اصلی و اساسی است، همچنان که چون مصرع‌های طولانی بحر طویل‌ها اغلب آراسته به سجع و ترصیع است و نیز غالب بحر طویل‌ها دارای موضوعاتی از قبیل مرثی و نوحه یا هزل است، و نیز غالباً باقوافی الفی وردیف «را» تمام می‌شود [... خدا را، شهدا را، ما را و...] از این رو این فصول غیر ذاتی و اعراض و اغراض را در حد و رسم و تعریف بحر طویل ذکر کنیم. اما این استدلال استواری به نظر نمی‌رسد. بنابراین گوییم:

۱۵. بحر طویل عبارت است از نوعی وزن شعر که بر اساس تکرار و توالی اختیاری و دلخواه یک رکن یا دورکن از ارکان و افاعیل عروضی بنا شده باشد، خواه مفاعیل مفاعیل مفاعیل... الخ، خواه فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن... الخ خواه مفاعلين مفاعلين... الخ وخواه فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن... الخ الا آن که چنان که گذشت در بحور مختلف: الارکان [مثل - مضارع: مفعول فاعلات مفاعيل فاعلات - يا، خفيف فاعلاتن مفاعيل فاعلات] نمی‌توان بحر طویل ساخت، زیرا انقطاعی در آنهاست که باخصلت اصلی این قسم یعنی زنجیره طویل ارکان و افعال مساوی و مکرر مغایر است.

این قاعده و حد اول از حدود، در تعریف این بحر و این قسم تواند بود. و چون تکرار و توالی - خلاف آنچه از قول علامه نقل شد - الی غیرالنهاییه و ناسحدود نمی‌تواند باشد، و هر مصرع یا هر بند از بحر طویل بالاخره سرانجام به جایی خاتمه پیدا می‌کند تا مصرع و بند دیگر شروع شود از این جهت گوئیم:

۱۶. رکن آخر هر بند، مثل پابان بندی در مصرع‌های نیمائی علت و زحافی از کاهش و افزایش می‌یابد، که دوام زنجیره روان بگسلد، یا در یکی دوسه کلمه‌ای که مظروف افعال و ارکان اخیر است، قافیه خواهد آمد که با نظیر و قرینه‌اش در بندهای دیگر قوافی بحر طویل را تشکیل می‌دهد و قاعده‌های ردیف و قافیه در این نوع نیز مانند دیگر انواع است. پس آغاز و انجام هر بند یا هر مصرع از حیث وزن و قافیه همانند است با بندهای دیگر.

۱۷. در بحر رمل مخبون (زنجیره فاعلاتن‌ها) جایز است که رکن اول و آغاز بندها در یکی مخبون و در دیگری سالم بیاید. مثلاً در یک بند: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن الخ، و در دیگری: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن الخ، و نیز دیگر جوازات در زحاف و علل بحور، در این مورد نیز جایز است.

در باره بحر طویل فارسی / ۵۸۵

۱۸- قافیه در این قسم از نظم لزوم قطعی ندارد، زیرا بسا که شعر فقط يك بند باشد و «دور» نداشته باشد که قافیه - به قول خواجه نصیر: تشابه او آخر ادوار - لازم آید. گو این که اگر چند بند هم باشد «دور» ها چندان از هم دورند که قافیه لذت سمعی خود را 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 و شاید غالب بحر طویل‌ها به تکرار ارکان و افعال بحر رمل مخبون و هزج مکفوف ساخته شده (یعنی زنجیره فعلاتن فعلاتن‌ها یا زنجیره مفاعیل مفاعیل‌ها) زیرا این دو بحر که پس از شروع همانند می‌شوند [ر.ک: فقرة ۴ قول قزوینی] روانی و ملایمت خاص برای بحر طویل دارند توان گفت تداول این دو بحر بیش‌تر است، اما قاعده مسلمی نیست که این قسم خاص این دو بحر باشد، در فقرات بعد خواهد آمد که در بحر رمل سالم و هزج سالم نیز - مثلاً - بحر طویل ساخته شد، است و خوش افتاده.

۲۰. گاه در امثال و حراره‌ها و مثل‌ها و کلمات عامیانه بعضی عبارات موزون هست که چون وزنش از حدود متعارف اوزان متداول بلندتر است، انگار مصرعی یا پاره‌ای از بحر طویل است، یعنی به روش بحر طویل سروده شده که اختیار ظرف افعیل به دلخواه سراینده است. بسیاری از مثل‌ها و مثل‌های عامیانه و ادبی چنین حالی دارد به عنوان نمونه این مثل را با شرحش از امثال و حکم دهخدا نقل می‌کنیم.

«سپلشت آید و زن زاید و مهمان عزیزت برسد»

و: سپشت آیدوزن زاید وخرمیرد ومهمان عزیزتر در آید.

... نظایر اینچنین کلمات موزون و بلندتر از معمول در زبان عامه و مثل‌ها و مثل‌ها بازهم هست، از جمله مثلاً باز از امثال وحکم‌دهخدا ج ۲ ص ۷۳۲:

خر سوزه لنگرو؟ راه کو پابندرو؟ بنگرو که بنگ-رو- به زبان سه‌دهی اصفهان (یعنی:) آیا خر کبود لنگ شده، یا راه کو پابند آمده؟ شکست که شکست جمله از شوهری سه‌دهی مشهور شده است که تسلیت (و آرام کردن و ربختن هول) زن خویش را که چراغی را شکسته و اسف می‌برد، گفته است. نظیر «آسمان به زمین نمی‌آید» انتهی نقل از دهخدا، آنچه در پرانتز است برای تسهیل تفهیم، من افزوده‌ام و بنظرم همان «یا» که دهخدا در معنی کردن آورده، در متن اصلی هم لازم مینماید.

ایضاً نظیر همین از همان جلد امثال و حکم ص ۹۸۱ که بسیار مشهور است و در همه افطار فارسی زبانان زبانزد عامه، و من ضیض ذیل یعنی توضیح متن مثل را بیشتر می‌پسندم و اصلاً- لا اقل- در خراسان- درست همان را می‌دانم و بدرد کار من در نقل این شاهد هم بهتر می‌خورد: سفید سفیدش صد تومان، سرخ و سفید دویست تومان، حالا که رسید به سبزه شصت و شصت و شش تومان- مثلی است عامیانه و به صورت ذیل متداول است (اصلاً صورت ذیل چنانکه گفتم بنظر من - م . امبد - درست است):

سفید سفیدش صد تومان (صح: تو من) سرخ و سفید سصد تومان حالا که رسید به سبزه هر چه بیدی (بدهی- دهخدا) میارزه یعنی سفیدی ویر (کذا؟ و شاید: بر، یا: و پربی نمک؟) در رنگ زنان به چیزی نیست سفیدی آمیخته

در باره بحرطویل فارسی / ۵۸۲

بسرخی از آن خوشتر و گندم گونی و سیه چردگی از هردو گیرنده تر و فریباتر است» و افزوده‌های درون پرانتز از من است، جز يك جا که نام دهخدا آمده است و حالا برای اینکه پسندیده شنیده و گزیده خود را که مشهورتر است، لااقل در خراسان، يك جا و بدون اضافات و پرانتز بیاورم، این موزون گونه مردمی را - چنانکه در موزونات و الحان مردمی است اینجا میآورم:

سفید سفیدش صد توهن، سوخ و سفید، سیصد تومن، حالا که رسید به سبزه
هرچی بدی میارزه یا: هرچی بگی...

و چنانکه گفتم نظیر این ملحونات موزون ترانکی و دفی مردمی،
در الحان و متل‌ها و حراره‌های عامه مردم، کم نیست، ولی نمونه‌ها بهمین
سه شاهد (سپلشت آید و... خر سوزه لنگرو؟... و سفید سفیدش...) پس
کنیم م. امید

«سپلشت کلمه‌ای است متداول عوام و به معنی هجوم رنج یا
مصیبت‌های پیاپی و درهم باشد. نظیر: اوم می‌آد، گوم
می‌زاد، زنم هم دردش است، آبم است، گابم است، نوبت
آسیابم است».

در خراسان این مثل بر آنچه دهخدا ضبط فروده، افزونتی دارد
که هم از نشانه‌های سپلشت است و با این حال به مقصود ما در این جا
نزدیک تر است، بدین گونه:

«سپلشت آید و زن زاید و خر میرد و مهمان عزیزت ز در آید»

(یا... مهمان عزیزت برسد) که مصرعی است بحر طویلی بدین وزن:
 فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (یا در: مهمان عزیزت
 برسد، فعل اخیر، ششم: فعلن).

خاکش سیراب باد، پدر مادر من غلامحسین شیروانی — 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 نباید
 زاییده زن و مرد خر و آمده مهمان
 تا آن که به رویم در خجالت بگشاید
 این جمله نشان سپاشت است که گفتند:

زن زاید و خرمیرد و مهمان ز در آید^۱
 امادر مورد این گونه کلمات مثلی موزون، که گفتیم گاهی انگار
 پاره‌ای از بحر طویلی است، باید به یک نکته باریک توجه داشت و آن
 این که باید فرق گذاشت بین وزن عروضی و اوزان ترانه‌های عامیانه

۱: گویا تهرانی‌ها «سه پلشك» تلفظ می‌کنند، غلامرضا روحانی گفته:

سه پلشك آید و زن زاید و مهمان برسد

عمه از قم برسد، خاله ز کاشان برسد

تلگراف خبر مرگ عموا از تبریز

کاغذ مردن دائی ز خراسان برسد

صاحب خانه و بقال گذر از دو طرف

این یکی رد نشده، پشت سرش آن برسد...

الخ برای باقی این غزلک هزلی ر.ك: سخنوران ایران در عصر حاضر، نگارش و

تألیف محمد اسحاق، چاپ دهلی، ۱۳۵۱ ه.ق. جلد اول، ص ۱۲۵

درباره بحرطویل فارسی / ۵۸۹

از مثل‌ها و مثل و متلک‌هایی که در آنها 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 که هنجار تلفظ ادبی خود را ندارند و بالهجه و گویش ادا می‌شوند، اگر موزون باشند و نشان بنا به قواعد اوزان عروضی سنجیده نمی‌شود زیرا براساس اوزان ترانه‌ها وزن گرفته‌اند. پس در این فقره آن گونه مثل‌های موزون مورد نظر ماست که تلفظ صحیح و فصیح ادبی دارند، اگرچه معنی یا لفظ عامیانه هم داشته باشند و این نکته دقیق و مهم است.

۲۱. اینک یک‌بند تمام و دوتا ناتمام از بحرطویل مذهبی صامت بروجردی - گویا از مرثیه‌گویان و نوحه‌سرایان اخیر که به درستی نمی‌دانم کیست و در چه زمانی می‌زیست - این بحر طویل دوازده بند یا مصرع دارد و در بحر رمل مخبون سروده شده است و قسمت اول از کلیات صامت را تشکیل می‌دهد. پرواضح است که آنچه مقصود ماست شکل کاراوست که نمونه تکامل یافته بحر طویل‌های مذهبی است، ما را با محتوی این گونه آثار کاری نیست ما برای تمامت بحث و تحقیق خود به نقل این منظومه می‌پردازیم، برای این که اولاً نمونه‌ای از بحرطویل‌های عامیانه را را نشان دهیم و ثانیاً نموداری از قافیه‌بندی و سجع‌سرایی و ترصیع و دیگر آرایش‌های این قسم از نظم را آورده باشیم که شاهدهی کامل باشد برای فقرات گذشته. در این بحرطویل همه ویژگی‌ها و خصالی که پیدا و ثبت کردیم دیده می‌شود، از نحوه شروع هر بند و کیفیت خاتمه آن و سجع و ترصیع کلمات در میانه‌های بندها و قافیه و غیره از

مراعات‌های دیگری که در آن می‌شود، بگذار ذکر از سراینده‌ای گمنام هم باشد، گرچه روضه خوانی مرثیه‌گویا باشد اما از لحنش بر می‌آید که با ایمان و معتقد به گفته خود بوده است سه‌بند از دوازده بند بحر طویل در باب حدیث گما اولین جلد کتاب از کلیات دوازده جلدی (البته در یک مجلد) صامت بر و جردی :

«تحفة حمد و ثناء، مدح و دعا، زاول صبح ازل و عاقبت
 شام ابد لایق و شایسته و زیننده درگاه خداوند قدیمی و کریمی
 و رحیمی و عظیمی و مقیمی و حلیمی و حکیمی است که
 ذاتش چو صفاتش بود از حادثه عیب و نقایص بری و پاک و
 معزی و مبری است ز ترکیب و ز تشبیه، و عقول عقلامات
 ز ادراک و تمیز وی و از حیز اندیشه و از وهم و گمان برتر
 و بالاتر و بیرون ز حدود و جهت و هیچ محلی و مکانی نبود
 جای وی و خالی از وی، رسته زهمچشمی و وارسته ز اضداد
 و زانداد، و بود فرد ز اشیاء و پدیدار شد از صنعت و از حکمت
 و از خلقت او عالم لاهوتی و ناسوتی و ملک و ملکوت و جبروت
 و قلم و لوح و حجابات و مقامات و بیوشیده ردای کرم از
 لطف به بالا بنی آدم و بنموده مکرم همگی راز عبودیت و از
 جنس ملک داد فزون رتبه و الائی و بخشید کمال و خرد و فهم
 و ز داز عیدی اطعنی به سرپیر و جوان افسر، و آن کنز خفی را که
 نهان بود ز ابصار، پدیدار به بازار جهان کرد و ره معرفت
 خویش به اشیا بنمود و در الطاف به روی همه از انسی و جنی
 بگشود و بی تکمیل و هدایت بفرستاد به ارشاد رسولان گرامی

درباره بحر طویل فارسی / ۵۹۹

همه را با کتب و معجزه و خارق عادات و کرامات سرافراز
 بفرمود پی منصب چاووشی سلطان رسل، هادی کل، فخر
 سبل، احمد امی، نبی ابطحی هاشمی مکی، و بن عم گرامش
 اسدالله علی بن ابیطالب و اولاد نکو طینت معصوم پسندیده
 آن مفخر ایجاد، که هر يك علم نصرت دین داشته برپا و عیان
 ساخته بر خلق خدا منهج بیضا، وره بندگی حضرت یکتا، و
 نمودند به بیگانه و محرم همگی واضح و لایح که کسی را
 نرسد دعوی دانائی و بینائی و مولائی و آقائی، و این مرتبه
 مخصوص بود اول و آخر، چه به دنیا چه به عقبی به کسانی که
 خداوند تعالی زره لطف رسا بر قدشان ساخته تشریف کسارا.
 گفت ام الخیر، فاطمه، طاهره، زاکیه، راضیه، مرضیه،
 صدیقه کبری، که یکی روز شه تخت عمر کثشه اورنگ فترضی
 خور گردون نبوت، گهر بحر جلالت، که بود یتیم صدف
 طایفه عبدمناف، احمد یثرب وطن مکه مقام، از در حجره رخ
 زیبای دلارای نکو ساخت پدیدار، وز هم باز بفرمود لب لعل
 گهربار که: «ای فاطمه، ای دختر نیک اختر من، گشته مرا
 ضعف هویدا به بدن.» گفتمش: «ای باب، پناه تو خدا باد
 ضعف.» و پدرم باز بفرمود که: «برخیز و کسائی که یمانی
 است بیاور ز برای من و او را ز سر مهر بپوشان به تنم.»
 فاطمه... [تا:] جمعیت آن چار نفر ساخت قوی چار طرف
 قائمه عرش، و شد از نه فلک و شش جهت آواز تحیات هویدا
 و سرافراخت پی فخریه چار عنصر و بالید موالید ثلاث و

بستودند يكايك به‌چنين مكرمت و موهبت خاص خدا را.
 نوبت كارشه تشنه‌چو ازدادن سر رفت به‌سر، نوبت آن گشت
 كه اندرپی تكميل ره معرفت رب تعالی و تقدس كند اقبال
 وزند نوبت آوارگی خویش در آن دشت ... [تا :] ازین
 زشت عمل طاقت زینب دگر از خون‌جگری طاق شده‌وآه
 دلش برق همه‌انفس و آفاق شد و كرد چو عصمت به‌سرازدست
 فلك خاك عزا را و زدود دل غمدیده خود كرد چو شب‌تیره
 همه‌ارض و سمارا^۱»

چنان‌كه گذشت این بحرطویل شامل دوازده بند و در بحر رمل
 معخبون است به تکرار فعلاتن فعلاتن... الخ و هر بندش آراسته
 به سجع و ترصیع و در آن صنایع دیگر نیز به کار رفته است و نیز
 دارای خصوصیتی است از قبیل تلخیص و نقل قول و تضمین احادیث و
 آیات عربی و داستانسرایی و مکالمه و غیره. و در آخر هر بند در «کسا، خدا،
 سما» قافیه آمده «را» هم ردیف نظم است. سراینده تخلص خود «صامت»
 را نیز در بند آخر آورده است، این نمونه تام و تمامی است از بحر
 طویل‌های عامیانه فارسی قسمی از اقسام و قوالب «سخن منظوم» عامه
 پسند بامحتوی مذهبی (شیعی) که در آن انواع «فنون و صنایع» مناسب
 و متنضی کلام در حدی معتدل و کمال یافته، به قوام آمده است و شکل
 مطلوب خود را پیدا کرده.

اما واضح است که درجهات دیگر و برای اغراض و مقاصد دیگر

۱: کلیات صامت بروجرودی، از انتشارات کتابفروشی علمیه اسلامی، تهران،
 بی‌تاریخ، مجلد اول [کذا] بحر طویل، به ترتیب بن‌داول. سوم، دوازدهم.

در باره بحرطویل فارسی / ۵۹۴

نمونه‌های دیگر نیز ممکن است سروده‌شود، منجمله این که بحرطویل یک‌بندی باشد. یعنی فقط قالب موزونی باشد پیوسته و چون زنجیره‌ای از تکرار و توالی رکنی و فعلی از بحرهای خاص و این که مثلاً قافیه نداشته باشد، سجع و ترصیع و دیگر آرایش‌ها را نداشته باشد و همچنین و چنین.

