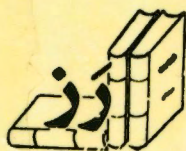


محمود کیانوش

قـدـمـا  
و  
نقد ادبی

نقد و ادب

۱۵



۵-



|    |     |
|----|-----|
| 1  | २०० |
| 1A | 9   |

۷۱۲۱۶



محمود کیانوش

قـدـمـا

و

نقد ادبی

بررسی دیدگاه‌های شاعران و نویسندگان کلاسیک فارسی

در نقد ادبی





---

قدما و نقد ادبی : محمود کیا نوش

چاپ اول ۱۳۵۴

انتشارات رز:

تهران ، خیابان شاهرضا ، روبروی دانشگاه، اول خیابان دانشگاه

چاپ ، آشنا

تهران ، ایران

## فهرست :

|     |      |                                |
|-----|------|--------------------------------|
| ۵   | صفحه | تعریف لغت                      |
| ۱۰  | ،    | هنر و ادبیات                   |
| ۱۸  | ،    | نقد ادبی                       |
| ۲۱  | ،    | ضرورت نقد ادبی                 |
| ۲۸  | ،    | نقد کلاسیک                     |
| ۳۵  | ،    | اصطلاحات                       |
| ۴۱  | ،    | طبع                            |
| ۴۷  | ،    | الهام و طبع                    |
| ۵۹  | ،    | احساس و تعقل                   |
| ۶۸  | ،    | موقعیت ادبیات در گذشته         |
| ۷۹  | ،    | شعر یا قصیده                   |
| ۹۳  | ،    | مدح                            |
| ۱۰۱ | ،    | هجو                            |
| ۱۲۲ | ،    | مضمون سازی                     |
| ۱۳۰ | ،    | مضمون آموزی                    |
| ۱۳۵ | ،    | مضمون دزدی                     |
| ۱۴۱ | ،    | قافیه و نقد آن                 |
| ۱۰۶ | ،    | موسیقی قافیه و پیو آن با وزن   |
| ۱۸۹ | ،    | برتری نظم بر نثر               |
| ۱۹۹ | ،    | عشق یار و عشق آفریدگار         |
| ۲۰۹ | ،    | استقلال بیت                    |
| ۲۳۹ | ،    | استطراف در رسوم و تنوع در علوم |
| ۲۵۹ | ،    | غرض و تهجد                     |
| ۲۷۱ | ،    | نتیجه                          |



تقدیم به کتابیون کیانوش

نقاش ساده کوچک ،

با خیالهای رنگین بزرگه.

## تعریف لغت

امروز در زبان فارسی کلمه‌های نقد و انتقاد در بررسی ادبیات در مقام کلمه‌های مترادف می‌آید، همچنانکه ناقد و منتقد را نیز در مقام دو کلمه مترادف به کار می‌برند. تنها اختلافی که در معنایی جنبی میان دو کلمه نقد و انتقاد آشکار می‌شود، در مورد استعمال خاص و عام آنهاست. وقتی که کسی از دیگری در گفتار یا رفتار و کردار ایرادی می‌گیرد، می‌گویند که از او انتقاد می‌کند. در اینجا مراد از انتقاد بیشتر ایرادگیری است، عیب‌شمی است، بدگویی است و شنونده در آن سوء نیتی نهفته احساس می‌کند، انصاف را مرعی نمی‌بیند، و انتقاد را در این معنی عام صفتی ناخوشایند می‌داند.

در این معنی عام انتقاد را می‌توانیم هم‌ردیف داوری بگیریم، و خود پیدا است که داوری کننده به داوری خوانده نشده است، او خود به داوری برخاسته است، چیزی او را به داوری برانگیخته است، و اگر سخت در این داوری انصاف را هم رعایت کند، باز خود او در داوری مطرح است. چیزی که او را به انتقاد برانگیخته است بر روابط او و بر خورده‌هایش با انتقادشونده استوار است. انتقاد بر ای او تعهدی عقلی

نیست، تأملی عاطفی است. انتقادشونده در رابطه و برخوردش با او کاری کرده است که او انتظار نداشته است. انتظار، توقع، یا چشمداشت حاصل آشنایی است و استمرار روابط آن را قوام می‌دهد. اگر فرد در رابطه‌اش با دیگری به چیزی خلاف انتظار برخورد کند، آزرده می‌شود و این آزرده‌گی هر قدر در حیطه تعقل موجه باشد، باز هم رنگ و نوایی از حیطه عاطفه باخود می‌آورد.

ما به هر حال در داوریه‌ای خود درباره دیگران از آشنایی یا روابط و برخوردهای خود با دیگران رها نیستیم. به همین سبب است که در داوری به معنای خاص به شخصیت سومی نیاز پیدا می‌کنیم و به این شخصیت سوم است که داور می‌گوییم، زیرا که او را بیغرض می‌دانیم و بیغرضی داور حاصل همان ناآشنایی است، یعنی که با دو شخصیت مقابل روابط و برخوردهایی نداشته است و می‌تواند بی هیچ تأثیری از حیطه عواطف در حیطه تعقل بماند و داوری کند. پس اگر انتقاد را در معنای عام داوری کسی در مورد دیگری بدانیم، باز هم نمی‌توانیم به دقت و صحت آن اطمینان کنیم. این بی اطمینانی از آنجاست که استفاده کننده را بیغرض یا لااقل بیطرف نمی‌دانیم.

در زبان عام استعمال کلمه‌های مترادف، چه آنها که درست به يك معنی است، چه آنها که در معنی جزئی اختلاف دارد، چندان اشکالی پیش نمی‌آورد. اما در علم به اصطلاح نیاز داریم و اصطلاح کلمه‌ای است، یا ترکیبی است از کلمات که يك مفهوم معین را نشان

می‌دهد. اصطلاحات در هر علمی نشانه‌های مفاهیم است و نشانه‌ها نمی‌تواند مترادف داشته باشد. به همین سبب کلمه انتقاد را در فارسی در برابر criticism به معنای عام به کار می‌بریم و نقدا را برابر همین کلمه به معنای خاص، که نقد ادبیات را خصوصاً، و نقد هنرها را عموماً، شامل می‌شود.

کلمه انتقاد در معنای عام خود، در نگرش به مسائل اجتماعی، بر زبان مردم جاری است و در هر موردی که به کار رود، بیدرنک این مفهوم را به ذهن می‌آورد که انتقاد کننده به موضوعی نگریده است و آن را سرسری یا سراسری وارسیده است و اکنون عیبهای آن را برمی‌شمارد، و فقط عیبها را، زیرا که در امور اجتماعی معمولاً اگر موضوعی خالی از عیب باشد، ما را به انتقاد در معنای ارزشیابی بر نمی‌انگیزد، و اگر هم بر انگیزد، ارزشیابی کرده ایم، نه انتقاد.

اما کلمه نقد در زبان گفتاری فارسی در نخستین معنای عام به «آنچه در حال داده شود و خلاف نسیه»<sup>۱</sup> اطلاق می‌شود. دومین معنایی که از آن در زبان گفتاری و نوشتاری برمی‌آید به محك زدن است، سنجیدن است، خوب و بد چیزی را نمودن است، و در ادبیات «تشخیص معایب و محاسن اثر ادبی»<sup>۲</sup> است، و در معانی دیگر «سره کردن درم و جز آن»<sup>۳</sup> است، و نیز «بهین چیر گزیدن»<sup>۴</sup>

---

۱ - منتهی الارب ۲ - فرهنگ معین ۳ - منتهی الارب ۴ - آندراج

که در این معنی و نیز در معنی «جدا کردن دینار و درم سره از ناسره»  
به مفهوم «اظهر ما به من العيوب او المحاسن»<sup>۱</sup> یا آشکار کردن  
آنچه که در سخن از عیبه یا حسن‌هاست، نزدیک می‌نماید.

اما نقد کننده را در ادبیات هم ناقد ادبی گویند، هم منتقد ادبی  
و حال که در یگانه نگهداشتن اصطلاح می‌کوشیم، بهتر آنکه  
«نقد ادبی» داشته باشیم و «ناقد ادبی» و از انتقاد و منتقد در حیطه  
ادبیات بگذریم، و در ترجمه نیز نقد را در برابر criticism بیاوریم  
و ناقد را در برابر critic، که اینها انگلیسی است و فرانسوی آنها  
در هر دو مقام critique می‌شود. کلمه کریتیسیم و کریتیک از لاتین  
به یونانی و از یونانی به زبانهای دیگر آمده است. در حالت صفت به  
لاتین criticus و به یونانی kritikos، به معنای توانا در تشخیص  
و داوری<sup>۲</sup>. و در تعریف کریتیسیم گفته‌اند که نقد «تجزیه و  
تحلیل و ارزشیابی خردمندانه آثاری است که آدمیان خلق یا ثبت  
کرده‌اند و این اصطلاح بیشتر با عطف به همه گونه آثار ادبی (متخیل،  
علمی، تاریخی و مانند اینها) و گونه‌های دیگر هنر (نقاشی، پیکره  
سازی، موسیقی، معماری، نمایش، و مانند اینها)<sup>۳</sup> به کار می‌رود،  
و نیز گفته‌اند که «بررسی استدلالی و انتظامی هنر هاست با تیت توضیح

---

۱ - فرهنگ معین - المنجد ۲ - فرهنگ و بستر و آکسفورد

۳ - دائرة المعارف کلمبیا، به تألیف ویلیام بریجواتر - William

Bridgwater و سیمور کورتز Seymour Kurtz

یا ارزشیابی فنون و فرآورده های آنها<sup>۱</sup> و «به عمل انسان در روشن کردن، ارزشیابی کردن و بازگو کردن برداشتهایش از اثر هنری»<sup>۲</sup> اطلاق می شود، و با ایجاز آن را «بر آورد مستدل و منطقی ارزش»<sup>۳</sup> دانسته اند.

در گزینش کلمه های «نقد» و «ناقد» ما را چه کار به اینکه برای آنها فارسی داشته ایم یا بسازیم، زیرا که در غرب غیر یونانی هم چون بخش را تا پیش از افلاطون و ارسطو نداشتند، چشم که باز کردند و نیاز را که دیدند، اصطلاحهایش را هم گرفتند و در زبان خود پر داختند، و ما این گونه کارها را بعد از اسلام آغاز کردیم، و از جمله در نقد ادبی، حال که اصطلاحهایش از عربی در فارسی جا افتاده است، نیازی به پارسی سازی آنها نداریم.

---

۱ - دائرة المعارف بریتانیکا ۲ - دائرة المعارف امریکانا

۳ - دائرة المعارف تعلیم و تربیت به تألیف پل مونرو Paul Monroe

## هنر و ادبیات

انسان جانوری است اندیشمند . می بیند و می شناسد و دگرگون می کند و باز می سازد . در این تلاش دستها را داشته است و زبان را . دستها و زبان در اختیار اندیشه ، و بعدها در مواردی اندیشه در اختیار دستها و زبان ، زیرا که انسان در دایره تأثیرها و تأثرها به سر می برد و از هر فرمانی که می دهد خود نیز فرمان می برد . فرمانبری در نفس فرماندهی ، و تأثر در نفس تأثیر هست ، همچنانکه مرگ در نفس زندگی .

ساخته های انسان هنرهای اویند ، و هنرهای او مایه هایی برای زیستن ، و انسان با این مایه ها می ماند و با این مایه ها سرگرم می ماند . آنجا که هنرهای او را درماندن یاری می کنند ، زیبایی فرع است و کارآیی اصل ، چنانکه در ساختن خانه می بینیم ، و آنجا که هنرهای او را در سرگرم ماندن یاری می کنند ، زیبایی و کارآیی هر دو اصلند ، و بعضی در این باره چندان تند رفته اند که زیبایی را اصل و کارآیی را فرع دانسته اند . در اصطلاح نیز به این گروه دوم «هنر» گفته اند و به

گروه اول در هر بخش چیزی گفته‌اند و ما آن را به تمامی « کار » می‌نامیم و می‌گذریم ، و می‌افزاییم که از این دو گروه در مواردی گروه سومی ترکیب می‌شود ، یعنی آمیزه‌ای از کار و هنر ، که معماری نمونه آشکار آن است .

بنیاد کار ، هنر و « کار هنری » همه بر اندیشه است و تجلی‌دهنده اندیشه دست و زبان است ، و در عصر ماست که دست و ابزار به کالبد ماشین درآمده‌اند و از اینرو ماشین را دست انسان می‌بینیم در اختیار اندیشه . از میان ساخته‌های انسان آنچه را که زیبایی و کارآیی در آنها اصل است هنر می‌خوانیم ، و از میان هنرها آنچه را که واسطه بیان آنها زبان است ادبیات . انسان در ادبیات خبر می‌دهد ، خبر از درنگش ، نظاره‌اش ، دریافته‌اش ، وزندگی چون از مرز خوردن و بالیدن و آمیختن و خفتن و اسباب این همه را به کوششی فراهم آوردن فراتر رود ، در رنگی است و نظاره‌ای و دریافته‌ای ، و اگر برای انسانیت زندگی چنین سیمایی را بپذیریم ، ادبیات نقشی از این سیماست ، نقشی از دریافت انسان ، که درنگ کرده است و نظاره می‌کند ، نظاره درون و برون ، سیری در نفس و نفسها ، سیری در افق و افقها .

