



موسیقی شعر

دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی

موسیقی شعر



شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۱۸ —
موسیقی شعر / محمدرضا شفیی کدکنی. — [ویرایش ۳]. — [تهران]: آگاه، ۱۳۷۰.
چاپ دوازدهم آگه ۱۳۸۹
۴ + چهل و دو + ۶۷۹ ص. ISBN 964-329-042-5
فهرست نویسی براساس اطلاعات فیفا (فهرست نویسی پیش از انتشار).
کتابنامه: ص [۶۶۱] - ۶۷۹؛ همچنین به صورت زیرنویس.
۱. قافیه. ۲. شعر فارسی -- تاریخ و نقد. الف. عنوان.
۸ م ۷ ش / PIR۳۵۴۸ / ۴۱ / ۰ فا ۸ - ۱۳۸۵
کتابخانه ملی ایران ۷۶ / ۴۲۷۶ - ۸۵ م



موسیقی شعر

محمدرضا شفیی کدکنی

(چاپ یکم: ۱۳۵۸، چاپ دوم، متن گسترش یافته: ۱۳۶۸)

لیتوگرافی: طاووس رایانه، چاپ: نیل، صحافی: کیا

چاپ سیزدهم: ۱۳۹۱

شمارگان: ۱،۱۰۰ نسخه

همه حقوق چاپ و نشر این کتاب محفوظ است

مرکز بخش: کتاب گزیده

خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، بین روانمهر و لبافی نژاد،

نبش کوچه دیدبان، پلاک ۳۳

تلفن: ۶۲ ۲۹ ۴۹ ۶۶، ۹۸۷ ۴۰۰ ۶۶

قیمت: ۳۰،۰۰۰ تومان

به یاد مادرم، آن بزرگ‌آموزگار زندگی و شعر و آن شیفته
سرودهای حافظ که نخستین نغمه‌های سخن پارسی را
يك حرف و دو حرف بر زبانش
الفاظ نهاد و گفتن آموخت.

در چاپ سوم

بخشی از «تحریر محل نزاع» را بعضی از خوانندگان و دوستان نپسندیدند و گفتند: در بعضی اذهان می‌تواند موجب سوء تفاهمی شود. درین چاپ، آن بخش را حذف کردم. با سپاسگزاری از یادآوری آن عزیزان و اعتراف به اینکه هرکس کوچکترین قدمی در راه تعالی فرهنگ این آب و خاک برداشته باشد، مورد کمال احترام این قلم است تا چه رسد به بزرگانی که احوال و آثار ایشان فصول اصلی تاریخ ادبیات و فرهنگ عصر ما را تشکیل می‌دهد. به مناسبت حذف آن بخش، تغییری در نظام صفحات آن مقدمه ایجاد شد که ازین بابت هم باید عذرخواه خوانندگان باشم.

اما قضیه به همینجا خاتمه پیدا نکرد. عده‌ای از شعرای جوان با نامه و تلفن و پیغام و حضوری، گله کردند که چرا گفته‌ام در این سالهای بعد از سقوط سلطنت، شعر برجسته‌ای به نظرم نرسیده است و اگر بوده از کارهای گویندگانی بوده است که قبل از دهه پنجاه به کمال شعری خود رسیده بوده‌اند.

من همچنان عقیده دارم، و درین عقیده روز بروز، راسخ‌تر می‌شوم که شعر از وقتی روی در ضعف نهاد که شعرای جوان، بجای این که به زندگی و

زمانه و عشق و سرنوشت انسان بیندیشند، به این فکر افتادند که چه کار کنند که «صاحب سبک» شوند و به اصطلاح روزنامه‌ها «زبان خاص» خودشان را پیدا کنند؛ در نتیجه هم از «ذاتِ زندگی» - که سرچشمه همه هنرهاست - بدور افتادند و هم از «سایه زندگی» که سبک است.

این روزها، در نوشته‌ای از شاعر بزرگ روس، بوریس پاسترناک خواندم که در مورد انحطاط شعر در نسل شاعران روس سالهای ۱۹۲۰ گفته بود:

... برای من رؤیای «زبانی جدید» و شکل «بیان کاملاً شخصی» مفهومی ندارد. بخاطر این رؤیا بود که از بیشتر آثار سالهای بیست، که فقط به دنبال «تجربیاتِ سبکی» بودند دیگر اثری نیست. فوق‌العاده‌ترین کشف‌ها زمانی اتفاق می‌افتد که وجود هنرمند لبریز از چیزی گفتمنی‌ست؛ درین حالت او زبان رایج را برای بیان آن انتخاب می‌کند و این زبان، در حینِ کاربرد، از درون، دگرگون می‌شود.

بنظرم رسید که عین همان بیماری در شعر ما نیز شیوع پیدا کرده است. من بعنوان معلم درسِ «سبک‌شناسی»، به تمام شاعران جوان یادآور می‌شوم که «صاحب سبک» شدن و «زبان خاص» پیدا کردن کار دشواری نیست. «شاعر شدن» کار سختی است. امروزه با بهره‌وری از نظریه‌ها می‌توان ده‌ها نوع «سبک شعری» و «زبان خاص» بوجود آورد. اما صدسال هم که با نظریه کار کنند یک رباعی مثل رباعیات خیام یا یک غزل مثل غزل‌های حافظ نمی‌توانند بگویند؛ زیرا شاعر شدن است که دشوار است، شعر گفتن است که دشوار است، اما «صاحب سبک شدن» و «زبان خاص» بوجود آوردن، کاری است بسیار سهل و آسان.

برای این که شما صاحب سبك شوید کافی است که بدانید «سبك» چیست و عناصر سازنده آن چیست؟ اگر بدانید که «سبك انحراف از نرم» است و برای منحرف شدن از نرم راه‌های بی‌نهایتی وجود دارد، در آن صورت، حتی نیازی به کامپیوتر هم ندارید. با برنامه‌ریزیهای بسیار ساده می‌توانید انواع «سبك» ها و «زبان» های خاص شعری را بوجود آورید. عناصر اصلی شعر عبارت است از زبان، موسیقی، و تصویر و هریك از این عناصر دارای اجزاء و شاخه‌های بیشماری است: زبان در دو قلمرو صرف و نحو، قابل گسترش است. هر نوع انحرافی که شما در حوزه زبان ایجاد کنید عملاً سبك تازه‌ای را بوجود آورده‌اید: فرض کنید نرم زبان شعر، تا امروز، این بوده است که درصد کلمات عربی در آن هشت درصد باشد و آنهم کلمات عربی خاصی، اگر این هشت درصد را به چهل درصد برسانید سبك شما چشم‌گیر خواهد بود. یا اگر این هشت درصد را به صفر برسانید بازهم سبك شما چشم‌گیر خواهد بود. حتی اگر درصد موجود در نرم را تغییر ندهید اما نوع کلمات را عوض کنید، آنهم ایجاد سبك می‌کند: مثلاً اگر هشت درصد موجود، کلماتی است از نوع: صُبح و ظُهر و نور آنها را با معادلهای عربی غیر رایج آنها عوض کنید و بگویید: صباح، ظهیره و ضوء. اگر در حوزه «ترکیب‌سازی» نرم زبان را دگرگون کنید، باز به «سبك» رسیده‌اید اگر در حوزه «نحو زبان» و جای قرار گرفتن اجزای جمله، نرم زبان را تغییر دهید این خود عامل ایجاد سبك است. اینها ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین نکته‌ها در باب زبان است که هر كودك دبستانی هم آن را می‌داند؛ ولی وقتی که این کار با تعمّد انجام شود و «بسامد» آن چشم‌گیر باشد، ایجاد سبك می‌کند. در مورد موسیقی شعر نیز همین نکته قابل ملاحظه است: متمرکز کردن شعر در وزن یا اوزانی خاص، ایجاد سبك می‌کند. استفاده از قافیه (و انواع امکانات آن) یا استفاده نکردن عمدی از آن، خود می‌تواند عامل ایجاد سبك شود. در اوزان نیمایی، فاصله قافیه‌ها را کم یا زیاد کردن عامل سبکی است. اینها وقتی با بسامد بالا و محاسبه درصد

کاربرد، مورد استفاده قرار گیرد، همه، عامل سبك است. با اینهمه، قلمرو اصلی سبك را شاید حوزه «بیان» و «تصویر» است که می‌سازد. در آنجا امکان انحراف از نرم بی‌نهایت است؛ از ساده‌ترین کارها مثال می‌زنم: اگر شما همه چیز را از طریق «مزه» و «خوردنیها» مورد تصویر قرار دهید: قرص خورشید در غروب، «چغندر پخته» باشد و ستاره‌های شب «حبه‌های قند» و کهکشان «مشتی شکر» که در آسمان ریخته‌اند، وقتی اینگونه تصویرها به بسامد بالایی برسد و يك طرف تصاویر شما را خوردنیها تشکیل دهد، شما صاحب سبك شده‌اید. حتی اگر در دایره محدود این چند تصویر خوردنی مبتذل هم شما بخواهید می‌توانید تنوع سبکی ایجاد کنید: یکبار بگویید خورشید همچون چغندر پخته‌ای و ستاره‌های شب همچون حبه‌های قند و کهکشان همچون مشت شکر این خود نوعی سبك ایجاد می‌کند. «همچون» را حذف کنید و فقط بگویید چغندر پخته خورشید، حبه‌های قند ستاره‌ها، مشت شکر کهکشان این خود نوعی دیگر از سبك را بوجود می‌آورد. یا حتی می‌توانید کوتاه‌ترش کنید و فقط بگویید: چغندر پخته غروب، و حبه‌های قند آسمان شب، و مشت شکر ریخته بر آسمان، هرکدام از این گونه‌های بیان را که انتخاب کنید - اگر بسامد کار شما چشمگیر باشد - عملاً به يك «سبك خاص» رسیده‌اید. من عمداً از پیش پا افتاده‌ترین و ساده‌ترین نمونه‌هایی که ممکن بود مثال زدم و نخواستم از سطوح بالای زبان شعر یا موسیقی شعر یا تصاویر پیچیده و انتزاعی سخنی بگویم که خواننده عادی را گیج می‌کند.

اگر فهمیده باشید که «سبك» دو عامل اصلی دارد: «انحراف از نرم» و «بسامد» (یعنی فرکانس) با برنامه‌ریزی برآحتی می‌توانید «صاحب سبك» شوید و به «زبان خاص» خودتان دست پیدا کنید و در آن صورت از سرِ صدف‌رسنگ راه، حرفه‌اتان، خودش را نشان می‌دهد:

مثلاً از طریق بالا بُردن بسامد «کلماتی خاص» از «مجموعه‌ای خاص»: فرض کنید در مجموعه رنگ‌ها، شما اگر نیلی را تکرار کنید: آسمان

نیلی، برگهای نیلی، نگاهِ نیلی، آبهای نیلی، لحظه‌های نیلی، خواب نیلی، بیداری نیلی و... و این تکرار به حدی برسد که در سخن شما همیشه چیزهایی نیلی دیده شود - بخصوص که هرازگاهی نیلوفر را فراموش نفرمایید - تا حدی صاحب سبك شده‌اید و می‌توانید مکتب و سبك خود را به نام نیلیسم به ثبت بدهید اما شاعر شدن شما جای حرف است، آن را دیگر جامعه تعیین می‌کند نه روزنامه و نقدی که دوستان شما بنویسند. حال اگر نیلی را کسی قبلاً به ثبت داده باشد شما می‌توانید یشمی را انتخاب کنید: آسمان یشمی، برگ‌های یشمی، نگاهِ یشمی، آبهای یشمی، لحظه‌های یشمی، الخ... مگر رنگ کم است؟ حالا چه اصراری دارید که فقط در دایره رنگ‌ها محدود بمانید؟ می‌توانید از مجموعه سنگ‌ها استفاده کنید: مرمر، خارا، یاقوت و زمرد و زبرجد و... می‌توانید از مجموعه بشمار حیوانات: اسب، پلنگ و هزاران جور موجودات صحرایی و دریایی كمك بگیرید. عمده این است که «بسامد» یکی از اینها را بالا ببرید. این نکته است که «سبك شخصی» یا «زبان خاص» را به وجود می‌آورد.

اینها که مثال زدم ساده‌ترین عناصرند و من بعد از پیش‌پا افتاده‌ترین راه‌ها سخن گفتم تا خوانندگان عادی و کسانی که اصلاً با مسائل سبك و زبان سر و کاری ندارند، آنها هم مقصود را دریابند و گرنه اندکی فنی‌تر اگر وارد عمل شوید و از میان انواع تصویر یکی را (مثلاً نوعی خاص از حسامیزی را) بسامدش را بالا ببرید می‌شوید صاحب سبك. حتی بالا بردن بسامد ساختارهای صرفی کلمات هم می‌تواند برای شما سبك ایجاد کند؛ مثلاً بسامد «مصدر» یا «اسم مصدر» یا «وابسته‌های عددی» یا «واژگان پارسی سره» یا «واژگان کهنه گرفته شده از متون قدیم: باستانگرایی و آرکائیسم» یا «کلمات عربی یا فرنگی غیرمستعمل در فارسی»، هر کدام از اینها را وقتی فرکانس، یعنی بسامدش را بالا ببرید، خودش سبکی می‌شود و زبانی خاص ایجاد می‌کند.

در قرن یازدهم شاعری داریم که «صاحب سبک‌ترین شاعر تاریخ ادبیات ایران» است و شاید هم «صاحب سبک‌ترین شاعر جهان» باشد. کسی که سعدی و حافظ و خیام و فردوسی یک‌هزارم او دارای سبک خاص نیستند و آن شاعر، شخصِ شخیصی است به نام «طرزی افشار» که از بس «صاحب سبک» بوده است، تخلصِ خود را از همین جنبه «سبک‌مداری» خود انتخاب کرده است. لابد می‌دانید که قدما «سبک» را، گاه، «طرز» می‌خوانده‌اند. این شاعر از بس که «صاحب سبک» بوده است تخلصِ خود را «طرزی» برگزیده است. حالا می‌فرمایید سبک ایشان چیست؟ - این شاعر بی‌همتای «صاحب سبک خاص» (که به اصطلاح ناقدان روزنامگی عصر ما: «زبان خاص خودش را یافته بوده است.») تمام امتیاز سبکیِ خود را در این قرار داده است که بسامد «مصادر جعلی» را در شعرش بالا برده است: پلاویدن (پلو خوردن) تعجبیدن (تعجب کردن) جمادیدن (ماه جمادی را پشت سر گذاشتن) رَجَبیدن (ماه رجب را سپری کردن):

شعبان رمضان، گر بهلاوم متعجب
بی‌آش جمادیدم و بی‌نان رَجَبیدم

خواهید گفت: «این که شعر نیست. نظم است!» عجله نفرمایید آنها که در آینده خواهند آمد همین حرف را در موردِ فرمایشاتِ اغلبِ معاصران ما خواهند زد. خواهند گفت: «این که شعر نیست. نثر است!» برگردیم به هنرنامه‌های شاعر صاحب سبک، حضرت طرزی افشار که با کاربردِ مصادرِ جعلیِ ملولیدن (ملول شدن) و قبولیدن (قبول کردن) و فروعیدن (فقه یا فروع‌دین را آموختن) و اصولیدن (علم اصول یا اصول‌دین را فراگرفتن) می‌فرماید:

مبادا که از ما ملولیده باشی
حدیثِ حسودان قبولیده باشی
چو درسِ محبتِ نخواندی، چه سود، ار
فروعیده باشی، اصولیده باشی.

شهدالله که حافظ و سعدی، يك هزارم سبكِ شخصیِ این شاعر را ندارند؛ شعر سعدی با شعر همام تبریزی اشتباه می‌شود و شعر سلمان ساوجی و عماد فقیه کرمانی وارد دیوان حافظ می‌شود و جز از راه نسخه‌شناسی قابل تشخیص نیست و شعر صائب تبریزی با شعر سلیم تهرانی و کلیم کاشانی مرتب اشتباه می‌شود، در صورتی که يك مصراع طرزی افشار را اگر در میان شعر هزار شاعر قرار دهید، از سر صد فرسنگ فریاد می‌زند که «من شعر طرزی افشارم!» سبكِ شخصی از این بالاتر؟ اما آیا او شاعر هم بوده است؟ این را دیگر جامعه تعیین می‌کند.

اینها ساده‌ترین و احمقانه‌ترین راه‌های به «زبان خاص» و «سبكِ شخصی» رسیدن است و اگر اندکی پیچیده‌تر شود و روی برنامه‌ریزی دقیق در قلمرو تمام عناصر شعر باشد، مثل اینکه: حسامیزی را در دایره یکی دوتا از حواس و در قلمرو بخشی از زندگی یا طبیعت، با شکل خاصی از کلمات (مثلاً اسم مصدرها یا افعال پیشاوندی) و در اوزانی معین - با صرف نظر از قافیه یا تعمد در آوردن قافیه‌های پی‌درپی - بالا ببرید، کاملاً صاحب سبك شده‌اید و هرچه دایره «مجموعه» هاتان «متنوع»‌تر و «پیچیده»‌تر باشد سبك تان شخصی‌تر و خصوصی‌تر می‌شود؛ اما پرسش اصلی همچنان باقی است که آیا شاعر هم شده‌اید یا نه؟ این دیگر تشخیصش با جامعه است. همانهایی که از میان هزاران شاعر، سعدی و حافظ و فردوسی و خیام و نظامی و مولوی و... را برمی‌گزینند و از میان صدها شاعر عصر مشروطه ایرج و بهار و پروین و... را برمی‌گزینند و از عصر ما هم چندتنی را عملاً برگزیده‌اند که شعرشان در

حافظه فرهیختگان راه یافته است.

من يك چیز را می توانم تضمین بدهم و آن این که اگر نظریه پردازیها را رها کنید و مقداری «شعر» عرضه کنید، شعری که جامعه فرهیختگان اجماعاً، آن را بعنوان شعر، بپذیرد و به حافظه جمعی خویش بسپارد، چون به «ذاتِ زندگی» - که جوهر و سرچشمه هنر است - رسیده اید، به «سایه» آن نیز - که همان سبك است - رسیده اید حال نگویید: «پس آنهمه شعر درباره...» که خواهم گفت: «نه، هرگز، آنهمه شعار سیاسی...»

اشکال عمده این دهه و دهه قبل، فقط در همین است که بجای «ذاتِ زندگی» - که جان شعر است - به سایه زندگی - که سبك است - پرداخته و درست گرفتار همان چیزی شده است که شاعرترین شاعر جهان گفت:

مرغ، بر بالا پَران و سایه اش
می دود بر روی صحرا، مرغ و ش
ابلهی صیادِ آن سایه شود
می دود چندان که بی مایه شود

کوتاه سخن، این که شعر جوان این دوره، بدان دلیل نمونه های درخشانی ندارد که از درون نظریه پردازیهای «روشنفکرانِ عامی» سر برآورده است نه از درون زندگی و ضرورتِ تاریخ و چند موردِ امیدوارکننده و استثنایی که دیده شده است، نتیجه صدقِ عاطفی و فرورفتن در اعماقِ زندگی بوده است و نگاهداشتِ پاس زبان پارسی، نه محصولِ گرایش به نظریه ها و مقدم داشتنِ «سبك» بر «زندگی».

ش.ك

تهران، مرداد ۱۳۷۰

یاد آوری

این کتاب، بی آنکه مدعی هیچ گونه کشف و کرامتی باشد، می‌کوشد که مبانی جمال‌شناسی شعر فارسی را، در حوزه ساخت و صورت‌ها و حوزه موسیقی شعر، مورد بررسی انتقادی قرار دهد. از آنجا که نخستین گام است، بی گمان از لغزشها بدور نیست.

چاپ اول این کتاب، به صورتی ناقص و شتابزده، در ۱۳۵۸ انتشار یافت و بیشتر از آنچه حد تصور مؤلف بود، مورد توجه دوستداران شعر فارسی قرار گرفت. درین مدت، با همه اصرار دوستان، از چاپ مجدد آن پرهیز داشتم. دلم می‌خواست بعضی یادداشت‌ها و تأملات دیگری که در پیرامون موسیقی شعر داشتم، ضمیمه آن شود. این فرصت تا سال ۱۳۶۵ دست نداد. در آن سال فصولی چند که از قبل آماده بود بر آن افزودم، بعضی یادداشت‌ها و تأملات دیگر را نیز تحریر کردم؛ به صورت مقالاتی در حوزه مباحث این کتاب.

اگر مؤلفی حق داشته باشد که در باب پست و بلند کارش داوری کند، دلم می‌خواهد بگویم که بخشهای افزوده این چاپ — که آن را تقریباً دو برابر چاپ اول کرده است — بمراحل ارزشمندتر از آن بخشهایی است که در

چاپ اول آمده بود، هم بلحاظ تنوع چشم اندازها و موضوعات و هم به دلیل مطالعه افزونتر و تأمل بیشتر مؤلف در آفاق شعر فارسی.

در مقدمه مفصل و دشمن تراشانه ای که نوشته ام، خوانندگان را در جریان چند و چون این کتاب قرار داده ام. بنابراین از تکرار آن حرفها صرف نظر کردم ولی از تکرار این یکی دو نکته پرهیز و پروایی ندارم:

چند فصلی که در صفحات ۲۳۸ — ۳۹ آمده است محصول ۱۳۴۳ است و طبعاً از چند جهت با فصول دیگر تفاوتهایی دارد. فصل «یکی از خسروانیهای باربد» نیز در ۱۳۴۲ نوشته شده است و در همان زمان هم به چاپ رسیده است. اسلوب و نوع منابع و لحن این فصول هم با دیگر فصلهای کتاب تفاوتهایی دارد و حتی امکان نوعی تعارض میان بعضی نکات این فصول با فصول دیگر نیز وجود دارد. بنابراین اگر خواستند مثل بعضی ناقدان روزنامگی در آن تناقض پیدا کنند اول در حد کتاب گبری فی المنطق جامع المقدمات، منطق پیاموزند و بدانند که «در تناقض هشت وحدت شرط دان» و یکی از آنها وحدت زمان است و دیگری وحدت مکان. یکی دو نکته هم که تکراری می نماید باز مربوط به همین اصل است.

یکی دو فصل، به همان شکل یادداشت خصوصی که برای خودم نوشته بودم چاپ شد و چندان شکل فصل یا مقاله بخود نگرفت.

در ۱۳۵۸ در مقدمه چاپ اول گفته بودم و الآن هم صمیمانه و با تأکید بیشتری، تکرار می کنم که:

اینکه می بینید اصراری دارم بر اینکه یادآوری کنم که کتاب محصول پانزده سال پیش است به معنی آن نیست که امروز نگارنده آن طاووس علیین شده است و می تواند بهتر از بهار و فروزانفر یا طه حسین و یا لئو اسپیتزر و اریک اویرباخ نقد و تحقیق کند، به

هیچ وجه. بلکه به این معنی است که از لحاظ روش کار و شناخت منابع درجه اول و درجه دوم و به یک سوی نهادن مباحث فرعی از مباحث اصلی، امروز، تجاربی اندوخته‌ام که به هنگام نگارش این کتاب از آن تجارب بی بهره بوده‌ام. و گرنه دعوی کمال و کشف و کرامتی در میان نیست.

بزرگترین عیب این چاپ نسبت به چاپ اول این است که در این چاپ، بناچار فصولی افزوده شده است که مرتبط با شعر معاصر است و اظهار نظر در باب معاصران همیشه مایه دشمن تراشی است بخصوص که تو خودت هم چند تا کتاب شعر چاپ کرده باشی و حریفان یکسره به انکارت کمر بر بندند. بسیاری از دوستان به من می‌گویند دست کم در موضوع شعر معاصر حکایت نویس مباش بگذار فقط از تو حکایت کنند چرا با این کارها همگان را به دشمنی خویش برمی‌انگیزی: عده‌ای که نامشان نیامده است به نوعی مکذرانند و آنها که آمده به نوعی دیگر که مثلاً چرا فلان کس دو بار نامش آمده نام من یکبار. با اینهمه از این کار نتوانستم صرف نظر کنم، و گفتم در کنار مقدمه دشمن تراشانه «ادوار شعر فارسی» این نیز غمی بر سر غمهای دگر. اگر چه آمدن و یا نیامدن نام کسی ضرورتاً دلیل اهمیت او نیست؛ مثلاً نام یحیی دولت آبادی چندین بار تکرار شده است و نام پروین اعتصامی یا ایرج نیامده است در صورتی که صد هزار یحیی دولت آبادی به یک شعر ایرج یا پروین نمی‌ارزد.

یکی از دوستان ادیب و فاضل و صاحب تصنیف و انصاف، وقتی کتابی را باز می‌کرد اول چیزی را که سراغ می‌گرفت این بود که آیا در آن کتاب نام او آمده است یا نه و اگر آمده است چند بار و با چه عنوان و لحنی، و از روی همین ملاک، نخوانده، به نقد و داوری در باب آن کتاب می‌پرداخت و اگر

در آن کتاب نامی از او نیامده بود، کتاب را می بست و با خشم می گفت: نامی زمن به پرسنل این اداره نیست. او این فضیلت و شجاعت را داشت که ملاک نقد و داوری خود را، دست کم بطور شفاهی، و در حضور دوستان، رسماً اعلام می کرد. اما همین اندازه از انصاف هم خودش، درین مملکت، جای سپاسگزاری و قدردانی دارد. بی گمان هستند و بسیار هم هستند کسانی که ملاک نقد و داوری شان چیزی ست در حدود همان دوست ادیب فاضل، اما شجاعت اعلام این ملاک و معیار را ندارند، کافی ست با ناقدان «مطبوعات» و «مراکز نشر» به نوعی سروکار داشته باشید.

ش. ک.

اسفند ۱۳۶۷

فهرست

نورده تحریر محل نزاع (بجای مقدمه)

۱

۳	۱. شعر: رستاخیز کلمات
۳۱	۲. وزن و موسیقی شعر
۵۵	۳. تعاریف قافیه
۶۱	۴. نقشهای قافیه در ساختار شعر
۱۰۳	۵. قافیه در ادبیات و شعر ملل
۱۲۳	۶. ردیف: ویژگی شعر ایران
۱۶۳	۷. نقد قافیه اندیشی
۲۰۵	۸. نگاهی به قالب های شعر فارسی

۲

۲۳۷	۱. شعر منشور
۲۷۷	۲. در جستجوی عناصر موسیقایی شعر منشور

- ۲۹۳ ۳. مبانی موسیقایی صنایع بدیعی
۳۱۵ ۴. دلالت موسیقایی کلمات

۳

- ۳۲۵ ۱. فارابی و موسیقی شعر
۳۳۱ ۲. از موسیقی کیهانی تا موسیقی شعر (آراء فلاسفه اخوان الصفا)
۳۳۹ ۳. ابن سینا و موسیقی شعر
۳۵۱ ۴. شعر و اوزان شعر: ابن سینا و طبقه بندی بحور عروضی

۴

- ۳۶۹ ۱. یکی از عوامل ساخت و صورت در موسیقی شعر فردوسی
۳۸۹ ۲. چند آوایی موسیقی در منظومه شمس غزلهای مولانا
۴۲۱ ۳. این کیمیای هستی: عامل موسیقایی در تکامل جمال شناسی شعر حافظ

۵

- ۴۶۷ ۱. رودکی و رباعی
۴۷۹ ۲. نکته ای در استمرار اوزان غیر عروضی
۵۰۱ ۳. کهن ترین نمونه «بحر طویل فارسی» و رابطه آن با «بند» عربی
۵۱۹ ۴. منظومه ای حماسی در وزن هجایی از قرن هشتم هجری
۵۲۹ ۵. درباره سابقه وزن هجایی در زبان فارسی

- ۵۳۷ ۶. تجربه شعر فارسی در عروض هندی
- ۵۵۱ ۷. تجربه عروض آزاد در قرن دوازدهم
- ۵۶۱ ۸. یکی از خسروانیهای باربد، کهن ترین نمونه شعر فارسی
- ۵۷۷ ۹. باربد و بربط

۶

- ۵۸۵ ذیل: ترجمه شعرهای عربی
- ۵۹۵ واژه نامه فارسی — انگلیسی
- ۶۰۱ واژه نامه انگلیسی — فارسی
- ۶۰۷ فرهنگواره موضوعی
- ۶۴۳ فهرست اعلام
- ۶۶۱ مشخصات مراجع

گر خطا گفتیم، اصلاحش تو کن
مُصلِحی تو، ای تو سلطانِ سخن
کیمیا داری که تبدیلتش کنی
گرچه جوی خون بود نیلتش کنی
این چنین مینا گریها کارِ تست
این چنین اکسیرها اسرارِ تست
جلال الدین مولوی

تحریر محلِ نزاع

(بجای مقدمه)

امروز بخش عظیمی از مطالعات در باب آثار ادبی بویژه شعر را، در سراسر جهان، از پاریس تا پراگ و از لنینگراد تا هاروارد، جستجوهای صورنگرایانه^۱ تشکیل می‌دهد و هر گروهی بر مجموعه‌ی راه و روش خویش نامی می‌نهد که شمارش این نامها خود می‌تواند موضوع کتاب قابل ملاحظه‌ای باشد: بافت^۲، ساخت^۳، صورت^۴ و ده‌ها نام دیگر که همه به کشف مبانی جمالشناسی^۵ شعر ناظرند و با همه پراکندگی اصطلاحات و تشتت تعبیرات، یک هدف را دنبال می‌کنند: تحلیل متن^۶، جدا از شرایط تاریخی آن و رها از همه عواملی که در خارج از حوزه متن قرار دارد. اما

1) Formalist 2) texture 3) structure 4) form 5) aesthetic
6) text

مسأله رابطه متن با زندگینامه یا روانشناسی مؤلف و یا شرایط اقلیمی و طبقاتی و فرهنگی حاکم بر آفاق خلاقیت او، همچنان اعتبار و اهمیت خویش را داراست و امروز، نه آنها که جویای روابط پنهانی یک اثر با شرایط تاریخی و اقتصادی عصر مؤلف اند دشمن این گونه مطالعاتند و نه آنها که به جستجو درباره ساخت و صورت و بافت می پردازند، منکر آن گونه مطالعات. هردو سوی، نیک دریافته اند که هرکدام ازین روشها می تواند مصداق تحقیق درست در ادبیات باشد. و بهمین دلیل چند تنی که توانسته اند در مواردی «صورت» ها را با شرایط تاریخی و اقتصادی پیدایش آنها و در چشم اندازی گسترده تر: زندگی، مرتبط کنند مهمترین کارها را در حوزه مطالعات اجتماعی آثار ادبی و در مواردی جامعه شناسی ادبیات عملاً انجام داده اند؛ از قبیل کارهای اویرباخ^۷ در محاکات^۸ و کارهای اسپیتزر^۹ در زبان شناسی و تاریخ ادب^{۱۰} و کارهای لوکاج^{۱۱} در رمان تاریخی^{۱۲} و کارهای لوسین گلدمن^{۱۳} در خدای پنهان^{۱۴}. بی گمان خوانندگان توجه دارند که این گونه کارها، در جهان، بسیار نادر و دشواریاب است و با شبه تحقیقات شمارآميز و کلی بافیهای ژورنالیستی بعضی مدعیان وطنی، هیچ ارتباطی ندارد.

بعضی از صورتگرایان روسی^{۱۵} عقیده داشته اند که آنچه در حوزه ادبیات و هنرها، در طول تاریخ، دگرگون می شود «صورت» هاست، نه «محتوی» ها. و اگر منظور آنها را از صورت به درستی دریابیم، نمی توانیم منکر درستی گفتار آنان شویم. گویا عبدالقاهر جرجانی هم وقتی اصالت را

7) Auerbach, Erich 8) Mimesis 9) Spitzer, Leo

10) *Linguistics and Literary History* 11) Lucacs, Georg

12) *The Historical Novel* 13) Goldmann, Lucien

14) *The Hidden God* 15) Russian Formalist

تحریر محل نزاع / بیست و یک

به الفاظ می‌داده است و معانی را «مطروحه در طریق» می‌دیده است، تا حدودی چنین منظوری داشته است. البته باید توجه داشت که «الفاظ» در زبان او، برداشت‌های ساده و ابتدایی‌یی از همان مقولات ساخت و صورت و بافت در زبان نقد معاصر است. این زندگی ست که دگرگون می‌شود و صورت‌های ادبی را دگرگون می‌کند. نمی‌خواهم بگویم جرجانی به چنین رابطه‌ای هم رسیده بوده است. اصولاً بینش تاریخی نسبت به ادبیات و هنرها و فرهنگ، امری است بسیار جدید که در دو قرن اخیر، بشر از آن آگاه شده است. و این عینکی ست که مارکس به چشم انسان زده است و مقطع جدیدی را برای تاریخ بشر آفریده است و از عجایب اینکه منکران و دشمنان مارکس هم ازین عینک استفاده می‌کنند، حتی بیشتر از طرفداران مارکس و هوشیارانه‌تر و بگونه‌ای خلاق‌تر.

فلاسفه اخوان الصفا که به نظام موسیقایی جهان، بسیار اندیشیده‌اند معتقدند که در این نظام موسیقایی، «دوام ترکیب اضداد» جز از طریق «ترکیب نسبت‌ها» امکان‌پذیر نیست و گرنه اضداد را هرگز سر سازگاری با یکدیگر نخواهد بود. بنابراین، هیچ اثری در تاریخ هنر و ادبیات پایدار نخواهد ماند مگر آنکه برخورد از تناسب در ترکیب‌ها باشد که صورتی دیگر است از همان بیان ساخت و روابط متقابل و متناظر اجزای یک واحد هنری و نقش متقابل آنها در برابر یکدیگر.

این کتاب، به هیچ وجه، مدعی ورود به مباحث مربوط به ساخت و صورت نیست، اما عملاً نمودار گوشه‌های کوچکی از بعضی از آن چشم‌اندازهاست، یعنی کوششی است برای بررسی بعضی از مسائل مربوط به فرم یا صورت در شعر فارسی. و از آنجا که «موسیقی» در کاربرد این کتاب، در بسیاری از فصول، مفهومی نزدیک به روابط حاکم بر یک «کُلّ

ادبی»، یا نقشِ متقابلِ اجزاءِ یک گُل در برابر یکدیگر دارد، نام «موسیقی شعر» بر آن اطلاق شده است. بسیاری از مسائل این کتاب مستقیماً مرتبط با موسیقی شعر است، در معنیِ دقیقِ کلمه، و بخشهایی نیز وارد مسایلی می‌شود که در آنها، موسیقی، با توسُّع به کار رفته است: چیزی در حدود بافت و ساخت و صورت.

یکی از مشغله‌های عمدهٔ من، که بر تمام مشغله‌ها، همواره، تقدّم دارد، مرور بر کتابها و نشریاتِ معاصر در باب شعر است. هیچ کسی باور نمی‌کند که دلبستگی من به نقد ادبی و مطالعات در باب تصوف هم، از فرط دلبستگی به شعر است. می‌توانم ادعا کنم که کمتر چیزی درین باب، نشر می‌شود که من آن را با حوصله نخوانم، و گاه در مورد شعرهای بد، در وسط «شعر»، مقداری بد و بیراه به گوینده و ناشرش نشان نکنم؛ که کی تمام خواهد شد که من نفّسی بکشم؟ ولی با هر جان‌کدنی باشد این «شعر»ها را تحمل می‌کنم و تا آخر بدقت می‌خوانم، حتی اگر خستگی، استراحتی را در آن میان ایجاب کند. لازم نیست که این شعرها خیلی طولانی و به قول آقایان «منظومه» باشد. نه، ممکن است پنج سطر باشد و در وسطش حوصلهٔ آدم سر آید. شلختگی و فقدانِ نظام و موسیقی یا بافت و ساخت و صورت، خودش را در طول یک سطر هم می‌تواند نشان دهد. لازم نیست که شاعری اثری در پنج صفحه مرتکب شده باشد و در آن از موسیقی و نظام و ساخت بدور افتاده باشد، می‌توان در یک رباعی، یا در یک شعرِ هایکووار، کاری کرد که حوصلهٔ خواننده سر برود. من اگر هزار بار رستم و اسفندیار فردوسی را بخوانم کوچکترین احساسِ ملالی نمی‌کنم. بلکه برعکس، در هر بار، شوقِ خواندن و باز خواندن در من بیشتر می‌شود در صورتی که «شعر»های این

آقایان محترم، گاهی در همان دو سه مصراع اول — یا بهتر بگوییم: دو سه سطر اول — حوصله آدم را سر می برد.

نیما شعر فارسی را به نظام و موسیقی نزدیکتر کرد. شعر نیما — با همه کوتاهی و بلندی مصراعهایش بویژه در دو دهه آخر عمرش، در غالب موارد — به موسیقی نزدیکتر از نظم سروش اصفهانی یا قآنی است. ولی در بیست سال اخیر، بویژه پس از انقلاب بهمن ماه، بنظم شعر جوان ایران دارد از حوزه پیشنهادی نیما دور می شود. و بهمین دلیل شعر خوبی، درین ده پانزده سال اخیر، جز از بعضی استادان نسل قبل، آنهم بندرت، یا منتشر نشده است یا من توفیق زیارتش را نداشته ام. آنچه دیده ام «گُئسرو کلمات» و مجموعه ای از «تصاویر جدولی» بوده است، بی هیچ پیرنگ شعری^{۱۶} و بهره مندی از ساخت و موسیقی و کیمیا کاری در قلمرو زبان. ومثل جوجه های بیرون آمده از ماشین جوجه کشی، همه مثل هم.

هیچ محکی امروز برای من بیشتر ازین محکی که الآن درباره اش صحبت می کنم اعتبار ندارد؛ محکی ست که تمام «شُعرای ناکام معاصر» با آن مخالفت خواهند کرد و هزاران دلیل فلسفی و ریاضی و نجومی و مارکسیستی و فرویدیستی و اسلامی و عرفانی، برای رد آن خواهند تراشید، (اگر این کار را نکنند با چه دلشان را خوش کنند؟) ولی محک بسیار حسی و تجربی است: من معتقدم شعر خوب از مدرن ترین انواعش تا کهن ترین اسلوب ها، شعری است که وقتی مدتی از انتشارش گذشت در حافظه خوانندگان جدی شعر، تمام، یا بخشهایی از آن، رسوب کند. این کلمه «مدنی» و «خوانندگان جدی» اندکی نیازمند توضیح است. مفهوم کلمه «مدنی» در گذشته می توانست چندین قرن باشد، مثلاً دیوان سیف قرغانی

پانصد سال در گوشه مسجدی یا خانقاهی بماند و خاک بخورد و کسی از آن باخبر نشود، اما در عصر ما — که وقتی شعری در تهران نشر یافت چند روز بعد در میان تمام ایرانیان خارج از کشور هم می‌تواند، بالقوه، انتشار یافته باشد — کسی نمی‌تواند مدعی شود که من حالا شعر می‌گویم دویست سال دیگر خواهند فهمید که من چه می‌گویم یا دویست سال دیگر مردم آن را به حافظه خواهند سپرد. این خانم‌ها و آقایان ماورای بنفش، در بافت تاریخی عصر خودشان آیا مُدِرُن‌تر از فروغ فرخ‌زاد نسبت به سالهای ۳۹ تا ۴۳ اند؟ مُدِرُن‌تر از سُهراب سپهری نسبت به سالهای ۴۱ تا ۴۶ اند؟ این خانمها و آقایان ماورای بنفش در بافت تاریخی عصر خودشان آیا مُدِرُن‌تر از شاملو نسبت به سالهای ۴۲ تا ۵۰ اند؟ مُدِرُن‌تر از اخوان نسبت به سالهای ۳۴ تا ۴۴ اند؟ اگر مدعی شوند که آنها در بافت تاریخی عصر خویش مُدِرُن‌ترند از شعری که نام بُردم، بی‌گمان فقط و فقط برای فرار از این حقیقت عریان و هراس‌آور است که آنان خود در طول سی سال شاعریشان، ول معطل بوده‌اند. چرا که وقتی در حوالی سالهای یاد شده شعرهای خوب فروغ و اخوان و شاملو منتشر می‌شد یک ماه بعد از انتشارش تمام یا بخشهایی از آن در ذهن و ضمیر اکثریت خوانندگان جدی شعر رسوب می‌داد. البته منظور شعرهایی است که نمودار کمال هنری این شُعراست نه هرچه بر قلم مبارکشان جاری شده باشد. برای نمونه: «باغ من» و «نماز» و «سبز» و «زمستان» و «کتیبه» از اخوان یا «جمعه» و «در خیابانهای سرد شب» و «هدیه» و «تولدی دیگر» از فروغ یا «عقوبت» و «سرود مرد روشن...» و «ماهی» و «مرگ نازلی» و «مرثیه (برای فروغ)» از شاملو و «آب» و «نشانی» و «ندای آغاز» و «به باغ همسفران» از سپهری. از خانلری و گلچین و توللی و نادر پورو کسریایی و سایه و بسیاری دیگر مثالی نمی‌آورم زیرا، عده‌ای آنها را مُدِرُن

تحریر محل نزاع / بیست و پنج

نمی‌شمارند و شاید هم در مواردی حق با چنین افرادی باشد زیرا مُدرنیسم با همه شناور بودن حدودش و تعریف ناپذیریش خود نوعی مبنای جمال‌شناسی aesthetic یا حال و هواست که هیچ ربطی به زمان ندارد به همین دلیل هولدرلین (۱۸۴۳ – ۱۷۷۰) را «مُدرنِ پیشین» early modern می‌خوانند و بنظرم «بیدل» (۱۱۳۳ – ۱۰۵۴ ق) از بسیاری از مُدرن‌های عصر ما، مُدرن‌تر است و مُدرن بودن، بخودی خود، نه افتخاری است و نه عاری. شاید ۹۵ درصد شعرهای نو چاپ شده در کتابها و مطبوعات بیست سال اخیر فقط باعتبار مدرن بودن، مُدرن‌تر از عُقاب خانلری یا زمستانِ اخوان باشد ولی همه آن شعرها را بر روی هم به یکی از این دو شعر نمی‌توان عوض کرد. امروز، مدرنیسم هم نوعی سنت است و در ممالک راقیه در باب سنتِ مدرنیسم The modern tradition کتابها نوشته می‌شود. ممکن است کسانی که در درون این سنت قرار دارند، بقیه حال و هواها را منکر باشند، اما کسی که به مجموعه آثار ادبی بشر مختصر نگاهی داشته باشد، این سنت را نیز یکی از سنت‌ها بحساب می‌آورد. ضمن اینکه در کشور ما سنگرِ بسیار محکمی هم هست برای شیادها. بگذریم، از میان اینهمه شعری که در این سالهای اخیر نشر می‌شود یکی هم در حافظه دوستانِ جدی شعر رسوب نمی‌کند. حتی مصراعهایی هم از آنها رسوب نمی‌کند. من به یک مصراع هم قانعم. ممکن است بگویید: «قیاس به نفس می‌کنی، در حافظه تو رسوب نمی‌کند، در حافظه دیگران رسوب می‌کند.» من از بسیاری از شاعرانِ بزرگ این عصر که با آنها حشر و نشر دارم پرسیدم آنها هم مثلِ من بودند. ممکن است بگوئید اینها دیگر پیر شده‌اند. از جوانها باید پرسید. عرض می‌کنم اول از جوانها پرسیدم، و بعد، ازین خانمها و آقایان. من چون از مزایای فول‌تایم جدید (فول‌تایم اسلامی) برخوردار نشده‌ام فقط یک روز در هفته به دانشگاه

می‌روم و در همین یک روز، از سراسر ایران، بقول ایرج: زایر و شاعر مهمان دارم. همه به هوای اینکه علی آباد شهری است، می‌آیند و برای من شعر می‌خوانند و از من در باب شعر معاصر و شعر خودشان نظر می‌خواهند. این سؤال را من از همه این جوانها — که مُعَدِّل سنتی آنها حدود ۲۵ سال است — پیوسته داشته‌ام و در تمام موارد پاسخ منفی بوده است. بهمین دلیل می‌گویم شعر فارسی، با دور شدن از نیما و راه و رسم نیما، اُفت کرده است من حتی شعرهای منشور شاملو را — آنهایی را که نوع کامل کار او می‌دانم و اتفاقاً پاره‌هایی از آنها در بعضی از حافظه‌ها رسوب داده است — نیمایی می‌شمارم یعنی در جهت کمال موسیقی شعر و در جهت کمال ساخت و صورت. نمیدانم چه کسی گفته است: در جامعه‌ای که فرهنگ در آن بیمار، یا اندک‌مایه باشد، کلمه آزادی بهترین حربه‌ای است که می‌توان علیه آزادی به کار بُرد. حالا درین برکه نیم خشکیده فرهنگ معاصر ما، کلماتِ فرم و استروکتور بهترین وسایلی هستند که برای منحرف کردن جوانها از فرم و استروکتور، بمعنی واقعی کلمه، می‌توان به کار بُرد. شما هر مجله‌ای را باز کنید، اگر صفحه انتقاد کتاب داشته باشد، و کتاب شعری را نقد کرده باشد، مرتب این عبارات را می‌بینید که تکرار می‌شود: «ساختِ شعرش ضعیف است»، «به فرم نرسیده است»، «زبان خاص خودش را پیدا نکرده است» از وقتی این حرفها وارد مطبوعات شد، احتمالاً مقارن سالهای پنجاه، شعر جوان ایران شروع به خشکیدن کرد. کسانی این حرفها را بیشتر تکرار کردند که خود از جماعت «شعرای ناکام» آن سالها بودند، کسانی که هیچ کس برای شعرشان، در طول سی سال شاعری، تره خُرد نکرده است.

من به جوانهای با استعدادی که بالقوه شاعران برجسته فردايند می‌گویم: کسی که خودش آن جور شعرهای شلخته و سَقَط صادر می‌کند که در طول

قریب سی سال یک مصراع از شعرهایش به حافظه خوانندگان جدی شعر رسوب نکرده است، نقدش هم مثل شعرش، سَقَط است و ساقط. بقول صاحب چهارمقاله «ناجوانمردی که به پنجاه سال اندر نیابد که آنچه می‌گوید بد است کی بخواهد دانست؟» اینها، نام نیما را بهانه کرده‌اند برای کوبیدن نیما و میراث نیما. همچنان که اصطلاح ساخت و فرم را وسیله‌ای قرار داده‌اند برای از بین بردن فرم و ساخت. نیما نیامد که فرم را از بین ببرد. نیما آمد که فرم را احیا کند. درست گفت الیوت آنجا که گفت: «تنها یک شاعر بد می‌تواند از شعر آزاد بعنوان راه‌هایی از فرم استقبال کند. شعر آزاد انقلابی بود علیه فرمهای مُرده و نوعی آماده‌سازی بود برای فرم‌های نو یا نو کردن فرم‌های کهن.»^{۱۷} آنها که شعر آزاد را برای آزادی می‌خواهند اشتباه می‌کنند چون در هنر آزادی وجود ندارد.

این آقایان ماورای بنفش که در کنام مطبوعات روز سنگر گرفته‌اند فقط حرفهای خودشان را می‌زنند و حرفهایی را که به نفع آنهاست. اگر کسی بخواهد همین پرسش ساده را در مطبوعات مطرح کند، محال است به او اجازه دهند، محال است بگذارند کسی از این آقایان بپرسد که: «شاعر محترم! «بعد سی سال قلم‌فرسایی» و حضور هفتگی و ماهانه و سالانه در صفحات مطبوعات کدام شعرهای تو، کدام شعر تو، کدام سطر از یک شعر تو، در حافظه دوستداران جدی شعر رسوب کرد؟» منظور از دوستداران جدی شعر موجوداتی از کره مریخ نیست. خوانندگان مهدی سهیلی و برادر آهنگران نیست، همان کسانی است که صد و پنجاه هزار نسخه تولدی دیگر و صد هزار نسخه هشت کتاب سپهری را می‌خرند و بیشترین قسمت‌های تولدی دیگر، و حجم سبز و آخر شاهنامه و ابراهیم در آتش را حفظ دارند. همانها یک

17) Sebeok, Thomas, *Style in Language*, p. 176.

مصراع هم از شعرِ تو بخاطر ندارند.^{۱۸}

در مجلس ختم مرحوم حبیب یغمایی، مدیر مجلهٔ ادبی یغما، که سی سال تمام، بی هیچ وقفه‌ای سنگردار دفاع از شعر کهن بود، واعظی که به منبر رفته بود، بدون کوچکترین قصد و توطئه‌ای، در تبیین مضامین منبرش، پاره‌ای از یک شعر تولدی دیگر را خواند و شاید گوینده را هم بدرستی نمی‌شناخت. به اخوان که در کنارم نشسته بود گفتم: «بدینگونه امروز، بدو معنی، مجلس ختم شعر کلاسیک است.» حالا می‌فرمائید به آن واعظ چه کسی گفته بود شعر فروغ را حفظ کند و چه کسی صدها هزار خواننده بالقوه شعر جدید را از توجه به یک سطر از کارهای این آقایان در طول سی سال شاعریشان بازداشته است؟ درست گفت اقبال لاهوری: قسمتِ باده به اندازهٔ جام است اینجا. من به همهٔ «شعرای ناکامِ معاصر» - که مطرح کردنِ این ملاک و محک را نفی مقامِ شاعریِ خویشان خواهند دید - حق می‌دهم که این مقدمه را و این کتاب را و همهٔ آثار مرا بعنوان «مانیفستِ ارتجاعِ ادبی» تلقی کنند. کسی که حرفش را همگان قبول داشته باشند، هیچ‌گاه وجود نداشته است. از طرفِ دیگر، من نامِ هیچ‌کسی را نبرده‌ام و آدرس و مشخصات هیچ‌کسی را هم نداده‌ام، اگر کسانی خود را مصداقِ این موضوع بدانند و به اصطلاح این نقطهٔ ضعف را بریش بگیرند، تقصیرِ خودشان است و درین مرحله هیچ فرقی بین شعرای ناکامِ قصیده‌سرای و غزل‌پرداز و رباعی‌گوی و مستط‌نگار و مثنوی‌آفرین و طرفدار شعر آزاد و شعر منشور و موج هفت و موج هشت و موج یک میلیون و نهصد و نود و نهم، نیست. آزمایشگاهِ

(۱۸) البته کسانی هستند که می‌گویند ما خوانندهٔ جدی شعر هستیم ولی اصلاً حافظهٔ شعری نداریم. اینان از بوستان سعدی و رباعیات خیام و غزلهای حافظ هم مصراعی در حافظه ندارند. اینگونه افراد، موضوعاً، خارج از این بحث‌اند.

جامعه بیرحمت‌تر از آن است که رعایت حال شخص یا اشخاصی را وجههٔ همت خویش قرار دهد.

یکی از ناقدان فرنگی شعر را به «چیزی که قابل ترجمه نباشد» تعریف کرده است و درست گفته است و اگر بخواهیم قابل فهم‌تر این حرف را بزنیم بهتر است بگوییم: شعر، شعر ناب، شعری است که کسی نتواند آن را جابجا کند و یا بدزدد مثل شعر حافظ، دزدیدن شعر حافظ را دو جور می‌توان تصور کرد: یکی اینکه کسی بیاید و بگوید دیشب، این شعر را گفته‌ام:

عرضه کردم دو جهان بردی کار افتاده

بجز از عشقِ تو باقی همه فانی دانست

به این نوع دزدی کاری نداریم. نوع دوم این است که کسی بخواهد با تغییر، گرچه اندک تغییری، این شعر را بنام خود کند. مثلاً همان کلمهٔ باقی را تبدیل به دیگر کند و بگوید:

بجز از عشقِ تو دیگر همه فانی دانست

تمام بافت و ساخت و صورتِ شعر دگرگون شده است و شعر از آسمان علین به تخوم ارضین سقوط کرده است گرچه در همین حالتِ سقوط هم باز با بهترین شعرهای بسیاری از مشاهیر برابری می‌کند اما هر چه باشد بافت و ساخت از هم فروپاشیده است و «موسیقی شعر» درهم ریخته است. مرکزِ ثقلِ بافت و ساخت و صورت، همین کلمهٔ باقی است که مثل چنگکی تمام اجزای معنوی و صوتی شعر را بهم پیوسته است و مانند قطعهٔ آهنربایی که براده‌های آهن را جهت و شکل می‌دهد این کلمات را در طیفِ مغناطیسی خویش جهت و شکل و صورت، بخشیده است. وقتی این قطعهٔ آهنربا را برداریم، هر کدام از اجزا به سویی می‌روند که دیگر نمایشگرِ آن نظم و نظام

هنری و معجزآسا نیست و توجه داشته باشید که غالب کلمات و شاید در مورد حافظ بتوان گفت تمام کلمات، در ارتباط با یکدیگر این خاصیت آهنبایی را دارند. هر کلمه دیگر را هم که عوض کنید آن طیف مغناطیسی به هم می‌خورد در صورتی که در بعضی شعرها ممکن است تغییری که شما ایجاد می‌کنید حالت مغناطیسی را افزایش دهد، یا تا حدی ایجاد کند.

در این کتاب، «موسیقی» را گاه به معنی ساخت و صورت گرفته‌ام و گاه به همان معنی عرفی و شناخته شده‌اش و هیچ باکی نداشته‌ام که بعضی از ذهنهای «واتر پروف» آن را جذب نکنند، آنهایی که جذب می‌کنند، کم نیستند. در این کتاب آشکارا به ستایش فرم و صورت پرداخته‌ام. درین چشم‌انداز فردوسی و حافظ و خیام و نظامی و خاقانی و مولوی — و برای اهلش، نه برای امثال من — دانه و پوشکین و شکسپیر و گوته و ابوتمام، و همه نوابغ شعر جهان فرمالیست به حساب می‌آیند و بهترین شعرهای نیما و اخوان و شاملو و فروغ همانهایی ست که به فرم و ساخت اصلی خود رسیده است یا نزدیک شده است و بیش و کم در حافظه دوستان شعر هم رسوب کرده است، گرچه سطرها یا مصراعهایی از آن باشد. بنابراین، خانم‌ها و آقایان ماورای بنفش بذل توجه کنند که فرم و فرمالیسم از نظر بنده دارای کمال احترام است و اوج هنر بشمار می‌رود و بزرگترین عیب شعر جوان ایران همین است که از فرم بی‌خبر است و گناه این بی‌خبری بگردن آدمهای شتاد شهرت طلبی است که در آخرین دهه قبل از انقلاب اباطیل شلخته و سست و ناتندرست و بی‌صورت و بی‌موسیقی و بی‌نظم و نظام خود و دوستان‌شان را دارای «فرم» و «ساخت» می‌دیدند و در مدیح فرم و ساخت داد سخن می‌دادند. همان فرم و ساختی که مثل قالی آن شتاد فقط حلالزاده آن را می‌تواند ببیند و اگر خیلی به آن خوشبین باشیم باید بگوییم: ساخت و

تحریر محل نزاع / سی و یک

فرمی است که با نواختن قطعه‌ای در شور می‌توان آن را ثابت کرد و دیگری با نواختن قطعه‌ای در بیات ترک آن را می‌تواند نفی کند، یعنی هیچ بنای حتی و علمی ندارد.

امروز در مجلات و روزنامه‌ها، در نقدهایی که بر شعرها می‌نویسند، کلمه فرمالیسم و فرمالیست را بعنوان یک دشنام به کار می‌برند. این از بقایای فرهنگ ژدانف زده عصر استالین است. امروز فرمالیسم، حتی در داخل شوروی هم، گویا دیگر دشنام نیست. فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت. و هنر چیزی جز همین کار نیست. اصلاً مهمترین حرفی که از دوران ماقبل سقراط تا امروز گفته شده است این است که «وظیفه هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفه فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعیها نیست.» بقیه اش نزاع لفظی است و جنگ طرفداران عنب و اوزوم و انگورِ مثنوی مولوی. و گاه لجبازی و مکابره. آنهایی که هنوز فرمالیسم را با مفهومی دشنامگونه به کار می‌برند تصویری که از فرم دارند چیزی است متناقض با معنی یا هدف یا ایدئولوژی یا فکر، در صورتی که مثلث می‌تواند سبز باشد، می‌تواند قرمز باشد و می‌تواند سفید باشد و می‌تواند به هزار رنگ دیگر. ستایش مثلث به هیچ روی نفی رنگ‌ها نیست. اول چیزی باید مثلث (= یعنی دارای فرم هنری) باشد و بعد شما در باب رنگ آن مثلث صحبت کنید و سبزش را بر سرخش ترجیح دهید. پس مطالعه در باب فرم تضادی با مطالعه تاریخی و اجتماعی ادبیات و هنرها ندارد بلکه مقدمه واجب است برای چنان مطالعاتی. و اگر معنی فرم را بدرستی دریافته باشیم، خواهیم دانست که بسیاری از چیزهایی را که ما از آثار محتوی و مضمون تلقی می‌کنیم، مرتبط با فرم‌اند. فروغ در جایی گفته بود: «چیزی که در یک شعر،

مطرح است فرم و قالبش نیست محتویش است. و اگر محتوی یک شعر آن محتوی باشد که من در دوره خودم احساس کنم که می‌توانم با آن ارتباط داشته باشم، بنابراین صد درصد شعر است.» بی‌گمان منظور او از محتوی، در این تعبیر، همان چیزی است که امروز فرم نامیده می‌شود و این هیچ ربطی به قالب غزل و قصیده و رباعی یا شعر آزاد یا شعر منثور ندارد. دو غزل در یک وزن و یک قافیه و یک مضمون، یکی می‌تواند دارای فرم خوب و جدید باشد و دیگری دارای فرم بد و کهنه. دو شعر منثور، در یک محتوی، یکی می‌تواند دارای فرم خوب و مترقی باشد و دیگری دارای فرم بد و کهنه. دو قصیده در یک وزن و یک محتوی، یکی می‌تواند بلحاظ فرم شاهکاری باشد و دیگری نمونه‌ای از ابتذال.

یکی از آشنایان ما که می‌گویند دکترای فلسفه از کارخانه قند فریمان دارد^{۱۹} حرف‌های عجیبی می‌زند. از جمله معتقد است که فلسفه هم مثل اتومبیل است که سال به سال که مُدِل جدیدش می‌آید، مُدِلِ قبلِ آن کهنه است و باید آن را رها کرد. و او به همین دلیل همیشه در جستجوی «بروشور» آخرین «نمایشگاه‌های فلسفه» است. اما من این حرف او را نه در مورد فلسفه که در مورد ادبیات و هنر هم قبول ندارم و معتقدم افلاطون خیلی از سارتر و راسل و هیدگر مهمتر است با آنکه این آقایان در عصر فضا و لیزر می‌زیسته‌اند و او چند هزار سال قبل از این آقایان. اصلاً این آقایان اگر حرف مهمی داشته باشند، فرم و صورتی از همان حرف‌های اوست. اصلاً در

(۱۹) در سال‌های اخیر، علاوه بر کارخانه قند فریمان که دکترای فلسفه صادر کرده است مراکز دیگری هم برای مصرف داخلی مشغول صادر کردن دکترای ادبیات فارسی و فلسفه و تاریخ و... شده‌اند.

ادبیات و فلسفه و هنر، برخلاف علوم، فرم‌هاست که در تحول است نه مبانی و مسائل. این را من نمی‌گویم بلکه یکی از صورت‌نگرایان روسی در باب ادبیات و هنرها گفته است و درست گفته است.

این کتاب هم بازگو کردن بعضی از همان حرفهای ازلی و ابدی در باب شعر و مسائل شعر است با صورتهایی، گاه تازه و گاه کهنه. یا بهتر است بگویم: صورتهای نو و کهنه یک نوع حرف است و شاید هم بشود گفت: فقط یک حرف است.

یکی از ناقدان امریکایی چند سال قبل گفته است که «هر کتاب خوب یک جمله درخشان است که تا پایان گسترش می‌یابد» و راست گفته است. بی‌آنکه مدعی باشم این کتاب کتاب خوبی است، می‌خواهم بگویم اگر جمله درخشانی در آن گسترش یافته باشد این است که هر شعر، بعنوان یک پدیده جهانی و در عین حال ملی و محلی، میزان توفیق و ماندگاریش بستگی دارد به میزان بهره‌مندی آن از موسیقی و «موسیقی» در چشم انداز این کتاب، گاه، معنایی فزونتر از عروض و قافیه و جناس دارد تا آنجا که گاه، به مرزهای ساخت و صورت یا جلوه‌هایی از آن دو مفهوم گسترش می‌یابد.

در مقدمه چاپ اول این کتاب نوشته بودم و اینجا هم تکرار می‌کنم که این کتاب هزاران عیب ممکن است داشته باشد ولی بزرگترین عیب آن، که در چند فصل اول کتاب صفحات ۲۳۴ — ۳۹ جلوه می‌کند این است که نویسنده در آن سالها هر چیزی را که به دستش می‌رسیده است، بعنوان یک سند تلقی می‌کرده است بی‌آنکه توجه کند که حرف هر کسی در زمینه معینی می‌تواند حجت باشد. مثلاً حرف شادروان استاد سعید نفیسی — که یکی از بزرگترین خدمتگزاران فرهنگ ایرانی در قرن حاضر است — در باب

شعر ایران قبل از اسلام، نمی‌تواند اعتبار حرفِ پروفیسور هنینگ را داشته باشد. مردیکه در سراسر جهان متخصص بی‌همتای زبانهای ایرانی بود. برای من در آن سالها اعتبار حرفِ هنینگ و نفیسی یکسان بوده است یا در زمینه شعر اندلسی، مثلاً، حرفِ پروفیسور لوی پروونسال و زیاد شمسا — یک نویسنده و شاید هم ژورنالیست لبنانی آن سالها — از درجه اعتباری یکسان برخوردار بوده است. این عیب در استفاده از کتابهای بازاری نقد ادبی فرهنگی و عربی و چند مورد چاپهای بازاری متون ادبیات فارسی هم مصداق دارد که دیوانِ حافظِ بازاری دم دست را موردِ مراجعه قرار داده‌ام با اینکه چاپ قزوینی هم در اختیارم بوده است، یعنی: آنروزها/ چشمم به روی هرچه می‌لغزید/ آنرا چوشیر تازه می‌نوشتید. بنابراین اگر کسی خواست آن فصول خاص را در این کتاب، از این دیدگاه‌ها انتقاد کند بداند که من خودم بیشتر و بیشتر از او به این عیب‌ها توجه دارم. و چون فصول نامبرده، برای من دیگر جنبه تاریخی دارد به هیچ روی خوش نداشتم که آنها را با تجدیدنظر در منابع از نو بنویسم و مثلاً فرمایشات و نام بعضی از فضلالی فرهنگی و ایرانی و عرب را حذف کنم.

یکی دیگر از عیوب و شاید هم ویژگیهای این کتاب تنوع یا تعدد اصطلاحات آن است. بعضی از آن اصطلاحات، بر ساخته‌های مؤلف است و بعضی از پیشنهادهای دیگران. من در بکار بُردنِ این اصطلاحات، گاهی، دو کلمه را بعمد، و بعنوان مترادف به کار بُرده‌ام، مثلاً: «فرم و صورت» یا «استتیک و جمال شناسی» که منظورم در حقیقت وارد کردن صورت و جمال شناسی، بجای فرم و استتیک، در ذهن خواننده بوده است. ممکن است در مواردی هم، گفته باشم جمال شناسی و زیبایی شناسی (یقین ندارم.) این هم به دلیل این بوده است که در آن زمان، هنوز یکی از این دو

اصطلاح برای من بر دیگری ترجیح نداشته است.

در باب اصطلاحات، یک نکته را هم اینجا بگویم و آن مسأله کار بُرد یا عدم کار بُرد [ایک] است در کلماتی مانند زبان‌شناسیک و جمال‌شناسیک. خیلی‌ها مرا ملامت کردند که این کار از شاعری چون تو قبیح است. اما در آن زمان که من این پسوند را به کار بُردم^{۲۰} احساس نیاز به آن داشتم. و از شما چه پنهان، الآن هم دلم دنبال به کار بُردنِ آن هست و چنین می‌اندیشم که ما به این پسوند نیاز مبرمی داریم. حال اگر این پسوند هزار و چند صد ساله ایرانی شبیه [ic] فرنگی است گناهِش چیست؟ وقتی ما [ایک] را از هزار و چند صد سال پیش در کلماتی مانند نزدیک و تاریک و باریک و تاجیک و احتمالاً متواریک و امثال آن داریم به صرفِ مشابهت با [ic] فرنگی نباید آن را از زبان خویش برانیم بخصوص که هیچ چیز دیگری جای آن را نمی‌گیرد. گیرم به جای sociologic گفتیم جامعه‌شناختی در مورد sociological و sociologicaly چه خواهیم کرد؟ ولی با داشتن [ایک] می‌توانیم بگوییم: جامعه‌شناسیک، جامعه‌شناسیکی و جامعه‌شناسیکانه. [کاف] ایک کافِ وقایه است مثل نونِ وقایه عربی. در زبان فارسیِ معاصر در چنین مواردی، ما، [چ] یا [ج] وقایه داریم، می‌گویند: پهلویچی یعنی منسوب به پهلوی (بندرِ انزلی سابق) یا انزلیچی، یعنی منسوب به بندرِ انزلی. چون انزلییی و پهلوییی براحتی قابل تلفظ نیست. اهل زبان آن [ج] یا [چ] را بعنوان وقایه در میان دو [ی] می‌آورند. بهر حال بودن یا نبودنِ این پسوند، نمودار دو مرحله از سلیقهٔ زبانی من است

۲۰) نخست در ترجمهٔ تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا (تهران ۱۳۵۸) ازین پسوند استفاده کردم بعد دیدم سال‌ها قبل دوست دانشمند آقای دکتر ادیب سلطانی از آن با دست و دلبازی بیشتری استفاده کرده‌اند.

که گاه [شناختی] گفته‌ام و گاه [شناسیک] و همینجا باید یادآور شوم که جاذبه معنوی نادره این عصر و زمانه ریاضی دان و حکیم و ادیب بزرگ این قرن، استادم، شادروان دکتر غلامحسین مصاحب در این تغییر سلیقه نقش بسیار عظیمی داشت. او بود که در طول سالیان، با مطرح کردن مشکلات زبان علم در ایران معاصر مرا، مرا که هیچ بهره‌ای از علوم و معارف این عصر ندارم، متوجه نیازهای زبانی علم امروز در ایران معاصر کرد و کسانی که تاریخ علم را در ایران عصر ما بنویسند، خواهند دانست که مصاحب، چه خدمتی به این آب و خاک کرده است، چه در دایرة المعارف فارسی و چه در کتابهای ریاضی و منطقی اش. بدین مناسبت و از برای حق صحبت سالها، یادی کردم از آن مرد مردستان، کسی که بسالیان و سالیان همتایش در این سرزمین نخواهد آمد.

در این کتاب به آوردن شواهد از شعر کسانی، از معاصرین و قدما، پرداخته‌ام که در نظرم کارشان اعتبار و اهمیت داشته است^{۲۱} و اگر گاهی بر شعر ایشان نکته‌ای گرفته‌ام، نشان دهنده کمال اهمیت کار آنان در نظر من بوده است. بنابراین اگر یک مورد بر نیما ایراد دستوری گرفته‌ام، در میان آنهمه ستایشهای صمیمانه، امیدوارم سبب نشود که هواچنه عصر، همان یک مورد را در بوق و کرناهای کاغذی خویش بدمند که فلان بر نیما ایراد گرفته است و به سنگر ارتجاع ادبی پیوسته است. یا اگر در مواردی به پست و بلند شعر سپهری اشارت کرده‌ام برای این بوده است که بگویم افراط و تفریط در بسامد عناصر سبکی می‌تواند مایه نوعی از ابتذال باشد، اگرچه خود را به

(۲۱) بجز در فصل مربوط به «شعر منشور» که نمونه‌ها جنبه تاریخی دارد.

گونه شتابان‌ترین گریزها از ابتذال جلوه دهد؛ ابتذال همیشه در شمع و گل و پروانه و عقرب زلف و چاه زنخدان نیست در استتیک جیغ بنفش هم ابتذال وجود دارد و بسیار هم وجود دارد. منتها، بعضی از افراد، فقط در چاه زنخدان و عقرب زلف آن را می‌بینند. بهر حال آن انتقادهای را در حاشیه نسخه‌ای از چاپ اول برای خودم نوشته بودم و درین چاپ مرّد بودم که حذفش کنم یا نه و گفتم: بماند، چه عیبی دارد؟ عده‌ای خواهند رنجید، بگذار برنجد ولی یک حقیقت وجود دارد و آن این که اگر فرض کنیم سپهری بزرگتر است از مجموعه حافظ و مولوی و شکسپیر و دانتی و تمام شعرای جهان، و اگر نمره حافظ و مولوی و دیگر شعرای بزرگ جهان، بیست است، نمره او هزار است، من اعتقاد دارم سیاستی هست که نمره او را کمی از همان هزاری که نمره واقعی اوست بیشتر کنند. چون او هم به یکی از همان ناکجاآبادهای مشارالیه دعوت می‌کند که «من قطاری دیدم/ که سیاست می‌برد/ و چه خالی می‌رفت.» فتأمل جیداً. در یک کلام: سپهری شاعری است ضدنیمایی روحاً و صورتاً. شعرش غالباً استحکام فرم ندارد: مجموعه بشمار است از مصراعهای پراکنده که وزنی آنها را بهم پیوند می‌دهد و روحیه‌اش هم همین که آدمی را به سیاست چه کار؟

فصول دوم تا هشتم (صفحات ۲۳۴ — ۳۹) را در ۱۳۴۳ نوشته بودم بعنوان رساله ختم دوره لیسانس ادبیات فارسی دانشگاه مشهد. و تقریباً به همان صورت اولیه اش چاپ شد با مختصر تغییراتی و درین چاپ نیز آن فصول به همان شکل اولیه خود باقی ماند و اگر حاشیه یا نکته‌ای بر آن افزوده شد، چیز مهمی نبود. اما فصول دیگر کتاب، مربوط به سالهای بعد از ۱۳۴۳ است و بعضی از آنها را حتی در همین سالهای اخیر، و بعد از پیروزی انقلاب بهمن ماه ۱۳۵۷ نوشته‌ام. بعضی از فصول را در امریکا نوشته‌ام وقتی

می‌گویم اینجا در پرینستون چنین و چنان است، نشانه آن حال و هواست. فصل مربوط به رابطه عروض و موسیقی، که دنباله بحث ابن سینا و موسیقی شعر است، در حقیقت ضمیمه‌ای بوده است برای آن فصل که تا همین اواخر در آوردن و نیاوردن آن مردد بودم ولی دیدم بودنش بهتر از نبودن آن است. چند ابهامی که بلحاظ صحت عبارات، در متن شفا، درین بخش مثل بسیاری بخشهای دیگر شفا وجود داشت، مرا مردّد می‌داشت چون دسترسی به نسخه‌های دیگر نبود، از تصحیح قیاسی آن صرف نظر کردم. بویژه که من در قلمرو موسیقی اطلاعاتم به اندازه شاعری است که گفته است:

در مدح تو، تamen منم با صد زبان چون سوسنم
نه شاعر اندریک فتم، بل عالم در چند فن:
تقطیع این وزن سخن از شعر و موسیقی بکن
مستفعلن مستفعلن تن تن تن تن تن تن^{۲۲}

بنابراین اگر یکی دو عبارت مبهم دیده شود، علاوه بر بی اطلاعی من از علم موسیقی، عامل غلط بودن نسخه را هم از یاد نباید برد. در مورد فصل رودکی و رباعی باید یادآور شوم که قبل از من دیگری، سابقه استعمال اصطلاح «رباعیات» را در آثار سلمی تعقیب کرده است، البته در حد سابقه کاربرد کلمه و نه آن نتایجی که من گرفته‌ام بنابراین ارجاعی به کار او ضرورت داشت و من بعد از چاپ شدن کتاب با آن سند برخورد کردم.^{۲۳}

(۲۲) مونس الاحرار، ج ۷۱/۱ مصرع چهارم غلط بود اصلاحش کردم.

(۲۳) کامل مصطفی الشیبی، الدوبیت.

به اعتبار زمانِ نگارش هر فصل، و به اعتبار حال و هوایی که در تحریر آن داشته‌ام بی‌گمان ارزش فصول و ابواب این کتاب یکسان نیست. هر خواننده‌ای ممکن است باب یا فصل معینی را بیشتر پسندد. بعضی‌ها هم که به نفعشان نیست تمام کتاب را نخواهند پسندید.

دو فصل از فصول عمده این کتاب از کتابهای چاپ نشده من به اینجا نقل شده است. و احتمالاً عیناً یا با تغییراتی در آن کتابها هم خواهند آمد. یکی فصلِ مربوط به موسیقی شعر در دیوان شمس است و متنِ کامل آن در کتابی که در باب شعر مولوی نوشته‌ام خواهد آمد، نام آن کتاب احتمالاً «در منظومه شمس غزلهای مولانا»^{۲۴} خواهد بود و همچنین فصلِ مربوط به موسیقی شعر حافظ، بخشی است از کتابی که در باب شعر حافظ نوشته‌ام و احتمالاً نام آن «این کیمیای هستی» خواهد بود.

نوعی تقسیم‌بندی موضوعی، یا تقسیم‌بندی چشم‌انداز، در ابواب پنجگانه این چاپ از کتاب، وجود دارد و سعی بر آن داشته‌ام که در هر بابی، نوع خاصی از مطالب را مورد بررسی قرار دهم. در باب اول رابطه شعر و موسیقی باعتبار جلوه‌های وزن و قافیه و ردیف مطرح است. در باب دوم برخورد فلاسفه و متفکران ایرانی با نقش موسیقائی شعر را بررسی کرده‌ام. در باب سوم به بحث در باب شعر منشور و جلوه‌های موسیقائی آرایشهای بدیعی پرداخته‌ام. باب چهارم تطبیق بعضی از مبانی نظری این کتاب است بر شعر فردوسی و مولوی و حافظ. باب پنجم مطالعاتی است در باب مسائل وزن در شعر فارسی که بعضی از فصول آن به جنبه‌های تاریخی این گونه مسائل نظر

(۲۴) در بعضی از فصول این کتاب که قبلاً به صورتهای ناقص چاپ شده، نام آن را «روزنه‌ای خُرد بر جهانی بزرگ» یاد کردم ولی الآن قصدم این است که به همین نام «در منظومه شمس غزلهای مولانا» انتشار یابد.

دارد.

سایه اشراق عالمانه استاد بزرگوارم جناب آقای دکتر غلامحسین یوسفی در ۱۳۴۳ که فصول اولیه این کتاب را می‌نوشتم بر سر این کتاب بوده است، همچنان مستدام باد. دیرزیاد آن بزرگوار خداوند. چاپ دوم این کتاب و تغییرات اساسی بی که در آن روی داده، و در حد و حدودی که از امثال من ساخته است ارزش آن را چندین برابر کرده است، مرهون تشویق و اصرار دوست بزرگ و بزرگوارم ه.ا. سایه است که:

کیمیایی بود صحبت‌های او
کم مباد از خانه دل پای او

و او بود که گسترش مباحث کتاب را همواره تأکید می‌کرد و جای جای از ذوق خلاق و موسیقی‌شناسی و نکته‌یابی‌های بدیع او بهره‌مند بوده‌ام. هرکجا هست خدایا بسلامت دارش.

وقتی چاپ اول این کتاب انتشار یافت گروهی از استادان و دوستان و خوانندگان، که در آن به چشم عنایت نگریسته بودند، ملاحظات انتقادی و اصلاحی خود را در اختیار مؤلف قرار دادند که اینک از همه آنان سپاسگزاری می‌شود بویژه دانشمند موسیقی‌شناس و ادیب گرامی آقای حسینعلی ملاح که علاوه بر اصلاح چند تعبیر موسیقایی کتاب، مقداری از خطاهای مطبعی چاپ اول را نیز یادآور شدند و همچنین دوست دانشمند بسیار عزیز آقای دکتر حسن احمدی گیوی، از مؤلفان لغت‌نامه دهخدا، که اصلاح بعضی از خلل‌های عبارتی را پیشنهاد کردند. دوست هنرمند و شاعرم آقای محسن شهلایی، علاوه بر نظارت فنی بر حروفچینی و صفحه‌آرایی کتاب، بعضی نکته‌های اصلاحی را نیز یادآور شدند که موجب

تحریر محل نزاع / چهل و یک

نهایت سپاسگزاری است. از دوستان عزیزم در انتشارات آگاه که تحمل و شکیبایی بسیار نشان دادند و در طول مدت چاپ کتاب، که چند سال به درازا کشید، با تغییرات و اصلاحات پی در پی من، در نمونه های چاپی، همواره موافقت داشتند سپاس بسیار دارم. و الحمدلله اولاً و آخراً.

تهران، مهرماه ۱۳۶۷

محمدرضا شفیعی کدکنی



ای رستخیزِ ناگهان! و ای رحمتِ بی‌منتها
ای آتش افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها
جلال‌الدین مولوی

۱

شعر: رستخیزِ کلمات

ممکن است فردا، یا همین امروز عصر، عقیدهٔ دیگری داشته باشم ولی در این لحظه با اطمینان خاطر می‌توانم بگویم: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر، با شعر خود، عملی در زبان، انجام می‌دهد که خواننده، میان زبانِ شعری او، و زبانِ روزمره و عادی — یا به قول ساختگرایان چک^۱: زبانِ اوتوماتیکی — تمایزِ احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و عللی غیرقابل شناخت. اتفاقاً شعر حقیقی، شعرِ ابدی، همان شعری است که علتِ تمایزِ آن از زبانِ مبتذل و معمول، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست. نمونه‌اش شعر حافظ. شما نمی‌توانید بگویید در:

زهد من با تو چه سنجد که به یغمای دلم
مست و آشفته به خلوت‌گه راز آمده‌ای،

تمایزِ این زبان، از زبانِ مبتذلِ روزمره، در توازنِ دو مصرع و برابری

۱) Czech Structuralist.

آنها با وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات است که مثلاً در زبان روزمره کسی به صورت موزون سخن نمی‌گوید، و نیز نمی‌توانید بگویید هماهنگی و تقارن قافیه‌های راز و ناز در طول غزل و... است و نیز نمی‌توانید کاربرد تک‌تک کلمات را که متمایز از زبان روزمره است، دلیل شعریت آن بدانید، و می‌بینید که هیچ استعاره و مجاز و کنایه و تشبیهی هم در آن نیست، هرچه هست در نفس کاربرد زبان است^۲.

برخلاف عقیده خودم، در کتاب صور خیال، و عقیده بسیاری از ناقدان قدیم و جدید، ایماژ هم درین بیت نقشی ندارد چون هیچ تشبیه یا مجاز تازه‌ای هم در آن به چشم نمی‌خورد. هیچ نکته عرفانی یا فلسفی یا اجتماعی هم در آن نیست پس چیست وجه شعریت این بیت و وجه عدم شعریت بسیاری از ابیاتی که تمام این خصوصیات را دارند و شعر نیستند. هم وزن دارند و هم قافیه و حتی تشبیه و استعاره‌شان هم تازه و نو است و احتمالاً فکر یا نکته ظریفی هم در آنها به کار رفته است؟ حقیقت امر این است که اگر می‌توانستیم علت اصلی این تمایز را در فورمول‌های شناخته شده علوم ادب یا زبان‌شناسی جدید بررسی کنیم می‌توانستیم با آموزش و تعلیم، حافظ‌های دیگری تربیت کنیم. اما علوم ادب و زبان‌شناسی فقط ساحت‌های محدود و مبنی از یک اثر ادبی را می‌توانند مورد بررسی قرار دهند و تمایز آن را از غیرش نشان دهند، ولی یک اثر برجسته شعری، برجستگی و تمایزش، در همان جایی است که نمی‌توان آن را تفسیر و تعلیل کرد. شما شعریت — اگر بشود شعریت را تا این حد توسعه داد — و تمایز کاربرد زبان را در آثار رشید و طوطا از سویی و آثار بیدل و یا قانانی از سوی دیگر، می‌توانید با اصول قوانین ادب و تحلیل‌های زبان‌شناسیک جدید، نشان دهید ولی در شعر حافظ و سعدی و

2) Mukarovsky, Jan: *The word and verbal Art*, Translated and edited by J. Burbank and P. Steiner. Yale University Press 1977 P.2.

شعر: رستاخیز کلمات / ۵

دیگر بزرگان این امر امکان‌پذیر نیست.

یکی از صورت‌گرایان روسی^۳، شعر را «رستاخیز کلمه‌ها»^۴ خوانده است^۵، و درست به قلب حقیقت دست‌یافته^۶. زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند ولی در شعر، و ای بسا که با مختصرپس و پیش‌شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود. مثلاً همان تعبیر «چه سنجد؟» در بیت حافظ، مرکز این رستاخیز است. معلوم نیست چه گونه، درین بافت، این تعبیر چنین تشخیص و تمایزی یافته است. بطور مبهم می‌توان آن را احساس کرد اما علت و راز آن را نمی‌توان بیان داشت. منظور، استعمال «چه سنجد با...» درین مورد خاص است نه اینکه تصور کنید، چنین تعبیری اختراع حافظ است ادبیات فارسی (نظم و نثر قبل از حافظ) پر است ازین تعبیر و شاید، بی‌فایده نباشد یادآوری این نکته که یکی از شاعران بزرگ خودمان نیز گویا، شعر را رستاخیز کلمات تلقی می‌کرده است و عقیده داشته است که این رستاخیز کلمات سبب «حُشَرِ معانی» می‌شود و این تعبیر حشرِ معانی او، خود چشم‌انداز دیگری است از این مفهوم:

بیدل! سخنم کارگه حشرِ معانی است
چون غلغله صور قیامت کلماتم

3) Russian Formalist.

4) The resurrection of the word.

۵) مراجعه شود به مقاله ویکتور شکلووسکی V. Shklovsky در:

Russian Formalism, edited by S. Bann and J. E. Bowlt Edinburgh 1973 P. 41.

۶) اصل این تعبیر را گویا مالارمه نیز به کار برده ولی تحلیل فرمالیستی و دقیق آن حاصل کوششهای شکلووسکی و همراهان اوست در نحلّه صورت‌گرایان روس.

اگر بپذیریم که مرز «شعر و ناشعر»، همین رستاخیز کلمه‌هاست، یعنی تمایز و تشخیص بخشیدن به واژه‌های زبان، آنگاه به این نتیجه خواهیم رسید که چون «رستاخیز کلمه‌ها» یا صورت تشخیص یافتن آنها در زبان، می‌تواند هم علل و هم صُورِ بسیاری داشته باشد، پس شعر هم می‌تواند تعاریف متعدد از چشم‌اندازهای متعدد، داشته باشد. کسی که در تعریف شعر، وزن و قافیه را اساس قرار می‌دهد، درک او از قیامت کلمه‌ها، و تمایز زبان شعر از زبان مبتذل و اتوماتیکی، در حد وجود وزن و قافیه و یا عدم آنهاست، آنکه فراتر ازین می‌رود و شعر را در کاربرد مجازی زبان تعریف می‌کند، او نیز تمایز یا قیامت کلمات را در جا به جا شدن مورد استعمال آنها می‌داند و بدینگونه هر کسی از ظن خود، یا ر این مفهوم می‌شود.

از آنجا که قوانین ادب و تحقیقات زبانشناسی و بوطیقای کهنه و نو، هیچ گاه نخواهند توانست علل پیچیده و رازهای سربه مهر شاهکارهای شعری را تعلیل و تحلیل کنند، هیچ گاه، هیچکس نخواهد توانست از شعر تعریفی جامع و مانع عرضه دارد و هر کس به تناسب آگاهی‌هایی که در جهت شناخت و تمایز ساحت‌های زبانی از یکدیگر دارد، تعریفی از شعر عرضه می‌کند و پس از چندی بر اثر تغییر میزان آگاهی او از تمایز ساحت‌های زبانی، تعریفش نیز از شعر دگرگون می‌شود و بهمین دلیل بود که من در آغاز این یادداشت متذکر شدم که این عقیده من است در این لحظه و شاید فردا یا همین امروز عصر، عقیده‌ام دگرگون شود.

از همین جا می‌توان طبقاتی بودن مصداق و نسبی بودن مفهوم شعر را نیز دریافت. رستاخیز کلمات، برای افراد و طبقات مختلف — با فرهنگ‌های متفاوت — مفاهیم مختلفی دارد. برای بعضی همینکه هنجار مبتذل زبان با آمدن وزن بهم خورد، عبارت تبدیل به شعر می‌شود.

شعر: رستاخیز کلمات / ۷

شعرهایی را که ذوقهای عامی می‌پسندد در نظر بگیرید. برای بعضی جابه‌جا شدن موارد استعمال کلمات (انواع استعاره و حسامیزی و مجاز) و برای بعضی کهنه شدن و آرکائیک شدن استعمالات، سبب تمایز یا رستاخیز کلمات می‌شود و برای بعضی همه این عوامل، حتی اگر جمع هم شود، باز نمی‌تواند مفهوم رستاخیز کلمه‌ها باشد و آنها خواستار عواملی هستند که قابل تعلیل و تحلیل نیست.

بی‌گمان شعر، بیرون زبان قابل تصور نیست، و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد. حال آیا می‌توان قوانین این تغییرات را مورد بررسی قرار داد یا نه؟ آنچه مسلم است این است که ادبا و فلاسفه قدیم و جدید بعضی از این قوانین را کشف کرده‌اند و در عصر ما بعضی از زبان‌شناسانی که در حوزه شناخت شعر و نظریه‌های شعری کار کرده‌اند، بعضی دیگر از این قوانین را که پیچیده‌تر بوده‌اند مورد بررسی قرار داده‌اند از قبیل مباحثی که در باب حسامیزی در زبان شعر انجام داده‌اند، با اینهمه این کشفیات و قوانین حوزه بسیار کوچکی از حقیقت شعریا علت رستاخیز کلمه‌ها را می‌تواند توجیه کند و بخش عمده آن همچنان نامکشوف باقی می‌ماند تا نوابغ شعر، بدون آگاهی و استشعار، از آن بهره‌مند شوند.

در مجموع، راه‌های شناخته شده تمایز زبان، یا رستاخیز کلمه‌ها را، در سطوح مختلف آگاهی‌هایی که ممکن است اهل زبان داشته باشند، می‌توان به این صورت تقسیم‌بندی کرد، اگرچه همه در حوزه زبان است ولی در تقسیم‌بندی کوچکتر می‌تواند بدینگونه مقوله‌بندی شود: ۱) گروه موسیقایی ۲) گروه زبان‌شناسیک.

گروه موسیقایی

مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن

آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... که ما در ذیل، باختصار، به هر کدام اشاراتی می‌کنیم و در متن کتاب، در باب بعضی از آنها به تفصیل، بحث کرده‌ایم، و همچنین عوامل شناخته نشده‌ای نیز دارد که فقط قابل حس شدن است و نمی‌توان برای آنها قانونی کشف کرد شاید آیندگان به کشف بعضی از این رازها دست یابند.

موسیقی شعر، دامنه پهنآوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین بار در عرصه وزن یا همراهی زبان و موسیقی بهنگام کار احساس کرده است^۷ در سیر تاریخی این هماهنگی، صورتهای مختلف موسیقی زبان، یا زبان نظام یافته، تغییرات و دگرگونیهای بسیار دیده و تکامل یافته است.

هر مجموعه گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه‌های آوایی و صوتی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آنها، با بعضی دیگر، توازنها یا تناسب‌هایی داشته باشند. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، در یک مجموعه آوایی وجود داشته باشد و قابل تصور باشد، انواع موسیقی قابل تصور است. اگر مجموعه آوایی A، B، C، D، E و F در کنار هم قرار گرفت (خواه دارای

7) Thomson, Georg: *Marxism and Poetry*, London 1975 P. 14 - 21.

و مقایسه شود با نظریه فلاسفه اخوان الصفا که از نقش مهم لحن‌ها و آهنگ‌ها در کاستن از رنج و زحمت کارگران، در حین کار، سخن می‌گوید. رسائل اخوان الصفا، ۱/ ۱۸۷.

معنی و نظام نحوی باشد و خواه نباشد) این مجموعه آوایی در رابطه ای که اجزایش - بلحاظ انواع تناسب ها - با یکدیگر می توانند داشته باشند دارای انواع موسیقی های زبانی نیز می تواند باشد و ما بعضی از این انواع شناخته شده تناسب ها را به اختصار در ذیل مورد اشاره قرار می دهیم:

(الف) وزن: وقتی مجموعه آوایی مورد بحث ما بلحاظ کوتاه و بلندی مصوتها و یا ترکیب صامت ها و مصوتها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می آید که آن را وزن می نامیم و اهل هر زبانی وزن شعر خود را در تناسب هایی خاص احساس می کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند بهمین دلیل است که چیزی که برای مردم ایران موزون است برای مردم انگلیسی زبان موزون نمی نماید و برعکس. وزن می تواند - دست کم بلحاظ تجربی - در هر زبانی صورتهای گوناگون داشته باشد.

(ب) قافیه: همان مجموعه آوایی، گذشته از وزن، بلحاظ اشتراک صامت ها و مصوتها، در مقاطع خاصی - وسط یا آخر و حتی اول هر قسمت - می توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه (به معنی عام کلمه که شامل قافیه های میانین هم می شود) می خوانیم. در باب نقش موسیقایی قافیه در جای دیگر به تفصیل بحث شده است و در اینجا از تکرار آن پرهیز داریم و فقط به این نکته اشاره می کنیم که قافیه نیز از نخستین عواملی بوده است که در میان اقوام ابتدایی، بعنوان عامل مؤثر در رستاخیز کلمه ها به حساب آمده است و جادوی الفاظ را در سجع کاهنان - که بیماران را شفا می داده است - می توان دید.

(ج) ردیف: شکل دیگری از موسیقی شعر است که در حقیقت تکمیل موسیقی قافیه است یا شکل غنی تر شده قافیه هاست و چون در جای دیگر از آن بحث شده همین اشاره را، در اینجا، بسنده می دانیم.

د) هماهنگی های صوتی: همان مجموعه عناصر آوایی C B A مفروض را اگر در نظر بگیریم، بلحاظ اشتراک صامت ها و مصوتهای موجود در داخل سراسر زنجیره گفتار، و نه در مقاطع خاصی، امکان تناسب های دیگری هم در آن می رود مثل اینکه مصوت «او» یا «آ» یا «ای» و مثلاً صامت سین یا شین یا میم اگر به تناسب خاصی تکرار شود خود جلوه دیگری از موسیقی شعر است و عاملی در رستاخیز کلمه ها. سهم بسیار عمده ای از موسیقی شعر در همین بخش هماهنگی صوتی عبارات نهفته است که اندکی از آن را قدما در مباحث مربوط به انواع جناسها مطرح کرده اند ولی حوزه این بخش از موسیقی زبان بسی فراتر از حد شناخت و تشخیص قدما و مباحث علم بدیع است و در زبانشناسی جدید می تواند از راههای دیگر مورد مطالعه دقیق تر قرار گیرد. مجموعه فراخ دامن و پهنای «طرح های آوایی»^۸ هر زبان.

گروه زبانشناسیک

مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام جمله ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آنها، می تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه ها شود عواملی است که در حوزه مباحث زبان و زبانشناسی و سبک شناسی جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسیم، ایجاز و حذف، حسامیزی و... اینها قوانین شناخته شده رستاخیز کلمات در حوزه بوطیقای جدید و زبانشناسی است ولی چنانکه پیش از این اشارت کردیم هزاران قانون ناشناخته در همین حوزه کاربرد زبان وجود دارد که زبانشناسی از تحلیل و تعلیل آن عاجز است:

الف) استعاره و مجاز:

کلمات در زبان روزمره، معنای قاموسی خود را دارند، یعنی کلمه «دیوار» یا «درخت» و یا «باریدن» برای تمام فارسی زبانان یک معنی دارد و از هر کس بپرسید، آن را به همان نوعی معنی می‌کند که دیگران، و وقتی آن را در جمله به کار می‌برند، در زنجیره خاصی از ارتباطات واژگانی آن را به کار می‌برند. برای آنها فقط آب و برف و باران، می‌بارد ولی عشق نمی‌بارد اما در زبان شعر این نظام محدود درهم شکسته می‌شود و شاعر می‌گوید: «به صحرا شدم، عشق باریده بود» وقتی کلمه باریدن از حوزه محدود برف و باران و آب (که برای تمام اهل زبان بطور مساوی و همیشه یکسان استعمال می‌شود) خارج شد و عشق بارید، آنجا رستاخیز کلمه‌ها آغاز شده است. باریدن وقتی با «برف» و با «باران» به کار می‌رود، چون در معنی قاموسی و مشترک نزد همه اهل زبان است، هیچ گونه تشخص و امتیازی ندارد، و مرده است. ولی وقتی با «عشق» به کار رفت، آن نظام تکراری و مبتذل درهم شکسته شده و کلمه مرده «باریدن» — در نتیجه رستاخیز واژه‌ها — زنده شده است. مجازهای زبان و استعاره‌ها همه از همین جا بوجود می‌آیند. بر روی هم می‌توان گفت که در زنجیره عادی گفتار و در عرف اهل زبان، کلمات دارای خانواده‌های معینی هستند که غالباً با هم ازدواج می‌کنند. اگر بگوییم:

یک لحظه ترا دیدم

یک ساعت ترا دیدم

یک روز ترا دیدم

اینها، کاربرد عادی و قاموسی زبان است، حال اگر بگوییم:

یک شادی ترا دیدم

«شادی» از آن خانواده نیست و خواننده احساس غرابت می‌کند و ممکن است حتی آن را بی‌معنی بداند، حال اگر بگوییم:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم دید
یک ساعت چشمهای ترا خواهم دید
یک روز چشمهای ترا خواهم دید

اینها، باز، کاربرد قاموسی و عادی زبان است، اما اگر بگوییم:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

فعل نوشیدن در معنی قاموسی خود به کار نرفته است و حوزه مجاز و استعاره است و ممکن است بسیاری از اهل زبان بگویند: «چشمهای ترا خواهم نوشید» بی‌معنی است ولی بعضی که به توسع مجاز آشنایی دارند، ممکن است از این عبارت لذت هم ببرند. اگر این توسع مجازی در زبان، نوعی باشد، که اهل زبان یا حتی گروهی از اهل زبان آن را بپسندند، این عمل که بقول والری سبب افزایش قلمرو مالکیت زبان می‌شود سبب رستاخیز کلمه نیز می‌شود و باعث آن است که ما از برخورد با:

یک لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

احساس غرابت کنیم و از آن حالت اتوماتیکی و مبتذل و تکراری زبان برکنار بمانیم. این توسعه قلمرو مجاز یا استعاره در زبان تا بی‌نهایت قابل گسترش است ولی از حدی که بگذرد اهل زبان — هر قدرپذیرای توسع باشند — آن را نخواهند پذیرفت مثلاً اگر در همان زنجیره گفتار، توسع را مضاعف کنیم و بگوییم:

یک شادی چشم‌های ترا خواهم نوشید

در اینجا، هم شادی در معنی لغوی خود به کار نرفته و هم نوشیدن. پس قلمرو استعاری زبان پیچیده‌تر شده است اما شرط اصلی در این توسع‌های زبانی این است که شاعر با تصرف خود دو کار دیگر را هم باید تعهد کند:

(۱) اصل جمالشناسیک.

(۲) اصل رسانگی و ایصال.

(۱) منظور از اصل جمالشناسیک این است که وقتی کلمه‌ای را از خانواده خود جدا کردیم و در کنار خانواده دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنونده اهل زبان، در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی، احساس کند و گرنه صرف آشفته کردن نظام خانوادگی الفاظ کاری است که براساس جداول خاصی به آسانی قابل توسعه و تقلید است اهل زبان «صدای روشن» را می‌پذیرد ولی «جیغ بنفش» را به جد تلقی نمی‌کند زیرا در ترکیب نخستین نوعی اصل جمالشناسیک احساس می‌شود و در دیگری نه. علت عدم توفیق اینهمه شعر نو که این روزها عرضه می‌شود، یکی همین است که بعضی از گویندگان شعر، آگاه یا ناخودآگاه، در استفاده از این جدول افراط می‌کنند. بی آنکه جانب اصل جمالشناسیک را در این زمینه رعایت کنند. در نتیجه زبان شعر آنها، چیزی است که از مقوله زبان روزمره و کاربرد قاموسی زبان نیست، اما شعر هم نیست زیرا شعر حوزه رستاخیز کلمه‌هاست با رعایت اصل ایجاد زیبایی. اگر ساحت استتیک (جمالشناسیک)^۹ زبان در نظر گرفته نشود، بکلی نقض غرض خواهد بود زیرا هدف اصلی که ارائه زیبایی است خود به خود منتفی شده است.

(۲) منظور از اصل رسانگی و ایصال این است که وقتی واژه‌ای را از خانواده خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، مثلاً در همان مثال پیشین، وقتی بجای:

یک لحظه چشم‌های ترا خواهم دید

گفتیم:

یک شادی، چشم‌های ترا خواهم نوشید

خواننده علاوه بر احساس لذت جمالشناسیک باید از لحاظ رسانگی (communication) هم با اشکال روبرو نشود، یعنی در حدود منطق شعر — که البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است — احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد. وقتی که درهم ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به خواننده شود، این غرض اصلی دیگر، که جانب رسانگی و ایصال است، نیز منتفی خواهد شد و بگونه‌ای دیگر نقض غرض خواهد بود. اینکه بسیاری از نمونه‌های شعر نو، هیچ گونه عکس‌العملی در میان خوانندگان خود ایجاد نمی‌کند، علاوه بر فقدان ساحت جمالشناسیک زبان، بعلت فقدان این ساحت ایصال و رسانگی نیز هست.

اینجاست که باز باید یادآوری شود که قوانین هنر ناب و شعر متعالی فراتر از حد این جداولی است که سروکارش با اصول سمانتیک یا کشفیات زبانشناسی است و رستاخیز واژه‌ها، کاری نیست که از روی جداول زبانشناسی به‌حاصل آید. مولانا فرموده است:

بر جای نان، شادی خورد، جانی که شد مهمان تو.

تمام توسعات زبان که قلمرو انواع مجاز (= صور گوناگون استعاره و کنایه) است، از همین اصول پیروی می‌کند. ولی رستاخیز کلمات منحصرأ از طریق وزن یا این درهم آمیزی خانواده کلمات بدست نمی‌آید در شعر سعدی و حافظ کشف علل رستاخیز کلمه‌ها بسیار پیچیده‌تر از اینهاست. با اینهمه، مجازیکی از بنیادهای اصلی شعر است و این مجازها در طول تاریخ یک زبان، اندک اندک، بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و داخل حوزه قاموسی زبان می‌شود بنابر این مرز حقیقت و مجاز، در زبان یک مرز قراردادی است. اگر از تمام مردم فارسی زبان

بپرسیم: «قرمه سبزی را با چه می‌پزند؟» خواهند گفت: «با سبزی و گوشت و لوبیای چشم‌بلبلی.» و هیچ کس ازینان در حین گفتار کوچکترین توجهی به مجاز یا تشبیه بسیار زیبایی که در ترکیب «لوبیای چشم‌بلبلی» نهفته است، ندارد زیرا بر اثر کثرت استعمال دیگر هیچ رابطه جمال‌شناسیکی میان لوبیا و چشم‌بلبل باقی نمانده است؛ اما کسی که اولین بار این نوع لوبیا را چشم‌بلبل خواند، شاعر بزرگی بود که به تشبیه حسی بسیار زیبایی دست زد و شاید اگر ما این تعبیر را به یک زبان فرنگی ترجمه کنیم اهل آن زبان در مراحل نخستین این تعبیر را بسیار شاعرانه احساس کنند. وقتی کلمه‌ای از خانواده خود جدا شد و با خانواده‌ای دیگر ترکیب شد، مجاز آغاز شده است ولی با همنشینی مستمر این واژه، در خانواده جدید، اندک اندک از خصوصیت مجازی آن کاسته شده و تبدیل به یک واژه در معنی حقیقی و قاموسی خود می‌شود، و ای بسا که اگر بار دیگر به خانواده نخستین خویش بازگردد، در آنجا از مقوله مجاز تلقی شود، و سبب نوعی تشخص و حالت رستاخیزی.

ب) حسّامیزی:

بحث حسّامیزی^{۱۰} را از استعاره جدا کردیم، بخاطر اهمیتی که در شعر جدید به آن می‌دهند^{۱۱} و حسّامیزی عبارت است از توسّعاتی که در زبان — از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر — ایجاد می‌شود. استعاره یا مجاز، شکل عام این توسّعات است و شاخه معینی از این توسّعات که براساس آمیختن دو حس به وجود آید، حسّامیزی خوانده می‌شود، مثل: «جیغ بنفش» یا «آواز روشن». از لحاظ جدول امکانات زبانی، به

10) Synaesthesia.

11) Ullmann, S: *Romanticism and Synaesthesia* in Publication of the Modern Language Association of America Vol. LX 1945 P. 810 - 827.

تناسب پنج حس ظاهری، می‌توان بیست و پنج نوع حسّامیزی تصور کرد که ممکن است بسیاری از انواع آن هیچ گاه در زبان قابل تصور نباشد برای مثال:

حس لامسه	با	نرمی	درشتی
حس بینایی	با	رنگ	حجم
حس شنوایی	با	صدا	موسیقی
حس شامه	با	بوی	عطر
حس ذائقه	با	طعم	شیرینی و شوری

بطور طبیعی سروکار دارند اگر محسوسی را که از مقوله رنگ است با فعل دیدن و رؤیت و مشاهده به کار ببریم و مثلاً بگوییم رنگ درخت را دیدم یا رؤیت کردم یا مشاهده کردم، کاربرد حقیقی است و جای هیچ حسّی بهم نخورده است اما اگر همین رنگ درخت را شما بجای رؤیت یا دیدن یا مشاهده، بشنوید یا استماع کنید یا گوش کنید حوزه مجاز است:

سبزی درخت را رؤیت کردم = حقیقت است.

سبزی درخت را گوش دادم = مجاز است.

و از قلمرو حسّامیزی است اگر بگویید موسیقی تلخ یا شیرینی را شنیدم، چون موسیقی با گوش سروکار دارد و نه با ذائقه، مجاز است و حسّامیزی. و اگر بگویید عطر صدای ترا استشمام کردم مجاز است و حسّامیزی چرا که عطر از مقوله حس شامه است و صدا از حوزه حس شنوایی. بر همین قیاس تا بی‌نهایت این جدول قابل گسترش است ولی باید توجه داشت که دو اصل رسانگی و حفظ ساحت جمالشناسیک در اینجا دارای کمال اهمیت است.

این نکته را هم در اینجا یادآوری کنم که این آمیختگی قلمروهای

حتی با یکدیگر منحصر در حواس خمسۀ ظاهره نیست بلکه حواس باطنی را نیز شامل است حال اگر بعضی از متکلمین اشعری مشرب منکر حواس باطنی باشند^{۱۲} اما کاری به آنها نداریم قدر مسلم این است که با همان مصطلحاتِ سنّتی و رایج قدمای خودمان هم می شود در قلمرو حواسِ آدمی تقسیم بندیهای بسیاری کرد و اینکه چیزی بنام حسّ مشترک وجود دارد یا نه و بحث بر سر اینکه قوه ای به نام متوهّمه یا متفکّره یا متخیّله وجود دارد یا نه اینها بماند برای همان کتبِ کلامیِ قدامی^{۱۳} و قدمای معاصر. تعبیراتی از نوع:

روی آگاهی آب
روی قانون گیاه
من وضو با تپش پنجره ها می گیرم
در نمازم جریان دارد ماه
سنگ از پشتِ نمازم پیدا است الخ ...

از همین مقوله حسّامیزی است گرچه به ترکیب حواس خمسۀ ظاهره محدود نماند. بنابراین شعرهای سهراب سپهری، بویژه از صدای پای آب، تا ما هیچ مانگاه که توفیق و شهرتِ سپهری مرهونِ آنهاست، فرزندانِ خلف و ناخلف «جیغ بنفش» و «آواز روشن» اند. بهترین شعرهای او که در حافظۀ دوستان شعر رسوب کرده است بیشتر ازین مقوله است:

من به اندازه یک ابر دلم می گیرد
وقتی از پنجره می بینم حوری
— دختر بالغ همسایه —

(۱۲) سعدالدین تفتازانی، شرح عقاید نسفی، ۳۰

(۱۳) تهانوی، کشف اصطلاحات الفنون، ۳۰۳/۱.

پای کمیاب‌ترین نارونِ روی زمین
فقه می‌خواند

(ندای آغان)

یا:

کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم

(به باغ همسفران)

یا:

زن زیبائی آمد لب رود
آب را گِل نکنیم
روی زیبا دو برابر شده است

(آب)

یا:

دست‌شان را نرساندیم به سرشاخهٔ هوش
جیب‌شان را پر عادت کردیم

(سورهٔ تماشا)

و:

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشا است^{۱۴}

(مسافر)

۱۴) در این نمونه‌ها، فکر یا تجربهٔ حسی یا ادراک هنری در شعر مرکزیت دارد، و هنر شاعر بازی با خانوادهٔ کلمات نیست و اندیشه بخودی خود دارای کمال اهمیت است تمام آموزشهای دون‌خوان (Don Juan) در کتابهای عرفانی داستانش که در زبان فارسی هم از معروف‌ترین کتابهاست، در یکی دو فکر عمده خلاصه می‌شود که مهمترین آنها همین است که آنچه قوانین جهانی تشخیص داده می‌شود عادت ماست؛ ما عادت کرده‌ایم که ببینیم سنگ از بالا به پایین حرکت کند و شعله رو به بالا، این عادت ماست و ما در «غبار عادت» گرفتاریم. من نمی‌دانم ←

شعر: رستاخیز کلمات / ۱۹

که در آن، فکر مقدم بر حسّامیزی است یا حتّی جایی برای
حسّامیزی وجود ندارد ولی غالباً از خانواده این نوع شعرها کمتر دارد،
بیشتر کارش حسّامیزی مجرد از اندیشه است. این حسّامیزی گاهی در
خانواده «آواز روشن» قرار می‌گیرد که حرفهایی ازین نوع حاصل می‌شود:

بالش من پُر آوازِ پر چلچله هاست

(ندای آغان)

□

واژه را باید شست

(صدای پای آب)

□

نرم و آهسته بیاید مبادا که ترک بردارد

(واحه‌ای در لحظه)

چینی نازک تنهایی من

و زمانی، و بیشتر متأسفانه، ازین مقوله:

بارش شبنم روی پُلِ خواب

پریش شادی از خندِ مرگ

گذر حادثه از پشتِ کلام

(صدای پای آب)

→
سپهری از او گرفته یا از دیگری؟ اما همه شان وامدارِ متفکر بزرگ مشرق جلال الدین مولوی اند
که می‌گوید (از زبان حق):

عادتِ خود را بگردانم به وقت

این غبار از پیشِ بنشانم به وقت

بحر را گویم که هین پُر نارشو

گویم آتش را که رو گلزارشو

(مثنوی ۱/۳۳۶)

که اصل فکر از امام ابوالحسن اشعری و اتباع اوست. در باب دون‌خوان، که زائیده تخیل کارلوس
کاستاندا (Carlos Castaneda) است مراجعه شود به حقیقتی دیگر ترجمه ابراهیم مکیلا، انتشارات
آگاه، تهران، ۱۳۶۴، بویژه مقدمه مترجم.

که می‌توان جدول ضربش را با چند اسم مصدر (از مقولهٔ بارش) و چند اسم ذات و اسم معنی تا بی‌نهایت ادامه داد و مثلاً «بلا تشبیه» گفت:

جهش صاعقه از فرق تگرگ
تپش زندگی از ساقه به صبح
وزش حسرت از چشم به باغ

الی غیرالنهاییه. که محصولِ جدول ضربِ خانوادهٔ کلمات و در عمل نوعی تردستی در سبک شعر است و سبک او منحصر است در بالا بُردنِ بسامد حسّامیزی به معنیِ اعم کلمه، یعنی همان جای خانوادهٔ کلمات را درهم ریختن که ممکن است مدتی ذهن‌های خالی و ناآزموده را بخود مشغول کند ولی آینده‌ای برای آن در قلمرو هنر نمی‌توان پیش‌بینی کرد.

بنظرم در قسمت اعظم شعرهای او بویژه کارهای آخرینش: ما هیچ ما نگاه، جیغ بنفش است که بر آوازِ روشن غلبه کرده است. شعر او، در کل، زنجیره‌ای است از مصراع‌هایی مستقل که عاملِ وزن، بدون قافیه، آنها را به هم پیوند می‌دهد و بندرت دارای ساختِ شعری (structure) است و به تعبیر نو صورت‌گرایانِ روسی امثالِ لُتمان^{۱۵} فاقدِ پیرنگِ شعری^{۱۶} است بهمین مناسبت دورترین کسی است از نیما و اخوان و شاملو (در کارهای بیست سال اخیر شاملو که اوج هنر اوست) و بنظرم می‌توان گفت نوعی شعر سبک هندی جدید است که مجازهای زبانی بیشترین سهم را در ایجاد آن دارند. اگر نیما و اخوان و شاملو طرح‌هایی (گرچه کوچک) از ناصر خسرو، فردوسی و مسعود سعد باشند او هم طرحی است

15) Jurij Lotman 16) poetic plot

گرچه کوچک از صائب یا بیدل.
بهر حال خواستم این نکته را بگویم که سپهری تمام عمرش بیش از
آنکه صرف شعر گفتن شود صرف کوشش در راه رسیدن به سبک شعری شد و با
صدای پای آب به سبک شعریِ موفقی رسید و همان سبک، در ماهیچ
مانگاه، بلای جان او شد و مشتش را در برابر خواننده دقیق و هشیار باز کرد. هر
چه هست اهمیت او در سبک اوست و در مرکز سبک او مهمترین عامل
بالا رفتن بسامد حسامیزی است که گاه موفق است و گاه ناموفق و هر قدر
در حوزه حسامیزی توفیق داشت، با همه پست و بلند کارهای او، باید
بگویم نمونه‌های تشخیص personification در کارهای او ناموفق بود.
بالا رفتن بسامد نوع اخیر در بیان شعری او سبب شد که کارهای آخرش به
این وادی کشیده شود:

اما گاهی
آوازِ غریبِ رشد،
در مفصلِ ترد لذت
می پیچید
زانوی عروج،
خاکی می شد
آن وقت
انگشت تکامل
در هندسه دقیق اندوه
تنها می ماند.

(از آب‌ها به بعد)

ج) کنایه :

وقتی دو تن با یکدیگر بحث می‌کنند، یکی از آنها می‌گوید : « من
دو تا پیرهن بیشتر از توپاره کرده‌ام ». اگر به ظاهر این عبارت توجه کنیم

مفهومش چیزی است و اگر به لوازم این عبارت دقت کنیم مفهوم دیگری دارد. لازم این عبارت اینست که چون دو پیرهن بیشترپاره کرده‌ام پس عمر بیشتری دارم و در نتیجه تجربه بیشتری دارم و باز در نتیجه فهم و درک بیشتری دارم، پس حق با من است و من بهتر می‌فهمم. این نوع کاربرد زبان را کنایه می‌گویند، بقول قدما ذکر ملزوم و اراده لازم. در شعر، بخصوص در شعرهای طنزآمیز، از این نوع توسعات زبان که کنایه خوانده می‌شود، بسیار می‌توان دید. در تحلیل نهایی بازگشت کنایه نیز به نوعی تشخیص دادن به زبان است. وقتی فردوسی در وصف قهرمان خویش می‌گوید:

چراننده کرکس اندر نبرد

مستقیماً نمی‌گوید که او دشمنان خود را می‌کشد، می‌گوید او در نبرد خویش سبب چراندن (غذا دادن به) کرکسها می‌شود و چون کرکس از گوشت مرده و مردار تغذیه می‌کند، پس او سبب کشتن کسانی می‌شود تا کرکس‌ها از گوشت آنان تغذیه کنند. به تعبیر عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۱) در کنایه یک «معنی» وجود دارد و یک «معنی معنی»^{۱۷} و درین شعر فردوسی، «معنی» سخن شاعر این است که قهرمان داستان سبب غذا رساندن به کرکسان است و «معنی معنی» آن، این است که وی مردی شجاع و دلاور است و در کشتار دشمنان در میدان نبرد، توانا.

د) ایجاز و حذف :

یکی از راههای بسیار پیچیده و غیر قابل تحلیل و تعلیل در زبان

شعر، که موجب تشخیص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، نوعی از فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند، فرض کنید وقتی حافظ می‌گوید:

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

یا:

قیاس کردم و آن چشم جادوانه مست
هزار ساحر چون سامریش در گله بود

یا:

دفتر دانش ما جمله بشوید به می
که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود

یا:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چون شبمنی است که بر بحر می‌کشد رقی

این واو از آن واوهای اختراعی حافظ است. در شعر دیگران، آن را ندیده‌ام یا بخاطرم نمانده، و این هیچ کدام از معانی معهود واو در زبان فارسی را ندارد باید آن را واو حذف و ایجاز خواند. می‌گوید: دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری/ جانب هیچ آشنا نگاه ندارد. واو به معنی چندین فعل محذوف عمل می‌کند دیدم و دانستم و فهمیدم و احساس کردم و بر من مسلم شد و... که... و این واو، حداقل به جای یک فعل و که موصول، زمینه دلالتی دارد. دیدم و دانستم که... چنین و چنان است و حافظ با آوردن این واو خیلی چیزها را حذف کرده است. همچنین در

دیگر ابیات فوق: قیاس کردم و (دانستم که...) که فلک دیدم و (دانستم که) ... و

و این همان است که صورت‌گرایان روس آن را بعنوان قانون « رعایت اقتصاد در کوششهای خلاق»^{۱۸} خوانده‌اند و الکساندر و سه لوسکی^{۱۹} معتقد بود که « یک اسلوب قانع کننده و رضایتبخش، دقیقاً اسلوبی است که بیشترین اندیشه را با کمترین واژگان ارائه می دهد»^{۲۰}

ه) باستانگرایی: ۲۱

شاید پس از وزن و قافیه، معروفترین و پرتأثیرترین راههای تشخیص دادن به زبان کاربرد آرکائیک زبان باشد^{۲۲}، یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی روند. اینکه زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصل باستانگرایی است. احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست سبب تشخیص زبان می شود و نیز ساخت نحوی کهنه زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخیص زبان است. پس بر روی هم باستانگرایی را در دو شاخه ۱) واژگان و ۲) نحو، می توان مورد مطالعه قرار داد:

18) The Law of the economy of Creative effort.

19) Alexander Veselovsky.

20) Shklovsky, V. in *Russian Formalist Criticism* Translated by L. T. Lemon, University of Nebraska Press 1964 P. 10.

21) Archaism.

۲۲) باستانگرایی را به این صورت می توان تعریف کرد: « ادامه حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون» مراجعه شود به:

Leech, G. N.: *A Linguistic guide to English Poetry*, Longman . 1976 P. 13.

(۱) باستانگرایی واژگانی:

نگاهی به شعرهای شاملو و اخوان، در میان معاصران ما، نشان دهنده میزان استفاده این دو گوینده از آرکائیسم واژگانی و نحوی زبان است و شاید در کارهای موفق شاملو، این توجه به باستانگرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخیص زبان باشد که جای خالی وزن، در مفهوم عروضی آن را، نیز تا حدی پر می‌کند. مفهوم باستانگرایی در نظر ما، محدود به احیای واژگان مرده نیست، حتی انتخاب تلفظ قدیمی تریک کلمه، خود نوعی باستانگرایی است. مثلاً اگر امروز وارونه بمعنی معکوس به کار رود و در هنجار عادی گفتار جای داشته باشد، باستانگرایی خواهد بود اگر بجای وارونه واژگونه، باژگونه، واژون و امثال آن را به کار ببریم:

غبارآلوده، از جهان

تصویری باژگونه در آبگینه بقرار

(شاملو)

آبگینه بجای آینه، نوعی باستانگرایی است و باژگونه بجای وارونه نوع دیگر آن، بهرحال شاعر به تناسب نیاز موسیقایی و روحی خویش از صورتهای مختلف یک کلمه می‌تواند بهره‌مند شود، که فقط یکی از آنها در هنجار عادی زبان، زنده و مورد استفاده همگان است. در همین حوزه باستانگرایی بشمار می‌رود کاربردهای اقلیمی از زبان نسبت به اقلیم دیگر. یکی از دوستان ما می‌گفت، به همراه جمعی از تهران به افغانستان سفر کردیم و در یکی از شهرها یا دهات آنجا به سیاحت و سفر مشغول بودیم، دو دختر فقیر که ما «خارجیان» را دیدند، به طرف ما آمدند و یکی از آنها تقاضای کمک یا پولی می‌کرد، و آن دیگری که در فاصله دورتر ایستاده بود به دوستش گفت:

شرمت باد!

از بیگانه دریوزه می‌کنی؟

در صورتی که همین دختر اگر در تهران می‌خواست این حرف را
بزند می‌گفت:

خجالت بکش

از خارجی گدایی می‌کنی؟

تفاوت استعمال «شرمت باد!» بجای «خجالت بکش!» و
«بیگانه» بجای «خارجی» و «دریوزه» بجای «گدایی» تفاوت دو
هنجار گفتار در ایران و افغانستان است و این برای ماست که نوعی
تشخیص دارد، برای اهل افغانستان هنجار طبیعی است و آن حالت
رستاخیز کلمه‌ها که در عبارات آن دختر افغانستانی، برای شنونده ایرانی
احساس می‌شود، برای خود آنها وجود ندارد و شاید معادل زبانی آن در
گفتار اهل تهران برای آنها نوعی تازگی داشته باشد.

(۲) باستانگرایی نحوی:

ممکن است ساختمان نحوی جمله، به لحاظ حروف اضافه یا پس و
پیش شدن اجزای جمله و یا هر عامل نحوی دیگر، در گذشته نوعی باشد و
در حال نوعی دیگر. هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو
زبان کهنه، خود باستانگرایی به شمار می‌رود و ممکن است مایه تشخیص
و برجستگی زبان شود. مثلاً در همان گفتار دختر افغانستانی:
«شرمت باد!» جمله دعایی است ولی «خجالت بکش» جمله امری،
ساخت نحوی آنها متفاوت است. استفاده از ساخت دعایی بجای ساخت
امر، نوعی باستانگرایی به شمار می‌رود و چنانکه می‌بینید زبان را امتیاز
می‌بخشد. توسع و تنوع در حوزه نحوی زبان از مهمترین عوامل تشخیص
زبان ادب است (چه در شعر و چه در نثر) و گاه تنها عامل برجستگی

یک عبارت، همین برجستگی ساخت نحوی آن به تناسب موضوع است. زبان‌شناسی جدید تا حد زیادی به تحلیل این صورتهای می‌پردازد، اما از توجیه علل تأثیر آنها عاجز است.

(و) صفت هنری epithet^{۲۳}:

آوردن صفت به جای موصوف در بسیاری از موارد سبب تشخیص زبان می‌شود و این نوع از صفت که در بلاغت فرنگی به آن^۱ epithet می‌گویند در زبان شعر دارای مقام برجسته‌ای است. در بسیاری از قسمت‌های مهم شاهنامه، فقط از همین خصوصیت زبان شعر استفاده شده است و همچنین در بوستان سعدی و دیوان حافظ. این صفت‌ها گاه می‌تواند در حوزه استعاره قرار گیرد و گاه نه. و اگر هم در حوزه استعاره قرار گیرد، باز تا حدی به این قلمرو نیز مربوط است. در این بیت، حافظ، دو نوع صفت هنری به کار برده که دومی مصداق کامل صفت در موضوع بحث ماست و اولی نیز به صفت نزدیکتر است تا به استعاره بمعنی معهود آن، اگرچه در تحلیل نهایی نوعی استعاره است، بهر حال وقتی حافظ می‌گوید:

«پیر گلرنگ من» اندر حق «ازرق پوشان»

رخصتِ خبث نداد از نه حکایت‌ها بود

وی به جای اینکه بگوید «شراب»، می‌گوید، «پیر گلرنگ من» و آنها که مقصود او را در نیافته‌اند سعی کرده‌اند داستانهای بسازند و پیر و مرشدی بنام «گلرنگ» در زندگی حافظ جعل کنند، اما حقیقت قضیه این است که در زبان هنری او، «پیر گلرنگ» همان شراب است که به

۲۳) دربارهٔ epithet و صورتهای مختلف آن مراجعه شود به:

A Hand Book to Literature, by C. H. Holman, third edition, 1975, P. 201.

اعتبار کهنگی پیراست و به اعتبار سرخی، گلرنگ، او نمی‌گوید «شراب کهنه» می‌گوید «پیر گلرنگ من» و با آوردن این صفت epithet بجای موصوف، زبان شعر خود را تعالی می‌بخشد و کلمات مرده را زنده می‌کند، در همین مصراع بجای صوفیان یا اصحاب خانقاه — که حافظ آنها را همیشه مسخره می‌کند — می‌گوید «ازرق پوشان» و نمی‌گوید صوفیان تا زبان از هنجار مبتذل و عادی و قاموسی خود فراتر رود و از تقابل رنگهای سرخ و کبود درین مصراع که نتیجه حضور دو واژه «گلرنگ» و «ازرق» است، تابلورنگی عجیب خود را می‌آفریند.

(ز) ترکیبات زبانی :

از عوامل تشخیص دادن به زبان و به قول صورت‌گرایان روسی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن، یکی هم ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر صورت‌گرایان روس، معتاد با آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و «آشنایی زدایی»^{۲۴} کند و حاصل این آشنایی زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیاء را کشف کنیم و سنگیت سنگ را و درختیت درخت را و گیاهیت گیاه را^{۲۵} ما با

24) defamiliarization

25) *Russian Formalist Criticism*, P. 12.

یکی از ظریفترین نکاتی که در اندیشه بزرگان عرفان ما نهفته است همین مسأله رابطه معکوس میان عادت و حقیقت است در نظر عرفای ما، هرچه به عادت نزدیک شویم از حقیقت دورتر شده‌ایم و با شکستن عاداتهاست که می‌توان به حقیقت رسید. فریدالدین عطار، در یکی از تمثیل‌های خود از زبان ابلیس حکایتی آورده که عین این اندیشه را به زیباترین وجه ممکن، تصویر می‌کند، خلاصه مطلب به زبان ساده این است که مسیح، ابلیس را مشغول سجده خداوند دید، گفت: این چه کاری است که می‌کنی؟ گفت: من از عهد قدیم (روزگار وصال حق) ←

کلمات «شمع» و «پرتو» و «سعادت» قبلاً معتاد و آشنا بوده ایم ولی در این بیت حافظ، با ترکیبی که بوجود آورده، از ما آشنایی زدایی می‌کند و در نتیجه، احساس شگفتی می‌کنیم:

دولت صحبت این «شمع سعادت پرتو»
باز پرسید خدا را که به پروانه کیست؟

ح) آشنایی زدایی در حوزه قاموسی :

یکی از مهمترین عوامل رستاخیز واژه‌ها، جایی است که یک واژه به گونه‌ای به کار می‌رود که خلاف انتظار خواننده است، مثلاً آشنایی و عادت اهل زبان این است که کلمه «زنهار» را با فعل منفی به کار برند

→

چنین عادت کرده‌ام. مسیح در پاسخ او می‌گوید: آگاه باش که آنچه از سر عادت برخاسته باشد بر درگاه او ارجی ندارد و با حقیقت آن را سرو کاری نیست، اینک از عطار بشنوید:

سجده‌ای می‌کرد ابلیس لعین

گفت عیسی: «در چه کاری این چنین؟»

گفت: «من بیش از همه، عمری دراز

سجده عادت کرده‌ام. زان گاه باز،

عادتم گشته است این‌زان می‌کنم

گر همه سجده‌ست تاوان می‌کنم!»

عیسی مریم بدو گفت: «ای سَقَط!

می‌ندانی هیچ‌وره کردی غلط

تو یقین می‌دان که اندر راه او

نیست عادت لایق درگاه او

هر چه از عادت رَوَد در روزگار

نیست آن را با حقیقت هیچ کار!»

(مصبیت‌نامه، عطار ۱۲۲)

و اینکه عطار می‌گوید: نیست عادت لایق درگاه او، در مورد هنر هم صادق است یعنی می‌توان ضمیر درگاه او را از حق به هنر تغییر داد و گفت: «عادت، لایق درگاه هنر نیست!»

و بگویند: «زهار مرو، زهار مگو، زهار مکن و...» وقتی حافظ می‌گوید:

اروزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند
«زهار» کاسه سرما پر شراب «کن»

خواننده، انتظار فعل منفی دارد، و وقتی با «کن» بجای «مکن» روبرو شد احساس غرابت می‌کند. یا آوردن مصدر منفی با فعل واجب است در این بیت حافظ:

عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس
که وعظ بی عملان واجب است نشیندن

و این نوع دیگری از «آشنایی زدایی» است که در قلمرو مجاز نیست. مثال دیگر: «کثر و مثر» از اتباع‌اند و سنت زبان آنها را غیرقابل تفکیک می‌داند ولی وقتی مولانا گفت:

چون کشتی بی‌لنگر «کثر می‌شد» و «مثر می‌شد».

با تفکیک آنها، از کلمه نوعی «آشنایی زدایی» شده است که عامل رستاخیز واژه‌هاست.

ط (آشنایی زدایی در حوزهٔ نحو زبان :

دشوارترین نوع آشنایی زدایی، آن است که در قلمرو نحو زبان syntax اتفاق می‌افتد. زیرا امکانات نحوی هر زبان، و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان به یک حساب محدودترین امکانات است. آن تنوعی که در حوزهٔ باستانگرایی واژگانی یا خلق مجازها و کنایات وجود دارد، در قلمرو نحو زبان قابل تصور نیست. از سوی دیگر، و با چشم اندازی دیگر، بیشترین حوزهٔ تنوع جویی در زبان، همین حوزهٔ نحو است که بعضی از

بزرگان فلاسفه جمال در فرهنگ اسلامی، تمام توجه خود را بدان معطوف داشته‌اند و عبدالقاهر جرجانی که بزرگترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام است، بلاغت و تأثیر را، منحصر در حوزه ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم معانی النحو می‌خواند. منظور او از علم معانی نحو، آگاهی شاعر و ادیب است از کاربردهای نحوی زبان و اینکه هر ساختاری، در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد. البته دیگران که پس از او آمده‌اند، متأسفانه، نظریه او را تبدیل به چند کلیشه خشک و تکراری و بسیار مبتذل کرده‌اند که قرن‌هاست حوزه‌های علمیه، و اخیراً دانشکده‌های ادبیات هم، به نشخوار همان کلیشه‌ها سرگرم‌اند و درین فاجعه نقش امثال سگاک و خطیب قزوینی و تفتازانی را نباید فراموش کرد. بگذریم.

در تحلیل بلاغی ساختارهای نحوی زبان فارسی، هنوز هیچ کاری انجام نگرفته است و ما به هیچ وجه قصد وارد شدن در آن بحث دراز دامن را نداریم، در اینجا نظری می‌افکنیم به چند نمونه شعر. برای مثال درین قلمرو، در زبان فارسی، فردوسی و سعدی، دو استاد بی‌همتا و بلامنازع‌اند. و کسانی که از مبنای بلاغی هنر ایشان، که در همین ساختارهای نحوی نهفته است، غفلت دارند غالباً، کار آنان را «نظم» می‌دانند و نه «شعر» در صورتی که درین چشم‌انداز، اوج «شاعری»، همان اوج «نظم» است و استعاره‌ها و مجازهای نو و انواع دیگر بیان بندرت خود را نشان می‌دهند. شاید در سراسر دیوان سعدی یک تشبیه یا استعاره تازه وجود نداشته باشد در صورتی که دیوان ضعیف‌ترین و گمنام‌ترین شعرای عصر صفوی سرشار است از صدها استعاره و مجاز بی‌سابقه. سعدی و فردوسی از لحظه حضورشان در تاریخ ادبیات ما، همواره فرمانروایان بی‌چون و چرای قلمرو شعر بوده‌اند و آن شاعرکان عصر صفوی، با همه استعاره و مجازهای نوآیین‌شان، حتی برای اهل شعر و

متخصصان اینگونه مباحث نیز، فراموش شده‌اند. معجزه این دو استاد در همین جاست. وقتی سعدی می‌گوید:

چون مرا عشق تو از هرچه جهان بازاستد
چه غم از سرزنش هرکه جهانم باشد

(کلیات ۴۸۱)

اگر گفته بود:

چون مرا عشق تو از جمله جهان بازاستد
چه غم از سرزنش جمله جهانم باشد

ظاهراً معنی تفاوتی نمی‌کرد ولی همه کس می‌داند که شعر از آسمان به زمین می‌آمد. تمام زیبایی و هنر شاعر در همین هرچه جهان و هرکه جهان است که در آن نوعی حذف وجود دارد، یعنی بهره‌وری از یک ساختار نحوی خاص که دیگران — تا آنجا که یاد دارم — از آن غافل بوده‌اند. شاید نیما بدون اینکه توجهی به شعر سعدی داشته باشد^{۲۶} تصادفاً به چنین حذفی در زبان دست یافته، وقتی می‌گوید:

(۲۶) سعدی این تعبیر را، فراوان مورد استفاده قرار داده است:

گر هر که در جهان را شاید که خون بریزی
با بار مهریانت باید که کین نباشد

(کلیات، ۴۸۵)

اگر چه هرچه جهانیت بدل خریدارند
منت بجان بخرم تا کسی نیفزاید

(همانجا، ۵۱۲)

هرکه سودای تو دارد، چه غم از هرکه جهانش
نگران تو چه اندیشه و بیم از دگرانش

(همانجا ۵۳۳)

اگر تو به هرکه دنیا بدهند حیف باشد
و اگر تو به هرچه عقبی بخزند رایگانی

(همانجا، ۶۴۲)

شعر: رستاخیز کلمات / ۳۳

جاده خالی ست، فسرده است امروز
هرچه، می پژمرد از رنج دراز

(در فرو بند، ۱۳۲۷)

یا وقتی سعدی می گوید:

اول منم که در همه عالم نیامده ست
زیباتر از تو در نظرم هیچ منظری

(کلیات ۶۱۷)

ساختار نحوی زبان بگونه ای است که خلاف انتظار خواننده است تا اوایل مصرع دوم، انتظار خواننده این است که شاعر مقام خودش را در عالم از همه کس ممتاز کرده است، ولی بعد از کلمه « زیباتر از تو... » تمام جهت عوض می شود و با این خلاف انتظار و نوعی چشم بندی بلاغی، خواننده را مسحور می کند. از همین مقوله است وقتی می گوید:

منم امروز و تو و مطرب و ساقی و حسود
خوبشتن گوبه در حجره در آویز چوخیش^{۲۷}

(کلیات ۵۳۶)

که عطف حسود بر من و تو و مطرب و ساقی خلاف انتظار خواننده است، و مایه شگفتی می شود وقتی در مصرع دوم تکلیف حسود را به گونه ای دیگر تعیین می کند.

در کتابهای نحوی بحث های درازدامنی در باب مستثنای منقطع دارند و معروف ترین و شاید هم تنها شاهد آن در طول قرون و اعصار «جائنی القوم الاحماراً» است ولی هیچ کس به نقش بلاغی و تأثیر هنری

۲۷) خیش: پرده ماندی بوده است از حصیر یا خَس و خار که از بیرون می آویخته اند و آب بر آن می پاشیده اند تا هوای درون خانه سرد شود.

این ساختار توجه نکرده، اما سعدی بسیاری از هنرنمایی‌های خود را در استفاده از همین مستثنیٰ منقطع‌ها نشان داده است:

هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی
الّا بر آنکه دارد با دلبری و صالی

(کلیات ۵۳۴)

و زیباتر از او سخن مولوی:

خنک آن قماربازی که بیاخت هر چه بودش،
ونماند هیچش الا هوسِ قمارِ دیگر

(کلیات شمس ۳/۳)

هیچ کس نیامده است، مطالعه‌ای دقیق روی این خصوصیت‌های سخن سعدی انجام دهد. واوهای سعدی خودش عالمی دارد که می‌تواند موضوع یک رساله باشد به همین چندتا که در حافظه دارم توجه کنید:

همه گویند و سخن گفتنِ سعدی دگر است.

□

ما نتوانیم و عشق پنجه درانداختن

□

بیا و گر همه بد کرده‌ای که نیکویی

□

شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی

که عطف انواع جمله بر انواع جمله را نشان می‌دهد و اینها هر کدام دارای کمال اهمیت از لحاظ نقش بلاغی است.

هنر سعدی از همین واو‌ها و الّا‌های^{۲۸} بظاهر ساده شروع می‌شود تا

(۲۸) با صاحب شمشیر مبادت سروکاری

الّا به سرخوشتنت کار نباشد (کلیات، ۶۸۳)

شعر: رستاخیز کلمات/ ۳۵

پیچیده‌ترین ساختارهایی که خواننده را به شگفت وامی دارد و به یک اعتبار، بسیاری از هنرنماییهای دیگر او هم مرتبط با همین ساختارهای نحوی است:

طاقِ سر بریدنم باشد
وز حبیبم سر بریدن نیست

(کلیات ۴۵۶)

یا:

حلاوتی ست لب لعل آبدارش را
که در حدیث نیاید چو در حدیث آید

(همانجا، ۵۱۱)

یا:

مرا توجان شیرینی بتلخی رفته از اعضا
الآ ای جان به تن بازآ، وگر نه تن بجان آید

(همانجا ۵۱۵)

یا:

پایم امروز فرو رفت به گنجینهٔ کام
کامم امروز برآمد به مراد دل خویش

(همانجا، ۵۳۵)

در سوگندهای سعدی نیز غالباً توجه به این ساختارها دارای کمال اهمیت است:

به دوستی که نکردم زدوستیت عدول

(همانجا ۴۸۵)

در قرون اخیر، استفاده از بلاغت ساختارهای نحوی، در شعر، تقریباً

→
یا:

سعدی به هیچ علت روی از تو برنهیجد
الآ گرش برانی، علت جزین نباشد
که نوع خاصی از استعمال الآست و متفاوت با موارد رایج آن.

فراموش شده و شاعران غالباً کلیشه‌های نحوی استادان کهن را تکرار کرده‌اند. شاید ایرج در عصر اخیر بیشترین توجه را به این نکته داشته باشد و بهمین دلیل هم شعرش وسیع‌ترین حوزه نفوذ را در میان معاصران و اخلافش دارد. نیما نیز، بدون توجه به ساختارهای نحوی موجود، گاه تغییراتی در نحو زبان داده که اگرچه تمامی مواردش با توفیق همراه نبوده است، اما در مواردی هم موفق بوده است:

با تنش، گرم، بیابان دراز...

(هست شب، ۱۳۳۴)

یا:

هنگام که گریه می‌دهد ساز

(هنگام که... ۱۳۲۷)

که پذیرفتنی و زیباست اما موارد بسیاری هم هست که نه در هنجار زبان معاصر جا می‌افتد و نه با هنجار قدما تطبیق می‌کند، و باید پذیرفت که غلط است:

آن ماه که آتش نه خاموشم باد
در هر نفس آوایش در گوشم باد
چندان دل سوخت به من دوش که گفت:
سوداش خدا کند فراموشم باد!

(مجموعه آثار نیما یوشیج ۱/ ۶۶۶)

ی) بیان پارادوکسی:

یکی از انواع آشنایی زدایی هنری در زبان، انتخاب بیان پارادوکسی است. من در باب بیان پارادوکسی چند جای دیگر بحث کرده‌ام^{۲۹} در

(۲۹) از جمله مراجعه شود به: شاعر آینه‌ها، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۶، ص ۶۰ - ۵۴.

اینجا به تعریف آن نمی‌پردازم بلکه با چند نمونه آن را نشان می‌دهم. از مولوی بشنوید:

ما نه مرغانِ هوا نه خانگی
دانهٔ ما دانهٔ بی‌دانگی
هر کبوتر می‌پرد زی‌جانبی
وین کبوتر جانبِ بی‌جانبی

«دانهٔ بی‌دانگی» و «جانبِ بی‌جانبی» تعبیراتی است که بلحاظِ منطقی تناقض در ترکیب آنها نهفته است ولی اگر در منطق عیب است در هنر اوجِ تعالی است وقتی حافظ می‌گوید:

اگر سلطنت فقر بپوشد ای دل

«سلطنتِ فقر» یک بیانِ پارادوکسی است و این یکی از شیوه‌های عظیم در بلاغتِ سنتی ماست که مثل بسیاری از موارد دیگر، کتابهای قدیم از تبیین آن و نشان دادنِ مبانی عظیمِ جمال‌شناسی آن عاجزند. وقتی شاعرِ سبک هندی شتابِ ساکن را در شعر خویش تصویر می‌کند واعظِ قزوینی:

ز خود هر چند بگریزم، همان در بندِ خود باشم
رَم آهویِ تصویرم شتابِ ساکنی دارم
و سنائی دم از برگِ بی‌برگی می‌زند، اینها همه آشنایی زدایی در حوزهٔ بیانِ پارادوکسی است.

نکتهٔ قابل یادآوری، در پایان این بحث، این است که این اصل آشنایی زدایی که در استتیکِ صورت‌نگرایان روسی در مرکز بحث قرار می‌گیرد، بیان دیگری است از همان اصلِ «تخیل» که امثال خواجه طوسی^{۳۰} و دیگران در فلسفهٔ التذاد از آثار هنری مطرح کرده‌اند. قلم‌ها نیز

۳۰. خواجه نصیرالدین طوسی. اساس الاقتباس. چاپ استاد مدرس رضوی، دانشگاه تهران.

توجه داشته‌اند که همه چیز می‌تواند مایهٔ شگفتی شود، اما، گرفتاریهای زندگی و عادت به قوانین روزمرهٔ حیات، ما را از راه یافتن به آن، محروم می‌کند. زکریای قزوینی که بحث دقیق و درستی در باب مفهوم تعجب دارد، می‌گوید: «همه چیز در جهان، مایهٔ حیرت و شگفتی است اما این شگفتی را، انسان، به هنگام کودکی، به هنگام فقد تجربه‌ها، ادراک می‌کند؛ سپس غریزهٔ عقل، در وی، اندک اندک، ظاهر می‌شود و توجه او مستغرق در قضاء حوایج خویش و تحصیل آرزوهای خود می‌شود و با مدرکات و محسوسات خویش انس می‌گیرد، و بر اثر طول انس، اندک اندک، از نظر او می‌افتد و چون حیوان عجیب یا کاری خارق عادت دید زبان به تسبیح حق می‌گشاید...»^{۳۱}

در پایان این یادداشت، تذکر این نکته ضرورت دارد که نویسندهٔ این سطور، جوانب اجتماعی و انسانی شعر را اموری مسلم و مورد قبول همگان می‌داند و به همین دلیل به این نکات اشارتی نکرد، حتی صورت‌گرایان روس هم که گاه مورد هجوم جامعه‌گرایان ادبیات می‌شوند، این مسائل را قبول دارند بقول رنه ولک: «روش صورت‌گرایان به هیچ وجه منکر ایدئولوژی یا محتوی در هنرها نیست، بلکه همان چیزی را که آنان به اصطلاح محتوی می‌خوانند، از جنبه‌های فرم و صورت به شمار می‌آورد.»^{۳۲}

(۳۱) زکریای قزوینی (۶۰۰ - ۶۸۲ هـ ق) عجایب المخلوقات، مصر، الطبعة الرابعة ۱۹۷۰/۱۳۹۰ ص ۶.

(۳۲) Wellek, René: *Concepts of criticism*, Yale University Press, 1973, P. 66.

در آسمان نه عجب گر به گفته حافظ
سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

حافظ

۲

وزن و موسیقی شعر

تعریف وزن

خواجه نصیرالدین طوسی، در معیارالاشعار، گوید: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آنرا در این موضع وزن خوانند^۱». تعریفهای بسیاری درباره وزن شده است که هر کدام مورد انتقاد واقع است و کم و بیش تعریف جامع و مانعی بنظر نمی رسد. شاید بهترین تعریف این باشد که بگوییم: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آنرا قرینه می خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانند»^۲ و درباره وزن شعر گفته اند: تفاوت آهنگ نظم و

(۱) معیارالاشعار، ص ۳.

(۲) وزن شعر، دکتر خالری، ص ۱۰.

نثر اینست که شعر آهنگهای معینی را در خود گردآوری می‌کند و شکل خاصی از آنها می‌سازد و با تکرار این آهنگها وزن بوجود می‌آید.^۳ هرچه این تناسب بیشتر باشد وزن دلپذیرتر است و بیشتر احساس می‌شود و ناگفته پیداست که ساختمان کلمات هر ملتی نوعی وزن برای شعر آنها بوجود می‌آورد که با وزن شعر دیگر ملتها قابل تطبیق نخواهد بود و «اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل بحسب اختلاف امم مختلف است»^۴ و روی همین نکته است که اعراب چون وزن شعرهای ایران قدیم را احساس نمی‌کرده‌اند آنرا نثر مسجع می‌خوانده‌اند و تمام خسروانیها و سرودهای باربد را به عنوان نثر مسجع شناخته‌اند.^۵

البته آنها که دقت و تأملی داشته‌اند متوجه موضوع شده‌اند و آنرا وزن مجازی خوانده‌اند^۶ ولی اینهم تعبیر درستی نیست بعضی تصور کرده‌اند که ایرانیان سخنان غیر منظوم را با موسیقی تطبیق می‌دهند یعنی کلمات را می‌کشند تا با آهنگ تطبیق کند از جمله جاحظ که معتقد بود: «عرب آهنگهای موزون را بر اشعار موزون تطبیق می‌دهند و عجم (بیشتر نظرش به ایرانیان است) کلمات را می‌کشند و کوتاه و بلند می‌کنند تا با آهنگ تطبیق کند. بنابراین چیز ناموزونی را بر چیزی موزون قرار می‌دهند»^۷ البته یک خصوصیت در وزن شعر عربی هست و آن مسئله یکنواخت بودن وزن شعر است که به نظر می‌رسد وزن درست‌تر و کامل‌تری دارد و این ویژگی وزن شعر عرب بگفته محققان امروز زاییده محیط جغرافیایی و

3) Walter Allen: *Writers on Writing*, P. 85.

۴) معیار الاشعار، خواجه نصیر طوسی، ص ۴.

۵) فرهنگهای فارسی عموماً ذیل خسروانی و باربد و رک: شفیع کدکنی: کهنه‌ترین نمونه شعر

فارسی یکی از خسروانیهای باربد، مجله آرش، شماره ۶/۱۳۴۲

۶) معیار الاشعار، ص ۵-۴ دیده شود.

۷) العمده، ابن رشیق قیروانی، ج ۲ ص ۳۱۴ و نیز رک: الصناعتین، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۸.

زندگی طبیعی در صحرا است که از احساس دایره افق صحرا بوجود می آید و از آن نظر است که ابعاد این دایره گسترده نسبت به او در همه جا یکسان است.^۸

منشاء وزن :

بعضی وزن را نتیجه کار می دانند. دالامبر^۹ در قرن هیجده گفته بود که « مفهوم وزن از ضربه های متوازن پتکهای کارگران بدست آمده است نه از آواز پرندگان »^{۱۰} بوشر همین نظر را طرح کرده و گفته است: کار بویژه کار دسته جمعی منتهی به توازن و ریتم میشود. بعضی از توجه به آوازهای متوازن کار پاروزنان قایقها در جوامع ابتدایی این معنی را تأیید کرده اند.^{۱۱}

آنچه مسلم است این است که باید گفته شود احساس وزن و منشاء این احساس در میان ملل مختلف ممکن است سرچشمه های گوناگون داشته باشد چنانکه کلمان هوار، منشاء وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران که در صحرا گام می زنند می داند^{۱۲}.

اهمیت وزن از نظر اقوام ابتدایی :

در اقوام ابتدایی که اهل خواندن و نوشتن نیستند مسأله نیازمندی به وزن بیشتر محسوس است و این خصوصیت را در زبان عرب جاهلی

(۸) الاسس الجمالیة فی النقد العربی، عزالدین اسماعیل، ص ۲۷۰.

(9) Alembert, Jean Le Rond, d, (1717-1783).

(۱۰) شناخت زیبایی، فیلیسین شاله، ص ۸۹-۹۰.

(۱۱) همان کتاب، همان صفحه.

(۱۲) الاسس الجمالیة، ص ۳۲۶ نقل از Huart, Cl: Literature Arab P. 4.

بخوبی می‌توانیم بررسی کنیم علتش هم چنانکه گفتیم اینست که: ادب جاهلی در محیطی بوجود آمده و رشد کرده که خواندن و نوشتن وجود نداشته است و شعر در طول این مدت جز صورت صوتی هیچ چیز نداشته و به صورت اصوات و آهنگهایی زبان به زبان می‌گشته^{۱۳} و این امر بالطبع باعث آن شده است که عرب به وزن توجه زیادی پیدا کرده و عالیت‌ترین مراحل موسیقی را اوزان و قوافی شعر شناخته است.

اهمیت موسیقایی زبان عرب را هیچ‌یک از محققین نتوانسته‌اند بخصوصیتی مستند کنند و اخیراً یکی از محققان عرب در این باره بحث جامع و کاملی دارد که راز این موضوع را می‌گشاید و اساس این خصوصیت زبان عرب را چنانکه یاد کردیم در اُمتی بودن مردم عرب می‌داند زیرا ادب ایشان ادبیست که تنها از راه گوش منتقل می‌شود نه از راه چشم و وقتی که مردم بگوش خود در این موضوعات اعتماد کردند گوشها ورزیدگی زیادی در کار شناخت فرق اصوات دقیق پیدا کرده برای ایقاعهای لطیف آماده می‌شود و همانطور که گوشها آماده شد زبانها نیز آماده می‌شود و از این رهگذر بنوعی از موسیقی و غنا نزدیک می‌شود^{۱۴}. تأثیر موسیقی جاهلی و این خصوصیت زبان عرب در طول زمان ادامه پیدا کرد حتی در دورانی که جاهلیت دیگر وجود نداشت. و این بدان جهت بود که ادیبان عرب همواره شعر جاهلی را بعنوان سرمشق پیش چشم می‌داشتند. و این خصوصیت نه تنها در موسیقی بیرونی شعر عرب مؤثر افتاده است بلکه در کلمات این زبان نیز خصوصیت موسیقایی عجیبی وجود دارد که جناسهای بسیار در این زبان می‌توان ساخت و شاید در هیچ زبانی دیگر این قدرت وجود نداشته باشد اگرچه بعضی

(۱۳) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۲.

(۱۴) دلالة الالفاظ، ص ۲-۱۹۱ که در این باره بحثی مشیع و بسیار خوب دارد.

کوشیده‌اند که توجه عرب را به جناس متأثر از نظرهای ارسطو در فن شعر بدانند اما این سخن درست نمی‌نماید.^{۱۵} بخصوص که می‌بینیم زبان عرب از نظر طبیعی برای پذیرش این مسایل از هر زبان دیگری آماده‌تر است و شاعران عرب از قدیم به این موسیقی کلمات توجه بسیاری داشته‌اند مثلاً اعشی در این بیت مسئله جناس را به مرزی رسانده است که بعضی از اهل ادب آنرا جنون شمرده‌اند:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَاوِثِ يَنْبَغِي
شَاوٍ شَلُولٍ مِثْلُ شُلُولٍ شَوْلٍ^{۱۶}

و می‌گویند شخصی این قصیده را بر علی بن سلیمان نحوی خواند و هنگامی که بدین بیت رسید او گفت: بخدا سوگند که این مرد دیوانه شده است.

چنانکه دیدیم اُمّی بودن عرب باعث شده است که به جنبه صوتی کلمات که در سپردن بحافظه کمک می‌کند بیشتر از هر چیز توجه کنند و حتی در نثرشان نیز این خصوصیت را رعایت کنند.^{۱۷} شاید علت این که در دوره اسلامی اکثر ناقدان طرفدار لفظ‌اند و خود از راز این عقیده آگاه نیستند و به درستی نمی‌توانند از آن دفاع کنند همین موضوع باشد.^{۱۸} اصولاً شعر عرب جز برای تغنی بوجود نیامده سپس این تغنی بانشاد و خواندن بدون آواز تبدیل شده و بعد از مراحل به قرائت آرام یا صامت که امروز ما در کتابت با آن روبرو هستیم تبدیل شده و این سیر طبیعی را در شعر یونان نیز می‌توان مشاهده کرد.^{۱۹}

(۱۵) فن الجناس، علی الجندی، ص ۱۷.

(۱۶) الموازنة بين أبي تمام والبحري، آمدی، ص ۲۵۳.

(۱۷) به مبحث مبانی موسیقایی صنایع بدیعی در همین کتاب رجوع شود.

(۱۸) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۶، ببعده.

(۱۹) دکتر مندور در مجلة كلية الاداب: الشعر العربي وقرنه ص ۱۳۴.

پس از این خواهیم دید که شعر و موسیقی چه پیوند استواری دارند هم از نظر طبیعی و هم از نظر تاریخی.

پیوند شعر و موسیقی :

هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی‌بهره باشد پس باید بپذیریم که موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی می‌کشانده است همان کششهایی است که او را وادار بگفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا موسیقی الحان و آهنگها و بیهوده نیست اگر ارسطو شعر را زاییده دو نیرو می‌داند که یکی غریزه محاکات است و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ^{۲۰} گرچه آدمی به نثر نیز می‌تواند تغنی کند اما هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که غنای او با نثر باشد زیرا جمع میان شعر و موسیقی جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.

می‌توان تصور کرد که در آغاز این دو جدا از یکدیگر رشد کرده و سپس بیکدیگر پیوسته‌اند اما بهتر و درست‌تر اینست که بگوییم در آغاز با هم بودند و سپس از یکدیگر جدا شدند.^{۲۱} بنظر می‌آید که در آغاز اصواتی آهنگدار بوده است ولی معنی‌ای نداشته بعد انسان کوشیده است که جای آنها را با کلمات مفهوم و دارای معانی پر کند. ازین رهگذر شعر بوجود آمد و چون نمی‌شد کلمات را چنانکه هستند در تمام موارد با آهنگ تطبیق داد بعضی از ضرورت‌های شعری بوجود آمد و یا ناگزیر شدند که در وزن‌ها تصرفی ایجاد کنند که منشاء بوجود آمدن زحافها شد.^{۲۲} پس از آنکه بشر از

(۲۰) هنر شاعری، بوطیقا، ترجمه فتح‌الله مجتبیایی، ص ۵۵-۵۴.

(۲۱) التوجیه الادبی، دکتر طه حسین و دیگران، ص ۱۲۸.

(۲۲) اصول النقد الادبی: احمد الشایب، ص ۳۲۰.

دوره ابتدایی و سادگی به تمدن رسید و مظاهر زندگی دگرگون شد در شعر هم تأثیر کرد. و این تحولات روی داد:

- ۱- شعر فنی شد خاص عده‌ای، اصولی را پذیرفت.
- ۲- سپس که فنی جداگانه شد از موسیقی نیز جدا شد و خود بخود چیزی بود مستقل و موضوع تغنی به شعر در حقیقت آمیزش دو هنر بود.
- ۳- پس از این جدایی شاعران کوشیدند که شعر موسیقی خاص خود را داشته باشد. یعنی کلمات به جای خود بنشینند بی آنکه از آلات موسیقی کمک بگیرند.

۴- شعرا راههای دیگری را درپیش گرفتند و علاوه بر سرودن شعرهای غنایی و لیریک - که قدیمترین انواع شعر است - اشعاری در حکمت و هزل و وصف و فلسفه بوجود آوردند^{۲۳}.

و این مسأله آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین خاص هیچ ملتی نیست در یونان و عرب و...^{۲۴} و حتی در همین روزگاران اخیر هم که توجه شود می‌بینیم بسیاری از نوازندگان دوره گرد خود سراینده گانی نیز هستند. اصولاً شعر برای این بوجود آمده که با آن تغنی شود، از این نظر در زبانهای یونانی و لاتین می‌گویند: «شعر تغنی کرد» و نمی‌گویند نظم کرد. عرب نیز می‌گوید: انشد شعراً یعنی شعری تغنی کرد و سرود.^{۲۵} در فارسی هم شعر سرودن اصطلاح است. اعشی شاعر نابینای عرب را نیز صناجة العرب می‌گفتند زیرا که شعر می‌سرود و خود تغنی می‌کرد و می‌بینیم که شعرا در دوره اسلامی کسانی را استخدام می‌کردند که شعرهاشان را در دربار شاهان و خلفا با آواز بخوانند و از دلایل این موضوع یعنی پیوستگی شعر و موسیقی یکی این بیت حسان بن

۲۳) التوجه الادبی، طه حسین و دیگران، ص ۳۰ - ۱۲۹.

۲۴) الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، دکتر شوقی ضیف، ص ۴۰.

۲۵) تاریخ آداب اللغة العربیه، جرجی زیدان، ج اول، ص ۶۴. در فصول آینده این نظر نقد خواهد شد.

ثابت است :

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرِ أَنْتَ فَايِلُهُ
إِنَّ الْغَنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

و معتقد است که شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیک و بدش آشکار شود.^{۲۶} در زبان انگلیسی نیز کلمه bard به معنی شاعر متغنی است یعنی کسی که می‌گوید و تغنی می‌کند و معمولاً یکی از آلات موسیقی را نیز به همراه دارد و آن را به همراه شعر خود می‌نوازد از جمله گروه‌هایی که در اروپای قرون وسطی خود شعر می‌سرودند و خود تغنی می‌کردند آنهایی هستند که به تروبادورها troubadours معروف‌اند و نیز آنها که به minnesinger شهرت یافته‌اند.^{۲۷} و از همین پیوستگی تاریخی شعر و موسیقی است که بعضی معتقدند شاید بحور عروضی یادگار باقیمانده الحان معروفی باشد از روزگاری که شعر و موسیقی با یکدیگر پیوند داشته‌اند زیرا صاحب اغانی از ابوالنضیر نقل می‌کند که غنای عربی بر تقطیع عروضی استوار است.^{۲۸} و اگر این عقیده را بپذیریم شاید بتوان گفت اختلاف وزن شعری ایران قدیم و وزن شعر عرب در اختلاف موسیقی این دو قوم بوده است پیشتر از آنکه عرب موسیقی ایرانی را بیاموزد، یعنی در دوران ابتدایی زندگی عرب صحرایی که موسیقی اصلی بیابان را داشته و از موسیقی ایران آگاه نبوده است. بگذریم از طبیعت ساختمان دو زبان که خود عاملی جداگانه است.

شعر و موسیقی جهات اشتراکی نیز دارند زیرا هر دو به منظور ایجاد حالتی به کار می‌روند نه به خاطر اثبات امری یا تصویر منظری خارجی با قطع نظر از تأثیری که ممکن است وصف منظره در بیننده پدید آورد. مایه

(۲۶) النقد الادبی، احمد امین، ص ۲۵۸.

(۲۷) التوجیه الادبی، ص ۱۲۹.

(۲۸) فن التوشیح، مصطفی عوض الکریم، ص ۷۴.

کار نیز در هر دو صوت است یکی صوتهای موسیقی که به حسب نسبت زیر و بمی نغمه را و به حسب وقوع در زمانهای متساوی ضرب وزن را ایجاد می‌کند جای دیگر صوتهای ملفوظ که ترتیب آنها بحسب دلالت، صوتهای گوناگون به ذهن القا می‌کند و تنظیم آن صوتهها به حسب آهنگ و وزن نشاط و شوقی در شنونده برمی‌انگیزد که صورتهای ذهنی را جان و جنبشی می‌بخشد و از آن حالتی در نفس پدید می‌آورد.^{۲۹} و این خوشاهنگی تعبیر از احساسات شاعرانه در تأثیر آنها نقش عمده‌ای دارد و نه تنها بحر و وزن شعر است که این جنبش روحی را در آدمی برمی‌انگیزد بلکه ایقاعهای صوتی یعنی موسیقی درونی شعر نیز چنین تأثیر عظیمی دارد و در حقیقت می‌توان گفت که ایقاع جزئی از دلالت تعبیر است چنانکه در ذات لغت دلالت معنی وجود دارد.^{۳۰} درباره تأثیر وزن در شعر سخنها بسیار گفته‌اند و بطور کلی می‌توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است مهمترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخیل یا تهییج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می‌افتد و اصولاً توقعی که آدمی از یک شعر دارد اینست که بتواند آنرا زمزمه کند و علت این که یک شعر را بیش از یک قطعه نثر آدمی می‌خواند همین شوق به زمزمه و آوازخوانی است که در ذات آدمی نهفته است. گرچه مسأله تخیل را از وزن جدا کرده‌اند^{۳۱} اما هرگز نمی‌توان پیوند ایندو را با یکدیگر نادیده گرفت و ابن سینا نیز عوامل محاکات و تخیل را بدین گونه بیان می‌کند:

۱- به لحنی که بدان نغمه‌سرایی می‌شود، زیرا لحن در نفس تأثیر بسزایی دارد و هر غرضی را با لحنی که خاص آنست باید بیان کرد.

(۲۹) دکتر خائوری، شاعری، سخن شماره ۱، سال ۵، ص ۵.

(۳۰) سید قطب، النقد الادبی اصوله و مناهجه، ص ۵۶.

(۳۱) خواجه نصیرالدین طوسی، معیار الاشعار، ص ۴-۵.

- ۲- دیگر به نفس کلام در صورتی که مخیل باشد و محاکات کند.
 ۳- بوزن، وزنهایی هست سبک و وزنهایی دیگر سنگین و باوقار و گاه باشد که این سه در یک اثر جمع شوند.^{۳۲}

همین را خواجه نصیر نیز در اساس الاقتباس بی هیچ کم و کاستی آورده است و ترجمه گونه ایست از عبارات ابن سینا.^{۳۳} نیازمند به توضیح نیست که وزن در شعر جنبه تزیینی ندارد بلکه یک پدیده طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی توان از آن چشم پوشید. علتش هم چنانکه دیدیم اینست که عاطفه یک نیروی وجدانی است و آثاری نیز در جسم آدمی دارد که در روی به هنگام خشم و شادی و اندوه آشکار می شود. در هر حالتی تپش قلب و نبضش بگونه ایست و نفس کشیدنش بطرزی و این کارها خود نمودار انفعالی است در روح.

پس هرگاه بخواهیم که حالات را با کمک واژه ها نشان بدهیم ناگزیر کلمات به شکلهایی تقسیم خواهد شد و هر قسمتی وزنی بخود می گیرد و از این رهگذر است که بحرهای شعر بوجود می آید و اگر به زبان نثر ادا کنیم ضعف آن احساس می شود و برای همین است که شعر را نمی توان به نثر درآورد^{۳۴} و اصولاً وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خود بیخود می شوند. و این آهنگها جز در سخن منظوم بوجود نمی آید.

ابوهلال عسکری همین مطلب را گفته و سپس شعرهای ایرانی قدیم را ازین قاعده کلی استثنا می کند و می گوید وزن ایشان بر نثرها تطبیق داده می شده و الحان شان منظوم بوده و کلام شان منشور و چنانکه دیدیم این

(۳۲) ابن سینا، شفا، منقول در ترجمه فن الشعر ارسطو، توسط دکتر عبدالرحمن بدوی، ص ۱۶۸.

(۳۳) خواجه نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس، ص ۵۹۲.

(۳۴) احمد الشایب، اصول النقد الادبی، ص ۳۰۰.

ناقد عرب نیز مانند جاحظ وزن شعر قدیم ایرانی را دریافته بوده است^{۳۵} و حتی بعضی مانند ابواسحق زجاج معتقد بودند که هر ملتی باید به وزن عرب شعر بگوید اگر نه شعر نخواهد بود^{۳۶}.

رویه‌م رفته می‌توانیم تأثیرات وزن را در این اصول خلاصه کنیم:

۱- لذت موسیقایی بوجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که، خواه ناخواه، از آن لذت می‌برد. و از طرف دیگر نیز چنانکه یاد شد زبان عاطفه همیشه موزون است زیرا آدمی در انفعالات روحی سخنش مقطع است و تکیه‌ها و ترجیع‌هایی دارد که آهنگش متفاوت است هم از نظر صوتی و هم از نظر طولی.

شاید رقص قدیم‌ترین زبانی باشد که بشر برای تعبیر از انفعالات نفسانی خود بکار گرفته.

رقص در حقیقت، به تعبیر بعضی، موسیقی صامت است و گاه که رقص و موسیقی با هم آمیخته‌اند درین حالت دو هنر ترکیب شده است. بنابراین عواطف همیشه همراه با حرکاتی در جسم آدمی بوجود می‌آیند و از همین نظر است که گفتیم زبان عواطف همیشه موزون است.

۲- میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

۳- به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد^{۳۷} و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند.

این اصول است که باعث شده وزن بعنوان مهم‌ترین عامل شعر معرفی شود و می‌بینیم که اکثر کتابهای مقدس نیز دارای آهنگ و موسیقی خاص‌اند و این موضوع بخوبی نشان می‌دهد که انسان در برابر

(۳۵) ابوهلال عسکری، الصناعین، ص ۱۳۸.

(۳۶) سکاکی، مفتاح العلوم، ص ۲۴۵.

37) N. C. Stagebery: *Poetry as Experience*, P. 146.

موزونیت چه تأثراتی دارد و بیهوده نیست اگر «عامه منکران نبوت را طعن در کتابهای منزل و انبیاء مرسل جز بواسطه نظم سخن نیفتاده است.»^{۳۸} و همین توجه به جانب موسیقایی شعر بوده است که بسیاری شاعران را وادار به داشتن راوی می‌کرده است و قدما عقیده داشته‌اند که «شاعری که او را راوی بود شعرش خود ذوقی دیگر دارد»^{۳۹}

در دنباله این گفتار یادآوری این نکته بجاست که وزن یک شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را بطور طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع بخاطرش می‌رسد وزن نیز همراه آن هست در این باره گفته‌اند که: طبیعت بخودی خود وزن را تعیین می‌کند^{۴۰} و گوته می‌گفت: وزن همانطور که هست بطور ناخودآگاه از حالت شاعر مایه می‌گیرد اگر شاعر در حال سرودن شعر درباره وزن بیندیشد دیوانگی است و هیچ اثر ارجمندی خلق نخواهد کرد^{۴۱} و نزدیک بهمین سخن است گفته الکساندر پوپ Alexander Pope آنجا که می‌گوید آهنگها باید همچون طنین احساسات جلوه کنند^{۴۲} یعنی نفس آهنگ که شاعر با خود زمزمه می‌کند نمایشگر فراز و فرودهای روحی او باشد و در این کار اختیاری از خود نداشته باشد. بنابراین بیجا نخواهد بود اگر شعر بی وزن را مانند بسیاری از ناقدان ادب شعر ندانیم چنانکه آندره موروا می‌گوید: من شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی‌بینم که بیهوده بریده بریده شده است^{۴۳} و ورلن در شعر بیش از هر عنصر دیگری وزن را مؤثر

۳۸) المعجم، شمس قیس رازی، ص ۲۰۰.

۳۹) سمعانی، رَوْحُ الارواح، ورق 207a

۴۰) الاسس الجمالیه، ص ۲۹۹.

41) *Writers on Writing*. P. 38.

42) *Poetry*, by Elizabeth Drew P. 35.

۴۳) «من از شعر آزاد سر در نمی‌آورم»، آندره موروا، ترجمه دکتر زهرا خانلری، در مجله سخن، دوره نهم شماره چهارم.

می دانست^{۴۴} و این پیوند بحدی استوار است که جای عنصر خیال را می گیرد؛ یعنی در مبحث پیوستگی شعر با هنرهای دیگر دسته ای معتقدند که شعر به نقاشی و تصویرگری نزدیکتر است و عده بیشتری می گویند پیوند با موسیقی از پیوند با نقاشی بیشتر است بخصوص در شعرهای غنایی ولیریک^{۴۵} و نیما رابطه موسیقی (وزن) و شعر را بحدی می دانست که می گفت: شعر بیوزن شباهت به انسان برهنه و عریان دارد^{۴۶}.

پیش از آنکه درباره رابطه قافیه با موسیقی سخن بگوییم از یادآوری این نکته ناگزیریم که موسیقی و آهنگ شعر چنانکه پیش از این اشارت رفت محدود به قالب عروضی و بحر شعر نیست بلکه در نوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر موسیقی شگفت انگیزی احساس می شود که کم از موسیقی وزن شعر نیست. زیرا شعر دو موسیقی دارد:

۱- موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است براساس کشش هجاها و تکیه ها.

۲- موسیقی درونی که عبارتست از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر.

وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می کند و ایقاعهای کلمات موسیقی درونی آنرا^{۴۷} البته موسیقی داخلی را با موازین عروضی نمی توان سنجید و همان است که استاد لامبورن Lamborn می گوید: موسیقی درونی که در شعر پیدا می شود از وزن و نظم وسیعتر است^{۴۸} و چه بسا شعرهایی که از نظر نت موسیقی مساوی هستند و از نظر موسیقی اصوات کلمات و

(۴۴) شناخت زیبایی، فیلیسین شاله، ص ۸۳.

(۴۵) النقد الادبی، احمد امین، ص ۷۱.

(۴۶) نیما، زندگی و آثار او، دکتر جنتی عطایی، ص ۱۲.

(۴۷) النقد الادبی اصوله و مناهجه، سید قطب، ص ۶۹.

(۴۸) دکتر شوقی ضیف، الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، ص ۷۳.

موسیقی درونی متفاوت‌اند و حتی هر بیت از یک شعر ممکن است موسیقی خاصی داشته باشد که با موسیقی درونی بیت دیگر متفاوت باشد.^{۴۹}

قافیه نیز گوشه‌ای از موسیقی شعر است. در کنار موسیقی وزن و موسیقی درونی کلمات، موسیقی قافیه نیز قابل بررسی و تحقیق است. و یکی از مهمترین عوامل اهمیت قافیه جنبه موسیقایی آنست. در حقیقت قافیه خود یکی از جلوه‌های وزن است و یا بهتر بگوییم مکمل وزن است زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می‌دهد.

از گوشه و کنار تعبیرات قدما درباره وزن این نکته به چشم می‌خورد که قافیه را جزئی از وزن بشمار می‌آورده‌اند از جمله در تعبیر ابن رشیق که می‌گوید: «وزن بزرگترین رکنهای تعریف شعر است و آن مشتمل بر قافیه نیز هست و آنرا بدنبال خود می‌کشاند به ضرورت»^{۵۰} درباره تأثیر موسیقی قافیه در فصلهای آینده بشرح‌تر گفتگو خواهیم کرد. بعضی از ناقدان معاصر نیز گفته‌اند که: «مطالعه در بنیاد فیزیکی قافیه بطور دقیقی نشان می‌دهد که قافیه یکی از عناصر وزن است»^{۵۱} و حتی این پیوستگی را به تقریبی با دستگاه مولد صوت در آهنگهای موسیقی تطبیق داده و معتقدند که اگر یک نغمه موسیقی را در دو آلت موسیقی بنوازیم دو نغمه از نظر صوتی با هم اختلاف خواهند داشت یا دست کم هر کدام طعم خاص خود را داراست. این خصوصیت را در شعر قافیه بعهده دارد زیرا می‌بینیم که دو قصیده در یک موضوع و یک وزن که با دو قافیه سروده شده‌اند

(۴۹) همانجا.

(۵۰) ابن رشیق، العمده، ج ۱، ص ۱۳۴.

تأثیرشان مختلف است.^{۵۲} و بعضی از محققان آمریکایی کوشیده‌اند که شعر را گونه‌ای از موسیقی بشمار آورند. نتیجه تحقیق ایشان اینست که قافیه در ساختمان یک شعر همان نقش را بازی می‌کند که کلید key یا «تنالیتی» tonality و مایه در ترکیب موسیقی.^{۵۳} در این باره دکتر شوقی ضیف نظری دارد که شایسته است هم اکنون آنرا یادآور شویم او می‌گوید: قافیه یادگار نواختن آلات موسیقی است و در گوش یادآور کف زدن‌ها و طبل‌ها و دف‌هاست. نشانه‌های دیگری هم از این پیوند احساس می‌کنیم که تصریح [نوعی تجدید مطلع] هاست. مثلاً در قصیده امرء القیس در چند جا تجدید مطلع شده است و مثل اینست که شاعر از تغنی قطعه‌ای به قطعه دیگر می‌گراید. حتی تقطیع‌های صوتی مثل:

مِکَرٍ مِفَرٍ مُقْبِلٍ مُذْبِرٍ مَعَاً
كَجُلْمُودٍ صَخَرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

و نیز قافیه‌های داخلی نموداری از این پیوند و علاقه است.^{۵۴}

(۵۲) النقد الادبی، احمد امین، ص ۳-۷۲.

(53) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 395.

(۵۴) الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، دکتر شوقی ضیف، ص ۵۰-۴۷.

خوش نشین ای قافیه اندیش من
قافیه ی دولت تویی در پیش من
جلال الدین مولوی

۳

تعاریف قافیه

قدما و تعاریف قافیه

در این بحث فقط به آوردن نظرهای ادیبان ایرانی و عرب درباره قافیه می پردازیم و چنانکه خواهیم دید با آنکه قافیه از نظر مفهوم خارجی یک چیز است و کاملاً مشخص و هر کسی از نظر مصداقی آنرا به روشنی ادراک می کند و بازمی شناسد نظر اهل ادب در تعریف آن اختلاف بسیاری دارد. صاحب المعجم می گوید: «قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد بشرط آنکه کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر مکرر نشود پس اگر مکرر شود آنرا ردیف خوانند و قافیت در مقابل آن باشد.»^۱

از این تعریف او چنین استفاده می شود که هرچه قبل از ردیف بود قافیه است خواه مشابهت در بعضی از حروف آخر در آن باشد و خواه نباشد. مثلاً تکرار قافیه را با این حساب می توان در شمار ردیف آورد چرا که وی مقید نشده است به اینکه اگر تکرار شد باید حروف قبل از آن کلمه مکرر با یکدیگر شباهت داشته باشند.

خواجه نصیرالدین طوسی گوید: «اما قافیه تشابه اواخر ادوار باشد و

(۱) المعجم، ص ۲۰۲.

مراد از تشابه اینجا اتحاد حروف خاتمه است به اختلاف کلمات مقاطع یا آنچه در حکم مقاطع باشد چنانکه در ابیات مردف باشد در لفظ یا در معنی و مراد از دورها اینجا یا مصرعهاست که قافیه در آن اعتبار کنند — چنانکه در مثنوی — یا در بیت‌های تمام چنانکه در قطعه‌ها و قصیده‌ها. و باشد که هم در بعضی مصرعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها. و باشد که در دورها — که اجزای یک بیت باشد — اعتبار کنند مانند مسمطات چهارخانه و غیر آن.^۲

سپهر کاشانی توضیحی درباره تشابه می‌دهد که دیگران کمتر بدان توجه کرده‌اند آنجا که می‌گوید: «بدانکه در قافیه آنچه بدان تکلم کنند و تلفظ نمایند مناط است نه آنچه کتابت فرمایند زیرا که بسیار حروف نگاشته‌اید و بر آن تکلم نکنند و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند در هر دو صورت آنچه بدان تکلم شود مناط است و قافیه از آن پدید آید.»^۳

بعضی دیگر شرط دیگری هم بدان افزوده‌اند و گفته‌اند: «بیت مقفی آن باشد که شاعر قصد قافیه فرستادن کرده باشد درو، بیتی که این قصد در او نباشد شعر نباشد.»^۴

البته تعریفهای مجملتری هم شده است از قبیل اینکه قافیه: کلمه‌ای است که در آخر شعر واقع شود و بر آن شعر تمام گردد^۵ یا: مقفی آنست که خواتیم اقوال متشابه باشد بر وجهی که مصطلح است^۶ و بسیاری تعریفهای دیگر ازین دست که همه از نظر کلی درست بنظر می‌رسد. ولی

(۲) معیار الاشعار، ص ۶-۵.

(۳) براهین العجم، سپهرکاشانی، چاپ سنگی تهران، بدون صفحه شمار، مقدمه، فصل اول.

(۴) عروض همايون، چاپ ادیب هروی، ص ۸۶.

(۵) درة نجفی، نجفقلی میرزا، چاپ بمبئی، ۱۹۱۵ ص ۶۴.

(۶) اساس الاقتباس، خواجه نصیرطوسی، ص ۵۸۷.

مواردی می‌توان یافت که تعریفها شامل آن می‌شود اما قافیه نیست زیرا شرایط لازم را در ضمن تعریف نیاورده‌اند. مثلاً این تعریف که یکی از معاصران کرده است: قافیه عبارتست از تکرار حرف واحد در محل خاصی از آخر شعر^۷.

بعضی تعریف قافیه را وسعت داده‌اند بحدی که بهر چیزی که در دایره مفهومی شکل قرار گرفته باشد تطبیق می‌کند و این بیشتر بتأثیر از ادیبان عرب است که مجازهای زبان عرب را نیز در مرز اصطلاحات ادبی داخل کرده‌اند و پس از این خواهیم دید از جمله صاحب عروض همایون که می‌گوید: بعضی تمام کلمه آخر را قافیه می‌گویند و بعضی دو کلمه آخر بیت را و بعضی مصراع آخر را و بعضی تمام بیت^۸ را و بعضی تمام قصیده را و بعضی حرف روی را و همه به مجاز قافیه است به اعتبار آنکه قافیه در اینهاست^۹ و خواجه نصیر نیز می‌نویسد: «قافیه اسمی بود که بر همه قصیده یا بر تمامی یک یک بیت از قصیده اطلاق کنند و آن بطریق توسع و مجاز باشد. و باشد که کلمات متشابه را که در اواخر ابیات باشند قوافی خوانند و آن از جهت اشتغال آن کلمات بر قافیه باشد که یک حرف را — که اصل قافیه بود و آنرا حرف روی خوانند چنانچه بعد از این گفته شود — قافیه خوانند.»^{۱۰}

در عربی نیز تعریفها همه در همین حدود است و اغلب ادیبان فارسی زبان تعریفهای عرب را پیش چشم داشته‌اند دسوقی گوید: قافیه در

(۷) دکتر خاندلری، نغمه حروف در مجله سخن شماره ۸ سال پنجم ۱۳۳۳ ص ۵۷۷.

(۸) روی عمر بن الشرید عن ابیه انه قال: استنشدنی رسول الله صلعم: هل تروی من شعرا میة بن ابی الصلت شیئاً فانشدته مائة قافیه کلما مررت علی بیت، قال: «هیة... صد بیت روایت کردم و اندر آخر هر بیتی کسی گفتمی، می‌گفتی: هیة، دیگری بگوی» کشف المحجوب هجویری ۵۱۸ و درین روایت قافیه برابر بیت به کار رفته است.