۲۲. یاد می‌آید چندی پیش استاد فاضل ما آقای دکتر پرویز ناتل خانلری در مجله خودشان «سخن» بحثی از اوزان تازه در شعر فارسی پیش کشیده قریب به این مضمون نوشته بودند که مثلاً: اوزان کوتاه و بلند مصرع‌ها هم اخیراً در شعر فارسی معمول شده است و گویا نخستین نمونه‌های آن را در مجله سخن دیده‌اید و غیره تا آن زمان گویا به بحرطویل «باران» سروده آقای دکتر مجیدالدین میرفخرایی هم اشاره کرده بودند که به زعم ایشان نمونه دیگر این گونه اوزان جدید بود. حال آن که اولاً بحر طویل سرایی سابقه سیصدساله دارد، و کار تازه‌ای نیست که نخستین نمونه‌های آن در سخن آمده باشد یا نیامده باشد. ثانیاً نحوه صفحه آرایی و شکل کتابت - که بیتی را در دو یا سه سطر بنویسد - یا ابتکار در وزن و کوتاه بلندی مصرع‌ها فرق اساسی و اصولی دارد. ثالثاً کوتاه و بلند سرودن مصرع‌ها و تعدد در وزن، ابتکار و تکمیل نیما پوشیج بود و نخستین نمونه‌های این نوآوری نیماچندین سال پیش از تحویل امتیاز سخن به آقای دکتر ذبیح‌الله صفا و از ایشان به آقای دکتر خانلری در مجله موسیقی و بعضی مطبوعات دیگر منتشر شده بود که همه دیده‌ایم و می‌دانیم و اسناد آن حاضر است. و اما بحرطویل آقای دکتر گلچین، که پیش‌تر از آن سخن گفتیم و اشاره نیما را هم راجع به

آن نقل کردیم، در بحر رمل سالم به تکرار فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ها ... الخ سروده شده است و در آن نکاتی که در خصوص بحر طویل گفتیم، از سجع و تسر صیغ و غیره رعایت شده است و هیچ گونه ابتکاری از لحاظ وزن ندارد. این شعر را از کتاب نمونه‌های شعر نواز انتشارات مجله سخن، گردآورده آقای پرویز داریوش ۱۳۲۵ شمسی، چاپ تهران. نقل می‌کنیم. البته این شعر در آن کتاب و نیز هنگامی که در مجله سخن (گویا) منتشر شد، به شیوه کتابت و صفحه‌بندی پاره‌ای از شعرهای امروز، هر گرهی یا سجعی از آن به عنوان مصرعی مستقل در یک سطر طبع شده. به هر حال در این خصوص مناقشه نباید کرد چون دقیقه باریک استقلال مصرع‌ها و پایان بندی آن‌ها، به شیوه‌ای که پیشنهاد فنی و منطقی و معقول نیماست و رائج در نوعی شعر امروز ایران در این شعر حفظ و رعایت نشده، شعر به حالت بحر طویلی در آمده با خصایصی که گفتیم. و نامش هر چه باشد: بحر طویل، قصیر یا هر چه، 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
افتاده، شاد و خرم يك یا دوسه گنجشك پرگو، باز هر دم
می‌پرند این سو و آن سو، می‌خورد بر شیشه و درمشت و سیلی،
آسمان امروز دیگر نیست نیلی. یادم آید روز باران گردش يك
روز دیرین، خوب و شیرین، توی جنگل‌های گیلان: کودکی
ده ساله بودم، شاد و خرم، نرم و نازك، چست و چابك. از پرنده،
از چرنده، از خرنده، بود جنگل گرم و زنده، آسمان آبی‌چو

در باره بحر طویل فارسی / ۵۹۵

دریا، يك دوا بر این جا و آن جا. چون دل من روز روشن.
 بوی جنگل تازه وتر، همچو می مستی دهنده. بر درختان می زدی
 پر، هر کجا زیبا پرنده، بر که ها آرام و آبی، برگ و گل هر
 جا نمایان، چتر نیلوفر درخشان، آفتابی. سنگ ها از آب
 جسته، از خزه پوشیده تن را، بس وزع آب جان شسته، دم به دم
 در شور و غوغا، رودخانه، با دو صد زیبا ترانه، زیر پاهای
 درختان، چرخ می زد، همچو مستان، چشمه ها چون شیشه های
 آفتابی، نرم و خوش در جوش و لرزه. توی آن ها سنگریزه،
 سرخ و سبز و زرد و آبی، بادو پای کودکانه، می دویدم همچو
 آهو، می پریدم از سرجو، دور می گشتم ز خانه. می پراندم
 سنگریزه، تا دهد بر آب لرزه. بهر چاه و بهر چاله، می شکستم
 «کرد خاله» می کشانیدم به پائین شاخه های بید مشک، دست
 من می گشت رنگین از تمشك سرخ و مشک. می شنیدم از
 پرنده، داستان های نهانی، از لب باد وزنده، رازهای زندگانی.
 هر چه می دیدم در آن جا، بود دلکش، بود زیبا. شاد بودم،
 می سرودم: «روز، ای روز دلارا، داده ات خورشید رخشان
 این چنین رخسار زیبا، ورنه بودی زشت و بی جان. این درختان
 با همه سبزی و خوبی، گو چه می بودند جز پاهای چوبی، گر
 نبود مهر رخشان؟ روز ای روز دلارا، گگردلارائی است
 از خورشید باشد، ای درخت سبز و زیبا، هر چه زیبایی است
 از خورشید باشد.» اندك اندك رفته رفته، ابرها گشتند چیره،
 آسمان گگردید تیره. بسته شد رخساره خورشید درخشان،

ریخت باران ریخت باران، جنگل از باد گریزان چرخ‌ها
می‌زد چو دریا دانه‌های گرد باران پهن می‌گشتند هرجا،
برق چون شمشیر بران، پاره می‌کرد ابرها را، تندر دیوانه
غراق مشت می‌زد ببرها را، روی برکه مرغ آبی، از میانه
از کناره، باشتابی چرخ می‌زد بی‌شماره. گیسوی سیمین مه‌را
شانه می‌زد، دست باران با فوت خوانا می‌نمودندش
پریشان، سبزه در زیر درختان رفته رفته گشت دریا، توی
این دریای جوشان، جنگل وارونه پیدا. بس دلار بود 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، پنندهای آسمانی:
«بشنو از من، کودک من، پیش چشم مرد فردا، زندگانی،
خواه تیره خواه روشن، هست زیبا هست زیبا، هست زیبا.»
از بعضی طلب و توقع‌ها که بگذریم و از پسند خاص در پاره‌ای
موارد، انصافاً این بحر طویل گاه‌چین به‌همه‌جهات از شعرهای خوب آن
مجموعه است، ولی بحث ما در این مقاله چنان‌که قبلاً اشاره کردیم
بیش‌تر در خصوص شکل کار است.

۲۳. برای حسن ختام و کامل و جامع بودن نمونه‌ها، بحر طویلی را
که استاد مجتبی مینوی سروده‌اند در آخر این مقاله نقل می‌کنیم. قطعه
معروفی است و ترجمه تکه‌ای از هملت اثر مشهور شکسپیر که در بحر
هزج سالم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن‌ها... الخ به نظم پارسی درآمده. این
بحر طویل شامل دو بند است. بند اول از ابتدا تا «نیندازیم» که به وزن

در باره بحر طویل فارسی / ۵۹۷

مفاعیلات است و هجای آخر آن بلند و اشباع شده است و در زنجیره روان نظم وقفه و مکثی می آورد، نظیر بعضی پایان بندی های نیمادر این وزن؛ بند دوم پس از آن است تا آخر. با توجه به این فقره و فقره قبل بود که گفتم به تر است نام این نظم را «بحر طویل فارسی» بگذاریم. نه بحر طویل عامیانه. زیرا این هم قسمی است از اقسام شعر، مثل قصیده و رباعی و غزل و دیگرها، که قواعد و قوانینی دارد و کمابیش رواجی یافته است و در آن موضوعاتی عامیانه و غیر عامیانه، جدو هزل و هجا و رثا و جز این ها منظوم شده. وجود قطعاتی نظیر این قطعه می گوید و می رساند که این قسم نظم نیز استعداد کارهای جدی و سنگین را دارد و می تواند سری در میان سرها در آورد. این بحر طویل ساده و بی قافیه است و غالباً عاری از صنایع سجع و ترصیع و غیره گاهی که سجعی مناسب آمده است باری آمده، اما سراینده اصراری در صنعت نداشته بلندی همنی مجالی برای صنعتگری نگذارده، به هر حال این هم نمونه دیگری است از این قسم. پیش از این درباره این بحر طویل من نظر دیگری داشتم. اما اکنون آن را نغز و بلیغ و کاری توفیق آمیز می یابم، به حد خویش:

« بیودن یسا نبودن، بحث در اینست. آیا عقل را شایسته تر این که مدام از منجنیق و تیر دوران جفا پیشه ستم بردن؟ و یا بر روی يك دریا مصائب تیغ آهختن، و از راه خلاف ایام آنها را سر آوردن؟ بمردن، خواب رفتن، بس. و بتوانم اگر گفتن که: با يك خفتن تنها آلام قلبی و هزاران لطمه و زجر طبیعی را - که جسم ما دچارش هست - پایان می توان 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 و داری بقا فارغ شویم، آن گه چه رؤیاها پدید آید! همین باید تأمل را برانگیزد، همین پروا بلایا را طویل العمر می‌سازد. و گرنه کیست کوتن در دهد در طعن و طنز دهر؟ و آواز ستمگر، و هن اهل کبر و رنج خفت از معشوق و سرگرداندن قانون. تجری‌های دیوانی و خواری‌ها که دایم مستعدان صبور از هر فرومایه همی بینند؟ این‌ها جمله درحالی که هر آنی به نوك دشنه‌ای عریان حساب‌خوبش را صافی توان کردن؛ کدامین کس بخواهد این همه بارگران بردن؟ عرق ریزان و نالان زیر ثقل عمر سرکردن؟ جز آن که خوب از چیزی پس از مرگ - آن زمین کشت ناکرده که هرگز هیچ سالک از کرانش بر نمی‌گردد - همانا عزم را حیران و خاطر را مردد کرده، مارا برمی‌انگیزد که در هر آفت و شری که می‌بینیم تاب آورده بی‌هوده به دامان بلیاتی جز از این‌ها که واقف نیستیم از حال آن‌ها، خویشتن را در نیندازیم. بدین آئین، شعور و معرفت ما جمله را نامردمی‌سازد. بدین سان پوشش اندیشه و سودا، صفای صبغة اصلی همت را بهر و زردی مبدل سازد و نیات والا و گرانسنگ، از همین پروا، زمجری منحرف گردیده، از نام عمل محروم می‌ماند.^۱

در بارهٔ بهرطویل فارسی / ۵۹۹

در این عجالت همین‌ها بود آنچه در بارهٔ طویل دیده و اندیشیده بودم و لازم می‌دانستم نوشته‌شود و هنجار بگیرد، که بدین گونه مؤلف و منظمش کردم. بسا که گفته‌ها و مسائل سزاوار جست و جود در این خصوص هنوز بسیار باشد که اهل تحقیق بجویند و بگویند و بحث را به تمام و کمال رسانند و برای من همین حق تقدم باقی بماند. چنین باد.

اگرچه بحر طویل در اوایل چندان به جد گرفته نمی شد و ارزش و اعتباری نداشت و از کارهای عمده شعرا که قابل توجه و در خور ذکر باشد، به حساب نمی آمد، اما از دوره صفویه به بعد کم کم اعتباری یافت. چنان که غیر از شعرای مادیون متوسط و مذهبی سرای، بعضی شعرای متوسط هم بدینا خوب وجد یا هزل، به هر حال بحر طویل هاشان نیز در ردیف فهرست قوالب دیگر آثارشان از قبیل مثنوی، غزل، رباعی و غیره، در دواوینشان ثبت و ذکر شده است که از جمله مثلاً در دیوان طرزی افشار که بحر طویل او را هم که در حد خود ندرتی دارد، درین مقال نقل کرده ایم و چون طرزی از شعرای قرن یازدهم هجری، معاصر شاه صفی و شاه عباس دوم بوده است، عجالتاً می توانم گفت بحر طویل او قدیم ترین بحر طویل مضبوطی است که من به آن دست یافته ام، ولی البته پیش از او قریب هشتاد و صد سال پیش از طرزی از جمله کارهای

فیضی ملک الشعرای بزرگ و قوی طبع اکبرشاه هندی هم فهرست شده است و نیز من جمله صاحب مجمع الفصحاح در ترجمه نقیضه گوی معروف به مهری عرب معاصر شاه سلط—ان حسین صفوی و از مذکوران تذکره نصر آبادی و حوزین، به بحر طویل های شیوه عربی و فارسی آمیخته او اشاره کرده است و گفته که مشهور است و رواجی یافته و همچنین مثلاً در ترجمه مختصر قاضی میر حسین خان ابن قاضی فتح الله خان متخلص به ابن قاضی (نگارش حافظ نور محمد خان، مدیر شعبه اول دارالتحریر شاهی افغانستان) می خوانیم^۱:

«تا اواخر عهد امیر کبیر، دوست محمد خان، حیات داشتند از ایشان در عالم ادبیات یک دیوان مشتمل بر غزلیات مردف، مخمسات، مسدسات، چند بحر طویل... با یک رساله تخمیس کریم (؟) به یادگار مانده. دیوانش تا حال دو مرتبه طبع و به دسترس شائقین گذارده شده.»

مقصود ما از این نقل و تفصیل ها آن است که نشان دهیم که بحر طویل کم کم اعتباری یافته و اخیراً در عداد فهرست آثار جدی شاعران قابل ذکر شناخته شده است.

اینک در این ذیل و ضمیمه تمامت بحر طویل طرزی افشار را نقل می کنیم:

۱: مجله متبور ماهوار کابل، شماره دوم، سال چهارم، چاپ کابل، اسد[مرداد] ۱۳۱۳ هجری شمسی، ص ۶۱. از حواشی مقاله عاجز افغان و افغان عاجز به قلم حافظ نور محمد خان.

دربارهٔ بحر طویل فارسی / ۶۰۳

شکرالله که بکحلید مرا دیده ، ز خاک در قومی که زاولاد
رسولند، برافلاک قبولند. گسروهی، همهٔ پساکیزه و خوش
صورت و نیکو سیروپاک سرشت و ملکی خوی که من یافته‌ام^۱
از اثر صحبتشان، فیض فراوان و برون از حد و اندازه و در سیدم
و در کیدم و علمیدم و فهمیدم؛ اگر بگذرد ایام من، این نوع
بمانم علما را.

گرچه عمرم به جهان بیهده گردید، فرنگیسم و ترکیدم و
تاتیدم و گرجیدم و رسیدم و لزگیدم و بی فایده گشتم، پس
از این، دست من و دامن آن طایفه، گز همت ایشان به خروج
ز صفاهان و به شیرازم و آن گاه حجازیده و حجیده، زیارت
بکنم مرقد پاک 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 به اصولم،
به فروغم، ز کرم‌های تو این هانه بعید است، که خلاق و رزاقی
و بیرون کنی از نخل رطب، شکر شیرین ز قصب، نیست ز لطف
تو عجب، کز کرم خویش بر آری ز کرم مقصدمارا.

آه! اگر باز می‌افشارم و از صحبت ایشان متأذی شده، اوقات
به ضایع گذرد، هر طرفی چون بنگاهم، بنماید رخ خنجر بک
و خلخ بک و ایرانقلی بک داش دموور آقامنی تانیدی «به هر
فردی از افراد، به این زمرهٔ مذکور به تعظیم و ناچار به تکریم
و گویم که «بویور هر نه بویور سن جگرم جانم منت سنه» زیرا

۲: در اصل: ملکی خوی یافتم... الخ که وزن سکنه دارد متن تصحیح قیاسی است.

که، کسی نیست به شمشیر به خنجر بتواند که زند یا که نه‌دسر
به سر آهن و خارا.

لله الحمد کز آن قوم فراقیده، خراسان و عراقیده ام و سیرکنان
آمده ام تا به صفاهان و شب و روز همی درسم و می‌بحشم و
می‌مشقم و می‌نستعلیقم نکنم یاد زترکان که نیادند خدا را.
هیچ قیدی به دلم نیست به جز دور شدن از پسر پیر، که
فرموده خداوند به احسان‌وی. آیا بود آن روز؟ که بینم رخ
نورانی اورا و ببوسم یدش و غدر بخوام، برو ای باد صبا،
از من مهجورستم دیده پریشان دل آزرده سلامی و پیامی
به پدربرده بگو طرزی افشار که از دست فراق تو ز بس گریه
و آه سحری، کرده خجل ابرهوارا.

خسروانی و لاسکوی^۱

اهداء به ابراهیم گلستان
م . امید

در معیار الاشعار خواجه نصیر توسی، آنجا که دربارهٔ چگونگی
هیأت‌های وزن سخن می‌گوید، سخنی است بدین عبارت: «... هیأت‌هایی
باشد که تناسب آن تام نباشد و نزدیک باشد به تام مانند اوزان خسروانیها و
بعضی لاس‌گوینها و شاید که بعضی امم آنرا به سبب مشابهت از اوزان شعر

۱- آنچه در نقل عبارات دیگران میان این چنین دو قلاب [آمده نویسنده
مقاله افزوده است.

شمرند و بعضی به سبب عدم تناسب [موزون] حقیقی نشمرند. پس ازین 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) و لاسکوی، گردآوریم و اگر نمونه‌ای هم از خسروانی بساقی 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 شهر فارسی است، دربارهٔ محمد و صیف سگری 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 برکنده شدند و عرب آمدند شعر میان ایشان به تازی بود.»^۲

در قابوسنامه، باب سی و ششم، در خنیاگری، آمده: «... همچنان که خلق مختلف است خلق نیز مختلف است ازین سبب است که استادان ملامی این صناعت را ترتیبی نهاده‌اند: اول دستان خسروانی زدن که از بهر مجلس ملوک ساخته‌اند، بعد از آن طریق‌ها به وزن گران نهاده‌اند چنان که سرود توان گفت.»^۳

عوفی در لباب‌الالباب، باب چهارم «در معنی آنکه اول کس شعر پارسی که گفت» پس از آنکه می‌گوید بهرام گور اول کس است که

۱- معیار الاشعار چاپ ۱۳۲۰ قمری، طهران ص ۵-۴

۲- تاریخ سیستان، به تصحیح ملک الشعرای بهار ص ۲۱۰

۳- بحث دربارهٔ قابوسنامه به ضمیمهٔ متن به تصحیح و مقدمه و حواشی از جناب

دکتر امین عبدالمجید بدوی ۱۳۳۵ شمسی، تهران ص، ۱۷۵ - ۱۷۴

خسروانی و لاسکوی / ۶۰۷

شعر پارسی گفته است و می گوید دیوان اشعار تازی بهرام گور را که مدون است «بنده در کتابخانه سربل بازارچه بخارا» دیده ام (۱) و پس از آنکه بیتک معروف منسوب به بهرام (منم آن شیر گله، منم آن پیل... الخ) را نقل می کند. می نویسد: «پس اول کسی که سخن پارسی را منظوم گفت او بود، و در عهد پرویز نوای خسروانی که آنرا باربد در صورت آورده است بسیار است فاما از وزن شعر و قافیت و مراعات نظایر آن دور است، بدان سبب تعرض بیان آن کرده نیامد»^۱.

شمس قیس نیز در بحث نخستین شعر و شاعر پارسی، پس از نقل افسانه شعر گفتن بهرام گورو اینکه آذر باذین زرادشتان حکیم، را از شعر گفتن که «از کبار معایب ملوک و دنی عادات پادشاهان» است منع کرد؛ می نویسد «... بهرام گور از آن بازگشت و بعد از آن شعر نگفت و نشنود و... همانا از این [یعنی منع حکما و قبح شاعری برای شاهان] افتاده است که باربد جهرمی که استاد بربطی بود، بناء لحون و اغانی خویش در مجلس خسرو پرویز که آن را خسروانی خوانند - با آنکه سربه سر مدح و آفرین خسرو است - بر نثر نهاده است و هیچ از کلام منظوم در آن بکار نداشته»^۲.