درنگ انسان درنگ جانور نیست . درنگ جانور ایستادن است در برابر مانع به هدایت غریزه ، و آن درنگ انسان که تأملش نیز خوانند ، حرکتی است در برابر طبیعت و نه همراه طبیعت . انسان در همان حال که طبیعت است ، پوینده جوینده دیگر گون کننده سازنده‌ای



است در طبیعت . بادرنگش از رفتن باطبیعت می ماند و رفتنی در طبیعت ،  
و در خود ، و در جوهر رفتن آغاز می کند . در نظاره اش حرکت خود  
را می بیند باطبیعت ، و حرکت خود را در طبیعت و حرکت خود را در  
برابر طبیعت . و چنین حرکت سه گانه ای گناه مضطربش می کند ،  
گاه آشفته ، گاه سرمست ، و گاه به درنگی دیگر می داردش برای  
نظاره ای دیگر ، و این بار نظاره کننده آن اضطراب است یا آن آشفته گی  
یا آن سرمستی که در نظاره پیشین داشته است . او موجودی است ساخته  
از تضادها که خود از خود به شفتگی و حیرت می آید ، می کوشد که  
تضادها را در خود بشناسد و تضادها را در خود آشتی دهد ؛ نه یکباره باطبیعت  
برود ، که محال است ، نه یکباره از طبیعت ببرد ، که محال است ؛ فکر  
و ماده را همدست و همراه کند که محال نیست ، اما شهادتی است که  
ادامه دارد . شهادت است زیرا که سرانجام نه فکر ماده خواهد شد و  
نه ماده فکر ، و این هر دو اتحاد ندارند . ماده در انسان شمع است و فکر  
در انسان روشنایی . روشنایی اگر بخواهد باشد ، ناگزیر است که  
سوختن شمع را بپذیرد ، و شمع که در تسلط روشنایی است چاره ای  
مگر سوختن ندارد . او می تواند پر نور نباشد ، اما بهر تقدیر می سوزد ،  
زیرا که فکر کردن یا سوختن ، پس از آنکه در او پدید آمد ، در او  
ماندگار شد و برای او طبیعتی دیگر شد . پس اگر بسوزد و بی نور  
باشد ، آب شده است ، و اگر کم نور باشد ، دودناک سوخته است و اگر  
پر نور باشد ، خوش سوخته است ، و در مجالی که دارد ، بهتر آنکه

از خود خاکستری به جابگذازد پس از آن روشنایی که داشت ، نه آنکه همین لاشه‌ای به جابگذازد برای پوسیدن .

و اما این شهادت ادامه دارد ، زیرا که انسان حرکتی است در طبیعت و اگر شهادت او پایان بگیرد ، حرکت پایان گرفته است ، و پایان حرکت نیستی است ، و انسان که هست ، نیستی ندارد و چون نیستی ندارد ، واقعیت خود را فقط در ادامه می‌تواند دریابد . فردی که امروز در جای معینی از زمان ایستاده است ، دانه‌ای است از زنجیر انسان که از ناپیدای گذشته می‌آید و روبه روی او در ناپیدای آینده کم می‌شود . او پشت به گذشته ایستاده است با پشتوانه همه دانه‌های پیش از خود تا ناپیدای گذشته ، و روبه آینده دارد با امید ادامه تا ناپیدای آینده . مفهوم انسانیت است که از دانه‌ها ، یعنی فردها و نسلها عبور می‌کند ؛ عبور فکر در ماده ، عبور حرکتی در حرکتی .

ادبیات در مفهوم کلی خود تصویری است از شهادتی که ادامه دارد ، و چون ادامه دارد ، امری است متحول که ارزشهای شهادت يك نسل را به نسل دیگر می‌سپارد ، نه برای آنکه ارزشهای آن نسل شود ، تا برای ارزشهای آن نسل مبنای ساختن باشد ، ساختن نو بر پایه کهن ، نه بامایه کهن . ادبیات به نسلهای آینده می‌گوید: «نسلهای گذشته تا اینجا آمده‌اند ، نسلهای گذشته در درنگ‌هایشان چنین نظاره‌ها کردند و چنین دریافته‌ها داشتند ، نسلهای گذشته از سرمستی‌هایشان چنین مضطربانه بیرون آمدند و از اضطراب‌هایشان چنین سرمستانه ؛ و

از اضطراب سر مستانه‌شان چنین آشفته شدند و از آشفتگی‌شان چنین نیرو گرفتند و با امید دیگر کون شدن و دیگر کون کردن چنین آرامش یافتند، آرامشی که نماند، زیرا که شهادت ادامه دارد، انسان ادامه دارد.»

با تصور چنین کیفیتی برای ادبیات، کیست که بگوید ادبیات باید «چه» باشد؟ ادبیات همان است که زندگی است، زندگی همان است که می‌شود، و آنچه این زندگی را در شدن چنان تصویر کند که انسان آن را بشناسد و باور کند و آن را در خود، در تصور خود، زندگی کند، ادبیات است، یعنی که ادبیات خوب و بد ندارد، اصل و بدل دارد. هیچکس نمی‌تواند بگوید که ادبیات باید «چه» باشد، اما هر کس می‌تواند دریابد که ادبیات باید «چگونه» باشد. «چه بودن» ادبیات مقدر است و «چگونه بودن» ادبیات شناخت امر مقدر است.

همه آنچه در يك عصر معین، در جامعه‌ای معین، به نام ادبیات ارائه می‌شود، از دو مجموعه بیرون نیست، مجموعه‌ای که تصویرهایی است تمام‌نما از واقعیت در نگاه و نظاره‌ها و دریافته‌های انسان یا انسانهایی به نمایندگی از سیمایی از بیشمار سیمای واقعی انسانیت آن عصر، که چیزهایی نو دارد و چیزهایی مشترك با سیمای انسانیت در عصرهای دیگر و جامعه‌های دیگر؛ یا مجموعه‌ای که شایسته نمایندگی سیمایی از سیمای انسانیت عصر نیست، یعنی ادبیات نیست، ادبیات نداشت،

و با ادبیات همان تفاوت را دارد که يك گل رنگین کاغذی با يك گل طبیعی می تواند داشته باشد. شکل و رنگ و حتی افزودن عطر، گل کاغذی را گل طبیعی نمی کند. می توانی آن را به جای گل طبیعی در گلدان بگذاری و نگاه را بفربی، اما نگاه در فریب نمی ماند زیرا که از سرچشمه ذهن می آید و ذهن گل را فقط در طبیعت می بیند و به غیر کلی که گل می نماید گل نمی گوید.

انسان با نگاهی از نزدیک و بوییدنی و گاه لمس کردن، به سادگی می تواند فریبنده ترین کلهای ساختگی را از کلهای طبیعی جدا کند. اما شناختن ادبیات از غیر ادبیات به این سادگی انجام نمی گیرد. اجزائی که ادبیات را می سازد بافتی به پیچیدگی زندگی دارد. برای شناخت آنها باید شناختی از زندگی داشت. آنها که با اعتنایی ناچیز از کنار زندگی گذشته اند، آن را خوب دریافته اند تا ادبیات را که باید تصویر آن باشد، بشناسند. پس به سادگی می توان فریشان داد. از آنجا که شناختی بقاعده و بکردار از نفس زندگی ندارند، می توانی تصویری «دروغین به نام ادبیات در برابر آنها بگذاری و بگویی که «این است زندگی!» و آنها باور خواهند کرد، زیرا که تصویر چیزی را می بینند که خود آن را ندیده اند، یا خوب آن را ندیده اند و می توانند باور کنند که این تصویر را واقعیتی است.

اما آنان که در ماهیت زندگی و انسانیت آن درنگ کرده اند و در بافت آن اجزای پیچیده را شناخته اند، در نگرش به ادبیات

می‌توانند در پی انعکاس آن اجزاء برآیند، و چون نیافته‌اند بگویند: «نه، این ادبیات نیست، این زندگی نیست». چیزی است که با شباهت به ادبیات پرداخته شده است و شباهت ما را فریب نمی‌دهد. ما در پی عینیتیم.» و ادبیات هنگامی با زندگی عینیت می‌یابد که اجزایش را از آن گرفته باشند. و این سخن نه به آن معنی است که ادبیات اگر شبایل واقعیت ظاهر باشد ادبیات، والا چیز دیگری است. حال آنکه واقعیت باطن نیز داریم که واقعیت ظاهر را زمینه تجلی خود می‌کند. آن بخش از ادبیات که بر واقعیت باطن استوار است آفتاب را می‌ماند، و آن بخش که نمودار واقعیت ظاهر است سایه را می‌ماند، و در این میان انسان ایستاده است. تکیه بر سایه نفی آفتاب است و از انسان چیزی به جا می‌گذارد که با سایه نسبت بیشتر تواند داشت تا با آفتاب.

این معنی را در طرح و مقایسه رئالیسم و ایده‌آلیسم باز می‌نمایند، و از رئالیسم در ادبیات به چیزی می‌رسند که تصویر همان واقعیت ظاهر است، حال آنکه در این تصویر هم رنگهای اصلی را همان واقعیت باطن به قلم می‌دهد، زیرا که انسان با واقعیت باطن خود از جانوران دیگر ممتاز می‌شود. به این اعتبار است که حتی يك اثر هذیانی، اگر گویای يك حقیقت انسانی باشد، ادبیات خواهد بود، و يك اثر واقعنما اگر از آن حقیقت محروم باشد، تقلیدی فریب‌آمیز نام تواند گرفت.

با ماهیتی که ادبیات دارد، برای شناختن آن اصولی از پیش

اندیشیده نمی‌توانیم داشت. این اصول را، یا این نشانه‌های شناخت را، تنها از نفس ادبیات می‌توانیم بیرون کشید. این خود ادبیات است که نشانیهای خود را می‌دهد تا به یاری آنها به شناختنش بپردازیم، و از همین رو است که نقد ادبی نمی‌تواند اصولی ثابت و همه‌زمانی داشته باشد، زیرا که انسان ثابت و همه‌زمانی نیست تا تصویرزندگی او در قوالبی یا قواعد و اصولی لا یتغیر نگاهداشته شود.

اما انسان در هر عصری زندگی همان عصر را کرده است، با تکیه به چیزهایی از گذشته که می‌توانسته است زندگی در عصر او را استوار تر دارد. این زندگی همه اسباب و اصول گذشته را نمی‌تواند پذیرفت، که چنین پذیرفتنی نافی تحول و پیشرفت است. ادبیات نیز، که تصویر این زندگی است، همه معیارها و اصلهای گذشته را نمی‌پذیرد. ابتدا خود را می‌سازد و اعتبار می‌یابد. آنگاه از اعتبار خود اصلها و معیارهایی برمی‌گیرد و برمی‌گذارد تا نشانه‌های شناخت او باشد. و به این ترتیب در هر عصر ادبیات خود اصول نقد ادبی را می‌سازد، و در کرما کرم ساختن ادبیات عصری و پرداختن نقد آن است که بخشی از یک عصر به آشفته‌گی و آمیختگی درست و نادرست و اصیل و فاسیل می‌گذرد، تا زمانی برآید و تلاطم بنشیند و چهره واقعی عصر و ادبیات آن به نقدی مناسب آن شناخته شود.

## نقد ادبی

ادبیات خود نمی‌تواند بگوید که چیست ، هم‌چون طبیعت که ما گاه از آن سود می‌جوییم و گاه در شناخت آن برمی‌آییم . به هنگامی که سود جوینده از طبیعتیم چنان است که خواننده ادبیات باشیم ، و به هنگامی که شناسنده طبیعتیم ، چنان است که در شناختن ادبیات باشیم . طبیعت نیز خود به ما نمی‌گوید که چیست . آنگاه که فی‌المثل علوم طبیعی می‌خوانیم در کار شناختن طبیعتیم ، اما هنگامی که قطعه‌ای شعر می‌خوانیم در کار شناختن « شعر » نیستیم ، فقط خواننده آنیم و لذت برنده از آن . اگر بخواهیم به شناختن ادبیات بپردازیم ، باید که از چیزی سواي ادبیات یاری بگیریم .

یکی از وجوه تمایز ادبیات از هر نوشته‌ای که جز ادبیات باشد ، همین است که ادبیات خود موضوع خود است و حال آنکه مثلاً موضوع نوشته‌ای در روانشناسی نفسانیات انسان است ، یعنی که خواننده در فضای آن نوشته نمی‌ماند ، آن نوشته راهی است که او را به فضایی دیگر می‌برد ، و آن فضا بخشی معین از زندگی انسان است .

کسی که مقاله‌ای یا کتابی فرضاً در « کمروبی و ترس » می‌خواند، برای شناختن آنچه در آن مقاله یا کتاب آمده است به شناختن اصول و اسبابی دیگر نیاز ندارد، زیرا که موضوع اثر همان ترس و کمروبی است و نیت آن ارائه اسباب و اصولی برای شناختن همین موضوع. اما کسی که فرضاً قطعه‌ای شعر می‌خواند، چون از حال و هوای آن بیرون آمد، می‌تواند از خود بپرسد که در آن شعر چه یا چه‌ها بود که چنان حال و هوایی در او پدید آورد؟ شاعر خود در چه حال و هوایی آن شعر را ساخته است؟ برای ساختن آن چه خیالها و مثالهایی را مایه کرده است؟ این خیالها و مثالها را چگونه با کلمه‌ها رتک و آهنگ داده است؟ و بسیار پرسشهای دیگر. جواب این پرسشها را آن قطعه شعر خود نمی‌دهد. واسطه‌ای لازم است تا آنچه را که در شعر مستتر و مضمّن است بیرون کشد و در برابر خواننده بگذارد. اگر خواننده خود نیز مایه چنین واسطه‌ای را داشته باشد، از همان لحظه که در شعر می‌پزود تا آن را بشناسد، دیگر خواننده شعر نیست، شناسنده شعر است، و او در این شناخت دیگر همراه شاعر نمی‌رود، مهمان شاعر نیست، گرفتار شاعر نیست، در برابر شاعر ایستاده است و پنداری که او را بر خود او مکشوف می‌دارد، زیرا که شناختن شعر شناساندن شاعر است هم بر شاعر و هم بر خواننده شعر و هم بر شناسنده شعر.