(۹) عروض همایون، ص ۸۶.

(۱۰) معیار الاشعار، خواجه نصیر الدین طوسی، ص ۱۶۵ — ۱۶۶.

شعر لفظی است که بیت بدان ختم می شود. یا خود آن کلمه یا حرف آخر آن یا غیر از اینها که مثلاً بگوییم از نخستین محرک قبل از دو ساکن تا پایان. و در این باره نظرها مختلف است.^{۱۱}

و صاحب بن عباد می گوید: بعضی گفته اند قافیه همان حرف روی است و بعضی گفته اند کلمه آخر بیت است و بعضی گفته اند آخرین ساکنی است که در بیت وجود دارد تا اولین ساکنی که با یک حرکت در ماقبلش با آن تلاقی می کند و بعضی قصیده را قافیه می خوانند و بعضی بیت را.^{۱۲}

در تعریف ابن رشد نوعی تازگی دیده می شود: قافیه در نزد عرب هماهنگی است در مقدار و در بعضی از الفاظ و این هماهنگی گاه در یک حرف است که همان حرف آخرین است و یا در دو حرف و همان است که متأخران آنرا «لزوم» می خوانند.^{۱۳}

درباره رابطه مفهوم لغوی قافیه با جنبه اصطلاحی آن نیز در عرب بحثهاست بعضی می گویند: قافیه را از آن سبب قافیه خوانده اند که در پی هر بیتی می آید و عده ای می گویند از این نظر است که در پی مشابه های خود می آید ولی ابن رشیق می گوید من آن نظر نخستین را می پسندم زیرا اگر این گفته اخیر درست باشد جایز نیست که آخر بیت اولی هر قصیده را قافیه بخوانیم زیرا او در پی چیزی نیامده است ولی اگر بگوییم در پی بیت می آید صحیح خواهد بود.^{۱۴} بعضی هم گفته اند: قافیه به معنی مقفوه است مثل ماء دافق به معنی مدفوق و عیشه راضیه، به معنی مرضیه و مثل اینست که شاعر در پی آن می رود و ابن رشیق این گفته را نیز درست

(۱۱) دسوقی، شرح التلخیص، چاپ مصر، ج ۴ ص ۴۴۵.

(۱۲) صاحب بن عباد، الاقناع فی العروض و تخریج القوافی، بغداد ۱۹۶۰ ص ۸۳.

(۱۳) منقول در فن الشعر، ارسطو، ترجمه عبدالرحمن بدوی، ص ۲۴۱.

(۱۴) ابن رشیق قیروانی العمده، ج اول، ص ۱۵۴.

می‌شمارد. ۱۵

در فارسی نیز کلمهٔ پساوند را با همین معانی که دربارهٔ قافیه از نظر لغوی گفته شد می‌توان تطبیق داد.

قافیه از نظر ادیبان و ناقدان فرنگی :

همانطور که نظرگاه شرق با غرب در بسیاری از مفاهیم ادبی و اجتماعی متفاوت است در این مسأله نیز زاویهٔ توجه دو جانب متفاوت می‌نماید و ما اینک به بررسی تعریف قافیه از نظر ناقدان فرنگی می‌پردازیم تا پس از آن دربارهٔ تعریفهای شرقی و غربی آن سخنی بگوییم. بعضی نوشته‌اند که: «قافیه بازگشت و تکرار است در صداهای مشابه پایان دو مصراع یا چند مصراع»^{۱۶} و بعضی نوشته‌اند: قافیه وحدت و تشابهی است میان دو یا چند کلمه از مصوتهای کشیده یا صداهایی دیگر^{۱۷} و نیز گفته‌اند: قافیه مطابقت صداهای پایان مصراعهاست و همچنین گفته‌اند: تکرار صداهای بسیار مشابه یا یکنواخت است که با فواصل معینی منظم شده‌اند و همچنین گفته‌اند قافیه طرحی است که بوسیلهٔ آن کلمات پایان دو تکه بیکدیگر شباهت پیدا می‌کنند و گفته‌اند که قافیه: بازگشت صداهای مشابه است و Schutze چنین تعریف کرده است که: قافیه صداهای مشابه دو هجای آخر است در پایان دو شعر، و Edwin Guest گفته‌است که قافیه توافقی است که بین دو هجا موجود است و صداهای مشابهی را دربردارد^{۱۸}

بعضی دیگر گفته‌اند: قافیه تشخیص صداهاست در پایان مصارع^{۱۹} و

(۱۵) ابن رشيق قیروانی العمدہ، ج اول، ص ۱۵۴.

16) J. C. Nesfield. *English grammar past and Present* P. 435.

17) *Poetry as Experience*, P. 158.

18) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 344.

19) *Poetry A Modern Guide to its understanding and enjoyment*, by Elizabeth Drew P. 276.

بعضی دیگر قافیه را چنین تعریف کرده اند که قافیه عبارتست از تکرار صداهای مشابه با مصوتها یا صامتها یا ترکیب مصوتها و صامتها در یک یا چند هجا که معمولاً با تکیه و فشار ادا می شود و در فواصل معین و شناخته ای ظاهر می شود.^{۲۰}

از این تعریفها که بوسیله شاعران و ناقدان اروپایی درباره قافیه شده است و از آنچه پیش از این از ادیبان و ناقدان ایران و عرب نقل کردیم می توانیم زاویه توجه و نقطه دید هر دسته را نسبت به نقش قافیه و یا میزان اهمیت آن در شعر درک کنیم. البته بعضی خصوصیات را که به ساختمان زبان و طبیعت کلمات هر قوم بستگی دارد باید به یکسو نهاد. اما در آنچه که متوجه مفهوم کلی قافیه است دیدیم که ناقدان فرنگی در تعریفهایشان همواره حالت ترکیبی یا بهتر بگوییم جنبه تقارن و دو طرفی قافیه را در نظر می گیرند و بیشتر توجه ایشان به هماهنگی و توازن و مشابهت صوتی است در صورتی که در تعریفهای شرقی – گرچه این معانی را هم می توان از آن استنباط کرد اما – مستقیماً بدان توجه نشده است. از همین اختلاف می توان به میزان نظرها و عقاید این دو طرف درباره قافیه توجه کرد.

در تعریف فرنگیها همیشه تقریباً دو نکته نهفته است: اول مسئله تقارن و تشابه و از طرفی دیگر جنبه صوتی و موسیقایی قافیه. و این دو نکته نشان می دهد که ایشان چه مایه به تأثیر هنری و ارزش قافیه در شعر توجه داشته اند که در تعریفهای ایشان نیز این معنی نمودار شده است در صورتی که توجه به این نکات نه تنها در تعریفهای شرقی وجود ندارد بلکه در کتب مفصلی هم که درباره قافیه نوشته اند هرگز به وظایف و نقشهای قافیه توجه نکرده اند و ما در این باره پس از این به تفصیل سخن خواهیم گفت.

20) Poetry Hand - Book p. 117.

جانبازان... مرگ را چنان می جویند
که شاعر قافیه را
شمس تبریزی

۴

نقشهای قافیه در ساختار شعر

در مورد قافیه و اهمیت مقام آن در شعر، تاکنون چنانکه باید سخنی به فارسی نگفته اند و اگر گفته اند براساس همان سنت پرستی و پیروی از عقاید و طرز کارپیشینیان بوده است. اگر به کتابهای فارسی و عربی که درباره علم شعر و قافیه نوشته اند رجوع کنیم می بینیم که درباره هنر اصلی قافیه کمترین توجهی نکرده اند. همواره قافیه را، نسبت به شعر، همچون جزئی 'لایتجزا پذیرفته و از آن گذشته اند و تنها درباره تأسیس و دخیل و ردف و قید و مزید و خروج و نایره بحث ها کرده اند، اما هرگز معلوم نداشته اند که قافیه در شعر چه اهمیت و مقامی دارد و جای به کار رفتن آن کجاست.

آیا در یک شعر کافی است که تا پایان یک قافیه را پشت سر هم قرار دهیم و مطالبی دور از یکدیگر تداعی کنیم و آنگاه این مسائل از هم گسسته را با زنجیر قافیه ها به یکدیگر پیوند دهیم؟

آیا نمی توان درباره قافیه به صورت دیگری اندیشید؟ اینها و بسیاری سخنان دیگر امروز به ذهن ما می رسد اما قدا در این زمینه غور و تأملی

نکرده‌اند و همواره در تصور مفهوم شعر، قافیه را یک اصل جدا نشدنی می‌پنداشته‌اند، آن هم با همان شکل خاص قافیه‌بندی در ادب قدیم. در غرب، برعکس، قافیه مانند بسیاری دیگر از عناصر مادی و صوری شعر – که به اصل و ریشه آنها توجه شده – نظر ناقدان ادب و شاعران را به خود جلب کرده است و هر کس در حدودی از راز پیوستگی شعر و قافیه و نیز مقام آن در ایجاد زیبایی شعر سخن گفته است. در این گفتار می‌کوشیم تا حدودی که در توانایی است این بحث را براساس گفته‌های ایشان و نیز تأملات بعضی از معاصران مورد بررسی قرار دهیم و تا حدودی که امکان داشته باشد این موضوع را دسته‌بندی خواهیم کرد:

- (۱) تأثیر موسیقایی،
- (۲) تشخیصی که قافیه به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد،
- (۳) لذتی که قافیه از برآورده شدن یک انتظار به وجود می‌آورد،
- (۴) زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت،
- (۵) تنظیم فکر و احساس،
- (۶) استحکام شعر،
- (۷) کمک به حافظه و سرعت انتقال،
- (۸) ایجاد وحدت شکل در شعر،
- (۹) جدا کردن و تشخیص مصراعها،
- (۱۰) کمک به تداعی معانی،
- (۱۱) توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات،
- (۱۲) تناسب و قرینه‌سازی،
- (۱۳) ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت،
- (۱۴) توسعه تصویرها و معانی،
- (۱۵) القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات.

تأثیر موسیقایی :

اکنون به قسمت اول یعنی تأثیر موسیقایی قافیه می‌پردازیم و بحث در زمینه‌های دیگر را پس از آن دنبال خواهیم کرد. می‌دانیم که اصولاً صوت، دارای چهار خصوصیت است که موسیقی و شعر در آنها مشترک‌اند و این چهار عبارتند از :

(الف) شدت : هرچه نیروی ارتعاش بیشتر باشد صوت قوی‌تر است و باعث می‌شود که تا فاصله دورتری کشیده شود.

(ب) امتداد : مدتی که ارتعاشهای صوت ادامه دارد.

(ج) زیر و بمی : یا ارتفاع صوت، که با عدد ارتعاشات در واحد زمان مربوط است و هرچه شماره ارتعاشهای صوت بیشتر باشد صوت زیرتر است و هرچه کمتر باشد بم‌تر.

(د) زنگ یا طنین : که حاصل ارتعاشات فرعی است و بستگی به دستگاه مولد صوت دارد^۱.

یک قسمت از اختلاف موسیقایی شعر به بحرهای عروضی آن بستگی دارد، زیرا حرکتهای و سکونها مثلاً در متفاعلن بیشتر از مستفعلن است و «طویل» از نظر افعیل درازتر از «منسرح» است و این اختلاف از نظر موسیقی شعر در گوش خیلی مؤثر است. مسئله درشتی و نرمی را می‌توانیم در شعر با حروف و کلمات آن بسنجیم و احساس کنیم. از نظر زیر و بمی هم می‌توان گفت که بعضی شعرها را به نوعی باید خواند و بعضی را به نوعی دیگر. مثلاً حماسه و غزل را به یک آهنگ نمی‌توان خواند.

از نظر دیگر، گاه دیده‌ایم که یک نغمه را اگر با دو آلت مختلف موسیقی بنوازند، دو نغمه، از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند

(۱) وزن شعر، دکتر پرویز ناتل خانلری، ص ۱۲-۱۱ چاپ دانشگاه ۱۳۳۷.

داشت. این خصوصیت را در شعر قافیه عهده دار است. قافیه در حقیقت به منزله دستگاه مولد صوت است زیرا اگر دو غزل یا دو قصیده را که در یک وزن و یک موضوع اما با دو قافیه مختلف سروده شده است با یکدیگر بخوانیم تأثیر این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این اختلاف تأثیر، از اختلاف قافیه هاست که از نظر موسیقایی هر کدام آهنگ مخصوص به خود دارد^۲. مثلاً در این غزل‌های حافظ که هر سه در یک وزن اند:

یارب این نوگل خندان که سپردی به منش
می سپارم به تراز چشم حسود چمنش
گرچه از کوی وفا گشت به صد مرحله دور،
دور باد آفت دور فلک از جان و تنش

من که باشم که بر آن خاطر عاطر گذرم
لطفها می‌کنی، ای خاک درت تاج سرم
همتم بدرقه راه کن، ای طایر قدس
که دراز است ره مقصد و من نو سفرم

ای دل، آن دم که خراب از می‌گلگون باشی
بی زرو گنج به صد حشمت قارون باشی
در مقامی که صدارت به فقیران بخشند
چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی

نوع آهنگهایی که احساس می‌کنیم متفاوت است، زیرا دستگاه مولد صوت در هر کدام حرفی مخصوص است که نغمه‌ای خاص خود دارد. در

(۲) النقد الادبی، احمد امین، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة ص ۳ — ۷۲.

غزل نخستین، که قافیه‌ها (یا بهتر بگوییم ردیف‌ها) به «شین» ختم شده با غزل دوم که به «میم» تمام می‌شود این تفاوت وجود دارد که در «میم» کشش صوت ناگهان بریده می‌شود ولی در «شین» با اینکه همین خصوصیت قطع شدن اصوات وجود دارد مانند «میم» نیست و این بریدگی که در صامت «میم» دیده می‌شود در شین نیست. در شین به صورت نرمتری صدا پخش می‌شود. در غزل سوم، که ردیف به «ی» تمام می‌شود کشش صوت مدت بیشتری ادامه پیدا می‌کند و نسبت به دو غزل قبلی کاملاً متفاوت است و یک شاعر هنرمند با عوض کردن قافیه جبران یک نواختی وزن را می‌کند.

نکته دیگر که در باب جنبه موسیقایی قافیه باید یادآوری کنیم این است که در گفتگوی معمولی و نثر به آهنگ کلمات توجه نداریم؛ ذهن فقط متوجه معانی است اما در شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم، از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم. و این لذت بیشتر در اثر برگشت قافیه‌ها است^۳ و در حقیقت گوش به وسیله قافیه‌ها تحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند^۴.

در میان شاعران گذشته ایران شاعری که بیش از هر کس دیگر موسیقی شعر و رابطه این دو با یکدیگر را دریافته جلال الدین مولوی است، در غزلیات شمس. در این دیوان چنانکه دیده‌ایم اغلب اوزان غزلها جنبه موسیقایی خاصی دارد و نشان می‌دهد که مولانا چه مایه با موسیقی شعر دلبستگی داشته است و همین توجه او به موسیقی شعرها بیشتر باعث شده است که به قافیه نیز، بیش از دیگر شاعران، توجه کند. برخلاف آنچه به نظر می‌رسد و شهرت گرفته و او خود نیز گفته که: «قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر» و نیز:

3) *The Criticism of Poetry*, By S. H. Burton 1962 P. 54.

4) *Dictionary of World Literaty Terms*, Edited by Joseph T. Shiply, London, 1955 P. 54.

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من

با خواندن این دیوان هر کس احساس خواهد کرد که مولوی بیشتر از تمام شاعران به نقش موسیقایی قافیه‌ها توجه داشته است زیرا وی علاوه بر رعایت قافیه اصلی — یعنی آنچه در ادب به نام قافیه خوانده می‌شود — به قافیه‌های درونی (میان مصراعها) نیز توجه کرده است و اگر در میان دیوانهای شعر فارسی بررسی کنیم از نظر قافیه‌های درونی هیچ دیوانی را به غنای دیوان کبیر مولانا نخواهیم دید که در کمتر غزلی از آن قافیه درونی را نمی‌توان یافت برای نمونه:

یار مرا، غار مرا، عشق جگر خوار مرا
یار توئی، غار توئی، خواجه نگهدار مرا
روح توئی، نوح توئی، فاتح و مفتوح توئی
سینه مشروح توئی، بردر اسرار مرا
قطره توئی، بحر توئی، لطف توئی قهر توئی
قند توئی، زهر توئی، بیش میازار مرا
حجره خورشید توئی، خانه ناهید توئی
روضه اومید توئی راه ده ای یار مرا
روز توئی، روزه توئی، حاصل دریوزه توئی
آب توئی، کوزه توئی، آب ده این بار مرا
دانه توئی، دام توئی، باده توئی، جام توئی
پخته توئی، خام توئی خام بمگذار مرا^۵

وی علاوه بر قافیه‌های داخلی به نوعی قافیه‌های «موکد» یا

(۵) دیوان کبیر مولانا، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه تهران ج اول ص

«تأکیدی» نیز پرداخته که آن کار هم از توجه بسیار او به موسیقی قافیه است. پس از این خواهیم دید که علت این گرایش عجیب مولوی به قافیه‌ها این است که شعرش را با ضرب می‌نواخته‌اند. در این حال شعر طبعاً تقسیم می‌شود و قافیه درونی می‌گیرد. بعضی از محققان و ناقدان غربی کوشیده‌اند که شعر را گونه‌ای از موسیقی به شمار آورند و نتیجه تحقیق آنها این است که قافیه در ساختمان یک شعر همان سهمی را دارد که کلیدها (key) و مایه‌ها (tonality) در موسیقی^۶. در حقیقت قافیه وقتی اعاده می‌شود — یعنی در بازگشت صامت‌ها و مصوت‌های مشابه — لذت موسیقایی‌ای را که از آهنگ کلمه‌ای داشته‌ایم در خاطر ما تجدید می‌کند و این همان خصوصیتی است که نیما به وزن مضاعف از آن تعبیر کرده است آنجا که می‌گوید: «قافیه به شیوه قدیم هماهنگی‌ای است که گوش در آخر کلمات به داشتن آن عادت کرده و به نظر من وزن مضاعف (ریتم دینامیک) است که نسبت به وزن شعر تعادل بین اثر دو وزن را تعبیر می‌کند.»^۷ مطالعه در ساختمان فیزیکی قافیه — به گفته ناقدان امروز — نشان می‌دهد که میان موسیقی و قافیه چه رابطه استواری وجود دارد^۸ و اگر وزن را چنین تعریف کنیم که بعضی گفته‌اند: «وزن هر نوع انتظامی می‌باشد که در یک توالی مستقر شده است»^۹ خواهیم دید که قافیه خود نوعی وزن است و باید توجه داشت که عیب‌هایی را که عروضیان و علمای ادب درباره قافیه سنجیده‌اند و یادآور شده‌اند همه به موسیقی

6) *Dictionary of World Literary Terms*. P. 345.

۷) دونا، نیما یوشیج، تهران ۱۳۲۹ ص ۲۶.

8) *The Poetry Hand book*, by Babette Deutsch London, 1957, 177.

۹) زیباشناسی تعلیلی، پیر گاستالا، ترجمه علینقی وزیری، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۶ ص

برمی‌گردد زیرا آن عیوب باعث اضطراب در نغمه می‌شود. ۱۰ در این باره صاحب اغانی داستانی دربارهٔ یک شاعر بزرگ عرب نقل می‌کند که به موضوع بحث مربوط است و یادآوری آن بیجا نمی‌نماید زیرا میزان پیوستگی قافیه و موسیقی را به خوبی نشان می‌دهد. ابوالفرج اصفهانی می‌گوید: نابغه در قصیده:

أَمِنْ آلِ مَيْتَةٍ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدِي
عَجَلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوَّدٍ
زَعَمَ الْبَوَارِخُ أَنَّ رَحَلَتْنَا غَدًا
وَبَذَاكَ تَنَعَبُ الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

نخست گفته بود:

وَبَذَاكَ خَبَرْنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

و بعد که به یثرب آمد شنید که آن را به آواز می‌خوانند، اقواء قافیه (ناهماهنگی اعراب قافیه‌ها) در نظرش آشکار شد و در مواردی از شعرش آن را عوض و تصحیح کرد.^{۱۱} هرچه میزان کلمات مشترک قافیه بیشتر باشد احساس موسیقی بیشتر است و در نتیجه احساس لذت بیشتری خواهیم داشت. برای اینکه این موضوع به خوبی روشن شود بد نیست

(۱۰) اصول النقد الادبی، احمد الشایب، الطبعة الثالثة، مصر ص ۳۲۷ و دربارهٔ قافیه و موسیقی و سنجش آن با اصطلاحات موسیقی مراجعه شود به فلسفة الموسيقى الشرقية فی اسرار الفن العربی تألیف میخائیل خلیل الله و یردی و در باب ارتباط قافیه با عروض و نیز ارتباط معنی با عروض مراجعه شود به نظر ابوالحسن عروضی که صفندی نقل می‌کند: الوافی بالوفیات چاپ دکتر احسان عباس ۳۲۹/۷.

(۱۱) اغانی، ابوالفرج اصفهانی، طبع بیروت ۱۹۵۷ ج ۱ ص ۹-۸ و با تفاوتی در روایت کلمات، مراجعه شود به الشعر والشعراء، ابن قتیبه، بیروت، ۱۹۶۴، ۹۳ و طبقات الشعراء، ابن سلام چاپ لیدن ۱۹۱۳، ص ۱۹.

یک بیت را در دو نوع قافیه — یا بهتر بگوییم در دو ردیف — که یکی صامتها و مصوتهای مشترک آن بیشتر است و دیگری کمتر، بخوانیم. بیتی است از مسعود سعد^{۱۲} که حافظ با قافیه و ردیف کمتری در شعر خود جای داده و کمال اسماعیل اصفهانی با قافیه و ردیف بیشتری:

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم...

تا آنجا که می‌گوید:

ساقی بیا که از مدد بخت کار ساز
کامی که خواستم ز خدا شد میسر
من جرعه نوش بزم تو بودم هزار سال
کی ترک آبخورد کند طبع خوگرم
ورباورت نمی شود از بنده این حدیث
از گفته کمال دلیلی بیاورم:
«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم؟»
و کمال اسماعیل گفته است:

جان را چون نیست وصل تو حاصل کجا برم
دل را که شد ز وصل تو غافل کجا برم
ریگ روان و تیره شب و ابروتند باد
من چشم درد راه به منزل کجا برم
گیرم که آرزوی دلم جمله حاصل است
اکنون چون نیست روی تو حاصل کجا برم
گفتند: برگرفت فلان دل ز مهر تو
من داوری مردم جاهل کجا برم

(۱۲) دیوان مسعود سعد سلمان، به تصحیح مرحوم رشید یاسمی، چاپ پیروز ص ۳۴۴ تهران

«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم؟»^{۱۳}

هر دو بیت یکی است، بی هیچ کم و کاستی. اما وقتی که یک بار از آغاز غزل حافظ شروع کنیم و بدان بیت برسیم، و بار دیگر از اول غزل کمال آغاز کنیم و بدان بیت برسیم بی هیچ گمان لذتی که از موسیقی بیت در غزل کمال می‌بریم به مراحل بیشتر از لذتی خواهد بود که از موسیقی بیت در غزل حافظ به ما دست داده است و این لذت ناشی از غنای بیشتر قافیه و ردیف است که در غزل کمال رعایت شده و در غزل حافظ به نسبت اندک است. فقط از دیدگاه موسیقی قافیه و ردیف است که این سخن گفته می‌شود و نه ارزش هنری کار آن دو.

باید قافیه‌های قبلی آمادگی بیشتری برای لذت بردن از موسیقی قافیه‌های بعد فراهم کنند. البته خواهیم دید که این آمادگی را نباید با تکرار پی در پی قافیه‌های قصاید اشتباه کرد زیرا از حد معینی که گذشت گوش احساس لذت نمی‌کند بلکه احساس نفرت خواهد کرد و این نکته را بعضی از ناقدان قدیم عرب هم در بحث ترصیع مطرح کرده‌اند، اما درباره قافیه قصاید یادآور نشده‌اند^{۱۴} ولی تا حدودی نباید فراموش کرد که این تناسب و هماهنگی چه لذتها و زیباییهایی می‌آفریند، مثلاً:

می‌ترسم ای سایه، می‌ترسم ای دوست!
می‌پرسم آخر بگو تا بدانم
نفرین و خشم کدامین سگ صرعی مست
این ظلمت غرق خون و لجن را
چونین پر از هول و تشویش کرده‌ست؟

(۱۳) کلیات کمال اسماعیل اصفهانی، بمبئی ۱۳۰۷ ص ۳۱-۳۰ غزلیات.

(۱۴) سرالفصاحه، ابن سنان صفحه ۱۸۰ و قدامة بن جعفر والنقد الادبی، از دکتر بدوی طبانه، الطبعة

الثالثة قاهره ۱۹۵۸ ص ۲۲۹.

ای کاش می شد بدانیم امشب
ناگه غروب کدامین ستاره
ژرفای شب را چنین بیش کرده است؟^{۱۵}
در این قطعه از شعر، قافیه ها بطور معتدل و به جای خود می نماید و
در حد بالای زیبایی و تأثیر است ولی در قسمت دیگر، یعنی قسمت
پایان شعر، که می گوید:

ای سایه ناگه دلم ریخت افسرد
ای کاش می شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرومرد
به نظر چنین می رسد که قافیه مصرع اول « افسرد» چندان آمادگی
لازم را برای پذیرش قافیه بعدی « فرومرد» ایجاد نکرده است. اگر یکی
دو قافیه دیگر هم از این دست می آورد و آنگاه می گفت:

ای کاش می شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرومرد؟
تأثیر بیشتری می داشت، بخصوص که شعر با این دو مصرع پایان
می گیرد و اگر این قافیه ها ردیفهایی می داشتند باز این آمادگی بیشتر
می بود و از موسیقی شعر بهتر احساس لذت می کردیم.

تشخیصی که قافیه به کلمات خاص هر شعر می بخشد :

در شعر شاعران هنرمند، آنها که یا از راه تجربه و یا ذوق سلیم خود

۱۵) از شعر: «ناگه غروب کدامین ستاره» مهدی اخوان ثالث (م. امید). هنگام نگارش این کتاب، در سال ۱۳۴۳، من این شعر را از روزنامه کیهان نقل کردم. و هنوز از این اوستا منتشر نشده بود و در سال ۱۳۴۴ که آن کتاب منتشر شد به همین شکل بود. بعدها شاید بر اثر همین تذکره یا به سائقه طبیعی، استادما اخوان مصرع را به این شکل تغییر داد:

ای سایه ناگه دلم ریخت، افسرد، افسرد

(برگزیده شعرهای م. امید، انتشارات بامداد، تهران ۱۳۴۹ ص ۱۷۳) که تکرار کلمه افسرد بهر حال موسیقی را مضاعف کرده است و متناسب تر.

و یا از رهگذر مطالعه در آثار ناقدان به تأثیر هنری قافیه توجه داشته‌اند، اگر دقت کنیم خواهیم دید که اینان به قافیه به عنوان یک کلمه ساده که برای پایان‌بندی مصرعها و ابیات به خدمت گمارده می‌شود، نگاه نمی‌کرده‌اند، بلکه همواره می‌کوشیده‌اند که قافیه را از کلماتی انتخاب کنند که در شعر تشخیصی و امتیازی دارند و یک کلمه ساده نیستند. در این باره مایاکوفسکی می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای می‌دهم و بهر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم، نتیجه این می‌شود که قافیه‌های من همیشه غیر معمولی‌اند.»^{۱۶}

ناگفته پیداست که اگر شاعر بخواهد در شعر روی کلمه خاصی تکیه کند، اگر آن کلمه را در قافیه قرار دهد این تشخیص و برجستگی در حد اعلای خود خواهد بود چنانکه در این بیت استاد طوس می‌خوانیم:

تو آنی که گفنی که روین‌تم
بلند آسمان بر زمین برزتم

(رستم و اسفندیار— شاهنامه)

یا در این شعر بهار که تکیه و تأکید شاعر در جنبه خطاب‌ی و امری شعر است و تمام امرها و خطابها را در پایان ابیات قرار داده است:

ای خامه! دوتا شو و به خط مگذر!
وی نامه! دژم شو و به هم بر در!
ای فکر! دگر به هیچ ره مگرای
وی وهم دگر به هیچ سو مگذر!

(هیجان روح)

یا در این شعر امید که جان کلام و هنر شاعر در کلمه قافیه مجسم شده است، در آنجا که شهزاده شهر سنگستان پس از آنهمه کوشش به

(۱۶) مقاله مایاکوفسکی، به یادداشت آخرین قسمت این فصل مراجعه خواهید کرد.

سامان نارسیده، بر در غار ایستاده است و می پرسد که آیا روزنه امیدی هست یا نه، تکیه و هنر شاعر را به خوبی احساس می کنیم:

سخن می گفت - سر در غار کرده - شهریار شهر سنگستان
سخن می گفت با تاریکی خلوت
حزین آوای او در غار می گشت و صدا می کرد:
« - غم دل با تو گویم غار!
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟
صدا نالنده پاسخ داد: «آری نیست!»

(قصه شهر سنگستان)

که می بینیم «آری نیست» که نقطه اوج و زیبایی شعر است در قافیه قرار گرفته و با چه امتیاز و تشخیصی در گوش خواننده طنین می افکند. بگذریم از هنر شاعر که با چه لطافتی «آری نیست» را که در حقیقت انعکاس قسمت آخر «رستگاری نیست» است، در برگشت دادن غار - که عین صدا را دوباره برمی گرداند - از نو، به گوش می رساند و این از توجه او به مسئله انعکاس صوت در کوه و غار و امثال آن است.^{۱۷} گاهی این تشخیص و امتیاز را در قافیه برای آن ایجاد می کنند که قافیه علاوه بر معنی خود از نظر صوتی نیز به ادای مفهوم کمک می کند و پس از این در این خصوص گفتگو خواهیم کرد و همین نکته است که مایاکوفسکی بدان اشارت کرده می گوید: «اکثر اوقات لغت اصلی است که به شعر یا قافیه خصوصیت خاص شعر مورد نظر را می دهد.»

(۱۷) شاید اخوان این نکته را از این قطعه امیر خسرو دهلوی الهام گرفته باشد که وی نخستین بار به مسئله انعکاس صوت و قافیه کردن بازتاب گفتار گوینده، توجه کرده است: حظیره بمعنی قبرستان و گنبد است:

رفتم سوي حظیره و بگریستم بزار،

از بهر دوستان که اسیر فنا شدند،

«ایشان کجا شدند؟» چو گفتم، حظیره نیز،

داد از صدا جواب که: «ایشان کجا شدند؟»

(سفینه فرخ ۳۷۲/۲)

لذتی که قافیه از برآورده شدن یک انتظار به وجود می آورد :

قافیه پیشین در حقیقت نوعی انتظار در خاطر آدمی به وجود می آورد و قافیه های پس از آن این انتظار را برمی آورند. لذتی که از آمدن قافیه در شعر می بریم تا حدودی به همین مسئله پیوستگی دارد^{۱۸} یعنی در حقیقت لذت برآورده شدن یک انتظار است و این لذت اگر در تجربه های دیگر زندگی نیز مورد بررسی قرار گیرد خواهیم دید که لذت بزرگی است و شاید بزرگترین لذتها باشد. مثلاً در این شعر:

نه در مسجد دهندم ره، که رندی
نه در میخانه کاین میخوار خام است
میان مسجد و میخانه راهی است
غریبم، عاشقم، آن ره کدام است

مصرع دوم در خواننده ایجاد نوعی انتظار می کند و مصرع چهارم این انتظار را برمی آورد و لذتی که از قافیه می بریم تا حدی از همین نکته روانی سرچشمه می گیرد و این انتظار به حدی است که چشم، به گفته یکی از ناقدان غربی، به دنبال چنین مشابهتی می گردد تا انتظارش برآورده شود. از همین رهگذر است که قافیه های صوتی کافی نیست بلکه باید به جنبه های بصری قافیه هم توجه کرد. شاید اینکه هنوز بعضی ذوقها نمی پذیرند ذ، ز، ظ، ض که در فارسی از نظر تلفظ یکسان اند با یکدیگر قافیه شوند همین امر باشد و نیز شاید بتوان گفت که قافیه شدن دال و ذال در بعضی دوره ها فقط بخاطر تشابه کتبی آنها بوده است.

در خصوص همین لذت برآورده شدن انتظار در آمدن قافیه ها آندره

18) *Poetry as Experience*. By Norman C. Stagebery. and Wallace L. Anderson. American Book Company 1952 P. 101.

موروا می‌گوید: «قافیه وزن را فزونی می‌بخشد و انتظار و اشتیاقی در شخص به وجود می‌آورد. نثر از آن جهت بهتر است که بیشتر از شعر ما را غافلگیر می‌کند. شعر به عکس از آنچه به دنبال خواهد آمد خبر می‌دهد. ذهن انسان مترصد قافیه است و چون به آن برخورد احساس لذت می‌کنیم.»^{۱۹} برای توجه به لذت برآورده شدن انتظار در قافیه شعر، ممکن است این چهار بیت قصیده استاد بهار را بار دیگر بخوانیم، هر دو بیت را جدا از یکدیگر:

بنگر بدان درخش کز ابر کبود فام
بر جست و روی ابر به ناخن همی شخود
چون کودکی صغیر که با خامه طلا
کج مج خطی کشد به یکی صفحه کبود

✱

بنگریکی به رود خروشان به وقت آنک
دریا پی پذیره‌اش آغوش برگشود
چون طفل ناشکیب خروشان زیادمام
کاینک بیافت مام و در آغوش او غنود

(گیلان و مازندران)

گذشته از جنبه معنوی شعر که هر بیت تکمیل کننده معنی بیت قبلی است و یک انتظار معنوی را تا حدی برمی‌آورد، نفس آهنگ قافیه و کلمه پایان شعر نیز در برآوردن این انتظار سهم بزرگی دارد. وقتی به کلمه «کبود» در دو بیت نخستین می‌رسیم و نیز وقتی به کلمه «غنود» در دو بیت دوم می‌رسیم گوش آدمی و یا شاید ضمیر آدمی احساس یک نوع استراحت می‌کند. پیش از رسیدن قافیه گویی بی‌تاب است که آیا این انتظار برآورده خواهد شد یا نه و آنگاه که قافیه دوم می‌رسد شنونده یا

۱۹) آندره موروا، من از شعر آزاد سر دومی آورم، ترجمه دکتر زهرا خانلری، مجله سخن، سال نهم -

خواننده احساس آسایش خاطر می‌کند.

زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت :

یکی از لذت‌های دیگری که قافیه به ما می‌بخشد نوعی زیبایی معنوی است که از یک خصوصیت روانی دیگر سرچشمه گرفته و آن عبارت از این است که وقتی کلمات مشابه را در پایان ابیات می‌خوانیم یا می‌شنویم احساس می‌کنیم که این کلمات در عین وحدت با یکدیگر متفاوت اند و در عین تفاوت نوعی وحدت دارند. این مسئله را John L. Lowes چنین بیان می‌کند: قافیه « با ترکیب کردن شباهتها و اختلاف، یک نوع لذت زیباشناختی aesthetic به ما می‌دهد ». منظورش این است که در دو قافیه بعضی از صامتها و بعضی از مصوتها مشابه اند و بقیه مختلف.^{۲۰}

برای بهتر درک کردن این جنبه زیبایی قافیه می‌توانیم در این ابیات از شاهنامه استاد طوس دقت کنیم:

همی گفت - زار - «ای یل اسفندیار

جهاندار و ز تخمه شهریار

که بر کند این کوه جنگی ز جای؟

که افکند شیر زبان را زبای؟

که کند این پسندیده دندان پیل؟

که افکند در موج دریای نیل^{۲۱}

که هنگام شنیدن یا خواندن « اسفندیار » و « شهریار » در عین اینکه دو کلمه مختلف را با معانی متفاوت می‌شنویم و احساس می‌کنیم، باز در سه حرف مشترک « یار » احساس نوعی وحدت و یگانگی می‌کنیم.

20) *Poetry as Experience*, P. 161.

(۲۱) شاهنامه، چاپ دبیرسیاقی، ج سوم، ص ۱۵۰۶.

همچنین در کلمات «جای» و «پای» و «پیل» و «نیل» ریشه استتیک این لذت را بدرستی می‌توان تفسیر کرد. کانت در این باره می‌گوید: عینیت و ذات آهنگها (منظورش تعریف شکل قافیه است) می‌تواند یک مقام استتیک و جمالی داشته باشد. از این نظر که دو معنی متفاوت را می‌رساند (مثلاً در آلمانی *morgen sorgen*) در اینجا قانون دگرگونی در عین وحدت به کار برده شده است که اگر نبود به یک نواختی غیرقابل تحملی منجر می‌شد.^{۲۲}

درجه این عینیت و تضاد، که ملاک درک جانب جمال‌شناسی قافیه است، امری است عرفی و نا حدّ زیادی بلحاظ جنبه دلّالی semantic قابل تحدید. بهمین دلیل شاعری حرکات سروچشم را — به اعتبار تنوع آنها — جانشین تنوع دلالت وضعی کلمات کرده و این رباعی را — که نمونه‌هایی دیگر نیز دارد — سروده است:

دلدار به من چنین چنین کرد و برفت
بارد گرم چنین چنین کرد و برفت
من در عقبش چنین چنین می‌کردم
او دست به ما چنین چنین کرد و برفت^{۲۳}

که هر کدام از موارد استعمال «چنین چنین» را به معنی مورد نظر خودش — که از طریق دست و سروچشم و... قابل تصویر است — قرار داده است و عملاً عذری برای ایطاء جلی و تکرار قافیه یافته است. گویا خواجه نصیر به همین گونه موارد نظر داشته است آنجا که می‌گوید: و اگر کسی به تکلف فعلی غیر ملفوظ را — مانند حرکتی به دست یا به چشم،

22) *Dictionary of World Literary terms* P. 345.

۲۳) گوینده شعر معلوم نیست، در پشت نسخه‌ای از کتاب *زبدة الطريق*، مکتوب به تاریخ ۸۸۴ فیلم ۳۷۳ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، این رباعی ثبت شده است، رجوع شود به مقاله «اتباع» از دکتر عزیزالله جوینی، در مجله دانشکده ادبیات تهران، شماره ۲ و ۳ سال ۲۱ (۱۳۵۳) صفحه ۱۴۱.

مثلاً — جزوی از اجزاء شعر گرداند، حکم آن فعل، حکم الفاظ باشد.»^{۲۴} و به دلیل کمی التفات به این مسأله «عینیت و تضاد» است که در شعرهای دوران نخستین زبان فارسی شاعران از قافیه‌های شایگان بسیار استفاده کرده‌اند مثل این رباعی:

این عشق بلی عطای درویشان است
خود کشتنشان ولایت ایشان است
دینار و درم نه رتبت مردان است
جان کرده فدا کار جوانمردان است^{۲۵}

و در شعرهای دقیقی، در غزل معروف:

شب سیاه بدان زلفکان تو ماند
سپید روز بپاکی رخان تو ماند
عقیق را چو بسابند نیک سوده گران
که آبدار بود بالبان تو ماند^{۲۶}

که بقیه قوافی نیز شایگان است از قبیل رخسارکان و چشمکان و ابروان و در دوره‌های بعد که آگاهی بیشتری نسبت به فلسفه این «عینیت و تضاد» حاصل می‌شود، شعرا، در مواردی که استثنائاً قافیه‌ای شایگان می‌آورند عذرخواهی می‌کنند.

تنظیم فکر و احساس:

یکی از مهمترین هنرهای قافیه در یک شعر، تأثیری است که در

(۲۴) معیار الاشعار ۱.

(۲۵) اسرار التوحید، چاپ آگاه، ۱۶.

(۲۶) المعجم ۱۶۰ و نیز مراجعه شود به ۲۸۶ همان کتاب که شعری از ابوطاهر خاتونی آورده و در آن روزه‌دان تاج‌دان کاردان دوستدار قافیه شده است.

حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. هنگامی که قافیه می آید خواننده یا شنونده به یاد قرینه می افتد و از آن قرینه مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می کند و این تداعی باعث می شود که وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به خواننده منتقل شود. در این باره قافیه به شخص شاعر نیز این کمک را کرده است که احساسات و عواطف او را به صورت منظم و مرتبی درآورده است. آندره موروا در این باره می گوید: «شخصی که تسلیم عواطف خود گشته است، اگر تابع هیچ قیدی نشود، مستقیماً به جانب دیوانگی کشیده می شود. این مطلبی است که اولیاء کلیسا خوب دریافته اند. زن عزادار و مصیبت زده ای که آمادۀ ناله کردن و فریاد کشیدن است آهنگ شکوه و شکایت خود را از قطعۀ دعای میت *requiem* می شنود. اما این آهنگ در قالب نظم پرشکوهی جای گرفته است. حال به معنای مضاعف کلمۀ «میزان» توجه کنید، همینکه ناله ها به صورت موسیقی درآمدند، میزانها، این عواطف را در تحت نظم خاصی قرار می دهند.»^{۲۷} در حقیقت قافیه عواطف را از پریشانی و بی نظمی باز می دارد و بدان وحدت شکل می بخشد. در این خصوص مایاکوفسکی می گوید: قافیه شما را بر آن می دارد که به خط (مصرع) ماقبل برگردید، درباره اش فکر کنید و مجبورتان می کند، خطوطی را که مجموعاً باید فکری را برسانند با هم تطبیق کنید،^{۲۸} یعنی مجموعه تصویرها و احساسات شاعر را بار دیگر در نظر آورید و با آنچه در قافیه آمده است به صورت ذهنی ترکیب کنید. مثلاً در این شعر از سایه:

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب تنگ
دیرگاہیست که در خانۀ همسایۀ من خوانده خروس

(۲۷) آندره موروا، همان مقاله.

(۲۸) مایاکوفسکی، همان مقاله.

وین شب تلخ عبوس
می فشارد به دلم پای درنگ
... آری این پنجره بگشای که صبح
می درخشد پس این پرده تار
می رسد از دل خونین سحر بانگ خروس
وز رخ آینه ام می سترد زنگ فسوس:
بوسه مهر که در چشم من افشانده شرار
خنده روز که با اشک من آمیخته زنگ

(شبگیر)

وقتی به کلمه « زنگ » که قافیه اصلی است می رسیم، تمام صورت های ذهنی ای که با خواندن قسمت نخستین شعر از برابرچشمان گذشته، بار دیگر از تداعی صوتی قافیه ها به صورت مبهمی در خاطره مان زنده می گردد و این تأثیر قافیه است که وحدت تصویرها و احساسات شاعر را در نظر ما حفظ می کند. چه بسا که اگر این قافیه نمی آمد ذهن اصولاً فراموش می کرد که تصویر نخستین قسمت شعر چه بود. از توجه در نوع قافیه های این شعر و شعرهای مشابه آن که در ادب امروز فراوان دیده می شود دیگر خصوصیتی که درباره قافیه یاد کردیم آشکار است. یا در این شعر امید:

شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه ام را به میخانه بردم
هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم
خود را بدان لحظه عالی و خوب و خالی سپردم
با هم شنیدیم و دیدیم
میخواره ها و سیه مستها را
و جام هائی که می خورد برهم

و شیشه‌هائی که پر بود و می گشت خالی
و چشم‌ها را و حیرانی دست‌ها را

(ناگه غروب کدامین ستاره؟)

در مصرعهای سوم و چهارم و پنجم «بردم»، «خوردم» و «سپرדם» قافیه‌اند که من آنها را نوعی از قافیۀ داخلی می‌دانم زیرا چندان استقلالی ندارند ولی لذت صوتی و موسیقایی در گوش ایجاد می‌کنند. بعد در مصرع هفتم و مصرع پایان این قسمت از شعر، «مست‌ها را» با «دست‌ها را» قافیه‌های اصلی هستند که وحدت اندیشه و سیر طبیعی تأملات و مشاهدات شاعر را حفظ و تثبیت کرده‌اند. دکتر هشرودی می‌گوید: «هم‌آهنگی الفاظ (تنالیده) که بصورت قافیه بروز می‌کند نتیجه متشکل شدن احساس گوینده است»^{۲۹} و در همین معنی است گفته تئودور دوبانوئل Theodor de Banville آنجا که می‌گوید: قافیه میخ زرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند.^{۳۰}

استحکام شعر:

گرچه مسئله انسجام و استواری ساختمان شعر به مجموعه مفردات و ترکیبات آن بستگی دارد اما اگر بخواهیم این موضوع را با دید دقیق‌تری بررسی کنیم خواهیم دید که جایگزین شدن و استواری یک کلمه در قافیه چندان به استواری شعر کمک می‌کند که اگر بخواهیم تمام کلمات دیگر شعر را پخته و منسجم و استوار جای دهیم و یکی را از این نظر نادیده بگیریم، استواری ساختمان شعر از میان می‌رود.

۲۹) دکتر محسن هشرودی، تأثیر علوم در ادبیات و هنر، مجله دانشکده ادبیات تهران، سال پنجم شماره ۱-۲.

۳۰) مکتبهای ادبی، رضا سید حسینی، چاپ دوم ص ۲۰۰.

مسئله جایگزین شدن کلمات قافیه از نکاتی بوده است که ناقدان قدیم عرب هم بسیار بدان توجه داشته‌اند و در آینده به تفصیل درباره آن گفتگو خواهیم کرد. آنچه در اینجا باید یادآور شویم این است که قافیه به قول مایاکوفسکی «چفت و بست شعر» است^{۳۱} و این سخن او بسیار سخن دقیق و قابل ملاحظه‌ای است. قافیه طرح و پیکره صوری و صوتی شعر را به وجود می‌آورد. اگر ناستوار باشد مایه ضعف سخن می‌شود. در این باره نیما یوشیج تعبیر زیبایی در حرف‌های همسایه دارد جایی که می‌گوید: «شعر بی قافیه آدم بی استخوان است.»^{۳۲} برای اینکه به مسئله تأثیر قافیه در استحکام شعرها توجه کنیم نظری به دو سه منظومه که در یک بحر و یک موضوع سروده شده‌اند - و می‌توانیم اختلاف درجه استحکام آنها را جزء مسلمیات عالم ادب به شمار آوریم - لازم است. مثلاً شاهنامه حکیم فردوسی و گرشاسب‌نامه اسدی و شاهنامه نادری از محمدعلی طوسی مشهور به فردوسی ثانی. بگذریم از اینکه نوع تلفیق و انتخاب کلمات تا چه حد در استحکام یا سستی این منظومه‌ها مؤثر بوده است، اما با دقت در نوع قافیه‌های این منظومه‌ها نیز می‌توانیم به طور نسبی مسئله تأثیر قافیه را در استحکام شعر بررسی کنیم.

اگر قافیه‌های موجود در این سه منظومه را به سه نوع تقسیم کنیم خواهیم دید که در شاهنامه فردوسی ۵۲٪ قافیه‌ها از نوع قافیه‌هایی هستند که غیر از حروف اصلی قافیه، حرف بیشتری در آنها رعایت نشده و این نسبت در گرشاسب‌نامه ۵۷٪ است و در شاهنامه نادری ۶۴٪ اما قافیه‌هایی که کامت‌تر است و صامت‌ها و مصوت‌های مشترک بیشتری دارند، و به اصطلاح پیشینیان نوعی اعنات یا لزوم مالایلم در آنها به کار

(۳۱) مایاکوفسکی، همان مقاله.

(۳۲) نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، ضمیمه منتخب اشعار، چاپ سازمان کتاب‌های جیبی ۱۳۴۲

رفته است در شاهنامه ۱۱٪ و در گرشاسب‌نامه ۴٪ و در شاهنامه نادر۱ ۳٪ است و قافیه‌هایی که علاوه بر اعنات در آنها ردیف نیز رعایت شده در شاهنامه ۵٪ و در گرشاسب‌نامه ۱٪ و در شاهنامه نادر۱ صفر است. بگذریم از اینکه در کتاب اخیر ۴٪ قافیه‌ها غلط است مثل «سرگشتگان» با «عاصیان» و «معصیت» با «رحمت» و...

از این نسبت^{۳۳} پیداست که هرچه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد، یعنی قافیه به صورت کاملتری رعایت شده باشد، استحکام و استواری شعر بیشتر خواهد بود. برای نمونه بدین چند بیت از آغاز قصیده دماوند استاد بهار که قافیه‌ها هر کدام به جای خود قرار گرفته و استواری شعر را کمال بخشیده است می‌توان توجه کرد:

ای دیو سپید پای در بند
ای گبذ گیتی، ای دماوند
از سیم به سربکی کله خود
ز آهن به میان یکی کمر بند
تا چشم بشر نبیندت روی
بنهفته به ابر چهر دل بند
تا واره‌ی از سم ستوران
وین مردم نحس دیو مانند
با شیر سپهر بسته پیمان
با اختر سعد کرده پیوند

اصولاً مایاکوفسکی معتقد است که قافیه باید از تمام کلمات شعر محکم‌تر و استوارتر باشد زیرا اشعار را به یکدیگر پیوند می‌دهد و به همین

(۳۳) این بررسی درباره صد بیت از آغاز ج اول، شاهنامه چاپ مسکو ۱۹۶۳ و گرشاسب‌نامه اسدی چاپ حبیب یغمائی، تهران ۱۳۱۷ و شاهنامه نادر۱ به تصحیح سهیلی خوانساری، تهران ۱۳۳۹ انجام شده و آمار نسبی است و مراجعه شود به صفحات ۸۸-۳۶۹ کتاب حاضر.

دلیل «اجسامی» که قافیه را تشکیل می دهند لازم است محکم تر از «اجسام» دیگری باشند که در ساختمان شعر به کار رفته است و می گوید: بدون قافیه شعر به کلی شکسته و ویران می شود.^{۳۴}

از نظر حافظه و سرعت انتقال:

اسپنسر Spencer درباره وزن می گوید: وزن وسیله ای برای صرفه جویی در توجه ذهن به شمار می رود و لذتی که از آن حاصل می شود نتیجه آن است که چون کلمات بر طبق ضرب و وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود ذهن آن ها را آسان تر ادراک می کند و از کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه ای از کلمات به کار برد تا روابط آنها را با یکدیگر، و سپس معنی کلام را، دریابد کاسته می شود.^{۳۵} این سخن اسپنسر را درباره قافیه بهتر می توان مطرح کرد زیرا ذهن آدمی با شنیدن یک شعر، بعد که بخواهد آن را از حفظ بخواند، در بسیاری موارد از قافیه کمک می گیرد، یعنی از یادآوری کلمات هم آهنگ و هم شکل، که کار بسیار ساده ای است، به یاد جملاتی می افتد که این کلمات در پی آنها بوده اند و ما خود در زندگی خویشتن – هر کس به تناسب احتیاجش در حفظ شعرها – از این خاصیت قافیه بهره ها برده ایم و می توانیم به عنوان یک راه ساده برای حفظ شعرها، از وجود قافیه های شعر استفاده کنیم. این نکته در زندگی اقوام ابتدایی نیز وجود داشته و آنها برای اینکه مطالب را از حفظ کنند بیشتر از صورت شعر استفاده می کرده اند^{۳۶}، و چه بسا که از قافیه های شعر باز برای کمک بیشتر به

(۳۴) مایاکوفسکی، همان مقاله.

(۳۵) دکتر خاقلری، وزن شعر، ص ۵.

(۳۶) تی. اس. الیوت: وظیفه اجتماعی شعر، مجله سخن ترجمه منوچهر امیری سال دهم.

حافظه مدد می‌گرفته‌اند. اگرچه وجود قافیه در شعر قدیم جای تردید است ولی شاهد زنده و روشنی که در دوره‌های تاریخی داریم، به خوبی این موضوع را روشن می‌کند. اصولاً می‌توان گفت که همین جنبه کمک به حفظ کردن، از عللی است که قافیه در شعر زبان‌های انگلیسی و فرانسه راه یافته و پیش از آن سابقه نداشته است چنانکه پس از این در بحث منشأ قافیه خواهیم دید.

محققان و ناقدان اروپایی معتقدند که قافیه در شعر اروپایی برای نخستین بار به وسیله کشیشان راه یافته و علتش هم این بوده است که کشیشان اولیه مسیحی احساس کردند که قوافی به حافظه کمک بسیار بزرگی می‌کند^{۳۷} و حتی می‌گویند برای این که عبادتگران بتوانند قطعات دراز شعر لاتین را حفظ کنند برای مراسم کلیسا، کشیشان به استفاده از قافیه پرداختند^{۳۸} و این مسئله تقریباً موضوعی مسلم است که قافیه شعر اروپایی از شعرهای کلیسا ریشه گرفته؛^{۳۹} و این شعرها — چنانکه گفتیم — برای حفظ عوام و نمازگزاران کلیسا به وجود آمده است، خواه اختراع کشیشان باشد و خواه اقتباس ایشان از قافیه زبانهای دیگر، چنانکه خواهیم دید.

ایجاد وحدت شکل :

یکی از خصوصیات برجسته قافیه تأثیری است که در پیوستن مصرعها و دسته‌بندی آنها به صورت بندها، دارد^{۴۰} زیرا صدای نخستین هنوز در گوش ما طنین دارد که صدای دومی — که مشابه آن است —

37) *Encyclopaedia of Americana*, Vol 23. P. 480

38) *Encyclopaedia Britanica*, Vol: 19 P. 211.

39) *Everyman's Encyclopaedia*, Vol. 10 P. 570.

40) *Poetry as Experience*, P. 161.

می‌رسد و این دو یکدیگر را می‌گیرند، البته با اختلاف درجه‌ای که از نظر فاصله‌ها دارند؛ یعنی مصراعهای خاص خودشان^{۴۱}. این خصوصیت پیونددهندگی تنها در مورد مصراعها نیست، بلکه گاهی بندها را نیز به یکدیگر پیوند می‌دهد و از این رهگذر وحدت ساختمانی شعر را حفظ می‌کند. مثال موردی که ابیات و مصراعها را به یکدیگر پیوند می‌دهد:

برکه، چون عه‌دی که با انکار
در نهان چشمی آبی خفته باشد بود
بیشه، چون نقشی
کاندر آن نقاش مرگ مادرش را گفته باشد بود
آسمان، خاموش
همچو پیغامی که کس نشنفته باشد بود

(قصیده - امید)

با آمدن قافیه و طنین کلمات مشابه، خواننده در تمام قسمتهای این شعر احساس وحدت می‌کند، و همین استعداد ربط‌دهندگی قافیه باعث می‌شود که مصراعهای مختلف در واحد بزرگتری بنام بند منظم شوند و از همین جهت است که قافیه را چنین تعریف کرده‌اند که قافیه تکراری است صوتی، که در ساختمان شعر وظیفه تنظیم‌کنندگی دارد.^{۴۲} نیما نیز می‌گوید: قافیه در نظر من زیبایی و طرح‌بندی است که به مطلب داده می‌شود.^{۴۳}

از پیوستن مصراعها که بگذریم مسئله پیوند بندها به یکدیگر پیش می‌آید که آن نیز اغلب به توسط قافیه انجام می‌شود. خواه قافیه مشترک باشد - که در تمام بندها تکرار شود - و خواه به شکلی دیگر. مثلاً در

(۴۱) همان کتاب نقل از: *Teh Sense of Beauty* by G. Santayana.

(۴۲) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 344.

(۴۳) نیما، زندگی و آثار او، دکتر جنتی عطائی ص ۱۴.

این شعر کوتاه:

خشک آمد کشتگاه من
در کنار کشت همسایه
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران»
قاصد روزان ابری، داروک! کی می‌رسد باران؟
بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومه تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش
می‌ترکد

— چون دل یاران که در هجران یاران —

قاصد روزان ابری، داروک! کی می‌رسد باران؟

(داروک — نیما یوشیج)

در شعر قدیم فارسی این توجه بسیار بوده به حدی که همه چیز را فراموش می‌کرده‌اند بجز همین مسئله وحدت قوافی را و اغلب از تمام وحدت‌هایی که در ساختمان یک شعر لازم است، چشم می‌پوشیده‌اند و تنها به وحدت شکل که زائیده وحدت قوافی است بسنده می‌کرده‌اند و خواهیم دید که این خصوصیت از عرب به ما به ارث رسیده و خصوصیت طبیعی محیط زندگی عربی است^{۴۴}.

جدا کردن و تشخیص مصراعها:

قافیه در عین اینکه باعث وحدت مصراعها و ایجاد شکل ترکیبی شعر

(۴۴) در این باره رجوع شود به: الاسس الجمالية في النقد العربي، ص ۳۶۷. تألیف عزالدین اسماعیل ۱۹۵۵ چاپ دارالفکر العربی و کتاب: دلالة الالفاظ، از دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۶ چاپ قاهره ۱۹۵۸ و مشکلة السرفات في النقد العربي، ص ۱۹۳ از محمد مصطفی هداره، چاپ قاهره ۱۹۵۸.

می‌شود، وظیفهٔ مقابل این کار را نیز به عهده دارد. یعنی در عین ایجاد وحدت، تمایز و دگرگونی و استقلالی نیز به مصراعها می‌بخشد. در آغاز تا حدی مایهٔ شگفتی است که قافیه چگونه ممکن است دو اثر متضاد داشته باشد ولی با دقت به خوبی می‌توان دریافت که این اثر متضاد در قافیه به روشنی محسوس است زیرا «قافیه در ساختمان شعر، به عنوان یک علامت صوتی مشخص – در هر فاصله‌ای که باشد – آخر هر بیت را تعیین می‌کند»^{۴۵} و تمایل به درنگ کردن، در این بازگشت منظم اصوات، به جلوه کردن مصراعها کمک می‌کند^{۴۶} و با این تشخیص بخشیدن به پایان مصراعها و بندها، عنصر قافیه، وزن را تکمیل می‌کند^{۴۷} زیرا اگر یک شعر بی قافیه خوانده شود ممکن است همچون یک قطعهٔ پیوسته شنیده شود، اما وجود قافیه‌ها جریان اصوات را به صورت قسمتهای درست و کاملی – که ما بیت می‌خوانیم – حفظ می‌کند، قافیه با مکشی هوشیارانه، که پس از هر کلمه‌ای می‌آورد – و نیز بر اثر تأکیدهایی که به صدای کلمات می‌افزاید – ممکن است ترکیبی به وجود آورد که به نظم و استخوان بندی مصراع کمک کند.^{۴۸} مثلاً در این ابیات حافظ:

شور شراب عشق تو، آن نفسم رود ز سر
کاین سر پرهوس شود خاک در سرای تو
شاه نشین چشم من جلوه گه خیال تست
جای دعاست شاه من بی تو مباد جای تو
من، که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قال و مقال عالمی می‌گشتم از برای تو

احساس می‌کنیم که قافیه در عین وحدت بخشیدن به ساختمان

45) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 344.

46) *The Poetry Hand-book*, P. 117.

47) *Literary Appreciation*, by Peter Westland, P. 122.

48) *Poetry As Experience*, 191.

شکلی شعر، هر بیتی را استقلال کامل می بخشد و موسیقی آن را به کمال می رساند.

تداعی معانی :

یکی از بزرگترین خصوصیت‌های قافیه مسئله تداعی معانی است و این موضوع در شعر ایران و عرب بیش از دیگر زبانها به روشنی احساس می شود زیرا در موارد بسیاری شاعر خود را در اختیار کلمات می گذارد تا او را به هر وادی که بخواهند بکشند. البته در حدودی این کار لازم است و از مرز معینی که گذشت کار شعر را به ابتذال و رسوایی می کشد می دانیم که « هر عنصر نفسانی که به قسمت روشن وجدان بازگردد، میل دارد کل حالت نفسانی ای را که خود جزء آن بوده در آنجا احیا کند»^{۴۹} یعنی از آمدن هر صورت ذهنی یک مشت صور و حالات ذهنی دیگر – که همراه آن بوده است – به خاطر آدمی بازمی گردد و این موضوع خاصیت طبیعی ذهن انسان است که از هر کلمه ای مفهومی را، و با هر مفهومی یک سلسله مفاهیم دیگر را که بدان پیوستگی دارند تداعی می کند. از این خاصیت ذهن در کار شعر بیش از هر چیز دیگر می توان سود جست البته تا مرزی که کار به تقلید و یا پریشانگویی نکشد و این سخنی است جز آنچه ابن رشيق قیروانی^{۵۰} و ابن طباطبا^{۵۱} و ابوهلال عسکری^{۵۲} و صاحب المعجم^{۵۳} در باب ساخت و پرداخت قصیده گفته اند.

۴۹) دکتر سیاسی، روانشناسی، چاپ چهارم، صفحه ۱۶.

۵۰) العمده، ابن رشيق قیروانی، به تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، قاهره ۱۹۵۵ صفحه ۲۱۰ ج اول.

۵۱) عبار الشعر، ابن طباطبا، به تصحیح دکتر طه الحاجزی و دکتر محمد زغلول سلام ۱۹۵۶ ۶ – ۵.

۵۲) الصنائعین، ابوهلال عسکری، به تصحیح علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم قاهره ۱۹۵۲ صفحه ۱۳۹.

۵۳) المعجم، شمس قیس رازی، چاپ مدرس رضوی، ص ۴۴۷.

منظور این است که وقتی مفهومی از مفاهیم شعری، یعنی اندیشه‌ای شاعرانه در زمینه ذهن هنرمند پیدا شد در آغاز با صورتی مبهم است و هنگامی که می‌خواهد آن را تغنی کند و بسراید بی هیچ گمان از تداعی قافیه‌ها به عنوان یک نیروی ذهنی – که برای تکمیل شعر است – بخوبی می‌توان سود جست زیرا که بسیاری از معانی، که ممکن است در تشکیل ساختمان معنوی آن شعر نقشهای برجسته‌ای داشته باشند، در آن حالت اولیه هنرمند ممکن است از ذهن او نگذرند و این تداعی مفاهیم ذهنی از طریق قافیه می‌تواند بسیاری از جوانب زندگی روحی هنرمند و اندیشه‌ها و تأملات گذشته او را – که در وجدان مغفوله اوست – بار دیگر در نظرش مجسم کند و شاعر از این رشته تداعیها آنچه را که به کار ساختمان معنوی شعر می‌آید ثبت کند و اثر خویش را تکمیل کند. بنابراین به طور کلی نمی‌توان تأثیر خوب تداعی معانی را – از طریق قافیه‌ها – در شعر منکر شد. در این باره بسیاری از ناقدان عقیده دارند که: «قافیه تدبیری است برای تجمع و تداعی خاطره‌ها»^{۵۴} و در عقیده شاعران سوررئالیست شاعر کسی است که بهتر از دیگران بتواند از «نهانگاه دل و مغز» خود بهره‌کشی کند^{۵۵} و این بهره‌برداری با تداعی معانی از طریق قافیه‌ها – در حد اعتدال و زیبایی طبیعی – بخوبی امکان‌پذیر است. آندره‌موروا می‌گوید: قافیه از طرفی امکانات را محدود می‌کند اما از طرف دیگر باعث می‌شود که تجمع افکاری که قبلاً پیش‌بینی نمی‌شد به شاعر تلقین گردد. به وسیله یکی از این قافیه‌ها برقی می‌جهد که همه یک قطعه شعر از آن روشن می‌شود. گاهی در حین اتصال دو قسمت از شعر، فکر جالب و مؤثری به وجود می‌آید زیرا شاعر مجبور است برای این کار پلی بسازد یا رشته‌ای ببافد که مضمون بقیه

54) *Dictionary of World Literary Terms*. P. 345.

(۵۵) مکتبهای ادبی، رضا سیدحسینی، ص ۴۴۸.

قطعه شعر را تأمین کند.^{۵۶}

در این باره شاعران سوررئالیست با صراحت سخن گفته‌اند و نخستین کار ایشان دست یافتن به نیروهای ناشناخته ذهن انسان است. از این روی سوررئالیسم بنا به گفته آندره برتون «متکی است بر ایمان برتری که از تداعی آزاد معانی ذهن حاصل می‌شود»،^{۵۷} اگرچه آنان این سلسله تداعیها را به صورت آزاد پذیرفته‌اند و مقید به تداعی حاصل از قافیه‌ها نیستند اما از توجه بسیار ایشان به مسئله اهمیت تداعی در شعر خبر می‌دهد.

با اینکه تصور می‌شود که تسلط مفاهیم متداعی از قافیه، آزادی احساس و عواطف شاعر را می‌گیرد اما این چنین نیست، بلکه در حدودی — که از تقلید و زیاده‌روی به دور باشد — این تداعیها احساسات و عواطف بی‌نظم و بی‌شکل را صورت کامل و شکل تمام می‌بخشد و زیبایی و اهمیت آن را در نظر خواننده و شنونده و حتی خود شاعر حفظ می‌کند. و گاه ممکن است که وجود یک قافیه طرح شعر را به صورتی درآورد که از فرط تناسب و زیبایی خود شاعر هم آن را پیش‌بینی نکرده باشد. پیرگاستالا معتقد است که عمل تداعی به وسیله شباهت، یعنی تذکار در تمام هنرها به حدی است که حتی معمولاً تصورش را هم نمی‌کنند^{۵۸} و آندره مورو، در این مورد، سخنی بجا و درست دارد که می‌گوید: آیا هرگز شنیده‌اید که میکلائر از ناهمواری سقفی برای گچ‌بری یا از شکل عجیب قطعه مرمری شکایت کرده باشد؟ به عکس از این تصادفات استفاده می‌کرده مثلاً شکل عجیب قطعه مرمری به او فکر

۵۶) آندره مورو، من از شعر آزاد سر در نمی‌آورم، سخن دوره نهم شماره چهارم.

۵۷) مکتبهای ادبی، رضا سید حسینی، ص ۳۴۷.

۵۸) زیباشناسی تحلیلی، پیرگاستالا، ترجمه وزیری ص ۶۱ — ۶۰.

تازه‌ای القاء کرد تا توانست مجسمه «برده در زنجیر» را با بازویی بالا رفته و بازوی دیگری که به طور غم‌انگیزی خم شده است به وجود آورد. به همین ترتیب قافیه هم موجب می‌شود که شاعر به دنبال جستجوی تازه‌ای برود^{۵۹} و این سخن درستی است زیرا هر شعر حقیقی در مرحله نخستین ابداع و الهام فقط یک نقطه شروع است که حتی خود شاعر نیز از چند و چون آن آگاهی درستی ندارد بعد که در حال سرایش و تغنی بدان توجه می‌کند و از نیروی تداعیهای ذهنی خود کمک می‌گیرد آن نقطه مبهم الهامی، شکل می‌گیرد و به صورت یک شعر کامل جلوه گر می‌شود.

کمکی که تداعی معانی به تکمیل شکل ذهنی و جنبه معنوی شعر می‌کند محدود به تخیل شاعر نیست بلکه چنانکه می‌دانیم تداعی معانی در تمام اعمال ذهن، از قبیل انتباه و تجرید و تعمیم مؤثر است و دخالت دارد^{۶۰} و ما از تمام این نیروهای ذهنی می‌توانیم کمک بگیریم.

البته در اینجا یادآوری این نکته لازم به نظر می‌رسد که مسئله بعضی تداعیها و ارتباط معانی در قافیه شعر کهن فارسی، و معاصرانی که به شیوه کهن شعر می‌سرایند، کار را به جایی کشانده که شاعران از هر کلمه‌ای به طور ناخودآگاه و مانند یک عمل ریاضی به یک تصور می‌رسند و مانند تمام عاداتها بدون اینکه شعوری از اراده‌های متقدم بر حرکات داشته باشند حرکات مزبور را اجرا می‌کنند^{۶۱} و این تداعیهای ثابت کار شعر را به ابتذال کشانده است. اگر هر کس بر اساس زمینه انفعالی شخص خود از این کلمات معانی ای را تداعی کند شعر بدین مرز از ابتذال و رسوایی کشیده نمی‌شود؛ اما چه باید کرد که عده‌ای از قدما و بعضی معاصران از هر کلمه‌ای به طور عادت فقط یک مفهوم را تداعی می‌کنند. برای نشان

۵۹) آندره موروا، همان مقاله.

۶۰) دکتر سیاسی، روانشناسی، ص ۱۶۷ همان چاپ.

۶۱) آراء فلاسفه درباره عادت، دکتر برزو سپهری، ص ۴۰.

دادن این موضوع کافی است غزلهایی را که به وسیله شاعران قدیم – و معاصرانی که به شیوه قدیم غزل می‌گویند – سروده شده است بررسی کنیم، حدود افکار و معانی متداعی از کلمات در یک مرز معین و نقطه خاص دور می‌زند و اگر یکی از شاعران هنری داشته باشد می‌کوشد تا بر آن تداعی چیزی بیفزاید نه اینکه جهت تداعی را – بر بنیاد احساس مستقیم خویش – عوض کند و از زمینه انفعالی خود در آن مایه بگذارد.

توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات :

یکی از تأثیرهایی که قافیه در ذهن ایجاد می‌کند مسئله توجه دادن خواننده است به زیبایی ذاتی کلمات. بنا بر عقیده Schutze وظیفه‌ای که قافیه در ایجاد زیبایی دارد این است که توجه و فکر ما را به تصدیق و مقایسه کلمات به صورت هر چه بیشتر جلب کند.^{۶۲} هگل نیز با عقیده‌ای مشابه همین نظر معتقد است که قافیه جنبه فیزیکی الفاظ را – از راه جلب توجه ما به کلمات – نمایش می‌دهد بی‌آنکه توجهی به معانی آنها داشته باشیم و این کیفیت صوتی و فیزیکی متوجه احساسات است و از قلب سرچشمه می‌گیرد، نه از اندیشه و تعقل،^{۶۳} و این یک نوع بازی است که هنرمند با کلمات می‌کند تا ذهن خواننده را به خود جلب کند و به راهی که می‌خواهد ببرد. در شعر فارسی نوع برجسته این توجه را در قافیه‌های درونی^{۶۴} غزلها و قصاید می‌توان دید:

صبح است گلگون تاخته، شمشیر بیرون آخته
بر شب شبیخون ساخته، خورش به عمدا ریخته

62) Dictionary of World Literary Terms. P. 345.

۶۳) همان کتاب، همان صفحه.

۶۴) بجای Inter - Rhyme

کیمخت سبز آسمان، دارد ادیم بیکران
خون شب است این بی گمان بر طاق خضرا ریخته

(خاقانی)

و اصولاً توجه به زیبایی ذاتی کلمات در قافیه بیشتر از دیگر قسمتهای شعر است چرا که چشم و گوش هر دو در این ناحیه به نقطه ای می رسند که چندان شتابی ندارند و نمی خواهند به زودی از آن بگذرند و همین فرصتی که ذهن و گوش و چشم در این نقطه به دست می آورند باعث می شود که به زیبایی ذاتی و فیزیکی کلمات – صرف نظر از معانی آنها – بیشتر توجه کنند. در صورتی که اگر همان کلمه ای که در قافیه قرار گرفته در میانه مصراع می بود این فرصت برای درک زیبایی ذاتی آن حاصل نمی شد زیرا بالطبع چشم و گوش هر دو در یک سیر پرشتاب حرکت دارند و می خواهند به نقطه ای برسند برای مکث و تکیه، اما وقتی به آن نقطه می رسند چون نمی توانند بی کار بمانند به همان نقطه و زیبایی ذاتی همان کلمه توجه می کنند و این نقطه جز قافیه چیز دیگری نیست مثلاً:

دانی که چیست دولت؟ – دیدار یار دیدن
در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن
از جان طمع بریدن آسان بود ولیکن
از دوستان جانی مشکل بود بریدن

(حافظ)

کلمه بریدن در مصرع اول بیت اخیر هم آمده اما به هنگام خواندن نه گوش و نه چشم هیچکدام بدان توجهی ندارند، ولی وقتی در قافیه قرار گرفت تمام توجه ما را از نظر صوتی و ذاتی – بگذریم از معنی کلمه – به خود جلب می کند و این هنر قافیه است که هگل بدان اشارت کرد.

تناسب و قرینه سازی :

بر روی هم، هر نوع تناسب و قرینه سازی میان اجزاء پراکنده وحدتی پدید می آورد که ادراک مجموع اجزا را سریعتر و آسان تر می کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش و لذت می شود^{۶۵} و بسیاری از فلاسفه و محققان زیبایی شناسی مانند دیدرو معتقدند که «تناسب اساس ادراک زیبایی است»^{۶۶} و این یک امر طبیعی است که در ذات آدمی نهفته است و شاید بدرستی نتوان، از نظر علمی، آن را تحلیل کرد اما چنانکه دیدیم تا حدودی می توان احساس لذت از تناسب و قرینه سازی را به ایجاد وحدت برگرداند ولی چرا احساس وحدت لذت بخش است، این را دیگر نمی توان به درستی بازشناخت. ابوریحان بیرونی هم، از قدما، معتقد است که: «نفس آدمی به هر چیزی که در آن تناسبی وجود داشته باشد میل می کند و از آنچه بی نظام است روی گردان است و مضمّن»^{۶۷}. پیر گاستالا می گوید: خرد ما چنین حکم می کند که خشنودی خاص ما از چیزهای منفرد و «غیر گروهی» نیست بلکه برعکس از آنچه گروهی و متشکل است، می باشد یعنی: هنگامی آن خشنودی در ما ایجاد می شود که عمل برخورد با تناسبات، تبعیثها، نوامیس و سرانجام عمل برخورد با ارتباط عناصری که تحت نظمی از دریافت یا تفکر هستند، میسر گردد.^{۶۸} ادگار آلن پو در این مورد تقریب و تمثیل بسیار زیبایی دارد که فلسفه لذت از قافیه را، از این رهگذر تحلیل می کند. وی می گوید: «آن چیزی که در قافیه بدو و عمدتاً باعث حظ و رضایت شنونده می شود همین احساس

(۶۵) وزن شعر، دکتر خانلری، ص ۶ - ۵.

(۶۶) زیباشناسی تحلیلی، پیر گاستالا، ص ۹۰.

(۶۷) بیرونی، تحقیق ماللهند، چاپ حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ ص ۱۰۶.

(۶۸) پیرگاستالا، زیباشناسی تحلیلی، ص ۱۰۹.

تناسب و درک تساوی است... مثلاً ما یک قطعه بلور را می بینیم و بلافاصله علاقمند و جلب می شویم، به واسطه تساوی ای که بین وجوه و زوایای آن وجود دارد؛ اما وقتی که وجه دوم این بلور را به نظر می آوریم لذتی که ما از این بلور می بریم مجدد می شود و وقتی که وجه سوم را می بینیم سه برابر و هم بر این قیاس تا بالا. من شکی ندارم که لذتی که احساس می کنیم، اگر قابل اندازه گیری باشد تناسب ریاضی این مثال عیناً همان است که می گویم. چیزی در همین حدود. البته این هم تا حد معینی است که از آن حد به بعد، لذت به همین نسبت کاهش پیدا می کند.^{۶۹} این نکته آخر در مورد تنازل از حد معین، چیزی است که پس از این در نقد قصاید خواهیم دید. تأثیر قافیه از همین خاصیت روانی — که به درستی هم نمی توان آن را تحلیل کرد — سرچشمه می گیرد، یعنی یکی از جهات تأثیر قافیه ها همین مسئله توازن است که شنونده نوعی وحدت در سراسر اثر احساس می کند و این وحدت بالطبع برای وی لذت بخش و شیرین است و اینکه می گویند: تمام هنرها متوجه موسیقی است^{۷۰} از همین رهگذر است. مثلاً درین ابیات:

زان یار دلنوازم شکری ست با شکایت
گر نکته دان عشقی خوش بشنو این حکایت
بی مزد بود و منت هر خدمتی که کردم
یارب مباد کس را مخدوم بی عنایت!
رندان تشنه لب را آبی نمی دهد کس
گویی ولی شناسان رفتند ازین ولایت

(حافظ)

69) *The Centenary Poe*. P. 556.

۷۰) الاسس الجمالیة فی النقد العربی، ص ۶ — ۱۱۵ نقل از: D.H.Parker: *Aesthetics* و اصل سخن از پتر Pater است.

از قرینه سازی پایان ابیات چندین لذت احساس می کنیم. از جنبه صوتی و موسیقایی هم که بگذریم شباهت شکلی و کتبی کلمات که به صورت قرینه هایی در نظر مجسم می شود خود ایجاد لذت استتیک می کند و با مشاهده هر قسمت، دیگر قسمتها — با توجه به کار قرینه سازی شاعر — در ذهن بیدار می شود و ریشه لذت از زیبایی در همین شبه وحدتی است که به نظر می آید. یک خط را وقتی زیبا می گوئیم که با مشاهده یک نقطه از آن، نقاط دیگرش را بتوانیم تذکار کنیم. همینطور وقتی می توانیم زیبایی را از یک تابلو دریافت بداریم که با دیدن یک رنگ، رنگهای دیگر را — که در اطراف آن هستند — درک کرده از تناسبشان لذت ببریم.^{۷۱}

ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت:

کلمات یک شعر، همین کلمات ساده زبان هستند که در اثر نوع گزینش و پسند شاعر و حالت ترکیبی آنها با یکدیگر آنقدر برجستگی و تشخص پیدا می کنند که خواننده تصور می کند از سطح معمول کلمات زبان بالا ترند^{۷۲} قافیه در شعر، چنانکه دیدیم، از عناصری است که به این خصوصیت بسیار کمک می کند. در جایی که باید زبان نرم شود قافیه نیز — بیش از دیگر کلمات — چنین شکلی به خود می گیرد و در جایی که باید درشت باشد به گونه های دیگر چهره می نماید و در هر مجالی که شاعر سخن می گوید قافیه برای او قالب خاص سخن می آفریند و در هر قسمت وحدت آهنگ گفتاری او را حفظ می کند و پیداست که در یک شعر قرین به توفیق، با دگرگون شدن مسیر سخن شاعر، قافیه نیز دگرگون

(۷۱) زیباشناسی تحلیلی، پیر گاستالا ص ۱۰۷.

(۷۲) الاستدراک فی الرد علی رساله ابن الدهان، از ضیاء الدین ابن الاثیر، صفحه ۳ چاپ حفنی محمد شریف، قاهره ۱۹۵۸.

می شود، مگر اینکه شاعر هنری از خود نشان دهد و این کار اغلب دشوار می نماید و همان است که نیمایوشیج می گوید: قافیه زنگ مطلب است هر جا مطلب عوض شد قافیه نیز عوض می شود،^{۷۳} مثلاً:

عصر بود و آفتاب زرد کجتابی،
برکه بود و بیشه بود و آسمان باز
برکه چون عهدی که با انکار
در نهان چشمی آبی خفته باشد بود
آسمان خاموش

همچو پیغامی که کس نشنفته باشد بود
من چو پیغامی به بال مرغک پیغامبر بسته
در نجیب پرشکوه آسمان پرواز می کردم
تکیه داده بر ستر صخره ساحل
با بلورین دشت صیقل خورده آرام
راز می کردم.

(قصیده — امید)

که با تغییر مسیر سخن شاعر از یک نوع بیان آفاقی به طرز بیان انفسی قافیه ها نیز دگرگون می شود و لحن بیان شاعر را تغییر می دهد.

توسعه تصویرها و معانی :

مارمونتل^{۷۴} می گوید: لذتی که از قافیه حاصل می شود نتیجه روشنی و زیبائی ای است که قافیه در کار بیان شعر می بخشد^{۷۵} و این سخن درستی است زیرا که می توان قافیه را به نوعی ترانسفورماتور الکتریکی

(۷۳) نیمایوشیج، حرفهای همسایه، ضمیمه برگزیده اشعار، ص ۱۳۴.

(۷۴) Marmontel نویسنده فرانسوی و از مؤلفان دایرة المعارف (۱۷۹۹ — ۱۷۲۳).

75) Dictionary of World Literary Terms, P. 345.

تشبیه کرد. اگر کلمات و مصراعها را به صورت رشته سیمی تصور کنیم که احساسات و عواطف و اندیشه های شاعر را از خود گذر داده به خواننده منتقل می کنند قافیه را باید به منزله یک ترانسفورماتور به حساب آوریم که در هر فاصله ای مجموعه ای از احساسات شاعر را به خواننده می رساند و در هر قسمت آنچه را که از بخش اول بازگرفته تقویت می کند و با قسمت اخیر می آمیزد و همان است که نیما می گفت: « قافیه مطلب را مسجل می کند»^{۷۶} و دیگران هم گفته اند که قافیه تصویرها و موضوع شعر را تقویت می کند و توسعه می بخشد.^{۷۷} بهترین تمثیلی که در این باب می توان آورد همان موضوع ترانسفورماتور است زیرا قافیه کاملاً اثر همین دستگاه را دارد که از خاصیت تکرار سرچشمه می گیرد و چنانکه می دانیم « تکرار از قوی ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله ای است که عقیده یا فکری را به کسی القاء کند».^{۷۸} تأثیر تکراری قافیه این است که وقتی موضوعی را شاعر در شعر خود مطرح می کند با هر قافیه ای که می آورد قسمت قبلی را در ذهن ما زنده می کند و با قافیه بعدی مجموعه دو قسمت قبلی را، و همین طور تا هر چه قافیه ها در یک صورت مشترک تکرار شوند، این تأثیر وجود دارد. بخصوص که این موضوع در قافیه، غیر از تکرارهای مستقیم است که اغلب کم تأثیر و گاه بی تأثیرند. علتش هم این است که در این نوع تکرار ذهن خواننده یا شنونده هیچ گونه توجهی به تکرار ندارد بلکه با آمدن کلمات مشابه، ذهن، خود آنچه را که قبلاً شنیده است تداعی می کند و این تداعیها در حقیقت نوعی تکرار است و در پذیرش مقصود شاعر سخت مؤثر. از توجه به این خصوصیت قافیه روشن می شود که چرا هنگام عوض شدن مطلب قافیه نیز عوض می شود، چنانکه نیما اشاره

(۷۶) نیما یوشیج، حرفهای همسایه، ص ۱۲۳ برگزیده اشعار.

(۷۷) Dictionary of World Literary Terms, P. 345.

(۷۸) امین الخولی، البلاغة و علم النفس، در مجله كلية الآداب بالجامعة المصرية ج ۴ شماره ۲.

کرد.

قافیه در حقیقت ایجاد نوعی «آرمونی» ذهنی و معنوی می‌کند. می‌توانیم بگوییم با هر بازگشتی که از صامتها و مصوتهای مشترک ایجاد می‌کند تمام تصویرها و خاطراتی را که از مشابه قبلی آن داشته‌ایم به طور ناهشیار در ذهن ما تثبیت و تأکید می‌کند.

القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات:

این خصوصیت در قافیه همه شعرها نیست اما قابل گسترش و توسعه است. در بسیاری از شعرها قافیه علاوه بر ادای وظیفه‌هایی که گفتیم، از نظر صوتی ترسیم مفهوم شعر است. اگر موضوع شعر حالت ندبه و فریاد کشیدن باشد قافیه نیز این حالت را از نظر صوتی نمایش می‌دهد و این چیزی است و رای جنبه موسیقایی قافیه و یا گوشه مشخصی است از همان، که جای دقت و گسترش بسیار دارد، مثلاً در این قصیده بحتری:

مَحَلٌّ عَلَى الْقَاطُولِ اخْلِقْ دَائِرَةً
وَعَادَاتِ ضُرُوفِ الدَّهْرِ جَبِشًا تَغَاوِرَةً

که در مرثیه متوکل سروده است. پایان شعر یعنی قافیه از نظر کشش و ه ساکن، به گفته یکی از ناقدان معاصر عرب،^{۷۹} حالت آه کشیدن و حسرت گوینده را نشان می‌دهد. یا در این قصیده بهار:

آشفت روز بر من ازین رنج جانگزای
بخشای بر من ای شب آرام دیرپای
ای لیل مظلم از در فرغانه وامگرد
وی صبح کاذب از پس البرز برمیای

(سکوت شب)

۷۹ شوقی ضیف، الفن و مذاهبه فی الشعر العربی، ص ۷۷ بیروت ۱۹۵۶.

حالت ندبه شاعر را که از اعماق زمین فریاد برآورده است و صدای خود را می‌کشد تا به گوش آسمان برسد، در کشش قافیه و مصوت‌های آن می‌توانیم ببینیم. یا در این شعر امید که می‌گوید من غرق عرصه شطرنج بودم و از رویدادهای صحنه در هراس که ناگهان باران سیل‌مانندی ریزش کرد و صدای رعد:

ترکید تندر ترق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق
اکنون دگر باران جرجر بود...

(آنگاه پس از تندر)

گروه مُصَوّت و صامته‌های [رَقْ] در قافیه به صورت مکرر و پی‌درپی این صدا را در شعر «آنگاه پس از تندر» نمایش می‌دهد و از همه بهتر این شعر فردوسی است که با تشخیص کلمات قافیه — از نظر صوتی — مفهوم شعر را مجسم کرده است، آنجا که از زبان سیمرغ می‌گوید:

گرت هیچ سخنی به روی آورند
ز نیک و ز بد گفتگوی آورند
بر آتش برافکن یکی پَرِ من
بینی هم اندر زمانِ قَرِ من

که با مشدد آوردن قافیه‌های «پَر» و «قَر» که «پرر...» و «فرر...» تلفظ می‌شود حالت پرواز و صدای پرش سیمرغ را که از دور می‌آید و هوا را با بال‌های خود می‌شکافد، می‌شنویم. لازم نیست که معتقد باشیم این گویندگان با توجه این کار را کرده‌اند زیرا هیچ هنرمندی در حال آفرینش یک اثر چنین توجهی را ندارد اما ذوق سلیم و ذهن هنرمند ناهشیار ممکن است چنین پسند و گزینشی داشته باشد،

بی آنکه به اصول فنی توجه کند.^{۸۰} از ادیبان شرقی، سلیمان البستانی، کوشیده است حروف قافیه را، در پیوند با موضوع شعرها مورد نوعی بررسی آماری قرار دهد و به این نتیجه برسد که مثلاً قاف در مورد جنگ و سختی و دال در مورد فخر و حماسه و میم و لام در وصف و گزارش و با و را در غزل و نسیب، تناسب بیشتری دارند؛ که البته سخنش مورد اعتراض و نقد دیگران قرار گرفته است.^{۸۱}

(۸۰) عبارتی که از کتاب The Centenary Poe نقل شد از ترجمه‌ای است که آقای نجف دریابندری کرده‌اند و گویا هنوز جایی چاپ نشده است. دستویس آن مقاله را از دوست شاعرم مهدی اخوان ثالث گرفتم. همچنین مقاله‌ی مایاکوفسکی که گویا ترجمه از متن روسی است — از روی دستنویسی بود که از آقای اخوان داشتم و بوسیله‌ی آقای ج. حائری ترجمه شده است. در اینجا لازم است از این سه تن سپاسگزاری کنم. الان که پس از حدود شانزده سال (چاپ اول ۱۳۵۸) این کتاب چاپ می‌شود این یادآوری ضرورت دارد که مقاله‌ی مایاکوفسکی همان است که تحت این عنوان به انگلیسی ترجمه شده است:

V. Mayakovsky: *How are Verses Made?* Translated From the Russian by G.M.Hyde, Cape Edition, 1970 London.

(۸۱) غنیمی هلال، دکتر محمد، النقد الادبی الحديث، ۴۷۰.

هم قوافی کاخرش یکسان بود
 زان سخن، بسیار در قرآن بود
 گر قوافی را رواجی نیستی
 بر سر هر خطبه تاجی نیستی
 نظم و نثری کان میان اُمت است
 از قوافی آن سخن را حرمت است.
 فریدالدین عطار

قافیه در ادبیات و شعر ملل

درباره منشأ و نخستین نقطه پیدایش قافیه در هیچ زبانی بطور قطع نمی توان سخن گفت چنانکه هیچ ملتی را در این راه بطور قطع نمی توان پیشگام و ابداع کننده نامید؛ اما از درجه اهمیت قافیه در شعر هر زبانی این نکته را می توان به دست آورد که پیوستگی تاریخی قافیه با شعر آن زبان تا چه مرزی است. تا آنجا که محققین بررسی کرده اند در شعر زبانهای قدیم هند و اروپایی مانند سانسکریت و یونانی و لاتین قافیه وجود نداشته و در زبانهای ایرانی از قبیل اوستایی و پارتی و پهلوی نیز چیزی که بدرستی بتوان نام قافیه بر آن نهاد دیده نشده است.^۱ البته چنانکه پس از این خواهیم دید خصوصیتی وجود دارد که امروزه محققین آنرا قافیه می شمارند و در شعر بعضی از این زبانها یعنی اوستایی و تا حدی پهلوی با اطمینان بیشتری قافیه را می توان جستجو کرد. می گویند: «در شعر یونانیان قافیه معتبر نبوده»^۲ و از این گفته خواجه نصیر موضوعی

(۱) وزن شعر، دکتر خالری، ص ۸.

(۲) معیارالشعار، خواجه نصیرالدین طوسی، چاپ سنگی تهران، ص ۶.

که پیش از این اشاره کردیم تأیید می‌شود و چنانکه می‌دانیم حکمای یونانی هم آنرا در تعریف شعر نیاورده‌اند. فقط در دوره اسلامی است که در مبحث شعر قید مقفاه را بدان افزوده‌اند و خود توضیح می‌دهند که مقفاه عند العرب^۳ و در سراسر فن شعر ارسطو^۴ هیچ سخنی از قافیه به چشم نمی‌خورد^۵ و اگر بعضی نویسندگان بوجود قافیه در شعر یونانی اشارتی کرده‌اند یا بر زبان‌شان چنین جاری شده بی‌هیچ گمان اشتباه و یا سهو قلم است مانند گفته نویسندگان قصه الادب فی العالم^۶؛ اما در زبان هندی یعنی در عروض سانسکریت، از توضیحی که ابوریحان بیرونی می‌دهد، با آن هوشیاری ژرف و دقت علمی خاصی که او در تمام مسائل ادبی و علمی دارد، بطور اطمینان می‌توان پذیرفت که قافیه در شعر هندی وجود نداشته و اگر گاهی چیزی ازین مقوله دیده می‌شده است قافیه نبوده بلکه چیزی شبیه به قافیه بوده است. وی در توضیح عروض هند می‌گوید: هر بیت (در عروض هندی) به سه و گاه چهار پایه تقسیم می‌شود... و این پایه‌ها قافیه ندارند ولی اگر آخر پایه اول و دوم یک حرف باشد مانند قافیه و همچنین آخر پایه سوم و چهارم یک حرف باشد این نوع را «ارل» می‌خوانند^۷ و این شاید همان باشد که مؤلف غصن البان در باب آن می‌گوید: «ومن اوزانهم (ای السانسکریتیة) ما قافیته فی وسط المصراع وهو مع هذا مطبوع ولعل مثله لیس فی الالسنه الاخری.»^۸

در شعر یونانی اگر هم قافیه پیدا شود جنبه اتفاقی دارد و بعد در ادب

(۳) ابن سینا، فن الشعر شفا منقول در ترجمه فن الشعر ارسطو، ترجمه عبدالرحمن بدوی، ص ۱۲۱ و نیز اساس الاقتباس، ص ۵۸۷.

(۴ و ۵) هنر شاعری، ترجمه فتح الله مجتبائی، و فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب و نیز ترجمه بدوی.

(۶) قصه الادب فی العالم، ج ۱، ص ۱۳۱.

(۷) ابوریحان بیرونی تحقیق ماللهند، چاپ حیدرآباد ص ۱۱۰.

(۸) غصن البان ص ۵.

لاتین کلاسیک با نوعی تعمد و برای تزیین از قافیه استفاده شده است^۹ که پس از این درباره اش سخن خواهیم گفت. آنچه در اینجا قابل ذکر است این است که قدمای فلاسفه اسلامی همه متوجه این ویژگی زبان عرب و تفاوت آن با دیگر زبانها بوده اند. قبل از همه ابونصر فارابی گفته: «زبانهای غیر عرب (عجم) هرگاه در آنها شعری با قافیه یافت شود به پیروی از عرب است. در اشعار قدیمی آن زبانها قافیه وجود نداشته است»^{۱۰} و حازم قرطاجنی می گوید: «از فرط نیازمندی عرب به آرایش کلام، ویژگیهایی در سخن ایشان یافت می شود که در زبانهای ملل دیگر نیست و از آن جمله است هماهنگی پایان مقطع ها در سجع ها و قوافی و... و این ویژگی خاص زبان عرب است»^{۱۱}.

در شعر ایران قدیم:

از نظر تاریخی و سابقه زبانهای ایرانی زبان فارسی باستان (فرس قدیم) از همه زبانهایی که تا امروز سند کتبی از آن بر جای مانده قدیمی تر است ولی در این زبان از وجود شعر بطور قطع نمی توان سخن گفت تا چه رسد به خصوصیات ترکیبی آن یعنی مسأله وزن و قافیه. با اینهمه استاد سعید نفیسی نوشته اند که: «تفاوتی که شعر پارسی باستان با شعر اوستایی دارد اینست که در شعر اوستایی هنوز قافیه پیدا نشده ولی در شعر پارسی باستان قافیه را رعایت کرده اند چنانکه در این قطعه (کتیبه نقش رستم) قافیه پنج مصرع اول «دا» است و مصرع آخر قافیه دیگری دارد و از همینجا پیدا است که مصرع آخر حکم بیت ترجیع داشته است که می بایست در پایان هر بندی تکرار شود و بدین گونه شعر مانند مسطهای

۹) Britanica Vol. 16 P. 211 و نیز رک: Americana, Vol. 23 P. 809.

۱۰ و ۱۱) حازم القرطاجنی و نظریات ارسطو، مقاله عبدالرحمن بدوی در کتاب الی طه حسین فی عبد میلاده السبعین.

امروز ماست.»^{۱۲} اما ایشان در این باره مدرکی ارائه نداده اند و سخن ایشان جای تردید بسیار است بخصوص که اصولاً وجود شعر در این کتیبه ها خود محل تأمل محققان و خاورشناسان بزرگ است و در این باره یعنی وجود شعر جز به احتمال و تردید نمی توان سخنی گفت. پس از زبان پارسی باستان باید از زبان اوستایی و شعر این زبان سخن گفت. محققان و خاورشناسان درباره شعر و وزن در اوستا بخصوص گاتاها بررسیها و کاوشهای دقیقی کرده اند اما اغلب از مسأله قافیه در شعر اوستایی سخنی به میان نیاورده اند با اینکه درباره وزن شعر در این زبان تحقیقات بسیاری کرده اند.^{۱۳}

پرفسور درایپر در مقاله ای که راجع به «سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت نوشته» درباره قوافی شعر اوستایی نظریاتی دارد که از جهات مختلف قابل ملاحظه است وی می نویسد: «در گاتاها تمایل به استعمال ملودی مشابهی برای شعرهایی که به یک نوع بند stanza نوشته شده است یافته می شود. انواع بندها شامل سه-چهار یا پنج شعر می باشد که عموماً طول آنها تقریباً یکی است و نزدیک میان هر مصرع وقفه ای caesura وجود دارد. یشتها به صورت شعرهای آزاد هشت سیلابی است. وزن شعر اوستایی نه مانند شعر انگلیسی مبتنی بر فشار تلفظ stress و نه مانند شعر لاتینی مبتنی بر کمیت هجاها می باشد و مانند ایتالیایی معمولاً مصوتهای متوالی می بایست در آن حذف شود. قافیه ها تا اندازه ای بی نظم است و غالباً هم در میان و هم در آخر مصراعها ظاهر می شود»^{۱۴} و نویسنده معتقد

(۱۲) مقاله شعر نو، به قلم سعید نفیسی، در کتاب مجموعه ای از اشعار شعرای معروف معاصر گردآوری و تنظیم جعفر شیدیان، آبانماه ۱۳۳۲ تهران، مطبوعاتی جاوید، ص ۱۱۸.

13) *Early Religious Poetry of Persia*, P. 17 - 27.

و نیز رک: مقدمه گاتاها گزارش ابراهیم پورداود، ۱۹۵۲ بمبئی همچنین یشتها (ادبیات مزدیسنا) ج اول ص ۳۰-۲۲ تفسیر و تألیف پورداود چاپ بمبئی.

(۱۴) جان. و. درایپر: سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت، ترجمه هوشنگ اعلم، ص ۱۱ مجله

است که مسیحیت (اروپای لاتین زبان) قافیه را در شعرهای خود از اینجا گرفته است و ما در آینده هنگام بررسی قافیه در شعرهای اروپایی باز به این موضوع خواهیم پرداخت و او خود در همین مقاله اشاره می‌کند که در جای دیگر مقاله‌ای نوشته و قافیه‌پردازی قدیم مسیحی را به منشاءهای اوستایی رسانده است.^{۱۵}

در شعر پهلوی :

محققان تا این اواخر اصولاً در وجود شعر پهلوی تردید داشتند^{۱۶} اما اخیراً به نمونه‌های منظومی دست یافته‌اند. بنو نیست در تحقیقی که راجع به یادگار زریران کرده است می‌گوید: آنچه نزدیکی رابطه میان یادگار زریران و شعرهای هجایی امروز را تأیید می‌کند آنست که در این هر دو قافیه نسبتاً رعایت می‌شود و حال آنکه رعایت قافیه در قطعات تورفان دائمی نیست و در درخت آسوریک بسیار نادر است. و در دو نمونه شعر فوق اغلب قطعات دارای پنج مصرع می‌باشد که در آن میان مصراعهای دوم و چهارم به یک قافیه و مصراع پنجم به قافیه دیگر است^{۱۷} و پرفسور هنینگ پس از بحثی که راجع به دشواری تشخیص شعرها و کیفیت آن در پهلوی می‌کند می‌گوید: اینک به مسأله غامض قافیه در شعر پهلوی بپردازیم بیدرنگ می‌توان گفت که کلیه مطالبی که از فارسی میانه باختری به عنوان شعر شناخته شده حتی یک قافیه هم به معنی حقیقی در آن وجود ندارد. البته قوافی تصادفی و کلمات هم صدا دیده می‌شود ولی

→ موسیقی ش ۹۲ - ۹۳.

(۱۵) همان مقاله .

(۱۶) مقاله یک شعر پهلوی، از پرفسور هنینگ، مجله مهر، شماره ۲ سال هشتم، ترجمه عبدالله فریار.

(۱۷) وزن شعر، دکتر خالری، ص ۳۰.

قافیه و کوشش عمدی برای داشتن قافیه از قرار معلوم مورد توجه نبوده است و این مطلب از قطعاتی که از پهلوی و فارسی اشکانی نقل شده به خوبی ثابت می شود. چون جواب این مسأله از نظر تاریخ ادبیات فارسی دارای اهمیت است باید دقت کرد که کلمه قافیه فقط در مواردی به کار برده شده که مخصوصاً برای زینت شعر از آن استفاده شده است.

معهداً محتاط ترین اشخاص وجود قافیه را در یکی از اشعار پهلوی — که تاکنون مورد توجه واقع نشده — انکار نتوانند کرد و آن عبارتست از قسمتی از متن اندرز در متون پهلوی جاماسب اسانا که در شاهنامه پهلوی خوانده می شود و سایر کتب شعر پهلوی به آن تعلق دارد. این قطعه از نظر جنبه شاعرانه آن شایان دقت است. متن موجود به صورت اصلی باقی نمانده و کلماتی از آن افتاده و بعضی ابیات آن گم شده ولی معهداً تردیدی نیست که این قطعه منظومه بسیار خوبی بوده است. قافیه آن مانند قصیده در سراسر شعریکی است و در مطلع مصرع اول و دوم نیز قافیه دارد. به نظر می رسد که علاوه بر مقطع هر دو بیت تشکیل یک بند می داده و بیت اول هر بند با اندرگهان ختم می شده است:

دارم اندرزی از داناگان

از گوفت پیشینگان.^{۱۸}

بعد پرفسور هنینگ توضیح می دهد که این شعر چند مسأله مهم را پیش می آورد که بعداً باید مورد مطالعه و بحث واقع شود آیا این منظومه قدیمی است یا تقلیدی است از نمونه های فارسی؟ آیا می توان تاریخ آنرا تعیین کرد؟ مطالبی که در آن بیان شده از قبیل بی اعتمادی به دنیا متناسب با همه ادوار ادبیات فارسی و فارسی میانه است اگر بجای کلمات فارسی میانه که اصوات سنگین دارد فارسی جدیدتر گذاشته شود

(۱۸) هنینگ، همان مقاله.

قوافی آن به مراتب بهتر می شود.^{۱۹}

از توضیح اخیر آقای هنینگ و نیز از شکل قافیه بندی شعر که شبیه به قصاید عربی و فارسی متخذ از عربی است می توان در اصالت این شعر تردید کرد و به احتمال قوی گفت که در دوره اسلامی ساخته شده آنهم به تقلید از نوع قافیه بندی معمول در عرب که به احتمال قوی خاص زبان ایشان است و پس از این درباره اش بحث خواهیم کرد.

نی برگ H.S.Nyberg | در بندهشن بقایای قطعه ای را که در ستایش زروان — نیمه خدای زمان — سروده شده پیدا کرده و پراکندگیهای آنرا منظم کرده و به صورت قطعه شعری درآورده است. روشی که نی برگ در تنظیم این قطعه به کار برده مورد ایراد کریستن سن است اما وی تصدیق می کند که در هر حال مصراع اول آن قطعه چنین است:

زمان او زورمندتر هچ هر دو دامن

زمان هند اچک ادکاری دانستان^{۲۰}

به صورت اصلی مانده و شعریازده هجایی قافیه داری است که نظیر آن در اشعار مانوی نیز دیده می شود و این شعر را اصل و مبنای مثنوی رزمی زبان فارسی می داند که بحر متقارب مثنی مقصور یا محذوف است و شماره هجاهای آن ۱۱ می باشد و شباهت میان این دو نوع شعر را که یکی پهلوی و دیگری فارسی جدید است قافیه تأیید می کند.^{۲۱}

کریستن سن خود مدعی است که در یکی دیگر از قسمتهای بندهشن که در سرگذشت کودکی کیقیباد است پنج مصرع ۸ هجایی یافته که مصراعهای سومی و چهارمی در آن مقفا است^{۲۲} مرحوم بهار قطعه

(۱۹) همان مقاله .

(۲۰) یعنی: زمان زورمندترین دو مخلوق (دو عالم) زمان اندازه قواعد هر کار.

(۲۱) و (۲۲) وزن شعر، ص ۲۹.

«اُپرمتنی شاه و هرامی ورژاوند» را با اینکه از دوره اسلامی می‌داند ولی معتقد است که کاملاً به اقتضای اشعار عصر ساسانی گفته شده و در ردیف اشعار عهد ساسانی می‌آورد و می‌افزاید که: تفاوتی که این قطعه با اشعار قدیم ساسانی دارد آنست که دارای قافیه است.^{۲۳} از این تعبیر آن مرحوم چنین دانسته می‌شود که آن بزرگ معتقد است به اینکه شعر پهلوی روزگار ساسانیان قافیه نداشته است ولی در جای دیگر بوجود قافیه در شعر پهلوی اشارت دارد.^{۲۴}

رویه‌مرفته می‌توان تصور کرد که در شعر روزگار ساسانی قافیه وجود داشته است و پیدایش قافیه را در شعر این روزگار باید در اواخر دوره ساسانی دانست.

۱. ج. آربری، نمی‌دانم از روی چه مدرکی نوشته است که: می‌گویند بهرام گور، شاهنشاه ساسانی، شاعر بوده و قافیه را اختراع کرده است.^{۲۵} ولی مرحوم بهار می‌نویسد: بلاشک در عهد بهرام گور شعر قافیه هم نداشته^{۲۶} از مطاوی سخنان مرحوم بهار چنین دانسته می‌شود که شعر ایرانی تا پایان روزگار ساسانیان قافیه نداشته است و در این دوره است که به اغلب احتمالات قافیه داخل شعر می‌شود^{۲۷} از اشاره‌ای که خواجه نصیرالدین طوسی در معیارالاشعار دارد می‌توان وجود قافیه را در شعر پهلوی و به طور کلی شعر ایران دوره ساسانی پذیرفت: «و شاید که (قافیه) در بعضی مصرعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها»^{۲۸} و به طوریکه فرهنگها نوشته‌اند: اورامنها نوعی از شعر است

(۲۳) شعر در ایران، ملک الشعراء بهار، گردآوری عبدالحمید شعاعی ص ۲۴.

(۲۴) همان کتاب، ص ۷۷.

(۲۵) میراث ایران، مقاله آربری، ترجمه عزیزالله حاتمی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۳۲۹.

(۲۶) شعر در ایران، ص ۲۷.

(۲۷) مقدمه هفتصد ترانه، کوهی کرمانی انتشارات روزنامه امید، به قلم بهار، ص ۷.

(۲۸) معیارالاشعار، ص ۶.

که به زبان پهلوی بوده است.^{۲۹}
و شاید بتوان از وجود کلمهٔ پساوند در مراحل آغازی شعر دری به وجود قافیه در سروده‌های قبل پی برد و اگر مفهوماً قافیه در زبان نباشد لغت آنهم نخواهد بود و چون این لغت وجود داشته و در شعر لیبی:

همه یاوه همه خام و همه سست
معانی از چکانه تا پساوند^{۳۰}

نیز آمده است می‌توان گفت که از قدیم در شعر ایرانی بوده است و به زحمت می‌توان قبول کرد که این کلمه را ایرانیان در مقابل قافیهٔ عربی وضع کرده باشند اگرچه باز این احتمال را یک نکته تأیید می‌کند و آن اینکه پساوند در حقیقت ترجمهٔ قافیه است و تا حدودی این تردید را به وجود می‌آورد که شاید ایرانیان این لغت را در برابر قافیهٔ عربی ساخته باشند بخصوص که می‌بینیم در زبانهای لاتین این کلمه با معنی قافیه (که در پی آمدن است) چندان ربطی ندارد و کلمهٔ rime در فرانسه و rhyme در انگلیسی که از ریشهٔ rhuthmus یونانی گرفته شده است، با وزن rhythm هم‌ریشه است.^{۳۱}

بگذریم. گرچه پساوند و قافیه برای این کلمه بسیار مناسب است و معنی را به دقت هرچه تمامتری می‌رساند و بعید نیست که در فارسی و عربی روی یک توجه و یک نوع دقت این الفاظ به وجود آمده باشد و هیچکدام را از یکدیگر نگرفته باشند.

از آنچه گفتند و گفتیم به طور کلی این مسأله به ذهن می‌رسد که قافیه در شعر دورهٔ ساسانی کم‌وبیش شاید وجود داشته و ممکن است به

(۲۹) برهان قاطع، چاپ امیرکبیر، ذیل اورامن.

(۳۰) لغت فارس اسدی، چاپ دبیرسیاقی، ذیل پساوند.

گفته مرحوم بهار بعضی شعرها بی قافیه بوده باشد مانند سرود خسروانی^{۳۲} و بعضی دارای قافیه باشد مانند اورامنها^{۳۳} چنانکه دیدیم و به تصریح خواجه نصیرالدین طوسی جشوبی کتابی در شعرهای بی قافیه فارسی ترتیب داده بوده است^{۳۴} و این خود مهمترین دلیل است.

بر روی هم باید گفت که قافیه در زبان پهلوی و آثار دوره ساسانی وجود داشته است اما به نظم و ترتیب و اصول دقیق قافیه عربی نبوده که شاعر التزامی به آوردن آن در تمام موارد و همه اشعار داشته باشد و شاید این خصوصیت هم بستگی به نوع ساختمان طبیعی زبان داشته باشد که زبان عرب برای آوردن کلمات هماهنگ و مشابه آماده تر است چنانکه پس از این به تفصیل خواهیم دید.

قافیه در شعر عربی :

قافیه اساس شعر عربی و یکی از عناصر اصلی آن بشمار می رود. بستانی می گوید: در زبان عرب شعر بدون قافیه تناسب ندارد زیرا زبانی است قالبی و آهنگین و لازم است که قیاس و آهنگ در آن رعایت شود و قوافی ای که در آن وجود دارد نظیرش را در دیگر زبانها نمی توان یافت بنابراین شایسته نیست که بی چنین زینتی ظاهر شود. اگر اروپاییان به همین اکتفا می کنند که در شعرهایشان همچون رجزهای عربی هر دو بیت قافیه ای انتخاب کنند و یا گاه پس از مدتی ناگزیر به تکرار همان دو شوند و اگر ایشان می کوشند شعر را از قافیه عریان کنند عذر ایشان اینست که زبان شان چنین خلق شده و به حدی است که اگرچه بکوشد دو قافیه را نمی تواند سه تا کند و حال آنکه یک شاعر عرب چنین نیست زیرا

(۳۲) هفتصد ترانه، ص ۱۱.

(۳۳) خواجه نصیر، معیار الاشعار، ص ۶.

(۳۴) همان کتاب، همان صفحه.

بسیاری از انواع قافیه‌ها همچون باران در دست و پای او می‌ریزد و اگر این باران گاهی از ریزش فرومی‌ایستد از این رهگذر خواهد بود که شاعر ضعیف بوده است و یا به علت اینست که قصیده را در یک قافیه خیلی طولانی کرده است.^{۳۵}

این سخن بستانی را کسانی که به ساختمان دستوری و طبیعت زبان عرب آشنایی داشته باشند به خوبی احساس می‌کنند و به راستی چنین است و این موضوع که قافیه در شعر عربی از همه زبانها مهم‌تر است و از همه بیشتر دیگران نیز اشارت کرده‌اند^{۳۶} و این تشخیص وجودی قافیه در شعر عرب باعث شده که از قدیم‌ترین روزگارها تصور کرده‌اند که قافیه خاص عرب است و دیگران از ایشان گرفته‌اند^{۳۷} و به تصور ابن قتیبه: عرب شعری دارد با اوزان و قوافی... ولی عجم آغانی و اشعارشان مطلق کلام بوده است بعد که شعر عرب را دیدند... مشابه آن ساختند^{۳۸} قدیم‌ترین شکل‌هایی که از شعر عربی وجود دارد قافیه در آن به صورت روشنی محسوس است، حتی به حساب دقیق‌تری شعر عرب پیش از آنکه وزن بگیرد قافیه داشته است زیرا: نخستین گامی که شعر عرب برداشته در شکل سجع‌هایی بوده و سپس فواصل این سجعها متساوی شده و آنگاه اندک اندک به میزانهای عروضی و افاعیل نزدیک شده و وزن در یک بیت واحد تحقق پیدا کرده است با وحدت حرف آخر (شکل مثنوی) و این ساده‌ترین نوع شعر است و سپس اوزان تنوع یافته و قافیه‌ها طولانی شده است^{۳۹} و همین موضوع را نیکلسون نیز یادآوری کرده است^{۴۰} و از

(۳۵) احمد الشایب، اصول النقد الادبی، ص ۳۲۵ نقل از مقدمة ترجمة ایلباد بعربی.

(۳۶) التوجیه الادبی، طه حسین و دیگران ص ۱۴۰.

(۳۷) اساس الاقتباس، ص ۵۸۷ وفن الشعر ارسطو، ترجمة بدوی، نقل از شفا، ص ۱۶۱.

(۳۸) التوجیه الادبی، ص ۲۱۳.

(۳۹) سباعی بیومی، تاریخ الادب العربی، الجزء الاول، قاهره، ۱۹۴۸ ص ۴ - ۱۰۵.

40) *A Literary History of the Arab*, by R. A. Nicholson, P. 74.

قدما باقلانی در اعجازالقرآن گفته است که عرب از نثر شروع کرده و دست یابی آنها بر شعر مقفی جنبه اتفاقی داشته است و بعد بر آن اطلاع حاصل کرده اند.^{۴۱}

و چه شبیه است این سخن او به گفته صاحب المعجم که می گوید: و بعد از توفان لغت عربی از وی (یعنی یعرب بن قحطان) منتشر شد به اسجاع مشعوف بوده است و چون در اثناء اساجیع عرب مصراعات موزون می افتاد، یعرب بقوت فطنت و ذكاء قریحت آنرا دریافت.^{۴۲} در همین داستان هم اگر از اسم یعرب و نسبت این کار به او صرف نظر شود حقیقتی که گفتیم روشن می شود و این موضوع تقریباً مسلم تمام کسانی است که در تاریخ ادب عرب مطالعه و بررسی کرده اند.^{۴۳} و این موضوع را بعضی از مستشرقین تا بدانجا کشانده اند که قرآن مجید را شکلی از شکلهای شعری عرب در روزگار قدیم می شمارند و معتقدند که پیش از آنکه شعر عرب به صورت قصیده درآید چنین شکلی داشته است.^{۴۴} و جرجی زیدان معتقد است که کاهنان سجعهای خود را با تکیه بر قافیه تغنی می کرده اند و این خود نکته مهمی است.^{۴۵}

می توان ادعا کرد اهمیتی را که عرب در شعر خود به قافیه می دهد در کمتر زبان دیگری می توان سراغ گرفت؛ زیرا زبانست موزون که هر یک از واحدها و کلمات آن براساس موسیقی خاصی است که به ندرت می تواند مشابه آن در واژگان دیگر زبانها پیدا شود.^{۴۶}

(۴۱) باقلانی، اعجازالقرآن، ص ۹۰.

(۴۲) المعجم فی معاییر اشعار المعجم، ص ۷-۱۹۶.

(۴۳) تاریخ آداب اللغة العربیة، جرجی زیدان ج اول ص ۶۵ و نیز رجوع شود به تاریخ الادب العربی از احمد حسن الزیات، ص ۲۹.

(۴۴) دکتر محمد زغلول سلام، اثر القرآن فی تطور النقد الادبی، ص ۳۷۴ ص ۲۴.

(۴۵) جرجی زیدان، تاریخ آداب اللغة، ج اول، ص ۶۵.

(۴۶) دکتر نجیب محمد البهیتی، مقالة «السبیه التي نشر فيها الشعر الجاهلی» در مجله ←

مراحل تطور و دگرگونی قافیه را در شعر عرب بدین شکل می توان بررسی کرد: از سجع بی وزن شروع شده (وزن عروضی منظور است) و آنگاه به صورت رجزهای ساده که از دو سه مصراع تجاوز نمی کردند درآمده است. قافیه در این رجزها فقط جنبه صوتی داشته است. چنانکه یکی از همان رجزسرایان گفته است:

مَا تَبْتَغِي الْحَرْبُ الْعَوَانُ مَتَى
بَازِلٍ عَامِنٍ صَغِيرِ السِّنِّ
لِيَمْلِكُ هَذَا وَلَدْتُنِي أُمِّي

و دیگری گفته است:

يَا قَبَّحَ اللَّهُ بَنَى السَّعْلَةَ
عَمْرُوبِ بْنِ يَرْبُوعٍ شَرَّارَ النَّاسِ
لَيْسُوا بِأَحْرَارٍ وَلَا أَكْبَاسٍ^{۴۷}

و این نوع از نظم در آغاز به بحر رجز اختصاص داشته است بعد به بحور دیگر منتقل شده است. در اغانی هم اشعاری منسوب به شاعره ای از همین دست نقل کرده است:

أَعْمُرُوْ عَلَامَ نَجْنَبْتِي
أَخَذْتُ فَوَادِي وَعَدْبَتِي
فَلَوْ كُنْتُ يَا عَمْرُو أَخْرَتِي
أَخَذْتُ حَذَارِي فَمَا يَلْتَنِي^{۴۸}

→

کلیه الآداب جامعة فؤاد الاول ج ۱۴، شماره اول ص ۹۰.

(۴۷) بعضی همه قافیه های این رجز را به ت می خوانند و لهجه ای می شمارند اما دلیلی ندارند و مرزبانی اینها را نقل کرده و اکفاء می داند. رک: فن التوشیح حاشیه ص ۴۲.

(۴۸) اغانی، ج ۵، بنقل از فن التوشیح، ص ۴۲.

و چنان است که قافیه در شعرهای روستایی فارسی، و بیشتر جنبه هماهنگی صوتی دارد و بعد قافیه شعر عرب تکامل پیدا کرده و قوانینی در آن وضع شده است و شعرا کوشیده‌اند که قوافی شعر خود را به تناسب پیشرفت موسیقی در دوره اسلامی پیش ببرند.^{۴۹}

قافیه در شعر فرنگی :

قافیه در شعر فرنگی هم از نظر تعدد استعمال آن در یک قافیه و هم از نظر تقید به آوردن آن، مانند عربی نیست و این هم از خصوصیت این زبانهاست. معمولاً چنانکه دیدیم قافیه‌های واحد یک قطعه هرگز از دو تجاوز نمی‌کند.

قافیه از نظر تاریخی در شعر انگلیسی تقریباً از قرن یازدهم میلادی و یا قرن دوازدهم دیده می‌شود.^{۵۰} و در این زبان پیشتر از این روزگار سابقه ندارد. اصولاً شعر در اروپا قافیه نداشته است و در شعر انگلیسی تا قرون وسطی نیامده بوده است از این دوره است که از طریق زبانهای فرانسه و ایتالیایی در انگلیسی هم رایج شد.^{۵۱} در آغاز قافیه‌ها به صورت نوعی جناس ناقص alliteration و نوعی توازن و هماهنگی صوتی assonance بود و سپس به شکل قافیه امروزی که هماهنگی در صامت‌ها و مصوت‌های پایان کلمه است درآمد. در فرانسه نیز براساس همین توازن کلمات بود و سپس به صورت قافیه امروزی درآمد و از اواخر قرن دوازدهم در شعر فرانسه اندک اندک قافیه به صورت کامل درآمد.^{۵۲}

درباره منشأ پیدایش قافیه در زبانهای اروپایی، بحث‌های بسیار است

۴۹) ابن المعتز و تراثه فی النقد، محمد عبدالمنعم الخفاجی، ص ۶ - ۴۵.

50) Poetry by E. Drew P. 37.

51) Cassel's Dictionary P. 466.

52) Versification Francaice. P. 30.

که ما اینک بطور اجمال در این باره سخنی می‌گوییم و آنها که خواستار بحث بیشتری باشند می‌توانند به مراجع این گفتار رجوع کنند. بعضی از محققان عرب معتقدند که قافیه از زبان عرب داخل زبانهای اروپایی شده است و در این باره می‌گویند: ادبیات اروپای قدیم و بخصوص یونانی و لاتینی که انتشار زیادی داشته از قافیه بی‌بهره است، و ما می‌بینیم که قافیه به آسانی در شعر عربی راه دارد و برعکس در زبانهای فرنگی این سهولت وجود ندارد. پس اگر ظهور آنرا در اروپای قرون وسطی نتیجه تأثیر شعر عربی بشمار آوریم چندان دور از حقیقت نرفته‌ایم. دشواری‌ای که در راه تحقیق این تأثیرات وجود دارد اینست که اکثر این خصوصیات بوسیلهٔ سرودها و ترانه‌ها و قصه‌های ملی رایج در میان مردم بدانجا رفته و کسی آنرا تدوین نکرده است.

اما آنچه بدیهی است اینست که بعضی آلات موسیقی از طریق اندلس بدانجا رفته و لازم است که شعرها هم با آنها به آنجا رفته باشد و بسیاری از هنرمندان موسیقی اندلس کشورهای غیر اسلامی را نیز دیدار می‌کرده‌اند. و نیز یادآوری این نکته لازم است که بیشتر ساکنان اندلس که اسلام آورده بودند هر دو زبان را می‌دانستند و واسطهٔ انتقال ادب عرب به شمال اسپانیا و از آنجا به جنوب فرانسه شدند.

در این دوره (قرن ۱۱ - ۱۲ میلادی) در اروپا طایفه‌ای از شعرا و مغنیان ظهور کردند که هم شعر می‌گفتند و هم آنرا با عود می‌نواختند و در اشعار آنها بدون شک خصایص شعر عربی بچشم می‌خورد. این قوم را تروبادور می‌خواندند و بعضی معتقدند که از کلمه طرب عربی گرفته شده.^{۵۳}

(۵۳) با همهٔ توجهی که لوی پروونسال به تأثیر شعر عرب در اروپا و بخصوص اسپانیا دارد با اشتقاق تروبادور از کلمهٔ طرب مخالف است و می‌گوید: دلیل قانع‌کننده‌ای درین باب وجود ندارد. مراجعه شود به: محاضرات لوی پروونسال، ترجمهٔ محمد عبدالهادی شعیره، قاهره، ۱۹۵۱ ص ۹۰.

از خصایص شعر این دسته یکی وجود نسیب است که شباهت بسیاری با نسیب عربی دارد.^{۵۴} همچنین شعر تروبادورها شبیه ترانه‌های اندلسی است هم از نظر نظم و هم از نظر قافیه که در آغاز در اسپانیا رایج بوده و سپس در جنوب فرانسه و ایتالیا و همچنین ادامه یافته تا به اروپای غربی و میانه راه یافته است.^{۵۵} درباره تأثیر موسیقی عربی در تروبادورها و پیوستگی شعر با این موسیقی، دیگران نیز بحثهایی دارند. در میراث اسلام نیز کلمه تروبادور troubadour را از ریشه طرب عربی گرفته‌اند و با وضعیت آن قوم – که در حقیقت مطربانی بوده‌اند – سازگار می‌نماید.^{۵۶} و یک ربع قرن پیش از این نیز یکی از استادان دانشگاه سربن بنام فیلمن در کتابی که راجع به ادبیات قرون وسطی در فرانسه و اسپانیا و انگلستان تألیف کرده در این باره بحث مفصلی کرده است و بیشتر از سی صفحه از کتابش را به همین مبحث اختصاص داده است که چگونه اروپاییان قافیه را از شعر عربی اقتباس کردند. وی استدلال می‌کند که شعرای جنوب فرانسه که تروبادورها بودند شعرشان به شعر عربی شباهت بیشتری دارد تا به شعر ترورها trouveres که شعرای شمال این کشور هستند و این تأثیر در شعر اسپانیولی حتی بیشتر است. وی از یکی از مورخان اسپانیایی بنام ماریانا درباره حصار کال کنسور در قرن یازده سخنی می‌آورد و می‌گوید که ماهی فروش فقیری را می‌شنیدم

(۵۴) تروبادورها، حتی معشوق مذکر را هم از شعر عربی تقلید کردند و بجای بانوی من! Madonna سرور من! Midros گفتند محاضرات لوی پروونسال ص ۵۰.

(۵۵) التوجیه الادبی، طه حسین و دیگران، ص ۶ – ۲۲۵ و در باب تروبادورها، همچنین مراجعه شود به صحيفة المعهد المصری للدراسات الاسلامیة فی مادرید، ج ۲/ ۱۹۵۴ و درباره قافیه و رفتن آن به فرنگ از طریق شعر عربی مراجعه شود به: تاریخ علم الادب عندالافرنج، از روحی بک‌الخالدی ص ۱۰۶.

56) *The Legacy of Islam*, By Thomas Arnold P. 373.

اصل مقاله از G. Farmer است.

که در حصار کال کنسور شعری می خواند که نیمی از ابیاتش به عربی بود و نیمی دیگر به اسپانیولی^{۵۷} آنچه مسلم است در شباهت موسیقی و شعر این دو جانب جای تردید نیست و ما می دانیم که انتشار موسیقی اسلامی در اسپانیا و از آنجا به کشورهای دیگر اروپا امر مسلمی است و مورخین نوشته اند که چگونه زریاب رامشگر (علی بن نافع، متوفی حدود ۲۳۰ هـ . ق) که در رأس نهضت موسیقی اندلس قرار دارد - و شاگرد اسحاق موصلی است - توانست موسیقی عرب را به کمک فرزندان و کنیزکان خود تا دورترین کرانه های اسپانیا برساند و پیداست که این نهضت غنایی پس از آن در مغرب اثر بزرگی داشته است^{۵۸} اما همین نکته مورد تردید است که آیا تأثیری که وی در ایجاد موشحات از نظر نوع قافیه بندی کرده است از جنبه خاص موسیقایی است یا این دگرگونی شکل شعر در ادب اندلسی از ادب محلی مردم اسپانیا^{۵۹} - و رویهمرفته اروپا - مایه گرفته است چرا موسیقی این تأثیر را در شاعران مشرق نکرد؟ در این باره نظرها مختلف است. بگذریم. آنچه مسلم است شعر ترو بادورها و موشحات اندلسی از نظر شکل نزدیک به یکدیگرند اما بطور قطع اگر بخواهیم بگوییم که قافیه در شعر ترو بادورها از موشحات گرفته شده دلیل قاطع تری لازم است بخصوص که می بینیم اسناد دیگری و نظرهای دیگری در کنار این موضوع وجود دارد و منشاء قافیه را از رهگذری دیگر وارد شعر اروپایی می کند؛ زیرا نمونه هایی از قافیه را در

۵۷) زیاد شمس، مقاله مندرج در شماره ۶۷۸ الاحد، چاپ بیروت، سال ۱۴ شماره ۲۲ آزار ۱۹۶۴.

۵۸) فی الادب الاندلسی، دکتر جودة الکرابی، دمشق، ۱۹۵۵ ص ۱۱۵.

۵۹) لوی پروونسال گوید: دست کم پیوند و قرابتی بین ساختمان شعر عامیانه عربی در اندلس و بعضی شعرهای پرووانس که منسوب به ترو بادورهاست - مثل گیوم نهم دوک اکتاینیا یا مثلاً مارکابرو - می توان مشاهده کرد. محاضرات لوی پروونسال ص ۴۲.

شعر لاتین در قرن چهارم می‌توان یافت که بوسیله کشیشان کلیساها و برای اینکه مردم بتوانند شعرها را از حفظ بخوانند بوجود آمده است.^{۶۰} و پس از قرن چهارم است که قافیه از این شعرهای مذهبی داخل شعرهای دیگر می‌شود و در زبانهای لاتین، اسپانیولی و فرانسوی و گاهی هم آلمانی راه می‌یابد.

در نقادی جدید انگلیسی بیشتر متمایل اند که نقطه شروع قافیه را از کلیسای لاتینی افریقا در دوره ترتولیان بدانند و معتقدند که احتمالاً نبوغ کشیشان مسیحی آنرا اختراع کرده است تا عبادت کنندگان و نمازگزاران در خواندن و شنیدن قطعات دراز شعر لاتین - در مراسم کلیسای کاتولیک - آسوده‌تر باشند و زودتر به حافظه بسپارند و این نوع شعرهاست که نمونه نخستین شعر قافیه‌دار از روی عمد بشمار می‌رود.^{۶۱} اما در اینکه کشیشان از کجا قافیه را الهام گرفته‌اند و اقتباس کرده‌اند باید بحث کرد در این باره جایی سخنی ندیده‌ام مگر آنچه پرفسور درایپر نوشته است و سخنی است قابل دقت و بررسی. او می‌گوید: بنظر می‌رسد که یسنای ۴۴ شکلاً و معنأ مدل و نمونه سطور نخستین De iudicis domini منسوب به ترتولیان بوده باشد که ظاهراً نخستین شعری است که قافیه را به دنیای مسیحی مغرب برده است.^{۶۲} و در جایی دیگر می‌نویسد: که ترتولیان مسیحی در نوشته‌های خود آشنایی خویش را با آداب و رسوم ایرانی قدیم اظهار داشته و قافیه را از ایران اقتباس کرده است و در جایی دیگر می‌گوید: ترتولیان گویا با سبک موسیقی ای که در معابد میترا اجرا می‌شده آشنا بوده است زیرا نوشته‌های او اطلاع ویرا بر آیین میترا نشان می‌دهد. وی قافیه را از گاتاها اقتباس کرده که ترتیل^{۶۳} آنها بخشی از آیین

(۶۰) Americana Vol. 23, P. 480. (۶۱) Britanica Vol. 19, P. 271.

(۶۲) سرود زردشتی و ترتیل، مجله موسیقی، شماره ۹۴ ص ۲.

(۶۳) همان مقاله، ص ۸ - ۹.

مزبور بوده است. بی آنکه بخواهیم این نظر درایپر را بطور مسلم بپذیریم این نکته را می افزاییم که نوعی از قافیۀ درونی که در وسط مصراعها بکار می رود بنام قافیه های لئونی Leonins rhyme معروف است و بوسیله کشیش ناشناخته و مجهول الهویه ای بنام Leonius یا Leoninus اختراع شده و او در کتابی که تاریخ منظوم عهد عتیق است و در کتابخانه ملی پاریس نسخه آن نگاهداری می شود تمام قافیه ها را در وسط آورده است^{۶۴} این قافیه های لئونی را هم درایپر معتقد است که مسیحیت مانند قافیه های دیگر end line از گاتاها اقتباس کرده است.^{۶۵}

در پایان این فصل یادآوری این نکته ضرورت دارد که در زبان سریانی قدیم هم قافیه وجود نداشته است، یوسف داود که مطران سریانی های دمشق در قرن نوزدهم بوده است، در کتابی که در باب نحو زبان سریانی نوشته می گوید: بدان که قافیه در نزد سریانی های قدیم شناخته نبوده است و شاعران بزرگ قدیم مانند افرام و اسحاق و نرسی و یعقوب سروجی و دیگران که در ده قرن نخستین پس از میلاد شعر گفته اند، اثری از قافیه در شعرشان دیده نمی شود. همچنین قافیه در نزد شاعران یونانی و عبرانی و لاتینی و هندی وجود ندارد، بلکه در نزد آنان عیب به شمار می رود. نخستین امتی که قافیه در نزد ایشان ظهور کرد امت عرب بود و در زبان عرب شعر بی قافیه دیده نشده است. دیگر ملل قافیه را از عرب ها آموخته اند^{۶۶} سریانی ها معلوم نیست از کی قافیه را در شعرشان به کار برده اند، به احتمال قوی نمی تواند قبل از قرن دهم یا

۶۴) این سخن که در معابد مهرپرستی خواندن گاتاها مرسوم بوده و جزء آیین، مورد تردید است.

۶۵) سرود زردشتی و...، مجله موسیقی، شماره ۹۲-۹۳ ص ۶.

۶۶) اللمعة الشهية فی النحو واللغة السریانیة علی کلامذهبی الغربیین والشرقیین، تألیف یوسف داود، مطران دمشق علی السریان طبع فی الموصل ۱۸۹۱ ج ۳۹۱/۲.

حداکثر نهم میلادی بوده باشد.^{۶۷}

قافیه در زبان دری :

با این سخنان که دربارهٔ سابقهٔ قافیه در پهلوی و اوستایی گفتیم دیگر جای این سخن باقی نمانده است که کسی قافیهٔ شعر دری را تقلید از عربی بداند اما جای این هست که شکل قصیده و نوع قافیه بندی پی در پی و پختگی قوانین قافیه را متخذ از عربی بشمار آوریم. شعر دری با قافیه های ساده و ابتدایی آغاز می شود و به مرحلهٔ تکامل و پختگی می رسد و ما در آینده این سیر تکاملی را بررسی خواهیم کرد.

هست طومارِ دلِ من به درازای آبد
بر نوشته ز سرش تا سوی پایان : «تومرو!»
جلال الدین مولوی



ردیف: ویژگی شعر ایرانی

تعریف ردیف :

ردیف را چنین تعریف کرده‌اند: « بدانکه ردیف عبارتست از کلمه‌یی یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه اصلی بیک معنی تکرار یابد»^۱ مثلاً در این ابیات خاقانی:

چراغ کیان، کشته شد کاش من،
بمرگش چراغ سخن کشتمی؛
گرم قوتستی، چراغ فلک،
به آسیب یک دم زدن کشتمی.
گرم دست رفتی بشمشیر صبح،
اجل را بدست زمن کشتمی.
سلیمان چو شد کشته اهرمن
مدد بایدم کاهرممن کشتمی^۲

(۱) دُرّة نجفی، نجفقلی میرزا، ص ۹۴.

(۲) دیوان خاقانی، ص ۹۳۰.

کلمه «کشتی» که پس از قافیه‌ها تکرار شده، ردیف خوانده می‌شود.

در دائرةالمعارف اسلام، ردیف را چنین تعریف کرده‌اند: «ردیف نوعی از بحر است (؟) با تفعیلات طولانی hypermeter یعنی چیزی که بعنوان ردیفی پشت سر قافیه می‌آید (در ترکی جدید آباق خوانده می‌شود) در حقیقت ردیف مقطع آخری بیت است که میان دو روی قرار می‌گیرد روی اول و روی جدید. گاهی ردیف از یک پسوند suffix مفرد یا مرکب که دارای یک یا چند مقطع جداگانه است تشکیل می‌شود^۳» قدمای عروضیان هریک از اجزای ردیف را به نام خاصی خوانده‌اند مثلاً «وصل» را برلاحقه نخستین و «خروج» را بردومی و «مزید» را برسومی و «نایره» را بر چهارمی اطلاق کرده‌اند ردیف در عروض فارسی و ترکی با ابیات قصیده تکرار می‌شود.^۴

البته آنچه نویسندگان دائرةالمعارف به حساب ردیف آورده‌اند و از قول عروضیان بدان نام مزید و خروج و نایره داده‌اند در حقیقت همان حروف قافیه است و پیدا است که قافیه چیزی است جدا از روی به معنی مستقل. گرچه از این نظر که آن حروف پس از حرف اصلی قافیه که روی باشد تکرار می‌شوند، در حقیقت نوعی ردیف به حساب می‌آیند.

سابقهٔ ردیف:

از بررسی شعرهای فارسی و عربی و ترکی بخوبی دانسته می‌شود که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است؛ زیرا تا آنجا که می‌دانیم در این سه زبان ردیف وجود دارد اما در هیچ کدام به اهمیت و سابقهٔ فارسی نیست. در زبانهای اروپایی، تا آنجا که نویسندهٔ این سطور جستجو کرده است،

(۳) دائرةالمعارف اسلام، ترجمهٔ عربی، ج دهم، (رامی - زیتون).

(۴) همانجا.

(یعنی در انگلیسی و فرانسه و کتابهایی که درباره شعر و شاعری و اصول آن نگارش یافته) اثری از ردیف نیافته است. ممکن است بصورت استثنایی یا تصادفی در زبانهای دیگر نیز/گاه دیده شود. تحقیق درین باره مجالی دیگر می طلبد که در این لحظه هنگام آن نیست. تنها چیزی که قابل یادآوری است این است که بعضی از مترجمان شعرهای فارسی گاهی که خواسته اند شکل شعر را به خوانندگان اروپایی نشان دهند سعی کرده اند ردیف را، بدون رعایت قافیه، در نظر گیرند ولی هیچ گاه با توفیق همراه نبوده است. یکی از متکلفانه ترین این گونه کوششها، تا جایی که نگارنده بیاد دارد، در ترجمه ای است که یکی از مترجمان حافظ به زبان انگلیسی انجام داده و تمام ردیفها را عیناً ترجمه کرده است و در پایان مصراعها.^۵ در مواردی از شعر انگلیسی که گوینده چیزی شبیه به «دور» یا «ردیف گونه» را خواسته تکرار کند قافیه در آن رعایت نشده مثل شعر معروف «غراب» اثر ادگار آلن پو که در آن عبارت «هرگز» در فاصله هر چند مصراع تکرار می شود.^۶

در زبانهای فارسی و عربی جای آن هست که مسألة ردیف مورد بررسی قرار گیرد، از آنچه در دائرة المعارف اسلام نوشته شده است دانسته می شود که ردیف در ادبیات ترکی تا پیش از قرن ۱۳ میلادی سابقه ندارد^۷ و پیدا است که از ادب فارسی بدانجا راه یافته زیرا شعر ترکی در حقیقت تقلید شعر فارسی است هم از نظر نوع مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و دیگر خصوصیات. وزن شعر ترکی نیز همان

(۵) ترجمه دیوان حافظ توسط John Payne که در آن عیناً شکل غزل فارسی، ردیف و قافیه سراسری، رعایت شده و تحت عنوان ذیل نشر یافته است:

The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz, Printed by E. J. Brill, Leyden (Holand) MDCCCCI.

6) *Major American poets*, Ed. by Oscar Williams, 1960 P. 102 - 6.

(۷) دائرة المعارف اسلام، همان صفحه.

وزن شعر فارسی است. اما در عربی: نوشته‌اند که ردیف در شعر قدیم عرب وجود دارد البته بصورت ساده و ابتدایی اگرچه بنام دیگر خوانده شده است^۸ ولی اگر بطور دقیقی بررسی کنیم می‌توانیم مدعی شویم که ردیف در شعر عربی تقریباً وجود ندارد زیرا تا آنجا که در دیوانهای شعر عرب دیده شده چیزی که بشود نام ردیف بر آن اطلاق کرد نمی‌توان یافت. البته در ادب معاصر عرب نوعی ردیف مشاهده می‌شود اما در حقیقت قبل از آن قافیه را رعایت نمی‌کنند و نمی‌توان نام ردیف بر آن اطلاق کرد. مانند آنچه در قصیده معروف «لَسْتُ أَذْرِي» ایلیا ابوماضی (۱۸۸۹-۱۹۵۷) شاعر معروف «رابطه قلمیه» دیده می‌شود که «لَسْتُ أَذْرِي» به صورت ردیف در پایان بعضی مصراعها تکرار می‌شود. و شبیه است به یکی از شعرهای منسوب به بایزید بسطامی که «انت» در آن ردیف قرار گرفته و قافیه‌ها عبارتند از: دمت، قلت، کنت که در حقیقت قافیه به حساب نمی‌آیند و هرچه باشد بایزید ایرانی است و ناظر به سنت ایران و اگر از لحاظ تاریخی هم نگاه کنیم آن قطعه بایزید از نخستین نمونه‌های ردیف در شعر عرب است:

أَشَارَ سِرِّي إِلَيْكَ حَتَّى
فَنَبَيْتُ عَنِّي وَذُفْتُ أَنْتَ
مَحَوْتُ اسْمِي وَرَسَمْتُ جِسْمِي
سَأَلْتُ عَنِّي فَقُلْتُ أَنْتَ
فَأَنْتَ تَسْلُو خِيَالَ عَيْنِي
فَحَيْثُمَا دُرْتُ كُنْتُ أَنْتَ^۹

(۸) همان کتاب، همان صفحه.

(۹) النورمن کلمات ابی طیفور، منسوب به سهلجی منقول در شطحات الصوفیه، عبدالرحمن بدوی، الجزء الاول، قاهره ۱۹۴۹ ص ۱۰۹ و برای ضبط دیگر این شعر و بیت دیگر آن مراجعه شود به

در مفتاح العلوم سکاکی هم می توان نمونه ای یافت که اینک از نظر اهمیتی که دارد نقل می شود، شعر از سکاکی صاحب مفتاح العلوم است:

حَتَّامٌ تُنْكِرُ قَدْرِي، أَيُّهَا الزَّمَنُ؟
بَغِيًّا وَتَوَغَّرُ صَدْرِي، أَيُّهَا الزَّمَنُ؟
أَمَّا يَهْمُكَ شَيْءٌ غَيْرُ غَدْرِكَ بِي؟
مَاذَا اسْتَفْذَتَ بَعْدْرِي، أَيُّهَا الزَّمَنُ؟
قُلْ لِي إِلَى كَيْفِ أَرَى الْإِحْدَاثَ تَرَشَّقُنِي؟
قَدْ عَيْلَ صَبْرِي أَتَذَرِي، أَيُّهَا الزَّمَنُ؟
أَرَى بُدُوراً لِقَوَامِ طَلَعْنِ لَهُمْ
الْأَطْلُوعَ لِيَذَرِي، أَيُّهَا الزَّمَنُ؟^{۱۰}

که می بینیم با رعایت قافیه بدری، قدری، صدری کلمه «ایها الزمن»

→

حیات الحيوان الکبری از محمد بن موسی دمیری، مصر ۳۸۵/۱ که بدون نام گوینده آمده است. و ضبط ردیف «انتا» ست بجای «انت» و برای نمونه های دیگر ردیف بی قافیه در شعر عربی مراجعه شود به شعری با ردیف «الله» از قرن سوم یا چهارم در الموشی، چاپ بیروت، دارصادر ۱۹۶۵، ص ۲۷۸؛ و شعری از سروده های یک نفر قزوینی در مرثیه ابن ماجه قزوینی متوفی ۲۷۳ هـ ق که ردیف آن «ابن ماجه» است. مرحوم علامه قزوینی به این شعر که رافعی آنرا نقل کرده، توجه کرده و می گوید: رافعی هم می گوید این (ابیات) قافیه ندارد، ولی گوید: «لکن قد يوجد مثله فی المتقدمات» بعد علامه قزوینی می گوید: ولی باید این نکته را هم بگویم که قایل آنها محمد بن الاسود قزوینی بوده، یعنی یک ایرانی لابد بسیار بسیار بی سواد از عربیت و ادبیات بوده است نه عربی که هر چند بی سواد و اُمی هم باشد بالطبع و الغریزه سیزده مرتبه پشت سرهم قافیه را مکرر نمی کند و عجب است از رافعی که این اشعار سخیف را نقل کرده. بعد قزوینی می گوید: ابن حجر در تهذیب التهذیب، ۵۳۹/۹، نقلاً از همین رافعی یک عدد از این «اشعار» را نقل کرده است. یادداشت های قزوینی، ۱۰۸/۳ و نیز رجوع شود به الصوفیه فی الهامهم از حسن کامل الملطای ۱۹۷۲ ج ۳۰۱/۲ که شعری از سیدی احمد حلوانی خلیجی با ردیف «القضاء» و بدون قافیه نقل می کند و نیز الكنز المدفون والفلک المشحون از سیوطی (چاپ چهارم، مصر ۱۹۵۶) صفحه ۸۳ دیده شود.

را به صورت ردیف تا پایان قطعه تکرار کرده است. شاعر ایرانی دیگری که چند قصیده و قطعه با ردیف به عربی سروده است، خاقانی است. در دیوان او، قصیده‌ای ۶۸ بیتی با تجدید مطلع، به ردیف «بغداد» و قافیه ماء و لقاء و هواء، وجود دارد که مطلع آن این است:

أَمَشَرْتُ الْخَضِرَ مَاءُ بَغْدَادَ
وَنَارُ مُوسَى لِقَاءُ بَغْدَادَ

وی همچنین قطعه‌ای با ردیف «ارض العراق» و غزلی با ردیف «اليمن» دارد که مطلع آن چنین است:

كَمْ غَزَالٍ فِي حِجَالِ الْيَمَنِ
مُهِجَّتِي مَرْعَى غَزَالِ الْيَمَنِ^{۱۱}

و از دیرباز اهل ادب متوجه بوده‌اند که این کار، ابداع پارسیان است و شعرای عرب نگفته‌اند مگر متأخران^{۱۲} و خاصه شعرای عجم^{۱۳} است و بگفته میرشمس‌الدین فکری، شعرای عرب ردیف را به متابعت شعرای عجم، در اواخر، اختیار کرده‌اند و ردیف، از مخترعات شعرای عجم است^{۱۴} آزاد بلگرامی گوید: در دیوان شیخ عبدالعزیز لبنانی قصیده‌ای مردفه وجود دارد که در آن می‌گوید:

بُشْرَاكَ يَا مَنْ بِهِ يَسْتَبْشِرُ الْعِيدُ
وَمَنْ بِهِ كُلُّ مَيْتٍ يَنْشُرُ الْعِيدَ

(۱۱) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، صفحات ۹۵۰، ۹۶۴، ۹۶۵ دیده شود.

(۱۲) کنزالفوائد، حسین محمدشاه شهاب انصاری، چاپ ۱۹۵۶ مدرس ص ۲۲.

(۱۳) رساله قواعد قوافی، نسخه خطی کتابخانه ملی، تاریخ کتابت ۱۰۸۹ شماره ۲۹۲۴ ن ۶۹۳ فرعی ۲.

(۱۴) حقایق البلاغه، میرشمس‌الدین فکری، چاپ کلکته ۱۸۱۴ ص ۸-۳۵۷.

وَلَيَّ الصِّيَامُ وَجَاءَ الْعِيدُ مُبْتَكِرًا

وَحَبَّذا اليَوْمُ فِيهِ يَبْكُرُ الْعِيدُ

وی همچنین به قصیده‌ای از زمخشری (۴۶۷ – ۵۳۸) در مدح علاءالدوله والی خوارزم، اشاره می‌کند که ردیف آن «علاءالدوله» است:

الْفَضْلُ حَصَّلَهُ عِلَاءُ الدَّوْلَةِ

وَالْمَجْدُ أَثَّلَهُ عِلَاءُ الدَّوْلَةِ^{۱۵}

و همان است که رشید و طواط در حقایق السحر نقل کرده و می‌گوید: و عرب را ردیف نیست مگر محدثان که به تکلف بگویند و فخر خوارزم زمخشری را قطعه‌ای دیدم در مدح خوارزمشاه و لقب معروف او را ردیف کرده بر منوال عجم^{۱۶}

قدیم‌ترین نمونه‌ای که از ردیف در زبان عربی با رعایت قافیه کامل دیده‌ام این رباعی ابوالعباس محمد بن ابراهیم کاتب باخرزی است از شعرای خراسان در پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم که صاحب دمیة القصر آن را نقل کرده است:

قَدْ هَاضَ فِرَاقُهُ قَفَارِي، وَاللَّهِ

وَاسْتَهْلَكَ هَجْرُهُ قَرَارِي، وَاللَّهِ

أُذِرِي الدَّمَ لَيْلِي وَ نَهَارِي، وَاللَّهِ

لَمْ يُغْنِ عَنِ الْهَوَى حَذَارِي، وَاللَّهِ^{۱۷}

و حسن بن علی باخرزی، پدر مؤلف دمیة القصر نیز که از شاعران پایان قرن چهارم و نیمه اول قرن پنجم است گفته است:

(۱۵) سبعة المرجان فی آثار هندوستان، آزاد بلگرامی، چاپ بمبئی ۱۳۰۳ ص ۱۳۳.

(۱۶) حقایق السحر، چاپ اقبال، ضمیمه دیوان رشید و طواط، چاپ نفیسی ص ۶۹۹.

(۱۷) دمیة القصر، ابوالحسن باخرزی، ۹۲۱/۲ – ۹۲۳.

أَعْظَيْتُكَ يَا بَدْرُ عَنَانَ الْقَلْبِ
لَا زِلْتُ أَرَى هَوَاكَ شَانَ الْقَلْبِ
لَوْلَمْ يَكُنِ الصَّدْرُ صِيَوَانَ الْقَلْبِ
أَنْزَلْتُكَ وَاللَّهُ مَكَانَ الْقَلْبِ^{۱۸}

مؤلف غصن البان، که اساس گفتارش از آزاد بلگرامی است، در باب ردیف گوید: و شاعران ایرانی ردیف را دارند که یک یا چند کلمه است که بعد از روی تکرار می شود و سبب زیبایی شعر است و بگونه خلخال است برای افکار (به جنبه موسیقی ردیف که مثل خلخال صدا ایجاد می کند، نظر دارد). و از رهگذر ردیف است که وزن شعر فارسی به انواع و اقسامی که حد و حصری ندارد می رسد. و در شعر عرب ردیف وجود ندارد اگرچه بعضی از ایشان به تکلف ردیف آورده اند اما جلوه ای، از آنگونه که در شعر فارسی دارد، ندارد و موجب این امر چیزی نیست جز ویژگیهای زبان. وی همچنین به دیوان مردفی به عربی از آزاد بلگرامی اشاره می کند^{۱۹} اینهاست نمونه های موجود از ردیف به معنی دقیق کلمه در زبان عرب که تاکنون مشاهده شده است و پیداست که تقلید از شعر فارسی است زیرا گویندگان آنها همه، یا ایرانی و یا متأثر از شعر ایرانی بوده اند. نویسندگان دائرة المعارف اسلام نیز خود به این موضوع توجه داشته اند و گفته اند ردیف بطور خاص از ابداعات ایرانیان به شمار می رود^{۲۰} در ادبیات صوفیانه عرب در ادوار متأخر نمونه هایی از ردیف بی قافیه می توان یافت که آن را «دور» می خوانند مثل دور «ساقی یا ساقی» در شعر عبدالغنی نابلسی (۱۱۴۳ - ۱۰۵۰ ه. ق.) که کلی تر از

(۱۸) همانجا، ۹۲۱/۲

(۱۹) غصن البان، بهادر، چاپ الجوائب، ۱۲۹۶ ص ۶.

(۲۰) دائرة المعارف اسلام، در کلمه ردیف

ردیف: ویژگی شعر ایرانی / ۱۳۱

ردیف است^{۲۱} و شبیه است به آنچه، گاه، در شعرهای عربی دیوان شمس مولانا، دیده می‌شود، مثل تکرار «لا تظلمونا» در این غزل:

یا کالِمینا یا حاکِمینا
یا مالِکینا لا تَظْلِمُونَا
یاذا الفضائل زَهَرَ الشَّمایل
سِیف الدلائل لا تَظْلِمُونَا^{۲۲}

ردیف در شعر سانسکریت و هندی که با زبان پارسی از یک خانواده است، وجود دارد و صاحب تحفة الہند، در بحث از قافیه – که آنرا به زبان سانسکریت تُک tuk می‌گویند. – فصلی پرداخته در باب ردیف که آنرا تُکانت tukanta می‌خوانند و آن را چنین تعریف می‌کند: «یک کلمه بود یا بیشتر که بعد از تُک، یعنی قافیه، به یک معنی تکرار یابد و آن را به عربی ردیف گویند و وقوع آن در شعر لازم نیست و آن را محض جهت زینت کلام آورند^{۲۳} و چون در کلام واقع شود تکرار آن در همه تُک‌ها – یعنی مصرعها – واجب بود و اختلاف آن به هیچ وجه جایز نیست.»^{۲۴}

نکته قابل یادآوری این است که تحقیق شود آیا ردیف در سنت دیرینه شعر سانسکریت بوده یا از طریق شعر فارسی وارد شعر آن زبان شده است. قدر مسلم این است که در یکی از کهن‌ترین ترجمه‌های شعر سانسکریت به عربی در قرن سوم، نمونه‌ای از نوعی ردیف دیده می‌شود. در

(۲۱) دیوان عبدالغنی نابلسی، ج ۱۷/۱ و ج ۶۶/۲، ۳۳۳، ۳۹۵، ۳۶۱ دیده شود.

(۲۲) دیوان کبیر، ج ۱۶۷/۱.

(۲۳) اگر واقعاً جنبه زینتی داشته باشد، با آنچه در فارسی هست، که گاه ضرورت زبان و فعلهای طبیعی زبان آن را به وجود می‌آورد، متفاوت است.

(۲۴) تحفة الہند ۲۶۲/۱.

پایان نسخه ای از تاریخ جرجان^{۲۵} آمده است^{۲۶} که «خبر دادمارا محمد بن حمدون [به چند واسطه] که گفت: در سال ۳۳۴ در مسجد عمان از دینوری شنیدم که گفت: از ابوالحسن محرر بن جعفر شنیدم که گفت: وَجَدْتُ بَيْلِدَ الْهِنْدِ حَجَرًا مَنْقُوشًا بِالْعِبْرَانِيَةِ^{۲۷} بیلد سرندیب یقال اهبط آدم:

أَنَا الْمَوْجُودُ فَاطْلُبْنِي تَجِدْنِي
فَإِنْ تَطْلُبْ سِوَايَ فَلَا تَجِدْنِي
تَجِدْنِي إِنْ تَطْلُبْنِي عَتِيداً
قَرِيباً مِنْكَ فَاطْلُبْنِي تَجِدْنِي
تَجِدْنِي فِي سَوَادِ اللَّيْلِ عَبْدِي
قَرِيباً مِنْكَ فَاطْلُبْنِي تَجِدْنِي

تا آخر این قطعه مردف بی قافیه که نشان می دهد شعر سانسکریت نوعی ردیف داشته و نیز نشان می دهد که صوفیه مسلمان در قرن سوم، از معارف هندی در حوزه تصوف خبر داشته اند.

اصولاً چنانکه پس ازین خواهیم دید ردیف چیزی است که با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد اما در عربی جنبه صنعت خواهد داشت و برای همین است که می بینیم ردیف مورد توجه شاعران قرار نگرفته و در ترکی نیز شکست خورده و از قرن ۱۹ به بعد شعرا ردیف را کنار گذاشته اند و البته اینکار به تأثیر شعر فرانسه بوده است.^{۲۸}

(۲۵) تاریخ جرجان، او کتاب معرفة علماء جرجان، لابی القاسم حمزة بن يوسف بن ابراهيم السهمی المتوفى سنة ۴۲۷ هـ، حیدرآباد دکن، ۱۳۶۹/ ۱۹۵۰، ص ۵۱۶.

(۲۶) این مطلب، در اصل نسخه خطی ذیل ورق ۲۰۰ بوده است که ناشر آن را به آخر کتاب برده است.

(۲۷) منظور از «منقوش بالعبرائية» مسلماً خط سانسکریت است که الفبای آن شبیه الفبای عبری است.

(۲۸) دائرة المعارف اسلام، همان جلد، همانجا.

ردیف : ویژگی شعر ایرانی / ۱۳۳

اما در زبان فارسی از قدیمترین روزگاران ردیف به صورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی پیش از آنکه شعر به زبان ادب بوجود آمده باشد در ترانه‌های عامیانه ردیف را بصورت بارز و مشخصی می‌توانیم مشاهده کنیم از جمله در شعر معروف مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله که دارای ردیف است اگرچه قافیه‌های آن درست نیست:

ازختلان آمدیه
بروتباه آمدیه
آواره باز آمدیه
خشک نزار آمدیه^{۲۹}

که قافیه‌ها فقط جنبه صوتی و هماهنگی در مصوتها دارند و در حروف مشترک نیستند مثل دیگر قافیه‌های شعر عامیانه که پس از این درباره آنها بحث خواهیم کرد. همچنین در شعر معروف یزیدبن مفرغ تازی که بدون شک به تأثیر از شعرهای ایرانی گفته شده است:

آبست و نبید است
عصارات زیب است
سمیه رو سبید است^{۳۰}

که در این شعر قافیه‌ها بصورت مشخصتری نمایان است. در نمونه‌هایی هم که از ترانه‌های عامیانه قرن هفتم باقیمانده است ردیف را بخوبی مشاهده می‌کنیم.^{۳۱}

وجود ردیف در این ترانه‌های قدیمی نشان می‌دهد که ردیف جزئی از ساختمان ظاهری و فرم شعر فارسی است و آمیزشی که با شعر فارسی

(۲۹) وزن شعر، دکتر خالری، ص ۴۰. (۳۰) تاریخ ادبیات، دکتر صفا، ج اول، ص ۱۴۴.

(۳۱) نمونه‌ای از فهلویات قزوین و زنجان و... در قرن هفتم، ادیب طوسی، نشریه دانشکده ادبیات تبریز، ۷/ ۲۵۱ - ۲۷۳.

دارد از جهات مختلف قابل بررسی است که تا حدودی در آینده بدان خواهیم پرداخت.

امیرخسرو دهلوی، (۶۵۱ - ۷۲۵ ه. ق) شاید نخستین شاعر و ناقدی باشد که به گونه‌ای نظری نیز متوجه اهمیت ردیف در زبان فارسی شده و در مقایسه‌ای که میان شعر فارسی و عربی کرده و فارسی را بر عربی رجحان داده است سه دلیل اقامه کرده که یکی از آنها وجود ردیف در فارسی و فقدان آن در عربی است. اینک عین عبارات امیرخسرو:

« به سه وجه شعر پارسی راجع است بر عربی:

اول: میزان شعر فارسی وزن است و درین موازنه ایشان با هم ترازو نتوانند شد زیرا که آنچه در شعر ایشان زحُف (متن: رجف) است که اگر در شعر پارسی ما باشد، آن را ناموزون خوانیم^{۳۲}. اوزان ما از غایت استحکام، به تفاوت حرفی - بلکه به تغییر حرکتی - بشکند؛ اما نزدیک ایشان، به تغییر حرف و لفظ ازدیاد و انتقاص آن، درست باشد. این میزان که شعر پارسی راست - اگر راستی است - در عربی و عبری و غیره نباشد. کسانی که سخن دانند، دانند که این سخن از سر تعنت نمی‌گوییم.

و حجت دوم: آنکه اگرچه زبان عربی، از بزرگی خویش، در هر کلمه نگنجد، اما گوینده‌ای که این زبان او را بکام است، چندان وسعت لفظ دارد که نتوان گفت هزار لفظ را یک معنی و یک لفظ را ده معنی هر که را صرفه سخن کردن دریافت کلید خزاین بر بست بروی چنان گشاده گردد. در پارسی، هر یک لفظ را زیادت معنی کم است، پس از عین انصاف معاینه باید کرد که طرف بر بست طرق پارسیان را چه تنگ و دشوار باشد و عربیان را چه سهل و آسان.

و حجت سیم: آن است که شعر عرب مقفی ست و بس. اگرچه بعضی از متأخران فارسیان، درین جولان در ردیف راکب بادپایی شعر

(۳۲) مقایسه شود با گفتار عبید: «الناموزون: شعر عربی» (ملحقات دیوان عبید، ۳۲۷).

گردانیده‌اند، اما نزدیک عرب آن نامحمود است و عربی نیست آن را از قبیل پارسی می‌دارند. اکنون ما را سخن در شعری است که آن را عبارت «عَرَبِ عَرَبَا» می‌گویند. و آن شعر ردیف ندارد و شعرپارسی مقفا و مردف است. و ردیف، پیرایه شعر است که چون موقف قافیه بارآید، بیاراید. پیرایه شعر عربی اگر قافیه است، آن درپارسی موجود است اما زیوری که شعرپارسی ندارد — یعنی وشاج ردیف، که در گلوگاه قافیه بر بسته است — ابکار افکار عرب از آن گردن‌نویساند افراخت که جِد جِد ایشان ازین حلیه (متن: حیل) خالی‌ست. پس مصتف منصف را اینجا انصاف نگاه باید کرد که در شعر عرب چند عرصه می‌شود: اول، وسعت وزن دوم، وسعت لفظ سوم، ترک ردیف. معهذا معنی ایشان هرکدام که بالغ‌تر باشد نتواند که بر معنی آن غالب آید. و اگر نادانی را درین شبهه رود، با نادان مرا سخن نیست. اما این دعوی با اهل معنی دارم.^{۳۳}

بعد در دنبال این بحث نتیجه می‌گیرد که بر فرض در وزن و لفظ، این دو زبان مساوی شوند، مزیت ردیف بهر حال برای شعر فارسی باقی می‌ماند که «ایشان [اعراب] را هیچ هنری در مقابله این باقی نمی‌ماند که با ما مساوی شوند.»^{۳۴}

علت توجه ایرانیان به ردیف و عدم توجه اعراب بدان از جهات مختلف بیک اصل بازگشت دارد که همان مسألة ساختمان طبیعی زبانست و این در دو جهت قابل بررسی است:

(۱) از نظر موسیقایی.

(۲) از نظر زبانشناختی.

۳۳ و ۳۴) مقدمه دیوان غرّة الکمال امیر خسرو دهلوی، منقول در صفحه ۱۷-۱۵ گزیده آثار امیر خسرو جلد اول، کابل، وزارت اطلاعات و کلتور ۱۳۵۳ متأسفانه عبارات منقول درین چاپ غالباً غلط است.

۱- از نظر موسیقایی: اگر در ساختمان زبان عرب دقت شود خواهیم دید که تمام کلمات در این زبان دارای اعراب هستند و بیکی از سه اعراب فتحه و کسره و ضمه خوانده می شوند وجود همین اعرابها در پایان کلمات راهی است برای کشش پایان کلمات تا حدی که خواننده میل داشته باشد- مثلاً در این بیت از غزل شوقی:

وَتَعَطَّلْتُ لُغَةَ الْكَلَامِ وَخَاطَبْتُ
عَبْتِيَّ فِي لُغَةِ الْهَوَىٰ عَيْنَاكَ

کسره «عیناک» را خواننده در حال عادی و همچنین بهنگام تغنی و زمزمه تا جایی که بخواهد می تواند کشش بدهد و از این رهگذر موسیقی قافیه را به کمال برساند. و می بینیم که این کسره به صورت یا درمیاید. و در این شعر ابوالعلاء معری:

أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلٌ
عَفَافٌ وَأَقْدَامٌ وَخَزْمٌ وَنَائِلٌ

ضمه قافیه را بصورت واو تا جایی که بخواهیم می توانیم امتداد بدهیم؛ اما در این شعر انوری:

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامه اهل خراسان بسوی خاقان بر

و بصورت محسوس تر درین غزل مولوی:

مر عاشقان را پند کس هرگز نباشد سودمند
نی آنچنان سبیل است این کش کس تواند کرد بند

از آنجا که کلمات فارسی اعراب ندارد نمی توانیم هیچگونه کشش صوتی ایجاد کنیم. البته در فارسی اندکی توقف روی حرکت قبل از

ردیف : ویژگی شعر ایرانی / ۱۳۷

رَوی می‌کنیم اما بقدری نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند. بهمین علت است که برای تکمیل این موسیقی از راه دیگر که وجود ردیف است استفاده می‌شود تا حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست فزونی بخشد و موسیقی شعر را تکمیل کند. در همان وزن قصیده انوری اینک بدین غزل سعدی توجه کنید:

هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر
که من از دست تو فردا بروم جای دگر

بعد از «جا» و «را» آنچه می‌آید ردیف است و برای تکمیل موسیقی شعر.

۲- از نظر زبانشناختی: یک خصوصیت در زبان فارسی وجود دارد که در عربی نیست و آن عبارتست از وجود افعال ربطی که بخودی خود هیچ نقشی ندارند مثلاً در جمله «زید فی الدار» در زبان عربی سه کلمه وجود دارد: زید- فی- دار اما در فارسی وقتی می‌گوییم زید در خانه است کلمه‌ای اضافی نیز بکار برده‌ایم که عبارتست از «است». افعال مشابه آنهم وجود دارد: بود، گشت، شد، و اگر شعر فارسی را از نظر پیدایش و تکامل ردیف بررسی کنیم خواهیم دید که ردیفهای اولیه شعر فارسی هم در زبان عامه- چنانکه دیدیم در شعر یزید بن مفرغ- و هم در شعرهای ادیبانه رودکی مثل:

مرا بسود و فروریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود

و امثال آن همه جا ردیفهای ساده‌ای است از همین افعال که در طبیعت زبان شاعر بسیار است و حتی در موردی که وسط شعر است و صحبت ردیف و قافیه در کار نیست- می‌گوید:

سپید سیم رده بود و در و مرجان بود
ستاره سحری بود و قطره باران بود

و بعد که شعر فارسی رو به تحول - و اگر بشود گفت تکامل - می رود به سیاق این ردیفهایی که در ساختمان زبان جنبه اصلی و طبیعی دارند ردیفهای دیگری هم بوجود می آیند که گرچه از نظر دستوری به اهمیت اینها نیست اما از جنبه حفظ موسیقی قافیه نقش بسیار مؤثری دارد.

نکته قابل یادآوری اینکه افعال ربطی بجز « است » که در آغاز قرار نمی گیرد در زبان فارسی مثل دیگر افعال می توانند در هر کجای جمله قرار گیرند و این خصوصیت در اغلب زبانها وجود ندارد و همین است که باعث توسعه ردیف در فارسی شده. این دو دلیل، در مورد موفقیت ردیف در شعر فارسی و عدم توجه اعراب بدان، بنظر این بنده رسید شاید دلایل دیگری نیز باشد که بنظر نیامده است.

سودهای ردیف :

ردیف را باید یکی از نعمتهای بزرگ شعر فارسی دانست در صورتیکه بلای جان معانی و احساسات شاعر نباشد؛ زیرا از چند جهت به شعر زیبایی و اهمیت می بخشد:

۱- از نظر موسیقی: چنانکه دیدیم ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه بکار می رود و بطور قطع می توان ادعا کرد که حدود هشتاد درصد غزلیات خوب زبان فارسی همه دارای ردیف هستند و اصولاً غزل بی ردیف به دشواری موفق می شود و اگر غزلی بدون ردیف زیبایی و لطفی داشته باشد کاملاً جنبه استثنایی دارد برای نمونه دو غزل از یک شاعر در یک وزن می آوریم تا موضوع روشن شود:

غزل یک :

پیش صبا نثار کنم جان شکوفه وار
کو عقد عنبرین شکوفه کند نثار
ای مرد باشکوفه چه سازم طریق انس
این بس مرا که دیده من شد شکوفه دار
جانم شکوفه وار شکافان شد از هوس
چون حجله شکوفه برانداخت نوبهار
شاخ شکوفه دار امیدم شکسته شد
چون از شکوفه قبه نوبست شاخسار
هر شب که پر شکوفه شود روی آسمان
در چشم من شکوفه وش آید خیال یار
هست از شکوفه نغزتر و شوخ دیده تر
خاقانی از شکوفه امید طمع مدار ۳۵

غزل دو:

ای باد بوی یوسف دلها بما رسان
یک نوبر از بهار دل ما بما رسان
از زلف او چوبر سر زلفش گذر کنی
پنهان بدزد مویی و پیدا بما رسان
گر آفتاب زردی از آنسو گذشته ای
پیغام آن ستاره رعنا به ما رسان
ای نازنین کبوتر از اینجاست برج تو
گر هیچ نامه آری از آنجا به ما رسان
ای هد هد سحرگهی از دوست نامه ای
بستان، ببند بر سر و عمدا به ما رسان

خاقانی ایم سوخته عشق وامقی

عذرا نسیمی از بر عذرا به ما رسان ۳۶

بی آنکه به جنبه معنوی شعرها نظر داشته باشیم تفاوت موسیقایی دو شعر را بخوبی احساس می‌کنیم و می‌بینیم که غزل دومی بعلت داشتن ردیف از نظر موسیقایی چه اندازه غنی است. گرچه در شعر قبلی هم باید توجه داشت که موسیقی داخلی شعر مقداری از خشکی بی‌ردیفی شعر را از میان برده و رعایت کلمه شکوفه که در هر مصراع آمده و با دیگر «سین» و «شین» های ابیات ترکیب شده خود مقدار زیادی در آهنگ شعر مؤثر است.

۲- از نظر معانی و کمک به تداعیهای شاعر: بگذریم از اینکه ردیف در یک جهت شاعر را محدود می‌کند و آزادی معانی و تخیلات را از او می‌گیرد اما از طرف دیگر باید اقرار کنیم که جهت این تداعی محدود، در طرفی که باز است، دور کرانه‌تر است و آفاق بازتری در پیش چشم شاعر می‌آورد که در تداعی آزاد معانی از قافیه امکان‌پذیر نیست مثلاً وقتی شاعر در قافیه، بهار، یار، نگار را — بی هیچ تقیدی از نظر لفظی — در ذهن داشته باشد اغلب مفاهیم ساده و معانی درجه اولی که نخستین بار به ذهن هر شاعری می‌رسد تداعی می‌کند؛ ولی هنگامی که این کلمات را با یک ردیف در اختیار داشته باشد، اگرچه ردیف آزادی احساس و تخیل او را می‌گیرد، اما مجال تأمل بیشتری به او می‌دهد که قافیه را با آن ردیف در نظر بگیرد و مفهومی را به ذهن بیاورد. برای نمونه در این غزل صائب:

در کشاکش از زبان آتشین بودم چو شمع

تا نپیوستم بخاموشی نیا سودم چو شمع

دیدنم نادیدنی مَدِ نگاهم آه بود
در شبستان جهان تا چشم بگشودم چو شمع
سوختم تا گرم شد هنگامهٔ دلها ز من
بر جهان بخشودم و بر خود نبخشودم چو شمع
سوختم صد بار و از بی اختیارها نگشت
قطرهٔ آبی بچشم روزن از دودم چو شمع
پاس صحبت داشتن آسایش از من برده بود
زیر دامن خموشی رفتم آسودم چو شمع
اینکه گاهی می زدم بر آب و آتش خویش را
روشنی در کار مردم بود مقصودم چو شمع
چون صدف در پرده‌های دل نهفتم اشک را
گوهر خود را به هر بی درد نمودم چو شمع
مایهٔ اشک ندامت گشت و آه آتشین
هر چه از تن پروری بر جسم افزودم چو شمع
این زمان افسرده‌ام صائب و گرنه پیش از این
می‌چکید آتش ز چشم گریه‌آلودم چو شمع^{۳۷}

مضامین و معانی‌ای که دربارهٔ شمع به ذهن صائب رسیده بیشتر از همین حالت ترکیبی قافیه و ردیف بوجود آمده شاید اگر صائب می‌خواست بطور آزاد یعنی بدون قافیهٔ سود، دود و ردیف شمع چنین اندیشه‌هایی دربارهٔ شمع داشته باشد برایش امکان‌پذیر نبود و این نکتهٔ بسیار مهمی است در بررسی تخیلات شاعران غزل‌سرا که اغلب از ساختمان ترکیبی قافیه و ردیف کمک می‌گیرند و یک سلسله معانی را تداعی می‌کنند.

البته اگر شعر را به معنی این تخیلات و این نوع مضامین بگیریم باید

(۳۷) کلیات صائب، چاپ کتابخانهٔ خیام، تهران ۱۳۳۳ با مقدمهٔ استاد امیری فیروزکوهی، ص

سهم زیادتری برای ردیف در کار شعر قایل شویم ولی چنانکه پیش از این دیدیم شعر چیز دیگریست و این تخیلات را باید به خدمت آن گمارد. با اینهمه از نظر صرف ایجاد این نوع تخیلات — که چه بسا در شعر حقیقی بسیار مهم باشد و به زیبایی آن کمک کند — باز هم باید ردیف و نقش آنرا با دیده اهمیت نگاه کرد.

۳ — از نظر ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان: یکی از نقشهای ردیف تأثیری است که در ایجاد تعبیرات خاصّ زبان شعر و توسعه مجازها و استعاره‌ها دارد. مثلاً بسیاری چیزها را که در زبان معمول نمی‌توان «ریخت» خاقانی در این شعر «ریخته» است و اتفاقاً خوب و موفق از کار درآمده و می‌شود در نثر هم آنرا بکار برد. بی‌آنکه دیگر مسأله التزام ردیف در کار باشد. مثلاً «شکر ز آوا ریخته» در این شعر:

طاق ابروان رامش‌گزن در حسن طاق و جفت کین
برزخمه سحرآفرین شکر ز آوا ریخته^{۳۸}

و یا «شنیدن باد سرد» و یا «شنیدن بانگ شش دانه تسبیح ثریا و دم عنقا» و از همه مهمتر: از «رنگ فقر» «آواز تبرا» شنیدن در این بیت:

فقر نیکوست به رنگ ارچه به آواز بد است
عامه زین رنگ هم آواز تبرا شنوند^{۳۹}

و ازین دست تعبیرات و مجازهای بسیار که باعث زیبایی و توسعه

(۳۸) دیوان خاقانی، همان چاپ، ۳۷۸.

(۳۹) دیوان خاقانی، همان چاپ ص ۱۰۲. از بهشت سخن ج ۲/ ۲۵۵ نقل شد. در دیوان: عامه را زین رنگ آواز تبرا شنوند و در بعضی از نسخ حاشیه همان است که در بالا نقل کردیم. بهشت سخن از چاپ عبدالرسولی گرفته است.

ردیف : ویژگی شعر ایرانی / ۱۴۳

قدرت زبان ادب می شود. در این تعبیرات و مجازهای خاقانی هم می توان دقت کرد:

بر سر روضه همه جای تنزه شمرند
بر لب برکه همه جای تماشا شنوند

گرچه ممکن است بگویند منظور از دیگران، یعنی از مردم، شنیدن است اما بنظر می رسد که «جای شنیدن» را به عوض «جای دیدن» بکار برده است.

زیانهای ردیف :

زیانهای ردیف همان زیانهای قافیه است با شدت هرچه بیشتر؛ یعنی محدودیتی که قافیه ایجاد می کند ردیف آنرا دوچندان می کند و زمام اختیار را از کف شاعر بازمی ستاند و بهر کجا دلش خواست می کشاند. کسی اگر بخواهد شعر فارسی را از نظر ردیف انتقاد کند خود جای رساله مفصلی است و ندیدم که هیچکس از قدما یا معاصران بدین فکر افتاده باشد. گاهی بسیاری از ردیفهای قدما به معنی دقیق، جواب نمی دهد یعنی بی جا و حشو آمده فقط بعنوان کلمه ای که وجودش برای تکمیل وزن و قرینه بودن با دیگر ردیفها لازم است نه بعنوان یک کلمه که وجودش بطور مستقل مورد نیاز گوینده بوده است. در بسیاری از غزلهایی که به ردیف «هنوز» شعرا گفته اند اکثر این هنوزها یا حشو است یا با مقصود گوینده نمی خواند و هیچکس هم اینکار را مثل دیگر عیبهای متقدمان نقد نکرده است فقط در رساله انتقادی خان آرزو بر دیوان حزین یکی دو نکته در این باره آمده است که یادآوری آن بيمورد بنظر نمی رسد:

ز ترکنازی آن نازنین سوار هنوز
مرا غبار بلند است از مزار هنوز

مخفی نماند که یک «هنوز» در این بیت محض برای ردیف است
مطلقاً در معنی دخلی ندارد^{۴۰} و نیز در این بیت:

صف مژگان تو گرسایه به دریا فکند
خار قلاب شود در دهن ماهی ما

گوید: در مصراع ثانی لفظ ما هیچ دخل در معنی ندارد بل، محل
اصل مطلب است^{۴۱} و نیز در این بیت:

لبت اکنون به فسون میبرد از هوش مرا
ورنه این باده بکام دگران است که بود

گوید: لفظ «که بود» در اینجا مطلق دخل در معنی بیت ندارد و
زاید محض است^{۴۲} گاهی التزام این ردیفها همچنانکه شاعران را به ایجاد
کنایات و مجازهای زیبا وادار کرده به یاوه گویی نیز کشانده است از
جمله در دیوان عثمان مختاری قصیده‌ای آمده است به مطلع:

چون گشادند بر جهان در تیغ
ملک را دستیار شد سر تیغ

شاعر گوید:

ضد خود را چو در بنان تو دید
دل چرا نترکید در بر تیغ

و کسی که مجابات این قصیده را گفته و اتفاقاً قصیده‌اش در دیوان

(۴۰) حزن لاهیجی زندگی و زیباترین غزلهای او، انتشارات توس، ص ۴۷ مقدمه.

(۴۱) همان کتاب، ص ۴۲.

(۴۲) این سخن آرزو محل تأمل است چه می‌توان برای «که بود» معنی خوب و مناسب در نظر گرفت.