اکنون، اینجا، نوبت نقل گفته خواجه نصیر است که در ابتدای مقال نقل شد. ناشر یا طابع معیار الاشعار در عبارات خواجه نصیر که

۱- لباب الالباب طبع استاد سعید نفیسی - تهران ۱۳۳۵ ص ۲۱

۲- المعجم فی معاییر... به تصحیح استاد مدرس رضوی طبع دانشگاه شماره

۳۷۲ ص ۱۹۲-۱۹۳

گذشت. پس از کلامه «خسروانیها» ابروئی (پرانتری) گشوده است و برای توضیح متن چنین نوشته: «خسروانی لحنی باشد از مصنفات باربد مطرب که آن نیز [ظ: نثر] مسجع بوده مشتمل بر مدح و آفرین خسرو پرویز و هیچ کلام منظوم در آن بکار نداشته. سیف اسفرننگ راست :

سپیده دم که خروسان خسروانی ساز

نوا زنند بر آهنگ خسروانی، باز^۱»

نویسنده این مأخذ خود را نام نبرده، اما پیداست که این مطالب را از کتب قدما که نمونه‌هایی از آن - نقل شد، یا از فرهنگی، مثلاً فرهنگ جهانگیری یا برهان قاطع، چنانکه خواهد آمد، گرفته است.

پیشینیان، آنانکه سخنانشان را آوردیم (نویسنده تاریخ سیستان، و امیر عنصر المعالی کیکاوس اسکندر، و عوفی، و شمس قیس) متذکر این معنی شده‌اند که خسروانی «نثر مسجع» بوده است، بلکه آنرا سخنی همراه و هم‌آهنگ با سازی (تاریخ سیستان) یا نغمه‌ای و راهی و دستانی (قابوسنامه) یا سخنی نامنظوم بی رعایت وزن و قافیه (لباب) یا نثری ملحون بی هیچ از کلام منظوم (المعجم) نداشته‌اند. تنها کسی که استنباط درستی از خسروانی داشته است و آنرا نوعی شعر شمرده، خواجه نصیر است، خواجه نصیر خسروانی و لاسکوی را از جنس شعر می‌داند اما در هیأت وزن آن حرف دارد و تناسبش را نزدیک به تام بیان می‌کند. او خسروانی را نثر یا سرود مسجع چنانکه بعضی فرهنگها ضبط کرده‌اند، نمی‌شمارد. همو در اساس الاقتباس وزن را به «حقیقی» و

خسروانی و لاسکوی / ۶۰۹

«مجازی» تقسیم کرده موزون حقیقی و موزون مجازی گفته است و درباره موزون مجازی - در مقاله نهم اساس، مقاله شعر - نوشته: «و آن هیأتی بود سخن را، از جهت تساوی اقوال و به حسب ظاهر شبیه به وزن چنانکه در خسروانیها مدیم بوده است و وزن خطابت نزدیک بود به همین معنی.»

این هر دو تقسیم، در معیار و اساس، در معنی یکی است. و مثال موزون نزدیک به تام یا موزون مجازی نیز در هر دو خسروانیهاست (در معیار «لاسکوی» نیز در ردیف خسروانی ذکر شده می‌دانیم که اساس را خواجه در ۶۴۲ هجری قمری تألیف کرده است و معیار را ۶۴۹ پس افزودن لاسکوی در این ردیف نتیجه نظر تکمیلی و تفصیلی خواجه است در بحث و تحقیق مربوط به شعر). در جای دیگر از مقاله شعر اساس، در باره انواع وزن می‌گوید: «وزنی بود در کمال تناسب به حدی که ایقاعاتش حیوانات دیگر [غیر از انسان] را [نیز] در حرکت و اهتزاز آورد، [و نیز] وزنی بود از تناسب دور چنانکه انتظامش بعضی مردم احساس نکنند.» خسروانیها چون وزنی با تناسب تام مثل اوزان عروضی نداشته است و احتمالاً وزن هجائی داشته، از بقایای شعر قبل از اسلام ایران، از همین نوع دوم بوده که انتظامش را همه کس ادراک نمی‌توانسته است کرد. و نزدیک به همین حال را دارد وزن خطابه نمونه‌هایی از موزونات آن را خواجه در مقاله خطابه اساس الاقتباس آورده است ما نیز گواهی ورود مقال را یکی دو نمونه از موزونات خطابی می‌آوریم مثلاً:

«قناعت گنجی باقی است - و عزلت یاری مساعد»

چنانکه پیداست، این نوعی قرینه سازی است در کلام، نه چنان است که این عبارات قرینه یاب به قول خواجه دو مصراع خطابي، وزن منتظم عروضی یا حتی هجائی داشته باشد. محقق توسی بارهٔ بهترین مثال اوزان خطابي چنین می‌نگارد: «وبهترین اوزان [خطابی] چنان بود که مصراعها دودو، به یکدیگر متعلق بود چنانکه گویند: بهره‌یز از آنچه مبادرت کنند بانکارش. گرچه قادری به اعتذارش. که نه هر که منکری دید عذر آن توانست شنید.»^۱

این عبارات نیز دارای همان قرینه‌سازی و سجع پردازی است (و به اعتقاد من بازیگری بی‌مزه‌ای هم هست) باری، گمان می‌کنم که مؤلفان بعضی فرهنگها، مثل برهان قاطع، علاوه بر پاره‌ای متن‌های تازی که از خسروانی سخن گفته‌اند، ظاهراً با خواندن نظایر و شاید خود این نوشته‌های خواجه نصیر به اشتباه افتاده‌اند و خسروانیها را که دارای وزن هجائی بوده، نثر و سرود مسجع گمان کرده‌اند. از یکسو دیده‌اند خواجه نصیر خسروانیها را دارای وزن نزدیک به تام می‌خواند و موزون مجازی مانند و خطابی؛ و یکجا نمونهٔ مصرعهای موزون خطابی را دیده‌اند که نثری است که در آن رعایت سجع و قرینه شده است و از اینجا حکم قطعی کرده‌اند به نثر مسجع بودن خسروانیها شاید بی‌آنکه نمونه از آن دیده باشند و بی‌آنکه توجه کنند به اینکه او خسروانی را از جنس شعر می‌شمارد و بالتبیین موزون و منظوم منتها باورنسی نامتعارف که همه ادراکش نتوانند کرد.

۱- اساس الاقتباس چاپ دانشگاه تهران به تصحیح استاد مدرس رضوی

خسروانی و لاسکوی / ۶۱۱

در برهان قاطع دربارهٔ مادهٔ خسروانی چنین می‌خوانیم: «خسروانی بروزن مؤرد گانی، نام لحنی است از مصنفات باربد و آن نثری بوده است مسجع مشتمل بر دعا و ثنای خسرو و مطلقاً نظم در آن بکار نرفته و این لحن داخل سی لحن مشهور نیست که اگر داخل باشد سی و یک می‌شود و شیخ نظامی سی و یک آورده است و سی و یکم همین را نام برده.»^۱

گفتار مؤلف برهان قاطع در مورد خسروانی پریشان و نامحقق است. يك جا آن را لحنی از الحان باربد می‌گوید که نثری مسجع داشته، يك جا سرود مسجع را از مخترعات باربد می‌داند و نامش را خسروانی ذکر می‌کند و جائی دیگر که سی لحن را می‌شمارد ذکر می‌کند از خسروانی نمی‌کند، منافعی حرفش در مادهٔ خسروانی. اما به هر حال سخن او به عنوان يك فرهنگ نویسنده، سخنی است از سخنها و هم در مادهٔ باربد نوشته: «باربد... نام مطرب خسرو پرویز است... و سرود مسجع از مخترعات اوست و آن سرود را خسروانی نام نهاده بود...» و در مادهٔ سی لحن می‌نگارد «... سرودی چند است که باربد ساخته بود و از برای خسرو پرویز می‌نواخت... [سی لحن را نام می‌برد آنگاه می‌گوید:] و شیخ نظامی در خسرو و شیرین ذکر اینها کرده است و سه نام از اینها را که آئین جمشید و راح روح [حاشیه، نسخه بدل: راد روح] و نوبهاری باشد نیاورده، اما چهار نام دیگر که ساز نوروز و غنچهٔ کبک دری و فرخ روز و کیخسروی باشد آورده است و چون برای هر يك بيتی فرمود بنابر آن می‌باید که

۱- برهان قاطع طبع جناب دکتر محمد معین و هر جا ازین کتاب در این مقاله نام برده‌ام مقصود همین طبع است.

سی ویک لحن باشد، حال آنکه سی لحن مشهور است والله اعلم» اما، در الحان‌ی که برهان شمرده، نام خسروانی نیست.

در خسرو و شیرین نظامی طبع مرحوم وحید، آنجا که سی لحن باربد ذکر شده است و آنجا که مجاوبه غزاسرائی و نوازندگی باربد و نکب‌ساست، من جستم و خسروانی را و حتی کی خسروی را نیافتم. 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 پسر مشک حسالی)

نوشته: «فرهنگ نویسان» مشکمالی» و «مشکویه» هر یک را لحنی جدا نوشته‌اند و چنین نیست زیرا در این صورت الحان سی و یکمی می‌شود.^۱

در برهان نیز چنین است، یعنی مشکمالی لحنی جداگانه به حساب آمده. این را هم بگوییم که نظامی در بعضی ابیات نام دو لحن را آورده، نه چنانکه برهان می‌گوید برای هر لحنی بیتی سروده، شاید مؤلف برهان قاطع نسخه دیگری از نظامی داشته‌غیر از نسخه‌های مأخذ طبع مرحوم وحید - که به این قاطعیت می‌گوید نظامی سی و یکی آورده است و سی و یکمی خسروانی را نام برده.

آقای دکتر معین مصحح طبع انتقادی برهان قاطع، ذیل مادهٔ سی لحن، در حاشیه از قول آرتور کریستن سن مستشرق نامور دانمارکی

۱- خسرو و شیرین طبع مرحوم وحید صفحه ۱۹۳ حاشیه

خسروانی و لاسکوی ۶۱۳/

چنین آورده اند: «... در برهان قاطع نام سی لحن بارید که برای بزم خسرو پرویز ساخته مسطور است و بامختصر اختلافی نام آنها در خسرو و شیرین نظامی نیز ضبط است. ثعالبی اختراع خسروانیات را به بارید نسبت داده و گوید در این زمان هم مطربان و سایر مردمان می نوازند [ر: ك: گفته امیر عنصر المعالی کیکاوس در اوایل مقاله.] در واقع کلمه خسروانی بر یک دستان اطلاق نمی شده است. عرفی از نوای خسروانی نام برده است و ظاهراً مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی آنرا «الطرق العلویة» نامیده است. مطابق روایتی که برون Browne نقل کرده، بارید برای بزم خسرو ۳۶۰ دستان ساخته بود چنانکه هر روز دستانی نو می نواخت... بنابر آنچه گذشت دستگاههای منسوب به بارید مرکب از هفت خسروانی و سی لحن و ۳۶۰ دستان بوده که با ایام هفته و سی روز ماه و سیصد و شصت روز سال ساسانیان تناسب داشته ...» پایان سخن کریستن سن.

تا اینجام معلوم شد که خسروانی نوعی شعر «قول» گونه بوده است با وزن نامنتظم غیر عروضی، همراه با موسیقی و نیز لحنی از الحان موسیقی ایران بوده با وزن ایقاعی سبک و هموار و «از بهر مجلس ملوک» که تا زمان ثعالبی و نویسنده قابوس نامه هم رائج بوده.

از دوست ارجمند شاعر غزل سرای معاصر، عماد خراسانی که افزون بر هنر شاعری «از عطیت یزید فی الخلق ما یشاء» که در بعضی تفاسیر آنرا آواز خوش تأویل کرده اند نصیبی تمام^۱ دارد و بر اصول مقامات و الحان و

۱- شمس قیس در المعجم، همان چاپ ص ۱۶۹

دستگاههای موسیقی ملی موقوفی کافی، شنیدم که ام-روز نیز نوای خسروانی «گوشه» ای از «گوشه» های یکی از مقامهای موسیقی ملی ماست. بعضی از محققان معاصر معتقدند که این سرودها و تصنیفها و قول و غزل‌های ملحون، دنباله‌ای از قول‌های پیش از اسلام است. استاد جلال همائی در مقاله «غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و جدید» نوشته‌اند: «...جنس غزل غنائی ملحون در شعر دربی همانا که جان‌نشین سرود خسروانی و ترانه و دستان و اورامنان شعر پهلوی باشد. چنانکه رباعی و دربیتی نیز به عقیده من یادگار همان نوع اوزان و الحان است.»^۱

احتمال بسیار بسیار ضعیفی نیز می‌توان داد که خسروانی نوعی لحن و سرود و قول بوده که خسروانی نام سراینده و نوازنده‌ای، در عهد ساسانیان، مخترع آن بوده است و بعدها همچنان که الحان باربدی به نام سی‌لحن و ۳۶۰ دستان باربد مشهور شده، الحان خسروانی هم به نام مخترعش شهرت و رواج یافته. ادوارد برون در جلد اول تاریخ ادبی ایران می‌نویسد: «نام سراینده‌گان دیگری نیز [غیر از باربد] از روزگاران دیرین برده شده است و ما فقط اسمی از آنها شنیده‌ایم. منجمله: آفرین و خسروانی و مادرسنانی و نکیسای چنگ‌زن می‌باشند که زندگانی آنها بر ما روشن نیست و اطلاعات مادر باره آنان [حتی] کمتر از اطلاعاتی است که درباره باربد داریم و از آهنگ نغمات آنها تنها انعکاس صوتی در این عصر به گوش ما رسیده است.»^۲

۱- مجله یغما، سال سیزدهم شماره دوم اردیبهشت ۱۳۳۹

۲- تاریخ ادبی ایران، جلد اول ترجمه و تحشیه و تعلیق جناب علی پاشا

خسروانی و لاسکوی / ۶۱۵

اتفاقاً يك نمونه سرود خسروانی مانند هم (به فتوای ملك الشعرا بهار که البته استنباط و احتمالی است و مستند و محققانه) که تازمان ما باقی مانده است، چنانکه خواهد آمد، از شاعری است که خسروانی تخلص داشته، از شعرای عهد سامانی.

در کتابچه‌ای نامش «تاریخ تطور شعر فارسی» منسوب به جاودانیاد ملك الشعرا بهار، که با تحشیه آقای تفی بینش در توس خراسان (مشهد) به سال ۱۳۳۴ شمسی چاپ شده، چنین آمده: «از اسناد متفرقه چنین استنباط می‌شود که در دوره ساسانیان انواع شعر وجود داشته است و ماسه قسمت از آن اشعار را تاکنون توانسته ایم به دست بیاوریم. قسمت اول اشعاری بوده که برای پادشاهان و مؤبدان و خدا و آتشکده می‌سروده‌اند. این نوع را سرود می‌نامیده‌اند یا سرود خسروانی می‌گفته‌اند. ادبای عرب این نوع شعر را مکرر در کتب خود نام می‌برند و سرود خسروانی را نوعی سجع، یعنی نثر مسجع می‌پندارند. لیکن حقیقت این است که سرودهای خسروانی نثر نبوده است بلکه اشعاری بوده هجائی که به نظر ادبای عرب نثر می‌آمده چنانکه بسیاری دیگر از اشعار هجائی فارسی در نزد اعراب حال نثر را پیدا کرده است...»^۱

در کتابچه «شعردر ایران» که مجموعه‌ای از مقالات انوشه یاد ملك الشعرا بهار است و دوست گرامی آقای عبدالحمید شعاعی گردآورده در ۱۳۳۳ انتشار داده‌اند، چنین آمده: «... ابوطاهر الطیب بن محمد الخراسانی متخلص به خسروانی از شعرای قدیم خراسان است... تخلص

این شاعر از یکی از اقسام مقامهای موسیقی که آن را که به فارسی «خسروانی» و به عربی «الطرایق الملوکیه» می‌گفته‌اند، گرفته شده و از این رو ممکن است 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 و زیلا چهار شعر، یا چهار مصرع [را] که در لغات الفرس اسدی، نسخه خطی بسیار نفیس آقای نخجوانی به دست آمده است نقل می‌کنیم:

شاهی بر گاه بر آرید	گامش بر تخت زرین
تختش در بزم بر آرید	بزم انسدر نو کرد 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 نشده است و معلوم می‌دارد که ممدوح او به تازگی نو کرد یعنی باغ یا عمارت نوی... ساخته و شاعر این سرود خسروانی را برای بزمی که شاه در روز افتتاح نو کرد خود آراسته بوده است، گفته و آن را در مقام طرایق الملوکیه نواخته‌اند...»^۱

چنانکه گفتیم این گمان و استنباطی است و بهار است که به این سروده بو طاهر طیب پسر محمد نام سرود خسروانی داده است محض شعر هجائی گفتن دلیل و مؤید اهل موسیقی بودن نیست. و نیز مستند نیست که این بیت‌ها از نوع یا نظیر همان خسروانیهای قدیم باشد. ملک‌الشعرا بهار در جلد دوم سبک شناسی هم متذکر این معنی

خسروانی و لاسکوی / ۶۱۷

شده است و همین سرود بوطاهر خسروانی را نیز نقل فرموده. راجع به این سرود افزون بر آنچه از قول آن بزرگ نقل کردیم، در سبک شناسی چنین آمده: «... با علم به نبودن سجع در نثر پهلوی می توان مطمئن شد که شعرهای هجائی قدیم را نثر پنداشته اند و از قضا سرودی در لغات الفرس اسدی از قول خسروانی شاعر معاصر سامانیان ذکر شده که از آن می توان به چگونگی سرودهای قدیم پی برد... [آنگاه سرود مذکور را نقل می کند و می گوید: ... از اشعار هشت هجائی و بی قافیه قدیم تقلید کرده است...]»^۱

استاد ارجمند جناب دکتر خانلری هم در مجله شان سخن، در مقاله ای عنوانش «شعر و وزن» پس از نقل قول خواجه نصیر در باره خسروانی و لاسکوی، این جور نوشته اند: «خسروانی نوعی از سرود است که در ایران معمول بوده و تصنیف آنرا به باربد نسبت داده اند و ظاهراً همیشه بالحن موسیقی بوده و شاید چیزی مانند تصنیف های امروز» و درباره لاسکوی همان حرف فرهنگها را نقل کرده اند و نوشته: «به فتح سین و کاف نام یکی از نواهای ایرانی»^۲

این بود خلاصه مطالبی که اینجا و آنجا درباره سرود خسروانی به نظر رسیده است. اما درباره لاسکوی: ناشر یا طابع معیار اشعار، پس از لفظ «لاسکویها» در عبارتی که در صدر مقال آوردیم، ابروئی گشوده است و چنین نگاشته: «صاحب فرهنگ جهانگیری در لغت لاسکوی

۱- سبک شناسی جلد دوم، چاپ دوم، ص ۱۷۵-۱۷۴

۲- مجله سخن شماره ۲- اردیبهشت ۱۳۳۷

گوید: باسین و کاف مفتوح و او مکسور و یای معروف نام جانوری است کوچک و خوش آواز. منوچهری راست:

خول طنوره تو گوئی زند و لاسکوی

از درختی به درختی شود و کرید آه^۱

عیناً چنانکه چاپ گرفته نقل کردیم. در کلمه اول شعر منوچهری «ل» نظیر «ك» چاپ گرفته کلمه ما قبل آخر شعر هم، چون بین «ك» و «گگ» چاپ این کتاب تفاوتی ظاهر نیست، احتمالاً همان «گوید» بوده که در اصل شعر هست.