کسی که بایک شعر چنین رابطه‌ای بنیاد می‌گذارد، واسطه‌ای



است برای شاعر تا خود را در موقعیت آن شعر بهتر بشناسد، واسطه‌ای است برای خواننده آن شعر تا به رازها و رمزهای ساختن آن شعر پی ببرد، و نیز واسطه‌ای است برای خودتاهم خواننده باشد، هم‌شناسنده. چنین وساطتی را در ادبیات «نقد» برعهده می‌گیرد، و از این رو باید نقد را چیزی سوای ادبیات دانست، زیرا که اگر نقد نفساً ادبیات می‌بود، نمی‌توانست واسطه شناخت ادبیات واقع شود. اما نقد، از آنجا که برخاسته از ادبیات است و برای ادبیات است، آن را به حیطه علوم نمی‌توان برد، هر چند که مبانی خود را به یاری ادراکات علمی از دریافتهای خود در ادبیات می‌سازد. نقد ادبی از بسیاری جهات به دستور زبان می‌ماند. زبان بر دستور مقدم است. آن را می‌سازد، آن را دیگرگون می‌کند، به واسطه آن شناخته می‌شود، اما دستور نه زبان است، نه بخشی از آن. هر کس بخواهد که زبانی را بشناسد، خصوصیات آن زبان را از دستورش سراغ می‌گیرد. نقد نیز چنین است. علمی است وابسته، و نه چون علوم دیگر مستقل. علم است زیرا که قواعد و اصول یک موضوع معین را باز می‌نماید، و مستقل نیست زیرا که موضوع آن عین واقعیات و حقایق، یا عین اشیاء و امور نیست، موضوع آن تصویر هنری آنهاست، و وظیفه آن کشف اصول و قواعدی است که هنر ساختن تصویر آنها را بنیاد می‌گذارد. بنابر این می‌توانیم نقد ادبی را علمی وابسته به ادبیات بدانیم، چیزی مانند شناسنامه که همراه انسان هست، و انسان نیست، و جدا از انسان نیز هیچ ارزشی ندارد.

## ضرورت نقد ادبی

از خود می پرسیم که آیا ادبیات نمی تواند بدون نقد باشد و ادبیات باشد؟ در این پرسش تأمل می کنیم و به این پاسخ می رسیم که آری، ادبیات می تواند بدون نقد باشد، چنانکه زبانهای بومیان افریقا هم در سیر قرنهای زندگی آن مردم در حیطه های ساده، اما سرشار از رموز و راز جنگلها، زبان بوده اند و تاهنگامی که سفیدان با فهمهای قالب یافته خود به زبانهای بومیان افریقا برخورد کرده بودند، این زبانها، بی اعتنا به مفهوم دستور، زنده بالنده بودند. آنگاه که سفیدان به پلی میان ذهن خود و ذهن صاحبان ثروتها و بکر نیاز یافتند، شناخت زبانهای آنان را، که می توانست برای چنین پل زدنی سبب و ابزار شود، لازم دانستند، و بعدها این شناخت، دور از نیتهای مادی، مایه ای معنوی شد و دامنه واقعیتهای مکشوف را گسترش داد.

اما اگر بومیان افریقا، خودپیش از سفیدان به ارزشهای زندگی شان پی می بردند و در پی برکشیدن قواعد و اصول از موضوعات و امور برمی آمدند، پیش از بیگانگان به علم بالیده پاچه ورمالیده، به نعمتهای خاکی و گوهرهای نهفته جانی خود پی می بردند و صاحب توانا

و شناسای سر نوشت خود می شدند ، زیرا که انسان تاملی ای را نشناسد ،  
نمی تواند آن را درست به کار گیرد و بهنگام به دگر گونی آن بپردازد  
و آن را در مدار سیر کمال قرار دهد .

ما خود اگر در پرتو انقلاب مشروطیت و با کوششهای شناسنده ای  
که پیش از آن آغاز شده بود ، از جنبشهای فکری و علمی غرب  
آگاهی نمی یافتیم ، فی المثل به این حقیقت پی نمی بردیم که بخش مهمی  
از ادبیات رومی تواند داستان نویسی در بر گیرد ، شاید هنوز هم در طاس  
لغزنده اوزان عروضی و صنایع بدیعی در جا می گشتیم و برای تصویر  
سیماهای متفاوت زندگی از قالبهای نو کمک نمی گرفتیم .

و پیش از این تحول ، اگر با پرداختن قیمتی گران ، در مسیر  
جنبش اسلام قرار نمی گرفتیم ، از فلسفه که مادر علوم بود ، آگاهی  
نمی یافتیم ، و باز قرنها به جای نیرو گرفتن از آتش به ستایش آن بسنده  
می کردیم و از یمایگی در زمهریر بتهای خاکی و افلاکی می لرزیدیم .  
با خبر یافتن از شعر عرب و امکانات موزیکی زبان ، در زبان خود تأمل  
کردیم و دیدیم که از چه سرچشمه فیاضی در موسیقی کلامی غافل  
بوده ایم . در همه این تحولات بیشتر از آنچه گرفته باشیم ، به داشته های  
نهفته خود پی برده ایم ، زیرا که اگر « بی طور یقا » را عربها از ارسطوبه  
ما رسانند ، رود کی سمرقندی در میان ما بود و از خود ما بود ، و تا  
آن زمان یا خاموش بود یا هنوز گاتهارا زمزمه می کرد . می دانست که  
باید با سیاه چشمان شاد زیست ، زیرا که جهان همین فسانه و بادی است .

زمانه را نکو می‌نگریست زیرا که آن را همه پندمی دید. گاه با افسوس جهان را باد و ابر می‌خواند و دل به دریای باده می‌زد، که هر چه بادا باد. اما شعر عرب و فکر غرب رود کیهای نهفته ما و راءالنهر و خراسان و فارس را بر خود آنها آشکار کرد تا بدانند که چه سرودهایی در زبان فارسی، همچون کالبد، انتظار دمیدن روحی از نظاره‌ها و تأملها و دریافتهای ما و راءالنهر بان و خراسانیان و فارسیان را می‌کشد.

و آن‌گاه که جنبش در اندیشه و سخن آغاز گرفت، و طرح افکنان به میدان آمدند، طرحهای نوبا و صاحبان آنها از میدان نرفتند. دیگرانی آمدند و خوب در طرحهای نو نگر بستند و رازها و رمزهای آنها را دریافتند و طرحها را قوام و دوام بخشیدند و از میان آنها فردوسیها و سعدیها و مولویها و نظامیها و حافظها بر نشستند تا نوبت به صائبها و ایرجها و عشقیها و نیرمها رسید. این جنبشها و گسترشها در مثل شعر با شناخت آغاز شد و با شناخت ادامه یافت. فردوسی باید می‌دید که رود کی و شهید بلخی و به ویژه دقیقی چه اند، و چه دارند، و چه کرده‌اند، تا با شناخت اصول و قواعد کار آنها، خود از نظم‌پی کاخی بلند همچون شاهنامه رامی‌افکند. اما اینها را او خود با تأملاتش دریافته بود و خود با ابتکارش توان بیشتر بخشیده بود. کسانی بانیّت شناخت و همت تدوین اصول و قواعد و اسطه‌شنایی فردوسی با آنان قرار نگرفته بودند. همه مایه‌ها و فنهایی که آنان در شعرهای خود به کار می‌زدند، در شعرهای آنان نهفته بود. فردوسی با تأمل و تجربه آنها را در می‌یافت و مایه و رتر می‌کرد و به

کار می‌زد.

میان فردوسی و مردم، فردوسی و محمود، و فردوسی و فردوسی هم کسی نایستاده بود تا واسطهٔ آشنایی دقیق و عمیق قرار گیرد. به همین سبب محمود فردوسی را شناخت، مردم فردوسی را دیر شناختند، و فردوسی خود را در آینهٔ شناخت دیگران ندید. اگر ناقدی پیدا می‌شد یا ناقدانی پیدا می‌شدند، و آن‌هم نه تنها در شناخت شعر، بلکه در شناخت همهٔ پدیده‌های زمینی و زمانی و مردمی، شاید ما فاصلهٔ فردوسی را از دربار محمود تا صائب در شارع عام زودتر می‌پیمودیم، و نیز فاصله‌های دیگر را، و امروز برای متکای فخر سنگهای تراشیده را از دل خاک گذشته بیرون نمی‌کشیدیم، همواره در حال می‌زیستیم و برای آسایش حال از دستاورد‌های به‌مرور درافزوده و به حال رسیده مایه می‌گرفتیم.

در غرب بود که چون چیزی ساخته می‌شد، همه در برابر آن نمی‌ایستادند که فقط «ذوق و قریحهٔ خدا دادی» سازنده‌اش را به کلمه و کلام‌های مبهم و بی‌اصل و بی‌معیار تحسین کنند: «عالی است! بی‌ظیر است! زه! زه! زه! زه!»، غریبان پرسندهٔ پژوهنده بودند. همینکه خط و زاویه را در طبیعت می‌دیدند، هندسه را می‌ساختند، و همینکه هندسه را می‌شناختند، می‌پرسیدند، می‌پژوهیدند تا بدانند که مثلاً مقام مثلث چیست و مثلث در کائنات چه می‌کند و کائنات با مثلث بر چه قرار است. و در غرب بود که به‌غریزه سخن می‌گفتند اما با پرسش در

برابر سخن می‌ایستادند تا بدانند که چگونه است و چه می‌کند و از این پرسش به دانش منطق رسیدند، و از اینها حتی به‌ماه و ناهید، زیرا که سخن را نمایه صوتی فعالیت ذهن می‌دانستند و همت تجزیه و تحلیل این فعالیت را داشتند و از شناخت به طبقه بندی دلخوش نمی‌شدند و می‌خواستند که در هر طبقه اسبابی برای معرفت حیات و عالم فراهم کنند.

ما در ادبیات، به‌ویژه در شعر، پهنه‌های وسیعی در نور دیده‌ایم و به رمز و رازهای بسیاری دست یافته ایم، و شاعرانی داشته ایم که در معرفت معنی و صنعت لفظ به‌مراتبی چندان عالی رسیده‌اند که همپایگان آنها را در غرب کمتر می‌توان یافت. اما چنانکه غریبان به شناخت چند و چون هنر شاعران ممتاز خود، چه در مراتب معنی و چه در حیطه‌های لفظ، پرداخته‌اند، در پی چنین شناختی از آن کمال آوردن جمال‌سازبر نیامده ایم. به همین سبب «نقد ادبی»، به آن شیوه و شکل و با آن تنوع دید و پرداخت که در غرب رواج داشته است، در میان ما نبافته است. در این زمینه نقد همت خود را به کلیافی در معنی ی در لفظ موقوف کرده است و هنر را در عمق و وسعت و تحلیل نگرفته است.

با ایجاد و گسترش وسایل ارتباط جمعی، همت گروهی را به تأمل و تلاش چندان فراورده‌ای نداریم که

همچون غریبان، به سود و زیان نقد ادبی برسیم، و دسته‌ای در  
لوای دلایلی بانگ «نقد نمی‌خواهیم» در دهیم و دسته‌ای بامشعلهای  
دلایلی دیگر فریاد برآوریم که «در این ظلمت ادبیات ما به روشنایی  
نقد نیازمند است.» امروز هر کس با هر همتی به این میدان در آید،  
به او خوشامد می‌گوییم تا کمر بر میان زند و بیازماید و آزموده  
شود، شاید که از این رهگذر هم ادبیات موجود ما به آفتاب شناخت  
در آید، هم راه آینده آن هموار شود.

در گذشته اگر ناقدانی برای شناساندن هنر و گهرهای  
آن در برابر مردم نایستاده بودند، وسایل ارتباط جمعی نیز در کار  
نبود تا به يك روز و چند روز از هیچی همه‌ای بسازد و ذهن مردم  
را از راه چشم و گوش بفریبد. به همین سبب اگر قدر هنرمندی  
شناخته نمی‌شد، بی‌هنری هم مجال نشستن بر مسند قدر نمی‌یافت.  
امروز در همه صفها پیشاهنگ تجارت است و تجارت وسایل ارتباط  
جمعی را در اختیار دارد و دروغ می‌سازد و فریب می‌دهد و حق  
جلوه‌گری را از حقیقتها می‌ستاند. بی‌هنری از هنر پیش‌زمینه‌ای  
و هنرجوی و هنرمند راه نیافته به بی‌رآمد، و همینکه  
زیرا که راه همواره طولانی‌تر از بیراهه‌ی‌دند تا بدانند که مثلاً  
دشوار تر. ی‌کند و کائنات بامثلث برچه  
و اگر در چنین آشفته بازار سخن می‌گفتند اما با پرسش در

شناساننده، چه به مفهوم ارزش گذارنده، قدم به میدان نگذارد،  
نه تنها ارزشهای گذشته فراموش خواهد شد، بلکه ارزشهای نوهم  
بیناد نخواهد یافت و سرطان تجارت وجود فرهنگ و هنر را سراسر  
خواهد گرفت



## نقد کلاسیک

هنگامی که اسلام اندلس را به چین پیوست ، ایرانی اندیشمند و جوینده حقیقت و معنی برای گردش در سرزمینهای علم و شعر و فلسفه گذرنامه گرفت و به تماشای واقعیات با ذهن تحلیلگر یونانی و عاطفه جمال پرست عرب ، بصیرت قوی کرد . شعر عرب با انگاره های فصاحت و بلاغت از یك سو ، و علم و معرفت یونانی با راههای گشوده منطق از سوی دیگر ، به قدرتهای نهفته ایرانی مجال ظهور داد . شعر که تازه ریشه گرفته بود ، در آن هوای مناسب چنان بالید و بارور شد که عرب و یونانی را به حیرت آورد ، و در این باغ علم و فلسفه و مذهب و تاریخ و دیگر وسایل ظهور قدرتهای معنوی انسان نیز تناور می شدند و این تناوران در قوام و دوام خود از یکدیگر تأثیر می پذیرفتند .