ردیف : ویژگی شعر ایرانی / ۱۴۵

مختاری ثبت شده می‌گوید (و به طنز هم می‌گوید که:)

زان دوبیت تو بس عجب نبود
که کفد دل ز ننگ در بر تیغ^{۴۳}

و در همین قصیده، مختاری به اجبار التزام ردیف ناگزیر شده یک چیز را به خودش اضافه کند:

خنجر ملک تیغ باشد و باز
قلم اسعدی است «خنجر تیغ»

و معترض گوید:

خنجر و تیغ را یکی دانم
لیک هول تو هست خنجر تیغ^{۴۴}

گاهی این ردیفها جنبه موسیقایی و وزنی دارد و هیچ نقشی در معنی ندارد مثلاً در غزل مولوی: «چیزی بده درویش را» اگر تمام این ردیفها را برداریم، دست کم در اغلب موارد چیزی از مطلب کاسته نمی‌شود:

امروز ای شمع آن کنم بر نور تو جولان کنم
بر عشق جان افشان کنم چیزی بده درویش را
جان را در افکن در عدم زیرا نشاید ای صنم
تو محتشم او محتشم چیزی بده درویش را^{۴۵}

گاهی شعرا از این التزام ردیفهای یک نواخت به تنگ می‌آمده‌اند و چون می‌دیده‌اند باید شکل قصیده را از نظر صوتی و صوری هر دو حفظ کنند فقط ردیف را مثبت یا منفی می‌کرده‌اند یا زمانش را عوض

(۴۳) دیوان عثمان مختاری، به تصحیح استاد جلال الدین همایی، ص ۲۶۲.

(۴۴) همان کتاب، ص ۲۶۰.

(۴۵) دیوان کبیر مولانا، چاپ استاد فروزانفر، ج اول ص ۱۳.

می‌کرده‌اند. البته این کاری است که خیلی کم شده و تا آنجا که این بنده جستجو کرده است یکجا در دیوان ادیب صابر این کار شده است و یکبار هم در دیوان کمال الدین اسمعیل خلاق المعانی و هر دو شاعر از ناچاری این کار را کرده‌اند. ادیب صابر بی آنکه متذکر شود این کار را کرده است ولی خلاق المعانی نوعی عذرخواهی کرده است:

نیست ممکن به وصال تو رسد کس به شتاب
چکنم صبر کنم تا به مدارا برسد
وعدۀ بوسه ز امروز به فردا فکنی
وای من گر نرسد بوسه و فردا برسد
بوسه‌ای را لب از من به دلی قانع نیست
قصد جان کرد به مقصود رسد یا نرسد
این چنین عشق که من دارم از آن لب که تراست
هیچ شک نیست که این کار بدانجا نرسد^{۴۶}

که می‌بینیم در دو بیت اول ردیف مثبت است و در دو بیت بعد ردیف را منفی آورده اگرچه این قطعه را در دیوان ادیب، چاپ ناصح، با علامت از یکدیگر جدا کرده‌اند^{۴۷} ولی کار درستی نیست زیرا پشت سرهم بودن در کتاب و اشتراک شکلی ردیف و اشتراک قافیه و از همه مهمتر پیوستگی مضمون شعر خود دلیل اینست که این یک قطعه است و شاعر در آن بدعتی به خرج داده است و از تسلط معنوی ردیف تا حدی گریخته است اما جنبه موسیقایی آنرا حفظ کرده است و این را باید هنری دانست نه عیبی.

در دیوان کمال الدین اسمعیل اصفهانی نیز در این قصیده ردیف از ماضی به مضارع بدل شده:

(۴۶) دیوان ادیب صابر ترمذی، چاپ قویم، ص ۳۰۱.

(۴۷) دیوان ادیب صابر، چاپ محمدعلی ناصح، تهران ۱۳۴۳ ص ۵۰۳.

سپیده دم که نسیم بهار می آمد
نگاه کردم و دیدم که یار می آمد
چوبرگ گل که بباد صبا برآویزد
به باد پای روان بر سوار می آمد
زالله کوه نیفشاند دامن آن ساعت
که او بدان رخ چون لاله زار می آمد
چنان بدیده او برگماشتم دیده
که چشم از رخ او شرمسار می آمد
هر آن فریب که از عشوه بست در کارم
مرا ز ساده دلی استوار می آمد

بعد هنگامیکه می خواهد گریز به مدح بزند می گوید:

شکسته گشت ز سر پنجه کفایت او
حوادثی که گسسته مهار می آمد
ردیف شعر، دگر کردم از پی مدحش
که آنم از پی چیزی بکار می آید
برای حال ز ماضی شدم به مستقبل
که این ابام چنین خوشگوار می آید
زهی رسیده بجایی که پیش خاطر تو
همه نهان سپهر آشکار می آید^{۴۸}

و تا پایان قصیده ردیف را بصورت «می آید» آورده است و این خود
کوششی بوده است برای رهایی از تسلط ردیفها اگرچه این کار را دیگران
پس از او نکرده اند یا اگر کرده اند بنظر من نرسیده اما در حقیقت
ابتکاری و هنری است و مجالست برای آزادی بیشتری از قید ردیفها و در
عین حال استفاده از موسیقی خاص ردیفها. آقا محمد کاظم واله اصفهانی
(متوفی ۱۲۲۹ ه. ق) در قصیده ای بمطلع:

(۴۸) کلیات خلاق المعانی، کمال الدین اسمعیل اصفهانی، چاپ بمبئی ۱۳۰۷ ص ۱۲۲-۱۲۰.

از مردم زمانه دلا مردمی مخواه
دیوند و دیورا روشِ آدمی مخواه

پس از حدود ۲۴ بیت که با ردیف مخواه و قافیه «می» سروده به
تنگنای قافیه دچار شده و گوید:

واله کم است قافیه «می» ازین سپس
بگذرز «می» و قافیه دیگر ز «می» مخواه:
بوی وفا و مهر ز خلق جهان مجوی
وز لای پارگین صفتِ عنبری مخواه

و قافیه را به «ری» بدل کرده و حدود چهل بیت دیگر با قافیه «ری»
آورده است.^{۴۹}

و قبل از همه یکی از شعرای اسماعیلی قرن ششم متخلص به حسن، در
مدح حسن بن محمد بزرگ امید معروف به «عَلِیْ ذِکْرِهِ السَّلام»
(۵۲۰-۵۶۱ ه. ق) خلیفه چهارم نزاری قصیده‌ای دارد با ردیف «علی
ذکره السلام» و قافیه «اب» و پس از چهارده بیت قافیه را به «ام»
تبدیل کرده و پس از بیست بیت دیگر قافیه را به «ار» بدل کرده و در
پایان می‌گوید:

گو قافیه دوباش، بگوای حسن بگو
ای جانها نثارِ علی ذکره السلام
و مولوی نیز در غزلی ردیف را به قافیه بدل کرده است.^{۵۰}

(۴۹) گلچینی از دیوان واله، ۱۵-۱۱۲.

(۵۰) زبدة التواریخ کاشانی، بکوشش محمدتقی دانش‌پژوه، ۲۰۷-۲۰۵ و آذری همین کار را
در مورد قافیه کرده از قدر و هنر به ابرار و اقرار آمده است. بدایع الأفكار، کاشفی، ۱۶۳ و در
مورد غزل مولوی، دیوان الشمس ۳۰۱/۲.

تحول ردیف در شعر فارسی:

یکی از مسائل مهمی که می‌تواند موضوع یک تحقیق وسیع قرار گیرد، همین موضوع تحول و سیر ردیف در ادب فارسی است. گرچه در این رساله مجال آن نیست ولی در آینده شاید بتوانم این تعهد را بکنم که بصورت رساله‌ای این بحث را تا حدود توانایی خود بررسی کنم اما آنچه بطور اجمال در این بحث مطرح می‌شود هرگز نمی‌تواند میزان دقیق این سیر و دگرگونی بشمار رود.

چنانکه پیش از این یاد کردیم، زبان فارسی زبانی است که افعال معین در آن زیاد وجود دارد و بسیاری از جمله‌ها را بدون «است»، «بود»، «شد» و امثال آن نمی‌توان بکار برد. وجود همین افعال باعث بوجود آمدن ردیفهای ساده و ابتدایی شده چنانکه در ترانه‌های عوام در دوره حمله عرب هم این ردیفها وجود داشته مثلاً در شعر یزید بن مفرغ.

بتدریج، با تکامل شعر فارسی، این ردیفها نیز تحول می‌یابند و از آن مرحله ساده و ابتدایی که فقط افعال کمکی است، تغییر شکل داده به مرحله‌یی می‌رسند که گاه نیمی از یک مصراع یا تمام آن را می‌گیرند.

در قرن سوم و چهارم ردیف شعر فارسی نیز مانند قافیه آن بسیار ساده و ابتدایی است. در تمام دیوان رودکی — آنچه باقیمانده — یک ردیف دشوار فعلی یا اسمی خیلی ساده هم نمی‌توان یافت. ردیفهایی که او بکار برده بدین صورت است: را، مرا، است، الف اطلاق، بود، آمد، کرد، م (ضمیر)، نی (نفی)، توئی، استی (نیشابوری)، آید همی، ی خطاب^{۵۱} و تقریباً ردیفهایی است که شاعر از بکار بردن آنها بصورت

(۵۱) دیوان رودکی، چاپ مسکو ۱۹۶۴ که این فهرست را از روی آن نسخه تهیه کردیم.

طبیعی ناگزیر بوده و در گفتگوی روزانه اش همواره آنها را بکار می برده است.

در نیمه اول قرن پنجم نیز ردیفها در همین حدود است. اغلب فعلهای ساده یا ضمیر است و ردیف اسمی نداریم مثلاً در دیوان عنصری « از شصت قصیده عنصری تنها پانزده قصیده مردف است به ردیفهای: است، نیست، شود (دو بار)، بود، بر، کنی، ی (پنج بار)، الف اطلاق، اندر، ش (ضمیر) که شش ردیف فعلی و هشت ردیف حرفی و تنها یک ردیف اسمی (ش ضمیر است)»^{۵۲} و از «۲۱۴ قصیده فرخی ۴۰ قصیده او با ردیف و بقیه بی ردیف است. ردیفهای او همه ساده و طبیعی و آسان است. تنها سه ردیف اسمی دارد که ضمیر است مثل: تو، او، م، و ۲۵ ردیف حرفی (یا های نسبت، مصدری و نکره) و ۱۲ ردیف فعلی مانند: آید، شود، است، داری، و باد. بنابراین او مثل بیشتر شاعران معاصر خود به ردیف توجه نداشته و اسیر تصنع و تکلف به ساختن ردیفهای مشکل و دور از طبیعت زبان نشده است.»^{۵۳}

ناصر خسرو که اندکی پس از اوست در میان ۲۶۰ قصیده بلند و عالی که در دیوانش مانده این ردیفها را می بینیم که شاید برای اولین بار اسم به معنی دقیق کلمه را هم ردیف قرار داده است: است^{۵۴}، نیست، شده است، اند، شد، محمد، کنند، باید کرد، آید، دارد، آید، شود، کند، چیست پس؟ خویش، ش (ضمیری)، شدم، کن، شده ای، کنی، استی (نیشابوری)، ای ناصبی، علی.^{۵۵}

(۵۲) پاسداران سخن، مظاهر مصفا، ص ۹۹ ج اول تهران ۱۳۳۵.

(۵۳) همان کتاب، ص ۱۷۹.

(۵۴) قابل یادآوری است که «است» در نظر صاحب مونس الاحرار «رابطه» بشمار می رود و نه ردیف. مراجعه شود به فصل اشعار مقفی و اشعار مردف در آن کتاب.

(۵۵) دیوان ناصر خسرو، چاپ برلن، این آمار تقریبی است.

اندکی پس از آنها در نیمه دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم در دیوان عثمان مختاری^{۵۶} از میان ۱۲۸ قصیده این ردیفها را می بینیم که تعداد ردیفهای اسمی آن (اسم به معنی دقیق کلمه که شامل ضمیر نشود) رویهمرفته زیادتر است از آنچه پیش ازین بوده است: ترا، است، نیست، توباد، خواهد بود، ملک باد، دارد، باد، آمد، گردد، آید، کرد، برند، کشید، شده گیر، بر، ش (ضمیر)، تیغ ملک، ملک، گل، م (ضمیر)، تو، رسانیده، (ی مصدری) نشده.^{۵۷}

و می بینیم که چندین ردیف اسمی از قبیل ملک، گل، و تیغ را بکار برده است. پس از او به سنایی می رسیم.^{۵۸} در میان ۲۰۰ قصیده سنایی ۱۱۰ قصیده او ردیف دارد و باقی بی ردیف است از میان ردیفهای مرکب و مصنوع و اسمی او «آتش و آب»، باید نهاد، خواهد کرد، کرده اند، چون کنم، داشتن (دو بار) کو؟ (شش بار) قابل ذکر است.

رویهمرفته نزدیک ۳۰ ردیف حرفی ۵۰ ردیف فعلی و ۲۰ ردیف اسمی ساخته است^{۵۹} البته در ردیفهای غزلی او تازگی زیادتر دیده می شود از جمله: هر شب، نیست و هست، گویی نیست هست، الصبر مفتاح الفرج، داور باد، شد تا باد چنین باد^{۶۰} شبت خوش باد من رفتم. ای بی وفای پاسبان، ای سنگدل ای پاسبان، الغیاث ای دوستان، این نیز بگذرد، علیک عین الله، علی الله.

مصحح دیوان می گوید: طولانی ترین و متکلفترین ردیفها در شعر

۵۶ و ۵۷) دیوان عثمان مختاری، چاپ استاد همایی این آمار هم تقریبی است.

۵۸) این شاعران را بدون در نظر گرفتن هیچ خصوصیتی مورد بررسی قرار دادیم و گرنه شاعران مشهوری بودند که مجال بحث در ردیفهای دیوانشان نرسید، از قبیل مسعود سعد.

۵۹) رک دیوان سنایی، چاپ مظاهر مصفا، صفحه نود و هشت مقدمه.

۶۰) مطلع غزلی که این ردیف را دارد در دیوان کبیر هم آمده رک: ج ۵۵/۱ بصورت «تا هست چنین بادا.»

سنایی آمده و کسانی که سابقهٔ اینگونه ردیفها را در شعر سنایی دارند از ردیفهای خاقانی تعجب نخواهند کرد؛ زیرا ردیفهای سنایی در حد خود با آنکه زمانی قبل از خاقانی بوده از ردیفهای او بی تکلفتر نیست.^{۶۱}

و این سخن درستی است؛ زیرا سنایی نسبت به دورهٔ خود همچنانکه از جنبه‌های معنوی و توجه به جلوه‌های عالی عرفان سبکی تازه و خاص خود دارد، از نظر آوردن ردیفهای طولانی و عجیب، بخصوص در غزلهایش، سرمشقی است برای آیندگان بخصوص شاعران متصوف و عرفان‌سرای مانند عطار و مولانا، و شخصیت او از این نظر هم کاملاً جنبهٔ استثنایی دارد؛ زیرا در دیوان انوری که نیم قرن پس از او می زیسته هرگز این گونه ردیفها را نمی بینیم و در قصاید انوری با اینکه ردیفهای اسمی هست اما بدان طول نیست. رویهمرفته در قصاید انوری از این نوع ردیفها داریم: شده است، گرفت، آفتاب، شکست، باد، اوفتاد، رسید، باشد، رسید، روزگار، آفرینش، ملک، طغرل تکین، گرفته، یافته، خواد^{۶۲} و ضمن اینکه ردیفهای اسمی در شعر این دوره زیاد شده ردیفهای وصفی: ریخته، یافته و... هم بوجود آمده است که خود از جهاتی قابل یادآوری است.

پس از انوری، خاقانی است. در دیوان او این ردیفها را بسیار می توان دید: دیده اند، افشانده اند، آمیخته اند، برافکند، خواهم فشاند، شدنم نگذارند، بگشایید، بازدهید، میگوید، نخواهم داد، خواهم گزید، منهد، خاک، برآورم، چکنم؟ آورده ام، می گریزم، نمی یابم، به خراسان یابم، جویم، مبینام، برنتابد بیش از این، صفاهان، نخواهی یافتن، صبحگاه، مخواه، ریخته، داشته، دیده ام، می گریزم، نوپرداخته، آینه، شده، کعبه، شوم انشاء الله، همه، نیابی، تازه بینی، بگریستی و ری.^{۶۳}

(۶۱) دیوان سنایی، چاپ مظاهر مصفا، ص سه مقدمه.

(۶۲) دیوان انوری، چاپ سنگی تهران که این آمارگونه ازان گرفته شده و البته تقریبی است.

(۶۳) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، که این آمار تقریبی از آنجاست.

در حقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است و پس از او دیگران از همین حدود تجاوز نمی‌کنند با این تفاوت که او کاملاً از عهده ادای فکر و مضامین خود برمی‌آید و آیندگان اغلب دچار یاوه‌گویی می‌شوند بخصوص در دوره صفوی که در قصیده همواره خاقانی را سرمشق قرار می‌داده‌اند.

پس از او اگر به دیوان کمال‌الدین اصفهانی نگاه کنیم می‌بینیم ردیفهای اسمی زیادتری دارد و از نظر نوع اسمهایی که در ردیف قرار داده کمی تازگی دارد از قبیل: شکر، نرگس، پرده، بر سر، چشم، پای، شکوفه، برف، سخن، و در ترکیب‌بندی: گل، شکر، «گل و شکر»، زر، گهر، «زر و گهر»، و در ترکیب‌بند دیگر: گلزار، سرو است، غنچه، گل، و بلبل را می‌بینیم. ۶۴

آخرین شاعری که از نظر ردیف دیوانش قابل ملاحظه است جلال‌الدین مولوی است در غزلیات شمس. او به جنبه موسیقائی ردیفها خیلی بیشتر توجه داشته و اغلب مقید نیست که چقدر آن ردیفها با موضوع مناسب است و یا لازم، مثال را:

تا چند تو پس روی به پیش آ
در کفر مروبسوی کیش آ
در نیش تونوش بین به نیش آ
آخر توبه اصل اصل خویش آ
هر چند بصورت از زمینی
پس رشته گوهر یقینی
بر مخزن نور حق امینی
آخر توبه اصل اصل خویش آ^{۶۵}

۶۴) کلیات کمال‌الدین اسمعیل، چاپ بسبی ۱۳۰۷ ه. ق که این فهرست گونه از آنجا نقل می‌شود.

۶۵) دیوان کبیر، ج ۱/ ۷۸.

پس از این دوره دیگر تحولی در ردیف ایجاد نشده و اگر هست در همین حدود است و تقلید کار همین دسته از شاعران که یاد کردیم و بعضی ردیفها که جملات عربی است.^{۶۶}

حاجب :

در دنباله بحث از ردیف یادآوری چند نکته در باب حاجب که آنهم نوعی از ردیف است بی جا نمی نماید. حاجب عبارتست از کلمه ای که قبل از قافیه می آید و به قول صاحب دره نجفی آنرا شعرا مستحسن می شمارند و اینگونه قافیه را محبوب می نامند:

هر چند رسد هر نفس از یار غمی
باید نشود رنجه دل از یار دمی

و اگر این حاجب میان دو قافیه باشد در نهایت حسن خواهد بود چنانکه امیر معزی در این رباعی آورده:

ای شاه زمان بر آسمان داری تخت
سست است عدو، تا تو کمان داری سخت
حمله سبک آری و گران داری رخت
پیری توبه تدبیر و جوان داری بخت^{۶۷}

عثمان مختاری این کار را با ردیف یا با حاجبِ مرگبی: «سلطان ملك ارسلان» در یک قطعه رعایت کرده است:

(۶۶) مانند «الصبر مفتاح الفرج» ص ۲۳۸ دیوان سنائی، فاسقنا مولوی دیوان کبیر ج اول ص ۱۳۳ و قم فاسقنیها همانجا، ج اول، ص ۱۶۶.
(۶۷) دره نجفی، ص ۵-۹۴ و نیز مراجعه شد به غیاث اللغات، ذیل حاجب که آن را نوعی ردیف می شمارد.

فلک از برای سلطان ملک ارسلان گراید
جز خاک پای سلطان ملک ارسلان نیاید
وگر آفتاب گویا و خرد پذیر گردد
هنر از ثنای سلطان ملک ارسلان نماید^{۶۸}

و ادیب صابر نیز در قطعه‌ای گفته است:

مدحتت را خلق دایم بر زبان دارد زبر
همتت همواره سوی آسمان دارد گذر
حسادت را با نحوست همعنان دارد قضا
ناصحت را با سعادت همقران دارد قدر^{۶۹}

اما اینکار با اینکه «شعرا آنرا مستحسن» شمرده‌اند کار لغوی است و در حقیقت یکی از همان صنعت‌های بیهوده بدیع است که می‌شود آنرا نوعی التزام دانست که در حد معینی و جای خاصی قرار می‌گیرد و هیچکدام از سه خصوصیتی را که در اهمیت ردیف شمردیم ندارد ولی عیب‌های آنرا دارد یعنی مانع آزادی و استقلال اندیشه شاعر می‌شود اما هیچ زیبایی و لطفی — جز زیبایی در حد بازی با کلمه — به شعر نمی‌بخشد. حاجب نیز از خصایص شعر فارسی است. صاحب غصن البان گوید: و حاجب از خصایص شعر فرس است و هم او گوید که در شعر عرب نبوده و نخستین بار آزاد آن را در شعر عربی بکار گرفته است^{۷۰} و آزاد خود گوید مرا قصیده‌ای است که در مطلع آن حاجب اتفاق افتاده:

نَارُ الزَّادِ مُذِيبَةٌ فَوَلَاذَا
نَارُ الْوَدَادِ مُذِيبَةٌ أَفَلَاذَا

۶۸) دیوان عثمان مختاری، چاپ استاد همایی، ص ۸۱.

۶۹) دیوان ادیب صابر، چاپ قویم، ص ۲۸۲.

۷۰) غصن البان، ص ۶.

و ندیدم که کسی قبل از من در شعر عربی حاجب به کار برده باشد^{۷۱} و چنانکه خود گفته این حاجب هم فقط در مطلع قصیده، و بر حسب تصادف، بوجود آمده است.

قابل یادآوری است که در شعر هندی و سانسکریت حاجب وجود دارد. صاحب تحفة الهند در دنبال بحث از ردیف که آن را تکانت می‌گوید، نوشته است: «تکاد، و آن یک کلمه بود یا بیشتر که پیش از تک، یعنی قافیه، به یک معنی تکرار یابد چنانکه تکانت، بعد از تک و آن را به عربی حاجب نامند و تکرار آن مستحسن بود.»^{۷۲}

ردیف در انواع شعر فارسی :

اگر بخواهیم بترتیب اهمیت، موضوع را بررسی کنیم باید از غزل شروع کنیم زیرا در حقیقت ردیف جزئی از شخصیت غزل است و همانطور که پیش از این اشارت رفت غزل موفقی که ردیف نداشته باشد کم داریم و اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته اند غزل بی ردیف بگویند موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده اند چنانکه سعدی در این غزل:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز و داع باران^{۷۳}

که قافیه را بصورت اعنات یا لزوم مالایلم آورده و در حقیقت نوعی

(۷۱) سبعة المرجان، ص ۱۳۳.

(۷۲) تحفة الهند ۱/ ۲۶۳.

(۷۳) کلیات سعدی، چاپ علمی ۲۲۵.

ردیف را در آن لحاظ کرده است. همچنین در غزل:

چشم بدت دورای بدیع شمایل
ماه من و شمع جمع و میر قبایل^{۷۴}

البته موارد استثنایی در اینجا مثل هر اصل کلی می‌توان یافت. به ترتیب پیشرفت و تکامل غزل، مسأله اهمیت ردیف محسوس‌تر می‌شود و هرچه غزل کامل‌تر می‌شود میانگین ردیف بالا تر می‌رود. البته در قرن هفتم غزل بدست سعدی از نظر شکل به آخرین مرحله تکامل خود می‌رسد.

صاحب مخزن الغرایب در باب خواجه حسن دهلوی می‌گوید: وی را در غزل طریق خاص است اکثر قافیه‌های تنگ و ردیف‌های غریب و بحرهای خوشایند – که اصل در شعر، خاصه در غزل، ملاحظه اینهاست – اختیار کرده است.^{۷۵}

از میان تقریباً ۳۰۰ غزل در دیوان خاقانی ۲۲ غزل بدون ردیف است و میانگین کار او ۱۳/۶ می‌شود.^{۷۶}

در قرن هفتم سعدی در طیباتش که تقریباً ۵۸۰ غزل است ۹۰ غزل بی ردیف دارد که میانگین آن ۶/۴ می‌شود.^{۷۷}

حافظ در حدود سعدی است و اندکی کم ردیف‌تر یعنی در تقریباً ۵۵۰ غزل او ۷۵ غزل بی ردیف دیده می‌شود که میانگین آن ۷/۴ می‌شود.^{۷۸}

در قرن نهم و اوایل قرن دهم بابافغانی را اگر ملاک کار قرار دهیم می‌بینیم به کمترین عدد می‌رسیم زیرا در دیوان فغانی از میان تقریباً

(۷۴) همانجا، ص ۱۹۲.

(۷۵) مخزن الغرایب، ج ۱/ ۶۳۱.

(۷۶) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، که این آمارگونه از آنجا تهیه شده است.

(۷۷) دیوان سعدی، چاپ علی اکبر علمی، که این فهرست گونه از روی آن تهیه شده.

(۷۸) دیوان حافظ، چاپ علمی.

۶۲۰ غزل او فقط ۱۵ غزل بدون ردیف است و میانگین در حدود ۴/۱۳ دارد که حداقل بی ردیف بودن است.^{۷۹}

البته این یک بررسی اجمالی است و نمی توان هیچکدام از این شاعران را نمودار کامل دوره خودش به حساب آورد ولی تا حدودی شاید بتوان چنین حدس زد و می تواند این شمارش تا اندازه ای نظر ما را درباره ارتباط ردیف با سیر تکاملی غزل تأیید کند.

در مورد قصیده نیز می توان گفت که اگرچه از نظر ردیف به پایه اهمیت غزل نمی رسد اما بتدریج سیر طبیعی آن با ردیف همراه است و چنانکه دیدیم در قرن چهارم اکثر قصاید و در حدود ۷۰٪ آنها بدون ردیف بودند اما در قرنهای بعد بترتیب این نسبت کم می شود و بر مقدار قصاید مردف افزوده می گردد. مثلاً از ۱۵۰ قصیده خاقانی ۱۰۰ تا مردف است.^{۸۰} و معدل قصاید بی ردیف او ۱/۵ است در صورتیکه از شصت قصیده عنصری^{۸۱} پانزده تا مردف است و معدل آن ۴ می شود.

رباعی که از همان آغاز مردف بود و کمتر رباعی بی ردیفی — خوب و موفق — در زبان فارسی می توان یافت. رباعیهای خوب و موفق تقریباً همه دارای ردیفند البته باز هم با در نظر گرفتن موارد استثنایی. بعضی رباعیها بطوری مردف است که فقط یک کلمه برای قافیه در آن باقی مانده مانند رباعی فیض کاشانی:

با من بودی منت نمی دانستم

یا من...

تا من...

و رباعیهای دیگری در المعجم جامی هم رباعی بی دارد که تقریباً

(۷۹) دیوان فغانی، بکوشش سهیلی خوانساری، چاپ اول، که این آمار از آنجاست.

(۸۰) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی.

(۸۱) باسداران سخن، ص ۹.

تمام کلمات آن ردیف است:

من در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تن در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تا کی چشمم سرشک حسرت ریزد
اندر غم هجر و دل به دیدار تو خوش^{۸۲}

قطعه‌ها وضعشان متفاوت است و حکم قاطع نمی‌توان بر آنها صادر کرد.

در مورد مثنوی باید یادآور شد که در موارد لازم یعنی جاهایی که شعر احتیاج به موسیقی بیشتری داشته از ردیف بیشتر استفاده کرده‌اند^{۸۳} مثلاً: در مثنوی مولانا در قسمت آغاز کتاب که جنبه شعری و عاطفی فوق‌العاده‌ای دارد از ۵۰ بیت ۱۳ بیت آن بی‌ردیف است و در مواردیکه مطلبی را می‌خواهد منظوم کند بی‌آنکه به جنبه‌های عاطفی و شعری توجه داشته باشد اغلب از این میزان یعنی زیادی ابیات مردف کاسته می‌شود و مثلاً در تفسیر حدیث ان الله خلق الملائكة و ركب فيهم العقل الخ^{۸۴} و تفسیر آیه‌ای پس از آن در میان پنجاه بیت، سی و هفت بیت آن بی‌ردیف است و موارد این شمارش و بررسی که بی‌هیچ توجه قبلی و محاسبه خاص انتخاب شده نشان می‌دهد که در مثنوی نیز شاعران استاد و بزرگ جایی که خواسته‌اند از موسیقی کلام برای تأثیر در عواطف و احساسات خواننده استفاده کنند نقش عجیب و موثر ردیف را نادیده نگرفته‌اند و از آن سودها

(۸۲) حقایق البلاغه، شمس‌الدین فکری، ص ۳۵۸.

(۸۳) مولانا قاسم گاهی در رساله قافیه نوشته که شعرا گفته‌اند در غزل ردیف زیب است و در مثنوی عکس آن مراجعه شود به تذکره هفت آسمان تألیف مولوی آغا احمد علی احمد، چاپ کلکته ۱۸۷۳ ص ۳ (افست تهران، ۱۹۶۵ کتابخانه اسدی).

(۸۴) مثنوی مولوی، چاپ میرخانی، ص ۳۶۱ دفتر چهارم.

جسته‌اند در خمسه نظامی نیز این خصوصیت دیده می‌شود مثلاً در داستان غزل خواندن مجنون برای لیلی^{۸۵} که موضوع جنبه غنایی و عاطفی دارد در ۵۰ بیت کمتر از ۱۵ بیت بی‌ردیف است ولی در قسمت اول کتاب در برهان بر حدوث آفرینش^{۸۶} در پنجاه بیت بیش از ۲۰ بیت بی‌ردیف است.

در مورد پیوستگی ردیف و موضوع و پیوستگی قافیه و ردیف از نظر ساختمان صوتی باید دقت شود و این نکته، گاهی، از نظر بلاغی سخت قابل دقت است مثلاً در این قصیده دکتر حمیدی:

درخت زرد شد و آسمان به قیر نشست
هوا دژم شد و دیماه جای تیر نشست

و قصیده احمد کمال:

بهار آمد و گل طرف جویبار نشست
بنغمه مرغ خوش آوا به شاخسار نشست

قافیه و ردیف در قصیده اول از نظر صوتی مناسبتر انتخاب شده است و در قصیده دوم، بعکس، هماهنگی میان حرکات مصوتهای قافیه با مفهوم ردیف دیده نمی‌شود زیرا مصوت ای در قصیده اول خود یکنوع حالت فرود آمدن و آرامش را که با نشستن سازگار است می‌رساند در صورتی که در قصیده دوم کشش آ در شاخسار یکنوع حالت حرکت بسوی بلندی را می‌رساند و با نشستن که در ردیف قرار گرفته بدرستی نمی‌خواند بلکه با آن نوعی تضاد دارد.

(۸۵) خمسه نظامی، از روی چاپ وحید، امیرکبیر، ۱۳۳۵ ص ۵۷۶.

(۸۶) همان کتاب، ص ۴۳۶.

ردیف: ویژگی شعر ایرانی / ۱۶۱

اما از نظر موضوعی نیز باید به مسأله هماهنگی ردیف و مفهوم شعر توجه شود یعنی شاعر در انتخاب ردیف به تناسب موضوع باید دقت زیادی نشان دهد از جمله قصیده بسیار عالی خاقانی در رثای فرزندش به مطلع:

صبحگاهان سرخوناب جگر بگشاید

زآله صبحدم از نرگس تر بگشاید^{۸۷}

که تکرار بگشاید در پایان ابیات گرفتگی خاطر و عقده بسته در گلوی شاعر را که هر لحظه در فشار و اضطرابش قرار داده نشان می دهد و از خواننده طلب گشایش این گره زندگی و این عقده بسته را می کند.

قافیه اندیشم و دلدارِ من
گویدم : مندیش جز دیدارِ من.
جلال الدین مولوی



نقدِ قافیه اندیشی

ناگفته پیداست که قلمرو شعر وسیع تر از آنست که تا مرز قافیه ها تصور شود. این اندیشه که قافیه را از ذاتیات شعر بشماریم — گرچه در ایران اندکی و در عرب بیشتر — طرفدارانی داشته است، اما همیشه هوشیاران و اهل نظر قافیه را بعنوان یک نیروی خارجی که به کمک شعر می آید می شناخته اند و بر اثر تحولات و دگرگونیهای که در افکار ناقدان و اهل شعر از چندین قرن پیش از این راه یافته است موضوع قافیه و حدود رابطه آن با ماهیت شعر بسیار مورد نظر قرار گرفته است.

بعضی آنرا نپسندیده اند و سد راه آزادی احساس و عواطف شاعر پنداشته اند و گروهی معتقد بوده اند که هنر یک شاعر فقط هنگامی به مرز کمال و پختگی و تأثیر می رسد که بتواند با وجود این دشواریها باز هم به مسیر خود ادامه دهد و گرنه شعر بیرون از آفاق همین محدودیتها و مشکلات جز یک نثر ساده و بی ارزش چیز دیگر نیست و هنرمند و شاعر کسی است که بتواند در برابر این دشواریها احساسات و تأملات خود را هرچه زیباتر و مؤثرتر بیان کند.

والث ویتمن، می‌گفت: « کیفیت شاعرانه در وزن و قافیه نیست، کیفیت شاعرانه در زندگی و بسیاری چیزهای دیگر و در درون آدمی است.»^۱ بعضی از شعرا هم قافیه را چنان دشمن می‌داشتند که مانند الوار آنرا کنسرت وحشتناک برای گوش خران^۲ خواندند. میلتن شاعر بزرگ انگلیسی نیز ارزشی برای قافیه قائل نبود و آنرا « جرنگ جرنگ مشابه در پایان مصارع» می‌نامید^۳ و حماسه بزرگ خود را که بنام بهشت گمشده Paradise Lost است بدون قافیه منظوم کرد و حتی قافیه را یک تزین افراطی بیجا می‌شمرد که باعث زشتی و بدقوارگی شعر می‌شود.^۴ در شرق این عقاید افراطی درباره قافیه تا این اواخر وجود نداشت و اگر گاه شاعری به تنگ می‌آمد و از لبریزی احساسات خود را نمی‌توانست در چهارچوب قافیه‌ها بیان کند می‌گفت: قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر. ولی با اینهمه از رعایت آن در شعر سرباز نمی‌زد. نخستین شاعر و ناقد عرب که در قرن اخیر نقشهای قافیه را با دیدی کاملاً انتقادی مورد بررسی قرار داده است، شاید، سلیمان البستانی (۱۸۵۶-۱۹۲۵) مترجم ایللیاده‌یمِرِ عربی باشد که در مقدمه خویش بر ایللیاد نکته‌های مهمی را درین باب یادآور شده است.^۵

تقید عرب به قافیه و اینکه شعر بدون قافیه شعر نیست بیشتر از ایرانیان است زیرا در زبان ایشان قافیه اهمیت بیشتری دارد و ابن رشیق می‌گوید شعر تا قافیه نداشته باشد شعر شمرده نمی‌شود و حتی در این باره بعضی معتقدند که شعر اگر مُصَرَّع شد در مفهوم شعر داخل تراست؛ زیرا

1) *Leaves of Grass*.

2) مکتب‌های ادبی، صفحه ۳۳۲.

3) *Poetry As Experience* P. 191.

4) *Literary Appreciation*, P. 118.

5) سلیمان البستانی والایاذة از جوزف الهاشم بیروت، دارالکتاب اللبنانی، الطبعة الثانية، ۱۹۶۰

قافیه بیشتری دارد^۶ و در حقیقت درجهٔ شعریت شعر را به میزان قافیه‌های آن وابسته می‌دانند.

البته بسیاری از اهل ادب عرب هم — بگذریم از فلاسفه و اهل منطق — قافیه را از لوازم ذاتی شعر نشمرده‌اند و معتقدند که امری عارضی است؛ زیرا معتقدند که قافیه چیزی جز پایان رسیدن عبارت موزون نیست^۷ و از تعبیر بعضی از ادیبان عرب چنین دانسته می‌شود که قافیه را همچون جامه‌ای بر اندام عروس شعر می‌شمرده‌اند.^۸

رویه‌مرفته از دو سوی افراط و تفریط که بگذریم خواهیم پذیرفت که اگرچه قافیه در جوهر شعر نقشی ندارد ولی در مرحلهٔ تأثیر بخشی و زیبایی آن نقشها دارد که بجای خود مورد بررسی قرار گرفته است.

بی‌هیچ گمان حالت و اندیشهٔ یک شعر که الهام می‌شود همراه با نوعی وزن است ولی قافیه هرگز این خصوصیت را ندارد و عنصری است که در مرحلهٔ پس از وزن و در حقیقت برای تکمیل آن و تنوع بخشیدن بدان به شعر می‌پیوندد. اگرچه شعرهای بی‌قافیهٔ زیبایی بخصوص در ادب فرنگ سروده شده است، با اینهمه مردم علاقه‌مندند که شعر را با قافیه بشنوند. ممکن است تصور شود که این یک عادت است اما اگر در کشور ما یک عادت باشد در زبانهای دیگری که از قرن‌ها پیش از این شعر بی‌قافیه دارند چرا این طرز فکر وجود داشته باشد و ما می‌بینیم که اکثر ناقدان خود بدین موضوع نظر دارند.^۹

در مورد اینکه ممکن است قافیه سد راه احساسات و عواطف و تخیل شاعر بشود نیز بحث‌های بسیار رفته است. از جمله میلتن در مقدمهٔ بهشت

۶) العمده، ابن‌رشیق ج اول ص ۱۵۱.

۷) مفتاح‌العلوم، سکاکی ص ۲۴۲.

۸) زهرالاداب، ج اول ص ۱۳۹.

گمشده خویش معتقد است که قافیه مزاحم است و هیچ لذتی ایجاد نمی‌کند و شاعران توانا در منظومه‌های برجسته خود آن را طرد کرده‌اند.^{۱۰} دکتر هشترویدی^{۱۱} می‌گوید: «روشن است که قافیه و بحر سد راه و مشکل عظیمی برای بیان هنرمند است و اگر هنرمند اندیشه و احساس خود را می‌توانست در قالب نثر بیان کند بهتر ادای معنی می‌کرد ولی رمز آفرینش شعر و وجه امتیاز آن در همین نکته است که شاعر توانا و هنرمند (به معنی واقعی) آنست که با وجود همین حدود و قیود بیان خود را به بهترین و زیباترین صورت ادا کند. بطوریکه غالباً شعر هنرمندی چون حافظ را اگر بخواهند به نثر برگردانند زیباتر و رساتر از شعر وی نخواهد شد زیرا بیان معنی حیات حق شاعر است همچنان که بیان کیفیات حیات حق زیست‌شناس.»

شاعران خود نیز به اهمیت این مشکلات و لطفی که ایجاد می‌کنند توجه داشته‌اند. وردزورث می‌گوید: دشواریهایی که بر سر راه شاعر در کار نظم آن اثر بوده... در خواننده احساسی مرکب از غبطه‌ای سودمند - که در تخفیف غمهایی که همیشه احساس می‌کند مؤثر است - بوجود می‌آورد^{۱۲} و والری از او خوشتر می‌گوید که: «شاعر کسی است که دشواریهای همراه هنر در او موجد افکار تازه‌ای شود و شاعر کسی نیست که دشواریها افکار تازه را از او سلب کند» و آندره مورو در دنباله این سخن والری می‌افزاید که: شاعر کسی است که بکوشد بوسیله کار مداوم بر همه دشواریها پیروز گردد.^{۱۳} پل والری عقیده داشت که اگر شعر کاملترین و خالص‌ترین هنرهاست

(۱۰) مجله سخن، سال سوم، ص ۴۳.

(۱۱) مجله دانشکده ادبیات تهران، شماره ۱ - ۲ سال پنجم ص ۶۰.

(۱۲) فشر ولباب، زکی نجیب محمود، ص ۳۹.

(۱۳) آندره مورو، من از شعر سپید سر در نمی‌آورم، سخن دوره نهم شماره چهارم.

از این روست که قهراً باید قیود متعدد گوناگونی را گردن نهد. اجبار مطلق قیود و قواعد شاعر را وادار می‌کند که از میان ازدحام انبوه «افکار» و «استعارات» که در روحش موج می‌زند و از میان مبتذلات گوناگون آنچه را که باید گفت و نوشت بدقت برگزیند^{۱۴}.

یکی از ناقدان اروپائی می‌گوید: آنها که قافیه را مورد اعتراض قرار می‌دهند می‌گویند این عمل خود وسیلهٔ مصنوعی‌ای است برای اینکه آهنگ شعر را ظاهر سازد. آنها معتقدند که شعرا باید از قافیه صرف‌نظر کنند و خوانندگان سعی کنند که بتوانند مفاهیم شعر را بدون قافیه هم درک کنند. با اینکه این یک استدلال ارزنده است و بنفع روح شعر و خواننده تمام می‌شود، ما نمی‌توانیم این سخن را بپذیریم؛ زیرا قافیه بخودی خود طبیعی است و بیشتر چیزهای طبیعی برای کسانی که آنها را استخدام می‌کنند بوسیلهٔ قرارداد جریان پیدا می‌کنند. دلیلی نیست که چرا شعر نباید قافیهٔ قراردادی داشته باشد؛ زیرا شعرا برای بیشتر خوانندگان زیباتر و جالب‌تر جلوه می‌دهد و هم از آن نظر که یک تزئین طبیعی به آن اضافه می‌کند.^{۱۵}

البته موضوع قافیه و پایهٔ اهمیت آن در شعر زبانهای مختلف، متفاوت است. در شعر فرانسه اهمیت آن بیشتر از انگلیسی و ایتالیایی است. ولتر می‌گفت: «ایتالیاییها و انگلیسیها ممکن است از قافیه چشم‌پوشند... هر زبانی صفت مشخصی دارد ما (فرانسویان) احتیاجی اساسی داریم به اینکه اصوات معینی در جای معین تکرار شود تا شعر ما به نثر مشتبه نگردد. همان طرز خواندن شعر در ایتالیایی و انگلیسی کافی است که هجاهای بلند و کوتاه را مشخص کند و همین نکته بی‌آنکه محتاج قافیه باشد آهنگ شعر را نگه می‌دارد. ما که در ظاهر خود هیچ یک از این

۱۴ (مکتب‌های ادبی، ص ۲۳۱).

خصایص را نداریم چرا از آنچه طبیعت زبان بما بخشیده است نیز دست برداریم»^{۱۶} همین مخالفت ها و دفاع هاست که سرانجام مسأله شعر سپید را در اروپا بوجود آورد و امروز در کشور ما نیز کم و بیش مطرح است. شعر سپید blank Verse شعری است که دارای وزن است اما قافیه ندارد مانند شعرهای میلتن شاعر بزرگ انگلیسی در بهشت گمشده.^{۱۷}

البته باید یادآور شوم که شعر سپید در کشور ما دارای مفهوم دیگری است چنانکه شعر آزاد هم جز معنی اروپایی خود مفهومی گرفته است. شعر سپید در ایران به شعری گفته می شود که از وزن و قافیه هر دو می گریزد و بوجود هیچ کدام از این دو نیازی احساس نمی کند. احمد شاملو در این باره می گوید: شعر سپید از وزن و قافیه از آرایش و پیرایش احساس بی نیازی شاید نکند اما از آن محروم است گویی شکنجه دیده ای سربزیر است که می خواهد عریان بماند تا چشم های تماشاگران داغهای شکنجه را بر تن او ببینند و راز سربزیری او را دریابند. و می گوید: به گمان من شعر سپید خیلی به زحمت می تواند نوعی شعر شمرده شود. اگر دعوی مدعیان بر سر آنست که شعر سپید نمی تواند شعر شمرده شود حق با ایشان است و بکار گرفتن کلمه شعر، از برای نامیدن آن، حتی از سر اجبار نیز نبوده است همچنان که کلمه «بودا» در «بوداپست» و لاجرم مردم «شهر بوداپست» داعیه بوداییگری ندارند و ایشان را با بوداییان جنگی نیست.^{۱۸}

در شعر امروز اروپا و بخصوص انگلیس. قافیه اگرچه آن تداول پیشین را از دست داده است با اینهمه متروک نیست و از قافیه با تجدید نظری در انواع آن شاعران هنوز کمک می گیرند و بر زیبایی شعر خویش و

(۱۶) وزن شعر، دکتر خانلری ص ۸.

(۱۷) Literary Hand - Book. P. 26.

(۱۸) مجله اندیشه و هنر، فروردین ۱۳۴۳ و یژه ۱. بامداد ص ۹ - ۱۵۸.

تأثیر آن می‌افزایند البته در شعر جدید بخصوص توازن assonance مورد نظر است؛ یعنی فقط هم‌آهنگی مصوتها هنگامیکه صامت‌ها در نمونه صداها نقش کمتری دارند^{۱۹} با اینهمه باید گفت که هیچ دسته از شعرا تاکنون مانند شعرای روزگار ما شعر بی‌قافیه نسروده‌اند و این طغیانی است که در برابر قافیه‌های سست قرن نوزدهم بوجود آمده است^{۲۰} اما در برابر این طغیان، شعر تجربه‌های توفیق‌آمیزتری حاصل کرد. الیوت در مقدمه‌ای که بر مجموع اشعار پائوند Pound نوشته است میان نظمی که جنبه محاوره‌ای و سخن گفتن دارد، با نظمی که جنبه تغنی و سرایش دارد، فرق قائل می‌شود... این بخوبی نشان می‌دهد که شعر غنایی به همان خوبی و زیبایی که براساس سنتها ممکن است بوجود بیاید می‌تواند بر شیوه سخن گفتن موزون بی‌قافیه نیز بوجود آید.^{۲۱}

چنانکه دیدیم و شنیدیم نقدهائی که بر قافیه در شعر اروپایی می‌شود و نکته‌هایی که در باب آن گفته می‌شود از نظر موانعی که در راه شاعر و شعر بوجود می‌آورد، چندان نیست که در باب قافیه شعر فارسی و عربی باید گفته شود؛ زیرا این مانع‌ها با صورت شدیدتری و با نیرویی به‌مراحل بیشتر از آنچه در شعر اروپایی دارند در برابر شاعران ایرانی و عرب قرار دارند و چه مایه زیان‌هایی که به شعر وارد می‌کنند که در اروپا مطلقاً مطرح نیست و ما اکنون به بررسی و طرح این مسائل در شعر فارسی و گاه عرب (به علت بعضی پیوستگی‌ها که شعر این دو زبان از نظر بعضی خصوصیات دارند) می‌پردازیم. بی‌آنکه بخواهیم هنر شگفت‌آور قافیه را در شعر منکر شویم.

نخستین مسئله که تمام نقص‌ها و بدبختیهای شعر از آن سرچشمه می‌گیرد مسئله قافیه‌سنجی است، یعنی نخست در نظر گرفتن قافیه و

19) *Poetry* by E. Drew P. 276.

20) *Ibid*, P. 39.

21) *Ibid*, P. 39.

آنگاه سرودن شعر. در اکثر کتب ادب عرب و بالطبع در کتابهای فارسی نیز این موضوع را یادآوری کرده‌اند که هرگاه می‌خواهی شعر بگویی نخست قافیه‌ها را در نظر بگیر، و ابن رشیق قیروانی می‌گوید: بهتر است که شاعر اگر قافیه شعر را نمی‌شناسد و آماده نکرده شعر نگوید.^{۲۲}

و صاحب عیارالشعر می‌گوید: باید اول مضمون را به نثر بیندیشد و الفاظ و قوافی و وزن مناسبش را آماده کند، هرگاه بیتی مناسب آمد بنویسد همینطور بیت بیت با اندیشه در قافیه‌ها بگوید بی‌آنکه شعر را مرتب کند ابیات را، با تفاوتی که از نظر نسبت به هم دارند، همانگونه بنویسد. وقتی ابیات زیاد شد و معنی کامل، با ابیاتی دیگر، آنها را به هم مربوط کند. بعد با دقت در آن بنگرد... اگر با قافیه‌ای که قبلاً ساخته مضمونی به ذهنش رسید که از اولی بهتر بود بسازد و اولی را از بین ببرد یا در آن تصرفی کند و برای آن قافیه‌ای که مناسب معنیش باشد پیدا کند^{۲۳} و همین دستور است که صاحب المعجم در کتاب خود آورده است.^{۲۴} از دیرباز دستور ادیبان به شاعران این بوده است که فهرستی از قوافی را در نظر بگیرند و بر کاغذی بنویسند آنگاه از میان آنها چیزهایی را که بکار می‌رود برگزینند و بقیه را دور بریزند ولی ابن رشیق می‌گوید: باید تمام را — از خوب و بد — جمع کرد تا بتوان هنگام عمل از میان آنها انتخاب کرد و این کاری است که ماهران فن می‌کنند^{۲۵} و ابوهلال عسکری چنین دستور می‌دهد که: هرگاه بخواهی شعر بگویی معانی را در ذهن خود حاضر کن، وزن و قافیه مناسبی پیدا کن، زیرا بعضی معانی در قوافی خاصی

(۲۲) العمده، ابن رشیق، ج اول، ص ۲۱.

(۲۳) عیارالشعر، ابن طباطبا ص ۵-۶.

(۲۴) المعجم، ص ۴۴۷.

(۲۵) العمده، ابن رشیق ج اول، ص ۲۱۱.

جای می‌گیرند یا بهتر سروده می‌شوند.^{۲۶}

صاحب‌المعجم نیز همین دستور را می‌دهد^{۲۷} با اینهمه می‌گفته‌اند: باید شعر در فرمان تو باشد نه اینکه تو در فرمان او باشی^{۲۸} و پیداست که با پذیرش سخن‌پیشین ایشان این حکم چنان بود که کج‌دار و مریز! زیرا در صورتی که قوافی و فهرست کلمات آن بخواهد بر ما تسلط داشته باشد ما دیگر از خود چندان اختیاری نداریم مگر در کلیات موضوع و پیداست که در یک شعر چه مایه ریزه‌کاریها و نکته‌هاست که شاعر باید در گزارش آن آزادی کامل داشته باشد.

این دستورهای ادیبانه است که مسیر شعر فارسی را به دنبال شعر عربی آنچنان راکد و بی‌جنبش کرده است و شعر را به صورت یک عمل هندسی و ریاضی درآورده است که شاعر هیچ اختیاری از خود نداشته است؛ زیرا وقتی قوافی را پشت سرهم در برابر خود نوشت روی زمینه انفعالی و سلسله‌تداعیهایی که از خواندن شعر قدما در مغز خود دارد به همان آفاقی که ذهن آنها متوجه شده می‌گراید و اگر خیلی بخواهد از خودش هنری نشان دهد در همان مضامین و فکرهایی که آنها از کلمات قافیه تداعی می‌کرده‌اند، تصرفاتی می‌کند و به خیال خودش مفاهیم جدیدی در شعر طرح می‌کند. در این باره نیما می‌گوید:

در شیوه قدیم [که براساس قانون تداعی مفاهیم شعری، از فهرست کلمات و قافیه‌ها، استوار است. م.] سازنده وزنی را بدون لزوم داشتن قدرت هنری (در شناختن وزن) در نظر می‌گیرد، فقط هنر بسیار

۲۶) الصناعتین، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۹.

۲۷) المعجم، شمس قیس رازی، ص ۴۴۷.

۲۸) العمده، ابن‌رشیق ج اول. ۱۱۱.

بچه گانه اش این است که از آن خارج نشود و بعد بدون جد و جهد شعرش را — که چندان مربوط به خود او نیست — به آن وضع وفق داده و می سازد مثل اینکه جدول ضربی را از بر کرده و پس می دهد. شبیه به یک عمل که با قالب معین تندتند خشت می زند. با وضع بیحالی که در شعرای زبردست قدیم ما نبوده است و در او که دلچک است هست و به کمک طبع «موزون» خود (که نتیجه شنیدن آهنگهای موزیکی است) اینکار را انجام می دهد مثل کندن گور برای خودش و دیگران و خواندن نماز برای تحصیل آخرت و مسلکی شدن به خیال پول و درجه بیاس اینکار و قافیه هایی که با شعور انسان ابتدایی برای کارش قبلاً تهیه کرده نه خود را بلکه هستی هر صنف از مردمی را که با او زندگی می کنند با خود باخته و غلام و فرمانبردار وزن و قافیه های «بیجا منزل» شعرش شده است. افکار و مقاصد مغز سبکسر و راحت او بی جلوه و تجسم مانده اند. چه بسا که آنها را در ضمن دست به دست کردن خروارها قافیه یا نبود قافیه و یا کج و کوله کردن آن از دست داده و زیر آوار کاری — که خودش نمی دانسته چه بوده است — مانده و دست در گریبان افکار و مقاصد مخالف با خود زده است.^{۲۹}

همین نکته اخیری که نیما بدان اشارت کرد یکی از مسائل مهم است که در باب تسلط قافیه بر اندیشه شاعران باید مورد بررسی قرار گیرد زیرا چه بسا که قافیه آنها را وادار بگفتن سخنانی کرده است که خود بدان

(۲۹) نیما یوشیج، دو نامه، صفحه ۷۳.

اعتقاد نداشته و یا واقعیت (منظور واقعیت علمی و فیزیکی یا فلسفی نیست همان واقعیتی که در هستی شعر لازمست) نداشته است و ما پس از این درباره آن سخن خواهیم گفت. بی هیچ گمان قافیه ها بر سراسر وجود اکثر شاعران شیوه کهن تسلط داشته اند مگر چند چهره استثنایی که معلوم نیست اگر آنها می خواستند این قوانین و سنت ها را نادیده بگیرند و آزادی بیشتری از نظر شکل احساس کنند چه چیزهایی در شعرهاشان مطرح می شد که ما امروز از آن بی خبریم. اندیشه حافظ در چه آفاقی سیر می کرد؟ شاید بعضی پیدا شوند که بگویند هیچ تفاوتی نمی کرد همین سخنانی را می گفتند که گفته اند.

اما این سخن جای تردید است زیرا اگر به خود این افراد با همان ذهنهای محدود مراجعه شود، اگر خود اهل شعر باشند اقرار خواهند کرد که اگر قافیه نبود دنیای فکر آنها تغییرهای فراوان می دید. شاید تصور شود که این از ضعف یک شاعر است که قافیه سد راه او شود؛ اما در عین حال که این مسئله را می پذیریم نمی توانیم قبول کنیم که شاعر هر چند نیرومند باشد وقتی بخواهد در چهارچوب قافیه ها - آنهم به شکلی که در شعر فارسی و عربی وجود دارد بخصوص در شکل قصیده - قرار گیرد تمام آنچه را که احساس می کند بتواند در شعرش بیاورد و آنچه را که در اندیشه و تأملات ذاتی او نیست و با جانش نیاویخته در شعرش نیاورد. یکی از متأخرین شعرای اصفهان در زمینه مدح که زمینه ای است مبتذل، می گوید:

موجه است شها عذر من که در مدحت

نجست قافیه زین بیش، طبع قافیه جو^{۳۰}

همین مسئله قافیه اندیشی و شیوع آن سبب شده است که اغلب

افرادی فهرست این قافیه‌های بیجان و مرده را در کتابهایی تنظیم می‌کرده‌اند تا کار این قافیه سنجان و ناظمان آسانتر باشد.^{۳۱} حتی در دوره‌های ابتذال شعر فارسی نمونه‌های خنده‌آوری از این کار قافیه‌سنجی داریم که یادآوری یک نمونه‌اش بی‌مناسبت نیست. در تذکره تحفه سامی می‌نویسد: مولانا غیاث قافیه: مولدش هرات، وجه تسمیه او اینکه هر غزل و قصیده که می‌گفت چندان که قافیه داشت (در اصل: نداشت) می‌گفت اگرچه غزل صد بیت می‌شد و اگر دیگری قافیه‌ای پیدا کردی که او نگفته بود او زر می‌داد و می‌خرید، و داخل شعر خود می‌ساخت و اصلاً مقید به معنی نبود.^{۳۲}

از جمله این کارها کاری است که حبیبش تفلّیسی در قرن ششم کرده است و به نام ترجمان القوافی شهرت دارد. در این کتاب نویسنده یا گردآورنده تمام قافیه‌هایی را که در هر حرفی وجود دارد جمع‌آوری کرده است^{۳۳} و نسخه آن موجود است. دیگران نیز کارهایی در همین حدود کرده‌اند و اصولاً فرهنگ‌نویسی فارسی در قدیم بیشتر بر همین اساس استوار بوده است که کلمات هم قافیه را پشت سر هم می‌نوشتند مثلاً فرهنگ لغت فرس اسدی و معیار جمالی سه بخش لغت کتاب اخیر از قافیه شعرهایی

(۳۱) اگر گفته‌های هرمان‌آته را بپذیریم شاعری بنام محمد عصار که منظومه‌ای هم بنام «مهر و مشری» داشته کتابی نوشته با عنوان «الوافی فی تعداد القوافی» که بنا به گفته هرمان‌آته مهمترین کتابی درین فن است و نسخه منحصر بفرد آن در کمبریج موجود است. رک: تاریخ ادبیات فارسی، هرمان‌آته ترجمه دکتر شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۳۷ ص ۲۵۴.

(۳۲) تذکره تحفه سامی، چاپ وحید دستگردی، ص ۱۶۱.

(۳۳) فرهنگ ایران‌زمین، ج پنجم شماره ۴ مقاله ایرج افشار در باب بیان الصناعات حبیبش تفلّیسی و دیگر آثار او. و از متأخران کتاب معاون الشعراء، یعنی گنجینه قوافی، مرتبه یوسف - گجرات، گجرات پرنینگ پرس بدون تاریخ، که نوعی فرهنگ قوافی شعر فارسی است.

که در مدح شاه شیخ ابواسحق گفته‌اند گردآوری شده است^{۳۴} و این کاریست که کم و بیش در زمان‌های دیگر وجود دارد و شاعران و ناقدان فرنگی بدان اشاره کرده‌اند از جمله مایاکوفسکی که می‌گوید: «سردبیر خواهد گفت: شعر شما خوبست... قافیه‌های اشعار شما بادیکسیونر قافیه‌های روسی تألیف ابراموف مطابقت می‌کند...»^{۳۵} و همچنین در فرانسه و انگلیسی نیز از این دست کتابهایی وجود دارد. و غالب فرهنگ‌های رایج انگلیسی ضمیمه‌ای بعنوان فرهنگ قافیه Vocabulary of rhymes دارند^{۳۶} و از کتابهای تخصصی این مبحث در زبان انگلیسی یکی کتاب جان واکر است که بعنوان فرهنگ قوافی در ۱۷۷۵ چاپ شده است^{۳۷} و مسئله قافیه سنجی عیب دیگری را نیز در پی دارد که نه تنها ناظران و شاعران کم استعداد را فراگرفته بلکه بر اکثر شاعران ایران و عرب تسلط دارد و آن موضوع استقلال ابیات هر قصیده است که به ظاهر حسنی می‌نماید و قدما هم آنرا جزء شرایط خوبی شعر می‌شمرده‌اند اما باعث پریشان‌گویی و سخنان ناسازگفتن می‌شود. و ما در این باره به تفصیل بحث خواهیم کرد.

استقلال ابیات و نقد آن :

به دشواری می‌توان در عربی قصیده‌ای را یافت که در آن تا پایان یک موضوع مطرح شده باشد. از نمونه‌های اندک آن قصیده تَأْبِطُ شَرّاً است:

(۳۴) واژه‌نامه فارسی، بخش چهارم معیار جمالی، ویراسته دکتر صادق کیا.

(۳۵) مایاکوفسکی، همان مقاله.

(۳۶) از جمله برای نمونه: 6 - 1182 P. Webster's Seventh New Collegiate Dictionary (1967)

37) John Walker: Rhyming Dictionary 1775.

انَّ بالشَّعْبِ الذی دُونَ سَلْعٍ
لَقَبَيْلًا ذَمُّهُ مَابُطْلٌ

که در اصالت آن و در جاهلی بودن آن جای بحث است و خطیب تبریزی
دلایل سبک شناسی وقائع کننده ای از خلف بن احمد در این باب نقل می کند^{۳۸}
و یا قصیده بدیع الزمان همدانی که سراینده آن بهرحال یک نفر
ایرانی است:

أَفَاطِمُ لَوْ شَهِدَتْ بَيْطَنِي خَبْتِ
وَقَدْ لَاقَى الْهَزْبُ أَخَاكَ بِشْرًا^{۳۹}

حتی رثا اغلب شامل موضوعات دیگری است غیر از صفات و مناقب
مرثی له. اصولاً ساختمان قصیده عربی به خودی خود کمک می کند به تعدد
موضوعات؛ زیرا هر بیت به تنهایی قائم بذات است و اغلب هر بیت از
ماقبل و مابعدش مستقل. و در شعر عربی اگر دو بیت به یکدیگر ارتباط
نحوی داشته باشند عیب شمرده می شود (تضمین، موقوف معانی) و همین
استقلال لفظی انگیزه استقلال معنوی است. معنی این سخن این نیست
که هر بیتی موضوع جداگانه ای دارد؛ بلکه مقصود این است که شاعر
هنگامی که می خواهد از موضوعی به موضوع دیگر گریز بزند طبیعت شعر
عربی او را در این راه کمک می کند؛ به علاوه، التزام یک موضوع با التزام
قافیه چندان امکان پذیر نیست؛ زیرا تغییر موضوع باعث می شود قوافی
تازه ای که متناسب موضوع جدید است ایجاد شود؛ اما اگر یک موضوع را
التزام کند قوافی مناسبی نخواهد یافت؛ مثلاً اگر بخواهد دریا را وصف
کند وقتی سلسله قافیه به ۲۰ - ۳۰ رسید التزام قافیه باعث چند گونگی
مضمون می شود.^{۴۰}

(۳۸) دیوان الحماسة، شرح العلامة التبریزی ۱/ ۳۴۲.

(۳۹) المقامات، بدیع الزمان همدانی، چاپ سنگی ۲۹۶ ص ۸۰.

(۴۰) التوجه الادبی، طه حسین و دیگران ص ۱۵۱.

این نکته است که ناقدان معاصر عرب آنرا به خوبی دریافته‌اند و درباره‌اش سخنها گفته‌اند و اصولاً تمام اهل ادب از دیرباز چنین می‌پسندیده‌اند که ابیات شعر مستقل باشد و جدا...^{۴۱}

ابن رشیق می‌گوید گروهی می‌پسندند که بعضی از ابیات به بعضی پیوسته باشد ولی من استقلال ابیات را می‌پسندم و اگر جز این باشد (در نظر من) نقص شمرده می‌شود مگر در موارد خاصی مثل قصه‌ها و امثال آن.^{۴۲}

و این مسئله استقلال و تجزیه قسمتهای مختلف یعنی مصرعهای شعر در عربی به اندازه‌ای پراهمیت تلقی می‌شده است که حتی استقلال نیمی از مصرع یعنی ربع یک شعر را هم می‌پسندیده‌اند و آن را از مدارج هنر شاعر می‌شمرده‌اند چنانکه در اغانی آمده است که معاویه بن بکریاهلی می‌گفت که من به حماد راویه گفتم علت توفیق و پیشرفت نابغه در شعر چیست؟ گفت به علت این است که به یک بیت او می‌توان بسنده کرد حتی به نیمی از بیتش نیز می‌توان اکتفا کرد و به نیمی از مصرع — یعنی ربعی از یک بیت — او هم می‌توان اکتفا کرد مانند این بیت او:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رَيْبَةً
وَلَيْسَ وَرَاءَ اللَّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبٌ

که هر نیمه‌ای از بیت از آن نیمه دیگری نیاز است^{۴۳} و ثعلب ابیات «مرجله» را که تمام اجزاء بیت به یکدیگر اتصال معنوی داشته باشند دورترین انواع شعر از عمود بلاغت می‌شمارد مانند این بیت:

۴۱) نقد الشعر، نسیب عازار ص ۱۴۲.

۴۲) العمدة، ابن رشیق ج ۱/ ۲۶۲.

۴۳) اغانی، چاپ بیروت، ۱۹۵۷ ج ۱۱ ص ۸.

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِ كُمْ
يَوْمَ الرَّحِيلِ فَعَلْتُ مَا لَمْ أَفْعَلْ^{۴۴}

این نوع پسند بطور کلی باعث شده که ناقدان هرگز به حالت ترکیبی یک شعر توجه نکنند و مقداری هم از این عدم توجه نتیجه این بوده است که اغلب ناقدان عرب علمای دستور زبان و نحو بوده‌اند که شعر را بدیده یک شاهد نحوی یا لغوی می‌نگریسته‌اند فقط از این رهگذر بوده است که شعرها را مورد نقد قرار می‌داده‌اند و برای آنها در موضوع مورد نظرشان همواره یک بیت کافی بوده و به بعد و قبل آن کاری نداشته‌اند و هرچه قصیده شواهد بیشتری می‌داشت از نظر آنها جالب‌تر می‌نمود^{۴۵} و این استقلال ابیات به حدیست که باعث شده است در نقل قصاید روزگار جاهلیت از نظر ترتیب میان راویان اختلاف باشد.

درباره فلسفه وجودی این وحدت ابیات ناقدان معاصر عرب بحث‌های بسیاری دارند که اینک با گزارش مختصری اشارت‌وار از آن می‌گذریم چرا که به مبحث اصلی ما ارتباط بسیار دارد و یک جهت عمده آن مربوط بوجود قافیه است، چنانکه خواهیم دید. بگذریم از اینکه این خصلت کلی هنر مشرق است:

۱- محیط زندگی عرب: بی‌تنوع بودن زندگی صحرایی و یک‌نواختی مشاهدات عرب در محیط صحرا، یعنی در حقیقت آنچه می‌دیده باعث یکنواختی قافیه‌ها شده است. در این باره یکی از ناقدان عرب می‌گوید: بدون شک ساختمان اجتماعی عرب بهترین تفسیرکننده وحدت ابیات قصیده است؛ زیرا همان وحدتی که در قبیله هست در شعر نیز وجود دارد. همانطور که قبایل فراوان در هیچ چیز جز خون با یکدیگر

(۴۴) دکتر محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، قاهره، مطبعة نهضة ص ۲-۳۷۱.

(۴۵) فی اصول الادب، احمد حسن الزيات، ص ۹-۴۶.

وحدت ندارند، ابیات قصیده نیز که مجموعه ای از همین وحدت هاست هیچ ارتباطی جز بوسیله قافیه ندارند. وحدت هر بیت از مجموعه عناصر متشکله بوجود آمده چنانکه هر قبیله ای از افرادی. همانطور که قبیله وحدت متکرر اجتماع بدوی است بیت نیز وحدت متکرر در قصیده است.^{۴۶} از سوی دیگر محیط جغرافیایی و افق صحرا نیز در این وحدت بیتها احساس بیکرانگی را تفسیر می کند و این خصوصیت و جوهر هنرهای اسلامی است و پیش از این دیدیم که ویژگی تکرار را نیز تفسیر می کند. همچنین در پرتو این بحث می توانیم وحدت آثار هنری را هم تفسیر کنیم. وحدت ساده یا وحدت پیچیده که از چندین عنصر بوجود آمده است که هر کدام از دیگری استقلال دارند و جز امتداد زمانی و مکانی هیچ چیز دیگر آنها را به هم پیوند نمی دهد.

شک نیست که آدم صحرا گرد صحرانشین جز دایره افق چیزی نمی بیند و این دایره پیوسته و بزرگ را احساس می کند بی آنکه بتواند به آخر آن برسد و از هر طرفی برای آن کرانه ای بجوید. از هر سو همان دایره را می بیند از شمال و جنوب و چپ و راست. منظره ها دگرگون می شود و این دایره همچنان با ابعاد مساوی گسترده است. از این روی اعراب امتداد را نتوانستند احساس کنند زیرا امتداد از احساس دو طرف بوجود می آید مثل خط مستقیم و در صحرا خط مستقیم وجود نداشت و افق دایره شکل بود و آدمی مرکز این دایره. این احساس بی کرانگی دایره در ذهن اعراب نقش بسته بود و همه جا دایره می دیدند و از همین نظر بود که قصیده همچون سفری بود که چندین اقامتگاه در فاصله آن باشد و هر اقامتگاهی یک خصوصیت و خاصیت معین داشته باشد یا بهتر است بگوییم مجموعه ای از ابیات بود، و هر بیتی دایره مستقلی که در حقیقت

(۴۶) الاسس الجمالیة فی النقد العربی، عزالدین اسماعیل، ص ۱۴-۳۱۳.

یک اقامتگاه بشمار می‌رفت. توجه به قصیده معلقه امرء القیس و حارث بن حلزه این معنی را در خصوص طبیعت ساختمانی قصیده عربی تأکید می‌کند.

بازگشت وحدت ابیات به همان افق دایره‌وار صحرایی است^{۴۷} شعر عربی احساس امتداد نمی‌کرده است زیرا شاعر احساس چنین محیطی که به شکل خط مستقیم باشد نمی‌کرده است بلکه دایره می‌دیده است و به هر جا که می‌رفته است باز خود را در همین دایره می‌دیده است و از همین رهگذر است که یک معنی هرگز امتداد پیدا نمی‌کرده زیرا دایره طبعاً امتداد ندارد برخلاف خط که در یک جهت امتداد می‌یابد.^{۴۸} اصولاً برای یک شاعر عرب هستی در این دایره‌های مشابه تکرار می‌شد و این تکرار جز تکرار وحدت‌های مستقل نبود. از سوی دیگر نیز محیط عربی صحرا را می‌توان در مسئله وحدت ابیات قصیده مؤثر دانست چنانکه یکی از ناقدان معاصر می‌نویسد: «ناقدان امروز قصیده عربی را انتقاد می‌کنند که «وحدت» ندارد و می‌گویند: اگر بسیاری از ابیات آنرا حذف کنیم نقصی بدان وارد نمی‌شود. آنها فراموش کرده‌اند که عربها وحدت قصیده را در جهت وزن و قافیه مورد نظر قرار داده‌اند زیرا عنایت ایشان به موسیقی و آهنگ بیشتر از توجه به معانی و خیال است. بنابراین، قصیده، چنانکه بنظر می‌رسد تکه‌تکه نیست بلکه عربها بیشتر به موسیقی آن توجه کرده‌اند و با آوردن هر قافیه آهنگی را احساس می‌کرده‌اند که توالی قطعات را با نظم خاصی حفظ می‌کرده است و بی سبب نیست اگر گاه گاه سخن از یک بیت به میان می‌آید چنانکه می‌گویند اشعر بیت قالتها العرب یا امدح بیت.»

۴۷) اگرچه دایره نوعی احساس وحدت هم ایجاد میکند.

۴۸) الاسس الجمالیة فی النقد العربی، ص ۸-۲۶۷.

شاعر عرب به علت اهمیتی که به موسیقی شعر می‌دهد از وحدت^{۴۹} معنی برکنار مانده و به وحدت وزن و قافیه بسنده کرده است و کلمات زبان نتوانسته است این دو وحدت را در شعر او ایجاد کند.^{۵۰}

۲- اُمّی بودن عرب: می‌دانیم و پیش از این بحث کردیم که در محیط‌های امی و ناخوانا همواره سعی در این است که گفتارها کوتاه و موجز باشد تا زودتر به حفظ سپرده شود و در خاطر بماند زیرا در جایی که کتابت رایج نباشد عبارات طولانی و دراز را نمی‌توان حفظ کرد ناگزیر بالطبع این گرایش در ذات عرب بود که آنچه را می‌خواست بگوید در کوتاه‌ترین عبارتها بازگو می‌کرد همین نکته نیز در شعر عرب تأثیر کرد و باعث شد که هر مطلبی را در یک بیت تمام کنند.^{۵۱}

۳- مهمترین موضوع که شاید از همه این دلایل مسلم‌ترین باشد موضوع قوافی و به اصطلاح ناقدان کلاسیک عرب، عمود شعر است توجه به عمود شعر باعث می‌شود که شعرا از خود ابتکاری نشان ندهند و در همان راهی که عمود شعر برای شاعر ترسیم می‌کند محدود بمانند^{۵۲} و یکنواختی مضامین و تشبیهات و موسیقی شعر عرب را که بعضی مانند احمد امین نتیجه محیط صحرا می‌دانند ناقدان دیگر به همین مسئله عمود شعر برمی‌گردانند و مسئله سرقات را نیز بعضی از همین رهگذر تفسیر می‌کنند.^{۵۳} چنانکه خواهیم دید.

۴۹) در همین رساله راجع بعلت اهمیت دادن عرب به موسیقی شعر بحث شده است بدانجا رجوع شود.

۵۰) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس ص ۱۹۶.

۵۱) الاسس الجمالية، ص ۳۴۱.

۵۲) مشكلة السرفات فی النقد العربی، ص ۱۹۳. ۵۳) همان کتاب، ص ۱۹۴.

این تسلط قافیه بر اندیشه و احساس شاعران، گذشته از اینکه استقلال فکر و آزادی تأمل را از ایشان گرفته است باعث شده است که در شعر عرب اصولاً حماسه و شعرهای بلند و چند صد بیتی بوجود نیاید و زبان عرب با این آمادگی عجیب از داشتن حماسه محروم بماند. اگرچه درباره نبودن حماسه در ادب عرب بحثهای بسیار کرده اند و جای یادآوری یک یک آن نظرها نیست اما آنچه که مورد توجه همه ناقدان بوده و تقریباً قولی است که جملگی برآنند این است که چون قافیه در قصیده مجال شاعران را تنگ می کند فضایی که بتواند حماسه در آن بوجود بیاید ایجاد نمی شود، قالب مثنوی هم که در عرب توفیق نیافته است (برعکس فارسی) گویا از آنجا سرچشمه می گیرد که این قالب در عربی اصالتی ندارد و جنبه تقلیدی دارد و ما درباره این موضوع پس از این بحث خواهیم کرد.

چنانکه دیدیم این شرایط مختلف و بویژه، همین مسئله تسلط قافیه ها و رعایت عمود شعر، باعث شده است که یک قصیده عربی از نظر تعداد ابیات هم محدود بماند. بگذریم از اینکه همان ابیات محدود هم هر کدام داری موضوعی و سخنی هستند. اصولاً قصیده که عالیتین و اصیل ترین شکل شعر عربی است و به قول ناقدان عرب بارزترین مظهر شعر عرب بشمار می رود^{۵۴} این التزام قافیه ها آنرا محدود به حدود ۶۰ - ۷۰ بیت کرده است و اکثر بزرگان شعر عرب قصایدشان از ۴۰ - ۵۰ تجاوز نمی کنند چنانکه قصاید متنبی چنین است و ابوتمام و بختری هم از این حد تجاوز نکرده اند^{۵۵} و بجز ابن الرومی که بعضی از قصایدش تا

(۵۴) التوجه الادبی، طه حسین و دیگران ص ۱۵۷.

(۵۵) همان کتاب، ص ۱۵۰.

۴۰۰ بیت می‌رسد هیچ یک از شعرا تا این حد نتوانسته‌اند قصاید خود را طولانی کنند^{۵۶} بسیاری از شعرا کوشیده‌اند که شعر خود را به ۱۰۰۰ بیت برسانند اما اینکار باعث شده است که قوافی آنها اغلب مضطرب و دور از استعمال باشد.^{۵۷} این خصایص که ذاتی زبان عرب بود گریبانگیر شعر فارسی نیز شد و ایرانیان با پذیرفتن شکل قصیده همان گرفتاری‌ها را که اعراب داشتند برای خود درست کردند بگذریم از اینکه قالب مثنوی را هم در کنار داشتند که برای موضوعات داستانی و حماسی آمادگی بسیار داشت؛ اما شکل قصیده که بی‌هیچ گمان پدیده محیط صحراست بر شعر فارسی به میزان بسیاری فرمانروایی حاصل کرد و میدانی شد برای مدح و ستایش امیران و خانان و دیگر زورمندان. البته به استثنای چند مورد خاص مانند ناصر خسرو. در این باره یکی از مستشرقین می‌نویسد: رابطه زیاد نزدیک با فرهنگی که از بیابان سرچشمه گرفته بود روحیه ایرانی را «صحرايي» کرد و قدرت کامل این روحیه فقط از راه زبان بومی ایران میسر شد. در هیچ رشته‌ای از ادبیات این قضیه بیش از شعر— که هم اکنون به بحث درباره آن خواهیم پرداخت— صدق نمی‌کند. ذوق اعراب در شعر را می‌توان در قصیده خلاصه و تحسین کرد. قصیده یعنی چکامه‌ای که در آن قصد و یا منظوری است و مرکب از ۱۰۰ بیت یا بیشتر بوده است... هر بیت واحد مستقلی بوده و جولانگاه دانش و کمال و استادی در سخن و میدانی بوده که برای تخیل پر حرارت شاعرانه کم و برای تقلید و اغراق و غلو و بلاغت لفظی فراخ بوده است.^{۵۸}

بعد بحث می‌کند که ایرانیان قالب قصیده را از عرب گرفتند و...

۵۶) النقد الادبی، احمد امین ص ۲۳۶.

۵۷) التوجیه الادبی، ص ۱۵۷.

۵۸) ا. ج. آربری میراث ایران، ص ۳۳۲.

بگذریم. تنها فایده‌ای که از این تنوع مضامین قصیده حاصل شده است این است که در آن هنگام که شاعران هدفی جز مدح نداشتند تعدد موضوعات خود وسیله‌ای بوده است برای اینکه در نظم تنوعی ایجاد کند با حفظ غرض اصلی که مدح است.

با این امکانات شاعر توانست که مقداری وصف و غزل و حکمت و امثال آن در شعر بیاورد...

روی همین جهت است که چنانکه دیدیم در یک قصیده می‌توان بسیاری از ابیات را برداشت و یا جای آنها را با یکدیگر عوض کرد چنانکه هیچ زیانی هم به شعر نرسد همانطور که ابن طباطبای دستور می‌داد^{۵۹} این پریشانگویی شاعران محدود به شاعران مداح نیست حتی افراد متفکری مانند ابوالعلاء معری هم بدست انداز این پریشانگویی‌ها افتاده‌اند؛^{۶۰} و امروز ناقدان معاصر بر کار او در همین باب خرده‌هایی می‌گیرند که این سخنان او را هیچ چیز دیگر جز سلسله قافیه‌ها و اوزان بیکدیگر پیوند نمی‌دهد^{۶۱} و این مسئله را ناقدان اروپایی نیز با همه محدودیتی که سلطنت قافیه در شعر ایشان دارد متوجه شده‌اند و بعضی یادآورند که شاعر — با حفظ وحدت قافیه — مشکل است بتواند اصالت و خوبی شعر را حفظ کند^{۶۲} زیان عمده‌ای که از موضوع وحدت ابیات و رعایت عمود شعر، به شعر عرب و در دنباله آن به ادب فارسی رسیده است محدودیت افق کار شاعران است که از دایره تقلید پیشینیان و معانی متداعی ایشان از قافیه‌ها تجاوز نکردند احمد امین می‌گوید: از نمودارهای

(۵۹) الاسس الجمالية، ص ۳۴۳.

(۶۰) در باب نقد معری از قافیه مراجعه شود به النقد واللغة فی رسالة الففران، از دکتر امجد الطرابلسی.

مطبعة جامعة سورية ۱۹۵۱ ص ۱۱۳ به بعد.

(۶۱) احمد الشایب، ابحاث ومقالات، ص ۱۷۴.

(۶۲) مشكلة السرفات فی النقد العربی، ص ۲۶۵.

فراوان غلبهٔ عنصر تقلید بر ادب عرب یکی این است که تمام ملتهای عرب شعرشان بهم شبیه است، با اینکه از نظر تاریخ و محیط جغرافیایی با هم فاصله دارند.

ادب اندلسی شبیه ادب مصری است و باز هر دو شبیه ادب عراقی اند و به دشواری می‌توان میان شعرها از این نظر تفاوتی تشخیص داد. شاید به سبب این است که همه پیرو یک دین‌اند و این دین همه را به احترام عرب دعوت می‌کند و در نتیجه وادار به تقلید اسالیب ایشان می‌کند^{۶۳} اما این گفتهٔ او محل تردید و تأمل بسیار است و بهتر آنست که موضوع را بهمان مسئلهٔ مورد بحث یعنی تسلط قافیه‌ها و عمود شعر برگردانیم. در ادب فارسی نیز چنین است و بگفتهٔ یکی از شاعران معاصر شاعر ایرانی کهن در جندق و بیابانک و دیگر نواحی کویر، بهار را چنان وصف می‌کرد که در ساحل سرسبز خزر و جنگلهای رنگ‌رنگ مازندران^{۶۴} و این نبود جز اینکه او خود را بدست شکل شعر سپرده بود و یا اصلاً احساس اصیل نداشت و هر چه قافیه‌ها پشت سر هم تداعی می‌کردند — و این تداعی هم بر اثر زمینهٔ انفعالی‌ای بود که از خواندن آثار قدما داشت — در همه یکسان بود، شعرها هم بطور ریاضی‌واری بیک نتیجه می‌رسید. محمدمصطفی هداره در این باره سخنی دارد که نسبت به شعر فارسی نیز تا حدوی تطبیق می‌کند. وی می‌گوید: توجه عمود شعر به جزئیات بی‌آنکه اسرار زیبایی فنی را شامل باشد میدان بدعت را — در غیر جزئیات تعبیر — در ادب عرب محدود کرد و آن را در دایرهٔ معانی جزئی و حدود صنایع لفظی محصور کرد از این نظر است که بیشتر شعرهای عربی قالب‌هایی تکراری است در میدان عمومی قصیده و از همینجاست

(۶۳) النقد الادبی، احمد امین ص ۲۵۱.

(۶۴) فریدون توللی، مقدمهٔ رها.

که سرقت در ادب عرب سرچشمه می‌گیرد زیرا عمود شعر راههای سخن گفتن را در مجال‌های محدود محصور کرده است و شاعران را واداشته است که نیروی خودشان را متوجه معانی جزئی کنند و یا متوجه صنایع لفظی و اینجاست که در دست‌اندازی که باید بیفتند می‌افتند و معانی جزئی و صنایع لفظی توارد می‌شود و شیوه بیانشان بهم نزدیک می‌شود امری که عمود شعر جزئیات آنرا ترسیم کرده است، بی‌آنکه خودشان — اغلب — قصد تقلید داشته باشند.^{۶۵} در نقطه برابر این عقیده بعضی از ناقدان نظری دیگر دارند معتقدند که قضیه عکس این است و می‌گویند: قصیده با همان حد متوسط طول برای بیان اغراض شعر عربی که شاعران داشته‌اند کافیست زیرا موضوعاتی که ایشان بدان پرداخته‌اند نیازمند بیشتر از یک قصیده متوسط نبود.

بعضی معتقدند که همین محدودیت قصائد عربی باعث شده است که شاعران عرب به موضوعات درازدامن مانند داستان‌هایی که به چندین هزار بیت نیازمند است نپردازند و این عدم توجه محصول محدودیت شعرشان بوده است اما می‌توان گفت که عکس این موضوع نیز می‌تواند صادق باشد که محدودیت موضوع باعث محدودیت شکل قصاید شده باشد و اگر شاعران عرب می‌خواستند که درباره موضوعات طولانی سخنی بگویند نظامی دیگر در قوافی بوجود می‌آوردند که محدودیت نداشته باشد.^{۶۶}

این مسئله محدودیت فضای شعر که از عمود شعر سرچشمه می‌گیرد باعث شده است که شعر را برای فهم سهل و آسانتر کند زیرا روح برای آن آماده‌تر است یعنی در حقیقت متوقع این نوع معانی است. اما تأثیر روح در برابر این نمونه‌های محدود، اندک‌اندک ضعیف می‌شود زیرا کثرت الفت و طول عهد باعث ضعف احساس می‌شود و یا به مرحله ناخودآگاه

(۶۵) مشكلة السرفات فی النقد العربی، ۱۹۱.

(۶۶) التوجیه الادبی، ص ۱۵۰ شماره ۲.

می‌رسد.^{۶۷}

ابن اثیر با توجه به همین محدودیت مجال قصیده و قافیه‌های پی‌درپی در عربی است که می‌گوید: عجم بر عرب تفضیل دارد زیرا فردوسی ۶۰/۱۰۰ بیت شعر گفته و شاهنامه کتابیست که نمونه‌عالی فصاحت است و این نوع شعر در عربی، با همه گسترش آن، یافت نمی‌شود با اینکه لغت عجم مثل قطره‌ایست در مقابل دریایی در نسبت با زبان عرب^{۶۸} و این نکته مهمی است که متأخران از ناقدان عرب هم خود متوجه آن شده‌اند که اغلب مسئله عدم وجود حماسه را در ادب عرب نتیجه همین مجال تنگ قافیه‌های پی‌درپی می‌دانند بخصوص که قالب مثنوی در این زبان توفیق چندانی بدست نیاورده است اگرچه علت اصلی را هنوز بطور مسلم نمی‌توان بازشناخت و بدرستی پاسخ گفت.^{۶۹} گرچه بعضی احتمال داده‌اند که شاید عرب قصه‌های منظومی داشته است که چون تاریخش از حوادث بزرگ چیز مهمی نداشته آن قصه‌ها فراموش شده‌اند.^{۷۰}

ولی می‌توان گفت که به علل ذیل حماسه مطلقاً در ادب عرب وجود نداشته است: نخست آنکه قبایل از یکدیگر جدا بودند و پیداست که حماسه بر اساس احساس ملی بوجود می‌آید و تبلور این احساس در ضمیر آدمی هنگامی است که جامعه‌ها در بوتۀ یک ملیت قرار گیرند و افراد احساس کنند که از چه قومی هستند و زندگی قبیلگی این امکان را ندارد. دیگر اینکه هیچ جنگ ملی در تاریخ ایشان بوجود نیامده است. دیگر مسئله سطحی بودن دین آنها در دوره قبل از اسلام است. در اغلب حماسه‌ها یا در تمام آنها دین یکی از عناصر بزرگ است در حالیکه عرب

(۶۷) ابن زبدون ص ۴۷۰.

(۶۸) ابن اثیر، المثل السائر، ج ۲/ ۹ - ۴۱۸.

(۶۹) القصص فی ادب العرب، محمود تیمور ص ۵۳.

(۷۰) ابحاث ومقالات، احمد الشایب ص ۲۱۴.

نسبت به ادیان خود چندان ایمانی نداشتند. دیگر محدودیت افق است که از محیط خود هرگز پا بیرون ننهادند و هرگز خیالشان اوج نگرفت و این خود از ارکان حماسه است. دیگر اینکه عرب هرگز در یک نقطه استقرار نداشتند و شعر حماسی هر ملت پس از روزگار استقرار آنها بوجود می‌آید. دیگر — که عمده است — مسئله کیفیت شعر عرب است که عنایت شاعر به جنبه غنایی محض بوده است و اگر گاه گاه شاعری می‌خواست قصه‌ای را در ضمن قصیده‌ای بیاورد بطور طولانی نمی‌آورد و همین عنایت به الفاظ او را وادار می‌کرد که از این حد تجاوز نکند و یک شعر عرب از ۱۰۰ بیت اغلب تجاوز نمی‌کرد و قصائد معلقات را عرب از همین نظر بنام «مطولات» هم می‌خواند که در نظرش طولانی جلوه می‌کرد.^{۷۱} همین مسئله عمود شعر و محدودیت مجال شعر عرب که خود سنتی شده است باعث شده که عرب این استقلال ابیات و تسلط قافیه‌ها را با شدت بسیاری همیشه محافظت کرده و از همین رهگذر مسئله پیوستگی ابیات را عیب می‌شمرده است. چنانکه دیده‌ایم اغلب ناقدان و اهل بدیع در این زبان شعرهای موقوف معانی را (که تضمین در آن هست) عیب می‌شمرند مثلاً ابن معتر بر امرؤ القیس ایراد می‌گیرد که دو بیت او چنین بیکدیگر پیوند دارند^{۷۲} و ابوهلال عسکری این کار را «قبیح» می‌شمارد^{۷۳} و قدامة بن جعفر نیز بر این شعر عُرْوَةُ بْنُ الْوَرْد:

فَلَوْ كَالْيَوْمِ كَانَ عَلَى أَمْرِي
وَمَنْ لَكَ بِالتَّهْ بَرَفِي الْأُمُورِ
إِذْ لَمَلَكْتُ عِصْمَةَ امْ وَهْبِ
عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَنِ الصُّدُورِ

(۷۱) فن الشعر الملحمی، احمد ابو حاقه، بیروت ۱۹۶۰ ص ۵ — ۷۳.

(۷۲) ابن المعتر و تراثه، ص ۵۵۷.

(۷۳) الصناعتین، ابوهلال، ص ۳۶.

ایراد می‌گیرد که معنی بیت نخستین تمام نمی‌شود مگر به بیت دوم^{۷۴} و در کتاب دیگرش هم اینکار را به صراحت از عیوب می‌شمارد^{۷۵} اما ناقد هوشیاری مانند ابن اثیر که زاویهٔ توجه او به زیباییهای سخن جز اندیشه‌های ناقدان دیگر است عقیده‌ای خلاف این دارد و می‌گوید: اینکه بعضی تضمین اسناد را عیب دانسته‌اند در نظر من درست نیست زیرا فرقی وجود ندارد بین دو بیت شعریا دو فقره از کلام که بهم متصل باشند زیرا شعر هر لفظ موزون مقفی^{۷۶} است که مفهومی را برساند و کلام مسجوع، لفظی است که مقفا باشد و فرقی‌شان فقط در وزن است از آن جمله قول امرؤ القیس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بَكَلْكَلٍ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي
بَصِيحٌ؟ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ^{۷۶}

و در ادب معاصر عرب شاعران بعثت تحولی که در کیفیت شعری بوجود آمده است این موضوع را عیب نمی‌شمارند بلکه نوعی حسن بشمار میرود چنانکه این ابیات:

خَيْمَ اللَّيْلِ فَوْقَ رُكْبِ
أَثْقَلَتْهُمْ رِحَالُ حُبِّ
لَيْسَ يَذْرُونَ أَيَّ دَرْبٍ
يَنْتَهَى بِاللِّقَاءِ وَقَلْبِي

(۷۴) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ۱۳۰.

(۷۵) قدامة بن جعفر، نقد النثر، چاپ طه حسین و عبدالحمید العبادی ۸۹.

(۷۶) المثل السائر، ص ۳۴۲.

فی مطایا الركوب
کاذ شوقاً یدوب

سخت مناسب و خوش آهنگ بیکدیگر موقوفند^{۷۷} و پیداست که اینکار به میزان توفیق شاعر بستگی دارد و اگر شاعر هدفی و اندیشه‌ای در شعر داشته باشد ناگزیر خواهد بود که بدینکار بپردازد چنانکه در این ابیات از حماسه ارجمند فردوسی که در نهایت زیبایی و پیوستگی است:

کنون گربه دریا چوماهی شوی،
و یا چون شب اندر سیاهی شوی،
و یا چون ستاره شوی بر سپهر،
ببری ز روی زمین پاک مهر،
بگیرد هم از تو پدر کین من،
چوبیند که خشت است بالین من:

(فردوسی - رستم و سهراب)

و صاحب المعجم نیز توقیف معانی را چندان قبیح نمی‌داند که در ردیف معایب درآید بلکه معتقد است: از این جنس افتد که سخت بدیع و نادر باشد چنانکه مسعود سعد گفته است:

جواد کفی عادل دلی که در قسمت
ز ظلم و بخل نیامد نصیب او الا
که جام باده به ساقی دهد ز دست تهی
به تیغ سربزند کلک را نکرده خطا^{۷۸}

شعر فارسی این مسئله را از اصول عمده کارش می‌شمارد زیرا

۷۷) شعراء الرابطة القلمیه، ص ۲۵۸.

۷۸) المعجم، شمس قیس رازی ص ۲۹۴.

شاعرانی که تأملی و اندیشه‌ای دارند، ناگزیرند که ابیاتشان به یکدیگر پیوستگی داشته باشد و ما در بحث قالبهای شعر این موضوع را به تفصیل مورد بحث قرار خواهیم داد.

در قدیم نیز شاعران گاهی تا پنج شش بیت، شعر خود را موقوف می‌آوردند^{۷۹} نقص دیگری که قالبهای پی‌درپی در شعر عرب وارد کرده است و از تقید فراوان شاعران به سنت قافیه‌پردازی سرچشمه می‌گیرد موضوعی است که در کتابهای نقد و بدیع بنام اقتضاب مطرح کرده‌اند. اگر شاعر مسیر سخن خود را ناگهان بی‌هیچ مقدمه‌ای دگرگون کند اقتضاب نام دارد. ابن‌اثیر این کار را یعنی تغییر مسیر سخن را در صورتیکه با تخلص و نوعی گریز باشد از توانایی شاعر می‌شمارد^{۸۰} و می‌گوید که متأخران از شعرا همه تخلص می‌کرده‌اند اما قدما کارشان بیشتر اقتضاب بوده است؛ یعنی بی‌هیچ مقدمه‌ای مطلب را قطع می‌کرده‌اند^{۸۱} از نمونه‌های تخلص خوب، در شعر فارسی این تغزل معزی است:

ای زلف دلبر من پرچین و پرشکنی
گاهی چون وعده او گاهی چو پشت منی
که دام سرخ ملی گه بند تازه گلی
که درع معصفری گه طوق نسترنی

که خوشه عنبی گه عقده ذنبی
که پرده فمری گه حلقه سمنی
چون رای تیره دلان پر پیچ و تاب و خمی
چون راه بد کنشان پر رنگ و زرق و فنی

۷۹) حدائق الحقائق، شرف‌الدین رامی، چاپ دانشگاه، ص ۱۴۰.

۸۰) المثل السائر، ص ۲۵۹.

۸۱) نسیم‌عازار، نقد الشعر، ص ۱۴۳.

گویی دلیل غمی کاسیب جان و دلی
گویی قضای بدی کاشوب مرد و زنی
نور فریشتگان در زیر دامن توست
از تیرگی تو چرا چون جان اهرمنی؟

از مشک سوده کشی بر سیم ساده رقم
گویی سر قلم بوبکر بن حسنی
کافی کفی که کفش چون ابر هست سخی
صافی دلی که دلش چون بحر هست غنی^{۸۲}

و از نمونه های اقتضاب^{۸۳} که در عربی بسیار است قصیده معلقه
امرؤ القیس است:

وَتَوَمَّ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِئَتِي
فِيَا عَجَبًا مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمِّلِ
فَظَلَّ الْعَذَارَى يَرْتَمِينَ بِلُحْمِهَا
وَشَحْمِ كُهُدَابِ الدِّمَقْسِ الْمُفْتَلِّ

* * *

اَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلِّي
وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَرْمَعْتَ صُرْمِي فَأَجْمِلِي
أَغْرَلِكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكَ قَاتِلِي
وَأَنَّكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَقْعَلِي^{۸۴}

۸۲) دیوان معزی، چاپ مرحوم اقبال ص ۷۲۸ کتابفروشی اسلامیة، تهران ۱۳۱۸.

۸۳) اقتضاب در کتب بدیع فارسی بمعنی اشتقاق بکار رفته که صنعتی است بدیعی رک:

صناعات ادبی، استاد جلال همائی ص ۸۸.

۸۴) المجانی الحدیث، الاب لويس شیخو، ۳۲/۱.

که چند جا بی مقدمه سخن را بریده و مطلب را عوض کرده است در فارسی نیز نمونه‌هایی می‌توان یافت. پیداست که اینکار در اکثر موارد لطف چندانی ندارد مگر اینکه با چه افسونی شاعر بتواند از عهده اینکار به نوع زیبایی برآید. و اینکار هم از همان مسئله تسلط فوق‌العاده قافیه‌ها سرچشمه می‌گیرد و این مسئله خاص ادب عرب نیست.

در فارسی هم نمونه‌های فراوانی از این دست می‌توان جست که شاعر فقط براساس قافیه‌ها یک رشته معانی دور از هم را بی‌آنکه در ذهن اتصالی بدان بدهد در شعر خود می‌آورد.

از جمله عیب‌هایی که قافیه در شعر فارسی ایجاد کرده مسئله قافیه آوردن کلمات بسیار عربی است که اگر به خاطر قافیه نبود زبان هرگز به گرفتن آنها نیازی نداشت و هنگامیکه شاعران قافیه‌های پی‌درپی لازم داشتند ناگزیر می‌شدند که یک رشته از کلمه‌های عربی نامأنوس در فارسی را در شعر خود بکار ببرند و از این رهگذر این کلمات کم‌کم داخل زبان شعر و بعد هم نثر می‌شد بی‌آنکه نیازی و ضرورتی وجود آنها را ایجاب کند. مثلاً در شعر:

غرابا مزین بیشتر زین نعینقا

که مهجور کردی مرا از عشینقا

منوچهری ناگزیر شده است کلماتی مانند: نعینق، عشیق، سحیق، انیق، عتیق، مفیق و قلیق و امثال آنها بکار ببرد که پیش از آن در شعر فارسی راه نیافته بوده است و این در تمام دوره‌های ادب فارسی بخصوص دوره‌های سلطنت قصیده کلیت و شمول دارد و یک اصل استوار است.

از این مسئله که بگذریم نکته بسیار مهمی بنظر می‌آید و آن اینکه نویسندۀ این سطور هنگام بررسی قافیه شعرهایی که کلمات قافیه از عربی گرفته شده متوجه شد که در این نوع اشعار گذشته از اینکه خود قافیه یک کلمۀ عربی است بالطبع مقدار زیادی از کلمات عربی را هم به تناسب

خود در اصل ابیات به دنبال می‌کشد. در این باره فهرست گونه‌ای یا آمار ناقصی از چند شعر در چند دیوان از چند دورهٔ ادب فارسی تهیه کرد و در نتیجه به این نکته ایمان آورد که قافیه‌ها نه تنها خود از کلمات عربی انتخاب می‌شده‌اند بلکه به میزان قابل ملاحظه‌ای کلمات دیگر عربی را هم به دنبال خود می‌کشانده‌اند مثلاً در این قصیدهٔ رودکی:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب
با صد هزار نزهت و آرایش عجیب^{۸۵}

این کلمات عربی: طیب، نزهت، عجیب، بدیل، شباب، صبا، نقیب، نفاط، برق، طبل، خیل، مهیب، رعد، عاشق، کئیب، حصاری، رقیب، طیب، حله، قضیب، نغمه، لحنک (لحن)، غریب، نصیب، حبیب، ساقی، عندلیب، حبیب و مطرب در طی ۱۸ بیت آمده‌است؛ یعنی از میان تقریباً ۲۰۰ کلمه مکرر و غیر مکرر ۳۷ کلمهٔ عربی آمده که اغلب آنها نسبت به زبان شستهٔ رودکی غریب و نادر شمرده می‌شوند از قبیل: مشیب، کئیب و قضیب؛ اما در قصیده:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود^{۸۶}

در فاصلهٔ ۱۸ بیت که مجموعاً در حدود ۲۰۰ کلمه دارد با حذف «بود» که ردیف است و مکرر، ۱۷ کلمهٔ عربی می‌بینیم آنهم از این نوع کلمات: لابل، سحری، قطره، لحن، قضا، خلقان، حل، عزیز، حیران، نشاط، میل و... در قرن پنجم این موضوع را بصورت محسوستری مشاهده می‌کنیم؛ مثلاً منوچهری در ۱۵ بیت آغاز قصیده:

روزی بس خرم است می‌گیر از بامداد
هیچ بهانه نماند ایزد کام تو داد^{۸۷}

(۸۵) دیوان رودکی، چاپ مسکو، ص ۱۲. (۸۶) همان کتاب، ص ۲۶.

(۸۷) دیوان منوچهری، ص ۱۸.

در میان تقریباً ۱۶۰ کلمه موجود در این ابیات ۲۲ کلمه عربی دیده می شود: بی غمی (غم) ایمنی، در، سحاب، قوس قزح، حوت، وقت، سحر، ساعتک، رعد، برق، طرب، قوس، حجله، عالم، حله، عنا، قدح، ساقی، حورا. که می بینیم چه کلمات روان و ساده ایست و بصورت طبیعی مانند یک کلمه فارسی بکار برده است چون قافیه شعر همه کلمات فارسی است اما در ۱۵ بیت آغاز قصیده:

وقت بهار است و وقت ورد مورد
گیتی آراسته چو خلد مخلص^{۸۸}

که تقریباً ۱۶۰ کلمه در آن بکار رفته از این قافیه های دشوار عربی: مورد، مخلص، مجدد، امرد، قد، اسود، مجلد، عسجد، فرقد، صد (اعراض)، ید، اورد، مسعد، مسهد، مطرد، که بگذریم می بینیم که این کلمات هم بکار رفته: وقت، ورد، خلد، بدیع، معشوقه، طفل (طفلك)، عقیقین، قعر، عشر، منقاد، ثریا، کسوف، قول، مهندس، مساح، قطره، سلیم (مارگزیده)، مطرد، برق، مذهب، کتاب، که با قافیه ها ۳۶ کلمه میشود. و در قصیده:

نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هزیر
با طالع سعادت و با کوکب منیر^{۸۹}

که قوافی هم فارسی است و هم عربی حد فاصل این اعداد است یعنی تقریباً ۲۷ کلمه عربی بکار رفته است.

در قرن ششم، از ترکیب بند ادیب صابر ترمذی دو قطعه را که یکی با قافیه های عربی است و دیگر با قافیه فارسی مورد نظر قرار می دهیم و

(۸۸) همانجا، ص ۱۵.

(۸۹) همانجا، ص ۳۳.

می سنجیم، در شش بیت بند:

چشم عدوزیم تو کان عقیق شد
واندر صفات جود تو دریا خفیق شد^{۹۰}

کلمات عدو، عقیق، صفات، خفیق، نظم، نثر، طبع، معنی، دقیق، عبارت، رفیق، وصف، خاطر، بحر، عقیق، زمان، طریق، مدح، ثابت، قدم، ایمن، مالیه، رفیق، دقایق، شعر، دقیق (به معنی آرد)، عشق، رق، اختیار، بیت، بیت العتیق که ۳۲ کلمه عربی است وجود دارد ولی در ۶ بیت بند:

آنیکه بر خیار جهان صید [؟] آمدی
برده ست دست نیکی تو پای هر بدی^{۹۱}

کلمات: خیار، صید (شاید: صدر) فضل، رفیع، عرضه، اجرام، داعی، مملکت، فال، سعد، عالم، غواص، بحر، مدحت، ارباب، ظلم، فقه، که ۱۸ کلمه عربی است بکار رفته است.
در قرن هفتم در غزل سعدی:

آترا که میسر نشود صبر و قناعت
باید که ببندد کمر خدمت و طاعت^{۹۲}

که ده بیت است ۳۱ کلمه عربی بکار رفته است در صورتیکه در غزل:

ای یار جفا کرده پیوند بریده
این بود وفاداری عهد تو ندیده^{۹۳}

(۹۰) دیوان ادیب صابر، چاپ قویم ص ۲۸۵.

(۹۱) همان کتاب، همانجا.

(۹۲) دیوان سعدی، چاپ علمی ص ۱۳۱. (۹۳) همانجا ص ۲۳۷.

که در همان وزن است در ده بیت ۱۷ کلمهٔ عربی به کار رفته است که به مراحل ساده‌تر و طبیعی‌تر نیز هست و اگر میانگین کلمات را در نظر بگیریم و از کلماتی که در غزل اول در قافیه قرار گرفته صرف‌نظر کنیم می‌بینیم که در غزل اول ۲۳ کلمهٔ عربی به کار رفته و در غزل دومی ۱۷ کلمه:

در قرن هشتم در دیوان حافظ در غزل:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد ۹۴

۳۹ کلمه عربی بکار رفته، در ده بیت. و در غزل:

خیال نقش تو بر کارگاه دیده کشیدم
بصورت تونگاری ندیدم و نشیدم ۹۵

که نیز ۱۰ بیت است و در همان وزن ۲۴ کلمه عربی به کار رفته است.

یکی دیگر از عیبهایی که قافیه در شعر ایجاد می‌کند مسئلهٔ ترادف است و می‌دانیم که این ویژگی نیز از پدیده‌های شعر عربی است که به زبان ما سرایت کرده است. در این باره دکتر ابراهیم انیس می‌گوید:

«بعد از آنکه عنایت و توجه اعراب به موسیقی کلام زیاد شد این موسیقی واژه‌ها ایشان را از توجه به فرقهایی که در دلالت کلمات وجود دارد بازداشت چندانکه بسیاری از کلمات که معانی نزدیکی داشتند خیلی به هم نزدیک شدند تا آنجا که فرقه‌ها بکلی فراموش شد و شاعران عرب که تشنهٔ موسیقی کلمات بودند آن فرقه‌ها را از میان برداشتند تا

(۹۴) دیوان حافظ، ص ۱۰۵.

(۹۵) همانجا، ص ۲۰۵.

بتوانند در نظم قافیه و بوجود آوردن سجع‌ها استفاده بیشتری از آن بکنند و همین کار باعث به وجود آمدن مترادفات شد که در دیگر زبانها وجود ندارد.^{۹۶} و در جایی دیگر می‌گوید: در عربی مترادف هست اگرچه بعضی بخواهند منکر آن شوند. اگرچه «هندی» به شمشیری خاص و «یمانی» به شمشیری دیگر با خصایصی دیگر می‌گفته‌اند اما در شعر عنتره مثلاً این نکات مورد ملاحظه نیست آنچه به نظر می‌رسد این است که منظور او شمشیر خوبست و این نظام قافیه‌ها و پایان مصارع است که او را وادار می‌کند که هندی را در جایی به کاربرد و مشرفی را در جایی و یمانی را در جای دیگر. این حرص او به موسیقی شعر و نظام قوافی است که وی را به فراموشی تفاوت معانی کلمات وامی‌دارد (اگر درست باشد که این تفاوت در مواردی دیگر رعایت می‌شده است)^{۹۷} گاهی قافیه‌ها در کلام حشواند زیرا معنی قبلاً تمام شده است و نیازی به آمدن آنها نیست و باعث پرگویی و بیهوده‌گویی شاعر شده‌اند مثلاً در این بیت ادیب صابر:

علاء دولت و دین اتسز آنکه دین گوید
ستایشش سبب حفظ و زینهار من است.^{۹۸}

که حفظ و زینهار تقریباً یک معنی را می‌رساند و گاه این کلمه هیچ لطفی بر معنی شعر نمی‌افزاید گرچه حشون نیست... مانند این شعر خاقانی:

از جام دجله دجله کشد پس به روی خاک
از جرعه سبزه سبزه هویدا برافکند

(۹۶) دلالة الالفاظ، دکتر ابراهیم انیس، ص ۷-۲۰۶.

(۹۷) همانجا، ص ۲۰۹.

(۹۸) دیوان ادیب صابر، ص ۱۴۶.

که معلوم نیست قید هویدا جز قافیه بودن چه نقشی در این بیت دارد و باعث به وجود آمدن ترکیباتی نیز می‌شود که در زبان نادر است یا استعمال آن لطفی ندارد مانند: بشارت زدن یا بوی زدن، در این شعر سید حسن غزنوی:

هر نفس گردون غرامتهای دیگر می‌کشد
هر زمان دولت بشارتهای دیگر می‌زند
ای جهان از فتنه تا صد سال دیگر ایمنی
زانکه از زنگ ملکشه بوی سنجر می‌زند^{۹۹}

گاه قافیه باعث می‌شود که شاعر کلمه‌ای را به صورت ناقص ادا کند چنانکه مولوی در غزلی از دیوان شمس فرموده است:

مهمان شاهم هر شبی بر خوان احسان و وفا
مهمان صاحب دولتم که دولتش پاینده با^{۱۰۰}

که «پاینده باد» بصورت «پاینده با» درآمده است. یا گاه باعث شده که کلمه‌ای را کشش بدهیم بی آنکه در اصل، کشش در ساختمان طبیعی آن وجود داشته باشد؛ مثل این بیت مولانا:

(۹۹) دیوان سید حسن غزنوی، ص ۲۱۵.

(۱۰۰) دیوان کبیر، ج اول، ص ۱۰، با اینکه در اصل موضوع، یعنی تحمیل بعضی معانی غیر ضروری بر شاعر، از طریق قافیه و ردیف هنوز هم تردیدی ندارم و جای تردید نیست، باید اعتراف کنم که این شواهد جای تردیدند، یعنی «بوی زدن» به ضرورت ردیف به وجود نیامده است، مولانا فرموده است (دیوان شمس ۴/۱۲۲):

بادۀ خاص خورده‌ای، نقل خلاص خورده‌ای

بوی شراب می‌زند خربزه در دهان مکن

و مبا و با بجای مباد و باد، در غیر ردیف و قافیه هم (که جای ضرورت نیست) دیده می‌شود (اسرارالتوحید: ۲۲۴):

عیشت خوشبا که عیش ما خوش کردی

هر لحظه وحی آسمان آید بسر جانها
کاخر چو دردی بر زمین تا چند می باشی برآ^{۱۰۱}

که جانها بر وزن « بارها» باید خوانده شود با الف کشیده.

گاه قافیه باعث تغییر معنی کلمات شده مثلاً کلمه رعنا که به معنی خودخواه است و بعد در مورد زیبایی که به زیبایی خود سخت دل بسته است و خودخواه به کار رفته و خاص انسان است و موجودی که بتواند «خودی» را احساس کند، در این شعر خاقانی صفت برقع به کار رفته و قبل از او و بعد از او شاید کسی رعنا را در مورد غیر ذوی العقول به کار نبرده باشد مگر آنکه کسی دیگر هم در مجال تنگ قافیه مانده باشد. شعر خاقانی این است:

درده رکاب می که عنانش عنان زنان
بر خنگ صبح برقع رعنا برافکند^{۱۰۲}

یا « شکست برافکند» بجای « شکست درافکندن»:

غوغای دیو و خیل پری چون به هم رسند
خیل پری، شکست به غوغا برافکند^{۱۰۳}

در میان نقادان قدیم عرب و ایران نیز بعضی که گاهی متوجه نقد شاعران از نظر قافیه ها می شده اند اغلب شعر را مورد انتقاد قرار می داده اند که چرا قافیه اش حشو است و... اما کسی قافیه را مورد نقد قرار نداده است که چرا این قدر جلو احساسات و اندیشه های شاعران را می گیرد و ایشان را وادار می کند که سخنانی آمیخته به حشو یا غلط یا خلاف عقیده

(۱۰۱) همانجا، ج ۳۱/۱.

(۱۰۲) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ۱۳۳.

(۱۰۳) همان کتاب، همانجا.

خودشان بگویند. از نمونه‌های نقد بر قافیه این سخن خان آرزوست در حق یکی از ابیات حزین که می‌گوید:

خورشید را اگر نکند دیده تیرگی
داغ ترا ز پردهٔ پنهان برآورم

«پردهٔ پنهان»، غریب عبارتی است، از پرده برآورم تمام بود^{۱۰۴} و این خود از عیوبی است که قافیه، در شعر ایجاد کرده است. بعضی از ناقدان عرب بر این شعرا عشی ایراد گرفته‌اند که گفته است:

مَنْ الْقَا صِرَاتِ سَجُوفِ الْحِجَا -
لِ لَمْ تَرَشَّمْسَا وَلَا زَفْهَرِهَا

زیرا شایسته نیست شمس را در برابر زمهریر قرار دهد بلکه لازم بود گفته شود: لَمْ تَرَشَّمْسَا وَلَا قَمَرَا^{۱۰۵} و این از گرفتاریهای قافیه است. البته قدما بعضی هم خود بدین نکته اشارت کرده‌اند که این گرفتاریهای شاعران از تسلط قافیه‌هاست مثلاً باقلانی در نقد جالبی که از قصیدهٔ امرؤ القیس کرده می‌گوید: در این شعر:

فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مَتَى صَبَابَةً
عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مَخْمِلِي

«عَلَى النَّحْرِ» [بر گلوگاه] حشو دیگری است زیرا «بَلَّ دَمْعِي مَخْمِلِي» [اشکمِ محل مرا تر کرد] از آن بی‌نیاز می‌کند ما را و حشو ملیحی هم به‌شمار نمی‌رود و در «حتی بل دمعی مخملی» که دوباره

۱۰۴) حزین لاهیجی، ۴۹.

۱۰۵) الصناعتین، ابوهلال، ص ۱۰۹.

«دمع» را تکرار کرده است حشو دیگری است. کافی بود که بگوید: «حَتَّى بَلَّتْ مَخْمَلِي» و برای اقامه وزن، این حشو را مرتکب شده است.^{۱۰۶} علاوه بر اینها وی در فراوانی حشو اغراق کرده و این خود از نظر پر کردن قافیه و وزن است زیرا بعید است که اشک محمل را تر کند فقط بر زمین یا بر دامن می چکد... و قدامه در نقد این بیت ابی عدی قرشی:

وَوُثِّتَ الْحَنُوفَ مِنْ وَارِثٍ وَآ—
لِ وَابْقَاكَ صَالِحاً رَبُّ هُود

می گوید: «اینکه خداوند را به «رب هود» بودن نسبت داده زیباتر از این نیست که بگوید: «رب نوح» اما از آنجا که قافیه دال بوده است شاعر ناگزیر شده و این سخن را گفته است.^{۱۰۷} گرچه این سخن قدامه در نقد این شعر جای تردید است.^{۱۰۸} اما در موارد بسیاری اینکار نمونه دارد از جمله در شعر فارسی در این قصیده زیبای فرخی سیستانی:

گل بخندید و باغ شد بدرام
ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بنا گوش نیکوان شد باغ
از گل سبب و از گل بادام^{۱۰۹}

اگر دقت شود «گل بادام» در این بیت چندان به مراد و میل شاعر در این ابیات نیامده است زیرا از نظر طبیعی بادام بن هنگامی که

۱۰۶) اعجاز القرآن، باقلانی، ۵۰-۲۴۹. ۱۰۷) نقد الشعر، قدامه ص ۱۳۱.

۱۰۸) زیرا تا آنجا که بنظر این بنده می رسد شاعر می خواسته است بین (صالح) و (هود) هم که تقریباً نوعی نسبت و مراعات نظیر دارند رابطه ای برقرار کند و تنها قافیه شاعر را بدینکار نکشانیده است.

۱۰۹) دیوان فرخی سیستانی، چاپ دبیرساقی، ص ۲۲۷.

شکوفه‌هایش ریخت و چند روز گذشت تازه گل‌های سیب شروع به شکفتن می‌کنند و این امری مسلم است که این دو گل «به یک روز نشکفند بهم» و فاصله ریختن گل‌بادام تا شکفتن گل سیب حداقل چند روز است. بگذریم از اینکه ممکن است گفته شود شاعر در محیطی بوده است که این گل‌ها با هم می‌شکفته‌اند! و همین است که صاحب صبح‌الاعشی در برتری نثر بر شعر می‌گوید: در شعر معانی تابع الفاظ اند ولی در کلام منثور چنین نیست بلکه الفاظ تابع معانی اند.^{۱۱۰}

یکی دیگر از مسائلی که قافیه در شعر ایجاد می‌کند مسئله سرقات است یعنی شاعر گاه با اراده و گاه بی‌آنکه خود بخواهد با آوردن قافیه‌هایی که مشابه قافیه شعر دیگران است مضامین ایشان را می‌برد و این مسئله را که در کتب نقد قدیم همواره مطرح می‌کردند کمتر کسی به مسئله قافیه‌ها برگشت داده است.

تنها کسی که از قدامت توجه این موضوع شده است و در این باره سخنی آورده ابن رشیق است که در مورد سرقات به دو نکته توجه کرده است: (۱) حفظ داشتن اشعار بعضی معانی قدامت را به ذهن شاعر می‌آورد. چنانکه فرزوق بعضی معانی قدامت را آورده و این بر اثر شعرهایی بوده که از ایشان حفظ داشته است.

(۲) انحصار وزن و قافیه موحده و سیاق الفاظ عربی در تشابه آثار هنری مؤثر است. او می‌گوید: شاعر که شعر می‌سراید در آن وزن و قافیه‌ای که دیگری پیش از او در آن شعری سروده است وزن و قافیه او را ناگزیر می‌کند که عین همان معانی را که قبلاً دیگری آورده — اگرچه نشنیده باشد — بیاورد. ۱۱۱ و نکته آخر سخن ابن رشیق بسیار قابل توجه است

(۱۱۰) قلقشندی، صبح‌الاعشی، ج اول، چاپ قاهره ص ۵۸.

(۱۱۱) ابن رشیق، فراضة الذهب، (به نقل از مشکنة السرقات)، ص ۲۶۵، و مقایسه شود با سخن تین یانو در ص ۴۲۰ کتاب حاضر.

آنجا که می‌گوید: «گرچه نشنیده باشد» دلیل است بر اینکه قافیه‌ها آفاق دید شاعر را بالطبع محدود می‌کنند و همین محدودیت است که کار را گاه در بعضی شعرا و شاید در تمام شعرا به «از خود دزدی» *selfplagiarism* می‌کشاند یعنی مضمون و اندیشه‌ای را که پیش از این با این قافیه در شعری قبلاً بیان کرده‌اند باز با آمدن آن قافیه بی اختیار همان موضوع و مطلب به یادشان می‌آید و در شعر خود می‌آورند.

در باب نقش قافیه در این سرقت‌های اختیاری و غیراختیاری اگر بخواهیم به تفصیل بحث کنیم خود کتاب بزرگی خواهد شد. کافیت به یکی از غزل‌هایی که یکی از متأخران به استقبال قدما سروده توجه شود. شاعران در این نوع استقبالها و بدرقه‌ها دو سه دسته‌اند یک دسته آنها که عین مضمون را می‌گیرند و با الفاظی در همان حدود کلمات شاعر اول بازگو می‌کنند. دیگر آنها که سعی می‌کنند بر آنچه او گفته چیزی بیفزایند. اکثریت شعرا از این دو دسته‌اند. افراد استثنایی‌ای هم هستند که می‌کوشند اصولاً فضای متداعی از قافیه شاعر قبلی را فراموش کنند و سخنی تازه بیاورند نمونه‌اش حافظ در استقبال‌هایی که از غزل‌های سعدی و دیگران دارد. بی آنکه یادآور شویم پیداست که بدترین نوع سرقت‌ها همین سرقت‌هایی است که در یک وزن و قافیه باشد زیرا شاعر دومی از خود کمتر هنری بخرج می‌دهد و شاید اصلاً کاری نکند جز انتقال مضامین. ابن اثیر می‌گوید: رسواترین و بدترین نوع سرقات آنست که در یک وزن و قافیه باشد و می‌گوید که در این نوع شاعر خودش فریاد می‌زند که من دزدی کرده‌ام.^{۱۱۲}

درباره نقصه‌هایی که قافیه‌های متوالی در شعر به وجود می‌آورند در بحث قالب‌های شعر و نقد آن به تفصیل سخن خواهیم گفت.

(۱۱۲) المثل السائر، ابن اثیر، ج ۲ ص ۳۷۹.

در دست، همیشه، مُضَحَفَم بود
وز عشق گرفته ام چغانه
اندر دهنی که بود تسبیح
شعر است و دوییتی و ترانه
جلال‌الدین مولوی



نگاهی به قالب‌های شعر فارسی

از نظر پیوستگی قافیه‌ها با نوع شکل‌های شعر فارسی و هم از نظر اینکه در این رساله موضوع قافیه در ادب معاصر ایران بدرستی بررسی شود ناگزیر از آنیم که به اختصار درباره قالب‌های شعر فارسی سخنانی مقدماتی بیاوریم تا در مبحث شعر معاصر و نقش قافیه در آن با روشنی بتوانیم موضوع را مورد نظر قرار دهیم.

از شکل‌های استثنائی از نوع مثلث و بحر طویل و... که بگذریم، شکل‌های معروف شعر فارسی عبارتند از: بیت، قصیده، غزل، رباعی، قطعه، مثنوی، مسمط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، مربع ترکیب، مخمس ترکیب، و مستزاد (در عربی مردوف خوانده می‌شود) که در کتاب‌های ادب تعریف جامع و کامل شده‌اند^۱ و نیازی نیست که یک‌یک این

۱) در باب مثلث، قدیمترین شکل آن، مراجعه شود به نمونه ادبیات تاجیک، ص ۱۳۱، چاپ مسکو ۱۹۲۵ که از مشفق بخارانی نمونه‌ای نقل می‌کند و در باب مستزاد که در عربی مردوف خوانده می‌شود و نمونه‌اش مراجعه شود به نه‌ایه‌الارب، نویری، ج ۲/۲۶۷ و در باب بحر طویل مراجعه شود به مقاله مهدی اخوان ثالث در ماهنامه فرهنگ تهران، ۱۳۴۰ شماره ۱، ←

شکلها را در این جا تعریف کنیم و از هر کدام نمونه‌یی بیاوریم اما در سه چهار نوع اصلی آن از نظر مجال هر کدام برای نوع مضامین سخن خواهیم گفت:

قصیده:

این شکل در ادب فارسی اصیل نیست و تقلیدی است از عرب و در ادب عرب عالیت‌ترین نمونه شعر بشمار می‌رود. زبان عرب نیز برای داشتن چنین قالبی آمادگی بسیار دارد زیرا کثرت مترادفات در این زبان کار را برای قافیه‌پردازی آسان می‌کند^۲ شعر عرب از رجزهای کوتاه شروع شده و در این شکل به کمال می‌رسد توالی قافیه‌ها در این قالب هرچند زیباست اما گذشته از اینکه مجال ذهنیات شاعر را تنگ می‌کند به حدی که رسید ملال‌آور می‌شود و این موضوعی کلی است که در زیباشناسی مورد بررسی قرار گرفته است زیرا در ساخته‌هایی که واجد توالی هستند حتماً لازم است که به بیننده یا شنونده فرجه یا فرصتی جهت تفحص یا تفکر داده شود تا بتواند زیبایی عرضه شده یا لطایف منظور نظر را ادراک کند^۳ و این مجال در قصیده نیست اگرچه مدعیانی داشته باشد. در این باره ادگار آلن پو شاعر بزرگ آمریکایی تمثیل و تقریب شیرینی دارد وی می‌گوید: یک قطعه بلور را که می‌بینیم بلافاصله جلب و علاقمند می‌شویم بوسیله تساوی‌یی که بین وجوه و زوایای آن وجود دارد اما وقتی که وجه دوم این بلور را ببینیم لذتی که ما از این بلور می‌بریم مجدد می‌شود وقتی که وجه سوم را می‌بینیم سه برابر و هم برین قیاس تا بالا.

→ ص ۸۷ - ۹۱. در باب دیگر اشکال معروف مراجعه شود به صناعات ادبی از استاد جلال همائی، ص ۱۵۷ به بعد.

(۲) تاریخ آداب اللغة العربیة، جرجی زیدان، ج ۱/ ۶۸.

(۳) زیباشناسی تحلیلی، ص ۱۳۸.

من شکی ندارم که لذتی که احساس می‌کنیم اگر قابل اندازه‌گیری باشد تناسب ریاضی این مثال عیناً همان است که من می‌بینم، چیزی در همین حدود— البته این هم تا حد معینی است که از آن حد به بعد لذت بهمین نسبت کاهش پیدا می‌کند^۵ و به گفتهٔ عنصری:

از تمامی دان که پنج انگشت آمد مرد را
باز چون شش گردد آن افزونی از نقصان بود

قصیده برای همان مجال محدود شعر عرب در روزگار گذشته کافی است اما در این روزگار دیگر نمی‌تواند ظرفیت آفاق فکری شاعران را داشته باشد و این چیزی است که ناقدان معاصر عرب خود بدان گواهی می‌دهند و شاعران بزرگ این زبان— که دنیای معاصر را به درستی دریافته‌اند— با این قالب موافقت ندارند. میخائیل نعیمه که از شخصیت‌های بارز ادب عرب در این روزگار است و خود از شاعران و نویسندگان طراز اول این قرن— در ادب عرب— به شمار می‌رود می‌گوید: قافیهٔ عربی که تا به امروز همچنان بر شعر ما (عرب) حکومت می‌کند جز رشته‌ای آهنین نیست که استعداد‌های شاعران ما را درهم بسته و امروز نوبت آن رسیده است که آنرا بشکنیم^۵ البته منظور او قافیه در شکل‌های متکرر و پی‌درپی قصیده‌های کهن است و گرنه او خود در شعرش قافیه را به کار می‌گیرد اما هر جا که قافیه خواست مجال احساس و اندیشهٔ او را تنگ کند آنرا عوض می‌کند و تمام دیوان «همس الجفون» او از این دست قافیه‌هاست^۶ و تمام شاعران رابطهٔ قلمیه— که منشأ نهضت ادبی عصر حاضر در زبان عرب است— اینکار را کرده‌اند.

4) The Centenary Poe, P. 556 - 78.

۵) شعراء الرابطة القلمیه، نادره جمیل سراج، قاهره، ۱۹۵۷، ص ۲۹۵.

۶) همانجا، ص ۲۵۹.

در ادب معاصر ایران نیز کسانی مانند مرحوم رشید یاسمی که نیاز به تحول را دریافته بودند و نمی خواستند از موازین کهن نیز تخطی کنند اینکار را کم و بیش کردند مانند مرثیه بهار در مرگ جمیل صدقی الزهاوی شاعر عراقی.

در فارسی چنانکه گفتیم شکل قصیده اصیل نیست و تقلیدی است از عربی اگرچه در همان آفاق محدود خودش نمونه های برجسته یی به وجود آورده است که در حد همان نوع شعر شاهکار به شمار می رود مانند قصاید فرخی و منوچهری و خاقانی و ناصر خسرو و سنایی. در شعر کهن ایران این شکل وجود نداشته و اگر در نمونه های بازمانده از شعر پهلوی چنین قالبی مشاهده شود^۷ چنانکه در شعر اندرز پهلوی دیدیم از بر ساخته های دوران اسلامی و پس از حمله عرب خواهد بود. شاعران ایرانی — در مجالی که داشتند و این قالب بر تحمل آن توانایی داشت — در این رهگذر نمونه هایی بوجود آوردند که گاه از صد بیت تجاوز می کرد و در آن میان چند بار تجدید مطلع می کردند چنانکه خاقانی در قصیده:

عشق بيفشرد پای بر نمط کبریا
برد بدست نخست هستی ما را ز ما^۸

چهار بار تجدید مطلع کرده است و ابن رشيق معتقد است که جای اینکار یعنی تجدید مطلع مواردی است که از مطلبی به مطلبی می روند و این تجدید مطلع خواننده یا شنونده را از عوض شدن مطلب آگاه می کند^۹ ولی ناگفته پیداست که در قصاید مسألة مطلب بیت به بیت است نه قسمت به قسمت، اگرچه مواردی استثنایی می توان یافت چنانکه در دیوان ناصر خسرو دیده می شود مثل قصیده:

(۷) مجله مهر، سال هشتم، شماره سوم، مقاله پروفیسور هنینگ، دیده شود.

(۸) دیوان خاقانی، ص ۳۵ — ۳۹.

(۹) العمده، ابن رشيق، ج ۱ ص ۴ — ۱۹۵۷ ص ۲۹۵.

آن ختلی مرد شایگانی
معروف شده بهاسبانی^{۱۰}

مسمط و موشحات :

این دو نوع شعر گرچه با هم تفاوت بسیار دارند اما فلسفهٔ پیدایش آنها و نیز مجال سخن در آنها در یک مرز است. مسمط بیشتر عکس‌العملی است در برابر یکنواختی قافیه‌های قصیده که مجال سخن را از دست شاعر می‌گیرد و به هر کجا می‌خواهد می‌کشاند. موشحات با همین نظر و یک نکتهٔ دیگر که مربوط به موسیقی و غنای شعر است به وجود آمده که دربارهٔ هر کدام اکنون به اجمال سخن می‌گوییم. در ادب جاهلی عرب مسمط وجود ندارد اگرچه یک نمونه به امرؤ القیس نسبت داده‌اند اما ابن‌رشیق منکر است و این نسبت را مورد تردید قرار می‌دهد^{۱۱} و این را از عجز شاعران می‌داند که قصیده را رها کرده و به مسمط گراییده‌اند اما حقیقت امر این است که اگر اندکی این گرایش به مسمط از ضعف شاعران مایه گرفته باشد مقدار زیادی هم از تنگی میدان قصیده برای جولان اندیشه‌های وسیع سرچشمه می‌گیرد زیرا منوچهری با آن توانایی شگرفی که در قصیده‌های مدحی خویش دارد وقتی که فکری پیوسته و پرکشش را می‌خواهد در شعر خویش بیاورد مجال قصیده را تنگ می‌یابد و به مسمط روی می‌آورد. در همان دوره که او سرگرم ساختن مسمط‌های خویش بوده در مغرب کشورهای اسلامی شیوه‌یی در شعر به وجود آمده است که سخت رایج شده و آن عبارتست از موشحات که گویا از موسیقی و شعر محلی اسپانیا هم رنگ گرفته است. گرچه این

(۱۰) مجلهٔ هیرمند، شمارهٔ چهارم، یادداشت نویسندهٔ این اوراق بر همین قصیدهٔ حکیم بزرگ دیده شود.

(۱۱) العمده، ج ۱، ص ۱۷۵.

سخن جای تردید است. لازم است بدانیم که موشحات برای تغنی و آواز خواندن بوجود آمدند و در آن ایام برای خواندن (دکلامه) قصیده وجود داشت که در مدح امیران و حاکمان گفته میشد ولی موشحات فقط برای تغنی بود^{۱۲} اما مجال گسترده‌ای برای سخن گفتن و آفاق تازه شعری نیز به شمار می‌رفت چنانکه خواهیم دید.

درباره منشأ موشحات سخن بسیار است بعضی آنرا تحول طبیعی شکل قصیده می‌شمارند و بعضی دیگر عاملی خارجی را در آن مؤثر می‌دانند که عبارتست از موسیقی مغرب کشورهای اسلامی و شاید هم ترانه‌های عامیانه مردم آن دیار.

بستانی معتقد بود که موشحات عربی نیست بلکه مستعرب است مانند خود اهالی اسپانیا. گیب معتقد است که احتمالاً اختراع کنندگان موشحات متأثر از ترانه‌های محلی اسپانیا و پرووانس بوده‌اند که از نوع ترتیل‌های کلیسا متأثر است و نویسنده فن التوشیح می‌گوید: ما بهتر می‌دانیم که گفته شود به تقلید از شعرهای غیر عربی است زیرا یهودیان اندلس هم به زبان عبری موشحاتی دارند^{۱۳} ولی دکتر شوقی ضیف در مقدمه‌یی که بر همین کتاب نوشته است می‌گوید: در اینکه موشح یک هنر اندلسی است شکی نیست اما دنباله مسمط‌ها و مخمسهای قرن دوم است^{۱۴} اینکه نخستین موشح را به ابن معتر که یک شاعر شرقی است نسبت می‌دهند قابل قبول نیست^{۱۵} دکتر شوقی ضیف می‌گوید: موسیقی تأثیری که در اوزان داشته در قوافی نکرده و این خصوصیت را برای محیط اندلس نگاهداشته تا در آنجا موشحات بوجود آید^{۱۶} ناقدان معاصر عرب

(۱۲) التوجیه الادبی، ص ۱۵۶.

(۱۳) فن التوشیح، دکتر مصطفی عوض الکریم، بیروت ۱۹۵۹ ص ۱۰۹.

(۱۴) همان کتاب، ص ۷-۸.

(۱۵) ابن المعز و تراثه فی النقد، ص ۲۱۴.

(۱۶) الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، ص ۷۱.

معتقدند که موشح فتح بابی بود برای آزادی از قید وزن و قافیه^{۱۷} نیز انقلابی بود در ادب عرب زیرا با اوزان تازه و قوافی متنوعش آفاق تازه‌یی را در برابر شاعران گشود. نویسنده فن التوشیح می‌گوید: توارد خاطر شعراء اغلب از موضوع اشتراک در وزن و قافیه سرچشمه می‌گیرد و آزادی از این روش گامی بزرگ است در راه آزادی شعر عرب. اگر توشیح تطور طبیعی خود را ادامه می‌داد در زبان عرب هم شعرهای داستانی و تمثیلی خوب و قابل ملاحظه‌یی به وجود می‌آمد^{۱۸}.

و او در دنباله این سخنش اظهار میدارد که اگر امروز شاعران عرب به موشح گرایش پیدا کنند گامی است بسوی پیشرفت. از نظر خواننده ایرانی بد نیست یکی از ساده‌ترین شکلهای موشح را در اینجا نقل کنیم که هر حرف نشانه یک قافیه است.

ا	ا	ا
ب	ب	ب
ح	ح	ح
ب	ب	ب
د	د	د
ب	ب	ب

و گاه شبیه مخمس و مسمط میشود. در اینکه چرا موشح چندان توفیق کاملی بدست نیاورده بسیار سخن می‌توان گفت. یکی از محققان می‌گوید: «آیا موشح چون شعرای مقتدری مانند ابونواس و بحتری نیافت موفق نشد؟ ظهور آن در عهد انحطاط، نشان می‌دهد که از پدیده‌های انحطاط است و معتقدیم که اگر شعرای نیرومندی بیایند می‌توانند آنرا تا پایه شعر کلاسیک (منظورش قالب قصیده است) بالا ببرند زیرا موشح

(۱۷) فی الادب الاندلسی، ص ۳۱۳.

(۱۸) فن التوشیح، ص ۱۶۷.

اگر با فصاحت و زیبایی الفاظ همراه باشد شعر عشق و زیبایی و زمزمه است... بنابراین می‌توان بر سادگی معانی آن بخشود.^{۱۹}

در دنباله بحث مسمط و موشح باید یادآور شویم که این دو گونه سخن در آغاز برای یافتن مجال گسترده‌تری برای اندیشه به وجود آمد ولی از آنجا که روح تقلید بر تمام زندگی قرون گذشته شرق و ممالک اسلام سایه افکنده بود مجالی شد برای تقلید به شیوه دیگر. از جمله نمونه‌های اینکاریکی مسئله تخمیس شعر دیگران است که شاعر دومی زمام اختیار خود را می‌دهد بدست قافیه‌های شعر شاعر پیشین و به تناسب هریک قافیه و یک مصرع او ۳ یا ۴ قافیه و مصرع می‌گوید. نمونه اینکار هم در عربی و هم در فارسی رواج داشته و امروز هنوز هم بعضی از بیکارگان بدان عمر می‌گذرانند. یکی از قدیم‌ترین نمونه‌هایی که به نظر این بنده رسیده و به خاطر دارم، شعری است از ابن خطیب (متوفی ۷۷۶) که غسانی^{۲۰} آنرا تخمیس کرده است و چنین است:

یا سائراً لَضَرِجِ خَيْرِ الْعَالَمِ
يُنْهَى إِلَيْهِ مَقَالُ صَبِّ هَائِمِ
بِاللَّهِ فَادِ وَقُلْ مَقَالَۀَ عَالِمِ

یا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمِ
وَالْكَوْنُ لَمْ تُفْتَحْ لَهُ أَغْلَاقُ

بِشْنَاكَ قَدْ شَهِدَتْ مَلَائِكَةُ السَّمَاءِ
وَاللَّهُ قَدْ صَلَّى عَلَيْكَ وَسَلَّمَا
يَا مُجْتَبِئاً وَمُعْظِماً وَمَكْرَماً

۱۹) فی الادب الاندلسی، ص ۲۳۱.

۲۰) ابو عبد الله بن جابر غسانی.

أَيُّرُومُ مَخْلُوقٌ ثَنَّاكَ بَعْدَمَا
أَتْنَىٰ عَلَىٰ اخْلَاقِكَ الْخُلَاقِ^{۲۱}

و شاید کهن‌ترین نمونه تخمیس در عربی سرودهٔ أسامة بن منقذ (۴۸۸ – ۵۸۴) باشد که یکی از شعرهای مهیار دیلمی (متوفی ۴۲۸) را تخمیس کرده است:

أَسَابِقُهَا لِلْبَيْنِ وَهِيَ عَجُولُ
تَأْنٌ فَمَا هَذَا الْمَسِيرُ قَفُولُ
وَقُلْ لِي، فَاِنَّ الْمُسْتَهَامَ سُؤْلُ:

[المن طالعاتُ فی السراب افول

يُقَوِّدُهُ الْحَادُونَ وَهِيَ تَمِيلُ...]^{۲۲}

احتمال می‌رود که اینکار در فارسی تقلید از عربی باشد. در قدما نمونهٔ اینکار را ندیده‌ام ولی از قرن نهم به بعد نمونه‌های بسیار می‌توان جست از جمله شعر معروف خیالی بخارائی که در بهارستان جامی هم آمده است و شیخ بهائی^{۲۳} به احتمال قریب به یقین آنرا تخمیس کرده است:

تا کی به تمنای وصال تو یگانه
اشکم بود از هر مژه چون سیل روانه
خواهد بسر آید شب هجران تو یا نه

(۲۱) ازهارالریاض فی اخبار عیاض، شهاب‌الدین احمد تلمسانی، قاهره ۱۹۳۹ ص ۳۱۹ ج اول.
(۲۲) برای تمام شعر مرآعه شوبه: جمهرة الاسلام ذات النظم والنثر تألیف ابوغنائم بن محمود شیزری (متوفی بعد از ۶۲۲ هـ ق) چاپ عکسی فؤاد سزگین توسط معهد العلوم العربیة والاسلامیة فی اطار جامعة فرانکفورت (اصل نسخه متعلق بوده است به دانشگاه لیدن هلند). ۱۹۸۶/۱ ۴۰۷ صفحه ۵۰۹.

(۲۳) مجلهٔ آینده، سال سوم ص ۲۰ – ۷۱۹ که به نقل آقای حکمت از یک نسخهٔ خطی تخمیس را بنام شیخ بهائی آورده است.

ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی بتو مشغول و تو غایب ز میانه

هر در که زخم صاحب آن خانه توئی تو
هر جا که روم پرتو کاشانه توئی تو
در میکده و دیر که جانانه توئی تو

مقصود من از کعبه و بت خانه توئی تو
مقصود توئی کعبه و بتخانه بهانه^{۲۴}

در دیوان حافظ نیز تخمیس یکی از غزلهای سعدی به مطلع:

گر دست دهد هزار جانم
در پای مبارکت فشام^{۲۵}

آمده که اگر چه از حافظ نیست اما باید از شعرای قرن نهم و دهم باشد زیرا زبان شعر زبان حافظ نیست. بگذریم از اینکه حافظ اهل چنین تفنن‌هایی نبوده است و بگذریم از اینکه ممکن است گاهی صاحب ذوقی کاری از این دست بکند ولی هر چه باشد از کارهای تفریحی و وقت‌گذرانی به شمار می‌رود. در دنبالهٔ موشحات چندان لازم به نظر نمی‌رسد که از «قوما» و «زجل» و «موالیا» و «کان و کان» سخنی به میان آید چرا که به ادب فارسی چندان ربطی ندارد.^{۲۶}

مثنوی:

مثنوی از قالبهای مخصوص ایرانی به نظر می‌رسد زیرا به همان نسبت که در ادب عرب موفقیت کسب نکرده در شعر فارسی یکی از عالیت‌ترین قالبها است و بزرگترین شاهکارهای ادب حماسی و غنایی و

(۲۴) دیوان شیخ بهائی، چاپ توحیدی‌پور ص ۷۹. بهارستان، چاپ تهران ص ۱۲۰.

(۲۵) دیوان حافظ، چاپ پڑمان بختیاری ص ۳۱۲.

(۲۶) علم‌الادب، اب‌لویس شیخو، بیروت ۱۸۶۹ ج اول ص ۴۲۵ به بعد.

عرفانی و تعلیمی ما در این قالبست از قبیل شاهنامه فردوسی و خمسة نظامی و مثنوی مولوی و بوستان سعدی. مثنوی از قدیم‌ترین روزگاران در شعر فارسی وجود داشته و در نخستین نمونه‌های شعر فارسی که یکی شعرهای شاهنامه مسعودی مروزی است^{۲۷} این قالب را مشاهده می‌کنیم. مؤلف تذکرة هفت آسمان گوید: و مثنوی همچون رباعی و غزل از مخترعات عجم است و پیشینیان عرب از ایشان فرا گرفته‌اند و مزدوجه نام کرده. کما قال صاحب المیزان الوافی: ولم یکن للمتقدمین من العرب الا القطعات والقصاید والمتأخرون اخذوا سایر انواع الابیات من العجم كالرباعی المشتهر بالذیبت والمزدوجة المعروفة بالمثنوی^{۲۸} و یکی از محققان معاصر عرب می‌گوید: گمان می‌رود که مثنوی خاص ایرانیان باشد زیرا ایرانیان سخت بدان گرایش دارند و در نخستین روزگار شعر فارسی مورد نظر شاعرانی مثل رودکی بوده است^{۲۹} بعد احتمال می‌دهد که ممکن است در شعر عربی بوجود آمده باشد به تقلید از مطالع قصیده‌ها، اما این احتمال با آنچه در آغاز این بحث گفتیم چندان درست جلوه نمی‌کند. گوئی این قالب با موسیقی شعر عرب چندان سازگار نیامده است و با آنکه عرب نیازمند مجال بازتری بوده است هرگز از این قالب استفاده نکرده است گویا فلسفه این عدم توجه به مثنوی در ادب عرب از اینجاست که موسیقی قافیه‌ها در قالب مثنوی برای عربها بحد اشباع و کفایت نیست و طبع عرب – که پیش از این درباره‌ی خاصیت طبیعی زبان‌ش سخن گفتیم و یادآور شدیم که چقدر به هم‌آهنگی کلمات و توالی قافیه‌ها مقید است – نمی‌تواند خود را بدان قانع کند. عوض شدن قافیه‌ها دوتا دوتا، مجالی برای باقی ماندن موسیقی قافیه‌ها نمی‌گذارد و شنونده

(۲۷) کتاب البدء والتاریخ، تألیف مطهر بن طاهر مقدسی، چاپ کلمان هوار، پاریس ج ۳/ ۱۳۸ و ۱۷۳.

(۲۸) هفت آسمان، ص ۴.

(۲۹) عبدالوهاب عزام، اوزان الشعر وقوافیه... مجله کلية الاداب شماره ۴۵.

لذتی را که از توالی قافیه‌های قصیده می‌برد در این قالب نمی‌بیند و از همین موضوع می‌توان به میزان اختلاف و درجه اهمیت قافیه در شعر دو زبان توجه کرد زیرا برای یک ایرانی قافیه‌های مثنوی کافی است که موسیقی کاملی ایجاد کند اما برای عرب گویا چنین نیست.

همانطوری که دیدیم همین موضوع تقید به توالی قافیه‌ها و لذت نبردن از موسیقی قافیه‌های دوگانه (مثنوی) باعث شده است که عرب از داشتن آثار حماسی و داستانی مانند شاهنامه فردوسی و خمسة نظامی محروم بماند. ناقدان عرب در این باره بحث‌های بسیار دارند تا کار محدودیت فضای شعری عرب را به مسائل اجتماعی و تاریخی می‌کشانند اما همه در این نکته اتفاق دارند که محدودیت قالب قصیده نیز یکی از عوامل مهم اینکار است و ما در گذشته بدین موضوع اشارت کردیم. در اینجا فقط به یادآوری یک سخن از احمد امین بسنده می‌کنیم، او می‌گوید: با اینکه ادب هندی و چینی و ایرانی و یونانی و رومی در برابر عربها قرار داشت و این ادبیات سرشار بود از انواعی که در ادب عرب بی‌سابقه است، مانند داستانهای ایرانی و نمایشنامه‌های یونانی و اساطیر هندی و مانند آن؛ چرا اعراب از آن مایه نگرفته و آنرا نپذیرفتند و همچنان به تقلید ادب جاهلی پرداختند؟^{۳۰} ولی پاسخ این پرسش او به احتمال قوی همین سخنی است که ما یادآور شدیم زیرا عرب چنان به موسیقی قافیه و آهنگ کلمات تقید داشت که نمی‌توانست جمال معنی و عظمت اندیشه‌ها را در برابر آن چیزی به حساب آورد.

در فارسی، برخلاف ادب عرب، چنانکه می‌دانیم مثنوی یکی از مجالهای عالی گفتار و شعرهای بلند و ارجمند به شمار می‌رود و حتی در

(۳۰) احمد امین، النقد الادبی ص ۲۵۶. از نمونه‌های نسبتاً طولانی مثنوی (= مزدوجه) در ادبیات عرب گویا، مزدوجه ابو عبدالله فزاری بوده که بروایت یاقوت (در معجم الادبا) و صفدی (در الوافی) بسیار مفصل بوده است. رجوع شود به الذریعة ج ۴/۵.

امروز هم که شعر فارسی چنین تحولی عظیم در خود می‌بیند هنوز در امکاناتی می‌تواند از این قالب مایه بگیرد و در حدودی از آن استفاده کند اگرچه کمتر شاعران امروز بدان توجه لازم را می‌کنند. در میان معاصران ما فقط شهریار است که چند مثنوی عالی و خوب سروده است، و سه چهارتا هم از مثنوی‌های دکتر حمیدی با توفیق همراه بوده است. و عقاب دکتر خانلری شعری است که به چندین دیوان برابر است.

رباعی و دوبیتی :

این دو نیز از قالب‌های اصیل شعر فارسی به شمار می‌روند و می‌توانند هنوز هم در مجال خود به زندگی ادامه دهند زیرا اندیشه‌های لطیف و لحظه‌های کوتاه تأملات شاعرانه را به خوبی می‌پذیرند و به خواننده انتقال می‌دهند. این دو نوع شعر هم در ادب عرب هیچ موفق نیست. با اینکه در ادب فارسی یکی از بزرگترین آثار اندیشه بشری یعنی رباعیات خیام در قالب رباعی است و نیمی از ادبیات توده و فرهنگ عوام ما در قالب دوبیتی است.

موفقیت این دو قالب در ادب فارسی و عدم توفیق آن در ادب عرب نشان می‌دهد که این دو قالب از خصایص شعر فارسی کهن است و در این باره از قدما نیز اشاراتی داریم، چنانکه از نام قدیمی دوبیتی‌ها (فهلویات) هم این موضوع بخوبی روشن می‌شود و گویا اورامنها هم از همین نوع و شکل بوده‌اند چرا که خواجه نصیرطوسی در توضیحی که می‌دهد رباعی و اورامن را در یک خصوصیت — از نظر قافیه — مشابه می‌داند. او گوید: و «باشد که (قافیه) در بعضی مصراعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها.»^{۳۱}

(۳۱) معیار الاشعار ص ۶. برای نمونه‌های اورامن که یکی از آنها سروده بُندارِ رازی است رجوع شود به نامه‌های عین‌القضات، ۸۲/۲، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۷۶، ۴۱۱، ۴۴۴.

رباعی و دوبیتی قالبی است برجسته و ممتاز برای اندیشه‌های شاعرانه و لحظه‌های زودگذر شعری که امتداد و ادامه‌ای ندارد و امروز شاعران معاصر می‌کوشند که در همان آفاق و امکانات رباعی و دوبیتی و مجال آنها شعرهایی در قالب آزاد بگویند چنانکه در این شعر:

بستم،
صدف خالی یک تنهایی ست.
و تو چون مروارید،
گردن آویز کسان دگری.

(ه . ا . سایه) ۳۲

می‌خوانیم. شاید نتوان گفت که برای شاعر این امکان وجود داشته است که چنین احساسی را در قالب رباعی یا دوبیتی بازگو کند — چنانکه پس از این خواهیم دید — اما مسلم است که در لحظه‌هایی و امکاناتی از قالب رباعی و دوبیتی می‌توان سوده‌های فراوان جست. در اکثر رباعیهای متقدمین اگر دقت شود می‌بینیم که در انتقال اندیشه خود توفیق زیادی نشان داده‌اند:

ای کاش که جای آرمیدن بودی
یا این ره دور را رسیدن بودی
یا از پس صد هزار سال از دل خاک
چون سبزه امید بردمیدن بودی

(خیام)

در میان قدا بعضی کوشیده‌اند که مطالب پیوسته را هم در قالب رباعیهای متصل بهم بیاورند اما کاری عبث بوده است نمونه آن در یکی از جنگهای قدیمی باقی مانده است. ۳۳

۳۲) زمین، مجموعه شعر، ه . ا . سایه (هوشنگ ابتهاج) انتشارات نیل.

۳۳) مجله سخن، سال پنجم شماره نهم، نقل از یک جنگ خطی.

قالبهای جدید و آزاد:

در شعر معاصر ایران از آغاز مشروطیت تا به امروز همواره شاعران در این کوشش بوده‌اند که قالب شعر فارسی را دگرگون کنند تا با محتوی، اندیشه و احساسهای این روز و روزگار همسازی داشته باشد.

نخستین کوششها در شکل قطعه‌های مستزاد گونه و دوبیتی‌های پیوسته که بنام چهارپاره^{۳۴} نیز شهرت دارد آغاز شد. چهارپاره قالب متداولی است که امروز هم شاعران بدان گرایشی دارند و بخصوص آنها که هنوز نمی‌خواهند حریم تقلید سنتها را بشکنند از آن بسیار استفاده می‌کنند. اما این قالب چهارپاره با همه آزادی و گشادگی مجالی که به شاعر می‌بخشد از مثنوی و همان آفاق تجاوز نمی‌کند و اگر بشود مثنوی را به دو نوع بخوانیم باید نوع مثنویهای کهن را مثنوی افقی بخوانیم و چهارپاره را مثنوی‌های عمودی چرا که از نظر قافیه‌بندی در نوع اول دو قافیه در یک امتداد افقی قرار گرفته‌اند و در نوع اخیر در یک جهت عمودی.

اما شعر فارسی — خواهی نخواهی — بدین مجال اندک نیز بسنده نکرد و با همت نیما قالبی آزاد در شعر فارسی بوجود آمد که آزادی کامل و فضای بیکرانی در برابر اندیشه شاعران می‌گسترده‌بی‌آنکه هیچ از زیبایی موسیقایی قالبهای کهن چیزی را کم داشته باشد.

درباره وزن این قالب که از نظر عروضی دنباله عروض قدیم فارسی است ولی با آزادی بیشتری در انتخاب میزان عددی افاعیل بحث بسیار شده است و ما در این بحث هیچ نیاز به یادآوری آن نداریم جز اینکه از نظر بعضی خوانندگان بجا می‌نماید که یک توضیح کلی در باب وزن در

۳۴) اصطلاح «چهارپاره» را، در قدیم، بر شعرهایی اطلاق می‌کرده‌اند که هر بیت به چهار قسمت بوده است سه قسمت به یک سجع و قسمت چهارم با یک قافیه. مراجعه شود به دره نجفی ص ۱۱۴.

این عروض جدید داده شود تا پس از آنکه به بحث در شکل آزاد از نظر قافیه‌ها رسیدیم جای تردید و پرسشی باقی نمانده باشد.

نیما یوشیج که بنیان‌گذار این شیوه عروضی است برای آزادی مجال سخن شاعران راهی را عرضه کرد که قابل توجه و پذیرش اکثر شاعرانی است که از خود احساس و تأملی دارند او می‌گوید: شاعر امروز می‌تواند، بی‌آنکه افاعیل عروضی بر او مسلط باشند، او تسلط خود را بر آنها حفظ کند و با اینهمه وزن را به زیباترین وجهی محفوظ نگاهدارد. مثلاً اگر در قطعه‌ای سخن خویش را در بحر هزج آغاز کرد تا پایان قطعه باید ارکان عروضی شعر ثابت بمانند و همه جا مفاعیلن در سراسر شعر رکن بشمار رود. اما انتخاب عددی این رکن‌ها در هر قسمت شعر، به تناسب احتیاجی است که شاعر به استخدام آنها دارد. در جایی به یک مفاعیلن نیاز دارد همان را می‌آورد و در جایی به دو تا و در جایی ۵ و ۶ تا و گاه بیشتر و اینکار براساس دو خصوصیت قدیم شعر فارسی است یکی مسئله دراز کردن وزن شعر از حد معمول بحر عروضی، که در بحر طویل سابقه دارد و دیگر کوتاه کردن آن از این حد که همان مستزاد است چنانکه در این شعر می‌خوانیم:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب
نیست یکدم شکند خواب بچشم کس و لیک
غم این خفته چند
خواب در چشم نرم می‌شکند.

(مهتاب - نیما یوشیج)

نیما با پیشنهاد این نوع وزن^{۳۵} و معرفی آن به شاعران ایرانی در

(۳۵) درباره کیفیت این اوزان و فلسفه پیدائی آن در شعر معاصر رجوع شود به مقاله مهدی اخوان ثالث (م. امید) در مجله پیام نوین سال ۲ - ۱۳۴۱ ه. ش.

اساس قافیه نیز تجدیدنظری کلی کرد که فرم آزاد شعر معاصر — در نوع خوب و موفقش — آنرا رعایت می‌کند. فرم آزاد صورت تکامل یافته و ترکیبی تمام فرمهای گذشته شعر فارسی است. هم از نظر نوع قافیه بندی و هم از نظر شکل‌های مختلف یک بحر، از قبیل مسدس و مثنی و... در فرم آزاد قافیه با اهمیت بیشتری تلقی میشود و نقش‌هایی که پیش از این برای قافیه شمردیم و یاد کردیم در این قالب با تشخص و امتیاز بیشتری نمودار میشود.

در شعر قدیم، قافیه یک طفیلی بود که بی هیچ تشخص و امتیازی، همه جا به دنبال مصرعهای دوم ابیات می‌آمد و نقش چندان مهمی در سخن به عهده نداشت. علت اینکار هم این بود که قدمای اهل ادب ما — هم شاعران و هم ناقدان — به فلسفه وجودی قافیه کمتر توجه کرده بودند. آنها قافیه را به عنوان یک پدیده کلی و همگانی — که از شعر جدا نمی‌شود — در نظر می‌گرفتند و روی همین طرز تفکر دیگر به راز وجودی آن نظری نداشتند. برعکس در ادب معاصر ما — چنانکه در ادب همه جهان پیشرفته — ناقدان و شاعران به نقش‌ها و وظایف قافیه توجه کردند و معلوم شد که قافیه چه تأثیر شگفت‌انگیزی در یک شعر می‌تواند داشته باشد. بنابراین در شعر امروز شاعر قافیه را با توجه به نقش و وظیفه‌ای که در کلام ممکن است داشته باشد بکار می‌برد و چه بسا که در چند مصرع نیازی به آوردن آن نباشد و در چند مصرع پشت سرهم آورده شود، تا در کلام موسیقی خاصی ایجاد کند و یا تشخصی به کلمات پایان مصرعها ببخشد و یا...

در شعر آزاد یا قالب امروزی شعر فارسی، گاه، هر چند مصراع پشت سرهم یک مطلب را به عهده دارند. گاه یک مصراع خود به استقلال مفهومی را می‌رساند. همین خصوصیت باعث می‌شود که شاعر به دقت، قافیه را در جایی که لازم است بکاربرد و کورکورانه و مقیدوار — مثل

قدما – قافیه را یک موجود طفیلی تصور نکنند. قدما با اینکه خود کم و بیش به استقلال و شخصیت قافیه در شعرها گاهی توجه می‌کردند بیشتر نظرشان به جنبه معنایی قافیه بوده که در کلام مفهومی را مانند دیگر الفاظ شعر بصورت عادت می‌رساند و فرقی با آنها در این است که قافیه در آخر قرار گرفته است.

مسئله تصور طفیلی بودن قافیه در شعر قدما به حدیست که گاهی قافیه‌ها و ردیف‌ها را برای منظم کردن و ترتیب حروف دیوان خود بکار می‌گرفته‌اند. و همین امر که دیوان‌های خود را به ترتیب حروف تهجی ترتیب می‌داده‌اند خود از بی‌توجهی آنها به نقش اصلی قافیه است. گاه این قافیه‌ها آنها را وادار به گفتن دروغهایی می‌کرد^{۴۶} تا از این رهگذر حرفی را که در دیوان خود نداشتند بیاورند و از این راه دیوان خود را تکمیل کنند مثلاً شاعری برای اینکه ترتیب دیوان او حفظ شود غزلی با قافیه یا ردیف «غ» می‌گفت تا ترتیب حروف تهجی در آن کامل باشد. نجیب کاشانی شاعر عصر صفوی غزلی دارد با ردیف «قرض» و چه شکوه‌ها و چه شکایت‌ها از قرض می‌کند ولی آنگاه که به پایان غزل می‌رسد می‌گوید:

(۳۶) ثعالبی داستانی نقل می‌کند که شاعری دوست خود را هجو گفت چون آن دوست شکایت کرد، شاعر گفت: چون نام تو در قافیه خوش می‌نشست ترا هجو کردم، لانک قعدت علی طریق القافیه زیرا تو در راه قافیه نشسته بودی. مراجعه شود به ثمارالقلوب فی المضاف والمنسوب، تألیف ثعالبی ص ۶۵۹. و شبیه همین سخن و استدلال است آنچه مرحوم وحید دستگردی نقل کرده که عربی در خاک بختیاری و چهارمحال برای حاج محمد رضا خان خُری – که از نژاد حَرَبین یزید ریاحی بوده – شعری سروده به مطلع:

ایها الحاجی رضاخان الخُری
دشمنانت کلهم... می‌خوری

شاعر بیت اول را که خواند ممدوح صله را به تمامی داد تا بقیه شعر را نخواند. برای تفصیل رجوع شود به مجله ارمغان سال ۴ شماره ۷-۶ صفحه ۲۵۳.

از پی ترتیب دیوان این غزل گوید نجیب
ورنه او را احتیاجی نیست خواهد زربه قرض ۳۷

که فقط برای پر کردن حرف «ض» دیوان خود این حرفهای پراکنده را زده است و همین نکته خود دلیل اهمیتی است که شاعران ایرانی و عرب به شکل شعر می‌داده‌اند و اغلب از جنبه معنوی و رسالت مفهومی آن آگاهی درستی نداشته‌اند.

در ایران و عرب قصاید را اغلب از روی شکل آنها و حروف قافیه‌شان می‌شناسیم چنانکه سینه بحتری و لامیه منوچهری و مسئله وحدت شکل بجای وحدت مفهوم و احساس قرار گرفته است. اما در اروپا چنین نیست بلکه شعرها از روی نامی که شاعر بدانها داده — و این نام از مفهوم آن حکایت می‌کند — شهرت دارند. مثلاً دریاحه لامارتین — گرچه ممکن است بگوییم اینکار در شرق یک سنت بوده اما باید دید که ریشه بوجود آمدن این سنت چه بوده آیا چیزی جز اهمیت دادن به شکل شعرهاست؟ با اینکه اغلب متذکر شده‌اند که در یک شعر باید فایده بر قافیه غلبه داشته باشد^{۳۸} اما هرگز بدین نکته عملاً توجه نکرده‌اند بلکه همه جا قافیه بر فایده غلبه داشته است و با اینکه همواره به ترکیب و هم‌آهنگی اجزاء شعر اشاراتی دارند هرگز از آن برخوردار نبوده‌اند تناسب یا هم‌آهنگی harmony در یک اثر هنری نقشی دارد که قدما از آن یاد نکرده‌اند ولی در نقد جدید خصایص آنرا کم و بیش یادآوری می‌کنند و معتقدند که تناسب از چند چیز حاصل می‌شود:

۱. دور کردن عناصری که در داستان یا بحث نقشی ندارند و مناسب نیستند.

۲. حذف بسیاری از تفصیل و جزئیات که باعث ضعف عاطفه

۳۷) دیوان نجیب کاشانی، ۱۵۲، ناشر حبیب‌الله خباز کاشانی، افست متن خطی دیوان.

۳۸) زهرالاداب، ابواسحق حسری قیروانی، ص ۱۰۹ ج اول.

می شود.

۳. جمع بین حقایق و اندیشه‌های متفاوتی که در عین حال در مسیر کلی اثر ادبی قرار دارند.

۴. مراعات نظم خاص برای عاطفه‌ای که تصویر شده زیرا هر نوع وزنی با یک موضوع هم‌آهنگی دارد.^{۳۹}

تمام این خصایص برای تحقق بخشیدن به وحدت یک اثر هنری لازم است و قدما اغلب بدین موضوع توجه نداشته‌اند مگر افرادی بطور استثناء که از نبوغ خود الهام می‌گرفته‌اند مانند فردوسی در بسیاری از قسمت‌های شاهنامه.

اگرچه در نقد قدیم هم کم و بیش نویسندگان به موضوع ترکیب و هم‌آهنگی اجزاء اشاراتی دارند از جمله صاحب زهرالاداب که می‌گوید: قصیده چون انسانی است که باید همه اعضا آن بیکدیگر پیوستگی داشته باشند. هرگاه یکی از این اعضا گسسته شد و از نظر ترکیب با دیگری همسازی نداشت جسمی بیمار و انسانی ناتندرست خواهد بود^{۴۰} و این همان نکته‌ای است که ابن طباطبا از آن چنین تعبیر می‌کند: شاعر باید مانند یک نقاش هنرمند هر رنگی را در جای خود بکاربرد^{۴۱} و بعضی دیگر افزوده‌اند که باید ضمن اینکه شاعر استقلال هر بیت را حفظ می‌کند پیوستگی آنها را نیز در نظر داشته باشد به حدی که وقتی یک بیت را می‌شنویم خودبخود معنی کاملی را برساند و هنگامی که بیتی دیگر در پی آن بیاید چنان بیکدیگر را بگیرند که تصور کنیم اگر از یکدیگر جدا شوند بی معنی خواهند بود^{۴۲} نیما در این باره می‌گوید: هر مصراع مدیون

۳۹) احمد امین، النقد الادبی، ص ۴ - ۲۵۲.

۴۰) نسیب عازار، نقد الشعر ص ۱۴۵.

۴۱) ابن طباطبا، عیار الشعر، ص ۶ - ۵.

۴۲) ابن ابی الاصبغ، بدیع القرآن، ص ۱۴۶.

مصرع پیش و داین مصرع بعدی است^{۴۳} و در جایی دیگر می‌گوید: شعرای قدیم – اگرچنانچه آثار شعری آنها از نقطه نظر وزن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه و تطبیق شود – بطوری که دیدیم آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی *traditionnel* فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده بلکه به واسطه یک مجبوری بیجا و بی‌مناسبت – وقتی که در وسط بیتی یا مصرعی بودند – تا آخر بیت یا مصرع را مجبور می‌شدند که پر کنند^{۴۴} و همین نقص‌های قالب کهن او را وادار کرد تا برای رعایت هم‌آهنگی در ترکیب اجزای شعر و موارد کوتاه و بلند کردن مصرعها و جای آوردن قافیه کارهایی انجام دهد.

بنابراین باید دید که نیما برای قافیه چه پیشنهادهایی دارد و از نظر او در یک شعر قافیه در چه مواردی می‌آید. مردم تصور می‌کنند نیما وزن و قافیه را از شعر فارسی گرفته در صورتی که او می‌گوید: به عکس من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم شعر بی وزن و قافیه شعر قدیمی‌ها است. ظاهراً برخلاف این بنظر می‌آید اما بنظر من شعر در یک مصرع و یا یک بیت ناقص است – از حیث وزن – زیرا یک مصرع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند^{۴۵} و می‌گوید: قافیه این است که من به شعر می‌دهم و بنظر می‌آید که قافیه ندارند نه آنکه قدما آورده‌اند. کار قدما کاری است بچه‌گانه. بسیار آسان است. قافیه‌بندی آنطور که من می‌دانم – و زنگ مطلب آنرا اسم می‌گذارم – بسیار بسیار مشکل است و بسیار بسیار لطیف و ذوق می‌خواهد^{۴۶} بنابراین در قوانین شعر

۴۳ (نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، ضمیمه منتخب اشعار نیما یوشیج، تهران، ص ۱۳۱.

۴۴ (نیما یوشیج، ارزش احساسات، ص ۷۴.

۴۵ (حرف‌های همسایه، منتخب اشعار نیما یوشیج، ص ۱۳۰.

۴۶ (همان کتاب، ص ۱۳۵.

امروز ایران (که آنرا شعر نو می خوانند) قافیه شخصیت اصلی خود را بازیافته و یک طفیلی نیست هر کجا که لازم باشد و به وجودش نیازمند باشند میرود نه هر جا که رسید.

جای قافیه :

آنچه در اینجا می آوریم ضابطه های مسلمی نیست اما نکاتی است که در شعر امروز رعایت میشود. میدانیم که در ادب کهن قافیه در پایان هر بیت و گاه در پایان هر مصرع (در نوع مثنویها و بعضی رباعیها و گاه بعضی قصاید) می آمد بی آنکه به نقش اصلی آن توجهی شود که برای چه لازم است فقط بعنوان یک عادت که تصور می کردند هر جا بیت تمام شد قافیه باید بیاید و به دگرگونی های مضمون و حالت شعر هیچ توجه نمی شد که چه نوع قافیه ای لازم دارد.

نیمایوشیخ می گوید: قافیه مقید به جمله خود است. همین که مطلب عوض شد و جمله دیگر بر روی کار آمد قافیه به آن نمی خورد^{۴۷} و در جای دیگر می گوید: قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد (زشت است) قدا این را قافیه می دانستند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است. هر جا که مطلبی است در پایان قافیه است.^{۴۸}

تعبیر او از قافیه به زنگ مطلب، شبیه است به گفته بعضی ناقدان فرنگ که قافیه را زنگ زمانی تعبیر کرده اند^{۴۹} و این سخن او سخنی بجاست زیرا اگر قافیه همانطور بصورت تکراری و پی در پی بیاید و با عوض شدن مطالب قافیه ثابت بماند این قافیه های غیر مترقبه به قول

۴۷) (نیماء، زندگی و آثار او، دکتر جنتی عطائی ص ۱۴.

۴۸) (نیماء، حرف های همسایه ص ۱۳۴.

مایاکوفسکی مانند یک حمله ناگهانی بازی شطرنج خواهند بود.^{۵۰}

جایی که قافیه لازم نیست:

در مواردی که مطالب پراکنده و وصفهای جداگانه‌ای در یک شعر وجود دارد قافیه لازم نیست زیرا همین قافیه نیاوردن خود خواننده را وادار می‌کند که این وصفها را پی در پی از نظر بگذراند و درنگ نکند چرا که شاعر قصدش این است که از این وصفها بعنوان یک مقدمه در شعر استفاده کند بنابراین گذراندن سریع این وصفهای کوچک و اندک اندک ایجاب می‌کند که شاعر قافیه‌ای نیاورد تا مجالی برای درنگ خواننده نباشد. نیما یوشیج می‌گوید: فراموش نکنید وقتی که مطالب تکه‌تکه و در جملاتی کوتاه کوتاه است اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن عین داشتن است:^{۵۱}

از تهی سرشار

جویبار لحظه‌ها جار بست

چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ.

در این قسمت‌های گذران شاعر از آوردن قافیه صرف نظر می‌کند و بعد که به اصل مطلب می‌رسد می‌گوید:

دوستان و دشمنان را می‌شناسم من

زندگی را دوست می‌دارم

مرگ را دشمن

وای اما با که باید گفت این؟ — من دوستی دارم

(۵۰) مایاکوفسکی، به فهرست مآخذ رجوع شود.

(۵۱) نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۵ — ۱۳۰.

که به دشمن باید از او التجا بردن

*

جویبار لحظه‌ها جاری

(چون سبوی... - م. امید)

و این مورد عدم لزوم قافیه خاص مواردی که وصف‌های پی در پی باشد نیست. گاهی در جنبه‌های امری و دعایی اینکار را می‌کنند و این یک نکتهٔ بلاغی خاصی دارد زیرا اگر دعا را با تناسب به قافیهٔ قبلی بیاورند تصور می‌شود که گوینده در آوردن این دعا چندان صمیمی نیست و این قافیه و اجبار کلمات است که او را وادار به گفتن چنین سخنی کرده است از اینرو از آوردن قافیه در موارد دعایی چشم‌پوشی می‌کنند:

ای جاودانگی!

ای دشتهای خلوت و خاموش!

باران من نثار شما باد!

(گله - م. امید)

همچنین در موردی که شاعر فرمان می‌دهد باید توجه داشت که اگر این فرمان را در قالب مصرعهای قافیه‌داری بیاورد خواننده احساس می‌کند — بطور ناخودآگاه — که این فرمان از حکومت قافیه‌ها مایه گرفته است نه از ذات شاعر:

ای کدامین شب!

یک نفس بگشای

جنگل انبوه مژگان سیاهت را

(نیلوفر - ا. ه. سایه)

گاهی در میان چند قافیه یک یا دو مصرع ممکن است با قافیه نیاید و این برای اهمیتی است که شاعر به مطلب آنها می‌دهد. در بحث از

بلاغت قرآن هم این نکته را یاد کرده‌اند که گاهی یکی از فاصله‌های آیات با ماقبل و مابعدش نمی‌خواند، و این برای اهمیتی است که نسبت به آن آیه و کلمه قائل شده است:

«من نطفة خلقه فَقَدَرَه، ثم السبيل يسره، ثم اماته فاقبره، ثم اذا شاء انشره، كلا لما يقض ما امره، فلينظر الانسان الى طعامه، انا صببنا الماء صبا، ثم شققنا الارض شقا، فانبتنا فيها حبا وعنباً وقضباً وزيتونا ونخلًا، وحدائق غلبا، وفاكهة وابا، متاعا لكم ولا نعامكم، فاذا جاءت الصاخة، يوم يفر المرء من اخيه، وامه وابيه وصاحبته وبنيه، لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه»^{۵۲} می‌بینیم که دو کلمه «طعامه» و «الصاخة» با خروج از نسق معمول آیات تشخیصی یافته‌اند و بیشتر توجه شنونده را جلب می‌کنند.^{۵۳}

گاهی چنانکه دیدیم وزن جای قافیه را می‌گیرد و همین نکته را گوته یادآوری کرده است.^{۵۴} یعنی چنانکه دیدیم وحدت شعر را همان آهنگ شعر حفظ می‌کند بی‌آنکه نیازی به آوردن قافیه باشد و حتی شاعر با نیاوردن قافیه‌ها بسیاری نکته‌های بلاغی در شعر خویش می‌گنجاند و هنگامی که به موارد لزوم قافیه رسید آنرا بجای خودش می‌گذارد تا قافیه شخصیت اصلی خود را حفظ کند. اینک برای نمونه یکی از شعرهای کوتاهی را که قافیه‌ها در آن به تناسب و سر جای خود آمده‌اند می‌آوریم تا دقت شود که در کجاها قافیه لازم است و در کجا لازم نیست:

قاصدک

قاصدک ! هان چه خبر آوردی ؟

از کجا وز که خبر آوردی ؟

(۵۲) قرآن کریم : سورة ۸۰ آیه ۲۷ - ۱۸.

(۵۳) من بلاغة القرآن، ص ۲۴۸.

خوش خبر باشی اما
گرد بام و در من
بی ثمر می گردی.

انتظار خبری نیست مرا
نه زیاری نه ز دیار و دیاری — باری
برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس
برو آنجا که ترا منتظرند
قاصدک!
در دل من همه کورند و کردند.

دست بردار از این در وطن خویش غریب
قاصد تجربه های همه تلخ
با دلم می گوید
که دروغی تو دروغ
که فریبی تو فریب

قاصدک! هان — ولی آخر... ای وای...
راستی آیا رفتی با باد؟
با توام آی کجا رفتی آی...!

راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟
مانده خاکستر گرمی جایی
در اجاقی — طمع شعله نمی بندم — خردک شرری هست هنوز؟

قاصدک !

ابرهای همه عالم شب و روز

در دلم می‌گریند

(قاصدک - م. امید)

البته با توجه به این شعر و نکاتی که در فصل چهارم به شرح باز نمودیم روشن خواهد بود که شاعر امروز از قافیه برای چه و در چه حالاتی استفاده می‌کند و کجا از آوردن آن صرف نظر می‌کند.

قافیه معنوی :

گرچه این بحث به جنبه صوتی و اصطلاحی قافیه چندان ربطی ندارد اما یادآوری آن بجاست زیرا در حقیقت نوعی قافیه به حساب می‌آید. نیما یوشیج می‌گوید: « لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد دو کلمه از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را بهم می‌دهند. »^{۵۵} این سخن او تازگی بسیار دارد و ندیدم که در ناقدان فرنگ هم کسی به این نکته توجه کرده باشد. چنین دانسته میشود که منظور او تقارن و هم‌آهنگی معنوی بعضی از کلمات است با یکدیگر که اگرچه از نظر - آهنگ با یکدیگر تناسب و هم‌آهنگی ندارند اما از نظر معنوی که در آنها بنگریم نوعی هماهنگی و تناسب در آنها احساس می‌کنیم و از آنجا که قافیه به تناسب و قرینه‌سازی برگشت دارد پس این قرینه‌سازیهای ذهنی نیز می‌توانند نوعی قافیه بشمار روند زیرا ذهن از تصور آنها احساس نوعی تقارن و هم‌آهنگی می‌کند مثل کلمات متضاد از قبیل روز و شب یا طلوع و غروب و امثال آن که شمول آن بیشتر از قافیه‌های لفظی است زیرا تا حدودی ممکن است در ترجمه شعرها به زبان دیگری این نوع قافیه

رعایت شود. چیزی از قبیل مراعات نظیر و تضاد که اگر در پایان مصرعها قرار گرفت قافیه شمرده می شود. همانطور که تقارن لفظی را اگر در میانه مصرعها بود جناس می خواندند و هنگامی که به پایان مصرعها انتقال می یافت قافیه می نامیدند. و حتی از این حدود هم می توان آنرا تجاوز داد.

امید در نقدی که بردیوان ه. ا. سایه نوشته است می گوید: در شعر خوش «آزار» می گوید:

دختری خوابیده در مهتاب

چون گل نیلوفری بر آب

خواب می بیند

خواب می بیند که بیمار است دلدارش

وین سیه رؤیا شکیب از چشم بیدارش

باز می بیند.

از آنچه نقل شده ظاهر است یا چنین می نماید که «دلدارش» و «بیدارش» قافیه دارد. از نظر قواعد شعری قدیم این نوع قافیه درست است ولی از نظر قواعد شعر نو که در حال نضج است این قافیه صحیح نیست اما دیگر قوافی این شعر تا آخر بنا بر دو نوع ملاحظه صحیح اند و این نکته بر اهل فن پوشیده نیست در صورتیکه مثلاً در شعر «نیلوفر»:

ای کدامین شب!

یکنفس بگشای

جنگل انبوه مژگان سیاهت را

تا بلغزد بر بلور برکه چشم کبود او

پیکر مهتاب گون دختری کز دور

با نگاه خویش میجوید

بوسه شیرین روزی آفتابی را
از نوازشهای گرم دستهای من | ۵۶

دو کلمه «دور» و «میجوید» در آخر مصرعهای ۵ و ۶ و در شعر دیوار:

[پشت این کوه بلند
لب دریای کبود
دختری بود که من
سخت میخواستمش... | ۵۷]

دو کلمه «بلند» و «کبود» برخلاف آنچه رایج بوده بنظر من نوعی
قافیه دارند. ۵۸.