ذیل کلمه «لاسکوی» در برهان قاطع چنین آمده: «- به فتح سین بی نقطه و کاف و واو به تحناتی رسیده نام جانوری است کوچک و خوش آواز».

جناب دکتر معین در حاشیه از «لغت نامه» دهخدا چنین آورده اند: «ظاهراً به معنی سیره یا مرغ کوچک دیگری است و یا پرندۀ کوچکی که امروز «سمک» نامیده می شود بعضی این کلمه را به معنی لحنی از الحان موسیقی یا آلتی از موسیقی گمان برده اند، ولی من [یعنی دهخدا] شاهی برای آن نیافتم و بیت ذیل منوچهری ظاهراً منشأ این غلط و اشتباه است:

خول طنوره تو گوئی زند و لاسکوی

از درختی به درختی شود و گوید: آه

این لاسکوی مثل طنوره، مفعول «زدن» نیست، بلکه مبتدای جمله بعد است، معطوف، به خول و فاعل شدن. (پایان سخن دهخدا)
خسروانی چنانکه گذشت، لحنی از الحان موسیقی و نوعی شعر

خسروانی و لاسکوی / ۶۱۹

هجائی کهن بوده است، با توجه به اینکه لاسکوی راهم خواجه نصیر در ردیف خسروانی ذکر کرده است و گفته: «مانند اوزان خسروانیها و بعضی «لاسکویها» و نیز با توجه به اینکه بعضی این کلمه را لحنی گمان برده اند، و همی به خاطر خطور می کند که گویا لاسکوی هم نوعی شعر یا قول (تصنیف) هجائی بوده که فراموش شده است و نمونه ای نیز از آن، احتمالاً باقی نمانده است. البته این گمان در حالی راه به یقین می برد که یقین باشد این کلمه و آن عبارت عیناً همان است که خواجه نصیر نوشته است. خدای به داند. به هر حال در باره لاسکوی به عنوان شعر موزون غیر نام، جائی چیزی به نظر نمی رسد.

مقاله من در «بنما» تا همین جا بود، که ازین درو آن در «گدائی» (= تحقیق!) کرده بودم و در مقاله ام آوردم. ولی بعداً کتابی در عرب چاپ شد به نام «المختارات...» که گزیده ای بود از آنچه ابن خردادبه ایرانی از شعرو سرودهای ایران پیش از اسلام گرد آورده بود و از جمله شامل خسروانی های باربد جهرمی و دوست فاضل و شاعر ما، دکتر شفیع کدکنی، يك خسروانی باربدی را در مقاله خود (که درین باب نوشت و در مجله آرش چاپ شد، آرش که به کوشش دکتر سیروس طاهباز منتشر می شد، نه آنکه بعدها درآمد) آورد، ازین قرار:

«... در این کتاب - المختارات من اللهو والملاهی ابن خرداد به -

که اصل آن گویا از میان رفته و نسخه ی منحصر به فردی از منتخبات (المختارات) آن اخیراً به طبع رسیده، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می گوید: «بزرگترین موسیقی دان ایرانی در روزگار خسرو پرویز، پهلبد

۶۲۰/ضمیمه‌ها

(باربد) بوده وی از مردم ری (حاشیه شفیعیه: بعضی باربد را جهرمی دانسته‌اند، مانند صاحب المعجم... و بیشتر فرهنگ‌ها هم، که به زندگی او اشاره کرده‌اند، وی را اهل جهرم دانسته‌اند- انتهای حاشیه شفیعیه) بود که -و در از همه خوشتر می‌نواخت و با سخنانی موزون برای او آهنگ‌هایی می‌ساخت... و از این دست آهنگ‌ها که او ساخته بود و از آهنگ‌های معروف اوست... پنجاه آواز بود، که از آن جمله است، این لحن او:

قیصر ماه ماند، خاقان خرشید

آن من خدای، ابر ماند، کامگران^۱

که خواهد ماه پوشد، که خواهد خرشید

البته من نزدیک به تلفظ امروز فارسی نو شتم والا مؤلف در اصل مثلاًماندرا ماند، خورشید، خرشید و... نظائر این نقل کرده است، چون فرق بین دال و ذال امروز از میان رفته است و من برای مردم امروز می‌نویسم از لحاظ املا، به شیوه امروز- سعی کردم بنویسم والا کامگران را کامگران می‌نو شتم و نظائر اینها و اصل ضبط ایرانی عربی نویس- این خرداذه - را در مقاله تحقیقی د کتر شفیعیه (از جمله در مجله آرش و کتاب «موسیقی شعر») می‌توانید ببینید.

باری این خسروانی می‌رساند که در زمان خسرو پرویز هم زبان فارسی دری با همین حال و هنجار- گیرم تفاوت دال ذال و غیره ملحوظ باشد- و کلمات و جمله‌بندی و صرف و نحو برقرار بوده و چه خسروانی زیبایی! من بر این اساس قسم و قالب خسروانی- سه مصرعی- را در وزن عروضی احیا کردم. والسلام.

۱- کامگران

اوزان مثنوی‌ها

اخیراً دیده و شنیده‌ام که بعضی صاحب‌طبعان در برخی اوزان بلند و در واقع «مادروزن» های مثنوی‌ها به‌خیال خود مثنوی سروده‌اند یا درپاره‌ای وزنهائی متوسط که به تازگی رواج یافته‌است، نظیر بحر و جزمرفل یعنی: مستفعان مستفعان مستفعان فاع؛ مثل این بیت ادیب هروی که البته شعر او مثنوی نیست:

تا بر کند از بیخ و بن ملک بدن را گشت سپهر نیلگون فرسود تن را
یا بعضی اوزان بلند دیگر که استادان بزرگ مثنوی سرا در اوزان بلند و اینگونه اوزان متوسط مثنوی سروده‌اند، بلکه اوزان خاص مثنوی وزنهائی است کوتاه سبک و خوشگوار و تلطیف شده که چون ندیده‌ام در زمان ما کسی درین خصوص بحثی کرده باشد من دریافته‌ام و استنباطهای خود را درین زمینه ذیلاً می‌نگارم.

مثنوی از قدیمترین انواع شعر فارسی است. بطوریکه بعضی پیمتهای بشیوه مثنوی از شعرای اوایل قرن چهارم - یعنی تقریباً هزار و صد سال پیش - باقی مانده است که بقایای بعضی منظومه‌های از بین رفته است.

عده‌ای عقیده دارند که مثنوی سرایی ابتکار ایرانیهاست اگر بطور قطع چنین نباشد باری بقول شبلی هندی مؤلف شعرالعجم، ایرانیها در راه مثنوی سرایی فرسنگها از اعراب پیش افتاده‌اند. در ادبیات شعری عرب کتابی مثنوی همطراز شاهنامه فردوسی، مثنوی مولوی یا حتی هفت پیکر نظامی به چشم نمی‌خورد.

مثنوی یا بقول اعراب مزدوج در ادبیات عرب به رجز وارجوزهایی منتهی می‌شود که بیشتر یا دارای مضامین فنی و علمی از قبیل صرف و نحو و منطق است و یا احیاناً حاکی از مفاخره‌هایی است که مسلماً در بلندی معنی به کتبی مثل مثنویهای فردوسی و سنایی و عطار و مولوی نمی‌رسد.

اما چه اوزانی برای مثنوی سرایی بهتر است و آیا اوزان مثنوی تنها مختص به این قالب از شعر است یا نه؟

وزنهایی برای مثنوی سرایی بهترند که دارای ۲ خصوصیت کوتاهی و سبکی باشند. کوتاه از لحاظ تعداد هجاها و افعیل و سبک از این لحاظ که بر راحتی بتوان از آن ادراک وزن کرد، که در این مورد در اواخر این مقال اشاره‌ای و برگشتی و در ضمن نمونه‌ای خواهیم داشت.

و جواب سؤال دوم این که، خیر. کسی سندی برای اثبات این ادعا ندارد که در این اوزان جز مثنوی نباید گفت. و برای نمونه دو شعر یکی غزل و دیگری مثنوی هر دو در یک وزن و هم از یک شاعر، اوحدی مراغه‌ای، از شعرای قرن هشتم، می‌آوریم:

ز جام عاشقی مستم دگر بار بریدم مهر و پیوستم دگر بار

اوزان مثنوی‌ها / ۶۲۳

بدمام عاقلی افتاده بودم ز دام عاقلی جستم دگر بار
 ز عشقت توبه کردم، چون بدیدم ترا، آن توبه بشکستم دگر بار
 مرا معذوردار، از سر خروشم که هم دیوانه، هم مستم دگر بار...
 (دیوان اوحدی مراغه‌ای، چاپ سعید نفیسی، ص ۴۷۵)

که غزلی است در یکی از اوزان مشهور مثنوی یعنی هزج مسدس (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل) و اینک مثنوی اوحدی در همان وزن:

دگر بوی بهار آورده‌ای، باد نسیم زلف یار آورده‌ای، باد
 بدم اندر کشیدی خسته‌ای را ز دام عشق بیرون جسته‌ای را
 دگر با عشق پیمان تازه کردم مسلمان گشتم، ایمان تازه کردم
 مثنوی از حیث قافیه آزادی بیشتری نسبت به انواع دیگر مثل قصیده
 و غزل و غیره دارد، و از اینروست که برای سرودن قصه‌های طولانی
 و موضوعات مفصل مثل افسانه‌های ملی و مذهبی و مسایل اخلاقی و
 فلسفی که کلاً باید حاکی از يك دستگاه با عناصر هماهنگ و با اصطلاح
 يك سیستم متناسب اخلاقی و فلسفی و دینی در حدی وسیع و مفصل باشد
 بسیار مساعد و متناسب است.

موجب و انگیزه دیگر راهواری مرکب مثنوی برای اینگونه
 منظومه‌های دارای موضوعات مطول و مفصل این است که از حیث وزن
 کوتاه و نرم و روان است. و بهمین خاطر از همان زمانهای قدیم برای
 مثنویها اوزانی انتخاب شده است که فشرده و کوتاه شده و گاه در واقع
 رام و آرام شده و زنهای بلند و سرکش است. مثلاً مطلع قصیده معروف
 فرخی سیستانی که وزن بلند و سرکشی است و بقولی دیگر «مادر وزن»
 یکی از اوزان مشهور مثنوی:

چون پرند نیاگون بر روی پوشد مرغزار

پرنیان هفت رنگ اندر سرآرد کوهسار

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (بحر رمل مثنی).

این بیت هم بیتی از يك مثنوی است که دروزنی کوتاه شده همان بحر مذکور گفته شده یعنی در رمل مسدس (فاعلاتن، فاعلاتن فاعلات) و باهمان قافیه، که قصداً «مادروزن» و بلند و کوتاه، در کنار هم روشن و مشهود گردد:

بوی مشک آرد نسیم از مرغزار تا بهاران خیمه زد بر کوهسار
و نمونه دیگر مطلبی است بر وزن مفاعله فاعلاتن مفاعله فاعلات
(بحر مجتث):

چو من در این چمن ای گل شکسته بالی نیست

تو گر بسایه پناهم دهی ملالی نیست
و کوتاه و فشرده اش:

با تو بودن شبی محالی نیست آخر امشب شبی است سالی نیست
و این دومی بیتی مثنوی بود از نظامی بر وزن فاعلاتن مفاعله فاعلات
(بحر خفیف) که گویی کوتاه شده مادر وزن مطلع مذکور است.

جامی در مقدمه هفتاد و ننگ که مجموعه هفت مثنوی اوست
شرط اوزان مناسب و خاص مثنوی‌ها را «خفت و عذوبت» یعنی سبکی
و گوارایی و روانی می‌داند و بر امیر خسرو دهلوی که به دو وزن ناملازم
دیگر مثنوی سروده است خرده می‌گیرد. جامی معتقد است که آن دو
وزن دیگر هیچکدام دارای این دو فضیلت و خصلت سبکی و گوارایی
نیستند.

اوزان مثنوی‌ها / ۶۲۵

قبل از اینکه به شمارش یکایک اوزان معروف مثنوی و نقل نمونه‌هایی از آنها بپردازیم، بگوییم که دربارهٔ مقدم بودن این اوزان - و اینکه مثلاً وزن شاهنامه قدیمی‌تر است یا کلیله و دمنهٔ رودکی - نمی‌توان کاملاً به تحقیق و یقین بحث کرد و این اصلاً مورد بحث ما نیست، باری اینک ردیف و راه برشمردن اوزان خاص مثنوی‌ها:

۱- وزن اول: از همان وزن شاهنامه شروع می‌کنیم که البته خیلی از مثنویهای 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 و بعضی دیگر. این وزن بیشتر برای موضوعات حماسی و مفاخره و جنگ و نبرد مناسب و متناسب است. اگر چه ساقینامه‌ها نیز در این وزن است. همچنین بوستان سعدی که در مسائل اخلاقی و حکایات تربیتی و از این قبیل سروده شده است:

شکر لب جوانی نی آموختی	که دلها در آتش 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 گفت و بر چهره افکنده خوی	که آتش بمن در زد این بار نی
جهان پر سماع است و هستی و شور	ولیکن چه بیند در آئینه کور؟

بوستان

فعولن فعولن فعولن فعول (بحر متقارب مثنی)

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 فروزنده ماه و نهاید و مهر
 ز نام و نشان و گمان برتر است نگارنده برشده گوهر است
 به بینندگان آفریننده را نبینی، مرنجان دو بیننده را...

۲- و اما دومین وزن مناسب مثنوی که مانند وزن قبلی از قدیمترین اوزان مثنویهاست وزن معروف کلیله دمنه رودکی و یا منطق الطیر عطار است. همچنین مصیبت نامه عطار، مثنوی مولوی، سلامان و ابسال جامی و بسیاری مثنویهای استادانه دیگر نیز در این وزن سروده شده است.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات که همان رمل مسدس باشد.

و شاهی که ذکر می کنیم از «سلامان و ابسال» جامی است که یک مثنوی بالنسبه کوتاه رمزی فلسفی و دارای بعضی اشارات عرفانی است:

یوسف کنعان چو در زندان نشست بر زلیخا آمد از هجران شکست
 خانمان بروی چو زندان تنگ شد سوی زندان هر شبش آدننگ شد
 گفت با او فارغی از داغ عشق ناچشیده میوه ای از باغ عشق
 چند از این بستانسرای نازنین چو گنهکاران شری زندان نشین؟
 گفت: باشد از جمال دوست دور عرصه آفاق بر من چشم مور
 ورکنم با او بچشم مور جای خوشترم آید ز صد بستانسرای
 (هفت آدننگ، سلامان و ابسال، ص ۳۴۹)

۳- وزن سوم، وزن حدیقه سنایی.

البته غرض از این شمارش فقط و فقط نظم و ترتیب بخشیدن به مطلب است و نه چیز دیگری. همینطور وقتی گفته می شود، وزن شاهنامه یا حدیقه و از این قبیل، مقصود، اسم گذاری با قطعیت و جزم نیست بلکه

اوزان مثنوی ها / ۶۲۲

از آنجائیکه اسم این کتابهای مثنوی بگوشه‌های بیشتر آشناست تا مصطلحات عروضی، چنین نام می‌بزریم. وزن حذیقة الحقیقة سنایی. فاعلان مفاعیلن فعلاً (یا فاعلات، فعلان و یا فعل اول: فعلاتن).

در این وزن رودکی و دیگران هم تک‌بیت‌های پراکنده‌ای دارند، اما قدیم‌ترین مثنوی مشهور و کامل که در این وزن بما رسیده است همین حدیقه و دیگر مثنوی‌هایی است که سنایی دارد. مثل «کارنامه باخ» او که از نظر زمانی هم مقدم بر حدیقه است و از دوران پیش از تحول روحی او می‌باشد. (رجوع شود به «مثنوی‌های حکیم سنایی» تصحیح استاد مدرس رضوی).

این وزن از جمله بهترین اوزان مثنوی‌هاست که مناسب حکایات و داستان‌ها و وصف‌های دقیق و پر خم و چم است. هفت‌پیکر شاهکار پرارزش نظامی، جام‌جم اوحدی و سلسلة‌الذهب جامی و بسیاری آثار دیگر در این وزن سروده شده.

نمونه از همان زنجیره زرین جامی :

زد حکیمی بطوف باغ قدم	دید زاغ و کبوتری با هم
هر دو فارغ نشسته بسریک شاخ	در زبان آوری بهم گستاخ
مانده حیران بشهم خرده شناس	کاین نه بر وفق حکمتست و قیاس
[نیست همجنس با کبوتر زاغ	پس چرا ایندو باهمند به باغ؟]
صحبت جنس جربجنس که دید؟	الفت بی‌مناسبت که شنید؟
ناگه از شاخ آمدند فرو	بتمنای آب بر لب جو
بسر سر خاک در شتاب شدند	لنگ لنگان بسوی آب شدند
دید از آنجا که تیز فرهنگی است	که میانشان مناسبت لنگی است

لنگی پا رسانده با همشان درتک و پیوی کرده همدشان
 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
 (هفت‌آوردنگ، سلسله‌الذهب، صفحه ۲۵۶)

۴- وزن چهارم، که وزن «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرمانی است. و نیز «خسرو شیرین» نظامی، «اسرارنامه» و «الهی‌نامه» عطار و «یوسف و زلیخا» ی جامی، فرهاد و شیرین وحشی و غیره و غیره. یعنی بحر هزج مسدس که از مشهورترین و رایج‌ترین وزنهای مثنوی است و بیشتر برای سرودن داستانهای عاشقانه بکار رفته است. وای البته سایل و موضوعات اخلاقی و حکایات صوفیانه و عرفانی، مثل کتابهای عطار هم در آن گفته و سروده شده.

نمونه- اینک حکایتی کوچک از اسرارنامه عطار:*

شبی خفت آن فقیر اندر تنوری امیری دید پوشاکش سموری

* با همین مضمون قطعه معروفی هم هست که بعضی آنرا به انوری

نسبت داده‌اند:

شنیده‌ای تو که محمود غزنوی شب دوش
 نشاط کرد و شبش جمله در سمور گذشت
 یکی فقیر در آنشب لب تنور گرفت
 لب تنور بر آن مستمند عبور گذشت
 علی‌الصباح بزد نعره‌ای که‌ای محمود
 شب سمور گذشت و لب تنور گذشت!