اما بیشترین تلاش اندیشمندان در ساختن مصروف بود ، نه در شناختن و شناساندن ، و این نیز ناشی از کیفیت نظام اجتماعی بود . معنویت و هنر در میان مردم نمی گشت ، زیرا که از مردم جز این بر نمی آمد که همواره از آسمان به دعا باران خواهند و از زمین به تقلانان ، و خوشبختی آنان هنگامی تمام بود که از حاصل رنج خود

آنقدر سهم ببرند که برای در افزودن گنج فرسان وایان و کلاه  
گزارانشان زنده بمانند. در چنین نظامی معنویت و هنر ناگزیر به  
جایی می‌رفتند که به‌دیدار آیند و پذیرفته شوند. مردم همچنان جان  
می‌کنند و خون می‌خوردند و زمزمه درد و آرزو می‌کردند، و از  
آنها که گاه یکی بیرون می‌آمد و راه معنویت و هنر می‌گرفت و سر از  
بارگاه درمی‌آورد. و از اینان کسانی که تحفه‌ای به‌پسند بالانشینان  
نداشتند، و چشم به‌بالان از بالا نشینان می‌دوختند، چنان در حکمت  
فرو می‌رفتند که اگر در میان مردم هم می‌بودند، به‌دید مردم نمی‌آمدند.  
حتی هنگامی که از اهل معنی و حقیقت، کسانی با نظام در می‌افتادند،  
شیوه در افتاد نشان در پرده فلسفه و مذهب می‌ماند و بر مردم آشکار  
نمی‌شد.

در این میان نقد ادبی آمیخته از سه عنصر بود: یکی برگرفته  
از حکیمان یونان، دیگر شکل یافته از فصیحان و بلیغان عرب، و سومی  
ساخته راهجویان و راهروان ایرانی. و دیری نگذشت که این شیوه  
نو یافته و تازه پرداخته سنت شد و در دایره تنگ خود ماند و بازمان.  
در سیر تحول و تکامل همراه نشد. منطق با پایه و مایه یونانی خود و  
حال و هوای عربی استوار ماند و نقد ادبی از حیطه هدای تعریف در  
انواع و صناعات فراتر نرفت. در واقع تنها یک شاخه از نقد، که آن  
را نقد ساختمانی (structural criticism) می‌توان خواند، رایج  
بود، و کمتری به دیگر انواع آن نمی‌پرداخت. نقد ساختمانی هم محدود

خود را معین کرده بود و راه را بر آزمایش در پهنه های نو بسته می داشت .

هر گاه که ناقدی به مناسبتی در صدد بررسی یا معرفی اثری بر می آمد ، راه ایجاز و اختصار می گرفت ، زیرا که باشیوه های تحلیلی و توصیفی آشنا نبود ، و در معنی به چند صفت کلی ، از جمله « بلند » یا « سخیف » بس می کرد و در لفظ از ضعف یا قدرت صاحب اثر در به کار بردن صناعات سخن می گفت ، و مناسبت این نقدها هم معمولاً ساختن « تذکره » ای بود ، یا پرداختن « تاریخ » گونه ای ، و این اواخر همت در « تصحیح و مقابله » ای از اثری . به همین سبب پژوهنده ادبیات فارسی در گذشته منابعی در نقد بجز اینها نداشت و پژوهنده امروز هم ناگزیر است که یکی از سه راه نامناسب ، ناهموار ، یا ناکشوده را طی کند : اول آنکه در تنگنای شیوه سنتی نقد بماند و وسایلی برای شناخت قالبها و مضمونهای ادبی امروز نداشته باشد و لاجرم آنها را نپذیرد و نان جدید بخورد و جان عتیق بپوردد . دوم آنکه بی یاری اسباب و اصول نقد ادبی ، خود بامایه تأمل و دریافت ، به شناختن ارزشهای متعدد و متفاوت آثار ادبی بپردازد ، و پیدا است که این راه نارفته مخافته دارد و زحمتهای و دقتها می خواهد ، و سزاوار نیست که هر پژوهنده ای ناگزیر به گشودن و پیمودن و بستن همه این راه باشد . این معنی به آن می ماند که هر مسافری برای رفتن به مقصدی از پیش راهی مختص خود بسازد و از دنبال آن را خراب کند ، و چون به مقصد رسید ، راهی برای دیگر

و بافت تفکیکناپذیر صورت و مع

کتاب فصلی آورد و آن همه نکته‌ها

آنها اشارتهایی در باب جنبه‌های دین  
شاعران در برابر ناقدان و سخن‌سنجان

او نگفته اند، اما بعضی از آنان دارند نکته

گرفته اند یا خود دریافته اند، و این نکته‌ها را در  
توان یافت. و به ترکیب که

شاعران و نویسندگان گذشته، خود در بار انواع سخن و شیوه  
عقایدی داشته اند و به اصولی پایبند بوده اند، و گاه به همان صناعات  
مقدمه آثار، یا در شعرهای خود، به ویژه در بیت‌های صناعات است که  
می آورده اند، یاد کرده اند. در مقدمه ها که به نثر می دیدند به  
نویسندگان مجالی گسترده نداشتند تا اشاره به آن اصول را ترکیب  
به تعریفی کوتاه برسانند، اما شاعران به همان صفات سخن خوب، در  
صور خیال، بس کرده اند و گاه چنان از علوم مرتبه خود در سخن و  
به وجد آمده اند که خودستایی را از پرده فروتنی بیرون کشیده اند  
به هر حال در پی جویی نشانه‌های سخن‌سنجی و نقد ادبی در گذشته،  
این مقدمه ها و اشاره ها را نادیده نباید گرفت، زیرا که اگر در آن  
روز گاران نقد نوشتاری به شیوه نقد امروز متداول نبوده است، شاعران  
و نویسندگان سخن معاصران خود را می‌سنجیده اند و در مجلس‌های  
رسمی یا دوستانه و گاه در نظم‌هایی و نامه‌هایی بدو خوب آثار را می‌نموده اند.

خود را معین کرده بود و راه را برش فکری و قلمی خود را در نقد آثار  
می داشت .  
ند ، در میان آنان نمی توان یافت ،  
هر گاه که ناقدی به مذهبانی و فنی پرداخته اند و خود نیز آثاری  
بر می آمد ، راه ایجاز و اختصار نه اند .

و توصیفی آشنا نبود ، و دهان و شاعران گروهی ممتاز بر می گزینیم ، با  
«سخیف» بس می کرد و ی ادبیات در فارسی دری تا اوایل قرن سیزدهم  
بردن صناعات سخن آنان اشاره های نقدی را جدا می کنیم و بر آنچه  
«تذکره» ای بود ، پدساختمانی و فنی در اصول و جزئیات و کلیات نقد  
«تصحیح و مقابله» ای افزایش و بر مبنای این مجموعه دریافتهای نقدی را در  
در گذشته منایك انتظام می دهیم و سیمای نقد ادبی گذشته را با نمایی  
است که سیم می کنیم . در برداشتهای خود هر جا که ضرورت آید عین  
اول آن گذشتهگان نقل می شود و هر جا که برداشت کلمه یا عبارتی است ،  
قالبها را می گذریم .

و نادر

اه

## اصطلاحات

بیشترین اصطلاحهایی که پیشینیان داشتند در صناعات لفظی و معنوی سخن بود که در تجزیه سخن شناخته می شد و به ترکیب که می رسیدند اصطلاحهاشان محدود می شد و به نامهای انواع سخن و شیوه های آن محدود می ماند. گاه در اشاره به شیوه سخن باز به همان صناعات لفظی و معنوی نظر داشتند، چنانکه گویی مجموع آن صناعات است که شیوه را می سازد، و چیزهایی که بر این مجموع افزوده می دیدند به ندرت از خصوصیات علمی و مذهبی و اخلاقی و کیفیت تخیل و ترکیب صورتهای مفراتر می رفت. اما نگفتن آنها از همه آنچه که امروز ناقدان ادبی می بینند و می گویند، دلیل ندیدن آنها نیست. خوب می دیدند و خوب حس می کردند، اما نمی کوشیدند که دریافتهای خود را نیک بشکافند و به اجزای آنها برسند و هر یک را مستقلاً بنمایند. دریافتهایشان در حالت کلی می ماند و با اصطلاحی کلی شناخته و شناسانده می شد.

ناقدان که خود در ساختن انواع ادبی دست داشتند، و گاه مهارتشان در لفظ بر تأملشان در معنی می چربید، در درون آثار تماشای

جزئیات می کردند و منفعل می شدند و چون بیرون می آمدند ،  
 انفعال خود را باز می گفتند در قالب اصطلاحها ، وازصناعات ادبی  
 که می گذشتند ، ازدیگرمزایای سخن با کلیتی به تعریف می پرداختند  
 که اصطلاحها نیز در این کلیت تعیین نگاه نمی داشتند و صورت  
 مترادفات می گرفتند : فصاحت ، بلاغت ، سلاست ، ملاحه ، لطافت ،  
 جزالت ، متانت ، ایجاز ، اعجاز ، اختصار ، عذوبت ، و بسیاری اسمها و  
 صفت های ساده و مرکب ، با اشاره به مفهومی کلی ، از شمار آنها که  
 آمد ، بر قلم ناقد جاری می شد تا مرتبه اثر ادبی نموده شود ، و گاه  
 ناقد یا معرف چون می دید که چیزی از جزئیات نگفته است که معرفی  
 را شایسته باشد ، اشاره هایی می کرد که به چنین قولی شباهت می برد :  
 « خود بخوانید تا بدانید » . مثلاً رضاقلیخان هدایت ، در «مجمع الفصحاء»  
 آنجا که سخن از مقام عنصری در شعر است ، می گوید « و همه پیروی  
 او کردند ، و بدین اندک مایه سخن که از وی بمانده است ، پیدا شود  
 که سزاوار امارت و ریاست آن طایفه (شاعران عصر) بوده . صفت مداحی  
 و حکمت گویی و سخن قوی و وزین و متین گفتن چنانکه او را است ، نه  
 هر کس را یا را است ، و این معنی بر سخندان سخنگوی با انصاف ظاهر  
 و آشکار است . »

با این معرفی ، خواننده به جزئیاتی در کیفیت آثار عنصری  
 پی نمی برد . به اعجاب در می افتد . به خود می گوید : « این عنصری باید  
 عظیم شاعری باشد » . و این خواننده اگر خود در سه شرط «سخندان»

و «سخنگویی» و «انصاف» در مرتبه‌ای بلند باشد، خیال ناقد را آسوده کرده است، زیرا که دلایل عظمت عنصری بر او «ظاهر و آشکار» خواهد بود. کسویی ناقدان یا معرفان آثار ادبی فرض را بر این می‌داشته‌اند که در نقد یا معرفی خود تنها و تنها با سخندانان سخنگوی با انصاف برابری کنند، و از بسیاری جهات چنین نیز بوده است، که در جای خود موقعیت و دلایل آن خواهد آمد.

اصطلاحها مقام اشاره‌هایی داشته است که عاقلان یا آگاهان را کافی می‌آمده است. خواننده سخندان و سخنگوی و با انصاف برای دریافتن حدود مفاهیم اصطلاحها معلوماتی در خور داشته است و او را نیازی به تماشای جزئیات نبوده است. در واقع نقداشاره‌ای بوده است از جانب آگاهی به آگاهی دیگر که: «بنگر، این را می‌گویم، طرفه سخنگویی است!» و سخن سنجی شناساندن اثر ادبی به غیر اهل را تعهد نمی‌کرده است. زبان نقد با اصطلاحهایش ویژه تفهیم و تفهم یا ارتباط در میان اهل ادب بوده است.

از آفریدگاران سخن بعضی گاه برمسند سنجش اثر خود نیز نشسته‌اند و از نای گلایه و غرور، مایه و پایه کار خود را به تحسین گرفته‌اند، و این تحسینها را در مفهوم و بیان بانظرهای کلی ناقدان چندان تفاوتی نیست، زیرا هنرمند و هنر سنج، هر دو، در محیطی پرورش یافته‌اند که نقد تاریخی یا تحلیلی یا توصیفی، و هر گونه نقدی سوای نقد ساختمانی و فنی شناخته و رایج نبوده است. همان طور



که حافظ سخنگوی سخندان می گوید :

ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه  
که لطف طبع و سخن گفتن دری داند ،

و صائب نازك خیال بانگ افسوس درمی دهد که :

نیست صائب موشکافی در بساط روزگار  
ورنه چون موی کمر اندیشه ما نازك است.