در این شعر امید میان دو کلمه «غروب» و «سحرگهان» این نوع
قافیه را بخوبی احساس می‌کنیم:

دیگر اینک این زمان
زان مسافران گم شده
در شبان قطبی مهیب
کس نپرسد از کسی
در کجا غروب؟
در کجا سحرگهان؟

(ساعت بزرگ، آخر شاهنامه)

در پایان این بحث یادآوری این نکته‌ها بطور اختصار لازم بنظر
می‌رسد که آنچه در باب موارد آمدن قافیه‌ها در شعر معاصر گفته شد

۵۶) جنگ هنر و ادب امروز شماره اول مقاله «زمین» از م. امید.

۵۷ و ۵۸) شعرهایی که در [] آمده در مقاله امید نقل نشده ما از کتاب زمین نقل کردیم رک:
زمین، ه. ا. سایه، انتشارات نیل، تهران.

نکاتی ذوقی و استحسانی است و بعنوان یک ضابطه نمی‌توان آنها را در همه موارد پذیرفت. زیرا چه بسا که در همان مواردی که قافیه لازم بنظر نمی‌رسد — اگر قافیه‌ای بطور طبیعی و مناسب جایگزین شود — لطف بلکه لطفهایی به سخن شاعر ببخشد.

دیگر آنکه این نکات در شعر امروز فارسی هنوز نضج درستی نگرفته و در حقیقت مقررات و قوانینی است در حال تکوین و تکامل. آینده سرنوشت قافیه و وزن و دیگر خصوصیات اسلوبی شعر معاصر را تعیین خواهد کرد.

در این رساله اگر گاهگاه بر قدما نکته‌ای یا نکته‌هایی گرفته شده به هیچ وجه خرد شمردن و ناچیز انگاشتن میراث عظیم فکری و ذوقی ایشان در نظر نبوده است بلکه تنها مقصود نویسنده این بوده است که نشان دهد ایشان نیز مانند همه افراد بشر در مظان خطا و لغزش بوده‌اند.

بطور کلی مسائل ذوقی و هنری هیچ گاه حالت ثابت و استواری نداشته است و پسندها همواره در تغییر بوده‌اند بخصوص در این روزگار که روز بروز تغییرات زندگی چندان سریع است که نمی‌توان به هیچ اصلی — گرچه اصل علمی و فیزیکی باشد — برای همیشه مجال کلیت و عمومیت داد تا چه رسد به مسائل ذوقی و استحسانی.



که بر نظم توافشاند فلک عقد ثریا را
حافظ

۱

شعر منشور

آنچه مسلم است این است که بزرگترین شاعران جهان، همواره بزرگترین ناظمان نیز بوده‌اند. در ایران بعلت تلقی غلطی که از مفهوم نظم وجود داشته است همیشه شعرای بد و شعرای بی استعداد را ناظم خوانده‌اند زیرا نظم در نظر آنها عبارت بوده است از کیفیت پیوند بخشیدن میان اجزای جمله به نحوی که بر یکی از بحور عروضی تطبیق کند و آوردن چیزی بنام قافیه در پایان هر بیت. کاری که هر آدم بی استعدادی پس از یکی دو هفته تمرین بر آن مسلط می‌شود، اما نظم مفهوم دیگری هم دارد، مفهومی که همچون مفهوم شعر تحلیل ناپذیر است و کار را بجایی می‌کشاند که می‌توان گفت: شعر عبارت است از نظم و لاغیر. حال نظم چیست این دیگر پرسشی است که به راحتی نمی‌توان آن را جواب داد و شاید به هیچ وجه نشود پاسخ درستی به آن داد، هزار نکته باریک‌تر از مو، در همین جا ذهن را بخود مشغول می‌کند. و ناگزیر به این نتیجه می‌رسیم که در بسیاری از عبارات بیهقی و یا

تذکرة الاولیا نظم بیشتر رعایت شده است تا مثلاً بسیاری از شعرهای سروش اصفهانی یا قآنی هر چند بظاهر طنطنه مستفعلن مستفعلن ها و قافیه ها و ردیف ها، شعر قآنی و سروش را به نظم (در معنی پیش پا افتاده آن) نزدیک تر کند. این نظم به مفهوم عامیانه نظم است، سطح ظاهری آن است ولی در بسیاری از عبارات بیهقی یا تذکرة الاولیا و یا نثرهای عین القضاات همدانی شما به حالتی از اجتماع کلمات برخورد می کنید که در منتهای قدرت ترکیب و انتظام قرار دارند بحدی که اگر کلمه ای پس و پیش شود یا کلمه ای به مترادف خود (اگر مترادف، مفهومی داشته باشد که البته هم زبانشناسی منکر آن است و هم عده ای از اصولیان خودمان هم منکر آن بودند^۱) تبدیل شود آن سلسله و انتظام بهم می خورد.

این سلسله انتظام همان است که عبدالقاهر جرجانی اساس تئوری زیبایی شناسی خود را در باب بلاغت بر آن استوار کرده است و به «نظریه نظم» شهرت یافته است. او معتقد است که هیچ «کلمه» ای بخودی خود نه خوب است نه بد. این در مجموعه ترکیبی «کلام» است که ما احساس زیبایی و زشتی می کنیم. بنده جای دیگر در باب مفهوم نظم در معنی جمالشناسانه آن و مفهوم مبتذل آن که در ذهن عامه مردم رواج دارد بحث کرده ام در اینجا فقط خواستم این نکته را در مقدمه بحث یادآور شوم که برخلاف تصویری که عامه مردم از مفهوم نظم دارند، نظم چیزی بسیار پیچیده است که استعداد ایجاد آن مساوی با استعداد شعر، بلکه همه

۱) از جمله قدیم ترین کسانی که منکر مترادف بوده اند و در باب آن رساله مفرده monograph نوشته اند یکی صوفی نامدار قرن سوم محمد بن علی حکیم ترمذی است که رساله «الفروق و منع الترادف» او باقی مانده است و در دارالکتب قاهره، نسخه ای از آن موجود است مراجعه شود به مناهج البحث عند مفکری الاسلام، از دکتر سامی النشار، ۴۵، والفلک الدائر، ابن ابی الحدید، ۴۸-۴۷.

هنرها است و درجهٔ عظمت شاعران بزرگ، در همه جای دنیا، (بلحاظ جنبهٔ صوری کارشان، صرف نظر از نوع پیامی که در آثارشان هست) وابسته به درجهٔ استعدادی است که در نظم دارند و حافظ، بدون تردید، بزرگترین ناظم زبان فارسی و شاید یکی از بزرگترین ناظمان جهان باشد.

براساس این تعریف یا از این زاویهٔ دید است که شعر از مفهوم «نظم» در معنای عامیانهٔ آن جدا می‌شود و بدینگونه می‌توان گفت: هیچ ارتباطی بین شعر و نظم در معنای وزن و قافیه وجود ندارد، و از سوی دیگر ارتباط استوار و مسلم شعر با مفهوم «نظم» در معنی بسیار پیچیدهٔ آن (که هیچ ارتباطی با وزن و قافیه ندارد) تثبیت می‌شود و در نتیجه بسیاری از شطح‌های صوفیه، بسیاری از عبارات کتب نثر قدما، از قبیل اسرار التوحید، تذکرة الاولیا، تاریخ بیهقی و...، در قلمرو نظم بمعنای جمالشناسانهٔ آن قرار می‌گیرد و تلقی شعری از آن می‌شود و از سوی دیگر بسیاری از متون منظوم قدیم از قلمرو شعر خارج می‌شود.

ممکن است بعضی‌ها تصور کنند که آنچه بعضی آثار منظوم قدما را از قلمرو شعر دور می‌کند تهی بودن این آثار از قوهٔ خیال است و در عوض آنچه نثرهای صوفیه و شطحات آنان را بگونهٔ شعر در می‌آورد اشتغال بر همان تصاویر یا خیال‌هاست. این توهم، هم درست است و هم نادرست: در مواردی زیبایی نثر صوفیه ممکن است به نوع خیال وابستگی داشته باشد، ولی در تمام موارد چنین نیست و در همان مواردی هم که خیال در آنها تأثیر اصلی را دارد، آن خصوصیت نظم، در معنای جمالشناسانهٔ آن، خود عامل اصلی است در القاء همان تصاویر بحدی که بعضی ناقدان تصویر را نیز گونه‌ای از نظم دیده‌اند و با توسعی در اصطلاح، چندان هم از حقیقت بدور نمانده‌اند. بی‌گمان میان تصویر

خوب و نظم در معنای جمالشناسانه آن ارتباطی است استوار بخصوص اگر نظریه علمای سبک شناسی جدید را که بر اساس جنبه های زبانشناسی به قضیه نگاه کرده اند بپذیریم و بدانیم که یک معنی را جز به یک شکل نمی توان گفت و اگر اندک تغییری در جای الفاظ یا در حوزه مترادفات و شبه مترادفات درجمله ایجاد شود، این معنی دیگر آن معنی مورد نظر ما نبوده است و نخواهد بود.

با یاد آوری این مقدمات باید پذیرفت که بسیاری از آثار قدمای ما، حتی بعضی از مشاهیرشان، در قلمرو نظم بمعنی اشتمال بر وزن وقافیه، به هیچ وجه شعر نیست و در عوض بسیاری از کوششهای قدما در قلمرو نثر، بعلت برخورداری از آن نظم پیچیده و هنری، شعر است. بهرحال دست کم در معیارهای جدید نقد و انتقاد که امروز در تمام دنیای متمدن حاکم است، چنین نظری درباب شعر وجود دارد.

شعر در حقیقت چیزی نیست جز شکستن نرم زبان عادی و منطقی. در گفتگوی عادی، در کتب علوم، در گزارشهای رسمی، زبان حالتی دارد که همه کس با آن یک نوع برخورد دارد. با اندکی تغییر همه کس، یک مفهوم را، به یک نوع ادا می کند اما زبان شعر عبارت است از شکستن این نرم. این شکستن نرم در قدما، و توده مردم، گاه، با در هم ریختن کلمات و پیوند دادن آنها — بطوری که با وزنی عروضی همراه باشد — توأم بوده است و در نظر بعضی دیگر علاوه بر اینها تشبیه و استعاره نیز از عناصر درهم شکستن نرم منطقی زبان بوده است ولی شعرای بزرگ علاوه بر وزن و قافیه و تشبیه و استعاره بحثی از اشراف بر کلام رسیده بوده اند که در شعرشان نوعی نظام وجود دارد، این نظام در آنسوی وزن و قافیه است یا چیزی است مسلط بر مجموع وزن و قافیه و تشبیه و

درین بحث، پس از این، ما، اصطلاح «نظام» را برای آن مفهوم پیچیده و دشواریاب و جمالشناسانه‌ای که در شعر حافظ و فردوسی وجود دارد به کار می‌بریم و «نظم» را به همان معنای مورد نظر عامه اهل ادب که چیزی است مساوی با رعایت وزن و قافیه. بدینگونه بسیاری از «شطح» های صوفیه «نظام» دارد اگر چه در نظم معهود و مألوف و دستمالی شده بحور و قوافی versification قرار نگرفته است و بسیاری از سخنان سروش اصفهانی، اگر چه در قالب نظم verse قرار گرفته «نظام» ندارد. در شطحیات صوفیه نظم یعنی versification نیست ولی «نظام» system هست و در بسیاری از شعرهای سروش یا رشید وطواط «نظم» هست و «نظام» نیست.

جوهر شعر و حقیقت آن، که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است از «نظام» سرچشمه می‌گیرد و این نظام گاهی با «نظم» همراه است مثل شعر حافظ و گاه این «نظام» از «نظم» جداست چنانکه در شطحات صوفیه دیده می‌شود، و گاه «نظم» هست و «نظام» نیست و آن اکثریت سخنان بی ارزش و مبتذل و مکرری است که در طول قرون و اعصار مردمان کم استعداد و بی استعداد بنام شعر نوشته‌اند و امروز جز بلحاظ بررسی لغات و یا مطالعات تاریخی ارزش دیگری نمی‌تواند داشته باشد.

تلقی رایج از مفهوم شعر و مرتبط دانستن آن با نظم، حقیقتی بوده است که در طول تاریخ، غالباً در اذهان، وجود داشته است، اما در عصر جدید، ما، رهین تجارب و یادآورهای بودلر در *Fleurs de mal* و رمبودر *Le Illumination* و مارلارمه در بعضی از شعرهایش هستیم که با نشر

شعرهای منشور Prose Poem خویش و پیشنهادها و داوریه‌اشان در پسند و ذوق اهل ادب رخنه کردند و امروز، در تمام زبانهای جهان، یکی از جریانهای شعر، اگر نه جریان اصلی، شعری است که بنام شعر منشور خوانده می‌شود و به هیچ وجه از هیچ وزن و عروضی پیروی نمی‌کند، بی آنکه به لحاظ موسیقی، در بعضی موارد، چنانکه خواهیم دید، چیزی کم و کسر داشته باشد.

یک نکته را همین جا یادآور شوم که بعد مایه گرفتاری نشود و آن تمایز میان «شعر منشور» و «نثر شاعرانه» است که اولی را در زبانهای فرنگی Prose Poem می‌گویند و دومی را Poetic prose. ممکن است در مقالات و تحقیقات فرنگی‌ها حرفهای گوناگونی در باب این دو نوع آثار ادبی گفته شده باشد اما آنچه در اینجا مورد نظر من است و تقریباً اکثریت ناقدان فرنگ هم همان را می‌گویند این است که در نثر شاعرانه، حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیر شعری) است که جامه قافیه (سجع) و صناعات شعری را به تن کرده است (مثل کلیله نصرالله منشی و مرزبان‌نامه، در زبان فارسی) و در شعر منشور بمعنی خاص کلمه جهان‌بینی و حال و هوای شعر، بویژه شعر غنائی است که بر اثر حکومت می‌کند ولی در جامه نظم versification ظاهر نشده است مثل غالب شطحیات صوفیه خاصه با یزید بسطامی که بزرگترین سراینده شعرهای منشور در فرهنگ ایرانی است و هنوز همتائی برای او نمی‌شناسیم. بعضی از محققان تفاوت این دو نوع را در کوتاهی شعر منشور و درازی نثر شاعرانه بیان کرده‌اند که جای بحث بسیار دارد.^۲ بعضی هم از سرب‌بی‌دقتی این تعبیر را بر هر اثری از تورات گرفته تا نوشته‌های فاکنر

2. Princeton Encyclopaedia of poetry and poetics. p. 664

اطلاق می‌کنند.

شعر منشور که نمونه‌هایی از کارهای بعضی شاعران بزرگ قرن بیستم اروپا را تشکیل می‌دهد در آغاز عکس‌العملی بود برای رهائی احساس و اندیشه شاعران از قید و بند مبانی نظم سنتی ادبیات غرب، بویژه در فرانسه که این جریان ادبی از درون تجربه‌های شعری گویندگان آن زبان برخاسته بود.

تجربه شعر منشور، برخلاف آنچه مشهور است از قرن نوزدهم آغاز نشده است بلکه نمونه‌هایی از شعر منشور در ادبیات فرانسه قرن هفدهم و هیجدهم نیز دیده می‌شود و خاستگاه طبیعی این گونه شعر، همانگونه که در زبان فارسی دوران معاصر دیده شده، از برخورد مترجمان با نمونه‌های شعری ملل دیگر نشأت یافت اما شهرت و قبول آن به عنوان یک نمونه موفق شعری با کارهای بودلر آغاز می‌شود از قبیل ملال پاریس *Les splens de paris* که در ۱۸۵۵ آغاز شد و در ۱۸۶۹ انتشار یافت و نیز گل‌های شر *Fleurs du mal* اما شاعری که شاهکارهای او را شعر منشور تشکیل می‌دهد، در حقیقت، آرتور رمبواست در اشراقات *Illumination* (تاریخ سرودن آنها بدرستی معلوم نیست ولی در ۱۸۸۶ چاپ شده است) و نیز فصلی در دوزخ *Une Saison en enfer* (چاپ ۱۸۷۳) از سال ۱۸۶۴ به بعد استفن مالارمه نیز درین قلمرو شاعری به فعالیت پرداخت که نمونه‌هایی از آن در مجموعه *Divagations* او در سال ۱۸۹۷ نشر یافت. از درون مجموعه‌های اشراقات و بعضی کارهای مالارمه است که شعر آزاد *free verse* و جریان سیال ذهن *stream of consciousness* و سوررئالیسم و دیگر جریانهای ادبیات مدرن سرچشمه گرفته است.^۳

3) Ibid.

شعر منشور (به فرانسه *poëmen prosé* و به انگلیسی *prose poem*) در پایان قرن نوزدهم به عنوان یک جریان شعری مهم قبول عام یافت و بسیاری از صاحبان استعداد، قلمرو مناسب فعالیت هنری خویش را درین گونه ادبی، یافتند فقط در فرانسه قرن بیستم می‌توان ازین گروه نام برد: سن ژون پرس،^۴ پیرروردی،^۵ هنری میشو^۶ ورنه شار^۷ و پل الوار^۸ که از برجسته‌ترین شاعران قرن بیستم در ادبیات فرانسه بحساب می‌آیند^۹ و امروز در ادبیات تمام ملل جهان، نمونه‌هایی ازین نوع شعر وجود دارد که گاه جناح مترقی شعر - اگر نه در تمام موارد و نمونه‌ها - در بعضی از نمونه‌ها متمایل به این نوع شعر است. در زبان عربی که با ما نزدیکترین سنت‌های مشترک شعری را دارد باید از شعرهای یوسف الخال، انسی الحاج و ادونیس و محمد الماغوط درین زمینه یاد کرد و بخصوص به مقدمه مجموعه «هرگز»^{۱۰} انسی الحاج در تعریف «شعر منشور» یا «قصیده نثر» و دفاع از اینگونه شعر می‌توان اشارت کرد، که در مقدمه آن کتاب شاعر می‌گوید: «ما از قوالب پیشین نمی‌گریزیم تا قوالبی دیگر بوجود آوریم... همه کوشش ما بر این است که «شعر منشور» را از حقی که دارد برخوردار سازیم و آن عنوان یک نوع مستقل ادبی است. همانگونه که داستان و قصه و شعر به اسلوب قدیم و شعر آزاد داریم، شعر منشور هم چیزی است در کنار آنها.»

4) Saint - John Perse (1887 - 1975).

5) Pierre Reverdy (1889 - 1960).

6) Henri Michaux (1899 - 1960)

7) René Char (1907 - 1960).

8) Paul Eluard (1895 - 1952).

9) *The Concise Oxford Dictionary of French Literature* P. 500.

۱۰) انسی الحاج، لن، بیروت ۱۹۶۰.

شعر منثور، بلحاظ تکنیک، بی آنکه از نظام عروضی قدیم تبعیت کند، موسیقی خاص خویش را دارد که گاه از نوعی قافیه‌های میانین و حتی آهنگی خاص برخوردار است بی آنکه این موسیقی محصول تبعیت از یک نظام ایقاعی خاص باشد؛ هر عاملی که بتواند زنجیرهٔ زبان شعر گوینده را بلحاظ موسیقایی از زبان معمولی گفتار امتیاز بخشد، بعنوان عامل موسیقائی شعر مورد استفادهٔ شاعر قرار می‌گیرد.

ممکن است کسانی بخواهند عین تقسیم بندی‌هایی را که در اوزان و اسالیب شعری فرنگ دیده می‌شود بر مجموعهٔ آنچه در قرن اخیر در ادبیات ما اتفاق افتاده است تطبیق کنند و برای هر یک از آن تجارب فرنگی سایه‌ای و معادلی در ادبیات ما جستجو کنند، من مخالف آن گونه کارها نیستم، ولی درین لحظه اصطلاح شعر منثور را در زبان فارسی بر شعری اطلاق می‌کنم که نه مثل شعر فردوسی و خیام و حافظ است (در وزن عروضی) و نه مثل شعر نیما و فروغ و امید (شعر به اصطلاح نیمایی یا آزاد) هر چه بیرون اینگونه تجارب موسیقایی باشد، در حوزهٔ این مثال مصداق شعر منثور است مگر تجارب شعر هجائی امثال میرزا حبیب اصفهانی یا لاهوتی و یحیی دولت‌آبادی.

بنابر این هیچ ضرورتی نمی‌بینم که مقطع نوشتن سطرها یا پشت سرهم نوشتن آنها را ملاک جدا کردن آنها از یکدیگر قرار دهم. درین چشم‌انداز، ملاک من نگاهی است به ویژگی‌های موسیقایی این نوع ادبی، خواه پشت سرهم و مثل داستان نوشته شده باشد و خواه مقطع و با سطرهای بریده. مثلاً بعضی از داستانهای ابراهیم گلستان اگر چشم را ملاک قرار ندهیم در وزنهای نیمایی است گرچه بظاهر نثر است و داستان. بنابر این دفع دخل مقدر کردم که کسی نگوید تو چند نوع شعر

فرنگی را یک کاسه کرده‌ای و اینها در آن ولایات مصطلحات خاص خود را دارند.^{۱۱} درین مجال هرچه بر عروض سنتی و عروض نیمایی و عروض هجائی، نباشد و بتواند در مقوله شعر قرار گیرد شعر منشور است.

امروز در ایران نیز، شعر منشور، اگر چه در محدوده کارهای یک تن، یکی از جریانهای رایج شعر پیشرو ایران را تشکیل می‌دهد. می‌توان گفت که شاملویکی از چهار پنج شاعر بزرگی است که در قلمرو شعر جدید ایران در سه چهار دهه اخیر بظهور رسیده‌اند، و موفق‌ترین نمونه‌های شعر شاملو، که کارهای او را در معیار شعرهای پیشرو عصر مادارای ارزش و اعتبار کرده‌است، غالباً آنهایی است که در قالب منشور سروده شده‌است:

(۱۱) ابراهیم گلستان، در دو مجموعه داستان جوی و دیوار و تشنه (چاپ اول ۱۳۴۶، تهران) و قد و مه (چاپ اول ۱۳۴۸، تهران) بعضی از داستانها را، از آغاز تا پایان، در یکی از اوزان عروضی نوشته‌است: مانند داستان «درخت‌ها» (جوی و دیوار و تشنه، ۲۱۶) که در وزن مفاعیلن مفاعیلن ادامه یافته و داستان «بعد از صعود» (همانجا، ۲۲۳) که در وزن مفعول فاعلات است. بعضی از داستانهای دیگر او نیز دارای وزن عروضی‌اند. تاریخ نشر این داستانها قدیمتر از ۱۳۴۶ نیست ولی داستان «عشق سالهای سبز» که در آن پاره‌هایی موزون دیده می‌شود تاریخ مهر ۱۳۳۱ دارد. اما تا سال ۱۳۴۶ گویا هیچ جا چاپ نشده است و احتمالاً تحریر بخشهای موزون آن، باید، متعلق به زمانی باشد که تولدی دیگر نشر یافته بوده است. یعنی بعد از ۱۳۴۲ بهر حال برای مورخان تحولات وزن شعر در ایران، این نکته بسیار مهم است که روشن شود نرمشی که در اوزان شعر فروغ دیده می‌شود آیا متأثر از اسلوب ابراهیم گلستان است یا برعکس. برای نمونه به این پاره از داستان عشق سالهای سبز (که تاریخ مهر ۱۳۳۱ دارد) توجه کنید: «در دشت گشاده گاهی برزگری بیل بر دوش می‌گذاشت و گاهی گاوی می‌غرید و پرنده‌ها در نور غوطه می‌خوردند و نسیم در گندمها خش‌خش می‌انداخت و ساقه سنبله که می‌جویدی خنکی شیرینی در دهان می‌یافتی و خوشایند بود که برخوشه‌های شکسته بیفتی و آبی آسمان را بنگری و جز آن چیزی نبینی و جز زمزمه کشتزار چیزی نشنوی و جز یاد او یادی از ذهنت نگذرد.» (جوی و دیوار و تشنه، ۱۴-۱۵).

کارهای بعد از ۱۳۴۰ شاملو. و شاملو در این حرکت از آغاز تجربه شعر منشور تا امروز همچنان در حرکت بسوی کمال بوده است، و کارهای اخیرش نشان می‌دهد که روزبروز براسرار کلام آگاهی بیشتری حاصل می‌کند. رسیدن به این مرحله از وقوف بر اسرار کلمه، در زندگی شاملو، دست کم سی سال تجربه شعری را بدنبال دارد و همه می‌دانیم که شعر منشور با شاملو آغاز نمی‌شود و پیش از او و حتی پیش از تولد او، در ایران چیزهایی به عنوان شعر منشور نشر می‌شده است که آگاهی اهل ادب ایران را از مفهوم شعر منشور، اگر چه در حدی بسیار سطحی و خام، نشان می‌دهد.

نگاهی به مجلات و روزنامه‌های چند سال اول بعد از استقرار مشروطه، بخصوص از کودتای ۱۲۹۹ به بعد، مجلات دوره بیست ساله رضا شاهی، می‌تواند راهنمای خوبی باشد. در غالب این نشریات چیزهایی بعنوان «شعر منشور»، «غزل منشور» فراوان می‌توان دید که بعدها گاه به جد وزمانی به طنز و هزل آن را قطعه ادبی نیز خوانده‌اند.

این چیزهای منشور. بی هیچ تردیدی تحت تأثیر ترجمه شعرهای فرنگی بوجود آمده است و نباید کلاسهای انشای دبستانها و دبیرستانها رانیز مورد غفلت قرار داد. با این همه، عامل اصلی تقلید از ترجمه شعرهای فرنگی است.

در تمام این چیزهای منشور، روحی رومانتیک و سوزناک در ظرف کلماتی سطحی و بی‌رمق، به چشم می‌خورد به نشانه عدم آگاهی نویسندگان از حقیقت شعر منشور در زبانهای دیگر که اساس آن وقوف کامل بر اسرار کلمه است. و بدینگونه است که صفحاتی از تاریخ ادبیات جدید را در سالهای بعد از مشروطه، همین چیزهای منشور می‌گیرد و در

همان نخستین سالهای ظهور است که عجز و ناتوانی نویسندگان این آثار، ذوق‌های ورزیده و پخته‌ای، همچون ملک الشعراء بهار را، به تنگ می‌آورد و آنها به انتقاد از این گونه چیزهای آبکی می‌پردازند. بهار در یکی از مقالات «نوبهار هفتگی» خطاب به نویسندگان اینگونه چیزها می‌گوید:

«تازه معمول شده است و از فرنگیها تقلید کرده‌ایم. بندرت از صدی دو تا قابل درج در میان آنها یافت می‌شود. ولی متأسفانه در غالب جراید ازین اشعار منشور به چشم می‌خورد.»^{۱۲}

این توضیح بهار نشان می‌دهد که در سالهای پایان قرن سیزدهم شمسی، روزنامه‌های آن عصر سرشار بوده است از اینگونه شعرهای منشور. و تمام آنها به تقلید از شعر فرنگی و به گفته بهار مصنوع و متکلف. بد نیست عین عبارات بهار را درین باره، امروز، بخوانیم که تا حدودی حسب حال شعرهای رایج در مطبوعات امروز، پس از قریب شصت سال نیز می‌تواند باشد، گرچه مضامین و اسلوب و نوع استعاره‌ها متفاوت باشد:

«هر گاه شما یک سلسله مضامین عاشقانه را از قبیل اینکه «فراموش نمی‌کنم که شب گذشته از زیر دریچه منتظر پیدا شدن صورت قشنگت بودم...» یا اینکه: «در وقت مکالمه بامن متصل رنگش سرخ شده و با وجود اینکه عشق مرا ملتفت شده بود، خود را غافل و بی‌خبر از وجود عشق جلوه می‌داد.» بنویسید و در جراید منتشر سازید یقین بدانید که هیچ خوب نیست هیچ فایده ادبی و ذوقی نداشته و در آینده مسخره خواهید شد، بلکه از حالا هم. زیرا، اولاً، این منشآت، به هیچ وجه،

۱۲) نوبهار، سال سیزدهم، دوره پنجم، شماره ۴، صفحات ۵۰-۴۹ به تاریخ ۲۴ میزان

۱۳۰۱ ه. ش. مقاله «اشعار منشوره.»

چنانکه گفتیم، طبیعی نیست و غالباً تقلید نوشته‌های اروپاست، ولی با یک اشتباه: قطعات عشقِ صریحی که از اروپاییان به دست ما می‌رسد، غالباً نظم است آن‌هم در هر کدام یک نکته و یک هسته مهم و پر مغزی موجود. بعلاوه آن اشعار، بیشتر، در یک حالت طبیعی سروده شده... ثانیاً، در صورتی که طبیعی و راست و بیان حال واقعی خودتان باشد، سوای قسمت‌های «مرگ معشوق»- که نادر [است] و بعد از لامارتین جزر بودنِ حق او [نیست]- اثر نفیسی، درین موضع، قادر بر تظاهر نیست، سایر قسمت‌ها قطعاً رکیک و خارج از نزاکت خواهد بود، زیرا در واقع خیانت به عشق و توهین به کسی است که گوینده، وی را دوست خود می‌شمارد، و همین خیانت و وهن ادبی بلا شک از منشآت مزبور در خواننده رسوخ کرده و یک اثر را از قدر و ابهت می‌اندازد، و چنان می‌نماید که شما مراسلات محرمانه و خصوصی خود را در صفحات جراید سیاسی منتشر ساخته‌اید، و این حالت را جز به سفاهت یا کودکی، حمل نتوان کرد.» (همانجا) آنچه در نوشته بهار دارای اهمیت است علاوه بر ارزش تاریخی سخن او، که مسأله رایجی را بنام شعر منشور در ادبیات هفتاد سال پیش ایران نشان می‌دهد، تلقی بی است که او، و طبعاً جامعه ادبی عصر او، از شعر منشور داشته‌اند: نخست آنکه شعر منشور چیزی است در باب عشق ولا غیر و برخلاف شعر عاشقانه سنتی که کلی است می‌کوشد داخل جزئیات عالم عشق شود و دوم اینکه این شعرها مایه رواج فساد اخلاق بخصوص در میان بانوان می‌شود و سدیگر اینکه سرمشق شعرهای منشور آن روزگار لامارتین بوده و بخصوص شعر دریاچه او که پیش از این یادآوری کردیم که ترجمه آن بوسیله محمد ضیاء هشرودی و تحت عنوان شعر منشور در یکی از مجلات نشر شده بود. بهار در پایان مقاله

خود دو پیشنهاد می‌کند: یکی آنکه نویسندگان این شعرهای منشور بهتر است این آثار را در ضمن رُمانهایی که می‌نویسند و جزء مخاطبات میان قهرمانان داستان بیاورند و نه به عنوان یک اثر مستقل ادبی، و دیگر اینکه «فقط در «سفینه‌های غزل» خود برای آینده یادداشت کنند.» ولی بهار بعدها قطعه ضعیف الحالی از نوع باباکوهی حجازی را به عنوان «شعر بصورت نثر» پذیرفت و گفت: «ای کاش توانستمی به این لطیفی و پرمغزی و شیوایی شعر گفتمی،... حجازی! اشعار تو که بصورت نثر — آنهم نثری بسادگی طفولیت و بمرونت شیخوخت — درآمده است، از آن رو در من تأثیر می‌بخشد که مبتنی بر اصول و قواعدی نیست.»^{۱۳}

آنچه را بهار بلحاظ ضعف تکنیک و مسائل اخلاقی غیرقابل قبول تشخیص داده بود، در ۱۳۴۱ دکتر تندرکیا، بدین دلیل که جامعه آمادگی پذیرفتنش را نداشت، مردود دانست و نوشت: «... در آغاز قرن، همین جامعه ادبی (که اقسام شعر نو را پذیرفت) نثرهایی را که بعضی فرنگی مآب‌ها در بازار ادب بعنوان شعر عرضه می‌داشتند، نپذیرفت و نخرید و آن شعرهای منشور نگرفت و دنباله پیدا نکرد، برای اینکه ذهنش آماده پذیرش آن نبود...»^{۱۴}

بهار درست می‌گفت زیرا عنصر اصلی شعر را که نظام باید خواند در این گونه آثار نمی‌توان یافت. در صورتی که هزار سال پیشتر از آن، متون صوفیه نشانه‌های خوبی از شعر منشور، گاه در حدّ اعلای آن را، دارا است.

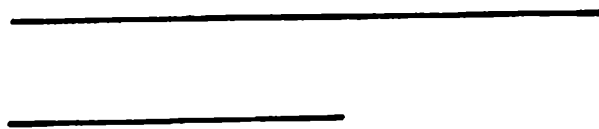
علت اصلی اینکه اینگونه چیزها را «شعر منشور» می‌نامیدند این بود

(۱۳) محمد حجازی، زیبا، ۱۳۰. ۱۴) عواملی که بر تحول محتوی شعر معاصر اثر گذاشت، ص ۲۴.

که گاه، ترجمه شعرهای اروپایی را وقتی چاپ می کردند، بمناسبت اینکه وزن آن، در ضمن ترجمه از میان می رفت، شعر منشور می خواندند چنانکه «دریاچه» لامارتین که در زبان اصلی شعری است موزون در ترجمه غیر موزون ضیاء هشرودی بصورت یک قطعه نثر در آمده است و در شماره اول «مجله خورشید ایران» جوزای ۱۳۰۱ چاپ شده و در بالای عنوان آن نوشته اند: «اشعار منشور». همین عنوان دادنها بوده است که عده ای را به نوشتن «قطعه ادبی» ها یا به تعبیر بعضی از برادران افغانستانی ما، «پارچه ادبی» ها وا داشته است. نویسندگان اینگونه چیزهای منشور، یا زبان فرنگی نمی دانسته اند و فقط به شکل ظاهری ترجمه نگاه می کرده اند، یا اگر هم می دانسته اند در آموختن آن زبان به آن حد از تشخیص نرسیده بودند که بدانند شاعر با آنکه شعر منشور می نویسد، در زبان اصلی خود تاجیه حد به موازین و اسرار کلمه وقوف دارد و در عوض رها کردن وزن عروضی چه عناصری را جایگزین آن کرده است تا موسیقی شعر را مخدوش نکند.

بعد از شهر یور هزار و سیصد و بیست، بازار کتاب و مجله رونقی دیگر یافت و نثر فارسی قوام و استحکام بیشتری بخود گرفت. ترجمه های بیشتری از ادبیات غرب منتشر شد و در نتیجه توجه به شعر منشور نیز افزونی گرفت. نثر احسان طبری در بعضی از آثار ادبی او، حالات شاعرانه بسیار داشت و در عین حال در آن عصر از استحکام کم نظیری برخوردار بود. طبری نمونه هایی از این گونه آثار بوجود آورد که البته خود بر آنها، نام شعر منشور ننهاد ولی در مطالعه تکامل مفهوم شعر منشور در ادبیات بعد از شهر یور، به هیچ روی از آنها نمی توان چشم پوشید. طبری در ترجمه هایی که از بعضی آثار شعری غرب، انجام داد، لحن کلام را تا حد زیادی رعایت کرد و

ترجمه شعر اروپایی را از آن زبان بی رmq و کلمه شناس رایج نجات بخشید و غالباً ترجمه های او با نوعی آهنگ (نه وزن) همراه بود و حتی نوعی قافیه نیز در پایان بعضی مصارع دیده می شد. طرز نوشتن ترجمه شعر نیز — که در دوره قبل بطور پیوسته و مصارع در دزال یکدیگر بود و بندرت، چنانکه دیدیم، مترجمان اجزای مصارع را در ترجمه از یکدیگر جدا نشان می دادند — رو به کمال رفت و مترجمان سعی کردند هر بیت و هر مصراع شاعر را در ترجمه به صورت سطری جداگانه در آورند و این خود سبب گونه ای تنوع در طرز کتابت سطرها شد بحدی که ادامه سطری از یک مصراع وقتی به سطر دوم می کشید آن را در پایان سطر دوم به این شکل نشان می دادند:



اندک اندک مترجمان متوجه شدند که تمام شعرهای عالم یک لحن و یک زبان ندارد پس باید به تناسب روح اصلی هر شعر زبانی برگزیده شود که در خور القای مقصود گوینده اصلی باشد و بدینگونه است که بعد از آن سالها، تنوع در انتخاب لحن را در ترجمه های شعر اروپایی فراوان می توان دید در صورتی که در دوره قبل تمام ترجمه هایی که از شعر فرنگی شده از شکسپیر و دانته و همر گرفته تا شیلر و لامارتین و هانری هاینه همه و همه زبانی رمانتیک و بی رmq دارند.

این مرحله از تجربه شعر منشور بلحاظ دیگری نیز قابل ملاحظه است: در دوره قبل کسانی که شعر منشور می نوشتند غالباً نویسندگان تازه کار و جوانان بی تجربه ای بودند که احساسات سطحی خود را در ظرف کلمات عادی و بی رmq بروی صفحه می آوردند و من از ادیبان برجسته آن عصر کسی

را سراغ ندارم که کوششی برای نوشتن شعر منشور با عنوان شعر منشور داشته باشد. مقالات احساساتی و رقیق فراوان بود، حتی بهار خود، با همه نثر روزنامه‌گی و روزمره‌ای که برغم استواری شعرش داشت، مقالات فراوانی از نوع قلب شاعر دارد ولی تقریباً در هیچ کدام دعوی شعر سپید یا شعر منشورنکرده و چنانکه دیدیم آن را لایق آن دانسته که در خلال رومان و داستان جزء محاورات عشاق و قهرمانان داستانها قرار دهند نه به عنوان یک عنصر مستقل و یک نمونه شاعرانه. اما در این دوره چند تن از شعرای جوان به تجربه شعر منشور روی آوردند که در صدر آنها احمد شاملو است. شاملو در مجموعه «آهنگ‌های فراموش شده» که به سال ۱۳۲۶ انتشار داد چیزهای منشوری عرضه کرد و خود آن را فراموش کرد به حدی که هیچ وقت حاضر نشد، کتاب آهنگ‌های فراموش شده را در ردیف کارنامه ادبی خودش — که غالباً در آخر مجموعه‌های شعر او می‌توان دید — معرفی کند. آن کتاب به هیچ وجه از استعداد درخشانی خبر نمی‌داد. چه در زمینه آن چیزهای منشور و چه در زمینه شعر موزون بجز یک قطعه چند مصرعی «خواب و جینگر» که آن را بعدها در باغ آینه چاپ کرد و شعری است کامل و پخته.

من آهن‌ها و احساس^{۱۵} را ندیده‌ام و گویا جز خود شاعر و معدودی از دوستان آن زمانش هیچ کس این کتاب را ندیده است ولی گویا غالب شعرهای آن همانهاست که در هوای تازه چاپ شده است. بهر حال اگر شاملو

۱۵) چاپ این کتاب، در آخرین روزهای حساس سال ۱۳۳۲ پایان یافت و چنانکه از آگاهی منتشر در آشناباره، شماره ۶ صفحه ۵ (۱۳۳۲) دانسته می‌شود قرار بود با چهار مقدمه از نیما یوشیج، مرتضی کیوان، فرهنگ فرمی و ا. صبح (خود شاملو) روز ۱۵ خرداد ۱۳۳۲ نشر شود ولی به‌علل معلوم گویا نمونه‌های آن در چاپخانه از بین رفته است. در اینجا از شاملو شنیدم (در پرینستون در ماه می ۱۹۷۶ که دو سه روزی در خدمتش بودیم) که کتاب بدون آن مقدمه‌ها چاپ شده ولی منتشر نشده است.

قبل از هوای تازه، و در مجموعه «آهن ها و احساس» تجربه ای موفق در زمینه شعر منشور داشته است ما از آن بی اطلاعیم و تصور نمی رود که تجربه موفقیت هم داشته باشد زیرا در خود کتاب هوای تازه هم که در ۱۳۳۶ چاپ شد جز یکی دو نمونه، شعر منشور خوب وجود ندارد.

از شاعران برجسته معاصر کسی که قبل از ۱۳۳۲ کوششی برای شعر منشور کرده است یکی ه. ا. سایه است که خود در یادداشتی درباره آنها گوید قطعاتی که درین کتاب با علامت ستاره مشخص شده است (یعنی شعرهای منشور کتاب) آزمایشی است در شعر و خواننده می تواند هر زامی که بخواهد بر آن بگذارد. لحن تقلید شعر خارجی، بخصوص ترجمه هایی که از شعر ناظم حکمت در آن سالها، انتشار می یافت درین قطعات ه. ا. سایه کاملاً آشکار است و شاعری بمانند او که در زمینه های فنی شعر قدیم و اسالیب سخن قدمایی در هم نسلانش بی همانند بوده است، درین گونه شعرها به تقلید از همان لحن ترجمه مجبور شده است، تغییراتی در ساختمان جمله و اجزای کلام ایجاد کند:

دروازه های شعرم را

بروی تو بستم

— گالی؛

پادشاه شهر باستانی شعر من!

و فرود آوردم

فندیل خاموشی را

که خاطر افروز چشم های تو بود

در شبستان غبار آلود شعر من

(پایان برای آغان)

از همین جمع شاعران آن سالها، نادر پور اندکی بعد از سالهای مورد بحث ما در بعضی از دیوانهای شعرش نمونه‌هایی ازینگونه نثر را چاپ کرد و او هم توضیح داد که این نمونه‌ها (مثلاً شعر لذت در مجموعه شعر انگور) که وزن وقافیه ندارد، به گمان گوینده، از همه خواص یک شعر (به معنای واقعی شعر) برخوردار است... فرنگیان، این گونه قطعات را اشعار منشور می‌نامند، تا عقیده خواننده ایرانی چه باشد. (تذکار صفحه ۱۲۷ شعر انگور چاپ اول ۱۳۳۸ تهران) این هم نمونه‌ای از آن شعر منشور نادر پور:

سینه پرده‌های حریر می‌تپید
واطاق از نفس گرم نسیم پر بود
گل زرد شمع از شاخه شمعدان روئیده بود
و دود عود، غبار ابریشمین در هوا می‌ریخت

چشمان او در پرتو شمع می‌درخشید
و تنش بوی عطر دار چین می‌داد
موم گرم و پیچان اندامش در قالب دستهای من شکل می‌گرفت
و بخار زمستانی گلخانه تنش گرم می‌کرد. الخ

(شعر انگور، صفحه ۲-۱۳۱)

چنانکه می‌بینیم در هر مصراع تشبیهی بالاخره به کار رفته و این خصلت تمام شعرهای نادر پور است اما کاربرد زبان تا چه حد کاربرد شاعرانه است، بحثی است که اینجا مجال آن نیست.

اخوان ثالث نیز در همین سالها، یعنی مقارن تاریخ شعر منشور نادر پور (۱۳۳۵) چند تجربه شعر منشور داشت، که در چاپ اول آخر شاهنامه آنها را نیاورده ولی در چاپ دوم، وسوسه شعر منشور او را هم پخود واداشته و چند نمونه در چاپ دوم آخر شاهنامه آورده است که نمونه‌اش را می‌توان در این سطور ملاحظه کرد:

سکوت صدای گامهایم را بازپس می‌دهد
 با شب خلوت به خانه می‌روم
 گله‌ای کوچک از سگها بر لاشه خیابان می‌روند
 خلوت شب آنها را دنبال می‌کند،
 و سکوت نجوای گامهایشان را می‌شوید.

(از شعر وداع در آخر شاهنامه، چاپ دوم صفحه ۶۵)

تجربه ناموفق شعر منشور در میان تمام شعرای بعد از شهریور تا ۱۳۳۵ وجود دارد و باید آنهایی را که حاضر به این کار نشده‌اند استثنا کرد حتی اخوان ثالث و نادر پور نیز بدین کار دست زدند تنها گلچین گیلانی و خانلری و نیما یوشیج و فروغ فرخزاد و توللی و... از مشاهیر آن سالها دست به چنین کاری نزدند.

اخوان در مقدمه چاپ دوم در باب اینگونه شعرها نوشته است: «قطعات بی وزن برای من آزمایشی بود و در همان وقت‌ها هم (سال ۱۳۳۵) در یک نشریه هنری منتشر شد اما بعدها دنبال کردن این شیوه سرایش را نپسندیدم، مثل اینکه یک چیزی کم دارد از شعر، شعری که کامل و تمام است البته. بگذریم. شما اینها را نه به عنوان شعر بلکه درد دل، گله‌گزاری، قصه، روایت، یا هر چه دلتان می‌خواهد بنامید.» (مقدمه چاپ دوم آخر شاهنامه)

دیگر از شعرای سالهای مقارن کودتا، یکی اسماعیل شاهرودی است که در شعری بنام فریاد سنگ، قطعه‌ای منشور نگاشته و بهرحال آن را در دیوان شعر خویش و بعنوان شعر عرضه داشته است. تاریخ سرودن شعر ۱۳۳۲ است قطعه‌ای است روایی که بدینگونه آغاز می‌شود:

سنگ بزرگی شدم جای من در بیابان بود. روزی بیابان را سایه‌ای

گرفت که از بالا سرخ و از پایین سیاه می‌زد. سایه را دختر بیابان خواندم
و به بسترش رو کردم او به من تسلیم نشد. من از راهی که رفته بودم
باز گشتم. و او را به سرخی و سیاهی خود وا گذاشتم. اینک فریادهای
عشق من و امتناع آن دختر:

می‌خواهم کسی فریاد مرا نشنود / و گلوی خشکیده‌ام بار دیگر /
عطش بیابان را حس کند / تا در تنهائی کویر / سنگینی هوای ورم کرده
را بینم.

(صفحه ۱۰۱ آینده، اسماعیل شاهرودی)

شاعر دیگری که در همین سالها، تجربه‌ای چند در قلمرو شعر منشور
داشته است، پرویز داریوش است که مزامیر را (بدون تاریخ) نشر داد. و
آخرین شعرهای آن از لحاظ تاریخی متعلق به ۱۳۳۵ است، پس بهرحال
در همین سالها دست اندرکار بوده است. شعر منشور او هم، از لحاظ
زبان شعر، تفاوتی با دیگران ندارد؛ جزاینکه فضای شعر او، از
ابتدال رومانتیک‌ها بدور است و از نوعی تفکر پخته سخن می‌گوید، اما
کاربرد زبان جز به اعتبار بعضی از واژه‌ها و به اعتبار نوعی
آرکائیسم، انحراف از نرم‌زبان‌عادی ندارد. هر چه باشد داریوش متأثر از
شعر اروپایی و بخصوص شعر انگلیسی است که با آن انس و الفت بسیار
داشته است، به این چند سطر از آغاز شعر «ایام معدودات» او توجه کنید:

تندابی که بر آرزوی هیچ گذر آورد
و نشست.

همچون کودک بازیگر: آینه بزرگان
جز موج نمی‌توانست شد

و آن هیاهوی سقوط حجب
(که مگر حوا بود.)
جزای های ماتم چیست؟

که ما همه
در تنگنای خواهش دل دادن
نه جز تازیانه خوارانیم
(از ثمانین تا مائة)^{۱۶}
زیرا که در نهانگه این ظلمت
در دیرگاه شب
آبی... روان.... نبود

یکی از استعدادهای برجسته شعر منثور، که متأسفانه بخاطر اصطلاح جیغ بنفش، همواره مورد تمسخر و استهزا قرار گرفته، هوشنگ ایرانی است. از هوشنگ ایرانی نخست مجموعه «بنفش تند برخاکستری» و سپس مجموعه «خاکستری» در خرداد ۱۳۳۱ ه.ش. چاپ شده که تعداد نسخه‌های آن بسیار محدود بوده است (یک صدوده نسخه) این مجموعه که بدون صفحه شماری چاپ شده حدود ۲۲ صفحه است در قطع وزیری و جمعاً هفت قطعه شعر است. آنچه در کارهای او قابل ملاحظه است درک درستی است که از مفهوم شعر منثور دارد، یعنی کاربرد زبان در جهتی غیر از نُرم مبتذل و عادی آن. هوشنگ ایرانی یکی از نخستین استعدادهایی است که در آن سالها با شعر مدرن غرب تماس مستقیم داشته است و در جهتی حرکت می‌کرده است که جریانهای مدرن شعر غرب در آن سالها، حرکت داشته‌اند. فضای شعرهای منثور او، نه آن

(۱۶). رجوع کنید به قرآن، سوره نور، از آیه دوم تا نهم.

شعارهای تند سیاسی و مقاله‌های متشاعرانه سالهای بحرانی بعد از شهریور است و نه آخ و اوفهای قطعه ادبی نویسان آن سالها که از روزگار قبل از کودتا در ایران، شروع شده بود و هر روزنامه‌ای، نمونه‌های فراوان از آنها چاپ می‌کرد. جو شاعرانه کارهای او، جو شاعرانه آثار شعرای غرب است و از وقاری فلسفی و زمینه‌ای جدی در تلقی از ماهیت شعر و شعر منشور خبر می‌دهد:

در تنهایی بی‌پایانش
رؤیای نیستی‌ها را زدود
سکون هستی را دریافت
از تهی لبریز گردید^{۱۷}

(از قطعه وی اهورمزدات)

شاید مهمترین خصیصه شعر منشور هوشنگ ایرانی در حوزه زبان که جوهر اینگونه شعر است، استفاده او از حسامیزی باشد. حسامیزی در شعر مدرن، بخصوص پس از بیانیة سوررئالیست‌ها، رواج بسیار یافته و چنانکه پیش از این در کتاب «زبان شعر در نثر صوفیه» ما این نکته را به تفصیل نشان داده‌ایم، حسامیزی مسأله تازه‌ای نیست، آنچه در شعر مدرن اروپا و ایران بیشتر جلب توجه می‌کند افراط در مسأله حسامیزی است. منظور از حسامیزی ترکیب تصاویری است که دو حس در کنار یکدیگر و یکدیگر گره می‌خورند مثل صدا و رنگ چنانکه در «سخن شیرین» و «صدای روشن» می‌بینیم و زبان آنها را در حد نوعی کلیشه پذیرفته است اما «جیغ بنفش» را که از همین نوع حسامیزی است نمی‌پذیرد یا همه ذوق‌ها نمی‌پسندند. بهر حال در سراسر این مجموعه چشمگیرترین کوششی که

(۱۷) قس: از تهی سرشار... اخوان ثالث (۱۳۳۵) در آخر شاهنامه).

هوشنگ ایرانی برای انحراف از نرم مبتذل زبان کرده است، استفاده از حسامیزی است چنانکه نوع افراطی این کوشش او در همان تعبیر بسیار معروفش یعنی «جیغ بنفش»، دیده می‌شود. از نمونه‌های ملایم‌تر حسامیزی در زبان شعر هوشنگ ایرانی به این نمونه‌ها توجه کنید:

خون کولی پیر، سنگین و بم بگردش آمد
مستی طنینش دشتهای بی انتها را فرا گرفت

(از شعر «نوباناو»)

سرمای مهتابی رنگ، راه دشوار را بهم پیچاند

(از شعر «وی اهورمزدا»)

وزش گرمای^{۱۸} لذت بخش و نابودکننده‌ات مرا در خود غرقه ساخته است

(از شعر «De Profundis»)

اندوه نیلی او

(از شعر «وادی دشوار»)

اینگونه حسامیزی در دوره‌های بعد در شعر فارسی (خواه نوع منثور آن و خواه شکل آزاد و نیمایی) رواج یافت و در کارهای موفق و نسبتاً مشهور سپهری، اساس سبک و خلاقیت شعری قرار گرفت و در مجموعه «ماهیچ ما نگاه» وی کارش به افراط و تفریط و بُن بست کشیده شد. ولی در آن سالها، اینگونه افراط در حسامیزی نتیجه مستقیم برداشت هوشنگ ایرانی از شعر اروپایی است و بتأثیر بیانیه‌های شعر فرنگ، بویژه سوررئالیست‌ها.

۱۸) قس: وزش ظلمت را می‌شنوی... فروغ در تولدی دیگر، چاپ ۱۳۴۲.

جو شاعرانه کارهای او، از نوعی تصوف نو و عرفانی غربی سخن می‌گوید که بعدها در کارهای سپهری هم دیده می‌شود. زبان شعرهای منثور او از بهترین نمونه‌های زبان شعر در آن سالهاست. در شعرهای آن روز شاملو هم بدشواری می‌توان زبانی یافت که پالوده‌تر و آراسته‌تر از کارهای آن سالهای هوشنگ ایرانی باشد حتی می‌توان گفت: ایرانی، در آن سالها، به حقیقت شعر منثور، از شاملو بسی آشناتر بوده است.

اینکه تنها شاملو، آنهم در کارهای بعد از هوای تازه‌اش، در این راه توفیق بدست آورد نشان می‌دهد که شعر منثور دشوار یاب‌ترین نوع شعر است. از این همه شاعر با استعداد، که در قلمرو شعر موزون غالب شاهکارها را بوجود آورده‌اند، یک تن نتوانست یک قطعه شعر منثور بسراید که خود بعد از چند روز از نشر آن پشیمان نشده باشد. پشت کار شاملو و استعداد برجسته وی سبب شد که او تنها شاعری باشد که شعر منثور را در حدی بسراید که به هنگام خواندن بعضی از شعرهای او انسان هیچ گونه کمبودی احساس نکند و با اطمینان خاطر آن را در برابر موفق‌ترین نمونه‌های شعر موزون در ادبیات معاصر ایران قرار دهد.

چنانکه یاد شد، شاملو، ناگهان به این حد از وقوف براسرار کلمه یا به تعبیر دیگر به این حد از توانایی در سرودن یا نوشتن شعر منثور نرسید. این ورزیدگی و توفیق نتیجه ۲۵ تا سی سال تجربه شعری است و اینکه مقلدان او از نسل جوان‌تر تا کنون نتوانسته‌اند اثری که در کنار کارهای او قابل عرضه کردن باشد بیافرینند، با همه استعدادی که ممکن است بعضی از اینان داشته باشند، دلیل دشواری راهی است که او برگزیده است.

نخستین عامل توفیق او در این راه، علاوه بر استعداد برجسته‌ای که در قلمرو شعر بطور عمومی دارد، در توجهی است که به عنصر زبان

و کشف ابعاد نو در زنجیره گفتار و ساخت های کلمه دارد. او دریافته است که هر کلمه در «نظام» سخن، می تواند انواع حالات را در خواننده برانگیزد و دانسته است که کلمات در زنجیره عادی و طبیعی شان، یا در مسیر منطقی زبان قرار دارند — که از قلمرو شعر بیرون است — یا در مسیر شاعرانه قدیمی که دست فرسود ادیبان نو و کهنه است. او برای رسیدن به ساخت های نو در قلمرو کلمات، نرم زبان را می شکند این شکستن در دو جانب انجام می شود یکی انتخاب واحدهای بی شمار کلمه که متناسب نیاز روحی هر کدام را بجای خود احضار می کند یا در کنار هم قرار دادن عناصری که در نرم عادی زبان شعر، هیچ کس آنها را در کنار هم قرار نمی دهد، و از این رهگذر تصاویری که بوجود می آیند، در معیارهای عادی شعر، حتی شعر جدید، غالباً در نگاه نخستین غریب می نمایند:

کاشفان چشمه
کاشفان فروتن شوکران
جویندگان شادی در مجری آتشفشانها،
شعبده بازان لبخند در شبکلاه درد.
با جاپائی ژرف تر از شادی
در گذرگاه پرندگان.

در برابر تندر می ایستند
خانه را روشن می کنند
و می میرند.

اینکه می گوید «شعبده بازان لبخند در شبکلاه درد.» یا «با جاپایی ژرف تر از شادی در گذرگاه پرندگان.» شکستن نرم زبان است و ایجاد «نظام» نو، عناصری مادی و معنوی را که هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند، در

کنار هم می‌گذارد و معنایی می‌آفریند که پیش از شاعر اصلاً وجود نداشته است.

در شعر جدید، معنا امری است «مابعدی» در صورتی که در شعر قدیم (بجز در بعضی استثنای ادب صوفیه) معنا امری بود «ماقبلی» توضیح این نکته شاید دشوار باشد ولی یادآوری آن امری است ضروری: شاعر قدیم همیشه از مطالبی که شما از پیش می‌دانستید، ترکیبی بوجود می‌آورد که آن ترکیب به شما لذت می‌داد هر قدر هم که تشبیه و استعاره اش نو بود. در صورتی که در شعر جدید گوینده بعد از آن که شعر را سرود، تازه معنا بوجود می‌آید، معنایی که از قبل به هیچ روی، سابقه نداشته است:

با جا پائی ژرف تر از شادی در گذرگاه پرندگان.

یعنی «با جا پائی ژرف تر از شادی در گذرگاه پرندگان» ولاغیر در صورتی که:

چو از زلف شب باز شد تابها (منوچهری)

که از زیباترین نمونه های شعر قدیم است یعنی «وقتی که افق روشن شد» یا «وقتی که سیاهی شب رو به کاهش رفت» یا «وقتی که...» و شاعر از اطلاعات قبلی شما در باب سیاهی شب و ارتباط آن با سیاهی زلف ترکیبی جدید بوجود آورده که معنای قبلی دارد ولی:

آینه صبح را ترجمه شبانه کن (مولوی)

یعنی «آینه صبح را ترجمه شبانه کن.» ولاغیر. بسیاری از شطح های صوفیه از این رهگذرند، «نظام» خاص کلمه فضایی بوجود می‌آورد که معنای حاصل از آن، امری است کاملاً بعدی یعنی فقط با همان شعر

بوجود می‌آید: درجهٔ این ماقبلی بودنِ معنی و مابعدی بودنِ آن، در آثار قدیم و جدید یکسان نیست.

جمالشناسی شعر جدید، بر این تکیه می‌کند که شعر قدیم زیباییش از تناسب‌ها و هماهنگی‌ها برخاسته، در صورتی که زیبایی شعر جدید، یعنی شعر مُدِرُن، حاصل گره خوردن متناقضات است یا اموری که از مقوله‌های نزدیک بهم نیستند. در این زمینه نویسنده در جای دیگر بحث کرده است که اوج هنر حافظ، یا حافظانگی شعر او، در همین گونه موارد است که تناقض‌ها را بهم گره می‌زند:

من که شبها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ

یا:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده فروش

در نثر صوفیه شواهد بسیاری می‌توان یافت و همین است چیزی که سخن آنان را تا سرحد مدرن‌ترین شعرهای امروز بالا می‌برد:

عشق باریده بود و زمین تر شده. (بایزید بسطامی)

□

روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم (بایزید بسطامی)

هر قدر «نظام» پیچیده‌تر باشد، معنی «مابعدی» تر می‌شود و هر قدر نظام ساده‌تر باشد، معنی ما قبلی تر می‌شود.

شعر پدیده‌ای است اجتماعی که با زبان سروکار دارد و زبان امری است بسیار پیچیده و دارای امکانات بی‌نهایت. یکی از بی‌نهایت امکانات زبان، همین حالت رسانگی روزمرهٔ آن است که همه کس با آن سروکار دارد، ولی هزاران هزار امکان دست نیافته در زبان هست که

گاه ممکن است برحسب تصادف کشف شود و گاه تجربه شاعر، آن را کشف می‌کند. هر دو کلمه‌ای که در کنار هم قرار گیرند نسبت میان آن دو از یک رسانگی خبر می‌دهد. ممکن است ما از مفهوم حاصل از آن دو معنایی را احساس کنیم که آشناست و «قبلی» از قبیل «جاپای اسب» ولی ممکن است معنایی که حاصل می‌شود از اموری باشد که کاملاً بعدی است «جاپای شادی» اگر بگوییم مهمان شما بجای نان خربزه می‌خورد معنایی است قبلی ولی اگر بگوییم:

بر جای نان شادی خورد جانی که شد مهمان تو (مولوی)

معنایی است بعدی. در اینجا قصد درجه‌بندی ماقبلی بودن‌ها و مابعدی بودن‌ها را ندارم. شعر جدید و بویژه شعر منشور می‌کوشد که معانی ما بعدی را گسترش دهد. و به همین دلیل با کلمه‌های بیشتری سروکار دارد. و به همین سبب، گاه، از وزن می‌گریزد تا بیشترین امکان را برای احضار کلمه در اختیار داشته باشد و یا به تعبیر دیگر نرم زبان را، با امکانات بیشتری، درهم شکنند نتیجه این درهم شکستن، اجتماع نقیضین و گره خوردگی اضداد است. هر قدر توفیق شاعر، در ارائه این اجتماع نقیضین و گره خوردگی اضداد، بیشتر باشد، «نظام» نیرومندتری حاصل می‌شود که در عین «غرابت» معنی مورد نظر گوینده را بهتر القا می‌کند.

امروز در شعر معاصر ایران، عبارات نامربوط بسیار است، یعنی برای شکستن نرم زبان عادی کوششهای بسیاری، آگاه و ناآگاه، انجام می‌شود ولی غالب این معانی‌یی که حاصل می‌شود، با اینکه غالباً «مابعدی» است حالت «رسانگی» ندارد و همینجاست مرز شاعر و غیرشاعر. و گرنه هر آدم بیکاری می‌تواند بنشیند و هی کلمات را با تصادف و بطور

جدول وار در کنار هم قرار دهد بالاخره از هر چند تا کلمه ای که کنار هم قرار بگیرند یکی دو تا دارای معنایی محصل خواهند بود ولی این معنا یا امری است قبلی که در قلمرو منطقی و مبتذل زبان قرار دارد، یا امری است بعدی که در این صورت باید بمیزان رسانگی آن در ایجاد «نظام» توجه کرد و بدشواری از میان اینهمه تجربه ها، مواردی را می توان یافت که معنی بعدی، توانسته باشد «نظام» ایجاد کند چون نظام ارتباطی دارد با قرار گرفتن شاعر در مرکز حالت عاطفی و چون شعر معاصر ایران غالباً شعری است کم عاطفه، نظام در آن بدشواری می توان یافت.

توفیق شاعر بستگی دارد به اعتدال او در جوانب مختلف عاطفه و خیال و قدرت در احضار کلمه و از اعتدال این سه عنصر است که «نظام» بوجود می آید: شطحیات صوفیه. و با صرف نظر از موسیقی وزن در قیاس شعرای موفق عصر ما شعرهای چند سال اخیر شاملو (بعضی شان). از آنچه به اختصار نوشتیم دانسته شد که شعر جدید در قلمرو زبان می کوشد که نرم را بشکند و معنایی بعدی بیافریند و به همین جهت است که شعر منثور بوجود آمده است، شعری که آزادی در احضار کلمه را بر اسارت وزن با همه مزایای بشمار می دارد، ترجیح می دهد. و به همین دلیل شعرهای موزون شاملو، از مزیت «نظام» شعرهای منثورش، برخوردار نیستند. و به نظر من اوج هنر شاملو در شعرهای منثور اوست. و این شعرها با همه فقدان وزن، گاه هیچ چیزی از بهترین شعرهای معاصر ایران (کارهای درخشان و طراز اول نیما، اخوان، فروغ، سپهری که موزون اند) کم ندارند و گاه چیزی نیز بیشتر دارند: نظام بیشتر، به همراه ایجازی بیشتر، اگر چه در تحلیل نهایی، نظام و ایجاز از یکدیگر قابل تفکیک نیستند.

شاملو برای رسیدن به این نظام، چنانکه گفتیم، بیش از سی سال

تجربه اندوخته است و اگر بخواهیم خصایص عمومی شعر منثور او را — که تنها نمونه موفق شعر منثور در ادبیات معاصر ایران است — بررسی کنیم در حدودی که «نظام» شعر او قابل تحلیل است عبارت خواهد بود از:

زبان

در حوزه زبان، از آنجا که «نظام» نوآفریدن، به مقدراری لفظ نو یا غیر دستفروشد نیاز دارد، شاملوبه تمام گنجینه های زبان، از زبان نثر قدما تا شعرشان (بخصوص شعر حافظ) تا زبان کوچه و بازار، به تمام منابع زبانی خود را نزدیک کرده است. این است که در یک شعر او کلماتی از نوع «شیراهنکو همرد» که ترکیبی است پرداخته او، در کنار «پوزار» که شکل عامیانه پای افزار است قرار می گیرد و او در تعبیر شعر کهن چنان تصرف می کند که خواننده غافلگیر می شود وقتی که قهرمان اجتماعی شعر او بدینگونه وصف می شود:

و پیش عصیان بلندش بالای جهنم پست.

که زیباست و شکل دیگری است از:

وز قد بلند او بالای صنوبر پست

که تصویر غنایی حافظ را با تصرفی هنرمندانه، به پهنه جریانهای اجتماعی می کشد. و از میان قدما، بیش و کم به حافظ انس می ورزد و حضور حافظ را در شعرهای سالیان اخیر او، گاه گاه، می توان احساس کرد: هم از لحاظ شکستن نرم ایماژها چنانکه در «بالای جهنم پست» می بینیم و هم در پیچیده و متعالی کردن نظام ترکیبی الفاظ. البته این

ویژگیها، در محدوده بعضی شعرهای او، آنهم در بخشهایی از آن شعرها، مورد نظر است. شعرهایی کوتاه و فشرده که رتوریک لورکا بر آنها حاکم است. به نظر من، زبان در تکامل خود، همواره دو عمل انجام می‌دهد: توسعه و تخصیص. منظورم از توسعه این است که فعل یا صفتی را که ویژه امری یا چیزی معین است، اندک اندک با جسارتی که شاعران و گاه توده مردم در خود احساس می‌کنند، از محدوده تثبیت شده‌اش بیرون می‌آورد و پس از چندی ممکن است آن مبداء اصلی فراموش شود و آن فعل فقط در مورد ثانوی شکل استعمال بخود بگیرد و آن فعل خاص آن مورد ثانوی شود: تخصیص. در زبان فارسی ما همیشه فعل وزیدن را برای باد و نسیم و جریان هوا استعمال می‌کنیم ولی در ادب صوفیه می‌توان دید که آنها وزیدن را از شکل ثابت و مسبوك Cliché آن درآورده و در مورد نور، یا برق تجلی، استعمال می‌کنند:

برق تجلی وزیدن گیرد^{۱۹}

اندک اندک به صورت وزیدن ظلمت که نقطه مقابل نور است در شعر فروغ فرخزاد گسترش می‌یابد و این بمعنی آن نیست که فروغ آن تعبیر را دیده است:

وزش ظلمت را می‌شنوی؟

و این شکل دیگری است از دیالکتیک حقیقت و مجاز در زبان که مجازها اندک اندک کلیشه و در نتیجه حقیقت می‌شوند.

زبان در دست عامه مردم و در دست نویسندگان و شاعر دوره‌های انحطاط چیزی ست مرده و ایستا و هر کلمه یک شبکه خاص را به همراه خود دارد که از حوزه آنها تجاوز نمی‌کند. شعر عصر تیموری در زبان فارسی چنین حالتی دارد و شعر عصر قاجاریه نیز چنین است. اگر کسی

(۱۹) روزبهان بقلی، شرح شطحیات، چاپ هنری کربین ۳۱۱.

با دیوانهای شعر این دو دوره سروکار داشته باشد بعد از مدتی همسایگی و قرابت خانوادگی کلمات را از دور تشخیص می‌دهد: هر کلمه‌ای تعداد معینی کلمه را ممکن است با خود بیاورد و لاغیر. در صورتی که در عصر صفویه شاعران کوشیده‌اند، این شبکه را تاحدی بهم بزنند و در بسیاری موارد همسایه‌های تازه‌ای برای کلمات آورده‌اند که قیافه‌هاشان چندان آشنا نیست.

این کلیشه شدن شبکه‌ی الفاظ در زبان شعر یکی از عیوب اصلی است و می‌توان گفت مهمترین عیب است. شعر مشروطه نیز گرفتار این عیب بوده است (با عیب‌های دیگرش) در شعر رومانتیک‌های معاصر نیز پس از مدتی کوتاه، شبکه‌ی الفاظ و خانواده‌ی کلمات کلیشه شد و شعر فارسی نیاز به کسانی داشت که این شبکه‌ی ایستارا با وارد کردن عناصری تازه درهم شکنند و این کار بردست دو تن با توفیق بیشتری انجام شد: فروغ فرخ‌زاد و احمد شاملو. شاملو بمناسبت آزادی‌یی که در اقبال وزن دارد در این زمینه با وسعت بیشتری به کار پرداخت و در حقیقت دروازه‌های شعرش را بروی تمام امکانات رسانگی در زبان، گشود. به همین دلیل است که در شعر او، مانند هر شعر خوبی، اگر الفاظ را به مترادفات یا شبه مترادفات آنها تبدیل کنیم «نظام» آن به هم می‌خورد و تبدیل به نثری مبتذل می‌شود:

پیش از تو / صورتگران / بسیار
از آمیزه‌ی برگ‌ها / آهوان برآورده‌اند

اگر بنویسیم:

قبل از تو نقاشان بسیار
از ترکیب برگ‌ها، آهوها ساخته‌اند.

و مقایسه کنیم حدود نقشی را که احضار کلمات لازم، برای ایجاد آن «نظام» دارد، بهتر می‌توانیم دریابیم.

با توجه به اینکه شعر، شکستن نرم زبان است و راههای شکستن نرم محدود نیست، بطور کلی می‌توان گفت وی نرم زبان رمانتیک هم نسلان خود را از چند رهگذر شکسته است:

(۱) نوعی آرکائیسیم یعنی زبان را کهنه و باستانگانه کردن. در این راه متون نثر قدیم راهنمای اویند بخصوص تذکرة الاولیاء عطار و تاریخ بیهقی. در هر بند از شعرا، نشانه‌ای از تمایل به آرکائیسیم هست، و این گاه در حوزه نحو زبان است و زمانی در قلمرو پیشاوندها و پساوندها و گاه در نفس الفاظ است. و زمانی از رهگذر ترکیبات بیشماری که وی آفریده است.

(۲) پذیرفتن لغات و تعبیرات عوام و راه دادن آنها به «نظام» شعر خویش. چیزی که در این زمینه قابل یادآوری است این است که بسیاری از شاعران نوپرداز معاصر در زمینه استفاده از لغات و تعبیرات زبان عامه (بیشتر عامه تهران) کوشیده‌اند از قبیل نصرت رحمانی ولی مشکل اصلی همان قضیه «نظام» است یعنی کیفیت استفاده از این واژگان در کنار واژگان رسمی. و شاملو در این زمینه توفیقی استثنایی داشته است.

(۳) شکستن نرم زبان کوچه و زبان رسمی و ایجاد شبکه‌ای خاص برای «نظام» شعرش. مهمترین توفیق او در همین رسیدن بنظام است، وقتی شعر او را می‌خوانید هر کلمه‌ای را، خواه از زبان عوام باشد و خواه از زبان ادب، اگر بخواهید عوض کنید، احساس می‌کنید که «نظام» شعر درهم می‌ریزد.

موسیقی

شعر منثور شاملو، از مزیت موسیقی عروضی (عروض کلاسیک و عروض آزاد) برخوردار نیست. و شعرهای موزون او، از مزیت آن «نظام» برخوردار چندان ندارند، در حد کارهای دیگران اند و حتی در قیاس با اخوان در کارهایی مثل حالت و بسبز و آنگاه پس از تندر و نماز حتی ضعیف تر می نمایند. اما شاملو در این قمار که چیزی مثل موسیقی عروضی را باخته و از دست داده چیزی بسیار مهم برده است یعنی عناصر دیگری را بخدمت شعر خویش گماشته تا جبران کمبود موسیقی عروضی را بکنند. من جای دیگری موسیقی شعر را در چهار صورت: موسیقی بیرونی (عروض) موسیقی کناری (قافیه و ردیف) موسیقی داخلی (جناس ها و قافیه های میانی، و همخوانی مصوت ها و صامت ها) و موسیقی معنوی (انواع هماهنگی های معنوی درونی یک مصراع یا چند مصراع: تضاد، طباق، مراعات نظیر و...) مورد بحث قرار داده ام در اینجا به اختصار می خواهم بگویم که شاملو اگر از موسیقی بیرونی (عروض) سود نمی جوید و موسیقی کناری نیز همواره، در خدمت شعر او نیست، ولی آزادی و قدرت بی نهایتی در استفاده از دو نوع اخیر موسیقی معنوی و موسیقی داخلی دارد، همچنان که از موسیقی کناری نیز گاه گاه سود می جوید. این استفاده بحدی است که گاه خواننده فراموش می کند که این شعر موزون به وزن عروضی نیست.

الیوت در مقاله موسیقی شعر که بسال ۱۹۴۲ نوشته است می گوید: «موسیقی شعر، چیزی نیست که جدا از معنای آن وجود خارجی داشته باشد.» و دلیلی که درین باب اقامه می کند این است که اگر می توانستیم این دو را از یکدیگر جدا کنیم، پس امکان آن بود که «شعرهایی را نشان

دهیم با جانب موسیقایی برجسته و در عین حال فاقد معنا» سپس خود می‌گوید «من که هرگز چنین شعرهایی سراغ ندارم.»^{۲۰} آنچه مورد نظر اوست، در مجموع این است که موسیقی شعر در ذات زبان شاعر نهفته است و او در همین مقاله تصریح دارد بر اینکه این زبان باید از درون زبان معاصر هر شاعر سرچشمه گرفته باشد و بهمین دلیل وی معتقد است که کلمه خوب و بد در شعر وجود ندارد، این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد، یعنی این در ترکیب و نسج یا نظام شعر texture است که کلمات خود را نازیا نشان می‌دهند و گرنه همان الفاظ نازیبا اگر بجای خود نشسته باشند و در نظام شایسته شعر، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت. غرض از نقل گفتار او درین بحث، اشاره‌ای بود به تأکید و تکرار این مطلب که موسیقی شعر در عروض و بحرهای عروضی نیست زیرا بحرهای عروضی هر زبان، بخصوص اوزان رایج و مورد استفاده اکثریت شاعران، بسیار محدود است و این شاعر است که با موسیقی کلمات خویش، قلمرو پهنآوری از خلاقیت هنری درپیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری، نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر، موسیقی ویژه خویش را دارد و در داخل هر شعر هر بیت یا هر بخش ویژگیهای موسیقایی بی دارد که با دیگر بخشها متفاوت است و حتی هر مصراع، درین چشم انداز، نظام خاص خود را داراست. این سخن الیوت به تعبیری دیگر، بیانی است از آنچه هربرت رید در باب فرم ارگانیک در هر اثر ادبی قائل است و می‌گوید: فرم شعر هر شاعری وابسته به طبیعت شخصیت اوست.^{۲۱}

از یک چشم انداز دیگر، می‌توان گفت که خاستگاه طبیعی شعر موسیقی است یا به تعبیر دیگر از میان هنرها، نزدیکترین هنر به شعر،

20) T.S.Eliot, *On Poetry and Poets*, P.29. - 21).

21) Read, Herbert, *Form in Modern Poetry*, P. 11.

موسیقی است. ساده‌تر بگوییم: هرگاه ساحتِ جمال‌شناسیِ کلمه جلوه‌گر شود ما وارد قلمرو شعر شده‌ایم و این تجلی ساحتِ جمال‌شناسی کلمه، جز در کیمیاکاری شاعر و ذوب کلمات بگونه‌ای موسیقایی امکان‌پذیر نیست،^{۲۲} حتی در ساده‌ترین مفاهیم شعر و بدینگونه خلق نظام موسیقایی، در همه انواع گفتار، امکان‌پذیر است و می‌دانیم که نثرهای برجسته قدما، همواره سرشار از جلوه‌های موسیقایی است.

استفاده از موسیقی کلام در نثر، خاص شاعران مدرن نیست. در حقیقت اینان از تجربه هزار ساله نثر فنی و تجارب درخشان نویسندگان کهن سود می‌جویند هر کس اندک تأملی در ساختمانِ زبان و بافتِ texture آثار نثر فنی زبان فارسی و عربی داشته باشد، می‌داند که هنرنمایی استادان این شیوه از نویسندگی، در مواردی تا بدانپایه است که خواننده و شنونده را در حدِ نابترین شعرها مسحور ایجاز و تناسب و نظام موسیقایی خویش می‌کند پاره‌های نثر فنی منسوب به پیر هرات^{۲۳} در فارسی و نمونه‌های نثر فنی عربی نویسندگانی از نوع بدیع‌الزمان همدانی و حریری بلحاظ مهارت‌های فنی چیزی کم از هنرنمایی‌های شاعران درجه اول شعر منشور در قرن ما ندارد و اگر ما به آثار معاصران خویش، گاه، بیشتر از استادان کهن توجه داریم، باعتبار پیوندی است که این آثار با

(۲۲) بدیع‌الزمان همدانی در باب زُهر، شاعر دوره جاهلی می‌گوید: «او شعر را می‌گدازد و شعر او را. چون او سخن را فراخواند، این سحر است که لیک می‌گوید.» (مقامات بدیع‌الزمان، مقامه ۳۸)

(۲۳) متأسفانه آنچه بنام نثر خواجه عبدالله انصاری و بویژه مناجات‌های او موجود است همگی منحول است و هیچ ارتباطی به گفتار او ندارد با اینهمه این نثرهای فنی که احتمالاً نتیجه ذوق جمعی و تصرف نسل‌های مختلف در طول زمان است، هر چه هست، نمونه‌هایی است از موضوع مورد بحث ما. محققان معاصر، غالباً انتساب این آثار به انصاری را امری مسلم تلقی کرده‌اند مانند مرحوم بهار (سبک‌شناسی ۲/ ۲۴۰) و نیز علامه محمد قزوینی حواشی چهار مقاله (۹-۲۵۵) اما اسناد نسخه‌شناسی و بعضی ویژگی‌های فنی و زبانی خود گواه عدم صحت این انتساب است.

زندگی و جهان‌بینی عصر ما دارد و گرنه بلحاظ نفس بیان شعری و برخورداری از آهنگ و نظام هنری، هیچ تمایزی میان نمونه‌های خوب آن آثار و شاهکارهای شعر منشور در عصر ما نیست. به این پاره از نثر فنی یا شعر منشور خاقانی (متوفی ۵۹۱) توجه کنید:

مرغ،

از میان آب،

صف صف، برمی‌آمد

صوفیانه چرخ می‌زد

خرقهٔ پرنیانِ آب را چاک می‌کرد

باد از کنار،

نرم نرم،

درمی‌تاخت

گُرتهٔ سُنْدُسیِ درخت را دامن برمی‌گرفت

و مرا،

درین حالت،

مونس

هم صورتِ من :

که آب، آینگی می‌کرد

و نقشِ کُزُفَرِ مرا به من می‌نمود.

و من، بی‌خبر از غایتِ حیرت که :

این منم.

چنانک طوطی در آینه نگرد

و معلمش،

در پس آینه،

تلقین می‌کند

و او خود را می بیند
پندارد که دیگری ست.^{۲۴}

استفاده از موسیقی کلمات و تناسب ها و تقارن ها در نشر، همیشه یکی از اصول فن بلاغت بشمار می رفته و ارسطو در خطابه فصلی و اثره این کار پرداخته و می گوید خطابه باید دارای نبرات^{۲۵} باشد اما وزن نباید بخود بگیرد زیرا در آن صورت شنونده آن را مصنوع تلقی خواهد کرد^{۲۶} و ابن سینا نیز در منطق شفا بحثی در باب وزن کلام خطابی دارد و از استعمال ادوات و نبرات در آن سخن می گوید و معتقد است: کلام اگر برخوردار از سجع و عطف^{۲۷} و وزن باشد بخاطر سپردنی تر خواهد بود و هشدار می دهد که فاصله سجع ها نباید از حد معینی تجاوز کند زیرا اگر از حد معینی تجاوز کند، بیاد آوردن سجع نخستین دشوار می شود و عملاً تناسبی که میان آن دو وجود داشته است از خاطر می رود و همچنین فاصله های بسیار کوتاه و اندک را نیز نمی پسندد. نکته قابل یادآوری در سخن ابن سینا این است که وی پاره های اینگونه سخن را «مصرع» می خواند و همان اصطلاح رایج در مورد واحد شعر را در آنها نیز بکار می برد و می گوید: «و باید که سخن خطابی «مفصل» (نه به معنی طولانی و دراز، بلکه بمعنی دارای فاصله و فصل) باشد، یعنی صاحب

۲۴) منشآت خاقانی، انتشارات دانشگاه تهران، ۶. قابل یادآوری است که متن را ما به شیوه شعر منثور کتابت کردیم و متن در یکی دو مورد تلفیقی است از نسخه بدلها و دلایل صحت این ضبط و انتخاب نسخه بدلها را به مجالی دیگر موکول می کنیم.

۲۵) نبرات، جمع نبره: بمعنی مشخص کردن مقاطع کلام است. البته بمعنی آهنگ نیز می تواند باشد.

۲۶) ارسطو طالیس، الخطابه، الترجمة العربية القديمة، حققه وعلق علیه عبدالرحمن بدوی، القاهرة، ۱۹۵۹ ص ۲۰۴.

۲۷) ابن سینا خود، عطف را بدینگونه تعریف می کند: «و آن چنان باشد که سخن دوباره به لفظ یا به حرف آغازی منتهی شود، خواه به گونه تکرار و خواه به گونه تجنیس. و تجنیس آن باشد

«مصرع» باشد و هر فاصله‌ای مرتبط با فاصله بعدی باشد به گونه‌ای که هر مصرع شوق رسیدن به مصرع بعدی خود را ایجاد کند.

→

که لفظ مکرر اگرچه در گوش مکرر می‌نماید اما در مفهوم مختلف باشد، چرا که این کار سخن را دلبپذیر و خوش می‌کند و محدود به حدودی که ذهن در برابر آن می‌ایستد و سخن را برای بخاطر سپردن آسان می‌کند زیرا دارای شمار و اندازه‌ای می‌شود که از رهگذر آن حفظ آثار منظوم آسان می‌شود و سخن مسجع و «عطف دار» و موزون، نسبت به دیگر اقسام سخن به یاد سپردنی‌تر است.» (قابل یادآوری است که در عبارت ابن سینا «اما» را در اوایل جمله زاید تشخیص دادم و بنظرم عبارت آشفته می‌نماید. نسخه بدلها هم ثبت نشده است یا اصلاً نسخه بدل وجود نداشته است. بهرحال جای تأمل است) ابن سینا، الشفاء، المنطق، ۸، الخطابه، تصدیق و مراجعة الدكتور ابراهیم مدکور حقه الدكتور محمد سلیم سالم، القاهرة ۱۹۵۴ / ۱۳۷۳ ص ۷-۲۲۶.

بس کن، رها کن گفت و گو، نی نظم گو، نی نثر گو
کان حیلہ ساز حیلہ جو، بدو کلامت می کند

جلال الدین مولوی

۲

در جستجوی عناصرِ موسیقایی شعر منثور

غرض از این یادداشت جستجویی است در حوزهٔ امکانات موسیقایی زبان شعر، بیرون از امکانات تجربه شدهٔ عروض کهن یا عروض آزاد و یا عروض هجایی که هر کدام قلمرو خاص خود را دارند و تعاریف آنها از قبل، بر اهل اصطلاح و آشنایان فن، پوشیده نیست.

در قرائت یک شعر منثور از کارهای اخیر شاملو (در ۲۰ سال اخیر بیشتر) و مقایسهٔ آن با کارهای دوران نخستین او و کارهایی که قبل از او در این زمینه ها انجام شده است، و ما در یادداشت قبل به سابقهٔ آن اشارتی کردیم، به نکاتی می‌رسیم که قابل بررسی و تأمل است و می‌توان از خلال آن به بعضی امکانات موسیقایی زبان، بیرون از حوزه‌های عروضی، بمعنی عام عروض، توجه کرد. بد نیست اول، نگاهی کنیم به این نمونه‌ها:

الف:

درد انتظار

شب از نیمه گذشت و یارم نیامد
دلم در آتش انتظار سوخت و دودش از سینه‌ام بیرون شد،
ساغرَم از اشک سرشار گشت و بادۀ غم مستم کرد، اما
ساقی نازک بدن من نیامد که در کنارم بنشیند.

□

گفت می‌آیم... سحر شد و نیامد
نیامد و نخواهد آمد، زیرا او هیچ پیمانی نبست که نشکست...

□

او هیچ گاه نسوخته تا معنای سوختن را بداند... او هیچ وقت
درد نکشیده تا بداند درد چیست؛ او هرگز در انتظار نمانده
تا از تلخی انتظار با خبر باشد.

[رشت ۱۳۲۳]

ب:

افق روشن

روزی ما دوباره کبوترهایمان را پیدا خواهیم کرد
و مهربانی دستِ زیبائی را خواهد گرفت.

□

روزی که کمترین سرود بوسه است
و هر انسان
برای هر انسان
برادری است.

روزی که دیگر درهای خانه‌شان را نمی‌بندند

قفل افسانه ایست
و قلب
برای زندگی بس است.

روزی که معنای هر سخن دوست داشتن است
تا تو بخاطر آخرین حرف دنبال سخن نگردی

روزی که آهنگ هر حرف زندگی ست
تا من بخاطر آخرین شعر رنج جستجوی قافیه نبرم

روزی که هر لب ترانه ای است
تا کمترین سرود بوسه باشد

روزی که تو بیائی، برای همیشه بیائی
و مهربانی با زیبایی یکسان شود

روزی که ما دوباره برای کبوترهایمان دانه بریزیم

□

و من آن روز را انتظار می کشم
حتی روزی
که دیگر
نباشم.

[نهران ۱۳۳۴]^۲

ج:

شبانه

مرا،

تو

بی سببی

نیستی

به راستی

صلتِ کدام قصیده‌ای

ای غزل؟

ستاره بارانِ جوابِ کدام سلامی

به آفتاب

از دریچهٔ تاریک؟

کلام از نگاه تو شکل می‌بندد.

خوشا نظر باز یا که تو آغاز می‌کنی!

□

پس پشتِ مردمکانت

فریادِ کدام زندانی ست

که آزادی را

به لبانِ برآماسیده

گل سرخی پرتاب می‌کند؟

ورنه

این ستاره بازی

حاشا

چیزی بدهکار آفتاب نیست

نگاه از صدای تو ایمن می‌شود.

چه مؤمنانه نام مرا آواز می‌کنی!

و دلت
کبوتر آشتی ست
در خون تبیده
به بام تلخ
با این همه
چه بالا
چه بلند
پرواز می‌کنی.

[۱۳۵۲] ۳

کاری به معانی و فضای شعرها ندارم. آنچه درین لحظه مورد نظر است نگاهی است به تکامل موسیقایی شعر منثور شاملو. بحث از تکامل دیگر جوانب رتوریک شعر او مجال دیگری می‌طلبد. در فاصله سی سال، از قطعه ادبی الف، به شعرگونه ب و آنگاه به شعر تقریباً کامل ج رسیدن، گرچه بظاهر آسان می‌نماید، اما چندان هم آسان نبوده است من فقط پاره‌های نخستین هریک ازین قطعه‌ها را درین لحظه از دیدگاه موسیقایی، تحلیل می‌کنم. دوست ندارم بگویم ارکان عروضی مصرعها، پس می‌گویم: الگوهای صوتی سطرها یا خوشه‌های آوایی^۴ سطرها. در تحلیل نهایی، گروه الف، از نامتجانس‌ترین خوشه‌های آوایی است و تقریباً هر سطر با نوعی از ترکیبات آوایی آغاز می‌شود که تا پایان هیچ سطر دیگری با آن تجانس ندارد و در شعر دوم (قطعه ب) این خوشه‌های آوایی متجانس ترمی‌شود و در (شعر ج) تجانس آوایی بحدی است که اگر از چند کلمه صرف نظر شود همه خوشه‌های آوایی از یک ترکیب هجایی

۳) ابراهیم درآتش، زمان، ۲۳-۲۱

۴) آوا را برابر phone و شامل واکه vowel و همخوان consonant هر دو بکار می‌برم ولی بیشتر نظرم به واکه هاست که سنگینی بار موسیقی شعر، بیشتر بر دوش آنهاست.

بوجود آمده‌اند و مخصوصاً آغاز سطرها — که تا حد زیادی جنبه تعیین کننده دارند — یک مجموعه متناظر آوایی است که حتی قابل تقطیع بر افاعیل عروضی است و غالب سطرها با

— U — U

آغاز می‌شود، درین لحظه یکباردیگر بند اول «شعرج» را می‌آورم و کلماتی را که وحدت و تجانس مطلق خوشه‌های آوایی سطرها را تا حدی مخدوش کرده و از نظام عروضی خارج کرده است با علامت نشان می‌دهم:

مرا توبی سببی نیستی

به راستی صلتِ [+ کدام] قصیده‌ای ای غزل

ستاره بار [+ان] جواب کدام سلامی به آفتاب

[از دریچه تاریک]

کلام از [— نگاه] تو شکل می‌بندد

خوشا نظر [+بازیا] که تو آغاز می‌کنی.

علامت‌های [+] و [—] را برای کم بودن یا افزون بودن یک یا دو هجا گذاشتم و اگر ازین کمبودها و افزونی‌ها صرف نظر شود، مجموعه خوشه‌های آوایی این سطرها یک الگوی صوتی متجانس خواهند داشت که از ترکیب متوازن همخوانهایی با حداقلِ رسایی (sonority) و حداکثر رسائی تشکیل شده است مانند همخوانهای m/r و s/b و s/t. شاملو، جایی، در آهنگ‌های فراموش شده، ضمن قطعه‌ای که در ۱۳۲۲ در بازداشتگاه شوروی، در رشت، نوشته می‌گوید:

مداد و کاغذی به دستم است و بانتظار شعر، نثر می‌نویسم.

(آهنگ‌های فراموش شده ۱۲۰)

حق این است و او خود — با بصیرت و اشرافی که امروز نظراً و عملاً بر شعر و حقیقت شعر دارد — معترف است که سالهای طولانی در انتظار شعر، نثر نوشته است. بسیاری از شعرهای منشورِ هوای تازه، و حتی کتابهای بعدی او، نثرهایی بوده است برای رسیدن به شعرهای ارجمندی از نوع بعضی قطعات که در مرثیه‌های خاک و شکفتن در مه و ابراهیم در آتش و دشنه در دیس و ترانه‌های کوچک غربت، امروز حافظهٔ بعضی از شیفندگان هنرِ مُدرن را سرشار کرده است؛ و هر جا سخن از شعر شاملو در میان باشد، پاره‌هایی از آن شعرها را در حافظهٔ دوستانِ شعرِ مدرن می‌بینید، در صورتی که از مجموعهٔ آن نثرهایی که به انتظار شعر، نوشته است، حتی یک سطر در حافظه کسی باقی نمانده است با اینکه سابقهٔ انتشار و عمر آن آثار بیشتر ازین شعرهاست. در این لحظه فقط از دیدگاه موسیقایی به شعرها نگاه می‌کنیم و به دیگر جوانب آنها کاری نداریم. از این تجانس یا تناظر خوشه‌های آوایی این شعرها که بگذریم می‌رسیم به عناصر موسیقایی دیگری که در این شعرها وجود دارد. در همین شعر برگردان ردیف و قافیه مانند مصراعهای:

خوشا نظر بازیا که تو آغاز می‌کنی

و

چه مؤنانه نام مرا آواز می‌کنی

و

با اینهمه، چه بالا، چه بلند، پرواز می‌کنی

یک نوع تناظر موسیقایی اصوات است که ساختار structure شعر را انسجام بخشیده است و عاملی است بسیار چشم‌گیر در غنای موسیقایی

شعر. ممکن است این گونه تکرارها — که در همه آثار ادبی از عناصر ایجاد وحدت در ساخت شعر است — در دیگر شعرهای منشور شاملو کمتر دیده شود، ولی در بسیاری از آن شعرها گونه ای ازین نوع تکرار دیده می شود.

جای دیگر از «جلوه های موسیقایی بدیع» بحث کرده ام در اینجا با اشارت یادآور می شوم که شاید بتوان گفت در تکامل موسیقایی شعر شاملو، در آنسوی دو نکته ای که پیش از این یادآور شدم بیشترین نقش را، انواع جناسهای شناخته شده و جناسهایی که هنوز در زبان فارسی نامی ندارد، تشکیل می دهد. حتی در مواردی، که بدیع ترین جلوه ها را دارد، بلحاظ معنایی (معنی در نظر آنهایی که از شعر مثل داستان یا کتاب فیزیک طلب معنی می کنند) در نظره اولی، نامربوط می نماید:

تو خطوط شباهت را تصویر کن
آه و آهن و آهک زنده
دود و دروغ و درد را
که خاموشی،

تقوای ما نیست

(«...» ابراهیم در آتش ۴۸)

برای ذهن های معتاد به استتیک کلیشه ها یا استتیک ابتذال که درین گونه موارد، ممکن است از ترکیب (بظاهر معنأ نامتجانس) کلمات وحشت کنند باید یادآوری کرد که این تبعیت از یک قانون طبیعی در همه زبانهاست و اگر در امثال و حکم توده مردم هم دقت کنید نمونه های اینگونه ترکیب های آوایی را — که در آن محور تلاقی، همخوانی اصوات است و نه وحدت مقولاتی و منطقی مفاهیم یا اشیاء — بسیار می توان دید

مثل: «چشم و چراغ»، «جان و جگر»، «دود و دم»، «تخم و ترکه.» و این یکی از نیازهای غریزی و طبیعی زبان است که خاستگاه آن کشش انسان به موازیه‌ها و تناسب‌های موسیقایی است^۵ و در مجموع، آنچه از این دست تعبیرات در زبان فارسی وجود دارد قابل تقسیم به چند گروه است:

۱ - گروه موازیه‌های امعنائی که در آن علاوه بر کشش موسیقایی نوعی ترادف یا شبه ترادف (تقابل جزء به کل) در کلمات وجود دارد مانند: کوه و کمر، روی و ریش، رگ و ریشه، تن و توش، بار و بونه، لوش و لجن، فحش و فضحیت، سیخ و سوزن، سیخ و سه پایه، نان و نمک، پروپا.

(۵) به یکی از دانشجویان که می‌خواست با موسیقی شعر بیرون از مفهوم عروضی آن آشنا شود، گفتم: برو، در تمام تهران، و سراسر ایران، یک جا پیدا کن که نوشته باشند: «قلوه، دل و جگر» (با اینکه بلحاظ اهمیت غذایی و قیمت، گویا، تقدم با قلوه است.) همه جا می‌نویسند: جگر، دل و قلوه. هیچ کس به فروشندگان این کالا در سراسر ایران چنین دستوری صادر نکرده اما هیچ کس قلوه را مقدم بر جگر نمی‌نویسد، این یک خصوصیت طبیعی زبان است (شاید به دلیل اینکه در نظام آوایی زبان ج/د مقدم بر ق است) رومان یاکوبسون (متولد ۱۸۹۶) Roman Jakobson یکی از پیشروان فرمالیسم روسی و از بنیادگذاران ساخت‌گرایی structuralism در مقاله‌ای نوشته بود که من دیدم دختری خطاب به مردی که مورد نفرتش بود بنام Harry همیشه می‌گفت: «The horrible Harry» (یعنی: هری هراس‌آور) و من از آن دختر پرسیدم چرا صفات دیگری از قبیل dreadful, terrible, frightful را در حق او بکار نمی‌بری؟ گفت: «من نمی‌دانم، فقط می‌دانم که این صفت با او تناسب دارد.» یاکوبسون می‌گوید: این دختر بی‌آنکه خود بداند از یک قانون شعری استفاده می‌کرد، یعنی نوعی جناس paronomasia در باب تفصیل آراء یاکوبسون مراجعه شود به مقاله او تحت عنوان Linguistics and Poetics در مجموعه‌ی *Style in Language* edited by thomas A. sebeok the M. I. T. Press, 1975 PP. 350 - 77. و من تصور می‌کنم جنبه تعیین کننده کششهای موسیقایی زبان، علاوه بر این که بخشهایی از جلوه‌های متعالی هنر را بوجود آورده، بسیاری از بدبختی‌های اجتماعی ما را هم سبب شده است چه مقداری مثل و حکمت و فرمایشات بزرگان داریم که عامل اصلی آن چیزی جز موسیقی کلمات و نوعی سجع نبوده است و مردم در طول تاریخ گرفتار آثار سوء آن تعلیمات بوده‌اند و هستند و خواهند بود.

۲ — گروه موازیهای صوتی که در آن کلمات ترکیب شده، از یک مقوله یا حوزه مفهومی نیستند مانند: قاب و قلم و تنگ و ترش، و زیروزرنگ، دارودسته، زاروزنبورکردن و دَد و دود^۶.

۳ — گروه موازیهای صوتی — معنایی، که در آن غلبه با جانب صوتی است و تناسب معنایی کمتر است مانند: توپ و تشر، چرک و چربی، و چرب و چیلی، تنگ و تا، جوش و جلا، دیوودد، سروصدا، خرد و خمیر، باد و بروت.

۴ — گروه موازیها معنایی — صوتی، که در آن غلبه با زمینه معنایی است مانند: داغ و درفش، نون و نوا، کس و کار، جمع و جور، کشک و پشم، و قروغمزه.

۵ — گروه «مقدم — تابع» های مهمل یا نزدیک به مهمل که فقط جانب موسیقایی در آنها نقش اصلی را عهده دار است و بر سه نوع اند:
الف: عنصر مهمل مقدم بر عنصر مستعمل است مانند: فت و فراوان، پت و پهن، فک و فامیل، پک و پوز.

ب: عنصر مستعمل مقدم بر مهمل است که غالب موارد زبان درین گروه قرار می گیرد مانند: زخم و زیل، زاری و زرمه، قروقمبیل.

ج: جزء مهمل ترکیب از طریق قیاس با داشتنِ میمی در آغاز بوجود آمده، مانند: گوشت و موش، چیز و میز و شعرومعر.

چیزی که در حوزه الگوهای صوتی sound patterns شعر مولوی نسبت به دیگر بزرگان تشخیص و امتیاز دارد:

(۶) دَد و دود از اتباع رایج در ادب قدیم است (راحة الصدور، راوندی، ۹۰):

بد کُنیش را امان نخواهد بود

نیک سیرت نترسد از دَد و دود.

دولتِ سرما و دود رفت به کور و کبود

و این در تحلیل نهایی بازگشتش به این اصل است که از میان هنرهای زبانی، در شعر بگونه‌ای ویژه لفظ و جلوه‌های آن مقدم بر معناست^۷ و گاه تا آنجا پیش می‌رود که معنی عین لفظ است و لفظ عین معنی:

چونان طبل
خالی و فریادگر
[درون مرا
که خراشید

نام
نام از درد بینبارد؟]

(وحسرتی، مرثیه‌های خاک ۷۵)

که نام تام [تامرا، تامرا] قبل از آنکه وظیفهٔ دلالتی semantic خویش را بلحاظ «زبان وضعی» ادا کرده باشد از طریق «دلالت طبیعی و ذاتی» نقش خود را ایفا کرده است؛ یعنی بطور onomapoetic.

۷) به عقیدهٔ یکی از پیشروان فرمالیسم روسی، یوری تین‌یانو Jurij Tynjanov در شعر، صداها (موسیقی کلمات) است که به معنی جهت می‌دهد و در نثر، معنی است که جهت صداها را تعیین می‌کند، مراجعه شود به Erlich, Victor, *Russian Formalism*, P. 213.

ارغوان و ارغنون درین بیت مولوی، این موضوع را روشن می‌کند:

بری را چهره‌ای چون ارغوان است
بنالم کارغوان را ارغنونم

(غزلیات شمس ۵/۲۴۹)

یادآوری:

در یک کلاس درس حافظ شناسی، که جمع انبوهی از علاقمندان صمیمی شعر، بطور آزاد و نه برای گذراندن درس و گرفتن نمره، شرکت داشتند علاوه بر دانشجویان جمعی دکتر و مهندس و پرستار و استاد و معلم در آن حاضر بودند از ۱۳۰ نفر خانم‌ها و آقایان حاضر در جلسه خواسته شد که آنچه شعر نو، از غیر عروض نیمایی، در حافظه دارند، حتی اگر یک مصراع (سطر) هست بر روی ورقه‌ای یادداشت کنند. حدود ۷۰ نفر مصداق شعر منثور را با شعرهای نیمایی (نیما، اخوان، فروغ و...) اشتباه گرفته بودند و از نوع شعرهای این گویندگان و دیگر شعرای نیمائی شواهدی را از حافظه نقل کرده بودند. سی نفر عذر خواسته بودند که حتی یک سطر هم بیاد ندارند. حدود سی نفر دیگر که جواب درست داده بودند، تقریباً، سطرهای پاره‌هایی از شعرهای شاملو (فقط شاملو را) بیاد داشتند و این شعرها غالباً بر محور بعضی از کارهای شکفتن درمه، ابراهیم در آتش، و ترانه‌های کوچک غربت و دشنه در دیس، و مرثیه‌های خاک، می‌گشت بویژه قطعاتی از نوع: درین بن بست، هرگز از مرگ نهراسیده‌ام، میوه بر شاخه شدم، کاشفان فروتن شوکران، سرود مرد روشن که به سایه رفت، نه، دیگر این برف را سرباز ایستادن نیست، در یک فریاد زیستن، مرثیه (برای فروغ فرخ‌زاد). و اینها شعرهایی هستند که در آنها جانب موسیقایی شعر شاملو در اوج کمال خویش است. البته ناگفته نگذرم که در میان این نمونه‌ها، سهم شعرهایی که شاملو، با صدای گرم خودش خوانده و بصورت نوار، بارها و بارها، پخش شده است، سهم چشم‌گیری بود.

یک تجربه آغازی:

یکی از نخستین تجربه‌های شعر منثور، که آگاهانه و با توجه به شعر اروپایی، سامان یافته است مجموعه «راز نیمشب» از محمد مقدم است که در دیماه هزاروسی صد و سیزده در تهران چاپ شده است: برای آذر جشن. نسخه‌ای که من ازین کتاب در دست دارم چاپ دویم است و شماره ۷۳ از سدوپنجاه نسخه کل تیراژ کتاب.

امتیاز عمده این مجموعه برای مورخ ادبیات، و نه خواننده طبیعی شعر، این است که در آن سالها، مؤلف یا نویسنده یا سراینده، بطور چشم‌گیری از «پارچه»های ادبی و نثرهای مبتدل و قطعه ادبی‌های روزنامه‌ها فاصله گرفته و زبانی باستانگرا (هم در نحو، هم در واژگان) برگزیده که بعدها از عناصر سازنده شکل شعرهای شاملو می‌تواند بحساب آید. سراینده از سوی دیگر از فضای مبتدل شمع و گل و پروانه و اشک و آه‌های رمانتیک عاشقانه حاکم بر نظم و نثر آن روزگار نیز فاصله گرفته و آثاری بوجود آورده است که بلحاظ فضای کلی می‌تواند مبشر شعرهایی از نوع ققنوس و پریان و...، نیمایوشیج باشد یا دست کم با حال و هوایی نزدیک به آن شعرها (دیدن طبیعت نه از دریچه چشم شعرای سنتی بلکه از دید کاملاً شخصی و شبیه به فضای شعر اروپایی).

آنچه مورد نظر اصلی ما بود، یادآوری موسیقی این شعرهای منثور بود که گرچه از نظام خاصی (چه عروض کلاسیک و چه عروض آزاد یا نیمایی) تبعیت نمی‌کند، اما گاه، عالماً و عامداً به نوعی آهنگ می‌رسد که این آهنگ (نه عروض آزاد است و نه وزن هجایی) شکل خام و ابتدایی همان آهنگ یا نظام موسیقایی شعرهای دوران کمال هنری شاملو است و همان پیوستن و گسستن از وزن را در خود نهفته دارد، مثلاً این قطعه:

پاسی □ ز شب تیره گذشت
ابری □ ز شب تار سیه تر
گردید نمودار و □ پیوشاند جهان را
تاریک تر از شب سیه گشت

چون نیمه شب گشت □ ناگاه
روشنیم □ گشت پدیدار
رخشندگی ئی □ خیره کننده □ جهنده
کس □ تاب نگه کردنِ آن هیچ نداشت

تابش و گرمیم □ هر جا که زند
هر چه هست
از تر و از خشک □ بسوزد
چیزی □ برجای نماند

تا روشنیم هست □ خاموشم و □ کس نشودم
زانپس □ که نهان گردم
با نگم □ برخیزد و □ پر کند جهانی
لرزه ئی سخت □ دردشت و که اندازد

(بدون صفحه شمار)

جاهایی را که با علامت □ مشخص کرده‌ام سراینده میان کلمات فاصله گذاشته تا طرز خواندن و طبعاً موسیقی کلام را به خواننده تذکر دهد. این قطعه با اینکه نه در عروض آزاد است و نه در عروض قدیم، اما بلحاظ موسیقایی همان گریز و پیوندی را که شعرهای اخیر شاملو (از جمله همان قطعه مورد بحث) در ارتباط با نوعی هماهنگی و تناظر آوایی افاعیل یا شبه افاعیل دارند، در خود دارد. موج عمومی طرح‌های آوایی این شعر همان وزن آشنای رباعی

است که برای نمونه با افزودن کاستیها و یادآوری موارد افزونیش بدینگونه خواهد بود:

پاسی ز شب تیره گذشت [و فعلن]
ابری ز شب تار سیه تر [فعلن]
گردید نمودار و پیوشاند جهان [— را]
تاریک تر از شب سیه گشت [فعل]

چون نیمه شب گشت [فعولن] ناگاه
[فع] روشنیم [مفاعلن] گشت پدید [— را]
رخشندگی ئی خیره کننده جَه [ن] ده
کس تاب نظر کردنِ آن هیچ نداشت...

که موج عمومی طرح های آوازی در همان وزن رباعی است، در بعضی شعبه های دو شجره معروف رباعی و صورت نظام یافته تر آن همان وزن «پریان»^۸ نیما یوشیج است که در ۱۳۱۹ سروده است؛ اما این مجموعه بهر حال، راهی هر چند بیرون از پرده عروض قدیم و عروض آزاد است ولی کوششی است در جهت ایجاد نوعی موسیقی در شعر منثور و انصاف را باید گفت که در آن تاریخ (یعنی ۱۳۱۳ ش) تجربه ای است قابل تأمل و ارجمند و اگر بخواهیم فلسفه ای برای آن قائل شویم، باید بگوییم: همانگونه که در شعر دوران نخستین زبان دری (عصر رودکی و قبل از او) شعرا توسّعات بسیاری در انتخاب ارکان عروضی و زحافها، داشته اند، ما می توانیم مجدداً به آن توسّعات، آگاهانه، بازگردیم و حتی بیشتر و بیشتر از آنها، به دامنه آن توسّعات بيفزاییم.^۹

۸) مجموعه اشعار نیما یوشیج، نشر ناشر، ۷۲-۳۶۶.

۹) برای نمونه رجوع شود به نقدی که صاحب المعجم از غزل معروف دقیقی: «شب سیاه بدان زلفکان تو ماند» کرده و بعد تصرفاتی را که «صاحب طبعی» در آن کرده تا خوشاهنگ تر شود، می آورد. المعجم ۱۶۱.

ای که درونِ جانِ من تلقینِ شعرم می‌کنی
گرتن زخمِ خاموش کنم ترسم که فرمان بشکنم
جلال‌الدین مولوی

۳

مبانی موسیقایی صنایع بدیعی

در میان مباحثی که در تمدن اسلامی نام علوم بلاغت بخود گرفته است و شامل سه علم معانی، بیان و بدیع است، علم اخیر یعنی بدیع بیشتر از آن دو شاخه دیگر همواره دستخوش بازی و اصطلاح تراشی بیکارهای دوران انحطاط فرهنگی بوده است. از نخستین ادوار شکل‌گیری این فن در میان مسلمانان، که کسانی مانند ابن‌معتز (۲۴۷-۲۹۶) و قدامة بن جعفر (متوفی ۳۳۷) به نامگذاری و تقسیم مباحث این فن توجه کرده‌اند تا آخرین کوششهای امثال سید علیخان شیرازی (۱۰۵۲-۱۱۱۹) در انوارالربیع و این اواخر، در عصری نزدیک به روزگار ما، شمس‌العلماء قریب گرکانی (۱۲۶۲-۱۳۴۵) در ابداع البدایع، شماره‌نامهایی که برای صنایع بدیعی عرضه شده است از ۱۰-۱۲ تا شروع می‌شود و به حدود ۲۲۰ صنعت می‌رسد که تقریباً بیست برابر شده است و این شماره شگفت‌آور صنایع و نامهای عجیب و غریب آنها، هیچ‌گونه نقشی در خلاقیت ادبی مسلمانان نداشته بلکه نشانه کامل انحطاط ذوق و بن‌بست خلاقیت در میان آنان

بوده است. به طور خلاصه می‌توان گفت که رابطه آشکار و مستقیمی وجود دارد میان رشدِ عناوین و مصطلحات بدیع و انحطاط خلاقیت ادبی در زبان فارسی و عربی.^۱

سالها قبل، در یک کلاس درس^۲ من کوشیدم یک ملاک جمال‌شناسی *aesthetie* برای بررسی بدیع پیشنهاد کنم که براساس آن بتوان صنایع اصلی و خلاق را، از صنایع مزاحم و کوششهایی که نتیجه بی‌کاریهای دوران انحطاط جوامع است، جدا کرد. در این یادداشت نیز از چشم‌اندازی دیگر می‌خواهم همان ملاک را مورد بررسی قرار دهم.

از دیدگاه من، در این لحظه، شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام. «کلام» نیازی به تعریف ندارد، اما مفهوم «موسیقی» را در این چشم‌انداز، نیازمند توضیح می‌بینم. موسیقی یک تعریف محدود رایج و شناخته دارد که در تعریف ابن سینا عبارت است از: «بخشی از دانش ریاضیات که در آن از احوال نغمه‌ها، بلحاظ هماهنگی یا عدم هماهنگی، و از احوال ازمنه موجود در فواصل نغمه‌ها، بحث می‌شود تا دانسته شود که لحن چه گونه تألیف می‌شود»^۳ و یک تعریف شامل‌تر دارد که به گفته اخوان الصفا «علم نسبت‌ها» است.^۴ درین چشم‌انداز، بررسی هر نوع «نظم» و «نظام» و «نسبت‌مقارنی» در کاینات، حوزه موسیقی است و محدود به تناظر و تقارن اصوات و حرکت و سکون‌ها در حوزه آواها نیست. اخوان

(۱) نیما یوشیج، در ۱۳۰۹ ه. ش. ضمن نامه‌ای، علم بدیع را علمی دانسته که «نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته به اخلاف می‌دهد.» (دنيا خانه من است، ۱۱۲).

(۲) سال ۱۳۴۹ در دانشسرای عالی تهران، متن آن در مجله خرد و کوشش (مجله دانشکده ادبیات دانشگاه شیراز) دفتر دوم، دوره پنجم، پاییز ۱۳۵۳ صفحات ۷۸-۷۷ چاپ شده است. (۳) جوامع علم الموسيقى، شفا، ۹.

(۴) مراجعه شود به فصل دوم از بخش ۳، از موسیقی کیهانی تا موسیقی شعر.

الصفاء، چنانکه جای دیگر دیدیم، این نظم و نظام یا نسبت‌ها را، در قلمرو پهناور هستی، از دایره «هیولا» و «صورت» گرفته تا کوچکترین اجزای عالم ماده، مورد بررسی قرار داده‌اند و عقیده آنان برین است که رابطه‌ای هست میان استواری یک ساخت با تناسب اجزاء آن. هر قدر این نسبت به «نسبت افضل» نزدیکتر باشد، «ساخت» مورد نظر استوارتر و متقن‌تر است و این نکته بلحاظ تاریخ علم الجمال در حوزه فکر و فرهنگ ما، بسیار نکته قابل توجهی است.

من درین یادداشت خواهم کوشید که مفهوم موسیقی را از حوزه تعریف ابن سینا که همان تعریف رایج و سنتی موسیقی است، قدری فراتر ببرم و به بخشی از حوزه مفهومی آن در عقاید اخوان الصفا نزدیک کنم، یعنی اصطلاح موسیقی را محدود به قلمرو اصوات نکنم بلکه هر نوع تناظر و تقابل و تضاد و «نسبت فاضلی» را قلمرو موسیقی بشناسم. در این چشم انداز، گوته شاعر بزرگ آلمانی سخنی دارد که: «(من معماری را موسیقی منجمد می‌نامم).»^۵ و این سخن او، تعبیر دیگری است از همین برداشت گسترده از مفهوم موسیقی.

(۵) این سخن نغز و جاودانی را گوته در مارس ۱۸۲۹، در نامه‌ای خطاب به اکرمان Eckermann گفته است و عین گفتار او چنین است:

Ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne.

و شلینگ (۱۸۵۴ - ۱۷۷۵) در فلسفه هنر خویش گفته است: «از آنجا که معماری موسیقی بی است در فضا، چنان است که گویی موسیقی منجمد است» و مرجع این گفتار او philosophieder kunst, P. 576 است. شبیه این سخن را از مادام دواستال Madame de Staël (۱۸۱۷ - ۱۷۶۶) هم نقل کرده‌اند که در ۱۸۰۷ درباره یک اثر معماری گفته است: «همچون موسیقی جاری و ساکنی بنظر می‌رسد.» در سالهای

وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزه هر نوع تناظر و تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد، در چنین چشم اندازی امور ذهنی و تداعیها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجریدی) نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند و ما بضرورت بحث، اینگونه تناظرها و تقابل‌ها و تقارن‌های ذهنی و تجریدی را «موسیقی معنوی» می‌توانیم نام گذاری کنیم. وقتی سید علیخان شیرازی اصطلاح «جناس معنوی»^۶ را به کار می‌برد، ما باید این قدر جسارت داشته

حدود ۳۷-۱۳۳۶ شاملودر مقاله‌ای این سخن را، از زبان یک نفراروپایی - که مسجد شیخ لطف‌الله را دیده بود و گفته بود: این موسیقی منجمد است - نقل کرده بود با شگفتی بسیار و اینکه سخن این مرد، شعر ناب است. از همان زمان، این تصویر، در ذهن بعضی از شاعران معاصر چندین انعکاس داشته است که مجال یادآوری آن اینجا نیست و فروغ حدود دهسال بعد گفت:

آنشب که اصفهان پر از طنین کاشی آبی بود

□

تواز طنین کاشی آبی تهی شدی

(ایمان بیاوریم به آغاز...)

درباب سخن آن مرد فرنگی بنقل شاملو، مراجعه شود به مجله آشنا که در همان سالها در تهران نشر می‌یافت و دربَاب مرجع گفتارهای گوته و شلینگ و مادام دواستال مراجعه شود به:

John Bartlett, Familiar Quotations P. 478, 502.

(۶) با اینکه نویسندگان کتب بلاغت و بدیع، به اتفاق، جناس را همخوانی صوتی کلمات دانسته‌اند و مرتبط به قلمرو آوایی کلام، و نه جنبه معنا شناسی و دلّالی آن، سید علیخان شیرازی فصلی پرداخته است به عنوان «جناس معنوی» و آن را به دو بخش «تجنیس اضممار» و «تجنیس اشاره» تقسیم کرده است. تعریفی که وی از جناس معنوی می‌آورد این است که گوینده یکی از دو سوی جناس را با کلمه‌ای

←

باشیم که اصطلاح «موسیقی معنوی» را وارد قلمرو اصطلاحات نقد و بلاغت خویش کنیم. با یادآوری این نکته‌ها، اکنون به اصل بحث می‌رسیم و آن جستجوی ملاک‌هایی جمال‌شناسیک در باب نقدِ صنایع بدیعی

→ دیگر، که هم معنای آن است، جانشین کند مثالی که می‌آورد این بیت ابی‌بکر بن عبدون است که در آن بجای اینکه از کلمه «صهبا» نام ببرد، جانشین آن را — «بنت بسطام بن قیس» را — آورده است:

الا فی سبیل اللّٰه کاس مدامۃ
اتنا بطعم عهده غیر ثابت
حکمت بنت بسطام بن قیس صبیحة
وامست کجسم الشنفری بعد ثابت

و بجای اینکه از خل (سرکه) نام ببرد از «جسم الشنفری بعد ثابت» استفاده کرده است با اشاره به گفته شنفری در مرثیه دائی خویش ثابت، که:

ان جسمی من بعد خالی خل

که خل بمعنی نحیف و نزار است و در مجموع شاعر شعر نخستین بجای اینکه «صهبا» و «خل» را در شعر خویش بیاورد این مجموعه‌ها را جانشین آنها کرده است (انوارالربیع ۶۰) و از عجایب اینکه سید علیخان می‌گوید: درین صنعت زیباتر ازین دو بیت شنیده نشده است و می‌گوید اغلب کسانی که در حوزه معانی و بیان به تألیف کتب پرداخته‌اند ازین صنعت غافل بوده‌اند. تنها صفی‌الدین در بدیعه خویش آن را نظم کرده و علت آن است که اثر وی حاصل هفتاد کتاب است درین فن. سید علیخان سپس به بحث دراز دامنی در باب سابقه این صنعت در شعر ابوالعلاء معری و دیگران می‌پردازد. کاری به بی‌ارجی این صنعت و دور از هنر بودن آن نداریم و شاید نیاز به یادآوری نباشد که این صنعت یکی از انواع معماست که بعدها در شعر فارسی هم مایه بدبختی چندین نسل شده است بخصوص در قرن نهم و دهم. آنچه از لحاظ ما اهمیت داشت یادآوری این نکته بود که تعبیر «جناس معنوی» کم از موسیقی معنوی ندارد.

است.

اول به این بیت حافظ توجه کنیم:

من که شب‌ها، رَه تقوا، زده‌ام با دف و چنگ
این زمان سربه ره آرم چه حکایت باشد!

جلوه‌های موسیقایی این بیت، یکبار در پیوند با کُلّ غزل قابل بررسی است و یکبار، در پیوند اجزای همین بیت با یکدیگر. آنچه از جلوه‌های موسیقی این بیت در پیوند با کُلّ غزل قابل بررسی است موسیقی وزن عروضی و موسیقی قافیه و ردیف است: مجموعه آنچه ما آن را «موسیقی بیرونی» و «موسیقی کناری» نامگذاری کرده‌ایم. اما این بیت، جدا از تناسب‌ها و تقارنهای صوتی و آوایش، با کُلّ غزل، در نظام داخلی خود دارای نوعی موسیقی است که آن را می‌توان به دو گروه موسیقی اصوات و موسیقی معانی تقسیم بندی کرد:

الف: در حوزه موسیقی اصوات، چشم‌گیرترین جلوه آن مقطع‌های هماوای سه‌گانه‌ای است که در مصراع اول وجود دارد:

من که شب‌ها/

رَه تقوا/

زده‌ام با/

که علاوه بر توازن فعلاتن‌های سه‌گانه^۷ پایان‌گیری هر بخش با مصوت بلند a خود نوعی از موسیقی است که قدما برای آن نام خاصی ندارند و همان بهتر که نامی نداشته باشد، و در مصراع دوم نیز همین تقارن صوتی از لونی

(۷) توجه مرا به این نکته در شعر حافظ، دوست بزرگم ه.ا. سایه که از حافظ شناسان برجسته عصر ماست جلب کرد و اینکه تکرار مقطع‌ها یادآور صدای دف است.

دیگر جلوه می‌کند ولی دقیقاً موازی آن مصراع نیست، بلکه مصوّت بلند a است که در کلمات در زمان/رهآرم/ حکایت/ باز تکرار شده است.

ب: در حوزه تداویها و موسیقی معنوی، از تناسب «دف» و «چنگ» (مراعات النظیر، به قول قدما) که بپذیریم می‌رسیم به آنجا که ذهن بر سر دو راهی قرار می‌گیرد و می‌ماند که «رَه تقوا» زدن چه نوع «راه زدنی» است آیا سرگردنه گرفتن و به غارت بُردن است، کاری که راهزنان در شب غالباً انجام می‌داده‌اند یا «راه زدن» به معنی نواختن مقام و «طریق» به اصطلاح موسیقایی آن است؛ همان که خودش در جای دیگر می‌گوید: راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد. این تقابل تضاد (تقابل موسیقی و تقوا) یک نوع تناظر و تقارن را در ذهن ایجاد می‌کند که مرکز اصلی زیبایی بیت است (نوعی ایهام) و در تعبیر «سربه راه آوردن» — که باز همان دو سوی تداوی را در برابر ذهن قرار می‌دهد — تکرار می‌شود. البته نیازمند یادآوری نیست که تکرار کنیم مبنای جمال‌شناسی هنر حافظ بر همین بیان پارادوکسی استوار است^۸ و محور اساس زیبایی بیت در «راه تقوا زدن» است چه به معنی «غارت

۸) در باب بیان پارادوکسی مراجعه شود به شاعر آینه‌ها، ۶۰ — ۵۴ و از نمونه‌های آن در شعر حافظ به این ابیات توجه کنید:

شاه شوریده سران خوان، من بی سامان را
زانکه در کم خردی از همه عالم بیشم

□

اگر سلطنت فقر بیخشد ای دل
کمترین ملک تو از ماه بود نا ماهی.

□

ای آفتاب خوبان، می‌جوشد اندرونم
یک ساعت بگنجان در سایه عنایت.

کردنِ شبانه» تقوا باشد و چه به معنی نواختن دف و چنگ به طریق یا در دستگاه و مقام تقوا. در هر دو صورت لحن پارادوکسی شاعر در کمال تجلی است. بسیاری تقابل‌های دیگر نیز درین بیت، هم بلحاظ صوتی (تناظر حروف حبسی و تسریبی مصراعها به تعبیر ابن سینا) و هم به لحاظ بعضی تداعیهای دیگر وجود دارد که جای بحثش اینجا نیست.

پس درین بیت حافظ، ما با دو گروه عناصر موسیقایی روبرو هستیم، گروه موسیقی اصوات و گروه موسیقی معانی یا موسیقی معنوی. من درین یادداشت بر سر آنم که در حد امکان، معیاری جمالی برای ردّ و قبول صنایع و محکی برای ارزیابی آنها ارائه دهم. اگر بتوانیم این دو نوع موسیقی را — با تمام جلوه‌های نامحدودی که دارند — اساس زیبایی صنایع بدانیم می‌توانیم در یک کلام بگوییم: از مجموعه دویست و بیست گانه صنایع بدیعی، صنایعی که می‌توانند در قلمرو «موسیقی» (به معنی عام آن: موسیقی اصوات و موسیقی معانی) قرار گیرند زنده و خلاق و ارزشمند و قابل بررسی اند و آنها که از مقوله موسیقی نباشند، مزاحم و تباه کننده ذهن و ذوق و ضمیراند. هر چه به این اصل نزدیکتر باشند، طبیعی‌تر و لذت بخش‌تر اند و هر چه ازین اصل دور شوند، غیرطبیعی‌تر و بی‌ارج‌تر اند. اینک نگاهی به مجموعه اهمّ این صنایع ازین دیدگاه.

→

در مقامی که صدارت به فقیران بخشند.
چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی.

که تعبیر «در کم خردی از همه بیش بودن» و «سلطنت فقر» و «از آفتاب سایه خواستن» و... همه نمونه‌های متنوع این شیوه بیان اوست.

گروه صوتی:

۱ - خانواده جناس: مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. بعضی از این طرح‌ها را قدما نامگذاری کرده‌اند و بعضی از آنها هنوز نامی نیافته است. در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس، خود را، به عنوان یک قانون زبانشناسی، نشان می‌دهد و اگر در امثال و حکم عامه مردم دقیق شویم در غالب آنها نوعی جناس دیده می‌شود مانند:

مادر را دل سوزد دایه را دامن (تکرار دال‌ها)

و در بسیاری از ترکیب‌های تابعی زبان، چنانکه جای دیگر بحث کرده‌ایم، نمونه‌های اینگونه هماهنگی‌های صوتی و الگوهای آوایی دیده می‌شود از قبیل: دود و دم و توپ و تشر و تنگ و ترش و فک و فامیل و خرد و خمیر و کور و کبود و گاه در شعر شاعران، صرفِ همخوانی کلمات است که سبب عطف آنها بیکدیگر می‌شود و محور تمام زیبایی شعر است مانند این بیت از استاد شهریار:

سالارِ کاروانِ زمان و مکان که شب
بُهِت و سکوت بانگِ در و درود اوست

که سخت زیبا و خوش افتاده است. و در شاعران نوپرداز معاصر، بیش از هر کس اخوان ثالث از این اصل آوایی زبان به عنوان یک عامل هنری و سبکی استفاده کرده است به این چند سطر از آغاز قطعه «شوش را دیدم» او توجه کنید:

شوش را دیدم
این آبر شهر این فراز فاخر این گلمیخ

این فسیل فخر فرسوده
این دژ ویرانه تاریخ.

شوش را دیدم
این کهن تصویر تاریک از شکوه و شوکت ایران پارینه
تخت جمشید دوم بام بلند آریایی شرق
آن مرور و مرگ را تسخر زنان در قعر آینه
شهرها در دهرها، چون کلبه‌های تنگ و لت خورده
و مرور و مرگشان برده...

و چنانکه جای دیگر یادآور شدم این یک قانون عام است که اهل زبان در مواردی آن را ناخودآگاه اعمال می‌کنند و شاید از مجموعه موجودی کلمات هر زبان بتوان، در آینده به قوانینی درین باب دست یافت^۹ و بسیاری از شکارهای ادبی جهان، محور زیبایی‌شان در همین نقطه است و غالباً در ترجمه از میان می‌رود. همین اواخر در یکی از کتابهای مربوط به نقد شعر خواندم، ودریغ که هر چه می‌اندیشم کجا بود بیاد نمی‌آورم، که یکی از ناقدان بزرگ گفته بود، بهترین شعر در زبان انگلیسی این سخن ادگار آلن پو (۱۸۰۹—۱۸۴۹) است که در شعر The city in the sea می‌گوید:

The viol, the violet and the vine.

[وبولن و بنفشه و تاک]

که می‌بینید در ترجمه فارسی چیزی است نامربوط، بی‌معنی و مبتذل. و این

۹) در لحظاتی که این اوراق چاپ می‌شد مقاله‌ای خواندم از دکتر احسان یارشاطر در مجله ایران نامه، چاپ امریکا، سال ششم شماره یکم ۱۳۶۶ تحت عنوان «آرایی بی‌نام» که در آن به این خصوصیت زبان فارسی و نمونه‌هایی از آن در شعر معاصر ایران توجه شده بود.

عبارت او را همه جا به عنوان نمونهٔ اعلای شاعری او و اعجاز سخنورش، نقل می‌کنند^{۱۰} و لابد اگر یکی از جوانان ماورای بنفش ما، این عبارت را ببیند چندین نقیضه برای آن خواهد ساخت از قبیل: سه تار و کوکب و نارون، یا سنتور و ارغوان و بیدالغ... و به مدرنسم متعالی خویش دست خواهد یافت!

آنچه از خانوادهٔ جناس، در مباحث قدما، طبقه‌بندی شده و نام بر آن نهاده‌اند عبارت است از:

۱ — ترصیع: که الفاظ در وزن و حروف خواتیم متساوی باشند مانند این بیت رشید:

ای مُنور به تونجوم جلال
وی مقرر به تورسوم کمال

۲ — تجنیس تام: که کلمهٔ مکرر عیناً بلحاظ ساخت و صورت یکی باشد و باعتبار معنی متفاوت، مثل رباعی خیام:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر
دیدم که چه گونه گور بهرام گرفت.

۳ — تجنیس ناقص: که کلمات مکرر در حروف متفق و در حرکات مختلف باشند مانند «إنعام» و «أنعام» درین بیت حافظ:

ای گدایان خرابات، خدا یار شماست
چشمِ انعام مدارید ز انعامی چند

۴ — تجنیس زاید: که در کلمات مکرر، بلحاظ صورت، حرفی کم و

(۱۰) از جمله مراجعه شود به John Bartlett: Familiar Quotations, P. 642.

و در باب تمامی شعرپو مراجعه شود به

Major American poets. (ed) Oscar Williams and Edwin Honig P.95.

زیاد باشد مانند این بیت مسعود سعد:

دور از تو، مرا، عشق تو کرده ست به حالی
کز مویه چومویی شدم از ناله چونالی

۵ — تجنیس مرکب: که کلمات مکرر به لحاظ صورت یکسان باشند ولی بلحاظ ساختار صرفی از دو مقوله باشند، مثلاً یکی مفرد باشد و دیگری ترکیب شده از دو جزء مانند این بیت قطران:

سروبالایی که دارد بر سر سرو آفتاب
آفتِ دلهاست و اندر دیدگانِ آفت آب.

۶ — تجنیس مزدوج: در موردی است که دو کلمه مشابه پشت سرهم قرار گیرند مانند کلمه عیار و یار در این مصراع معزی:

هست شگر بار یا قوتِ نوای عیار یار.

۷ — تجنیس مُظَرَف: موردی است که در همه حروف متفق باشند بجز در حرف آخر مانند طعان و طعام و شرار و شراب، درین بیت معزی:

از شرار تیغ بودی بادساران را شراب
وز طعانِ رُمح بودی خاکساران را طعام

۸ — تجنیس اشتقاق (یا اقتضاب): در موردی است که کلمات در ترکیب نزدیک به هم باشند مانند کلمات نوا/نوآیین/بی نوایی/ورهی/راهوی/رهایی و شاعر/شعری/و راوی/روائی درین ابیات زینبی علوی از شعرای معاصر محمود غزنوی:

نوای توای خوب ترک نواین
در آورد در صبر من بی نوایی

رهی گوی خوش ورنه پس راهوی زن
که هرگز مبادم ز عشقت رهایی
زو صفت رسیده ست شاعر به شعری
زنعت گرفتست راوی روایی.

۹- تکریر: اگرچه از خانواده جناس نیست ولی بلحاظ نقش موسیقائی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود و آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دوبار در شعر بیاید که نوع مبتذل آن کار همه کس است و نوع خلاق آن دشوار دیده می‌شود مانند این بیت مولوی:

من آب آب و باغ باغم ای جان
هزاران ارغوان را ارغوانم.

قابل یادآوری است که تکرار، به عنوان یک عنصر بلاغی، با اینکه مورد توجه ادیبان قدیم ما بوده است آنچنان که باید مورد بررسی قرار نگرفته است در زبانهای فرنگی برای انواع آن نامهای مختلف وجود دارد از قبیل: repetition / تکرار / symploc[h]e / تکرار در آغاز و انجام / metabole / تکرار یک مطلب به عبارات مختلف / epanodos / تکرار یک کلمه در وسط جمله / anadiplosis / تکرار تأکیدی / anaphora / تکرار عبارت آغازی جمله در تمام جمله‌ها / echo / تکرار صوتی / antanacsis / تکرار مغایر، تکرار یک کلمه با مقصود مختلف / epistrophe / تکرار نهاییات، یعنی پایان دادن مجموعه‌ای از جمله‌ها به عبارتی خاص^{۱۱}.

۱۱) در باب انواع تکرار در فرنگی تحت هریک از عناوین فوق در فرهنگ‌های ادبی و قاموسهای شعری بحث‌ها و شواهد بسیاری می‌توان یافت از جمله مراجعه شود به مجدی وَ هَبّه، معجم مصطلحات الادب، مکتبه لبنان، بیروت ۱۹۷۴ و

Princeton Encyclopedia of poetry and. poetics.

۱۰ - رَجْع: نوعی از جناس است که حروف کلمه اولی در کلمه دومی عیناً تکرار شود و این را در قدما، علی بن خلف کاتب (از ادیبان نیمه قرن پنجم) در کتاب موادالبیان خویش^{۱۲} یاد کرده است و مثالی که می‌زند این است هُمَزَه و لُمَزَه و مدحک و قدحک.

۱۱ - إِعْنَات یا لزوم مالایلزم: این صنعت دو مفهوم دارد، یکی التزام کلمات یا ترکیبات خاصی در تمام ابیات یک قصیده، از قبیل التزام به آوردن «سنگ و سیم» یا «شتر حجره» که جنون محض و عملاً دور از قلمرو هر دو نوع موسیقی صوتی و معنوی است. مفهوم دیگر آن، آوردن قافیه‌های غنی و کاملی است که علاوه بر حرفِ رَوی چندین حرف قبل از آن هم در تمام ابیات رعایت می‌شود. مانند قافیه آوردنِ کامل و حاصل که در آن إِعْنَات وجود ندارد ولی در کامل و شامل که علاوه بر لام، میم هم رعایت شده قافیه بسیار غنی‌تر است و طبعاً بلحاظ موسیقائی خوشاهنگ‌تر، پس این صنعت هم در خانواده جناس‌های می‌تواند قرار گیرد.

شاید بتوان در تقسیم‌بندی‌های متأخرین عناوین و نمونه‌هایی بر این چند نمونه اصلی خانواده جناس افزود، اما، هیچ کدام از آن نمونه‌ها بیرون ازین قلمرو نیستند و همین ده مقوله هم قابل اندراج تحت عنوانهای محدودتری خواهند بود چنانکه ماهمه آنها را به خانواده جناس ارجاع می‌دهیم و تحت عنوان کلی موسیقی صوتی.

→

و نیز التکریر بین المثیر والتأثیر، دکتر عزالدین علی السید، عالم الکتب، بیروت، الطبعة الثانية ۱۴۰۷ / ۱۹۸۶ (چاپ اول ۱۹۷۸).

(۱۲) موادالبیان، علی بن خلف الکاتب، منشورات معهد العلوم العربیه والاسلامیه یصدرها فؤاد سرگین، طبع. بالتصویر عن مخطوطة فاتح ۱۴۰۷ / ۱۹۸۶ جامعة فرانکفورت، آلمان، ۲۴۲.

گروه معنایی :

موسیقی معنوی که اساس درک زیبایی درین گروه صنایع است از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود. حتی در ساده‌ترین امثال عوام، مبانی زیبایی شناسی این نوع موسیقی را می‌توان ملاحظه کرد: «این سر را در آسیا که سفید نکرده‌ایم» کمتر متوجه تقابل سیا (در آسیا) و سفید می‌شویم. گروه بندی این مجموعه کار دشواری است زیرا در حوزه مفاهیم و امور انتزاعی میدان فعالیت بیشتر است تا در دایره اصوات و حروف. با اینهمه آنچه از صنایع بدیعی در کتب معروف بلاغت یاد شده و ارزش و اعتباری می‌تواند داشته باشد، همانهاست که بر محور تداعی نوعی تناظر و تقابل استوار است.

۱ — ایهام: وقتی کلمه یا عبارتی، بگونه‌ای باشد که ذهن بر سر دو راهی قرار گیرد و نتواند در یک لحظه، یکی از آن دو را انتخاب کند. چیزی که هنر حافظ، در مواردی، از آن سرچشمه می‌گیرد:

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست

تصمیم گرفتن در باب اینکه «باقی» به عشق برمی‌گردد (یعنی آنچه جز عشق تست) یا صفت عشق است (عشق تو که باقی است) کار دشوار و تقریباً محالی است و ازین حالت روانی است که بیشترین لذت در خواننده ایجاد می‌شود. این دو احتمال که رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند، نوعی تناظر و تقابل است، نوعی موسیقی معنوی است که هر چه درباره بیت بیشتر بیاندیشیم امتداد این موسیقی را بیشتر احساس می‌کنیم. در بسیاری از ابیات حافظ چه آنها که بر محور زیبایی بیان پارادوکسی استوار است مانند:

عاشق روی جوانی خوش و نو خاسته ام
وز خدا شادی این غم به دعا خواسته ام

و چه آنها که ایهام و یژگی اصلی آنهاست، در تمام این موارد، مرکز
زیبایی شعر را همین موسیقی معنوی تشکیل می‌دهد:
بر لب بحر فنا منتظریم ای ساقی!
فرستی دان که ز لب تا به دهان اینهمه نیست

۲ — مطابقه: یعنی در تقابل یکدیگر قرار دادن اشیاء و مفاهیم متضاد
مانند تلخ و شیرین و سخت و سست و امثال آنها:
ای سرد و گرم دهر کشیده
شیرین و تلخ چرخ چشیده

که از نمونه‌های نوآیین و خلاق آن، دو صنعت یا دو شیوه بیان را باید بر
مجموع یافته‌های قدما افزود یکی:
الف: بیان نقیضی oxymoron یا تصویر پارادوکسی ۱۳ چنانکه درین
ابیات بیدل دیده می‌شود:

(۱۳) در باب بیان نقیضی، oxymoron که در شاعر آینه‌ها من آن را تصویر پارادوکسی
خوانده‌ام باید یادآور شوم که بر خلاف آنچه گفته‌ام، که در بلاغت فرنگی وجود ندارد،
نمونه‌های بسیار دارد از جمله درین عبارات شکسپیر:

O heavy lightness! Serious vanity!
Feather of Lead, bright smoke!
Cold fire Sick health! [I, I رومئو ژولیت]

از دوست دانشمند آقای محسن آشتیانی (مقیم اکسفورد) که مرا بر این اشتباهم آگاه کرد
←

در محیطِ حادثاتِ دهر مانند حباب
از دم خاموشی ما شمع هستی روشن است.

□

بخندیدایِ قدر دانانِ فرصت
که یک خنده بر خویش نگریستم من.

ب: حسّامیزی Synaesthesia که در یک بیان دو حسّ به هم آمیخته
شوند مانند این مصراعهای بیدل:

بوی گل، آینه‌ای بود که پنهان کردند.

□

رنگ گل آید به صدا گر بر بلبل شکند.

□

گوش نه بر بوی گل تا بشنوی افسانه‌ام.

که اگر نخواهیم برای این دو شیوه مهم بیان بابی جداگانه در بلاغت
بگشاییم (که حتماً باید بابی گشود) ناگزیر باید آنها را در حوزه تضاد و از
فصول آن باب بشمار آورد. بهر حال، در مرکز تضاد این تصویرها، جلوه‌هایی
از موسیقی معنوی وجود دارد.

۳ — تبیین و تفسیر: صنعتی است که در آن اسم‌ها یا فعلهایی بیاید و
بعد به ترتیب برای هر کدام اسم یا فعلی افزوده شود که در مجموع هر فعلی به
اسمی پیوند یابد؛ مانند این بیت منسوب به فردوسی:

برید و درید و شکست و بیست

یلان را سر و سینه و پای و دست

→

سپاسهای بسیار دارم. و درباره حسّامیزی مراجعه شود به صور خیال در شعر فارسی، چاپ
سوم ۲۷۱ و نیز شاعر آینه‌ها ۴۰.

۴ — تلمیح: اشاراتی است که به بخشی از دانسته‌های تاریخی، اساطیری و فرهنگی و ادبی خواننده می‌شود و از آنجا که در تقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، نوعی لذت تداعی و نوعی موسیقی معنوی ایجاد می‌کند:

ما قصه سکندر و دارا نخوانده‌ایم
از ما بجز حکایت «مهر» و «وفا» مپرس

در مصراع اول، اغلب خوانندگان از قصه سکندر و دارا و تداعی آن احساس لذت می‌کنند ولی در مصراع دوم کمتر کسی از قصه و داستانی بیاد می‌آورد حال آنکه قصه‌ای هم به نام «مهر و وفا» وجود داشته که بعضی از منظومه‌سرایان قدیم آن را به نظم در آورده‌اند^{۱۴} و حافظ بی‌گمان به آن قصه نظر داشته است و طبعاً کسانی که پیشینه این داستان را در خاطر داشته باشند لذتشان از شعر حافظ دو چندان می‌شود.

۵ — تقابل یا مراعات النظیر: اگر شاعر مفاهیمی را که با یکدیگر نسبتی دارند بیاورد آن را تقابل و مراعات النظیر می‌خوانند و اگر دو مفهوم از مقوله دو امر متضاد باشند آن را صنعت مطابقه می‌خوانند که پیش ازین در باب آن گفتگو شد. اینک از نوع مراعات النظیر:

(۱۴) حافظ. با توجه به همین داستان جای دیگر گوید:

اورنگ کو، گلچهر کو. نقش «وفا و مهر» کو
حالی من اندر عاشقی داوِ تمامی می‌زنم.

در باب داستان «مهر و وفا» که گویا رشیدی از شعرای قرن پنجم و ششم نخستین بار آن را منظوم کرده است مراجعه شود به تاریخ ادبیات فارسی، تألیف هرمان اته، ترجمه دکتر رضا زاده شفق، چاپ دوم، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۱۷ و نیز منظومه کردی «مهر و وفا» چاپ استاد قادر فتحی قاضی، انتشارات موسسه تاریخ و فرهنگ ایران، دانشگاه تبریز، ۱۳۴۵.

چو «گردباد» حوادث شود «غبار» انگیز
پناه «مردم» بی «دست» و «پا» چو «مژگان» باش.

۶ — تأکید المدح بمایشبه الذم: نوعی زمینه گفتار را فراهم آوردن که منجر به خلاف تصور خواننده شود و این صنعت را محدود در قلمرو مدح و ذم کردن از کارهای خنده دار قلماست چرا که می‌توان از این اسلوب در سخن سودجست بی آنکه گفتگو از مدح و ذم کسی در میان باشد بنابراین نام دیگری باید برای آن جست وقتی حافظ می‌گوید:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده فروش
که دگر می‌نخورم بی رخ بزم آرایی.

خواننده تا در عبارت: «کرده‌ام توبه» است انتظاری دارد و وقتی می‌گوید: «به دست صنم باده فروش» کاملاً خلاف انتظار او عمل شده است: توبه چه نسبتی با صنم باده فروش دارد؟ همین قانون در مصراع دوم نیز حاکم است: «که دگر می‌نخورم» تصور خواننده امری است و مقصود گوینده امری دیگر که با «بی رخ بزم آرائی» روشن می‌شود. کوششی که ذهن برای رسیدن به دوسوی این گفتار می‌کند خود نوعی تقابل و تضاد را به همراه دارد که بازگشت آن به نوعی از موسیقی معنوی است و بنظر من صورت معکوس همین صنعت است آنچه استدراک خواننده شده است و از شواهد معروف آن این بیت است:

اثر میرنخواهم که بماند به جهان
میرخواهم که بماند به جهان در اثرا.

و شاهد بسیار معروف و تاریخی آن در شعر عرب: «لَا تَقُلْ بُشْرًا وَلَكِنْ بُشْرِيَان» است.

۷ — تنسيق صفات: آن است که چندین صفت را در «نظمی» خاص پشت سر هم بیاورند و پیدا است که چنین نظمی خود برخوردار از نوعی موسیقی معنوی است:

چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش
زین معما، هیچ دانا، در جهان آگاه نیست.

۸ — سیاقه الاعداد: آن است که چند اسم بیاورد و بعد یک یک آنها را وصف کند یا به چیزی نسبت دهد، مثل این بیت:

اسب و گهر و تیغ بدو گیرد قیمت
تخت و سپه و تاج بدو یا بد مقدار.

۹ — رد العجز علی الصدر: که بازگشت دادن کلمه آغاز جمله است در پایان، اگر بتواند وظیفه ای هنری انجام دهد و از مقوله موسیقی معنوی بحساب آید، بی گمان در صورتی خواهد بود، که این تکرار کلمه، در حالتی خاص اتفاق افتاده باشد از نمونه های مشهور و قدیم آن گفتار غضایری است:

عصا بر گرفتن نه معجز بود
همی ازدها کرد باید عصا.

ازین مجموعه که بگذریم، آنچه از صنایع بدیعی دویست و بیست گانه باقی می ماند به دو گروه قابل تقسیم است: یا صورتهایی از همین صنایع است که به هر حال می تواند برخوردار از نوعی موسیقی صوتی یا معنوی باشد و تعدد نامها، مشکلی را نمی گشاید؛ بلکه بهتر است همه را در عناوین محدودتری بگنجانیم تا آموزش آنها آسان تر شود یا از مقوله موسیقی صوتی و معنوی نیست و اینگونه صنایع را جز دیوانگی و جنون و حماقت عاملی

دیگر نمی‌تواند توجیه کند مگر عامل بیکاری و تنبلی ذهنی و غفلت از فلسفه وجودی ادبیات و نقش خلاقیت در هنرها.

در آن سال که من این بحث را با دانشجویان مطرح کردم در پایان گفتگو جمله‌ای گفتم که هنوز هم قابل یادآوری است بویژه با این برنامه‌هایی که در دبیرستان و دانشگاه برای آموزش بلاغت، فراهم شده و تدریس می‌شود: در کشوری که هیچ صنعتی ندارد صنایع بدیعی می‌تواند بهترین صنعت و سرگرمی باشد!

ز حرف و صوت بیاید شدن به منطقِ جان

جلال الدین مولوی

۴

دلالتِ موسیقاییِ کلمات

گویا نظریهٔ ذاتی بودن دلالتِ الفاظ، ریشه در آراء بعضی از متفکران یونان قدیم دارد^۱ و در تمدن اسلامی نیز، این عقیده، گاه طرفدارانی یافته است و بوده‌اند علمائی که در پیرامون این نظریه، رسائلی پرداخته‌اند. امروز، علم زبانشناسی، این نظریه را بکلی مردود می‌شمارد و قدمای اهل ادب و اصولیان تمدن اسلامی نیز غالباً این نظریه را رد کرده‌اند اما اگر شکل عام و قانونمند این نظریه را رد کنیم، در بعضی موارد نمی‌توانیم از نقش طبیعی ساختار کلمه و نظام آوایی آن در رسانگی مفهوم لغوی آن چشم‌پوشی کنیم.

شاید اشاره‌ای به سابقهٔ تاریخی این فکر در تمدن ایران و اسلام، بی‌فایده نباشد. می‌گویند عباد بن سلیمان صیمری، یکی از متفکران معتزلی قرن دوم عقیده داشته است که رابطهٔ طبیعی میان لفظ و معنی، چندان مُسَلَّم است که اگر بخواهیم منکر آن شویم باید در «وضع الفاظ»

1) R. H. Robins, *A short history of linguistics*, P. 19.

قائل به «ترجیح بلامرجح» شویم.^۲ و این نظریه که گاه از آن به مسأله «دلالت ذاتی الفاظ» تعبیر می‌شود، در ذهن و ضمیر بعضی از متفکران قدیم چندان مُسَلَّم و علمی تلقی شده است که بسیاری از آنان مدعی شده‌اند که رابطه هر لفظ را با معنی آن از ساختار آوایی کلمه می‌توانند تشخیص دهند و بدون اینکه معنای کلمه‌ای را از قبل بدانند با تأمل در ساخت صوتی آن، معنایش را در می‌یابند از جمله مواردی که در تاریخ بدان اشارت کرده‌اند این است که از یکی از طرفداران این نظریه معنی کلمه «اذغاغ» را — که در فارسی به معنی سنگ است — پرسیدند و او پس از تأمل گفت: خشکی و درشتی‌ی در این واژه احساس می‌کنم به گمانم معنی آن سنگ است.^۳

در میان متأخران علمای اصول، که بحث دلالت و دلالت ذاتی، از مباحث اساسی حوزه کارایشان است، نیز کسانی بوده‌اند که برین عقیده پافشاری می‌کرده‌اند. در قصص العلماء میرزا محمد تنکابنی، درین باب حکایتی نقل شده است که یکی از نمونه‌های تاریخی وجود طرفداران این نظریه است. بر طبق این حکایت، میرداماد فیلسوف بزرگ عصر صفوی

(۲) منظور از «وضع» قرار داد یا توافقی است که میان فردی با خودش و دیگران و یا میان افرادی با یکدیگر برقرار شود و براساس آن توافق، کلمه‌ای را در مفهومی خاص استعمال کنند. بعضی از قدمای اهل لغت و بسیاری از علمای اصول، قائل به چنین قرار داد یا توافقی در نظام اجتماعی و حیات طبیعی زبانهای عالم بوده‌اند و منظور صیمری این است که اگر در ذات کلمات بطور طبیعی پیوندی با مفاهیمشان نباشد، ترجیح بلامرجح لازم می‌آید که محال است. برای تعریف علمی وضع از لحاظ علمای اصول مراجعه شود به المقالات الغرویه میرزا صادق تبریزی، چاپ تبریز ۱۳۱۷ صفحه ۱۱۳.

(۳) المزهر، سیوطی، ۴۷/۱ و دراسات فی فقه اللغة، دکتر صبحی الصالح ۱۵۰.

متوفی (۱۰۴۱ هـ.ق) دلالتِ الفاظ را ذاتی می‌دانسته و «او را دو نفر تلمیذ از اهل گیلان بود. ایشان به میر گفتند که «شما دلالتِ الفاظ را ذاتی می‌دانید پس بفرمائید که معنی فسک و پسک چیست؟» میر، مدت سه روز، فکر کرد، پس گفت: «گویا یکی مخرج بول باشد و یکی مخرج غایط باشد». ایشان تصدیق کردند پس در حق ایشان دعای بد کرد که مرا به این لفظ... معطل کردید. آن دو نفر در همان ایام وفات کردند^۴.» البته زبان‌شناسی جدید حتی اکثریت علمای لغت و اصول با همه اختلافی که در مفهوم وضع و واضع دارند^۵ این نظریه را رد کرده‌اند. و ساده‌ترین دلیل آنها این است که اگر رابطه میان لفظ و معنی امری ذاتی باشد، باید در همه زبانها، کلمات، مشترک باشند و هر کس بدون آموختن، هر زبانی را دریابد.

البته، از روزگار قدیم، عده‌ای از علمای لغت، در حوزه زبان عرب و ساختمان کلمات آن، به تأملاتی پرداخته‌اند و در داخلِ نظام این زبان به قوانینی دست یافته‌اند که نشان دهنده نوعی تناسب میان بعضی از ساختارهای آوایی کلمات با نوع مفاهیم آنهاست مثلاً کلماتی که رباعی مجرداند، مانند زَغَزَعَة، قَلَقَلَة، صَلَّصَلَة، مفهوم تکرار را می‌رسانند. و جستجوی این گونه قوانین، گاه از مرز یک زبان خاص تجاوز می‌کند و حالت جهانی و جهانشمول بخود می‌گیرد مثلاً در تمام زبانها، علامت سکوت که در بیمارستانها و اماکن دیگر نصب می‌شود دارای حروفی است از نوع س/ش یا درمورد کلماتی که به شرمگاه انسان مرتبط است مصوتی مانند

۴) قصص العلماء، محمد بن سلیمان تنکابنی، تهران، کتابفروشی علمیه، بدون تاریخ،

«او»، غالباً دیده می‌شود. و اسماء اصوات، در غالب زبانها، شبیه به هم‌اند و دلالتشان ذاتی می‌نماید^۶ چنانکه درین ابیات بهار که در زندان شهربانی، بسال ۱۳۰۸ سروده است:

هست و ثاقم به روی شارع و میدان
نافِ ری و رهگذارِ خیلِ شیاطین:
چق چق پای ستور و مهمه خلق
فر فر و گون و بوق و عرعر ماشین
تق تق نجار و دمدم حلبی ساز
عربده بنز همچو کوس سلاطین^۷

اما آنچه درین گفتار مورد بحث ماست، به هیچ روی، مرتبط با بحثِ دلالت ذاتی الفاظ نیست بلکه مطرح کردنِ یکی دیگر از جوانبِ موسیقی کلمات است که در آن ساختار آوایی کلمه خود — علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش — از رهگذر مجموعه‌ای اصوات، بگونه‌ای غیر مستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند. مثلاً به این بیت از کسائی مروزی در توصیف باغ نیمروز در تابستان، توجه کنید:

آن خوشه‌های رَز نگر آویخته سیاه
گویی همی شَبّه به زمرد دروزند

۶) صدای زنگ در فارسی ding dang و در انگلیسی dingdong است ولی در آلمانی bim bam است که بهر حال تمایزها را هم نشان می‌دهد. مراجعه شود به:

A Course in Modern Linguistics by C. F. Hockett. P. 298.

۷) دیوان بهار، ۱/۴۷۸.

وان بانگ چزد بشنو در باغ نیمروز
همچون سفالِ نو که به آتش فروزنند^۸

که تکرار چ، ز، ش، س یادآور صدای چزد (بقولِ تهرانیها سیرسیرک) است و اگر بخواهیم مثل قدما، قائل به دلالت ذاتی الفاظ شویم، ساختار آوایی کلمه چزد (با ترکیب چ، ز) خود چیزی نیست جز بُرشی از صدای این حشره کوچک که در نیمروز تابستان باغ و بیشه را از صدای خویش سرشار می‌کند.

اگر در این بیت حافظ:

چشمم از آینه دارانِ خط و خالِش گشت
لبم از بوسه ربایانِ برو دوشش باد.

تأمل کنیم نظام آوایی دو مصراع کاملاً متفاوت است. مجموعه اصوات مصراع اول، بهنگام قرائت، سبب می‌شوند که دهان گوینده کاملاً باز بماند. هر کدام از کلمات چشم، آینه داران، خط، خالِش، گشت بگونه‌ای ادا می‌شوند که دهان گوینده به تمامی باز می‌ماند و این باز ماندن دهان، علاوه بر اینکه حیرتِ گوینده را القاء می‌کند خود بلحاظ صوتی، تصویرِ چشمی است به گستردگی آینه‌ای وسیع. ولی در مصراع دوم، بر عکس تمام کلمات، چه بلحاظ مصوت‌ها و چه بلحاظ صامت‌ها، حالتی دارند که دهان کاملاً بسته است و لب‌ها روی لب‌ها و این نیست مگر حالتِ بوسیدن.

شاید، احمقانه‌ترین سخن این باشد که بگوییم حافظ یا کسائی به

(۸) لباب الالباب، عوفی، ۲۷۲.

این نکته‌ها آگاهانه پرداخته‌اند، اما از سوی دیگر، این حقیقت را نمی‌توان منکر شد که در شاهکارهای ادب جهان، ناخودآگاه چنین مواردی وجود دارد. یکبار به این بیت عنصری که جنبه حماسی دارد توجه کنید، خطاب به ممدوح خویش و در ستایش جنگاوری او، می‌گوید:

به یک خذنگِ دژ آهنگ، جنگ داری تنگ
توبر پلنگِ شخ و بر نهنگِ دریا بار^{۱۰}

چه کسی است که به هنگام شنیدن این بیت و تکرار صدای ang در مقاطع خاصِ مصراعها، صدای رها شدن تیر از کمان را احساس نکند؟

حال به یک مورد، خارج از زبان فارسی نظر کنیم. آندری وزنه سنسکی^{۱۱} شاعر معاصر روسی شعری دارد به نام گویا^{۱۱} که در آن خود را گویایِ مصائب عصر خویش می‌خواند:

منم گویایِ
کشتزاران برهنه
از صدمت چکمه‌های دشمن
حتی نگاه حیرتم را
از کاسه چشمم به انگشت بدر آورده‌اند

۹) لغت فرس، اسدی، چاپ دبیرسیاقی، ۱۰۶.

10) Andrei Voznesensky 1933 -

۱۱) Goya y Lucientes (۱۸۲۸ — ۱۷۴۶) نقاش نامدار اسپانیایی که به تصویر واقع گرایانه محیط زندگی اسپانیا، از گاو بازی گرفته تا جنگ و صحنه‌های شکنجه، پرداخته است.

منم زبانِ جنگ
خاکسترِ گرم شهرها
روی برف‌های سال ۱۹۴۱
منم گرسنگی

درین ابیات، در اصل روسی، دلالتِ موسیقاییِ الفاظ در یادآوری
گویا بدینگونه است:

ya Goya....
nagoye....
yagore....
ya golos....
goda....
ya golod....
ya gorlo....
goloi....

که تمامی آنها در ترجمهٔ فارسی و ترجمهٔ انگلیسیِ آن که توسط Stanley kunitz انجام شده است از میان رفته است^{۱۲}.

اینها نمونه‌های ساده‌ای بوده که من، در یک لحظهٔ تداعی، از حافظه نقل کردم و همهٔ شاهکارهای ادب فارسی، به ویژه شاهنامه و دیوان حافظ سرشارند از اینگونه دلالت‌های موسیقایی ساختارهای آوایی کلمات در بافت texture شعر. درین قلمرو است که موسیقی شعر به معنای هنری و دقیق خویش آشکار می‌شود و گرنه دست یافتن به جدول بحورِ عروضی کار همه کس می‌تواند باشد. و از این رهگذر است که فردوسی، در داخل یک بحر، پنجاه هزار بیت، با هزاران حال و هوای متفاوت می‌سراید و هر

(۱۲) ترجمهٔ انگلیسی و آوانویسی کلمات شعر را از این کتاب نقل کردم:

پاره از سخن او نظامِ موسیقایی خاص خود را داراست همانگونه که گفته‌اند از نظام صوتی این مصراع ویرژیل:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

صدای بتقریب رفتن (= یورغه) اسب را می‌توان شنید بی‌آنکه نیازی به دانستن زبان شاعر باشد و همانگونه که ازین مصراع انیوس:^{۱۳}

At tuba terribili sonitu taratantara dixit

صدای کرنای و شیپور را^{۱۴} یا صدای رها شدن و غلتیدن صخره‌ای که سیل از کوهسار فرو افکنده درین بیت امرؤالقیس:

مِکْرِ مِفْرِ مُقْبِلِ مُذْبِرِ مَعَا
کَجَلْمُودِ صَخْرِ خَطْلُهُ السَّيْلُ مِنْ عَلٰی

چنانکه آواز رها شدن تیر ازکمان را درین ابیات فردوسی، می‌توان شنید:

بمالید چاچی کمان را بدست
به چرم گوزن اندر آورد شست
ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخواست^{۱۵}

(۱۳) Ennius (۲۳۹ – ۱۶۹ ق.م.) یکی از بنیان گذاران ادبیات لاتینی.

14. *Princeton Emcyclopedia of poetry and. Poetics.*, P. 591.

(۱۵) شاهنامه، چاپ ژول مول ۶۲/۳ توجه مرا به این ابیات فردوسی، ازین دیدگاه، یادداشتی با عنوان «فردوسی نه چنانکه رجالِ ادب می‌شناسند» در مجله آشنا، شماره هشتم اردیبهشت ۱۳۳۷ صفحات ۴۸-۵۳ جلب کرد. درباب موسیقی الفاظ شاهنامه، بطور خاص، مراجعه شود به دکتر غلامحسین یوسفی، موسیقی کلمات در شعر فردوسی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی (مشهد) شماره دوم، سال چهاردهم، تابستان ۱۳۵۷.



این گران زخمه‌ای ست، نتوانیم
رقص بر پرده گران کردن،
یک دو ابریشمک فروتر گیر
تا توانیم فهم آن کردن
جلال الدین مولوی

۱

فارابی و موسیقی شعر

در میان فلاسفه ایرانی و اسلامی، اگر بتوان درحوزه‌های مختلف اندیشه، کسانی را درعرض فارابی قرار داد، در مسأله موسیقی، بویژه آگاهی عملی از مبانی این صنعت، او چهره‌ای است منحصر بفرد. اسناد زندگینامه او گواه روشنی است بر اینکه وی در اصول عملی موسیقی مهارتی ممتاز داشته است^۱ و از خلال کتاب الموسیقی الکبیر او، میزان احاطه او را بر تاریخ و نظریه موسیقی بخوبی می‌توان دریافت و می‌توان دانست که وی به اسناد علمی موسیقی یونانی آشنایی مستقیم داشته و از آراء فلاسفه یونان به عین عبارت مطالبی را نقل می‌کند^۲. بر طبق اشارتی که زندگینامه نویسان او از دیر باز داشته‌اند، وی چندین اثر دیگر درحوزه صنعت موسیقی داشته است از قبیل «کتاب فی احصاء

(۱) ابن خلکان، وفیات الاعیان، ۵/۱۵۵.

(۲) فارابی، الموسیقی الکبیر، تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، مراجعة و تصدیر دکتور محمود احمد الحفنی، دارالکاتب العربی، القاهرة بدون تاریخ ۱۰۳.

الایقاع»^۳ و «کتاب فی الثقله مضافاً الی الایقاع» که از میان رفته است. علاوه بر اینها، وی در خلال آثار فلسفی و منطقی خویش نیز به رابطه شعر و موسیقی توجه داشته است.^۴

غرض از این یادداشت، مروری است بر آنچه فارابی در باب رابطه موسیقی و شعر، در کتاب الموسیقی الکبیر خویش بطور پراکنده آورده است. فارابی در این اثر عظیم و بی همتای خویش به تمام جوانب صناعت موسیقی، از دو دیدگاه نظری و عملی پرداخته است و کتاب را به دو بخش تقسیم کرده است: یکی از این دو بخش را به عنوان مدخلی بر صناعت موسیقی و بخش دیگر را به عنوان اصول این صناعت، نگاشته است و در مجموع کتاب را درسی فن تنظیم کرده است. فارابی مانند همه فیلسوفانی که به بحث در باب ماهیت شعر پرداخته اند، شعر را نتیجه محاکات می‌داند و عامل اصلی تعریف آن را تخیل می‌داند^۵ و معتقد است که اقاویل شعر اگر با موسیقی همراه شوند، عنصر تخیل در آن‌ها افزون‌تر خواهد شد و بر میزان انفعالات نفس در برابر اثر می‌افزاید. پس، از دیدگاه او، وزن و موسیقی از عوامل تخیل بشمار می‌روند و درین باب داستانی از علقمة بن عبده^۶ شاعر عصر جاهلی نقل می‌کند که وی بر اثر نیازی که

(۳) پاره‌هایی از این کتاب، اخیراً بدست آمده است، مراجعه شود به الفارابی والحضارة الانسانیة، مجموعة سخنرانیهای کنگره بزرگداشت فارابی در بغداد، ۱۹۷۵، که در ضمن سخنرانی محسن مهدی آمده است: مقتطفات من کتاب «احصاء الایقاع» للفارابی، ۴ - ۲۸۱.

(۴) ادیب نایف ذیاب، در کتاب پیشین مقاله‌ای دارد در باب برداشت جمال شناسانه فارابی از هنرها بویژه موسیقی که اگرچه تازگی ندارد اما کوششی است درین راه، عنوان مقاله این است: نظریة الفارابی فی الموسیقی: قراءة جمالیة صفحات ۵۴ - ۲۳۶.

(۵) فارابی، کتاب الحروف، حقه و قدّم له و علّق علیه، محسن مهدی، دارالمشرق، بیروت، ۱۹۷۰ / ۷۰.

(۶) علقمة بن عبده (متوفی حدود ۶۰۳ میلادی) از شعرای مشهور عصر جاهلیت.

داشت شعری سرود و نزد حارث بن ابی شمر^۷ پادشاه غسانی شام برد و آن پادشاه حاضر به شنیدن شعر او نشد تا آنگاه که شاعر آهنگی برای شعر خویش ساخت و آن را با آواز همراه کرد، و پادشاه حاجت او را روا کرد^۸.

فارابی درین کتاب، هیأت اداء الحان را به دو بخش می‌کند: یکی آنکه از صوت انسانی مایه دارد و دیگر آنکه از آلات صنایع موسیقائی ادا می‌شود. وی نوع اول را که محصول «تصویتات انسانی» است به حسب اصناف اقاویل شعریه‌ای که نغمه‌ها تابع آن اقاویل می‌شوند، و به حسب مقصود از آنها به چند نوع تقسیم می‌کند: یکی صناعت غنا و دیگر صناعت نوحه (= نیاچه) و مرائی و دیگر صناعت گفتن شعر و قرائت آن به الحان (= صناعة قول القصائد و القراءة بالالحان) و نیز حُداء و آنچه بدان ماند^۹. در جای دیگری، فارابی آهنگ (= لحن) را با شعر مقایسه می‌کند و میان لحن و شعر نوعی تناظر، باعتبار اجزاء، می‌بیند و می‌گوید: لحن‌ها به منزله قصیده و شعرند زیرا حروف، نخستین چیزهایی است که [شعر] از آنها تشکیل می‌شود، سپس اسباب و آنگاه اوتاد و آنگاه آنچه از اسباب و اوتاد ترکیب یافته است سپس اجزاء مصارع و آنگاه بیت. الحان نیز به همین گونه‌اند زیرا اجزائی که الحان از آن‌ها ترکیب شده، بعضی «اول» اند و بعضی «ثانی» تا آخر آنچه لحن از آن ساخته می‌شود و آن به منزله بیت است در قصیده. آنچه در الحان به منزله حروف شعر به حساب می‌آید، نغمه‌هاست و منظور از نغمه اصواتی است که بلحاظ حدّت و ثقل

۷) حارث بن ابی شمر (متوفی ۶۰۳ میلادی) از امرای غسانی که در دمشق می‌زیست.

۸) الموسیقی الکبیر، ۷۳.

۹) همانجا، ۶۸، منظور از حداء نوعی از غناست در بحر رجز که برای واداشتن شتران به حرکت، مورد استفاده اعراب بوده است.

مختلف اند و ممتد بنظر می‌رسند.^{۱۰} فارابی پس از این مقایسه که میان شعر و لحن می‌کند به مقایسهٔ لحن با رنگ‌ها می‌پردازد و از تقابل نغمه‌ها به تقابل رنگ‌ها می‌رسد: «و چون در لحن‌ها بسیار اندیشه کنیم، در نغمه‌های آن الحان اقتران‌ها و ترتیباتی احساس می‌کنیم و منظور ما از اقترانات اجتماع دو نغمه یا بیشتر است و منظور از ترتیبات این است که یکی در شنیدن بردیگری مقدم باشد و در اقترانات بعضی برخوردار از کمال اند و برای گوشها طبیعی اند، بعضی چنین نیستند و در ترتیبات نیز این امر صادق است یعنی بعضی برخوردار از کمال اند و در گوش طبیعی و بعضی چنین نیستند. و کمال اقتران و کمال ترتیب از رهگذر مناسبت قابل تصور است زیرا کمال اقترانات شبیه آن چیزی است که از رنگ شراب و جام، چون قرین یکدیگر شوند، حاصل می‌شود و نیز چون رنگ یاقوت و زر است وقتی بیکدیگر قرین شوند و یا رنگ لاژوردی و سرخ چون در کنار یکدیگر قرار گیرند. پس ما کمال اقتران را اتفاق و هماهنگی نغمه‌ها (= اتفاق النغم و تأخیها) می‌خوانیم و خلاف آن را تنافر و تباین نغمه‌ها (= تنافر النغم و تباینها)^{۱۱}.

فارابی در یکی دیگر از آثار خویش، ریشهٔ روانی این تمایل به نظم و نظام را در انسان بدینگونه توجیه می‌کند که «از آنجا که نفس را نظامی است متناسب اگر چه این نظام از رهگذر کمیّت نیست، بهمین دلایل، از میان همهٔ محسوسات میل عظیمی به ترکیب‌های مناسب دارد و نه به چیزهای ساده و بسیط. نمونهٔ این تمایل در حوزهٔ دیدنیها رنگ‌هاست: رنگ‌هایی که در آن ترکیب وجود دارد و نقش‌ها با اختلاف رنگ‌هاشان و شکل‌ها، و گره‌بندی و چَم و خَم‌ها که در ترکیب آنها نظام و نسبت

متساوی وجود دارد و درحوزه چشیدنیه‌ها: طعم‌های مرکب انواع غذاها و ادویه (=ابازیر) و در حوزه بوییدنی‌ها: مشمومات مرکب مانند غالیه^{۱۲} و خلوق^{۱۳} و ند^{۱۴} و بخور^{۱۵} و در حوزه شنیداری: صداها و لحن‌هایی که در ترکیب آنها تناسب رعایت شده است. و به همین دلیل است که نگاره‌ها (=تزاویق) و نقش‌ها و صناعت انواع طبیخ و ساختن عطرها بوجود آمده است و از آنجا که بعضی معانی قول، شنوندگان را سودمند نبود — یا بخاطر نا استواری حس و تخیل در ایشان و یا بخاطر ضعف اکثریت مردم از تصور آن به هنگام شنیدن و درک آنچه بدان فرا می‌خواند — اصحاب سیاست ناگزیر شدند به «ترکیب قول» و وزن کلام و تألیف الحان و ایقاعاتی که نیروبخش تخیل است، پردازند تا از این رهگذر به اصلاح جهان و حفظ صلاح خویش دست یابند^{۱۶}.

فارابی وزن شعر را نیز از مقایسه آن با ایقاعها در موسیقی بدست می‌دهد و در بحثی که در باب «اصناف اقاویل» دارد می‌گوید: «موزونی اقاویل نتیجه نقلیه منتظمی است که دارای فواصل باشد» و تناظری میان نسبت وزن قول به حروف و نسبت ایقاع مفصل به نغمه‌ها قائل است و می‌گوید: «ایقاع مفصل، نقلیه منتظمی است روی نغمه‌های فاصله‌مند و وزن شعر نیز نقلیه منتظمی است روی حروف فاصله‌مند. و از آنجا که پیش ازین در باب خاستگاه ایقاع‌های مفصل بحثی کرده‌ایم، از روی آن

(۱۲) غالیه: مشک آمیخته.

(۱۳) خلوق: نوعی بوی خوش که در آن زعفران ترکیب شده باشد.

(۱۴) ند: بوی خوش مرکب ازعود و عنبر و مشک.

(۱۵) بخور: آنچه بوی خوش پراکند.

(۱۶) فارابی، قول الفارابی فی التاسب والتألیف، چاپ دانش‌پژوه در یادگارنامه یغمائی ۱۸۷.

می‌توان کیفیت ایجاد اوزان رانیز دریافت.»^{۱۷} فارابی نیز مانند ابن سینا اندازه بیت، یعنی کوتاهی و بلندی طول آن را، امری مرتبط با زبانها می‌داند، و تعریفی که از بیت می‌دهد این است: «بیت هر قولی است که محصور در وزنی تمام باشد.» نکته دیگری که در باب موسیقی شعر یادآور می‌شود این است که کثرت ابیات را در غنای وزن و تکمیل آن هیچ نقشی نیست، بلکه تابعی است از موضوعی که سخن (= قول) در باب آن است.^{۱۸} در دنبال همین بحث است که فارابی به تعریف سجع و قافیه و سابقه قافیه در شعر ملل مختلف اشارت می‌کند و گفتار او به لحاظ اطلاعی که از نبودن قافیه در زبانهای دیگر، جز عربی، می‌دهد دارای کمال اهمیت است: اگر اجزاء پایانی اقاویل عیناً یکی باشد و این اقاویل غیر موزون باشند، عرب آن اقاویل را سجع می‌خواند و اگر موزون باشد اقاویل صاحب قافیه خوانده می‌شود زیرا آنان اشیاء واحدی را که در قسمت پایانی اقاویل موزونه می‌آید قوافی می‌خوانند. در شعر عرب، چه قدیم آن و چه جدیدش، قافیه وجود دارد مگر بعضی موارد استثنایی و نادر و اما اشعار سایر ملت‌هایی که ما اشعار ایشان را شنیده‌ایم^{۱۹} همگی بی قافیه است به ویژه نمونه‌های قدیم آنها، اما در نمونه‌های جدید آنها، هستند کسانی که پیروی از عرب می‌کنند و شعرشان دارای قافیه است.^{۲۰}

(۱۷) الموسیقی الکبیر، ۶ - ۱۰۸۵.

(۱۸) همانجا، ۱۰۸۸.

(۱۹) ابن خلکان، وفیات الاعیان ۵/ ۱۵۵ می‌گوید که فارابی هفتاد زبان می‌دانسته است و درین باب داستانی هم نقل می‌کند قدر مسلم او فارسی کهن و احتمالاً یونانی را می‌دانسته است و در اینجا نظرش به همین دو زبان است.

(۲۰) الموسیقی الکبیر ۱۰۹۱.

بانگ گردشهای چرخ است اینکه خلق
می نوازندش به طنبور و به حلق
ما همه اجزای عالم بوده ایم
در بهشت آن لحن ها بشنوده ایم.
جلال الدین مولوی

از موسیقی کیهانی تا موسیقی شعر (آراء فلاسفه اخوان الصفا)

شاید هیچ کس از فلاسفه و متفکران ایرانی و اسلامی، توفیقی را که اخوان الصفا در کشف نظام موسیقائی جهان یافته اند، نداشته باشد. اصل اندیشه و اعتقاد به نوعی هارمونی و نظم در سراسر کیهان، فکری نیست که با اخوان الصفا آغاز شده باشد، متفکران یونانی از دیرباز به این اندیشه رسیده بوده اند و در گفتار متفکرانی از نوع مارکوس اورلئوس (۱۸۰-۱۲۱ م) اشاره به این فکر نمونه های بسیار دارد^۱ و در تمدن اسلامی نیز آثار چنین اندیشه ای سوابق دیرینه تری دارد^۲ اما حقیقت امر این است که اخوان الصفا، سریان موسیقی در کائنات و یا به تعبیر بهتر بگویم تبیین نظام موسیقایی جهان را، بهتر از هر کس در آثار خویش منعکس

1) John Bartlett: *Familiar Quotations*, P. 141

۲) مطهر بن طاهر مقدسی، می گوید: از فیثاغورس حکایت کرده اند که گفته است: «مبدأ موجودات «متشابه الاجزاء» است.» کتاب البدء والتاریخ ۱/۱۳۸.

کرده‌اند و درین قلمرو پهن‌آور، بسیار طبیعی است که نظام موسیقائی کلام و شعر نیز به عنوان بخشی از کل جهان تفسیر شود. اخوان، در چند رساله از رسائل خویش به تبیین این نظریه پرداخته‌اند. مرکز اصلی این بحث در رسائل ایشان همان رساله پنجم بخش ریاضی است که ویژه صناعت موسیقی است اما در رساله ششم همین بخش که ویژه بحث در باب نسبت‌های عددی و هندسی است، بازهم این مسأله را ادامه داده و با نمونه‌ها و مثالهای متعددی آن را بازگو کرده‌اند. در دیگر بخشهای رسائل ایشان، بازهم مطالبی درین باب می‌توان یافت که گاه تکراری می‌نماید از قبیل آنچه در بحث اختلاف لغات و عبارات آمده که عیناً تکرار عبارات رساله موسیقی است. و شاید این از خطای کاتبان و نسخه‌نویسان باشد.^۳

مهمترین نکته‌ای که در کار اخوان الصفا قابل ملاحظه است تکیه و تأکید بیش از حد و چشم‌گیر ایشان است در باب هارمونی جهان و حکومت نوعی نظام موسیقائی در کائنات. بنابر این قبل از اینکه به تحلیل آراء ایشان در باب موسیقی به مفهوم محدود و رسمی آن پردازیم شایسته است که نگاهی کنیم به رساله ششم از بخش ریاضیات ایشان که در باب اهمیت نسبت‌های عددی و هندسی در تهذیب نفس و اخلاق است. در این رساله که از تعریف نسبت آغاز می‌شود، سعی نویسندگان برین است که نظریه خویش را در باب موسیقی جهان، در تمام اجزاء کائنات، تبیین کنند. براساس تعریف ایشان نسبت عبارت است از «اندازه یکی از دو مقدار در برابر دیگری.» اینان نسبت را در سه نوع بررسی کرده‌اند:

(۳) رسائل اخوان الصفا، ۲۱۸/۱ و مقایسه شود ج ۳/۱۴۷.