اوزان مثنوی‌ها / ۶۲۹

زمستان بود و سرما بود بسیار گدا با میر گفت ای میر هوشیار
تو گر چه بیمبر بودی ز سرما فرا سرآمد این شب نیز بر ما
مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (یا فعوان = مفاعل).

بدنیست که چند بیتی هم از فرهاد و شیرین وحشی بافقی داشته
باشیم که در همین وزن است:

الهی سینه‌ای ده آتش افروز
در آن سینه دلی وان دل همه سوز
هر آن دل را که سوزی نیست دل نیست
دل افسرده غیر از آب و گل نیست
دل 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
دل را داغ عشقی بر جبین نه
زبانم را بیانی آتشین ده

دیوان وحشی، چاپ نفیسی، ص ۴۸۷.

۵- نوبت به وزن پنجم رسید. وزن «تحفة العراقین» خاقانی و هم
وزن «لیلی و مجنون» نظامی. ولی چون تحفه پیش از لیلی و مجنون
سروده شده و قدیمی‌ترین مثنوی مستقل و کامل درین وزنست از این رو
گفتیم وزن تحفه خاقانی.

اما نمونه آنرا از لیلی و مجنون جامی نقل می‌کنیم:
ساقی دل ما ز ما گرفته است غم شیب و فراز ما گرفته‌ست

می‌ده که از این منی و مائی یکدم ما را دهد رهایی
 ساقی بده آن‌می چو خورشید در جام جهان‌نمای جمشید
 آن‌می که بود ز نسور و پرتو تاربخ گشای کهنه و نسو
 بهرام کجا و گور او کو و آن بازوی شیرزور او کو
 کاووس چه کرد کاس خود را و آن کاخ سپهر اساس خود را
 چنگیز که بود، گرگ این دشت وین دشت زگرگیش تهی گشت
 در پنجه مرگ روبهی کرد قالب بمصاف او تهی کرد
 تیمور که بود سد آهن ایمن ز فساد رخنه افکن
 شد در کف مرگ نرم چون موم جان داد ز ملک و مال محروم
 ساقی نفی بهانه بگذار رطلی دو می مغانه پیش آر
 که از شاخه‌های بحر هزج است یعنی: مفعول مفاعیلن مفاعیل (یا فعولان
 = مفاعل).

۶- ششم وزن «مخزن الاسرار» نظامی. اگر چه پیش از نظامی هم
 در این وزن مثنوی گفته شده و نظامی در هیچیک از اوزانی که در آنها
 مثنوی سروده مبتکر نبوده است و فی‌المثل قبل از او ابوشکور بلخی و
 رودکی هم درین بحر مثنوی گفته‌اند، اما از مثنویهای آنها جز تک‌وتوک
 ابیات پراکنده چیزی باقی نمانده است. باری جز مخزن نظامی
 «تحفة الاحرار» جامی هم در این وزن است و نیز بسیاری از مثنویهای دیگر.
 این وزن یعنی بحر سریع مفتعلن، مفتعلن، فاعلات از متداولترین و
 گیراترین اوزان مثنوی‌هاست.

شاهدی که در این مورد ذکر می‌کنیم از «زهره و منوچهر» ایرج است:
 ای تو بهین میوهٔ بساغ بهی غنچهٔ سرخ چمن فره‌سی

اوزان مثنوی‌ها / ۶۳۱

ای که پس از خلق تو خلاق تو	همچو خلاق شده مشتاق تو
چین سر زلف عروس حیات	خال دلارای رخ کائنات
در چمن حسن گل و فاخته	سرخ و سفیدی به رخت تاخته
بی تو جهان هیچ صفایی نداشت	باغ امید آب و هوایی نداشت
قصد کجا داری و نام تو چیست	در دل این کوه مرام تو چیست
شاخ گلی، پا به سر سبزه نه	شاخ گل اندر وسط سبزه به
گرم بود روز دل کوهسار	آهوکا، دست بدار از شکار...

۷- وزن هفتم که در واقع آخرین وزن از اوزان معروف مثنوی‌هاست وزن «سبحة الابرار» جامی است و از اوزان خوب برای مثنوی سرایی است. پیش از جامی کسی مثنوی مفصل و کاملی باین وزن نگفته است، خود جامی در مقدمه هفت اورنگد نوشته است که فقط امیر خسرو دهلوی چند بیت به این وزن سروده است.

به انگیزه همان سبکی و گوارایی در این وزن بعد از جامی نیز مثنوی‌هایی سروده‌اند. منجمه از شعرای معاصر ما ایرج و شهریار با مثنوی‌های «انقلاب ادبی» و «افسانه شب» و همچنین عماد خراسانی که مثنوی‌هایی در این بحر دارد.

و شاهد و نمونه این وزن را که شاخه‌ایست از رمل به نام رمل مخبون مدس یعنی: فعلاتن فعلاتن فعلات (پا: فاعلاتن، فعلاتن، فعلات) از سبحة الابرار جامی ذکر می‌کنیم:

چهارده ساله مهی بر لب بام	چون مه چارده در حسن تمام
بر سر سرو کله گوشه شکست	بر گل از سنبل تر سلسله بست
داد هنگامه معشوقی ساز	شیوه جلوه‌گری کرد آغاز

او فروزان چومه و کرده هجوم
 ناگهان پشت خمی همچو هلال
 کرد در قبله او روی امید
 گوهر اشك به مژگان می‌سفت
 کای پری با همه فرزانه‌گیم
 لاله‌سان سوخته داغ توام
 نظر لطف بحالم بگشای
 نوجوان حال کهن پیر چو دید
 گفت کای پیر پیراکنده نظر
 که در آن منظره گل رخساری است
 عشق بازان چو جمالش نگرند
 پیر بیچاره چو آنسو نگریست
 زد جوان دست و فکند از بامش
 کانکه بامامه ره سودا سپرد
 هست آیین دویینی ز هوس

بر در و بامش اسیران چون نجوم
 دامن از خون چو شفق مالا مال
 ساخت فرش ره او موی سفید
 وز دو دیده گهر افشان می‌گفت
 نام رفت از تو به دیوانگیم
 سبزه‌وش پی‌سپر باغ توام
 زنگ اندوه ز جانم بزدای
 بوی صلق از نفس او نشنید
 رو بگردان به قفا باز نگر
 که جهان از رخ او گلزاری است
 من که باشم که مرا نام ببرند
 تا ببیند که در آن منظره کیست
 داد چون سایه بخاک آرامش
 نیست لایق که دگر جا نگردد
 قبله عشق یکی باشد و بس

اینها هفت وزنی بود که استادان در آن مثنویهای مفصل سروده‌اند.
 متداولترین اوزان مثنوی. حالا رسیدیم به آن دو وزنی که امیر خسرو
 دهلوی در آن دو مثنوی دارد و هر دو مورد انتقاد جامی واقع شده‌است.
 و حق با جامی است. در واقع وزنهای تازه‌ای نیستند یعنی در آخر وزن
 شاهنامه و مخزن الاسرار يك هجا اضافه شده بدین صورت:

بهمن باز گردای مه آر می توانی
 که سخت ست بی تو مرا زندگانی

فعلون فعلون فعلون فعلون

اوزان مثنوی ها / ۶۳۳

و دیگری:

آمده این هفت گل تازه و تر تازه کن رونق گلزار هنر

مفتعلن، مفتعلن مفتعلن

ولی می بینید که وزن با همین تغییر کوچک؛ زیبایی و استعداد

و تناسب خود را برای وزن مثنوی شدن از دست داده است.

اما ۸- وزن تازه ای که ندیده ام قدما حتی شعر غیر مثنوی هم در آن سروده باشند وزن «افسانه» نیماست. گرچه بعضی از متأخرین و معاصرین مثل ادیب نیشابوری، حاج میرزا حبیب خراسانی و بعضی شاگردان ادیب نیشابوری مثل استاد بدیع الزمان فروزانفر مثنوی هایی به این وزن گفته اند اما چون افسانه مشهورتر است به اسم افسانه معروف شده است. بهر حال این وزن دارای آن دو ویژگی سبکی و گوارایی توأمان می باشد. اخیراً کم و بیش تداولی هم یافته. منجمله مثنوی مرحوم بدیع الزمان فروزانفر و نیز مثنوی «اردیبهشت نامه» استاد رعدی آذرخشی که درین وزن است:

فاعلاتن فعولن فعولن:

روز گشت و تماشا است امروز روز کهسار و صحر است امروز
لاله چون دختران پر آزر دارد از روی بیگانگان شرم
زین سبب تا در آید ز پرده شرمگین گردد و سرخ چرده...
اما باید گفت که تنها کوتاهی کافی نیست. والا اوزان کوتاه فراوانند. اساتید شعر جز در این اوزان که شرح آن داده شد مثنوی نگفته اند و اگر هم گفته اند شهرت و رواجی نیافته است مثل وزن شیر و شکر شیخ بهایی که کوتاه است ولی سنگین و ناملایم. در بحر خبب عربی و متروک 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 الله الله الله الله
 بعضی وزنهای کوتاه دیگری نیز وجود دارد که توانایی پذیرش
 مثنوی را دارد است. از جمله این وزن که البته کوتاه بودن و خفت آن کمی
 از حد گذشته است؛ گرچه عذوبت دارد:

مستفعِلن فاعِلان:

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 رمن
یک 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	ویرانه آشیان را... الخ

که يك بيت آن هم وزن مصرعی است از غزل صفای اصفهانی:

دل بردی از من به یغما ای ترك غارتگر من

دیدي چه آوردی ای دوست از دست دل بر سر من

و من در آن مثنوی کوتاهی سروده‌ام که در ادغون مکرراً چاپ

شده. اما من اینکار خود را در ردیف و راه بحثی که داشتیم قرار نمی‌دهم

و فقط تفننی بوده است و لا غیر.

ناگفته نماند که بعضی شعرای مذهبی نوحه‌ها و شعرهای عامیانه‌ای

اوزان مثنوی‌ها / ۶۳۵

در قالب مثنوی و در وزنهای بلند و نامناسب مثنوی سروده‌اند که در تعزیه‌ها و مجاوبه‌های منظوم مذهبی بکار برده می‌شود و این‌طور آثار مورد بحث ما نیست. و خلاصه اینکه استادان بزرگ هیچیک جز در این هشت وزنی که بر شمردیم (و بیشتر و بیشتر در هفت وزن) مثنوی سروده‌اند همه اوزان مثنوی‌های استادان بزرگ در همان هفت بحر است که بر شمردیم و نمونه‌هایش را نقل کردیم (و بحر هشتم نورواج، همین وزن افسانه نیمایوشیج) پس جز در این اوزان اگر کسی مثنوی کوتاهی گفته باشد (مانند: شبی بر مزار خیام از عماد خراسانی که خوش افتاده و نغز و لطیف است) خارج از اسلوب اساتید است و تبعیت را سزا نیست.

و اکنون با چند بیت از غزل خوش طنین و بدیع صفای اصفهانی که نام او رفت مطلب را خاتمه‌ای خوش می‌دهیم:

دل بردی از من به یغما ای ترک غارتگر من
دیدی چه آوردی ای دوست از دست دل‌بر سر من

عشق تو دزدل نهان شد دل‌زار و تن ناتوان شد
رفتی چو تیر، و؛ کمان شد از بار غم پیکر من

اول دلم را صفا داد، آینه‌ام را جلا داد
و آخر بیاد فنا داد، عشق تو خاکستر من

می‌سوزم از اشتیاق، در آتشم از فراق
کانون من مینه من سودای من اخگر من

ضمیمه فصل اول «نقطه تحول»

الف - مسطده خدا!

یاد آر ز شمع مرده یاد آر

ای مرغ سحر! چو این شب تار	بگذاشت ز سر سیاهکاری
وز نفحه روحبخش اسحار	رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گرده ز زلف زر تار	محبوبه نیلگون عماری
یزدان به کمال شد پدیدار	و اهریمن زشتخو حصاری

یاد آر ز شمع مرده یاد آر!

ای مونس یوسف اندر این بند	تعبیر عیان چو شد ترا خواب
دل پر ز شمع، لب از شکر خند	محسود عدو، به کام اصحاب
رفتی بر یسار و خویش و پیوند	آزادتر از نسیم و مهتاب
زان کو همه شام با تو یک 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	آفساق نگارخانه چین
گل سرخ و به رخ عرق ز شبنم	نو داده ز کف زمام تمکین

ز آن نو گل پیش‌ش که در غم نا داده به نار شوق تسکین
از سردی دی فسرده، یاد آرا!

ای هم‌ره تیه پور عمران بگذشت چو این سنین معدود
و آن شاهد نغز بزم عرفان بنمود چو وعد خویش مشهود
وز مذبح زر چو شد به کیوان هر صبح شمیم عنبر و عود
زان کسو به گناه قوم نادان در حسرت روی ارض موعود
بر بادیه جان سپرده، یاد آرا!

چون گشت ز نو زمانه آباد ای کودک دوره طلایی
وز طاعت بندگان خود شاد بگرفت ز سر خدا خدایی!
نه رسم ارم، نه اسم شداد گل بست زبان ژاژ خایسی،
زان کس که ز نوک تیغ جلاد مأخوذ به جرم حق ستایی،
تسним وصال خورده، یاد آرا!

علی اکبر دهخدا!

بسمه مسط حیدر علی کمالی

به برادر زادگان من

ای اختر کاخ و کشور جم تا کی بخلاف ره سپاری
زان 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

مسمطها / ۶۳۹

آباد چو بنگری و زیبا سر تا سر این سرای ویران
چون روی نهی بکوه و صحرا آزادتر از هوای بستان
یساد آر ز روز محنت ما وین حالت هولناک ایران
کاگه شود از پدر پسر هم

چون رخت، سیاهی از جهان بست ای کودک عهد روشنایی
وین نحسی روزگار بشکست کرد اختر سعد خود نمایی
دانش بر ریر حکم بنشت در داد ندای پادشایی
دانم که کند نام ما پست اخلاف بجرم تیره رایی
تو پرده مباش و پرده در هم

بشوز درون پرده تا من این راز بپرده با تو گویم
کامروز بیای فکر روشن این راه چنانکه هست پیویم
نه دامن کس کنم ملون نه جامه خوب و زشت شویم
تا مرگ چو خیزدم ز مکن وز باده تهی شود سبویم
زین قصه ترا رسد خبر هم

چون سبزه دمی که ما دمیدیم در گلشن و بساغ زندگانی
از سردی بساد دی ندیدیم در لاله طراوت جوانی
تا ناله بلالان شنیدیم افسرد ریاض شادمانی
آوخ که ازین چمن بریدیم امید و هوای کامرانی
وین خار شکست در جگر دم

گیرم که در قفس گشودند وین مرغ شکسته پر شد آزاد
وز صفحه خاطرش زدودند اندیشه بند و بیم صیاد
یا حنجر آن به تیغ سودند تا بشکندش بسینه فریاد

وین نغمه پرده‌ها سرودند کز تاب و توان کمالی افتاد
نه بال زند دگر نه پرهم

حاصل چه از آن گشودن سر یا بال شدن به تیغ گلزار
دارد چه زیان و سود دیگر خساموشی و ناله من زار
این باغ که خشک گشت و بی‌بر روئید بجای هر گلی خار
شد چهسره آسمان مکدر در پرده شب بماند اسحار
کندند ز مرغ صبح سرهم

ای چشمه آفتاب مگذار مارا بخدا در این سیاهی
از طلعت صبح پرده بردار وز حالت ما بیر 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 مرغ خوش نوای مسکین
خوش باش که باز میدهد تاب در باغ بنفشه زلف پر چین
رنخشنده‌تر از فروغ مهتاب آید بچمن دوباره نسرين
خوش باش که بازخیزد از خواب این صبح نهاده سر بیالین
باشد پی هر شبی سحر هم

حیدرعلی کمالی

جـ - مسط‌های سه‌گانه پروین اعتصامی

ای گربه

ای گربه ترا چه شد که ناگاه رفتی و نیامدی دگر بار

مسمطها / ۶۴۱

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 گمشده عزیز، دانی کز یاد نمی‌شوی فراموش
برد آنکه ترابه میهمانی دستیت کشید بر سر و گوش
بنواخت تو را به مهربانی بنشاند تو را دمی در آغوش
میگویمت این سخن نهانی در خانه ما ز آفت موش
نه پخته بجای ماند و نه خام

آن پنجه 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

آروز تو داشتی سه فرزند از خنده صبحگاه خوشتر
خفتند نژند روزکی چند در دامن گریه‌های 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 کوزه آب
ژولید، چو آب گشت جاری آن موی به از سمور و سنجاب

۶۴۲ / ضمیمه‌ها

ز آن آشتی و ستیزه کاری ماندی تو ز شبروی، من از خواب
 با آن همه توسنی شدی رام
 آنجا که طیب 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 نرانی از خویش با حیل‌ه ره فلک نبندی
 یغماگر زندگی است ایام

ای مرغک

ای مرغک خرد، ز آشیانه پرواز کن و پریدن آموز
 تا کی حرکات کودکانه در باغ و چمن چمیدن آموز
 زام تو نمعی شود زمانه رام از چه شدی، رمیدن آموز
 مندیش که دام هست یا نه بر مردم چشم، دیدن آموز
 شور روز به فکر آب و دانه هنگام شب آرمیدن آموز
 از لانه برون مخسب زنه‌ار

این لانه 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 گذشته‌گان کنی یاد
 یک روز، تو هم پدید آری آسایش کودکان نوزاد
 که دایه شوی، گهی پرستار

مسمطها / ۶۴۳

این خانه پاک پیش از این بود
 کرده بسمه گل آشیانه اندود
 یکرنگ چه در زیان چه در سود
 از گردش روزگار خشنود
 آن يك، پدر هزار مقصود
 بس رنج کشید و خورد بیمار

گاهی نگران به بام و روزن
 روزی پیرید سوی گلشن
 خاشاک بسی ز کوی و برزن
 يك چند به لانه کرد مسکن
 آنقدر پرش بریخت از تن
 تاراز نهفته شد پدیدار

آن بیضه به هم شکست و مادر
 چون دید ترا ضعیف و بی پر
 بس رفت به کوه و دشت و کهر
 چون گشت هوای دهر خوشتر
 بسیار پیرید، تا که آخر،
 آموخت بسیت رسم و رفتار

داد آگهی چنانکه دانی،
 آموخت همی که تا توانی،
 هنگام بهار زندگانی
 کوشید بسی که درنمائی
 از زحمت حبس و فتنه دام
 بیگناه پیر به برزن و بام
 سرمست براغ و باغ مخرام
 روز عمل و زمان آرام