لطفعلی بیك آذر بیگدلی هم در مقام سخن سنج ، مثلاً در مورد سعدی شیرازی ، پش از اشاره به فصاحت او در سخن ، و نشان دادن او بر نشیمن فردوسی و انوری و نظامی ، چیزی ندارد بجز آنکه بگوید : « غرض آنچه از اوصاف ظاهری و باطنی ایشان نویسم و آنچه از کمالات صوری و معنوی ایشان شرح دهم از هزار یکی و از بسیار اندکی خواهد بود » ، حال آنکه درباره سخن سعدی يك کلمه یا عبارت هم نگفته است که لااقل صفتی ممتاز از صفتهای کار سعدی را بنماید تا خواننده سخن دوست تفاوتی از تفاوتهای شیوه سعدی را با دیگر آثار بلند پایگان سخن به آن کلمه یا عبارت بشناسد . و می بینیم که حافظ سخنگو در ستایش از کلام خود به « دلکش بودن » شعر و « لطافت طبع » و « مهارت در سخن گفتن دری » اشاره می کند و صائب به « نازکی خیال » ، که در همان کلیت تعریف ، باز اشاره ای به خصوصیات مسلم آثار این دو شاعر دارد .

چیزی که در گذشته می توانست در ارکان سخن تفاوت میان

دو گوینده را بنماید «سبک سخن» آنها بود و این «سبک» تنها به شیوه خاصی که آنها در ترکیب الفاظ و بیان معنی داشتند، اطلاق نمی شد، همه خصوصیات سخن آنها را در بر می گرفت. بیشتر سخنگویان و سخن سنجان از سبک، در معنای مجموعه خصوصیات صورت و سیرت سخن، به شیوه، طرز، سیاق و حتی لهجه یاد کرده اند، و نیز به واژه هایی که مجازاً یا به توسع می تواند حاکی از مفهوم «سبک» باشد، چنانکه سعد و راوینی در مرزبان نامه از «سیاقت» یاد می کند: «بعضی از آن کتب اسما و حکایات یافتیم به سیاقت مذهب و عبارت مستهذب آراسته، و صائب تبریزی به «طرز»:

فتاد تا به ره طرز مولوی صائب،

سپند شعله فکرش شده ست کو کبها،

و حافظ شیرازی به «لهجه»:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می گفت

غلام حافظ خوش لهجه خوشاوازم،

و نیز هموبه «شیوه»:

گرد بگری به شیوه حافظ زدی رقم،

مقبول طبع شاه هنر پرور آمدی،

و تقی الدین حسین کاشفی، در تذکره خلاصه الاشعار و زبدة الافکار، به طرز: «و خاقانی را طرز خاصی است و هیچکس همچو او رعایت الفاظ و طمطراق نکرده و در آن شیوه سرآمد جمیع شعر است»، و خاقانی

خود این «طرز» را «طریق» می خواند :  
هست طریق غریب این که من آورده ام ،  
اهل سخن را سزد گفته من پیشوا .

به همین گونه که برای «سبک» اصطلاحی معین و ثابت نداشتند و با کلمه های خاص و عام مقصود خود را به «اهل سخن» می رساندند ، در تعریف «سبک» هم نیازی به تعیین حوزه این مفهوم با جامعیت و مانعیتی درخور تعریف احساس نمی کردند ، زیرا که اشارت برای اهل سخن بود و اهل را نیازی به تعریف نیست و اهل خود از چند و چون سخن معرفتی کافی دارد . و به همین گونه است حال بیشتر اصطلاحاتشان و نیز تعریفهایشان در سنجش سخن دیگران و در نمودن اصلها وقاعده هایی که نقد ادبی بر آنها استوار است . و اکنون می پردازیم به دیگر خطوطی که سیمای نقد ادبی گذشته را با نمایی کلی ترسیم می کند .

## طبع

اعتقاد عوام و حتی تصور گروهی از خواص بر این بود که شاعری و معنی انگیزی و کلام پروری « طبع روان » می‌خواهد و نیازی به « معانی و بیان » ندارد. حافظ که در مجلس غزل‌سرایی بر صدر نشسته است، به حاسد که متشاعری است «ست نظم» می‌گوید: «قبول خاطر و لطف سخن خداداد است»، و این را کسی می‌گوید که بیش از همه معاصران خود در آثار شاعران پیش از خود و همزمان خود با تأمل بسیار معانی دقیق و تشبیهات و استعارات لطیف و ترکیبات گوشنواز و هوشربای را جست‌وجو کرده است و در پرورش طبع و اعتلای فکر در مدرسه آزاد دیگران خود آموزی کرده است.

این «طبع روان» که موجب «لطف سخن» می‌شود و بسیاری آن را «خدا داد» می‌دانسته‌اند، چیست؟ همین طبع را مسعود سعد سلمان «به لفظ آب روان» می‌خواند و «به گاه کثرت و قوت چو آتش و چو هوا»، و این خود ستودن را هنگامی به کار می‌زند که می‌خواهد با «نظم و نثر خوب و بدیع» خود «خصمان» را به «فضل» خود شرمسار کند، و هم در این هنگام است که می‌گوید:

شگفت نیست اگر شعر من نمی‌دانند!  
که طبع ایشان پست است و شعر من والا است .

آن طبع که به لفظ آب روان بود همین طبع است که می‌تواند پست باشد؟ یا این دومی اشاره به گوهر آدمی دارد؟ زیرا که اگر هر دو یکی باشد، چرا صفت یکی «روانی» است و صفت دیگری «پستی»؟ آیا طبع شعر، چنانکه نزد مردم معروف است، دلالت بر قریحه و استعداد و ذوق دارد، که در یکی هست و در دیگری نیست؟ و رابطه‌ای با الهام دارد، چنانکه پیامبری رابطه با وحی دارد؟ یا طبع همان شوری است که هر آدمیزاده‌ای را به بویی به سویی می‌کشاند و این بومی تواند لذتی باشد که از اشتها به مثلاً شاعری حاصل می‌آید و کشیده شدن به سوی آن سفری است دشوار تا مقصد آرمودگی؟ و همان است که نظامی عروضی سمرقندی در مقالات دوم از چهار مقاله‌اش به چنین ترتیبی تربیت آن را ممکن می‌داند:

«پیوسته دوا این استادان همی خواند و یاد همی گیرد که در آمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است تا طرق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و هنر شعر بر صحیفه خرد او منقش گردد»؟ و اگر چنین باشد، طبع استعدادی است پرورش یافته و می‌تواند محض توانایی و قدرت هنری باشد که پایه برخواستن دارد و بنایش از آجر مطالعه و تأمل است تا بام توانستن، چنانکه

همین نظامی عروضی سمرقندی در قدرت بدیهه گویی يك شاعر به این توصیف متوسل می شود که «من از جمله شعرای ماوراءالنهر و خراسان و عراق هیچکس را طبع آن شناسم که بر ارتجال چنین پنج بیت تواند گفت، خاصه بدین متانت و جزالت و عذوبت، مقرون به الفاظ عذب و مشحون به معانی بکر»، که این صفات نیز از ویژگیهای قدرت شاعری یا طبع است، چه به هنگام ارتجال و چه در مجال ساخت و پرداخت.

شمس قیس رازی، در المعجم فی معائیر اشعار العجم، همه مقدمات شاعری را که برشمرد، طبع و خاطر را پی هم می کند و آموختن «مجموع» آن مقدمات را «ماده طبع و مایه خاطر» می خواند، و می افزاید که «چون قریحت او در کار آید و سکر طبع او گشاده شود، فواید آن اشعار روی نماید و نتایج آن محفوظات پدید آید» و می بینیم که اینجا هم قریحه و طبع را پی هم کرده است و توانا کردن آن یا آنها را وابسته به اندوخته ها بسیار و گوناگون حافظه دانسته است، زیرا که شعر «چون چشمه ای زلال باشد که مدد از رودهای بزرگ و جویهای عمیق دارد»، و با این تعبیر شعر و طبع را هم یکی می داند و شور خواستن را چشمه ای زلال، که زور توانستن آن در رودهای بزرگ و جویهای عمیق نهفته است، یعنی که از شعرها زاید و طبع از طبعها افزاید.

شاعر خود نیز از طبع و توانایی سرودن و ساختن شعر برداشتی

یگانه دارد و از آن‌ها در يك مقام یاد می‌کند، چنان‌که منوچهری دامغانی می‌گوید :

شعر او چون طبع او : هم بی‌تکلف هم بدیع ،

طبع او چون شعر او : هم با ملاحظت هم حسن ،

و همین طبع که همچون « آب روان » است یا همچون « ماء معین »  
باز با سیمای شعر جلوه می‌کند :

شعر من ماء معین و شعر تو ماء حمیم ،

کس خورد ماء حمیمی ، چون بود ماء معین ؟

و هر چند که شاعر طبع را در صفات با شعر برابر می‌نهد، این  
به نهادن فرزند در برابر مادر می‌ماند. مقایسه چیزی است بالقوه با  
همان چیز در حالی که بالفعل است، مقایسه طبع و شعر. و طبع در نظر  
ناقد و شاعر صفات بسیار دارد، که از آن جمله است : روانی، کوهر  
انگیزی، لطافت، سلامت، سخنگزاری، ملاحظت، بسی تکلفی،  
شیرینی، خوشی یا ناخوشی، صحت، کشادگی، فیاضی و نظایر  
اینها.

و اما طبع در نقد گذشته با فضل به سنجش آمده است، طبع  
به مفهوم همان تواناییهای شعر پرداز و فضل به مفهوم آموخته‌ها  
و اندوخته‌های نثر نویس و شاعر در حیطه‌های فلسفه و منطق و علوم

دینی و دنیایی، و گاه فضل در مرتبه از طبع بسیار فراتر نشسته است، و در این موارد ناقد یا سخن سنج به مفید بودن فضل در زندگی مادی و معنوی نظر داشته است و بی آنکه اشارتی کند در این باب، طبع را ممارست در کاربرد قواعد و اصول نظم و صناعات لفظی و معنوی در شعر و نثر دانسته است، و فضل را احاطه فرد در علوم عقلی و نقلی، که زندگی دوجهان به آثار آنها وابسته است. ابوالفضل کمال الدین اسماعیل اصفهانی درستایش از توانایی خود در آوردن ردیف «اسب» در قصیده‌ای بلند، به نحوی ضمنی شاعران یا ناظران سخن را از دو گروه می‌داند:

از اهل فضل و طبع به میدان این ردیف  
هرگز نرانده بود یکی نامدار اسب،

و آنجا که طبع خود را در آزمایشی ناکزیر می‌بیند تا قصیده‌ای با ردیف «انگور» بسازد، طالبان این آزمایش را اهل طبع نمی‌خواند، مدعی فضل می‌خواند:

بزرگوارا، قومی ز اهل دعوی فضل  
بخواستند ز طبعم به امتحان انگور.

و حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی، آنجا که از



ناج‌الدین ابوالفتح اصفهانی ، به مناسبت تصنیف کتابی در علم  
ایقاعات ، ستایش می‌کند ، آشکارا شاعری را از فضل بسیار فروتر  
می‌شمارد :

تو به اخبار و به تفسیری امام بی‌بدل ،  
شاعری در جنبِ فضل هست کاری سرسری .

## الهام و طبع

اگر طبع را ، با تعریفها و اشارتهایی که از گذشتگان درباب چند و چون آن داریم ، قریحه پرورش یافته شاعری بدانیم ، و نیز اگر به اعتبار تصور بعضی از خواص و اعتقاد عوام آن را خداداد هم بگیریم ، این ماده پرورش یافته درانتظار لحظه‌هایی است که پنجره ظهور بر آن گشوده شود ، و این پنجره را چیزی از برون شاعر یا قدرتی بر فراز شاعر می‌گشاند . بارقه‌ای است ، می‌زند و طبع را فروزان می‌کند . این چیز اگر در سیر تجربه ، تقارن اسبابی خارجی ، از شمار طبیعت و مظاهر آن ، جامعه انسانی و تأثیرها و تأثرهای آن یا نمود تأمل انگیز اشیاء و امور باشد ، به وجهی که بر همه کس در همه حال چنان نمودی تواند داشت ، باز گویی نیرویی برتر از همه اینها شاعر یا نویسنده را مجالی میمون می‌دهد ، و گذشتگان ، از عام و خاص ، با برداشتی متفاوت ، این نیروی آگاهاننده را الهام دانسته‌اند ، و الهام را یاور متعال طبع ، چنانکه دومی بی‌دخالت اولی معطل می‌ماند . الهام ، که با وحی در مورد پیامبران شباهت دارد ، امری بیواسطه است ، و ناصر

خسر و علوی قبادیانی در « زادالمسافرین » خود الهام را از در حکمت چنین تعریف می کند:

« آنگاه گوئیم که الهام ، که آن وحی است ، اغنی نخست معلمی آنکس باشد که وحی بدو آید ، چنانکه ابداع آغاز تصویر است و چنانکه بر مبدع (حق) را ابداع نیست ، بلکه تصویر است هر کسی را که بدو وحی آید و وحی کردن نیست بلکه تعلیم است و چنانکه تصویر جز بر چیزی صورت پذیر نباشد و اثر به میان اثر کننده و اثر پذیر میانجی باشد ، تعلیم نیز جز به قول نباشد ، و آن رسانیدن علم باشد از راه گفتار به کسی از کسی که مر آن علم را از راه گفتار نپذیرفته باشد ، و گفتار آن معلم اندر علم پذیر به منزلت اثر باشد از مؤثر (اندر اثر پذیر) و موجودی که وجود او (از موجد) به میانجی باشد نه چون موجودی باشد که وجود او به میانجی باشد ، از آن است که مبدع از ابداع عاجز است . »

به این تعبیر الهام در مورد شاعر و نویسندگان نیز آغاز آگاهی از مایه ای است در ساختن شعری ، که بیواسطه آگاه کننده ای از نوع او ، در ذهن او صورت می بندد و تعلیم آن به دیگری تحویل آن به دیگری است و الهام نمی تواند بود . الهام موجب ابداع است و مبدع که الهام گیرنده است ، خود از ابداع عاجز است و این عجز منبع الهام را از ذات شاعر یا نویسنده بیرون می نهد و به نیروی دیگری و برتر نسبت می دهد .