کمیت، کیفیت و کیفیت و کمیت. نسبت در کمیت را نسبت عددی می‌نامند و نسبت در کیفیت را نسبت هندسی و نسبت کمی و کیفی با هم، را نسبت تألیفی و موسیقایی.^۴

برای توضیح نظام موسیقایی کیهان، اینان از آنجا بحث خویش را آغاز می‌کنند که آنچه جز خداست، همه کاینات، «مثنوی»^۵ است و مُرکب و مؤلف. این زنجیره «مثنوی» یا ثنویت جهان از «هیولا» و «صورت» و تقابل آن‌ها آغاز می‌شود و به «ارکان» (= عناصر اربعه) و «طبایع» و قلمرو حیات می‌رسد: «و بدان که این ارکان، با تفاوت در نیروها، دارای طبایع متضاد و صورتهای مختلف و اماکن متباین، در ستیزه و گریز از یکدیگرند و هرگز، جز از رهگذر تألیف مؤلفی، با یکدیگر جمع نمی‌شوند. و تألیف مادام که بر اساس نسبتی استوار نباشد، امتزاج و اتحاد حاصل نمی‌شود و از نمونه‌های این امر است اصوات نغمه‌های موسیقائی چرا که نغمه زیر رقیق است و خفیف و نغمه بم غلیظ است و ثقیل. و رقیق ضد غلیظ است و خفیف ضد ثقیل و این دو متباین و گریزان از یکدیگرند و هرگز اجتماع و تلاقی برای آنها امکان‌پذیر نیست مگر به وسیله ترکیب کننده و مؤلفی که میان آنها الفت برقرار کند و مادام که تألیف بر اساس نسبتی نباشد، امتزاج و اتحاد حاصل نمی‌کنند و گوش از شنیدن آنها احساس لذت نمی‌کند و چون بر اساس نسبتی، تألیف شوند،

۴) همانجا، ۲۵۴/۱.

۵) سید ذوالفقار شروانی، از شعرای قرن هفتم (دیوان ذوالفقار، چاپ عکسی موزه بریتانیا ۳۰۹):

تا شرف یا بند از اوصاف روان بخت دوبار

شعرهای نغز او دارند عشق مثنوی

اخوان الصفا احوال انسان را متضاد و مثنوی می‌دانند: احواله مثنویة متضادة، رسائل اخوان، ۲۶۱/۱.

هماهنگ می‌شوند و به گونه نغمه‌ای واحد درمی‌آیند که گوش تمایزی میان آنها احساس می‌کند و طبیعت انسانی از آنها لذت می‌برد و هم بدینگونه است کلام منظوم آنگاه که بر اساس نسبتی ترکیب شده باشد در گوش خوشتر از نثر است که در آن وزنی وجود ندارد و این بخاطر نسبتی است که در کلام موزون وجود دارد.

و از نمونه‌های این نسبت، عروض بحر طویل^۶ است که از چهل و هشت حرف ترکیب شده است بیست و هشت حرف متحرک و بیست حرف ساکن، پس نسبت ساکن‌ها به متحرک‌ها نسبت پنج هفتم است و همچنین است نسبت نیمی از بیت (= مصراع) که چهارده حرف متحرک و ده حرف ساکن است و همچنین است نسبت ربع: هفت حرف متحرک است و پنج حرف ساکن. همچنین ترکیب یافته است از دوازده سبب و سبب‌ها دوازده حرف ساکن‌اند و دوازده حرف متحرک و نیز از هشت و تد ترکیب شده که هشت حرف آن ساکن است و شانزده حرف متحرک.^۷

نویسندگان رسائل اخوان الصفا، همین نظام ترکیب و نسبت‌ها را در تمام هستی از حروف کتابت گرفته تا رنگ‌های نقاشان و خطوط تصویر و ترکیب داروها و اجزای سازنده جواهرات و معادن و سنگ‌های گرانبها و اشکال حیوانات و گیاهان و رنگ و بوی هر کدام گسترش می‌دهند و در پایان می‌گویند: «مقصود ما آوردن مثالی بود از هر کدام از موجودات تا راهنمونی باشد بر اهمیت و شرف «علم نسبت‌ها» که بنام «موسیقی» خوانده می‌شود و برای نشان دادن این که در همه صنایع به این علم نیاز

۶) منظور بحر طویل در اصطلاح عروضیان است: فعولن مفاعلن.

۷) رسائل اخوان الصفا، ۲/۱ - ۲۵۱.

است» و تصریح و تأکید می‌کنند که «اختصاص یافتن عنوان علم موسیقی بر علمی که موضوع آن تألیف نغمه‌ها و الحان است از آن جهت بوده است که مثال، درین علم آشکارتر است.»^۸

سپس از قول علمای نجوم، حتی سعدونحس کواکب را نیز در نسبت موسیقائی آنها می‌دانند. و چنانکه ملاحظه می‌شود، «موسیقی» در اصطلاح اخوان الصفا هر نوع بحث از نسبت‌هاست در هر حوزه‌ای از حوزه‌های وجود که باشد و محدود به مطالعه نسبت نغمه‌ها و الحان نیست و ازین چشم‌انداز سخن ایشان یادآور گفتاری است که از گوته، جای دیگر، نقل کردیم که گفت: من معماری را موسیقی منجمد می‌خوانم.^۹

رساله پنجم بخش ریاضی، که رساله موسیقی است با بحثی در باب مفهوم موسیقی از دیدگاه اخوان الصفا آغاز می‌شود و اینکه غرض ازین رساله تعلیم غنا نیست بلکه غرض از آن «معرفت نسبت‌ها و کیفیت تألیف» است که بی این دو، در هیچ صنعتی، مهارت بدست نمی‌توان آورد. سپس به تقسیم بندی انواع نغمه‌ها می‌پردازد و اینکه حکیمان کهن برای هر یک از نیازهای جسمی و روحی انسان لحنی ویژه پرداخته بوده‌اند: لحن‌هایی که مایه «حزن» است و لحن‌هایی که «دلیری» می‌آورد. و لحن‌هایی که در بیمارستانها، سحرگاه می‌نواخته‌اند و مایه شفای بسیاری از بیماری‌ها بوده است و در همین جا از لحن‌هایی سخن می‌گویند که کاربرد آنها هنگام کارهای دشوار و سنگین و صناعت‌های رنج‌آور بوده است و باربران و بتایان و ملاحان و صاحبان کشتی‌ها از آنها سود می‌جسته‌اند تا رنج تن و تعب نفس را از ایشان دور کند^{۱۰} و دایره نفوذ و

(۸) همانجا، ۱/ ۲۵۵.

(۹) John Bartlett, op.cit, P. 478.

(۱۰) رسائل اخوان الصفا ۱/ ۱۸۷. یکی از فلاسفه آغاز قرن پنجم هجری و از معاصران اخوان الصفا، به

قلمرو تأثیر موسیقی را از مرزهای زندگی انسان فراتر برده و در حیات جانوران مورد بررسی قرار می‌دهند که چه گونه «اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب» سپس در فصلی خاص به تأثیر موسیقی در احوال ملل می‌پردازند و اینکه هر قومی موسیقی خاص خود را دارد که دیگران از آن نمی‌توانند لذت ببرند، حتی در میان یک قوم بعضی از نوعی موسیقی لذت می‌برند و بعضی از نوعی دیگر و تا آنجا این تفاوت‌ها پیش می‌رود که یک انسان در یک وقت از یک نوع موسیقی لذت می‌برد و در وقتی دیگر از نوعی دیگر.

اخوان الصفا نیز فصلی ویژه روابط عروض و موسیقی دارند که به اختصار از مقایسه این دو فن در آن سخن رفته است: غنا مرکب است از الحان و لحن مرکب است از نغمه‌ها و نغمه مرکب است از نقرات و ایقاعات که اصل همه آنها حرکت و سکون است همچنان که شعرها نیز مرکب‌اند از مصراعها و مصراعها مرکب‌اند از مفاعیل و مفاعیل مرکب‌اند از اسباب و اوتاد و فواصل و اصل همه آنها از حروف ساکن و متحرک است. در اینجا یادآور می‌شوند که ما این مطلب را «در کتاب عروض» بیان کرده‌ایم اما تا آنجا که من جستجو کرده‌ام در رسائل اخوان



نام محمد بن علی هندی، در باب علّی التذادّ انسان از موسیقی، مطلبی دارد که نقل آن بسیار بجاست. در پاسخ اینکه علّی ایجاد کننده این الحان چیست؟ می‌گوید: یکی از علل آن هیئت شعری نهفته در ذات انسان است که از آغاز خلقت در او به ودیعت نهاده شده است و علّی دیگر فطرت حیوانی که به هنگام شادی و خوشی ایجاد صوت می‌کند و یکی دیگر از علل آن این است که انسان دوست دارد که در دنبال رنج از راحت برخوردار شود و بهنگام کار احساس رنج نکند زیرا این ترنّمات، بهنگام کار، انسان را از رنج غافل می‌کند تا زمان کار را احساس نکند. وی پس از این بحث می‌گوید: در مورد بعضی از جانوران نیز، گمان می‌رود که ترنّم همین تأثیرات را دارد. (جمل الفلسفه، محمد بن علی بن عبدالله الهندی، ۱۶-۱۷ چاپ عکسی فواد سزگین).

کتابی ویژه عروض موجود نیست.^{۱۱} در بحثی که در همین فصل به قوانین عروض پرداخته‌اند از تشابه آن با موسیقی چنین سخن گفته‌اند:

عروض، میزان شعر است که از رهگذر آن شعر مستوی را از منزحف می‌توان باز شناخت و در اشعار عرب از هشت مقطع تشکیل می‌شود که عبارتند از فعولن مفاعیل^{۱۲} متفاعلن مستفعلن، فاع لاتن، فاعلن، منعوالات، و مفاعلتن و این هشت مقطع مرگب‌اند از سه اصل که عبارتند از: سبب، وُتد و فاصله و در دنبال این بحث غنای عربی را نیز در دایره هشت نوع، که عبارتند از ثقیل اول، خفیف اول، ثقیل ثانی، خفیف ثانی، رمل، خفیف رمل، هزج و خفیف هزج، حصر می‌کنند و در اینجا بحثی دراز دامن در باب نسبت‌های عددی حاکم بر اجزاء کائنات را دوباره مطرح می‌کنند و سپس بحث را به صنعت کلام و حوزه بلاغت می‌کشانند که: یکی از مصنوعات متقن و استوار صنعت کلام و اقاویل است و استواری را نتیجه بلاغت و بلاغت را نتیجه فصاحت و فصاحت را حاصل موزون و مقفی بودن می‌دانند و در میان شعرهای موزون نوع غیر منزحف را خوشتر می‌دانند و می‌گویند: شعری غیر منزحف است که میان متحرک‌ها و ساکن‌ها، در آن نسبتی خاص برقرار باشد و از بحر طویل و مدید و بسیط یاد می‌کنند که هر کدام از هشت مقطع تشکیل شده‌اند و نتیجه می‌گیرند که استوارترین مصنوعات، آنها هستند که در تألیف اجزاء آنها «نسبت افضل» رعایت شده باشد^{۱۳} و سپس نسبت فاضل را بدینگونه بیان می‌دارند: نسبت مثل، و نسبت مثل و نصف، و نسبت مثل و ثلث، و نسبت مثل و ربع و نسبت مثل و ثمن» و بعد همین نسبت‌ها را در پیکر

۱۱) همانجا، ۱/۱۹۷. ۱۲) کذا و ظاهراً صحیح آن مفاعیلن است.

۱۳) همانجا، ۱/۲۱۹.

انسان بررسی می‌کنند^{۱۴} و نیز در نظام کائنات و افلاک و کواکب^{۱۵} و جای دیگری سیم‌های ساز را به همین نسبت‌ها مورد بررسی قرار می‌دهند.^{۱۶}

بنابر محاسبه اخوان الصفا، «نسبت مربع» در جهان کون و فساد، چشم‌گیرترین نسبت‌هاست چه در قلمرو تضاد و چه در قلمرو تشابه‌ها.^{۱۷} قبل از اخوان الصفا، یعقوب بن اسحاق کندی (متوفی حدود ۲۶۰ ه. ق) از فلاسفه اسلامی شعر را به «قول عددی» تعریف کرده است و بجای کلمه شعر، «قول عددی» را استعمال می‌کند و منظور او ازین کار بُرد نشان دادن نقش موسیقی در ساخت شعر است^{۱۸} و شبیه گفتار یا کوبسون و رنه ولک است در باب زمان زبان شعر که زمان انتظار است، یعنی انتظار نسبت‌های عددی^{۱۹}

۱۴) همانجا، ۲۲۲/۱. ۱۵) همانجا، ۲۲۵/۱. ۱۶) همانجا، ۲۱۴/۱.

۱۷) همانجا، ۲۲۹/۱.

۱۸) رسالة الکندی فی خُبرِ صناعةِ التألیف، مقدمه و تفسیر و تحقیق از یوسف شوقی، مصر، ۱۹۶۹ مطبوعات دارالکتب، ۱۱۲

19) V.Erlich, *Russian Formalism*, P.213 and R.Wellek and A.Warren. *Theory of Literature*, P.171.

داند از جان مردِ موسیقی شناس
لحن موسیقیِ خلقت را سپاس
فریدالدین عطار

۳

ابن سینا و موسیقی شعر

در تمدن اسلامی، بویژه از رهگذر جستجوهای فلاسفه و موسیقی دانان ایرانی، رسالات و کتب بسیاری، در باب علم موسیقی، که یکی از بخشهای علوم ریاضی به شمار می‌رفته است، نوشته شده است. از عصر بنی موسی آثار توجه به موسیقی را در تألیفات فلاسفه اسلامی، می‌توان ملاحظه کرد فارابی در آغاز قرن چهارم موفق به تألیف یکی از بزرگترین کتابهای این فن شد^۱ و پس از فارابی بخش موسیقی رسائل اخوان الصفا می‌تواند از مهمترین تألیفات فلاسفه اسلامی در موسیقی به شمار آید^۲ و شاید بتوان گفت که ابن سینا بهترین اثر را درین زمینه بوجود آورده است. اهمیت جوامع علم الموسیقی ابن سینا، علاوه بر نظم علمی و حسن تألیف مطالب، در بعضی نکته سنجیها و مطالبی است که او بدانها

(۱) الموسیقی الکبیر، مراجعه شود به فصل فارابی و موسیقی شعر.

(۲) رسائل اخوان الصفا، ۱/ ۲۴۰ - ۱۸۳ و مراجعه شود به فصل از موسیقی کیهانی تا موسیقی شعر.

پرداخته است و مؤلفان قبل از او، حتی فارابی که وسیع‌ترین تألیف را در این زمینه بوجود آورده است، از آن غافل بوده‌اند.

در این یادداشت به جوانب گلی اثر ابن سینا، که از حوزه اطلاع و آشنایی بنده خارج است کاری ندارم. در اینجا می‌خواهم به چند نکته مهم، که از خلال جوامع علم الموسیقی شفا بدان رسیده‌ام، بپردازم. بحث در باب مقام بوعلی در علم موسیقی، کاری است که دیگران بدان پرداخته‌اند و باز هم باید بپردازند منظور من درین یادداشت فقط و فقط پرداختن به بررسی آراء اوست در حوزه شعر و موسیقی شعر از خلال جوامع علم الموسیقی.

ابن سینا، در باب شعر، آراء دیگری نیز عرضه کرده است که می‌توان تفصیل آنها را در فن شعر شفا^۳ و گاه در خلال فن خطابه شفا^۴ یافت اما قابل یادآوری است که در آن دو کتاب، بیشتر تلخیص کننده دو اثر بسیار معروف ارسطو است بنام بوطیقا (فن شعر Poetics) و رطوریکا (فن خطابه Rhetoric) که قبل از او نیز بسیاری از شارحان و مترجمان آثار ارسطو بدان پرداخته بوده‌اند و پس از او نیز همه فلاسفه و علمای بلاغت — آنها که از دیدگاهی فلسفی به شعر و بلاغت نگریسته‌اند — بگونه‌ای با این دو اثر ارسطو سروکار داشته‌اند و هر کس رساله کوچکی هم در منطق نوشته، به نوعی، در باب صناعات خمس، مستقیم یا غیرمستقیم تحت تأثیر این دو کتاب بوده است. ابن سینا در پایان «فن شعر» خویش می‌گوید:

(۳) الشفا، المنطق، ۹ — الشعر، حققه و قدم له الدكتور عبدالرحمن بدوی، القاهرة ۱۳۸۶/۱۹۶۶.

(۴) الشفا، المنطق، ۸ — الخطابه، حققه الدكتور محمد سلیم سالم، القاهرة ۱۳۷۳/۱۹۵۴.

«این بود تلخیص آنچه از کتاب «شعر» معلم اول (=ارسطو) درین بلاد (=ایران و سرزمینهای اسلامی) یافت شد و مقدار قابل ملاحظه‌ای از آن هنوز باقی است و دور نیست که ما کوشش کنیم و در علم «شعر مطلق» و علم «شعر به حسب عادت این روزگار» سخنی بیاوریم که دستیابی بدان و تفصیل آن کاری است دشوار^۵» دکتر عبدالرحمن بدوی که متن «فن الشعر» شفا را تصحیح و چاپ کرده است^۶، بخاطر این عبارت، ابن سینا را مورد انتقاد قرار می‌دهد. می‌گوید: این از آن وعده‌های سرخرمنی است که وی داده و هرگز بدان عمل نکرده است^۷ و ترجیح می‌دهد که منظور ابن سینا از عبارت «مقدار قابل ملاحظه‌ای از آن باقی است» این باشد که مقدار قابل ملاحظه‌ای از متن بوطیقای ارسطو هنوز باقی است که در ترجمه‌های رایج میان مسلمانان، آن بخش‌ها، موجود نیست، نه اینکه منظورش این باشد که از مباحث این فن، هنوز مقدار قابل ملاحظه‌ای باقی است. بگذریم.

به گواهی کتابشناسی آثار ابن سینا^۸ و اطلاعاتی که ابوعبید^۹ و دیگران از زندگینامه و آثار او داده‌اند، وی هرگز کتابی دیگر در باب فن

(۵) الشفا، الشعر، ۷۵

(۶) دکتر عبدالرحمن بدوی، فن شعر شفا را دوبار منتشر کرده است؛ یکبار ضمیمه ترجمه عربی فن شعر ارسطو، و یکبار هم عیناً در سلسله اجزای شفا، که به مناسبت هزاره بوعلی در قاهره چاپ شده است.

(۷) همانجا، ۳ مقدمه.

(۸) قنوانی، جورج شحاته: مؤلفات ابن سینا، القاهرة، ۱۹۵۰ و مهدوی، یحیی: فهرست مصنفات ابن سینا، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۳.

(۹) ابن سینا، سرگذشت، تهران، انجمن دوستداران کتاب.

شعر ننوشته و اگر در آثار منطقی دیگرش از قبیل نجات^{۱۰} و دانشنامه علائی^{۱۱} بحثی در باب شعر کرده است، از حد تلخیص همین آراء مندرج در فن شعر شفا بیرون نرفته است. اما برای کسی که بخواهد به مجموعه آراء او در باب شعر نظری بیافکند، غفلت از جوامع علم الموسیقی نابخشدنی است و من برانم که این اثر ابن سینا، بلحاظ بعضی اشارات و نکته‌ها در باب شعر و موسیقی شعر، مهمترین کاری است که وی در باب شعر انجام داده است زیرا فن شعر شفا، جز تلخیص کورکورانه‌ای از بوطیقای ارسطو نیست^{۱۲} و دیگر اشارات بوعلی به شعر، در کتابهای منطقی اش، چیزی جز تلخیص فن شعر اشفانمی تواند به حساب آید.

شاید، به اعتبار تقدم فارابی و نیز مقام والائی که در تاریخ موسیقی دارد، و نیز گسترش دامنه کار او در الموسیقی الکبیر، چنین بنظر آید که جوامع علم الموسیقی ابن سینا هم تلخیص آراء او باشد ولی در عمل چنین نیست و بسیاری مباحث در اثر ابن سینا وجود دارد که فارابی کوچکترین توجهی به آنها نکرده است.

ابن سینا در جوامع علم الموسیقی، ظاهراً به کتاب خاصی، نظر نداشته و از مجموعه دانش موسیقائی خویش — که گاه وارد علم عروض و زمانی

(۱۰) ابن سینا، النجات، چاپ دانش پژوه، دانشگاه تهران ۱۳۶۴ که در آن، باب شعر وجود ندارد و نیز چاپ مصر، بکوشش محیی الدین الصبری الکردی.

(۱۱) ابن سینا، منطق دانشنامه، چاپ دکتر معین و سید محمد مشکوة، تهران، ۱۳۵۳ / ۱۳۳.

(۱۲) ابن سینا و بسیاری از فلاسفه اسلامی، بدلیل عدم آشنائی با فرهنگ و ادبیات یونانی، بوطیقا را بدرستی نفهمیده و غالب مباحث آن را، با تصویری غلط، شرح کرده‌اند مانند آنچه در باب طراغودیا (تراژدی) و قومیدیا (کمدی) گفته‌اند.

وارد مباحث مربوط به مخارج حروف می‌شود^{۱۳} — بهره‌مند بوده است و به همین دلیل از ارزش و اعتبار این اثر نباید غافل شد.

شاید مهمترین کاری که وی درین اثر انجام داده است کوششی باشد که برای نوعی طبقه‌بندی بحور عروضی براساس ساختمان کلمات و نظام اصامت‌ها و مصوت‌ها انجام داده است و در آن شیوه‌ای خاص برای طبقه‌بندی اوزان بوجود آورده است و هر کس با تاریخ علم عروض در گذشته و حال آشنایی داشته باشد می‌داند که مهمترین مسأله علم عروض مسأله طبقه‌بندی اوزان است و بیاد ندارم که کسی از قدما یا معاصران ما، به این جنبه کار ابن سینا توجهی خاص کرده باشد. وی تمام فصل پنجم از مقاله پنجم کتاب جوامع علم الموسيقى را به شعر و اوزان آن اختصاص داده است کاری که هیچ یک از مؤلفان موسیقی، تا آنجا که بنده جستجو کرده‌ام، بدان نپرداخته‌اند و در همین فصل است که رابطه عروض و علم موسیقی را با دقیقترین شیوه‌ای مطرح می‌کند.

درست است که علم عروض، در عمل بخشی از علم موسیقی می‌تواند به حساب آید، و درست است که نخستین عالم علم عروض و مؤسس این دانش در میان مسلمانان، خلیل بن احمد فراهیدی (۱۰۰ — ۱۷۰ ه.ق.) خود از استادان علم موسیقی بوده است^{۱۴} اما در طول تاریخ تمدن اسلامی، در میان علمای ادب، بحث از مبانی موسیقائی علم عروض، تا

(۱۳) در باب اطلاعات زبانشناسی او و مباحثی که در باب زبان و ساختار آواها، مطرح کرده است مراجعه شود به ابن سینا، مخارج الحروف، یا اسباب حدوث الحروف، دو روایت از متن رساله با مقابله و تصحیح و ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۸.

(۱۴) ابن خلکان، وفیات الاعیان، چاپ دکتر احسان عباس ۲/ ۲۴۴.

آنجا که بیاد دارم رواج نداشته است. و این ابن سیناست که بگونه‌ای برجسته و در عین حال استثنائی به تلفیق عروض و موسیقی پرداخته و می‌کوشد نوعی جدید از عروض را بوجود آورد.

جوامع علم الموسیقی ابن سینا، که در حقیقت سومین بخش ریاضیات کتاب شفاست، و در عمل خود کتابی است مستقل و حدود ۱۵۰ صفحه قطع وزیری بزرگ را شامل است، دارای شش مقاله است که هر مقاله خود شامل فصولی است و اگر بخواهیم طرح اجمالی و فشرده‌ای از مجموعه مباحث کتاب پیش چشم داشته باشیم، می‌توانیم آن را بدینگونه تلخیص و توصیف کنیم: مقاله اول پس از مقدمه، دارای چهار فصل است که فصل اول آن به تعریف علم موسیقی و اسباب صوت و نیز مسألة حدّث و ثقل در اصوات می‌پردازد (۹-۱۴) فصل دوم در شناخت ابعاد متفقه و ابعاد متنافره است و در آن به فلسفه تألیف نغمه‌ها می‌پردازد (۱۴-۱۸) در فصل سوم به بحث از احوال ابعاد متفقه باتفاق اول (کبار، اوساط و صغار) می‌پردازد (۲۶-۱۸) و فصل چهارم ادامه همان بحث است در باب ابعاد متفقه به اتفاق ثانی. مقاله دوم کتاب، بعد از مقدمه‌ای که دارد، شامل دو فصل است فصل اول در باب ابعاد لحنی و درین فصل از «نظام ابعاد معتدله» در الحان سخن می‌گوید و اینکه التذاذ نفس از نغمه‌ها، تنها از اتفاق نغمه‌ها نیست بلکه از تناسب تقطیع آنهاست و بحث می‌کند که چه گونه بعضی از اتفاقات نسبت به بعضی دیگر افضل است (۴۶) و فصل دوم این مقاله ویژه بحث در باب ماهیت و عدد اجناس است، یعنی قویّه و رخوه و معتدله. در فصل سوم از اجناس قویه سخن می‌گوید و در فصل چهارم از اجناس ابعاد لینه (۵۹-۴۵) مقاله چهارم دو فصل دارد که در فصل نخستین آن به بحث در باب، جماعت group

می‌پردازد و آن را به «مجموعهٔ ابعادِ لحنی» تعریف می‌کند و بعد جماعت‌ها را به سه نوع تقسیم می‌کند (۶۸-۶۳) و در فصل دوم این مقاله از انتقال (evolution) و در آن از انتقال هابط و انتقال راجع و صورتهای هر کدام بحث می‌کند (۷۵-۶۹) و مبانی روانی تأثیرات هر کدام از نغمه‌ها را در انتقال مورد بررسی قرار می‌دهد و در پایان همین فصل می‌گوید: انتقال به نغمه‌های حادّ، حکایت از شمایل خشم (=خَرْد) دارد و انتقال به نغمه‌های ثقیل حکایت از شمایل هوشیاری و حلم و اعتذار. مقالهٔ پنجم نیز دارای پنج فصل است. در فصل اوّل این مقاله به بحث در باب نغمه‌ها از دیدگاه ایقاع می‌پردازد و به گفتهٔ خودش به تعلیم علم ایقاع - که حاصل آموختن آن «تألیف لحن‌ها» ست، یعنی آهنگ‌سازی. و ایقاع را بدینگونه تعریف می‌کند: «ایقاع، بعنوان ایقاع، برآورد زمان نقرات است.» حال اگر این نقرات نغمه‌ور (=منغمه) باشد، ایقاع، «ایقاع لحنی» خواهد بود ولی اگر نقرات، ایجادِ حروفی کنند که کلام از آنها حاصل می‌شود، «ایقاع شعری» خواهد بود و آن در عین حال «ایقاع مطلق» است (۸۱) بلحاظ جنبهٔ استتیک الحان و ایقاعات، ابن سینا قانونی را بدینگونه معتبر می‌داند که ما باید بهنگام آگاهی نسبت به الحان و ایقاعات، احساس کنیم که دارای «حُسنِ موقع» اند و این چنین احساسی افرع بر کیفیت تصور آنهاست در خیال که خود فرع بر کیفیت اجتماع آنهاست در خیال، چرا که تألیف و ترکیب، به هنگامی لذّت بخش است که میان مؤلفات، اجتماعی وجود داشته باشد و پیدا است که این اجتماع، در حِسّ، امکان‌پذیر نیست. چه گونه چنین امری قابل تصور است و حال آنکه دونغمهٔ پی در پی، در یک آن، قابل حِسّ شدن نیست پس تصویر آنها در خیال است که جمع می‌شود، پس نخستین چیزی که ضرورت دارد

اجتماع آنهاست در خیال و پس از این مرحله، حُسن اجتماع آنهاست در خیال. چون نغمه دَوَم، یا نقره دَوَم، در خیال وارد شود (و آن به هنگامی است، که تصویر (=رسم) نغمه یا نقره نخستین محو شده است) اجتماعی در کار نخواهد بود، پس تأثیر تألیفی بی ندارد. بناگزی باید چنان باشد که نغمه محسوس، بر نغمه مخیل (=نغمه پیشین) وارد شود تا به گونه دو محسوس در آیند و به همین دلیل باید طول زمانی ما بین دو نقره دارای حد معینی باشد که چون از آن حد در گذرد موجب توهم انقطاع شود و آنگاه، نغمه یا نقره دَوَم، ظاهر شود، و با نغمه و نقره پیشین تلاقی نکند. و این محاسبه چیزی است که از آزمون و تجربه بدست می‌آید و با اندیشیدن بدان نتوان رسید. (۸۵)

در همین مقاله و در همین فصل است که به تقسیم‌بندی ساختمان حروف و اصوات حاصله از آنها می‌پردازد و آنها را به دو مقوله کلی تقسیم می‌کند: ۱) حروف حبسی ۲) حروف تسریبی. بعد توضیح می‌دهد که حروفی مانندباء، تاء، جیم، دال، طاء، قاف، کاف، لام، میم، نون حروف حبسی‌اند و دیگر حروف مانند سین حروف تسریبی‌اند. ویژگی حروف تسریبی این است که تا بخواهی می‌توانی آنها را بکشی، ولی حروف حبسی چنین نیستند و بیش از زمان مورد نیازشان قابل امتداد نیستند. بعد توضیح می‌دهد که حروف تسریبی را، اگر در اواخر کلمات (=حروف) قرار گیرند یا مقطع بلندی از آنها ساخته شود، به آسانی می‌توان امتداد داد. و در همین جا می‌گوید کوتاهترین زمان برای حروف تسریبی برابر است با زمان حروف حبسی و به همین ملاک سنجش و عیار زمان شنیدن حروف را زمان حبسی قرار می‌دهد (۸۶) در فصل دَوَم این مقاله به بحث در باب ایقاع بلسان و محاکات آن

سخن می‌گوید.

در اینجا به چند نکته بسیار مهم در باب مبحث اوزانی که به اوزان نامطبوع و مطبوع نامیده می‌شود می‌پردازد البته او تصریحی به این دو اصطلاح ندارد ولی می‌گوید: «ایقاع به نقر، گاه ممکن است به زبان هم حکایت شود... و بسیاری از چیزهایی که در نقر، موزون اند در لفظ موزون نمی‌نمایند به علت افزونی حرکات و بسیاری از آنها که در لفظ موزون اند باعتبار نقر موزون نیستند به علت افزونی سکون‌ها و بدینگونه چیزی که موزون است ناموزون جلوه می‌کند. پس چیزهایی هست که در نقر مطبوع است و چیزهایی هم هست که در لفظ مطبوع است. بعد نتیجه می‌گیرد: هر چه در لفظ مطبوع است در نقر نیز مطبوع است ولی عکس این قضیه صادق نیست. با اینهمه می‌گوید: «هر مطبوعی موزون است ولی هر موزونی مطبوع نیست» (۹۲) و این درس بزرگی است برای بعضی از شاعران که تصور می‌کنند، همینکه نظامی از عروض بر شعرشان حاکم شد، کار تمام است.

در دنبال همین بحث، به یک اصل دیگر در مسألة اوزان شعری می‌پردازد و از نقش عادت در مطبوع بودن و نامطبوع بودن اوزان شعری سخن می‌گوید: «و بدان که در جعل الحان و ايقاعات و اوزان شعری و مطبوع و نامطبوع بودن آنها، عادت را تأثیری نیرومند است... و تو می‌دانی که چون شعر پارسی را بر بسیاری از اوزان عربی بسرایند، با همه موزونی که دارد، گاه هست که ذهن تأثیری از آنها نمی‌پذیرد با اینکه شرایط وزن در آنها موجود است سبب این کار چیزی جز عادت نیست»^{۱۵} پس بسیاری

(۱۵) عبید زاکانی گوید: «الناموزون: شعر عربی» کلیات عبید، چاپ پرویز اتابکی،

از چیزهایی که در نقره^{۱۶} و لفظ موزون است ممکن است بعلتِ خوگر شدن به چیزی جز آن، مجهول بماند (۹۲).

در دنبال این بحث، ایقاع را به دو نوع: مُوَصَّل (= هزج در اصطلاح اهل موسیقی، ایقاعی که نقرات آن در ازمنه متوالی قرار دارد.) و مفصل (خلاف مُوَصَّل) تقسیم می‌کند و در اینجا نکته بسیار مهمی را در باب اوزان خسروانیها متذکر می‌شود و قبلاً یادآوری می‌کند که بسیاری از مردم (ظاهراً کسانی که با عروض عرب خوگر شده‌اند.) الحان مُوَصَّل، یعنی وزنِ خسروانیها را وزن نمی‌دانند و این گفته او سخن بسیاری از ادیبان دوره اسلامی را به یاد می‌آورد که می‌گفتند: وزنِ شعرهای ایرانی، وزنِ حقیقی نیست بلکه وزن مجازی است و بعضی هم آن را اصلاً موزون نمی‌دانستند و می‌گفتند ایرانی‌ها چیزی ناموزون را بر چیزی موزون (= آهنگ) استوار می‌کنند^{۱۷}. اینک عین گفتار او در باب اوزان خسروانیها: «همه لحن‌های کهن — خسروانی و فارسی — بر ایقاع‌های مُوَصَّل استوار است چرا که در این نوع ایقاع‌ها حالت استواء^{۱۸} و تعدیل حال نفس وجود دارد و به دلیل این که مُوَصَّل، اصلِ هر ایقاع مفصّلی است که در آن «طی» (=نوعی زحاف موسیقائی) وارد شده باشد. و چون لحنی بر ایقاع مُوَصَّل استوار شود، آن لحن می‌تواند شامل همه ایقاعات مفصّل باشد، بنابر این اصل که آنها تغییراتی در اصل‌اند؛ و به همین دلیل ایرانیان (=فرس) را بدان میلی نیست»^{۱۸}.

(۱۶) متن: نقداً بود که به نقره اصلاح و ترجمه شد.

(۱۷) ابوهلال عسکری، الصناعتین، ۱۳۸ و مراجعه شود به صفحات ۴۹-۴۸ کتاب حاضر.

(۱۸) متن چنین است ۹۸ سطر ۲: «فلهذا السبب ما وقع اليه الميل من الفرس» در صورتی که بر طبق توضیح خودش در باب ساختار خسروانیها باید «وقع اليه» باشد نه «ما وقع اليه» یعنی ایرانیان را بدان میل است.

فصل سوم این مقاله در باب انواع ایقاع موصّل و مفصل است که بر حسب ازمنه چهار نوع اند: خفیف، ثقیل خفیف، ثقیل و خفیف ثقیل. (۹۹-۱۱۲) فصل چهارم در باب ایقاعهای رباعی و خماسی و سداسی است (۱۱۲-۱۲۲).

فصل پنجم از مقاله پنجم، فصل اساسی کتاب از لحاظ مباحث وزن شعر و کوشش برای تلفیق عروض و موسیقی است و درین فصل است که ابن سینا با اصول زبانشناسی و مبانی علم موسیقی می‌کوشد که به نوعی اوزان عروضی را طبقه‌بندی کند و به دلیل اهمیتی که این فصل دارد، ما تمامی آن را ترجمه می‌کنیم:

بر درگهش ز نادره بحر عروض
 یگی امین دانا دربان کنم
 مفعول فاعلات مفاعیلُ فع
 بنیاد این مبارک بُنیان کنم
 ناصر خسرو

شعر و اوزان شعر^۱ ابن سینا و طبقه بندی بحور عروضی

شعر، کلامی است مخیل، ترکیب شده از اقوالی دارای ایقاعاتی که در وزن متفق و متساوی و متکرر باشند و حروف خواتیم آن متشابه باشند. پس «کلام» جنس نخستین شعر است که شامل خطابه و جدل و آنچه بدانها ماند، نیز می شود و اینکه گفتیم ترکیب شده «از الفاظی مُخیل»^۲ فصل میان شعر است و دیگر اقاویل بُرهانی^۳ خواه تصدیقی و خواه تصویری؛ بدانگونه که آن را پیش ازین در صناعت دیگری^۴ شناخته ای. و اینکه گفتیم «با ایقاعاتی متفق» برای آن است که شعر را

(۱) ترجمه فصل پنجم از مقاله پنجم جوامع علم الموسیقی شفای ابن سینا.

(۲) در متن تعریف «الفاظی مخیل» را به کار نبرده است فقط می گوید: الشعر کلام مخیل.

(۳) در متن: الاقاویل العرفانیه است و نسخه بدل: البرهانیه دارد. در صورتِ صحیح العرفانیه باید منظور از آن همان مفهوم عام کلمه باشد که شناخت است.

(۴) منظور علم منطق است و باب شعر در صناعات خمس.

از نثر جدا کنیم و قید «متکرر» را از برای آن آوردیم تا فرقی باشد میان بیت و مصراع و قید «متساوی» برای آن بود که فرقی باشد میان شعر و نظم که دو لخت آن از دو جزء مختلف^۵ تشکیل شده باشد و قید «خواتیم متشابه» را برای آن آوردیم تا فرق باشد میان مقفی و غیر مقفی. پس آنچه قافیه دار نباشد، از دیدگاه ما، شعر نیست.^۶

بحث در باب شعر، از آن جهت که کلام است و لفظ است، کار علمای زبان و نحو است و از آن جهت که مخیل است، بدو اعتبار به منطقیان و علمای خلقی،^۷ مرتبط می‌شود و بحث از دیدگاه وزن مطلق و علل و اسباب آن به موسیقی مرتبط است و از دیدگاه وزن خاص — در هر سرزمینی — به حکم تجربه و آزمون، به عروضیان ارتباط دارد و اما به اعتبار خواتیم، قلمرو کار علمای قافیه است.

تودانی که شعر، کلامی است ترکیب شده از حروف، و مقصود ما از حروف هر چیزی است که بتوان از رهگذر صوت آن را شنود، حتی حرکت‌ها.

و حروف، همان گونه که در جاهای دیگر دانسته‌ای، یا «صامت» اند یا «مصوت» و حروف صامت، حروفی هستند که بتوان صوت را بدانها آغاز کرد، و آن حروفی است که در اطراف ازمئه نقرات^۸ قرار دارد. و حروف مصوت، حروفی است که بعد از حروف صامت قرار

(۵) گویا منظور شعرهایی از نوع بحر طویل و مستزاد و یا شعرهای دیگر ملل است که ضرورتاً مصراعها در آنها بلحاظ تعداد افعیل یکنواخت نیستند.

(۶) در اینجا از نظر عام خود، که نظر فلاسفه است و فقط تخیل را ملاک شعر می‌داند، عدول کرده است.

(۷) منظور از علمای خلقی ظاهراً فلاسفه اخلاق است.

(۸) اطراف ازمئه نقرات، منظور آغاز و انجام مقاطع است.

می‌گیرد تا ازمنه‌ای را که در پی آن قرار دارد پُر کند، بدانگونه که از پیش دانسته‌ای.

و نیز دانسته‌ای که مصوّت‌ها یا کوتاه‌اند، یعنی حرکت‌ها، یا بلنداند یعنی مدها. و آغاز کردن به مصوّت‌های کوتاه و بلند^۹ امکان‌پذیر نیست. هر گاه، حروفِ صامت به گونه‌ای در آید که امکان سخن گفتن بدان، با پیوندی طبیعی، حاصل باشد آن را مقطع خوانند و آن عبارت است از حرف صامتی که فاصلهٔ زمانی میان آن و یک صامت دیگر را — که با نغمه‌ای قابل شنیداری است — پُر کند.

اگر این فاصلهٔ زمانی کوتاه باشد، آن را مقطع کوتاه خوانند و آن عبارت است از یک صامت و یک مصوّت کوتاه و اگر بلند باشد مقطع بلند (= کشیده، ممدود) خوانده می‌شود و آن عبارت است از یک صامت و یک مصوّت بلند. و یا آنچه در فاصلهٔ زمانی گردش کوتاه‌ترین زمان است و آن عبارت است از یک صامت و یک مصوّت کوتاه و یک صامت، و این‌ها را تو از پیش دانسته‌ای.

مقطع بلند (= کشیده، ممدود) را عروضیان «سَبَب» می‌خوانند و چون مقطع کوتاه با کشیده همراه شود آن را «وَتَد» می‌نامند.

اکنون گوییم: از آنجا که شعر کلامی است پیوسته، باید ازجنس ایقاعی باشد که همواره در استمرار است، بی‌آنکه به وقفه‌هایی که زمان در آن به درازا کشد، نیازی باشد. پس باید از «زمانهای خفیف» و «زمانهای ثقیل خفیف» باشد. اما زمانهایی که جز اینهاست، یعنی: «زمانهای ثقیل» و «زمانهای خفیفِ ثقیل»^{۱۰} نیازمند آن است که متکلم از

(۹) متن محدود است که ظاهراً غلط مطبعی است و تصحیف ممدود است.

(۱۰) زمان خفیف مانندت و زمان ثقیل خفیف مانند تن و زمان ثقیل مانند: تارن که گرچه
←

سخن باز ایستد و خاموش بماند تا حرف، زمان لازم خویش را به کمال رساند و این چیزی است خلاف کلام معتاد.

پس بدینگونه، شعر، ترکیب می‌شود از حروفی که فاصله می‌شود میان آن‌ها ازمنه‌ای که حاجت به منقطع شدن صوت در آنها نباشد. و ما اکنون در متحرک و ساکن بودن آن حروف سخنی نداریم. و تودانی که چون دو ساکن جمع شوند، دومی بهنگام تلفظ، یا در حکم محذوف است یا در حکم متحرک^{۱۱} و تو پیش از این از آموختن اینها فراغت حاصل کرده‌ای و سخن ما در حرفی است که تلفظ و حکایت می‌شود و در آن «ثقل زمان» مراعات می‌گردد.

و چون تألیف شعر بدینگونه باشد، پس ترکیب آن یا از «خفیف‌ها» است یا از «ثقیل خفیف»‌ها و یا از «تضعیف ثقیل»‌ها که میان حروف متوالی به همان نسبت یاد شده تکرار می‌شود بنابر آنکه ایقاع اصل، در ثقیل‌ها تخیل شود و در ذهن مجسم گردد. پس شعرهایی که از دورهای خفیف منظوم شده باشد بحال خود باز می‌گردد مانند:

مستفعلن مستفعلن

مفاعلتن مفاعلتن

یا از تکرار «ثقیل‌های مضاعف»، مانند:

مفاعلاتن مفاعلاتن

و مثل: فاعلن فاعلن

→ در عربی مکروه است ولی ممکن است (صفحه ۸۸ دیده شود) و زمان خفیف ثقیل مانند تان.

(۱۱) متن: «محرف» و ما نسخه بدل را که «متحرک» بود، انتخاب و ترجمه کردیم که با عبارت سازگارتر بود.

و امثال آنها که همه شعر است.

اما مسألة کوتاهی و بلندی یک بیت، آن امری است که موکول به حُسنِ اختیار است و به عادات مردم سرزمینها باز می‌گردد. چرا که تطویل بیش از حد، بویژه در شعرهای مقفی، سبب می‌شود که ذهن خاصیت عددی هر واحدی از ارکان — یعنی ابیات — را از یاد ببرد و نقش قافیه و حرف روی^{۱۲} را به فراموشی سپارد.

پس با توجه به آنچه پیش از این یاد کردیم، بدان که اگر گوینده با تکلف شعری بنظم آورد و معدل وزن آن را بجای مقاطعی که ساقط می‌شود،^{۱۳} بر سخته‌ها قرار دهد، این کار او نیز موزون خواهد بود اما از آن دست وزنهایی که در آن از عادت کلام انحراف حاصل شده است و هر چه این خصوصیت در آن بیشتر باشد وزن شعر ثقیل‌تر خواهد بود و هر چه کمتر باشد خفیف‌تر.

و تو در میان بحرهای عروضی دو بحر را از این دست می‌یابی که وزن آنها برسخته است و آن دو بحر، تغییراتی هستند که در دو بحر دیگر روی داده است و علمای عروض هر کدام از آن دو بحر را بابی جداگانه، بیرون از محور عروضی دیگر، به حساب می‌آورند. و تغییراتی، در بعضی بحور، می‌بینی که بخاطر اغراضی خاص که داشته‌اند، آن تغییرات را ایجاد کرده‌اند و هیچ ضرورتی برای این کار وجود نداشته است.

اما مثال بحری که یاد کردیم، و نمونه آنچه از سخته انتظام یافته، بحری است که آن را مدید می‌خوانند مانند سخن شاعر:

(۱۲) متن: الدوی .

(۱۳) در نسخه بدل اکسفورد: بجای بدل مقاطع تسقط دارد: تدل علی طبع.

یال بکرانشروالی کلیبا

یال بکر این این الفرار

بروزن: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

که اصل آن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن است و نیازمند آن است که باندازهٔ زمانِ «تن» محذوف، سکوت شود؛ تا وزن پیدا کند. و اگر شتاب کنیم و پیوسته خوانده شود، کلام در ذات خود موزون نخواهد بود و به همین دلیل آنگاه مطبوع خواهد شد که به جای «نون» در «فاعِلن» نخستین، حرفی از حروف «مَدَّ» و «لین» و حرفی از حروف تسریبی قرار گیرد و اگر از حروف حبسی^{۱۴} باشد، صورت شنیداری بیت مختل خواهد شد و توپیش ازین، اقسام این حروف را باز شناخته‌ای.

اینک باز گردیم به اجزاء شعر. و نخستین چیز در آن، همان است که به عنوان مقطع ممدود و مقصور^{۱۵} آن را شناختی، و به نام «أَرْجُلِ بیت» خوانده می‌شود و -ورِ مرکب آن «قاعدهٔ بیت» نام دارد. و مصراع نصف بیت است و بیت رکن نامیده می‌شود. و کوتاهترین چیزی که ممکن است قاعده قرار گیرد عبارت است از «ثنائی خفیف» اما ثنائی خفیف اگر تکرار شود از «مطوی الثالِثِ خماسی» جدا نخواهد بود و اگر با غیر از آن ترکیب شود با «ثلاثی

(۱۴) حروف تسریبی و حروف حبسی: حروف حبسی حروفی است که به هنگام ادای آنها مخرج حرف بسته می‌شود مانند باء، تاء، جیم، دال، طاء، قاف و کاف، لام، میم و نون و سایر حروف به گونهٔ تسریب (= جاری و روان) ادا می‌شوند و آنها حروفی هستند که هر قدر بخواهیم می‌توانیم آنها را بکشیم مانند سین ولی حروف حبسی قابل کشیده شدن نیست مانند کاف (جوامع علم الموسیقی، ۸۶).

(۱۵) مقطع مقصور و مقطع ممدود: منظور از مقصور همان حرکت‌ها (هجای کوتاه) و منظور از ممدود همان مدها (هجای کشیده) است.

خفیف» ترکیب خواهد شد تا بدین صورت باشد:

$$\text{تن تنن} \quad [- U U - U = .000.00]$$

و در نتیجه میان آنها نسبت متفقه برقرار باشد [در آن صورت] بازگشت آن به «مطوی ثالث» از سداسی خواهد بود بدینگونه:

$$\text{مفاعلتن} \quad [- U U - U = .000.00]$$

$$\text{یا متفاعلن} \quad [- U - U U = .00.000]$$

پس اگر با «سالم خفیف الرباعی» ترکیب شود، ثقیل خواهد بود بعَلتِ تراذِفِ حرکات، و توازِ پیش این نکته را دانسته‌ای. و اگر با مطوی آن ترکیب شود، و ترکیب آن یا با

$$\text{فعولن} \quad [- - U = .0.00]$$

باشد تا به صورت:

$$\text{مفاعلاتن} \quad [- - U - U = .0.00.00]$$

در آید، همانندِ تغییر بعضی از اجناس ثقیله خواهد بود و درست است و اگر با تغییری دیگر ترکیب شود مثل:

$$\text{فاعلن} \quad [- U - = .00.0]$$

به صورت: تن تن تن بر وزن مفاعیلتن $[- U - - U = .00.0.00]$

در آید مشابه بعضی تغییراتِ ثقال خواهد بود و درست است و به همین دلیل این ترکیب درست است چرا که از ایقاعی بسیط حکایت می‌کند و اگر حکایت

نکند موزون نخواهد بود و اگر جز با این خفیف‌ها ترکیب شود، در آن مرکب، نسبتِ مطلوبه وجود نخواهد داشت.

و خفیفِ ثلاثی با دیگر اجناسِ خفیف ترکیب می‌شود و تواز پیش دانسته‌ای که کثرت حرکاتی که در آن وجود دارد، مانع از آن می‌شود که آن را به صورتِ قاعده‌ای بسیط در شعر عرب قرار دهد ولی مانع از آن نیست که در غیر شعر عرب وجود داشته باشد اگر چند استعمالِ آن مشابه با شعر عرب نباشد و آن بدینگونه است:

فعلن فعلن [- UU - UU = .000.000]

پس ترکیب آن با خفیف ثنائی است و پیش از این در باب آن سخن رفته است.

اما با خفیفِ رباعی، اگر سالم گرفته شود ثقیل خواهد بود و همچنین اگر «طی» بخاطر کثرت حرکات، در آن اندک باشد باز هم ثقیل خواهد بود به دلیل آنچه از پیش دانسته‌ای.

و تومی‌دانی که خماسی مناسبِ ثلاثی نیست ولیکن سداسی اگر چند به لحاظ کمیتِ مطلوب با آن تناسب دارد اما با ثلاثی و خماسی ملایمت ندارد. و از دیگر انواع، مواردی توان یافت که با کیفیتِ آن، شرطِ کمیت نیز همراه باشد پس اینک باز گردیم به خفیف رباعی و آن در اشعار عرب قاعده قرار نمی‌گیرد. اگر چه در ترکیب ایقاع، ممکن است در شعر عرب دیده شود، ولی در اشعار ملل دیگر قاعده قرار می‌گیرد به ویژه اگر یک دور آن سالم باشد و یک دور آن مطوی. اما نوعِ مطوی آن عبارت است از:

یا فعولن [- - U = .0.00]

و یا فاعلن [- U - = .00.0]

و هریک ازین ها می تواند قاعده از برای تکریر قرار گیرد — اگر چند این کار در «فاعِلن» غریب یا نادرست — یا جزء قاعده مرکبه، چرا که «فعولن» هر گاه با «مفاعِلن» از خماسی مقارن شود به عنوان اصل مقبول نخواهد بود چرا که بر کیفیت مطلوب نیست و همچنین «مفتعلن» و نیز «فاعِلتن» و نیز «مفعولن» اگر چند بعضی ازینها، گاه، بعنوان تغییر اصل، با آن مقارن می گردد، پس بدینگونه، ترکیب رباعی و خماسی، به شیوه ای که رجوع آن به وزن باشد، ممکن نیست.

اما اگر با سُداسی یی، که مطویّ به دو طّی باشد، ترکیب شود، و بر «مفاعیلن» ترکیب یابد و بروزنی مانند:

فعولن	مفاعیلن	فعولن	مفاعیلن
[. 0 . 0 . 0 0 . 0 . 0 0		. 0 . 0 . 0 0 . 0 . 0 0]	
- - - U - - U		- - - U - - U	

انتظام یابد باز گشت آن به:

فعولن فعولن فاعِلن فاعِلن فع فع

[. 0 . 0 . 0 0 . 0 . 0 0 . 0 . 0 0 . 0 . 0 0]

خواهد بود چرا که اگر «فعولن» در آخر قرار گیرد شرط کیفیت را ادا نکرده است. و اگر با مستفعِلن ترکیب شود و بر آن مقدم قرار گیرد، به صورت «فعولن مستفعِلن» شرط کیفیت را ادا نکرده است و اگر مؤخر بر آن قرار گیرد به صورت:

مستفعلن	فعولن	مستفعلن	فعولن
. 0 0 . 0 . 0	. 0 . 0 0	. 0 0 . 0 . 0	. 0 . 0 0
- U - -	- - U	- U - -	- - U

این کار تضعیف (= مکرر کردن) بعضی از ثلاثیاتِ ثقیل است با تضمین فاصله و به همین دلیل، نَفَس، متمایل به تحریک «نون» در «فعولن» نخستین می‌شود و این به دلیل آن است که این تغییر است و به دلیل این که اصل است و این وزن را حسنِ قبولی است، زیرا اگر چند از محاکات دوری از ثقیل‌ها ترکیب یافته است اما، نزدیک می‌شود به آن نسبتی که در باب کیفیت مذکور افتاد چرا که منحل به

تن تن تن تن تن تن	تن تن تن تن تن تن
. 0 . 0 0 . 0 0 . 0 . 0	. 0 . 0 0 . 0 0 . 0 . 0
- - U - U - -	- - U - U - -

می‌شود و ما در آن تکریر متشابهات را می‌یابیم اگر چه بعضی از آنها سه بار تکرار شده است و این کار محتمل است در موردی که کوتاه باشد و با اینکه زیاده‌ای بر جای می‌نهد اما از برای فاصله، یعنی «تن» آخرین. و نوع مطبوع آن در صورتی است که این زیاده ترک شود و مورد غفلت قرار گیرد.

اما با «مفعولن» کیفیت را ادا نمی‌کند و همچنین با «مفاعلتن» و با «متفاعلن» و این چیزی است که ما در «فعولن» می‌گوییم.
و اما عکس آن که عبارت است از:

[- U - = . 0 0 . 0]	فاعلن
[- U U - = . 0 0 0 . 0]	با فاعلتن

وَفَعِلَاتِن [- - U U = . O . O O O]

و با مفاعِلن [- U - U = . O O . O O]

و مفعولن [- - - = . O . O . O]

کیفیت را ادا نمی‌کند و همچنین

با مستفعلن [- U - - = . O O . O . O]

در صورتی که مقدم بر مستفعلن قرار گیرد و مؤخر بر آن، به صورت:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

[. O O . O . O O . O . O . O O . O . O O . O]

که شرط کیفیت و کمیت را ادا می‌کند؛ از لحاظ کمیت بدلیل اینکه بر نسبت «مثل» و «ثلث» استوار است و به لحاظ کیفیت از آن روی که بازگشت آن به:

فع فعولن فعولن فاعلن فاعلن

[. O O . O . O O . O . O O . O . O O . O . O]

است.

اما با «مفاعیلن» آن دو نسبت یاد شده ادا نمی‌گردد و لیکن از آنجا که تغییر مفاعیلن به مفاعِلتن طبیعی است (زیرا ساکن کردنِ دومین متحرک از مجموعه متحرکات متوالی بمانند متحرک کردنِ سومین ساکن از مجموعه ساکناتِ متوالی است) و فاعِلن مفاعِلتن از تضعیفات طبیعی جنس ثقیل

ثلاثی است مقبول واقع گزیده است.

اما [فاعِلن] با

مفعولاً تن [- - - - = . 0 . 0 . 0 . 0]

بنابر این که تغییر

فاعِلتن فع [- - U U - = . 0 . 0 0 0 . 0]

است، پس چنان است که گویی گفته است:

فاعِلن فاعِلتن فع [- - U U - - U - = . 0 . 0 0 0 . 0 . 0 0 . 0]

بنابر اینکه

فاعِلتن فاعِلتن [- - U U - - U - = . 0 . 0 0 0 . 0 . 0 0 . 0]

است بنابر اینکه تغییر

فاعِلتن فاعِلتن [- - U - - - U - = . 0 . 0 0 . 0 . 0 . 0 0 . 0]

باشد.

و گاه، از برای «فعولن» ترکیب متفق دیگری نیز می‌توان یافت. و گمان برده‌اند که فعولن با تخفیف ثلاثی ترکیب می‌شود تا بروزین «فعولن فعِلن فع» باشد و اصل آن:

فعولن فاعِلن فع فع [- - - U - - - U = . 0 . 0 . 0 0 . 0 . 0 . 0 0]

و آن مفاعیلن مفاعیلن [- - - U - - - U = . 0 . 0 . 0 0 . 0 . 0 . 0 0]

است و از جنس بسیط القاعده است نه از نوع مرکب آن.

و اینک باز می‌گردیم به خماسی، پس می‌گوییم:

اما مفتعلن $-UU- = .000.0$

با چیز دیگری ترکیب نمی‌شود که ترکیب آن مؤدّی به دو نسبت [=

کمی و کیفی] گردد و همچنین

فعلاتن.

و نیز: مفعولن

و مفاعلن.

استقراء نشان می‌دهد که ترکیب ایقاع از خماسی با خماسی و سداسی

مردود است حتی با غیر از آن نیز.

پس باز گردیم به سداسی و آن عبارتست از آنچه مانند اینهاست:

مستفعلن $[-U-- = .00.0.0]$

و مفاعیلن $[- -- U = .0.0.00]$

و فاعلاتن $[- -- U - = .0.00.0]$

و مفعولاتن $[- -- -- = .0.0.0.0]$

و متفاعلن $[- U - UU = .00.000]$

و مفاعلتن $[- UU - U = .000.00]$

اینها، نیز، بعضی شان با بعضی دیگر قابل ترکیبی، که مؤدّی به آن دو نسبت باشد، نیستند. بلکه بیشتر با خفیف‌های کوتاه قابل ترکیب اند.

بعضی از ترکیب‌ها ثلاثی است — اگر مؤدّی به نسبت باشد — مانند:

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

$[.0.00.0 \quad .00.00 \quad .0.00.0]$
 $[- - U - \quad - U - U \quad - - U -]$

که منحل می‌شود به:

فاعِلن فاعِلن فعولن فعولن

[. 0 . 0 0 . 0 . 0 0 . 0 0 . 0 . 0 0 . 0]
 _ _ 0 _ _ 0 _ 0 _ _ 0 _

و افزون بر سه ثقیل می‌نماید.

و از عوارض وزن، یکی این است که گاه، مؤصّل باشد و گاه مفصّل و اینکه پاره‌ای شایسته از آن حذف شود، به ویژه در پایان ایقاع — که اگر در مصراع اول باشد آن را ضرب نامند و دوّم را عروض. و تمام را رکن نامند و آنچه از ارکان ترکیب شده باشد شعر نامیده می‌شود.

و گاه باشد که شعر فراهم آمده از قواعدی بسیط است و آن بهتر است و گاه باشد که از قواعد مرکبه فراهم آمده است و گاه هست که قاعده آن همان مصراع است، چنانکه در مثال مربوط به ترکیب ثلاثی بود.

و تو ابدال را می‌شناسی، هنگامی که تفصیلات را شناختی و تلصیقات را و اصنافِ طیّ را و جز آن را. بعضی از آنها به طبع نزدیک تراند و بعضی دورتر و به همه اینها برای تو اشارت رفت.

و تو می‌دانی که بعضی شعرها مربع اند و بعضی مستّس و بعضی مثنی و بعضی از آنها بر عدد زوج دیگری است. و تجاوز ازین و رسیدن به دوازده قاعده (= رکن عروضی) شعر را ثقیل می‌کند و در زبان عربی از مثنی تجاوز نمی‌کند و همیشه بر عدد زوج استوار است زیرا بیت دارای دو مصراع است، پس چه مصراع زوج باشد و چه فرد، بیت زوج خواهد بود زیرا دو برابر مصراع است.

اینها، در اصول شعر ترا بسنده است و بر تست که این قوانین را گسترش و تفصیل دهی و بشمار درآوری و محاسبه کنی و شاخه‌ها از آن بدرآوری.

و ما، در اینجا، سخن گفتن از ایقاع را پایان می‌بریم.»

اینک با اشاره مختصری به مباحث مقاله ششم کتاب، بحث را پایان می‌بریم. مقاله ششم از دو فصل تشکیل شده است: فصل اول در باب تألیف لحن و فصل دوم در باب آلات موسیقی. نکته قابل یادآوری در فصل دوم که بحث از آلات موسیقی است این است که در شمار آلات موسیقی زهی (ذوات الاوتار) از شاهرود و ذوالعنقاء و فجسته نام می‌برد که تصور می‌کنم ضبط درست این کلمه خجسته باشد که در بعضی از فرهنگ‌های متأخر از قبیل فرنودسار آن را نام نوایی در موسیقی دانسته‌اند و احتمالاً باید منظور همین آلت زهی باشد که بوعلی از آن یاد می‌کند (۱۴۳) به هر حال کلمه‌ای است ایرانی و بسیار مهم که از فرهنگ‌های وسیع زبان فارسی، از قبیل لغت‌نامه شادروان دهخدا نیز فوت شده است.



بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب،
پی افکندم از نظم، کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند
فردوسی

۱

یکی از عوامل ساخت و صورت در موسیقی شعر فردوسی

تعریف کلمه انسجام، آسانتر از تعریف زیبایی نیست. می‌گوییم: این چشم انداز صبح، با لکه‌های ابر و پرواز کبوتران و تابش خورشید در قطره‌های بارانِ آویخته از برگ، زیباست. هر کس از اعتدال جسمی و روحی برخوردار باشد این حکم را تأیید می‌کند، اما، هیچ کس نمی‌تواند مرزهای این زیبایی را ترسیم کند. امروز همه مباحث فلسفه به نوعی روی در حل شدن و به تعبیری روی در انحلال دارند جز همین مسأله که زیبایی چیست و معیار آن کدام است؟ شاید هیچ گاه کسی نتواند پاسخی علمی و تعریفی منطقی از این مفهوم ارائه کند. اگر می‌شد که «ابتدال» را تعریف کنیم، تعریف «هنر» کاری آسان بود و اگر امکان‌پذیر بود که زشتی را تعریف کنیم، در شناخت منطقی زیبایی مشکلی باقی نمی‌ماند که تُعَرَّفُ الاشياءُ بِاضدادِها. این حکم، در مورد انسجام نیز، جریان دارد؛ اگر می‌توانستیم «سستی» و «ابتدال» را

بگونه‌ای تعریف کنیم، در شناختِ انسجامِ دیگر دشواری باقی نمی‌ماند؛ اما، با اینکه تصوّر «انسجام» و نقطهٔ مقابل آن «سستی»، بگونه‌ای غریزی و طبیعی، بوسیلهٔ اغلب صاحبانِ ذوق، امری است حسی و قابل ادراک و شناخت، با اینهمه، هیچ کس نتوانسته است تعریفی جامع و مانع از آنها عرضه کند. فردوسی بهنگام داوری در باب شعرهای دقیقی، می‌گوید:

چو این نامه افتاد در دستِ من
به ماهی گراینده شد شستِ من
نگه کردم این نظم سست آدم
بسی بیتِ ناتندرست آدم^۱

بی گمان برای هنرمند بزرگی چون او، کلماتی مانند «نظم سست» و «بیتِ ناتندرست» که در حقِ سروده‌های دقیقی به کار می‌برد، نوعی دشنام یا ابراز احساسات خصمانه نسبت به یک رقیبِ هنری نیست، بویژه که در دنبال همین سخن فردوسی از او بعنوان پیشروِ این راه ستایش می‌کند که:

اگر چه نپیوست جز اندکی
زرزم و زبزم از هزاران یکی
همو بود گوینده را راهبر
که بنشانند شاهی اَبَر گاه بر^۲

در مطاوی کتب تذکره و آثار مربوط به بلاغت، کلماتی از نوع استحکام، انسجام، پختگی، جزالت، سلامت، سهل ممتنع و... بسیار دیده می‌شود؛ اما کسانی که این کلمات را به کار می‌برند، بی گمان

(۱) شاهنامه، چاپ مسکو، ۱۳۶/۵. (۲) همانجا

تعریف روشنی از این کلمات ندارند و از عجایب اینکه با همه شیوع و گسترشی که اصطلاح انسجام در آثار اهل ادب و نقد و بلاغت دارد، حتی در دایره همان تعریف‌های ابتدایی و ناقص چیزی در باب آن نمی‌توان یافت. در حقیقت باید گفت: تلقی قدما از مفهوم انسجام، تحت مقوله خاصی تبیین نشده است. در گوشه و کنار مباحث مختلف اشاراتی به وجود چنین مفهومی دارند و با کلمات و تعبیرهای گوناگون از آن سخن می‌گویند. محمد بن عمر رادویانی، بهنگام بحث از مفهوم تلاؤم می‌گوید: «یعنی یک دسته و همواره» و می‌گوید: «چنان کند که میان بیت و بیت تفاوت بسیار نبود به عذوبت و صفت. چسبی اگر بیتی قوی بود و عذب و بیتی سست بود و یا با خلل، زشت آید...»^۳ بعد در فصلی دیگر که ویژه «منافیر» پرداخته، آنرا در مقابل تلاؤم نهاده و به دو گونه تقسیم می‌کند: متنافر بحروف و منافر به معنی. در مورد متنافر به حروف می‌گوید آن است که «حروف از یک دگر گریزان بود و ناساخته. چنان کی بیتی را دُمادُم روایت نتوان کردن و بر زبان، گفتن وی، دشوار بود.»^۴ و رشید و طواط نیز همین سخن را آورده و مثال آنرا درین عبارت نشان می‌دهد «خواجه توجه تجارت کنی؟»^۵ در مورد متنافر بمعنی می‌گوید: «چنانک حروف سهل بود و خوش، ولیکن بیت از بیت دور بود بمعنی یا مصراع از مصراع.» و بعد مثالی می‌آورد از شعری که شاعری در تهنیت خانه زرین سلطان محمود گفته است:

خانه زرین پادشاهی جهان است
در سخن یک خدای را چسبی گمان است
قارون گویند گنج داشت نهانی
شاه بلند اختر است و سخت کمان است

(۳) ترجمان البلاغه، چاپ آتش، ۱۳۴. (۴) همانجا، ۱۳۴.

(۵) حدائق السحر، چاپ اقبال، ضمیمه دیوان رشید، ۷۰۷.

و می‌گوید: «هر مصراعی یتن خویش وزن و معنی دارد، ولیکن مصرع پیشین با مصرع پسین پیوند ندارد به هیچ معنی.»^۶ رشید و طواط در پایان کتاب خویش چند اصطلاح از قبیل «جزالت» و «سلاست» را آورده و هر کدام را در یک کلمه توضیح می‌دهد: [جزل] «شعری را خوانند که الفاظ او قوی و محکم بود. و سلیس، شعر روان و مطبوع را خوانند» و در مورد سهل و ممتنع می‌گوید: «شعری که آسان نماید اما مثل آن دشوار توان گفت»^۷ پیداست که درک روشنی که قابل تعریف باشد، از این کلمات نداشته است و کاربرد تعبیراتی از نوع «حروف از یکدیگر گریزان بود» و یا «الفاظ او قوی و محکم بود» یا «روان و مطبوع» یا «آسان نماید اما مثل آن دشوار توان گفت.» مشکلی را حل نمی‌کند، در حقیقت تبدیل لفظی است به لفظی. اگر سیر تاریخی موضوع را در کتب بدیع و بلاغت تعقیب کنیم می‌بینیم که تا عصر ما، هیچ کس نخواست یا نتوانسته است، تعریفی برای اصطلاحاتی از نوع «استحکام» یا «قوت» یا «انسجام» بیاورد.^۸ شاید مفصلترین بحث در این باب، بحثی باشد که

(۶) ترجمان البلاغه، ۱۳۵.

(۷) حدائق السحر، ۷۰۷.

(۸) گاهی کهنگی زبان و archaism می‌تواند بعنوان عاملی از عوامل گریز از ابتذال بشمار آید و یک اثر، فقط و فقط، بخاطر باستانی بودن اجزای آن، از نوعی «استحکام» یا «شبه استحکام» برخوردار باشد. داستان شمس قیس رازی را با آن «خواجه امام فقیه» که شعرهای سست و مضحک می‌گفت و همه بر او می‌خندیدند، در المعجم همه بیاد دارند (۵۹-۵۶) چاپ استاد مدرس رضوی) و بی‌گمان در عصر شمس قیس سستی شعرهای این خواجه امام، از نمونه‌های عالی رکاکت و ضعف بوده است که وی آن را در کتاب خویش برای شیرینکاری و خنداندن خوانندگان نقل کرده است. اما پس از هفت قرن، اکنون که ما آن شعرها را می‌خوانیم آن رکاکت و ضعف را که معاصران او، احساس می‌کرده‌اند، احساس نمی‌کنیم. بیاد دارم که شادروان استاد امیری فیروزکوهی عقیده داشت که «شعرهای آن خواجه امام، تا حد زیادی بهره‌مند از استحکام است. زیرا در دوره‌ای از

صاحب انوارالربیع در عنوان انسجام آورده و می‌گوید: «انسجام در لغت جاری بودن است و در اصطلاح آن است که کلام برخوردار باشد از «عذوبت الفاظ» و «سهولت ترکیب» و «حُسن سبک» و خالی از «تعقید» و «تکلف» باشد، چندان که از «فرط رقت» گویی سیلان دارد و بمانند آب جاری است در ریزش خویش؛ سخنی که در آن هیچ یک از صنایع بدیع به تکلف راه نیافته باشد، مگر آنها که خود بخود آمده‌اند، و نه از سر قصد.»^۹ بعد توضیح می‌دهد که اگر انسجام در نثر واقع شود فقرات آن، خود بخود و نه از سر قصد، موزون خواهد بود. و در این باب به نمونه‌هایی از آیات قرآن کریم اشارت می‌کند و فصلی در باب آیات موزون افتاده قرآن می‌پردازد و آنگاه بازمی‌گردد به توضیح انسجام در نظم و می‌گوید: «اما انسجام در نظم، کاری است که حتی بخشهایی از آن را هم نمی‌توان به حصر و احصاء درآورد تا چه رسد به استقصای تمام آن»^{۱۰} و آنگاه به آوردن نمونه‌هایی از آن در شعر یک یک شاعران برجسته تاریخ ادبیات عرب از عصر جاهلی تا روزگار خویش (قرن یازدهم هجری) می‌پردازد که در مجموع، یک دهم حجم کل کتاب را از صفحه ۴۲۰ تا ۵۰۰ می‌گیرد و گزینه‌ای است از زیباترین نمونه‌های شعر عربی در طول قرون و اعصار. از مجموع نمونه‌هایی که آورده و از توضیحی که در تعریف انسجام نگاشته نیک پیداست که در تلقی او، «انسجام» یعنی مجموعه همه زیبایی‌های شعر و نثر. اما انسجام را در معنای محدودتری نیز می‌توان شناخت و آن هماهنگی اجزای سخن است در

→ تاریخ شعر فارسی سروده شده است که زبان فصیح و استوار بوده است» (نقل به معنی از گفتار آن مرحوم). ولی حق این است که در سخنان آن خواجه امام، استحکام وجود ندارد، اما در عصر ما archaism و کهنگی زبان، مانع درک سستی و رکاکت آنهاست.

۹) انوارالربیع، چاپ سنگی، ۴۲۰.

۱۰) همانجا، ۴۲۴.

ترکیب معنایی یا موسیقایی، و یا در هر دو گونه ترکیب آن.^{۱۱} قبل از آنکه به تعریف آن، یا به کوشش در راه تعریف آن، بپردازیم به دو نمونه از آثار برجسته قدما، یعنی دو بخش از شاهنامه فردوسی، توجه می‌کنیم: هزار بیتی که دقیقی آنرا سروده است و هزار بیت دیگر که فردوسی در دنبال سخن دقیقی آورده است. بی‌گمان هر کس این دو هزار بیت را بدقت بخواند، و به مقایسه آنها بپردازد به فردوسی حق می‌دهد که ابیات دقیقی را «سست» و «ناتن درست» بشناسد. با همه حرمتی که دقیقی در تاریخ شعر فارسی دارد و با همه مقام پیشکسوتی او در سرودن حماسه ملی ایران و زیبایی‌ها و ارزشهایی که در سخن او وجود دارد.

بنظر می‌رسد که «انسجام» و «استحکام» بستگی دارد به میزان برخورداری شعر از موسیقی (بمعنی عام کلمه موسیقی در اصطلاح ما) و درین چشم انداز، هر قدر شعر به مفهوم عام موسیقی – که در اصطلاح اخوان الصفا برخورداری از «نظام افضل» است – نزدیک تر شود از انسجام و استحکام بیشتری برخوردار خواهد بود. و بسیاری از فلاسفه علم الجمال، کوشیده‌اند مدار زیبایی را بر همین اساس استوار کنند و در نتیجه به رابطه هنر و ریاضیات توجه کرده‌اند. در عصر اخیر، فیلسوف امریکایی پیرس^{۱۲} معیار جمالی aesthetic value را که قدمای یونانی «kalos» می‌خواندند به همین «انسجام» و «وحدت»^{۱۳} و «یکپارچگی»^{۱۴} بازگرداند: شیء زیبا، دارای ابعاد و اجزایی است که به عنوان یک کل totality عمل می‌کنند و انسجام harmony از رهگذار

(۱۱) امروز انسجام را برابر harmony در زبان نقد معاصر عرب، فراوان بکار می‌برند، مراجعه کنید به معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدی وهبه و کامل المهندس/۳۷.

12) Charles Sanders Peirce (1839 - 1914).

13) unity. 14) intgration.

نظمی در روابط اجزای این کل با یکدیگر بوجود می‌آید.^{۱۵}

ما درین جستجو، به یکی از جلوه‌های موسیقی شعر – که سبب استحکام و انسجام سروده‌های فردوسی و در قیاس با فردوسی، ضعف سروده‌های دقیقی است – می‌پردازیم و آن مسأله برخورداری از غنای قافیه‌هاست.

قبل از آنکه وارد اصل موضوع شویم یادآوری این نکته ضرورت دارد که در هر مجموعه‌ای، خواه مادی و خواه معنوی، خواه از محسوسات چشم و خواه از محسوسات گوش و یا دیگر حواس، وقتی انسجام قابل احساس است که میان اجزای آن مجموعه یا کل، نوعی وحدت و در عین حال تنوع وجود داشته باشد. این وحدت و تنوع از کوچکترین اجزای سخن منظوم، که مصراع است، آغاز می‌شود و تا کلّ یک منظومه، از قبیل داستان رستم و اسفندیار یا هفت گنبد نظامی، گسترش می‌یابد. وحدت، در کلّ قابل ادراک است و تنوع در اجزا. و انسجام، یعنی عامل این وحدت و تنوع. در این چشم‌انداز انسجام چیزی جز مفهوم جدید ساخت structure یا نظام texture یا صورت form نیست و قدما نیز به نوعی غریزی این مفاهیم را احساس می‌کرده‌اند و از شگفتی‌ها یکی اینکه محمد بن سلام جمحی در طبقات الشعراء خویش می‌گوید: «وَالشَّعْرُ يَحْتَاجُ إِلَى الْبَنَاءِ وَالْعَرُوضِ وَالْقَوَافِي»، یعنی «شعر نیازمند «ساخت» و عروض و قافیه است»^{۱۶} و چنانکه می‌بینیم، ساخت را از عروض و قافیه جدا می‌کند،

15) Basin, Y.: *Semantic Philosophy of Art*. P.182.

و در باب ریشه‌های فیثاغورثی این فکر و انتقال آن به مبانی جمال‌شناسی قدیس اگوستین مراجعه شود به:

Beardsley, M.C.: *Aesthetice*, The University of Alabama Press 1975. P.27.

۱۶) محمد بن سلام جمحی، طبقات فحول الشعراء، ۵۶؛ و نیز مراجعه شود به دکتر محمود

یعنی شعری می‌تواند دارای عروض و قافیه باشد ولی از ساخت برخوردار نباشد یا دو شعر که در یک عروض و قافیه‌اند درجهٔ برخورداری آنها از ساخت، یکسان نخواهد بود و ما در اینجا همین نکته را در مقایسهٔ فردوسی و دقیقی دنبال می‌کنیم که شعرها بلحاظ عروضی و برخورداری از قافیه و ردیف، تقریباً یکسان‌اند ولی بلحاظ «ساخت» زمین تا آسمان با یکدیگر فاصله دارند.

پیش از این، در فصول دیگر، جلوه‌های گوناگون موسیقی شعر را، با نمونه‌های متنوع، نشان داده‌ایم و یک جای هم به اجمال از اهمیت موسیقایی قافیه در استحکام شعر بحث کرده‌ایم، در اینجا کوشش ما متمرکز در ارائهٔ کمالات ساخت در شعر فردوسی است در مقایسهٔ با دقیقی به همین اعتبار و در این چشم‌انداز. از مجموعهٔ بسیار متنوع مفهوم ساخت ما فقط به جلوه‌های موسیقایی آن در قافیه و ردیف می‌پردازیم.

اگر انسجام یا ساخت را توازن اجزاء یک کل و تناظر عناصر داخلی سازندهٔ آن کل بدانیم، بناچار، با دو مفهوم «وحدت» و «تنوع» سروکار داریم. هرچه مفهوم وحدت و تنوع به حقیقت تنوع و وحدت نزدیکتر باشد این انسجام دقیقتر است به این دو بیت توجه کنید:

یکی آتش انگیزم اندر جهان
کز آنجا به کیوان رسد دود آن

(دقیقی ۱۱۲/۶)

نباشیم گفتند همداستان
که شاهنشاه، آن کدخدای جهان...

(همانجا)

الرّیعی، نصوص من النّقد العربی، که شبیه این سخن را از ابن‌قتیبه و قاضی جرجانی نیز نقل می‌کند.

و به این دو بیت:

بدو گفت جاماسب کای پهلوان
پدرت از جهان تیره دارد روان
بکوه اندرست این زمان با سران
دو دیده پر از آب و لب ناچران

(شاهنامه ۶/۱۵۰)

در بیت اولِ دقیقی [جهان/ دودِ آن] و در بیت دوم [همداستان/ جهان] عامل وحدت فقط [«ان»] است ولی در بیت اول فردوسی [پهلوان/ روان] و بیت دوم فردوسی [سران/ ناچران] علاوه بر [«ان»] [«و»] و [«ر»] نیز عامل وحدت اند و اگر با الفبای آوانگار، این تفاوت نشان داده شود عامل وحدت، در شعر دقیقی، فقط تکرار [än] است ولی در شعر فردوسی در بیت نخستین تکرار [avän] و در بیت دوم تکرار [arän] بروشنی دیده می شود که عامل وحدت و در عین حال تنوع، در شعر فردوسی دو برابر شعر دقیقی است. همین مسأله بظاهر ساده وقتی به صورت بسامدی frequency مورد بررسی قرار گیرد بطور چشم گیری تمایز این برخورداری از تنوع و وحدت را در شعر فردوسی نشان می دهد، که یکی از جلوه های کمال موسیقی در شعر فردوسی است.

در همین جا یادآوری این نکته بجاست که آنچه قدما بعنوان ایطاء جلی (تکرار قافیه: مرد/مرد) یا ایطاء خفی (تکرار قافیه با اندکی تغییر: جانانه/ مردانه) و شایگان (استفاده از الف و نون جمع، بعنوان عامل موسیقایی) از عیوب قافیه برشمرده اند به همین اصل جمالشناسی برمی گردد، یعنی به مسأله تنوع و وحدت. در تکرار قافیه وحدت هست و تنوع نیست و در ایطاء خفی وحدت وجود دارد. اما تنوع، تنوع حقیقی نیست، شبه تنوع است. بهمین دلیل، مفهوم دقیق وحدت و تنوع در آن

تحقق نیافته است^{۱۷} و همچنین در شایگان. شاید این نکته نیز قابل ذکر باشد که در شکلِ مثنوی این مسأله «تنوع» و «وحدت» در ساختار قافیه‌ها، یک جلوه دیگر نیز دارد که اتفاقاً در شعر دقیقی و فردوسی جلوه‌هایی از رعایت و عدم رعایت آن را می‌توان دید: اینکه شاعری همه جا، جهان را با نهان قافیه کند یا جهان را با مهان، اندهان، شاهنشهان این خود یکی از جلوه‌های تنوع است زیرا در یک متن داستانی که مرتب نُت‌های قافیه تکرار می‌شود و دایره کلمات در محدوده خاصی بناچار مکرر است، این تنوع جویی در استفاده از قافیه‌ها خود امری است که به جانب موسیقایی و ساخت شعریاری می‌رساند و اگر قافیه محدود باشد (مانند اسب/ آذرگشسب) که همه جا فردوسی بناچار این دو کلمه را با هم قافیه می‌کند، یا قافیه‌های محدودی از نوع (بنفش/ کفش/ درفش) باشد، از میزان تنوع در عین وحدت، و عملاً جانب موسیقایی و کمال ساخت شعر، کاسته می‌شود؛ زیرا بر اثر تکرار، خواننده، دیگر احساس تنوع در عین وحدت نمی‌کند. البته در مواردی، مانند آذرگشسب/ اسب، عذر شاعر پذیرفته است و راهی جز عبور ازین تنگنا برای او وجود ندارد، بحث بر سر مواردی است که این محدودیت در انتخاب وجود ندارد ولی شاعر خود از تنوع جویی چشم می‌پوشد و با همه آزادی، که در انتخاب کلمات مختلف برای قافیه دارد، یکی را همواره تکرار می‌کند.

(۱۷) اینکه قدما، برای جواز هر کدام ازین عیوب فاصله شدن چند بیت را، گاه، ملاک قرار داده‌اند به همین اصل باز می‌گردد که در فاصله دور، بلحاظ روانشناسی، مفهوم تکرار از بین می‌رود و تصریح دارند که عیب ایطاء به میزان تقارب مسافت است مفتاح العلوم سکاکی ۲۴۰. «... و چندانک تکرار قافیه بیکدیگر نزدیکتر بود قبحش زیادت بود» معیار الاشعار، ورق ۶۳. و شمس قیس فاصله بیست و سی بیت را، که حد قصیده است ملاک جواز می‌داند، المعجم، ۲۷۸. و خواجه نصیر در جای دیگر می‌گوید، قدما گفته‌اند: در قطعه و غزل بعد از هفت بیت و در قصاید بعد از چهارده بیت، معیار الاشعار، ورق ۷۰. در باب دیگر آراء مراجعه شود به بدایع الافکار، کاشفی، چاپ مسکو ۶۱-۱۶۰.

نخست به این قافیه‌ها که از هزار بیت دقیقی و هزار بیتی که فردوسی، پس از نقل هزار بیت دقیقی، سروده توجه کنید. ما فقط به قافیه‌هایی که در آن [«ان»] مرکز صوتی قافیه را تشکیل می‌داده پرداخته‌ایم و بحث در باب دیگر کلمات را به رساله‌ای مفرد، که درین باب باید پرداخت، واگذار می‌کنیم.^{۱۸}

الف : قافیه‌های [«ان»] در شعر دقیقی :

زمان / چنان (۶۶) مهتران / نام‌آوران (۶۹) موبدان / گنبدان (۶۹)
 سالیان / میان (۶۹) ایرانیان / میان (۷۰) جهان / مهان (۷۱) همدستان /
 باستان (۷۱) جهان / کمان (۷۱) ایرانیان / میان (۷۲) جهان / نهان (۷۴)
 جهان / شاهنشهان (۷۴) نشان / گردنکشان (۷۶) بندگان / فرخندگان (۷۷)
 اسپهبدان / موبدان (۷۷) میان / استخوان (۸۰) اسپهبدان / موبدان (۸۳)
 آهرمنان / اندمان (۸۴) کیان / میان (۸۵) موبدان / اسپهبدان (۸۶) ردان /
 اسپهبدان (۸۷) جان / نهان (۸۷) گران / آهنگران (۸۸) کاویان / ایرانیان
 (۸۹) دشمنان / آهرمنان (۹۰) خستگان / بستگان (۹۲) خسروان / جزان
 (۹۳) جوانان من / جان من (۹۴) دمان / گلان (۹۵) دیدبان / آزادگان (۹۵)
 همچنان / سرکشان (۹۶) برگستوان / خسروان (۹۷) نیزه‌وران / بران (۹۸)
 میان / کیان (۹۸) جوان / روان (۱۰۰) ایرانیان / کاویان (۱۰۱) مردان من /
 ترکان من (۱۰۳) بزرگان من / گزینان من (۱۰۴) پیوستگان / خستگان
 (۱۰۴) شه‌زادگان / آزادگان (۱۰۶) جهان / چگان (۱۰۶) جهان / مهان
 (۱۰۷) گردان من / جان من (۱۰۹) تابان من / جان من (۱۱۱) جهان /

۱۸) یکی از علل انتخاب این نوع قافیه‌ها، درین بحث این است که در عصر فردوسی، [«ن»] در آخر این کلمات یا اصلاً تلفظ نمی‌شده یا بصورتی محو تلفظ می‌شده است هم‌اکنون در خراسان کلماتی مانند [نان] و [جان] به صورت [no] و [jo] تلفظ می‌شود.

دود آن (۱۱۲) همداستان/ جهان (۱۱۲) میان/ ایرانیان (۱۱۶) ایرانیان/ چینیان (۱۱۷) مکرر/ شهریاران بخواند/ یاران بخواند (۱۲۳) بفرمان شدند/ پنهان شدند (۱۲۳) پهلوان/ جهان (۱۲۳) جهان/ بدگمان (۱۲۴).

ب: قافیه‌های [«ان»] در شعر فردوسی:

روان/ خسروان (۱۳۶) باستان/ راستان (۱۳۶) گمان/ شادمان (۱۳۶) شهریاران بدی/ نامداران بدی (۱۳۷) آسان نبود/ درمان نبود (۱۳۷) جهان/ شاهنشهان (۱۳۷) دشمنان/ آهرمنان (۱۳۸) زمان/ دمان (۱۳۸) فرمان کنم/ جان کنم (۱۳۹) سران/ گران (۱۳۹) ژیان آورید/ میان آورید (۱۴۰) یزدان بود/ میدان بود (۱۴۰) بی‌تنان/ افکنان (۱۴۴) آسمان/ ممان (۱۴۵) پشیمان شدم/ درمان شدم (۱۴۶) دژ گنبدان/ دست بدان (۱۴۷) دوان/ پهلوان (۱۴۸) مکرر/ موبدان/ بخردان (۱۴۹) پهلوان/ روان (۱۵۰) سران/ ناچران (۱۵۰) جهان/ روان (۱۵۱) جان اوی/ گریان اوی (۱۵۱) آهنگران آورند/ گران آورند (۱۵۱) آهنگران/ گران (۱۵۱) آهنگران/ اندران (۱۵۲) پهلوان/ روان (۱۵۴) مکرر/ کشتگان/ خستگان (۱۵۵) ناتوان/ روان (۱۵۵) جوان/ روان (۱۵۶) جهان/ نهان (۱۵۷) جهان/ مهان (۱۵۷) گریان شدم/ بریان شدم (۱۵۷) گروگان کنیم/ جان کنیم (۱۵۸) گران/ نیزه‌وران (۱۶۰) ساروان/ کاروان (۱۶۰) کمان/ پهلوان (۱۶۱) جان خویش/ فرمان خویش (۱۶۵) جوان آورم/ هفتخوان آورم (۱۶۶) بهاران بود/ شهریاران بود (۱۶۷) خوان/ هفتخوان (۱۶۷) شارستان/ پیکارستان (۱۶۸) آب روان/ خیره گردد روان (۱۶۹) ژیان/ میان (۱۷۰) باران گرفت/ سواران گرفت (۱۷۱) دلیران رسید/ شیران رسید (۱۷۲) بدنشان/ کشان (۱۷۴) دُر گران آورند/ چوب گران آورند (۱۷۴) جهان/ نهان (۱۷۵) زمان/ جهان (۱۷۶) بچگان/ چکان (۱۸۲) سران/ کنداوران (۱۸۲) جوان/ روان (۱۸۳) همان/ گمان (۱۸۴) هفتخوان/ بخوان (۱۸۵) جان ما/ پیمان ما

(۱۸۶) گران/ نیزه‌وران (۱۸۷) زمان/ آسمان (۱۸۸) کاروان/ ساروان
(۱۸۹) شیران کنم/ ایران کنم (۱۹۱) زمان/ گمان (۱۹۱) بران/ گران
(۱۹۳) گوهران/ سران (۱۹۳) نامداران خویش/ خنجرگذاران خویش
(۱۹۳) کاروان/ ساروان ۱۹۳ مکرر/ بازارگان/ دینارگان (۱۹۴)
بازارگان/ آزادگان (۱۹۴) ایران برم/ دلیران برم (۱۹۴) کاروان/ ساروان
(۱۹۴).

از مقایسهٔ بسامدی قافیه‌های [«ان»] در شعر این دو شاعر به این
نتایج می‌رسیم:

I – فردوسی اصل وحدت در عین تنوع را به عنوان یک قانون کلی
همه جا رعایت کرده و ضریب رعایت این اصل در موسیقی قافیه‌های شعر
او، تقریباً دو برابر آن چیزی است که در شعر دقیقی دیده، می‌شود.
در باب چند استثنا که نتیجهٔ غلط خوانی مصححان متن شاهنامه است
جداگانه بحث خواهیم کرد و نشان خواهیم داد که این اصل یکی از
اصول بنیادی در تصحیح شاهنامهٔ فردوسی باید بشمار آید و در کنار قدمت
متن، خود ارزش مستقل و تعیین کننده دارد.

II – از ۷۲ مورد قافیه [an] در هزار بیت فردوسی در مواردی که
ردیف در بیت وجود نداشته است فردوسی فقط در پنج مورد، از غنای قافیه
چشم‌پوشی کرده و آن پنج مورد هم احتمالاً نتیجهٔ غلطی است که در متن
و ارائهٔ صورت صحیح آن از میان نسخه بدله‌ها، برای مصححان چاپ مسکو
روی داده است و اگر به نسخه بدله‌ها و قراین دیگر مراجعه کنیم این پنج
مورد هم از میان می‌رود. اینک به یک یک این موارد می‌پردازیم:

(۱) بدو گفت کای پهلوان جهان

اگر تیره گردد دلت باروان (۱۵۱/۶)

(۲) همی زار بگریست بر کشتگان

پر از درد دل شد از آن خستگان (۱۵۵/۶)

(۳) چونزدیک شد راند اندر کمان

بزد بر بروسینه پهلوان (۱۶۱/۶)

(۴) بشوتن بیامد هم اندر زمان

بنزدیک آن نامدار جهان (۱۷۶/۶)

(۵) یکی مردم ای شاه بازارگان

بدرترک و مادرز آزادگان (۱۹۴/۶۶)

از میان این پنج مورد شماره‌های ۲ و ۳ مسلماً غلطی است که در تهیه متن حاصل شده است به این صورت:

(۲) همی زار بگریست بر کشتگان

بران تنگدل روز برگشتگان

بر طبق نسخه‌های K, IV (K یعنی نسخه دارالکتب قاهره که در ردیف معتبرترین نسخه‌های شاهنامه در جهان است و IV یعنی نسخه فرهنگستان علوم شوروی که در ۸۴۹ کتابت شده و مادر نسخه‌ای بسیار کهن داشته است) و یا بدان داغ دل بخت برگشتگان بر طبق نسخه VI (VI یعنی نسخه دیگر از فرهنگستان علوم شوروی که در بسیاری از موارد مطابق است با آقدم نسخه‌ها).

(۳) چونزدیک شد راند اندر کمان

بزد بر بروسینه بدگمان

بر طبق نسخه‌های K, IV, VI که در باب اهمیت آنها پیش ازین بحث کردیم و اگر به بافت داستان هم توجه کنیم بدگمان بسیار مناسب‌تر است زیرا بدگمان در اینجا صفت اسفندیار است و اسفندیار در اینجا حيله‌ای جنگی به کار می‌برد و فردوسی در بیت بعد می‌گوید:

ز زین اندر آویخت اسفندیار
بدان تا گمانی بَرَد گر گسار...

که تکیه فردوسی نیز روی گمان است نه پهلوان.

(۴) پشوتن بیامد هم اندر زمان
بنزدیک آن نامدار «جهان»

در نسخه K, IV, VI این مصراع چنین است: پس پشت او با سپاهی گران^{۱۹}، احتمال اینکه «جهان» در اینجا تصحیف کلمه‌ای دیگر باشد که سبب شده است بعضی نسخه‌ها مصراع دوم را بکلی عوض کنند چندان احتمال دوری نیست. و از سوی دیگر ما نمی‌خواهیم این قانون مورد بحث خویش را بعنوان اصلی که هیچ‌گاه در شاهنامه از آن تخطی نمی‌شود ارائه کنیم. بحث بر سر عمومیت و گسترش این قانون است و طبعاً در ۷۲ مورد اگر یک یا دو مورد استثناء شود باز از اهمیت آن کاسته نمی‌شود. در مورد بیت شماره ۱ و ۵ تردید در صحت ضبط کلمات برای من باقی است و اگر هم نسخه‌ای بخط فردوسی پیدا شود که به همین صورت باشد، باز از اهمیت این بحث و شمول و عمومیت آن چندان نمی‌کاهد.

III — از ۶۰ موردی که قافیه [«ان»] در هزار بیت دقیقی آمده، در قافیه‌های بی‌ردیف، ۹ مورد قافیه‌ها از این قرارند: زمان/ چنان (۶۶) جان/ نهان (۸۷) خسروان/ جزآن (۹۳) مان/ گلان (۹۵) دیدبان/ آزادگان (۹۶) جهان/ چکان (۱۰۶) جهان/ دودآن (۱۱۲) همداستان/

(۱۹) در نسخه‌ای دیگر: پس پشت با او سپاه گران در چاپ ژول مول ۲۵۲/۴ نیز چنین است و احتمالاً متن چاپ مسکواصیل‌تر است. کلمه جهان باید تغییری یافته باشد.

جهان (۱۱۲) جهان/ بدگمان (۱۲۴) زبان/ جهان (۱۳۲) که اگر سه مورد مشکوک فردوسی را حتی بپذیریم نسبت ۳ با ۷۲ یعنی حدود ۴ درصد خواهد بود و در شعر دقیقی نسبت ۹ به ۶۰ یعنی ۱۵ درصد است و این تفاوت، چیز اندکی نیست. درین محاسبه مواردی از نوع قافیه کردن ایرانیان چینیان (۱۱۷ مکرر) را که در حقیقت در شعر دقیقی، «چینی» و «ایرانی» قافیه شده است ما بحساب نیاوردیم.

IV - از ۶۰ [«ان»] در قافیه‌های دقیقی ۷ مورد ذیل دارای ردیف است: جوانان من/ جان من (۹۴) مردان من/ ترکان من (۱۰۳) بزرگان من/ گزینان من (۱۰۴) گردان من/ جان من (۱۰۹) تابان من/ جان من (۱۱۱) شهریاران بخواند/ یاران بخواند (۱۲۳) بفرمان شدند/ پنهان شدند (۱۲۳) که چند مورد ازین هفت مورد شایگان است و معیوب در جوانان/ جان و گردان/ جان این عیب چندان آشکار نیست ولی در مردان/ ترکان (در حقیقت ترک/ مرد قافیه شده) بزرگان/ گزینان (در حقیقت بزرگ/ گزین قافیه شده) قافیه غلط است و اگر هم غلط ندانیم (که قُدمَا و متأخران آن را غلط می دانسته‌اند و می دانند) برطبق قانون مورد بحث ما که عبارت است از حفظ «تنوع در عین وحدت» این قافیه‌ها هیچ ارزش جمال‌شناسی ندارند. می‌ماند تابان/ جان و بفرمان/ پنهان که اگرچه عیب ندارند اما از آن غنا و تنوع در عین وحدت بسیار کم برخوردارند. تنها قافیه شهریاران/ یاران از مجموعه این ۷ مورد دارای غنای موسیقایی و کمال برخوردار است از قانون مورد بحث ماست. حال همین مورد قافیه‌های [«ان»] دارای ردیف را در هزار بیت فردوسی مورد بررسی قرار می‌دهیم تا ببینیم اصل تنوع در عین وحدت در آنها تا چه حدی حاکم است:

از ۷۲ مورد قافیه [«ان»] در هزار بیت فردوسی ۲۰ مورد آن دارای ردیف است، و از آنجا که ردیف - چنانکه جای دیگر بحث کرده‌ایم -

یکی از مهمترین عوامل غنای موسیقی شعر و کمال قافیه است، می توان از مقایسهٔ ۷ به ۶۰ (در شعر دقیقی) که ۱۱٪ و ۲۰ به ۷۲ (در شعر فردوسی) که ۲۷٪ است از لحاظ کمی میزان غنای شعر فردوسی را در ساخت و صورت شعر نسبت به دقیقی سنجید. حال در یک بررسی دقیقتر و از چشم اندازی کیفی (که اهمیت اصلی در آنجاست) به مقایسهٔ شعر این دو شاعر می پردازیم:

مواردی که فردوسی قافیه های [«ان»] را با ردیف آورده است عبارتند از: شهریاران بدی/ نامداران بدی (۱۳۷) آسان نبود/ درمان نبود (۱۳۷) فرمان کنم/ جان کنم (۱۳۹) ژیان آورید/ میان آورید^{۲۰} (۱۴۰) یزدان بود/ میدان بود (۱۴۰) پشیمان شدم/ درمان شدم (۱۴۶) جان او/ گریان او (۱۵۱) آهنگران آورند/ گران آورند (۱۵۱) گریان شدم/ بریان شدم (۱۵۷) گروگان کنیم/ جان کنیم (۱۵۸) جان خویش/ فرمان خویش (۱۶۵) جوان آورم/ هفتخوان آورم (۱۶۶) بهاران بود/ شهریاران بود (۱۶۷) باران گرفت/ سواران گرفت (۱۷۱) دلیران رسید/ شیران رسید (۱۷۲) دُر گران آورند/ گران آورند (۱۷۴) جانِ ما/ پیمانِ ما (۱۸۶) شیران کنم/ ایران کنم (۱۹۱) نامداران خویش/ خنجر گذاران خویش (۱۹۳) ایران برم/ دلیران برم (۱۹۴).

۲۰) در متن شاهنامه، ۶/ ۱۴۰، این بیت را بدینگونه آورده اند:

بکوشید و اندر میانش آورید

خروش هژبر ژیان آورید

و در پای صفحه نوشته اند: «در نسخه های K, IV, VI [میان آورید] است» من نمی دانم نسخهٔ اساس تا کجا محترم است؟ حتی وقتی که قافیهٔ شعر فردوسی تا این حد خراب شود که میانش آورید/ ژیان آورید را قافیه کند؟ این هم دلیلی بر ضعف نسخهٔ اساس چاپ مسکو که جای دیگر بدان اشارت کردیم.

قافیه‌های فردوسی را می‌توان، بلحاظ غنای موسیقایی آنها، درچند مقوله تقسیم بندی کرد:

(۱) در قافیه‌های عادی، فردوسی حتی یک مورد از [«ان»] جمع استفاده نکرده است بدین معنی که در یک مصراع [«ان»] اصلی را بیاورد و در یک مصراع [«ان»] جمع را؛ برخلاف دقیقی، و این خود یکی از عوامل انسجام شعر اوست.

(۲) از ۲۰ قافیه مردف شعر فردوسی ۱۴ مورد آن دارای اعنات یا لزوم ما لایلزم، یا غنای مضاعف موسیقی قافیه است، مانند این قافیه‌ها: شهریاران بدی/ نامداران بدی و ژیان آورید/ میان آورید و یزدان بود/ میدان بود و پیشیمان شدم/ درمان شدم و آهنگران آورند/ گران آورند و گریان شدم/ بریان شدم و جوان آورم/ هفتخوان آورم (توجه شود که در عصر فردوسی مانند بعضی از لهجه‌های کنونی ایران واو در هفتخوان، تلفظ می‌شده است بنابراین با کلمه جوان موسیقی مضاعف دارد) و بهاران بود/ شهریاران بود و باران گرفت/ سواران گرفت و دلیران رسید/ شیران رسید و دُر گران آورند/ گران آورند و شیران کنم/ ایران کنم و نامداران خویش/ خنجر گذاران خویش و ایران برم/ دلیران برم که تقریباً نسبت ۱۴ به ۲۰ نسبت بسیار زیادی است یعنی ۷۰٪ در صورتی که از ۷ مورد دقیقی یک مورد آن ازینگونه بود: نسبت ۱ به ۷ یعنی ۱۴٪.

IV- نکته بسیار مهم دیگر، همخوانی حروف ماقبل از [«ان»] است در این قافیه‌ها با حرف مرکزی و مرکز ثقل تلفظ در آخر ردیف. به این موارد توجه کنید:

- (۱) یزدان بود/ میدان بود (دال یزدان و میدان و دال بود).
- (۲) پیشیمان شدم/ درمان شدم (میم درمان و پیشیمان و میم شدم).
- (۳) آهنگران آورند/ گران آورند (را در آهنگران/ گران و را در آورند).

۴) جوان آورم/ هفتخوان آورم (واو در جوان و هفتخوان و آورم).
۵) آهنگران آورم/ دُرگران آورم (را در آهنگران و دُرگران و را در آورم).
۶) ایران برم/ دلیران برم (را در دلیران/ ایران و برم).
و اگر این نکته روابط صامت‌ها و مصوت‌های قوافی با کل بیت جداگانه بررسی شود می‌توان به قانونمندیهای دیگر نیز در شعر فردوسی دست یافت که مجال بحث آن اینجا نیست.

۷ -- فردوسی حتی یک مورد از شایگان استفاده نکرده است، حتی یک مورد [«ان»] جمع را با حروف اصلی، قافیه نکرده است و در اکثریت موارد، هم در قافیه‌های مردف و هم غیر مردف بیشترین توجه را به قانون تنوع در عین وحدت داشته است و دقیقی برعکس از شایگان و ابطای خفی بیشترین استفاده را کرده و از اعنات یا لزوم مالایلم، چه در قافیه‌های مردف و چه در قافیه‌های غیر مردف کمترین بهره را داشته است.

آنچه در این گفتار، به اجمال، یادآوری شد، تأملی بود در یکی از صدها عامل ساخت و صورت در شاهنامه استاد طوس اگر به تمام آن عوامل، در سراسر شاهنامه، توجه شود، کتابی به اندازه شاهنامه خواهد بود. حتی همین مسأله نقش موسیقایی و ساختاری قافیه را اگر در همین هزار بیت دقیقی و هزار بیت از شاهنامه، باز، از دیدگاه‌های دیگر مورد بررسی قرار دهیم، خود کتابی قابل ملاحظه خواهد شد. ما به عنوان نمونه، و در شیوه‌ای آمارگونه، بعضی ملاحظات خویش را فقط و فقط در دایره ۷۲ بیت از هزار بیت فردوسی و شصت بیت از هزار بیت دقیقی که دارای قافیه [«ان»] بود مطرح کردیم، و پیداست که نسبت ۷۲ به هزار نسبت بسیار کوچک و اندکی است. این نکته‌ها محصول دقت در ۷۲ بیت از هزار بیت فردوسی بود، آنهم در دایره بسیار کوچکی از ملاحظات

مربوط به موسیقی شعر.

با اینکه در خلال بحث یادآور شدم، باز در اینجا تأکید می‌کنم که یکی از مهمترین قوانین، که در تصحیح شاهنامه فردوسی نقش بسیار عظیمی دارد و تاکنون کسی به آن کوچکترین توجهی نکرده است، همین مسأله اصول حاکم بر قافیه‌ها در شعر فردوسی است. ابیات دخیل و ابیات تغییر شکل یافته و تصحیف شده را به نیکی می‌توان از روی این قانون بازشناخت.^{۲۱}

(۲۱) آقای دکتر ضیاءالدین سجادی، در مجله آینده، سال هشتم، شماره ۳ و ۴ (خرداد و تیر ۱۳۶۱) صفحات ۴۲-۱۳۷ مقاله‌ای نوشته بودند بعنوان «قافیه اندیشی فردوسی» و به این نتیجه رسیده بودند که فردوسی «ابتداً متوجه قافیه نبوده و در قافیه اندیشی سخت آزاد و مسامحه کار و آسانگیر بوده است.» (صفحه ۱۳۸) و گفته بودند: «فردوسی با اندک تغییر معنی کلمه را در قافیه می‌آورد و از «تکرار» و «شایگان» و «اقواء» و «ایطاء» نمی‌اندیشد و باک ندارد» (صفحه ۱۳۹). این یادداشت را در پاسخ چنان برداشتی از شاهنامه نوشته بودم تا نشان دهم که نداشتن روش درست علمی و نظام آماری و فقدان بینش جمال‌شناسی نسبت به مبانی هنر بزرگان ادب، و از سوی دیگر تسلیم کورکورانه در برابر فرمایشات سپهر کاشانی و صاحب المعجم، یا بهتر بگوییم عدم دقت در فهم اصول پیشنهادی آنان، چه قدر خطرناک است که استاد فاضل بزرگواری مانند دکتر سجادی را به گفتن چنین مطلبی وامی‌دارد. ضمناً این یادداشت تکمیل مطلبی است که در صفحات ۶۶-۶۵ از چاپ اول موسیقی شعر، تهران ۱۳۵۸ به اجمال گفته بودم، مراجعه شود به صفحات ۸۴-۸۱ چاپ حاضر.

حرف و گفت و صوت را برهم زنم
تا که بی این هرسه با تودم زنم
جلال الدین مولوی

چند آوایی موسیقی در منظومه شمس‌ی غزل‌های مولانا

در منظومه شمس‌ی دیوان کبیر مولانا، که هر لحظه در آن سیاره‌ای از تجارب ناب روحی او، در مدار ثابت عشق، طلوع می‌کند و حرکت این سیارات، بر این مدار ثابت، کهکشان‌ی از نور و سرور و حضور می‌آفریند، نیروی جاذبه، بی‌گمان، نیروی جاذبه موسیقی است که همه عناصر شعر را، در طیف مغناطیسی خویش، نظام و تقارن می‌بخشد و نسبت ترکیبی و هندسه زبان شعر را، در گستره‌ای به پهنای هستی، با موجها و اوجهایش، در سیطره خویش نگاه می‌دارد. غزلیات مولانا، گریزی است از همه نظام‌ها و عرف‌ها و عادت‌ها، برای پیوستن به نظام موسیقایی کیهان و آفریدن این منظومه شمس‌ی.

همواره، شاعران بزرگ، آگاه و ناآگاه، بزرگترین شیفتگان موسیقی بوده‌اند و شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندن زبان، ندارد. همه تعریف‌های شعر، در تحلیل نهایی، بازگشتشان به این تعریف خواهد بود: «شعر، تجلی موسیقایی زبان است.» تصویر، معنی، بیان، همه و همه

جلوه‌های گوناگون این موسیقی‌اند، و موسیقی، درین کار بُرد، مفهومی گسترده‌تر از مفهوم عرفی و معهود خویش دارد. توفیق همه شاهکارهای ادبی جهان، به میزان نزدیکی آنها به این حوزه مفهومی موسیقی است، و در میان وظایف بیشماری که ناقدان برای شعر تعیین کرده‌اند، تنها وظیفه‌ای که بحق است و راستین همان وظیفه‌ای است که والری تعیین کرده و گفته است: «وظیفه شعر، بازپس گرفتن چیزی است که موسیقی از او سلب کرده است.»^۱ همه شاعران، در آن می‌کوشند که حق از دست رفته شعر را بازستانند و به او بازگردانند و در میان شاعران جهان، شاید، جلال‌الدین مولوی، بیشتر از همگان در این اعاده حقوق شعر، توفیق و توانایی داشته باشد.

از عصر شاعر — خنیاگران باستانی ایران، تا امروز، آثار بازمانده هیچ شاعری به اندازه جلال‌الدین مولوی، با نظام موسیقایی هستی و حیات انسانی، هماهنگی و ارتباط نداشته است. بنیاد جهان و حیات انسان، همواره بر «تنوع» و «تکرار» است؛ از تپش قلب و ضربان نبض تا شُداَیندِ روز و شب و توالی فصول، و در نسبت خاصی از این تنوع و تکرارهاست که موسیقی مفهوم خویش را بازمی‌یابد، یعنی «نظام افضل» به تعبیر نویسندگان رسائل اخوان‌الصفاء. جلال‌الدین، چنگ و چغانه شعر خویش را در مقامی این‌چنین ساز کرده و با این‌چنین نوایی است که می‌سراید.

از مفهوم شامل و فراگیر موسیقی، که بر سراسر منظومه شمسی غزل‌های مولانا فرمانرواست، اگر بگذریم و بخواهیم به تجلیات موسیقی در مفهوم محدودتر آن بپردازیم، ناگزیر باید بر سرچند تعبیر و اصطلاح به توافق برسیم. هیچ اصراری ندارم که مجموعه اصطلاحاتی را که در اینجا و هر جای دیگر به کار می‌برم، همگان بپذیرند و بکار برند، کوشش من

(۱) فن الشعر، احسان عباس، ۶۵.

بر این است که در این گونه موارد با خواننده خویش، در دایره همان نوشته، توافق گونه‌ای داشته باشم تا بتوانم به تبیین برداشت خود از مسأله مورد بحث بپردازم، از این روی ناگزیر به توضیح مختصری، در باب چند تعبیر یا اصطلاح، خواهم پرداخت:

موسیقی شعر، در این چشم انداز، چندین جلوه و نمایش دارد که من آنها را در حوزه این مفاهیم و تعبیرات دسته‌بندی می‌کنم:

۱- موسیقی بیرونی شعر: منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است. مثلاً تمام شعرهایی که در بحر متقارب (وزن شاهنامه فردوسی) سروده شده‌اند، بلحاظ موسیقی بیرونی یکسان‌اند یعنی می‌توان آنها را بر این نظام آوایی:

فعولن فعولن فعولن فعولن (یا فعول)

— U — — U — — U — — U

تطبیق داد و در این قلمرو هیچ شاعری بر شاعری دیگر برتری ندارد مگر به تنوع اوزان یا به هماهنگی اوزان با تجارب روحی و دیگر جوانب موسیقایی شعرش. در این باره، پس از این به تفصیل بیشتر سخن خواهیم گفت.

۲- موسیقی کناری شعر: منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و بطور مساوی در همه جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها، مثلاً در این بیت‌ها:

ای یوسفِ خوشنام ما، خوش می‌روی بر بام ما
ای در شکسته جام ما، ای بردریده دام ما

تکرار «ام ما» در چهار مقطع این بیت، از جلوه‌های موسیقی کناری است که دومی و چهارمی را در اصطلاح قافیه و ردیف می‌نامند.

۳- موسیقی درونی شعر: از آنجا که مدار موسیقی (بمعنی عام کلمه) بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار، در نظام آواها، که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شده آن نام ببریم انواع جناس‌ها را باید یادآور شویم و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقی شعر، مهمترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است. ناقدان شعر، در تبیین جلوه‌های آن از اصطلاحاتی نظیر خوشنوايي^۲ و تنالیتی^۳ و موسیقائیت^۴ که هر کدام در دانش موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورت‌گرایان روسی آن را «ارکستراسیون»^۵ می‌خوانند.

۴- موسیقی معنوی شعر: اگر نظریه فلاسفه اخوان الصفا را در باب موسیقی و مفهوم آن که عبارت است از «علم نسبت‌ها» و «شناخت کیفیت تألیف» بدانیم، پذیرفتن اصطلاح «موسیقی معنوی» نه تنها دشوار نیست، بلکه بسیار محسوس و طبیعی نیز خواهد بود. همانگونه که تقارن‌ها

2) euphony 3) tonality 4) musicality 5) orchestration

۶) پروفیسور رنه ولک نیز به تبعیت از صورت‌گرایان روس، آنرا orchestration می‌خواند. نگاه کنید به:

Hymes, D.H: Phonological Aspects of Style, in *Style in Language* (ed.) T. A. Sebeok P.111.

و تین یانو آنرا Verbal orchestration می‌خواند:

Erlich, V: *Russian Formalism*, P. 226.

و تضادها و تشابهات، در حوزه آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها، در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد، بنابراین همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واجد هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده و یا منظومه، خواه کلاسیک و خواه مُدرن) اجزای موسیقی معنوی آن اثراند؛ و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شده اینگونه موسیقی چیزی را نام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع – از قبیل تضاد و طباق و ایهام و مراعات نظیر – از معروفترین نمونه‌هاست. یادآوری این نکته ضرورت دارد که در آن سوی صنایع شناخته بدیع، این بخش از موسیقی شعر جلوه‌ها دارد که در قلمرو اصطلاحات موجود نمی‌گنجد و مهمتر اینکه مبنای جمال‌شناسی و از سوی دیگر انسجام غالب شاهکارهای شعری، در همین جلوه‌های بی‌نام موسیقی معنوی است.

حال بینیم شعر مولانا، در قلمرو انواع موسیقی، چه جلوه‌هایی دارد و از چه ویژگی‌هایی برخوردار است:

موسیقی بیرونی دیوان شمس

در نخستین برخورد، چشم گیرترین عرصه موسیقی دیوان شمس، در موسیقی بیرونی شعرهاست، یعنی تنوع و حرکت و پویایی اوزان عروضی آن. باز ناگزیرم که برای بیان برداشت شخصی خودم از این موضوع، و ارائه این بخش از موسیقی دیوان شمس، دست به دامن چند اصطلاح خودساخته دیگر شوم یعنی اوزان «خیزابی» و «جویباری» و اوزان «شفاف» و «کدر».

اوزان خیزابی: وزنهای تند و متحرکی هستند که اغلب، نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آنها، بگونه‌ای است که در مقاطع خاصی نوعی نیاز به

تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کند و غالباً از رکن‌های سالم و یا سالم و مزاحفی تشکیل شده که حالت «ترجیع» و «دور» در آنها محسوس است. درست بمانند خیزاب‌های دریایی که در یک فاصله زمانی مُعَیَّن و حتی فاصله مکانی مُعَیَّن چشم و گوش، انتظار تکرار شدن آنها را، بگونه‌ای خاص احساس می‌کند مانند:

ای رستخیز ناگهان و ای رحمت بی‌منتها
ای آتش افروخته، در بیشه اندیشه‌ها

□

مُرده بُدم، زنده شُدم، گریه بُدم خنده شدم
دولتِ عشق آمد و من دولت پاینده شدم

□

زهی عشق، زهی عشق که ما را است خدایا
چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

□

یوسف کنعانیم، روی چوماهم گواست
هیچ کس از آفتاب خط و گواهان نخواست

که غالباً در حال سماع و بی‌خویشنی مولانا سروده می‌شده است و اگر دقت کنیم، ساختمان عروضی این شعرها، بطور طبیعی تکرار را می‌طلبد؛ مثلاً همین غزلِ آخرین، از چهار غزلی که در فوق یاد کردیم، غزلی است که مولانا سه بار — بر طبق دیوان موجود — در طیف مغناطیسی آن قرار گرفته و در هر سه غزل، وحدت تجربه و حال نشان می‌دهد که یک نوع جاذبه موسیقایی او را به گفتن این غزلها واداشته است و در پایان نخستین غزل از این مجموعه می‌گوید:

عالم چون آب جوست، بسته نماید ولیک
می‌رود و می‌رسد نو نو این از کجاست

و بلافاصله غزلی دیگر در همان حال و هوای روحی و ذهنی شروع می‌شود:

هر نفس آوازِ عشق می‌رسد از چپ و راست
ما بفلک می‌رویم عزم تماشا کراست؟

و در پایان این غزل دوم، می‌گوید:

آمد موج السّ، کشتیِ قالب شکست
باز چو کشتی شکست «نوبت وصل و لقاست»

و غزل سوم این مجموعه با تکرار آخرین مقطع یا آخرین پاره از غزل دومین آغاز می‌شود، یعنی همان عبارت «نوبت وصل و لقاست» که جزء پایانی غزل دوم بود، سرآغاز غزل سوم می‌شود بدینگونه:

«نوبت وصل و لقاست» نوبت حشر و بقاست
نوبت لطف و عطاست، بحر صفا در صفاست

و این علاوه بر وحدت تجربه روحی شاعر، به دلیل ویژگی موسیقایی بحراست که تکرار و ترجیع را می‌طلبد و از دیالکتیک استمرار موسیقی، وحدت حال و تجربه روحی او حاصل می‌شود و از وحدت حال و تجربه روحی او، موسیقی شعر به سیلان خویش ادامه می‌دهد.

اوزان جویباری: اوزان جویباری، از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با همه زلالی و زیبایی و مطبوع بودن، شوقِ بتکرار در ساختمان آنها احساس نمی‌شود و ساختار عروضی افاعیل نیز در آنها بگونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آن عیناً تکرار نمی‌شوند مانند وزن:

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات

□

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن

که با همه گوشنوازی و خوشاهنگی و فراوانی استعمال آنها در شعر استادان بزرگ غزل، خصلتِ تکرارطلبی در ساختمان آنها کمتر وجود دارد. من این گونه اوزان را به اعتبار استمرار ملایم و خوشاهنگی که دارند جویباری می خوانم و اوزانی را که ساختمان تکرار و شوقِ تکرار در آنها بطور خاصی احساس می شود، اوزان خیزابی.

اوزانِ شفاف و اوزان کدر: بی گمان خوانندگان، در بادی امر، حق دارند مرا به خاطر کاربردِ چنین اصطلاحی ملامت کنند و بگویند: «شفافیت از ویژگی های امور دیداری است و وزن از اموری است که بگوش احساس می شود» اما اگر به توضیحی که هم اکنون می دهم توجه کنند قانع خواهند شد که «وزن شفاف» کاملاً پذیرفتنی است و قابل احساس. اگر دقت کنیم که چرا یک نفر فرنگی وزن شعر ما را درک نمی کند و دریابیم که چرا ما وزن شعر فرنگی را در نمی یابیم، عملاً پذیرفته ایم که وزن از احساس قرینه های خاصی، یا ادراک ایقاعات خاصی، سرچشمه می گیرد. مادام که قرینه های مکرر (عوامل ایجاد وزن) بگونه ای باشند که ما نسبتِ ایقاعی یا نسبت هندسی و ریاضی آنها را احساس نکنیم نمی توانیم وزن را احساس کنیم. این درجه احساس پذیری اوزان، در زبان و حوزه شعر خودمان نیز قابل توجه است. بسیاری از وزنهای ما در همان نخستین برخورد ادراک می کنیم و بعضی وزنهای چندین بار باید مورد دقت قرار دهیم تا تناسب نظام ایقاعی آنها بر ما روشن شود، من این گونه اوزان را اوزان شفاف می خوانم: وزنهایی که در نخستین

برخورد، نظام ایقاعی آن بر شنونده یا قرائت کننده بروشنی احساس شود. در عوض وزنهایی را که به دشواری بتوان نظام ایقاعی آنها را دریافت اوزان کدر می خوانم، در صورتی که به اعتبار موزون بودن، یعنی داشتن تناسب خاص در نظام آوایی، همه اوزان یکسان اند. نسبت در همه وزن‌ها وجود دارد و اگر نسبت نبود، وزن تحقق نمی یافت؛ اما در بعضی اوزان در نخستین برخورد، نسبت ریاضی و هندسی آنها آشکار است و در بعضی اوزان نیاز به دقت و تأمل بیشتری داریم^۷. این گروه دوم را وزنهای کدر می خوانم. همانگونه که در یک فضای شفاف، هر چیز را زودتر می توان مشاهده و احساس کرد، در اوزان شفاف هم، نسبت ریاضی آواها، زودتر احساس می شود و در یک فضای کدر مشاهده اشياء با دشواری انجام می شود، همانگونه در اوزان کدر نیز نسبت ریاضی آواها دیرتر احساس می شود. همچنان که در حوزه امور دیداری، شفافیت و کدر بودن نسبی است، در حوزه موسیقی شعر نیز شفافیت و کدر بودن نسبی است و ذات مراتب تشکیک.

با توجه به این تعاریف و اصطلاحات و یادآوری این مقدمات اکنون می پردازیم به ویژگیهای موسیقی بیرونی شعر مولانا، در منظومه شمسی دیوان کبیر.

بلحاظ عروضی، آنچه موج اصلی دیوان کبیر را تشکیل می دهد، همان وزنهای خیزابی و تند است که به هنگام خواندن و شنیدن، پویایی

(۷) بهمین دلیل ابن سینا می گوید: «کل مطبوع موزون ولیس کل موزون مطبوعاً» الشفاء، جوامع علم الموسیقی، ۹۲؛ و نیز مراجعه شود به فصل ابن سینا و موسیقی شعر در همین کتاب. این گونه اوزان را باید «اوزان عروضی پسند» نامید. برای مؤلفان کتب عروض مناسب اند تا جدول آنان را کاملتر کنند. وای بحال شاعری که گوی عروضیان را بخورد!

و حرکت روح و عاطفه سراینده را در سراسر این منظومه شمس می توان احساس کرد. از آنجا که تمامی شاهکارهای مولوی در اوزان خیزابی و تند است نیازی به آوردن مثال و شاهد نیست بلکه برای خلاف آن باید شاهد آورد و اگر شاهکارهای مولوی را که از این موسیقی خیزابی و تند برخوردار است با شاهکارهای سعدی و حافظ بسنجید می بینید که شاهکارهای آنان اغلب در اوزان جویباری و ملایم است. هر کدام از غزلهای برجسته سعدی و حافظ را که نگاه کنید، اغلب، در اوزان ملایم و جویباری است برای نمونه، مولانا در وزنِ مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات، وزن:

دیشب به سیل اشک ره خواب می زدم

شاید اصلاً غزل درخشانی نداشته باشد، در صورتی که سعدی و حافظ اغلب شاهکارهای خود را در این وزن و اوزان جویباری و ملایم دیگر سروده اند.

یک جستجوی آماری، تا حدی این حقیقت را روشن تر نشان می دهد: از یک صد غزلِ اولِ دیوان سعدی ۱۸ غزل در وزن: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلات است/ و ۱۷ غزل در وزن: مفاعِلنِ فعلاتنِ مفاعِلنِ فعِلن/ و ۱۲ غزل در وزن: فاعلاتنِ (یا فعلاتن) فعلاتنِ فعِلن است/ و ۱۱ غزل در وزن: مفعولُ مفاعِلنِ فعولن^۸ یعنی از صد غزل،

(۸) چاپ فروغی، بکوشش بهاء الدین خرمشاهی؛ بقیه اوزان این صد غزل عبارتند از: ۸ غزل: فاعلاتنِ فاعلاتنِ فاعلاتنِ فاعِلن/ و ۵ غزل: مفتعلنِ فاعلاتِ مفتعلنِ فاعلات (یا: فاعِلن)/ و ۵ غزل: مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل/ و ۴ غزل: در وزن مستفعلن (۴ بار)/ و ۴ غزل: فاعلاتنِ مفاعِلنِ فعِلن/ و ۴ غزل در وزن: مفاعِلنِ مفاعِلنِ فعولن/ و ۲ غزل در وزن: مفتعلنِ فاعلات (یا: فاعِلن)/ و ۲ غزل در وزن: فاعلاتنِ فاعلاتنِ فاعلات (یا: فاعِلن)/ و ۲ غزل: متفاعِلنِ فعولنِ متفاعِلنِ فعولن/ (یا فعلاتُ فاعلاتنِ ۲ بار)/ و ۲ غزل: مفتعلنِ فاعلات
←

۵۸٪ در این چهار وزن است که همه جویباری اند و خصلت تکرار پذیری در آنها چشم گیر نیست و در بعضی از آنها، تکرار تقریباً وجود ندارد. در یکصد غزل آغاز دیوان حافظ نیز غلبه با اوزان جویباری است و یک شمارش ساده نشان می دهد که از این صد غزل ۳۰ غزل در وزن مفاعلهن فاعلاتن مفاعلهن فعلن/ و ۲۳ غزل در وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلن/ و ۱۵ غزل در وزن: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات/ و ۱۰ غزل در وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلهن است.^۹ یعنی ۷۸٪ از این صد غزل در این چهار وزن جویباری است.

حال به صد غزل اول منظومه شمس دیوان کبیر مولانا نگاه می کنیم:

۱۹ غزل: مستفعلن (۴ بار) / ۱۱ غزل: مفعول مفاعلهن (۲ بار) / و ۷ غزل: مستفعلن فعلن (۲ بار) و ۷ غزل: مفتعلن فاعلات (۲ بار) / و ۶ غزل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلهن/ و ۵ غزل: مفتعلن مفاعلهن (۲ بار) / و ۵ غزل: مفتعلن مفتعلن فاعلهن/ و ۴ غزل: فاعلات فاعلاتن (۲ بار). یعنی ۶۴٪ از این صد غزل در این ۸ وزنی است که ۶ وزن آن بعلت تکراری بودن افاعیل (۲ بار یا ۴ بار) حالت خیزابی دارند یعنی ۵۳٪ اوزان^{۱۰} دوری اند (من در اینجا هر نوع تکرار کاملی را دوری

→ مفتعلن فاعلات/ و ۱ غزل: فاعلاتن (۴ بار) و ۱ غزل مفاعلهن (۴ بار) / و یک غزل: مستفعلن فعولن (۲ بار) / و ۱ غزل: مفعول مفاعلهن (۲ بار).

(۹) چاپ قزوینی و غنی؛ بقیه اوزان این صد غزل بدینگونه است: ۸ غزل: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (یا مفاعیل) / ۳ غزل: فاعلاتن مفاعلهن فعلن (یا فاعلات) / ۳ غزل: مفاعلهن (۴ بار) / و ۲ غزل: مفاعلهن مفاعلهن فعولن/ و ۲ غزل: مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن/ و ۲ غزل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلات (یا فاعلهن) / و ۱ غزل: فاعلات فاعلاتن فاعلات فاعلهن/ و ۱ غزل: مفعول مفاعلهن مفعول مفاعلهن.

(۱۰) چاپ استاد فروزانفر؛ بقیه اوزان این صد غزل بدینگونه است: ۴ غزل در وزن مفاعیل مفاعیل مفاعیل مفاعیل/ و ۴ غزل: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن/ و ۴ غزل: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات/ و ۳ غزل: مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفاعلهن/ و ۳ غزل: مفاعلهن (۴ بار) / و ۳

←

می‌نامم) در صورتی که حتی یک غزل از ۵۰ غزل آغاز دیوان سعدی و حافظ در این وزنهای خیزابی و دوری قرار ندارد.

از همین مقایسه می‌توان به این نکته رسید که موسیقی شعر سعدی و حافظ، بلحاظ عروضی، موسیقی بزم‌های اشرافی است که یک نفر خواننده، با تشریفات خاص می‌نشیند و نوازندگان می‌نوازند و خواننده می‌خواند، اما در عروض شعر مولانا، همه جا، مقطع‌هایی وجود دارد که از مشارکت حاضران و جمع حکایت می‌کند و در هرپاره آن جایی برای دم‌گرفتن و تکرار و ترجیع وجود دارد و موسیقی جمع است و غالباً همراه با دف و ضرب. و ازین لحاظ به موسیقی فلکلور نزدیک است و همچون موسیقی فلکلور پیویا و پرجنبش. و این پیویایی و خیزابی بودن اوزان، چندان چشم‌گیر است که بار دیگر مفهوم «بحر» را در ذهن با «دریا» مرتبط می‌کند چنانکه هزج او دریایی است و رمل او دریایی و «بحر» در معنی دقیق کلمه در شعر او دیده می‌شود. در صورتی که در غالب دیوانهای شعر، «بحر» ها فقط بحر عروضند و هیچ آب و موجی در آن «بحر» ها دیده نمی‌شود^{۱۱}.

→

غزل: مفاعِلن فعلاَتِن مفاعِلن فعِلن/ و ۳ غزل: فعلاَتِن (۴ بار) و ۲ غزل: مفاعِلِن مفاعِلِن فعولن/ و ۲ غزل: فاعلاَتِن فاعلاَتِن فاعلاَتِن/ و ۲ غزل: فعلاَتِن فعلاَتِن فعلاَتِن فعلاَتِن/ و در هریک ازین اوزان هم یک غزل: فاعلاَتِن فاعلاَتِن فاعِلن/ مفاعِلن فعلاَتِن مفاعِلن فعلاَتِن/ مفعولُ مفاعِلن مفاعِلِن/ مفعولُ مفاعِلن فعولن. و چنانکه ملاحظه می‌شود اغلب این اوزان هم، بخصوص آنها که درصد ۵-۳ دارند غالباً خیزابی اند.

(۱۱) با توجه و اشاره به این شعر ابراهیم غزّی (متوفی ۵۲۴):

إِنَّ الْوَزِيرَ لَا أَذْرِبُشْدُ بِهِ
مِثْلُ الْعَرُوضِ لَهُ بَحْرٌ بِلَا مَاءٍ

برای تمام این قطعه مراجعه شود به وفیات الاعیان، چاپ دکتر احسان عباس ۵۹/۱.

از همین آمار، یک نکته دیگر هم به روشنی دانسته می شود و آن تنوع اوزان در غزلیات مولاناست. در یکصد غزل، حافظ ۱۲ وزن را بکار گرفته و سعدی ۱۸ وزن را و مولوی ۲۲ وزن را. و این تنوع اوزان عروضی در دیوان شمس بحدی است که کمتر وزنی از اوزان شفاف عروض فارسی را می توان یافت که در دیوان شمس مورد استفاده قرار نگرفته باشد، تا آنجا که اگر بخواهند تحقیقی در موجودی اوزان شعر فارسی انجام دهند، مجموعه غزلیات مولانا را باید متن قرار دهند و آنچه دیگران افزون بر آن دارند، در حاشیه آن بيفزایند و بدینگونه دیوان شمس جامع ترین سند اوزان شعر فارسی نیز هست، بویژه اوزان شفاف. این نکته را بار دیگر تکرار کنم که چون خاستگاه طبیعی وزن در دیوان شمس، حرکت سماع و رقص و تپش قلب و نبض سراینده است و چنگ و چغانه جان مولانا با حرکت های طبیعی زندگی و قلب انسان کوک شده است، در دیوان شمس با همه تنوع اوزان، جای چندان زیادی برای اوزان کدر وجود ندارد.

در دیوان شمس بسیاری اوزان آمده که در کتب دیگر، شاید، نیامده باشد. علت این امر چندان آشکار است که شاید نیازی به گفتن نداشته باشد: مولانا عاشق سماع و رقص بوده و آهنگ هایی که به هنگام سماع می نواخته اند، غالباً شاد و شفاف و پرجنبش و پویا بوده است و این آهنگ ها حرکت اصلی را در موسیقی شعر سبب می شده است. از میان بسیاری حکایت به این یک حکایت که افلاکی در مناقب العارفین آورده است توجه کنید:

«الحکایة: همچنان منقول است که روزی حضرت مولانا، در آن غلبات شور و سماع — که مشهور عالمیان شده بود — از حوالی زرکوبان شهر می گذشت. مگر آواز

تَقِ تَقِ ضَرْبِ اِشان به سَمعِ مبارکش رسیده از خوشی آن
ضَرْبِ، شوری عَجَب در مولانا ظاهر شد و به چرخ درآمد.
همانا که شیخ [صلاح الدین زرکوب] را از عالم غیب
الهام شد که: «بیرون آی که مولانا در چرخ است و
خلاقِ بسیار گِردا گِرد او حلقه بسته.» شیخ، نعره زنان از
دُکانِ [زرکوبی] خود بیرون آمد و سر در قدم مولانا نهاده
بیهوش شد. حضرت مولانا او را در چرخ گرفته بر روی و
موی مبارکش بوسها می داد و نوازش می فرمود. همچنان
شیخ از حضرتش خواست که مرا طاقِ سماع مولانا
نیست؛ از آنک از غایتِ ریاضت و مجاهدت، قوی^{۱۲}
ضعیف ترکیب گشته بود. همانا که به شاگردان دکان
اشارت کرد که اصلاً ایست نکنند و دست از ضرب
واندارند تا حضرت مولانا از سماع فارغ شدن... همچنان
از وقت نماز ظهر تا هنگام نماز عصر حضرت مولانا در
سماع بود. از ناگاه گویندگان رسیدند و این غزل را
سرآغاز فرمود که :

یکی گنجی پدید آمد در آن دُکانِ زرکوبی
زهی صورت! زهی معنی! زهی خوبی! زهی خوبی!^{۱۳}

و چنانکه ملاحظه می شود، نُتِ اصلی این غزل را در بحر هزج (۴
بار مفاعیلین) از آواز چکش شاگردان دُکانِ زرکوبی صلاح الدین زرکوب
گرفته:

(۱۲) قوی، قید است بمعنی کثرت، یعنی بسیار ضعیف شده بود.

(۱۳) مناقب العارفین، افلاکی، ۱۰/۲ - ۲۰۹؛ و برای تمام غزل مراجعه شود به کلیات شمس،

چاپ استاد فروزانفر، ۶/۲۳۹.

تَقْ تَقْ تَقْ / تَقْ تَقْ تَقْ / تَقْ تَقْ تَقْ / تَقْ تَقْ تَقْ / تَقْ تَقْ تَقْ
 — — — U / — — — U / — — — U / — — — U / — — — U

مولانا، چنانکه اسناد زندگینامه او، گواه است، در موسیقی نظری و عملی صاحب اطلاع بوده و جای جای در دیوان او نشانه‌های این آگاهی از موسیقی را می‌توان یافت چنانکه در غزل ذیل:

می‌زن سه تا که بکنا گشتم، مکن دوتایی
 یا پرده رهاوی یا پرده رهایی

بیش از بیست اصطلاح موسیقی را، از قبیل نام سازها و پرده‌ها و مقام‌ها، آورده است^{۱۴} و چنانکه نوشته‌اند خود نیز در موسیقی اختراعی داشته است. جمع این خصوصیات روحی در وجود او سبب شده است که وی اساس شعر را (در حوزه فرم) بر موسیقی قرار دهد و دیگر عوامل مربوط به فرم را در میدان مغناطیسی موسیقی شعر جذب کند و چنین است که وقتی سیلابه موسیقی شعر او به حرکت درمی‌آید بسیاری از عوامل مربوط به فرم و صورت شعر، خود بخود، حل می‌شود؛ یعنی پیش از آنکه ضمیر آگاه او به جستجوی کلمات و دیگر اجزای فرم باشد، جوشش ضمیر نابخود او این میدان مغناطیسی را از اجزاء عناصر ضروری سرشار می‌کند؛ یعنی کلمات مانند بُراده‌های آهن بر گِرد طیف مغناطیسی، خود بخود، در حلقه موسیقی شعر او جذب می‌شوند و خواننده را نیز جذب می‌کنند. به همین دلیل، در شعر مولوی، با همه اهمیتی که فرم عملاً دارد، فرم چیز ثابتی نیست و از این لحاظ نیز او در میان شاعران ایرانی از آغاز تا دوران معاصر، و تحولات بنیادی صورت شعر، همواره یک چهره استثنایی است. در یکی از ترجیع‌بندهای خویش که چنین آغاز می‌شود:

ماه رمضان آمد ای ماهِ قمر سیمای

یک بند را با همین وزن و قافیه ادامه داده و بندِ ترجیع را بدینگونه آورده است:

سرنامۀ تو ماها هفتاد و دو دفتر شد
و آن زهرۀ حاسد را هفتاد و دودف ترشد

و قبل از آنکه بند دوم ترجیع را آغاز کند این بیت را که در حقیقت ادامهٔ نظام قافیه‌های بند اول است می‌آورد:

ای مستمع این دم را غرّیدنِ سیلی دان
می‌غرّد و می‌خواند جان را به سوی دریا

و آنگاه بند دوم ترجیع را با قافیه‌ای دیگر، آغاز می‌کند. این خود نمونه‌ای است که نشان می‌دهد وی در باب فرم شعر، هرگز از قبل تصمیمی ندارد و از خطابهایی که به مطرب دارد، بروشنی می‌توان دریافت که این شعرها را در ضمن سرودن، به مطرب عرضه می‌داشته و در حقیقت خود سرآهنگ سماع و موسیقی جمع بوده است، حتی مثنوی معنوی را که در آن معیار، معیار غزلیات نیست، باز با موسیقی و آواز بر مولانا می‌خوانده‌اند تا در آن، براساس موسیقی، اصلاحات لازم را انجام دهد.^{۱۵} حتی چنین بنظر می‌رسد که گاه غزلهایی را، در وزنهایی عادی، می‌گفته و بعد، در لحظهٔ سماع، در آنها، تصرّف می‌کرده و پاره‌هایی بر آنها می‌افزوده و عبارتی ترجیع‌وار، در نهایت مصراعهای اصلی ضمیمه می‌کرده است تا از این رهگذر جانب موسیقایی شعر را کمال بخشد. برای

(۱۵) همچنان اتفاق افتادی که از اول شب تا مطلع الفجر متوالی املا می‌کرد و حضرت چلبی حسام‌الدین به سرعت تمام می‌نِشت و مجموع نِشته را به آوازِ خوب بلند باز بر حضرت مولانا می‌خواند... مناقب العارفین ۷۴۲/۲.

نمونه به این غزل توجه کنید:

عاشقی بر من پریشانتم / نیکوشنو
کم عمارت کن که ویرانت کنم / نیکوشنو
گردو صد خانه کنی زنبوروار / و موروار
بی کس و بی خان و بی مانت کنم / نیکوشنو
تو بر آنک خلق مست تو شوند / از مرد و زن
من بر آنکه مست و حیرانت کنم / نیکوشنو الخ...

که شکل اولیّه غزل، بی‌گمان، همان صورتی است که قبل از «/» مشخص شده است و افزودن عبارت بعد از این، فقط برای تکمیل جانبِ سماعی و موسیقایی شعر است و احتمالاً مولانا در این شعر و این تغییری که در آن داده است به مقامه بیست و سوم از مقامات حریری و شعر معروف او نظر دارد^{۱۶} که از زبان قهرمان داستان، ابوزید سروجی، و پسرش — که در محضر والی بغداد با هم بر سر سرقتِ شعر از یکدیگر جنگ زرگری می‌کنند — سروده شده است:

یا خَاطِبَ الدُّنْیا الدِّنیّةِ إِنّھا
شَرُّک الرّدی وَقرارُهُ الاکدارِ

(۱۶) مولانا، با مقامات حریری انس و الفت داشته و قبل از دگرگونی احوالش آن کتاب را پیوسته می‌خوانده است. استاد عبدالحسین زرین کوب خواسته‌اند از رویِ بیتی، که هم در مقدمه مقامات حریری تضمین شده و هم در مقدمه منشور مثنوی آمده است، رابطه مولانا و مقامات حریری را نشان دهند، سیرتی / ۲۴۰؛ ولی آن سند، چنانکه استاد توجه کرده‌اند، نمی‌تواند قانع‌کننده باشد، سندِ مهم و معتبر گفته خود مولانا است که در غزلی خطاب به شمس تبریزی می‌گوید:

تا فضل و مقامات و کرامات تو دیدم
بیزارم ازین فضل و مقاماتِ حریری

برای تمام غزل مراجعه شود به کلیات شمس ۷/۶.

دَارُمْتِي مَا أَضْحَكْتُ فِي يَوْمِهَا
أَبْكْتُ غَدًا بَعْدَ لَهَا مِنْ دَارٍ...

و با تغییری که پسر ابوزید در شعر او داده است بدینگونه درآمده است:

يَا خَاطِبَ الدُّنْيَا الدُّنْيَةُ إِنَّمَا شَرُّكَ الرَّدَى
دَارُمْتِي مَا أَضْحَكْتُ فِي يَوْمِهَا أَبْكْتُ غَدًا... الخ^{۱۷}

موسیقی کناری دیوان شمس

در تاریخ نظریه‌های شعری و بوطیقا‌های نو و کهن، هیچ شاعری در تاریخ ادبیات جهان به اندازه جلال‌الدین مولوی از قافیه و قافیه‌اندیشی انتقاد نکرده است. هم در مثنوی و هم در دیوان شمس، پیوسته از مزاحمت قافیه برای شاعر سخن گفته و اینکه او هرگاه به قافیه اندیشیده، دلدارش او را از این کار برحذر داشته و گفته است مندیش جز دیدار من، و «قافیه و تفعله را گوه‌مه سیلاب ببر» با اینهمه در عمل هیچ شاعری، در تاریخ ادبیات هیچ ملتی، به اندازه او از قافیه و انواع آن در خلاقیت شعری خویش سود نبرده است. شاید ریشه روانی آن اعتراضها بر قافیه و قافیه‌اندیشی، در همین شیفتگی بیش از حد او نسبت به قافیه و قافیه‌اندیشی نهفته باشد.

در فصلی که ویژه قافیه و پیشینه آن در ادبیات ملل مختلف آمده است نشان داده شده است که قافیه در شعر کمتر زبانی به اندازه فارسی و عربی اهمیت دارد و در فصل دیگری موقعیت ردیف در شعر فارسی و

شعر زبانهای دیگر مورد بحث قرار گرفته است و در آغاز نیز نشان داده شده است که ردیف، ویژگی طبیعی شعر فارسی است و در دیگر زبانها یا اصلاً وجود ندارد یا بمانند عربی و بعضی زبانهای دیگر ملل اسلامی تقلیدی است از زبان و شعر فارسی و هرگز، در آن زبانها، توفیقی را که در شعر فارسی داشته است ندارد. حال باید یادآور شویم که در زبان فارسی که شاعرانش در طول تاریخ، بیشترین بهره را از قافیه و ردیف برده‌اند، جلال‌الدین مولوی، سرآمد همه شاعران است و هیچ کدام از شاعران پارسی زبان به اندازه او از موسیقی قافیه و ردیف در شعر خویش، بگونه‌ای خلاق، سود نجسته‌اند.

قافیه، در مفهوم عام آن، چیزی است که در شعر همه شاعران کلاسیک زبان فارسی مورد استفاده یکسان است و اگر از پرهیز و پروایی که بعضی از آنها نسبت به تکرار قافیه در فاصله‌های کوتاه داشته‌اند و بعضی که مانند شاعران سبک هندی نداشته‌اند، صرف نظر کنیم، همگان را در کاربرد قافیه، بمعنی عام آن، در یک طراز می‌بینیم — البته با استثنایی در بعضی ظرافت‌ها که در رعایت لزوم مالایلم و اعنات، بویژه در مثنویها، بعضی استادان بمانند فردوسی داشته‌اند و در فصل ویژه‌ای به آن پرداخته‌ایم. اما آنچه جانب موسیقایی شعر مولوی را، بلحاظ مسأله قافیه و ردیف، از همه شاعران زبان فارسی جدا می‌کند میزان کاربرد قافیه‌های درونی و توجه به نقش ردیف‌ها و ردیف‌واژه‌های شعر است و در این قلمرو، هم بلحاظ کمیت و هم از چشم‌انداز کیفیت، او در صدر شاعران زبان فارسی قرار دارد. او را، بدین لحاظ، باید آگاهترین شاعران نسبت به اهمیت موسیقی کناری شعر دانست.

در مبانی جمال‌شناسی حاکم بر خلاقیت هنری مولانا، «تنوع» از «تکرار» جدایی‌ناپذیر است و در استتیک شعر او، تکرار، جلوه‌های خلاق شگفت‌آوری دارد. در حقیقت یکی از مهمترین مایه‌ها در

«چندآوایی موسیقی شعر مولوی» همین تکرارهاست، تکرارهای هنری: تکرارهای مرئی و تکرارهای نامرئی.

منظور من از تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با اینکه لازمه تکرار، ابتذال است و ابتذال نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار، در ترکیب یک اثر هنری، گاه، تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد. از سوی دیگر گونه‌هایی از تکرار، در عین اینکه از مقوله تکراراند، نامرئی‌اند و هویت خود را در پوشش عواملی دیگر نهان می‌دارند، بحدی که با حفظ این همانی، دگرگونگی‌ای در آنها احساس می‌شود و بعضی تکرارها، تکرارهای مرئی‌اند. خلاقیت هنری، در مواردی، جز بهره‌وری از جلوه‌های مرئی و نامرئی تکرار نیست. و مولانا، از همین خصوصیت تکرارهای هنری، بیشترین بهره را، در قلمرو موسیقایی شعر خویش برده است.

تکرارهای مرئی: جلوه‌های خلاق هنری، در تکرارهای مرئی شعر مولوی در ردیف‌های پویا و زنده و پُر تپش اوست. در تاریخ تکامل شعر فارسی، ردیف از فعلهای ساده‌ای مانند «است» و «بود» آغاز می‌شود و در قرن هفتم، عصر مولانا، به اوج کمال خود می‌رسد، هم بلحاظ تنوع و هم بلحاظ گسترش. دیوان شمس، در این دوره که اوج بهره‌مندی شاعران از انواع ردیف است، بیشترین تشخص و امتیاز را در قلمرو استفاده از ردیف داراست، یعنی در عمل اوج کمال بهره‌مندی از ردیف در تاریخ شعر فارسی است. این تشخص و امتیاز، در ردیفهای شعر او، از چند عامل مختلف سرچشمه گرفته است که عبارتند از: گسترش، تنوع، و پویایی ردیف‌ها.

از مجموع صد غزل آغاز حرف دال^{۱۸} در دیوان شمس تقریباً ۹۰٪

(۱۸) انتخاب حرف دالِ دیوانهای شمس و سعدی و حافظ، بدلیل آن بود که در حرفهای الف و

غزلها دارای ردیف است و این بالاترین رقم ممکن در تاریخ شعر فارسی تا قرن هفتم، یعنی عصر مولاناست. سعدی هم در همین شرایط ۸۵٪ غزلهایش دارای ردیف است. البته در قرن هشتم – که دوره پایانی یا عصر کمال غزل است – در دیوان حافظ ۹۸٪ غزلها دارای ردیف اند و تصور می‌کنم بالاتر از این رقمی قابل تصور نباشد. ردیف ویژگی غزل فارسی است.

بلحاظ تنوع ردیف‌ها نیز دیوان شمس در صدر دیوانهای شعر فارسی قرار دارد. و جز فعلهای آمد (۱۳٪) و باشد (۸٪) و دارد (۸٪) که به نسبت بیشتری ردیف قرار گرفته‌اند، بقیه ردیف‌ها هر کدام یکی دو بار بیشتر تکرار نشده‌اند و این نسبت در دیوان سعدی نیز وجود دارد: نباشد (۸٪) باشد (۵٪) و می‌کند (۵٪) و در دیوان حافظ نیز: دارد (۱۰٪) کرد (۷٪) و آمد (۶٪) تکرار شده است.

آنچه امتیاز اصلی دیوان شمس بر همه دیوانهای شعر فارسی است نوع ردیف‌هاست. اگر در همین صد غزل حرف دال دیوان سعدی و حافظ دقت کنیم، عامل موسیقایی تکرارهای مرئی، غالباً محدود است به کلمات یک یا دو مقطعی مثل شد، باد، آمد و طولانی‌ترین ردیف‌های سعدی کلماتی است از قبیل: در نمی‌گنجد، چه غم دارد، نیز کنند و حافظ نیز طولانی‌ترین ردیف‌هایش کلماتی است مانند: نخواهد ماند، نمی‌گیرد، توانی کرد، اما در شعر مولانا این ردیف‌ها به طولانی‌ترین شکلها عرضه می‌شوند: مستان سلامت می‌کنند، بی تو بسر نمی‌شود، بر در

→ ب و... تعداد صد غزل در همه این دیوانها موجود نیست و از آنجا که آمار لازم براساس صد غزل، حداقل، ضرورت داشت، ناگزیر این آمار گونه را از حرف دال این سه دیوان فراهم کردم و چون ترتیب الفبایی دیوانهای سعدی و حافظ، بر آخرین حروف قافیه و ردیف، تنظیم یافته و در دیوان شمس عامل وزن (بخور عروضی) هم در این ترتیب مدخلیت داشته است، ممکن است مقایسه سعدی و حافظ دقیقتر از مقایسه مولوی با آن دو انجام گرفته باشد.

ما چه می‌کند، ترا خانه کجا باشد، یعنی بنمی‌ارزد. بدینگونه ترجیع و تکرار آواهای ردیف، بلحاظ طول موج در سعدی و حافظ بدین قرار است:

— — — U

و در مولانا طول موج صوتی این تکرار و ترجیع بدینگونه است:

— U — — — U — —

نکته قابل یادآوری اینکه برخلاف سنتِ معهود در مورد ردیف در شعر فارسی مولانا این تکرارهای مرئی و ترجیع‌ها را گاه در مطلع غزل بگونه‌ای دیگر می‌آورد و سپس در طول غزل بگونه‌ای دیگر، مثلاً:

رندان سلامت می‌کنند، جان را غلامت می‌کنند
مستی ز جامت می‌کنند. مستان سلامت می‌کنند
در عشق گشتم فاشتر، وز همگنان قلاشتر
وز دلبران خوشباشتر، مستان سلامت می‌کنند
غوغای روحانی نگر، سیلاب طوفانی نگر
خورشید ربّانی نگر، مستان سلامت می‌کنند

یا این غزل که در حقیقت دارای صورت مثنوی است و با اینکه قافیه‌ها دو مصراع به دو مصراع دگرگون می‌شود، ولی ردیف یا ردیفواره در آن ثابت است:

رو آن ربابی را بگوستان سلامت می‌کنند
و آن مرغ آبی را بگوستان سلامت می‌کنند
و آن میر ساقی را بگوستان سلامت می‌کنند
و آن عمر باقی را بگوستان سلامت می‌کنند

رابطه آشکار تکرار، با نظام سماع — که در حقیقت تکرار متوازن و

متوازی حرکات است و نوعی تقارن در زمان و مکان را به همراه دارد— امری است که نیاز به یادآوری و توضیح ندارد. به این ابیات از غزلی دیگر توجه کنید که برگردان ردیف گونه بی توبسر نمی شود در آن چه نقش موسیقایی شگفتی دارد:

بی همگان بسر شود، بی توبه سر نمی شود
داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی شود
دیده عقل، مست تو، چرخه چرخ پست تو
گوش طرب به دست تو، بی توبه سر نمی شود

و غالباً این ردیف یا برگردانهای مخصوص، هیچ نقشی بلحاظ معنی ندارند و فقط از ترجیع و تکرار آنها نوعی لذت صوتی و سماعی حاصل می شود و جنبه غنایی شعر را سرشارتر می کند، و می توان بهنگام خواندن، از نظر معنی آنها را نادیده گرفت و شاید هم بتوان گفت که این شعرها جز همین مفاهیم موسیقایی مفاهیم دیگری ندارند. پیش ازین بارها گفته ایم که شعر جز به موسیقی رساندن زبان، وظیفه ای ندارد. مثلاً تکرار عبارت «چیزی بده درویش را» در این غزل، هیچ گونه نقش معنایی ای نمی تواند داشته باشد:

ای نوش کرده نیش را، بی خویش کن با خویش را
با خویش کن بی خویش را، چیزی بده درویش را
امروز، ای شمع! آن کنم، بر نور تو جولان کنم
بر عشق، جان افشان کنم، چیزی بده درویش را

یکی از جلوه های موسیقی کناری یا تکرارهای مرئی در دیوان شمس نوعی قافیه های مضاعف است که در بعضی شعرها دیده می شود:

ای باغبان، ای باغبان آمد خزان آمد خزان
بر شاخ و برگ از درد دل بنگر نشان بنگر نشان

ای باغبان هین گوش کن، ناله‌ی درختان نوش کن
نوحه کنان از هر طرف، صد بیزبان صد بیزبان

که تکرار مرثی و مضاعف قافیه‌ها، صرفاً جنبه موسیقایی دارد یا این
غزل که در آن تکرار مرثی قافیه و ردیف غزل را به موسیقی ناب بدل
کرده است:

بگریز ای میراجل از ننگ ما، از ننگ ما
زیرا نمی‌دانی شدن، همرنگ ما همرنگ ما
از حمله‌های جُندِ او، وز زخمه‌های تند او
سالم نماند یگ رگت، بر چنگ ما بر چنگ ما

و در ترجیع‌های او می‌خوانیم:

شد سحر ای ساقی ما، نوش نوش
ای ز رخت در دل ما، جوش جوش

که در غالب ابیات قافیه‌ها مضاعف‌اند، با اینهمه تکلفی قائل نشده
است و آنجا که طبیعت شعر اجازه نداده است از این نظام صرف نظر
کرده و یک قافیه آورده است.

نکته بسیار مهمی که در مورد ردیف‌های شعری مولانا قابل یادآوری
است. این است که این ردیف‌ها غالباً از یک جمله تمام با فعل
کامل تشکیل شده است که سبب نوعی حرکت در فضای شعر می‌شود.
مولانا ردیف‌های اسمی بسیار کم دارد، در صورتی که بیشترین
تنوع جویی معاصران او در حوزه ردیف تنوع در کاربرد ردیف‌های اسمی
است و این ردیف‌های اسمی غالباً جامد و ایستایند مانند ردیف‌های گل،
بنفشه، سرو که در شعر کمال اصفهانی و سیف‌الدین فرغانی و دیگر
معاصران مولانا دیده می‌شود و بعلت فقدان فعل، حرکت و پویندگی ندارد

و اگر بخواهیم روانشناسی این شاعران را مورد بحث قرار دهیم از همین نکته می‌توان نتیجه گرفت که مولوی بیشتر اهل تجربه و رفتار و حرکت است، چه در ذهن و چه در عالم خارج و آنان بیشتر اهل تجرید و انتزاع و سکون و ایستایی. مولانا اگر در موردی غیر فعل را ردیف شعر قرار دهد، قافیه را فعل می‌گیرد تا جبران این سکون و ایستایی بشود: چنانکه درین غزل، ردیف «همین ساعت» را با فعل دراندازم و بپردازم و دربازم بحرکت درآورده است:

درآ تا خرقهٔ قالب دراندازم، همین ساعت
درآ تا خانهٔ هستی بپردازم، همین ساعت

موسیقی درونی دیوان شمس

با اینکه بخش اعظم موسیقی کناری شعر او را ترجیع‌ها و تکرارهای مرئی تشکیل می‌دهد، نباید فراموش کرد که قافیه، در اصل، از مقولهٔ تکرارهای نامرئی است؛ زیرا بازگشت مجموعهٔ مشترک صامت‌ها و مصوتها، در دو کلمهٔ متفاوت، این ویژگی تکرار را پنهان می‌دارد.

تکرارهای نامرئی:

تکرارهای نامرئی، مواردی است که مجموعه‌ای از صامت‌ها و مصوت‌ها که در دو کلمه یا چند کلمه اشتراک دارند، تکرار می‌شوند، بی‌آنکه عین آن کلمات تکرار شده باشند، در این قلمرو که قافیه، قافیه‌های داخلی و انواع تقسیم، عامل تکرارهای نامرئی‌اند، شعر مولانا، مشخص‌ترین جلوهٔ موسیقایی خویش را نشان می‌دهد. به این غزل که عامل تکرارهای نامرئی، چند آوایی موسیقی شعر را در آن به کمال رسانده

است توجه کنید:

یار مرا، غار مرا، عشقِ جگرخوار مرا
 یار تویی، غار تویی، خواجه! نگه دار مرا
 نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی
 سینه مشروح تویی بر درِ اسرار مرا
 روز تویی، روزه تویی، حاصل درِ روزه تویی
 آب تویی کوزه تویی، آب ده این بار مرا
 دانه تویی، دام تویی، باده تویی جام تویی
 پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا^{۱۹}

(۱۹) این نوع تلقی از موسیقی شعر، در ادبیات عرب، بسیار کم است و غالباً بعد از عصر مولانا، و احتمالاً به تأثیر از اسلوب شاعری او، نمونه‌هایی یافته است. از جمله یکی از صوفیان زندیق مشرب اندلسی، که به شام سفر کرده و در آنجا زیسته و همانجا درگذشته، بنام ابن هود مُرسی (حسن بن علی اندلسی از شاهزادگان اندلس و از اصحاب ابن سبعین که در مجموع، رفتارهای او همه خارج از هنجارهای مألوف بوده است) شعری دارد که در عربی شهرت بسیار یافته و آن را نوعی شعر «شگفت‌آور» تشخیص داده‌اند:

عِلْمٌ قَوْمِي بِسَيِّ جَهْلُ	إِنِّ شَأْنِي لِأَجَلُ
كَمْ أَنَا بِأَهْتِدَابِي	وَأَنَا بِسَيِّ ضَلُّوا
وَأَسْتَشَارُوا وَأَشَارُوا	بَرَمُوا الْقَوْلَ وَخَلُّوا
كُلُّ أَيْنٍ لِي أَيْنُ	وَمَحَلِّ لِي مَحَلُّ
أَنَا جَنَّمُ أَنَا رَنَّمُ	أَنَا نَفْسُ أَنَا عَقْلُ
أَنَا يَرُّ أَنَا جَهْرُ	أَنَا عِلْمُ أَنَا جَهْلُ
أَنَا حَرْبُ أَنَا سِلْمُ	أَنَا جُزْءُ أَنَا كُلُّ
أَنَا قَبْضُ أَنَا بَسْطُ	أَنَا عَقْدُ أَنَا خَلُّ
أَنَا بُعْدُ أَنَا قُرْبُ	أَنَا هَجْرُ أَنَا وَضَلُّ
أَنَا حَلُّو أَنَا مُرُّ	أَنَا حَزْنُ أَنَا مَهْلُ

و این شاعر که اندکی پس از مولانا می زیسته، بی‌گمان تحت تأثیر شعرهای او و مقلدان او قرار داشته است. تولد ابن هود را ۶۳۳ نوشته‌اند و وفاتش را ۶۹۹. در باب او و این شعرش مراجعه شود به فوات الوفيات ۸/۱ - ۳۴۵ و کشکول، چاپ سنگی، ۵۰۵ و الاعلام ۲/۲۲۱.

مولانا بلحاظ بهره‌وری از قافیه‌های درونی، در تاریخ شعر فارسی بی‌همتاست. اوزان شاهکارهای مولوی، چنانکه پیش از این یاد کردیم، غالباً اوزان خیزابی و دوری هستند و در این گونه اوزان، مصراع خود بخود، به مقاطع معینی تقسیم می‌شود و زمینه را برای استفاده از قافیه‌های درونی آماده می‌کند. تقریباً تمامی غزلهایی که مولانا در این اوزان سروده است، دارای قافیه‌های میانی است. وی در بهره‌جویی از قافیه‌های میانی، جدول خاصی را تعقیب نمی‌کند مثلاً به این غزل توجه کنید:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم
دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

با توجه به اینکه [t/d] نزدیکترین تلفظ‌ها را دارند (حروف دندانی dental بشمار می‌روند) در همین بیت ۷ بار در مصراع اول این صامتهای دندانی تکرار شده است و ۷ بار در مصراع دوم اما اساس موسیقی شعر او را بیش از آنکه این گونه توزیع آوایی صامت‌ها تشکیل دهد، ساختار صرفی و عروضی کلمات تشکیل می‌دهد که در آن جلوه‌های دیگری از تکرار نامرئی را می‌توان دید. به این ابیات از همین غزل توجه کنید:

گفت که توزیرککی، مست خیالی و شکی
گول شدم، هول شدم وز همه برکنده شدم
گفت که تو شمع شدی، قبله هر جمع شدی
جمع نیم، شمع نیم، دود پراکنده شدم

هر کدام از مصراعها، در تجزیه صوتی، چه مقدار عوامل مشترک دارند و این از نوع موسیقی داخلی شعر حافظ نیست؛ زیرا اساس موسیقی داخلی را در شعر حافظ اشتراک صامت و مصوتها بوجود آورده است نه

توازن عروضی و صرفی کلمات. جلوه‌های اصلی موسیقی درونی شعر حافظ، غالباً در مواردی است ازین دست:

شاه‌نشین چشم من تکیه گه خیال تست

□

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند

□

گر به سر منزل سلمی رسی ای باد صبا
چشم دارم که سلامی برسانی ز منش

که اشتراک صامت‌ها و مصوتها موسیقی درونی شعر را بوجود آورده است ولی در غزلیات شمس توازن عروضی کلمات و تکرار نامرئی قافیه‌های میانی. اگر بخواهیم با اصطلاحات ناقص و بسیار محدود قدما این معنی را تعبیر کنیم، مولوی تسمیط را اساس موسیقی درونی شعر خویش قرار داده است و حافظ جناس را. اما نگفته پیداست که اصطلاحاتی از نوع جناس و تسمیط ناقص‌تر و محدودتر از آن‌اند که بتوانند نمایشگر هنر این بزرگان باشند. همین جا این نکته را یادآور شوم که نوع اوزان جویباری حافظ طبعاً مجالی برای استفاده از قافیه‌های میانی و تقسیم شعر به مقطع‌های خاص را نمی‌دهد و از سوی دیگر نفس اوزان خیزابی مولانا، خود عاملی است که به گسترش قافیه‌های میانی یاری می‌دهد.

موسیقی معنوی دیوان شمس

اگر موسیقی معنوی را در حوزه تقابلهای دلالتی semantic کلمات جستجو کنیم و به تقابل و تضاد منطقی مفاهیم کلمات بیندیشیم، شعر

مولانا که گریزان از منطق و مراعات‌های آگاهانه است، درمقیاس با دیگر استادان شعر، چندان تشخیص و امتیازی ندارد، یعنی در این قلمرو، شعر حافظ و سعدی بر او پیشی دارد و اگر ملاک را صرف بهره‌مندی از آنچه صنایع بدیع می‌خوانند بدانیم و به کاربرد خلاق آن صنایع نظری نداشته باشیم حتی شاعران صنعتگری از نوع رشیدالدین وطواط و عبدالواسع جبلی هم بر او تقدم دارند. در شعر او هرگز از مراعات‌ها و تقارنهای آگاهانه مفاهیم کلمات خبری نیست و اگر مواردی بتوان یافت چنان پوشیده است و در میدان مغناطیسی انواع موسیقی‌های شعر او از یاد رفته، که به دشواری می‌توان نسبت به آن آگاهی حاصل کرد:

بازآمدم چون عید نوتا قفل زندان بشکنم
وین چرخ مردم‌خوار را چنگال و دندان بشکنم
هفت اختر بی‌آب را کاین خاکیان را می‌خورند
هم آب بر آتش زنم هم بادهاشان بشکنم

که حرکت و فضای شعر و موسیقی آن، مجالی برای تجلی آب و خاک و باد و آتش (اجتماع عناصر چهارگانه) نمی‌دهد. اصولاً معنی در شعر مولانا، با معنی در شعر دیگر گویندگان، تفاوت‌هایی دارد. معنی در شعر او، همان موسیقی است و بس. شعر او تجربه‌ی حیاتی اوست و در زندگی او «مراعات» خیلی از چیزها معنی ندارد، تا چه رسد به «مراعات نظیر». از یک چشم انداز دیگر: اگر بپذیریم که هر غزل از مجموعه‌ی دیوان او، پاره‌ای است از یک کُل و سیاره‌ای است ازین منظومه‌ی شمسی، مفهوم موسیقی معنوی را، دراین منظومه‌ی شمسی باید درمعیارهای دیگری جستجو کنیم و آن تناسب اجزائی است که در فضای یک غزل از آغاز تا انجام می‌توان دید و نه مراعات نظیر و تقابل و تضادی که در طول بیت و مصراع قابل ادراک است. اکنون به کُل این غزل که در آن

مخاطب عشق است و تصویر جلوه‌های عشق، توجه کنید. مجموعه خطاب‌ها، مفاهیم، ساختارهای نحوی، تصویرهای جهان بیرون و درون، از آسمان و زمین تا فرشته و آدمی، از رنگ‌ها و مزه‌ها، از حرکت‌ها و سکون‌ها، تا جلوه‌های حضور و غیبت «من گوینده» با حفظ استمرار خطاب، همه و همه، عناصر سازنده موسیقی معنوی این شعرند که در کنار عناصر موسیقایی دیگر شعر او، چندآوایی موسیقی شعر او را به اوج می‌رسانند:

ای عشق! تو موزون‌تری یا باغ و سیستانِ تو؟
چرخِ بزنِ ای ماهِ نو، جانِ بخشِ مشتاقانِ تو
تلخی ز توشیرین شود، کفر و ضلالت دین شود
خارِ خَسکِ نسرین شود، صد جانِ فدایِ جانِ تو
در آسمان درها نهی، در آدمی پرها نهی
صد شور در سرها نهی، ای خلقِ سرگردانِ تو
عشقا! چه شیرین خوستی، عشقا! چه گلگون روستی
عشقا چه عشرت دوستی، ای شادیِ اقرانِ تو!^{۲۰}
ای بر شقایقِ رنگِ تو، جمله حقایقِ دنگِ تو!^{۲۱}
هر ذره را آهنگِ تو، در مَطْمَعِ احسانِ تو
بی تو همه بازارها، پژمرده اندر کارها
باغ و رزو گلزارها، مستسقیِ بارانِ تو
رقص از تو آموزد شجر، پا با تو کوبد شاخ‌تر
مستی کند برگ و ثمر، بر چشمه حیوانِ تو
گر باغ خواهد ارمغان، از نوبهارِ بی‌خزان
تا برفشانند^{۲۲} برگِ خود بر بادِ گلِ آفشانِ تو

(۲۰) جمله عاطفی است، یعنی: چه شادند اقرانِ تو!

(۲۱) دنگ: بیهوش و بی‌خبر.

(۲۲) تا برفشانند: بگذار تا برفشانند، بهل تا برفشانند. نوعی فعل در اینجا محذوف است.

ای خوش منادیهای تو، در باغ شادیهای تو
بر جای نان شادی خورد جانی که شد مهمانی تو
من آزمودم مدتی، بی تو ندارم لذتی
کی عمر را لذت بود، بی ملج بی پایان تو؟

رفتم سفر، باز آمدم، ز آخر به آغاز آمدم،
در خواب دید این پیل جان، صحرای هندستان تو،
صحرای هندستان تو، میدان سرمستان تو
بکران آستان تو، از لذت دستان تو
سودم نشد تدبیرها بسکست^{۲۳} دل زنجیرها
آورد جان را، کشکشان، تا پیش شادروان تو
آنجا نبینم ماردی^{۲۴} آنجا نبینم باردی
هر دم، حیاتی، واردی، از بخشش ارزان تو
ای کوه از حلمت خجل، وز حلم تو گستاخ دل
تا در جهد^{۲۵} دیوانه ای، گستاخ، در ابوان تو
از بسکه بگشادی تو در در آهن و کوه و حجر
چون مور، شد دل رخنه جو، در طشت و در پنگان تو
گر تا قیامت بشمرم، در شرح رویت قاصر م،
بیموده کی تاند شدن ز اسگره ای^{۲۶} عمان تو^{۲۷}

در جمال شناسی شعر او، موسیقی بر همه چیز مقدم است. موسیقی
است که معنی می آفریند و موسیقی است که تناسب ایجاد می کند و
عناصری را که هیچ ربط و مناسبتی ندارند، در مناسبترین وضع و نسبت

(۲۳) بسکست: تلفظ دیگری است از بگست.

(۲۴) مارد: سرکش، نافرمان. (۲۵) تا در جهد: بگذار تا... فعل محذوف است.

(۲۶) اُسْکَرَه: کاسه سفالین، پیمانه. (۲۷) کلیات شمس، ۱۶/۵.

قرار می دهد. تا آنجا که مجموعه مبانی جمال شناسی حاکم بر این منظومه شمس را درین مصراع می توان دید:

زهره شیر است مرا، زهره تابنده شدم

چیزی که در نظریه صورتگرایان روسی با این عبارت تین یا نو، بیان شده است: در شعر، این موسیقی کلمات sounds است که معنی را « جهت می دهد» ولی در نثر معانی است که « جهت کلمات را تعیین می کند»^{۲۸} و در چشم اندازی وسیع تر، به تعبیر فلاسفه نوکانتی علم الجمال، از قبیل ارنست کاسیرر^{۲۹} « در هنر معنی چیزی جز نفس صورت و فرم نیست»^{۳۰}.

28) Erlich, V: *Russian Formalism*, P. 213.

29) E. Cassirer

30) Basin, V.: *Semantic Philosophy of Art*, Progress, Moscow 1979 P. 134.

این چنین میناگیرها کار تست
این چنین اکسیرها اسرار تست
جلال الدین مولوی

۳

این کیمیای هستی

عامل موسیقایی در تکامل جمال شناسی شعر حافظ

ظاهر امر چنین می نماید که در عصر اخیر، بیشترین پژوهشهایی که در باب حافظ انجام شده، در پیرامون اختلاف نسخه های دیوان اوست نه بحث در مبانی هنر او. اما در یک چشم انداز دیگر، همین مباحث مربوط به نسخه بدلهای هم، در حقیقت، غیر مستقیم، بحث در هنر او و شیوه خلاقیت شعری اوست. اگر از بعضی موارد استثنایی صرف نظر کنیم، بخصوص در دایره نسخه های کهنسال دیوان حافظ، تا قرن نهم، عامل اصلی این اختلاف نسخه ها شخص خواجه شمس الدین محمد حافظ است و هیچ کاتب و نسخه برداری را در آن دخالتی نیست. امروز، بر همه دستداران جدی حافظ، که مباحث مربوط به اختلاف نسخه ها را تا حدی تعقیب کرده اند، مثل روز، روشن است که وی در سراسر حیات ادبی خویش پیوسته سرگرم پرداخت و تکامل بخشیدن به جوانب گوناگون هنر خویش بوده است. این تغییرات، گاه، در نتیجه فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر در شعر او، چهره می نموده است و گاه بعلة

دگرگونی در مبانی جمال‌شناسی هنر او. البته نمونه‌های نوع اول، یعنی تأثیر عوامل سیاسی، نسبت به عامل تکامل جمال‌شناسی، بسیار اندک است و از عجایب این‌که، گاه، همان عوامل سیاسی، خود بگونه‌ای در جهت تکامل جانب هنری شعر او نیز تأثیر داشته‌اند. برای مثال نوع اول، یعنی تأثیر شرایط سیاسی در تغییرات شعر او، از معروفترین موارد، تغییری است که خواجه در این بیت:

به خوبان دل مده حافظ بین آن بیوفاییها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی،

بدلائل سیاسی ایجاد کرده و آن را بدینگونه درآورده است:

به شعر حافظ شیرازی رقصند و می‌نازند
سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی^۱

(۱) دیوان حافظ، چاپ استاد خانلری، ۸/ ۸۷۸ که در قدیمترین نسخه اساس یعنی ب و چندین نسخه قدیمی دیگر همان شکل نخستین، یعنی: بخوبان دل مده... الخ آمده است و در دو نسخه دیگر ضبط دوم آمده است از جمله نسخه ل که از بهترین نسخه‌های معتبر حافظ است و بلحاظ مسأله مورد بحث ما، یعنی مراحل تکامل مبانی جمال‌شناسی شعر حافظ، نمودار آخرین مرحله تکامل هنری حافظ است. در باب علت سیاسی این تغییر، عبدالرزاق سمرقندی در مطلع السعدین ذیل حوادث ۷۸۱ ه.ق. (براهنمایی و اشارت علامه محمد قزوینی، در تعلیقات دیوان حافظ، ۳۰۷) مطلبی دارد که نشان می‌دهد، خواجه پس از فتح فارس، بدست تیمور، احتمالاً این تغییر را در شعر خویش ایجاد کرده است و خود نموداری است از وحشت شاعر از رفتارهای بیرحمانه و خشن این ترک سمرقندی. علامه قزوینی وعده داده است که متن عبارت عبدالرزاق سمرقندی را در پایان کتاب (دیوان حافظ، چاپ غنی و قزوینی) بیاورد اما متأسفانه این کار را نکرده است. از آنجا که در نسخه‌های چاپی مطلع السعدین (چاپ دکتر نوائی، تهران، طهوری، ۱۳۵۲) و چاپ پروفیسور محمد شفیع (لاهور در سالهای ۴۹-۱۹۴۶ / ۶۸-۱۳۶۵) حوادث سال ۷۸۱ نیامده است. ما عین عبارات مطلع السعدین را از دو نسخه موجود در مونیخ نقل می‌کنیم: «... بطرفه العین شهر خوارزم ←

و از نمونه‌های نوع دوم، که شایع‌ترین نمونه‌هاست در همان غزل
اوایلِ حرف الف این بیت:

بِنتُ العنْبِ که صوفی ام‌الخبایش خواند

یا:

آن تلخوش که صوفی ام‌الخبایش خواند

نمونه بسیار خوبی می‌تواند بشمار رود. شک نیست که هر دو
صورت این ضبط: [بِنتُ العنْبِ/ آن تلخوش]، نتیجه خلاقیت و تصرفات
هنری خواجه است، یکی از آن مرحله یا مراحل پیشین شاعری او و
دیگری متعلق به دوران کمالِ هنری وی. بحث بر سر اینکه یکی از این
دو ضبط، فقط می‌تواند از آن خواجه باشد، بنظرم بحثی است مفروغ‌عنه،
مگر از همین چشم‌انداز که ببینیم کدام یک از دو ضبط، از آن مرحله دوم
و کمال شاعری اوست و کدام یک اقدم ضبط‌ها؟ و گرنه اینکه کدام یک
از آن خواجه است و دیگری از آن کاتبان، جای بحث ندارد.^۲

→

مسخر شد و خزاین و دفاین چندین ساله امیر بایکغدای، به دست لشکر منصور [تیمور] افتاد و
تخریبِ عمرانات و تعذیب حیوانات و انواع بیداد در آن خطه به وقوع پیوست. و چون بلده
خوارزم موطنِ صنایعِ عالم و مسکنِ نحاریر بنی آدم بود آوازه خرابی آنچنان در اطراف جهان
اشتهار یافت که بلبل دستانسرای مولانا حافظ در گلشن شیراز باین زمزمه آواز برآورد که،
بیت:

بخوبان دل مده حافظ، بین آن بیوفاییها

که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

و حضرت صاحبقران [= تیمور] حکم فرمود که هرکس به کاری آمد از خوارزم کوچانیده و
به ماوراءالنهر، در شهر کش، ساکن شوند» (مطلع السعدین و مجمع البحرين، نسخه مورخ
۹۸۸ محفوظ در مونیخ ورق ۱۸۳ و نیز همان کتاب نسخه مورخ ۱۰۰۰ هجری با عنوان
تیمورنامه و ظفرنامه متعلق به همان کتابخانه ورق ۱۱۶ بترتیب میکروفیلم‌های شماره ۵۱۳۲
و ۵۱۲۴ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.)

(۲) استاد خاثلری، در تعلیقات دیوان حافظ ۱۱۶۰/۲ ذیل عنوان بنت‌العنب نوشته‌اند: ←

پرسش اصلی، که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد، این است که آیا می‌توان، این دو مرحله شاعری، یا دو مرحله تلقی از هنر شعر را، در کارِ خواجه از یکدیگر جدا کرد و مشخصات هر کدام را تحتِ مقولاتی دسته‌بندی کرد و نشان داد و سرانجام با استدلال روشن کرد که کدام یک از آنها بلحاظ تاریخی بر دیگری مقدم است. اگر این کار عملی شود، حداقل سودی که از آن حاصل می‌شود، پاسخ دادن به این نکته است که بهنگام قرائتِ شعر او، ترجیح گروهی از نسخه‌ها را بر گروهی دیگر، بر اساس تکامل مبانی جمال‌شناسی شعر او، توجیه کنیم



«درین مصراع دو نسخه قدیمتر و دو نسخه دیگر «بنت العنب» ثبت کرده‌اند و باقی نسخه‌ها بجای آن عبارت «آن تلخ‌وش» دارند گمان من بر آن است که ثبت نسخه‌های قدیمتر درین مورد اصیل است. عبارت بنت العنب گذشته از تناسب با «ام‌الخبائث» در شعر فارسی سابقه دارد از آن جمله درین بیت خاقانی:

مرا سجده گه بیت بنت العنب به

که از بیتِ ام‌القرآ می‌گریزم

ترکیب «تلخ‌وش» هم غریب است زیرا که پسوندِ وش برای همانندی دیدنیهاست نه چشیدنیها، و من مورد مشابه این ترکیب را جای دیگر ندیده‌ام.