برد اینهمه رنج رایگانی چون تجربه یافتی سرانجام
رفت و به تو وا گذاشت این کار

یاد یاران

ای جسم سیاه مسومیایی کو آنهمه عجب و خودنمایی
با حال سکوت و بهت، چونی در عالم انزوا چرایی
آزنگ ز رخ نمیکنی دور ز ابروی گره نمیگشایی
معلوم نشد به فکر و پرسش این راز که شاه یا گدایی
گر گمره و آزمند بودی امروز چه شد که پارسایی
با ما و نه در میان مایی

وقتی ز غرور و شوق شادی پا بر سر چرخ می نهادی
بودی چو پرندگان سبکروح در گلشن و کوهسار و وادی
آن روز چه رسم و راه بودت امروز نه سفله‌ای، نه رادی
پیکسان قضا بر خلیفت بودی چون شد که ز پا نیوفتادی
صد قرن گذشته و تو تنها در گوشه دخمه ایستادی
گوی که ز سنگ خاره زادی

کردی ز کدام جام می نوش کاین گونه شدی نژد و مدهوش
بر رهگذر که، دوختی چشم ایام، ترا چه گفت در گوش
بند تو که برگشود از پای بار تو که بر گرفت از دوش
در عالم نیستی چه دیدی کاینسان متحیری و خاموش
دست چه کسی، بدست بودت از بهر که باز کردی آغوش
دیری است که گشته‌ای فراموش

مسطها / ۶۴۵

شاید که سمند مهر رانیدی
آفت زره جوادثی را
از دامن غرقه‌ای گسرفتی
هر قصه که گفتی است، گفتی
پهلوی شکستگان نشستی
از پشای فتاده را نشاندی

فرجام، چرا ز کار ماندی

گویی به تو داده‌اند سوگند
این دست که گشته است پرچین
کردست هزار مشکل آسان
بنموده به گمراهی، ره راست
شاید که به بزمگاه فرعون
کاین راز، نهان کنی به لبخند
بودست چو شاخه‌ای برومند
بستست هزار عهد و پیوند
بگشوده ز پای بنده‌ای، بند
بگرفته و داده ساغری چند

کو دولت آن جهان خداوند

ز آن دم که تو خفته‌ای درین غار
بس پاك دلان و نيك كاران
بس جنگ به آشتی بدل شد
بس زنگ که پاك شد به صیقل
بس باز و تذور را، تبه کرد
گردنده سپهر، گشته بسیار
آلوده شدند و زشت کردار
بس صلح و صفا که گشت پیکار
بس آینه را گرفت زنگار
شاهین عدم به چنگ و منقار

ای یار سخن بگوی بایار

ای مرده و کرده زندگانی
بس پادشهان و سر فرازان
بس رمز ز دفتر سلیمان
بگذشت چه قرن‌ها، چه ایام
ای زنده مرده، هیچ دانی
بزدند بخاك، حکمرانی
خواندند به دیو، رایگانی
که باغم و گه به شادمانی

بس کاخ بلند پایه شد پست اما تو بجای همچنانی
بر قلعهٔ مرگ، مرزبانی

شَداد 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 شکسته‌خاری
دزدیده به چهرهٔ سیاهت غلتیده سرشك انتظاری
در رهگذر عزیز یاری

شاید که ترا به روی زانو جا داشته کبودکی سخنگوی
رویش کشیده‌ای به دامن گاهیش نشانده‌ای به پهلو
که گریه و گاه خنده کرده بوسیده گهت سر و گهی رو
یکبار نهاده دل به بازی يك لحظه ترا گرفته بازو
گامی زده با تو کبودکانه پرسیده ز شهر و برج و بارو
در پای تو، هیچ مانده نیرو

گرد از رخ جان پاك رفتی وین نکته ز غافلان نهفتی
انسدرز 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، به همین راه و روال، وزن و هنجار، با اندک تفاوت‌ها بعضی مسط...

های دیگر هم دارد که در دیوانش ثبت است ولی برای شهادت بحث در «نقطهٔ تحول» همین‌ها که نقل کردیم، بس است. م. امید

فهرست نام اشخاص

ابشهی-۲۲۷-۲۲۹-۲۳۷	آ
ابن حسام هروی-۱۹۶	آپولیز، ۷۳
ابن خردادبه-۶۱۹-۶۲۰	آتش، احمد، ۳۱۷-۵۱۱-۵۲۷
ابن خلدون-۷-۲۲۶-۲۳۶-۴-۲۹۱	آخوندزاده، ۱۶
ابن سینا-۳۰۵	آدم (ع)، ۲۹-۱۱۷
ابن قاضی-۶۰۲	آذر باذین زرادشتان، ۶۰۷
ابن قزمان-۲۳۷، ۸، ۲۳۵	آذر بیگدلی، ۲-۴۷۱
ابن یمن فریومدی-۹۳-۱۹۸-۲۲۴	آرگون، ۷۷
۴۳۱	آرنولد، ماتیو، ۲-۵۴۱
ابوبکرایض-۲۳۰	آرین پور، یحیی: ۲۴۱
ابوبکر بن قزمان ← ابن قزمان	آزاد بلگرامی-۴-۴۷۲
ابوتمام-۱-۴۷۰	آغداشلو، آیدین-۵۵
ابوریحان-۱۲۲	آفرین، نوازنده دوره ساسانی-۶۱۴
ابوسعید ابوالخیر-۷۰-۱۹۵	آقا محمدخان قاجار-۷۲
ابوشکور بلخی-۵۴۶-۶۳۰	آل احمد، جلال-۸-۲۰۶-۲۴۶
ابوطاهر الطیب بن محمد الخراسانی	آیتی، عبدالحمید-۲۱۴
۶۱۷-۶۱۵	ا
ابوالعلاء معری-۲۹۳	ابتهاج، هوشنگ-۱۴-۵۲۸-۵۳۲

۶۴۶-۶۴۰	ابو محمد هروی-۱۵۴
اعمی طلیطلی-۲۲۹	ابونصر شیبانی-۷۰
افراسیاب-۴۶۷	ابونصر فراهی-۱۱۲-۱۲۳
اقسر-۴۷	ابونصر معلان-۴۲۹
افشار، ایرج-۵۵۴	ابونواس-۳۲۷-۳۷۶
افلاطون-۱۱۵	ابوالهیشم جرجانی-۵۳۳
افنان، سهیل-۳۰۷	ابوش، دیو خشکسالی-۱۸۷ و ۸
اقبال، عباس-۱۲۴-۳۷۷-۵۶۲	اتابکی، امیر-۱۹۸
اقبال لاموری-۴-۴۶۳	ادیب السلطنه-۴۷
اکبر شاه هندی-۶۰۲	ادیب المالک-۴۰
الزهرای الغمراوی-۲۲۹	ادیب پیشاوری-۳-۴۴۲-۷ الی ۴۶۵
الوار-۷۷	۴۶۹-۵۱۷-۵۴۶-۵۵۱
الهی خراسانی، سید حبیب-۱۹۸	ادیب صابر ترمذی-۱۲۳-۵۱۷-۵۲۳
الیزابت اول-۷۰	۵۶۲
الیوت، ت. س.-۷۷-۳۱۲ و ۳	ادیب نیشابوری-۱۲-۲۰-۳۶۳-
امامی هروی-۵۱۶	۶۳۳
امراء القیس-۷۵-۳۲۳ و ۴	ادیب هروی-۱۸-۱۹-۱۹۴-۶۲۱
امیر خسرو دهلوی-۶۹-۱۷۱-۶۲۴	ارجامب-۴۳۷-۵۴۹
۶۳۱ و ۲-	ارسطو-۸-۱۴۷-۲۸۹-۳۰۷
امیری، منوچهر-۵۴۰	ازرقی-۳۱۷-۳۱۹
امیری فیروز کوهی-۸۷-۵۱۸	اسدی طوسی-۱۰۹-۱۲۴-۳۸۹-
امین، عبدالمحید-۶۰۶	۶۲۵
انوری-۶۷-۷۱-۳۳۲-۳۶۶-۳۸۶	اسفندیار-۵۳-۱۲۵-۴۳۷-۵۴۹
۴۰۴-۶ و ۴۲۵-۴۵۱-۴۵۷-	اسفندیاری، علی، اغلب صفحات
۵ الی ۴۷۲-۸۰-۴۷۹ و ۸۰-۵۳۶-۶۲۸	اسلامی ندوشن، محمد علی-۳۲۴
انوشیروان-۸۰-۵۷۹	اشرف الدین حسینی-۴۰
اوحدالدین رازی-۲۷۶	اعتصامی، پروین-۲۲-۳۵-۴۷-۵۰

بهبهانی، سیهین-۱۷
 بهداد، صادق-۳۴
 بهرام گور-۶۰۶۷
 بهزاد کرمانشاهی، یدالله-۱۶۰
 بهمنیار-۴۱
 بیژن-۱۱۲
 بینش، تقی-۶۱۵
 بیهقی-۵۰۱

ب

بامترناك-۷۷
 پاشا صالح، محمد-۶۱۴
 پروین گنابادی، محمد-۲۰-۲۲۶-
 ۲۲۹-۱-۲۳۰-۲۳۴-۹ الی ۲۳-
 ۲۹۱
 پسیان، محمدتقی خان-۲۲۴
 پشنك، پدرافراسیاب-۴۶۷
 پندری یزدی، جلال-۲۰
 پور داود، ابراهیم-۴۰-۱۸۷
 پهلبد- باربد

ت

تفضلی، تقی-۱۹۲-۱۹۴
 تفضلی، جهانگیر-۱۱-۹۷
 تقی زاده، سیدحسن-۴۶
 تمدن.م. -۵۵۲-۵۸۲

اوحدالدین کرمانی-۴۷۸
 اوحدی مراغه‌ای -۲۷۵-۶۲۲و۳-
 ۶۲۷
 اودن-۷۷
 اهورامزدا-۱۸۸
 ایرج-۱۱۱
 ایرج میرزا -۲۰-۳۲-۴۱-۵۰-
 ۱۳۰و۱-۷ الی ۴۱۴-۵۳۶-۱-۶۳۰و

ب

بابا طاهر-۶۷-۶۹-۳۲۵
 باربد-۸و۶۰۷-۱۴ الی ۶۱۱-۶۱۹-
 ۶۲۰
 باستانی پاریزی، ابراهیم-۵۲۹
 بامداد، مهدی-۴۶۵
 بایرون-۳۲۴
 بتهوون-۶۰
 بدرالدین قوامی رازی-۵۲۴
 برگمان- اینگمار-۵۴۲
 برون، ادوارد-۱۴و۱۳-۶۱۳
 بزرگمهر-۱۱۲
 بستانی، پطرس-۲۲۷
 بستور -+ نستور
 بودا-۴۵-۳۳۷
 بولاق-۸و۲۳۷
 بهار -+ ملك الشعراى بهار

تیر-۸-۱۸۷

تیشتر ← تبر

ث

ثعالی

ج

جاماسب-۵۴۸

جسامی-۲۲-۶۹-۷۱-۷۳-۹۰-۹۳

-۱۳۰-۱۳۱-۱۷۱-۴۲۰-۶۲۴-

۶۳۱-۶۲۶

جلال الدین رومی ← مولوی

جلال المعالم ← ایرج میرزا

جمال الدین اصفهانی-۴۶۶

جمالزاده، سید محمد علی-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-۱۲-۱۴-۳۶۷-۶۸-۷۱-

۷۳۷-۸۵-۱۰۲-۱۲۷-۱۵۶-

۲۰۹-۲۴۸-۵-۲۷۳-۳۲۳-

۳۲۷-۴-۳۶۳-۵-۳۹۴-۴۸۱-

۵۱۴-۵۲۴

حافظ نور محمد خان-۶۰۲

حبیب خراسانی-۱۹۸-۶۳۳

حزین لاهیجی-۵۴-۶۰۲

حسین ثنائی-۳۹۹

حسینی، عبدالوهاب-۱-۴۸۰

حقوقی، محمد-۱۷

حکمت، ناظم-۷۷

حکیم-۳۶۶-۳۶۸-۲-۳۷۰-۳۷۵

۳۷۷-

حمد الله مستوفی-۳۲۷

حمیدی، مهدی-۲۹۴-۶-۴۲۲

حوا-۱۱۷

خ

خاقانی شروانی-۴۲-۵۷۸-۶۷-

۶۹-۸۶-۹۹-۱۸۳-۲۴۸-۳۳۲۷۳-

-۳۴۴-۳۸۳-۳۸۵-۳۹۴-۴۲۵-

۳-۴۳۲-۴۴۱-۴۶۶-۴۶۹-۴۸۰-

۴۹۴-۶۲۹

خالقی، روح الله-۲۲۱۷۲

خامنه‌ئی-۴۱

خان آرزو-۳۹۸

دشتی، علی-۴۱۹
 دقیق طوسی -۱۰۰-۱۴۳-۴۳۷-
 ۴۶۲-۵۳۳-۵۴۸-۵۵۰-۵۵۲
 دلشاد ملک قمی-۶۱
 دموسی، حلیم-۳۰۳
 دوست محمدخان-۶۰۲
 دولت آبادی، یحیی-۲۰۷
 دولتشاه سمرقندی-۱۹۱-۱۹۶
 دهخدا-۲۲-۳۰-۵-الی ۳۱-۴۰-
 ۴۷-۵۰-۲۶۴-۳۰۰-۳۷۳-۳۸۹-
 ۴۱۹-۴۶۹-۵۵۰-۷-الی ۵۸۵-۶۱۸-
 ۶۳۷-۶۳۸-

ر

رازی، حسین-۱۳-۳۱۱
 رامپوری، غیاث الدین محمد بن جلال
 الدین بن شرف-۵۷۱
 رستم-۵۳-۱۱۶-۱۲۳-۱۲۵
 رشید و طواط-۱۲۳-۲۵۹-۳۱۷ و ۱۸-
 ۴۶۶-۳-و ۵۶۲-۵۶۸-۵۷۴-
 رشید یاسمی-۱۹۸
 رضا شاد-۱۹-۳۶۹
 رعدی آذرخشی-۲۴۱-۶۳۳
 رفعت، تقی-۲۴۰
 رکنابی مسیح-۳۹۹
 رودابه-۱۱۱

خانلری ← نائل خانلری، پرویز
 خسرو پرویز-۴۷۸-۶۰۷ و ۸-۶۱۱-
 ۶۱۳-۶۱۹ و ۲۰-
 خسروی کرمانشاهی-۴۱-۵۵۲
 خلیل بن احمد قراهی-۱۱۲-۱۸۲-
 ۲۴۶

خلیلی اقدام، محمد-۵۱۲
 خواجوی کرمانی-۳۶۳
 خواجه عبدالرشید-۴۶۴
 خواجه نصیر طوسی-۱۱۳-۱۱۸-
 ۱۴۶-۱۵۲-۱۵۴-۳-الی ۲۵۱-
 ۲۷۶-۴۳۵-۵۶۶-۵۸۵-۱۰-الی
 ۶۰۷-۶۱۷-۶۱۹

خیام-۱۴-۶۷ و ۸-۱-۷۰-۷۳-۹۰-
 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-
 ۳۶۸-۳۷۱ و ۲-۳۷۹-
 دانشور، سیمین-۲۲۹
 دبیرسیاقی، محمد-۳۹۹-۵۱۲-۵۴۶-
 ۵۴۸-۵۷۳-
 درویش. م.-۵۱۶

۴۵۲-۸الی-۴۵۵-۴۷۳-۵۳۸-۵۴۴
 سلطان حسین صفوی-۷۲-۶۰۲
 سلمان ساوجی-۳۶۵
 سنائی-۵۳-۶۸۹-۷۱-۹۰-۱۷۵-
 ۲۴۸-۲۷۷-۲۸۲-۳۰۲-۳۶۶-۳۶۸
 ۴۱۹-۴۶۴-۵۵۰-۶۲۲-۶۲۶و۷
 سوزنی سمرقندی-۱۵۳و۴
 سهراب-۵۳-۱۲۵
 سهیلی، مهدی-۲۶۹
 سیاوش-۱۲۲
 سیدعلی جبلی عاملی، ۵۸۲
 سیدارتا، شاهزاده ← بودا
 سیری جرقادقانی، ملا-۱۴۵
 سیف فرغانی-۲۸۲

ش

شاد، محمدپادشاه-۳۳۲
 شاملو، احمد-۳۳و۴-۶۱-۶۶-۹۸-
 ۵۰۷
 شانی تکلو-۷۲و۳-۳۹۰
 شاه جهان-۱۲۴
 شاه مراد خوانساری-۲۱۶
 شبلی-۱۵۴-۳۰۵-۹الی-۵۶۷-۶۲۲
 شریف جرجانی، میر-۵۱۲
 شعاعی، عبدالحمید-۹۷-۵۷۶-۶۱۵
 شفیعی کدکنی-۱۹-۲۰-۲۴۴-۶۱۹-
 ۶۲۰-

روحانی، غلامرضا-۵۸۸
 رودکی-۱۷۵-۲۴۸-۲۹۴-۳۲۳-
 ۴۵۵-۴۶۱و۲-۵۳۳-۵۴۰-۵۲۵و۶
 ۶۲۷-۶۳۰
 رهی معیری-۳۲
 ریحان، علیرضا-۴۰-۴۵

ز

زال-۵۳-۱۱۱-۵۵۰
 زردشت-۴۷۰
 زریر-۵۴۸و۹
 زرین کوب، دکتر عبدالحسین-۲۸۹

س

سادات ناصری، حسن-۳۹۶-۴۷۱
 سایه.ا.س. ← 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-
 ۷۴-۷۹-۸۵-۱۰۹-۱۳۰و۱۴۹-
 ۲۴۸-۲۵۲-۲۹۳-۳۰۲-۳۶۳-۳۶۷
 -۴۲۱-۴۷-۴۴۶-۴۴۹-۴۵۰-۴۳و

صحبت لاری-۸۵-۹۰
صفا، ذبیح الله-۵۴۷-۵۹۳
صفائی ← نراقی، احمد
صفای اصفهانی-۵-۶۳۴
صفی، شاه-۵۸۱-۶۰۱
صیدعلی خان درگزی-۲۰

ض

ضحاك-۱۱۶
ضیاء لشكر ← دانش، تقی

ط

طارق-۴۶۴
طالب آملی-۱۲۴-۳۹۶-۵۲۶ +
طاهباز، سیروس-۲۱-۹۱-۹۵-۹۷-
۲۴۱-۱ و ۴۹۵-۴۹۸-۴۹۰-۳ الی
۵۰۱-۶۱۹
طاهری شهاب-۴۳۲-۴۶۰-۵۲۶ +
طرزی افشار-۵۵۲-۵۶۷-۵۸۱ و ۲-
۶۰۲
طهماسبی، ارفع-۲۱

ظ

ظهوری ترشیزی-۵۲۶
ظهیر فاریابی-۴۲۱ و ۲-۴۲۵

شکیر-۷۰-۷۴-۳۲۳-۵۹۶
شمس تیشی شیرازی-۲۱۶
شمس قیس رازی-۱۳۶-۱۴۲-۱۴۶-
۱۵۴-۱۷۸-۲۵۹ و ۶۰-۲۶۹-۲۸۴-
۲۸۷-۲۸۸-۲۹۴-۴۲۶-۴۵۱ و ۲-
۴۵۷-۴۶۲-۵۳۵-۵۶۶-۶۰۸-۶۱۳
شوپنهاور-۳۳۷