حافظ شیرازی آنچه را که موجب لطف و قبول سخن او شده  
است طبع و فضل نمی داند و آن را حاصل عنایتی از حق می شمارد که پاداش  
ریاضت جان است :

مرا در این ظلمات آنکه رهنمایی کرد  
نیاز نیم شبی بود و گریه سحری .

او خود سخن نمی گوید ، زبانش در اراده او نیست ، از سر کز  
الهام یاری می شود ، لسان الغیب است ، چنانکه کویی دارنده همه الهامها  
در زبان او تجلی می کند :

در پس آینه طوطی صفتم داشته اند ،  
آنچه اسناد ازل گفت بگو می گویم :

و اگر این اشارتی به ماهیت سخن آسمانی او باشد و نیز به تفاوت سخن  
دیگران با گفته های غیبی او در عالم معنی و حقیقت ، نه در بازار سخن  
پردازان از محسوسات و عینیات ، باز هم دلالت بر ملهمیت سخن او دارد  
که بسیاری از سخن آوران از آن محرومند و طبع و فضلشان به کمال  
و جمال آن برخاسته و آراسته نمی آید . و از همینجاست که شاعران و  
نویسندگان در دو صف دیده می شوند ، در یک صف آنها که از عالم غیب  
و معنی سخن می گویند و در صف دیگر آنها که نقاش چهره عالم  
محسوساتند .

در دستور العملهای قاضی عبدالنبی بن عبدالرسول احمد نگری  
و مبدأ و معاد ملاصدرا الهام چنین تعریف می شود : « در لغت به معنی

اعلام مطلق است ، و شرعاً عبارت از القاء معنی خاص است در قلب به طریق فیض بدون اکتساب و فکر و بدون استفاضه ، بلکه واردغیبی است که وارد بر قلب می شود . کشف معنوی است و فیضان حقایق است از عالم مفارقات بر نفوس شریفه و فیضان صور علمیه است از مبادی عالیه به واسطه عقل فعال بر قلب اختیار .

و باز می بینیم که فیض یا بنده از الهام تنها متکی به طبع و فضل یا « اکتساب و فکر و استفاضه » نیست ؛ ادبا داشتن « نفس شریف » ، به واسطه عقل فعال خود ، در قلب پاک و بر گزیده خود به الهام دست می یابد که در صورتهای علمی از مبداهای عالی نازل می شود . طبع و فضل در نظر شاعری که جوینده الهام از مبدأ عالی است ، در آگاهی از اسباب و صور نظم و انبوهی مغالطه خلاصه می شود ، و او در میان شاعر نامان نظیر خود را چندان کم می یابد که ناگزیر خود را شاعر نمی داند ، هر چند کسی باشد همچون مولوی که از بسیاری بسیار گویان شعر بسیارتر گفته است :

رستم از این بیت و غزل ، ای شه سلطان اذل ،

مفتعلان مفتعلان مفتعلان کشت مرا ؛

قافیه و مغالطه را گوهه سیلاب ببر ،

پوست بود ، پوست بود درخورد مغز شمر ؛

و او نیز همچون حافظ خود را در مقام سخنگوی یا شاعر واسطه ظهور آثار الهام و نایی برای برخاستن نوای حق یا منبع عالی الهامات

می‌داند :

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی ،  
زاری از مانی ، تو زاری می‌کنی .  
ما چو نایم و نوا درما زتوست ،  
ما چو کوهیم و صدا درما زتوست .

اما الهام در چنین مرتبه‌ای ویژه شاعران و نویسندگان است که شعر را وسیله می‌دانند ، نه هدف ؛ زیبایی کلامی را ، از هر گونه که باشد ، تنها کرسی شایسته‌ای برای نشستن معانی علوی می‌شمارند ؛ هنر را واسطه نام‌وفان نمی‌گیرند ، و همواره ماده خود را مستعد کشف حقیقت می‌سازند . معهذا دیگر شاعران گذشته نیز گاه به الهام در مفهومی زمینی وحسی ، اما مبتنی بر عنایتی آسمانی و موهبتی خاص باور داشته‌اند و خود را از عوام و نیز از خواص عالم و فاضل ، که همه ممتاز به مکسباتند ، جدا می‌دیده‌اند . آنها الهام را در شعر حالت شور و جذبه می‌گرفته‌اند و این حالت را در میان مردم به شاعران خاص می‌کرده‌اند . شبلی نعمانی ، به نقل از حمیدالدین ، مؤلف کتاب « جمهره البلاغه » در فن بلاغت ، در شعر العجم آورده است که « لفظ شاعر در لغت صاحب شعور را گویند و شعور در اصل به معنی احساس است ، و از این رو شاعر اطلاق بر شخصی می‌شود که دارای احساس ، ولی احساس قوی باشد ... در نفس شاعر هنگام غلبه رنج و خوشی یا عبرت و شکفت اثر خاصی تولید شده و آن اثر به وسیله الفاظ به بروز و ظهور می‌رسد و همین را

شاعری نام نهاده اند . « و این احساس قوی و اثر خاص که زاده آن احساس است ، و به واسطه قوی بودن یکی و خاص بودن دیگری در همه آدمیان مشترك نیست و به جذبۀ نیز تعبیر می شود ، مبین الهام از نوع دوم می تواند بود .

بعضی از شاعران و نویسندگان گذشته در آغاز نامه آثار شان ، گاه انگیزنده خود را در نظم و تألیف ظهور فرشته ای در رؤیا و نیز شنیدن اشارتی از هاتف در خواب یا بیداری مکشفه آمیز یاد کرده اند . خود را در ایجاد اثر بی عنایت آن منادی عاجز گفته اند و به این ترتیب گفتار خود را به نیرویی غیبی یا به الهام منتسب کرده اند . حکیم نظامی کنجوی (قمی) که از شاعران عارف ربانی به شمار نمی آید و شهرت در ساختن منظومه های عشقی و تاریخی دارد ، در مخزن الاسرارش ، که بر دارنده مهر از سر چند سردر ایمان و اخلاق است ، در آغاز کتاب از دو خلوت سخن می گوید ، یکی در پرورش دل و دیگری در عشرت شبانه ، و برای این دو خلوت دو « نمره » می شمارد ، و در نمره اول تأمل را سفری از راه یقین و پاداش این سفر را به دست آوردن رشته سخن می داند :

بس که سرم بر سر زانو نشست  
تا سر این رشته بیامد به دست ؛  
این سفر از راه یقین رفته ام .  
راه چنین رو ، که چنین رفته ام ؛

و در نمره دوم است که شبهای خود را رویام از روز های طرب

می بیند و شب را صفت پرده تنهایی می خواند ، زیرا که در خلوت شب  
است که دلخسته حقیقت جوی با ناله و اشک و سوختن و از خامی به در آمدن ،  
از منبع عالی الهام فیض می یابد :

و آن همه خوبی که در آن صدر بود

نور خیالات شب قدر بود ؛

و این نور خیالات ، که نه از شمار طبع است و نه در مدار فضل ،  
موهبتی است از جانب آن حقیقت والا که در شبهای قدر طبع و فضل  
شاعر را به کمال می رساند . و همین نظامی در گفتن داستان اسکندر  
در « شرفنامه » از خضر تعلیم می گیرد ، و کلیم کاشانی الهام را در  
استعاره « نگاه آشنا » می گذارد :

آن نگاه آشنا سرمشق فکرم شد کلیم ،

آشنایم با هزاران معنی بیگانه ساخت ؛

و ائیرالدین اخسیکتی فخرش از این است که بیان اوبه ترجمانی  
رموز ازل می پردازد و او نکته های خود را از وحی می ستاند :

سزد که مفبر دهوی هزار پایه کنم

که ترجمان رموز ازل بیان من است ؛

شکار نکته ز شاهین وحی بر بایم

چو آستان شه عزت آشیان من است .

امام الهام به مفهوم دگرگونی حال آدمیزادهای ساده و عامی



به اشارت حق و گشوده شدن زبان او به شعر ، تنها در میان مردم مایهٔ ساختن داستانهایی در بارهٔ شاعران نشده است ، در تذکره‌ها و تاریخها نیز به این گونه حکایتها بر می‌خوریم . مردم گویند که حافظ شاگرد فانوایی کچل بود . عاشق شاخ نبات شد . مدتها از مزد ناچیز خود پس انداز کرد تا صد تومان بهای هماغوشی با شاخ نبات فراهم آمد . به خانهٔ او رفت . صد تومان را داد . اما همینکه وقت وصل رسید ، وقت اذان شامگاه بود . حافظ صد تومان را رها کرد ، از وصل شاخ نبات گذشت و دوان دوان به مسجد رفت و به اذان گفتن پرداخت . از پله‌های کلدسته که پایین می‌آمد ، حضرت علی علیه السلام بر او ظاهر شد و یک پوست پسته شراب حقیقت به اوداد و او شاعر شد . در بارهٔ بابا طاهر عریان نیز داستانی تقریباً در همین روال مشهور است . اما گاه شاعران و ناقدان نیز از این داستانها گفته اند ، چنانکه در تحفهٔ سامی ، دربارهٔ شاعری به نام غواصی خراسانی آمده است که «روزی در مجلسی می‌گفته که من شعر نمی‌توانستم گفت . یکی از بزرگان دین را در خواب دیدم که آب دهان در دهن من انداخت . از آنوقت مرا قوت شاعری پیدا شد ... مولانا نثاری تسونی در آن مجلس حاضر بود . گفت : آن بزرگ آب دهان می‌خواست در ریش تو بیندازد ، اتفاقاً در دهان تو افتاد .»

سخن در ماهیت الهام بحث در ماهیت شعر و شاعری را پیش می‌آورد ، حال آنکه قصد ما تعریفی از الهام با تصور شاعران و نویسندگان و

ناقدان گذشته است ، و از تصویری که آنان داشته‌اند چنین برمی‌آید که الهام همان خلاقیت هنری است و خلاقیت از هر نوع که باشد تقلیدی است در مرتبه وحدانسانی از خلاقیت طبیعی یا الهی و از همان چشمه جاودانی برخوردار . این برداشت را نظری به برداشت غربیان از الهام مؤید می‌دارد ، به وجهی که گویی چنین تصویری از الهام در نزد قدما منحلّی نبوده است ، جهانی بوده است .

در فرهنگ ادبیات جهان ، به تألیف جوزف‌تی . شپلی (Joseph T. Shipley) « الهام » چنین تعریف می‌شود : « چون شاعر را باور بر آن باشد که در کار همانند دیگران عمل نمی‌کند و بر نیروهای عقلانی خود اتکا ندارد ، بلکه به یاری قدرتی والا تر به عمل می‌پردازد که حاکم بر طبیعت کار اوست ، گویند که او الهام می‌گیرد . از این رواست که افلاطون در رساله « یون » (Ion) می‌گوید : شاعر بی‌ارزش ، اگر از الهام فیض برد ، تواند که شعری والا پردازد ، حال آنکه شاعری توانا ، اگر از الهام محروم ماند ، باشد که در ساختن چیزی با ارزش عاجز آید . هم ( Homee ) حماسه سرای یونانی به تکرار در کار خود از موزیه ( Muse الهه شعر ) مدد خواسته است ، و بسیاری شاعران دیگر در این باب از پی او رفته‌اند . آیا اینان تنها از راه تقلید چنین کرده‌اند یا استعدادشان حاکی از باورشان بوده است ؟ »

افلاطون در مکالمه کوتاه «یون» می گوید «همه شاعران حماسه سرا، آنانکه فجلند، همه اشعار زیبای خود را نه به یاری هنر بیان می کنند، بل از ایرا که ملهم و متأثر از فیض الهی اند، و همین در باره شاعران ممتاز متغزل صادق است ... به گمان من شاعران به ما می گویند که اشعار خویش را از جویباران عسل در باغها و دره های موزیه ها برمی گیرند و آنها را چنان بر مابه ارمغان می آورند که زنبوان عسل را، و اینکه آنان نیز از موهبت بال برخوردارند. و این به صدق گویند، زیرا که هنر شاعر نورانی و آسمان پیما و مقدس است، و شاعر به شعر گفتن توانا نتواند بود، مگر آنکه از خدایان الهام گیرد.»

واما پرسی. بی. شلی (P. B. Shelley)، شاعر انگلیسی، در «دفاعیه از شعر»ش می گوید «شاعری همچون تعقل نیست تا قدرتی باشد معمول به دخالت اراده. شخص نمی تواند گفت که «من شعر خواهم ساخت». حتی بزرگترین شاعران نمی تواند چنین بگویند، زیرا که ذهن در سیر خلاقیت همچون افر و خسته زغالی است در افسردن، که نیرویی نامرئی، همچون وزشی نامستمر، به فروزشی ناپایدار برمی انگیزدش، این نیرو از درون برمی خیزد، همچون رنگه يك گل که در سیر رشد خود را می بازد و دگرگون می شود، و بخشهای آگاه طبیعت ما از آمدن و رفتنش بی خبر می ماند. اگر این نیرو در حد خلوص و قدرت نخستین خود دوام یابد، پیشبینی عظمت

نتایج آن محال است ، اما همینکه ترکیب کلام آغاز شد ، الهام در سیر زوال است و باشکوهترین اشعاری که تا کنون به جهانیان عرضه شده است محتملا سایه ناچیزی از آن متصورات اصلی شاعران است . «

## احساس و تعقل

توجه گذشتگان به مفهوم الهام شاید از آنجا آغاز گرفته باشد که آنان از علم النفس یا روانشناسی، آن هم در حیطه تنگی که داشت و با اتکالی بیش از حدی که به ماورای طبیعت می کرد، هنوز به روانکاوی علمی نپرداخته بودند تا تفاوت میان ذهن آگاه و ذهن ناآگاه را دریابند و از این راه به تفاوت میان «احساس» و «تعقل» نیز برسند و جای الهام را در پهنه احساسات معین دارند و در شناخت رابطه آن با متعلقات تأمل کنند. اما اشاره آنان به تخیل در تعریف شعر واصل دانستن آن در برابر صفاتی آرایشی و افزایشی همچون وزن و قافیه و بسیاری از صنایع بدیعی که از اجزای بنیادی تخیل نیست، می تواند حکایت از دریافت کلی آنان از تفاوت احساسات و متعلقات کند.