در اینجا یک نکته را در دنبال نظر استاد خانلری یادآور می‌شوم و آن بحث بر سر صحتِ «تلخ‌وش» است و در باب اصالت یا تقدمِ اصالتِ بنت العنب بر «تلخ‌وش» در طول این مقاله بحث خواهد شد و خوانندگان در پایان خواهند پذیرفت که «تلخ‌وش» از آن مرحله کمال یافتگی هنر حافظ است و «بنت العنب» محصول دوران نخستین هنر او. اما در باب صحتِ استعمال «تلخ‌وش» باید یادآور شوم که در خراسان (در لهجه کدکن) «شیروش» بمعنی «شیرین‌وش» یعنی چیزی که مزه‌ای نزدیک به شیرینی دارد اما کاملاً شیرین نیست، استعمالی بسیار رایج دارد مثلاً میوه بوته سکنگور را وقتی که می‌رسد می‌خورند و در باب طعم آن می‌گفتند: «شیروش» است. و کلمه «وش» در این مورد، در لهجه کدکن، بصورت «وَلَش» تلفظ می‌شود که احتمالاً باقی مانده تلفظ کهن کلمه «وش» است.

و نه صرفاً قدمتِ چند سال کتابتِ نسخه‌ای؛ بویژه که غالب این نسخه‌های معتبر، تاریخ دقیقی ندارند و «مادَرُ نسخه»‌های آنها نیز روشن نیست.

حجم غزل‌های خواجه و مقایسه آن با سال‌های نسبتاً دراز شاعری او، نشان می‌دهد که وی در هر سال بیشتر از ده غزل نگفته و پیداست که در این فاصله‌ها او جز پرداختن به همین حجم نسبتاً اندک غزل‌ها کاری هنری و شعری نداشته است و اگر بخواهیم یک تن از شاعران بزرگ زبان فارسی را در نظر بگیریم که نصیحت حکیم نظامی را بیش از هر کس دیگر، به کار بسته باشد، از خواجه شیراز هیچ کس را مناسب‌تر نخواهیم یافت که به این بیت نظامی عمل کرده است:

آنچه درین پرده نشانت دهند
گر نپسندی به از آنت دهند

بی‌گمان، این دیرپسندی و پرداختِ غزل‌ها، که در طول زمان انجام گرفته است، در همه جوانب خلاقیت شعری او، آثار خود را بجای گذاشته است یا به تعبیری دیگر می‌توان در شعر او آثار این دگرگونی مبانی جمال‌شناسی را از دیدگاه‌های مختلف بررسی کرد؛ در همه عناصر سازنده شعر؛ از اندیشه و حوزه عاطفی شعر گرفته تا تصاویر و انتخاب کلمات و موسیقی شعر. مثلاً تبدیل:

بی‌مزد بود و منت هر خدمتی که کردم
یا رب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

به صورت:

ای آفتابِ خوبان، می‌جوشد اندرونم
یک ساعت بگنجان در سایه عنایت

یا برعکس، تبدیل دومی به اولی، از نمونه‌های تبدیل فکر و عاطفه و در حقیقت کُلّ شعر است^۳ و از نمونه‌های تبدیل صُور خیال و شیوه بیان، این بیت:

احوالِ گنج قارون کایام داد بر باد
در گوشِ گل^۴ فروخوان تا زرنهان ندارد

که به این صورت درآمده است:

با غنچه بازگوید تا زرنهان ندارد

و از نمونه‌های تبدیل موسیقی کلام، تبدیل «بنت العنب» به «آن تلخ و ش» که در اولی جانبِ نوعی موسیقی معنوی بیشتری رعایت شده است و در دومی تناسبِ خوشه‌های صوتی و آرایش و اجها در طول مصراع و بیت.

ما در این یادداشت، می‌کوشیم که مبانی تکاملِ جمال‌شناسی شعر حافظ را فقط و فقط در دایرهٔ موسیقی شعر خواجه بررسی کنیم و در صورتِ امکان نشان دهیم که وی در آغاز چه نوع برداشتی از موسیقی شعر

(۳) ما در این بحث، اساس کار خود را دیوان حافظ، چاپ استاد خانلری قرار داده‌ایم و تمام استدلالها براساس آن چاپ است که جامع‌ترین ضبط معتبرترین نسخه‌ها را، تا این تاریخ، در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. بنابراین، بحثی از این نوع — که این دو بیت هر دو، در چاپ قزوینی، در متن آمده است و هیچ کدام جای دیگری را نگرفته است — بکلی بی‌جا خواهد بود. ما به اعتبار چاپ استاد خانلری این بحث را تعقیب می‌کنیم و این کار به هیچ وجه بمعنی اصرار ورزیدن بر اولویت ضبط‌های این چاپ نیست.

(۴) اگر ضبط نسخه‌ل (اساس چاپ قزوینی) را هم بخواهیم به حساب آوریم، جنبهٔ تصویری شعر، حداقل سه مرحلهٔ تحول بخود دیده است: در گوشِ دل فروخوان/ در گوشِ گل فروخوان/ با غنچه بازگوید، ولی با آشنایی‌ای که با نسخه‌ل داریم، دل را تصحیفِ گل می‌دانیم. زیرا این نسخه یکی از بهترین نسخه‌های شناخته شدهٔ دیوان حافظ است.

داشته و در مراحل بعد به چه نوع سلیقه‌ای دست یافته است. از لحاظ روش کار، ناگزیر خواهیم بود که نسخه‌های الف، ب، ج را که اقدم نسخه‌های مورد استفاده مصحح دانشمند بوده است بعنوان مبنای کار قبول کنیم و آنچه را که از ضبط این نسخه‌ها دور می‌شود، مرتبط با مراحل بعدی تحول شعر او بحساب آوریم. مثلاً در همان عبارت «بنت العنب» و «آن تلخ و ش» چون نسخه الف و ب — که قدیمترین نسخه‌هایند — بنت العنب دارند، ما می‌توانیم بگونه‌ای استدلال کنیم و بگوییم که وی در نخستین دوره شاعری خویش، بیشتر به صنایع معنوی‌ای از نوع مراعات نظیر، نظر داشته است و بعدها به جمال‌شناسی حاکم بر شعر صوفیه و شطحیات آنان روی آورده است که در آنجا نظام آوایی یا خوشه‌های صوتی و موسیقی حاصل از آنها، بر مراعات نظیر، و صنعت‌هایی ازین نوع، غلبه دارد. و این چیزی است که با تکامل ذهنیت شاعر و گسستن او از عرف و عاداتهای حاکم بر کتب بلاغت و یا حوزه‌های ادبی و مجامع شعری عصر کاملاً منطبق است.

در بلاغت صوفیه، در شعرهای ناب ایشان، چه منظوم و چه منثور، محور جمال‌شناسی، شکستن عُرف و عاداتهای زبانی است، چه در دایره اصوات و موسیقی و چه در دایره معانی^۵. مقایسه مثنوی مولوی و بوستان سعدی و یا مقایسه کلیلۀ نصرالله منشی و شرح شطحیات روزبهان بقلی، تمایز این دو گونه جمال‌شناسی را در ادب فارسی بخوبی می‌تواند نشان دهد. در مرکز این قلمرو استتیک، غلبه موسیقی و شطح (= پارادوکس) بر دیگر جوانب بیان هنری، کاملاً آشکار است. بحدی که عامل کار بُرد هنری زبان یا بقول ساختگرایان چک aktualisace و به تعبیر فرمالیست‌ها foregrounding از دو نوع استتیک متفاوت خبر می‌دهد و از

۵) در مورد عادت‌ستیزی صوفیه و نقش آن در رسیدن به حقیقت، به فصل اول کتاب حاضر

نوادِرِ شگفتیها که پذیرفتنِ آن بسیاری از خوانندگان را ممکن است دشوار آید و ستیزه بسیاری از صاحبان اندیشه را نیز برانگیزد، یکی این که در این قلمرو جمال شناسی، حرکت از سوی موسیقی (یعنی صداها) است به سوی معنی و از معنی به سوی انتخابِ لفظ. بدین عبارات روزبهان بقلی توجه کنید:

ای دهرِ دَهَار! کجاست شهقه شَبلی، کجاست ترنم ابوالحسن
نوری؟ ای ظلِ سماوات کجاست دورِ سمنونِ ای فرشِ زمین
کجاست تمکینِ جُتید، ای رنگِ زُحَل! ای شرمِ زُهره! ای
حرفِ خرد! کجاست خون افشاندنِ حسینِ منصور در
«اناالحق» ای زمان و مکان! تو چرا بی جمالِ شیخ
ابوعبداللهِ خفیف، می باشی؟^۶

در صورتی که معروف میان مردم آن است که در تصوّف، اصل، معنی است و لفظ هرچه خواهد گوباش. اما حقیقت امر این است که در لحظه های ناب صوفی، اصالت با موسیقی (یعنی کلمات) است و معانی تابع این موسیقی و الفاظ اند، گرچه اصرار ورزند که: «حرف چبود خار دیوار رزان.»

این در کلیله نصرالله منشی است که معنی مقدم بر لفظ است و نویسنده با اندیشیدن قبلی کلماتی را به تناسبِ نیازِ خویش برمیگزیند.^۷

(۶) شرح شطحیات، روزبهان بقلی، به تصحیح و مقدمه هنری گربین، تهران انستیتو ایران و فرانسه، ۱۳۴۴/۱۹۶۶، صفحه ۲۱۵؛ عبارات را تلخیص کردیم.

(۷) بعضی از قدما مسأله رابطه لفظ و معنی را بگونه دیگری تصویر کرده اند که «برای گوینده، الفاظ مطروف معانی است» زیرا اول معنی را در نظر دارد و بعد الفاظ را. اما برای شنونده، «معانی مطروف الفاظ است زیرا او معانی را از الفاظ می گیرد.» حاشیه السیالکونی علی المطول، چاپ استنبول، ۱۳۱۱ هـ. ق/ ۲۴.

نه در:

بیخود از شعله پرتو ذاتم کردند
باده از جام تجلی صفاتم دادند
یا درین عبارات از شعر شطح بایزید بسطامی بزرگترین شاعر
شعرهای منشور در ادب جهان:

مرغی گشتم،
چشم او از یگانگی،
پر او، از همیشگی
در هوای بی چگونگی می پریدم^۸

هیچ تردیدی ندارم و نسخه‌های موجود و کهن نیز این نکته را تأیید
می‌کنند که حافظ در آغاز گفته بوده است:

مهر رخت سرشت من، خاکِ درت بهشت من
عشق تو سرنیشت من، راحت من رضای تو
دلِ گدای عشق را گنج بود در آستین
زود به سلطنت رسد هر که بود گدای تو

نظام موسیقایی قافیه‌های داخلی: سرشت من / بهشت من و...
بی گمان بازمانده جمال‌شناسی دوران نخستین شاعری اوست که صنایع
آشکار و مُعتاد و مألوف، در آن، خود را جلوه‌گر کرده‌اند و بیان نیمه
منطقی و عُرفی «زود به سلطنت رسد هر که بود گدای تو» نیز بقایای
همین مرحله شاعری اوست و این ضبطی است که نسخه ب (اقدام نسخ
که این غزل را دارد و قدیمترین نسخه از مجموعه دیوان خواجه) آن را
حفظ کرده است. حال بینیم خواجه پس از عبور از این مرحله هنری و

(۸) تذکرة الاولیاء، چاپ نیکلسون، ۱/۱۷۵.

پشت سر گذاشتنِ مبانیِ استتیک کتب بدیع و بلاغت و معیارهای حاکم بر انجمن‌های ادبی شیراز عصر و پس از آشنایی با بلاغتِ تصوف و واستتیک شطح، چه گونه این دو بیت را از نو سروده است:

دولتِ عشق بین که چون از سرِ فخر و افتخار^۹
 گوشهٔ تاج سلطنت می شکند گدای تو
 خرقة زهد و جام می گرچه نه درخورِ هم‌اند
 اینهمه نقش می زنم از جهت رضای تو

استتیک شعر حافظ، براساس نسخهٔ ل — که این دو بیت را بدینگونه ضبط کرده است — از آن مرحله گذشته و بنیاد جمال‌شناسی هر دو بیت را بر اسلوب شطح و تناقض استوار کرده است: «گوشهٔ تاج سلطنت شکستنِ گدا» و از سوی دیگر «خرقة زهد و جام می» را در یک آن، حفظ کردن «از جهت رضای» دوست.

رسیدن به این مرحله از کمال هنری، یعنی سیر از: «عشق تو سرنبشت من، راحت من رضای تو» به عالمی که بگوید: «خرقة زهد و جام می گرچه نه درخورِ هم‌اند/ اینهمه نقش می زنم از جهت رضای تو.» در حقیقت سیر تاریخی جهان‌بینی حافظ است از عالم یک شاعر عادی و یک انسان معمولی به عالم یک رند، یک اَبَرمرد یا هر کلمهٔ دیگری که شما آن را بپسندید و لایق مقام حافظ باشد، در دوران کمال هنری و فکری او. در این مرحله از مراحل حیات معنوی حافظ است که او به صورتِ آینهٔ تمام‌نمایِ انسانیت درمی‌آید و تصویرگرِ مجموعه‌ای از هر دو سوی تناقضهای وجودی انسان می‌شود: سخنگوی جبر و اختیار/ نماز و عصیان/ خرقة زهد و جام می/ غمگینی و شادخواری و در یک آن، «جام

۹) در نسخهٔ قزوینی: فقر و افتخار که الفقر فخری. فخر و افتخار هر دو تقریباً یک مفهوم دارد و با زبان فشردهٔ خواجه هماهنگ نیست.

گیتی نما و خاکِ ره» و «هوشیار حضور و مستِ غرور» بودن در حالی که «گنج در آستین و کیسه تهی است» «بحر توحید و غرقه گناه» بودن و «به آب روشن می طهارت کردن» و اگر او فقط اهل یکی از اینها می بود، یا بهتر است بگوییم اگر شعرش آینه ای برای یکی از این احوال بود هرگز نمی توانست در همه ادوار زندگی انسان و در تمام مراحل فکری و فرهنگی جامعه ما، سخنگوی بلامنازع همه نیازهای روحی انسان باشد. این گره زدن جوانب متناقض وجود انسان و در کنار یکدیگر حفظ کردن آنها، بزرگترین عامل توفیق اوست. و چنان می اندیشم که اگر یک نکته از سراسر دیوان حافظ بخواهیم برگزینیم که جوهر شعر او و خلاصه جهان بینی وی باشد، جز تصویر میدانی از «اراده معطوف به آزادی»^{۱۰} چیز دیگری نیست. هیچ چیز در حیات انسان گرانباتر از آزادی نیست و این آزادی هنگامی تحقق می یابد که شما در دو سوی متناقضات رفت و آمد آزاد داشته باشید. اگر فقط جبری باشید یا فقط اختیاری، از یکی از این دو سوی اندیشه، آزادی شما سلب شده است. اگر فقط اهل عصیان باشید یا اهل نماز، بهر حال، آزادی خویش را نسبت به سوی دیگر این

۱۰) من این تعبیر «اراده معطوف به ...» را از ترجمه دکتر هوشیار از اثر نیچه بنام *Der Wille zur Macht* پسندیدم و بر «میل به ...» یا «اراده ...» ترجیح دادم. این کتاب نیچه را به انگلیسی تحت عنوان *Will to Power* ترجمه کرده اند. شاید علت اینکه من «اراده معطوف به ...» را در برابر *Der Will zur* یا *will to* ترجیح دادم، زمینه ای بود که از مباحث علمای اصولی خودمان در مبحث طلب و اراده و تعریف آن به «شوق مؤکد مُسْتَبِيع تحریک عضلات ...» بیادمانده بود. بهر حال، من از نیچه، یا بهتر است بگویم، از دکتر هوشیار فقط تعبیر را بوام گرفتم و میان آنچه من در باب حافظ می گویم و آنچه نیچه در باب انسان می گوید هیچ ارتباطی وجود ندارد. ترجمه مرحوم دکتر هوشیار تحت شماره ۳۴۴ انتشارات دانشگاه تهران در ۱۳۳۵ نشر یافته و عنوان کامل آن چنین است: منتخبی از اراده معطوف بقدرت، آزمایشی در دگرگونی همه ارزشها اثر فریدریش نیچه، ترجمه از آلمانی بقلم دکتر محمد باقر هوشیار.

تقابل از دست داده‌اید و اگر فقط اهل خرقة باشید آزادی بهره‌مندی از جام را از دست داده‌اید همچنان که اگر تنها اهل جام باشید آزادی بهره‌وری از خرقة را از دست داده‌اید.

بعضی چنین اندیشیده‌اند و بعنوان یک اصل، در مبانی اندیشگی و جهان‌بینی خود، آن را برای خویش مسلم داشته‌اند که تناقض اگر در فلسفه و علم و منطق زشت است و مایه فروپاشی یک نظام علمی و فلسفی بشمار می‌آید، در قلمرو مذهب و هنر، این تناقض نه تنها عیب نیست بلکه مایه استمرار حیات و جاودانگی آن هنر و مذهب نیز می‌تواند باشد. اگر مذهبی فقط تعلیمات جبری محض، یا اختیاری محض، داشته باشد و اگر شاعری و هنرمندی فقط از نومییدی یا فقط از امید سخن بگوید، بسیار بعید است که آن مذهب و آن شاعر عمر درازی در تاریخ پیدا کند. برعکس، استمرار مذاهب و هنرها، در همین گره زدن هر دو سوی متناقضات است و آزاد گذاشتن آدمی که در دو سوی این خط به سوی هر کدام که خواهد، در هر لحظه، حرکت کند و ای بسا که در بامداد جبری بیندیشد و در شامگاه، اختیاری باشد. شب نومید باشد و صبح امیدوار. اگر در تاریخ جهان، مذهب یا هنری دیده شود که فقط به یکی ازین تقابلها تکیه کند، نیمی از وجود انسان را در زیرپوشش خویش نمی‌تواند بگیرد و مذهب و هنری است ناقص.^{۱۱}

حافظ وقتی آینه تمام‌نمای نیازهای هنری و روحانی انسان و انسانیت می‌شود که «خرقة زهد و جام می» — هر دو را — «از جهت رضای» دوست با خویش حفظ می‌کند و به اسلوب شطح و بیان نقیضی می‌رسد و دم از «سطنت فقر» می‌زند و «در گدایی، گوشه تاج سلطنت می‌شکند» و «در لباس فقر، کار اهل دولت می‌کند» و «سجاده را به

(۱۱) لا جبر ولا تفویض، در نظر آنان، معنایی جز همین ندارد.

می رنگین» می‌کند و ستایشگر کسانی می‌شود که «ذکر تسبیح ملک در حلقه زنار» دارند و «خشت زیر سر و بر تارک هفت اخترپای».

ناگفته پیداست که مفهوم «خرقه» و «جام می» در طول تاریخ همواره در تحول است، اما گرایش ذاتی انسان، گاه با این و گاه به آن، امری است پایدار و جاودانه. تاریخ انسان چیزی جز حرکت در دو سوی این تناقض نیست — تعارض خدا و ابلیس — و این همان امری است که آن را اراده معطوف به آزادی خواندیم و اگر کانت و کروچه تاریخ را همچون سرگذشت آزادی^{۱۲} تفسیر می‌کنند، شاید، در نهایت به چنین اندیشه‌ای نظر داشته‌اند. و این سخن به هیچ روی نقض اندیشه‌ای که تاریخ را نبرد طبقات می‌خواند نیز نیست. در چنان چشم اندازی نیز، این برداشت، مفهوم و معنی خویش را می‌تواند حفظ کند:

حافظم در مجلسی، دُردی کشم در محفلی
بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

این «صنعت کردن» به هیچ روی، معنی ریاکاری ندارد چرا که حافظ بزرگترین دشمن ریا در تاریخ جهان است و ما، در حوزه هنرها، هیچ هنرمندی را نمی‌شناسیم که به اندازه او با ریا دشمنی ورزیده باشد. این صنعت کردن، چیزی جز تصویر هنری میل به آزادی در انسان، یا همان اراده معطوف به آزادی در تاریخ، نمی‌تواند مفهومی داشته باشد. من در جای دیگر نشان داده‌ام که اوج هنر او در لحن طنزآمیز اوست، و این طنز، چیزی جز «تصویر هنری اجتماع نقیضین» نیست:

کرده‌ام توبه، بدست صنم باده‌فروش
که دگر می‌نخورم، بی رخ بزم آرایی

12) Collingwood, R. G: *The Idea of History*. Oxford University Press, 1974; P. 97 -, and Croce, Benedetto: *History as the Story of Liberty*, Chicago 1970.

قلمروی که او در هنر خویش — برای نشان دادن ارادهٔ معطوف به آزادی در وجود انسان — فراهم آورده است از حوزهٔ اندیشه و عواطف آغاز می‌شود و در تصاویر نقیضی و پارادوکسی او فشرده می‌شود: «از خدا شادی این غم بدعا خواسته‌ام» و در لحن طنزآمیز او به اوج می‌رسد. یکی دیگر از میدانهای تجلی این ویژگی، در هنر او، غلبهٔ بیان ایهامی اوست و هر کس با شعر حافظ اندک آشنایی داشته باشد می‌داند که بزرگترین خصیصهٔ هنر او، در دیدار نخستین، برداشت زنده و خلاق اوست از ایهام. و ایهام خود یکی دیگر از وجوه میل انسان به آزادی است: حق انتخاب هر کدام از دو سوی معنی. مهمترین فضیلت یک بیان ایهامی، همین است که به خواننده این آزادی انتخاب را می‌دهد و لذتی که ما از بیان ایهامی می‌بریم، از نظرگاه روانشناسی فردی، پاسخی است که این گونه از بیان، نسبت به ارادهٔ معطوف به آزادی — که نهفته در وجود ماست — به ما می‌دهد و در حقیقت میدانی می‌شود برای تجلی این میل به آزادی. گاه مبتهج از نظام آفرینش است و آن را نظام احسن می‌بیند که:

خیز تا بر کلک آن نقاش جان افشان کنیم
کاینهمه نقش عجب در گردش پرگار داشت

و گاه، معترض بر این نظام که:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت
آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد

بینش دیالکتیکی حافظ، که در هر چیز نقیض آنرا نیز می‌بینید^{۱۳} و رؤیت شطحی و پارادوکسی او میراث تصوف خراسان و اسلوب نگرش

(۱۳) از میان بزرگان ادب ما، فردوسی و ناصر خسرو، در بعضی موارد فقط به یکی از این دو سوی

امثال بایزید بسطامی و ابوسعید ابی‌الخیر است^{۱۴} که قبل از حافظ در شعر سنائی و مولوی و عطار نیز تجلّی داشته است و او گلچین‌کننده‌نهایی و موفقترین سخنگوی این شیوه از رؤیت جهان است.

تا دیر نشده است بگذارید یادآور شوم، که حافظ اعتقاد مُسلمی به مبانی، یا بهتر بگوییم، به جزئیات عرفان نداشته است و عرفان، جز در کلیات جهان‌بینی او، هیچ نقشی ندارد. او به عرفان، بعنوان یک «مجموعه فرهنگی» می‌نگرد همچون نگرشی که نسبت به شطرنج دارد. مجموعه بسیار کوچک شطرنج، در عالم خودش ابزاری است برای بیان هنری او، و مجموعه بسیار متنوع و پهن‌آور و عظیم عرفان نیز، وسیله دیگری است برای این بیان هنری. این آگاهی او از شطرنج است که میدانِ خلاقیت او می‌شود و این اطلاع او از میدانهای اندیشه و حالات و مقامات عرفانی است که مایه گسترش خلاقیت شعری وی می‌شود و این سخن، به هیچ روی، به معنای آن نیست که ما معتقد شویم وی شطرنج‌بازقهار بوده یا عارف به معنی دقیق کلمه. مجموعه، یعنی سِتِ set عرفان، برای او ابزار است، همچنان که مجموعه شطرنج، همچنان که مجموعه اساطیر و همچنان که مجموعه موسیقی و دیگر مجموعه‌های موجود در کُلّ یک فرهنگ. برای نمونه، بنظر من، در این بیت، مجموعه اساطیر:

→ تناقض وجودی انسان نظر دارند و بهمین سبب، در همه احوال، با ما نیستند. برخلاف حافظ و خیام که همیشه در ما حضور دارند.

(۱۴) شاید دوالیسم زردشتی، در آنسوی تعالیم آنان، بگونه‌ای کمرنگ دیده می‌شده است و اینکه سهروردی در وجود بایزید بسطامی و ابوالحسن خرقانی نوعی جهان‌بینی ایران باستان و «خمیره خسروانیان در سلوک» را می‌دیده است بی‌ربطی به این مسأله نباشد. مراجعه شود به المشارع والمطارحات، چاپ هنری گرین، در مجموعه آثار شیخ اشراق، ۵۰۳/۲؛ و تعلیقات اسرارالتوحید، صفحات ۶۵۱/۲ و ۶۶۰/۲ و شاید انتخاب «پیر مغان» بعنوان فرد اکمل انسانیت هم بمناسبت همین امر باشد که بهرحال، در بینش مغانه جهان، دو سوی این ثنویت همنواره مورد نظر بوده است.

ما قصه «سکندر» و «دار» نخوانده ایم
از ما بجز حکایت «مهر» و «وفا» می‌رس،

و در این بیت، مجموعه موسیقی:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت
و آهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد،

و در این بیت، مجموعه عرفان:

بی خود از شعله پرتو ذاتم کردند
باده از جام تجلی صفاتم دادند،

همگی ابزارند و نه هدف. هدف، چیزی جز خلاقیت هنری نیست،
و هدف خلاقیت هنری نیز چیزی نیست جز ساختن آینه برای روان انسان
در طول تاریخ؛ زلالترین آینه‌ای که هر کس تصویر خویش را در آن
تماشا کند، همان که نهصد سال پیش، عین القضاة همدانی گفت^{۱۵}، و
رولان بارث^{۱۶}، در عصر ما، می‌گوید.

در ترکیب هنری این مجموعه‌های متنوع، حافظ، دو مرحله را پشت
سر نهاده است: مرحله آغازی، که قوانین حاکم بر جمال‌شناسی شعر
عصر او، در آن، مشهود است و مرحله کمال که استتیک و مبانی هنر
عرفانی، بر آن سیطره دارد. در نوع اول تقابلهای معقول و منطقی و
تناسب‌های از پیش آزموده شده سنت شعر فارسی، حاکم است و در نوع
دوم گریز از این قراردادهای و پنهان داشتن آنها، در حدی که تأثیر خویش
را داشته باشند و هرگز در چشم جلوه نکنند، همراه با مجموعه‌ای از
تناقضها و گرایش به شطح.

(۱۵) عین القضاة همدانی، نامه‌ها، ۲۱۶/۱.

(16) Said E. W.: *Beginings*, Columbia University Press, 1985, P. 202.

تکامل مبانی موسیقایی شعر حافظ

الف- موسیقی طرحهای آوایی : نظام موسیقایی شعر حافظ، بیشتر بر موازیهای آوایی و توزیع خوشه‌های صوتی در طول بیت استوار است. تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشترک در زنجیرهٔ مصراع، یا بیت، عامل اصلی ایجاد نظام موسیقایی در شعر اوست. در اوزان جویباری شعر او، مجال استفاده از قافیه‌های داخلی و هماهنگی عروضی یا صرفی کلمات، کمتر وجود دارد، برعکس مولانا.

آنچه به عنوان یک اصل، در سراسر دیوان او، قابل بررسی است رابطه‌ای است که میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات، از لحاظ تشابه صوتی یا وحدت آوایی وجود دارد؛ تا آنجا که می‌توان گفت در بیشتر موارد کلید اصلی در شکل‌گیری نظام آوایی بیت را مشخص‌ترین حرف از حروف قافیه تشکیل می‌دهد. مثلاً اگر در قافیه حرف [د] دارای تشخص صوتی باشد، صامتهایی از نوع [د]، یا نزدیک بدان از قبیل [ت/ط] با بسامد چشم‌گیری در طول بیت تکرار می‌شوند و نظام موسیقایی کلمات را بوجود می‌آورند.

چنانکه در جای دیگر نشان داده‌ام، یکی از نقشهای قافیه در شعر، جذب کلمات و اصواتی است که با آن تشابه داشته باشند و این یک قانون عام در سراسر آثار ادبی منظوم استادان شعر فارسی است. ولی این خصوصیت در شعر حافظ از نظام پیچیده‌ای برخوردار است که دیگران گویی از آن آگاهی ندارند.

شاید بعضی تصور کنند که نفس تکرار یکی از حروف، با بسامد چشم‌گیر، عامل موسیقایی شعر حافظ است. مثلاً تکرار سین یا شین یا

میم در طول مصراع؛ اما جز در مواردی خاص، چنین حکمی نمی‌توان صادر کرد. اگر صرف تکرار صدایی خاص، در طول مصراع یا بیت را، بخواهیم ملاک قرار دهیم، شاید، بسیاری از غزل‌سرایان معاصر او، چیزی بدهکار او نباشند و از عجایب اینکه گاهی در این امر بر او پیشی می‌گیرند. با اینهمه موسیقی شعرشان در برابر موسیقی شعر او، بیمار و ناتوان است مثلاً اگر غزل:

من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد،

حافظ را با این غزل سلمان ساوجی:

بر منت ناز و ستم گر چه بغایت باشد
حاش لله که مرا از تو شکایت باشد

مقایسه کنیم، حرف [ت]، که روی قافیه است، و حرف [د] که آخرین حرف ردیف است و هر دو از یک خانواده صوتی بشمار می‌روند (هر دو حرف از انسدادی‌های دندانی لثوی dental-alveolar) نسبت تکرارشان در غزل سلمان ۵۱ مورد است و در غزل حافظ ۴۵ مورد و حرف شین که مهمترین مرکز صوتی ردیف است در غزل سلمان ۳۹ بار تکرار شده است و در غزل حافظ ۳۲ بار^{۱۷} با اینهمه موسیقی شعر حافظ بگونه‌ای است که هر کس گوش حساسی داشته باشد، تعالی نظام موسیقایی آن را در قیاس شعر سلمان، در نخستین برخورد احساس می‌کند. باید توجه داشت که اینجا قلمرو شنیدن است و نه دیدن و تنها بهنگام استماع شعر،

۱۷) غزل حافظ ۷ بیت است و غزل سلمان ۹ بیت و ما در این محاسبه دو بیتی را که سلمان در قافیه «بدایت» و «نهایت» سروده است — و حافظ از این دو قافیه نبود نبرده است — بحساب نیاوردیم.

و گوش فرادادن به آن می‌توان نظام موسیقایی آن را احساس کرد نه در محاسبه حروف مشترک بر روی کاغذ. والری در جایی نوشته است که: یک شعر، بر روی کاغذ، چیزی بجز پاره‌ای مکتوب نیست که می‌تواند مصرفی از نوع مصارف دیگر نوشته‌ها داشته باشد، اما در میان مجموع امکاناتی که در آن وجود دارد، یک مورد و تنها یک مورد است که به آن فرصت می‌دهد تا توان و شکل عملی خویش را باز یابد. هر شعر گفتاری است که رابطه میان صدایی که هست و صدایی که می‌آید و صدایی که باید بیاید را ایجاد می‌کند.^{۱۸} در حقیقت موسیقی شعر، در کیفیت قرائت است که خود را آشکار می‌کند و بس. از آنجا که دیوان سلمان ممکن است در اختیار همه خوانندگان نباشد ناگزیرم غزل سلمان را در اینجا نقل کنم:

الف : غزل سلمان :

بر منت ناز و ستم گر چه بغایت باشد
حاش لله که مرا از تو شکایت باشد
جور معشوق همه وقت / نباشد ز عنا
وقت / باشد که خود از عین عنایت باشد
من نه آنم که شکایت کنم از دست کسی
خاصه از دست / تو، حاشا چه حکایت باشد
پادشاهی چه عجب گرز تو / درویشان را
نظر مرحمت و چشم رعایت باشد

18) Valéry, Paul: *Aesthetics*; Translated by Ralph Manheim Princeton Books, P. 100.

و از شادروان دکتر علی اکبر فیاض شنیدم که می‌گفت: «مرحوم ملک الشعراء بهار می‌گفت: هر وقت قصیده‌ای می‌گویم، قبل از آنکه آن را منتشر کنم یا بر دیگران قرائت کنم، در محلی خلوت، چندبار آن را با صدای بلند، برای خودم، قرائت می‌کنم.» ایماژیست هانیز شعر را هنری گفتاری می‌دانستند نه نوشتاری. Gross, Harvey, *Sound and Form in Modern Poetry* P. 105

چاره‌ای کن که مرا صبر بغایت برسد
صبر پیدا است که خود / تا بچه غایت باشد
خاک پای تو بجان می خرم ار دست / دهد
اثر دولت و آثار کفایت باشد
در میان جمع تمنا همه سرگردانند
تا کرا سوی تو / توفیق و هدایت باشد ۱۹

ب : غزل حافظ :

من و انکار شراب این چه حکایت باشد
غالباً این قدوم عقل و کفایت باشد
من که شبها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ
این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد
زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است
عشق کاری است که موقوف هدایت باشد
بنده پیرمغانم که ز جهلم برهاند
پیر ماهر چه کند عین ولایت باشد
تا به غایت ره میخانه نمی دانستم
ورنه مستوری ما تا به چه غایت باشد
زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز
تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد
دوش ازین غصه نخفتم که حکیمی [می] گفت
حافظ ار مست بود جای شکایت باشد

در غزل سلمان مواردی هست که با [«/»] نشان داده شده است.

(۱۹) چون به نسخه‌های چاپی دیوان سلمان اعتماد چندانی نبود، ما این غزل را از نسخه دیوان سلمان متعلق به کتابخانه نور عثمانیه بشماره 4190 مورخ پنجشنبه هفتم جمادی الثانی ۸۴۴ ورق ۱۷۶a نقل کردیم، فیلم شماره ۱۷۸ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

هنگام قرائت شعر سلمان، اگر بخواهیم کلمات را بدرستی، ادا کنیم زبان با دشواری روبرو می‌شود. مثلاً [همه وقت/ نباشد]، ناگزیر باید در فاصله میان [ت] و [ن] مصوتی از نوع [O] را وارد کنیم و بخوانیم [همه وقت نباشد] تا زبان براحتی کلمات را ادا کرده باشد. همچنین در بیت بعد [وقت/ باشد] ناگزیر باید [وقت نباشد] خوانده شود. در مصراع دوم بیت سوم [دست/ تو] تلفظ [ت/ ت] دشوار است. و باز در بیت چهارم، مصراع اول، [تو/ درویشان] تلفظ [تو در] بخاطر قرب مخرج [d/t] دشوار است. و در بیت پنجم، مصراع دوم [خود/ تا] همان

شکلِ قُربِ مخرج را داراست. باز در مصراع اول بیت ششم [دست/ دهد] ناگزیر باید به صورت [دست دهد] تلفظ شود و همچنین در مصراع دوم بیت آخر [تو/ توفیق] براحتی قابل تلفظ نیست. می‌بینید که در هفت بیت سلمان، هفت مورد دشواری تلفظ وجود دارد که یکی از آنها در این غزل حافظ دیده نمی‌شود. این مسأله که در بلاغتِ قدیم به آن تنافر کلمات و تنافرِ حروف می‌گفتند و در بلاغت اروپایی dissonance و cacophony خوانده می‌شود. یکی از مسائل عمده در بررسی موسیقی شعر است که به گونه آماری و از طریق مقایسه قابل بررسی است. و اصل اساسی در آن، نفس تکرار حروف نیست بلکه وضع و نسبت آواهاست بیکدیگر بگونه‌ای که از نظامی موسیقایی و ایقاعی برخوردار باشد و این نظام، نظامی است بسیار پیچیده که به اعماق روانشناسی شاعر و نبوغ موسیقایی او پیوند دارد.

قابل یادآوری است که نظریه پردازان بلاغت در اسلام و ایران این مسأله موسیقی کلام را از دو دیدگاه مورد بحث قرار داده بوده‌اند: یکی ساختمان کلمه، مجرد از بافت نحوی و ارتباطی که بلحاظ صوتی با کلمات پیرامون خویش دارد و دیگری به اعتبار پیوندی که با اصوات پیرامونش دارد. نوع اول را در مبحث « فصاحت در کلمه» مورد بحث قرار می‌دادند و نوع دوم را در مبحث « فصاحت در کلام.»

خطیب قزوینی، در تلخیص المفتاح می‌گوید: فصاحت در کلمه آن است که از «تنافر حروف» و «غرابت» و «مخالفت قیاس» برکنار باشد و مثالی که برای تنافر حروف می‌آورد کلمه «مستشزرات» [رو به بالا تافته] است در شعر امرؤ القیس. و بعد فصاحت در کلام را بدینگونه تعریف می‌کند: برکنار بودن از «ضعف تألیف» و «تنافر کلمات» و «تعقید» مشروط بر اینکه کلمات، بخودی خود نیز، فصیح باشد.^{۲۰}

در باب «غرابت» براحتی می‌توان گفت که همان باستانگرایی یا آرکائیسم است و در باب «مخالفت قیاس» نیز می‌توان افزود که همان انتخاب تلفظ لهجه‌ها و نیم‌زبانهای مرتبط با یک زبان رسمی است. بجای آنچه در «شکل معیاری» آن زبان، شهرت دارد. اما «تنافر حروف» را با همه توجهی که به تعریف و مصادیق آن کرده‌اند هرگز نتوانسته‌اند قانونمندی برای آن پیدا کنند و سرانجام آن را به ذوق واگذار کرده‌اند. سعدالدین تفتازانی در مطول، می‌گوید: «بعضی چنین پنداشته‌اند که منشأ ثقل در کلمه مستشزرات این است که در این کلمه شین (که از حروف مهموسه رخواه است) میان تا (که از حروف مهموسه شدید است) و زاء (که از حروف مجهوره است) قرار گرفته است و اگر شاعر بجای آن گفته بود «مستشرفات» این ثقل تلفظ از میان برمی‌خاست اما چنین نیست. چرا که [راء] نیز از حروف مجهوره است و بنابراین باید کلمه مستشرف هم متنافر باشد که نیست.^{۲۱} بعد خود چنین می‌افزاید که عامل ثقل، در تلفظ این کلمه، «اجتماع این حروف خاص» است و دیگر هیچ توضیحی نمی‌دهد و می‌گوید: ابن اثیر گفته است: عامل تنافر، «بُعدِ مخارج حروف» نیست و همچنین «قربِ مخارج حروف» نیز نیست.^{۲۲}

۲۰) خطیب قزوینی، تلخیص المفتاح، ۱۱.

۲۱) المطول، چاپ عثمانی، ۱۲. ۲۲) همانجا، ۱۷.

اما حقیقت امر این است که هم ساختمان کلمه و هم بافت آوایی آن در نسج عبارت، مهمترین عامل «تنافر» یا «عدم تنافر» است و اگر بشود نقطهٔ مقابلی برای مفهوم تنافر قائل شد و نامی از قبیل «تجانس» بر آن نهاد، همین «قرب و بعدِ مخارج» است. یعنی تفسیر ملاک زیبایی یا عدم زیبایی جز از رهگذر همین قرب و بعدِ مخارج امکان‌پذیر نیست. اشکال عمدهٔ قدما در این مسأله دو امر است: نخست آنکه اعجاز قرآن را فقط در دایرهٔ بلاغی آن می‌خواسته‌اند بفهمند و دیگر آنکه اگر قانونِ قرب و بُعدِ مخارج را می‌خواسته‌اند تعمیم بدهند در قرآن با مواردی از خلاف فصاحت به عقیدهٔ خودشان روبرو می‌شده‌اند و این مقدمات ایشان، هر دو جای بحث دارد.^{۲۳} نکتهٔ دیگری که سبب شده است قدما، از این قانونِ آوایی زبان طفره برونند، طبقه‌بندی محدودی است که از حروف و آواهای زبان داشته‌اند و در دایرهٔ این طبقه‌بندی محدود – آنهم فقط در دایرهٔ یک کلمه، با قبل و بعدش – بحث می‌کرده‌اند و هرگز بینشی کلی و ناظر به مجموعهٔ وسیع‌تری از یک عبارت یا قطعه شعر، نداشته‌اند از همین روی، از قدیم‌ترین دوره‌ها یکی از آیات قرآن مجید را بعنوان نمونه «کمال فصاحت» همواره مطرح می‌کرده‌اند و گویا بعضی از اهل بلاغت، در نقطهٔ مقابل آن آیه، آیهٔ دیگری را – که در نظر آنان از فصاحت کمتری برخوردار بوده است – هم مورد بحث قرار داده بوده‌اند این دو آیه عبارتند از:

۱ – تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (۱۱۱/۱)

۲ – وَقِيلَ يَا اَرْضُ ابْلَعِي مَائِكَ وَيَا سَمَاءُ اَقْلَعِي (۱۱/۴۴)

(۲۳) انحطاط اصلی بلاغت وقتی شروع شد که متکلمان در آن بدخالت پرداختند و استدلالهای عقلانی و شبه‌عقلانی خود را رویارویِ غریزه و ادراک طبیعی انسان قرار دادند و امثال تفتازانی، جای جرجانی را گرفتند.

تا آنجا که این گونه بحث‌ها از قلمرو کتب بلاغت به حوزه وسیع‌تری کشیده شده است و شاعری در این باب گفته است:

در کلام ایزد بیچون، که وحی منزل است،
کی بود «تَبَّتْ يَدَا» مانند «يَا أَرْضُ ابْلَعِي» ۲۴

و با اینکه زمخشری کوشیده است عاملِ اشتهارِ «یا ارض

(۲۴) گوینده این شعر را در این لحظه بیاد ندارم و تصور می‌کنم در آثار متقدمین یا متوسطین آنرا دیده‌ام. هنوز صدای استاد شادروان محمدتقی ادیب نیشابوری را در گوش دارم که در درس مطول این شعر را با لحن خاص خویش می‌خواند. تصور می‌کردم که این شعر از یکی از گویندگان قرن ششم مانند سنائی و انوری باشد ولی در این لحظه هرچه جست‌وجو کردم یافت‌م. قدیمترین جایی که آن را یافت‌م (و این به هدایت استاد یوسفی بود) عجایب‌المقدور ابن عرب‌شاه، از نویسندگان قرن هشتم و نهم بود (متولد ۷۹۱ و متوفی ۸۵۴) که مؤلف در پایان کتاب خویش به هنگام سخن گفتن از درجات بلاغت می‌گوید: از برای هر کدام از فصاحت و بلاغت درجاتی است و من در روزگار قدیم، این شعر بترجمه گفته‌ام:

ما استَوٰی فی موقفِ افصاحٍ منطبقٍ ولو
قدسحیا (؟) سحبَ سبحانٍ وأصمٰی الأَصمٰی
فافتکر فیما تری فی منزلٍ أعیٰی الوری
هل تری «تَبَّتْ» تحاذی «قیلَ یا اَرْضُ ابْلَعِی»

و مترجم فارسی عجایب‌المقدور، استاد محمدعلی نجاتی، در پای صفحه نوشته‌اند: گویا ترجمه این شعر باشد:

در بیان و در فصاحت کی بود یکسان سخن
گر چه گوینده بود چون جاحظ و چون اصمعی
در کلام ایزد بیچون که وحی مُنزل است
کی بود «تَبَّتْ يَدَا» مانند «یا اَرْضُ ابْلَعِی»

پس این شعر فارسی که ابن عرب‌شاه در قرن نهم آن را ترجمه بعربی کرده است کهنه‌تر از عصر اوست. عجایب‌المقدور فی اخبار تیمور، شهاب‌الدین احمد بن محمد انصاری دمشقی، مطبعة العثمانیه، مصر، محرم ۱۳۰۵ هـ. ق و زندگی شگفت‌آور تیمور، ترجمه محمدعلی نجاتی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹ / ۳۳۷. در سفینه فرخ ۳۱۸/۲ بنام انوری آمده است.

ابلعی» ۲۵ را به عللِ بلاغی مختلفی — که تا حدّ زیادی نیز حق با اوست و همه آن استدلالها دقیق است و جز از ذهن و ضمیر ناقد بزرگی چون او امکان ظهور ندارد — بازگرداند؛ اما، بنظر من، ساختِ آوایی «یا ارض ابلعی مائک» بسیار مهمتر است تا آن جوانبی از «اسناد مجازی» یا «تشخیص» که وی برای ارائه جانبِ بلاغیِ این آیه در نظر گرفته است و اگر فقط کاربردِ مجازی زبان، ملاک بود، بسیاری دیگر از آیات قرآن مجید می‌توانست، مُقدّم بر این آیه، شهرت و امتیاز کسب کند. زمخشری بعد از توضیحاتی در بابِ کاربردهای مجازی زبان و چند نکته معنوی می‌گوید: «و بخاطر این نکته‌ها و معانی، که ما یاد کردیم، بوده است که علمای بیان این آیت را بسیار فصیح تشخیص داده‌اند و از زیبایی آن به رقص درآمده‌اند نه بخاطر تجانس دو کلمه «ابلعی» و «اقلعی» ۲۶ من نمی‌دانم چه کسانی از علمای بلاغت، زیبایی این آیه را به «تجانس» برگردانده‌اند و منظور ایشان از «تجانس» چه بوده است. ولی اگر «تجانس» را نقطه مقابلِ تنافرِ حروف بدانیم این آیه، در نهایتِ کمالِ برخورداری از تجانس است و به هیچ وجه «تجانس» در اینجا بمعنی تقابلِ صوتی، یعنی حالت توازنِ صوتیِ فواصل «ابلعی» و «اقلعی» نیست. زیرا اینگونه توازنِ صوتی را در سراسر قرآن بگونه‌ای چشم‌گیر در غالب آیات، بویژه آیات مکّیه قرآن، فراوان می‌توان دید. پس باید پذیرفت که هر کس از علمای بیان تکیه و تأکیدی بر این آیت داشته است نظرش به جانب موسیقایی کل آیه بوده است که از لحاظ بافت آوایی کلمات و نسج آن در مسیر عبارت به شیوه‌ای است که به راحت‌ترین گونه‌ای بر زبان جاری می‌شود. دلیل دیگری که برای تأیید این نظر خویش دارم این است که همیشه این آیه را — چنانکه در شعر آن

(۲۵) الکشاف عن حقائق غوامض التنزیل، ۲/ ۳۹۸.

(۲۶) همانجا.

شاعر دیدیم — در کنار آیه «تَبَّتْ يَدَا» نهاده‌اند و هر کس بلحاظِ بافتِ آوایی زبان در [تبت یدا] و قرب مخارج آن دقت کند، احساس می‌کند که نقطهٔ مقابل [یا ارض ابلعی] است، یعنی آن کمالِ تجانس، در اینجا، به حداقل رسیده است و تَلَفُظِ [ت/ ی/ دا] از آن مایه سهولتِ مخرج و روانیِ تلفظ برخوردار نیست، با اینکه حالت دندان فشردن و خشم هر خواننده را تا قیامت نسبت به بوله‌ب به گونهٔ معجزه‌آسایی تصویر می‌کند، بویژه که ابن مسعود و دیگران این آیه را تَبَّتْ يَدَا اَبی لَهَبٌ وَقَدْ تَبَّ قرائت کرده‌اند یعنی ابن مسعود [وقدتب] قرائت کرده و بعضی دیگر از قراء هم [ابی لهب] را به سکون باء خوانده‌اند^{۲۷} تنها تقابل برجسته‌ای که میان [«یا ارض ابلعی»] و [«تبت یدا»] وجود دارد، تقابل در ساختار آوایی و موسیقی کلام است و لاغیر.

بازگردیم به این نکته که قداما، مبحث موسیقی کلام را با اینکه به غریزه احساس کرده‌اند و گاه در تبیین آن به مسائل آواشناسی و علم تجوید بخوبی توجه کرده‌اند، اما بعلتِ کلیشه شدنِ نمونه‌ها و مثال‌هاشان، و نیز بعلتِ محدودیت دید ایشان در طبقه‌بندی روابط حروف (و نه طبقه‌بندی حروف) و محدود کردنِ روابط صوتی کلمات در دایرهٔ دو کلمه که در زنجیرهٔ گفتار پیوست یکدیگر قرار دارند و نه رابطهٔ متقابل اصوات در طول یک بیت یا یک قطعه نتوانسته‌اند بخوبی از قوانین حاکم بر موسیقی کلماتِ زبان استفاده کنند. اما در عمل، همهٔ گویندگان بزرگ، این قوانین را در وسیع‌ترین حوزهٔ آن، مورد استفاده قرار داده‌اند و تصور من بر آن است که در شعر فارسی، هیچ شاعری، باندازهٔ حافظ بر اسرار این موسیقی و روابطِ آوایی کلمات، وقوف نیافته است. بی‌گمان بخش عظیمی ازین آگاهی او، به غریزه و نبوغ هنری او

(۲۷) الکشاف، ۴/ ۸۱؛ و انوارالتنزیل، بیضاوی ۲/ ۵۸۱؛ والتفسیر الکبیر، امام فخر رازی

بازمی‌گردد و بخشی از آن نیز نتیجهٔ دو امتیازی است که وی در زندگی داشته است: نخست، حافظ قرآن بودن که از لوازم آن، شناخت کامل آواشناسی و علم تجوید بوده است و تأمل در اسرار بلاغت قرآن که «بحث کشف کشف»^{۲۸} اشاره‌ای است به همین گونه اشتغالات وی، و دیگر موسیقی دانی و خوش‌آوازی او که پیوسته در شعر خویش بدان اشارت می‌کند.^{۲۹}

این شیفستگی وی نسبت به موسیقی کلمات و وقوفی که بر اسرار حروف، بلحاظ موسیقایی، حاصل کرده است در طول تکامل هنری وی پیوسته در گسترش بوده است و چنین بنظر می‌رسد که بتوان نام آن را «اصالت موسیقی در شعر» نامید، یعنی هر کدام از عناصر و عوامل هنری که رویاروی موسیقی شعر قرار گیرند، باید جای خود را به موسیقی بدهند، هر چه باشند و هر قدر مقامشان دارای اهمیت باشد.

از چشم‌انداز «اصالت موسیقی» — که نمایشگر اوج کمال هنری اوست — می‌توان نگاهی کرد به اختلاف نسخه‌ها و براساس این اصل، در باب اولویت یک یا چند کلمه تصمیم گرفت. چون ممکن است بعضی از خوانندگان در چند و چون این اصل، تردید داشته باشند اینک نمونه‌هایی را با این محک، یعنی «اصالت موسیقی» مورد بررسی قرار می‌دهیم:

(۲۸) بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر

چه جای مدرسه و بحث کشف کشف است

در باب کشف کشف که از کتب متداول عصر حافظ بوده و مورد درس و بحث مراجعه شود به یادداشت علامه قزوینی در ۳۹۷ دیوان حافظ.

(۲۹) چو هست حافظ خوشخوان غلام و چاکر دوست / ۱۳۸ و

غلام حافظ خوش لهجه خوش آواز / ۶۶۸ و

سخن گفنی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ / ۲۲.

تر/خوش : در مطلع غزل بسیار معروف خواجه :

کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد
یک نکته ازین دفتر گفتیم و همین باشد

نسخه‌های قدیم ب، ج بجای شعرتر، شعر خوش دارند و ظاهر امر چنین می‌نماید که تکرار شین در [شعر] و [خوش] موسیقی بیشتری ایجاد می‌کند. اگر به دو نکته توجه کنیم می‌پذیریم که اصالتِ موسیقی، [شعرتر] را بیشتر توجیه می‌کند: نخست اینکه شعر خوش، بیانی است عادی و معمولی در صورتی که در شعرتر گریزی است از هنجارهای مأنوس^{۳۰} ولی موازی صوتی [تر] در همان مصراع اول [خاطر] را داریم و در مصراع دوم [دفتر] را که تکرار [ت] در مجموعه کلمات [تر/ خاطر/ نکته/ دفتر/ گفتیم] خوشه‌های صوتی مشابهی را بوجود می‌آورد. و اینکه نسخه ل — که مقابل ب قرار دارد — [شعرتر] دارد دلیل است بر انتخاب نهایی شاعر بنابر همان قانونِ اصالتِ موسیقی.

عارفان/ عاشقان : در غزل ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد، بیت هفتم در نسخه ب بدینگونه آمده است:

کرشمه تو شرابی به عارفان پیمود
که علم بی خبر افتاد و عقل بی حس شد

در صورتی که ل بجای عارفان، عاشقان دارد. اصالتِ موسیقی در اینجا حکم می‌کند که عاشقان را انتخاب کنیم بدلیل تکرار شین در [کرشمه/ شراب/ عاشقان] و این قانونِ اصالتِ موسیقی را دلیل دیگری نیز در اینجا تأیید می‌کند و آن تقابلِ «عقل» است با «عشق». البته

۳۰) رابطه این امر با موسیقی شعر را، در بحث موسیقی معنوی شعر حافظ، دنبال خواهیم کرد.

ممکن است کسانی علم را در برابر عرفان هم در این بیت مورد نظر داشته باشند که تناسب دارد. ولی بهر حال قانون اصالتِ موسیقی ضبط ل را تأیید می‌کند.

قصه / وصله: یکی از بحث‌انگیزترین نکاتی که در نسخه بدلهای دیوان حافظ در سالهای اخیر مورد توجه اهل ادب قرار گرفته است کلمه [قصه] یا [وصله] در این بیت است:

معاشران گره زلف یار باز کنید
شبِ خوش است بدین قصه اش دراز کنید

که نسخه‌های ب و ج [وصله] ثبت کرده‌اند ولی نسخه ل [قصه] دارد. ما به استدلالهایی که در جهت اثبات یا نفی یکی از این دو کلمه شده است در این لحظه کاری نداریم. البته بعداً نکاتی را یادآور خواهیم شد. فقط با توجه به قانون اصالتِ موسیقی، می‌توانیم یادآور شویم که قصه تناسب بیشتری دارد بخاطر [گ] در گره و [خ] در خوش که با [ق] در قصه قرب مخرج دارند و در مجموع هماهنگ‌اند با [ک] که در ردیف شعر تکرار می‌شود و همگی از حروف نرم‌کام verla اند اما در باب اینکه شب را با قصه کوتاه می‌کنند یا دراز، یادآوری این نکته بسیار ضروری است که قصه خودش به معنی موی طره و پیشانی است. در کتاب البلغه می‌گوید: قصه: موی پیچه (= طره) و در تمام کتب لغت عرب قصه را به معنی موی پیشانی همه جا آورده‌اند.^{۳۱} البته تا آنجا که دیده‌ام قصه (بضم) ضبط کرده‌اند.^{۳۲} اگر بنا باشد که وصله را — که به

(۳۱) البلغه، چاپ مینوی، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۱.

(۳۲) ابن فارس (متوفی ۳۹۵) می‌گوید: القصه، الناصیه، [قصه: موی پیشانی] و می‌گوید: وقتی فعل قصصت الشعر [موی را قصه قصه کردی] را بکار می‌برند که هر تار موی را با تار دیگر مساوی قرار دهند بگونه‌ای که این یک تابع آن دیگری شود و در یک جهت، مساوی هم

تعبیر بعضی از ناقدان ناجور هم می‌نماید — بپذیریم چرا خود کلمه قصه را — ولو به ضم — به معنی موی طره نپذیریم؟^{۳۳} به احتمال قوی حافظ رابطه قصه با گیسو را با توجه به همین معنایی که قصه دارد در نظر داشته، چه در این بیت و چه در بیت: دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود و چه در بیت‌های دیگری از نوع:

شرح شکن زلفِ خم اندر خم جانان
کوتاه نتوان کرد که این قصه دراز است

و از کجا معلوم که در شیراز عصر حافظ این کلمه حتماً به همین تلفظی که ما ادا می‌کنیم ادا می‌شده است؟ بهر حال از لحاظ صوتی، تداعی [قصه / خوش] هم با اسلوب حافظ هماهنگی دارد.

کمر/ میان : در این بیت:

قرار گیرند (معجم مقاییس اللغة، ۵/ ۱۱) و این با تعبیر حافظ — که شب را موازی زلف یار، و با بیان کنایی خویش، درازتر از زلف یار تصویر می‌کند — بسیار متناسب است.

۳۳) استاد خانلری برای اثبات صحیح «وصله» بجای «قصه» نوشته‌اند: «پیداست که قصه را برای کوتاه کردن شب می‌گویند نه برای دراز کردن آن. برطبق نسخه‌های معتبر متعدد، درین بیت کلمه «قصه» غلط و «وصله» درست است. کلمه وصله، به فتح یا به ضم واو ابتدا، بمعنی زلف عاریه است، و این مضمون، یعنی پیوند زلف به شب برای دراز کردن آن در شعر فارسی سابقه دارد... در لغت عربی کلمه «واصله» نیز بمعنی «موی زنان پیوند کننده» و «مستوصله» در معنی «آن زن که بر موی وی پیوند کنند» آمده است (منتهی الارب) ۲/ ۱۲۳۸ (پایان گفتار استاد خانلری باختصار) با توضیحاتی که در باب رواج کلمه قصه بمعنی موی پیشانی و طره دادیم (و در تمام فرهنگ‌های عربی در ماده قص ثبت است) چرا قصه را به همان معنی نگیریم تا اسلوب حافظ در کمال زیبایی حفظ شود، بخصوص که «وصله» بهر حال، موی مصنوعی است و خبر از نقصی در زیبایی طبیعی معشوق می‌دهد به دلالت التزامی.

خوش بسوز از غمش ای شمع که اینک من نیز
به همین کار میان بسته و برخاسته‌ام

نسخه ب وج [میان] ثبت کرده‌اند ول و بعضی نسخه‌های نزدیک
به ل [کمر] دارند. بلحاظ معنایی هیچ تفاوتی وجود ندارد و از نظر
تاریخ زبان فارسی در عصر حافظ هر دو استعمال تا آنجا که حدس
می‌زنم، مساوی‌اند، اما قانون اصالت موسیقی، [کمر] را ترجیح
می‌دهد زیرا [ک] با [خوش/ غم/ که/ اینک/ کار/ [کمر]/ برخاسته]
قرب مخرج دارد. بگذریم از اینکه کمر بستن تداول بیشتری هم دارد.

کله / کمر:

یادباد آنکه مه من چو کله بربستی
در رکابش مه نو پیک جهان پیم بود

ب و نسخه‌های قدیم‌تر [کله] ثبت کرده‌اند ولی درل [کمر] آمده
است. استاد خانلری در تعلیقات خود نوشته‌اند: «همه نسخه‌ها جز
قزوینی (= ل) «کله بربستی» است. دکتر غنی نوشته است که کمر
بر بستن مخصوص شاهان بوده و این خطاست. سرهنگان و امیران هم
«کمر می‌بستند» و آنگاه استاد خانلری شاهی از فرخی آورده‌اند:

گفتا که به میران و به سرهنگان مانی
امروز کلاه و کمرت باید ناچار

و افزوده‌اند که: «اما «کله بربستی» را هم یقین ندارم که درست
باشد.» (ج ۲/ ۱۲۱۷) در اینجا از لحاظ قانون اصالت موسیقی می‌توان
حکم کرد که [کمر] درست است یا آخرین انتخاب است زیرا [م] در
کلمه [پیم] که در مرکز قافیه قرار دارد طیف صوتی خود را جذب می‌کند

یعنی حروف [m.n] خیشومی (غنه nasal) را با خویش می آورد: آن/ مه/ من/ مه نو/ جهان/ پیما و [کمر].

می دهد / می دمد :

می دَمَد هر کسش افسونی و معلوم نشد
که دل نازک او مایل افسانه کیست

استاد خانلری نوشته اند در نسخه ها « می دهد » است. تصحیح قیاسی است / ۱۵۳ و در تعلیقات نوشته اند: در همه نسخه ها « می دهد » ثبت است اما به گمان من می باید « می دمد. » باشد. زیرا که کلمه افسون با فعل دمیدن صرف می شود نه با فعل دادن و استعمال « افسون دادن » را جایی نیافته ام» ۱۲۳۲/۲ در توجیه نظر استاد خانلری می توان افزود که قانون اصالت موسیقی نیز [می دَمَد] را تأیید می کند زیرا در کلمه [افسانه] که در قافیه قرار دارد [ن] تشخّص دارد و طیف صوتی [m.n] را با خویش می آورد: افسون/ معلوم/ نشد/ نازک/ مایل/ افسانه/ و [می دمد].

خرقه / فرقه :

عبوس زهد به وجه خمار بنشیند
مرید خرقه دردی کشان خوشخویم

استاد خانلری نوشته اند: « همه نسخه ها غیر از ج : خرقه » و فقط بر اساس همان یک نسخه ایشان [فرقه] را در متن آورده اند. آنچه اصالت موسیقی تأیید می کند، همان ضبط ل و دیگر نسخه هاست زیرا [خوشخو] در قافیه طیف صوتی خود را جذب می کند که [خ/ ک/ ق] است در کلمات: خمار و دردی کشان و خوشخو و [خرقه]. « مرید خرقه » با زبان عرفان نیز — که حافظ از آن همواره سود می جوید — انطباق بیشتر دارد

به تناسب «خرقه ارادت» در مقابل دیگر انواع خرقه‌ها.^{۳۴}

تجمل / تجمل

کیست حافظ تا ننوشد باده بی‌آوازِ رود
عاشق مسکین چرا چندین تجمل بابدش

استاد خانلری در تعلیقات ۷/۲ - ۱۶۶ نوشته‌اند: «صورت [تجمل] در هیچ یک از نسخه‌های اساس کار ما نیست.» و در متن / ۵۵۹ فقط از ب، ط، ی صورت [تجمل] را نقل کرده‌اند پس باید در نسخه‌های دیگر: ج، ز، ح، ک، ل [تجمل] آمده باشد و در چاپ قزوینی که ل اساس آن است نیز دیده می‌شود که تجمل آمده است. شاید من عبارت استاد را درست درک نمی‌کنم. بهر حال، از لحاظ قانون اصالت موسیقی این کلمه باید [تجمل] باشد زیرا [ج] با [چ] در [چرا] و [چندین] قرب مخرج دارد و از حروف لثوی alveolat به شمار می‌روند. شاید منظور استاد خانلری، بیت دیگری است که در حاشیه آن همین نظر را داده‌اند:

از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار
کان تحمل که تو دیدی همه برباد آمد.

و در آنجا نیز قانون اصالت موسیقی یعنی قرب مخرج [ت/د/ج] ضبط [تجمل] را تأیید می‌کند.

این قانون اصالت موسیقی، در استتیک شعر حافظ، از نظام آرایش واج‌ها تا تغییرات عروضی و مسائل مربوط به قافیه نیز، حکمروایی و شمول خود را حفظ کرده است بنابراین در ابیاتی مانند:

دوش بر بادِ حریفان به خرابات شدم
خُم می دیدم خون در دل و سر در گل بود

۳۴) برای انواع خرقه و از جمله خرقه ارادت مراجعه شود به تعلیقات اسرارالتوحید، ۲/ ۴۶۵.

جای تردید نیست که صورت:

خم می دیدم [و] خون در دل و سر در گل بود

درست است و از عجایب اینکه شش نسخه از معتبرترین نسخه های مورد استفاده استاد خانلری همین صورت را داشته و ایشان از روش خویش عدول کرده و صورت اولی را — که فقط در سه نسخه جدیدتر آمده است — برگزیده اند ما در باب ارزش بلاغی و هنری این [واو] در شعر حافظ، جای دیگر، در همین کتاب بحث کرده ایم^{۳۵}. بلحاظ موسیقی عروضی، با اینکه این تغییر از جوازات شاعری است ضبط ایشان بعید می نماید. نمی دانم آیا مورد دیگری در حافظ مشابه دارد یا نه؟ زیرا درجه استفاده از جوازات شاعری، بویژه تغییرات عروضی ارکان، از مسائل «سبک شخصی»^{۳۶} شعرا است و به «سبک دوره ای»^{۳۷} مربوط نیست بنابراین ممکن است در شعر معاصران حافظ مواردی از آن دیده شود ولی در غزل حافظ به دلیل همان مسئله اصالت موسیقی که در باب آن سخن گفتیم، جایی نداشته باشد. و از همین مقوله است مصراع اول این بیت:

هر که را خوابگه آخر نه که مشتی خاک است

گو چه حاجت که برآری به فلک ایوان را

که در نسخه ل (قزوینی) به این صورت آمده است:

هر که را خوابگه آخر مشتی خاک است

که اصالت موسیقی، جایی برای صحت آن باقی نمی گذارد. اگر توجیه عروضی داشته باشد، توجیه سبکی ندارد (یعنی در سبک شخصی حافظ مشابه ندارد). و از نمونه های حکومت اصالت موسیقی در قافیه، یکی این

(۳۵) به صفحات ۲۴ — ۲۳ کتاب حاضر مراجعه شود.

36) Individual style. 37) Period style.

مصراع است در چاپ قزوینی :

ازین سموم که برطرف بوستان بگذشت
عجب که بوی گلی هست و رنگ نسترنی

که نسخه قزوینی و بعضی نسخه‌های دیگر بجای یاسمنی [نسترنی] دارد و بعضی از محققان برای اولویت دادن به آن ضبط، استدلال‌هایی هم کرده‌اند ولی قانون اصالت موسیقی [یاسمنی] را مُسَلَّم می‌دارد زیرا در سراسر غزل، خواجه، اعنات یا لزوم مالایلم را رعایت کرده است و این نکته را کاشفی در قرن نهم مورد توجه داشته است.^{۳۸}

موسیقی معنوی شعر حافظ، در جهت پارادوکس و گره زدن متناقضات، حرکت می‌کند، و این امر، چنانکه پیش از این بدان اشارت کردیم، بازتابی است از جهان‌بینی خاص او که برخاسته از «اراده معطوف به آزادی» است. حافظ در آن می‌کوشد که انسان را در نقطه کمال آزادی قرار دهد، جایی که نه تنها در فضای هنر او و پهنه دیوان شعر وی احساس دسترسی به هر دو سوی مفاهیم متناقض را داشته باشد (مثلاً: نماز و عصیان) بلکه حتی در داخل یک بیت یا یک مصراع و حتی یک تعبیر یا ترکیب نیز می‌کوشد که این آزادی و اختیار را تصویر کند. گفتیم که غلبه اسلوب ایهام نیز در شعر او، یکی از جلوه‌های همین میل به آزادی است. و اینک می‌پردازیم به جستجوی جلوه‌های این شیوه از رؤیت جهان، در اسلوب بیان پارادوکسی او.

اگر به همان غزلی، که در کنار غزل سلمان ساوجی، بلحاظ موسیقی اصوات مورد بررسی قرار گرفت، توجه کنید و باز غزل سلمان را بعنوان معیار و هنجار در نظر بگیرید، می‌توانید آثار این گونه جهان‌بینی را در شعر حافظ، به کمال، مشاهده کنید. آنچه در باب این غزل می‌گوییم،

(۳۸) بدایع الافکار، کاشفی، ص ۶۰.

در حقیقت، قابل تعمیم به سراسر دیوان اوست — دست کم قسمت اعظم کار او، آنجا که هنر وی از دیگر شاعران جدا می شود و در حقیقت مظهر «حافظانگی» حافظ است.

یک: نخستین چیزی که در غزل حافظ به چشم می خورد، تنوع تقابل های صوری است. منظور من از تقابل های صوری عطف دو چیز است بگونه ای که آنها را در مقابل هم قرار دهد، خواه، این تقابل، تقابل تضاد باشد و خواه از دیگر مقولات. بهر حال یک نوع مسأله «دستوری» است نه یک مسأله منطقی و فلسفی.

۱ — مجموعه تقابل های صوری، در غزل سلمان:

۱. نظرِ مرحمت [و] چشم عنایت

۲. ناز [و] ستم

۳. اثرِ دولت [و] آثارِ کفایت

۲ — مجموعه تقابل های صوری، در غزل حافظ:

۱. من [و] انکارِ شراب

۲. عقل [و] کفایت

۳. دف [و] چنگ

۴. زاهد [و] عجب

۵. عجب [و] نماز

۶. من [و] مستی

۷. مستی [و] نیاز

۸. نو [و] من [یا] زاهد

چنانکه ملاحظه می شود نسبت این تقابلها در غزل سلمان ۳ به ۷ است و در غزل حافظ نسبت ۸ به ۷ و این تقابلها، مجرد از هرگونه تحلیل دلّالی و سیمانتیک، خود بخود، مایه پیوند نهانی اجزای یک کَلّ هنری است و

جلوه‌ای است از جلوه‌های تنوع و وحدت که در باب اهمیت آن در قلمرو موسیقی اصوات بحث بسیار داشته‌ایم.

دو: دومین جلوه این موسیقی معنوی، در کیفیت یا نوع تقابل‌هاست. اگر به تقابل‌های موجود در غزل سلمان، به دیده خوشبینانه و مثبتی بنگریم، نوع تقابل، تقابل موازی‌هاست: نظر مرحمت [و] چشم عنایت/ ناز [و] ستم/ اثر دولت [و] آثار کفایت. بحدی که در فضای شعر می‌توان گفت نیازی به یک سوی این مجموعه نیست. زیرا «نظر مرحمت» می‌تواند جانشین «چشم عنایت» باشد و بر این قیاس «ناز» و «ستم» و «اثر دولت» و «آثار کفایت» هر کدام جانشین دیگری شود. اما در شعر حافظ، نوع تقابل‌ها، تقابل تضاد و تناقض است و اگر در تمام موارد، تقابل تناقض و تضاد نباشد، دست کم عناصر تقابل بلحاظ منطقی، عینیت و این همانی ندارد: «من» [و] «انکار شراب». با اینکه تقابل منطقی‌شان تقابل تضاد و تناقض نیست، در لحن بیان حافظ تبدیل به تقابل «ماورای تضاد و تناقض» شده است، استفهام انکاری شگفت‌آور خواجه. اما اگر بخواهیم مجرد از بافت شعر خواجه، این دو مفهوم را رویاروی هم قرار دهیم، دست کم، تقابل‌شان تقابل موازی‌ها نیست. و این را همه کس می‌داند که «کلمه» در شعر است که معنی دقیق خود را می‌یابد نه در فضای مجرد ترکیب اصوات آن. «عقل» و «کفایت» — چنانکه پس از این خواهیم دید — تقابل‌شان، از نوع تقابل موازی‌ها نیست، زیرا حافظ «عقل» را — به مناسبت اینکه شراب موجب زوال عقل، در کاربرد اصطلاحی آن می‌شود — به شیوه طنزآمیز خویش، در مفهوم مورد نظر خود، به کار برده است و آن همان «هوشیاری حاصل از مستی» است. بار دیگر به این مسأله، با توضیحات بیشتری خواهیم پرداخت.

سه: اگر از حوزه تقابل‌های صوری بگذریم، مجموعه عناصر متقابل را

به اعتبارهای مختلف منطقی، در کُلّ غزل سلمان، می توان در این مفاهیم مشخص کرد:

۱. من [و] تو
۲. ناز [و] ستم
۳. ستم [و] شکایت
۴. جور [و] عتاب
۵. عنا [و] عنایت
۶. پادشاه [و] درویش
۷. نظر [و] چشم
۸. پا [و] دست
۹. سرگردان [و] توفیق
۱۰. توفیق [و] هدایت

که اگر هم، در بعضی موارد، تقابل آنها تقابل تضاد باشد تضادی است که در سنتِ شعری و زبانیِ قبل از سلمان وجود داشته است و او به خلق فضایی ویژه ترکیب این تضادها پرداخته است: پادشاه [و] درویش یا من [و] تو. در دیگر موارد هم که تقابل، تقابل موازیهاست: نظر و چشم / جور و عتاب / ناز و ستم. تنها، در عنا / عنایت، نوعی تقابل تضاد وجود دارد که برگرفته شده از زبان گفتار و عرف اهل زبان است؛ یا نوعی جناس.

در شعر حافظ این تقابلهای به لحاظ کمیّت، در حدّی است که در مقابل آن، باید شعر سلمان را فراموش کنیم. و بلحاظ کیفیت نیز در حدّی است که در تاریخ شعر فارسی نه مقدّم دارد و نه تالی. اینک نگاهی می افکنیم به مجموعه تقابل ها در شعر حافظ :

۱. من [و] انکار شراب

۲. شراب [و] عقل
۳. عقل [و] کفایت
۴. عقل [و] جهل. در فرهنگ اسلامی عقل نقطه مقابل جهل است نه علم می‌گویند: «عقل و جهل» نه «علم و جهل».
۵. عقل [و] مستی
۶. شراب [و] تقوی
۷. تقوی [و] دف
۸. دف [و] چنگ
۹. شب‌ها [و] این زمان
۱۰. راه زدن (قطع طریق) [و] تقوی، بهمان معنی «شد رهن سلامت زلف تو وین عجب نیست»
۱۱. تقوی [و] راه زدن (در موسیقی) به همان معنی «راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد».
۱۲. راه زدن (موسیقی) [و] چنگ و دف
۱۳. راه زدن [و] سربراه آوردن
۱۴. سربراه آوردن [و] هدایت
۱۵. هدایت [و] راه بردن
۱۶. راه بردن (رفتن و حرکت) [و] موقوف بودن (ایستادن). عشق کاری است که موقوف هدایت باشد.
۱۷. رهایی [و] بندگی، در شکل «بندۀ پیر مغانم که ز جهلم برهاند»
۱۸. پیر مغان [و] ولایت
۱۹. ولایت [و] عنایت با توجه به «سبقت العناية فی البدایه فظهرت الولاية فی النهایه»^{۳۹}

۲۰. پیرمغان [و] میخانه
 ۲۱. میخانه [و] مستوری با توجه به اینکه مستوری، صفت
 اولیاء است: اولیائی تحت قبابی^{۴۰}
 ۲۲. غایت [و] میخانه^{۴۱}
 ۲۳. مستوری [و] مستی
 ۲۴. زاهد [و] عُجب
 ۲۵. عُجب [و] نماز
 ۲۶. نماز [و] مستی
 ۲۷. من [و] مستی
 ۲۸. مستی [و] من
 ۲۹. تو [و] من
 ۳۰. من [و] زاهد
 ۳۱. عشق [و] زهد

(۴۰) همانجا، ۶۳۶/۲.

(۴۱) شاید برای بسیاری از خوانندگان، تقابل و رابطه میخانه و غایت نیازمند توضیح باشد. و این نکته ای است که هیچ یک از مفسران حافظ (تا آنجا که به یاد دارم) به آن توجه نکرده اند: غایت در اصل لغت بمعنی عَلم و درفش است و مشهورترین معنی آن عَلم و درفشی بوده است که میفروشان بر در میکرده خویش می زده اند تا نشانه ای باشد. و این معنی در تمام فرهنگ های معتبر عربی به فارسی و عربی به عربی منعکس است. در منتهی الارب گوید: غایت: عَلم و رایت خمار. و در السامی فی الاسامی، تألیف میدانی نیشابوری (متوفی ۵۱۸) گوید: الغایة: عَلمی که [می فروشان] بر در دکان بزنند نشان را. (چاپ عکسی بنیاد فرهنگ ایران ۲۰۳) و در البلغة تألیف ادیب یعقوب گردی نیشابوری (متوفی ۴۷۴) نیز در بحث از لوازم دکه: میفروش گوید: غایت عَلمی که بر در دکان بزنند نشان را (چاپ مینوی، بنیاد فرهنگ ایران ۱۲۵) در لسان العرب نیز به همین معنی آمده است و نیز رجوع شود به فرهنگ عربی به انگلیسی لین، در کلمه غایت و نیز عقاب. با توجه به این نکته یکبار بیت حافظ را، از نو، بخوانیم:

تا به غایت، ره میخانه نمی دانستم

ورنه مستوری ما تا به چه غایت باشد؟

۳۲. زهد [و] رندی

۳۳. مست [و] حکیم (صاحب خرد)

که مجموعهٔ تقابل‌های سلمان ۱۰ به ۷ بود و در شعر حافظ نسبت ۳۳ به ۷ است. بلحاظ کیفی نیز غالب این عناصر که رویاروی یکدیگر قرار گرفته و در سراسر اجزای غزل منتشرند، تقابل‌شان از نوع تقابل تضاد یا تقابلی دو امر سلبی و ایجابی (تناقض) است و هر گروهی از یک منظومهٔ فکری یا فلسفی یا جهان‌بینی برخاسته است. مجموعهٔ «شریعت اسلامی» در مقابل «مجموعهٔ مزدایی و مُغانگی» و مجموعهٔ «خِرد» در مقابل مجموعهٔ «مستی» و مجموعهٔ «عشق» در مقابل مجموعهٔ «زهد». آزاد رها کردن خواننده و شنونده در چنین فضای رنگارنگ و متضادی، اوج هنر حافظ است. و خاستگاه این جمال‌شناسی، چیزی نیست جز همان کشش و میلی که نسبت به آزادی در ضمیر حافظ نهفته است و خواننده را با خویش به این رهایی دعوت می‌کند: «ارادهٔ معطوف به آزادی».

آنچه در بررسی این تقابل‌ها، بعنوان عناصر سازندهٔ ساخت درونی و بُرش عمقی شعر حافظ، قابل ملاحظه است، تنها تنوع و کثرت تقابلها نیست، بلکه رابطه‌ای است که غالب اجزای مجموعه با یکدیگر دارند. و این مهمترین عامل انسجام ساخت درونی شعر حافظ است و سبب پیچیده شدن ساخت شعر او. این پیچیدگی به معنی ابهام و غموض و غیرقابل فهم بودن نیست بلکه بمعنی تجاوز از سطح روابط عادی و مألوف عناصر سازندهٔ شعر است؛ و پیوندی که با روانشناسی مؤلف از یک سو و روانشناسی انسان، بمعنی عام کلمه در طول تاریخ، از سوی دیگر دارد؛ روابطی که در هر بار خواندن، رشته‌های تازه‌ای از آن آشکار می‌شود و خبر از رؤیتی ژرف نسبت به جهان و هستی می‌دهد و آینه‌ای است برای اضطراب‌های متافیزیکی انسان. در حقیقت گردش دایره وار این تقابلها، و شبکهٔ ارتباطی اجزای شعر او، بی‌نهایت است.

اینک بخوبی دانسته می‌شود که مرز «حافظیت» حافظ از کجا آغاز می‌شود. اگر ساخت سطحی شعر را ملاک قرار دهیم، در این چشم انداز، شعر سلمان و حافظ دارای یک نوع ساخت بنظر می‌رسد اما هنگامی که بُرش عمقی ساخت شعر آنان را در نظریه‌گیریم تفاوت از زمین تا آسمان است. شبکه متنوعی از تناقض‌ها و تضادها – که بگونه‌ای کیمیاکارانه، بهم آمیخته شده است^{۴۲} – این ساخت عمقی را در شعر حافظ بوجود می‌آورد و تبدیل به «معیار جمالی»^{۴۳} شعر او می‌شود و با تحوّل حواشی معنایی این شبکه، در طول تاریخ، زمینه دیالکتیکی جمال‌شناسی شعر او را سامان می‌بخشد. چیزی که ریشه در ثنویت ذات انسان دارد و از دیرباز فلاسفه اسلامی و ایرانی به آن توجه داشته‌اند که «اکثر امور انسان و

(۴۲) برای آنکه مفهوم کیمیاکاری او را دریابید به این دو بیت که یکی از مشاهیر متأخرین صوفیه، با همان عناصر شطحی و پارادوکسی شعر حافظ، مرتکب شده است توجه کنید:

«بر در می‌کده رندان قلندر» مائیم
 «که ستانیم و دهیم افسر» شاهان عظام،
 قطب وقتیم و به غبّدیت ما مشغول‌اند
 همه اوتاد عظام و همه ابدال کرام

(مظفرعلیشاه کرمانی، ریاض العارفین هدایت ۳۰۲)

و خیال کرده است شطح یعنی حرفهای بزرگ بزرگ زدن و ادعاهای گزافه و کلان داشتن؛ و مقایسه کنید با این دو بیت حافظ:

بر در می‌کده رندان قلندر باشند
 که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
 خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای
 دست قدرت نگر و منصب صاحب جاهی

در شطح بیش از آنکه «مضمون» و «معنی» مطرح باشد «اسلوب» مطرح است و بهمین دلیل تمام شطح‌های متأخرین صوفیه لوس و بی‌مزه است، چون فقط «ادعا» دارد نه «اسلوب».

دگرگونی احوال او مثنوی [= دارای دوگانگی] و متضاد است»^{۴۴} و این ثنویت را در تمایل متضاد انسان به تشبیه و تنزیه، در حوزه الاهیّات، بخوبی می‌توان دید. قرآن کریم نیز در دو سوی تشبیه و تنزیه، نازل شده است. شاید به همین دلیل ثنویت ذات انسان است که قاطعیّت، دشمنی هنرهاست. و بعضی از فلاسفه را عقیده بر آن بوده است که «شعر» و «ایمان» — به مناسبت قاطعیّتی که در ایمان وجود دارد — جمع نمی‌شوند و قال بعضُ الحكماء: لم يُرَ مُتَدِينٌ صَادِقُ اللَّهْجَةِ مُفْلِقاً فِي شِعْرِهِ: [هرگز دینباوری راستگوی را نتوان یافت که شاعری خوش سخن نیز باشد]^{۴۵}. [که ناگزیر باید آن را به دینباوری کلیشه‌ای تفسیر کرد!]

(۴۴) اکثرُ أمورِ الإنسانِ و تصرّفِ احوالِهِ مَثْنَوِيَّةٌ متضادّةٌ، رسائل اخوان الصفا ۱/ ۲۵۹.

(۴۵) کَلَيَاتِ ابوالبقاء، ایوب بن موسی الکفوی، (متوفی ۱۰۹۵) طبع بولاق، ۱۲۸۱ هـ. ق. ۲۱۸.



زاهد بودم، ترانه گویم کردی
جلال الدین مولوی

۱

رود کی ورباعی

صاحب المعجم، در خلال حکایتی، اختراع وزن رباعی را به رود کی منسوب کرده است^۱ و تصریح دارد براینکه این وزن از اوزان خاصی است که ایرانیان بوجود آورده‌اند. نظر صاحب المعجم را دیگران هم در طول تاریخ تکرار کرده‌اند^۲ شمس قیس می‌گوید: «در قدیم برین وزن شعر تازی نگفته‌اند و اکنون مُخَدَّثانِ اربابِ طبع بر آن اقبالی تمام کرده‌اند و رباعیات تازی در همه بلادِ عرب شایع و متداول گشته است.»

از طرز تعبیر او پیداست که سابقهٔ رباعی سُرایِی را در زبانِ عربی نزدیک به عصر خودش (قرن هفتم) تصور می‌کرده است. وی متأسفانه هیچ

(۱) المعجم، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و محمد تقی مدرس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران (تاریخ مقلمه ۱۳۳۸) ۱۱۵.

(۲) استاد جلال الدین همائی معتقد است رود کی این وزن را اختراع نکرده است شاید او، اولین کسی است که اشعار ملحون خود را بر این وزن سروده است رود کی و اختراع رباعی (سخنرانی آقای جلال الدین همائی، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران شماره ۳ و ۴ سال ششم، فروردین و تیر ۱۳۳۸ شماره مخصوص رود کی) ۴۸.

نمونه‌ای از رباعی سُرایِ درعربی و سابقه دقیق آن نیاورده است. پرسشی که جای تحقیق دارد این است که بینیم از کی رباعی سُرایِ درعربی رواج یافته، یا دستِ کم اگر از رواج آن صحبت نکنیم از پیدایش نخستین تجربه‌ها درین زمینه بحث کنیم.

قدیمترین جایی که به یاد دارم از سابقه رباعی در زبان عربی بحث کرده است کتاب دُمِیَّةُ الْقَصْرِ ابوالحسن باخرزی (شهید شده به سال ۴۶۷ ه.ق) است که از مهمترین تألیفات ایرانیان در تاریخ ادبیات زبان عربی بحساب می‌آید و ذیلی است بر کتاب یتیمه الدهر ابومنصور ثعالبی نیشابوری (۳۵۰ – ۴۲۹) یکی دیگر از ادیبان بزرگ خراسان که یک نسل قبل از باخرزی می‌زیسته است.

باخرزی در ضمن شرح احوال احمد بن حسین خطیب از شاعران پوشنگ – شهرکی در هفت فرسنگی هرات – می‌گوید: «وی خطیب کراة بود و کراة از نواحی پوشنگ است. وی از فضلا و دهاقین آن ناحیه است و صاحبِ خطّ نیکو و در فارسی و عربی توانا و در میانِ ادیبانِ هر دو زبان مورد احترام. و من از شعر او، جز قطعاتی، که بر وزنِ رباعی نظم کرده است، چیزی به دستم نرسیده است؛ از قبیلِ این سخن او:

قَدْ هَاضَ فَرَاقُهُ فَقَارَى وَاللَّهِ
وَاسْتَهْلَكَ هَجْرُهُ قَرَارَى وَاللَّهِ
أَذْرَى الدَّمِ لَيْلَى وَنَهَارَى وَاللَّهِ
لَمْ يُغْنِ عَنِ الْهَوَىٰ خَذَارَى وَاللَّهِ

و این سخن او:

ابلی جسدی هوی ظلوم جان
قد هَجَّنَ قَدَّهُ قَضِيبَ الْبَانِ

يا مَن اضحىٰ وما له من ثانی
ما ضَرَّكَ لو فَكَّكَ هذا العانی ؟

و من این اسلوب را، پیش ازین نشنیده بودم؛ تا آنگاه که پدرم، رحمه الله، رباعیاتی، برین نمط، از ابوالعباس محمد بن ابراهیم کاتب باخرزی، برای من خواند. از جمله این سخن وی:

قَدْ سَيَّرَنِي الْهَوَىٰ أَسِيرَ الذَّلَّةِ
وَاسْتَهَكَّنِي وَمَا بَجَسَمِي عِلَّةُ
وَاسْتَأْصَلَ وَاسْتَبَاحَ هَجْرِي كَلَّةُ
لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ ٣

به ضمیمه چندین نمونه دیگر از گفتار وی. سپس پدرم، رحمه الله، برین منوال و وزن، نمونه هایی بسیار به نظم آورد، مانند این سخن او:

أَعْظَيْتَكَ يَا بَدْرُ عَنَانَ الْقَلْبِ
لَا زِلْتُ أَرَىٰ هَوَاكَ شَانَ الْقَلْبِ
لَوْلَمْ يَكُنِ الصَّدْرُ صَوَانَ الْقَلْبِ
انْزَلْتُكَ وَاللَّهُ مَكَانَ الْقَلْبِ

آنگاه، باخرزی می گوید: و من گفتم:

قَدْ مَلَّ هَوَايَ فَاْفْتَرَشْتُ الْمَلَّةَ
خِلَ بُوْصَالِهِ تُسَدُّ الْخَلَّةَ

۳) بکار بُردن «لا حول ولا قوة الا بالله»، بعنوان یک مصرع در نیمه دوم قرن چهارم یا اول قرن پنجم، نشان می دهد که از قدیمترین ایام رابطه این عبارت با وزن رباعی مورد نظر بوده است و اینکه بعضی از معاصران ما آنرا، محصول دوره های بعد از شمس قیس دانسته اند، خطاست.

أَذْمِي كَبْدِي بِسَيْفِ هَجْرٍ سَلَّةٍ
مَا آخُورَةٌ عَلَيَّ سُبْحَانَ اللَّهِ!^۴

در مجموع، از سخن باخرزی می‌توان دریافت که وی، با اینکه یکی از بزرگترین جمع‌آوران شعر زبان عربی در عصر خویش بوده و از خلال کتاب او، احاطهٔ عجیب او را به دیوانهای شاعران معاصر او و دوران قبل از وی بخوبی می‌توان دریافت^۵ از جنس رباعی در زبان عربی، جز همین نمونه‌ها، خبری نداشته است و بی‌گمان اگر قبل از ابوالعباس محمد بن ابراهیم باخرزی و احمد بن حسین خطیب پوشنجی، نمونه‌هایی از رباعی در زبان عرب سروده شده بود، او، تا این حد نسبت به نمونه کار اینان اظهار شگفتی نمی‌کرد و در سراسر دُمِيَّةُ الْقَصْرِ نیز، جز همین چند نمونه، شعر دیگری در وزن و قالب رباعی نقل نکرده است و می‌دانیم که با خمری از ادیبانی است که نسبت به رباعی توجه خاص داشته و او خود نخستین شاعری

۴) دُمِيَّةُ الْقَصْرِ وَغُضْرَةُ أَهْلِ الْعَصْرِ، ابوالحسن علی بن حسن الباخری، تحقیق و دراسة الدكتور محمد التونجی، دمشق، تاریخ مقدمه ۱۳۹۱/۱۹۷۱ ج ۲/۹۲۱.

۵) از جمله مواردی که اشتیاق خود را به جمع‌آوری اسناد شعر معاصر خویش نشان داده است در شرح حال ابوعلی ابزون مجوسی از شعرای ناحیهٔ عمان است که می‌گوید سالها در جستجوی آن بودم تا در کتابخانه نظامیه نیشابور آنرا یافتم (دمية القصر ۱/۱۲۰) و این ابوعلی ابزون که بغلط در بعضی چاپهای دیگر ابوعلی بن وَن (چاپ محمد راغب الطباخ) آمده است از شعرای مجوسی آن عصر است که متأسفانه جز منقولات باخرزی شعر زیادی از او باقی نمانده و نام کامل او چنین است: ابزون بن مهبرِ عَمَانِي مجوسی، یک قصیده از او در باب جشنِ مهرگان در یک سفینه خطی قدیمی باقی مانده است. مراجعه شود به جمهرة الاسلام، چاپ عکسی فؤاد سزگین، آلمان ۳۸۸ — ۳۹۰ و در باب نام کامل و ضبط درست نام او مراجعه شود به دمية القصر چاپ سامی مکی العانی (بغداد، ۱۹۷۱ ج ۱/۱۷۹) که در حاشیه از الوافی ج اول ورق ۵ نقل کرده است و مقایسه شود با کشف الظنون ۱/۷۷۲ چاپ استنبول ۱۹۴۱/۱۳۶۰.

است که در زبان فارسی دیوان رباعیات خویش را، قبل از عطار^۶ و قبل از اوحالدین کرمانی در نیمه اول قرن پنجم و مسلماً قبل از ۴۶۷ که سال شهادت اوست، در یک مجموعه جمع آوری کرده بوده است و نام طربنامه بر آن نهاده بوده و نسخه ای از آن دیوان رباعیات او را در قرن هفتم سدیدالدین محمد عوفی در کتابخانه «سرپل» بخارا دیده بوده و چندین رباعی از آن مجموعه طربنامه در کتاب خویش نقل کرده است^۷ و ازین نکته که عوفی در باب او متذکر شده است می توان شیفستگی وی را به رباعی سُرایی بخوبی دریافت. بنابر این نظرو، نسبت به رباعیهای عربی محمد بن ابراهیم کاتب باخرزی — که با اعجاب بدانها نگریسته و می گوید: پیش ازین این اسلوب را نشنیده بودم — دارای کمال اهمیت است.

این ابوالعباس محمد بن ابراهیم کاتب از معاصران ابومنصور ثعالبی (متوفی ۴۲۹) بوده است و کاتب همان ابوالقاسم کثیر که به عنوان شیخ العمید، منوچهری او را مدیح گفته^۸ و در تاریخ بیهقی نامش مکرر می آید^۹ به عنوان صاحب دیوان خراسان و در بعضی ایام متصدی دیوان عرض.

(۶) علاوه بر باخرزی عده ای دیگر از شعرای فارسی زبان نیز بعَلّت حجم زیاد رباعیهایشان، یا بعَلّت اینکه بخش اعظم کار آنها رباعی بوده است دیوان خاص رباعی ترتیب داده اند مثل عطار (مختارنامه، به اهتمام شفیع کدکنی، تهران انتشارات توس ۱۳۵۸) و اوحالدین کرمانی که از مجموعه رباعیات او نسخه های متعدد باقی است و اخیراً توسط دوست فاضل ما آقای ابو محبوب چاپ شده است (تهران، انتشارات سروش ۱۳۶۶) و سحابی استرآبادی که دیوان رباعیات او جدا از دیوان غزلیات اوست (غزلیات چاپ مشهد، بکوشش آقای جواهری ۱۳۴۸) و بیدل دهلوی.

(۷) لباب الالباب، سدیدالدین عوفی، چاپ سعید نفیسی، تهران ۶۸/۱.

(۸) دیوان منوچهری، چاپ دبیر سیاقی، تهران ۱۳۲۶/۳۳.

(۹) تاریخ بیهقی، چاپ دکتر فیاض، انتشارات دانشگاه مشهد، مشهد ۱۳۵۰/۱۰۸.

ثعالبی در تتمه الیتیمه به ذکر احوال و شعر این ابوالعباس محمد بن ابراهیم کاتب پرداخته اما سال تولد و وفات او را نیاورده است.^{۱۰} باخرزی نیز در دمیة القصر شرح حالی از او آورده است.^{۱۱} ولی سال تولد و وفات او را ثبت نکرده است. قدر مُسلم این است که وی در سالهای پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم می‌زیسته است. بنابراین قبل از چهارصد هجری این رباعی سرایی بزبان عربی، در خراسان، رواج داشته است و در قرن پنجم، در روزگارِ باخرزی، شیوع بیشتری یافته است.

پرسش اصلی این است که آیا می‌توان این شاعر باخرزی قرن چهارم و آغاز قرن پنجم را نخستین رباعی سُرایِ زبان عربی در شمار آورد و گفت: وقتی صاحب دمیة القصر، با آن احاطهٔ عجیبش بر شعر عرب، نمونه‌های رباعی محمد بن ابراهیم کاتب باخرزی را نوآیین و تازه یافته و پدرش و خودش به تتبع آن شیوهٔ شعر روی آورده‌اند، پس باید پذیرفت که تا اواخر قرن چهارم چنین تجربه‌ای در زبان عربی انجام نگرفته بوده است.

اما یک نکتهٔ اساسی دیگر را باید برین مسأله افزود و به یک پرسش اساسی تر پاسخ داد:

ابوعبدالرحمن سلمی (متوفی ۴۱۲ ه.ق) که بزرگترین مورّخ احوال و اقوال صوفیه است در کتاب آداب الصحبه و حسن العشرة^{۱۲} خویش سخنی دارد که از آن بعضی نکاتِ مهمّ در باب سابقهٔ رباعی را می‌توان

(۱۰) تتمه الیتیمه، ابومنصور عبدالملک ثعالبی، عنی بنشره عباس اقبال، طهران ۱۳۵۵ ه.ق که سال تألیف کتاب باید بین ۴۲۴-۴۲۹ باشد و دوران زندگی ثعالبی ۳۵۰-۴۲۹ بوده است.

(۱۱) دمیة القصر ۲/۹۲۱.

(۱۲) آداب الصحبة و حسن العشرة، ابوعبدالرحمن سلمی، حققه و علّق علیه م. ی. قسطنطین M. J. Kister بیت المقدس (اورشلیم) ۱۹۵۴/

دریافت و نیز مفهوم دقیق تر آن را. اینک عین گفتار سلمی و ترجمه آن: «وقیل له [ای للجنید] فما بالهم [ای اصحابک] لا یطربون اذا سمعوا القرآن؟ قال: مافی القرآن ما یوجب الطرب و کلام الحق نزل بامر و نهی و وعده و وعید. فهو یقهر. قیل فما بالهم لا یطربون عندالقصاید؟ قال: لانه ممّا عملت ایدیهم. قیل له: فما بالهم لا یطربون (نسخه بدل: یطربون) عندالرباعیات؟ قال: لانه کلام العشاق والمجانین (نسخه بدل: کلام المحبّین والعشاق)» که ترجمه آن چنین است: «بدو [یعنی به جنید] گفتند: چرا ایشان [یعنی: یاران تو] به هنگام استماع قرآن به شادی و طرب نمی پردازند؟ گفت: آنچه در قرآن آمده موجب شادی و طرب نیست و سخن خدای به امر و نهی و وعد و وعید نازل شده و همه مقهور کردن است (=قهر است) گفتند: چرا ایشان از شنیدن اشعار [=قصاید^{۱۳}] به شادی و طرب در نمی آیند؟ گفت: زیرا کاری است که به دست خود انجام داده اند. گفتند: چرا ایشان به هنگام شنیدن رباعیات اظهار شادی و طرب نمی کنند (نسخه بدل: می کنند)^{۱۴} گفت: زیرا کلام عاشقان و دیوانگان است (نسخه بدل: کلام محبّان و عاشقان است).^{۱۵}

از مجموع این سؤال و جواب چند نکته مسلم می شود: یکی این است که در نیمه دوم قرن سوم که دوران حیات جنید (متوفی ۲۹۷)

(۱۳) قصیده، بمعنی مطلق شعر است و ارتباطی با تعریف رایج آن در کتب ادب فارسی ندارد در زبان عربی امروز هم قصیده معادل poem است مراجعه شود به معجم المصطلحات العربیة فی اللغة والادب ، مجدی و هبه و کامل المهندس، مکتبة لبنان، ۱۹۷۹/۱۶۷.

(۱۴) نسخه شهید علی.

(۱۵) مقایسه شود با سخن شمس قیس رازی که می گوید: بسادختر که بر هوس ترانه در و دیوار خانه عصمت خود در هم شکست. بساستی که بر عشق دو بیتی تار و پود عفت خویش برهم گست. المعجم. همان چاپ ۱۱۴.

است^{۱۶} رباعیات برنوعی شعر اطلاق می‌شده است که در مجامع صوفیه بغداد، و طبعاً دیگر بلاد، خوانده می‌شده است و این نوع اشعار، اشعاری بوده است که گوینده مشخصی نداشته است و به اصطلاح اشعار فلکلوری بوده است. حال، این پرسش مطرح می‌شود که این رباعیات — که گویندگان مشخصی هم نداشته است — آیا به چه زبانی بوده است؟ اگر ظاهر امر را در نظر بگیریم و بگوییم به زبان عربی بوده است، این نتیجه حاصل است که در زبان عربی قبل از رودکی (که می‌گویند مخترع رباعی است) رباعی وجود داشته و به نوعی شعر عاشقانه — که سرایندگان نامعلوم بوده‌اند — اطلاق می‌شده است و این دورترین تفسیری است که از این عبارت می‌توان کرد. تفسیر دیگر این است که بگوییم در حلقات صوفیه بغداد که غالباً مشایخ آن از ایرانیان بوده‌اند (مثل حلاج و جنید و شبلی و ابن مسروق طوسی و...) ترانه‌هایی به زبان دری (یا دیگر لهجه‌های ایرانی: فهلویات) خوانده می‌شده است که از زبان توده مردم گرفته شده بوده است. چیزی که این نظر را تا حد زیادی تأیید می‌کند این است که اگر رباعی بزبان عربی منظور بود، می‌باید در خلال متون بازمانده از قرون اولیه تصوف — از قبیل آثار کلابادی و سراج و ابوطالب مکی و سلمی و قشیری و امثال ایشان — دست کم یک نمونه نقل شود چنانکه شعرهای بسیاری از دیگر نمونه‌هایی که در حلقات تصوف خوانده می‌شده است، درین گونه کتب ثبت است، اما حتی یک نمونه هم رباعی بزبان عربی درین کتابها دیده نمی‌شود^{۱۷}.

۱۶) سال وفات جنید را ۲۹۸ و ۲۹۷ ثبت کرده‌اند مراجعه شود به *وفیات الاعیان*، ابن خلکان، چاپ دکتر احسان عباس ۳۷۴/۱.

۱۷) نمونه شعرهای سماعی، یعنی قول‌ها و سرودهایی که در مجالس صوفیه، به آواز خوانده می‌شده است در کتب تصوف از قبیل *اللمع* ابونصر سراج و *احیاء علوم الدین* غزالی، و کتب

ممکن است بعضی از خوانندگان بگویند: از کجا معلوم که در تعبيرات جنید عیناً این اصطلاحات به کار رفته باشد. به این دسته از خوانندگان باید یادآوری کنم که صوفیه، بویژه تا عصر سُلمی و کمی پس از وی، حکایات و اقوالِ مشایخ خویش را، بمانند احادیث نبوی، به عین عبارت و با ذکر سلسلهٔ راویان نقل می‌کرده‌اند و هر کس با متون تصوف آشنائی داشته باشد درین نکته کمترین تردیدی ندارد^{۱۸}

در یکی دیگر از آثار سُلمی، یعنی کتاب طبقات الصوفیة او^{۱۹} نیز در شرح احوال ابوالعباس بن مسروق (یعنی: احمد بن محمد بن مسروق طوسی متوفی در بغداد بسال ۲۹۹) آمده است که: «وُسِّیْلَ عَنْ سَمَاعِ الرَّبَاعِیَّاتِ. فَقَالَ: اِنْ قُلُوْبُنَا قُلُوْبٌ لَمْ تُأَلَفِ الطَّاعَاتِ طَبْعاً وَ اِنَّمَا الْفَتْهَاءُ تَكْلُفًا فَاخْشَى اِنْ اَبَحْنَا لَهَا رَخْصَةً اِنْ تَخْطِیْ اِلَى رَخْصٍ. وَلَا اَرَى سَمَاعَ الرَّبَاعِیَّاتِ اِلَّا لِمُسْتَقِیْمِ الظَّاهِرِ وَالْبَاطِنِ، قَوِی الْحَالِ تَامِ الْمَعْرِفَةِ. که ترجمهٔ آن چنین است: و از وی در باب شنیدن رباعیات پرسیده شد. گفت: همانا دل‌های ما از آن دل‌هاست که با طاعت‌ها، به گونه‌ای طبیعی خوگر نشده است بل از سَرِ تکلف است که الفت یافته. بیم آن دارم که اگر یک رخصت را بر او مباح سازیم به دیگر رخصت‌ها تجاوز کند و من

→

مشابه آنها، به تفصیل نقل شده است و غالباً شعرهایی است بزبان عربی فصیح از سروده‌های مشایخ و گاه، از شعر شاعران عاشق پیشهٔ دورهٔ اسلامی و بندرت از شعر جاهلی. (۱۸) در متون عرفانی بزبان عربی، تا عصر قُشَیری، نیمهٔ دوم قرن پنجم، و حتی اندکی پس از آن، حکایات و مآثورات مشایخ صوفیه، با ذکر یک یک رُوات نقل می‌شود و از قرن ششم به بعد این سنت اندک اندک روی در ضعف می‌نهد و بتدریج فراموش می‌شود و در آثار نویسندگان بعد از مغول، دیگر هیچ توجهی به ناقلان این مآثورات و حکایات نمی‌شود.

(۱۹) طبقات الصوفیه، ابوعبدالرحمن سلمی، تحقیق نورالدین شریبه، جماعة الزهر للنشر والتألیف ۱۳۷۲/۱۹۵۳ ص ۳۳۹.

استماع رباعیات را جز از برای کسانی که ظاهر و باطنی مستقیم دارند و جز برای آنان که بر حالی نیرومند و علمی بتمام هستند، روا نمی‌دارم.» همین مطلب را صاحب رساله التصوف — که احتمالاً از آثار نیمه اول قرن پنجم است — نیز در باب ادب السماع و ماهیته از ابن مسروق نقل کرده و احتمالاً از طریق سلمی.^{۲۰}

چنانکه می‌بینیم، ابن مسروق طوسی نیز یکی از اقران جنید است^{۲۱} و از صوفیان ایرانی و خراسانی قرن سوم مقیم بغداد، و گفتار او نیز تأکیدی است بر آنچه از جنید درین باب نقل کردیم: یعنی این که در مجالس سماع صوفیان، در پایان قرن سوم، خواندن شعرهایی، با همان خصوصیات که یادآور شدیم، و بنام رباعیات، شیوع کامل داشته است و بحث در باب اباحه سماع یا عدم اباحه سماع آن از مسائل مورد اختلاف صوفیان بوده است. و طبیعی است که این مسأله چیزی نبوده است که در همان سالهای پایان عمر جنید و ابن مسروق، یعنی اواخر قرن سوم، شیوع یافته باشد بلکه احتمالاً از اواخر قرن دوم یا دست کم نیمه اول قرن سوم، قبل از تولد رودکی، شیوع و رواج داشته است.

ابونصر سراج (عبدالله بن علی طوسی، متوفی ۳۷۸) که استاد و شیخ ابوعبدالرحمن سلمی بوده است در کتاب اللمع بابی دارد به عنوان: «باب فیمن کره السماع والذی کره الحضور فی المواضع التي یقرؤن فیها القرآن

(۲۰) «رسالة التصوف» این نام یک نام قراردادی است و نام اصلی کتاب معلوم نیست، کتابی است بمری در تصوف، از آثار قرن پنجم، مؤلف احتمالاً از معاصران قشیری است، نسخه خطی شماره ۴۲۵۱ ملک، تهران ورق ۹۲ ا.

(۲۱) احمد بن محمد بن مسروق طوسی، از اصحاب سَری سَقَطی و حارث محاسبی، متوفی ۲۹۸ یا

بالالحن و يقولون القصاید ویتوا جدون» یعنی: «باب اندر کراهیت داشتن سماع و دربارهٔ کسانی که کراهت داشته‌اند حضور در اماکنی را که در آنجا قرآن به الحان خوانند و قصاید (= شعر) گویند و به وجد برخیزند.» درین باب که در عنوان آن سخن از گفتن شعر [يقولون القصاید^{۲۲}] است می‌گوید «و طایفه‌ای دیگر، ازین کار کراهت داشته‌اند و چنین پنداشته‌اند که آن کسی که خود را در معرض استماع این رباعیات قرار می‌دهد، از دو حال بیرون نیست...» و از فحوائِ کلام او نیز دانسته می‌شود که تمام یا بعضی از شعرهایی که درین مجالس خوانده می‌شده است رباعیات بوده است^{۲۳}.

پس می‌توان پذیرفت که:

- ۱ - رباعی، نوعی شعر ایرانی خالص بوده که سالها قبل از تولد رودکی در مجامع صوفیه با آن سماع می‌کرده‌اند.
- ۲ - رباعی، در اصطلاح صوفیه بیشتر بر شعرهای فلکلوری، یا شعرهایی که گویندگانش ناشناخته بوده‌اند، اطلاق می‌شده است و غالباً سرودهٔ مردم عاشق پیشهٔ کوچه و بازار بوده است.
- ۳ - رباعیهایی که در حلقات صوفیهٔ قرن سوم می‌خوانده‌اند، بزبان عربی نبوده است و به احتمال قوی به زبان دری، یا از نمونه‌های فهلویات، بوده است.^{۲۴}

(۲۲) به یادداشت شمارهٔ ۱۳ مراجعه شود و در باب قول القصاید، به معنی شعر گفتن، و مفهوم شعر گفتن به معنی خواندن مراجعه شود به تعلیقات نگارنده بر اسرارالتوحید، چاپ تهران، انتشارات آگاه ج ۲/۴۷۴.

(۲۳) کتاب اللمع، ابونصر سراج طوسی، تحقیق رنولد آلن نیکلسون، بریل لیدن، ۱۹۱۴ ص ۲۸۹-۹.

(۲۴) تا عصر احمد غزالی (متوفی ۵۲۰) قوالی به شعر فارسی، در خانقاه‌های بغداد، هنوز رایج بوده

۴ — رباعی، در زبان عربی، نخستین بار توسط شاعران ایرانی و خراسانی پایان قرن چهارم و آغاز قرن پنجم، سروده شده است و تا آن تاریخ در زبان عرب سابقه نداشته است.

→

است. «وَمَا يُحْكِي عَنْهُ [ای احمد الغزالی] أَنَّهُ حَضَرَ لَيْلَةً فِي مَسْجِدِ الشُّونِيزِيِّ بَيْنَ الصُّوفِيَّةِ فَحَضَرَ مِنْ يَفْتَى. فَغَنَّى بِالْعَجْمِيَّةِ. فَقَامَ الشَّيْخُ أَحْمَدُ وَهُوَ مُتَوَجِّدٌ وَوَقَفَ عَلَى رَأْسِهِ وَرَجَلَاهُ فِي الْهَوَاءِ. فَلَمْ يَزَلْ كَذَلِكَ وَالنَّاسُ وَقُوفٌ إِلَى أَنْ مَضَتْ طَائِفَةٌ كَثِيرَةٌ مِنَ اللَّيْلِ...» یعنی: و از جمله چیزهایی که از احمد غزالی حکایت می‌شود یکی این است که وی شبی در جمع صوفیان، در مسجد شونیزی (مسجد معروف و تاریخی بغداد) حضور داشت پس قوالی از راه در رسید و به زبان فارسی سرودن آغاز کرد. شیخ احمد به وجد کردن برخاست و سر بر زمین نهاد، در حالی که پاهاى او در هوا بود و همچنان تا چند پاس از شب، مردمان ایستاده بودند و می‌نگریستند... *مناهج التوسل فی مباحج السبل*، تألیف عبدالرحمن بن محمد بسطامی، ۹۲ چاپ مطبعة الجوائب، قسطنطنیه ۱۲۹۹ هـ. ق. این کتاب از تالیفات قرن هشتم و اوایل قرن نهم است.

نکته‌ای در استمرار اوزان غیر عروضی

بحث در باب چگونگی شعر ایرانی قبل از اسلام دشوار است، حتی اگر مشکل کمبود اسناد بازمانده را در نظر بگیریم باز هم دشوار است زیرا در باب همهٔ مسائل شعر از روی شکل مکتوب آن می‌توان داوری کرد (از قبیل بودن یا نبودن قافیه و ردیف و نوع صنایع یا آنچه به تصاویر و مفاهیم آن مرتبط می‌شود) اما در باب موسیقی شعر (بمعنی وزن آن) جز از راه گوش نمی‌توان سخن گفت^۱ و این نیازی به استدلال ندارد، کافی است یکی از معروف‌ترین و رایج‌ترین ترانه‌های عامیانه را، برای کسی که آن

۱) از جمله عباراتی که از سلمان فارسی نقل کرده‌اند، یکی سخن اوست در روز سقیفه که از وی نظر خواستند و او گفت:

کویم اگر شنوید

و بعد که پرسیدند، چه شد. گفت:

گفتم اگر بکار برید

که در آن هم نوعی وزن احساس می‌شود و هم نوعی قافیه دارد و احتمالاً شعریا مثلی منظوم بوده که وی بدان تمثیل جُسته است. اینک عین عبارت رافعی، درین باب: لَمَّا كَانَ يَوْمَ السَّقِيفَةِ
←

را اصلاً نشنیده، بنویسید و از او بخواهید که وزن آن را پیدا کند، مثلاً وزن این ترانه که خیلی هم به وزن عروضی رباعی نزدیک است:

بادا بادا ایشالاً مبارک بادا!
ای عروس خانم چه خوش گلی ماشالاً
لا حول ولا قوة الا بالاً

کلمات: مبارک، عروس، خانم، ماشالا، لا (در جمله «ولاقوة» بر خلاف «لا» در «لا حول») هر کدام به نوعی تلفظ و بقول بعضی قدما کشیده میشوند که اگر آنها را از بافت ترانه خارج کنیم و در گفتار عادی بخواهیم بکار ببریم هرگز بدان گونه تلفظ نمی‌کنیم. حتی نیازی به سپردن شکل مکتوب این ترانه و دادن آن به شخصی که آن را نشنیده باشد ندارد، خود شما که بارها آن را شنیده‌اید و بدان ترنم کرده‌اید یکبار صورت مکتوب آن را به همان گونه که صورت مکتوب این بیت را قرائت (و نه ترنم و تغنی) می‌کنید:

ای کاش که جای آرمیدن بودی
یا این ره دور را رسیدن بودی

قرائت کنید، تفاوت دو نوع استعمال موسیقایی کلمات را احساس می‌کنید، بیت خیام را می‌توانید بدون هیچ گونه آوازی و ترنمی فقط قرائت

→

اجتمعت الصحابة على سلمان الفارسی رضی الله عنه فقالوا: «یا ابا عبدالله! إنَّ لَكَ سنك ودينك وعلمك وصحبك من رسول الله (ص) فقل فی هذا الامر قولاً یخلد عنك» فقال:

کویم اکر شیوید

ثم غرا عليهم. فقالوا: «ما صنعت [یا] ابا عبدالله!» فقال:

گفتم اکر بکار برید

ثم انشاء يقول...» (التدوين رافعی، نسخة اسکندریه، ورق ۱۹)

کنید و شنونده از آن احساس وزن کند، اما ترانه «بادا بادا...» را اگر فقط قرائت کنید یعنی کلمات را همانگونه‌ای تلفظ کنید که در بافت عادی گفتار تلفظ می‌کنید چیز ناموزونی نثر گونه، از آن حاصل می‌شود و این همان چیزی است که بعضی از قدمای ناآشنا به وزن شعر ایران پیش از اسلام و ترانه‌های دوره اسلامی، در باب آن گفته‌اند که ایرانیان: «کلمات را می‌کشند و کوتاه و بلند می‌کنند تا با آهنگ تطبیق کند. بنابر این چیز ناموزونی را بر چیزی موزون قرار می‌دهند.»^۲

بی‌گمان، نظر فارابی متوجه شعر ایرانی قبل از اسلام یا ادوار نخستین اسلامی است، وقتی می‌گوید: «بعضی از امم نغمه‌هایی را که شعر بدان ملحون کنند، جزء شعر قرار دهند درست بمانند بعضی از حروف آن. تا بدانجا که اگر کلمات — بدون لحن — پیدا شود، وزن آن از میان رفته است؛ درست بمانند هنگامی که حرفی از حروف آن افتاده باشد که افتادن آن حرف موجب از میان رفتن وزن است. و بعضی از امم، نغمه‌ها را بمانند حروف قول [= کلمات] قرار ندهند بلکه فقط به حروف، به تنهایی، قرار دهند مانند

(۲) ابن رشيق قيروانی، العمده ۳۱۴/۲ گویا اصل سخن از جاحظ (۱۶۳-۲۵۵) است که نویسندگان دیگری از قبیل ابو هلال عسکری، الصنائعین ۱۳۸ هم آن را نقل کرده‌اند. نکته قابل یادآوری این است که ابوحاتم رازی (متوفی ۳۲۲) که یکی از داعیان اسماعیلی منطقهری و خود ایرانی است در کتاب الزینه ۱۲۲ پس از آوردن مطلبی شبیه سخن جاحظ می‌گوید: «آنچه ایرانیان اکنون (پایان قرن سوم و آغاز قرن چهارم هجری) می‌گویند تقلید شعر عرب است، بتکلف». و ازین تعبیر او می‌توان دریافت که هنوز، تا روزگار او، سروده‌های ایرانیان شناور میان عروض عربی و وزن هجائی بوده است و به تعبیر دیگر هنوز عروض عرب بر شعر فارسی انطباق کامل نیافته بوده است. ما عبارت ابوحاتم را از مقاله آقای علی اشرف صادقی در مجله معارف، دوره اول، شماره ۲ (مرداد — آبان ۱۳۶۳) تحت عنوان «نخستین شاعر فارسی سرای...» صفحات ۸ — ۸۷ نقل کردیم.

اشعار عرب»^۳ و باتوجه به گفته فارابی شاید بتوان گفت که علتِ باقی نماندن نمونه‌های شعر ایرانی از دوره قبل از اسلام و عصر نخستین اسلامی همین باشد که به علتِ اتکای این نوع شعر بر لحن و آواز، غیرقابل ثبت و کتابت بوده است. یعنی فقط و فقط، به همراه لحن، قابل نقل بوده است و قدما وسیله‌ای برای ثبت الحان (مثل نُتِ موسیقی) نداشته‌اند. بویژه در قرون اولیه اسلامی. خانم پروفیسور ماری بویس، در مطالعه دقیق‌تری که بر استمرار شعر خُنیاپی ایرانی کرده است می‌گوید: شعر ایران تا سقوط ساسانیان شفاهی بوده است.^۴ و همو معتقد است که شعر خُنیاپی ایران پس از شکست ایرانیان کاملاً از میان نرفته و رودکی، در حقیقت، ادامه آن است.^۵ خانم بویس حتی ویس و رامین را در اصل پارتی آن یک اثر شعری می‌داند^۶ زیرا در دوره اشکانی شعر و موسیقی یکی بوده است.^۷

در بسیاری از شعرهای بازمانده از دوره نخستین پیدایش شعر دری در عصر اسلامی نیز وضع چنین است، یعنی در شعرهایی از نوع:

امروز بهر حالی بغداد بخارا است

کجا میر خراسان است پیروزی آنجاست^۸

(۳) فارابی، جوامع الشعر، ضمیمه تلخیص کتاب ارسطو طاليس فی الشعر، تألیف ابوالولید بن رشد، تحقیق الدكتور محمد سلیم سالم ۱۳۹۱/۱۹۷۱ القاهره ۱۷۲ و کتاب الشعر لابن نصر الفارابی، تحقیق الدكتور محسن مهدی، چاپ شده در مجله الشعر، چاپ بیروت ۱۹۵۹ شماره ۱۲ صفحه ۹۱.

4) Boyce, M., *the Partian gôsan and Iranian tradition*, in JRAS 1957, P. 32.

5) Ibid, P. 36. 6) Ibid, P. 38.

(۷) شاعر خُنیا گران عصر اشکانی را گوسان می‌خوانده‌اند و بعضی از اهل ذوق خواسته‌اند میان اشک و عاشیق (گوسان‌های معاصر ایرانی در آذربایجان که یکی از قلمروهای اصلی اشکانیان بوده است) ارتباط برقرار کنند: [اشک / آشیک / عاشیق] که در حد یک نظریه قابل تأمل است و از طریق آشفاباد (عشق آباد) و اشک و ارشک قابل تأیید است زیرا عشق‌آباد در محلی قرار دارد که از مراکز عمده اشکانیان بوده است. (۸) اسرار التوحید، چاپ انتشارات آگاه، ۳۶/۱.

یا این شعر از رودکی:

ملکا جشن مهرگان آمد
جشن شاهان و خسروان آمد
خز بجای ملحم و خرگاه
بدلِ باغ و بوستان آمد
مورد بجای سوسن آمد باز
می بجای ارغوان آمد
تو جوانمرد و دولتِ تو جوان
می به بختِ تو جوان آمد^۹

که شمس قیس در مورد وزنِ آن معتقد است باید کلمات حَزْ
بجایِ و میّ مشدد تلفظ شود تا وزن بهنجار شود اما جای تردید باقی است
که در فاصله سه قرن که از عصر رودکی تا روزگار اوست، چه سندی
برای مشدد خواندن این کلمات وجود داشته است؟ می‌توان تصور کرد که با
نوعی کشیدن هجاها و نه مشدد کردن کلمات وزن را سامان می‌داده‌اند.
بهرحال، در بعضی موارد ما ناگزیریم، بقول قدمای مزبور، بعضی کلمات
را کش بدهیم تا وزن و موسیقی شعر محفوظ بماند. این کار، یعنی
کش دادن کلمات برای حفظ موسیقی شعر و به اصطلاح وزنِ آن، یک
سنتِ چند هزار ساله ایرانی است و گویا تمام شعرهای قبل از اسلام
ایران، دارای همین خصوصیت بوده است و این ضرورتاً بمعنی هجایی
بودن یا تکیه‌ای بودن شعر قدیم ایرانی نیست می‌تواند نوعی وزن عروضی
باشد، عروضی که با کشش بعضی هجاها، کمال خود را باز می‌یابد.
چیزی که در اینجا منظور اصلی بحث است یادآوری این نکته است که

(۹) المعجم، به تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، ۳۰۲

گویا ایرانیها تصویری از شعر جز در شکل سرود و ترانه و... انواعی که فقط با آواز خوانده می‌شود و در آن کلمات در مواردی کشیده می‌شود نداشته‌اند، یعنی در ایران «شعر سرودن» مفهوم داشته نه «شعر گفتن» منظورم از «شعر سرودن» بوجود آوردن شعری است که با موسیقی بوجود می‌آید و با موسیقی ادامه حیات می‌دهد و منظورم از «شعر گفتن» شعری است که می‌تواند همراه موسیقی باشد ولی ضرورتاً چنین الزامی ندارد و می‌تواند به قول قدما «ادا» شود یعنی قرائت شود بدون کوچکترین ارتباطی با موسیقی، همان کاری که ما الآن در محاورات خود هر روز، ده‌ها شعر را بر زبان می‌آوریم و در آن کوچکترین کوششی برای همراه کردن آن شعرها با موسیقی و آهنگ نداریم.

در زبان عرب جاهلی، که شعر در آن کار بُرد غیر موسیقایی نیز داشته یعنی ضرورتاً همراه موسیقی نبوده و غالباً قرائت و «ادا»^{۱۰} می‌شده است و گاهی هم آن را با موسیقی و غنا همراه می‌کرده‌اند فعلی آن «شعر گفتن» یعنی «قول الشعر» و «انشاد الشعر» بمعنی گفتن و بر زبان آوردن آن بوده است و در ایران — که شعر جز در ارتباط با موسیقی و لحن‌های مربوط بدان مفهومی

۱۰) ادا کردن را قدما در مفهوم قرائت شعر، به گونه‌ای که همراه با آواز و موسیقی نباشد و در عین حال بگونه‌ای خاص توجه حاضران و مخاطبان را جلب کند بکار می‌برده‌اند. عطار در مصیبت نامه (چاپ زوار ۴۹) گوید:

مصطفی کو بود دل جان راز قدر
منبری بنهاد حسان را ز قدر
بر سر منبر فرستادش پگاه
تا ادامی کرد شعر آن جایگاه

و در کتاب حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر از آثار نیمه اول قرن ششم نیز بهمین معنی قرائت شعر بر جمع آمده است (چاپ انتشارات آگاه، تهران ۱۳۶۶ صفحه ۱۲۲).

نداشته — فعل آن «شعر سرودن» بوده است، ایرانیان این تصور خود را از «شعر سرودن» حتی بر تعبیر عربی «شعر گفتن» [قول الشعر وانشاد الشعر] تسری داده‌اند و «قول» را در معنی «سرود» و «قوال» را به معنی خنیاگر و کسی که شعر را به آواز می‌خواند به کار برده‌اند در صورتی که در اصل زبان عرب جاهلی چنین مفهومی نداشته است و در اشتقاقات «انشاد» و «قول» در ادب جاهلی و در قرآن و حدیث و متون بازمانده از دوره نخستین اسلامی، چنین بار معنایی بی وجود ندارد. بعدها تحت تأثیر «شعر سرودن» و ترجمه آن به «قول الشعر» و «انشاد الشعر»، قول و انشاد و نشید و انشوده اندک اندک، بمعنی سرودن و سرود شیوع یافته بویژه در ادبیات صوفیه. و گویا همین نکته مورد توجه ابو حاتم رازی متوفی (۳۲۲ ه.ق) بوده است که می‌گوید: اصلاً در میان عجم (ایرانیان) واژه‌ای به مفهوم شعر و شاعر وجود ندارد.^{۱۱}

قابل یادآوری است که بعضی از محققان تصور کرده‌اند که در کلمه «انشاد» عربی مفهوم به آواز خواندن و تغنی و ترنم وجود دارد و تصور کرده‌اند که این فعل از کلمه «نشید» بمعنی سرود گرفته شده است، از جمله شادروان عباس اقبال ضمن مقاله‌ای می‌گوید: در غالب السنه عالم وقتی می‌خواهند بگویند شاعر شعری گفته گویند شعری خوانده [مرحوم اقبال در اینجا ناظر به خواندن به آواز است] چنانکه عرب گوید انشد شعرا (انشد از نشید مشتق است و نشید به معنی سرود و آواز است) در فارسی گوییم قصیده‌ای سروده...^{۱۲} در صورتی که چنین نیست و نشید در ریشه اصلی

(۱۱) کتاب الزینه، ۱۲۲. به نقل علی اشرف صادقی در مقاله پیشین.

(۱۲) عباس اقبال آشتیانی شعر قدیم ایران در شعر و موسیقی در ایران، کریستن سن و عباس اقبال،

کوچکترین ارتباطی با سرودن و همراه آواز و موسیقی خواندن نیست بلکه مطلق یاد کردن و برزبان آوردن است چنانکه احمد بن فارس (متوفی ۳۹۵) که از زبان‌شناسان بزرگ در زبان عرب بشمار می‌رود در معجم مقاییس اللغة گوید: النون والشین والذال اصل صبیح یدل علی ذکر شیئ و تنویه. ونشد فلان فلاناً قال: نشدتک الله ای سألتک بالله وتلخیصہ: ذکر تک الله تعالی ومنه انشاد الشعر وهذکره و لتنویه به. « یعنی ماده نشد در زبان عربی اصیل است و استعمال کهن دارد بمعنی یاد کردن چیزی و به گونه ای بلند آن را برزبان آوردن است و نَشَدَ فلانُ فلاناً، یعنی فلان مرفلان را گفت: خدا را که... و بطور خلاصه یعنی: خدای را به یاد تومی‌آورم... و از همین ماده است «انشاد الشعر» که بمعنی یاد کردن شعر و با صدای بلند آن را برزبان آوردن است.^{۱۳} و چنانکه می‌بینید در ماده اصلی این کلمه آواز و سرود و موسیقی وجود ندارد و اصل آن یاد کردن است. البته در دوره‌های بعد نشید و انشوده و امثال آن بمعنی سرود و شعری که با آواز همراه باشد به کار رفته و آن احتمالاً متأثر از تعبیر سرودن شعر است در فارسی. بهر حال تا آنجا که بیاد دارم در زبان عرب جاهلی فعلی برای شعر گفتن وجود ندارد که در آن معنی همراهی با موسیقی وجود داشته باشد به همین دلیل شاعر دوره جاهلی

→ نشر فرهنگ و هنر ۱۳۶۳ صفحه ۱۹. خاورشناس فرانسوی د. ر. بلاشر، در تاریخ ادبیات عرب خویش

Regis Blachéré: *Histoire de la littérature arab.*

نیز همین نظر را دارد و میان ماده نَشَدَ و نوعی ترتیل یا ترنیم hymne ارتباط قائل است و استناد او به گفتار صاحب لسان العرب است که البته فرهنگی است نه چندان کهن و اعتبار سخن ابن فارس را ندارد. مراجعه شود به تاریخ الادب العربی، د. ر. بلاشر، ترجمة الدكتور ابراهیم الکیلانی، دارالفکر، ۱۹۸۴ دمشق ۴۰۰-۳۹۹.

(۱۳) معجم مقاییس اللغة. چاپ عبدالسلام محمد هارون ۵/ ۳۰ - ۴۲۹.

وقتی خواسته است به اهمیت جانب موسیقایی شعر اشاره کند می‌گوید:

تغن فی کل شعرانت قائله

ان الغناء لهذا الشعر مضممار^{۱۴}

یعنی چون خواهی شعری بگویی بدان تغنی و ترنم کن و اگر شعرو موسیقی در عربی، مثل ایران عصر ساسانی آمیختگی می‌داشت، وی چنین سخن نمی‌گفت. دلیل دیگر اینکه وقتی نابغه، قصیده دالیه خود را گفته بود، بعداً که به یثرب آمد و دید آن را با آواز می‌خوانند متوجه عیب حرکات قوافی آن گردید و آن را اصلاح کرد.

باز گردیم به اصل موضوع که پیوستگی مفهوم شعر و موسیقی در ایران عصر ساسانی (و بطور کلی ایران قدیم) بود.

حتی امروز هم شما نمی‌توانید این ترانه‌های محلی را، آنها که در عروض عربی جا نیفتاده، جزیه آهنگ خاص آن بخوانید یعنی محال است که بتوانید همان ترانه «بادا بادا مبارک بادا» را به اصطلاح «ادا» و دکلامه کنید خودتان هم خنده‌تان خواهد گرفت اگر چنین کاری در تنهایی بکنید آن کلمات در آن زنجیره معین، حتی در ذهن هم، با همان کش آمدنهای خاص است که طبیعی است تا چه رسد به وقتی که بر زبان جاری شود.

در باب اینکه عروض عربی آیا اصلاً در ایران بوده یا در دوره اسلامی تقلید شده و بر فرض دوم در باب چگونگی مسلط شدن این نوع وزن بر شعر ایرانی و فارسی بحث‌ها بسیار است و هنوز هم بحث جدی و مستندی انجام نگرفته است^{۱۵} اما فرض رایج‌تر را در نظر بگیریم که عروض عربی اندک اندک بر

۱۴) دیوان حسان بن ثابت، حقه و علّق علیه الدكتور ولید عرفات، دار صادر، ۱۹۷۴ بیروت ۲۰/۱،

۱۵) Lazard, G. «The Rise of the New Persian Language». in the Cambridge History of Iran Vol IV, P 615-16

شعر فارسی تسلط یافته و عرصه را بر عروض ایرانی (عروض شعر قبل از اسلام) بتدریج تنگ کرده و اندک اندک آن را در شعر رسمی از میدان بدر برده است.

پرسش اصلی این است که این کار چگونه انجام شده است؟ و در چه مراحل بوده است؟ فرض کنیم همان خسروانی باربد که ابن خردادبه نقل کرده است و یا سرود آتشکده کرکوی نمونه وزن شعر ایرانی قبل از اسلام باشد و شعر «آهوی کوهی در دشت چه گونه دودا» هم نمونه شعر عروضی دوره اسلامی، آیا با پیدا شدن «آهوی کوهی...» دیگر کسی (به عوام و ادبیات عامیانه کاری ندارم) شعر غیر عروضی (منظور عروض عرب است) نگفته است؟

از نمونه های این شعرها که جانب موسیقایی آن چیزی است جز اوزان عروض عرب، علاوه بر ترانه ها و فهلویات و خسروانیهای باربد، بعضی آثار است که تا کنون تلقی موزون از آنها نشده است و می تواند در جدول این گونه شعرها قرار گیرد: باعتبار اینکه وزن اینگونه آثار فقط در همان کشیده خواندن بعضی کلمات ظاهر می شود و ممکن است در بعضی خصوصیات باترانه های عامیانه مشترک نباشند:

۱ — پلی میان شعر هجایی و عروضی: شادروان استاد احمد علی رجائی بخارائی، در کتابخانه آستان قدس رضوی به ترجمه ای کهنسال از قرآن کریم دست یافت که آن را با عنوان «پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی

→ بعضی از محققان معاصر، دوره انتقال وزن شعر فارسی را از عروض قدیم، به عروض عربی، در خراسان و ماوراءالنهر و از اوایل قرن سوم، دانسته اند. سید حسن تقی زاده، فردوسی و شاهنامه او، به اهتمام حبیب یغمائی، تهران انجمن آثار ملی ۱۳۴۹ حاشیه صفحه ۱۳۶

در قرون اول هجری «منتشر ساخت»^{۱۶} این کتاب ترجمه‌ای است آهنگین از حدود دو جزء از اجزاء قرآن کریم و در نخستین دیدار، خواننده متوجه کوششی که مترجم در جهت آهنگین کردن ترجمه خویش داشته است، می‌شود و با دیگر ترجمه‌های قدیمی قرآن ازین جهت متفاوت است. گرچه در ترجمه نسفی نیز لحن آهنگین و سجعهای پی در پی مترجم، کاملاً چشم‌گیر است، اما به لحاظ طرح آوایی (واکی) اجزای جمله‌ها این کتاب، تمایزی خاص دارد و ترکیبی است از عبارات غیر موزون و موزون که گروه عبارات موزون خود در دو نوع جداگانه قابل بررسی است: سطرها یا مصراعهایی که به یکی از بحور عروضی تعلق دارد، و سطرهایی که دارای نوعی وزن هجایی است و بسیار شبیه است به حال و هوای موسیقایی «شهنامه سلجوق» که پیش ازین در باب آن سخن گشتیم، اینک نمونه‌هایی از هر دو کتاب برای مقایسه:

(۱) از پلی میان شعر هجایی

گفتا وامن در خانه این بودست
مرا بازو جرم همین بودست
گفتم باری واسوی من نگر
گفتا ما را عادت جزین بودست^{۱۷}

(۲) از شهنامه سلجوق:

(۱۶) پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی، در قرون اول هجری، ترجمه‌ای آهنگین از دو جزو قرآن مجید به اهتمام و تصحیح دکتر احمد علی رجائی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۵۳.

(۱۷) همانجا، ۶۸ که ترجمه آیات ۳۱/۱۲ (سوره یوسف) است.

برخشد نورش در ملکوت از قدیم
شد اقلیم او بر راه مستقیم
بود رها کار هم داروی سخنش
شد رافع ضلالت خلقِ حسنش^{۱۸}

۲ — در بعضی از متون قدیم، گاه عباراتی هست که کاتبان این آثار در طرز نگارش آنها فواصل و سطر بندی خاص شعر را (دست کم در بعضی نسخه های کهن) رعایت کرده اند مانند این پاره از سوانح احمد غزالی که در یکی از قدیمترین نسخه های آن (مورخ / ۶۸۸) به همینگونه که ما در اینجا نقل می کنیم کتابت شده و نوعی سطر بندی شعری در آن رعایت شده و طول مصراعها و تکرار و ترجیع بعضی کلمات یادآور یک اثر منظوم است، اگر چه ما از آن احساس وزن نمی کنیم، شاید این گونه موارد، مواردی بوده است که به نوعی خاص آنها را ترنم می کرده اند، همانگونه که تا همین اواخر مناجاتهای منسوب به خواجه عبدالله انصاری را (نظم و نثر) به آواز می خواندند، آنهم گونه ای از ترنم به نثر بوده است، بگذریم اینک یک قطعه از همان نثرها یا نظم ها به همان شیوه ای که کاتب قرن هفتم کتابت کرده است:

فصل

او مرغ خود است و آشیان خود است
و ذات خود است و صفات خود است
پرّ خود است و بال خود است
هوای خود است و پرواز خود است

(۱۸) مراجعه شود به صفحات ۵۲۸ — ۵۱۹ کتاب حاضر.

صیاد خود است و شکار خود است
قبله خود است و اقبال خود است
طالب خود است و مطلوب خود است
اول خود است و آخر خود است
سلطان خود است و رعیت خود است
صمصام خود است و نیام خود است
اوهم باغ است هم درخت
هم آشیان است هم مرغ
هم شاخ است هم ثمر^{۱۹}

بی گمان این گونه سخن، نامش هر چه خواهد گوباش، تحت تأثیر اسلوب خطابه و مجالس وعظ احمد غزالی است که مجلس‌های گرم و پرشور او^{۲۰} شیفتگان بسیار داشته و کمندی بوده است که بزرگانی همچون عین القضات همدانی گرفتارش بوده‌اند.

از همین خانواده است، آنچه در رساله رتبة الحیات خواجه یوسف همدانی (۴۰؛ ۵۳۵) از معاصران احمد غزالی آمده است که [انسان سالک]... در اعمال تن منت بیند، در افکار دل کرامت بیند به زبان راز

(۱۹) این شیوه کتابت این قطعه است در نسخه مورخ ۶۸۸ که در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران محفوظ است و توسط آقای ایرج افشار در مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران (شماره‌های ۳-۶ سال چهاردهم) چاپ شده است و عیناً به شیوه افسست در کتابی بنام دو رساله عرفانی در عشق، کتابخانه منوچهری، تهران، بدون تاریخ چاپ شده است صفحه ۲۸.

(۲۰) مجالس احمد غزالی از پرشورترین مجالس تاریخ عصر اوست و این مجالس را غالباً مریدان او تحریر می‌کرده‌اند و به امضای او می‌رسانده‌اند. نسخه‌ای از بعضی مجالس او، مکتوب بتاريخ ۸۰۷ بخط محمد بن ابی المکارم قزوینی الزاکانی موجود است و عکسی از آن در اختیار دانشمند محترم آقای دکتر احمد مجاهد است که یک چند از راه لطف آن را در اختیار نگارنده قرار دادند.

باراز دار همی گوید:

تا جمال تو دیدم ندیدم بجز تو کسی
 فراوان خلقم پیش اندر آمد ندیدم بجز تو کسی
 مکان است عیان و من می ندانم بجز تو کسی
 زمان است عیان و من می ندانم بجز تو کسی
 چشمم هزار گردد که بیند ترا
 بُبندم، نخواهم که بینم بجز تو کسی
 سمعم تیز است به وقت سماع کلام تو
 کَر است که خواهد سماع خطابِ جز تو کسی
 زبانم فصیح است به وقت گفتار مدحت
 قصیر است به وقتِ گفتار مدح جز تو کسی
 روحم حیّ به بوییدن نرگس وصل تو
 خمود است که بوید وصال جز تو کسی^{۲۱}

بعد بلافاصله لحن و آهنگ کلام عادی میشود و می‌گوید: زندگانی به احسان دو رتبه دارد: «یکی» «تعبداً الله کانک تراه» و این رتبه عالی تر و بلندتر است. رتبهٔ دوم «فان لم تکن تراه فاعلم انه یراک» و این رتبه فروتر و پست تر است.» که می‌بینید همان نثر عادی و اسلوب بیان عادی سراسر کتاب را دارد اما در آن قطعه که به زبان راز آورده بود ساختمان جمله‌ها، بلحاظ پس و پیش بودن اجزای جمله، هنجار دیگری دارد. مصحح دانشمند کتاب، متوجه اهمیت این فقره بوده و در تعلیقات نوشته است: «تعبیر به زبان راز گفتن» در باره عباراتی که نوعی وزن و آهنگ دارد، و در آخر هر عبارت هم «بجز تو

(۲۱) رتبه الحیات، خواجه یوسف همدانی، به تصحیح دکتر محمد امین ریاحی، تهران، توس

کسی» ردیف شده، و مجموعاً رنگ و بوی شعر یافته، ارزش تأمل دارد. به نظر میرسد که نویسندگان این عبارات را از فهلویات ولایت خود، بوزن مجرد و همدان، ترجمه کرده و درین صورت «زبان راز» را کنایه‌ای لطیف و شاعرانه از زبان رازی آورده و قرائنی در دست است که غالب انواع لهجه‌های فهلوی را رازی هم گفته‌اند.^{۲۲}

وجود ردیف یا شبه ردیف «بجز تو کسی» و خارج شدن نحو syntax زبان از هنجار نحو دیگر قسمت‌های کتاب، بخوبی نشان می‌دهد که این قطعه از دیگر بخشهای کتاب امتیاز دارد و حدس مصحح دانشمند در باب این که ترجمه‌ای باشد از فهلویات ناحیه همدان و بوزن مجرد بسیار بجا می‌نماید و شاید اگر اصل آن را در دست می‌داشتیم عناصر بیشتری از موسیقی وزن را در آن مشاهده می‌کردیم. بهر حال، همین متن موجود هم تشخیص و امتیاز موسیقائی یک اثر منظوم به نوعی وزن را در خود دارد.

۳ — چون ترنم به قرآن کریم، با لحن‌ها و آهنگ‌های گوناگون در جامعه اسلامی شیوع داشته است، بعضی از مترجمان قرآن سعی کرده‌اند که ترجمه خویش را به گونه‌ای عرضه کنند که از آهنگ و موسیقی مناسبی برخوردار شود و از میان این گونه ترجمه‌ها، گذشته از «پلی میان شعر هجائی...» که در باب آن پیش از این سخن گفتیم، می‌توان از ترجمه آیات در تفسیر نسفی یاد کرد. در این ترجمه که تقریباً تمام آیات به گونه‌ای مسجع (یا نوعی قافیه در پایان مقاطع آیات) ترجمه شده است لحن آهنگین عبارات نیز قابل ملاحظه است، بی آنکه بخواهیم آن را نوعی وزن خاص بخوانیم. اینک نمونه‌ای از ترجمه آیات سوره شمس (سوره ۹۱):

سوگند به آفتاب و چاشتگاهِ وی
 و سوگند به ماه که می‌آید بر اثر وی، در راه وی
 و سوگند به روز چون بنماید آفتاب تابان را
 و سوگند به شب چون فروپوشد دنیا و دنیایان را
 و سوگند به آسمان و بدان خدای که بر آوردش
 و سوگند به زمین، و بدان خدای که بگسترده‌اش
 و سوگند به تن آدمی و بدان خدای که راست کرد خلقتِ وی
 و بنمود ورا فسق وی و تقیتِ وی
 که رست آنک پاک کردش
 و نومید شد آنک در خاک کردش. ۲۳

راستی را، جای این پرسش بسیار مهم، هنوز باقی است که در طول قرون دوره اسلامی در کنار شعر عروضی، ادیبان ایرانی آیا هیچ کوششی برای سرودن شعر در اوزان غیر عروضی نداشته‌اند؟ آیا آن یوبه نامہ — که گویا گلچینی از شعرهای غیر عروضی و بی قافیه بوده است و حکیم جشوبی آن را گردآوری کرده بوده است — مشتمل بر چه نوع نمونه‌هایی بوده است و این گلچین شعرهای غیر عروضی، از شعر چه گویندگانی فراهم آمده بوده است. کتابی که گویا تا عصر خواجه نصیر هنوز باقی بوده است و خواجه در معیار الاشعار در باب آن می‌گوید: «و جشوبی بزبان پارسیان کتابی جمع کرده است مشتمل بر اشعار غیر مقفی و آن را یوبه نامہ نام نهاده.»^{۲۴}

۲۳) تفسیر نسفی، چاپ دکتر جوینی، ۹۰۷/۲.

۲۴) معیار الاشعار (چاپ عکسی، از روی نسخه مورخ ۷۰۲ به شماره ۱۶۴۶ کتابخانه احمد ثالث استانبول، با اهتمام محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان، سهروردی ۱۳۶۲) ورق ۲۰۰ و در باب این جشوبی مراجعه شود به تنمۀ صوان الحکمة بیهقی (بتصحیح محمد شفیع،

آیا میان تعبیر «متغزلان عجم» در نوشته عبدالقادر مراغی و اینگونه شعرها ارتباطی وجود دارد؟

عبدالقادر بن عیسی مراغی^{۲۵} موسیقی شناس و استاد بزرگ موسیقی ایران در قرن نهم، در کتاب مقاصد الالحان خویش در باب دوازدهم، می‌گوید:

«هر آنچه از نغمات و ابعاد و اجناس و ادوار که از آلات حاصل می‌شود، ممکن است که آنها را به حلق نیز ادا کنند. واکملِ الآت، خلوقِ انسانی است؛ زیرا که الحان — و آنچه التیام الحان بدان است — از خلوقِ انسانی حاصل می‌شود.

اگر چه نغمات و فقرات در سایر آلات موجود شوند اما الفاظ و حروف، در سایر آلات معدوم است لیکن چون انسان تلحین کند الفاظ مقارنِ آن تواند گردانیدن.

و ترکیب نغمات که به حلق کنند بر دو نوع است:

۱ — یکی «نثر نغمات^{۲۶}» چنانک قرا و خطبا و مؤذنان و ناشدانِ عرب

→

لاهور ۱۹۳۵، صفحه ۱۰۲) که ترجمه عباراتی از یوبه نامه را به عربی نقل می‌کند ولی از اصل پارسی یوبه نامه هیچگونه اطلاعی، امروز، در دست نیست. البته بیهقی تصریحی به پارسی بودن یوبه نامه ندارد و این نکته فقط از توضیح خواجه نصیر معلوم می‌شود. نیز مراجعه شود به وزن شعر فارسی، ۱۸ (حاشیه). نمونه شعر بی قافیه، نوعی blank verse، در زبان فارسی گویا تا عصر کمال الدین حسین واعظ کاشفی (اواخر قرن نهم هجری) باقی بوده است و شناخته، زیرا کاشفی در بحث از انواع نثر، آنرا به «مُرَجَز» و «مُسَجَّع» و «عاری» تقسیم می‌کند و نثر مُرَجَز را بدینگونه تعریف می‌کند: «آن است که وزن دارد و قافیه ندارد.» بدایع الافکار، ۳۳.

(۲۵) متوفی ۸۳۸ یا ۸۳۹ ه. ق.

(۲۶ و ۲۷) فارمر بجای نثر نغمات نثر نغمات آورده که تفاوت چندانی بلحاظ مفهوم و ریشه کلمه در

←

و متغزلانِ عجم و غیرهم خوانند — یا انک الفاظ بدان مقارن نگردانند بلکه به نغمات فقط ترنم کنند.

۲ — دوم «نظم نغمات»^{۲۷} که موسیقی عبارت از آن است، چون الفاظ منظومه مقارن گردانند بدان نغمات^{۲۸} از همین مطلب، یعنی مسأله «نثر نغمات» در آغاز کتاب که فصل بندی عمومی کتاب را توضیح می‌دهد، به عنوان «ترنم به نثر نغمه» یاد می‌کند^{۲۹} مصحح محترم کتاب در توضیح تعبیر «ترنم به نثر نغمه» نوشته است: «ترنم به نثر، در مقابل ترنم به نظم و تقریباً بمعنی solfege فرنگی است. از توضیح و مثالهایی که مؤلف در باب دوازدهم... [یعنی بخشی که ما درین مقاله قبلاً نقل کردیم] آورده، این طور نتیجه می‌شود که اگر آهنگی را بدون شعر بخوانند اسمش ترنم به نثر است و اگر با شعر بخوانند ترنم به نظم می‌شود»^{۳۰} ولی این بنده موسیقی ندان، چنین تصور می‌کنم که منظور مراغی از «ترنم به نثر نغمه» آوازهایی است که در آنها نغمه‌ها، برنظام خاص موسیقایی، و در مقام‌های موجود در علم موسیقی، نبا شد، حال این نوع خوانندگی می‌تواند بدون کلمات باشد و



اصل زبان عرب ندارد و آن را به *dispersion of the Notes* ترجمه کرده است و نظم النغمات را به *arrangement of the Notes* ترجمه کرده است و می‌گوید: در مورد ملودی‌های کهن، اینها را می‌توانستند هم در ریتم‌ها (ایقاعات) بگذارند و هم می‌توانستند خلاف آن عمل کنند. اصطلاح فنی این کار نظم نغمات و نثر نغمات بوده Farmer, P. 198. (تصور می‌کنم «نثر نغمات» همان چیزی است که فارابی از آن به «تلحینات» تعبیر می‌کند و می‌گوید: «بهتر آن است که نغمه‌ها مقرون به اقاویل غیر ذاتِ عودات باشد مثل تلحینات در اذان و قرآن و اقاصیمی که بر جمهور عرضه می‌شود (الموسیقی الکبیر ۱۰۹۴) و منظور او از اقاصیم هم بیشتر لحن خطیبان و قصه‌گویان است.

(۲۸) مقاصد الالحن، عبدالقادر مراغی، به اهتمام تقی بینش، چاپ دوم ۱۸-۱۷.

(۲۹) همانجا، تعلیقات مصحح، ۱۶۵. (۳۰) همانجا.

می‌تواند با کلمات باشد هر کدام که باشد، از آنجا که ترکیب نغمه‌ها براساس مقام و لحن‌های علم موسیقی نیست ترنم به نثر نغمه است یعنی ترنم به مجموعه‌ای از نغمه‌ها که منشور و پراکنده‌اند و در ترکیب آنها نظام موسیقائی و رعایت مقام‌ها و لحن‌های علم موسیقی نشده است؛ و اگر خوانندگی به نغماتی باشد که در ترکیب آنها اصول علم موسیقی و ادوار ایقاعی شده باشد آن را ترنم به نظم می‌گویند. این مورد هم می‌تواند همراه با کلمات باشد و می‌تواند بدون کلمات باشد. آیا احتمال آن هست که بگوییم: چون ادوار ایقاعی‌یی که بهنگام خواندن شعرهای ایران قدیم بوجود آمده، برطبق ادوار ایقاعی شناخته شده در مورد خواندن شعرهای عروضی نبوده است، قدمای فلاسفه و اهل ادب آن شعرها را وزن مجازی خوانده‌اند و گفته‌اند ایرانیان نثر را می‌کشند تا بر آهنگ تطبیق کند. شاید در اینجا، در تعبیر مراغی، منظور از متغزلان عجم کسانی باشند که اینگونه شعرها را به آواز می‌خوانده‌اند به دلیل مشابهاًت و نمونه‌های دیگری که مراغی در کنار این‌ها یاد می‌کند از قبیل کار قراء (که قرآن کریم را با لحن و آهنگ قرائت می‌کنند، بی آنکه از نظم عروضی برخوردار باشد^{۳۱}) و خطبا (که معهود بسیاری از آنان است که نثرهای عادی و کلام طبیعی روزمره را به آواز می‌خوانند^{۳۲}) و مؤذنان (که اذان را که دارای هیچ گونه وزنی نیست با لحن

۳۱) در باب سابقه تلاوت قرآن مراجعه شود به G. Farmer. A History of Arabian Music, P. 33

۳۲) وَ غَرَّدَتْ خُطْبَاءُ الطَّيْرِ سَاجِدَةً

عَلَىٰ مِنَا بِرْمَنْ وَرِدٍ وَمِنْ آسِ

و خطیبانِ مرغان، بر سر منبرهایی از گلی سُرخ و مورد، بگونه‌ای مسجع به آواز خوانی پرداختند. شعر از ابوالعلاء سروی است مراجعه شود به ثمارالقلوب ۴۴۷ و بئمة الدهر ۴۷/۴ و نیز صورخیال در شعر فارسی ۳۶۶ متن و حاشیه که در آنجا این بیت با شعر فرخی

مقایسه شده است:

و در مقام‌هایی خاص ترنم می‌کنند^{۳۳}) و ناشدان عرب (که منظور از آن بر من روشن نشد^{۳۴}) و متغزلان عجم (که منظور وی گویا شاعران ایرانی است) که شعرهایی در اوزان غیر عروضی دارند و ما در باب آنها قبلاً صحبت کردیم و بازهم نکاتی را یاد آور خواهیم شد و اگر نگوئیم منظور از متغزلان عجم این گروه شاعران است دست کم باید بگوئیم منظور کسانی است که این گونه شعرها را به آواز می‌خوانند.



بلبلان گویا خطیبان‌اند
بر درختان همی کنند خطب

(دیوان فرخی، ۱۳)

۳۳) فاخته چون مؤذن و آوازِ اوبانگ نماز (دیوان منوچهری، ۴۲)

۳۴) فارمر می‌گوید: غزل یا ترانه عاشقانه را، در قرن سیزدهم (میلادی) بر همین روال (یعنی روالی rawisin راویسن) می‌خوانده‌اند در حالی که نشید نمایانگر ویژگیهای موسیقی هم ریتمیک و هم غیر ریتمیک بوده است و مرجع فارمر، در این گفتاریک نسخه خطی موزه بریتانیاست بشماره ۲۳۶۱ ورق ۲۳۳ و من به علت عدم آشنایی با موسیقی سخن فارمر را بدرستی در نیافتم.

در باب راویسن یادآوری یک نکته را بی‌فایده نمی‌بینم. این کلمه چند بار در عبارات فارابی نیز به کار رفته است (الموسیقی الکبیر ۶۹، ۷۷) مصحح کتاب، در متن، الدواشین آورده و یادآور شده است که در نسخه د (یعنی کهن‌ترین نسخه کتاب که در استانبول محفوظ است بشماره ۲۲ و تاریخ کتابت آن ۶۵۵ ه. ق. است و کاتب آن هم، اگر زامش را مدرک قرار دهیم یک نفر ایرانی و فارسی دان بوده است: علی بن رستم) الرواشین آمده است: الطرائق والرواشین الفارسیة والخراسانیة والفارسیة القديمة (صفحه ۷۷) فارمر آن را با علامت ! .. (= کذا فی الاصل!) از نسخه موزه بریتانیا MS of. 2361 fd 233 به صورت راویسن rawisin نقل کرده است و پیداست که در باب ضبط دقیق آن، تردید داشته است (A History of Arabian Music P.199) همچنین مرحوم دکتر برکشلی، در بحثی که کرده به صورتِ رواسین (و در پای صفحه: دواشین، رواشین، بنقل از بعضی نسخه‌ها) آورده است و در باب آن هیچ توضیحی نداده است (اندیشه‌های علمی فارابی در باره موسیقی، ۹۲) و



نکته دیگری که عقیده ما را تأیید و نظر مصحح کتاب را نقض می‌کند، این که مؤلف خود پس از ذکر این عده (قراء و خطبا و مؤذنان و متغزلان عجم) و کار آنان که ترنم به نثر است، و روی زنجیره‌ای از کلمات، این عبارت را می‌آورد که: «یا آنک الفاظ با آن مقارن نگردانند بلکه به نغمات فقط ترنم کنند» و مجموعه این دو کار را (کار ترنم کنندگان به نثر نغمه با

من هیچ تردیدی ندارم که رواشین همان طرائق است و فارابی آنها را بعنوان مترادف یا نزدیک به مترادف به کار برده است زیرا طرائق جمع طریقه است و ترجمه دقیق طریقه بفارسی رَوش است و چون اسم مصدرهای شینی مانند روش، تپش، نگرش در زبان پهلوی و فارسی دری دوره‌های آغازی (تا قرن پنجم، ظاهراً) به صورت rawishn, tapishn و در nagarishn تلفظ می‌شده است (یعنی بجای ish مختوم به ishn بوده است) و در اصطلاحات طبّی کلمه جَواشِن بازمانده تلفظ قدیم همین صورت است؛ عرب زبانان یا ایرانیان عربی دان کلمه رَوشن را به قاعده جمع عربی بر وزن فعّال/ فعّالین جمع بسته‌اند و آن را به صورت رواشن/ رواشین درآورده‌اند. قابل یادآوری است که کلمه رَوشن (= نورانی) را به صورت رواشین جمع بسته‌اند (و این در متون عربی استعمال بسیار دارد بمعنی چیزی شبیه بالکن (ترجمه رسوم دارالخلافه، ۱۱ و تعلیقات ۱۳۴ دیده شود) یا روزن و محل نورگیر خانه و سرای.) و رَوشن بمعنی طریقه را به رواشین جمع بسته‌اند. بر روی هم رواشین معادل دقیق طرائق است. قدر مُسلم در عصر فردوسی کلمه رَوش، رَوشن تلفظ می‌شده است:

رَوشنِ زمانه بدان سان بود

که فرمانِ دادارِ کیهان بود

و در تحولات بعدی زبان، نسخه نویسان آن را رُوشَن (بمعنی مقابل تاریک) خوانده‌اند و چون دیده‌اند که کلمه رَوشن (مقابل تاریک) در شاهنامه به دلیل وزن عروضی آن، نمی‌تواند در آغاز مصراع قرار گیرد، غالباً کلماتی از قبیل و/ که/ چو قبل از آن گذاشته‌اند و مصراع فردوسی را به صورت‌های ذیل:

که روشن زمانه بدان سان بود

و روشن زمانه

چو روشن زمانه

در آورده‌اند و مفهوم شعر را از بنیاد دگرگون کرده‌اند.

الفاظ و کار آنان که فقط به نغمات ترنم می‌کنند بی‌الفاظ را در مقابل ترنم به نظم یا «نظم نغمات» قرار می‌دهد؛ پس آنچه به solfage قابل تطبیق است مسأله ترنم به نثر نغمه نیست بلکه آن است که بدون الفاظ به نغمات ترنم کنند.

غرض از مجموع این نکته‌ها توجه دادن به اصطلاح «متغزلان عجم» بود که مراغی آنان را در کنار قراء، خطباء، مؤذنان و... (کسانی که حوزه کارشان آثار منظوم به نظم عروضی نیست) قرار می‌دهد و پرسش این که آیا می‌تواند منظور ازین «متغزلان عجم» که کارشان «ترنم به نثر نغمه‌ها» است خوانندگان شعرهایی باشد که بیرون از نظام عروض عرب سروده شده‌اند؟

این سخن و آواز از اندیشه خاست
 توندانی بحرِ اندیشه کجاست
 لیک چون موج سخن دیدی لطیف
 بحرِ آن دانی که باشد هم شریف
 چون زدانش موج اندیشه بتاخت
 از سخن و آواز، او، صورت بساخت
 صورت از بی صورتی آمد برون
 باز شد که اَنَا إِلَیْهِ رَاجِعُونَ
 جلال الدین مولوی

کهن ترین نمونه «بحرِ طویلِ فارسی»

و رابطه آن با «بَند» عربی

در این یادداشت چند نکته را که در باب بحرِ طویل عامیانه فارسی^۱ بنظر آمده است تذکر خواهم داد. قبل از هر چیز یادآوری کنم که منظور از بحرِ طویل، در این بحث، صورت خارج شدن تعداد ارکان عروضی یک شعر است از حدودی که در سنت عروضی رعایت می شده است و در یک جمله: افزودن بر تعداد ارکان و عدم رعایت شماره خاصی برای افاعیل عروضی. منظور از افزودن بر شماره ارکان به این معنی است که در تمام اوزان شعر فارسی شاعران معمولاً تعداد افاعیل یک بحر را از هشت تا بیشتر نمی کنند مثلاً در وزن فعلا تن یا فاعلا تن، و از سوی دیگر منظورم از عدم رعایت شماره ارکان این است که اگر موردی در قدیم پیدا شود، که گاه وجود دارد،^۲ و شاعر از شماره هشت تعداد ارکان را افزون تر آورده

(۱) قدیمترین استعمال کلمه بحرِ طویل به این معنی را در نوشته های میرزا مهدی خان استرآبادی

(معاصر نادرشاه) بیاد دارم و قبل از او ندیده ام. انشاء الدّر، چاپ سنگی، ۴، ۸۴

(۲) در مجله سخن (شماره ۱۱ و ۱۲ سال ۲۲، شهریور و مهرماه ۱۳۵۲ ص ۱۱۱۴) یادداشتی

باشد، باز هم، همه مقصود ما را نشان نمی دهد، بلکه عدم رعایت شماره خاص در میان ارکان، شرط دیگر این تعریف است.

قالب یا وزنی از این دست که یاد کردیم، در یکی دو نوع از ارکان عروضی، بیشتر رواج ندارد و در دیگر ارکان اگر یافت شود نادر است. به این نمونه توجه کنید:

« 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 زرخدان چونمکدان... که از او وام کند مهر و قمر نور و ضیا
را...»

سابقه اینگونه وزن، در شعر فارسی، چندان روشن نیست. آنچه مسلم است این است که در میان استادان مسلم ادبیات کهن فارسی، هیچ کس، توجهی به اینگونه شعر نداشته و نمونه هایی که در دست است، بیشتر از آثار ادبی عامه مردم است و یا از شاعران متأخری که تحت تأثیر ادبیات عامیانه بوده اند.

در عصر مشروطیت و دوره معاصر، بخصوص در زمینه طنز و هزل، این قالب مورد توجه قرار گرفته است ولی پیش از عصر مشروطیت، سابقه

چاپ شده با عنوان قدیمترین بحرطویل و به همراه آن، بحرطویلی از عصمت بخارایی (متوفی حدود ۱۸۴۰) از نسخه موزه بریتانیای دیوان او، نقل شده است و نویسنده یادداشت که احتمالاً استاد دانشمند آقای دکتر خانلری است یادآور شده که هر مصراعش ۹ بار فعلاتن است و چون این نظم خاص عددی در اجزای آن رعایت شده بحرطویل به معنی مورد بحث ما نیست و در اطلاق عنوان بحرطویل بر آن جای بحث است. شعر عصمت بدینگونه آغاز می شود: «می کشد ترک کماندار مسلمان کش جادوی تو چون کافر مست از مژه بر هر جگری تیر بلا را. تا کشد زار و بهم برزده و مست و سنان خورده و مجروح و دم آزرده و افکار و جگر سوخته ما را...» الخ. نکته قابل یادآوری ختم شدن مصراع ها یا اجزای این شعر است به «بلا را» و «ما را» و بر روی هم قافیه «الف» و ردیف «را» که بعدها هم عیناً در بحرطویل ها رعایت شده و در بند عربی هم مورد تقلید قرار گرفته است.

آن چندان روشن نیست. نخستین کسی که به جستجوی سوابق این نوع وزن در زبان فارسی پرداخته شاعر استاد معاصر آقای مهدی اخوان ثالث است.^۳ وی در مقاله دقیق و هوشیارانه‌ای که چند سال قبل در باب بحرطویل عامیانه نوشت، سوابق اینگونه وزن را به عصر صفوی رسانید و کهن‌ترین نمونه آن را در شعر طرزی افشار از شاعران همان عصر جستجو کرد.

اما، شواهدی در دست هست که سوابق اینگونه وزن را به دوره‌ای قبل از عصر طرزی افشار می‌کشاند. در کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران تألیف سید ظهیرالدین بن سید نصیرالدین مرعشی، نامه‌ای وجود دارد که تا این اواخر کسی متوجه رابطه آن با بحرطویل نبود، و کسی آن را بطور موزون قرائت نکرده بود تا اینکه در مجله گوهر^۴ استاد دانشمند آقای دکتر باستانی پاریزی مقاله‌ای نوشته و این نامه را منشاء و نخستین نمونه شعر نو فارسی دانست، البته استاد باستانی به این نکته توجه نکرده بود که این نامه در همان مایه بحرطویل عامیانه است و قدیمترین سند مکتوب و موجود آن.

از لحاظ اهمیتی که این نامه دارد ما عین آن را با اصلاحاتی که در پاورقی بدان اشاره می‌شود، می‌آوریم تا قدیمترین نمونه بحرطویل عامیانه فارسی که قاعده باید متعلق به حدود نیمه اول قرن نهم^۵ باشد در اینجا

(۳) مجله ماهنامه فرهنگ، تهران ۱۳۴۰ شماره ۱: ۸۷-۹۱.

(۴) ماهنامه گوهر، سال اول، شماره ۱۱ و ۱۲ ص ۱۰۲۸.

(۵) تاریخ طبرستان و رویان و مازندران در نیمه دوم قرن نهم تألیف شده است (۸۸۱ هـ. ق) و مؤلف که متولد حدود ۸۱۵ هـ. ق است از نویسنده این مکتوب یا بحرطویل چنان سخن می‌گوید که در جوانی و در زمان حیات پدرش او را دیده است، پس نویسنده مکتوب باید در نیمه اول قرن نهم در گذشته باشد و این مکتوب را احتمالاً در حدود ربع اول قرن نهم یا حداکثر قبل از پایان نیمه اول قرن نهم نوشته است.

ثبت شود؛ آنچه قابل یادآوری است اینکه سید ظهیرالدین این بحر طویل را به عنوان نامه‌ای که سید عبدالعظیم بن زین العابدین به امیرسلیمان شاه بن داود از فرمانروایان ری نوشته نقل کرده و در وصف نویسنده یا سراینده آن می‌گوید: «لباسش کلا پشت سیاه و شلوار پشمین سیاه بودی و پیرهن نمی‌پوشید و با شمشیر آبدار و سپر بزرگ عالیمقدار در آن جنگل به سر می‌برد و چون برف و باران می‌شدی، سه چوب می‌زد و آن سپر را بر بالای آن چوبها می‌نهاد و در شیب می‌نشست و عهد کرد و قسم یاد نمود تا زنده باشد هرگز سر خود را به آستانه هیچ کس از دوست و دشمن نبرد و یک نوبت به گیلان به همان لباس و سلاح آمد و چندانکه پدر مرحوم این ضعیف نصیحت می‌کرد که درون خانه درآی، قبول نکرد و به بن درختی بر سر شاخه‌های درخت تکیه کرد که هرگز بر سر زیلو و حصیر هم نمی‌نشست... تا در ولایت آمل به بن درختی وفات کرد و در همان موضع دفن کردند و شاخه‌های درخت کهنه و نو بر بالای آن قبر ریختند»^۶ سید ظهیرالدین در باب او گوید: «مردی بود لطیف طبع و اشعار عربی و پارسی خوب می‌گفت و طبریهای لطیف انشا می‌نمود.»^۷

مکتوب^۸

«کمینه‌ی بندگان اخلاص و خدمت عرضه میدارد که دائم کف میمون گهرپاش خداوندی که از روی تفاخر نعل یکرانش کواکب قرطه

(۵) سید ظهیرالدین مرعشی، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران به اعتنا و اهتمام برنهارد دارن در دارالسلطنة پطربورغ مطبوع گردید سنه ۱۲۶۶ هـ . ق ۱۸۵۰ عیسویه.

(۷) همانجا ص ۵۰۶ به بعد.

(۸) ما این مکتوب را از روی نسخه چاپ دارن نقل می‌کنیم و نسخه بدلهایی را که از لحاظ وزن دارای اهمیت اند به متن می‌آوریم، تنها مواردی که خارج از نسخه بدلهای تغییری در متن دادیم درین حواشی بدان اشارت می‌رود.

گوش نهم گردون مینارنگ می سازد و بوسیدن تمنا و هوادارد بزودی دولت ادراک آن گاهش برافرازنده این گنبد فیروزه بی آلت بحکم آخشيجان همنشین سازیده با جان و خرد مرزوق گرداناد.

که بعد از رفع ارکان مبانی هواداری و دولتخواهی انهای ضمیر انور عکاف کیوان ساي درگاهی — که خاکش توتیای دیده ارباب البابست^۹ و کان گوهر نیک اختری هرچند میداند که از آغاز تا انجام بروی هر نهانی همچو خورشید جهان تابست نی نی سهو گفتم بل ازو نیز آشکارا تر.

که او بر موجب فرمان شان یکچند در آمل — طواها الله — ساکن خواست بودن تا هر آنگاهی که استدعا رود زود از بن سی و سه دندان امثالش را — که بروی واجب است — اقبال خود دانسته گاه از تارک و گه از چکاد^{۱۰} و رخ قدم سازیده سوی نصرت اعلی بسان ابر آذاری^{۱۱} نه بل آذرگشسپ آسا پریدن گیرد الا اندر آن ایام گبری بی نمازی ملحدی ناپاک اصلی را که حسب محبان به اخلاص و هواداری طول عمر و ازدیاد نعمت و جاه یزید بن مغیره کافر نعمت کم نام نکوهیده^{۱۲} نشان اسکندرن سست پیمان و قدم افراسیاب از فرط کج بینی و گمراهی و نادانی مصر بود و ابوجبار بی یار و قرین و مثل و شبه و مونس و فرزند و زن صاحب کفایت از بی حسب بنا بر حسب فتوی از لباس جسم بداموی بد گوهر به تیغ او معرا شد.

از آنجا بندگی سید اید علی ابقاه^{۱۳} ماشاء الذی اولاه ما والی اباه قبل هذا خاطر عاطر ازو رنجیده کرد و مرکب و پالانی و مجموع اجناس و نقودش را به یغما برد و یاری و چه یاری را بکشت و گفت:
اگرمازندران جای منست. و مردمان او رعایای منند و نوکران من

(۹) اصل: ارباب اولوالالباب که هم وزن ناقص است و هم یکی از دو کلمه ارباب یا اولوحشو است.

(۱۰) اصل: چکاو. (۱۱) اصل: آذری. (۱۲) اصل: نکوهیده. (۱۳) اصل: ابقا.

دگرکس^{۱۴} را چه یارا و مجال آنکه یک تن را ازیشان کم کند یا خود به دشنام و دل افکاری دژم هر آدمی زادی که از وی این عمل زاید اگر بر کله گل دارد [و] یا بر لب سخن در ملک من نی^{۱۵} شستن آتش میسر گردد و نی گفتن^{۱۶} این جز به مرضات من و کینونه اش از حیز امکان به کردار تغاضب نون بز^{۱۷} مغربی باشد.

به ناچار از توطن در محط رأس و منشای خود افسار هیون تیزتک^{۱۸} پیچاند^{۱۹} [از آنجا] بدارالملک رستم دار انجامید و در وی نازل آمد از برای آنکه آنجا مهتر و سالار کشور سرو بستان مروت در دریای فتوت گوهرکان نیکوکاری^{۲۰} ملک زاده کیومرث ابن شاه غازی و قاه الله من کل البلایا [بود].

[و] در باب معادات و لای زندگانی آل و اتباع سکندر بر طریق ساکنان سده^{۲۱} والای مخدومی خداوند به استحقاق و اطلاقست کزان^{۲۲} اعدادی یزدان و رسول او فراسوی عذاب النار میراند و با ارباب احباب و ولا اشفاق بیحد و عنایات و نوازشهای بسیار و پژوهشهای بی حصر و قیاس و تربیتهای فزون از حد سبز گردون اطلس فام بالاتر همی افرازد الحق شرط انصاف، و حفاظ حق شناسی و مروت خود همین شاید که تا چندان به زیر سایه پرمایه شاخ و نهال بخت سرسبزش که جاوید [ی] ش از آسیب باد سرد و تند و برق دیماهی بجز دوری نصیب و بهره دیگر مبادا از گزند بد سگال ایمن برآساید.

که چون فرمان حواشی خداوندی عدو گوری ولی شادی رسد بر امثالش [خود] بر آن موجب که در نامه محرر شد کمر بندد و گر^{۲۳}

(۱۴) اصل: دیگر کسی. (۱۵) اصل: بی. (۱۶) اصل: ولی گرفتن.

(۱۷) اصل: بر. (۱۸) اصل: تیر. (۱۹) اصل: پیچانید.

(۲۰) اصل: نیکوکاری. (۲۱) اصل: که از آن. (۲۲) اصل: واگر.

گویند که چون حالش بدین منوال بود او را بسوی قبله آمال و اهل مکتب تمیز و هوش و بیداری دل اعنی فلک رفعت جناب میرمیران و خدیو کشور^{۲۳} مردی و داد و دانش و رادی عنان عزم تابیدن نماز پنج وقت آسا فریضه بود و دیگر جایها از مستحبات در حقیقت رفض فرض و اختیار مستحب آیین اهل دانش و دین نیست بل در کیش ایشان این عمل مفروض رفض آمد.

جواب این سخن آسان دهم آری ولی ادراک آن دولت^{۲۴} بلازاد و الاغ زین و بار و خرج راه و خیمه و خاصه کسی را هیچ موسم،^{۲۵} سیما هنگام سرما، روی از راه پلور و کوه موشا جز به دشواری میسر نیست بل لا مطلقا...

ولی از خدمت خدام ایوان^{۲۶} منیف و قطب گردون پرتو مهر سرافرازی و شاهی چشم میدارد که از روی کرم باغ گل تر وفاداری سهی سروی کم آزاری ملک زاده کیومرث معین را بفرمایند که تا از بهر خاکی رهی چندانکه در املاک رستمداش استادن روا دارند از ماکول و ملبوس آنچه محتاج بود حاصل کند.

قصه پایانی شد و زیر سپهر نیل سیما هر چه باشد جمله پایانی شود یکروز الاعمر و جاه [و مال] مخدوم سلیمان شاه بن داود فلیعم الذی یلقیه کالخفاش مایوحی.^{۲۷}

(۲۳) اصل: کشورستان. (۲۴) اصل: دولتست. (۲۵) اصل: کسی را که هیچ و.

(۲۶) اصل: کلمه «مختلف» را اضافه دارد و احتمالاً تصحیف کلمه ای است بر وزن مفاعیلن.

(۲۷) در چندین مورد کلمات افتادگی و تصحیف داشت که مجال اصلاح نیافتیم. تا پیدا شدن نسخه صحیح تری به همین مقدار از اصلاحات بسنده کردیم و قصد ما تصحیح متن نبود بل نقل یک مکتوب منظوم به بحر طویل بود بر وزن مفاعیلن. در مواردی که فقرات این مکتوب از هم جدا شده اند، ممکن است خوانندگان عقاید دیگری داشته باشند. ما هیچ اصراری برای اثبات روش خود در جدا کردن فقرات این نامه نداریم.

آنچه غرض اصلی از این یادداشت بود، یادآوری نکته دیگر بود و آن اینکه، نگارنده، تا کتاب خانم نازک الملائکه را، که زیر عنوان «قضایا الشعر المعاصر»، نوشته است و در ۱۹۶۲ چاپ شده،^{۲۸} نخوانده بودم نمی دانستم که در عربی هم بحرطویل به معنی مورد بحث ما، وجود دارد اما در زبان عربی اینگونه بحرطویل را «بند» می نامند و اصطلاح بحرطویل، بر همان وزن معروف فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فقط اطلاق می شود.

آنچه مسلم است این است که در زبان عربی نیز، «بند» یا «بحرطویل عامیانه» یک تجربه عروضی است که بیشتر عامه اهل ذوق آن را مدنظر داشته اند و بزرگان و ادیبان ممتاز کمتر بدان توجه کرده اند. آنچه درین یادداشت قصد اشاره بدان را دارم یادآوری چند نکته در باب «بحرطویل فارسی» یا «بند» در ادبیات فارسی و عربی است و نشان دادن اینکه کوشش برای خروج از محدوده کمیت افعیل عروضی کاری است که ایرانیان در آن پیشقدم بوده اند و از طریق شعرای ایران به زبان عرب هم راه پیدا کرده است.

خانم نازک الملائکه در کتاب «قضایا الشعر المعاصر» متوجه این نکته شده است که شعر آزاد با بحرطویل (= بند) ارتباطی دارد و می گوید: «بند، بی گمان نزدیکترین صورتهای شعر عربی است به شعر آزاد. زیرا شعری است که اساس آن بحر هزج است: مفاعیلن مفاعیلن... و مقید به اسلوب دوپاره (= دو مصراع) که شاعران عرب از دیرباز مقید به آن بوده اند، نیست و از آن خارج می شود، بصورت هزجی درمی آید که طول پاره های آن متفاوت است»^{۲۹} خانم نازک الملائکه سپس به تحلیل یک «بند» از ابن الخلفه می پردازد و آن را بصورت مصراعهای مستقل زیر

(۲۸) نازک الملائکه، قضایا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة لثالثه ۱۹۶۷.

(۲۹) همان کتاب، ص ۱۶۹.

هم قرار می دهد و می کوشد که آن را به شیوه عروضی تقطیع کند. نگارنده این سطور در اینجا قصد انتقاد از شیوه تقطیع او را ندارد اگرچه معتقد است که وی در تقطیع آن اشتباهاتی دارد ولی می خواهد به این نکته اشاره کند که خانم نازک الملائکه هم مثل استاد شهریار^{۳۰} متوجه شده است که شعر آزاد از جهاتی به «بند» (بحرطویل) شباهت دارد.

خانم نازک الملائکه متأسفانه از لحاظ تاریخی بحثی درباب چند و چون «بند» (= بحرطویل) در زبان عربی نمی کند ولی خوشبختانه کتابی، سالها قبل از کتاب ایشان در عراق چاپ شده است که از لحاظ تاریخ «بند» در زبان عربی دارای کمال اهمیت است^{۳۱} این کتاب که آقای عبدالکریم الدجیلی، از ادبای عراق، آن را نوشته و چاپ کرده است، برگزیده ای از نمونه های موجود «بند» در زبان عربی است به ترتیب تاریخی از قرن یازدهم هجری تا قرن چهاردهم. قدیمترین نمونه ای که آقای دجیلی برای بند در زبان عرب یافته است از معتوق موسوی (۱۰۸۷-۱۰۲۵ ه. ق) است که چنین آغاز می شود:

«ایهاالراقدفی الظلمة نبه طرف الفكرة من رقدة ذی الغفلة وانظر اثر
القدرة واجل غسق الحيرة فی فجر سنا الخبرة وارن فلک الاطلس والعرش
وما فيه من النقش...» الخ که مؤلف آن را از باب مفاعیلن گرفته و معتقد
است که باید برای استقامت وزن بجای «ایهاالراقد» گفته باشد:
«ایاراقد» حال آنکه چنین نیست و این از وزن فعلاتن است و ما بعداً
درین باب توضیح خواهیم داد. آقای دجیلی به همین دلیل که غالب
بندهایی را که در وزن فعلاتن بوده است خواسته است بر مفاعیلن تطبیق
کند مجبور به پذیرفتن اصلی شده است که «در اول هر بند یک وتد یا یک

(۳۰) شهریار، استاد محمدحسین، مقدمه سیاه مشق، ه. ا. سایه چاپ اول.