شهاب الدین احمد ابشیهی ← ابشیهی
شهاب ترشیزی-۷۰

شهربار-۱۰-۱۱-۱۲-۱۳-۱۴-۱۵-
۱۶-۱۷-۱۹-۲۰-۱۵۱-۶۳۱
شهرباری، اسدالله-۳۹۶

شهیدی، همایون-۵۱۶

شیخ بهائی-۱۵۴ و ۵-۴۷۱-۶۳۳

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، فتحعلی خان-۵۳-۱۲۱-۲۸۸

ع

عارف قزوینی-۴۰-۴۶۷-۵۰-۲۱۲
 -۲۲۲-۲۴۶-۴۱۴-
 عباس اول صفوی-۳- الی ۷۱-۳۱۷-
 ۵۲۵-۳۹۰
 عباس دوم صفوی-۵۸۱-۶۰۱-
 عبدالرسولی، علی-۴۴۳-۴۶۷-۴۶۹-
 ۵۵۲-۵۱۷-
 عبدالقادر غودی-۱۹۶-
 عبدالله خان فیروز جنگ-۵۲۱-
 عبدالواسع جبلی-۴۱۴-۴۶۷-۸-
 ۵۷۲-۵۷۰
 عبیدزاکانی-۲۳۳-۳۷۳-
 عثمان -منتاری-۴۶۱-۵۵۰-۱-
 عرفی شیرازی-۳۹۵-۳۹۸-۴۰۰-
 ۴۸۰-۱-
 عشقی ← میرزاده عشقی
 عصمت الله بخارائی-۵۷۲-
 عطار نیشابوری-۹-۶۸-۷۱-۱۰۹-
 ۱۵۴-۱۸۳-۱۶۰- الی ۱۹۲-۲۴۶-۲۴۸-
 ۲۸۲-۳۶۶-۳۶۸-۴۱۹-۶۲۲-۶۲۶-
 ۶۲۸
 عقیلی استرآبادی-۱۲-۱۳-۲۰-۴۶۳-
 علامه قزوینی ← قزوینی، محمد
 علوی، بزرگ-۱۱۴-
 علی (ع)-۱۴-۱۸-۷۲-۳۹۰-۴۱۴-
 ۴۲۷-

علی بن ابراهیم-۲۴۶-

علیزاده، حسین-۲۱-

علی تقی کمره‌ای-۵۲۵-

عماد خراسانی-۱۰-۱۱-۱۲-۶۱۳-

۶۳۵-۶۳۱

عمرو عاص-۴۱۴-

عنایت، محمود-۱۵-

عنصری-۶۷-۱۰۷-۲۹۸-۴۰۴-

عوفی-۱۷۷-۶۰۶-۶۰۸-۶۱۳-

عیسی (ع)-۱۱۷-

غ

غنی زاده تبریزی-۴۱-۴۶۹-۵۱۷-

ف

فاضل کاشانی-۴۴۴-

فالکتر، ویلیام-۱۳-۳۱۱-

فخرالدین اسعد گرگانی-۶۹-۱۰۹-

۳۰۰-۴۳۱-۵۱۹-۵۳۳-۶۲۸-

فخر داعی-۳۰۵-۵۶۸-

فراست، رابرت-۷۷-۲۹۸-

فرامرز-۵۵۰-

فرخ زاد، فروغ-۵۹-

فرخی سیستانی-۶۷-۶۵۵-۶۲۳-

فرخی یزدی-۴۰-۴۶-۱-۳۸۰-

فردوسی-۷۱-۱۰۷-۱۰۹-۱۱۱-۱۲-

قزوینی، محمّد-۱۲۱-۱۲۳-۱۴۲-
 ۳۱۸-۳۸۵-۴۲۴-۵۰۹-۵۱۰-۵۵۴-
 -۵۶۶-۵۶۷-۷۲-۵۷۰-۴-۵۸۳-
 قطران تبریزی-۳۰۰-۳۱۸-۹-۴۲۸-
 توامی رازی-۵-۵۲۴-
 قهرمان، محمّد-۱۴-۸۷-

س

کاموس-۱۱۶-
 کاوه آهنگر-۱۱۱-
 کاویان جهرمی، پرویز-۱۸-
 کریستف کلمب-۲۴۶-
 کریستنسن، آرتور-۳-۶۱۲-
 کریم خان زند-۷۲-
 کسرائیی، میاوش-۱۴-
 کسروی تبریزی، احمد-۳-۲۲۲-
 ۲۷۵ و ۶-
 کسمائی، شمس-۱۰۱-۱-۲۴۰-

۴ و ۲۴۳

کلیم-۱۲۴-

کمال اسماعیل-۴۲۶-

کمال اصفهانی-۴۴۰-

کمالی، حیدر علی-۱۴-۲۲-۵-۳۴-

۵۰-۶۳۸-۶۴۰-

کزاب-۳۱۲-

کوهی کرمانی-۵۷۰-

کهرم-۴۳۷-

۱۱۵-۱۱۷ و ۸-۱۲۰-۱۲۲-۱۲۵-
 ۱۲۷-۲۴۸-۲۶۷-۳۰۱ و ۲-۴۰۹-
 ۴۲۰-۴۳۶ و ۷-۴۶۲-۵۳۳-۵۳۸ و ۹-
 ۵۴۶-۵۵۲-۶۲۲-۶۲۵-
 فرزاد، مسعود-۴۷-۲۷۳-
 فرصت الدوله شیرازی-۱۹۸-۴۲۲-

۵۷۳

فروزانفر، بدیع الزمان-۲۰-۱۹۳-

۳۸۶-۲-۳۸۱ و ۵۵۴-۶۳۳-

فروغی، میرزا عباس-۷۴-

فروغی بسطامی-۳۵-۸۵-۹۰-

فروغی، ذکاء الملك-۱۹۴-

فریبرز-۱۲۳-

فریدون-۱۱۱-

فصیحی هروی، میرزا-۱۴۵-

فلسفی، نصرالله-۳۳-

فالکی شروانی-۴-۴۳۲-۴۶۰-

فیضی-۶۰۲-

ق

قاآنی-۷۴-۹۰-۴۲۲-

قائم مقام-۳۲-۱۵۱-۳۴۴-۴۱۵-

قاری عبدالله ملك الشعراء-۳۸۱-

قاضی اوزجندی-۴۳۵-

قدسی مشهدی، محمدجان-۵-۱۲۴-

قریب، عبدالعظیم-۱۹۴-

قریب، یحیی-۲۹۹-

لورک-۷۷	کیلاوس بن اسکندر، عنصر المعالی-
م	۵۶۵-۶۰۸-۶۱۳
مادرستانی، نوازنده دوره ساسانی-	کیوان، مرتضی-۱۴
۶۱۴	گ
مارکس-۳۳۷	گاندی-۱۷
میاریلین، همسر آرتور میار-۵۸	گرزم-۵۴۹
مایا کوفسکی-۷۷	گرگانی، مهر علی-۵۲۷
متنبی-۲۹۳	گریفیت-۳۰۲
مجتهدزاده، علیرضا-۵۴۴	گشتاسپ-۴۳۷-۵۴۹
محتشم کاشانی-۵۲۶	گلچین گیلانی-۱۴۰-۵۶۱-۵۶۶
محبوب، محمد جعفر-۴۳۱-۵۱۹	۵۹۳-۵۹۴-۵۹۶
۵۶۷-۴۷۹-۵۷۹-۵۸۰	گلچین معانی، احمد-۱۲۵-۱۷۱-۱۹۸
محدث ارموی-۵۲۴	۱- و ۳۹۰-۴۶۰
محلاتی، شکوة الدین-۱۲	گلستان، ابراهیم-۱۳-۳۱۰-۳۱۵
محمد اسحاق-۵۸۸	۵۴۱-۶۰۵
محمد بن بدر جاجرمی-۵۰۹	گلشن آزادی-۱۰-۱۱-۱۳-۱۴-۴۱
محمد بن عمر رادویانی-۳۱۷-۵۱۱	ل
۵۶۶	لاله، دختر اخوان-۴۲
محمد حسین بن خلف تبریزی-۵۳۵	لاله، همسر حمید مصدق-۱۵-۱۷
محمد علی شاه-۳۳-۳۶۸	لامارتین-۳۲۳
محمد علی میرزا ← محمد علی شاه	لامعی گرگانی-۱۸۳-۵۱۵-۵۶۷
محمد وصیف سبزی-۶۰۶	۵۷۰
محمودخان ملک الشعراء-۵۱۵	لاهوئی-۴۰-۴۵-۲۰۷
مدرس رضوی-۲۰-۱۱۹-۱۴۲-۱۴۶	علی تبریزی-۱۷۵-۳۷۶
۴۷۴-۵۳۶-۶۰۷-۶۱۰-۶۲۷	
مرزبان، رضا-۱۳-۱۴	

منفلوطی، مصطفی-۳۰۳	مستعان، حسینقلی-۴۱۹
منوچهری دامغانی-۵۳-۵۸-۶۹-۷۴	مسعود سعد سلمان-۳۲-۶۹-۲۹۷-
۱۰۷-۱۸۳-۵۱۵-۶۱۸	۵۵۰-۲۹۸
منیر-۱۱۲	مسعودی-۶۱۳
مؤمن، زین العابدین-۴۸۱-۵۷۴	مصدق، حمید-۱۵-۱۷-۱۹
موسی (ع)-۱۱۷	مصفا، مظاهر-۱۵۵-۴۴۵-۲۵۰
مولانا ← مولوی	مظفرالدین شاه-۳۶۸
مولوی-۱۲-۵۸-۶۲-۹ و ۶۸-۷۰-	معاویه-۸ و ۴۲۷
۹۰-۱۰۹-۱۱۰-۱۱۷-۱۴۲-۱۸۳-	معزی، امیر الشعراء-۹۰-۳۶۶-۴۰۴-
۱۹۲-۱۹۳-۶ و ۱۹۵-۲۴۸-۲۸۲-	۵۶۹-
۲۸۷-۳۲۳-۶ و ۳۲۵-۳۶۶-۳۶۸-	معین، دکتر محمد-۳۲-۳۵-۱۸۷-
۴۱۵-۴۱۹-۲۱ و ۴۲۰-۴۲۵-۴۲۷-	۳۱۸-۳۸۵-۵ و ۵۳۴-۵۳۹-۵۷۹-
۴۳۰-۴۳۳-۴۷۵-۸۳ الی ۴۸۵-	۶۱۱-۶۱۲-۶۱۸
۵۳۴-۵۴۶-۵۵۲-۶۲۲-۶۲۶	مفتون تبریزی، یدالله-۱۱-۱۲
مزید ثابتی-۴۱	مفخم پایان، لطف الله-۹۲
مهری عرب-۶۰۲	مقدم، گل فروش-۱۵-۱۶
میر ابو، بی-۸۳	مک نیس-۷۷
میر جلال الدین حسینی ارموی ← محدث	مکی، حسین-۳۸۱
ارموی	ملارضا معزونی الذاکرین رشتی
میرخانی-۴۴۵	ملک الشعراء صوری-۵ و ۳۸۴
میرزا عبدالوهاب نشاط ← نشاط	ملک الشعراء یهار-۱۴-۲۰-۲۹-
اصفهان	۱ و ۳۰-۴۰-۴۶-۴۷-۲ الی ۵۰-۶۹-
میرزاده عشقی-۴۱ و ۴۰-۴۶-۴۸-۵۰	۱۷۳-۲۱۴-۲۱۸-۲ و ۲۲۱-۲۴۰-
۴۱۴	۳۸۵-۵۷۶-۵۷۸-۶۰۶-۶ و ۶۱۵
میرسید رضا خان عقیلی کوثری امیر	ملک زاده، محمد-۳۸۵
آبادی ← عقیلی	منجیک ترمذی-۳۸۶-۵۱۱-۵۱۳
میر فخرایی، مجدالدین ← گلچین	منزوی زنجانی، حسین-۱۱

گیلانی

میلر، آرتور-۵۸

مینورسکی-۳۸۵

مینوی، مجتبی-۱۲۴-۱۴۰-۲۰۶-

۲۶۴-۳۲۳-۳۲۴-۵۲۰-۵۶۶-۵۹۶

ن

ناپلئون-۵۹

ناتل خانلری، پرویز-۵۲۸-۳-۵۳۲ و

۵۵۲-۵۶۷-۵۹۳-۶۱۷

نادرپور، نادر-۱۹۸

نادر شاه-۵۴

ناصر، محمد علی-۵۱۷-۵۲۳

ناصرالدین شاه قاجار-۵۱۵

ناصر بخارائی-۵-۳۶۳-۲-۳۸۱ و

۵۲۴ و ۵

ناصر خسرو-۸ و ۵۷-۸-۶۷-۱۲۱-

۱۷۷-۱۸۳-۲۴۸-۱۰۸-۲۶۱-۲۸۲

-۲۹۱-۳۶۶-۳۶۸-۳۷۶-۴۰۳ و ۴-

۴۰۹-۱۵-۴۱۰-۲۰-۴۱۸-۵۰۹

۵۱۳-۵۲۷-۵۳۰-۵۳۳-۵۴۵

نجفقلی آقاسردار قاجار-۵۷۳

نخجوانی، محمد-۳۰۰-۴۲۹-۶۱۶

نراقی، احمد-۴۴۳

نروداء، پابلو-۷۷

نزاری قهستانی-۵۴۴

نستور-۵۴۸ و ۹

نشاط اصفهانی-۷۴-۸۵

نظامی گنجوی-۶۹-۸۶-۱۰۹-۱۱۹-

۱۲۷-۱۷۱-۱۷۵-۳۰۶-۳۳۲-۳۹۴

۴۲۵-۴۴۱-۸-۴۷۶-۴۸۰-۴۹۴-

۱۳-۶۱۱-۵-۵۲۴ و ۳۰-۶۲۷

نفیسی، سعید-۱۹۳-۳۱۸-۴۳۵-

۴۷۲-۴۷۴-۵۱۶-۷۰-۵۶۹-۶۰۷-

۶۲۳-۶۲۹

نکیسا-۶۱۴

نوائی، عبدالحسین-۳۲۷

نولدکه، تئودور-۱۱۴-۱۱۵

نیچه-۴۰-۸۹-۳۳۷

نی داود، مرتضی-۲۲۰-۲۲۲

نیکلا-۲۰۱

نیمایوشیچ، اغلب صفحات

و

وثوق الدوله-۱۹۸

وثوقی-۲۱

وحشی بافقی-۴۱۵-۴۱۶-۹-۶۲۸ و

وحید دستگردی-۱۱۹-۱۴۶-۲۱۶-

۲۸۳-۳۹۹-۸-۴۷۶-۶۱۲

ورکور-۱۷۹

وزیری، قمرالملوک-۲۱۸-۲۲۲

وصال شیرازی-۹۰

وهرز-۴۶۴

هاتف اصفهانی-۳۸

هوگو، ویکتور-۴ و ۳۲۳	هدایت، صادق-۴۷-۵۹-۶ و ۱۸۵-
هیتلر-۴۱	۲۵۲-۲۵۴-۵۱۴
	هشترودی، دکتر محسن-۹۱
ی	هگل-۳۳۷
	همام تبریزی-۱۲-۸۵
یاقوت-۱۲۲	همای-۵۴۹.
یسه‌نین-۷۷	همایو نفرخ، عبدالرحیم-۵۳۴
یغمای جندقی-۳۲-۷۰-۵ و ۲۰۴-	همایی، جلال-۲۱۰-۲۸۷-۳۰۴-
۲۴۴	۵۳۵-۴۶۱-۵۵۱
	همینگوی، ارنست-۳۱۰-۳۱۱-۳۱۳

فهرست کتب، مجلات، روزنامه‌ها و اشعار

اسکندرنامه-۶۲۵	آ
اشک معشوق-۳۲۴	آتشکده آذر-۳۹۶-۲ و ۴۷۱
افسانه-۴۵-۵۰-۴۷-۹۱-۹۰-۱۹۹	آخر شاهنامه-۵۰۷
۲۱۴-۲۲۱-۶۳۳-۶۳۵	آرش-۲۱-۶۱۹ و ۲۰
اقبال نامه / خودنامه نظامی-۱۱۹	آزادی-۱۰
البدع البدایع-۱۹۴	آزاد یستان-۱۰۱-۱ و ۲۴۰
الخزائن-۴۴۳	آندراج-۴۳۲-۵۷۳
الشعرو الشعراء-۳۰۳	
المستطرف فی کل فن المستطرف-۲۲۷	ا
۲۲۹-۲۳۷-۲۳۹	
المعجم-۱۳۰-۱۴۲-۱۵۴-۱۷۸-	اجاق سرد-۲۵۴
۲۵۹-۲۸۷-۲۸۸-۵۳۵-۵۵۳-۵۶۶	ادباء العرب فی الاندلس-۸ و ۲۲۷
۸ و ۶۰۷-۶۱۳-۶۲۰	ادب پارسی-۱۸۷
المنجد-۱۲-۵۱۱	ارزش احساسات-۲ و ۵۱-۲۰۶
الهلال-۳۰۳	ارغنون-۱۱-۱۴-۳۸۷-۴۲۳-۶۳۴
الهی نامه-۶۲۸	ارمغان-۴۷-۵۱۵
امثال وحکم-۵۰-۲۹۸-۳۰۱-۳۰۰-	اساس الاقتباس-۱۹-۱۱۸-۱۴۶-
۴۱۹-۴۶۹-۷-۵۸۵ الی	۲۵۱-۹ و ۶۰۸-۶۱۰
امید، جمله-۳۳	اسرارنامه-۶۲۸