خواجه نصیرالدین طوسی در «اساس الاقتباس» خود، با اعتقادی که به رأی متقدمان دارد، با متأخران، که معاصران او باشند، در برداشت از مفهوم شعر هم رأی نیست. از اشاره او به متقدمان با صفت «منطقی» پیداست که شعریونان را در نظر دارد و عقیده ارسطو را، و بنیان شعر را تنها بر تخیل استوار می داند و می گوید:

« نظر منطقی خاص است به تخیل ، و وزن را از آن جهت اعتبار  
 کند که به وجهی اقتضای تخیل کند . پس ( شعر ) در عرف منطقی کلام  
 مخیل است . و در عرف متأخران ( معاصران وی ) کلام موزون مقفی ،  
 چه به حسب این عرف هر سخن را که وزنی و قافیتی باشد ، خواه آن  
 سخن برهانی باشد و خواه خطابی ، خواه صادق و خواه کاذب ، و اگر  
 همه به مثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد ، آن را شعر خوانند ،  
 و اگر از وزن و قافیه خالی بود و اگر چه مخیل بود ، آن را شعر  
 نخوانند . »

می بینیم که خواجه نصیر الدین طوسی در بر شمردن انواع سخنهای  
 غیر شعری یا نامخیل ، از دو نوع ممتاز یاد می کند ، یکی برهانی و  
 دیگری خطابی . در سخن برهانی کسوینده راه تعقل و استدلال  
 می سپارد و گریزی به پهنه احساسات ندارد . در سخن خطابی ، هر چند  
 که کسوینده با ارائه متعلقات از احساسات نیز یاری می گیرد تا در  
 شنونده آن شور و جذبه ای را برانگیزد که ویژه سخن مخیل است ،  
 باز تکیه او بر تعقل و استدلال است ، زیرا که هدف در کلام خطابی  
 با هدف در شعر یا کلام مخیل اساساً متفاوت است . کلام برهانی و  
 نیز خطابی نیت آن دارد که عقل را با دعوت به قیاس و استدلال ، به  
 مقصدی راهبر شود و به حقیقت یا واقعیتی عقلی دسترسی دهد ، حال  
 آنکه کلام مخیل را نیتی جز القای صوری تخیلی به شنونده و بر  
 انگیزتن احساس او نیست ، و خود را هنگامی موفق می یابد که شنونده

را از دنیای تعقل جدا کرده باشد و او را به دنیای احساسات درون  
برده باشد.

شمس قیس رازی نیز، در اشاره به صلاحیت ناقد در سنجش شعر  
به اعتبار «نیکویی لفظ و معنی»، شاعر را در این صلاحیت نمی بیند،  
زیرا که «شاعر نظم سخن به شهوت طبع خویش کند و شعر بر وفق حاجت  
ولایق صورت واقعه گوید»، و می افزاید که «شاعر در نظم خویش  
طالب خوش آمد باشد و عاقد جوینده به آمد بود». این رأی که حاصل  
تأملات یکی از سخن سنجان ممتاز گذشته است، خود انگای شاعر را  
به «احساس» و از آن ناقد را به «تعقل» نشان می دهد. شهوت طبع  
همان آرزویی است که شخص در نوعی از حالات انگیخته از احساس  
پیدا می کند. احساس نظریه «آرزو» دارد و تعقل نظر به «صواب».  
شاعر در موقعیتی است انگیخته احساسات و می خواهد یا «آرزو  
می کند» که چندان در این موقعیت بماند که بتواند همچون نقاش آن  
موقعیت احساسی و عاطفی را با کلامی رنگین تصویر کند. اما عاقد به  
هنگامی که همین اثرخیل احساسی را به بررسی می گیرد، اسباب  
بررسی او تعقل و اصولی است که از تجربه عقلی حاصل آمده است،  
و از آن تفکیک «صواب» و «عاصواب» را متوقع باید بود. شاید  
چیزی که طبع شاعر را خوش آید، آن نباشد که ناقد به تعقل «به آمد»ش  
تواند گفت. خوش آمدن بیشتر امری عاطفی است و از شور و جذبه ای  
فاشی می شود که «لذت» را ممکن می دارد، نه لزوماً «خیر» را، چنانکه

در «تخدير» لذت هست و خير نيست.

علم روانکاوي فعاليت ذهن آدمي را جاري از دو سرچشمه مي داند، يکي آگاهي و ديکري ناآگاهي، که در اولي ذهن در ارتباط با عينيات و واقعيات دنياي برون درآفات عمل مي کند و در دومي آن بخش از ذهن که داراي اندوخته هايي است پنهان از آگاهي، به واسطه امري محسوس در مجاورت بخش آگاه به فعاليت مي آيد و موقتاً ذهن آگاه را از فعاليت باز مي دارد. در اين فعاليت از ذهن است که شخص از زمان و مکان در حال بر رفته مي شود و با دنيايي نهفته ارتباط مي يابد که اجزايش از خاطره هاي شناخته و ناشناخته کودکي، از آگاهيهاي رانده شده به مخزن ضمير ناآگاه، از مايه هاي نژادي و فرهنگي و اساطيري و بسياري چيزهاي ديگر ترکيب يافته است و اين ترکيب چنان پيچيده است که چون آدمي از اين حال بيرون آيد، شايد بگويد: «از خود بي خود شده بودم»، و همين تعبير دنياي آدمي را به دو گونه مشخص، يکي «دنياي خودي» و ديکري «دنياي بيخودي» متمايز مي کند.

به عقیده فرويد، که فعاليت ذهن نا آگاه (unconscious)

(mind) را درسير فعلي و انفعالي حيات آدمي بسيار مهم و اساسي مي داند، الهام از همين «ذهن نا آگاه» سرچشمه مي گيرد. اما شور و جذبه اي که در خلق و نظاره اثر هنري بر آدمي عارض مي شود، در همه حال انکسخته از فعاليت ذهن نا آگاه نيست، هر چند که از دخالت آن



بی‌تأثر نمی‌ماند. این شور و جذبه که موجب لذت و انبساط و هیجان و حالاتی از این‌شمار می‌شود، در تسلط عقل نیست و فرمان از احساس می‌گیرد، و این همان حالتی است که خواجه نصیرالدین طوسی در مقایسه خطاب و شعر، از آن به «التذاذ و تعجب نفس» یاد می‌کند، که «انفعال» بهتر می‌تواند مجموعه آن حالات متضاد، اعم از شادی و اندوه، انگیختگی و آرامش و نظایر این‌ها را در بر گیرد.

نظامی عروضی سمرقندی نیز، آنجا که می‌گوید «شاعری صناعتی است که ... به ابهام قوتهای غضبانی و شهوانی را برانگیزد تا بدان ابهام طبع را انقباضی و انبساطی بود»، انقباض و انبساط را که دو انفعال متضاد است، ناشی از ابهام شعر می‌داند. ابهام در برابر ایضاح نمودار صورتی است که نه ذهن یا تعقل، بلکه احساس باید آن را دریابد، و احساس از ترکیب هنرمندانه و تخیلی اجزائی منفعل می‌شود که تعقل به واسطه تمایل به ایضاح آن را نمی‌پذیرد. موصوف کردن شعر به «سخن ابهامی» عمل تعقل است که امری ایضاحی است و از قیاس و استدلال و تجزیه و تحلیل به مقصود می‌رسد.

وقتی که شاعر یا ناقد گذشته اشاره به الهام می‌کند و نیز وقتی که خواننده عام یا خاص شاعر را از اهل الهام می‌شناسد، یک خصوصیت ممتاز شعر است که چنین تصویری را پیش می‌آورد و آن خصوصیت مایه احساسی و تخیلی شعر است که صورتهایی از عالم نامتعقل در برابر خواننده می‌پردازد، و خواننده که در هنگام خواندن شعر «ذهن آگاه»

را به فعالیت داداشته است و به مدد فعالیت عقل وارد دنیای احساس می‌شود، چون به آن حالت احساسی رسید و صورتهای خیالی را نظاره کرد، بی آنکه آگاه باشد، به مقایسه حال تعقلی خود در زمان قبل از خواندن شعر و حال احساسی و عاطفی خود در زمان بعد از خواندن شعر و منفعل شدن از آن می‌پردازد، و آن صورتهای مخیل و نامتعقل شاعر را حاصل الهام می‌شمارد. این ممارست شاعر در نازك خیالی و ورزش ذهن او در گریز از واقعیت به خیال یا ترکیب مخیلات از اجزای واقعیات است که خواننده را به تعجب می‌آورد، چندانکه خواننده، بی تأمل، شاعر را مرتبط با دنیای الهام می‌بیند و به خود می‌گوید «هرگز چنین صورتهایی در ذهن آدمیزاده‌ای غیر شاعر همچون من نقش نمی‌بندد». شاعر به مدد الهام به این صورتهای می‌رسد، حال آنکه شاعر نسبت به هر غیر شاعری تافته جدا بافته نیست و آنچه که او را از غیر شاعر ممتاز می‌کند ممارست او در احساس کردن متعقلات است و از این راه‌یابدار کردن ذهن ناآگاه خواننده و برانگیختن احساسات او با خیالهای نازك و رنگین و نیز بیان غیر استدلالی موضوعاتی که با تخیل می‌توان خواننده را در متن موقعیت آنها قرار داد تا منفعل شود، حال آنکه با توصیف تعقلی خواننده را می‌توان فقط از موقعیت آنها آگاه کرد.

این معنی را از مقایسه يك «خبر» که عمل تعقل است با شعری ساخته از همان خبر، که عمل مشترك تخیل و احساس است، به روشنی

می‌توان دریافت . مثلاً غاشقی در دوری از معشوق میل و حوصله دیدن  
هیچکس را ندارد . بهتر آن می‌بیند که چون از دیدار معشوق محروم  
است دیده بردیدار دیگران ببندد تا با خیال معشوق خوش باشد و این  
واقعۀ را چون به دیدار معشوق نایل شد ، چنین خبر می‌کند : «دور از  
تو حوصله دیدن هیچکس را نداشتم . ، و عماد فقیه کرمانی از در تخیل  
و احساس همین خبر را چنین شعر می‌کند :

تا خیال رخ زیبای تو آید در چشم  
مردم دیده من خانه ز مردم پرداخت .  
دل من معتكف خلوت سودای تو بود  
پیش از آن روز که جان در بدنم منزل ساخت .

در تفاوت آثار عقل و احساس بعضی از قدما دل را مرکز احساس  
و عقل را مرکز فکر می‌دانستند و یافتن حقیقت را از حضور دل  
می‌جستند و پای استدلال را چوبین می‌گفتند ، سخن را هنگامی مؤثر  
و منفعل کننده می‌شمردند که برخاسته از «دل» باشد . شعر برای بعضی  
از ناقدان گذشته سخن دل بود که خیالهای رنگین صوتی و تصویری و  
معنوی آن را می‌آراست . شاعر و ناقد هر دو بر احساسی و غیر عقلی  
بودن شعر معترف بودند و حتی آن را گاه در برابر آثار تفعل که  
« راست و صدق » است ، « کذب و دروغ » می‌خواندند ، چنانکه ابن  
یمین گوید :

ز آن بود کار شاعران بی نور  
که ندارد چراغ کذب فروغ ،  
راستی سخت زشت و بیمعنی است  
اجرتی خواستن برای دروغ .

و سنایی غزنوی ، هنگامی که از شعر به مفهوم خیالپردازی  
روی می گرداند و جانب حکمت می گیرد و دل به «تأویلات نطق انبیاء»  
می بندد ، که خاتم آنها گفت : والشعراء يتبعهم الغاوان ، شعر را  
غمزی بی رمز می شمارد ، که غمزاشاره به همه آثار تخییل دارد و رمز  
اشاره به معنی در حکمت :

رمز بی غمز است تأویلات نطق انبیا ،  
غمز بی رمز است تخییلات شعر و شاعری ؛  
هرگز اندر طبع يك شاعر نبینی حذق و صدق  
جز گدایی و دروغ و منکری و منکری .

اما مولوی که حکمت را با زبان دل بیان می کند ، احساس را  
که هادی او به منزل عشق و حقیقت است ، «مستی» نام می دهد ،  
و شعر و ضمیر شاعر و تصویرهای شعری همه را با این «مستی» در  
اتحاد می بیند :

سخنم مست و دلم مست و خیالات تو مست ،  
همه بر یکدگر افتاده و درهم نگران .