(۳۱) الدجیلی، عبدالکریم، البند فی الادب العربی، ۱۳۷۸/۱۹۵۹.

سبب همیشه به عنوان قاعده اضافه می شود. «^{۳۲} و خانم نازک الملائکه هم در تقطیع شعر ابن الخلفه همین اشتباه را کرده است و شعری را که بر وزن فعلا تن است، ترکیبی از فاعلا تن و فعلا تن گرفته است.

آقای دجیلی در مقدمه‌ای که بر این سفینه یا منتخبات «بند» نوشته است بحثی می‌کند در باب کلمه بند از لحاظ تاریخی که در قوامیس قدیمی عرب در باب آن گفته‌اند: «البند: العلم الکبیر، معروف فارسی معرب.» (ابن منظور، لسان العرب) و از دیگر کتب لغت هم نمونه‌هایی آورده است که چون به بحث ما مربوط نمی‌شود از اشاره به آن صرف نظر می‌کنیم. آنچه مسلم است و درست است این است که ایشان دریافته‌اند که «بند» کلمه‌ای است فارسی که معرب شده و در عربی به صورت «البنود» هم جمع بسته می‌شود. ایشان در باب سابقه تاریخی «بند» در زبان عربی مطالبی نوشته‌اند که بر روی هم خلاصه آن چنین است: «استاد محمد هاشمی در مجله «الیقین» نوشته است که از شاعر بزرگ استاد جمیل صدقی الزهاوی^{۳۳} در باب بند پرسیدم. وی ترجیح می‌داد که این کلمه فارسی است و می‌گفت که: «بند» حلقه‌ای است میان نظم و نثر و مورد استفاده شعرای فارسی و ترکی و از اینجا دانسته می‌شود که شعرای عراقی آن را از ایرانیان اقتباس کرده‌اند. نویسنده گوید، ولی من به زهاوی گفتم که ابن درید^{۳۴} نمونه‌ای از بند دارد و آن را به او یادآوری کردم ولی زهاوی گفت در انتساب این بند به ابن درید شک است زیرا

(۳۲) همان کتاب، ص ۲ حاشیه و مقدمه مؤلف.

(۳۳) زهاوی، جمیل صدقی (۱۸۶۳ - ۱۹۳۶ / ۱۲۷۹ - ۱۳۵۴) از شاعران طراز اول عراق و از نژاد کرد، خاندان او از مردم «زهاو» ایران بودند و او در بغداد متولد شد در جوانی به هر دو زبان فارسی و عربی شعر می‌گفت.

(۳۴) ابن درید، محمد بن الحسن (۲۲۳ - ۳۲۱ هـ. ق) ادیب برجسته عرب زبان که او را شاعرترین ادیبان و ادیب‌ترین شاعران خوانده‌اند. مقصود او در زبان عرب بسیار معروف است.

از چنان ادیب برجسته‌ای بعید است که با این زبان ضعیف و آشفته و سست سخن بگوید. هاشمی می‌گوید: من متن آنچه را که به خطی شبیه خطوط قرن دهم هجری است و در دارالکتب المصریه محفوظ است بر زهاوی قرائت کردم و گفتم: ای بسا که در عبارات آن تصحیف و تحریفهایی روی داده باشد. وی با تعجب گفت: ممکن است چنین باشد که تو می‌گویی... بعد نویسنده (یعنی هاشمی) می‌گوید: پس از جستجوهای بسیار دریافتم که «بند» کار ادیبان عراقی است و ابن درید هم بصری بوده است و بند جز در عراق در دیگر سرزمینهای عربی شناخته نیست. و اینک آن «بند» منسوب به ابن درید:

«رب اخ كنت به مغتبطاً اشد كفى بعري صحبتة، تمسكا منى بالود
ولا احسبه يغير العهد ولا يحول عنه ابدأ ما حل روجى جسدی فانقلب
العهد به... الخ.»^{۳۵}

دجیلی گوید: این عبارت چیزهایی است جدا جدا و در موضوع بحث ما (= بند) داخل نمی‌شود و آن را بند نامیدن روا نیست و گوید: این فقره منسوب به ابن درید، در کتاب «اعجاز القرآن» باقلانی (کذا و صحیح: باقلانی)^{۳۶} آمده است آنجا که نویسنده می‌خواهد شعر بودن را از قرآن نفی کند و گوید: «اگر گویند: در قرآن کلامی هست که موزون است مثل وزن شعر اگرچه غیر مقفی است، بلکه مزاج است و با ضروب متساوی و این آخرین اقسام کلام عرب است» گوئیم: «کلام موزون باید اجزای آن در طول و قصر و ساکنها و متحرکها، مساوی

(۳۵) این بند در مجموعه‌ای به شماره ۱۶۶ در دارالکتب در آخر کتاب الشاء اصمعی آمده است و منسوب است به ابن درید ازدی که خود ابن درید آن را در ۳۲۱ هـ. ق بر ابومسلم محمد بن احمد کاتب (که نقل کننده و راوی این بند است.) قرائت کرده است.

(۳۶) باقلانی، محمد بن طیب (۳۳۸-۴۰۳ هـ. ق) از علمای کلام در مذهب اشعری. در بصره متولد شد و در بغداد زیست بجز اعجاز القرآن چندین کتاب دیگر از وی باقی است.

باشد و اگر ازین خارج شود موزون نخواهد بود، مثل این سخن گوینده:

رُبَّ آخٍ كُنْتُ بِهِ مُغْتَبِطًا
أَشْدُّ كَفَى بَعْرِي صُحْبَتِهِ
تَمَسَّكَ مِنِّي بِالْوُدِّ وَلَا
أُحْسِبُهُ يَرْهَدُ فِي ذِي أَمَلٍ
تَمَسَّكَ مِنِّي بِالْوُدِّ وَلَا
أُحْسِبُهُ يُغَيِّرُ الْقَهْدَ وَلَا
يَحُولُ عَنْهُ أَبَدًا
فَخَابَ فِيهِ أَمَلِي

ابوبکر (یعنی باقلانی) گوید: و ما دانیم که قرآن ازین قبیل نیست، بلکه این نوع کلام ناستوده است و در شمار کلام فصیح به حساب نمی آید و چه بسا که نزد ایشان (= اهل ادب) زشت باشد. بلکه اکثر آن چنین است^{۳۷} دجیلی گوید: در کتاب الجدول الصافی فی علم العروض والقوافی، تألیف القس جرجس (منسا) چاپ بیروت قسمت نخستین این عبارت آمده به عنوان شعر و به باقلانی آن را نسبت داده است. ولی دجیلی گوید: این از مقوله شعر نیست زیرا قافیه ندارد... و گذشته ازینها، اصلاً از باقلانی نیست، باقلانی آن را به دیگری نسبت می دهد و آن را نمی پسندد و از آن انتقاد می کند.

در وفیات الاعیان ابن خلکان^{۳۸} در شرح حال ابوالعز مظفر بن ابراهیم شاعر عیلانی ضریر (۶۲۳ - ۵۴۴) داستانی آمده است که از لحاظ تاریخ بند یا بحر طویل دارای اهمیت است. ابن خلکان می گوید: «یکی از یاران او مرا خبر داد که شخصی به او گفت: در بعضی از تألیفات ابوالعلاء معری عبارتی دیدم که متن آن چنین است»:

(۳۷) ابوبکر باقلانی، اعجاز القرآن، المطبعة السلفية ص ۹ - ۵۸ به نقل دجیلی ص ن.

(۳۸) ابن خلکان، وفیات الاعیان، ج ۲/ ۱۴۳ بلاق و چاپ احسان عباس ۵/ ۲۱۵.

اصْلَحَكَ اللهُ وَابْقَاكَ لَقَدْ كَانَ مِنَ الْوَاجِبِ أَنْ تَأْتِنَا الْيَوْمَ إِلَى مَنْزِلِنَا الْخَالِي لَكِي نَحْدُثَ عَهْدًا بِكَ يَا خَيْرَ الْإِخْلَاءِ فَمَا مِثْلُكَ مِنْ غَيْرِ عَهْدٍ أَوْ غَفْلٍ.» و از صاحب ترجمه پرسید که این از چه بحری است؟ و آیا این یک بیت است یا بیشتر؟ و اگر بیشتر از یک بیت است آیا ابیات آن بر یک روی قرار دارد یا روی آن مختلف است؟ وی گفت: باید بیندیشم. سپس جواب نیکویی به او داد. وقتی آن خبردهنده با من سخن می‌گفت، گفتم: صبر کن تا من هم در آن دقت کنم و تو آنچه را که او (= مظفر اعمی) گفته است مگو. بعد من فکر کردم و دیدم از بحر زجر (کذا و صحیح رجز) مجزؤ است و چهار بیت است و روی آن لازم است و بر روشی است که عروضیان آن را اجازه می‌دهند و هر کس به این فن معرفتی نداشته باشد منکر آن می‌شود، چرا که در آن موصول‌ها قطع شده‌اند و باید به همان صورت نقل شود تا آشکار گردد:

أَصْلَحَكَ اللهُ وَابْقَاكَ لَقَدْ كَانَ مِنَ الْوَاجِبِ أَنْ تَأْتِنَا الْيَوْمَ إِلَى مَنْزِلِنَا الْخَالِي لَكِي نَحْدُثَ عَهْدًا بِكَ يَا خَيْرَ الْإِخْلَاءِ فَمَا مِثْلُكَ مِنْ غَيْرِ عَهْدٍ أَوْ غَفْلٍ

و این چیزی است که اهل این فن برای درمانده کردن اشخاص نقل می‌کنند... وقتی من آن را استخراج کردم و بر او عرضه داشتم گفت: مظفر اعمی هم همین گونه گفت.» (پایان سخن ابن خلکان به نقل دجیلی) دجیلی گوید من در آثار ابوالعلاء چنین چیزی نیافتم و گویا از آثار از میان رفته اوست.

دجیلی معتقد است که این نمونه‌ها با «بند» نسبتی ندارد و بند چیزی است جدید که در قرن یازدهم در ادبیات عرب نمونه‌اش پیدا شده است و در باب خصایص آن گوید: «بند، همچنان که پیش از این به آن

اشارت کردیم باید بر وزن هزج باشد و اجزاء این بحر چهار مفاعیلن است و بیشتر بندهائی که من بر آنها دست یافتم در این بحرند و جز اندکی، همه از این قاعده پیروی می‌کنند و بر حسب جستجویی که کردم متوجه شدم که ناظم در اول هر بند (اکثر) «سبب» یا «وتد» ی اضافه می‌آورد من دلیل آن را در نیافتم. آیا این از مستزلمات (ظ: مستلزمات) نغمه و ایقاع است؟ آنچه من می‌دانم این است که سرایندگان بندها بر این روش رفته‌اند و در اول هر بند، وتد یا سببی اضافی آورده‌اند و متأخران بیشتر به آوردن این زیاده مقیدند.^{۳۹} حق این است که آقای دجیلی و همچنین خانم نازک الملائکه در قرائت و تقطیع این بندها اشتباه می‌کنند. تمام این بندها که ایشان معتقدند سبب یا وتدی اضافی در آغاز دارد، در وزن مفاعیلن نیست بلکه از وزن فعلا تن است و اگر فعلا تن بگیریم تا آخر بطور طبیعی تقطیع درست و دقیق انجام می‌شود و نیازی به زاید دانستن سبب یا وتدی در آغاز نیست. برای نمونه بندی را که ایشان در مقدمه به عنوان نمونه آورده‌اند، در اینجا تقطیع می‌کنیم (اولین رکن را فاعلا تن تقطیع می‌کنیم و این در اوزان عروضی هم دیده می‌شود).

۱) اَيْهَا اللّٰه / اَيْمُ فِي الْحُبِّ / بِ دَعِ اللّٰو / مَ عَنِ الصَّب...
فاعلا تن / فعلا تن / فعلا تن / فعلا تن...

آقای دجیلی گوید: «باید می‌گفت: «ایا لائم فی الحب...» تا وزن درست شود برابر مفاعیلن» حال آنکه بر وزن فعلا تن است. در باب ساختمان «بند» مؤلف می‌گوید: بعضی از قدما و متأخرین بندسرایان در انتهای هر بند «را» را رعایت می‌کنند و گاه هست که یک «بند» به دو یا سه بخش تقسیم می‌شود و در انتهای هر بخش «را»

۳۹) نازک الملائکه هم این نظریه آقای دجیلی را در باب افزودن «سبب» یا «وتد» می‌پذیرد رجوع شود به فضایا الشعر المعاصر، ص ۱۷۲.

می‌آید و جز این «را» قافیۀ دیگری رعایت نمی‌شود. مثلاً پایان هر بخش از بند معتوق موسوی عبارت است از: ۱) سرّاً و چهاراً ۲) مساء و نهراً ۳) بهاء و نضاراً ۴) اعتذاراً ۵) مراراً. ووجه حکمت این «را» معلوم نیست. بعداً خواهیم دید که «بند» عربی تقلیدی است از بحرطویل عامیانه فارسی، ولی برای اینکه این پرسش آقای دجیلی بی‌پاسخ نماند همین جا یادآوری می‌کنم که این «را» ها در مقاطع بندها، تقلید «را» های موجود در بحرطویل های فارسی است که اکثریت آنها با «را» بعنوان ردیف و قافیۀ الف ختم می‌شود چنانکه در بحرطویلهای موجود در کتاب رموز حمزه (اثری احتمالاً از عصر صفوی) و بحرطویل طرزی افشار (از همان روزگار) و بحرطویل های صامت بروجردی، می‌توان مشاهده کرد. و چنانکه در بحرطویل طرزی، قافیه و ردیف (یا پایان مقاطع) عبارت است از: شهدا را، ما را... و چنانکه پیش ازین در حاشیۀ شمارهٔ دو دیدیم بحرطویل گونهٔ عصمت بخارایی هم همین نوع قافیه و ردیف دارد.

آقای دجیلی می‌گوید: استاد رافعی در تاریخ آداب العرب (۳: ۴۳۷) مأخذ «بند» را از مستزاد می‌داند با این تفاوت که کسی که آن را از مستزاد گرفته است بند را مطلق و آزاد گذاشته حال آنکه در مستزاد مقید است.^{۴۰} همین مؤلف (یعنی آقای دجیلی) می‌گوید: در بندهای معتوق موسوی خروج از هزج در بسیاری موارد دیده می‌شود و محقق در بندها خروج از وزن را امری جایز و رایج می‌یابد.^{۴۱} در نظر مؤلف غرض

۴۰) نکتهٔ قابل یادآوری اینکه بسیاری از اطلاعات آقای دجیلی برگرفته شده از کتاب تاریخ آداب العرب رافعی است. رافعی سالها قبل از وی به نکات مهمی در باب بند توجه کرده است مراجعه شود به: مصطفی صادق رافعی تاریخ آداب العرب، اخرجه محمد سعیدالعریان، الطبعة الثانية، القاهرة، ۱۹۵۴/ ۱۳۷۳ ج ۳/ ۴۳۷.

۴۱) مؤلف موارد خروج از هزج را تصریح نکرده است ولی می‌توان حدس زد که اگر بر فعلاتن تقطیع شود این اشکال هم رفع خواهد شد.

از بند در آغاز امور مذهبی بوده است و اذکار و مجالس ماتم زیرا قدیمترین بندهائی که یافته شده است در این زمینه‌ها بوده است. چیز دیگری که در باب بند اهمیت دارد این است که سرایندگان آنها غالباً از شعرای معروف و برجسته نیستند. بر روی هم آقای دجیلی عقیده دارد، که نمی‌توان در باب سابقه آن به نتیجه روشنی رسید و بر روی هم سه نوع عقیده وجود دارد:

(۱) بعضی معتقدند که از ادب فارسی است و تنها دلیل ایشان اینکه «بند» کلمه‌ای است فارسی و اینکه در شعر فارسی «ترجیع بند» و «ترکیب بند» وجود دارد که نزدیک به موشح است ولی از آنچه ما در باب آن گفتگو داریم (یعنی بند یا بحرطویل عامیانه) جداست.

(۲) بعضی هم می‌گویند بند قبل از قرن چهارم وجود داشته و همان نمونه منسوب به ابن درید را — که چیزی است سست و پراکنده — عرضه می‌دارند.

(۳) بعضی هم آن را از اینها کهنه‌تر دانسته می‌گویند نمونه‌اش در قرآن کریم هست: «و قرآناً فرقناه لتقرأه علی الناس علی مکث و نزلناه تنزیلاً»^{۴۲} که از بحر هزج به حساب می‌آید.

قدیمترین نمونه‌ای که از بند، به معنی دقیق کلمه، یعنی همان چیزی که ما آن را در فارسی بحرطویل می‌خوانیم، در زبان عرب دیده شده است همان است که در آثار معتوق موسوی (۱۰۸۷-۱۰۲۵) دیده می‌شود و پس از او در آثار سید عبدالرؤف الجد حفصی (۱۰۶۶-۱۱۱۳) و در قرن دوازدهم سید علی بالیل حسینی که تاریخ دقیق تولد و وفات او معلوم نیست اما چون در کشکول شیخ یوسف بحرانی ص ۲۳۹ آمده و مؤلف در (۱۱۰۷-۱۱۸۶) می‌زیسته باید او را از شعرای قرن دوازدهم دانست. و بعد از بالیل حسینی سید محمد زینی (۱۱۴۸-

(۴۲) قرآن کریم: اسراء ۱۰۶.

۱۲۱۶) از شعرای قرن دوازدهم بندهایی سروده است. در قرن سیزدهم محمد بن الخلفه (متوفی ۱۲۴۷) از معروف‌ترین سرایندگان بند در زبان عربی است و همه این شاعران از اهل عراق‌اند و از هر لحاظ، مذهبی و جغرافیائی، در تماس با شاعران ایرانی و بسیار طبیعی است اگر بگوئیم فرم بند را از ادبیات فارسی گرفته‌اند.

آقای دجیلی می‌گوید: « بنظر من معتوق، یا دیگری بند را از ادب فارسی اقتباس کرده‌اند زیرا در کتاب المعجم شمس قیس رازی از بند به عنوان «موقوف المعانی» یاد شده است.» که البته باید یادآوری کنیم که آنچه صاحب المعجم موقوف المعانی^{۴۳} خوانده است هیچ ارتباط عروضی با بند ندارد^{۴۴} اما این قسمت از سخن ایشان که بند را متخذ از زبان فارسی می‌دانند درست است اولاً به دلیل نام آن، و دیگر به دلیل نمونه‌های کهنه‌تری که از بند در زبان فارسی قبل از زبان عربی دیده شده است و نمونه‌اش همان بحرطویل منقول در تاریخ طبرستان و رویان و مازندران سید ظهیرالدین مرعشی است که تا این لحظه کهنه‌تر از آن نمونه‌ای به نظر نرسیده است و آنچه بعضی از خاورشناسان به امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ - ۷۲۵ ه. ق) بحرطویلی نسبت داده‌اند محل اعتباری نیست.^{۴۵}

در خاتمه، دو نکته را باید یادآوری کنم: نخست آنکه آقای دجیلی 'عتراف دارد که «بند» در هیچ جای دیگر زبان عربی، جز در عراق

۴۳) شمس قیس رازی، المعجم، چاپ استاد مدرس رضوی، ص ۳ - ۲۹۱ انتشارات دانشگاه تهران.

۴۴) آقای دجیلی از یکی از دوستان خود بنام استاد علی لقمانی - که در زبان فارسی ادیب است - نقل می‌کند که «قالبی شبیه به بند در مکتوبات جلال‌الدین رومی دیده است.» در نسخه‌های چاپ شده مکتوبات که بنظر نگارنده این سطور رسیده است چنین چیزی وجود ندارد.

45) L. P. Elwel Sutton, *The Persian Metres* Cambridge University Press 1976 P. 192.

دیده نشده است و در عراق هم بیشتر در جنوب و غالباً شعرایی که در نجف تحصیل یا اقامت داشته‌اند و اینها همه قراین تأثیرپذیری آنان از شاعران ایرانی است که به لحاظ جغرافیائی و مذهبی با شعرای ایرانی ارتباط دارند.

نکته دیگر اینکه تفننی در زمینه بحرطویل، توسط یکی از شعرای هند در قرن دوازدهم شده است که به یادآوری آن می‌ارزد و آن این است که شاعری با تخلص سویدا،^{۴۶} غزل آغاز دیوان حافظ را به مطلع: «الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها» به صورت بحرطویلی درآورده و در فاصله پاره نخستین و پاره دوم هر مصراع، آن قدر کلمات بر وزن مفاعیلن افزوده است که هر مصراع حافظ یک بند چندین سطری این بحرطویل شده است. برای نمونه به این دو فقره که همان بیت نخستین را تشکیل می‌دهد توجه کنید:

«الا یا ایها الساقی»، به عارض ماه آفاقی، نظر بر تیره‌روزان کن،
چراغ ما فروزان کن، بدست چون ید بیضا سر مینای می‌بگشا، دماغ
آشفته مخمورم، بده صهبای پرزورم، یک امشب می‌پرستم کن، سیه
مست الستم کن... ترا گویم که پی در پی، برای این دل شیدا، پی این
جان غم فرسا «ادر کأساً و ناولها».

«که عشق آسان نمود اول» که خواهد کرد مشکل حل، زنی‌رنگ
جنون غافل، به زلف یار بستم دل، چو همت را رسا کردم، به راه از فرق
پا کردم دویدم بی سرو سامان... خوشا کز زلفت ای دلبر، گره‌ها واکنم
یک سر، بگفت از شانه‌ای شیدا، کنم مشکل گشاییها «ولی افتاد
مشکلها».

(۴۶) مجله وحید شماره ۱۱ سال ۱۳۵۳ مقاله «تضمین غزل حافظ در بحرطویل» یادداشت آقای محمد حسین تسبیحی. قابل یادآوری است که این بحرطویل گونه، از محمد جمال سویدا است که احتمالاً از شعرای قرن دوازدهم است و در جنگ محمد افضل از شعرای قرن دوازدهم ثبت شده است.

بحر را گنجایی اندر جوی نیست

جلال الدین مولوی

۴

منظومه‌ای حماسی در وزن هجایی

از قرن هشتم هجری

تا این اواخر، تصور بنده بر این بود که قدمای ما، تمام کوششهایی که برای تجدد در اوزان شعر فارسی می‌کرده‌اند در قلمرو اوزان عروضی بوده است و بالاترین توفیقشان در کوتاه کردن مصراعها در نوع مستزاد است و در بلند کردن مصراعها بحر طویل، که اولی از قرن پنجم سابقه دارد و دومی از قرن هشتم یا نهم. ولی این اواخر به کتابی برخورد کردم که یک شاعر خراسانی، در قرن هشتم هجری، سروده و تاریخ آل سلجوق را به نظم درآورده است و آن را «شهنامه سلجوق» نام نهاده است. این کتاب برخلاف تمام منظومه‌هایی که در زبان فارسی تاکنون دیده شده است، در وزن عروضی نیست بلکه باید آن را نوعی از وزن هجائی خواند. در باب کفیت وزن این منظومه نگارنده هنوز به نتیجه قاطعی نرسیده‌ام زیرا معتقدم در تشخیص کیفیت اوزان؛ گوش و شنیدن، مقام اول را داراست و به همین دلیل اظهار نظرهای مستشرقان و غیرمستشرقان را در باب اوزان شعر فارسی قبل از دوره اسلامی، همواره به عنوان حدسیانی

که هیچ یک بر دیگری رجحان ندارد تلقی کرده‌ام.

برای اینکه خصوصیت وزن را، درین منظومه، احساس کنید به این ابیات توجه کنید، در نعت حضرت رسول ص:

برخشد نورش در ملکوت از قدیم
 شد اقلیم او بر راه مستقیم
 بود رها کار هم داروی سخنش
 شد رافع ضلالت خلق حسنش
 درود بی حد بر آن باد همین
 از بغی و شرک آزاده شد زمین
 طبع بشر هر جا خوار و زار بود
 از هار نباشد طبایع خار شود
 هم ثنا بر آل او باد مزید
 کوشش اصحابش باد سعید

تمام کتاب، بدون کوچکترین انحرافی — بجز بعضی اغلاط نسخه — همه در همین وزن است و ساختمان آن از لحاظ نوع قافیه بندی، مثنوی است. و عجب این است که سراینده این منظومه، حتی بر حسب تصادف هم، بیتی را بطرزی نگفته است که بتوان با موازین عروض آن را تطبیق کرد. بجز بعضی مصراعها، که در سراسر منظومه، بسیار کم اند و این نکته ناگفته پیداست که هر عبارتی که در فارسی گفته شود، پاره‌هایی از آن، سرانجام، بریکی از اوزان معروف یا گمنام عروض قابل تطبیق است.

کوشش سراینده برای حفظ جانب روائی و تاریخی کتاب، از سویی، و تلاش او برای به سامان رساندن این وزن عجیب و بی سابقه از سوی دیگر و همچنین مسأله رعایت قافیه در پایان مصراعها سبب شده

است که اجزای نحوی جمله، گاه، از حالات طبیعی خود خارج شوند ولی نه‌چندان که زبان از لحاظ دستوری خلل پیدا کند، ولی ضعف‌ها و گاه اشتباهاتی هم دارد که ممکن است از جانب نسخه‌نویس باشد. مؤلف تابع تلفظ ترکی آسیای صغیر است و کلمات را به همان معنی که در قرن هفتم و هشتم در آسیای صغیر به کار می‌رفته است به کار می‌برد. مثلاً برق/ برگ را قافیه می‌کند:

سایه شمشیر آنان برگ شد
عزم ایشان چون خرام برق شد
شاخ سوم عزم و خرام کرد
به کوه «اکری» بیامد آرام کرد

وقتی این کتاب را می‌خواندم به یاد «وغوغ ساهاب» هدایت و فرزاد افتادم که آنها به عقیده خودشان از طریق بی سابقه‌ای خواسته بودند به عبارت نوعی هماهنگی بدهند، چنانکه در «قضیه کینگ کونگ» که اولین قطعه کتاب است می‌خوانیم:

دیشب اندر خیابون لاله‌زار
جمعیت زیادی دیدم چند هزار
خانم لنگ‌درازی شیک و قشنگ
رد شد از پهلوی من مثل فشنگ
دیدم یک جوانکی قد کوتوله
دنبال آن خانم می‌دود همچون توله^۱

درین قطعه اول کتاب و چند قطعه دیگر، مؤلفان از لحاظ کوتاهی و

(۱) صادق هدایت و مسعود فرزاد، وغوغ ساهاب، چاپ دوم امیرکبیر ۱۳۳۴ ص ۱۰.

بلندی مصراعها تا حدی موازنه را رعایت کرده‌اند و نیز قافیه را ولی در غالب موارد مصراعها کشیده می‌شود و فقط خروج از هنجار طبیعی گفتار و رعایت قافیه یا شبه‌قافیه است که خواننده را متوجه نوعی قصد و تعمد برای ایجاد نوعی آهنگ می‌کند. در این اثر انتقادی و طنزآمیز، مؤلفان خود، این قضیه کوتاه و بلند کردن مصراعها یا سطرها را بدینگونه توجیه کرده‌اند که «در هر قضیه، تا صد کرور سکتۀ ملیح جایز است، اما ازین شماره که گذشت، دیگر جایز نیست و سکتۀ عنیف می‌شود. ضمناً اگرچه مناسبتی ندارد متذکر شویم که اشعار به این سبک در زبان فارسی بی سابقه و بی نظیر و از مبدعات و مبتکرات اختصاصی این ضعیف می‌باشد»^۲ گفت: در زیر آسمان کبود، هیچ چیز تازه‌ای وجود ندارد. می‌بینیم که نوع دقیق‌تر و فنی‌تر این چنین تلاشی را یک شاعر قرن هشتم هجری با صورت جدی انجام داده و امروز، اثرش در اختیار ماست.

«شهنامۀ سلجوق» که نسخه‌ای از آن در ۱۱۶۱ ه. ق. کتابت شده و تنها نسخه موجود آن است، از آثار اول قرن هشتم هجری است. در پایان نسخه کاتب چنین نوشته است: «قدتم استنساخ هذه النسخة من اصله التي من تأليف العلامة العصر (كذا: هر دو با الف و لام). لقمان انسی المولوی طاب ثراه بید عبدالضعیف الامام جامع لاله مصطفی پاشا حافظ حسن بن السید احمد بن محمد امین غفرالله ذنوبهما آمین یا معین. حرره جمادی (كذا) الاولى فی سنة احدى وستين ومأه والـ ۱۱۶۱».

مؤلف که بر طبق یادداشت کاتب «علامة العصر لقمان انسی المولوی» است، اشارتی به زندگی خود در مقدمۀ کتاب به نظم دارد از آن می‌توان دانست که وی اهل خراسان است و از مردم کنایه (شاید

گنابد = گناباد) و نام او «انسی» است و در سال هفتصد و هشتاد و پنج این منظومه را در حلب تمام کرده^۳ و بنام علاءالدین کیقباد سلجوقی، که او را قطب العارفین می‌خواند و مجلس او را پر از اهل عرفان می‌داند و از وزیر او نام می‌برد که «قره‌طای کبیر» است و «خورشید بلخ جلال‌الدین» مصاحب او بوده است و از عده‌ای دیگر از معاصران خود از اهل عرفان نام می‌برد از قبیل: شجاع‌الدین، صدرالدین، شیخ عنبر، مجدالدین، شیخ عثمان روم و طاوس‌آتا. و می‌گوید که وی در قونیه – که مقر عارفان است – ساکن بوده است و در تکیه اسحاق خان مهمان. و توصیفی می‌کند از قونیّه آن روزگار و دیدنیهای آن عصر از قبیل «جای افلاطون»^۴ و هم چشمه‌سار که سیصد لوله آب از آن جاری است و از سیصد و شصت زاویه اهل تصوف و هفتاد خانقاه و هفت جامع بزرگ و سیصد مسجد که این توصیف‌ها، از لحاظ تاریخ تصوف، و هم از لحاظ قونیّه پس از مولانا و تا حدی قونیّه عصر مولانا، دارای کمال اهمیت است. اینک ابیاتی از منظومه که بعضی از این مطالب در آن ذکر شده هم برای نشان دادن وزن منظومه که غرض اصلی است و هم برای آشنایی بیشتر با لحن مؤلف و طرز جمله‌های او:

۳) قابل یادآوری است که یک نفر انسی گنابدی (متوفی ۹۲۰) داریم که ظاهراً با او قابل تطبیق نیست، رجوع شود به فرهنگ سخنوران دکتر خیام‌پور در انسی گنابدی.

۴) ف. و. هارسلوک، خاورشناس انگلیسی در کتاب عیسویت و اسلام در زمان سلاطین عثمانی متوجه شده است «در مسجدی که سابقاً کلیسای سن آمفیلوکیوس St. Amphilochus در قونیه بوده است، جایگاهی بوده که آن را قبر افلاطون می‌دانسته‌اند و مسلمانان آن شهر بدان احترام می‌کرده‌اند و حدس زده است که شاید مولویان مؤسس این طریقه این اندیشه را نیرو داده‌اند تا مسلمانان و ترسایان آن شهر، اشتراک عقیده‌ای با هم داشته باشند.» سعید نفیسی، مقدمه دیوان سلطان ولد، چاپ کتابفروشی رودکی، تهران ۱۳۳۸ ص ۱۱۲ و یک نقل از:

به عشق او ز باغ خراسانم
کامم که شفاعتش می رسانم
بلده ام گناید انسی نامم
بر عشق او گرید خامه م
شنو، ای طالب، حکایت را
از محنت دهر این شکایت را
روزگار می گذرد، چرخ دوران می کند
بدان در هیچی نیکنامان نام دهد
دلم کرد عزم و خرام از طوق
آغاز کرد به نعت شهان از سلجوق

[سبب تألیف کتاب]

ز اقلیم عر [۱] قم بدلم بانک آید
چنانکه ز مهد وجودم کناید
بهر عر [۱] قم خامه مرا کرد آغاز
دلم گفت و نوشت : روم، حلب، شیراز
تا که از معركة شیران خبر باد
درین عالم نام ایشان هنر باد

[تاریخ نظم]

در آن سال که هفتصد و هشتاد و پنج
تمام شد در حلب با بضعم (؟) که رنج (؟)
بنام آن شه که قطب العارفین
نام بلندش کیقباد علاءالدین
در خوی : ولی، در وغا : پلنگ
همی طبعش پر داد و سخا، بی لنگ
وزیر ندیمش خالص امیر
صاحب آتا هم قره طای کبیر

آن غوث که خورشید بلخ جلال‌الدین
بود مصاحب او بر وفق مبین

□

... چنانکه شد قونیه مقر عارفان
شدم در تکیه اسحاق خان مهمان
دیدم جای فلاطون، هم چشمه‌سار
سیصد از لوله آب بریزد شمار
آن بنای اسکندر تا بر سما
دیدم دوازده برج هما
مقر آن شه شده امن و امان
در هر ساحه که رود آب روان
بیدار شد به ستایش آرزوی ما
ترکان حکمران است پلنگان خوی ما
سیصد و شصت زاویه، هفتاد خانقاه
هفت جامع بزرگ روبه راه
سیصد مساجد چو اختر مثال
همی پیشکاهند جوید آب زلال

سپس به ذکر انساب و شاخه‌های اقوام سلجوقی و ترک می‌پردازد و
آنگاه ذکر ماجراها و جنگ‌های ایشان.

سستی و ضعف منظومه بحدی است که حتی یادآوری آن هم زاید
می‌نماید. زبان مؤلف، از لحاظ لغوی، نزدیک به زبان فارسی عامیانه آن
عصر و بخصوص فارسی رایج در آسیای صغیر است با اینهمه نکته‌های
جالبی از لحاظ لغوی هم در آن می‌توان دید، مثلاً فعل امر، از
«فراموشیدن»:

از طاغ پیدا شد مغول و ترکمان
مفراموش این نسلی که کشورشان (?)

نکته‌ای که از لحاظ وزن درین کتاب، جای یادآوری دارد، این است که مؤلف گاهی دو مصراع را، یا چند مصراع را، پشت سرهم، با درنظر گرفتن توازن میان مصراعها، کوتاه‌تر از حد معمولی می‌کند که خود در سراسر کتاب رعایت کرده است از جمله در اواخر کتاب:

خارج حصار را کرد بنا
در پیش کرد مسجد زیبا
هم قصر دلنشین کرد بنیاد
گفتند قصر فلک آباد
با سالة آب روان
کرد رصین حوضخان
کرد احیا کاروانسرای خوب
هر براه ممر که دل آشوب

از عنوانی که کاتب به مؤلف یا ناظم داده است دانسته می‌شود که وی مردی اهل فضل بوده است و لقب «علامه» بهر حال، هر قدر اغراق‌آمیز باشد، به یک درویش بی‌سواد مقیم فلان خانقاه قونیه نمی‌برازد. پس این مجموعه خاص از این نوع وزن، چیزی نیست که از سر تصادف و بر اثر بی‌اطلاعی ناظم بوجود آمده باشد، زیرا از لحاظ امکانات زبان و وزن تقریباً محال است که بدون قصد، این مجموعه با این نظام خاص، بوجود آمده باشد. پس مؤلف سابقه نوعی وزن را در دست داشته و آن را رعایت کرده است. پرسشی که پیش می‌آید این است که آیا این یک وزن ایرانی فلکلوری است که این درویش خراسانی از خراسان با خود به آنجا برده (و برای دلخوشی عده‌ای بگوییم: ادامه وزن ایاتکار زیران است، مثلاً) یا این وزن فلکلوری شعر ترکی آسیای صغیر است که در آثار امثال یونس عمره و غیره می‌توان دید. نگارنده چون با عروض ترکی (آنچه خارج از عروض خلیل بن احمد است و توسط بعضی از

شعرای ترک در عصر عثمانی رعایت شده است) آشنایی ندارم، از توضیح بیشتر صرف‌نظر می‌کنم، پاسخ دقیق با صاحب‌نظران است. آنچه برای نگارنده جالب بود، وجود چنین تجربه‌ای در زبان فارسی قرن هشتم هجری بود، که بهر حال نوعی کوشش برای ایجاد وزنی است خارج از دستگاه عروض خلیل بن احمد و دست کم می‌تواند بعنوان پدر بزرگ فرم «وغ‌وغ‌سأهاب» هدایت و فرزاد، به حساب آید، برای مورخ ادبیات فارسی چنین منظومه‌ای با همه سستی‌ها و ضعف‌های فراوان آن، در قرن هشتم هجری، دارای کمال اهمیت است و از آنجا که ندیدم کسی به اهمیت آن پی برده باشد، این یادداشت را عجالتاً نوشتم شاید جایی به چاپ برسد و مورد توجه اهل نظر قرار گیرد.^۵

در پایان این یادداشت به خاطر آمد که قبل از فرزاد و هدایت می‌بایست از مرحوم میرزا یحیی دولت‌آبادی یاد می‌کردم که در عصر ما، و بطور جدی، کوشیده است، خارج از وزن عروضی و با توجه به اوزان هجائی شعر فرنگی، در زبان فارسی اشعاری بسراید، که در تحلیل نهائی به همین قلمرو وزنی بازمی‌گردد. او خود در مقدمه یکی از همین شعرها می‌گوید: در سال ۱۳۳۰ (ه. ق) در ایام اقامت سویس معلم مستشرق ادوارد برون از لندن شرحی به نگارنده می‌نویسد مفادش آنکه در انجمن ادبی ایران و انگلیس میان من و بعضی از اعضاء در باب عروض عرب و ادبیات فارسی اختلاف نظری است مدعی تصور می‌کند اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود او دگر از عهده ادای کلام منظوم

(۵) مشخصات منظومه چنین است [۴ صفحه مقدمه ترکی به خط لاتین + ۱۷ صفحه ۲ ستونی، قطع وزیری بزرگ، متن از ۱۷ به بعد تا ۴۲ شرح و توضیح در باب موضوعات تاریخی و جغرافیایی کتاب به زبان ترکی استانبولی و خط لاتین] و عنوان کتابشناسی آن این است: «شهنامه سلجوقی/ انسی» ناشر و مقدمه نویسنده:

برنمی آید و من این دعوی را انکار کرده می‌گویم: ایرانیان پیش از استیلای عرب هم از شعر بی بهره نبوده‌اند و زبان فارسی صلاحیت دارد که شعر سیلابی داشته باشد از این سبب تقاضا می‌کنم بی رعایت عروض معمول منظومه‌ای ساخته به من بفرستید. اشعار ذیل به خواهش معلم مزبور، تنظیم شده، مورد قبول و موجب اظهار خوشنودی وی می‌گردد. و باید دانست که سه مصرع اول درین منظومه با ۱۲ صدا و دو مصرع آخر با هشت صدا تقطیع می‌گردند:

صبحدم

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار و مریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار نه مست بودم نه هشیار
می دیدم خود را در فضائی مقدس
غافل از همه چیز و فارغ از هر کس
گلزاری خالی از هر خار و از هر خس
که نبودش ابتدائی و نبودش انتهای^۶

تا آخر این منظومه که نخستین تجربه آگاهانه در زمینه وزن خارج از عروض است و توفیقی هم در زبان فارسی بدست نیاورده است. نکته قابل تذکر اینکه در همین چند مصراع که از آغاز منظومه دولت آبادی نقل کردیم، بعضی مصراعها را می‌توان در موازین عروضی خواند و تقطیع کرد، در صورتی که در منظومه مورد بحث ما، این کار بندرت امکان‌پذیر است. برای نمونه می‌توان دو مصراع کوتاه آخر این دو بند را به فعلات فاعلاتن تقطیع کرد.

(۶) یحیی دولت‌آبادی، اردیبهشت، مطبعة مجلس، ۱۳۰۴ ص ۱۲۸ - ۱۲۳.

و شعر موزون را، میزان، ذوق آدمی
تواند بود، و اگر به قِتان خواهند که
برسجند محال بود.

عين القضاة همدانی



در بارهٔ سابقهٔ وزن هجایی در زبان فارسی

شاید شعر ایران قبل از اسلام، در دوره‌های دور، هجایی بوده است یا بعضی از لهجه‌های ایرانی در قدیم شعرهای هجایی نیز داشته‌اند، اما در دورهٔ اسلامی سنت شعر هجایی استمرار نیافته است مگر در چند نمونه که جداگانه در باب آنها بحث کردیم اما در دورهٔ معاصر، آگاهانه و با توجه به شعر فرنگی بعضی از ادیبان و شاعران کوشیده‌اند که شعر در اوزان هجائی بسرایند.

یک نمونه ازین تجربه‌ها همان شعر میرزا یحیی دولت‌آبادی است که در دنبالهٔ یادداشت مربوط به فصل پیشین نقل کردیم و آن را بخواهش ادوارد برون نوشته است و فقط در حدّ یک تجربه، گاه‌گاه، در باب آن اشاره‌هایی شده است. وی در مقدمهٔ این شعر می‌گوید: «در ۱۳۳۰ [ه.ق] در ایام اقامت سویس معلم مستشرق ادوارد برون از لندن شرحی به نگارنده می‌نویسد مفادش آنکه در انجمن ادبی ایران و انگلیس میان من و بعضی از اعضاء در باب عروض عرب و ادبیات فارسی اختلاف نظری است. مدعی

تصور می‌کند که اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود او دگر از عهده کلام منظوم بر نمی‌آید و من این دعوی را انکار کرده می‌گویم: «ایرانیان پیش از استیلای عرب هم از شعر بی بهره نبوده‌اند و زبان فارسی صلاحیت دارد که شعر سیلابی داشته باشد.» ازین سبب تقاضا می‌کنم، بی رعایت عروض معمول، منظومه‌ای ساخته به من بفرستید. اشعار ذیل بخواهش معلم مزبور تنظیم شده مورد قبول و موجب اظهار خشنودی وی می‌گردد. و باید دانست که سه مصرع اول درین منظومه با دوازده صدا [= هجا] و دو مصرع آخر با هشت صدا [= هجا] تقطیع می‌گردند.

صبحدم

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کج دار و مریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار
نه مست بودم نه هشیار^۱

و بعد در جای دیگر تحت عنوان «سبک تازه» می‌گوید: درین منظومه هم به مقصدی که در مقدمه «صبحدم» نگارش یافت رعایت عروض معمول منظور نبوده، پنج مصرع هر یک با هشت صدا، مصرعهای ششم — که همه با هم هموزن و همقافیه هستند — با ده صدا تقطیع می‌گردند:

من در عالم جویم آدم
عاقل دانا کامل بینا
نیکو خصلت نیکو طینت

صاحب همت صاحب عزت
شخص رنگین مرد سنگین
از هر چه بود این به در عالم^۲

چنین بنظر می‌رسد که قبل از وی چنین وزنی در زبان فارسی تجربه نشده بوده است ولی باید یادآوری کنیم که ۲۳ سال قبل از وی میرزا حبیب اصفهانی (متوفی حدود ۱۳۱۱ ه.ق) قطعه‌ای سروده که در همان تاریخ یعنی محرم ۱۳۰۷ ه.ق (۱۸۸۹ میلادی) چاپ شده و انتشار یافته است. این قطعه دوازده بندی که در وزن هجایی سروده شده است به مناسبت هشتمین کنگرهٔ بین‌المللی مستشرقین سروده شده است و در استکهلم^۳ در مجموعه‌ای چاپ شده است. عنوان شعر «خوان سپاس» است و عنوانی هم بفرانسه دارد به همان معنی Remercement pour Le Repas اینک چند بند ازین منظومه:

(۱)

گاهست که پاس و سپاس آریم
زین بزم سترک هنرمندان
وامی است گذار که بگزاریم
این وام همی زین دندان

(۲)

بزمی ست همایون و شاهانه
در وی ز هنر و زو و فرزانه

(۲) همانجا، ۱۲۷

(۳) مشخصات آن بر طبق مجلهٔ آینده (شمارهٔ ۳ و ۴ سال ششم، خرداد و تیر ۱۳۵۹ صفحه ۲۹۹) بقرار ذیل است:

چندان که ندانیم بُد یانه
در بزمگه خرد یونان

(۳)

بنگر به سخن سنجان بنگر
این جشن برایگان مشمر
زین گونه سخن سنجان ایدر
سود آنچه توان بستد بستان^۴
با این نظام هجائی:

— — — U U — U U — —

که گاه جای هجاهای کوتاه و بلند، با حفظ کمیت آنها، در طول مصراع عوض میشود و ممکن است بعضی را بتوان با افاعیل عروضی متفاوت تقطیع عروضی هم کرد، ولی سیر طبیعی وزن بر کمیت هجاهاست. غالب مواردی که بوزن نزدیک شود، یادآور وزن منظومه «شیر و شکر» شیخ بهائی (۹۵۳ — ۱۰۳۱) است که چنین آغاز می‌شود:

ای مرکز دایره امکان
وی زبده عالم کون و مکان
توشاه جواهر ناسوتی
خورشید مظاهر لاهوتی

و خود در مقدمه آن مثنوی به تازگی تجربه عروضی خویش در زبان فارسی توجه داشته می‌گوید: «این شکسته بسته‌ای چند است در بحر خبب — که در میان عرب مشهور و معروف است و در مابین شعراء عجم غیر مألوف بخاطر فاترافقر فقراء باب الله بهاء الدین محمد العاملی رسیده...»^۵

علت این یادآوری که می‌توان بعضی مصراعها را بر افاعیل عروضی

۴) آینده، همانجا.

۵) کلیات اشعار و آثار فارسی شیخ بهائی، بکوشش غلامحسین جواهری، کتابفروشی محمودی ۲۶.

تطبیق کرد این بود که به هنگام نشر این شعر، در مجلهٔ آینده، بعضی از ادیبان آن را دارای وزن عروضی هم تشخیص دادند. مجلهٔ آینده نوشته بود: «میرزا حبیب این شعر را در وزنی و حالی سروده است که مناسب مقام و مجلس کنگرهٔ هشتم خاورشناسان (استکھلم) بوده» و چند شماره بعد شادروان فضل الله گرکانی در نامه‌ای یادآور شد که «بهتر بود تصریح می‌شد که قطعهٔ مورد بحث، هم دارای وزن سیلابیک (هجائی) است و هم از لحاظ اوزان عروضی خودمان مطابق یکی از فروغ بحر قریب است (اخر ب مکفوف مقصور) یعنی هم خاورشناسان و خارجانی که فارسی بدانند و هم ایرانیان، سایر اقوام فارسی زبان موزون بودن اشعار را درک و تصدیق نمایند.»^۶

بنده نمی‌توانم قبول کنم که وزن این شعر هم عروضی است و هم هجایی، چون جمع میان این دو نوع وزن بنظرم غیرممکن می‌نماید. شاید بتوان گفت: در بعضی بندها بعضی مصراعها را می‌توان بر افاعیل عروضی منطبق دانست و در آن صورت چندین وزن و بحر را باید درین قطعه در نظر گرفت که بیشترین نمونهٔ آن همان وزن بحر خَبَب^۷، که بدان اشاره کردیم،

(۶) آینده، سال هفتم، شمارهٔ فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۰ صفحهٔ ۱۴۱.

(۷) این وزن، که خلیل بن احمد آن را در عروض خویش نیاورده و اخفش آن را ثبت کرده است (کشف الظنون ۱۳۴۶/۲) در عربی بسیار خوشاهنگ و دلپذیر می‌نماید ولی در فارسی، جز همین تجربهٔ شیخ بهائی، نمونهٔ دیگری به یاد ندارم. اگر باشد از تقلیدهای ضعیفی است که متأخرین از همین مثنوی او کرده‌اند، اما در عربی رواج دارد و یکی از معروفترین نمونه‌های آن قصیده:

يَا لَيْلَ الصَّبِّ مَتَى غَدُهُ
أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعَدُهُ

است از ابوالحسن حُضْرِي (متوفی ۴۸۸ هـ. ق.). شاعر نابینای قیروان که استقبالهایی هم از آن شده است (وفیات الاعیان، ۳/ ۳۳۲) و یکی دیگر از نمونه‌های مشهور آن قصیدهٔ معروف به «القصيدة المنفرجة» است از یوسف بن محمد تُوْزْرِی (متوفی ۵۱۳) و چنین آغاز می‌شود:

خواهد بود.

نکته قابل یادآوری در باب شعر میرزا حبیب اصفهانی این است که این شعر، در مجمع بین المللی مستشرقین در ۱۸۸۹/۱۳۰۷ هـ. ق خوانده شده و چاپ هم شده و ادوارد برون با آن همه دقت و احاطه اش به این گونه مسائل ازین شعر غافل مانده و قریب به ۲۳ سال بعد از آن تاریخ از دولت آبادی خواستار شده است تا شعری با وزن هجائی در زبان فارسی بسراید یا بگوئیم: بنویسد.

در فاصله ۱۳۰۷ قمری که میرزا حبیب این تجربه وزنی را انجام داده تا امروز، بعضی از شعرا به تفنن درین وزن، شعر سروده اند، اما هیچ یک از آن شعرها نتوانسته در میان خوانندگان طبیعی شعر فارسی، جایی باز کند و این خود برهانی است بر غیر طبیعی بودن این وزن برای ساختمان زبان فارسی. شاید معروفترین شاعری که بیشتر از دیگران همت خود را متوجه سرودن این نوع شعر کرده است، ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی باشد که چندین نمونه شعر درین اوزان سروده است و بعضی از آنها فاصله چندان زیادی با تاریخ شعر میرزا یحیی دولت آبادی ندارد. در دیوان لاهوتی حدود سی قطعه شعر که

→ اِشْتَدَى اَرْقُهُ تَنْفَرَجِي

قَدْ اَذَنَ لَيْلِكَ بِالْبَلَجِ

که چندین شرح بر آن نوشته اند و معتقد بوده اند اسم اعظم در آن وجود دارد (کشف - الظنون، ۱۳۴۶/۲) و اصل آن، یعنی مصراع اول آن، حدیث است و بسیار مشهور (مراجعه شود به کشف الخفاء، تألیف عجلونی. ۱۲۸/۱) نکته قابل یادآوری در باب شعر خُضری قیروانی، با توجه به اندلسی بودنِ گوینده «منفرجه»، به روایت سُبکی که گوینده را محمد بن احمد قرشی اندلسی می داند (طبقات الشافعية ۵۶/۸) این است که این وزن، در مغربِ عالم اسلامی رواج یافته و آنجا محلّ تلاقی فرهنگ عربی و فرنگی است. آیا هیچ ارتباطی میان این وزن و اوزان هجایی شعر اسپانیائی وجود دارد؟ البته اگر بپذیریم که اخفش آن را استخراج کرده است، پرسش را به مسأله علّی رواج آن در اسپانیا و مغرب می توان کشانید.

بعضی از آنها خود منظومه‌های مفصلی بحساب می‌آیند، از قبیل پیروزی غزل، وجود دارد که همه درین گونه وزن شکل گرفته‌اند و قدیمترین تاریخ این گونه شعرها، در دیوان لاهوتی، سال ۱۹۲۵ است در قطعه‌ای با نام «سرود دهقان» که چنین آغاز می‌شود:

من فرزند یک دهقانی بودم
در قشلاقهای تاجیکستان
یک زمینی داشتیم آن را می‌کاشتیم
نان می‌خوردیم از محصول آن

یادم می‌آید که در آن قشلاق
وقتی باغبانی می‌کردیم
من با یک خواهر، پدر و مادر
چسان زندگانی می‌کردیم^۸

بررسی دیوان لاهوتی، بلحاظ تحوّل این نوع شعر، در کارهای او نشان می‌دهد که در سالهای آخر عمر، بیشتر به اینگونه تجارب توجه کرده است و بیشتر ترجمه‌ها و اقتباسهایی که از ادبیات ملل دیگر داشته، غالباً درین گونه اوزان است، اما همین بررسی تأیید می‌کند که وی هرگز درین اوزان شعر موفق نسوده است و اگر شعرهای او را به سه چهار درجه تقسیم کنیم، جا نیفتاده‌ترین و ناموفق‌ترین نمونه‌های آن همین دسته شعرهاست که تعدادشان به حدود سی شعر می‌رسد و تاریخ سرودنشان میان ۱۹۲۵ تا ۱۹۵۴ است.

۸) دیوان ابوالقاسم لاهوتی، بکوشش احمد بشیری، تهران، امیرکبیر ۱۳۵۸ صفحه ۵۸۵.

ماند سخن در دهان و رفت دل من
جانبِ یاران به سوی دور دباری
جلال‌الدین مولوی



تجربه شعر فارسی در عروض هندی

ادیبان عرب، در قرون اولیه اسلامی اوزان شعر دیگر ملل را (وزن) نمی‌شناخته‌اند^۱، و تصورشان بر آن بوده است که وزن فقط در شعر عرب وجود دارد و شعر دیگر ملل وزن ندارد. فلاسفه مثل ابن سینا و خواجه نصیر متوجه بوده‌اند که هر زبانی وزن خاص خود را دارد^۲ و خواجه نصیر هوشیارانه اشارت دارد به مسأله عادت و اینکه ادراک تناسبهایی که اساس وزن است تا حد زیادی مرتبط به عادت است «عادت را هم در آن باب [ادراک اوزان] مدخلی تمام است و باین سبب اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل، بحسب اختلاف امم، مختلف است»^۳

توجه نکردن به این مسأله که هر زبانی ویژگیهای موسیقایی خود را

(۱) ابن‌رشیق قیروانی، العمدۃ ۳۱۴/۲ و ابوهلال عسکری، الصناعتین ۱۳۸.

(۲) خواجه نصیر طوسی، معیار الاشعار، ۴ و ابن سینا الشفا، الرياضیات، جوامع علم الموسیقی، تحقیق زکریا یوسف، قاهره (افست قم، ۱۴۰۵) ۹۲.

(۳) خواجه نصیر، معیار الاشعار ۱.

دارد و ساختار آوازی آن مقتضی نوعی خاص از وزن است، گاه بعضی از متفینان را وادار به کارهای خنده‌داری کرده است از جمله یکی از هموطنان ما که «مختصر طبع شعر انگلیسی» بی خداوند به او داده است مقداری شعر گفته است به زبان انگلیسی با وزن عروضی (البته او قصد این کار را داشته، حال اگر کسی چنان وزنی را احساس نمی‌کند، گناه شاعر نیست) و با قافیه‌های پی در پی مثل قصاید قلما. و خنده‌دارتر از او کاریکی دیگر از همزبانان و همدلان، و باید بگویم هموطنان ما، در ماوراء النهر قرن نوزدهم است که شعر روسی با عروض فارسی می‌گفته است. صدرالدین عینی، درباره یکی از شعرای معاصرش بنام صادق خواجه می‌گوید: شعر را روان می‌نوشت اما اسلوب و تشبیه‌های همگی کهنه و آب شسته^۴ بوده از نقطه نظر شعرشناسی امروزه او را شاعر خوب گفتن ممکن نیست. می‌گفتند که صادق خواجه در زبان روسی، اما با وزن عروض شعرها گفته است. از آنگونه شعرهای او یک مصرع بخاطرمانده است که در اینجا نقل می‌شود:

نیخا چو میستی وینادیتی مینی روسکی وه دی

این مصرع با همه کمبودهای زبانی و املاش به خوانندگان زمان ما، در آن زمان، بزبان روسی چه قدر شوق و هوس داشتن جوانان گشاده فکر را نشان می‌دهد^۵ و این در دوره‌ای بوده است که مردم ماوراء النهر هنوز عده کمی زبان روسی را آموخته بوده‌اند و برای تعلیم آن نصاب روسی هم تألیف می‌کرده‌اند^۶.

(۴) آب شسته، به معنی کهنه است.

(۵) صدرالدین عینی، یادداشت‌ها، چاپ سعیدی سیرجانی تهران، انتشارات آگاه، ۷-۳۳۶.

(۶) همانجا، ۱۸۵.

ازین تفتن ها و موارد مشابه آن _ که اندک نیست _ اگر بگذریم کار عظیم و اساسی مؤلف تحفة الہند، الحق، قابل توجه و بررسی و قدردانی است. این کتاب که در قرن یازدهم هجری در ہند تألیف شدہ است^۷ شامل ہفت علم از علوم ہندیان است کہ عبارتند از:

۱ - عروض ہندی و سانسکریت، یعنی پنگل

۲ - علم قافیہ در نزد اہل ہند، یعنی تک

۳ - علم بدیع و بیان نزد اہل ہند، یعنی النکار

۴ - «علم» عاشقی و معشوقی، یعنی سنگاررس

۵ - علم موسیقی نزد اہل ہند، یعنی سنگیت

۶ - علم معرفت اقسام زن و مرد، یعنی کوک

۷ - علم قیافہ شناسی در نزد اہل ہند، یعنی سامدریک

تمام کتاب جالب توجه است و بخصوص، از لحاظ فرہنگ ما، فصلہای مربوط بہ عروض و موسیقی و قافیہ و بدیع آن. از مطالب این کتاب در خصوص قافیہ و ردیف نکاتی را در مباحث مربوط بہ قافیہ مورد اشارہ و بحث قرار دادیم و بحث از ارزش فصل بدیع آن ہم در جای دیگر مورد بررسی قرار گرفتہ. فصل موسیقی آن از لحاظ وجوہ اشتراک و تأثیر و تأثر

(۷) تحفة الہند، تألیف میرزاخان بن فخرالدین محمد، تصحیح و تحشیہ دکتر نورالحسن انصاری، جلد اول، انتشارات بنیاد فرہنگ ایران تہران ۱۳۵۴ با اینکہ در باب صورت درست نام مؤلف و سال دقیق تألیف کتاب جای بحث است، قدر مسلم این است کہ کتاب در حدود سال (۱۰۶۸-۱۱۱۸) کہ عصر اورنگ زیب است تألیف شدہ است. قابل یادآوری است کہ جلد دوم کتاب (یعنی خاتمہ آن) در دو جزء ۱۲۵ و ۲۲۵ صفحہ در دہلی بہ سال ۱۹۸۳ چاپ شدہ است و بر طبق نوشتہ مجلہ آیندہ شامل واژنامہ ہندی بفارسی است و از انتشارات بخش فارسی دانشگاه دہلی. (مجلہ آیندہ، ۵۲۴ سال سیزدہم شمارہ ۶-۷ شہریور و مهر ۱۳۳۶).

موسیقی ایرانی و هندی در برابر یکدیگر یکی از اسناد بسیار مهم است و نمی‌دانم آیا کسی از صاحب‌نظران موسیقی، آنچنان که باید به اهمیت آن توجه کرده است یا نه، اما آنچه ازین کتاب درین یادداشت مورد نظر است مبحث عروض آن است که از چند جهت قابل توجه می‌نماید.

با اینکه بعضی از محققان نظر داده‌اند که عروض خلیل بن احمد از عروض هندی و سانسکریت گرفته شده^۸ و با اینکه بیرونی در تحقیق ماللهند^۹ به دقت از مسائل عروض هند سخن گفته است، در دوره اسلامی، ادیبان و اهل تحقیق در خصوص ارتباط این دو عروض و احتمالاً وجوه اشتراک و افتراق آنها سخن کم گفته‌اند یا حتی می‌توان گفت: نگفته‌اند. اما مؤلف این کتاب کوشیده است پلی میان عروض فارسی و عروض سانسکریت ایجاد کند و کار او، تا آنجا که اطلاع دارم تنها کتابی است که می‌توان برآن نام عروض تطبیقی نهاد (در قلمرو مقایسه عروض فارسی و هندی).

مؤلف پس از مقدمه‌ای مفصل که در آن مبانی خط و صرف و نحو زبان هندی را با دقت بسیار توصیف می‌کند به باب اول کتاب، که علم پنگل یعنی عروض ست، وارد می‌شود در اینجا نیز به ساختار آوایی زبان و ویژگیهای آن می‌پردازد و مصطلحات بشمار عروض هندی را که بسی بیشتر از مصطلحات عروض عرب است، (با تمام نام‌های زحاف‌ها و علت‌ها که در عربی هست) یادآور می‌شود. و در آنجا است که می‌بینیم جهان‌بینی خرافی هندی تا کجاها نفوذ کرده و حتی آوردن ساختارهای آوایی خاصی را در مواضع معینی از بیت یا مصرع نامیمون و شوم می‌داند و

۸) ابوریحان بیرونی، تحقیق ماللهند ۶۵ و دکتر خانلری در وزن شعر فارسی ۸۵.

۹) تحقیق ماللهند ۶۵.

ساختارهای دیگری رامبارک و فرخنده.

اشکال عمده‌ای که بر سر راه مؤلف بوده است و عملاً موجب نقض غرض او شده است تفاوت ساختارهای آوایی دو زبان است و بدون توجه به این مانع اساسی، وی کوشیده است اوزان هندی را با معادل‌هایی از کلمات فارسی، پرکند و در نتیجه، در غالب موارد، وزنی عیناً مطابق با عروض عرب، بوجود آورده است و در مواردی نیز کار او بگونه‌ای است که احساس وزن در زبان فارسی از آن نمی‌توان کرد یا بدشواری می‌توان ادوار ایقاعی نظام آواها را دریافت و از تکرار آنها احساس وزن کرد.

از مقایسه تکرار ارکانی خاص، در این شعرها، یعنی از روی بسامد نوع افاعیلی که مؤلف در تقطیع شعرها، در برابر اصطلاحات و معیارهای عروض هندی قرار داده است، می‌توان تا حد زیادی غلبه ساختارهای خاصی از کلمات را درین زبان پیش بینی کرد مثلاً وجود اوزانی که در آنها فعلن و فعلن از بسامد بالایی برخوردار است و در عوض نبودن فاعلاتن (جز در یک مورد در وسط مصرع) نشان دهنده تمایل غالب بطرف ترکیبات آوایی خاصی است.

با اینهمه کتاب تحفة الهند برای کسانی که به جدول امکانات وزنی زبان فارسی علاقمند باشند گنجینه گرانبهایی است و تا آنجا که نگارنده اطلاع دارم بسیاری از نمونه‌های وزنی و عروضی که مؤلف با الهام از عروض هندی پیشنهاد کرده است نه در دیوانهای شاعران فارسی زبان قدیم رواج داشته و نه در شواهد عروضیان از قبیل شمس قیس و خواجه نصیر. بنابر شواهد این کتاب می‌توان تعداد اوزان آزمون شده زبان فارسی را از حد جدول شناخته شده از طریق کتب عروضی و یا دواوین

شعرای مختلف، گسترش داد^{۱۰} و به نمونه‌هایی بسیار متنوع دست یافت، نمونه‌هایی که بعضی از آنها فقط و فقط به درد عروضیان وجویندگان جداول وزنی زبان فارسی می‌خورد و بعضی از آنها احتمالاً قابل گسترش است و شاعران امروز، می‌توانند در قلمرو آن اوزان، تجارب شعری خویش را شکل دهند. ضمناً درین نمونه‌ها شواهدی از برای بعضی اوزان جدید شعر فارسی که در قرن حاضر آزموده شده و توفیق یافته، از قبیل وزن «افسانه» نیمایوشیج و یا وزن «تا تو با منی زمانه با من است» ه.ا. سایه و ساختار عروضی «غزل شماره ۳» اخوان ثالث (در آخر شاهنامه) و بسیاری اوزان دیگر، شواهد سیصد و پنجاه ساله یافت می‌شود.

در میان مجموعه پهناور اوزان عروض هندی که مؤلف غالباً بدون شاهد در باب آنها سخن گفته مجموعه‌ای اوزان نیز وجود دارد که مؤلف کوشیده است معادلی از کلمات زبان فارسی در برابر آن قرار دهد و عملاً نوعی توسعه در حوزه عروض فارسی ایجاد کند. حدود صد وزن درین کتاب با شاهد شعری، که تمامی آنها سروده مؤلف است، آمده است و با اینکه در اصل تمامی این صد وزن اوزانی هندی است و بسیار طبیعی

(۱۰) در باب جدول امکانات اوزان عروضی در زبان فارسی و نیز مواد موجود این اوزان در کتب عروض و دیوانهای شعر، آراء اهل تحقیق متفاوت است از ۱۴۰ وزن تا حدود ۳۰۰ وزن را غالباً در نظر داشته‌اند مراجعه شود به ابوالحسن نجفی، درباره طبقة بندی وزنهای شعر فارسی، مجله آشنایی با دانش (دانشگاه آزاد ایران، شماره ۷ فروردین ۱۳۵۹، ص ۶۰۰) باید توجه داشت که بحث از امکانات عروضی (بطور نظری) امری است و بحث از تجربه‌های موجود (خواه در کتب عروض و خواه دیوانها) امری دیگر است. دامنه نظری عروض تقریباً بی‌نهایت است. مرحوم عبدالعلی نگارنده از شعرای معاصر خراسان (اصلاً از اهالی اصفهان، متوفی ۱۳۴۶ ه.ش.) چنین نظری داشت و کتابی نیز درین باب نوشته بود که هنوز چاپ نشده است.

است که در زبان فارسی سابقه و مشابه نداشته باشد، بغضی از آنها با اوزان شناخته شده زبان فارسی بناچار انطباق یافته است اگر چه در اصل، این انطباق علمی نباشد زیرا باید ازین معادلهای عروضی مؤلف و کلمات منظوم او چشم پوشید و گوش داد به اصل آن شعرهای سانسکریت و دید که چه تفاوتی وجود دارد میان آن اوزان و آنچه ما آنرا معادل عروضی آن در زبان خودمان تصور می‌کنیم، اینجا نیز طرز خواندن، کمال اهمیت را دارد و بسیار شبیه کاری است که بعضی از قدما کرده‌اند و آیاتی از قرآن کریم را در بحوری از بحور عروضی یافته‌اند^{۱۱} ماهنگامی که آن آیات را با توجه به یادآوری آنها می‌خوانیم بگونه‌ای می‌خوانیم که کاملاً قابل انطباق با اوزان عروضی است ولی وقتی قرآن را مجرد ازین یادآوری آنان می‌خوانیم به هیچ وجه وزن عروضی در آن احساس نمی‌کنیم.

۱۱) آیات موزون افتاده قرآن کریم، از قدیم، مورد توجه اهل ادب بوده است. صفی علیشاه از

شعراى قرن اخير قصيده‌اى دارد به مطلع:

به سیزده از رجب آن بقرین

عیان شد از غیب خفا بر زمین

در مدیحه امام علی بن ابیطالب (ع) و در ضمن آن بسیاری از آیات را بعنوان مصراع دوم قصیده، آورده است و چندان هم دور از موسیقی آیات نیست. مراجعه شود به *انوار الربیع* سید علیخان مدنی شیرازی چاپ سنگی ۴۲۰ و نیز مقاله مهدی اخوان ثالث در *یاد نامه علامه امینی*، تهران ۱۳۵۲ صفحات ۴۵-۱۶۲ و نیز مقدمه شادروان استاد احمد علی رجائی بخارایی بر پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی در قرون اول هجری، تهران بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۳ چهل و هفت تا پنجاه و شش و نیز فصلی که دکتر ابراهیم انیس درین زمینه در کتاب *موسیقی الشعر پرداخته* است صفحات ۲۲۲-۳۳۲ و در آنجا می‌گوید: «وقتی با ترتیل قرآنی، این آیات خوانده شوند، هیچ وزنی (منظور اوزان عروضی است) احساس نمی‌شود» و حق با اوست.

در یک مرور ساده، دو نوع وزن در میان این اوزان می‌توان یافت:
 ۱ — اوزان با سابقه که در کتب عروض یا دیوانهای شعرا سابقه و نمونه دارد.

۲ — اوزانی که بی سابقه است (یا بنظر نگارنده این سطور بی سابقه آمد).

گروه دوم را می‌توان به دو قسم تقسیم کرد:

۱ — اوزان مطبوع و خوشاهنگ.

۲ — اوزان نامطبوع و غیرعادی.

باینکه مرز این دو نوع وزن، مرزی است کاملاً ذوقی و کاملاً خصوصی و هر کس در باب آن می‌تواند عقایدی داشته باشد، اما در اینجا از اعمال سلیقه و ذوق چاره‌ای نیست بنابراین بنده سلیقه معوج خود را ناچار اعمال کردم و از میان اوزان خوشاهنگ این مجموعه این اوزان را یادآور می‌شوم:

۱ — دل بی رخت خون فشان بوده هر شام

سر بردرت بوده شوریده سرسام

برکنج لب خال ساقی سیه فام

افکنده افیون می ناز در جام

مستفعلن فاعلاتن فعولان که در مصراع آخر، در متن چاپی بجای می ناز، و می ناب آمده است از روی نسخه بدلها انتخاب شد که صحیح است.

۲ — بی روی تو روز ما شام تاریک

بی مویت ای جان چو مویم باریک

بی کاکل توبه سودا فزودیم

اما نه زان نافه بویی شنودیم

مستفعلن فاعلاتن مفاعیل، یا: مفعولُ مفعولُ مفعولُ مفعولُ هر دو نمونه، وزنی است که در شعر آزاد توسط بعضی شعرا آزموده شده و شاید اولین بار، اخوان ثالث در غزل ۳ در آخر شاهنامه ولی در قدما بیاد ندارم.

۳ - ساقیا گهی به ما ز روی شوق جامکی
باقی شراب ده به زنده نیک نامکی
ما خراب موی تو اسیر دام موی تو
عاشقِ نگاهِ تو کبابِ تند خوی تو

فاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن

وزن غزل بسیار معروف هـ.ا. سایه: تا تو با منی زمانه با من است
بصورت مستس که با یک زحاف آن را درین وزن آورده است
(مثنی):

آنکه دید روی اوزدیده خون فشاند
وانکه دید موی او ز بوی چین بماند
وانکه دید عین او ز حورعین برید
وانکه دید تیغ او، به خاک و خون تپید

فاعِلن مفاعِلن مفاعِلن مفعول.

و در صورت مربع بازحاف دیگر:

ای نگار حور زاد
وی بت پری نژاد
جور، چند بی گناه
آه از آن دل تو آه

فاعلن مفاعلان

۴ - موی تو عنبرین، [روی تو یاسمین، خوی تو آتشین،] ای پریرو
قامت توسهی، [روی تو نوگلی، دام تو سنبلی،] ای سمن بو
خط تو عنبری، [خال تو نافه ای، روی صحرای چین،] ای جفا جو
قید تو آفتی، [کاکل تو بلا، ساعد تو صفا،] ای بلا جو

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن، فع

یا بجای دو رکن آخر: فاعلاتن، وزن افسانه نیمایوشیج با حذف ارکان
داخل [] و با حفظ آن خود تجربه جالبی است.

۵ - بیا بتابه جان ما،
شبی به میهمان ما
وفا کن و جفا مجو
به جان ما بلا مجو

مفاعلن مفاعلن

وزن: چه می‌کنی چه می‌کنی درین پلید دخمه‌ها (اخوان ثالث،
زمستان) از اوزانی که بهرحال قابل توجه‌اند ولی من شعری در آن اوزان
بیاد ندارم و شاید بعضی از آنها در کتب عروض نمونه داشته باشد با
اینهمه چند نمونه را یادآوری می‌کنم:

۱ - قدت جانِ ما جانِ ما بدان
لبت آب حیوان ما، بدان

رخت دین و آیین ما بگو
خفت رهن دین ما بگو

مفاعیلُ مفعولُ فاعلُن

که به صورت ذیل هم آورده:

صنما روی تو چومه
شب گیسوی تو سیه
تو چرا که گهی به ره
نکنی سوی ما نگه

که در المعجم شاهی دارد: فعلا تن مفاعلن و بحر غریب مخبون مربع
نام دارد. ۱۲

۲ — جانا چوبا می کشان
می پیمایی جام می
باری ما را نیزده
زان جامی ایام دی

فع لن فاعلن فع لن فاعلن

مؤلف برای مقصود خویش، غالباً طرز خواندن کلمات در فارسی و
نوع ساختمان آوایی کلمه ها را در نظر نگرفته فقط سعی کرده معادل نظام
آوایی عروض هندی کلماتی بیابد و به همین مناسبت در بسیاری از
نمونه هایی که او ساخته ما احساس وزن نمی کنیم مگر در تقطیع عروضی
و هنگام شمردن صداها و مقاطع.

اینهم چند نمونه از اوزان عجیب و غریبی که حاصل کوشش مؤلف
است و این نوع اوزان بسیار است:

رخ تو چون ماهی، رویم کاهی، ای گل گلشن خوبیها
روزم بی تو شب، رویت کوکب، ای مه خرمن خوبیها
بسی زار و نزارم، طوفان بارم، از سر هر مژده ای تاهم
یک خنده کن ای گل مکن تغافل برخ زردی چون کاهم

فعلا تن مفعولن مفعولن مفتعلن فعلا تن فع

که غالباً بعضی تصنیف‌های معاصران را به یاد می‌آورد که سازنده تصنیف تمام همتش متوجه پر کردن معادله‌های صوتی نُت مربوطه است. در کار تطبیق این اوزان هندی بر کلمات فارسی و به تبع آن افاعیل عروضی، مؤلف، گاهی، چندان مردّد بوده که یک شعر را به دو نوع افاعیل دور از هم تقطیع کرده است مثلاً در مورد این ابیات:

صنما رخ تو ماه روشن موی تو چون شب سیه
چور بوده ای دل عاشقان نکنی چرا سوی ما نگه
همه عاشقان ز فراق تو شده خون فشان زدودیده‌ها
تو ترخمی نکنی گهی صنما به جور کشیده‌ها

می‌گوید: «و آن را در عربی بحر کامل مثنی سالم نامند و ارکان تقطیعش در هر تکی (= مصراع) چهار بار متفاعلن بود» بعد می‌گوید: «و تقطیع چهند (= بحر عروضی) مذکور بر طریق رجز مثنی سالم نیز تواند بود و آن در هر مصراع چهار بار مستفعلن بود» و این بنده هر چه اندیشید تناسبی میان آن ابیات و رجز مثنی نیافت چیزی که به ذهن میرسد این است که وزن اصلی هندی چیزی بوده است میان متفاعلن و مستفعلن.

تجربه شعر فارسی در.../ ۵۴۹

با اینهمه باید گفت برای کسانی که در جستجوی تجربه های عروضی در زبان فارسی باشند این کتاب دریایی است از تجارب. تجربه های موفق و ناموفق.

گر در ترازویم نهی می دان که میزان بشکنم
جلال الدین مولوی



تجربه عروض آزاد در قرن دوازدهم

در سال ۱۹۷۱ به همت آقای ممتاز حسن، نسخه ای از دیوان حزین لاهیجی (۱۱۰۳-۱۱۸۰) به صورت عکسی fac simile چاپ شده است که اصل آن نسخه ملک علی قلی والی داغستانی (۱۱۲۴-۱۱۷۰) شاعر و ناقد قرن دوازدهم و شاگرد حزین بوده است.^۱ در آخر این نسخه، پس از پایان دیوان حزین، چند ورق اضافات وجود دارد که یکی از آن افزوده ها قطعه ای است بحر طویل مانند اما بحر طویل اصطلاحی نیست و می تواند، بدلالی، نخستین تجربه عروض آزاد در شعر فارسی بحساب آید. این قطعه که جمعاً چهارده بند است هر بند آن با تکرار عبارت «دل و جانم بقربان» یا «دل و

(۱) اصل نسخه اکنون بشماره NM/1962-144 در موزه ملی پاکستان محفوظ است و تحت این عنوان چاپ شده است: دیوان حزین نسخه تصحیح کرده مصنف (ملک علی قلی خان والی داغستانی) بمقدمه ممتاز حسن، چاپ لاهور، ۱۹۷۱. قطعه مورد بحث در فاصله صفحات ۳۵۰ - ۳۴۷ آمده است.

جانم گرفتارش» از یکدیگر جدا می‌شود. اینک سه بند نخستین این قطعه را به گونه‌ای که قافیه‌ها، و رعایت رکن مفاعیلن در آغاز هر مصراع، اجزای آن را از یکدیگر جدا می‌کند، نقل می‌کنیم و سپس چند نکته را در باب آن یادآور می‌شویم:

مرا شد آفت جان شوخ دلجویی
جفا آیین، وفا دشمن، پربرویی
بهشت راحت عاشق گل اندامی نکوخویی
بهار گلشن امید سبزی نوخطی سرو سمنبر عنبرین مویی
که گم کرده ست جنت خویش را از نسبت گلزار کوی او
زتاب رشک در تاب است خورشید جهان افروزی پیش ماه روی او
زداغش سینه‌ها گلشن
بیادش چشم دل روشن
شده آینه جانها ز عکسش وادی ایمن
رخش چون معنی روشن
به شعر زلف پیچیده
ز شرم مصرع قدش، قیامت آب گردیده
جگرها را کند غربال مژگانِ دراز او
کشد دل را به خون تیغ نگاه عشوه ساز او
کمال ابرویش را تیر می‌زید زمژگانش
بقربانش دل و جانم، دل و جانم بقربانش

□

که دارد این چنین غارتگر صبر و شکیبی دلفریبی جامه زیب^۲ نستر
پرناز پرور غمزه لشکر باده نازی بسر دارد

که کس را در نظر ندارد

(۲) کذا، شاید: جامه زیبی و تمام سطر یا مصراع بلحاظ نحوی آشفته می‌نماید.

دو چشمش نشأ می بارد
ز عشق چشم خوش مژگانِ اوجان ستم پرور
نخورده خاطرش نیشی
نکرده خار غم نوبر ز پیچ گیسوی عاشق شکار سرور عنائی
نکرده سر برون از حلقه زنجیر سودائی
دلش افیونی خال رخ کاهی نگردیده
چو من چشمش سپید اندر ره ماهی نگردیده
شده آشفته حالیهای من مطلق فراموشش
گهی گوید ز حال درهم من زلف در گوشش
که حال بیدلان چون شد ز هجرانش
بقربانش دل و جانم، دل و جانم بقربانش

□

کیم؟ خاطر پریشانی
به کارِ خویش حیرانی
نه سر دارم نه سامانی
بغیر از صبر دردِ عاشقی را نیست درمانی
ندارم صبر، دارم از غم او سوخته جانی
گهی سر [گشته] کویی
گهی در آتش از خویی
گه آشفته ز گیسویی
گهی در آتش از خویی^۵
بهر جاشور عشقی هست چون بلبل کشم هوئی
درین گلشن نسیم آسا ز هر گل می برم بویی
غمش راز نهان من
نگنجد در بیان من

کز و سوزد زبان من
 ز تاب عشق افتاده است آتوها به جان من
 به آهی می رود برباد جسم ناتوان من
 رود در غم شب و روزم
 ز برق ناله می سوزم
 چو مرغ آتش افروزم
 ز تیغ غمزه اش هر لحظه [....] دورم (?)
 ز خط و خال و زلفش هر زمان سودائی [....]
 نمیدانم سرانجام من آشفته آفتة بیخانمان آخر چه خواهد بود
 در عشقِ بلا جوئی

وفا بیگانه ای نا آشنا شوخی
 پی یک خنده اش گر جان سپارم او نمی خندد
 که محشور است با اغیار در یک پیرهن مانند گل با خار از روز
 سیاه عاشق مهجور دامن می کشد همچون پری از سایه آدم
 [نمیداند] که خود محرم کدام و کیست نامحرم
 گرفتاری اگر بیند گریزد چون زدام آهو
 بهشت راحت اغیار گردیده است بزم او
 به صحرا گرفتند رازم بخلوت ناید او هرگز
 گریبان گردرم بند قبا نگشاید او هرگز
 ستم کار است و بد خو قدر عاشق را نمی داند
 نمی داند که دور حسن روزی چند می ماند

نمی دانم چه گفتم هزل گفتم ناسزا گفتم
 مگر مستم زبد مستی غلط گفتم خطا گفتم
 که از جانان جفا آید
 ز عاشق صبر می باید
 محبت سر بر سر خوار است، محبوبی دل آزار است

رنجیدن ستم باشد.

بطور و طرز شایانش
بقراناش دل و جانم دل و جانم بقراناش

ممکن است بعضی خوانندگان در مواردی تجزیه مصراعها را بگونه ای دیگر پیشنهاد کنند، پیشاپیش آن نظریه ها — اگر با استدلال همراه باشد — مورد قبول است و در اصل بحث ما خللی وارد نمی کند. منظور نشان دادن یک تجربه حداقل دویست تا دویست و پنجاه ساله نوعی شعر آزاد است که در آن، مصراعها کوتاه و بلند شده و نسبت قافیه ها به هیچ روی از نظام خاصی تبعیت نمی کند چه در مقایسه اجزای یک بند با یکدیگر باشد و چه در مقایسه یک بند با بند دیگر. مثلاً در بند اول که شانزده مصراع یا سطر یا برش و مقطع وجود دارد به ترتیب نسبت ارکان عروضی هزج سالم (مفاعیلن) به قرار ذیل است:

هر کدام ۳ مفاعیلن	مصراعهای ۱ — ۲
۴ مفاعیلن	مصراع ۳
۶ مفاعیلن	مصراع ۴
۵ مفاعیلن	مصراع ۵
۶ مفاعیلن	مصراع ۶
۲ مفاعیلن	مصراع ۷ — ۸
۴ مفاعیلن	مصراع ۹
۲ مفاعیلن	مصراع ۱۰ و ۱۱
۴ مفاعیلن	مصراع ۱۲ — ۱۶

و در یک چشم انداز دیگر می توان دید که تعداد مصراعهای ۲ رکنی، هر کدام چهار مصراع و مصراعهای ۳ رکنی هر کدام دو مصراع و مصراعهای

چهار رکنی هر کدام ۷ مصراع و تعداد مصراعهای ۵ رکنی یک عدد و همچنین ۶ رکنی ۲ عددست و نظام قافیه و ردیف نیز در آن متغیر است بدینگونه که چهار مصراع اول یک قافیه دارند (یعنی همه با هم قافیه اند) و مصراعهای ۵ و ۶ جدا با هم قافیه اند و مصراعها ۷، ۸، ۹، ۱۰ جدا با هم قافیه اند و مصراعهای ۱۱، ۱۲ با هم قافیه اند همچنین ۱۳ و ۱۴ که با هم قافیه اند و ۱۵ و ۱۶ که با هم قافیه اند. و در تحلیل نظام مصراعها یا مقطعها و همچنین طرز قرار گرفتن قوافی، بند دوم خود عالمی است مستقل و دارای نظام خاص خود چنانکه بند سوم نیز ویژگیهای خاص خویش را دارد و قابل مقایسه با دو بند دیگر نیست. چنین خروجی از هنجارهای سنتی قوالب شعر فارسی، آنهم در دو یا سه قرن قبل، هر چه باشد قابل مطالعه و دقت است و برای مورخ مسائل سبک و فرم در شعر فارسی، سزاوار دقت و بررسی است هر چه باشد نمی توان آن را حمل بر تصادف دانست، گوینده هر که بوده و هر گونه قصدی که داشته، عملاً به یک تجربه تازه در قلمرو موسیقی شعر فارسی دست زده است همان چیزی که عملاً در شعر «باران» گلچین گیلانی آگاهانه و با توجه به کارهای اروپائی، (و شاید هم تجارب نیما) در مایه بحر رمل اتفاق افتاده است (در سال ۱۹۴۳) و اگر تقید گوینده این شعر به آوردن قوافی و از سوی دیگر نبودن قافیه در بعضی بُرشهای شعر گلچین نبود، می توانستیم هر دو را یک نوع قالب یا یک نوع تجربه عروضی بدانیم. آنهایی که از سرِ نا آگاهی کار گلچین را بحر طویل سرایی خواندند ظاهراً توجهی به حدود مفهومی و علمی بحر طویل نداشته اند.

انتخاب این شعر در پایان آن کتاب، که نمونه سبکی خاص و سلیقه معینی در شعر و شاعری است، دلیل این است که کاتب به لحاظ فرم و صورت شعر، این کار را انجام داده است و گرنه برای آشنایان با اسلوب

شاعری آن عصر و زبان حاکم بر شعر آن دوره این قطعه، قطعه‌ای است بسیار نازل و مبتذل. گرچه بعضی عناصر سبک هندی و صور خیال خاص آن سبک را، گاه، در داخل این قطعه می‌توان دید مثلاً «شعر زلف» و «مصرع قد» اما زبانِ کُل شعر بسیار ساده و محصول کلیشه‌های ادوار قدیم تر شعر فارسی است و شاید هم توجه بیش از حدِ گوینده به شکستنِ هنجارهای شناخته شده عروض و قافیه (شکلهای شناخته شده شعر فارسی) سبب شده باشد که وی مجالی برای ایجاد معانی تازه و صور خیالِ مورد پسند عصر، نیابد.

وقتی این یادداشت را نوشته بودم و چاپ شده بود در یک جنگِ قرن هفتم که در ۷۳۱ کتابت شده است و احتمالاً روایت دیگری از نزهة المجالس جمال الدین خلیل شروانی است، چند رباعی تا حدودی پیوسته و مستزاد و خارج از اسلوب رایج دیدم که بنظرم رسید، آن را نیز می‌توان نوعی تجربه خروج از فرم‌های شناخته شده شعر فارسی دانست. رباعی مستزاد از قرن پنجم و ششم سابقه دارد و رباعی پیوسته نیز، بی سابقه‌ای نیست^۳ اما آنچه این نمونه را امتیاز می‌بخشد این است که:

۱- گوینده کوشیده است رباعی مستزاد را به گونه پیوسته درآورد.

۲- فرم شناخته شده «رباعی» را از چهار مصراع به هفت مصراع تبدیل کرده است.

۳- در عین حال پیوستگی موضوعی را هم حفظ کرده است.

مجموعه این خصوصیات بر روی هم، شکل ابتدائی نوعی فرم آزاد است که از قرن هفتم می‌تواند قابل تأمل باشد، البته پیوستگی رباعیات

(۳) برای نمونه رباعیات پیوسته، از اواسط قرن هشتم، هشت رباعی از شمس فخری در معیار جمالی از تالیفات همو، آمده است و مرحوم دکتر غنی آن را در حاشیه صفحه ۱۰۹ تاریخ عصر حافظ نقل کرده است.

پیوستگی نحوی نیست جز در بعضی موارد.
اینک مجموعه آن رباعیات را که آخرین بخش کتاب است در اینجا
می‌آوریم. تصور می‌کنم که قرار دادن آنها در پایان کتاب و بیرون از ابواب
اصلی، خود دلیل توجهی است که مؤلف به ویژگی صوری آنها داشته است.
قابل یادآوری است که این رباعیها به خط اصلی کتاب است و افزوده
دوره‌های بعد نیست^۴.

ای دوست! دو چشم مستِ تَوَازِ سَرِ ناز،
می‌کرد کرشمه‌ها و می‌گفت، براز،
در گوشِ خرد:
یا دست ز جان بدار و بنشین و بسوز
یا از سَرِ جان خویش برخیز و بساز
کارِ دلِ خود؛
گفتم که ز آب دیده و آه سَحر
اندیشه مکن به حالِ این خسته نگر
گفتا که تو ترک ما نکردی؟ گفتم:
دست از توبه صد حيله من ای سیمین بر
کوته نکنم گمانِ بیهوده مبر،
یا در حَرَمِ وصل نهم یک شب پای
یا در سَرِ سودات کنم روزی سَر.
ای آنک نظیر قد و بالات نبود
نرگس به جهان چو چشم شہلات نبود

(۴) مجموعه شماره ۲۰۵۱ ایا صوفیاً از قرن هفتم که تاریخ کتابت آن ۷۳۱ ه. ق. است. فیلم شماره ۱۰۸ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران در ۶۰۴ برگ شامل چندین منظومه و دیوان از قبیل سنائی و غیره. این مجموعه رباعیات شامل اوراق ۶۰۳ - ۵۰۰ است و رباعیات فوق، منقول از ورق ۵۹۵ است. قابل یادآوری است که در آخر این مجموعه چند قصیده به یکی از لهجه‌های ایرانی قدیم، احتمالاً گُردی وجود دارد که تا کنون کسی به تحقیق درباره آنها نپرداخته است. نگارنده آنها را در اختیاریکی از دوستان زبان‌شناس قرار داد تا درین باره تحقیق کند.

بودم همه عمر عاشق و خسته تو
هرگز نفسی به بنده پروات نبود
واندیشه این بی سروبی پات نبود
خون از تو بخوردیم و نخوردی غم ما
در پای تو مردم و سَرِ مات نبود
ای قد خوش تو مرا پشت و پناه
جان و دل من ربوده آن زلف سیاه
مانند قد و روی تو ای جان و جهان
نه سروتوان گفتن نه شمس و نه ماه
آه از تو که در وصف نمی آبی آه
هر کس به رهی می رود اندر نظرت
گر ره به تو بودی بُدی این همه راه.

مغتی نوایی به گلبانگِ رود
بگوی و بزَن خسروانی سرود
روانِ بزرگان ز خود شاد کن
ز پرویز و از باربد یاد کن
حافظ



یکی از خسروانیهای بازبَد کهن ترین نمونه شعر فارسی

هیچ دانسته نیست که شعر ایرانی و فارسی از کجا آغاز می شود. شاید تاریخ پیدایی شعر در زبان هر ملت دیگر نیز چنین باشد. زندگی بشر دور از شعر قابل تصور نیست، چرا که اندیشه های انسان درباره خودش و طبیعت که شکل شعرهای ساده و ابتدائی دارد، از ابعاد روح به شمار می رود و نمی توانیم زندگی او را ازین بعد روحی مجرد سازیم. بی هیچ گمان کوششهایی که در راه پیدا کردن نخستین شعر هر زبان صورت گیرد به سامان نخواهد رسید، زیرا سرگذشت شعر به دورانی می کشد که از حدود تاریخ و گزارش های تاریخ به دور است و از لحظه ای آغاز می شود که کاروان زندگی در جاده زمان به راهپویی پرداخته و شعر نوای جرس پیشرو این قافله است. ازین روی بشر را دسترسی به نخستین نمونه شعر و اولین سراینده آن ممکن نیست. و در این راه نمی توان معرفتی

راستین به حاصل کرد. افسانه‌هایی چون داستان «آدم» که شعری در مرثیهٔ پسرش (که به دست برادر کشته شده بود) سرود و آن شعر را مورخین اسلامی و تذکره‌نویسان ایرانی نیز در کتابهای خود یاد کرده‌اند^۱، چون بسیاری دیگر از افسانه‌ها، خود نیز رنگ شعر دارد زیرا بر نهاد یک تخیل شاعرانه بنیادگذاری شده است.

آنچه می‌توان گفت و باید گفت اینست که شعر ایرانی بر اساس سندهای موجود به روزگار زردشت می‌کشد و از گاتاها که سرودهای مذهبی ایران باستان است – و در انتساب آنها به زردشت هیچ تردیدی نیست – آغاز می‌شود^۲ و پس از آن دیگر قسمتهای اوستاست و منظومه‌های دیگری که به زبان پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی پیدا شده است^۳ مانند «درخت آسوریک» و «ایادگار زیران» و «جاماسب نامک»^۴ که اکنون بر آن نیستیم تا دربارهٔ آنها گفتگو کنیم. در اینجا سخن ما دربارهٔ نخستین شعری خواهد بود که از زبان دری تاکنون برجای مانده است و در این مجال اندک، از حدود همین گفتار خارج نخواهیم شد.

می‌دانیم که در این باره نیز از دیرباز سخنها بسیار رفته است و هنوز هم به روشنی دانسته نیست که شعر دری از کجا و کی پیدا شده است داستانهایی که تذکره‌نویسان دربارهٔ نخستین شعر و شاعر زبان دری آورده‌اند هیچکدام نمی‌تواند سندی قاطع و استوار داشته باشد. مورخان و تذکره‌نویسان، بی‌آنکه توجهی به حقیقت ماجرا داشته باشند، می‌گویند

(۱) منجمله لباب‌الالباب، محمد عوفی، به کوشش آقای سعید نفیسی تهران اسفند ۱۳۳۵ صفحه ۱۸.

(۲) مقدمهٔ گاتاها، بخش نخست گزارش استاد ابراهیم پورداود بمبئی ۱۹۵۲.

(۳) گنج سخن، آقای دکتر صفاج اول صفحهٔ پانزده مقدمه.

(۴) دربارهٔ منظوم بودن این آثار هنوز تردید هست. رک: وزن شعر آقای دکتر خانلری ص ۳۷.

که شعر دری پس از حمله تازیان بوجود آمده است و پیش از آن سابقه‌ای نداشته است و آنچه یاد کرده‌اند بیشتر نمونه‌هایی است از اشعاری که در اسلام سروده شده است مانند شعر «ابوحفص سفدی» و «ابوالعباس مروزی» و یا شعر منسوب به «یزید بن مفرغ» تازی و پیدا است که اگر بخواهیم شعر دری را به بعد از اسلام منحصر کنیم باید یکی از همین نمونه‌ها را بپذیریم. شادروان علامه قزوینی در این باب بحثی ممتع در بیست مقاله دارد که نظرش از حدود همین شعرها بیرون نیست^۵ و آخرین تحقیقی که درباره شعر دری پس از اسلام شده همان است که آقای دکتر عبدالحسین زرین کوب نوشته‌اند و سرود مردم بخارا را درباره عشقبازیهای «سعید بن عثمان» سردار تازی و خاتون بخارا (که مؤلف تاریخ بخارا از آن یاد کرده و سرودش را نیاورده) ایشان در کتابی بنام: «اسماء المغتالین من الاشراف فی الجاهلیة و الاسلام» تألیف ابو جعفر محمد بن حبیب بغدادی متوفی به سال ۲۴۵ هجری، که چند سال قبل در قاهره چاپ شده، یافته‌اند و اندکی از آن سرود را که در آن کتاب آمده نقل کرده‌اند و آن اینست:^۶

کور خمیر آمد
خاتون دروغ کننده (?)

و بی هیچ تردید این نمونه کهنه‌ترین سرود فارسی دری مربوط به بعد از اسلام است تا آنجا که به ما رسیده است و تا آنجا که منابع موجود تاریخی گواهی می‌دهند، از شعر یزید بن مفرغ نیز کهنه‌تر است زیرا داستان‌ش چند سال پیشتر از ماجرای یزید بن مفرغ روی داده است. اما نمی‌توانیم شعر دری را پدیده‌ای که پس از اسلام بوجود آمده

۵) بیست مقاله قزوینی ج اول ص ۳۴ به بعد از چاپ ابن سینا ۱۳۳۲.

۶) مجلّیفا، سال ۱۱ شماره ۷ ص ۲۸۹ مقاله سرود اهل بخارا (کهنه‌ترین نمونه شعر فارسی).

باشد، بدانیم زیرا این زبان کهنه‌تر از این است و اگر در گذشته بعضی می‌پنداشتند که زبان دری دنبالهٔ پهلوی ساسانی است و تصور می‌کردند که از آمیزش زبان پهلوی و تازی بوجود آمده است^۷ امروز ثابت شده و قرائن استوار تاریخی و زبان‌شناسی بر این موضوع تصریح دارند که زبان دری زبان تازه‌ای نیست بلکه پیشینه‌ای کهن دارد که در عرض زبان پهلوی است و لهجه‌ای مشترک بوده که در مشرق ایران و دربار شاهان بدان سخن می‌گفته‌اند و در این باره از قدیم‌ترین روزگار مورخین اسلامی مانند ابن مقفع – بنقل ابن‌الدیم – و حمزه اصفهانی در «التنبیه علی حدوث التصحیف» و یاقوت حموی در «معجم البلدان» اشاراتی داشته‌اند^۸ و زبانی رایج و لهجه‌ای عمومی و ادبی بوده است که در دورهٔ ساسانی و اوائل اسلام، در ایران شیوع داشته است^۹ و گذشته از شواهد تاریخی، از نظر اصول زبان‌شناسی و غوررسی در تاریخ شعر فارسی بعد از حملهٔ عرب، این موضوع بخوبی روشن می‌شود و وجود آثار فصیح و استواری از شاعران و نویسندگانی چون رودکی و بلعمی نشان می‌دهد که زبان دری زبانی رایج و پخته و کامل بوده است تا توانسته در فاصلهٔ کمتر از دو قرن آن‌چنان تکامل پیدا کند^{۱۰} و نیز عباراتی که از شاهنشاهان ساسانی به زبان دری در کتب عربی، مانند «المحاسن والاضداد» جاحظ^{۱۱} ذکر کرده‌اند خود گواه این بحث است.

با این دلایل استوار نمی‌توانیم شعر موجود در این زبان را به حدودی

(۷) تاریخ ادبیات، آقای دکتر شفق، چاپ سوم ۱۳۱۶ ص ۲۴.

(۸) تاریخ ادبیات در ایران، آقای دکتر صفا، ج اول چاپ دوم ص ۱۵۴.

(۹) مقدمهٔ گنج سخن ج اول ص ۹.

(۱۰) بظاهر چهار قرن می‌نماید ولی می‌دانیم که استقلال ایران و تجدید حیات زبان فارسی از اوائل قرن سوم است.

(۱۱) مقدمهٔ برهان قاطع چاپ استاد معین ص ۲۵ تا ۳۱ و نیز مقالهٔ ایشان در مجلهٔ ایران آباد سال اول شماره‌ی ۷.

مربوط به پس از حملهٔ عرب منحصر کنیم، زیرا وقتی زبان رایج بود بی هیچ گمان شعر هم در آن خواهد بود و اگر نمونهٔ آن به ما نرسیده باشد دلیل آن نخواهد بود که شعر نداشته است.

ما در کتب مورخین اسلامی مانند «التنبیه والاشراف» مسعودی^{۱۲} و «التفضیل بین بلاغتی العرب والعجم» ابوہلال عسکری می خوانیم که ایرانیان، شعرهای فراوانی در دورهٔ ساسانی داشته اند^{۱۳}. اما دربارهٔ اینکه این شعرها، چه اندازه به زبان دری و چه میزان آن به پهلوی بوده است آگاهی درستی در دست نداریم. از مورخین قدیم کسی در این باره سخن نگفته است. تنها جاودانیاداستاد ملک الشعراء بهار، در مقالات «شعر در ایران» که در مجلهٔ مهر نوشته است دربارهٔ آثاری که در تورفان از میان شنها و ریگها و خرابه های آنجا پیدا شده، معتقد است که آن آثار به زبان دری است زیرا با لهجهٔ پهلوی تفاوت هایی دارد و چون بعضی لغات آن در زبان دری موجود است و در پهلوی نیست^{۱۴} باید دری بشمار رود. اما آقای دکتر صفا این آثار را در دو لهجهٔ پهلوی اشکانی (شمالی) و پهلوی ساسانی (جنوبی) می داند^{۱۵} و هنوز بدرستی در این باره تحقیق نشده و به احتمال قوی باید به زبان پهلوی باشد. جز این اشارهٔ بهار، جایی دیگر ندیده ام که از دورهٔ ساسانی به شعری در لهجهٔ دری اشارت رفته باشد. البته این در صورتی است که شعر بهرام گور را و آنچه به «همای چهرآزاد» و امثال او نسبت داده اند مورد تردید قرار دهیم، چنانکه از ظاهر امر نیز پیداست و نیازی به گفتگوهای درازدامن نیست.

(۱۲) التنبیه والاشراف، مسعودی، به تصحیح عبدالله اسمعیل الصاوی چاپ قاهره ۱۹۳۸ ص ۴۵-۴۶.

(۱۳) دربارهٔ قول ابوہلال به تاریخ ادبیات استاد همائی ص ۱۸۰ چاپ دوم تهران، مراجعه شود.

(۱۴) شعر در ایران، ملک الشعراء بهار گردآوردهٔ عبدالحمید شماعی ص ۱۵.

(۱۵) گنج سخن، ج اول ص بیست و چهار مقدمه.

شعری که به بهرام نسبت داده‌اند، در گذشته آنرا دری شمرده‌اند و با تغییر شکل‌هایی که در آن ایجاد کرده بودند به صورت یک شعر عروضی درآمده بود، اما اگر تصریح «ابن خرداذبه» در کتاب «المسالک والممالک» نبود می‌توانستیم اساس آنرا بر ساخته ذهن تذکره‌نویسان یا مردمان قصه‌پرداز بدانیم ولی با تصریح او باید اذعان کنیم که شعری بوده است بهمان صورت:

منم شیر شلنبه

ومنم ببرتله^{۱۶}

که او نقل کرده است، اما اکثر محققان این شعر را به زبان دری نمی‌دانند و یک شعر هفت‌هجائی می‌شمارند^{۱۷}. «سرود کرکوی» را نیز اگرچه در اصالت آن شکی نیست اما نمی‌توان شعر دری بشمار آورد اگرچه بهار آنرا یک شعر دری می‌داند^{۱۸} اما درباره تاریخ سروده شدن آن تردید هست که از چه روزگاری است. بیشتر حدس زده می‌شود که به دوره‌ای پس از حمله غرب مربوط باشد و در این صورت باز هم به فرض که آنرا به زبان دری بدانیم قدیمترین شعر دری نخواهد بود و باید به دنبال نمونه‌های دیگری رفت. چنانکه پیشتر از این نیز یاد کردیم، شعرهایی از همای چهرآزاد و کیخسرو و اردشیرپاپکان، در «تاریخ قم» و «مجله التواریخ» آمده که هرگز بر آنها اعتماد نیست و باید دید که اگر شعری به زبان دری، در آن روزگار، وجود داشته چرا مورخان و

(۱۶) المسالک والممالک، ابن خرداذبه، صفحه ۱۱۸ چاپ مطبعة بریل لیدن ۱۸۸۶ میلادی به

ضمیمه کتاب الخراج از قدامة بن جعفر بغدادی به کوشش باریه دومینار (Barbier de Meynard) و خاورشناسی دیگر چاپ شده است.

(۱۷) گنج سخن دکتر صفا، ج اول ص سی و یک و تاریخ ادبیات در ایران دکتر صفا ج اول ص ۱۵۷ و تاریخ ادبیات استاد همائی ص ۱۸۷.

(۱۸) شعر در ایران ص ۲۵.

تذکره نویسان نقل نکرده‌اند.

می‌دانیم که شعر ایرانی پیش از حملهٔ عرب، تابع عروض نبوده و وزنی سوای آن داشته که به وزن هجائی یا وزن سیلابی syllabic معروف است و برای آنها که با عروض عربی خوگر شده باشند، آن شعرها نثر جلوه می‌کند و نمی‌توانند آنها را در شمار شعر در آورند. مانند عوفی که چون با شعر عروضی فارسی آشنایی داشته، هنگامی که شعر بهرام را — با آن صورت تغییر شکل یافته — که دارای وزن عروضی است نقل می‌کند می‌گوید: «پس اول کسی که سخن پارسی را منظوم گفت او (بهرام) بود و در عهد پرویز نواء خسروانی که آنها را باربد در صوت آورده است بسیار است فاما از وزن شعر و قافیت و مراعات نظایر آن دور است و بدان سبب تعرض بیان آن کرده نیامد...»^{۱۹} ازین گفتهٔ او بخوبی و روشنی دانسته می‌شود که آنچه بعنوان شعر هجایی از دورهٔ قدیم بر جای مانده بوده تا روزگار او از بین نرفته بوده است و او می‌گوید تعرض آن از آن جهت نشد که وزن و قافیه و دیگر خصوصیات شعر را — چنانکه معهود ذهن عوفی است — ندارد و گرنه، مثلاً آنها هم نقل می‌کرد. ازین سخن او و دیگر قرائن دانسته می‌شود که اشعار هجایی دورهٔ پیش از حملهٔ عرب در آن روزگار رواج داشته و از میان نرفته بوده است و آن همه که نام سرودهای باربد و نکیسا در شعر فارسی پس از اسلام منعکس شده گواه وجود و انتشار آنها در آن دوره است و نمی‌توان گفت که تنها در دورهٔ ساسانی وجود داشته و بعد از اسلام فقط بصورت قصه و حکایت نام آنها بر جای مانده و از روی همان قصه‌ها در شعر فارسی یاد شده است؛ زیرا شواهدی وجود دارد که شاعران در آن دوره بوجود و انتشار سرودهای باربد گواهی داده‌اند مانند این شعر شریف مجلدی (یا مخلص) گرگانی که در اواخر

(۱۹) لباب‌الالباب، چاپ تهران به کوشش سعید نفیسی ص ۲۱.

قرن چهارم یا اوائل قرن پنجم^{۲۰} می زیسته است:

از آن چندان نعیم این جهانی
که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثنای رودکی ماندست و مدحت
نوی باربد ماندست و دستان^{۲۱}

در این باره «ادوارد برون» می‌گوید: «نمی‌توان تردید کرد که تالارها و کاخهای ساسانی از ساز و آواز سرایندگان بی بهره نبوده و بلاشبهه در دوره اسلامی نیز حداقل انعکاسی داشته است زیرا هر اندازه عروض و قوافی در نظم جدید فارسی به سبک عربی درآمده باشد پاره‌ای اقسام شعر فارسی، از جمله رباعی و مثنوی به حکم ظواهر امر، مخصوص خود ایران است»^{۲۲} و در جایی دیگر می‌گوید «گرچه شعر فارسی از قرن دهم میلادی در خراسان رونقی به سزا یافت... معذک افسانه‌ای هست که از وجود شعر فارسی حتی در عهد ساسانیان، حکایت می‌کند. از یک طرف در آثار نویسندگان معتبر قدیم دائماً به این افسانه برمی‌خوریم و از طرف دیگر اسم این نوازنده را مختلف نقل می‌کنند و علت این اختلاف را هم جز اینکه هر دو شکل از اصل پهلوی نقل شده چیز دیگری نمی‌توان فرض نمود. بنابراین در نظر این جانب افسانه مزبور قابل توجه جدی‌تری است»^{۲۳}

ازین سخنان که یاد کردیم دانسته می‌شود که در دوره ساسانیان در

(۲۰) تاریخ ادبیات آقای دکتر صفاج اول ص ۵۶۱.

(۲۱) چهارمقاله عروضی، با تصحیح و تعلیقات آقای دکتر معین، چاپ سوم، زوار، ص ۴۴.

(۲۲) تاریخ ادبی ایران، از قدیمترین روزگارتا زمان فردوسی، ادوارد برون، ترجمه و تحشیه علی پاشا صالح ص ۳۰.

(۲۳) همان کتاب، ص ۲۶.

کنار زبان پهلوی که شیوع داشته زبان فارسی نیز یک لهجه ادبی کامل و دارای آثار منظوم بوده است که نمونه‌های آن تا قرن‌ها پس از حمله اعراب در زبان دری موجود بوده است و اشارات مورخان و ادیبان دوره اسلامی بر این داستان گواه است. از نمونه‌هایی که مورخان و اهل ادب از شعر این دوره نام برده‌اند یکی سرودهای باربد، نوازنده و موسیقیدان بزرگ دوره ساسانی است که در عهد خسرو پرویز می زیسته و سرگذشت او در کتابهای تاریخ به همراه افسانه‌هایی شهرت یافته است.

کریستن سن می‌گوید: «در برهان قاطع نام سی لحن که باربد برای خسرو پرویز ساخته مُظَرَد است و در خسروشیرین نظامی هم با مختصر اختلافی آمده. ثعالبی اختراع خسروانیات را به باربد نسبت داده و گوید: در این زمان هم مطربان در بزم ملوک و سایر مردم می نوازند. در واقع کلمه خسروانی بر یک داستان اطلاق نمی شده است. عوفی از نوای خسروانی نام برده و ظاهراً مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی الطرائق الملوکیه نامیده است...»^{۲۴} این هفت راه را مسعودی و ابن خردادبه نام برده‌اند اما با اختلافات فراوان و نقل هر دو در این باره آشفته است — مسعودی^{۲۵} هفت می داند و ابن خردادبه^{۲۶} هشت می شمارد.

ما در این جا قبل از آنکه به ذکر نمونه‌ای از خسروانیات، که شعری هجایی و احتمالاً همه آن به زبان فارسی دری است، بپردازیم به معرفی کوتاهی از خسروانیات می‌پردازیم.

بهار می نویسد: «... اشعاری بوده که برای پادشاهان و موبدان و خدا و آتشکده می سروده‌اند و این نوع را سرود می نامیده‌اند و یا سرود

۲۴) ایران در زمان ساسانیان، آرتور کریستن سن، ترجمه رشید یاسمی، چاپ دوم ص ۵۰۷.

۲۵) مروج الذهب، مسعودی چاپ مصر، مطبعة بهیه ج ۲ ص ۶ — ۴۵۵.

۲۶) مختارات من کتاب اللهو والملاهی، ابن خردادبه، بیروت ۱۹۶۱ ص ۱۵.

خسروانی می‌گفته‌اند»^{۲۷} آقای همائی در تاریخ ادبیات می‌نویسد: «به اتفاق مورخین و فرهنگ‌نویسان و ادبا و دانشمندان این لحن که گاهی از آن به خسروی و کیخسروی تعبیر می‌شود نثر مسجعی بوده است در مدح خسرو از مصنفات باربد که با لحن و غنای مخصوصی خوانده می‌شده است. خواجه نصیرطوسی در اساس الاقتباس در معنی مجازی موزون می‌نویسد: هیأتی باشد سخن را از جهت تساوی اقوال و به حسب ظاهر شبیه به وزن چنانکه خسروانی‌های قدیم بوده است. و صاحب تاریخ سیستان گوید: تا پارسیان بودند سخن ایشان برود بازگفتندی، به طریق خسروانی، و صاحب المعجم می‌نویسد: باربد جهرمی که استاد بربطی بود بناء لحن و اغانی خویش در مجلس خسرو پرویز، که آن را خسروانی خوانند، با آنکه سربسر مدح و آفرین خسرو است، بر نثر نهاده است، و ابو هلال عسکری در الصناعتین می‌گوید: نوعی از الحان در فارسی موجود است که الفاظ آن در قالب غیر منظومی ریخته می‌شود و این قبیل اشعار عبارت است از کلمات منثوری که به واسطه کشیدن الفاظ به قالب منظومی تطبیق می‌شوند.»^{۲۸}

در فرهنگها و کتابهای دیگر ادبی نیز هر کجا سخن از خسروانی یا باربد یا نوای خسروانی و راه خسروانی شده همین حرفها را می‌بینیم. در لغت‌نامه دهخدا عبارت چند فرهنگ دیگر نقل شده که همگی دارای همین مفهوم است که خسروانی نثری بوده است مسجع که باربد در ثنای خسرو ساخته بوده است. مانند قول صاحب برهان (ذیل نوای خسروانی و باربد) ورشیدی و ناظم الاطبا و سروری و جهانگیری^{۲۹} و نیز صاحب

(۲۷) تاریخ تطور شعر فارسی، بهار، به کوشش تقی بینش، مشهد ص ۱۳.

(۲۸) تاریخ ادبیات، استاد همائی، ص ۳-۱۸۲.

(۲۹) لغت‌نامه علامه دهخدا، ذیل باربد.

آندراج^{۳۰} و غیاث اللغات^{۳۱} و انجمن آرا^{۳۲} و محشی اللغات^{۳۳} همین سخن را گفته‌اند. از این معرفی‌ها که بگذریم آقای مهدی اخوان ثالث (م. امید)، در مجله یغما^{۳۴} معرفی نسبتاً جامعی از خسروانی کرده است که با استفاده از اقوال ارباب تذکره و فرهنگها و اهل عروض و ادب است و مقالاتی جامع و ممتع است اما متأسفانه نمونه‌ای از آن نیافته و تنها به اشاره‌ای از مرحوم بهار در جلد دوم سبک‌شناسی درباره شعر خسروانی شاعر — که در لغت فرس اسدی آمده — اکتفا کرده است با این گمان و حدس که شاید آن شعر نمونه‌ای از خسروانیات باشد. باز هم اگر بپذیریم که آن شعر از نوع خسروانی است، از آنجا که در دوره اسلامی سروده شده است چندان قدمتی ندارد باید در جستجوی نمونه کهن‌تری باشیم.

من در ضمن مطالعه کتابی به نام: مختارات من کتاب اللهو والملاهی تألیف ابن خردادبه خراسانی (۲۱۱ — ۳۰۰) ^{۳۵} مورخ و جغرافی‌نویس و موسیقی‌دان بزرگ ایرانی قرن سوم هجری به قطعه‌ای برخوردم که از نظر اهمیتی که دارد آن را شایسته تحقیق و بررسی فراوان می‌دانم و اکنون به نقل و گفتگو درباره آن می‌پردازم، باشد که گوشه‌هایی از تاریخ شعر و موسیقی و زبان ما را روشن کند.

از نظر قدمت و کهنگی مأخذ این قطعه نیز شایان توجه است و

(۳۰) آندراج چاپ آقای دبیرسیاقی ج دوم ذیل خسروانی.

(۳۱) غیاث اللغات به کوشش آقای دبیرسیاقی ذیل راه خسروانی.

(۳۲) انجمن آرا، چاپ سنگی تهران، ذیل خسروانی (مرحوم رضاقلیخان و صاحب آندراج عباراتشان مشترک است).

(۳۳) محشی اللغات چاپ سنگی هند، ذیل خسروانی.

(۳۴) مجله یغما سال ۱۳ شماره ده. مقاله خسروانی ولاسکوی.

(۳۵) مختارات من کتاب اللهو والملاهی لابن خردادبه ص ۱۶ که از روی نسخه منحصر بفرد موجود در کتابخانه مرحوم حبیب زیات محقق مشهور عرب به کوشش ال‌اب اغناطیوس عبده الخلیفه الیسوعی در مطبعة کاتولیکی بیروت سال ۱۹۶۱ چاپ شده است.

می دانیم که ابن خرداذبه از کسانی است که به تاریخ موسیقی ایرانی اشرافی کامل حاصل کرده و از شاگردان اسحق موصلی است^{۳۶} و داستان او در پیشگاه خلیفه المعتمد عباسی را مسعودی در مروج الذهب^{۳۷} نقل کرده است که به خواهرش خلیفه درباره موسیقی ملل به سخنرانی می پردازد و از همانجا بسط اطلاع او درین باره به روشنی دیده می شود. در این کتاب، که اصل آن گویا از میان رفته و نسخه منحصر بفردی از منتخبات آن اخیراً به طبع رسیده، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می گوید: «... بزرگترین موسیقی دان ایران در روزگار خسرو پرویز، بهلبند (باربد) بوده وی از مردم ری^{۳۸} بود که عود را از همه خوشتر می نواخت و با سخنانی موزون برای او آهنگهایی می ساخت و هرگاه حادثه ناگواری^{۳۹} روی می داد که نویسندگان دربار و گزارشگران اخبار از رساندن آن به پادشاه بیم داشتند وی را آگاه می کردند و او در آن باره آهنگی می ساخت و می خواند و می نواخت تا خشم شاه فروکش کند، و ازین دست آهنگها که او ساخته بود - و از آهنگهای معروف اوست در ستایش پادشاه و تهنیت وی - هفتاد و پنج آواز بود که از آن جمله است این لحن او:

عسا^{۴۰} زیارة قیصر و خاقان کسری ابرويز

(۳۶) دائرة المعارف اسلامی ترجمه عربی ج اول ذیل اسم او و همچنین دائرة المعارف آریانا ج اول همانجا.

(۳۷) مروج الذهب مسعودی، چاپ مصر، مطبعة بهیه ج ۲ ص ۶ - ۴۵۵

(۳۸) بعضی باربد را جهرمی دانسته اند مانند صاحب المعجم ص ۲۰۰ چاپ استاد مدرس رضوی ۱۳۳۸ و بیشتر فرهنگها هم که به زندگی او اشاره کرده اند وی را اهل جهرم دانسته اند.

(۳۹) در این باره داستان مرگ شبذیز مشهور است و خالد الفیاض شاعر عرب آن را منظوم ساخته و داستانش در بیشتر کتابها آمده است (رک: تاریخ ادبیات همائی حاشیه ص ۱۷۲ چاپ دوم تاریخ ادبیات برون ج اول ترجمه و تحشیه آقای علی پاشا صالح ص ۳۰).

(۴۰) شاید: عند زیارة، یعنی به هنگام دیدار... در چاپ دوم کتاب که بعنوان طبعه ثانیه منقحه و

قیصر ماه ماند و خاقان خرشید

أَيُّ قَيْصَرَ يَشْبَهُ الْقَمَرَ وَخَاقَانُ الشَّمْسَ

ان من خدای ابر (صحیح ابر) ماند کامغاران

أَيُّ الَّذِي هُوَ مَوْلَايَ يَشْبَهُ الْغَيْمِ الْمُتَمَكِّنِ

کخاهد ماه بوشد کخاهد خرشید

أَيُّ إِذَا شَاءَ غَطَا الْقَمَرَ وَإِذَا شَاءَ الشَّمْسَ

آنچه را که ابن خرداذبه نقل کرده در اینجا آوردیم. وی ترجمه عربی این سرود را نیز، چنانکه دیدیم مصراع به مصراع، آورده است و به قدری روشن و ساده است که نیازی به استفاده از ترجمه او نداریم. کلمه (ابر) باید همانگونه که حدس زده شد ابر باشد که نقطه آن را کاتب نگذاشته است و می بینیم که به غیم (سحاب) ترجمه شده و دیگر کلمه «کامغاران» است که به احتمال قوی باید همان «کامگاران» باشد که تقریباً همان ترجمه «متمکن» است.

چیزی که در گفته ابن خرداذبه مبهم به نظر می رسد جمله ای است که در آغاز به صورت یک مصراع آمده: «عساه زیارة قیصر و خاقان کسری ابروین» که بی شک جزء این شعر نبوده و مثلاً عنوانی برای این سرود بشمار می رفته است و هنگامی که کاتب آن را می نوشته یا وقتی که مصحح و ناشر کتاب آن را چاپ می کرده بشکل یک مصراع آورده است

→

مزید علیها، در ۱۹۶۹ شده است (بیروت المكتبة الشرقية) درین عبارت اصلاحی نشده است. بهر حال تا پیدا شدن اصل نسخه یا عکسی از همین مختارات، در صحت این عبارت جای تردید باقی است.

زیرا اگر جزء متن می بود ترجمه آن هم در ذیل نوشته می شد، مانند ابیات دیگر.

از آن جمله که بگذریم، بقیه این سرود یک قطعه سه مصرعی است که هر مصراع از ۱۰-۱۱ هجا تشکیل شده و چون از کیفیت خواندن این سرود به درستی (چنان که در آن روزگار می خوانده اند، از نظر کشش کلمات و تکیه ها و سکته ها) آگاه نیستیم بطور دقیق، تعداد هجاهای آن را نمی توانیم تعیین کنیم.

با پیدا شدن این سرود، گذشته از اینکه بطور نسبی کهنه ترین نمونه شعر فارسی دری را که به دوران خسرو پرویز (۵۹۰-۶۲۷ م.) منتهی می شود یافته ایم مسائل دیگری نیز اندکی روشن می شود:

موضوع نخست هجایی بودن اشعار آن دوره است و مؤید همان گفتار تذکره نویسان و ارباب فرهنگ است که نوشته اند سرودهای باربد (خسروانیها) نوعی لحن بوده که وی بنیاد آن را بر نثر نهاده است و پیداست که چون ارباب فرهنگ و تذکره ها با وزن عروضی عرب خوگر شده بوده اند از شناخت وزن هجایی این نوع سرودها درمانده اند و گفته اند که باربد اساس آن را بر نثر نهاده است و امروز، ما می بینیم که این سرود دارای وزنی است هجائی که ایشان آن را وزن نمی دانسته اند مانند خواجه نصیرالدین طوسی که چون به حقیقت و تعریف اصلی وزن آشنایی داشته است اوزان خسروانیات را نوعی وزن مجازی در شمار آورده است.^{۴۱}

البته ازین یک سرود به تنهایی نمی توانیم بطور کلی و قاطع حکم کنیم که تمام شعرهای آن روزگار براساس وزن هجائی بوده است اما می توانیم در این عقیده استوارتر شویم که وزن عروضی برای زبان دری

(۴۱) مقاله امید در مجله یغما سال ۱۳ شماره دهم ص ۴۹۹-۵۰۵.

ره آورد تازیان است^{۴۲} و شعر ما پیش از حمله آنان به وزن هجائی سروده می شده است و نظر آقای همائی که گفته اند « اشعار دوره ساسانی ممکن است دارای وزن عروضی بوده باشد» با پیدا شدن این نمونه، تقریباً رد می شود ولی ناگفته نماند که ایشان این نظر را بطور قطع اظهار نداشته اند، بل از راه حدس و گمان و استدلال به اینکه چون عروض از موسیقی اقتباس شده پس باید شعرهای آن روزگار که به همراهی موسیقی خوانده می شده دارای وزن عروضی باشد، این سخن را گفته اند و خود در جای دیگر گفته اند که شاید نوعی تناسب و الحان و اوزان غنایی خاص در شعر آن دوره بوده است.^{۴۳}

دو دیگر، ازین سرود — که بی هیچ تردید به زبان دری است — روشن می شود که همچنان که ابن مقفع و حمزه اصفهانی و دیگران گفته اند زبان دری زبانی بوده است که در دربار سلاطین با آن سخن می گفته اند و حتی سرودها و شعرهایی که در پیشگاه شاهنشاهان ساسانی خوانده می شده به زبان دری بوده است و سابقه زبان دری را استوارتر می کند و گفته آنها را که می گویند: دری دنباله پهلوی است، که در اثر آمیزش با زبان تازی بدین شکل درآمده، کاملاً رد می کند زیرا می بینیم که چندین سال پیش از حمله تازیان، در ایران، بدین زبان شعر می سروده اند و در دربار پادشاهان آن را می خوانده اند.

این بود، آنچه من در این باره بدست آورده بودم و آنچه می اندیشیدم. شاید هم بر خطا رفته باشم. امیدوار چنانم که استادان محقق در این باره اگر نظری دارند یادآور شوند تا این بحث نیز روشن شود.

مشهد، ۱۶ فروردین، ۱۳۴۲

(۴۲) آقای دکتر غلامحسین یوسفی، باری در این خصوص می گفتند: «نباید فراموش کرد که این استعداد در زبان دری وجود داشته که وزن عروضی را برای اشعار خود بپذیرد و این خاصیت در هر زبانی وجود ندارد.»

(۴۳) تاریخ ادبیات، استاد همائی ص ۴ — ۱۸۳.

درآمد باربد چون بلبل مست
گرفته بربطی چون آب در دست
حکیم نظامی گنجوی

۹

باربد و بَرَبَط

گویا قدیمترین سندی که در باب ریشه کلمه بربط بحث کرده است مفاتیح العلوم محمد بن احمد کاتب خوارزمی (نیمه دوم قرن چهارم و معاصر عتبی) است که آن را از دو جزء: بر، به معنی سینه، و بط به معنی مرغابی دانسته است و می‌گوید: علت این تسمیه این است که شکل این ساز شباهت به سینه و گردن مرغابی دارد: البَرَبَط: «هو العود والكلمة فارسیة و هی بَرَبَط ای صدرالبط لأنَّ صورته تشبه صدرَ البط و عنقه...»^۱ بعضی لغت نویسان دوره‌های بعد نیز این نظر را پذیرفته و نقل کرده‌اند^۲ بعضی از محققان هم میان این کلمه و باربیتوس barbitos یونانی ارتباط قائل شده‌اند^۳ و در

(۱) مفاتیح العلوم، چاپ فان فلوتن (افست تهران، بدون ناشر و بدون تاریخ) صفحه ۲۳۸.

(۲) معربات رشیدی، ۵۱ ضمیمه فرهنگ رشیدی، چاپ محمدلوی عباسی، تهران، بارانی، ۱۳۳۷.

(۳) شادروان دکتر محمد معین در حواشی بُرهان ذیل بربط نوشته است: پهلوی barbut از یونانی barbitos (اونوالا: ۴۰۵) کلمه یونانی بعدها در زبانهای فرنگی barbiton گردیده (رک: مجله موسیقی .. ش ۲ صفحه ۲ جلد ۱) «(برهان جلد ۱/۲۵۰).

فرهنگ شاهنامه دکتر شفق اشاره‌ای وجود دارد به ارتباط میان باربد و بربط که بعضی از اهل نظر بدان توجه کرده‌اند.^۴

از سوی دیگر، همه لغت نویسان و کسانی که به زندگی و احوال باربد پرداخته‌اند مهمترین فضیلت یا تشخص او را در نواختن بربط دانسته‌اند^۵ و مقدم بر همه صاحب المعجم می‌گوید: «... باربد جهرمی که استاد بربطی (نسخه بدل: بربط) بود بناء لحون و آغانی خویش در مجلس خسرو پرویز... بر نثر نهاده است.»^۶ و در تصاویری که حکیم نظامی از باربد داده است، نام او را با بربط همراه آورده است:

درآمد باربد چون بلبل مست
گرفته بربطی چون آب در دست^۷

من درین یادداشت، نمی‌خواهم، عقیده‌ای خلاف نظر خوارزمی، که بربط را از بر+بط (سینه + مرغابی) دانسته اظهار کنم ولی می‌خواهم بگویم کسانی که میان کلمه باربد و بربط قائل به ارتباط شده‌اند چندان هم دور نرفته‌اند. چیزی که مرا به نوشتن این یادداشت برانگیخت نکته بسیار مهمی است که شهرداد بن ابی‌الخیر (متولد حدود ۴۲۰-۴۲۵) در کتاب

۴) دکتر شفق، سند این مطلب را ذکر نکرده است، می‌گوید: «بعضی‌ها بین باربد و بربط ارتباطی می‌دانند» فرهنگ شاهنامه از نشریات مجمع ناشر کتاب، تهران، شهریور ۱۳۲۰/ ۸-۳۷.

۵) برای نمونه مراجعه شود به لغت‌نامه دهخدا، که در آن آراء عده‌ای از اهل لغت، امثال صاحب برهان و جهانگیری و آندراج نقل شده است ذیل باربد.

۶) المعجم، چاپ استاد مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، (تاریخ مقبمه ۱۳۳۸) صفحه ۲۰۰.

۷) لغت‌نامه، ذیل باربد.

نزہت نامہ علائی^۸ از آثار نیمہ دوم قرن پنجم هجری^۹، آورده است. وی در فصل مربوط به اقلیم ها و نهاد ولایت ها بحثی دارد در زمینه بناهای عظیم که ساخته اند. و درین بخش پس از یاد کرد در بند خزران و بناتجنبار گرگان و ایوان مداین کسری و پل دز پل خوزستان، از بیستون یاد می کند و می گوید: «دیگر، آنچه خسرو پرویز فرمود کردن در کوه بیستون از تراشیدن سنگ و از جوی آب راندن به باغ و کوشک که در سنگ کرده اند و اوجها^{۱۰} که زده اند بازمین از بهر بنا نهادن... اما صورت و تماثیل که از سنگ کرده اند، مطربان همه چنگ دارند و از ملاهی هیچ دیگر ننگاریده اند چون بربط و نای و غیر آن و دلیل است که این را از بعد از روزگار او ساخته اند و بربط خود پهلود^{۱۱} نهاد در روزگار او. درین شبهتی نیست.»

از تحلیل عبارت شهردان، می توان به چند نکته مهم رسید:

۱ — در عصر او، و برطبق نظر او، باربد سازنده و مخترع بربط بوده است و این نکته مورد اتفاق همگان بوده است و تصریح او براینکه «درین شبهتی

۸) نزہت نامہ علائی، به تصحیح دکتر فرهنگ جهانپور، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران، ۱۳۶۲ ص ۳۱۵

۹) در باب تاریخ تألیف کتاب که میان سالهای ۴۸۸ — ۴۹۵ ه. ق است مراجعه شود به مقدمه مصحح کتاب صفحه ۵۳.

۱۰) اوجها: متن چنین است، شاید با کلمه افجه مرتبط باشد که به معنی علامت است که در مزارع نصب می کرده اند و اوجه ها یعنی علائم. برهان قاطع ذیل افجه دیده شود.

۱۱) متن چنین است: و بربط خود پهلود نهاد ولی نسخه بدلای پای صفحه چنین است: «پهلود نهاد، بهلودن نهاد، بهلوط نهاد.» و ما متن را بقرینه معنی و تمام نسخه بدلای اصلاح کردیم و احتمال اینکه پهلود به معنی پهلود آمده باشد بسیار بعید است، در اینجا یادآوری این نکته ضرورت دارد که در غالب موارد نسخه بدلای و حاشیه درست است و متن نزہت نامه، بروایت آقای جهانپور، غلط فاحش و آشکار که به هیچ وجه قابل تصور و تعقل نیست. معلوم نیست معنی تصحیح متن درینگونه کارها چیست؟

نیست.» در کمال اهمیت است و نشان می‌دهد که قبل از باربد بر ربط وجود نداشته است.

۲ — دقتِ او، در ملاحظهٔ تصویر روی سنگ‌ها و استدلال او که چون «مطربان همه چنگ دارند و از ملاهی هیچ دیگر ننگاریده‌اند» و این «دلیل است که این را از بعدِ روزگار او (خسرو پرویز) ساخته‌اند.» اگر چه بلحاظ عقل پذیرفتنی نیست و نمی‌توان گفت که نای در موسیقی ایرانی تا عصر خسرو پرویز و بعد از او، مورد استفاده نبوده است، اما نوع استدلال او، به لحاظ تاریخ علم باستانشناسی در ایران و روش تحقیق در آثار باستانی، بنظر در کمال اهمیت است و برای کسانی که تاریخ باستانشناسی در ایران را بنویسند توجه به این روش و نکته سنجی شهردان بی فایده‌ای نخواهد بود.

۳ — پذیرفتن ارتباط باربد/بربط می‌تواند اشکالِ عُمده‌ای را که بر سر ریشهٔ نام باربد وجود دارد حل کند. قابل یادآوری است که فرهنگ نویسان قدیم این کلمه را از بار (بمعنی اذن و اجازه و رخصت) و بد (پسوند بمعنی خداوند و دارنده) گرفته‌اند یعنی کسی که خسرو پرویز او را اذن دخول در مجلس به جمیع اوقات داده بود. ورشیدی از سامانی نقل می‌کند که خسرو پرویز «او را صاحب بار گردانیده بود، یعنی وزراء و امراء رخصت دخول بارگاه ازو ستادندی»^{۱۲} و این ریشه‌یابی و فقه‌اللغه چندان رضایت بخش نیست، از سوی دیگر کسانی که خواسته‌اند ارتباط این کلمه را با پهلَو pahlav (بمعنی پارت و پهلوان) برقرار کنند نیز با اشکال روبرو شده‌اند چنانکه کریستن سن یاد آور شده است: «باربد در خط پهلوی ممکن است pahl(a)badh خوانده شود و چون در نسخ فارسی غالباً ب و پ تشخیص داده نمی‌شود این کلمه را پهلبد خوانده و با وجه اشتقاق غلط آن را به کلمه

(۱۲) فرهنگ رشیدی، بنقل لغت‌نامه.

pahlav (پارت، پهلوان) نزدیک کرده‌اند. باید دانست که پهلبد در خط پهلوی ممکن نیست «باربد» خوانده شود، پس صحیح همین شکل اخیر است.^{۱۳} پس چه بهتر که باربد و بربط از یک ریشه باشند و از باب اطلاق نام آلت موسیقی بر مخترع یا نوازنده‌اش، این شخص را باربد بربط (بمعنی بربطی مانند چنگی) نامیده باشند تا هم صاحب مفاتیح العلوم را رد نکرده باشیم و هم عقیده شهردان را تأیید کنیم که وی مخترع بربط بوده است.

(۱۳) ایران در روزگار ساسانیان ۸۴/۲، بنقل حاشیه برهان ۲۱۵/۱ .



ذیل

ترجمه شعرها و عبارات عربی

گرچه شواهدی که از شعر عرب درین کتاب، نقل شده غالباً شعرهایی است که فقط جنبه صوری و صوتی آنها مورد نظر است و برای فهم معنی آنها هیچ ضرورتی وجود ندارد، با اینهمه به توصیه دوستی، ترجمه آن شعرها — که بلحاظ معنی و تصویر غالباً چیزهای مهمی نیستند — در اینجا به ترتیب صفحات کتاب آورده می شود:

۳۳ جائی القوم:

همه مردم آمدند جز ستور

۴۳ وَقَدْ غَدَوْتُ:

صبحدمان، روی به میخانه داشتم، در حالی که مرا همراهی می کرد
نوجوانی نازک اندام و سبکخیز و پوینده و ناآرام.

۴۶ تَغَنَّ فِي كُلِّ:

چون شعر بگویی، بدان شعر تغنی کن
که غنا از برای شعر، همچون میدان تاخت و تازی است.

۵۳ مَكْرٍ مَفْرٍ:

اسبی روی آورنده و پشت کننده، در حمله و گریز
همچون صخره ای که سیلابش، از بلندای کوه، فروغلطانیده باشد.

۶۸ آمِنْ آلِ مِیَّةَ :

آیا از دودمان «مِیَّة» آینده و رونده‌ای هست
تیزتکانی با راه توشه و بی راه توشه.
بادهای گرم برآند که ما فردا کوچ خواهیم کرد
و شیون زاغ سیاه نیز همان را خبر می دهد.

۶۸ وِیْذَاكَ خَبْرَنَا :

و زاغ سیاه ما را از آن خبر داده است.

۱۰۰ محل علی القاطول :

در قاطول، مکانی هست که نشانه‌های آن بر باد رفته.
و گردش روزگاران، بگونه لشکری، به غارت آن پرداخته است.

۱۰۴ وَ مِنْ أَوْزَانِهِمْ :

و از اوزان ایشان، یعنی اوزان عروض سانسکریت، وزنی است که قافیه در
آن در میانه مصراع قرار می گیرد و این نوع شعر، با اینهمه، دلپذیر است و شاید
همانند آن در دیگر زبانها یافت نشود.

۱۱۵ مَا تَبْتَغِي الْحَرْبُ :

جنگ سخت از من چه می خواهد
از شتر جوان دو ساله‌ای.

از بهر چنین روزی مرا مادرم زاده است.

۱۱۵ يَا قُبَّحَ اللَّهِ :

زشت روی کناد ایزد، «بنی سعلات» را
دودمان «عمرو بن یربوع» بدترین مردمان را
نه آزادگانند و نه هشیاران.

۱۱۵ اَعْمُرُوْا عَلَامَ :

ای عمرو! از چه روی از من کرانه کردی؟
دل از من ربودی و به آزار من پرداختی
اگر مرا زمان داده بودی، ای عمرو!
من نیز هشیاری خویش در کار کرده بودم و ترا از من نصیبی نبود.

۱۲۶ اشار سَری :

دلم اشارت به سویی تو کرد چندان که
از خویش فانی شدم و تو ادامه یافتم •
نام خویش و آثارِ جسمِ خویش بستردم
از خویش جویا شدم پس گفتم: تو.
پس تویی که از یاد می بری تصویر چشم مرا
و هر جا که روی آورم، توام.

۱۲۷ حَتَّامٌ تُنْكَرُ :

تا بچند ای روزگار! انکارِ پایگاه من می کنی
و از سرِ ستم سینه ام را پر از کینه می داری؟
آیا بجز بیوفائی در حق من ترا مهمی نیست؟
ترا چه سود از بیوفائی در حق من، ای روزگار!
مرا بگوی که تا چند خویش را باید مورد طعنِ حوادثِ بینم
شکیبائی ام از دست بشد، هیچ می دانی ای روزگار!
می بینم که ماهِ بدر از برای مردمانی طالع شده است
آیا ماهِ بدر مرا طلوعی نیست، ای روزگار!

۱۲۸ اَمَشْرَبُ الْخَضِر :

آیا آبشخورِ خضر است آبِ بغداد
یا آتشِ موسی است دیدارِ بغداد.

۱۲۸ کم غزال :

چه مایه آهوان که در حجله های یمن اند
قلب من چراگاهِ آهوانِ یمن است.

۱۲۸ بُشْرَاگ یا :

مژده باد ترا، ای که عید را از تو فرخندگی است.

• می توان ضمائر قبل از «انت» را در سراسر این شعر ضمیر مخاطب (یعنی به نصب و بصورتِ دُئْمَتْ، فَعْلَتْ، وَكُنْتُ) خواند و شعر را معنی کرد ولی اسلوبِ شطحیِ بایزید بسطامی و شیوه بیان او به آنچه ما اختیار کردیم نزدیک تر است و این تعبیر «تو ادامه یافتم» بجایِ «تو ادامه یافتی» لطفِ بلاغی خاصی دارد، شبیه است به آنچه در انجیل آمده است: «پیش از آنکه ابراهیم پیدا شود من هستم (یوحنا، باب هشتم آیه ۵۸) که در ترجمه های انگلیسی بدینگونه نقل شده است: Before Abraham was I am در این باب در زبان شعر در نثر صوفیه بحثی آمده است.

و آنکس که هر مرده‌ای در عید بدو زنده میشود
ماه روزه روی گردان شد و بامداد عید فراز آمد
خوشا روزا که در آن، پگاه عید را دیداری باشد.

۱۲۹ الْفَضْلُ حَصْلَهُ:

فضل را بحاصل کرده است علاء الدوله
و مجد را استوار داشته است علاء الدوله.

۱۲۹ قَدْ هَاضَ:

بخدا سوگند که دوری او، پشت مهره‌های مرا درهم شکست
و هجران او، آرام مرا تباه کرد.

سوگند به خدا که شب و روز، خون می‌گیریم
چاره‌گری من در برابر عشق، بی سود و ثمر است سوگند بخدا.
۱۳۰ أَعْطَيْتَكَ يَا بَدْرُ:

ای ماه! عنان دل خویش را به دست تو دادم
و پیوسته عشق ترا شایان دل دیدم
اگر نبودی که سینه حفاظ دل بودی
سوگند به خدا که ترا در درون دل جای دادمی.

۱۳۱ يَا كَالْمِينَا:

ای جراحات آوران ما، ای حکمروایان ما
ای خداوندان ما، بر ما ستم روا مدارید
ای خداوندان فضیلت، ای گلچهرگان
ای شمشیرهای بُرهان، بر ما ستم روا مدارید.

۱۳۲ اَنَا الْمَوْجُودُ:

منم که موجودم، پس مرا جستجو کن تا بیابی
و اگر جز مرا بجویی نخواهی یافت.
هر کجا که به جستجوی من برخیزی،
مرا نزدیک خویش خواهی دید، پس مرا جستجو کن
ای بنده من! مرا در تاریکی شب خواهی یافت
نزدیک به تو، پس مرا جستجو کن تا بیابی.

۱۳۶ وَتَعَطَّلْتُ :

و آنگاه زبان گفتار از سخن گفتن فروماند.
و چشمان من با چشمان تو، بزبان عشق سخن سر کردند.

۱۳۶ أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ :

هان آنچه در راه بزرگواری آیین من است
عفاف است و کوشندگی و دستاورد.

۱۵۵ نَارُ الزَّناذ :

آتش آتشنه ها پولاد را می‌گدازد
و آتش عشق، دلها را می‌گدازد.

۱۷۶ إِنَّ بِالشَّعْبِ :

آن کشته‌ای که در میان دره نزدیک «سَلْع» افتاده است،
خونش به هدر نخواهد رفت.

۱۷۶ اِفَاطِمُ لَوْ شَهِدَتْ :

ای فاطمه! اگر دیده بودی، در «بَطْنِ خَبْت»
آنگاه که شیر را با برادرت بشر، دیدار بود.

۱۷۷ حَلَفْتُ فَلَمْ اَتْرِك :

سوگند یاد کردم و جایی برای تردید از بهر تو باقی نگذاشتم
و آنسوی خداوند، مرد را، راهی نیست.

۱۷۸ لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ :

گر بدانستمی که پایان عهدِ شما یان،
روز رحیل و کوچ است، آن می‌کردم که نکردم.

۱۸۸ فُلُوْكَالْيَوْم :

اگر کار من، همچو امروز بود
و همراه عاقبت اندیشی در کارها
پس، مالک عصمت «ام وهب» می‌شدم
با همه خارهای غمی که در سینه بود.

۱۸۹ أَفَقُلْتُ لَهُ لَمَّا :

پس، بدان شب گفتم، در لحظه‌ای که تیره پشتش به درازا می‌کشید
و طولانی می‌شد که ای شبِ دیر یاز!

آیا سَرِ آن نداری که روشنی‌پذیری، از
صبح‌ها — هر چند صبح از برای من بهتر از تو نیست.

۱۸۹ خیمَ اللیل:

شب بر سرِ سوارانی که
با روبنهٔ عشق سنگین بارشان کرده بود، خیمه برافراشت
نمی‌دانستند که کدام راه است
که به دیدار می‌انجامد، و دل من
در میان مرکب‌ها
از شوق می‌گداخت.

۱۹۲ وِیوم عَقَرْتُ:

و آنروز که شتر خویش را از بهر دوشیزگان بر زمین زدم
تا نحر کنم، شگفتا از بار و بنه‌ای که براو بود
پس آنگاه، دوشیزگان به بازی پرداختند و گوشت‌های
آن شتر را بدین سوی و آن سوی می‌افکندند
و نیزپیه آن شتر که بمانند رشته‌های برتافتهٔ ابریشم سپید بود.
ای فاطمه لختی از این کرشمه و ناز بس کن
و اگر آهنگ هجران داری، به نیکی دوری‌گزین
آیا بدان غره‌شده‌ای که عشق تو قاتل من است
و این که دل را به هر چه فرمان دهی فرمانبردار است؟

۲۰۱ من القاصرات:

از این پردگیانی که نه خورشید دیده‌اند
و نه زمهریر.

۲۰۱ ففاضتْ دُموع:

آنگاه اشک‌های چشمان من فروریخت
بر گلوگاهم چندانکه اشکم محل مرا تر کرد.

۲۰۲ وَوَقِيتَ الحَنُوف:

و در زینهارِ بمانی از مرگ و وارث و خاندان
و بسامان و صالح بدارد ترا پروردگار هود.

۲۱۲ یا سائراً لضریح:

ای که به زیارت قبر بهترین جهان می روی
 بگوش او برسان گفتار عاشقی شیفته را
 ترا بخدا سوگند
 و بگو سخنی از سرِ دانش:
 «ای آنکه برگزیده شده، پیش از آفرینش آدم
 هنگامی که هنوز دروازه هستی گشوده نشده بود
 ستایش ترا فرشتگان آسمان گواهی دادند
 و خدای بر تو درود و سلام فرستاد
 ای برگزیده بزرگوار مکرم
 آیا هیچ آفریده ای تواند آهنگ ستایش تو کند،
 جایی که آفریدگار ستایشگر تست!

۲۱۳ اَسَافُهَا لِلْبَیِّنِ :

در پیش می شتابم، در حالی که در راه هجران شتابان است
 درنگ کن که این راه بازگشت ندارد.
 و با من بگو (چرا که عاشق بسیار پرسنده است):
 [این شترانی که در سراب آشکار و پنهان می شوند
 ساربانان بارشان را راست می کنند و کج می شود، از آن کیست؟]

۲۲۹ مِنْ نَظْفَةِ خَلْقِهِ :

از نطفه ای آفریدش، سپس راه را براو آسان کرد، پس آنگاه او را بمیراند و به
 خاک گور سپرد و سپس هرگاه که خواهد بازش برانگیزد، حَقًّا که نمی گزارد
 آدمی آنچه خدایش بدان فرمان داده است. گو درنگرد آدمی به طعام خویش،
 که ما آب باران را فرو بارانیدیم پس آنگاه زمین را بشکافانیدیم و برویانیدیم در
 آن دانه و انگور و زیتون و خُرمایُن و بوستانهایی با درختانِ گُشن و میوه فراوان و
 چرا خوار ستوران، بر خورداریِ شما را و چارپایانِ شما را، پس چون فرارسد آن
 بانگِ کرکننده آن روز که مرد از برادر خویش بگریزد و از مادر خویش و از
 جفتِ مهربانِ خویش و فرزندانِ خویش در آن روز، هر مردی از ایشان را، کاری
 بود مشغول کننده.

۲۹۷ اَلَا فِی سَبِيلِ :

در کارِ شاد خواری، جامی بدمت ما دادند

که طعم آن از روزگاری دیرین و نشناخته بود.
در بامدادان یادآورِ دُخْتِ «بسطام بن قیس» بود
و شبانگاهان همچون پیکرِ «شُفَرُی» پس از مرگِ «ثابت».
۲۹۷ اِنْ جَسْمِی :

همانا که پیکرم پس از مرگِ خالوی من نزار است.
۳۱۱ لَا تَقُلْ بُشْرَى :

مگو مرده‌ای، که مرده‌هاست !

۳۲۲ مَکْرَ مَقَرٍّ : — ۵۳

۳۵۶ یا لَبِکْرٍ اَنْشُرُوا :

شگفتا از «بکر» زنده کنید از برای من «کَلْبِی» را
شگفتا از «بکر» کجاست کجاست گریز؟

۴۰۰ ان الوزیر :

وزیری که دستگیری از مردمان نکند
همچون عروض است که بحری دارد و آن را آبی نباشد.

۴۰۵ یا خاطب الدنيا :

ای خواهندهٔ دنیای فرومایه، بدرستی که آن دامِ هلاک است و قرارگاه است
تیرگیها را

سرایی است که هر گه بخندانید در امروز خود بگریانید در فردا، هلاک باد او را
که چه سرایی ست. (ترجمهٔ کهن مقامات حریری، انتشارات توس، ۱۲۰)

۴۰۷ تَغْنُ فِی : — ۴۶

۴۱۴ عِلْمُ قَوْمِی بِی جَهْلٍ :

مرا قوم چه دانند. کیشانِ جهل بُودِ علم.

أَجَلُ است مراشان، زاندیشهٔ ایشان

بسا قوم که رهیاب شد از من

بسا جمع که گم گشت و پریشان

چه بسیار اشارات و بشارات

چه بسیار سخن‌ها، که گفتند و گذشتند.

به هر جائی مرا جائی، به هر کوئی مرا روی

منم جسم، منم رسم، منم نفس، منم عقل،
 منم راز و نهانی، منم علم، منم جهل
 منم جنگ و منم صلح، منم جزء و منم کل
 منم قبض و منم بسط، منم بست و گشایش
 منم قُرب، منم بُعد، منم هجر، منم وصل
 منم تلخی شیرین، منم کوه، منم دشت.

۴۴۳ تَبَّتْ يَدَا:

زیان کار بادا دستانِ بولهب و زیان کار است!

۴۴۳ وَقِيلَ يَا أَرْض:

و گفته آمد که ای زمین! فروخور آبِ خویش وای آسمان باز ایست و مبار!

۴۶۸ قَدْ هَاضَ: — ۱۲۹

۴۶۸ أَتَلِي جَسَدِي:

پیکرم از عشق ستمکاره ای جنایت پیشه بفرسود
 که قدش مایه شرمساری شاخه درختِ بان است
 ای آنکه ترا همتائی نیست
 چه زیان ترا اگر این رنجدیده را آزاد کنی.

۴۶۹ قَدْ سَيَّرَنِي:

عشق، مرا اسیرِ مذلت و خواری کرد
 و رنجور کرد، بی آنکه در پیکرِ من بیماری باشد.
 و شکیبائی مرا از ریشه برآورد
 لا حول ولا قوة الا بالله!

[در ترجمه، نسخه بدلِ مصرع سوم مورد نظر قرار داشت: و استأصلَ هجره بصبری
 کله]

۴۷۰ أَعْطَيْتَكَ يَا بَدْر: — ۱۳۰

۴۷۰ قَدِمَلْ هَوَايَ:

عشق، مرا در آتش افکند و من خاکسترِ گرم را بستر کردم
 آن یار که از دیدار او نیازها از میان برمی خاست
 با شمشیرِ هجری که برآهیخت جگرم را در خون کشید
 چه ستمگر است او، بر من، سبحان الله!

۵۰۹ ایها الرافدُ :

ای خفته در تیرگی، اندیشه خویش را از خواب غفلت زدگان بیدار کن و به آثارِ
قدرتِ الهی درنگر و ظلمتِ سرگشتگی را بزدای در سپیده دم هوشیاری به فلکِ
اطلس نظاره کن و به عرش و آن نقشها که در آن است.

۵۱۲ رَبُّ آخِ :

چه برادری که براو رشک می بُردم
و دست در ریمانِ دوستی او می زدم
و به مهربانی او تمسک می ورزیدم
و نمی پنداشتم که پیمان خویش را دیگرگون کند
و از آن بگردد، چندان که جان در تن دارم، ولی روزگار، دیگر شد.

۵۱۲ رَبُّ آخِ کُنْتُ :

چه برادری [... الخ]
و نمی پنداشتم که او ازین آرزوی من کرانه کند
و این از تمسکِ من به مهربانی بود
و نمی پنداشتم که او پیمان خویش را دیگرگون کند و از آن بگردد.
پس آرزوی من، در آن دوست، برباد رفت.

۵۱۳ أَصْلَحَكَ اللَّهُ :

خدایت بسامان کند و پایدار بدارد،
شایسته بود که امروز به دیدارِ ما آئی، به سرای ما
تا دیداری با توتازه کنیم، ای بهترین یاران
چون تو کس پیمان خویش را دیگرگون نکرد و غفلت نورزید.

۵۱۴ ایها اللائم :

ای ملامتگرِ عشق، بس کن از ملامتِ عاشق.

۵۳۳ یا لَیْلَ الصَّبِّ :

ای شبِ عاشق کجاست فردایش
آیا وعده گاهش رستاخیز است؟

۵۳۴ اِسْتَدَى اَزْمَةً :

ای سختی سخت! سخت تر شو، بگشای!
کاندر شبِ تو سحر گهی پیدا شد.