ت	اندوهناك شب-۱۸۰
تاریخ ادبی ایران-۶۱۴	انگاسی-۴ الی ۹۲
تاریخ بیهقی-۴۴۳	اوستا-۶ و ۱۸۵-۲۰۲-۴۷۰
تاریخ تطور شعر فارسی-۶۱۵	ایران-۴۷-۵۴-۵۸
تاریخ سیستان-۶۰۶-۶۰۸	ایران ما-۹۷-۳۱۳
تاریخ گزیدم-۳۲۷	ای مرغ سحر-۳۰-۵ و ۳۴-۳۸
تحفة الاحرار-۶۳۰	بابا شمل-۳۳
تحفة العراقین-۶۲۹	باز گشت ادبی-۵۱ و ۵۰-۴۷۱
تحفه سامی-۲۸۲	بحث و تحقیقی درباره بحرطویل فارسی
تحول شعر فارسی-۴۸۱-۵ و ۵۷۴	خسروانی و لاسکوی ۲۲
تذکره الاولیاء-۱۵۴	براهین العجم سپهر-۴۵۹
تذکره خزانة عامر-۴۷۲	یرحان قاطع-۳۸۵-۶ الی ۵۳۳-۵۳۹
تذکره دولتشاه سمرقندی-۱۹۱-۱۹۶	۶۰۸-۶۱۱ الی ۱۳-۶۱۸
تذکره شعرای پنجاب-۴۶۴	بلغ-۲۱
تذکره میخانه-۱۲۵	بوستان سعدی-۳۸-۱۰۹-۴۴۷-۴۴۹
تذکره نصرآبادی-۶ و ۱۴۵-	۴۵۰-۸ و ۴۵۷-۶۲۵
۱۷-۲۱۵-۳ و ۲۸۲-۶۰۲	بهرام نامه-۱۷۵
تذکره هفت آسمان-۱۷۱	ینوایان-۳۲۴
ترجمان البلاغه-۳۱۷-۵۱۱-۵۲۷	پ
ترجمان القرآن-۵۱۲	پادشاه فتح-۹۱ و ۹۰-۳۲۰-۳۶۱-۳۳۸
توفیق-۳۳-۴۷	۴۳۹-۴۸۸-۴۹۵
تیریش-۱۸۷	پانزده گفتار-۳۲۴
ج	پریا-۳۴
جام جم-۶۲۷	پیام نوین-۹۷-۲۲۱

د

- دانشکده-۴۷
 در حیاط کوچک پائیز-۸
 در راه هنر-۹۷
 دره نجفی-۱۸۹-۱۹۴-۵۷۳
 دریاچه‌ای بر باغ بسیار درخت-۴۱
 دستور جامع زبان فارسی-۵۳۴-۵۳۸
 دماوند، قصیده-۳۱-۶۹
 دم زدنی چند دره‌های تازه-۳۴
 دو نامه-۱۴۹-۲۵۷-۲ و ۲۷۱-۲۷۹
 -۲۸۵-۲۹۰-۲۹۷-۳۰۳-۳۰۸-
 ۵ و ۳۱۴-۳۲۳-۳۳۰-۳۳۴-۵۶۱
 دید و باز دید-۲۰۶
 دیوان ادیب پیشاوری-۴۴۳-۴۶۸
 ۴۶۹-۵۱۷-۵۴۴-۵۵۲
 دیوان ادیب صابر ترمذی-۵۱۷-۵۲۳
 دیوان اشرف‌الدین حسینی-۴۰
 دیوان امامی هروی-۵۱۶
 دیوان انوری-۴۷۲-۵۳۶
 دیوان اوحدی مراغه‌ای-۶۲۳
 دیوان خاقانی-۴ و ۳۸۳-۳۸۵-۴۸۰
 ۴۸۱
 دیوان رشید وطواط-۵۶۹
 دیوان رفیق اصفهانی-۵۴
 دیوان منائی-۲۷۷

جلالیر نامه-۳۴۴-۴۱۵

جنگ هنر و ادب امروز-۳۱۲

جهان، روزنامه-۳۴

ج

- چراغ هدایت-۹ و ۳۹۸
 چرند و پرند-۳۱-۳۳-۴۷
 چهار مقاله عروضی-۳۱۸

ح

- حدایق السحر-۳۱۸-۵۶۶-۹ و ۵۶۸
 حدود العالم-۵ و ۳۸۴
 حقیقة الحقیقة-۶۲۷
 حکایات-۹۱-۹۳
 حماسه ملی ایران-۱۱۴
 حیدر بابا-۱۴-۱۶

خ

- خاموشی دریا-۱۷۹
 خاتواده سرباز-۸ و ۴۷ و ۲۰۰
 خسرو و شیرین-۱۲۷-۱۳-۱۱۱-۶
 ۶۲۸-
 خشم و هیاهوی فالکنر-۱۳-۳۱۲
 خمسة نظامی گنجوی-۱۰۹-۱۷۱-
 ۴۷۸-۱۷۵
 خوشه، مجله-۱۹۰

دیوان ناصر خسرو-۱۲۱-۲۶۹-۲۹۱

۵۲۷-۴۲۰

دیوان نورالدین ظهوری-۵۲۶

دیوان وحشی-۶۲۹

دیوان یغمای جندقی-۲۴۴

و

راهنمای زندگی-۴۷

رباعیات خیام-۶۸

رجال ایران-۴۶۵

رساله‌ای در باب اوزان شعر عربی و

فارسی-۱۲۴

رستم و سهراب-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 و منوچهر-۶۳۰

س

سبحة الابرار-۶۳۱

دیوان سوزنی-۴ و ۱۵۳

دیوان شمس-۶۸-۲۸۶-۳۲۵

دیوان صبوری، ملک الشعراء-۳۸۵

دیوان طالب آملی-۵۲۶

دیوان طرزی افشار-۵۵۲-۵۸۲

۶۰۱

دیوان عارف-۴۰ 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 تا آنی-۵۴

دیوان قطران تبریزی-۳۰۰-۳۱۸

۴۲۹

دیوان قطعات و رباعیات ابن یمن-۴۳۰

دیوان قوامی رازی-۵۲۴

دیوان گل زرد-۴۰

دیوان لامعی گرگانی-۵۷۰

دیوان لاهوتی-۴۰

دیوان محتشم کاشانی-۵۲۷

دیوان محمودخان ملک الشعراء-۵۱۵

دیوان ملک الشعراى بهار-۴۰-۲۱۸

۲۲۲-

دیوان ناصر بخارائی-۳۸۱-۵۲۴

۴۸۹-۴۹۵-۵۰۴ و ۵۰۴

شهریارنامه-۵۵۰

شهیدان هنر-۱۷

ط

صنف، مجله-۸۶-۲۴۴

صور اسرافیل-۴۷

طوفان-۴۷

ظ

ظفرنامه شاه جهانی-۱۲۵

ع

عارفنامه-۱۷ و ۴۱۶

عالم آرای عباسی-۲۱۰

عروض همایون عبدالقهار بن اسحق-

۱۹۴-۷ و ۵۶۶

عصر الانبعاث-۲۲۷

غ

غزل و تحول اصطلاحی آن در قدیم و

جدید-۶۱۴

غزلیات شمس-۲۸۷-۳۰۴-۴۷۶

غیاث اللغات-۱۸۹-۵۶۷-۱ و ۵۷۰

۵۷۳

سبک شناسی-۵۱-۶۱۶-۶۱۷

سخن، مجله-۳۴-۱۰۷-۱۵۰-

۵۳۲ و ۳-۵۶۷-۵۷۶-۵۹۳-۵۹۴

۶۱۷

سخنوران ایران در عصر حاضر-۵۸۸

سخنوری، مقاله-۵۶۷-۵۷۵

سخن و سخنوران-۳ الی ۴۸۱

سرود پناهنده-۱۷۷

سفینه البحور-۵۶۳

سلامان و ابسال-۶۲۶

سلسله الذهب-۸ و ۲۷۶

سه تنگدار-۲۹

سی پاره-۱۵۵

ش

شاهنامه فردوسی-۶۸-۱۰۹-

۱۶ الی ۱۱۱-۱۱۸-۱۲۵-۱۲۸-

۴۳۷-۴۳۸-۵۵۰-۶۲۲-۶۲۵

شاهنامه نوبخت-۵۳-۱۲۱

شاهنشاه نامه-۵۳-۱۲۱-۲۸۸

شبگیر-۵۲۸

شعر العجم-۶ و ۳۰۵-۸ و ۵۶۷-

۶۲۲

شعر در ایران-۵۷۶-۶۱۵

شعر من-۴۹۱-۸ الی ۴۹۶-۵۰۲-

۵۰۴-۵۰۵-۵۲۲

شهر شب و شعر صبح-۴۸۴-۴۸۶ و ۷

ف

- فرهاد و شیرین جامی-۶۲۸
 فرهنگ آبادیهای ایران-۹۲
 فرهنگ جهانگیری-۶۰۸-۶۱۷
 فرهنگ عمید-۵۱۲
 فرهنگ مترادفات و اصلاحات-۴۲۳
 فصلی چند در اینکه نیمامردی بود
 مردستان-۲۱
 فضای بی چون و چرا-۹۱
 فن شعر-۱۴۸-۲۸۹

ق

- قابوسنامه ۵۶۵-۶۰۶-۶۰۸-۶۱۳
 قرن بیستم-۸ و ۴۷
 قلعه سریم-۹۱
 قهرمانان استالینگراد-۱۴
 قیصر نامه-۴۶۹

ک

- کارشب پا-۹۰-۳۳۳-۴۹۸-۵۰۱
 کارنامه بلخ-۶۲۷
 کاوه مجله-۲۴۳
 کشتی شکسته‌ها-۳۱۲
 کشکول-۵ و ۱۵۲-۴۲۳-۴۷۱
 کلیات حکیم سوری-۳ و ۳۶۲-۳۶۶

۳۷۷-۳۷۵-۳۷۴-۳۷۱

- کلیات سعدی-۶ و ۴۴۵-۹ و ۴۴۸
 کلیات شمس-۱۱۰-۱۹۳-۵۵۴
 کلیات صائب-۵۱۶-۵۱۸
 کلیات صامت بروجردی-۲۰۶-۵۹۰
 ۵۹۲
 کلیات صبای کاشانی-۵۴
 کلیات عرفی شیرازی-۳۹۶
 کلیات یغما-۶ و ۲۰۵
 کلیه و دمنه-۵۵۲-۶ و ۶۲۵

گ

- گات‌ها-۱۸۵
 گرشاسبنامه اسدی-۱۰۹-۱۲۴-
 ۶۲۵
 گشتاسبنامه-۵۴۸
 گلزار ادب-۳۸۱
 گلستان سعدی-۴۲۷-۵۳۸
 گلشن راز-۶۸
 گنج بازیافته-۵۴۶

ل

- لباب الالباب-۱۷۷-۸ الی ۶۰۶
 لسان‌القلم-۱۹۱
 لغات الفرس اسدی-۱۷ و ۱۶۶

معالم السفر-۱۰۰
معراج العروض-۵۷۳
معیار الاشعار-۱۱۳-۱۵۳-۵۶۶-
۶۰۶-۶۱۷-۶۱۸
مقدمه ابن خلدون-۷ و ۲۲۶-۲۳۰-
۵ و ۲۳۴-۲۳۷-۲۳۸-۲۹۱-۲۹۳
منتهی الارب-۵۱۲
منطق الطیر-۶۲۶
موسیقی شعر-۶۲۰
مونس الاحرار-۵۰۹
میر داماد-۴ و ۹۳

ن

نسیم شمال-۴۰
نصاب الصبیان-۱۱۲-۱۲۳
نمونه های شعر نو-۳۴-۵۹۴
نمونه های از شعر نیما یوشیج-۹۱
نوبهار-۴۷
نوشته های پراکنده صادق هدایت-
۲۰۲ و ۲۰۴-۵۱۴
نوشین روان، مثنوی-۳۶۲
نوعی وزن، مقاله-۹۷
نیما زندگی و آثار-۴۵-۴۸-۴۹-۵۱
۶۵-۲۰۱

و

وزن شعر-۵۶۷

لغتنامه دهخدا-۵۰-۳۸۹-۴۳۵-
۶۱۸

لیلی و مجنون-۶۲۹

م

ماجرا کوتا-۷
مانلی-۹۰-۲۰۲-۳۰۹-۳۱۰-
۳۸۲-۴۹۰-۴۹۱-۵۰۲
مجانلی الادب-۲۲۷
مجله دانشکده ادبیات-۱۲۴-۲۴۰
مجله مصور ماهوار کابل-۶۰۲
مجمع التواریخ-۱۲۲
مجمع الفصحاح-۵۸۲-۶۰۲
مجل التواریخ والقصص-۳۸۵
محرقات الفوائد-۲۰۶
مخزن الاسرار-۱۲۷-۱۷۱-۶۳۰-
۶۳۲
مردی در پشت شعر-۳۱۳
مرغ آمین-۲۱-۱ و ۹۰-۳۱۹-
۴۹۲ و ۳-۴۹۸-۵۰۵-۵۲۰-۵۲۷-
۵۲۹-۵۳۰
مرغ شعر-۲۱۸-۲-۱۲۱ و
مرغ مجسمه-۵۰۳
مزدیسنا-۸ و ۱۸۷
مشکل نیما یوشیج-۲۰۶
مصیبت نامه عطار-۶۲۶
مضحکة عقل-۲۹۸

وطنیات پور داود-۴۰

ویس و رامین-۱۰۹-۳۰۰-۴۳۱-

۶۲۸-۵۱۹ و ۲۰

همت-۵۹۶

هنر شعر-۳۰۷

هیرمند-۲۱

ی

ه

هست شب-۲۵۴

هفت اورنگ-۲۲-۶۲۴-۶۲۶-۶۲۸

۶۳۱-

هفت پیکر-۱۷۵-۶۲۲-۶۲۷

هفت مقاله-۲۰۶

عماهنگی و ترکیب-۲۱

یاداشتهای قزوینی-۵۵۲-۵۵۴-

۵۷۱

یادگار، مجله-۱۲۴-۵۱۰-۵۶۸

ینما، مجله-۲۰۶-۲۱۰-۶۱۴-۶۱۹

یوسف و زلیخا-۶۲۸

فهرست اماکن، شهرها، ادیان و اقوام

۶۱۹-۶۱۴-۶۰۹-۲۸۲-۲۴۶	ت
اسماعیلیه-۲۶۸	آتل، رود-۳۸۵-۳۸۳
اصفهان-۲۴۷	آذربایجان-۴۲۸
اعراب-۱۱۲-۱۷۵-۲۸۹-۳۸۶-	آذریان-۱۷
۶۲۲	آریا، نژاد-۱۱۱-۲۰۲
افغانستان-۵۳-۳۸۱	آلمان-۴۱-۴۶۷
امریکا، قاره-۲۴۶	آیتل ← آتل-رود
امشاسپندان-۱۸۴-۲۴۵-۲۴۸	
انجمن پرورش افکار-۴۷	ا
انجمن حکیم نظامی-۴۷	آتل ← آتل-رود
اندلس ← اسپانیا	اروپا-۵۱
اندلسیان-۲۳۶	ارومیه-۱۱
انگاس، روستا-۹۲	ارومیه، دریاچه-۱۱
انگلیس-۴۱-۷۰	اسپانیا-۷ و ۲۲۶-۶ الی ۳۳۴-۴۶۴
ایران-۱۷۵-۱۷۳-۱۷۱-۱۲۳-۴۴-	استالینست-۵۴
۲- ۱۸۱ و ۷- الی ۱۸۵-۲۰۷-۲۹۸-	استانبول-۲۴۳-۳۱۷-۵۱۱
۶۱۹-۶۱۷-۶۰۹-۴۳۷-۳۸۱	استانبول، خیابان-۴۲۰
ایران باستان-۴۱	اسلام-۲۹-۱۸۲-۶ و ۱۸۵-۲۱۱-
ایران شهر-۱۲۲	

پ	ایرانیان-۱۸۷-۳۸۶-۵۴۱
پاکستان-۵۳	ب
ج	بازارچه بخارا-۶۰۷
جهرم-۶۲۰	برلین-۲۴۳
جیحون، رود-۳۸۳	بغداد-۲۸۰-۴۷۴
چین-۷۳-۴۶۷-۵۴۷	بلخ-۴۳۷-۵۴۹
خ	بمبئی-۵۷۳
خراسان-۲ و ۱۱-۱۴-۲۰-۶۲-۱۰۰	بودائی-۴۵
۱۱۷-۱۷۷-۱۷۷-۲۴۷-۲۶۸-۳۳۲-	بیروت-۱۸-۳۰۷
۳۹۷-۵۳۵-۵۸۶-۵۸۷-۵۸۸-۶۱۵	ت
خزر، دریاچه-۳۸۳-۳۸۵	تاجیکستان-۵۳-۵۴
خوزستان-۴۲	تبریز-۱۲-۱۶-۱۷-۱۹-۲۲۳-۲۴۰
د	۲۸۰-۳۰۰-۴۲۹
دارالتحریر شاهی افغانستان-۶۰۲	ترکیه-۳۲۵-۵۱۴-۵۲۷
دانشگاه تهران-۱۱۹-۱۴۲-۳۲۴-	تلویزیون ملی ایران-۴۱
۳۶۲-۳۶۵-۳۸۱-۶۱۰	توران-۱۲۲-۴۶۷
دماوند، کوه-۴۲۴	توس-۲۰۶-۳۲۳-۳۳۲-۶۱۵
دهلی-۵۸۸	توسیان-۴۰
ر	تهران-۱۰-۱۱-۱۳-۱۹-۲۲-۲۷-۳۴-
رئالسم-۸۲	۴۲-۴۴-۵۴-۱۴۸-۱۹۴-۲۰۱-۲۰۵-
	۲۰۶-۲۲۳-۳۲۷-۳۶۳-۳۸۲-۴۲۰-
	۲-۴۳۱-۴۴۳-۴۴۴-۴۶۹-۴۹۵-
	۵۰۵-۵۱۴-۵۱۶-۵۲۰-۴ و ۵۵۳-
	۵۶۲-۵۷۰-۵۷۳-۶ و ۵۷۵

و	م
ولگا-۳۸۳-۵ و ۳۸۴	مازندران-۹۲-۳۳۹-۳۴۴
ه	مشهد-۱۰-۱۸-۱۹-۲۱-۲۰۶-۳۳۲
هلند-۷۷	۵۲۶-۵۴۴-۶۱۵
همدان-۲۴۷	مصر-۲۲۹-۲۳۸
هند ← هندوستان	مغرب-۲۲۶
هندوستان-۵۴-۳ و ۷۲-۱۲۴-۱۷۱-	منгол-۱۳۳-۴۲۸
۵۲۶-۵۴۷-۵۶۵	مهر، بیمارستان-۱۵-۱۹
ی	ن
یوش-۳۳۳	نوشهر-۹۲
یونان-۵۴۷	نیمروز-۱۲۳

عربستان-۷۰	روس-۴۱-۲۰۱
	روستا-۴-۳۸۳
ف	روم-۱۲-۲۸۰-۴۷۴
	ری-۲۸۰-۴۷۴-۶۲۰
فارس، قوم-۵۶۵	ز
فراخکرت، دریا-۱۸۸	زرتشت، خیابان-۱۵-۸-۱۸۷
فرانسه-۲۰۶	
فراه-۱۱۲	
ق	س
قاجاریان-۳۶۵	سامانیان-۵ الی ۶۱۳
قم-۱۵۴-۴۷۱	سامانیان-۶۱۷
ک	سیحون، رود-۳۸۳
	سیستان-۱۱
کابل-۶۰۲	ش
کراچی-۴۶۴	شیراز-۲۲۹-۲۴۷-۳۶۴
کرمان-۲۴۶	شیرازیان-۴۰
کریم آباد-۱۰	شیروان-۵۸۸
کوه منگی-۳۳۲	
گ	ط
	طبرستان-۱۸۲
گیلان-۹۲	
ل	ع
	عراق-۱۹-۵۳۵
لندن-۵۹۸	

قیمت: ۴۵۰ تومان