واژه‌نامهٔ فارسی - انگلیسی

phonemic arrangement	آرایش واج‌ها
archaism	آرکائیسم ← باستان‌گرایی
defamiliarization	آشنایی‌زدایی
objective	آفاقی
phone	آوا
transcription	آوانگاری
ambiguity	ابهام ← غموض
foot (feet)	آزُجُل بیت (جمع رِجُل)
selfplagiarism	از خود دزدی
coherence	استحکام
metaphore	استعاره
automatism	اعتیادی، کاربرد — (در زبان)
inspiration	الهام
evolution	انتقال (در موسیقی)
harmony	انسجام
sound patterns	الگوهای آوایی، الگوهای صوتی
duration	امتداد (در صوت)
deviation	انحراف
subjective	انفُسی

static	ایستا
communication	ایصال ← رسانگی
rhythm	ایقاع
image	ایماژ ← تصویر
identity	اینهمانی
archaism	باستانگرایی
texture	بافت ← نیز، نسج، نظام
metre	بحر شعر
segmentation	بُرش
frequency	بسامد
rhetoric	بلاغت، علم –
stanza	بند
poetics	بوطیقا ← فن شعر
oxymoron	بیان پارادوکسی ← نیز، بیان نقیضی
paradox	پارادوکس و تصویر پارادوکسی، بیان نقیضی
suffix	پسوند
ambiguity	پیچیدگی، غموض، ابهام
poetic plot	پیرنگ شعری
textual analysis	تحلیل متن
semantic analysis	تحلیل معنایی
narrowing	تخصیص
mimesis	تخیل، محاکات
hymn	ترتیل ← ترنیم
refrain	ترجیع
hymn	ترنیم
fricative	تسریبی (انقباضی، سایشی)
personification	تشخیص
imagery	تصویر

oxymoron	تصویر پارادوکسی
contrast	تقابل
symmetry	تقارن
scansion	تقطیع (در عروض)
repetition	تکرار
paralelism	توازن
assonance	توازن صوتی
widening	توسّع
cacophony	تنافر حروف
dissonance	تنافر کلمات
aesthetics	جمال‌شناسی
aesthetic	جمال‌شناسانه، جمال‌شناختی
aesthetic	جمال‌شناسیک
allitration	جناس ناقص (نوعی از —)
semantic	جنبهٔ دلّالی
polyphony	چندآوایی
schem, trope	چشم‌بندی بلاغی
plosive	حبسی (انسدادی)
synaesthesia	حسّامیزی
Rhetorica	خطابه
euphony	خوشنوايي
Image	خیال ← تصویر، صور خیال
onomapoetic	دلالتِ موسیقاییِ کلمات
semantic	دلّالی
dental	دندانی
dental-alveolar	دندانی - لثوی
monograph	رسالهٔ مفرده
sonority	رسایی
communication	رسانگی ← نیز، ایصال

resurrection of the words	رستاخیز کلمات ← قیامت کلمات
ordinary language	زبان روزمره ← زبان اوتوماتیک
poetic diction, poetic language	زبان شعر
linguistics	زبان‌شناسی
linguistic	زبان‌شناسیک ← زبان‌شناختی
speech chain	زنجیره گفتار
structure	ساخت
poetic structure	ساخت شعری
sound structure	ساخت صوتی
syntactic structure	ساخت نحوی
structuralism	ساخت‌گرایی
poetic structure	ساختار شعری ← ساخت شعری
style	سبک
period style	سبک دوره‌ای
individual style	سبک شخصی
poetic style	سبک شعر
stylistics	سبک‌شناسی
semantics	سمانتیک ← دلالت، معنی‌شناسی
traditional	سنتی
minstrel	شاعر - خنیاگر
network	شبکه
proces	شدایند
intensity	شدت (در صدا)
verse	شعر، نظم
free verse	شعر آزاد
blank verse	شعر سپید
lyrical poetry	شعر غنایی
prose Poem	شعر منشور
epithet	صفت هنری
Russian formalists	صورت‌گرایان روسی

from	صورت
poetic images	صور خیال
poetic licence	ضرورت شعری
sound pattern	طرح آوایی
diautomatization	عادت‌زدایی
prosody	عروض
rhetoric	علوم بلاغی
ambiguity	غموض، ابهام، پیچیدگی
nasal	غَنّه
vocabulary of rhyme	فرهنگ قوافی
poetics	فن شعر، بوطیقا
feet (foot)	قاعدهٔ بیت (رکن عروضی ← نیز، ارجل بیت)
rhyme	قافیه
internal rhyme	قافیهٔ درونی
common speech	کاربردِ قاموسیِ زبان
key	کلید (در موسیقی)
cliché	کلیشه ← نیز، مسبوک
aesthetic pleasure	لذتِ جمال‌شناسیک
metaphore	مجاز، استعاره
mimesis, imitation	محاکات
content	محتوی
cliché	مسبوک ← نیز، کلیشه
vowel	مُصَوّت
aestheic value	معیار جمالی
musicality	موسیقاییّت
music of poetry	موسیقی شعر
music of sphere	موسیقی کیهانی
poetic prose	نثر شاعرانه
dispersion of the notes	نثر نغمات

syntax	نحو
norm	نُرم ← هنجار
verlar	نَرمکام
texture	نَسج ← نظام، بافت
theoretician, theorist	نظریه‌پرداز
versification	نظم
verse	نظم، شعر
arrangement of the notes	نظم نغمات
system	نظام
texture	نظام ← نیز، بافت، نسج
rhythmical system	نظام ایقاعی
rhythm structure	نظام موسیقایی
function	نقش ← وظیفه
genre	نوع
consonant	همخوان
norm	هنجار ← نُرم
vocabulary	واژگان
vowel	واکه، مصوت
unity	وحدت
melodic unity	وحدتِ آوایی
free rhythm	وزن آزاد
syllabic	وزن هجایی ← وزن سیلابی
integration	یکپارچگی

واژه‌نامهٔ انگلیسی - فارسی

aesthetic	جمال‌شناسانه، جمال‌شناختی
aesthetic pleasure	لذتِ جمال‌شناسیک
aesthetics	علم‌الجمال، جمال‌شناسی
aestheic value	معیار جمالی
aktualisace	آشنایی‌زدایی
allitration	جناس ناقص (نوعی از —)
ambiguity	ابهام، پیچیدگی، غموض
archaism	باستان‌گرایی
arrangement of the notes	نظم نغمات
assonance	توازن صوتی
automatism	اعتیادی، کاربردِ — (در زبان)
blank verse	شعر سپید
cacophony	تنافر حروف
coherence	استحکام
common speech	کاربردِ قاموسیِ زبان
communication	رسانگی، ایصال
consonant	همخوان
content	محتوی
contrast	تقابل

dental	دندانی
dental-alveolar	دندانی - لثوی
deviation	انحراف
deautomatization	عادت زدایی
defamiliarization	آشنایی زدایی
dispersion of the notes	نثر نغمات
dissonance	تنافر کلمات
duration	امتداد (در صوت)
epithet	صفت هنری
euphony	خوشنوایی
evolution	انتقال (در موسیقی)
feet (foot)	قاعده بیت، رکن عروضی، ارجل بیت
function	نقش، وظیفه
foregrounding	آشنایی زدایی
from	صورت
formalism	صورت‌گرایی
free verse	شعر آزاد
frequency	بسامد
fricative	تسریبی
genre	نوع
harmony	انسجام
hymn	ترتیل، ترنیم
identity	اینهمانی
Image	خیال، تصویر ← صور خیال
imagery	تصویر
imitation	محاکات، تقلید
individual style	سبک شخصی
inspiration	الهام
internal rhyme	قافیه درونی

integration	یکپارچگی
intensity	شدت (در صدا)
key	کلید (در موسیقی)
linguistic	زبان‌شناسیک ← زبان‌شناختی
linguistics	زبان‌شناسی
lyric	غنایی
lyrical poetry	شعر غنایی
melodic unity	وحدتِ آوایی
metaphore	مجاز، استعاره
metre	بحر (در عروض)
mimesis	محاکات، تقلید، تخیل
minstrel	شاعر، خنیاگر
monograph	رسالهٔ مفرده
musicality	موسیقاییّت
music of poetry	موسیقی شعر
music of sphere	موسیقی کیهانی
narrowing	تخصیص
nasal	غُنّه
network	شبکه
norm	هنجار، نُرم
objective	آفاقی، عینی
onomapoeitic	دلالتِ موسیقاییِ کلمات
ordinary language	زبان روزمره، زبان اوتوماتیک
oxymoron	بیان نقیضی، بیان پارادوکسی، تصویر پارادوکسی
paralelism	توازن
period style	سبک دوره‌ای
personification	تشخیص
phone	آوا

phonemic arrangement	آرایش واج‌ها
plosive	حبسی (انسدادی)
poetic diction	واژگان شعری، زبان شعر
poetic image	تصویر یا صور خیال
poetic language	زبان شعر
poetic licence	ضرورت شعری
poetic plot	پیرنگ شعری
poetic prose	نثر شاعرانه
poetic structure	ساخت شعری
poetic style	سبک شعر
poetics	فن شعر، بوطیقا
polyphony	چندآوایی
prose poem	شعر منثور
prosody	عروض
repetition	تکرار
resurrection of the words	رستاخیز کلمات، قیامت کلمات
rhetoric	علوم بلاغی، بلاغت
Rhctorica	خطابه (کتاب ارسطو)
rhyme	قافیه
rhythm	ایقاع
rhythmical system	نظام ایقاعی
rhythm structure	نظام موسیقایی
Russian formalists	صورت‌گرایان روسی
scansion	تقطیع (در عروض)
schem	چشم‌بندی بلاغی
segmentation	بُرش
selfplagiarism	از خود دزدی
semantic	دِلالی
semantic analysis	تحلیل معنایی
semantics	علم دلالت، معنی‌شناسی

sonority	رسایی
sound patterns	الگوهای آوایی، الگوهای صوتی
sound structure	ساختِ صوتی
speech chain	زنجیرهٔ گفتار
stanza	بند
static	ایستا
structure	ساخت
structuralism	ساخت‌گرایی
style	سبک
stylistics	سبک‌شناسی
subjective	انفُسی
suffix	پسوند
symmetry	تقارن
syllabic	وزن هجایی، وزن سیلابی
synaesthesia	حسّامیزی
syntactic structure	ساختِ نحوی
syntax	نحو
system	نظام
textual analysis	تحلیل متن
texture	نَسج، نظام، بافت
theoretician	نظریه‌پرداز
theorist	نظریه‌پرداز
tradition	سنت
transcription	آوانگاری
trope	چشم‌بندیِ بلاغی
verlar	نرم‌کام
verse	نظم، شعر
versification	نظم، نظم کردن، منظوم کردن
vocabulary	واژگان

vocabulary of rhyme

فرهنگ قوافی

vowel

واکه، مصوت

unity

وحدت

widening

توسّع

فرهنگواره موضوعی

آدم و افسانه شعر او ۵۶۲	ابعاد لحنی ۳۴۵
آذربایجان و شعر خنیاپی ایران ۴۸۲	ابن اثیر و شاهنامه ۱۸۷
آربری و صحرایی شدن شعر فارسی ۱۸۳	ابن خرداذبه و خسروانیات ۵۷۱
وقافیه در شعر بهرام گور ۱۱۰	و باربد ۵۷۲
آرزو و ردیف های حزین ۱۴۴	ابن ذرید و «بند» او ۵۱۰
آزاد بلگرامی و ردیف ۱۳۰	ابن رشیق و توارد ۲۰۳
و ردیف در عربی ۱۲۸	ابن رشیق و استقلال ابیات ۱۷۷
و دیوان مردف عربی او ۱۳۰	و دستور قافیه پردازی ۱۷۰
آزادی، حرکت در دو سوی متناقضات ۴۳۹	و موشح ۲۰۹
آزادی در هنر وجود ندارد بیست و سه	ابن رومی و قصاید طولانی ۱۸۲
آشنایی زدایی، در شعر ۲۸	ابن سینا و اندازه بیت ۳۳۰
قاموسی ۲۹	و اوزان خسروانیها ۳۴۸
نحوی ۳۰	و اوزان شعر ۳۵۱
آمار تنوع و وحدت در شعر دقیقی ۳۸۴	و اوزان مطبوع و نامطبوع ۳۴۷
آواز روشن و جیغ بنفش ۲۰	و تأثیر پذیری از خطابه ۳۴۰
آینه بودن هنر از نظر بارث ۴۳۶	و تعریف شعر ۳۵۱
عین القضات ۴۳۶	و تناسب و لذت ۳۴۴
	و روانشناسی نغمه ها ۳۴۵
	و ساختمان حروف ۳۴۶
ابتذال و استتیک — سی و هشت	

- ابن سینا و شعر ۳۴۰
و طبقه بندی اوزان ۳۴۹
ایقاع ها ۳۴۸
بحور عروضی ۳۴۳
حروف ۳۵۲
مصوت ها ۳۵۳
و عادت ملل درباره بیت ۳۵۵
و عروض جدید ۳۴۳
و فارابی در موسیقی شعر ۳۴۲
و فن شعر ارسطو ۳۴۱
و قافیه ۳۵۲
و محاکات ۴۷
و مطالعات موسیقایی او ۳۳۹
و مطبوع و موزون ۳۹۷
و مقایسه اصطلاحات زبان شناسی و عروضی ۳۵۳
و موسیقی شعر ۳۴۴، ۴۹ — ۳۳۹
و موسیقی نثر ۲۷۵
ابن طباطبا و شاعری براساس قافیه ۱۷۰
و هارمونی قصیده ۲۲۴
ابن هندو و علت التذاذ انسان از موسیقی ۳۳۶
و هیأت شعری در انسان ۳۳۶
ابیات پیوسته در شاهنامه ۱۹۰
در شعر فارسی ۱۹۱
در عربی ۱۸۹
ابیات مُرَجَله ۱۷۷
اجتماع کلمات، و رای نظم ۲۳۸
- اجتماع نقیضین و نظام ۲۶۵
اجتماع وحدت و تنوع، انسجام است ۳۷۵
اخوان ثالث و بازتاب قافیه ۷۳
و باستانگرایی ۲۵
و جناس ۳۰۱
و ساخت شعر ۲۰
و شعر منشور ۲۵۶
و طنین قافیه ها ۱۰۱
اخوان الصفا و رابطه کار و موسیقی ۸
و ترکیب اضداد هفده
و مقایسه عروض و موسیقی ۳۳۷
و ساخت و صورت هفده
و موسیقی کیهانی ۲۹۵
و نظام موسیقایی جهان ۳۳۱
ادیب صابر و تبدیل ردیف ۱۴۶
اراده معطوف به آزادی و ایهام حافظ ۴۳۴
بنیاد جمال شناسی حافظ ۴۳۱
ارتباط موسیقایی قافیه ها ۷۰
ارجل بیت ۳۵۶
ارکان در شعر، محدودیت — ۳۶۴
ارکستراسیون و موسیقی درونی ۳۹۲
اردشیر بابکان، شعر منسوب به — ۵۶۶
ارزش موسیقایی ردیف ۱۳۶
ارزشهای ردیف در فارسی ۱۳۶
ارسطو و تأثیرش بر ابن سینا ۳۴۰
و تعریف شعر به محاکات ۴.
و موسیقی نثر ۲۷۵
از خود دزدی شاعران ۲۰۴

فرهنگواره موضوعی/ ۶۰۹

- ازمنه موسیقایی و ابن سینا ۳۵۴
ازمنه ای که در شعر لازم است ۳۵۴
استتیک ابتذال سی و هشت
استحکام شعر و قافیه ۸۲
استحکام، قلم و عجز از تعریف — ۳۷۰
استعاره و خانواده کلمات ۱۱
استعاره در شعر ۴
استعاره و رستاخیز کلمات ۱۱
استعاره و مجاز، خاستگاه — ۱۱
استقلال ابیات، فلسفه — ۱۷۸
استقلال ابیات، نقد — ۱۷۵
و ساختار قبیله ۱۷۸
استقلال اجزای بیت ۱۷۷
مصرع ۱۷۷
نیم مصرع ۱۷۷
اسلوب حافظ و ثنویت ذات انسان ۴۶۲
اسلوب تأکید المدح ۳۱۱
استعمالات نادر و قافیه ۱۴۹
استواری ساخت و موسیقی ۳۳۷
و تألیف نسبت ها ۳۳۳
اصالت موسیقی در تصحیح دیوان حافظ ۴۴۷
در عروض شعر حافظ ۴۵۴
نمونه های — ۵۳ — ۴۴۸
در قافیه شعر حافظ ۴۵۵
، قانون عام دیوان حافظ ۴۴۷
و نظام واج ها در شعر حافظ ۴۵۳
معیار نقد بدیع ۳۰۰
اصطلاحات موسیقی در دیوان شمس ۴۰۳
- اصل تضاد، در تقابلهای شعر حافظ ۴۵۷
اصولیان و انکار دلالت ذاتی ۳۱۷
اضطراب های متافیزیکی انسان و رؤیت
پارادوکسی حافظ ۴۶۱
اعنات ۳۰۶
اقبال آشتیانی، نقد نظر او در باب انشاد
۴۸۵
اقتصاد در خلافت هنری ۲۴
اقتضاب در بدیع ۱۹۱
اقتضاب در شعر امرء القیس ۱۹۲
القاء مفهوم از طریق آهنگ ۱۰۰
النکار (علم بدیع هندی) ۵۳۹
الوار و نقد قافیه ۱۶۴
الهام موسیقایی مولوی از چکش زerkوبان
۴۰۲
الیوت و دو گونه نظم ۱۶۹
و زبان معاصر ۲۷۲
و شعر آزاد بیست و سه
و موسیقی شعر ۲۷۱
امرء القیس و دلالت موسیقایی کلمات ۳۲۲
امی بودن عرب و استقلال ابیات ۱۸۱
و تأثیر آن در شعر ۱۷۸
و موسیقی کلام ۴۳
انحطاط آراء بلاغی در میان مسلمین ۴۴۳
اندازه بیت از نظر فارابی ۳۳۰
ابن سینا ۳۳۰
اندلس و انتقال شعر عرب ۱۱۷
انسان اولیه و تعجب ۳۸

انسجام ۲۲۳	اوحدالدین کرمانی و تدوین رباعیات او
انسجام، اجتماع وحدت و تنوع ۳۷۵	۴۷۱
از یک مصراع تا یک منظومه ۳۷۵	اورامن و نمونه های آن ۲۱۷
تناظر عناصر داخلی یک کل ۳۷۶	اورنگ و گلچهر در شعر حافظ ۳۱۰
در زیبایی شناسی معاصر ۳۷۴	ایاتکار زریران ۵۶۲
در ساخت شعر، عامل — ۲۸۳	ایجاز حذف ۲۲
دشواری تعریف — ۳۶۹	و نظام ۲۶۶
در نظر رادویانی ۳۷۱	ایدئولوژی و صورتگرایی ۳۸
را قدامت بین نکرده اند ۳۷۱	ایدئولوژی و فرم سی و سه
و استحکام، تعریف ناپذیری ۳۷۲	ایطاء، وحدت بی تنوع ۳۷۷
و باستانگرایی ۳۷۲	ایقاع در شعر، انواع — ۴۷
و رابطه با تنوع و وحدت ۳۷۶	ایقاع لحنی و ایقاع شعری ۳۴۵
و رکاکت، دشواری تعریف — ۳۷۰	ایماژ یست ها و شعر ۴۳۹
و ساخت ۳۷۵	ایهام ۳۰۷
و صورت ۳۷۵	و اراده معطوف به آزادی در شعر
و سید علیخان شیرازی ۳۷۳	حافظ ۴۵۵
قدما و عجز از تعریف — ۳۷۰	و روانشناسی التذاذ از آن ۳۰۷
و غنای قافیه ها ۳۷۵	ایلیا ابوماضی و ردیف گونه ۱۲۶
و مفهوم آن از راه مقایسه ۳۷۴	با خمری و تدوین رباعیات او ۴۷۱
و نظام ۳۷۵	و شعر مردف در عربی ۱۲۹
یعنی برخورداری از موسیقی ۳۷۴	و گردآوری شعر عرب ۴۷۰
از نظام افضل ۳۷۳	باربد و بربط، ریشه — ۵۷۸
توازن اجزای یک کل ۳۷۶	درباره — ۸۱ — ۵۷۷
یعنی «نظم» در روابط یک کل	همان بربطی است ۵۸۱
۳۷۴	و هفتاد و پنج آواز ۵۷۱
انشاد بمعنی سرودن نبوده است. ۴۸۵	بازتاب صوت در قافیه ۷۳
انوری و ردیف ۱۵۲	باستانگرایی، تعریف — ۲۴
انیوس و دلالت موسیقایی ۳۲۲	

- باستانگرایی، انواع — ۲۴
 در سبک اخوان ۲۵
 در سبک شاملو ۲۵
 نحوی ۲۶
 نسبی است ۲۵
 واژگانی ۲۵
 و شکستن نُرْم ۲۷۰
 و انسجام ۳۷۳
 و لهجه ۲۵
 باقلانی و «بند» او ۵۱۱
 و پیدایش قافیه در عربی ۱۱۴
 بایزید بسطامی، سراینده شعرهای منشور ۲۴۲
 و خرقانی، نمایندگان عرفان ایران
 باستان ۴۳۵
 و شعر عربی مردف او ۱۲۶
 و شعر شطح ۴۲۹
 و کاربرد زبان ۵۸۷
 بُختری و طنین قافیه ها ۱۰۰
 بحر طویل، مفهوم — ۵۰۱
 قدیمترین نمونه — ۵۰۳
 و بند ۵۱۸ — ۵۰۱
 و نوع ارکان آن ۵۰۲
 در عصر مشروطیت ۵۰۲
 طرزی افشار ۵۰۳
 عصمت بخارایی ۵۰۲
 بحر مدید از نظر ابن سینا ۳۵۵
 بدوی و نقد گفتار ابن سینا ۳۴۱
 بدیع و نیما یوشیج ۲۹۴
- بدیع، قانونی عام در ارزیابی — ۳۰۰
 علم بدیع هندی (النکار) ۵۳۹
 بُراده های کلمات در طیف مغناطیسی وزن
 مولوی ۴۰۳
 بر ربط و ریشه کلمه ۵۷۷
 برکشی و راویسن، نقد نظر — ۴۹۸
 برون و شعر ایرانی قبل از اسلام ۵۶۸
 بسامد کلمات عربی و قافیه در حافظ ۱۹۷
 در ارتباط با قافیه ۱۹۴
 و قافیه در شعر سعدی ۱۹۶
 صابر ۱۹۵
 بلاشر، نقد نظر او در باب انشاد ۴۸۶
 بلاغت استنهای سعدی ۳۴
 بلاغت در ایران، انحطاط — ۳۱
 بلاغت ساختارهای نحوی ۳۱
 سعدی ۳۳
 غفلت متأخرین از ۳۶
 بلاغت سعدی، نمونه های — ۳۲
 بلاغت نحو سعدی ۳۵
 و اوهای سعدی ۳۴
 و اوهای حافظ ۲۳
 بلاغت و پیوند معنوی ۱۷۷
 «بنت العنب» و «ام الخبایث» ۴۲۴
 و جمال شناسی آغازی حافظ ۴۲۷
 بند منسوب به باقلانی ۵۱۱
 در ادبیات عرب، سابقه — ۵۰۹
 و شعر آزاد ۵۰۸
 در عربی و نظر نازک الملائکه ۵۰۸

- بند از نظر رافعی ۵۱۵
و موقوف معانی، نقد ارتباط — ۵۱۷
بند سرایان عربی ۵۱۶
بند و بحر طویل ۱۸ — ۵۰۱
در عربی از قرن دوازدهم ۵۱۳
و رابطه آن با بحر طویل ۵۰۸
از فارسی به عربی رفته است ۵۱۰
در عربی، فقط در عراق دیده شده
است ۵۱۷
منسوب ابوالعلاء معری ۵۱۲
به ابن دُرید ۵۱۰
و شبیه آن در قرآن ۵۱۶
بنو نیست و قافیه در پهلوی ۱۰۷
بهار و تلقی او از شعر منشور ۲۴۹
و خسروانیات ۵۷۱
و دلالت اصوات ۳۱۸
و شعرهای تورفان ۵۶۵
و طنین قافیه ها ۱۰۰
و قافیه شعر پهلوی ۱۱۰
بهرام گورو شعر او ۵۶۶
بودلر و شعر منشور ۲۴۳
بویس، ماری و شعر خنیاپی ایران ۴۸۲
بیان، جلوه موسیقی است ۳۹۰
بیان پارادوکسی ۳۶
و تصویر اراده معطوف به آزادی
۴۵۵
حافظ ۳۰۷
بیان نقیضی ۳۰۸
- در بیدل ۳۰۹
در شکسپیر ۳۰۸
«بیت ناتندرست» دقیقی از نظر موسیقی
۳۷۰
«بیت» و «قصیده» ۱۸۰
بیت و دایره افق صحرا ۱۷۹
«بیت» در عربی، ملاک نقد ۱۸۰
بیدل و بیان نقیضی ۳۰۹
بیرونی، و اصل تناسب در زیبایی ۹۵
بینش تاریخی و مارکس هفده
پارادوکس، تعریف — ۳۶
در حافظ ۳۷
در مولوی ۳۷
محور موسیقی معنوی شعر حافظ
۴۵۵
و جمال شناسی شعر حافظ ۴۲۷
پارادوکس — بیان نقیضی
پختگی، عجز قدما از تعریف — ۳۷۰
پساوند، ترجمه قافیه ۱۱۱
پرو و نسال و ترو بادورها ۱۱۷
پسونید «ایک»، درباره — سی و شش
پنگل (عروض هندی) ۵۳۹
پو، ادگار و تناسب در زیبایی ۹۵
و منشور ۲۰۶
و جناس ۳۰۲
پوپ، الکساندر و وزن شعر ۵۰
«پیچیدگی» شعر حافظ، عامل — ۴۶۱

- پیر مغان، علتِ انتخابِ او در حافظ ۴۳۵
 پیر گلرنگ حافظ ۲۷
 پیرنگ شعری نوزده
- تجنیس مزدوج ۳۰۴
 مطرف ۳۰۴
 تحفه الهند و فصول آن ۵۳۹
 و اهمیت عروضی آن ۵۴۱
 تحول در اسلوب ترجمه شعر ۲۵۲
 شعر در رابطه با موسیقی ۴۵
 تخمیس شعر دیگران ۲۱۲
 محصول دوران بیکاری ۲۱۴
 قدیمترین نمونه در عربی ۲۱۳
 تخیل و موسیقی در نظر فارابی ۳۲۶
 و وزن ۴۷
 تداعی آزاد و برتون ۹۱
 قافیه ها ۸۹
 تداعیهای قدما، نقد - ۹۲
 ترادف، نقد ترمذی از - ۲۳۸
 ترادف و قافیه ۱۹۸
 و مرز کلمات ۱۹۸
 ترادفهای محصول قافیه ۱۹۸
 ترتولیان و قافیه در شعر فرنگی ۱۲۰
 ترجمان القوافی حُبّیش ۱۷۶
 ترجمه آهنگین قرآن کریم ۴۹۳
 ترجمه های موزون گونه قرآن کریم ۴۸۹
 ترجمه شعر فرنگی ۲۵۲
 ترجیع، از خصایص اوزان خیزابی ۳۹۴
 ترکیب اضداد از نظر اخوان الصفا هفده
 ترکیب نسبت ها در کائنات ۳۳۴
 ترکیبات زبانی و آشنایی زدایی ۲۹
 ترکیب قول و فلسفه اجتماعی آن ۳۲۹
- تأثیر افق صحرا در معنی شعر عرب ۱۸۰
 قبیله در ساختار شعر عرب ۱۷۸
 سوررئالیسم بر وفور حسامیزی ۲۶۰
 محیط صحرا در شعر عرب ۱۷۸
 موسیقائی وزن ۴۹
 تأثیرناپذیری عرب از شعر دیگران ۲۱۶
 تاریخ ادبیات، وظیفه - بیست و نه
 تاریخ انسان، حرکت در دو سوی
 تناقضات - ۴۳۳
 تأکید المدح، گسترش اسلوب - ۳۱۱
 «تبت یدا» و «یا ارض ابلعی» ۶ - ۴۴۴
 تبدیل ردیف ۶ - ۱۴۵
 به قافیه ۱۴۸
 تبدیل قافیه به ردیف ۱۴۸
 تبدیل موسیقی معنوی و خوشه های صوتی در
 شعر حافظ ۴۲۶
 تبیین مراحل تکامل هنری حافظ ۴۲۴
 تبیین و تفسیر ۳۰۹
 تجدید مطلع ۲۰۸
 تجربه حسی، در سپهری ۱۸
 تجنیس اشتقاق ۳۰۴
 تام ۳۰۳
 زاید ۳۰۳
 مرکب ۳۰۴

- ترکیب موسیقی و زبان‌شناسی در نظر ابن سینا ۳۴۳
- ترنم به نثر نغمه سلف‌تر نیست ۵۰۰
- ترنم به نثر و شعر غیر عروضی ۴۹۷
- ترنم به نثر نغمات ۴۹۵
- تروبادور و طرب ۱۱۷
- تروبادورها ۴۶، ۱۱۷
- تروورها ۱۱۸
- تسلط فایده بر قافیه ۲۲۳
- تسمیط در شعر مولوی ۴۱۶
- تشابه و تضاد صامت‌ها و موسیقی درونی ۳۹۲
- تشبیه در شعر ۴
- تشخیص کلمه در قافیه‌های حافظ ۹۴
- تشخیص در سپهری ۲۱
- تصادف در هنر ۹۱
- تصادف درک زیبایی ۹۶
- تصاویر جدولی در شعر معاصر نوزده
- تصاویر نقیضی و پارادوکسی حافظ ۴۳۴
- تصویر، جلوه موسیقی است ۳۹۰
- تصویر در شعر ۴
- تصویر غنایی حافظ در شعر معاصر ۲۶۷
- تصویر منجمد لوییای چشم بلبل ۱۵
- تضمین اسناد، نقد — ۱۸۹
- تطویر قافیه در عربی ۱۱۵
- تعجیب و آشنایی زدایی ۳۷
- تعدد تعاریف شعر ۶
- تغنی به شعر در عربی و فارسی ۴۸۷
- تغییرات در شعر حافظ ۴۲۲
- تعبیرات سیاسی شعر حافظ، نمونه ۴۲۲
- عروضی و اصالت موسیقی در شعر حافظ ۴۵۳
- هنری شعر حافظ ۴۲۳
- تفصیل ۳۶۴
- تقابل ۳۱۰
- تقابل تناقض‌ها در شعر حافظ ۴۵۷
- موازیها در شعر حافظ ۴۵۷
- تقابل‌های حافظ و سلمان، مقایسه — ۴۵۹
- شعر حافظ، گسترش — ۴۵۸
- صوری شعر حافظ ۴۵۶
- صوری سلمان ۴۵۶
- منطقی شعر سلمان ۴۵۸
- تقابل‌های نقیضی شعر حافظ ۴۵۸
- تقارب مسافت و تکرار قافیه، مرز — ۳۷۸
- تقارن‌ها و تضادهای معنوی، عامل موسیقی ۳۹۳
- تقسیم‌بندی انواع ایقاع از نظر ابن سینا ۳۴۸
- تک (قافیه هندی) ۵۳۹
- تکامل مبانی موسیقائی شعر حافظ ۴۳۷
- تکرار لازمه سماع ۳۹۳
- تکرار اصوات به تنهایی عامل موسیقایی نیست ۴۳۸
- تکرار و تأثیر ۹۹
- تکرار حروف عامل موسیقی نیست ۴۴۱
- تکرار در بلاغتِ فرنگی ۳۰۵

- تکرار قافیه و مبنای جمال شناسی
آن ۳۷۷
- تکرار مانع تنوع در عین وحدت ۳۷۸
- تکرار و رابطه آن با نظام سماع ۴۱۰
- تکرارهای هنری در شعر مولوی ۴۰۸
- تکرارهای مرئی در شعر مولوی ۴۰۸
- تکرارهای نامرئی، تعریف — ۴۱۳
- عامل موسیقایی دیوان شمس ۴۱۶
- وجوه — ۴۱۴
- تکرار و نقش منفی آن ۲۰۶
- تکریر ۳۰۵
- تکریر خلاق ۳۰۵
- مبتذل ۳۰۵
- تلحینات فارابی و نثر نعمات ۴۹۶
- «تلخوش» و جمال شناسی مرحله کمال
حافظ ۴۲۷
- تلفیق ۳۶۴
- تلمیح ۳۰۹
- تمایل به نظم از نظر فارابی ۳۲۸
- تنازل درک زیبایی ۹۶
- تناسب اجزاء در کل یک غزل یا یک بیت
۴۱۸
- تناسب، اساس لذت از نظر ابن سینا ۳۴۴
- تناسب ردیف و قافیه ۱۶۰
- تناسب، ملاک زیبایی ۹۵
- تناسب و وزن ۴۰
- تناظر عناصر داخلی یک کل انسجام است
۳۷۴
- تناظر معنایی و قافیه ۲۳۱
- تنافر و تجانس و بازگشت آن به ساختار
کلمه ۴۴۳
- تنافر و نقد آراء قدما ۴۴۲
- تناقض در علم مردود است ۴۳۲
- تناقض رکن هنر است ۴۳۲
- تناقض در اساطیر و مذهب ۴۳۲
- تناقض و گریز به شطح در حافظ ۴۳۶
- تناقضهای وجودی انسان در شعر حافظ ۴۳۰
- تنالیتی و موسیقی درونی ۳۹۲
- تندرکیا و نقد شعر منشور ۲۶۱
- تنسيق صفات ۳۱۲
- تنوع اوزان مولوی در قیاس سعدی و حافظ
۴۰۱
- در عین وحدت قافیه ۷۷، ۷۶
- تنوع و تکرار در نظام آواها ۳۹۲
- در شعر مولوی ۴۰۷
- تنوع و وحدت، اصلی در تصحیح شاهنامه
۳۸۸
- تنوع و تکرار، بنیاد حیات ۳۹۰
- توارد و قافیه ۲۰۳
- توزیع آوایی حروف و ساختار صرفی و
عروضی ۴۱۵
- توسع و تخصیص در زبان ۲۶۸
- توفیق شاهکارها و موسیقی ۳۹۰
- ثعالبی و خسروانیات ۵۶۹
- ثقیل های مضاعف ۳۵۴

- ثنویت انسان و دشمنی با قاطعیت در هنر ۶۳ ۴ جناس در امثال عوام ۳۰۱
 جاحظ و اوزان شعر ایرانی ۴۰
 جاذبه موسیقی در غزل‌های شمس ۳۸۹
 موسیقائی مایه استمرار غزل‌های شمس ۳۹۴
 جاماسب نامک ۵۶۲
 جامعه شناسی ادبیات و صورت شانزده
 جدول ریاضی تداعیهای قنما ۹۲
 جرجانی و الفاظ هفده
 و ساختار نحوی ۳۱
 و معانی هفده
 و معنی معنی ۲۲
 و نظریه نظم ۲۳۸
 جزالت، قنما و عجز از تعریف — ۳۷۰
 جمال، مبحث اساسی فلسفه ۳۶۹
 جمال و ابتذال، دشواری تعریف — ۳۶۹
 جمال شناسی ایقاعات از نظر ابن سینا ۳۴۵
 پازادوکس، مرحله کمال هنر حافظ ۴۲۷
 دوران نخستین شعر حافظ ۴۲۹
 شطح و حرکت از موسیقی بمعنی ۴۲۸
 شطح صوفیانه در شعر حافظ ۴۲۷
 عیب تکرار قافیه ۳۷۷
 گریز از عادت در ادب صوفیه ۴۲۷
 و عیوب قافیه ۳۷۷
 جناس در ادبیات عرب ۴۳
 جناس در امثال عوام ۳۰۱
 در حافظ ۴۱۶
 در زبان عرب ۴۲
 در شعراعی ۴۳
 جناس در شعر شهریار ۳۰۱
 جناس، عامل بهترین شعر انگلیسی ۳۰۲
 قانون جهانی زبانها ۳۰۱
 و ارتباط معنوی ۳۰۳
 و سبک اخوان ۳۰۱
 جناس معنوی، نقد مفهوم آن ۲۹۷
 در نظر قنما ۲۹۶
 و موسیقی شعر ۱۰
 و رستاخیز کلمات ۸
 جیغ بنفش و آواز روشن ۲۰
 جیغ بنفش و حسامیزی ۱۳
 چند آوایی شعر مولوی، اوج — ۴۱۸
 موسیقی در دیوان شمس ۴۲۰ — ۳۸۹
 چهارپاره ۲۱۹
 در اصطلاح قنما ۲۱۹
 حازم قرطاجنی و قافیه در عربی ۱۰۵
 حاجب، تعریف — ۱۵۴
 در عربی، نمونه — ۱۵۵
 در سانسکریت ۱۵۶
 در عربی نیست ۱۵۵
 در شعر مختاری ۱۵۴
 در شعر مغری ۱۵۴

- حافظ و آگاهی از موسیقی کلام ۴۴۶
آینه تناقضهای وجودی انسان ۴۳۰
و اختلاف نسخه ها ۴۲۱
انسجام و ساخت درونی شعر او ۴۶۱
و اراده معطوف به آزادی و بیان
پارادوکسی ۴۵۵، ۴۳۱
از پارادوکس به طنز ۴۳۴
و اصالت موسیقی در نظام واج ها ۴۵۳
و پارادوکس ۴۳۷، ۴۵۵،
پیوسته در تکامل ۴۲۵
و تصوف خراسان ۴۳۴
و پرداخت عناصر شعرش ۴۲۵
و بینش دیالکتیکی او ۴۳۴
و ثنویت ذات انسان ۴۶۳
و تجاوز از سطح روابط عادی ۴۶۱
و جمال شناسی صنایع بدیع ۴۲۷
و جمال شناسی شطح ۴۳۰
و جناس، مولوی و تسمیط ۴۱۶
و بیان نقیضی او و شطحیات متأخرین ۴۶۲
و تغییرات هنری شعرش ۴۲۲
و تغییر فکر، نمونه — ۴۲۶
و تغییر تصویر، نمونه — ۴۲۶
و تغییر موسیقی معنوی شعر ۴۲۶
و تغییرات سیاسی شعرش ۴۲۲
و تغییرات عروضی و اصالت
- حافظ و موسیقی ۴۵۳
و تقابل های او و اراده معطوف به
آزادی ۴۶۱
و تقابل اسلام و مغانگی در شعر او ۴۶۱
و تقابل مجموعه عشق و عقل ۴۶۱
و تقابل های صوری شعر او ۴۵۶
و سلمان، مقایسه ساخت سطحی ۴۶۲
و سلمان، مقایسه دو غزل ۴۳۹
و سلمان، بلحاظ موسیقی شعر ۴۳۸
و قلمرو شطح ۴۳۰
و کیمیا کاری در شبکه تناقضها ۴۶۲
و گره زدن جوانب متناقض وجود
انسان ۴۳۱
و نقد نظام کائنات ۴۳۴
و موسیقی معنوی ۴۵۵
در مقایسه اوزان با مولوی ۴۳۷
زمینه دیالکتیکی جمال شناسی او ۴۶۲
و ستایش نظام کائنات ۴۳۴
معیار جمالی شعر او ۴۶۲
ایجاد کننده اختلاف نسخه ها ۴۲۱
و کاربرد او ۲۳
نسبت آماری تقابلهای او و سلمان ۴۶۱
مراحل تکامل هنر او ۴۲۳

- حافظ، مراحل استتیک شعر او ۳۶۴
و وقوف بر اسرار حروف ۴۴۷
و کشف کشف ۴۴۷
و عدم اعتقاد به جزئیات عرفان ۳۵
و ارتباط ایهام با اراده معطوف به آزادی ۳۴
و صفت هنری ۲۷
و «مجموعه» فرهنگ ۳۵
و انواع موسیقی شعر او ۲۹۸
و دلالت موسیقائی کلمات ۳۱۹
و موسیقی اصوات ۲۹۸
و مولوی، در قیاس آماری اوزان ۳۹۸
و معنی غایت در شعر او ۶۰
و موسیقی تداعیها ۲۹۹
و اصل تضاد در تقابلها ۵۷
و اسلوب شطح ۶۲
و سلمان در تقابل های صوری ۵۶
مبانی جمال شناسی هنر او، در تحول ۲۹
رابطه صوتی قافیه و کلمات بیت او ۳۷
حافظه در زندگی بدوی ۸۴
ماندن شعر در— نوزده
حافظیت حافظ، مرز— ۶۲
در تصویر تناقضهاست ۳۱
حُبّیش و ترجمان القوافی ۱۷۶
حرکت شعر مولوی و مراعات ۱۷
- حسامیزی ۳۰۹
جدول امکانات ۱۶
تعریف ۱۵
در سبک سپهری ۱۷، ۱۹
نمونه های— ۱۵
جدول ضرب آن در شعر سپهری ۲۰، ۲۶۰
در شعر منشور هوشنگ ایرانی ۲۹۵
و تشخیص در سبک سپهری ۲۱
حسان و موسیقی شعر ۶
حُسنِ تخلص ۱۹۱
در معزی ۱۹۲
حُسنِ سبک و سید علیخان شیرازی ۳۷۳
حُشرِ معانی ۵
حُصری و هارمونی قصیده ۲۲۴
حقیقت و مجاز، مرز— ۱۴
رابطه دیالکتیکی— ۱۵
حقیقت و عادت ۲۸
حماسه در زبان عرب، علت فقدان— ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۱۶
حواس باطنی و حسامیزی ۱۷
حواس خمه و حسامیزی ۱۷
خاقانی و رابطه ردیف و موضوع ۱۶۱
و ردیف های پیچیده ۱۵۲
و ردیف در عربی ۱۲۸
و قافیه های درونی ۹۳
و شعر منشور ۲۷۴

- خانواده کلمات و استعاره ۱۱
و مجازها ۱۱
خجسته، یک ساز ایرانی ۳۶۵
خرقه و جام می، در تحول مفهوم — ۴۳۳
خرقه زهد و جام می و جمال شناسی حافظ
۴۳۰
خسرو دهلوی و بحر طویل ۵۱۷
و ردیف ۱۳۴
و بازتاب قافیه ۷۳
و مقایسه عربی و فارسی ۱۳۴
خسروانیهای باربد ۷۵ — ۵۶۱، ۵۷۳
خسروانی باربد و نخستین شعر دری ۵۷۵
خسروانی، قدیمترین — ۵۷۳
خسروانیها، وزن — ۴۰، ۳۴۸
خسروانی، نوای — ۵۷۰
خسروانی، یازده هجائی ۵۷۴
خسروانیات و ابن خردادبه ۵۷۱
خسروانی، نثر مسجع ۵۷۰
شعری سه لختی ۵۷۴
راه — ۵۷۰
خسروانیات از نظر امید ۵۷۱
از نظر بهار ۵۶۹
از نظر ثعالبی ۵۶۹
از نظر همائی ۵۷۰
خلیل بن احمد و عروض ۳۴۳
خواجه نصیر و تعریف وزن ۳۹
وقافیه در فلهویات ۱۱۰
و تقارب مسافت قافیه ۳۷۸
- خوارزمی و ریشه بربط ۵۷۷
خوشنوايي و موسیقي درونی ۳۹۲
خوشه های آوایی در شعر حافظ ۴۳۷
چند شعر منشور ۲۸۱
دایرة افق و بیت ۱۷۹
دُجیلی و نظر او در باب بند ۵۱۴
درخت آسوریک ۵۶۲
درک نسبت ایقاعی و وزن ۳۹۷
دری، در عروض پهلوی ۵۶۴
دقیقی و فردوسی، مقایسه قافیه ها ۳۷۹
و ضعف قافیه های او ۳۸۷
و کمبود تنوع و وحدت ۳۸۱
دلالت اصوات در شعر بهار ۳۱۸
دلالت ذاتی الفاظ ۳۱۵
نمونه های آن ۳۱۷
و میرداماد ۳۱۶
و ریشه های یونانی نظریه ۳۱۵
و زبان شناسی جدید ۳۱۷
دلالت طبیعی ۲۸۷
نمونه تاریخی ۳۱۶
مقدم بر وضعی ۲۸۷
دلالت موسیقایی در شاهنامه ۳۲۱
در شعر امر، القیس ۳۲۲
در شعر حافظ ۳۱۹
در شعر ویرز یل ۳۲۲
در شعر اوس ۳۲۲
در شعر عنصری ۳۲۰

- دلال‌ت در شعر منجیک ۳۱۸
- موسیقایی در شعر وزنه‌سنسکی ۲۱-۳۲۰
- کلمات ۲۱-۳۱۵
- در شعر شاملو ۲۷۸
- دو بیت‌ی قالب خاص ایرانی ۲۱۷
- دور، از خصایص اوزان خیرابی ۳۹۴
- دوره‌های خفیف ۳۵۴
- دوره‌های دیوان شمس ۱۳۱
- دوره‌های شعر نابلسی ۱۳۰
- دوریا ردیف در عربی ۱۳۰
- دولت آبادی، یحیی و وزن هجایی ۵۲۷
- دیالکتیک حقیقت و مجاز ۱۵، ۲۶۸
- موسیقی و وحدت تجربه ۳۹۵
- دیدرو و اصل تناسب در زیبایی ۹۵
- دیوان شمس، تشخیص ردیف‌های - ۴۰۹
- گزینش از نظام برای پیوستن به موسیقی ۳۸۹
- ذوب موسیقایی کلمات ۲۷۳
- «را» در پایان مقاطع بحر طویل ۵۱۴، ۵۰۲
- بند عربی ۵۱۴
- رابطه صامتها و مصوتها در قافیه فردوسی ۳۸۷
- موسیقایی قافیه و ردیف در فردوسی ۳۸۶
- رازی، ابوحاتم و شعر ایران قدیم ۴۸۱
- رافعی و بند در عربی ۵۱۵
- راویان شعرا ۵۰
- در شعر ۴۵
- راوی و موسیقی شعر ۴۵
- راویسن، در گفتار فارابی ۴۹۸
- رباعی ۷۸-۴۶۷
- چند نمونه در عربی ۴۶۹
- در عربی اختراع ایرانیان ۴۶۹
- سرایان و تدوین دیوان رباعی ۴۷۱
- شعر فلکلور ۴۷۳
- شعر عاشقان و دیوانگان ۴۷۳
- نوع خالص شعر ایران ۴۷۷، ۲۱۷
- قدیمترین نمونه در عربی ۴۶۷، ۴۷۲
- رباعی مستزاد از قرن هفتم ۵۵۸
- نخستین رباعی سرای در عربی ۴۶۸
- نو، در عصر ما ۲۱۸
- یک قرن قبل از رودکی ۴۷۴
- رباعیهای پیوسته ۲۱۸
- تمام ردیف ۹-۱۵۸
- خانقاهای قرن سوم ۴-۴۷۲، ۴۷۷
- رباعی و شمس قیس ۴۶۸
- و ردیف ۱۵۸
- رتوریک لورکا در شعر شاملو ۲۶۸
- رجع ۳۰۶
- رد العجز علی الصدر ۳۱۲
- ردیف، ارزشهای آن - ۱۳۶
- ارزش موسیقایی - ۱۳۶

- ردیف، نمونه‌های اولیه آن ۱۴۵
- سودهای موسیقایی — ۱۳۸، ۱۴۵
- شعریزید بن مفرغ ۱۳۳
- در شعر سانسکریت قدیم ۱۳۲
- در شعر فرنگی ۱۲۵
- ذاتی شعر فارسی ۱۳۳
- و «رابطه» ۱۵۰
- و تحول آن در شعر فارسی ۱۴۹
- و تبدیل آن ۱۴۵
- و تخیل ۱۴۱
- و تداعی معانی ۱۴۰
- و ترکیبات نو ۱۴۲
- و تکامل قصیده ۱۵۸
- و رابطه موسیقایی آن با قافیه ۳۸۶
- و فلهلویات قدیم ۱۳۳
- و مجازهای نو ۱۴۲
- و موسیقی ۹
- و موضوع ۱۶۱
- ردیف گونه در شعر ادگار پو ۱۲۵
- در شعر ایلیا ابوماضی ۱۲۶
- ردیف‌ها و ردیف واره‌های مولوی ۴۰۷
- ردیفهای اسمی کمال اسماعیل ۱۵۳
- مختاری غزنوی ۱۵۱
- ناصر خسرو ۱۵۰
- بلند مولوی ۱۵۳
- پیچیده سنایی ۱۵۱
- قرن ششم ۱۵۱
- خاقانی ۱۵۲
- ردیف ارزش زبانشناسیک — ۱۳۷
- ایستا و قافیه پویا ۴۱۳
- بی قافیه ۱۲۷
- در شعر ابویزید ۱۲۶
- پویا و ردیف ایستا ۴۱۲
- تعریف — ۱۲۳
- خلخال شعر است ۱۳۰
- در انواع شعر فارسی ۱۵۶
- در سانسکریت ۱۳۱
- از فارسی به عربی رفته ۱۲۷، ۱۲۴
- از فارسی به ترکی رفته ۱۲۴
- از وجوه تکرارهای مرثی ۴۰۸
- در عربی، نخستین نمونه‌های — ۱۲۹
- در شعر عربی ۱۲۴
- در شعر ترکی ۱۲۵
- در عصر صفوی ۱۵۳
- در غزل ۱۵۶
- در غزل‌های حافظ ۱۵۷
- در غزل‌های خاقانی ۱۵۷
- سعدی ۱۵۷
- شعر مولوی ۴۱۱
- فغانی ۱۵۷
- در خمسة نظامی ۱۶۰
- در قصیده ۱۵۸
- در مثنوی ۱۵۹
- در مثنوی مولوی ۱۵۹
- در نظر خاورشناسان ۱۲۴

- و روشن در شعر فردوسی ۴۹۹
روانشناسی مولوی و معاصرانش در ردیف ۴۱۳
التذاذ از نغمه‌ها ۳۴۶
قافیه ۷۴
رولان بارت و عین القضاات ۴۳۶
رومانس در شعر عرب، فقدان— ۲۱۶
رؤیت پارادوکسی جهان در حافظ ۴۶۱
شطحی جهان در حافظ ۴۳۴ ، ۴۳۵
زبان، شعر حادثه‌ای است در— ۳۲۷
اتوماتیک ۳
امروز و دیروز ۲۶۷
توده در شعر ۲۷۰
در شعر منشور ۲۶۷ ، ۲۵۸
شعر شاملو ۲۶۹
فروغ ۲۶۹
زبان‌شناسی رستاخیز کلمات ۱۰
و شعر ۷
زبان عرب و جناس ۴۲
و جدول امکانات مجاز ۱۲
و ساحت جمال‌شناسی آن ۱۳
و گسترش آن از راه مجاز ۱۲
زجاج و اوزن شعر ملل ۴۹
زجل ۲۱۴
زرین کوب و نخستین شعر دری ۵۶۳
زمخشری و بلاغت یا ارض ابلعی ۴۴۵
زیباترین شعر در انگلیسی ۳۰۲
- ردیفهای مولوی و حرکت شعر ۴۱۲
انوری ۱۵۲
حسن دهلوی ۱۵۷
حشو ۱۴۳
ساده رودکی ۱۴۵
شعر حافظ در ترجمه ۱۲۵
عنصری ۱۵۰
فرخی ۱۵۰
رسانگی در زبان ۲۶۴
در مجاز ۱۳
کار هنر ۲۶۵
رستاخیز کلمات ۳
عوامل— ۷
راههای— ۷
عامل زبان‌شناسیک— ۱۰
عامل موسیقایی— ۷
و جناس ۸
تفاوت چشم اندازه‌ها در— ۶
وزن، عامل— ۸
و استعاره ۱۱
و قافیه ۸ ، ۹
قانون ناپذیری— ۱۴
و کشف علت آن ۱۴
رکاکت و انسجام، دشواری تعریف— ۳۷۰
رکن ۳۶۴
رمبو و شعر منشور ۲۴۳
رنگ محلی و نقش قافیه ۱۸۵
رواشین و معنی آن ۴۹۸

فرهنگواره موضوعی/ ۶۲۳

- زیبائی شعر جدید در تناقض است ۲۶۴
 قدیم در تناسب است ۲۶۴
 زیبایی ذاتی کلمات و قافیه ۹۳، ۹۴
 زیبایی در مجاز ۱۳
 زیبایی شناسی قافیه و کانت ۷۷
 زیبایی و تناسب ۹۵
- ژدائف و فرمالیسم سی و دو
- ساخت های زبانی ۴
 ساخت، تعریف — سی
 ساخت، و انسجام ۳۷۵
- و صورت در شعر فردوسی ۸۸ —
 ۳۶۹
- و صورت در نظر اخوان الصفا هفده
 چیزی است و رای وزن و قافیه ۳۷۶
 در نظر قدما ۳۷۵
- و سوء استفاده از کلمه سی و دو
 یعنی توازن اجزاء یک کل ۳۷۶
 متعدد و یک شکل ۳۷۶
 فقدان — در سپهری ۲۰
 در اخوان ۲۰
 در شاملو ۲۰
- ساختار آوایی کلمه و معنی ۳۱۸
 زبان هندی ۵۴۱
 بیت و قبیله ۱۷۹
 زبان عرب و قصیده ۳۰۶
 زبان عرب و قافیه ۱۱۳
- ساختار صرفی و عروضی و توزیع آوایی
 حروف ۴۱۵
 قافیه و عمود شعر ۱۸۱
 ساختارهای نحوی و بلاغت ۳۱
 نیما ۳۲
 ساختمان حروف و اصوات در نظر ابن سینا
 ۳۴۶
- زبان فارسی و ردیف ۱۳۲
 سامدریک (علم قیافه شناسی هند) ۵۳۹
 سایه و قافیه ۸۰
 سبک اخوان و بسامد جناس ۳۰۱
 هندی و سپهری ۲۰
 سپهری و تجربه حسی ۱۸
 و تشخیص ۲۱
 و حسامیزی ۱۷
 و سبک هندی ۲۰
 و عوامل پنهانی تجلیل از او سی و نه
 سجع و حافظه ۲۷۵
 کاهنان و قافیه ۱۱۴
 سراج طوسی و رباعی خوانی در خانقاه ۴۷۶
 سرقات شعری و قافیه ۲۰۳
 و عمود شعر ۱۸۱
 سرقت های رسوا ۲۰۴
 اختیاری و غیراختیاری ۲۰۴
 سرود باربد و نکيسا ۵۶۷
 کرکوی ۵۶۶
 زرتشتی و قافیه ۱۰۶
 سرودن و انشاد ۴۸۵

- سرودهای باربد و مورخان ۵۶۹
سرودهای زرتشت ۵۶۲
سعد و نحس و نسبت موسیقایی ۳۳۵
سعدی و بلاغت ساختارهای نحوی ۳۱
و بلاغت واو ۳۴۴
و بلاغت استنهاها ۳۴
و مولوی، در قیاس آماری ۳۹۸
سکاکی و تقارب مسافت قافیه ها ۳۷۸
و ردیف در عربی ۱۲۷
سلامت، عجز قدا از تعریف — ۳۷۰
سلمان ساوجی، تقابلهای صوتی شعر —
و حافظ، مقایسه — ۴۵۶، ۴۳۹
بلحاظ موسیقی شعر ۴۳۸
سلمی و رباعی خواندن در خانقاه ها ۴۷۳
سماع و تکرار ۳۹۴
سنایی و ردیف های پیچیده ۱۵۱، ۱۵۲
سنت مدرنیسم بیست و یک
سنت و نقد نیما ۲۲۵
سنگار رس (علم عاشقی هند) ۵۳۹
سنگیت (علم موسیقی هند) ۵۳۹
سهل ممتنع، قدا و عجز از تعریف — ۳۷۰
سهولت ترکیب و سید علیخان ۳۷۳
سوررئالیسم و تداعی آزاد ۹۰
سویدا و تخمیس غزل حافظ در بحر طویل
۵۱۸
سیاقه الاعداد ۳۱۲
شاعران بزرگ عاشقان موسیقی ۳۸۹
ناظمان بزرگ اند ۲۳۷
شعر منشور در فرانسه ۲۴۴
شعر منشور در عربی ۲۴۴
شاعر بید و رهایی از فرم بیست و سه
شاعر جاهلی و موسیقی شعر ۳۲۷
شاعر - خنیاگران ۴۶
شاعر مجوسی و ستایش مهرگان به عربی ۴۷۰
شاعری که بضرورت قافیه دوست خود را
هجو کرد ۲۲۲
ممدوح را هجو کرد ۲۲۲
شاعری بر اساس قافیه ۱۷۰
که قافیه می خرید ۱۷۶
شاملو و ایرانی، مقایسه — ۲۶۱
و باستانگرایی ۲۵
و زبان شعر ۲۶۹
و ساخت شعر ۲۰
و تجربه شعر منشور ۸۱ — ۲۷۷
و شعر منشور ۲۶۱
شاهنامه و تحول کلمات ۴۹۹
و قانون تصحیح آن ۳۸۱
از نظر ابن اثیر ۱۸۷
شایگان و پرهیز فردوسی از آن ۳۸۷
شبکه های ایستای زبان ۲۶۸
«شتاب ساکن»، پارادوکس — ۳۷
شطح و اسلوب شطح ۴۶۲
شطحات صوفیه نظام دارد ۲۴۱
شعر آزاد ۲۱۹

- شعر آزاد، قانون ناپذیری — ۲۳۴
و الیوت بیست و سه
و ترکیب فرم ها ۲۲۱
و رابطه آن با «بند» ۵۱۸
نمونه کهنسال — ۵۵۷
شعر از نظر ابن سینا ۳۴۰
شعر انگلیسی در عروض فارسی ۵۳۸
شعر ایران قدیم، دلیل باقی نماندن — ۴۸۱
و ابوحاتم رازی ۴۸۱
و وزن هجایی ۵۶۷
شعر بزبان راز در غیر عروض ۴۹۲
شعر بهرام گور ۵۶۶
شعربی قافیه در دوره اسلامی ۴۹۴
از نظر نیما ۸۲
شعربهلوی با قافیه ۱۰۸
شعر، تجلی ساحت های جمال شناسی زبان
۲۷۳
تجلی موسیقایی زبان ۳۸۹
تعریف — سی
تعریف ابن سینا از آن ۳۵۱
ترکی و رهایی از ردیف ۱۳۲
تروبادورها ۱۱۸
وموشحات ۱۱۹
تروورها ۱۱۸
حادثه ای در زبان ۷
خنیایی ایران در عصر سامانی ۴۸۲
در اوستا ۵۶۲
سیال بودن تعریف آن ۶
- «شعر» در فارسی کهن معادل دارد؟ ۴۸۵
شعر دری، نخستین نمونه — ۵۶۳
آغاز — ۵۶۳
و سرود اهل بخارا ۵۶۳
و نخستین نمونه آن در نظر استاد
زرین کوب ۵۶۳
قبل از اسلام ۵۶۵
شعر رسمی و شعر عامیانه، تفاوت خواندن —
۴۸۰
شعر روسی در عروض فارسی ۵۳۸
شعر سانسکریت و ردیف ۱۳۱
شعر سپید و مفهوم آن در فارسی ۱۶۸
بجای شعر منشور ۱۶۸
در قرن نهم ۴۹۵
شعر سرودن و شعر گفتن ۴۴، ۴۸۴
شعر سُرّیانی و قافیه ۱۲۱
شعر شطج بایزید بسطامی ۴۲۹
شعر، شکستن زبان عادی ۲۴۰
طبقاتی بودن مفهوم — ۶
عامیانه و ردیف ۱۳۳
عرب و حماسه ۱۸۷
عرب و مراحل موسیقایی آن ۴۳
فارسی در عروض سانسکریت
۴۹ — ۵۳۷
فارسی سلمان فارسی ۴۷۹
فارسی در خانقاه های بغداد قرن
ششم ۴۷۸
فارسی و مراحل انتقال آن به عروض ۴۸۷

- شعر فارسی و مقایسه آن با عربی ۱۳۴
 فرنگی و قافیه ۱۱۶
 قابل پیش بینی ۲۶۹
 ، قول عددی است (کندی) ۳۳۸
 شعر کلیسایی و قافیه ۸۵
 شعر گفتن و شعر سرودن، تفاوت — ۴۴
 شعر، محکی برای ارزیابی — نوزده
 شعر مردف عربی زمخشری ۱۲۹
 شعر معاصر و فقدان ساخت و صورت نوزده
 شعر ملمع به عربی و اسپانیولی ۱۱۹
 شعر منشور بایزید بسطامی ۲۶۴
 امید ۲۵۵
 ایرانی (هوشنگ) ۲۵۸، ۲۵۹
 خاقانی ۲۷۴
 در شطحات بایزید ۲۴۲
 داریوش ۲۵۹
 راهی برای رهایی ۲۴۳
 زبان در — ۲۵۸
 سایه و — ۲۵۴
 شاهرودی و — ۲۵۶
 نادرپورو — ۲۵۵
 در گریز و پیوند با عروض ۲۹۰
 بزحمت شعر است ۱۶۸
 قبل از شاملو ۲۴۷
 محمد مقدم ۲۸۹
 موفق به وزن نزدیک است ۲۸۲
 نوعی از انواع ادبی است ۲۴۴
 در اروپا، پیدایش — ۲۴۲
- شعر منشور در فرانسه قرن هفدهم ۲۴۳
 و بابا کوهی حجازی ۲۵۰
 و بودلر ۲۴۳
 و تندر کیا ۲۵۰
 و ترجمه شعر فرنگی ۲۴۹، ۲۵۱
 و تحولات آن ۲۵۱
 و رمبو ۲۴۳
 و مالارمه ۲۴۳
 و زبان ۲۶۷
 و نقد بهار از آن ۲۴۷، ۲۴۸
 و نثر شاعرانه ۲۴۲
 و نثر فنی ۲۷۳
 شعر، میزان توفیق — سی و پنج
 شعر، نوعی کاربرد زبان ۴
 نزدیکترین هنر به موسیقی ۲۷۳
 یونانی، بی قافیه بودن — ۱۰۴
 و ایمان، تناقض — ۴۶۳
 و تعریف شعر ۶
 و تغنی بدان در عربی ۴۸۷
 و قوانین زبان شناسی ۷
 و موسیقی ۵۱
 و موسیقی، جدایی — ۴۴
 و نثر ۴۸
 و نثر، معنی در — ۲۰۳
 و نظم ۲۳۷
 و نقاشی ۵۱
 شعرهای بی قافیه در دوره اسلامی ۱۱۲
 تورفان ۵۶۵

- شعرهای طولانی در عربی، فقدان -- ۱۸۲
منثور آغاز قرن چهاردهم ۲۴۷
منثوری که در حافظه ها رسوب داده
است ۲۸۸
موزون شاملو و «نظام» ۲۶۶
شعر هجایی میرزا حبیب اصفهانی ۵۳۱
در عصر عوفی ۵۶۷
شفای بیماران با موسیقی در قدیم ۳۳۵
شفافیت وزن و رابطه آن با نسبت ايقاعی
۳۹۶
شکسپیر و بیان نقیضی ۳۰۸
شکل واحد و ساخت متفاوت ۳۷۶
شکل‌های شعر فارسی ۲۰۵
شلینگ و موسیقی منجمد معماری ۲۹۵
شمس قیس و اوزان شعر رودکی ۴۸۳
نقد تعریف او از قافیه ۵۵
و ابن طباطبا در باب قافیه ۱۷۰
و ابو هلال در باب قافیه ۱۷۱
و تقارب مسافت قافیه ها ۳۷۸
و موقوف معانی ۱۹۰
شهریار و جناس ۳۰۱
و رابطه بحر طویل و شعر آزاد ۵۰۹
شهمردان و رابطه بربط و باربد ۵۷۹
شهنامه سلجوق، نمونه های -- ۲۵ -- ۵۲۴
و وزن هجائی آن ۵۲۲
صبغه اقلیمی در فارسی و عربی ۱۸۵
صحرا و تأثیر آن در شکل شعر ۱۷۹
صفت هنری ۲۷
صنایع بدیعی، عامل اجتماعی -- ۳۱۲
صنایع بدیعی خلاق ۳۰۳
داوری کلی در باب -- ۳۱۲
در کشورهای عقب مانده ۳۱۳
شماره -- ۲۹۳
و موسیقی ۲۹۴
و انحطاط ۲۹۳
«صنعت گری حافظ» میل به آزادی است
۴۳۳
صورت، ویژگی‌های -- ۶۳
صورت، حوزه اصلی تحولات هنر شانزده
صورت‌گرایان روسی ۵
و آشنایی زدایی ۲۸
و ایدئولوژی ۳۸
صورت‌گرایی در قرن بیستم، تمایل به -- پانزده
صورت و فرم، معنای هنر است ۴۲۰
صورت و انسجام ۳۷۵
صورت و جامعه شناسی ادبیات، رابطه --
شانزده
صورت و محتوی، رابطه ۱۶
صوفیه قرن دوم و بحث در اباحه رباعی
خوانی ۴۷۶
صوفیه و نقلِ مآثورات ۴۷۵
طبری و شعر منثور ۲۵۱
طبقه بندی ازمنه موسیقائی، ابن سینا و --
۳۵۴

- طبقه‌بندی اصوات، از نظر فارابی ۳۲۷
- بحور عروضی، ابن سینا و— ۳۴۳، ۳۵۱—۶۵
- حروف، ابن سینا و— ۳۴۶، ۳۵۲
- حروف قافیه از لحاظ موضوعات ۱۰۲
- قدما از حروف و اصوات ۴۴۳
- الطرائق الملوکیه ۵۶۹
- طرائق و رواشن ۴۹۸
- طرح‌های آوایی زبان و موسیقی ۱۰
- طرزی افشار و بحر طویل ۵۰۳
- طنز، تعریف— ۴۳۳
- طنز حافظ و تصویر اجتماع نقیضین ۴۳۳
- طنین قافیه‌ها ۱۰۱، ۱۰۰
- طول موج تکرارهای مرئی در مولوی ۴۱۰
- طی ۳۶۴
- طیف مغناطیسی موسیقی در دیوان شمس ۳۸۹
- عاشیق‌های آذربایجان و شعر خنیاپی ۴۸۲
- عامل موسیقائی در جمال بلاغی قرآن ۴۴۵
- عبید و نقد وزن شعر عرب ۱۳۴
- عذوبت الفاظ و سید علیخان ۳۷۳
- عرب و وزن شعر ۴۲
- عرب‌ها اولین قافیه‌پردازان ۱۲۱
- عرفان و عادت زدایی ۲۸
- عرفان، ابزار حافظ ۴۳۵
- بخشی از «مجموعه» فرهنگی حافظ ۴۳۵
- عروض آزاد، سابقه— ۵۹—۵۵۱، ۲۲۰
- عروض ابن سینا ۳۴۴
- عروض تطبیقی هندی و فارسی ۵۴۰
- هندی، تعداد اصطلاحات— ۵۴۰
- و موسیقی، رابطه— ۴۶
- و موسیقی در نظر اخوان الصفا ۳۳۶
- هندی و فارسی، دشواری تطبیق— ۵۴۸
- هند (پنگل) ۵۳۹
- عصمت بخارایی و بحر طویل ۵۰۳
- عطار و تدوین رباعیات ۴۷۱
- وردیف ۱۵۲
- و عادت ستیزی ۲۹
- «عطف» و حافظه ۲۷۵
- علم عاشقی هند (سنگار رس) ۵۳۹
- قیافه‌شناسی هند (سامدریک) ۵۳۹
- معرفت زن و مرد (کوک) ۵۳۹
- نسبت‌ها و موسیقی ۳۹۲
- عادت زدایی در عرفان ۲۸
- عادت گریزی، محور جمال‌شناسی صوفیه ۴۲۸
- عادت ملل در کوتاهی و بلندی ابیات ۳۵۵
- عادت و ادراک وزن ۵۳۷
- عادت و حقیقت ۲۸
- و هنر ۲۹
- و نقش آن در مطبوع بودن ۳۴۷
- عاشیق و اشکانی ۴۸۲

فرهنگواره موضوعی / ۶۲۹

- عمود شعر و ساختار قافیه ۱۸۱
و سرقات ۱۸۱
و محدودیت فضای شعر ۱۸۶
عنصری و دلالت موسیقایی ۳۲۰
و ردیف ۱۵۰
عوامل موسیقایی شعر منثور ۲۴۵
عین القضاة و رولان بارت ۴۳۶
و وزن شعر ۵۲۹
عینیت و تضاد، ملاک قافیه ۷۷
عیوب قافیه و اصل عینیت و تضاد ۷۸
و مبنای جمال شناسی آن ۳۷۷
و موسیقی ۶۸
غایت، معنی آن در شعر حافظ ۴۶۰
«غبار عادت» ۱۸
غزالی، احمد و نثر موزون ۴۹۰
مجالس او ۴۹۱
غزل بی ردیف ۱۵۷
و اغنات ۱۵۷
غزلهای مولوی، منظومه شمسی — ۳۸۹
غنای قافیه و انسجام ۳۷۵
مقایسه فردوسی و دقیقی در — ۳۷۷
فارابی و اندازة بیت ۳۳۰
و تمایل به نظم ۳۲۸
و دانستن هفتاد زبان ۳۳۰
و رواشین ۴۹۸
و طبقه بندی اصوات ۳۲۷
فارابی و فلسفه اجتماعی ترکیب قول ۳۲۹
و قافیه در شعر ملل ۳۳۰، ۱۰۵
و کمال اقتراعات ۳۲۸
و مقایسه شعر و لحن ۳۲۸
و مقایسه شعر و موسیقی ۳۲۷
و موزونی اقاول ۳۲۹
و موسیقی شعر ۳۲۶
و نظم دیدار و شنیدار ۳۲۹
و هماهنگی نغمه ها ۳۲۸
فارمر و راویسن ۴۹۸
فرخی و ردیف ۱۴۸
فردوسی و بلاغت ساختارهای نحوی ۳۱
و دقیقی، مقایسه قافیه ها ۴۷۹
۳۷۷
و دلالت موسیقایی ۲۲ — ۳۲۱
و ساخت و صورت ۸۸ — ۳۶۹
و طنین قافیه ها ۱۰۱
و قافیه ۷۶
و موسیقی شعر ۸۸ — ۳۶۹
و «نظم سُست» دقیقی ۳۷۰
و وحدت در تنوع ۳۸۱
فرمالیسم روسی — صورت‌نگرایان روسی
فرمالیسم و ژدائف سی و دو
فرم، ملاک هنر سی و دو
فرم، ملاک نامگذاری شعر شرقی ۲۲۳
فرم و ایدئولوژی سی و سه
فرم و ساخت بیست و دو
فرم و صورت و محتوی سی و سه، ۳۸

- فرم هر شاعر از طبیعت اوست ۲۷۲
فرهنگ های قافیه در فرنگی ۱۷۵
در قدیم ۱۷۴
فروغ فرخ زاد و زبان شعر ۲۶۹
و موسیقی منجمد گونه ۲۹۶
و وزن داستانهای گلستان ۲۴۶
فصاحت قرآن ۴۴۳
فقدان تعریف علمی اصطلاحات نزد قدما ۳۷۰
فکری (میرشمس الدین) و ردیف در عربی ۱۲۸
فن شعر ارسطو و قدمای اسلامی ۳۴۴
فیثاغورس و مبدأ «متشابه الاجزاء» جهان ۳۳۲
قاسم کاهی و ردیف ۱۵۹
قاعده بیت ۳۵۶
قافیه، آگاهی مولوی از اهمیت — ۶۵
از جلوه های وزن ۵۲
از نظر ابن سینا ۳۵۲
از نظر چند شاعر و ادیب ۱۶۴
از نظر شمس قیس ۵۵
از نظر مایاکوفسکی ۲۲۷
از ایران به فرنگ رفته ۱۰۷
اساس فرهنگ های قدیم ۱۷۴
قافیه اندیشی، نقد — ۱۶۳
قافیه، بازمانده طبل و دف ۵۳
باعث ترادف ۱۹۷
قافیه، با مطلب عوض می شود ۲۲۶
بمعنی بیت ۵۷
شعر ۵۸
قصیده ۵۸
تعاریف — ۵۶
تعاریف شرقی — ۵۵
تعاریف قدما از — ۵۷
تعریف ابن رشیق از — ۵۸
تعریف خواجه نصیر از — ۵۵
تعریف سپهر کاشانی ۵۶
تعریف ناقدان فرنگ از — ۵۹
تلقی قدما از نقش — ۶۱
تنها عامل وحدت شعر عرب ۱۸۰
جای آن از نظر نیما ۲۲۶
در پهلوی ۲۰۸
در پایان شعر، اهمیت — ۷۱
در جمله های دعایی ۲۲۸
در جمله های امری ۲۲۸
در زبانهای فرنگی ۱۶۷
در شعر آزاد ۲۲۱
در شعر آزاد، نمونه های — ۲۲۹
دشواری — ۲۲۵
در شعر اروپایی، پیدایش — ۸۵
ایران باستان ۱۰۵
در شعر پهلوی ۱۰۷
در شعر دری ۱۲۲
در شعر عرب ۱۱۲
در شعر فرنگی ۱۱۶

- قافیه، در شعر ملل قدیم از نظر فارابی ۳۳۰
 در شعر ملل ۱۶۷
 در شعر هند باستان ۱۰۴
 در عربی، اهمیت ۱۱۴
 در فن شعر ارسطو، قنّاد ۱۰۴
 در گاتاها ۱۰۶
 در لاتین کهن ۱۲۰
 در مقایسه سه غزل حافظ ۶۴
 در وسط مصرع، در ادب هندی ۱۰۴
 در هندی (تک) ۵۳۹
 در یونانی، اتفاقی بودن ۱۰۵
 دستگاه مولّد صوت ۶۴
 ذاتی شعر نیست ۱۶۵
 زنگ مطلب است (نیما) ۹۸، ۲۲۵
 قافیه سنجی، نقد ۱۶۹
 خشت زدن ۱۷۲
 قافیه خسرو دهلوی و اخوان، مقایسه ۷۳
 عامل رستاخیز کلمات ۸
 علّت تسمیه آن ۵۸
 فرنگی ریشه عربی دارد ۱۱۷
 کجا لازم نیست ۲۲۷
 معنوی ۲۳۱
 مقایسه تعاریف ۶۰
 موارد عدم ضرورت ۲۲۹
 نقد نظر قدما درباره ۶۱
 نقش آن در نظر ناقدان فرنگ ۶۲
 نقش موسیقایی ۶۳
- قافیه نقشهای ۶۲
 و آرمونی ذهنی ۱۰۰
 و از خود دزدی شاعران ۲۰۴
 و استحکام ۸۱
 و استخوان بندی ابیات ۸۸
 و اصوات مشابه آن ۴۳۷
 و امور غیرقابل پیش بینی ۹۱
 و ایجاد تمایز ۸۸
 و قالب ۹۷
 و وحدت ۸۸
 و برآوردن انتظار ۷۴
 و برجستگی کلمات ۷۲
 و پیوند بندها ۸۶
 و تداعی معانی ۸۹
 و تسجیل مطلب ۹۹
 و تسلط بر اندیشه ۱۷۲
 و تشخیص کلمات ۷۱، ۶۵
 و تشخیص مصراعها ۸۷
 و تشکل احساس ۸۱
 و تغییر مطلب ۹۹
 و تنظیم احساس ۷۹
 و تنوع در عین وحدت ۷۶
 و توارد ۱۸۵، ۲۰۳
 و توسعه تصویر و معنی ۹۹
 و چفت و بست شعر ۸۲
 و حافظه ۸۴
 و ردیف، جلوه های موسیقی کناری ۳۹۱

- قافیه‌های نخستین در عربی ۱۱۳، ۱۱۵
 قانون اصالتِ موسیقی، کار بُرد — ۳۰۲
 جمال‌شناسیِ ابن سینا در باب
 ایقاعات ۳۴۵
 موسیقایی زبان و یا کوبسون ۲۸۵
 موسیقایی حاکم بر آواهای شعر
 حافظ ۴۳۷
 جمال‌شناسی در تصحیح شاهنامه
 ۳۸۱
 قبیله و ساختار بیت ۱۷۹
 قدما و نثر فنی ۲۷۳
 قدما و تداعیِ قافیه ۸۹
 قدما و تکرار قافیه — ریشه‌روانیِ آن ۳۷۸
 قدما و تعریف جزالت ۳۷۲
 قدمای مسلمین و فن شعر ارسطو ۳۴۴
 قدما و نقش وحدت بخشیِ قافیه ۸۷
 قرب و بُعدِ مخارج، نقدِ قدما درباره‌ — ۴۴۳
 در غزل سلمان ۴۴۱
 قرینه‌سازی، مرکززیبائی ۹۷
 قزوینی و تعجیب ۳۸
 قزوینی و نخستین شعر دری ۵۶۳
 قصایدی به لهجه‌های ایرانی از قرن
 هفتم ۵۵۸
 قصیده، قالب — ۲۰۶
 قصیده، برای خواندن ۲۱۰
 در زبان عربی، یعنی شعر ۴۷۷
 قصیده و ردیف ۱۵۸
 قصیده و بیت ۱۸۰
- قافیه و رستاخیز کلمات ۹۱
 وزیائی کلمات ۹۳
 وزنجیره‌گفتار ۱۹۳
 و سرقاتِ ادبی ۱۸۶، ۲۰۳
 و عینیت و تضاد ۷۸
 و فقدان رنگِ محلی ۱۸۵
 و قرینه‌سازی ۹۵
 و کلید در موسیقی، مقایسه — ۶۷
 و مایه در موسیقی، مقایسه — ۶۷
 و مشکلاتِ آن در فارسی و عربی
 ۱۶۹
 و موسیقی ۹
 و نقشِ آن در نظر ابن رشیق ۱۶۴
 و وحدت ارگانیک ۱۷۶
 و وحدت شعر ۹۷
 و وحدت شکل ۸۵
 قافیه‌های اصلی و داخلی ۸۱
 درونی خاقانی ۹۳
 درونی مولوی ۴۰۷، ۴۱۵
 درونی و اوزان خیزابی ۴۱۵
 عربی در شعر فارسی ۱۹۳
 غنی ۸۳
 غنی و موسیقی ۶۸
 فردوسی ۷۶
 فردوسی و دقیقی، مقایسه — ۳۷۹
 مضاعف و تکرارهای نامرئی ۴۱۱
 مؤکد در شعر مولوی ۶۷
 میانی در شعر مولوی ۶۶

- قوالب شعر فارسی ۲۳۴ — ۲۰۵
قوما ۲۱۴
قونیۀ عصر مولانا در شهنامۀ سلجوق ۵۲۳
قیامت کلمات و بیدل ۵
- کار و وزن ۴۱
و موسیقی ۸
کاشفی و تقارب مسافت قافیه ۳۷۸
کانت و تاریخ بعنوان سرگذشت آزادی ۴۳۳
و زیبایی شناسی قافیه ۷۷
کان و کان ۲۱۴
کروچه و تاریخ بعنوان سرگذشت آزادی ۴۳۳
کریستن سن و باربد ۵۸۰
و قافیه در فارسی ۱۰۹
کشف زیبایی شعر غیر ممکن است ۳
کشف کشاف خواندن حافظ ۴۴۷
کلمات در موسیقی دیوان شمس ۴۰۳
کلمه، بیرون از خانواده مجاز است ۱۵
کلمه در ارتباط با کلام، اهمیت — ۴۴۳
کلید در موسیقی و قافیه ۶۷
کلیشه شدن شبکه الفاظ ۲۶۹
کمال اسماعیل و تبدیل ردیف ۱۴۶
کمال اقتراعات در نظر فارابی ۳۲۸
کمال ساخت در شعر فردوسی ۳۷۶، ۳۷۷
کنایه، تعریف — ۲۱
در امثال عوام ۲۲
در شعر ۴
- کنایه در طنز ۲۲
و معنی معنی ۲۲
کندی و «قول عددی» در تعریف شعر ۳۳۸
و گفتاریا کوبسون ۳۳۸
کنسرو کلمات در شعر معاصر نوزده
کوک (علم معرفت زن و مرد) ۵۳۹
کیخسرو، شعر منسوب به — ۵۶۶
کیفیت تألیف و موسیقی معنوی ۳۹۲
گاتاها و تأثیر در شعر لاتین ۱۲۱
و قافیه ۱۰۶
گسستگی معنایی شعر عرب ۱۸۰
گلچین گیلانی و وزن «باران» ۵۵۶
گلستان و نثر منظوم ۲۴۵
و وزن شعرهای فروغ ۲۴۶
گفتاری بودن هنر شعر و ایماژ یست ها ۱۰۲
گونه در باب وزن شعر ۵۰
و موسیقی منجمد معماری ۲۹۵
لاهوتی و اوزان هجایی ۵۳۴
لحن ترجمه های شعر ۲۵۲
لزوم مالا یلزم، انواع — ۳۰۶
در شعر فردوسی ۳۸۶
لفظ از نظر جرجانی هفده
لهجه و باستانگرایی ۲۵
لوبیای چشم بلبل، تصویر — ۱۵
مادام در استال و موسیقی منجمد معماری

۴۳۵	۲۹۵
مجموعه شطرنج در شعر حافظ، وسیله است	مارکس و بینش تاریخی هفده
۴۳۵	مالارمه و شعر منشور ۲۴۳
عرفان در شعر حافظ، وسیله است	مایاکوفسکی و قافیه ۸۳، ۲۲۷
۴۳۵	و کلمه اصلی ۷۲
مجموعه های فرهنگی شعر حافظ ۴۳۵	و نقش تنظیمی قافیه ۷۹
محاکات و ابن سینا ۴۷	مایه در موسیقی و قافیه ۶۷
و درک آهنگ ۴۴	مبانی جمال شناسی بدیع ۲۹۷
محتوی و فرم و صورت سی و سه، ۳۸	موسیقائی صنایع بدیع ۳۱۳ — ۲۹۳
محدودیت فکر و قالب ۱۸۶	متشابه الاجزاء، مبداء جهان ۳۳۲
ارکان در شعر ۳۶۴	متفرلان عجم ۴۹۸
مُدرّن و تاریخ بیست و یک	متفکران اسلامی و رابطه لفظ و معنی ۳۱۵
مدرنیزم، سنت — بیست و یک	متناظر در نظر و طوطا ۳۷۱
مراعات در شعر مولوی ۴۱۷	مثنوی افقی و عمودی ۲۱۹
مراعات نظیر ۳۱۰	در دوره معاصر ۲۱۷
مرز نظم و نظام ۲۴۱	در عربی، علت عدم توفیق — ۲۱۵،
مستثنی منقطع در شعر سعدی ۳۳	۱۸۲
مستط ۲۰۹	و ردیف ۱۵۹
مسیح و ابلیس درباره عادت ۲۹	قالب خاص ایرانی ۲۱۴
مصراع در نثر ۲۷۶	مثنوی معنوی و آواز خوانی ۴۰۴
مصوتها از نظر ابن سینا ۳۵۳	مجاز در شعر ۴
مضمون، ملاک نامگذاری شعر در فرهنگ	و استعاره، خاستگاه — ۱۱
۲۲۳	و حقیقت، مرز — ۱۴
مطابقه ۳۰۸	و زیبایی ۱۳
مطبوع و موزون، رابطه — ۳۹۷، ۳۴۷	و گسترش زبان ۱۲
مطولات در شعر عربی ۱۸۸	و مبانی رسانگی ۱۳
معادل قافیه در پارسی ۱۱۱	مجازهای زبان و خانواده کلمات ۱۱
معانی جدولی ۲۶۶	مجموعه 'ساطیر، در شعر حافظ وسیله است

- معانی در نشر کلمات را جهت می دهد ۴۲۰
 معانی ما بعدی و ما قبلی ۲۶۵، ۲۶۳
 معانی نحو، علم — ۳۱
 معانی از نظر جرجانی هفده
 معری و پیرشانگویی ۱۸۴
 و بنید منسوب به او ۵۱۲
 معشوق مذکر در شعر تروبادورها ۱۱۸
 هدیه شعر عرب به فرنگ ۱۱۸
 معنی تابع موسیقی است، در لحظه های
 صوفی — ۴۲۸
 جلوه موسیقی است ۳۹۰
 در شعر قدیم و جدید ۲۶۳
 در شعر مولوی همان موسیقی است
 ۴۱۹
 در کیله و دمنه بر لفظ مقدم است
 ۴۲۸
 در هنر، جز صورت و فرم نیست
 ۴۲۰
 ظرف است یا لفظ ؟ ۴۲۸
 معنی کلمه در شعر ۴۵۷
 معنی معنی و جرجانی ۲۲
 «معنی» و «معنی معنی» ۲۲
 معنی و شکل ۲۴۰
 و لفظ، رابطه — ۴۲۸
 و لفظ از نظر قدما ۴۲۸
 معیار جمالی بدیع ۲۹۴
 مفضل و موصل، وزن — ۳۶۴
 مقایسه اصطلاحات زبانشناسی و عروض
- ۳۵۳
 مقایسه شعر و موسیقی در نظر فارابی ۳۲۷
 شعر و لحن در نظر فارابی ۳۲۸
 عروض و موسیقی در نظر اخوان
 الصفا ۳۳۷
 مقدم (محمد) و شعر منشور ۲۸۹
 مقطع کوتاه و بلند در نظر ابن سینا ۳۵۳
 منجیک و دلالت موسیقائی کلمات ۳۱۸
 منشور و ادراک تصاعد زیبایی ۹۶
 منظومه حماسی بوزن هجائی ۲۸ — ۵۱۹
 منظومه شمسی غزلهای مولوی ۳۸۹
 موازیهای آوایی در شعر حافظ ۴۳۷
 صوتی در زبان توده ۲۸۶
 موالیا ۲۱۴
 مورا و تداعی قافیه ها ۹۰
 و دشواریهای شعر ۱۶۶
 و نقش روایی قافیه ۷۵
 و وزن شعر ۵۰
 موزون و مطبوع، رابطه — ۳۴۷
 موزونی اقاویل، فارابی و — ۳۲۹
 موسیقائیت و موسیقی درونی ۳۹۲
 موسیقی، مفهوم آن درین کتاب هفده
 موسیقی اسلامی در اسپانیا ۱۱۹
 اصلی و رای وزن و قافیه ها ۲۷۹
 اصوات در شعر حافظ ۲۹۸
 الحان و موسیقی الفاظ ۴۴
 انواع آن در یک بیت حافظ ۲۹۸
 انواع آن در زبان ۸

- موسیقی بازگشت تمام تعاریف شعر به - ۳۸۹
- موسیقی بزمهای اشرافی در شعر سعدی و حافظ ۴۰۰
- موسیقی بیرونی، تعریف ۳۹۱
- در دیوان شمس ۳۹۳
- تداعیها در شعر حافظ ۲۹۹
- توده در شعر مولوی ۴۰۰
- خاص هر شعر ۲۷۲
- خوشه های صوتی و مراحل کمال هنری حافظ ۴۲۷، ۴۲۶
- موسیقی دانی خلیل بن احمد ۳۴۳
- موسیقی در حیات جانوران، اخوان الصفا و - ۳۳۶
- در زبان عرب، اهمیت - ۴۲
- عامل - ۴۲
- در شعر، انواع - ۵۱
- در شعر مولوی، معنی می آورد ۴۱۹
- موسیقی درونی، تعریف - ۳۹۲
- دیوان شمس ۴۱۳
- شعر مولوی و حافظ ۴۱۵
- موسیقی زبان شعر و زبان عصر ۲۷۲
- ساختار کلمه و اصوات پیرامون ۴۱
- شعر از نظر الیوت ۲۷۱
- شعر حافظ سعدی و موسیقی بزمهای اشرافی ۴۰۰
- شعر، در کیفیت قرائت ۴۳۹
- شعر فردوسی ۸۸ - ۳۶۹
- موسیقی شعر معاصر، فقدان آن در - هجده
- شعر مولوی، موسیقی توده و اجتماع ۴۰۰
- شعر مولوی و توازن عروضی کلمات ۴۱۶
- شعر و شاعر جاهلی ۳۲۷
- شعر و موسیقی کیهانی ۳۳۱
- شعر منشور ۲۷۱
- شعر و جناس ۱۰
- شعر و راویان ۴۵
- و رستاخیز کلمات ۸
- و فارابی ۳۲۶
- و نیما نوزده
- و نابغه ۶۸
- و وزن ۳۹
- موسیقی طرح های آوایی زبان ۱۰
- موسیقی، عامل تخیل ۳۲۶
- موسیقی عصر جاهلی و وزن شعر عرب ۴۲
- موسیقی علم نسبت هاست ۳۳۴
- موسیقی قافیه های غنی ۶۸
- موسیقی کلام و امی بودن عرب ۴۳
- و قوانین آن در نظر قدما ۴۴۶
- کلمات، در شعر معنی را جهت می دهد ۴۲۰
- در زبان مردم ۲۸۵
- موسیقی کناری، تعریف - ۳۹۱
- در دیوان شمس ۴۰۶
- و توجه مولوی به آن ۴۰۷

- موسیقی کیهانی و موسیقی شعر ۳۸ — ۳۳۱
 گرای در زبان امری جهانی است
 ۲۸۵
- موسیقی مضاعف شعر فردوسی ۳۸۶
 موسیقی معنوی، تعریف — ۴۱۶، ۳۹۲
 موسیقی معنوی، مفهوم آن در مولوی ۴۱۷
 در بدیع ۳۹۳، ۳۰۷
 در شعر شعر ۲۹۶
 در شعر حافظ ۴۵۵
 عناصر سازنده آن در شعر مولوی ۴۱۸
 و علم نسبت ها ۳۹۲
 موسیقی معیار صنایع بدیعی ۲۹۴
 موسیقی مقدم بر معنی، در شطح — ۴۲۸
 موسیقی نثر و ابن سینا ۲۷۵
 و ارسطو ۲۷۵
 موسیقی منجمد معماری ۲۹۵
 موسیقی، نامتجانس را وحدت می بخشد
 ۲۸۴
- موسیقی، نیروی جاذبه منظومه شمس
 غزلهای مولوی ۳۸۹
 موسیقی هندی، علم — (سنگیت) ۵۳۹
 موسیقی و ایجاد معنی در نثر صوفیه ۴۲۸
 موسیقی و تکامل جمال شناسی شعر حافظ
 ۶۲ — ۴۲۱
- موسیقی و ردیف ۹
 و رستاخیز کلمات ۷
 و شعر ۵۱
 و شفای بیماران در نظر فارابی و
- موسیقی اخوان الصفا ۳۳۵
 و عروض در نظر اخوان الصفا ۳۳۶
 و عیوب قافیه ۶۸
 و قافیه ۹
 و کار ۸
 و کاهش از رنج به هنگام کار ۳۳۶
 و وزن ۹
 موشحات ۲۰۹
 موشحات برای تغنی ۲۱۰
 و شعر ترو بادورها ۱۱۹
 و موسیقی اسپانیا ۲۰۹
 علت عدم توفیق — ۲۱۱
 و ترانه های محلی اسپانیا ۲۱۰
 موشح، هنر اندلسی ۲۱۰
 نمونه قالب — ۲۱۱
 موصل و مفصل، وزن — ۳۶۴
 موقوف معانی و شمس قیس ۱۹۰
 در عربی ۱۸۸
 مولوی و «بحر» شعرهایش ۴۰۰
 در طیف مغناطیسی وزن ۳۹۴
 و آشنایی با مقامات حریری ۴۰۵
 و آشنایی با موسیقی نظری و عملی
 ۴۰۳
 و اعاده حقوق شعر ۳۹۰
 و پارادوکس ۳۷
 و تبدیل آهنگ غزلها برای سماع
 ۴۰۴
 و تسمیط، حافظ و جناس ۴۱۶

- مولوی و تقدم موسیقی بر همه چیز ۴۱۹
و تکرارهای مرئی ۴۰۸
و تکرارهای هنری ۴۰۸
و تکمیل موسیقی شعر با تغییرات صوتی ۴۰۵
و سرودن در سماع ۴۰۴
و سعدی و حافظ، در قیاس اوزان ۳۹۸
در مقایسه ردیف‌ها ۴۰۹
و شاعری اندلسی متأثر از او ۴۱۴
و قافیه‌های مؤکد ۶۷
و مراعات‌ها ۴۱۷
و نظام موسیقائی هستی ۳۹۰
و نقش قافیه ۴۰۶
مهر و وفا در شعر حافظ ۳۱۰
میدان مغناطیسی شعر مولوی جای مراعات نیست ۴۱۷
میرداماد و دلالت ذاتی ۳۱۶
میکل آنر و برده در زنجیر ۹۲
میل به آزادی، بنیاد جمال‌شناسی شعر حافظ ۴۳۳
میلتون و نقد قافیه ۶۴
نابغه و موسیقی ۶۸
نازک الملائکه و «بند» در عربی ۵۰۸
ناصر خسرو و ردیف ۱۵۰
ناظم حکمت، ترجمه‌های او — ۲۵۴
ناظم و شاعر، رابطه مستقیم — ۲۳۹
ناکجا آبادهای معاصر، نقد — بیست و هفت
نامگذاری شعرها در شرق و غرب ۲۲۳
نثر شاعرانه و شعر منشور ۲۴۲
نثر منظوم ۲۴۵
نثر موزون کهن احمد غزالی ۴۹۰
نثر نغمات ۴۹۵
و تلحینات ۴۹۶
نثرهای با نظم ۲۳۹
نثرهایی که شعر است ۲۴۰
نثر و شعر ۴۸
نثر و شعر، معنی در — ۲۰۳
نحوزبان در شعر ۳۰
«نسبت افضل» و ساخت ۲۹۵
و عامل استواری ۳۳۸
نسبت، در تعریف اخوان الصفا ۳۳۲
نسبت تألیفی و نسبت موسیقایی ۳۳۲
نسبت در عروض ۳۳۴
در کلام موزون ۳۳۴
نسبت عددی حاصل از مقایسه فردوسی و دقیقی ۳۸۵
نسبت مربع، مهمترین نسبت در جهان ۳۳۸
نسبت موسیقایی و نسبت تألیفی ۳۳۳
و سعد و نحس ۳۳۵
نصاب روسی به فارسی ۵۳۸
نظام «ابعاد معتدله» در الحان ۳۳۴
نظام افضل، در موسیقی کیهان و شعر مولوی ۳۹۰
نظام، امری و رای وزن و قافیه ۲۴۰

- نظام ایقاعی اصوات و روانشناسی شاعر ۴۴۱
- نظم حاکم بر شعر شاملو ۲۷۰
- نظام خانوادگی کلمات ۱۴
- نظام، در شطحات صوفیه ۲۴۱
- «نظام» در شعر منثور شاملو ۲۶۲، ۲۶۹
- نظام در شعر منثور ۲۶۷
- نظام در شعرهای موزون شاملو، کمبود— ۲۶۶
- نظام موسیقایی شعر و کیهان ۳۳۲
- نظام موسیقایی کیهان، سابقه فکر— ۳۳۱
- در شعر مولوی ۳۹۰
- «نظام» و «اجتماع نقیضین» ۲۶۵
- نظام و انسجام ۳۷۵
- و ایجاز ۲۶۶
- نظامی گنجوی و ردیف ۱۶۰
- نظریه نظم جرجانی ۲۳۸
- نظم امری است پیچیده ۲۳۸
- نظم در روابط یک کل، انسجام است ۳۷۴
- «نظم» در نثر بیهقی ۲۳۸
- در نظر جرجانی ۲۳۸
- نظم دیداری و شنیداری ۳۲۹
- «نظم سست» دقیقی از نظر فردوسی ۳۷۰
- نظم سروش اصفهانی «نظام» ندارد ۲۴۱
- نظم های غیر شعر ۳۲۹، ۲۴۰
- نظم و رای وزن و قافیه ۲۳۸
- نظم و تصویر ۲۳۹
- و شعر ۲۳۷
- نُعیمه و نقد قافیه در عربی ۲۰۷
- نغمه، اختلاف نغمه و آلات ۶۳
- نقاشی و شعر ۵۱
- نقد آرزو از قافیه های حزین ۲۰۱
- ابو هلال از قافیه اشعی ۲۰۱
- اصطلاحات قدما در تبیین جمال شناسی شعر بزرگان ۴۱۶
- امید از قافیه های سایه ۲۳۲
- باقلانی از قافیه های امر القیس ۲۰۱
- تلقى قدما از تأکید المدح ۳۱۱
- نقدِ حاجب ۱۵۵
- «نقد خلاق معاصر» نمونه— بیست و شش
- نقدِ قدما از قافیه قرشی ۲۰۲
- ردیف ۱۴۳، ۱۴۴
- روش تصحیح شاهنامه ۳۸۵
- شاعران از ردیف ۱۴۴
- نقد طبقه بندی قدما از حروف ۴۴۳
- قافیه در عربی جدید ۱۶۴
- قافیه سنجی ۱۶۹
- قافیه قدمایی ۲۲۲
- نقدِ نقدهای عاطفی بیست و هشت
- نقش تصادف در هنر ۹۱
- نقش حافظگی قافیه ۸۵
- نیبرگ و قافیه شعر بهلوی ۱۰۹
- نیکلسون و نخستین قافیه های شعر عرب ۱۱۳
- نیروی جاذبه موسیقی در غزل های مولوی ۳۸۹
- نیما: قافیه وزن مضاعف است ۶۷

- نیما و ساختارهای نحوی ۳۲
و شعر بی قافیه ۸۲
و طرح بندی قافیه ۸۶
و علم بدیع ۲۹۴
و فرم شعر بیست و سه
و قافیه حقیقی ۲۲۵
و موسیقی شعر نوزده
و نقد سُنت ۲۲۵
و نقد قافیه سنجی ۱۷۱
و هارمونی شعر ۲۲۵
- هارمونی شعر و نیما ۲۲۵
قصیده و ابن طباطبا ۲۲۴
و حصری ۲۲۴
هدایت و وزن و غ و غ ساهاب ۵۲۱
هشترودی در باب قافیه ۱۶۶
هگل و جنبه فیزیکی قافیه ۹۳
هماهنگی نغمه ها در نظر فارابی ۳۲۸
اوزان و تجارب روحی ۳۹۱
هماهنگی های صوتی ۱۰
همای چهر آزاد، شعر— ۵۶۶
همایی و وزن عروضی شعر دوره ساسانی
۵۷۵
هنر و ایمان ۴۶۳
هندی، عروض — ۴۹ — ۵۳۷
هنر و قاطعیت ۴۶۳
هنر و گریز از عادت ۲۸
هنر و مشکلات هنرمند ۱۶۳
- هنینگ و قافیه در شعر پهلوی ۱۰۷
« هیئت شعری » در ذات انسان ۳۳۶
والث و یثمن و نقد قافیه ۱۶۴
والری و دشواریهای شعر ۱۶۶
و قیود شاعری ۱۶۷
واله اصفهانی و تبدیل ردیف ۱۴۷
و اوحذف و ایجاز ۲۳
واوهای حافظ ۲۳
واوهای سعدی ۳۴
وحدت ارگانیکی در شعر ۱۷۶
وحدت در زیبایی شناسی معاصر ۳۷۴
وحدت و تنوع در شعر فردوسی ۳۸۱، ۳۷۸،
۳۷۷
و رابطه آن با انسجام ۳۷۶
وردزورث و دشواری قافیه ۱۶۶
ورلن و وزن شعر ۵۰
وزن از نظر فلاسفه ۵۳۷
وزن افسانه نیما، سابقه — ۵۴۲
وزن بجای قافیه ۲۲۹
وزن، تأثیرات — ۴۹
تعریف — ۳۹، ۶۷
حقیقی و مجازی ۳۴۸، ۵۷۴
خسروانیها، ۴۰، ۳۴۸
خواجه نصیر و — ۳۹
در اقوام ابتدایی ۴۱
در قرآن کریم ۵۴۳
در کتب مقدس ۴۹

- وزن شعر در هر زبان متفاوت است ۹
سیلابی ۵۳۰
شعر، اختیاری نبودن — ۵۰
از نظر پوپ ۵۰
از نظر عین القضاات ۵۲۹
از نظر گوته ۵۰
از نظر موروا ۵۰
از نظر ورلن ۵۰
ایران قدیم، در شهنامه
سلجوق ۵۲۶
وابوهلال عسکری ۴۸
وادیان عرب ۴۰
نقد رأی خاورشناسان
در باره — ۵۱۹
دیگر ملل از نظر اعراب
۵۳۷
وزن شعر عرب و صحرا ۴۱
و صدای پای شتر ۴۱
و موسیقی جاهلی ۴۲
وزن شهنامه سلجوق ۵۲۶، ۴۸۹
وزن شیر و شکر شیخ بهایی ۵۳۴، ۵۳۲
وزن، عامل رستاخیز کلمات ۸
وزن غزل اخوان، سابقه — ۵۴۲، ۵۴۵
سایه، سابقه — ۵۴۲، ۵۴۵
وزن غیر عروضی، نمونه های — ۴۸۸
وزن مجازی و خواجه نصیر ۵۷۰
وزن مضاعف، قافیه — ۶۷
وزن موصل و مفصل ۳۶۴
وزن، اهمیت شنیدن در — ۵۴۳
وزن و حافظه ۸۴، ۲۷۵
و تخیل ۴۷
و تشخیص کلمات ۴۹
و تشخیص آن از راه گوش ۴۷۹
و تناسب ۴۰
و رابطه آن با قافیه ۵۲
و موسیقی ۹
و موسیقی شعر ۳۹
و نظم ضربه ها ۴۹
وزنها و زحاف ها، منشاء — ۴۴
وزنهای اولیه، بازگشت به — ۲۹۱
جدید در فارسی ۵۴۲
جویباری، تعریف ۳۹۵
در تقابل اوزان خیزابی
۳۹۶
در شعر حافظ ۴۳۷
قلمرو شاهکارهای
سعدی و حافظ ۳۹۸
فقدان تکرار در — ۳۹۶
وزنهای خوشاهنگ ناشناخته ۵۴۴
وزنهای خسروانیا از نظر ابن سینا ۳۴۸
وزنهای خیزابی، تعریف — ۳۹۳
قلمرو شاهکارهای مولوی ۳۹۸،
۳۹۷
و ترجیع ۳۹۴
و دور ۳۹۴
و قافیه های درونی ۴۱۵

- وزنهای سانسکریت و تطبیق آن با فارسی ۵۴۱
- شعرایرانی و جاحظ ۴۰
- در نظر ابن سینا ۳۵۱
- شعر ملل و عقیده زجاج ۴۹
- وزنهای شفاف، تعریف — ۳۹۶
- در دیوان شمس ۴۰۱
- و کدر، تقابل ۳۹۶
- وزنهای عربی در فارسی، عدم توفیق — ۳۴۷
- غیرعروضی، استمرار — ۵۰۰ — ۴۷۹
- وزنهای کدر، تعریف — ۳۹۶
- وزنهای مطبوع و نامطبوع، از نظر ابن سینا ۳۴۷
- هندی و نقش خرافات در آن ۵۴۰
- وزن هجایی در ایران قدیم ۵۲۹، ۵۶۷
- در تجربه دولت آبادی ۵۲۹
- در قرن هشتم هجری ۲۸ — ۵۱۹
- در شعر میرزا حبیب اصفهانی ۵۳۳
- وزن هجایی در شعرهای لاهوتی ۵۳۴، ۵۳۵
- و سابقه آن در فارسی ۳۵ — ۵۲۹
- وزنه سنسکی و دلالت موسیقایی ۳۲۰
- «وضع»، تعریف — ۳۱۶
- وضع و نسبت آواها، عامل موسیقی در — ۴۴۱
- وطواط و تعریف چند اصطلاح ۳۷۲
- وطواط و ردیف در عربی ۱۲۹
- وظیفه شعر در برابر موسیقی ۳۹۰
- وظیفه فرم ایجاد احتمالات است سی و دو
- وظیفه هنرمند ایجاد فرم است سی و سه
- وغ و غ ساهاب ۵۲۱
- ویرژیل و دلالت موسیقایی ۳۲۲
- یاکوبسون و شباهت گفتارش به کندی ۳۳۸
- و قانون موسیقایی زبان ۲۸۵
- یوبه نامه و شعر بی قافیه ۴۹۴
- یکپارچگی در زیبایی شناسی معاصر ۳۷۴

فهرست اعلام

آتش، احمد ۳۷۱	ابن حمدون، محمد ۱۳۲
آدم ۲۱۲، ۵۶۲	ابن خرداذبه ۴۸۸، ۵۶۶، ۷۳ — ۵۶۹
آذری طوسی ۱۴۸	ابن خطیب ۲۱۲
آربری، ۱۱۰، ۱۸۳	ابن الخلفه ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۱۷
آرزو، سراج الدین علی خان ۱۴۳، ۱۴۴، ۲۰۱	ابن خلکان ۳۲۵، ۵۱۲، ۵۱۳
آزاد بلگرامی ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۵۵	ابن درید ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۶
آشتیانی، محسن ۳۰۸	ابن رشد، ۵۸، ۴۸۱
آمدی ۴۳	ابن رشیق ۴۰، ۵۲، ۵۸، ۵۹، ۸۹، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۷، ۲۰۳، ۲۰۸
آمفیلوکیوس، سن ۵۲۳	۲۰۹، ۴۸۱، ۵۳۷
ابتهاج، هوشنگ — سایه، ه. ا.	ابن الرومی ۱۸۲
ابزون مجوسی، ابوعلی ۴۷۰	ابن سبعین ۴۱۴
ابلیس ۲۸	ابن سلام ۶۸، ۳۷۵
ابن ابی الاصبغ ۲۲۶	ابن سنان ۷۰
ابن اثیر ۹۷، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۰۴، ۴۴۲	ابن سلیمان نحوی، علی ۴۳
ابن جعفر، ابوالحسن محرر ۱۳۲	ابن سینا سی ونه، ۴۷، ۴۸، ۱۰۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۹۴، ۲۹۵، ۳۰۰، ۳۳۹
ابن حبیب ۵۶۳	۳۴۵ — ۳۴۰، ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۹۷، ۵۳۷
ابن حجر ۱۲۷	ابن طباطبا ۸۹، ۱۷۰، ۱۸۴، ۲۲۴

ابن عربشاه (شهاب الدین احمد انصاری)	ابوالنضیر ۴۶
۴۴۴	ابونواس ۲۱۱
ابن عربی بیست و شش	اتسر خوارزمشاه ۱۹۸
ابن فارس ۴۴۹، ۴۸۶	اته، هرمان ۷۴، ۳۱۰
ابن قتیبه ۶۸، ۱۱۳، ۳۷۶	احمد، آغا احمد علی ۵۹
ابن ماجه قزوینی ۱۲۷	احمد بن حسین خطیب پوشنگ ۴۶۸، ۴۷۰
ابن مسروق طوسی ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶	احمدی گیوی، حسن چهل و دو
ابن مسعود ۴۴۶	اخفش ۵۲۳، ۵۳۴
ابن المعتز ۱۱۶، ۱۸۸، ۲۱۰، ۲۹۳	اخوان الصفا هفده، ۸، ۲۹۴، ۲۹۵، ۶ —
ابن مقفع ۵۶۴، ۵۷۵	۳۹۲، ۳۹۰، ۳۳۸، ۳۳۱
ابن منظور ۵۱۰	اخوان ثالث، مهدی (م. امید) بیست،
ابن ندیم ۵۶۴	بیست و یک، بیست و چهار،
ابن هندی ۳۳۶	سی و دو، ۲۵، ۷۱، ۷۳، ۷۹، ۸۶،
ابن هود مُرسی ۴۱۴	۹۸، ۱۰۱، ۱۰۲، ۲۰۵، ۲۲۰،
ابواسحاق، شاه ۱۷۵	۲۲۸، ۳۳ — ۲۳۱، ۲۴۵، ۲۵۵،
ابوالبقاء الکفوی، ایوب بن موسی ۴۶۸	۲۵۶، ۲۵۹، ۲۶۴، ۲۷۱، ۲۸۸،
ابوبکر بن حسن (ممدوح معزی) ۱۹۲	۵۰۳، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۵، ۵۷۱،
ابوتمام سی و دو، ۱۸۲	۵۷۴
ابوحاقه، احمد ۱۸۸	ادونیس ۲۴۴
ابوحفص سفدی ۵۶۳	ادیب سلطانی، شمس الدین سی و شش
ابوسعید ابوالخیر ۴۸۴	ادیب صابر ۱۴۶، ۱۵۵، ۸ — ۱۹۵
ابوالعباس مروزی ۵۶۳	ادیب طوسی ۱۳۳
ابوعبدالله خفیف ۴۲۸	ادیب نیشابوری، محمد تقی (ادیب ثانی)
ابوعبید جوزجانی ۳۴۱	۴۴۴
ابوالفرج اصفهانی ۶۸	ادیب هروی ۵۶
ابوالقاسم کثیر ۴۷۱	اردشیر بابکان ۵۶۶
ابوماضی، ایلیا ۱۲۳	ارسطو بیست و پنج، ۴۳، ۵۸، ۱۰۵، ۱۱۳،
ابومحبوب، احمد ۴۷۱	۲۷۵، ۳۴۰، ۳۴۱، ۴۸۱

فهرست اعلام/۶۴۵

- اسامة بن منقذ ۲۱۳
اسپنسر ۸۴
اسپتیزر، لو ۱۶
استال، مادام دو ۲۹۵
استالین سی و دو
استرابادی، میرزامهدی ۵۰۱
اسحاق ۱۲۱
اسحاق موصلی — موصلی، اسحاق
اسحاق خان ۵۲۵
اسد بن عبدالله ۱۳۳
اسدی طوسی ۸۲، ۱۷۴، ۳۲۰، ۵۷۱
اسفندیار ۳۸۲، ۳۸۳
اسکندر ۵۲۵
اسماعیل، عزالدین ۴۱، ۱۷۹
اشعری، ابوالحسن ۱۹
اصمعی ۵۱۱
اعشی ۴۳، ۴۵، ۲۰۱
اعلم، هوشنگ ۱۰۶
افرام ۱۲۱
افشار، ایرج ۱۷۴، ۴۹۱
افلاطون بیست و نه، سی و چهار، ۵۲۳، ۵۲۵
افلاکی ۴۰۱، ۴۰۲
اقبال، عباس ۱۲۹، ۱۹۲، ۳۷۱، ۴۷۲، ۴۸۵
اقبال لاهوری بیست و چهار
الوار ۱۶۴
الیوت بیست و سه، ۸۴، ۱۶۹، ۲۷۱، ۲۷۲
- امر القیس ۵۳، ۱۸۰، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۰۱، ۲۰۹، ۳۲۲، ۴۴۲
امیه بن ابی الصلت ۵۷
امید. م — اخوان ثالث
امیر مبارزالدین بیست و شش
امیری، منوچهر ۸۴
امیری فیروزکوهی ۱۴۱، ۳۷۲
امین، احمد ۴۶، ۵۱، ۵۳، ۶۴، ۱۸۱، ۵ —
۱۸۳، ۲۱۶، ۲۲۶
امینی تبریزی، عبدالحسین (علامه) ۵۴۳
انسی گنابدی ۵۲۳
انصاری، حسین محمد شاه شهاب ۱۲۸
انصاری، عبدالغفار ۱۴۸
انصاری. نورالحسن ۵۳۹
انصاری هروی ۲۷۳، ۴۹۰
انوری ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۵۲
انیس، ابراهیم ۴۲، ۴۳، ۸۷، ۱۸۱، ۱۹۷، ۱۹۸، ۵۴۳
انیوس ۳۲۲
اوحدالدین کرمانی ۴۷۱
اورنگ (عاشق گلچهر) ۳۱۰
اورنگ زیب ۵۳۹
اویرباخ، اریک شانزده
اوگوستین، قدیس ۳۷۵
اولمان ۱۵
انوالا ۵۷۸
ایرانی، هوشنگ ۶۱ — ۲۵۸
ایرج میرزا بیست و دو، ۳۶

- باخرزی، ابوالحسن ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۲
 باخرزی، حسن بن علی ۱۲۹
 باربد ۴۸۸، ۴۶۱، ۴۶۹، ۴۷۰، ۸۰ — ۵۷۷
 بارث، رولان بیست و پنج، ۴۳۸
 باستانی پاریزی ۵۰۳
 باقلانی ۱۱۴، ۲۰۱، ۲۰۲، ۵۱۱، ۵۱۲
 بالیل حسینی، سید علی ۵۱۶
 بانویل، تئودور دو — ۸۱
 باهلی، معاویه بن بکر ۱۷۷
 البجاوی، علی محمد ۸۹
 بحتری ۱۰۰، ۱۸۲، ۲۱۱، ۲۲۳
 بحرانی، یوسف ۵۱۶
 بدوی، عبدالرحمن ۴۸، ۵۸، ۱۰۴، ۱۲۳، ۳۴۱، ۳۴۰
 بدوی طبابه ۷۰
 برتون، آندره ۹۱
 برکشلی مهدی ۴۹۸
 برون ۵۲۷، ۵۲۹، ۵۶۸، ۵۷۲
 بستانی، سلیمان ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۱۲، ۱۶۴، ۲۱۰
 بسطامی، بایزید ۱۲۴، ۲۴۲، ۲۶۴، ۴۲۹، ۴۳۵
 بسطامی، عبدالرحمن بن محمد ۴۷۸
 بشیری، احمد ۵۳۵
 بقلی شیرازی، روزبهان ۲۲۸، ۲۶۸، ۴۲۷
 بلاشر ۴۸۶
 بلعمی ۵۶۴
 بندار رازی ۲۱۷
 بنونیست ۱۰۷
 بودلر ۲۴۱، ۲۴۳
 بوشرا ۴۱
 بویس، ماری ۴۸۲
 بهایی عاملی، بهاء الدین محمد ۲۱۳، ۲۱۴، ۵۳۲، ۵۳۳
 بهادر، محمد صدیق ۱۳۰
 بهار، محمدتقی (ملک الشعرا)
 بیست و هفت، ۱۴، ۷۲، ۷۵، ۸۳، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲، ۲۰۷، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۳، ۲۷۳، ۳۱۸، ۴۳۹، ۵۶۵، ۵۶۶، ۷۱ — ۵۶۹
 البهیتی، نجیب محمد ۱۱۴
 بهرام گور ۱۱۰، ۵۶۵، ۵۶۶
 بهلبد ۵۷۲ — باربد
 بیدل بیست و یک، ۴، ۵، ۲۱، ۳۰۹، ۴۷۱
 بیرونی، ابوریحان ۹۵، ۱۰۴، ۵۴۰
 بیضاوی، عبدالرحمن ۴۴۶
 بینش، تقی ۵۷۰
 بیهقی، ابوالفضل ۲۳۷، ۲۳۸
 بیهقی، علی بن زید ۴۹۴، ۴۹۵
 پاوند ۱۶۹
 پرس، سن ژون ۲۴۴
 پروونسال، لوی سی و پنج، ۱۱۷، ۱۱۸
 پژمان بختیاری ۲۱۴
 پو، ادگار آلن ۹۵، ۱۲۳، ۲۰۶، ۳۰۲
 پوپ، الکساندر ۵۰

- پورداود ۱۰۶، ۵۶۲
پوشکین، سی و دو
پیرس ۳۷۴
تأمسن، جورج ۸
تبریزی، صادق آغا ۳۱۶
ترتولیان ۱۲۰
تسبیحی، محمد حسین ۵۱۸
تفتازانی ۱۷، ۳۱، ۱۷۴، ۴۴۲، ۴۴۳،
تقی زاده، سید حسن ۴۸۸
تلمسانی، احمد ۲۱۳
تندر کیا ۲۵۰
تنکابنی، میرزا محمد ۳۱۶، ۳۱۷
توحیدی پور، مهدی ۲۱۴
توزری، یوسف بن محمد ۵۳۳
توللی بیست، ۱۸۵، ۲۵۶
توماچفسکی بیست و پنج
تهانوی ۱۷
تیمور ۴۲۲، ۴۲۳
تیمور، محمود ۱۸۷
تین یانو، یوری ۲۸۷، ۳۹۲، ۴۲۰
ثعالبی، ابومنصور ۲۲۲، ۴۷۱، ۴۷۲، ۵۶۹
ثعلب ۱۷۷
جاخط ۴۰، ۴۹، ۵۶۴
جامی، عبدالرحمن ۱۵۸، ۲۱۳
جبللی، عبدالواسع ۴۱۷
جد حفصی، عبدالرؤف ۵۱۶
جرجانی، عبدالقاهر شانزده، هفده،
بیست و پنج، ۲۲، ۳۱، ۲۳۸، ۴۴۳
جرجانی، قاصی عبدالعزیز ۳۷۶
جرجیس منسا ۵۱۲
جشوبی ۱۱۲، ۴۹۲
جنتی عطایی، ابوالقاسم ۵۱، ۸۶، ۲۲۶
الجندی، علی ۴۳
جنید ۴۲۸، ۶، ۴۷۳
جواهری، ح. ۴۷۱
جواهری، غلامحسین ۵۳۲
جوینی، عزیزالله ۴۹۲
جهانپور، فرهنگ ۵۷۹
جیلی، عبدالکریم بیست و شش
چلبی، حسام الدین ۴۰۴
حائری، ج. ۱۰۲
حاتمی، عزیزالله ۱۱۰
الحاج، انسی ۲۴۴
الحاجزی، طه ۸۹
حارث بن ابی شمر ۳۲۷
حارث بن حلزه ۱۸۰
حارث محاسبی ۴۷۶
حافظ بیست و چهار، سی و دو، سی و شش،
سی و هشت، سی و نه، چهل و یک،
۳، ۴، ۵، ۲۷، ۲۹، ۳۷، ۳۹، ۶۴،
۶۹، ۷۰، ۸۸، ۹۴، ۹۶، ۱۲۵

حمزة اصفهانی ۵۷۵، ۵۶۴	۱۵۷، ۱۶۶، ۱۹۷، ۲۰۴، ۲۱۴
حمیدی شیرازی، مهدی ۱۶۰، ۲۱۷	۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۵، ۲۶۴
	۲۶۶، ۲۶۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰
خاتونی، ابوطاهر ۷۸	۳۰۳، ۳۰۷، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۹
الخال، یوسف ۲۴۴	۳۲۱، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱
خالد الفیاض ۵۷۲	۴۰۹، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۲۱
خانلری، پرویز ناتل بیست، بیست و یک،	۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶
۳۹، ۴۷، ۵۷، ۶۳، ۸۴، ۹۵	۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳
۱۰۳، ۱۰۷، ۱۳۳، ۱۶۸، ۲۱۷	۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۱
۲۵۶، ۳۴۳، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۶	۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰
۴۵۴ — ۴۵۰، ۵۰۲، ۵۴۰، ۵۶۲	۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶
خانلری، زهرا ۵۰، ۷۵	۴۵۷، ۴۵۸، ۴۶۱، ۴۶۲، ۵۱۸
خاقانی سی و دو، ۹۴، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۹	حبیب اصفهانی ۴۰۲ — ۵۳۱
۱۴۰، ۴۳ — ۱۴۲، ۱۵۲، ۱۵۳	حجازی، محمد ۲۵۰
۱۵۷، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۹۸، ۲۰۰	حریری، قاسم بن علی ۴۰۵، ۴۰۶
۲۰۸، ۲۷۴، ۲۷۵، ۴۲۴	حُری، حاجی رضان خان ۲۲۲
خبّاز کاشانی ۲۲۳	حزین، محمد علی ۴ — ۱۴۳، ۲۰۱، ۵۵۱
خرقانی، ابوالحسن ۴۳۵	حسّان بن ثابت ۴۵، ۴۸۴، ۴۸۷
خرمشاهی، بهاء الدین ۳۹۸	حسن بن سید احمد ۵۲۲
خسرو پرویز ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۴	حسن دهلوی ۱۵۷
خسرو دهلوی، امیر ۷۳، ۱۳۳، ۱۳۵، ۵۱۷	حصری قیروانی، ابوالحسن ۲۲۷، ۵۳۳
خشبه، غطاس عبدالملک ۳۲۵	۵۳۴
خطیب تبریزی ۱۷۶	الحفنی، محمود احمد ۳۲۵
خطیب قزوینی ۳۱، ۴۴۲	حکمت، علی اصغر ۲۱۳
الخفاجی، عبدالمنعم ۱۱۶	حکیم ترمذی، محمد بن علی ۲۳۸
خلف بن احمر ۱۷۶	حلاج ۴۲۸، ۴۷۴
خلیل شروانی، جمال الدین ۵۵۷	حلوانی خلیجی، سید احمد ۱۲۷
خلیل الله ویردی، میخائیل ۶۸	حمّاد راویه ۱۷۷

خلیل بن احمد ۳۴۳، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۳۳، ۵۴۰	دهخدا، علی اکبر ۳۶۵، ۵۷۰، ۵۷۸، دیدرو ۹۵
خیام، حکیم عمر بیست و چهار، سی و دو، ۲۱۸، ۲۴۵، ۳۰۳، ۴۳۵، ۴۸۰، ۵۲۳	دینوری ۱۳۲
خوارزمی، محمد بن احمد ۵۷۷، ۵۷۸، الخولی، امین ۹۹	ذیاب، ادیب نایف ۳۲۶
خیالی بخارایی ۲۱۳	رادویانی، محمد بن عمر ۳۷۱
دارا ۴۳۸	رازی، ابوحاتم ۴۸۱، ۴۸۵
دارن، برنهارد ۵۰۴	رازی، شمس قیس ۵۰، ۱۷۱، ۱۹۰، ۳۷۲، ۳۷۸، ۴۶۷، ۴۷۳، ۵۴۲
داریوش بیست و هفت، بیست و نه	رازی، فخرالدین ۴۶۴
داریوش، پرویز ۲۵۷	راسل، برتراند سی و چهار
الامبر ۴۱	رافعی، مصطفی صادق ۵۱۵
دانه ۳۰، ۳۲، ۳۸، ۲۵۲	رافعی قزوینی ۴۷۹
دانش پشروه، محمد تقی ۱۴۸، ۳۴۲	رامی، شرف الدین ۱۹۱
دبیرسیاقی، محمد ۷۵، ۱۱۱، ۱۹۴، ۲۰۲، ۵۷۱، ۴۷۱	الربیعی، محمود ۳۷۶
دجیلی، عبدالکریم ۱۴ — ۵۰۹، ۵۱۶	رجایی بخارایی، احمد علی ۴۸۸، ۴۸۹، ۵۴۳
دراپیر ۱۰۶، ۱۲۰، ۱۲۱	رحمانی، نصرت ۲۷۰
دریابندری نجف سی، ۱۰۱	رشیدی (عبدالرشید) ۵۷۰، ۵۷۸، ۵۸۰
دسوقی ۵۷، ۵۸	رشید یاسمی، غلامرضا ۶۹، ۲۰۸، ۵۶۹
دقیقی، ۷۸، ۲۹۱، ۳۷۰، ۳۷۴، ۳۷۵	رضا شاه پهلوی ۲۴۷
۹ — ۳۷۷، ۳۸۱، ۸۷ — ۳۸۳	الركابی، جودة ۱۱۹
دمیری، محمد بن موسی ۱۲۷	رمبو ۲۴۱، ۲۴۳
دولت آبادی، یحیی ۲۴۵، ۳۰ — ۵۲۷، ۵۳۴	رودکی چهل، ۱۳۷، ۱۴۹، ۱۹۴، ۲۱۵
دون خوان ۱۸	۲۹۱، ۴۶۷، ۴۷۴، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۸۲، ۵۸۳، ۵۶۴، ۵۶۸
	روژدی، پیر ۲۴۴

روزبهان — ابقلی شیرازی	۲۳۱، ۲۳۳، ۲۵۴، ۲۹۸، ۵۰۹
ریاحی، حُربن یزید ۲۲۲	۵۴۲
ریاحی، محمد امین ۴۹۲	سباعی بیومی ۱۱۳
رید، هربرت ۲۷۲	سپهر کاشانی ۵۶، ۳۸۸
ریلکه، راینر ماریا سی	سپهری، برزو ۹۲
زجاج، ابواسحاق ۴۹	سپهری، سهراب بیست، بیست و سه،
زرتشت بیست و هفت	سی و هشت، سی و نه، ۱۷، ۱۹،
زرکوب، صلاح الدین ۴۰۲	۲۱، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۶
زریاب رامشگر ۱۱۹	سجادی، ضیاء الدین ۱۲۸، ۱۳۹، ۱۴۰،
زرین کوب، عبدالحسین ۱۰۴، ۴۰۵، ۵۶۳	۱۵۲، ۱۵۷، ۱۵۸، ۲۰۰، ۳۸۸
زغلول سلام، محمد ۸۹، ۱۱۴	سحابی استرآبادی ۴۷۱
زکریا، یوسف ۵۳۷	سراج، ابونصر ۴۷۴، ۴۷۶، ۴۷۷
زمخشری ۱۲۹، ۴۴۴، ۴۴۵	سراج، نادره جمیل ۲۰۷
زهاوی، جمیل صدقی ۲۰۸، ۵۱۰، ۵۱۱	سروجی، ابوزید ۴۰۵، ۴۰۶
زُهریر ۲۷۳	سروجی، یعقوب ۱۲۱
الزّیّات، احمد حسن ۱۱۴، ۱۷۸	سروری، ۵۷۰
الزّیّات، حبیب ۵۷۱	سروش اصفهانی نوزده، ۲۳۸، ۲۴۱
زیدان، جرجی ۴۵، ۱۱۴، ۲۰۶	سروی، ابوالعلاء ۴۹۷
زینبی علوی ۳۰۴، ۵۱۶	سری سقطی ۴۷۶
ژدانف سی و دو	سزگین، فؤاد ۲۱۳، ۳۰۶، ۳۳۶، ۴۷۰
سارتر، سی و چهار	سعدی بیست و چهار، ۴، ۲۷، ۳۱، ۵ —
سالم، محمد سلیم ۲۷۶، ۳۴۰، ۴۸۱	۳۳، ۱۳۷، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۹۶،
سامانی ۵۸۰	۲۰۴، ۲۱۴، ۲۱۵، ۳۹۸، ۴۰۰،
سایه ه. ا. (هوشنگ ابتهاج) بیست،	۴۰۱، ۴۰۹، ۴۱۷، ۴۲۷، ۴۲۹
چهل و یک، ۲۱۸، ۲۲۸،	سعید بن عثمان ۵۶۳
	سعیدی سیرجانی ۵۳۸
	سقراط بیست و چهار
	سکاکی ۳۱، ۴۹، ۱۲۷، ۱۶۵، ۳۷۸

فهرست اعلام/۱۵۱

- شاملو، احمد بیست، سی و دو، ۲۵، ۱۶۸،
 ۲۴۶، ۲۵۳، ۲۶۱، ۲۶۴، ۷۱-
 ۲۶۶، ۲۷۸، ۸۴- ۲۸۱، ۹۱-
 ۲۹۶، ۲۸۸
 شاهرودی، اسماعیل ۲۵۶
 شاه وهرام ورژاوند ۱۱۰
 الشایب، احمد ۴۴، ۴۸، ۶۸، ۱۱۳، ۱۸۴،
 ۱۸۷
 شبلی ۴۲۸، ۶- ۴۷۴
 شجاع الدین (درقونیه) ۵۲۳
 شریف، حفنی محمد ۹۷
 شعاعی، عبدالحمید ۱۱۰، ۵۶۵
 شعیره، محمد عبدالهادی ۱۱۷
 شفق، صادق رضازاده ۱۷۴، ۳۱۰، ۵۶۴،
 ۵۷۸
 شفیع کدکنی، محمدرضا ۴۰، ۴۷۱
 شکسپیر سی و دو، سی و هشت، ۲۵۲، ۳۰۸
 شکلوسکی، ویکتور ۵، ۲۴
 شلینگ ۲۹۵
 شمس، زیاده سی و پنج، ۱۱۹
 شمس تبریزی ۶۱، ۴۰۵
 شمس فخری ۵۵۷
 شنفری ۲۹۷
 شوقی، احمد ۱۳۶
 شوقی، یوسف ۳۳۸
 شهریار، محمد حسین ۲۱۷، ۳۰۱، ۵۰۹
 شهلائی، محسن چهل و دو
 شهردان بن ابی الخیر ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۹۰،
 سکندر (یکی از اهالی مازندران) ۵۰۶
 سلطان ملک ارسلان ۱۵۴، ۱۵۵
 سلطان ولد ۵۲۳
 سلمان ساوجی ۴۱- ۴۳۸، ۸- ۴۵۵،
 ۴۶۱، ۴۶۲
 سلمان فارسی ۴۷۹، ۴۸۰
 سُلمی، ابوعبدالرحمن چهل، ۴۷۲، ۴۷۳
 سلیمان شاه بن داود ۵۰۴، ۵۰۷
 سمرقندی، عبدالرزاق ۴۲۲
 سمعانی، ۵۰
 سنایی غزنوی ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۴، ۲۰۸،
 ۴۳۵، ۴۴۴
 سویدا، محمد جمال ۵۱۸
 سهروردی، شهاب الدین ۴۳۵
 سهلجی ۱۲۴
 سهمی، حمزه بن یوسف ۱۳۲
 سهیلی خوانساری، احمد ۸۳، ۱۵۸
 سیاسی، علی اکبر ۸۹، ۹۲
 سیالکوتی ۴۲۸
 السید، عزالدین علی ۳۰۶
 سید حسینی، رضا ۸۱، ۹۱
 سید قطب ۴۷، ۵۱
 سیف فرغانی نوزده، ۴۱۲
 سینا اصفهانی ۱۷۳
 سیوطی ۱۲۷، ۳۱۶
 شار، رنه ۲۴۴
 شاله، فلیسین ۴۱، ۵۱

۵۹۱

- شیبی، کامل مصطفی چهل
شیخو، ابولویس ۱۹۲، ۲۱۴
شیدیان، جعفر ۱۰۶
شیرازی مدنی، سیدعلیخان ۲۹۳، ۲۹۶،
۵۴۳، ۲۹۷
شیروانی، ذوالفقار ۳۳۴
شیزری، ابوغنائم ۲۱۳
شیلر ۲۵۲
- صائب ۲۱، ۱۴۰، ۱۴۱
صاحب بن عباد ۵۸
صادق خواجه ۵۳۸
صادقی، علی اشرف ۴۸۱، ۴۸۵
الصالح، صبحی ۳۱۶
صالح، علی پاشا ۵۷۲
صامت بروجردی ۵۱۵
الصاوی، عبدالله اسماعیل ۵۶۵
الصبری الکردی، محیی الدین ۳۴۲
صدرالدین (درقونیه) ۵۲۳
صفا، ذبیح الله ۱۳۳، ۵۶۲، ۵۶۴، ۵۶۶،
۵۶۸
- صفدی، صلاح الدین ۲۱۶، ۶۸
صفی الدین حلی ۲۹۷
صفی علیشاه ۵۴۳
صیمری، عباد بن سلیمان ۳۱۵
ضیف، شوقی ۴۵، ۵۱، ۵۳، ۱۰۰، ۲۱۰
- طاووس آتا ۵۲۳
طبری، احسان ۲۵۱
الطرابلسی ۱۸۴
طرزی افشار ۵۰۳، ۵۱۵
طه حسین ۴۴، ۴۵، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۱۸،
۱۷۶، ۱۸۲، ۱۸۹
طوسی، خواجه نصیرالدین ۳۷۱، ۳۹، ۴۰،
۴۷، ۴۸، ۷ — ۵۵، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۲،
۲۱۷، ۵۳۷، ۵۴۱، ۵۷۰، ۵۷۴
- عازار، نسیب ۱۷۷، ۱۹۱، ۲۲۶
عباس، احسان ۳۴۳، ۳۹۰، ۴۰۰، ۴۷۵،
۵۱۲
عباسی، محمدلوی ۵۷۸
عبد الحمید، محمد محیی الدین ۸۹
عبدالرسولی، علی ۱۴۲
عبدالعظیم بن زین العابدین ۵۰۴
عبید زاکانی ۱۳۳، ۳۴۷
عتبی ۵۷۷
عثمان روم، شیخ ۵۲۳
عرفات، ولید ۴۸۷
عروة بن الورد ۱۸۸
عروضی، ابوالحسن ۶۸
العریان، محمد سعید ۵۱۵
عزام، عبدالوهاب ۲۱۵
عسکری، ابوهلال ۴۰، ۴۸، ۴۹، ۸۹،
۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۸، ۳۴۸، ۴۸۱، ۵۳۷

فهرست اعلام/۶۵۳

- غیاثِ قافیه ۱۷۴
- غزالی، احمد ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۹۰، ۴۹۱
- غزالی، محمد ۴۷۴
- غزنوی، سید حسن ۱۹۹
- غزنی، ابراهیم ۴۰۰
- غسانی، ابو عبدالله ۲۱۲
- غضایری رازی ۳۱۲
- غنی، قاسم ۴۵۱، ۵۵۷
- عصار، محمد ۱۷۴
- عصمت بخارایی ۵۰۲، ۵۱۵
- عطّار، فریدالدین ۲۸، ۲۹، ۱۰۳، ۱۵۲، ۲۷۰، ۴۳۵، ۴۷۱، ۴۸۴
- علاء الدوله خوارزمشاه ۱۲۹
- علاء الدین کیقباد ۵۲۳، ۵۲۴
- علقمة بن عبده ۳۲۶
- علی، سید (از اهل مازندران) ۵۰۵
- علی بن ابیطالب (علیه السلام) ۵۴۳
- علی بن رستم ۴۹۸
- علی بن یوسف ۷۷
- عمر بن الشرید ۵۷
- عنبر، شیخ ۵۲۳
- عنتره ۱۹۸
- عنصری ۱۵۰، ۱۵۸، ۲۰۷، ۳۲۰
- عوفی ۳۱۹، ۴۷۱، ۵۶۲، ۵۶۹
- عیلانی ضریر، مظفر ۵۱۲، ۵۱۳
- عین القضات همدانی بیست و پنج، ۲۱۷، ۲۳۸، ۴۳۶، ۴۹۱، ۵۲۹، ۵۳۸
- فرارابی، ابونصر ۳۰-۳۲۶، ۳۴۲، ۴۹۶، ۴۹۸، ۴۹۹
- فارمر ۴۹۶، ۴۹۸
- فاکتر، ویلیام ۲۴۲
- فان فلوتن ۵۷۷
- فتاحی قاضی، قادر ۳۱۰
- فرخ، محمود ۷۳، ۴۴۴
- فرخ زاد، فروغ بیست، بیست و چهار، سی و دو، سی و سه، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۶۹-۲۶۶، ۲۸۸، ۲۹۶
- فرخی سیستانی ۱۵۰، ۲۰۲، ۲۰۸، ۴۵۱، ۴۹۷، ۴۹۸
- فردوسی هفده، بیست و نه، سی، چهل و یک، ۲۰، ۲۲، ۳۱، ۳۲، ۷۶، ۸۲، ۱۰۱، ۱۷۸، ۱۹۰، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۴۱، ۲۴۵، ۳۰۹، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۴۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۹۱، ۴۰۷، ۴۳۴، ۴۹۹، ۵۶۸
- فردوسی ثانی، محمد علی طوسی ۸۲
- فرزاد، مسعود ۵۲۷
- فرزدق ۲۰۳
- فروزانفر، بدیع الزمان بیست و هفت، بیست و نه، سی و دو، ۶۶، ۱۴۵،

- ۴۰۲، ۳۹۹
 قلّشندی ۲۰۳
 قنواتی ۳۴۱
 قونیوی بیست و شش
 قویم، علی ۱۴۶، ۱۵۵، ۱۹۶
 قیصر ۵۷۲
 فشارکی، محمد ۴۹۴
 فکری، شمس الدین ۱۲۸، ۱۵۹
 فیاض، علی اکبر ۴۳۹، ۴۷۱
 فیثاغورس ۳۳۱
 فیض کاشانی ۱۵۸
 فیلمن ۱۱۸
 قاآنی نوزده، ۴، ۲۳۸
 قاسم غنی ۳۹۹
 قرطاجنی، حاذم ۱۰۵
 قره طای کبیر ۵۲۳، ۵۲۴
 قریب گرکانی، شمس العلماء ۲۹۳
 قزوینی، محمد بیست و پنج، بیست و نه،
 ۱۲۷، ۲۷۳، ۳۹۹، ۴۲۲، ۴۲۶،
 ۴۲۹، ۴۴۵، ۴۷۷، ۴۵۱، ۴۵۳،
 ۴۶۷، ۵۶۳
 قزوینی، محمد بن الاسود ۱۲۷
 قزوینی، زکریا ۳۸
 قزوینی زاکانی، محمد بن ابی المکارم
 ۴۹۱
 قسطنطین، م. ی ۴۷۲
 قشیری، عبد الکریم ۴۷۶
 قطران تبریزی ۳۰۴
 کاتب باخرزی، محمد بن ابراهیم ۱۲۹،
 ۴۶۹، ۷۲، ۴۷۰
 الکتاب، علی بن خلف ۳۰۶
 کاستاندا ۱۹
 کاشفی ۱۴۸، ۳۷۸، ۴۵۵، ۴۹۵
 کانت بیست و نه، ۷۷، ۴۳۳
 کاهی، قاسم ۱۵۹
 کرین، هنری ۴۲۸
 کردی نیشابوری، ادیب یعقوب ۴۶۰
 کروچه ۴۳۳
 کریستن سن ۱۰۹، ۵۶۹
 الکریم مصطفی عوض ۴۶، ۲۱۰
 کسایی مروزی ۳۱۸
 کسرائی، سیاوش بیست
 کسری، پرویز ۵۷۲
 کلاباذی ۴۷۴
 کمال اسماعیل ۶۹، ۷۰، ۱۰۶، ۱۴۶،
 ۱۴۷، ۱۵۳، ۴۱۲
 کندی، یعقوب بن اسحاق ۳۳۸
 کوهی کرمانی، حسین ۱۱۰
 کیا، صادق ۱۷۵
 کیخسرو ۵۶۶

- کیقباد ۱۰۹
الکیلانی، ابراهیم ۴۸۶
کیوان، مرتضی ۲۵۳
کیومرث بن شاه غازی ۵۰۶
- گاستالا، پیر ۶۷، ۹۱، ۹۵، ۹۷
گرکانی، فضل الله ۵۳۳
گلچهر (معشوق اورنگ) ۳۱۰
گلچین گیلانی بیست، ۲۵۶، ۵۵۶
گلدمن، لوسین شانزده
گلستان، ابراهیم ۲۴۵، ۲۴۶
گوته سی و دو، ۵۰، ۲۹۵
گویا ۳۲۰
گیب ۲۱۰
گیوم نهم ۱۱۹
- لاله مصطفی پاشا ۵۲۲
لامارتین ۲۲۳، ۲۴۹، ۲۵۱، ۲۵۲
لامبورن ۵۱
لاهوری، محمد شفیع ۴۲۲، ۴۹۴
لبنانی، عبدالعزیز ۱۲۸
لیبی ۱۱۱
لتمان، یوری ۲۰
لقمان انسی ۴ — ۵۲۲، ۵۲۷
لقمانی، علی ۵۱۷
لورکار، گارسیا ۲۶۸
لوکاج، گئورگ شانزده
- لیلی ۱۶۰
لین، ادوارد ۴۶۰
- مارکس، کارل ۱۷
مارکوس اورلئوس ۳۳۱
مارمونت ۹۸
ماریانا ۱۱۸
الماغوط، محمد ۲۴۴
مالارمه ۵، ۲۴۱، ۲۴۳
مایا کوفسکی سی، ۷۲، ۷۳، ۷۹، ۸۲ — ۴،
۱۰۲، ۱۷۵، ۲۲۷
متنبی ۱۸۲
المتوکل ۱۰۰
مجاهد، احمد ۴۹۱
مجتبایی، فتح الله ۴۴، ۱۰۴
مجدالدین (درقونیه) ۵۲۳
مجنون ۱۶۰
محمد افضل ۵۱۸
محمد بن احمد کاتب ۵۱۱
محمود، زکی نجیب ۱۶۶
محمود غزنوی ۳۰۴، ۳۷۱
مختاری غزنوی، عثمان ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۱،
۱۵۴
مخلدی گرگانی ۵۶۷
مدرس رضوی، محمد تقی ۸۹، ۳۷۲، ۴۶۷،
۴۸۳، ۵۷۲، ۵۷۸
مدکور، ابراهیم ۲۷۶
مراغی، عبدالقادر ۴۹۵، ۵۰۰

منوچهری ۱۹۴، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۲۳، ۲۶۳، ۴۷۱، ۴۹۸	مرعشی، ظهیرالدین ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۱۷، مسعود سعد سلمان ۲۰، ۶۹، ۱۵۱، ۱۹۰، ۳۰۴
موروا، آندره ۵۰، ۷۵، ۷۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۱۶۶	مسعودی ۵۶۵، ۵۶۹، ۵۷۲
موصلی، اسحاق ۱۱۹، ۵۷۲	مسعودی مروزی ۲۱۵
مول، ژول ۳۸۳	مسیح ۲۸، ۲۹
مولوی، پانزده، سی و دو، سی و سه، سی و هشت، چهل و یک، ۳، ۱۳، ۱۴، ۲۱، ۳۰، ۳۵، ۶۶، ۶۷، ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۳۶، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۹۹، ۲۰۵، ۲۱۵، ۲۶۳، ۲۶۵، ۲۷۷، ۲۸۸، ۳۰۵، ۳۳۱، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۴، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۲۱، ۴۲۷، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۶۷، ۴۷۹، ۵۰۱، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۳، ۵۲۵، ۵۳۷، ۵۵۱	مشقی بخارائی ۲۰۵ مشکوة سید محمد ۳۴۲ مصاحب، غلامحسین سی و هفت مصفا، مظاهر ۱۵۲-۱۵۰ مصطفی ۴۸۴ مظاهری، جمشید ۴۹۴ مظفرعلیشاه کرمانی ۴۶۲ معتمد عباسی ۵۷۲ معتوق موسوی ۵۰۹، ۵۱۵، ۵۱۶ معزی ابوالعلاء بیست و هشت، ۱۳۶، ۱۸۴، ۲۹۷، ۵۱۲، ۵۱۳
مهدی، محسن ۳۲۶، ۴۸۲	معزی، امیر ۱۵۴، ۱۹۱، ۱۹۲، ۳۰۴
مهدوی، یحیی ۳۴۱	معین، محمد ۳۴۲، ۵۶۴، ۵۶۸، ۵۷۸
مهر ۴۳۸	مقدسی، مطهر بن طاهر ۲۱۵، ۳۳۱
المهندس، کامل ۳۷۴	مقدم، محمد ۲۸۹
مهیار دیلمی ۲۱۳	مکلا، ابراهیم ۱۹
میترا ۱۲۰	مکی العانی، سامی ۴۷۰
میدانی، ابوالفضل ۴۶۰	الملائکه، نازک ۵۰۸، ۵۱۰، ۵۱۴
میرخانی ۱۵۹	ملاح، حسین علی چهل و دو
میرداماد ۳۱۶	الملطاوی، حسن کامل ۱۲۷
میرزاخان بن فخرالدین محمد ۵۳۹	ممتاز حسن ۵۵۱
	مندور، محمد ۴۳، ۱۷۸

فهرست اعلام/م ۶۵۷

نگارنده، عبدالعلی ۵۴۲	میرمیران ۵۰۷
نوایی، عبدالحسین ۴۲۲	میشو، هنری ۲۴۴
نوح ۲۰۳	میکل آنژ ۹۱، ۹۲
نوری ۴۲۸	میلتون ۱۶۴، ۱۶۸
نویری ۲۰۵	مینار، باریه دو ۵۶۶
نیبرگ ۱۰۹	مینوی ۴۴۹
نیچه ۴۳۱	
نیکلسون ۱۱۳، ۴۲۹، ۴۷۷	نابغه ۶۸، ۱۷۷
نیما یوشیج نوزده، بیست و سه، سی و دو،	نابلسی، عبدالغنی ۱۳۰، ۱۳۱
سی و هشت، ۳۶، ۵۱، ۶۷، ۸۲،	نادرپور، نادر بیست، ۲۵۵، ۲۵۶
۸۶، ۸۷، ۹۸، ۹۹، ۱۷۱، ۱۷۲،	نادرشاه ۵۰۱
۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶،	ناصر، محمدعلی ۱۴۶
۲۲۷، ۲۳۱، ۲۴۵، ۲۵۳، ۲۵۶،	ناصرخسرو ۲۰، ۱۵۰، ۱۸۳، ۲۰۸، ۳۵۱
۲۶۶، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۱، ۵۴۲،	۴۳۲
۵۵۶، ۵۴۶	ناظم حکمت ۲۵۴
هارسلوک ف. و. ۵۲۳	ناظم الاطباء، علی اکبر ۵۷۰
هارون، عبدالسلام محمد ۴۸۶	نجاتی، محمدعلی ۴۴۴
الهاشم، جوزف ۱۶۴	نجفقلی میرزا ۵۶، ۱۲۳
هاشمی، محمد ۵۱۰، ۵۱۱	نجفی، ابوالحسن ۵۴۲
هاینه، هانریش ۲۵۲	نجیب کاشانی، ۲۲۲، ۲۲۳
هجویری ۵۷	نرسی ۱۲۱
هداره، محمد مصطفی ۸۷، ۱۸۵	نسفی ۱۷
هدایت، رضا قلیخان ۴۶۲، ۵۷۱	النشار، علی سامی ۲۳۸
هدایت، صادق ۵۲۷	نصرالله منشی ۲۴۲، ۴۲۷، ۴۲۸
هشترودی، ضیاء ۲۵۱، ۲۴۹	نظامی گنجوی سی و دو، ۱۶۰، ۲۱۵، ۲۱۶،
هگل ۹۳، ۹۴	۴۲۵، ۵۷۷، ۵۷۸،
همای چهارآزاد ۵۶۵، ۵۶۶	نفیسی، سعید سی و پنج، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۲۹،
	۴۷۱، ۵۲۳، ۵۶۲

همای، جلال الدین ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۹۲، ۲۰۶، ۴۶۷، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۷۰، ۵۷۲، ۵۷۵	وطواط، رشید الدین ۴، ۱۲۹، ۲۴، ۲۴۱، ۳۷۱، ۳۷۲، ۴۱۷
همدانی، بدیع الزمان ۱۷۶، ۲۷۳	وفا (معشوق میهر) ۴۳۸
همدانی، خواجه یوسف ۴۹۱، ۴۹۲	ولتر ۱۶۷
همر ۲۵۲	ولک، رنه ۳۸، ۳۳۸، ۳۹۲
هنینگ سی و پنج، ۹-۱۰۷، ۲۰۸	وهبه، مجدی ۳۰۵، ۳۷۴
هوار، کلیمان ۴۱، ۲۱۵	ویتمن، والت ۱۶۴
هود ۲۰۲	ویژیل ۳۲۲
هوشیار، محمد باقر ۴۳۱	یارشاطر، احسان ۳۰۲
هولدرلین بیست و یک	یاقوت حموی ۲۱۶، ۵۶۴
هیدگر، مارتین سی و چهار	یاکوبسون رومن بیست و پنج، بیست و نه، ۲۸۵، ۳۳۸
واعظ قزوینی ۳۷	یزید بن مفرغ ۱۳۳، ۱۳۷، ۱۴۹، ۵۶۳
واکر، جان ۱۷۵	الیسوعی، الاب اغناطیوس عبده الخلیفه ۵۷۱
والری، پل ۱۶۶، ۳۹۰، ۴۳۹	یعر ب بن قحطان ۱۱۴
واله اصفهانی ۱۴۷، ۱۴۸	یغمایی، حبیب بیست و چهار، ۸۱
واله داغستانی ۵۵۱	یوسف داود ۱۲۱
وحید دستگردی، محمد حسن ۱۷۴، ۲۲۲	یوسف گجرات ۱۷۴
وردزورث ۱۶۶	یوسفی، غلامحسین چهل و یک، ۳۲۲، ۴۴۴، ۵۷۵
ورلن، پل ۵۰	یونس عمره ۵۲۶
وزنه سنسکی ۳۲۰	
وزیری، علینقی ۶۷	
وسه لوسکی ۲۴	

Alembert, 41
Allen Wlater 40
Amphilocus, St. 523

Anderson, Wallace L. 74
Arnold, Thomas 118

- Bann, S. 5
 Banville, Theodor de 81
 Bartlett, John 296, 303, 321, 331, 335
 Basin, V. 375, 420
 Blacher, R. 486
 Bowlit, J. E. 5
 Boyce, M. 482
 Bredsley, M. C. 375
 Burbank, J. 4
 Burton, S. H. 65

 Cassirer 420
 Castaneda, Carlos 19
 Char, R. 244
 Collingwood, R. 433
 Croce, B. 433

 Dalember, 41
 D, lambert 41
 Deutsch, Babette 52, 67
 Don Juan 18
 Drew, E. 50, 59, 116, 169

 Eckermann, J. P. 229, 295
 Elot, T. S. 272
 Elwel Sutton, L. P. 517
 Eluard, P. 244

 Ennius, Quintus 322
 Erlich, Victor 287, 338, 420
 Farmer, H. G. 296, 498

 Goethe 229
 Guest, Edwin 59
 Goya 320

 Hartsluk, F. W. 523
 Hockett, C. F. 318
 Holman, C. H. 27
 Honig, E. 303
 Huart, Cl. 41
 Hyde, G. M. 102
 Hymes, D. H. 392

 Jakobson, R. 285

 Koman, M. 527
 Kunitz, Stanley 321

 Lamborn 51
 Lazard, G. 489
 Leech, G. N. 24
 Lemon, L. T. 24
 Leonius 121
 Leoninus 121

Lowes, J. L. 76

Manheim, R. 439

Marmontel, J. F. 98

Mayakowsky, V. 102

Meynard, Barbier de 565

Michaux, H. 244

Mukarowsky, J. 4

Nesfield, J. C. 59

Nicholson, R. A. 113

Nyberg, H. S. 109

Parker, D. H. 96

Payne, John 125

Peirce, C. S. 374

Perse, S. J. 244

Poe, E. A. 207

Pope, Alexander 50

Read, H. 272

Reverdy, P. 244

Robins, R. H. 315

Said, E. W. 436

Santayana, G. 86

Schutze, H. 59, 93

Sebeok, T. A. 285, 392

Shiply Joseph, T. 65

Shklowsky, V. 5, 24

Spencer 84

Stagebery, N. C. 49, 74

Staël, Mme de 295

Steiner, P. 4

Thomson, George 8

Tynjanov, J. 287

Ulmann, S. 15

Valéry, P. 439

Veselovsky, A. 24

Voznesensky, A. 320

Warren, A. 338

Wellek, René 38, 338

Westland, P. 88

Williams, Oscar 125, 303

مشخصات مراجع

الف. فارسی و عربی :

آربری، ج. آ.، میراث ایران، تألیف جمعی از خاورشناسان، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶

آزاد بلگرامی، غلامعلی خان: سُبْحَةُ المَرْجَانِ فِي آثارِ هندوستان، بمبئی، سنگی ۱۳۰۲ ه. ق.

آبتهاج، هوشنگ (ه. ا. سایه)، زمین، تهران، نیل، ۱۳۳۵

——— سیاه مشق، تهران، امیرکبیر ۱۳۳۲

ابن ابی الاصبغ، عبدالعظیم، بدیع القرآن، به تصحیح حنفی محمدشرف، قاهره ۱۹۵۷
ابن ابی الحديد، عزالدین ابوحامد، الفلک الدائر علی المثل السائر، ضمیمه جلد چهارم المثل السائر، ابن اثیر، چاپ قاهره.

ابن اثیر، ضیاء الدین، الاستدراک فی الرد علی رساله ابن الدّهان، به تصحیح حنفی محمدشرف قاهره ۱۹۵۸

———. الجامع الكبير فی صناعة الکلام من المنظوم والمنثور، به تصحیح دکتر مصطفی جواد و جمیل سعید، عراق ۱۹۵۹

———. المثل السائر، به تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، قاهره.

ابن خردادبه، عبيدالله بن احمد، المسالك والممالك، به ضمیمه كتاب الخراج از قدامة بن جعفر کاتب بغدادی بکوشش باریه دومینار و خاورشناسی دیگر، بریل، لیدن ۱۸۸۶

ابن خلکان، شمس الدین احمد، وفیات الاعیان، بولاق مصر و چاپ دکتر احسان عباس، بیروت، دارصادر ۱۳۹۸/۱۹۷۸

ابن رشیق قیروانی، ابوعلی حسن، العمده، به تصحیح محمد محیی الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۹۵۵

ابن سلام جُمحی، محمد، طبقات الشعراء، بریل، لیدن ۱۹۱۳
ابن سنان الخفاجی، عبدالله بن محمد، سر الفصاحة، تصحیح عبدالمتعال الصعیدی، مصر ۱۹۵۳

ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله، الشفاء، ۳- جوامع علم الموسيقى، تحقیق زکریا یوسف، تصدیق و مراجعه احمد فؤاد الالهوانی و محمود احمد الحفنی، قاهره (افست قم کتابخانه مرعشی ۱۴۰۵)

_____ مخارج الحروف، یا اسباب حدوث الحروف تصحیح و ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران، بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۴۸

_____ منطق دانشنامه، چاپ دکتر محمد معین و سید محمد مشکوة، تهران ۱۳۵۳

_____ النجات چاپ مصر بکوشش محیی الدین الصبری الکردی و چاپ دانش پڑوه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۶۴

ابن شاکر الکتبی، محمد، فوات الوفيات، تحقیق احسان عباس، بیروت، دارصادر ۱۹۷۳
ابن طباطبای العلوی، عیار الشعر، تحقیق دکتر طه الحاجزی و دکتر محمد زغلول سلام، قاهره ۱۹۵۶

ابن عربشاه، شهاب الدین احمد، عجایب المقدور فی اخبار تیمور، مصر، المطبعة العثمانية ۱۳۰۵ و زندگی شگفت آور تیمور، ترجمه احمد علی نجاتی تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹

ابن فارس، احمد، معجم مقاییس اللغة، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية ۱۳۸۹

ابو البقاء ایوب بن موسی الکفوی، کلیات ابوالبقاء، طبع بولاق، ۱۲۸۱ هـ . ق.
اته، هرمان، تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه رضا زاده شفق، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۷

احمد، آغا احمد علی، تذکره هفت آسمان، چاپ کلکته ۱۸۷۳ (افست تهران کتابخانه اسدی ۱۹۶۵)

احمد بدوی، احمد، من بلاغة القرآن، مطبعة نهضة مصر

- اخوان ثالث، مهدی (م. امید) آخر شاهنامه، تهران ۱۳۳۸
- _____ «تحقیقی درباره بحر طویل» مجله ماهنامه فرهنگ تهران، اسفند ۱۳۴۰ شماره ۱ (صفحات ۳۳ - ۴۲)
- _____ «خسروانی و لاسکوی» مجله یغما، سال سیزدهم، شماره ۱۰
- _____ «درباره زمین» در جنگ هنر و ادب، شماره دوم، تهران ۱۳۳۵
- _____ «نوعی وزن در شعر امروز» در مجله پیام نوین، تهران ۱۳۴۲
- _____ برگزیده شعرهای -، تهران، انتشارت بامداد، ۱۳۴۹
- اخوان الصفا، رسائل اخوان الصفا، بیروت دارصادر، بدون تاریخ.
- ادیب یعقوب کردی نیشابوری، البلغه، به اهتمام مجتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران بنیاد فرهنگ ایران ۱۳۵۵
- ادیب صابر ترمذی، دیوان ادیب صابر، چاپ علی قویم، تهران ۱۳۳۴ و چاپ محمدعلی ناصح، تهران ۱۳۴۳
- ارسطو، فن الشعر، ترجمه از متن یونانی به عربی، به قلم عبدالرحمن بدوی، قاهره ۱۹۵۳
- و هنر شاعری، ترجمه فتح الله مجتبائی، تهران نشر اندیشه، ۱۳۳۷ و فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۳۷
- _____ الخطابه، الترجمة العربية القديمة، حققه و علق عليه عبدالرحمن بدوی، مكتبة النهضة المصرية، قاهره، ۱۹۵۹
- اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد، گرشاسپنامه، به تصحیح حبیب یغمائی، تهران بروخیم ۱۳۱۷
- _____ لغت فرس، بکوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، طهوری ۱۳۳۶
- اسماعیل، عزالدین الاسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، قاهره ۱۹۵۵
- اصفهانی، ابوالفرج، الاغانی، بیروت ۱۹۵۷
- افشار، ایرج، «بیان الصناعات» مجله فرهنگ ایران زمین جلد پنجم شماره ۴
- اقبال آشتیانی، عباس، «شعر قدیم ایران» در شعر و موسیقی در ایران، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران ۱۳۶۳
- افلاکی، شمس الدین احمد، مناقب العارفين، به تصحیح تحسین یازیجی، آنقره، انتشارات انجمن تاریخ ترک ۶۱ - ۱۹۵۹
- الیوت، تی. اس، «وظیفه اجتماعی شعر» ترجمه منوچهر امیری، در مجله سخن سال دهم، شماره سوم، خرداد ۱۳۳۸

- امین، احمد، النقد الادبی، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية
انسی، لقمان، شهنامة سلجوق، چاپ مسعود کمان، قونیہ ۱۹۴۲
انصاری، حسین محمد شاه شهاب، کنز الفوائد، چاپ مدرس ۱۹۵۶
انیس، ابراهیم، موسیقی الشعر، الطبعة الرابعة، مكتبة الانجلو المصرية، ۱۹۷۳
_____ دلالة الالفاظ، قاهره ۱۹۵۸
- باخرزی، ابوالحسن علی، دُفِیَةُ القصر و عُصْرَةُ اهل العصر، تحقیق محمد التونجی،
تاریخ مقدمه ۱۳۹۱/۱۹۷۱ و چاپ بغداد تحقیق سامی مکی العانی
۱۳۹۱/۱۹۷۱
- باستانی پاریزی، محمد ابراهیم، «سید بن درختی» در مجله گوهر، شماره ۱۱ و ۱۲ سال
اول.
- باقلانی، محمد بن الطیب، اعجاز القرآن، تصحیح السید احمد الصقر، دارالمعارف، مصر.
بدوی، عبدالرحمن، شطحات الصوفیه، الجزء الاول، قاهره ۱۹۴۹
_____ «حازم القرطاجنی و نظریات ارسطو» در کتاب الی طه حسین فی عید میلاده
السبعین، دارالمعارف، قاهره.
- بدوی طبانه، قدامة بن جعفر والنقد الادبی، مصر ۱۹۶۶
برکشلی، مهدی، اندیشه های علمی فارابی درباره موسیقی، تهران، فرهنگستان هنر و
ادب، ۱۳۵۷
- برون، ادوارد، تاریخ ادبی ایران، از قدیمترین روزگار تا زمان فردوسی، ترجمه علی پاشا
صالح، تهران ۱۳۶۲
- بسطامی، عبدالرحمن بن محمد، مناهج التوسل فی مباحج التوسل، مطبعة الجوائب،
قسنطنطیه، ۱۲۹۹ هـ. ق.
- بقلی شیرازی، روزبهان، شرح شطحیات، به تصحیح هنری کرین، تهران، انستیتو ایران و
فرانسه، ۱۳۴۴/۱۹۶۶
- بلاشر، د. ر، تاریخ الادب العربی، ترجمه الدكتور ابراهیم الکیلانی، دارالفکر، دمشق
۱۹۸۴
- بهائی عاملی، بهاء الدین محمد، کلیات شیخ بهائی، بکوشش مهدی توحیدی پور، تهران
۱۳۳۶، و چاپ غلامحسین جواهری، کتابفروشی محمودی، تهران.
- بهاذر، محمد صدیق خان، عُصْنُ البان المورق بمحسنات البیان، مطبعة الجوائب، ۱۲۹۶

مشخصات مراجع/۶۶۵

بهار، محمدتقی (ملک الشعراء) «اشعار منشوره» در نو بهار، سال سیزدهم، دوره پنجم، شماره ۴، صفحات ۵۰-۴۹ بتاريخ میزان ۱۳۰۱ هـ. ش.

_____ دیوان بهار، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۵

_____ سبک شناسی، یا تاریخ تطویر نثر فارسی، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۷

_____ تاریخ تطویر شعر فارسی، به کوشش تقی بنیش، مشهد.

_____ شعر در ایران، گردآورده عبدالحمید شاعی، تهران، گوتمبرگ

_____ «مقدمه هفتصد ترانه» گردآوری کوهی کرمانی، تهران ۱۳۱۷.

بیرونی، ابوریحان تحقیق ماللهند، دائرة المعارف العثمانیه، حیدرآباد دکن، هند ۱۳۷۷/۱۹۵۸

بیضاوی، عبدالرحمن بن عمر، انوار التنزیل و اسرار التأویل، مصر، الطبعة الثانيه ۱۳۸۸/۱۹۶۸

بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین، تاریخ بیهقی، تصحیح علی اکبر فیاض، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد ۱۳۵۶

بیهقی، علی بن زید، تنمۀ صوان الحکمة، [به تصحیح محمد شفیع] لاهور، ۱۳۵۱ هـ. ق.

پادشاه، محمد، آندراج، چاپ محمد دبیرسیاقی، تهران، کتابفروشی خبام.

پروونسال، لوی، محاضرات لوی پروونسال، ترجمۀ محمد عبدالهادی شعیره، قاهره ۱۹۵۱

پورداد، ابراهیم، گاتاها، به گزارش ابراهیم پورداد، بمبئی ۱۹۵۲

_____ ادبیات مزدیسنی) - یشتها، چاپ بمبئی، جلد اول.

تبریزی، میرزاصادق غروی، المقالات الغرویة، تبریز، چاپ سنگی ۱۳۱۷ هـ. ق.

تسیحی، محمدحسین، «تضمین غزل حافظ در بحر طویل» در مجله وحید، شماره ۱۱، سال ۱۳۵۳.

تفتازانی، سعدالدین، شرح العقاید النسفیة، اسلامبول ۱۳۲۶ هـ. ق.

_____ الْمُطْلُول، چاپ سُربی استانبول ۱۳۰۴ هـ. ق.

تقی زاده، سید حسن، فردوسی و شاهنامه او، باهتمام حبیب یغمائی، تهران انجمن آثار ملی ۱۳۴۹

تلمسانی، شهاب الدین احمد، ازهار الرياض فی اخبار عیاض، قاهره ۱۹۳۹.

تنکابنی، میرزا محمد، قصص العلماء، چاپ کتابفروشی علمیه، بدون تاریخ.

توللی، فریدون، رها، تهران امیرکبیر ۱۳۳۲

تهانوی، مولوی احمدعلی، کشف اصطلاحات الفنون، کلکته، ۱۸۶۲.
تیمور، محمود، القصص فی الادب العربی، جامعة فؤاد الاول، معهد الدراسات العربیة،
۱۹۵۸

ثعالبی، ابومنصور، ثمارالقلوب فی المضاف والمنسوب، مصر ۱۹۶۵
_____ تنمة الیتیمة، عنی بنشره عباس اقبال، طهران، مطبعة فردین ۱۳۵۳ هـ. ق.
جاجرمی، محمدبن بدر، مونس الاحرار فی دقایق الاشعار، باهتمام میرصالح طبیبی ۵۰—
۱۳۳۷

جامی، عبدالرحمن، بهارستان، چاپ کتابخانه مرکزی، تهران ۱۳۱۱
جرجانی، عبدالقاهر، اسرار البلاغة، تحقیق هـ. ریتراستانبول ۱۹۵۴
_____ دلایل الاعجاز، چاپ سیدرشید رضا، قاهره.
الجندی، علی، فن الجناس، قاهره.

حاج خلیفه، مصطفی بن عبدالله، کشف الظنون، عنی بتصحیحه محمد شرف الدین یالتقا و
المعلم رفعت بیگلله الکلیسی، استانبول ۱۳۶۰/ ۱۹۴۱
حریری، ابوالقاسم، مقامات الحریری، چاپ سنگی بخط محمدرحیم تبریزی، ۱۲۸۲
هـ. ق.

حزین لاهیجی، علی، دیوان حزین لاهیجی، بمقدمه ممتاز حسن، لاهور، ۱۹۷۱
حسین، طه (و دیگران) التوجیه الادبی، قاهره ۱۹۵۴
حُصری قیروانی، ابراهیم بن علی، زهر الآداب، با حواشی زکی مبارک و تصحیح محمد
محیی الدین عبدالحمید.

خاقانی، افضل الدین، دیوان خاقانی، به تصحیح ضیاء الدین سجادی، تهران کتابفروشی
زوار، تاریخ مقدمه ۱۳۳۸

_____ منشآت خاقانی، باهتمام محمد روشن، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۴۹.

الخالدی، روحی بک، تاریخ علم الادب عند الافرنج، دارالهلل، قاهره ۱۹۱۲

خانلری، پرویز ناتل، «شاعری» در مجله سخن، سال پنجم، شماره اول ۱۳۳۳

_____ «نغمه حروف» در مجله سخن، سال پنجم، شماره هشتم، ۱۳۳۳

_____ وزن شعر، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۳۷

خسرو دهلوی، گزیده آثار امیر خسرو بلخی (معروف به دهلوی)، بانتخاب محمد آصف
فکرت، جلد اول، کابل، ۱۳۵۳

خطیب تبریزی، شرح دیوان الحماسة، [چاپ مصر] ۱۳۳۱ و افست بیروت دارالقلم،

بدون تاریخ.

خطیب قزوینی، محمد بن عبدالرحمن، تلخیص المفتاح، (چاپ قاهره) افست قم، منشورات الرضی، ۱۳۶۳

خفاجی، محمد عبدالمنعم، ابن المعتز و تراثه فی النقد و البیان، قاهره ۱۹۵۸
خلف تبریزی، برهان قاطع، به تصحیح محمد معین تهران، زوار.

خلیل الله و یردی، میخائیل، فلسفه الموسیقی الشرقیة فی اسرار الفن العربی، دمشق [۱۹۴۹]
خوارزمی، محمد بن احمد، مفاتیح العلوم، طبع فان فلوتن [افست تهران، بدون تاریخ و ناشر]

الخولی، امین، «البلاغة و علم النفس» در مجله کلیه الاداب بالجامعة المصرية، جلد
چهارم، شماره دوم ۱۹۳۶

خیامپور، عبدالرسول، فرهنگ سخنوران، تبریز ۱۳۴۰.

داود، یوسف، اللمعة الشهیة فی النحو اللغة السریانیة علی کلا مذهبی الغربیین و
الشرقیین، موصل ۱۸۹۱.

دُجَیْلی، عبدالکریم، البند فی الادب العربی، عراق، ۱۳۷۸ / ۱۹۵۹
دراپپر، جان. و. «سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت» ترجمه هوشنگ اعلم، در مجله
موسیقی، شماره ۹۲ — ۹۳ تهران ۱۳۴۳

دمیری، محمد بن موسی، حیات الحیوان الکبری، مصر، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى
البابی الحلبي و اولاده بمصر.

دولت آبادی، یحیی، اردیبهشت، مطبعة مجلس تهران ۱۳۰۴

دهخدا، علی اکبر (و همکاران)، لغت نامه، تهران، سازمان لغت نامه دهخدا، ۱۳۲۵-۵۲
رادویانی، محمد بن عمر، ترجمان البلاغة، فاکسیمیل نسخه مورخه ۵۰۷ هجری، تحقیق
احمد آتش، استانبول ۱۹۴۹

رازی، فخرالدین، التفسیر الکبیر، مؤسسة المطبوعات الاسلامیة، ۱۳ شارع الصنادیة
بمیدان الجامع الازهر، مصر، بدون تاریخ.

رازی، شمس الدین محمد بن قیس، المعجم فی معاییر اشعار العجم، به تصحیح علامه محمد
قزوینی و مقابلة مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸

رافعی قزوینی، ابوالقاسم عبدالکریم بن محمد، التدوین فی ذکر اهل العلم بقزوین، نسخه
کتابخانه اسکندریه بشماره ۱۰۰۷ مکتوب به تاریخ ۶۶۶ فیلم شماره ۱۹۱۴
کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

رافعی، مصطفی صادق، تاریخ آداب العرب، اخرجہ محمد سعید العریان، الطبعة الثانية،
قاہرہ ۱۹۵۴/ ۱۳۷۳

رامپوری، محمد غیاث الدین، غیاث اللغات، چاپ دبیرسیاقی تہران، خیام.
رامی، شرف الدین، حقایق الحقائق، بکوشش سید محمد کاظم امام، تہران، انتشارات
دانشگاه تہران ۱۳۴۱

الربيعی، محمود، نصوص من النقد العربي، دارالمعارف بمصر ۱۹۷۶
رجائی بخارائی، احمد علی، [با مقدمه و تعلیقات] پُلی میان شعر هجائی و عروضی
فارسی، [ترجمه ای آهنگین از دو جزء قرآن مجید] تہران، بنیاد فرهنگ ایران
۱۳۴۹

الركابی، جودة، فی الادب الاندلسی، دمشق ۱۹۵۵
رودکی، ابو عبدالله، دیوان رودکی، چاپ مسکو ۱۹۶۰
ریلکه، راینر ماریا، چند نامه به شاعری جوان، ترجمه پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم،
تہران، طهوری ۱۳۳۴

زرین کوب، عبدالحسین، «سرود اهل بخارا» در مجله یغما، سال یازدهم، شماره هفت.

——— سرنی، تہران، انتشارات محمد علی علمی، ۱۳۶۴

زغلول سلام، محمد، اثر القرآن فی تطور النقد الادبی، دارالمعارف، مصر ۱۹۶۱
زمخشری، محمود بن عمر، الکشاف عن حقایق غوامض التنزیل، مصر ۱۹۴۷/ ۱۳۶۶
الزیات، احمد حسن، تاریخ الادب العربی، مكتبة نهضة مصر، قاہرہ.

———. فی اصول الادب، مطبعة الرسالة، ۱۹۵۲

زیدان، جرجی: تاریخ آداب اللغة العربية، دارالھلال، قاہرہ، ۱۹۵۷
سام میرزا صفوی، تحفة سامی، چاپ وحید دستگردی، تہران ضمیمه مجله ارمغان.
سباعی بیومی، تاریخ الادب العربی، قاہرہ ۱۹۴۸

سپهر کاشانی، محمد تقی، براهین العجم، تہران ۱۲۷۲ هـ. ق. چاپ سنگی.

سپهری، سہراب، ہشت کتاب، تہران، طهوری، ۱۳۵۶
سپهری، برزو، آراء فلاسفہ در باب عادت، (ترجمہ و نگارش) تہران، انتشارات دانشگاه
تہران ۱۳۲۵

سراج، نادرہ جمیل، شعراء الرابطة القلمية، قاہرہ، دارالمعارف ۱۹۵۷
سراج طوسی، ابونصر، اللمع فی التصوف، تحقیق رنولد آلن نیکلسون، بریل، لیدن، ۱۹۱۴

مشخصات مراجع/۶۶۹

سعدی، کلیات سعدی، چاپ امیرکبیر از روی چاپ فروغی به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، تهران ۱۳۵۶

سکاکی، ابویعقوب، مفتاح العلوم، مصر ۱۹۳۷

سلطان ولد، دیوان سلطان ولد، با مقدمه سعید نفیسی، کتابفروشی رودکی، تهران ۱۳۳۸
سلیمان ساوجی، دیوان سلمان ساوجی، نسخه مورخ ۸۴۴ متعلق به کتابخانه نور عثمانیه، به شماره ۴۱۹۰ فیلم ۱۷۸ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

سلمی، ابوعبدالرحمن، کتاب آداب الصحبة وحسن العشرة، حققه و علق علیه م. ی. قسطنطین، بیت المقدس ۱۹۵۴

سلیمان، موسی، ادب القصص عند العرب، بیروت ۱۹۶۰

سمرقندی، عبدالرزاق، مطلع السعدین، نسخه خطی مورخ ۹۸۸ محفوظ در مونیخ و نسخه مورخ ۱۰۰۰ هجری همان کتابخانه فیلم های شماره ۵۱۳۲ و ۵۱۲۴ کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

سمعانی، شهاب الدین ابوالقاسم عبدالله بن المظفر، روح الارواح، به تصحیح نجیب مایل هروی، در دست انتشار.

سنائی، ابوالمجد مجدود، دیوان سنائی، به تصحیح مظاهر مصفا، تهران امیرکبیر ۱۳۳۶
سهلجی — بدوی، عبدالرحمن، شطحات الصوفیه،

سهمی، حمزة بن یوسف، تاریخ جرجان او کتاب معرفة علماء جرجان، حیدرآباد دکن ۱۳۶۹/۱۹۵۰

سیاسی، علی اکبر، روانشناسی، تهران، چاپ چهارم ۱۳۳۷
سیالکوتی، عبدالحکیم، حاشیه السیالکوتی علی المطول، مطبعة الشركة الصحافية العثمانیه ۱۳۱۱ قمری (افست قم، منشورات الرضی)

السید، عزالدین علی، التکریر بین المثیر والتأثیر، بیروت عالم الکتب، الطبعة الثانية ۱۴۰۷/۱۹۸۶

سید حسینی، رضا، مکتب های ادبی، چاپ دوم انتشارات نیل، ۱۳۳۷

سینا، مرتضی قلی خان کرونی دیوان سینا اصفهانی، ۱۳۲۷

سیوطی، جلال الدین، المزهر، دار احیاء الکتب العربیه

— الکنز المدفون، چاپ چهارم، مصر ۱۹۵۶

شاله، فلیسین، شناخت زیبائی، ترجمه علی اکبر بامداد، تهران، چاپخانه تابش، ۱۹۵۰/

- شاملو، احمد (ا. بامداد) آهنگ‌های فراموش شده، تهران ۱۳۲۶
- _____ ابراهیم در آتش، تهران، زمان، ۱۳۵۰
- _____ باغ آینه، تهران، ۱۳۳۹
- _____ «حاشیه‌ای بر شعر معاصر» در مجله اندیشه و هنر (ویژه ا. بامداد) تهران ۱۳۴۳
- _____ هوای تازه، تهران، انتشارات نیل ۱۳۳۶
- الشایب، احمد، ابحاث و مقالات، مكتبة النهضة المصرية، قاهره.
- _____ اصول النقد الادبی، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، قاهره.
- شریف، عبدالقاهر بن اسحاق، عروض همایون، چاپ ادیب هروی، تهران ۱۳۳۷
- شفق، صادق رضازاده، تاریخ ادبیات ایران، چاپ سوم، تهران ۱۳۱۶
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، حزن لاهیجی، مشهد انتشارات توس ۱۳۴۳
- _____ «کهنه‌ترین نمونه شعر فارسی، یکی از خسروانیهای باربد» در مجله آرش، شماره شماره ششم، دوره اول ۱۳۴۲
- _____ صورخیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، ۱۳۵۹
- _____ شاعر آینه‌ها، تهران، آگاه، ۱۳۶۶
- _____ «مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت» در مجله خرد و کوشش، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه پهلوی شیراز، دوره پنجم، دفتر دوم، پاییز ۱۳۵۳
- شمسا، زیاد «مقاله» در مجله الاحد، چاپ بیروت سال چهاردهم شماره ۲۲، آزار ۱۹۶۴
- شهمردان بن ابی الخیر، نزهت نامه علائی، به کوشش فرهنگ جهانپور، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۲
- شیخو، الاب لويس، علم الادب، بیروت ۱۸۹۹
- _____ المجانی الحديثه، بادره فؤاد افرام البستانی، بیروت ۱۹۶۰
- شیدیان، جعفر، مجموعه اشعار شعرای معروف معاصر، مطبوعاتی جاوید، تهران ۱۳۳۲
- شیرازی مدنی، سید علیخان، انوار الربیع، چاپ سنگی، بخط محمدتقی بن محمدحسن جرفادقانی، ۱۳۰۴ ه. ق.
- شیزری، ابوالغنائم بن محمود، جمهره الاسلام ذات النظم والنثر، چاپ عکسی فؤاد سزگین، معهد العلوم العربیة و الاسلامیة فی اطار جامعة فرانکفورت ۱۴۰۷/ ۱۹۸۶
- صائب تبریزی، محمدعلی، کلیات صائب، با مقدمه امیری فیروزکوهی، تهران ۱۳۳۳
- صاحب بن عباد، الاقناع فی العروض وتخریج القوافی، تحقیق الشیخ محمدحسن آل

یاسین، بغداد ۱۹۶۰

الصالح، صبحی، دراسات فی فقه اللغة، الطبعة التاسعة، دارالعلم للملایین

صفا، ذبیح الله، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ دوم، تهران ۱۳۳۵

_____ گنج سخن، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

ضیف، شوقی، الفن ومذاهبه فی الشعر العربی، الطبعة الثالثة، بیروت ۱۹۵۶

الطرابلسی، امجد، النقد و اللغة فی رسالة الغفران، مطبعة جامعة سوریه ۱۹۵۱

طوسی، محمد علی فردوسی ثانی، نادرنامه، به کوشش احمد سهیلی خوانساری انتشارات

انجمن آثار ملی، تهران ۱۳۳۹

طوسی، نصیرالدین (خواجہ) اساس الاقتباس، به تصحیح مدرس رضوی، انتشارات

دانشگاه تهران، ۱۳۲۶

_____ معیار الاشعار، چاپ سنگی تهران و چاپ عکسی به کوشش محمد فشارکی و

جمشید مظاهری، اصفهان، انتشارات سهروردی ۱۳۶۳

عازار، نسیب، نقد الشعر، بیروت ۱۹۳۹

عباس، احسان، فن الشعر، دارالثقافه، بیروت، الطبعة الخامسة ۱۹۷۵

عبدالعظیم، علی، ابن زیدون عصره و حیات و ادبه، مطبعة الرسالة، قاهره، ۱۹۵۵

عجلونی، اسماعیل بن محمد، كشف الخفا ومزيل الالباس، قاهره ۱۳۵۱

عزام، عبدالوهاب، «اوزان الشعر وقوافیه» در مجله کلیه الآداب، شماره ۴۵

عسکری، ابوהלلال، الصناعتین، تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم،

قاهره ۱۹۵۲

عطار، فریدالدین، تذکرة الاولیاء، تصحیح رنولد آلن نیکلسون، لیدن، بریل ۷-۱۹۰۵

_____ مختارنامه، به اهتمام محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، انتشارات توس ۱۳۵۸

_____ مصیبت نامه، باهتمام نورانی وصال، تهران، زوار ۱۳۵۶

عوفی، محمد، لباب الالباب، بکوشش سعید نفیسی، تهران اسفند ۱۳۳۵

عین القضات همدانی، نامه ها، به اهتمام عفیف عسیران و علی نقی منزوی، بیروت،

انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ۷۲-۱۹۶۹

عینی، صدرالدین، یادداشت ها، بکوشش سعیدی سیرجانی، تهران، آگاه ۱۳۶۲

_____ نمونه ادبیات تاجیک، چاپ مسکو ۱۹۲۵

غزالی، احمد، سوانح العشاق به کوشش ایرج افشار، چاپ شده در مجله دانشکده

ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران شماره سوم تا ششم سال چهاردهم، بهمن

۱۳۴۵ تا مرداد ۱۳۵۶ [افسر کتابفروشی منوچهری بدون تاریخ، بعنوان دو رساله
عرفانی در عشق]

غزنوی، سیدحسن، دیوان سید حسن غزنوی، به تصحیح مدرس رضوی، تهران، انتشارات
دانشگاه تهران ۱۳۲۷

غنیمی هلال، محمد، النقد الادبی الحديث، دارالثقافة، بیروت ۱۹۷۳

غنی، قاسم، تاریخ عصر حافظ، تهران، انتشارات زوار.
فارابی، ابونصر، کتاب الحروف، حقه و قدم له و علق علیه، محسن مهدی، دارالمشرق،
بیروت ۱۹۷۰

———. جوامع الشعر، ضمیمه تلخیص کتاب ارسطوطاليس فی الشعر، تألیف ابی
نصر الفارابی تحقیق الدكتور محمد سلیم سالم ۱۹۷۱/ ۱۳۹۱ قاهره و کتاب
الشعر، ابی نصر الفارابی، تحقیق الدكتور محسن مهدی چاپ شده در مجله «الشعر»
چاپ بیروت ۱۹۵۹ شماره ۱۲ صفحه ۹۱ به بعد.

———. قول الفارابی فی التناسب والتألیف، چاپ دانش پژوه، در یادگارنامه
یغمائی، زیر نظر غلامحسین یوسفی و دیگران، تهران، انتشارات فرهنگ ایران زمین
۱۳۵۶

———. الموسیقی الکبیر، تحقیق و شرح غطاس عبدالملک خشبه، مراجعة و تصدیر
دكتور محمود احمد الحفنی، دارالکاتب العربی، القاهرة، بدون تاریخ.
فارمر، جورج، تاریخ موسیقی خاور زمین، ترجمه بهزاد باشی، تهران، آگاه ۱۳۶۶
فخری اصفهانی، شمس، معیار جمالی، بخش چهارم، بکوشش صادق کیا، تهران،
دانشگاه تهران ۱۳۳۷

فرخ، محمود، سفینه فرخ، مشهد، زوار — ۱۳۴۲
فرخ زاد، فروغ، تولدی دیگر، تهران، مروارید، ۱۳۴۲
فرخی سیستانی، دیوان فرخی سیستانی، بکوشش محمد دبیرسیاقی تهران، اقبال و شرکاء
۱۳۳۵

فردوسی، حکیم ابوالقاسم، شاهنامه، چاپ کتابخانه بروخیم تهران ۱۳۱۳ و چاپ محمد
دبیرسیاقی، تهران ۱۳۳۵ و چاپ مسکو، ۷۱ — ۱۹۶۳
فغانی شیرازی، دیوان بابا فغانی شیرازی، بکوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران،
کتابخانه علمیة اسلامیة ۱۳۱۶
فکری، شمس الدین، حدايق البلاغة، چاپ کلکته، ۱۸۱۴

مشخصات مراجع/۶۷۳

قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تصحيح محمد عيسى منون، مطبعة ملحيه، ۱۹۳۴
——. نقد النثر، به تصحيح عبدالحميد العبادي و طه حسين، قاهره ۱۹۳۷ [مؤلف
اصلی این کتاب اسحاق بن ابراهيم بن وهب است و نام اصلی آن البرهان في
وجوه البيان است بغداد ۱۹۶۷]

قزوينی، زکریا، عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات، در ذیل حیات الحيوان دمیری،
چاپ مصر، مصطفى البابي الحلبي و اولاده.

قزوينی، محمد، بیست مقاله، تهران ابن سینا، ۱۳۳۲

——. حواشی چهارمقاله عروضی، چاپ لیدن، ۱۹۰۹/۱۳۲۷

——. یادداشت‌های قزوينی، بکوشش ایرج افشار، تهران، انتشارت دانشگاه تهران

۴۷ — ۱۳۳۷

قطب، سید، النقد الادبی اصوله و مناهجه، دارالفکر العربی، ۱۹۶۰
قلقشندی، ابوالعباس احمد، صبح الاعشی فی کتابه الانشی، قاهره ۱۹۱۳
قنوتی، جورج شحاته، مؤلفات ابن سینا، قاهره، ۱۹۵۰

الکاتب، علی بن خلف، موادّ البیان، منشورات معهد العلوم العربیة و الاسلامیة. یصدرها
فؤاد سزگین، جامعة فرانکفورت، آلمان ۱۴۰۷/۱۹۸۶

کاشانی، ابوالقاسم عبدالله بن علی، زبدة التواریخ، بخش فاطمیان و نزاریان، بکوشش
محمدتقی دانش‌پژوه، تهران مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۶

کاشفی، کمال‌الدین حسین واعظ، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، با مقدمه رحیم
مسلمان قلف مسکو ۱۹۷۷

کریستن سن، آرتور، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران، چاپ دوم.

الکریم، مصطفى عوض، فن التوشیح، بیروت ۱۹۵۹

کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، کلیات کمال اسماعیل، چاپ بمبئی، سنگی، ۱۳۰۷
قمری.

الکندی، یعقوب بن اسحاق، رساله الکندی فی خُبر صناعة التألیف، مقدمه و تفسیر و

تحقیق از یوسف شوقی، مصر، مطبوعات دارالکتب ۱۹۶۹

کوهی کرمانی، حسین — بهار، مقدمه هفتصد ترانه.

کیا، تندر، «عواملی که بر تحول محتوی شعر معاصر اثر گذاشت» ضمیمه مجله اندیشه و

هنر، تهران ۱۳۴۱

گاستالا، پیر، زیباشناسی تحلیلی، ترجمه علینقی وزیری، دانشگاه تهران ۱۳۳۶

- گلستان، ابراهیم، جوی و دیوار و تشنه، تهران، انتشارات روزن ۱۳۴۸
- لاهوئی کرمانشاهی، ابوالقاسم، دیوان ابوالقاسم لاهوئی، به کوشش احمد بشیری، تهران
امیرکبیر ۱۳۵۸
- محمد بن متور، اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید، به تصحیح محمدرضا شفیعی
کدکنی، تهران، آگاه، ۱۳۶۶
- محمود، زکی نجیب، قشور و لباب، قاهره ۱۹۵۷
- مختاری غزنوی، عثمان، دیوان عثمان مختاری، به تصحیح جلال الدین همائی، تهران،
بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۱
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی، مقاصد الالحان، به اهتمام تقی بینش، تهران بنگاه ترجمه و
نشر کتاب، ۱۳۵۶
- مرعشی، ظهیرالدین، تاریخ طبرستان و رویان و مازندران، به اعتنا و اهتمام برنهارد دارن،
بترز بورخ، ۱۲۶۶/۱۸۵۰
- مسعود سعد سلمان، دیوان مسعود سعد، بکوشش رشید یاسمی تهران، پیروز ۱۳۳۹
- مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، التنبیه و الاشراف، به تصحیح عبدالله اسماعیل
الصاوی، قاهره ۱۹۳۸ مروج الذهب، مطبعة بهیه، مصر.
- مصفا، مظاهر، پاسداران سخن، تهران، زوار ۱۳۳۵
- معزی، محمد بن عبدالملک دیوان امیرمعزی، به تصحیح عباس اقبال، تهران، کتابفروشی
اسلامیه ۱۳۱۸
- المقدسی، مطهر بن طاهر، کتاب البدء و التاریخ، نشره کلمان هوار، طبع فی مدینه
شالون، بمطبع برطرنند ۱۹۱۹-۱۸۹۹
- الملائکه، نازک، قضایا الشعر المعاصر، منشورات مکتبه النهضة، الطبعة الثالثة، ۱۹۶۷
- الملطاوی، حسن کامل، الصوفیه فی الهامهم، مصر ۱۹۷۲
- مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، قاهره، دار نهضة مصر للطبع و النشر.
- موروا، آندره «من از شعر آزاد سر در نمی آورم.» ترجمه زهرا خانلری در مجله سخن، سال
نهم، شماره چهارم.
- مولوی، جلال الدین محمد، دیوان کبیر، به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات
دانشگاه تهران ۴۴-۱۳۳۶
- مهدی، محسن، «مقتطفات من کتاب «احصاء الايقاع للفارابی» در مجموعه الفارابی و
الحضارة الانسانية، مجموعه سخنرانیهای کنگره بزرگداشت فارابی در بغداد،

۱۹۷۵

مهدوی، یحیی، فهرست مصنفات ابن سینا، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۳
میدانی، ابوالفضل، السامی فی الاسامی، نسخه عکسی، چاپ بنیاد فرهنگ ایران

۱۳۴۵

میرزا خان بن فخرالدین محمد، تحفة الهند، تصحیح و تحشیة نورالحسن انصاری، تهران،
بنیاد فرهنگ ایران، جلد اول ۱۳۵۴

نابلسی، عبدالغنی، دیوان عبدالغنی النابلسی، قاهره.
ناصر خسرو، دیوان ناصر خسرو، به تصحیح سید نصرالله تقوی و مجتبی مینوی تهران،

۱۳۰۴-۷

نایف ذیاب، ادیب، «نظرية الفارابی فی الموسيقى: قراءة جمالية» در کتاب الفارابی و
الحضارة الانسانية، بغداد ۱۹۷۵ صفحات ۴۵-۲۳۶

نجفقلی میرزا (آقا سردار) دُرَّة نجفی بمبئی ۱۹۱۵

نجفی، ابوالحسن، «درباره طبقه بندی وزنهاى شعر فارسی» در مجله آشنایی با دانش،
دانشگاه آزاد ایران، شماره ۷ فروردین ۱۳۵۹ صفحات ۶۲۶-۵۹۱

نجیب کاشانی، دیوان نجیب کاشانی، ناشر حبیب الله خباز کاشانی، عکس نسخه خطی،
بدون تاریخ.

نسفی، ابوحفص نجم الدین عمر، تفسیر نسفی، به تصحیح عزیزالله جوینی، تهران، بنیاد
فرهنگ ایران ۱۳۵۳

نشار، علی سامی، مناهج البحث عند مفكرى الاسلام، قاهره.

نظامی عروضی، چهارمقاله، با تصحیح و تعلیقات محمد معین، چاپ سوم زوار.

نظامی گنجوی، خمسة نظامی، از روی چاپ وحید دستگردی، امیرکبیر، تهران ۱۳۳۵
نویری، شهاب الدین احمد، نهاية الأرب، قاهره ۱۹۲۹.

نیچه، فردریک: منتخبی از اراده معطوف به قدرت، آزمایشی دردگرگونی همه ارزشها،
ترجمه از آلمانی بقلم محمدباقر هوشیار، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۵

واله اصفهانی، محمد کاظم، گلچینی از دیوان آقا محمد کاظم واله اصفهانی، گردآورنده
دکتر عبدالغفار انصاری، پتنه، هند ۱۹۷۶

الوشاء، محمد بن احمد، الموشی، بیروت، دارصادر ۱۹۶۵

وطواط، رشید الدین، حدائق السحر، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، ضمیمه دیوان رشید

وطواط، بکوشش سعید نفیسی، تهران بارانی، ۱۳۳۹

وهبه، مجدی، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، بيروت، ۱۹۷۴
 —. و کامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت ۱۹۷۹

الهاشم، جوزف، سليمان البستاني واللياذة، بيروت، دارالكتاب اللبناني ۱۹۶۰
 هجویری، علی بن عثمان، كشف المحجوب، به تصحیح و التتین ژوکوفسکی، لنینگراد ۱۹۲۶ [افست تهران، امیرکبیر ۱۳۳۶]

هداره، محمد مصطفی، مشكلة السرقات في النقد العربي، قاهره ۱۹۵۸
 هدايت، رضا قليخان، انجمن آراء، چاپ سنگی، تهران
 —. رياض العارفين، چاپ سنگی، تهران ۱۳۰۵ ه. ق

هدايت، صادق (با مسعود فرزاد)، وغ وغ ساهاب، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران ۱۳۳۴
 هشترودى، محسن، «تأثير علوم در ادبيات و هنر» در مجله دانشکده ادبيات دانشگاه تهران، سال پنجم شماره ۲ — ۱

همایى، جلال الدين، تاريخ ادبيات، چاپ دوم، تهران
 —. «رودكى و اختراع رباعى» در مجله دانشکده ادبيات دانشگاه تهران شماره ۳
 و ۴ سال ششم، فروردین و تیر ۱۳۳۸، شماره مخصوص رودكى

—. صناعات ادبی، (فن بدیع و اقسام شعر فارسی)، تهران، مطبوعاتی علمی.
 همدانى، بدیع الزمان، المقامات، چاپ واعظ شیرازی، سنگی، ۱۲۹۶ ه. ق
 همدانى، خواجه يوسف بوزنجرى، رتبة الحيات، به ضمیمه رساله الطيور نجم الدين رازى،
 به تصحیح محمد امين رياحی تهران، انتشارات توس ۱۳۶۲

الهندي، محمد بن علی، جمل الفلسفة، چاپ -كسى فؤاد سزگين فرانكفورت، آلمان ۱۹۸۷

هيننگ و. ب. «يك شعر پهلوى» ترجمه عبدالله فريار در مجله مهر، سال هشتم، شماره دوم.

يارشاطر، احسان، «آرايشى بى نام» در مجله ايران نامه، چاپ واشنگتن دى. سى.
 امريكا، سال ششم، شماره اول، صفحات ۱۶ — ۲۲ پاییز ۱۳۶۶

يوسف كجرات، معاون الشعراء، يعنى گنجينه قوافى، كجرات پرنينگ پرس، بدون تاريخ.
 يوسفى، غلامحسين، «موسيقى كلمات در شعر فردوسى» در مجله دانشکده ادبيات
 دانشگاه مشهد، شماره دوم، سال چهاردهم ۱۳۵۷

يوشيج، نيما (على اسفنديارى)، ارزش احساسات، به كوشش جنتى عطائى، صفى عليشاه،

تهران ۱۳۳۵

_____ دنیا خانه من است، (مجموعه پنجاه نامه)، تهران، زمان ۱۳۵۰

_____ دونا مه، تهران ۱۳۲۹

_____ مجموعه اشعار نیما یوشیج، دفتر اول، شعر، تهران، نشر ناشر ۱۳۶۴

منتخب اشعار، تهران، جیبی، ۱۳۴۳

□

دائرة المعارف الاسلامیة، یصدرها باللغة العربیة احمد الشنتناوی [و جماعة اخرى] قاهره—

۱۹۳۳ / ۱۳۵۲

بدون مؤلف: رساله قواعد قوافی، نسخه خطی کتابخانه ملی تهران، تاریخ کتابت ۱۰۸۹

شماره ۲۹۲۴

_____ «رساله التصوف»، متنی بعربی در تصوف احتمالاً از قرن پنجم، نسخه

کتابخانه ملی ملک، شماره ۴۲۵۱

_____ جنگ، شماره ۲۰۵۱ ایاصوفیا تاریخ کتابت حدود ۷۳۱ فیلم شماره ۱۰۸

کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران.

ب. انگلیسی :

Allen, Walter, *Writers on Writing*, London, 1958.

Arnold, Sir, Thomas, *The Legacy of Islam*, Oxford University press, 1952.

Bann, S, and J. E. Bowl, (ed) *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973.

Basin, Yevgeny, *Semantic Philosophy of Art*, Progress Publishers, Moscow, 1979.

Bartlett, John, *Familiar Quotations*; Revised and Enlarged by Emily Morison Beck; Little, Brown and Company, 1968.

Beardsly, Monroe C., *Aesthetics from Clasical Greece to the Present, A Short History*; The University of Alabama Press 1975.

Burton, S. H., *The Criticism of Poetry*; 1962.

Colingwood, R. G., *The Idea of History*; Oxford University Press, 1975.

- Croce, Benedetto, *History as the Story of Liberty*. A Gateway edition; 1970.
- Deutsch, Babett, *Poetry Iland Book*. A Dictionary; London, 1957.
- Drew, Elizabeth, *Peotry. A Modern guide to its understanding and engoiment*. (U. S. A 1960).
- Eckermann, Johan Peter, *Conversation of Goethe with Eckermann*. London, 1951.
- Elwel Sutton, L. P., *The Persian Meters*. Combridge University Press, 1976.
- Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*. Faber and Faber, 1969.
- Erlich, Victor, *Russian Formalism History-Doctrine*; Mouton, The Hague, 1980.
- Farmer, Gorge, *A History of Arabian Music*; Luzac and Co., London, 1929, Reprinted 1967.
- Gross Harvey, *Saund and Form in Modern Poetry*; The University of Michigan Press; Ann Arbor, 1965.
- Hafiz of Shiraz, *The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz*; Translated into English by John Payne. (Printed by E. J. Brill, Leyden, Holand).
- Hocket, Charles F., *A Course in Modern Linguistics*; The MacMillan Company, 1958.
- Holman, C. H., *A Hand Book to Literature*; Third edition, 1975.
- Jacobson, Roman, «*Linguistics and Poetics*» in *Style in Language* (ed.) Thomas A. Sebeok; The M. I. T Press, 1975.
- Lazard, G., *The Rise of the New Persian Language*, in *The Cambridge History of Iran*. vol. IV; Cambridge, 1975.
- Leech, G. N., *A Linguistic guide to English Poetry*. Longman, 1976.
- Lemon, L. T., *Russian Formalist Criticism*; Translated by L. T. Lemon, University of Nebraska Press, 1969.
- Mayakovsky, V., *How Are Verses Made?* Translated from the Russian by G. M. Hyde, (Cape edition, London, 1970).
- Moulton, James Hope, *Early Religious Poetry of Persia*, Cambridge, 1911
- Mukarovsky, Jan, *The Word and Werbal Art*; Translated and edited by J. Burbank and P. Steiner, Yale University Press, 1977.
- Nesfield, J. C., *English Gramer; Past and Present*; London, 1961.
- Nicholson, R. A., *A Literary Hisroty of the Arabs*; Cambridge at

- University Press, 1956.
- Preminger, Alex and others (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, 1974.
- Read, Herbert, *Form in Modern Poetry*. Vision Press, London, 1964.
- Reid, Joyce, M. H., *The Concise Oxford Dictionary of French Literature*. Oxford University Press, 1976.
- Robins, R. H., *A Short History of Linguistics*. Longman, London, 1976.
- Said, Edward, W., *Beginnings Intention and Method*. Colombia University Press, 1985.
- Salter, M., (ed.) *The centenary poe.* (Bodley Head, London, 1949).
- Sebeok, Thomas, A., (ed.) *Style in Language*. The M. I. T Press, 1975.
- Shipley, Joseph, T., (ed.) *Dictionary of World Literary Terms*. London, 1955.
- Stagebery, N. C. and W. L. Anderson, *Poetry as Experience*. American Book Company, 1952.
- Steinberg, S. H., (ed.) *Cassel's Encyclopaedia of Literature*. London, 1953.
- Thomson, George, *Marxism and Poetry*. London, 1975.
- Valery, Paul, *Aesthetics*. Translated by Ralph Manheim, Bollingen series XLV. 13 Pantheon Books, 1964.
- Wellek René, *Concepts of Criticism*. Yale University Press, Seventh printing, 1973.
- Wellek, René and Warren, Austin, *Theory of Literature*. Penguin Books.
- Williams, Oscar, (ed.) *Major American Poets*, New American Library, New York, 1962.
- Ulmann, S. «*Romanticism and Synaesthesia*» in Publication of the Modern Language Association of American, Vol. LX, p. 810-827, 1945.



نشر آگه از دکتر شفیعی کدکنی منتشر کرده است:

اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید محمد بن منور میهنی

مقدمه، تصحیح و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۱۳۲۰ صفحه، در ۲ جلد، چاپ دهم: ۱۳۹۰

آفریش و تاریخ طاهر مقدسی

ترجمه و تعلیقات: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۱۱۳۲ صفحه، در ۲ جلد، چاپ چهارم: ۱۳۹۰

صور خیال در شعر فارسی

تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران
دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۷۴۸ (۷۳۴+۱۴) صفحه، چاپ چهاردهم: ۱۳۹۰

موسیقی شعر

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی
۷۲۸ (۴+ چهل و دو+۶۸۲) صفحه، چاپ سیزدهم: ۱۳۹۱

تاریخ‌های سلوک

نقد و تحلیل چند قصیده از سنایی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۵۴۴ صفحه، چاپ دوازدهم: ۱۳۹۰

در اقلیم روشنائی

تفسیر چند غزل از حکیم سنائی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۳۰۴ صفحه، چاپ هفتم: ۱۳۹۱

شاعری در بهجوم منتقدان

نقد ادبی در سبک هندی

پیرامون شعر حزین لاهیجی

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی

۵۱۲ صفحه، چاپ سوم: ۱۳۹۰

شاعر آینه‌ها

بررسی سبک هندی و شعر بیدل

۳۳۸ صفحه، چاپ نهم: ۱۳۸۹



نشر آگه
خیابان ابوریحان
خیابان روانمهر
شماره ی ۴۷

ISBN 964-329-042-5