اما گاه که شاعر گذشته از در نقد درمی آمد ، از یاد می برد که  
پایه کار او بر تخییل و احساس است و بیخست در تعقل و استدلال پسای

می‌فشرد و به این ترتیب نشان می‌داد که در استفاده از کلمات و ارتباط مفاهیم آنها دقیق است و تشبیهات و استعارات را در بیان « احساس » مؤید به اعتبار های « عقل » می‌خواهد، و « تشبیهات کاذب و استعارات بعید و مجازات نادرست » را خلاف « منطق شعر » می‌داند. مثلاً غضایری مدیحه‌ای می‌گوید در ستایش از بخشش بیکران ممدوح و در آن می‌آورد که :

بس ! ای ملك ، كه جهان را به شبهت افكندی  
كه زر سرخ است این یا شكسته سنگ و سفال ،

و عنصری ، که نظر به جلب توجه ممدوح به مقام شاعری خود دارد، در قصیده‌ای به نقد سخن غضایری می‌پردازد و از جمله درباره همین بیت می‌گوید :

بس ، ای ملك ز عطای تو خیره چون گویند ؟  
كه بس نشان ملالت بود ز كبر و دلال ،  
ایا غضایری ، ای شاعری كه در دل تو  
بجز توهر كه بود جمله ناقصند و نكال ،  
دو نوع را تو زيك جنس می‌قیاس كنی ،  
مجانست نبود در میان زرو سفال .

و غضایری ایراد های او را در قصیده‌ای دیگر جواب می‌گوید تا به ایراد او در قیاس زر و سفال و استعمال مفضل به جای مفضول می‌رسد و پیدا است که دلایل او دلایل « شاعر » است ، نه از آن « اهل منطق » :

درست فاضل و مفضول باید از ره راست  
ضرورت است سروی و سرین گور و غزال،  
به زر سرخ و سفال اندرون چه داند گفت  
هر آنکه فرق شناسد میان شیر و شکال؛  
ز زر سرخ گرانمایه تر چه دانی نیز  
به گیتی اندر، یا خوار مایه تر ز سفال؟

و همین ناقد که قیاس زرو سفال را به واسطه عدم مجانست در شعر دیگری  
عیبی بزرگ می‌شمرد، خود در همان قصیده دروغی به چنین هیبت می‌گوید:  
گران عطا که پراکنده داد، جمع شود  
ز حد دریا بیش آید وز وزن جبال،

زیرا که این دروغ را «اغراق» می‌داند و از خصوصیات شعر و آن قیاس  
ساده را، چون در مقام ناقد از «احساس» بیرون آمده است و بر کرسی  
«تعقل» نشسته است، ناروایی داند، هر چند که در تعقل آن قیاس پذیرفته  
است و این اغراق سخت نادرست و خنده آور.

## موقعیت ادبیات در گذشته

تا اینجا نمایی دیدیم از چیزهایی که به مفهوم طبع و الهام و احساس و تعقل در ادبیات، به ویژه شعر، بر ناقدان ادبی و نیز شاعران و نویسندگان گذشته آشکار بود، و از چند اصطلاح کلی و معروفشان گفتیم که صفاتی بودند کلی و برگرفته از همان حیطه طبع و الهام یا مایه‌های اکتسابی و فربهی شاعری. اما ناقدان، که غالباً خود شاعر و نویسنده بودند، معیارهای سنجش خود را از نفس ادبیات معتبر زمان خود می‌گرفتند و ادبیات زمانشان متأثر از موقعیت نظام اجتماعی آنان بود. ناقدان در فضایی می‌زیستند که هوای آن آکنده از عطر و دود روابط طبقاتی جامعه بود، و آنان چنان در این فضا منفعل‌بی‌فعل می‌ماندند که عطرش مشام آنان را خوش می‌کرد، اما دودش را در نمی‌یافتند، حتی اگر قضاوت‌هاشان را مسموم می‌کرد و آفاق ذهنشان را تا حد اعتبارهای ستمگرانه نظام اجتماعی تنگ می‌داشت، و تازه محک این قضاوت‌ها را هم اعتبار یافتگی شاعران و نویسندگان در تالار عزل و نصب گردانندگان نظام به ناقدان می‌داد.

بعد از اسلام، در چند قرنی که فرهنگ ایران بابر خورداری

از فرهنگ غرب به پادرمیانی عرب دگرگون می‌شد، نظام اجتماعی نیز شکل به‌شکل می‌داد، اما نه آنکه در این سیر تحول اصول اسلام را در اداره عمومی جامعه پذیرفته باشد. مرکزیت حکومت شکسته بود، و در هر پهنه‌ای از این سرزمین قدرت پرستان ولذت جویانی بودند که در پناه خلیفه اسلام والقای که اوبا تأثیری بیش از فرمان حکومت به آنان می‌بخشید، همان نظام پیشین را باشکلی اعتبار یافته ازمظاهر اصول اسلام، برقرار می‌داشتند و در شکل تازه علم‌های ستم را با آیه‌های نازل لایتغیر می‌آراستند و آنچه را که تا آن زمان از يك مرکز تادورترین نقطه‌های به‌اشك و عرق آباد شده این سرزمین می‌رفت، از مرکزهای متعدد روان می‌داشتند و به این ترتیب ستم در سیر کواهتری روا می‌شد و با قدرت و شدت بیشتری اثر می‌کرد و در پناه مرکزیتی مذهبی و بیگانه اشك و عرق را به خون بیشتری می‌آمیخت.

هرچه از تسلط آن قدرت مذهبی بیگانه کاسته می‌شد، قدرتهای محلی به‌ظاهر مستقل استحکام بیشتری می‌یافتند تا آنجا که همه آثار استقلال يك حکومت فاعل مایشاء از آنها صادر می‌شد. این قدرتها همواره در جست وجوی حمایت از جانب حکومت مرکزی اسلام بودند تا بهتر بتوانند بر نومسلمانان مؤمن ایرانی فرمانروایی کنند، و بودند در اطراف آنان کسانی که در این ترفند هدایتشان می‌کردند تا ستمهای غیر اسلامی آنان را در آیه‌های حکم و آرایه‌های حدیث پنهان دارند. و نیز بودند کسان دیگری که با ایمانهای ساده خود نفوذ بیگانه را



نمی‌پذیرفتند و برای استقلالی به تمام از نفوذ قدرت و معنویت بیگانه تلاش می‌کردند و به اقتدار سرکردگان محلی دل می‌بستند، به این امید که با قبول ستم خودی در برابر نفوذ بیگانه، روزی به حاکمیت مطلق ایرانی هوشمند دادگر بر ایران و ایرانی نایل شوند، بی‌خبر از آنکه تلاشهای آنان هم به استواری ستم نظام گذشته در شکل جدید و به صورت پراکنده می‌انجامد.

یمین الدوله‌ها برای خوشایند خلیفه اسلام و دریافت لقبهای تازه، نان و جان ایرانی ساده‌مؤمن را در فتح بئخانه‌ها به هدر می‌دادند و جای بزرگمهرها را نظام‌الملکها گرفته بودند، که هر چند با توجه به دانش و فرهنگ نظامیه‌ها می‌ساختند، باز فتوی به مرگ اندیشه می‌دادند، و اندیشه اندیشه بود و در تلاش برای تحول و توسعه، چه مغایر با سرودهای تسکین بخش زمینی زردشت باشد، چه مغایر با سنت آیه‌های آسمانی محمد، که در هر دو حال نه آن نوآوران عهد بزرگمهرها و نه این آرایندگان و پیرایندگان آیین در عهد نظام‌الملکها، هیچیک نیتی جز تغییر نظام اجتماعی در جهت خیر و رفاه مردم نداشتند، با این تفاوت که چنین جنبشهای فکری در پیش از اسلام مستقیم‌آورد در روی قدرت‌والای داخلی می‌ایستاد و چنین آرایشها و پیرایشهای آیینی در بعد از اسلام با سلطه آسمانی بیگانه مقابل بود، که شمشیرهای زمینی‌اش را قدرتهای بومی در دست داشتند.

سر انجام از نفوذ قدرت بیگانه آنقدر کاسته شد که پیروی از

سنت در آن آیین نوهم برای قدرتهای بومی دیگر اسباب مهمی به حساب نمی آمد، و حال نوبت درگیری همین قدرتهای بومی بودبایت گسترش سلطه خود در سراسر ملك و نیز نوبت بیگانگان همسایه بود که باید با اسب و شمشیر جای حد و تکفیر بیگانه دورتر را می گرفتند. و اکنون سرزمین، میدان تاخت و تاز بود و مردم باید همچنان پشته را درنشاندن دانه در خاک خمیده کنند، چندانکه هنگام گشودن دستها به سوی آسمان در طلب باران، دعاشان باناله ای دردناک پیامیزد و در صحت ادای کلمات بیگانه، که جای کلمه های خودی را در همان دعاهاى کهن گرفته بود، شك کنند و ناگهان غبار تاختها و چکاچاك شمشیرها شك ایمانی آنها را به گریز در امنیت جانی بدل کند، و چون به کلبه های خود آیند همان يك مشت گندم اندوخته را هم به غارت رفته بینند، زیرا که از همین راه می شد سپاهیان دلاور دائم داشت و در تالارهای عزل و نصب سخاوت را از مرتبه آفتاب و باران در گذراند.

در چنین موقعیتی که با تغییراتی غیربنیادی قرنهای ادامه یافت، ادبیات ایران از همت فکری و هنری بلند پایگانی همچون رودکیها و ابوریحانها شکل می گرفت و در سیمای آثار ناصر خسروها و مولویها و نیز غزالیها و بابا افضلها تجلی می یافت تا به زمانی رسید که صائبها و کلیمها پایان آن دوره طولانی را که در بطن متشکل از چندین دوره متمایز بود، اعلام کردند. در سراسر این دوره طولانی هنر و ادبیات

و علوم در میان مردم عرصه‌ای نداشت و اگر می‌خواست بماند و بارور شود، باید درجایی به‌عرضه درآید که اجری نه برای حقیقت خود، بلکه برای اعتبار خود بستاند و با این اجر قوام و دوام خود را ممکن دارد.

زندگی روستایی و کشاورزی و دامداری، که اقتصاد جامعه بر پایه آن استوار بود، به‌تلاش مدام بخشی عظیم از مردم نیاز داشت. در واقع اصل کشاورزی و روستائینی بود و زندگی شهری را مراکز وصول و خرج باج و خراج تشکیل می‌داد. روستایی خود تقریباً همه وسایل اسباب زندگی ساده‌اش را فراهم می‌آورد و حتی از این فراورده‌ها به شهر نیز می‌فرستاد و از شهر اندک چیزهایی می‌ستاند که اگر هم نمی‌ستاند، چرخ زندگی ساده‌اش از گردش باز نمی‌ماند. بستگی روستایی با طبیعت او را چنان ساده نگاه می‌داشت که شهری گاه در برخورد با او به خود می‌گفت: «ده مرو، ده مرد را احمق کند»، اما همین روستایی هم بیت‌المال شهر را می‌انباشت، هم تنور شکم شهر را گرم می‌داشت، و شهر، اگر از بالا به آن می‌نگریستی، بازار تقسیم نعمتهای از روستا گرفته بود، و نیز صحنهٔ ربودن القاب و مقامات از چنگ یکدیگر و کار گزار شدن و به مرکز تقسیم نعمتها و غنیمتها نزدیکتر آمدن، و اگر بخت‌یاری کند، نقطهٔ اصلی این مرکز شدن. و میان همهٔ شهر های يك قلمرو فرماندهی معمولاً یکی بود که شهر شهر هами شد و بزرگی یافتگان شهر های دیگر را به سوی خود می‌کشاند،

زیرا که در هر شهر سپاهی می بودی یا کار گزار ، هنرمند می بودی یا صنعتگر ، فیلسوف می بودی یا طبیب ، شاعر می بودی یا مورخ ، یا هر چیز دیگر ، باید کمال کار و علو مقام خود را در شهر شهرهای جستی. آنجا بود که بیشترین نعمتها و بهترین غنیمتها گردد می آمد و اگر تو به آنجا راه می یافتی ، ستاره اقبالت روشن بود و نماند در روغن .

روستایی ، با مذهب و اعتقاد نو ، اگر دهقانزاده ای بود و از روستایان دیگر آسایش و اعتباری بیشتر می داشت ، زبان عربی را که زبان فرهنگ ایمانی او بود می آموخت ، و بیشتر که می رفت ، به فقه و اصول می رسید ، و اگر شیطان دانستن فریبش می داد ، به خریدن خانه آخرت بس نمی کرد و پی کسب علوم زمانه خود را می گرفت و گاه از فلسفه سر در می آورد ، که راهش از میان مذهب می گذشت ، اما همواره در آن نمی ماند . این روستایی دیگر ریشه باخته بود و باید در حرکت کمال می یافت و در حرکت کمال می بخشید و با اسکان در تالارهای عزل و نصب خوش می درخشید .

« استاد ابوالقاسم فردوسی از دهاقین طوس بود ... فردوسی در آن دیه شوکتی تمام داشت ... و از عقب يك دختر بیش نداشت » و امید او از به نظم کردن شاهنامه « آن بود که از صله آن کتاب جهاز آن دختر بسازد » و بافرخی و عسجدی و عنصری در صدر نشیند . با این آرزوها باید از « قریه باژ از قرای طابران طوس » به « حضرت غزنین »

« فرخی از سیستان بود، پسر جولوغ، غلام امیر خلف بانو، طبعی به‌غایت نیکو داشت و شعر خوش می‌گفت و خدمت دهقانی می‌کرد از دهاقین سیستان ». چون زنی بزرگ‌زاده گرفت « خرجش بیشتر افتاد و دبه و زنبیل در افزود. فرخی بی‌برک ماند، به دهقان نوشت که « مرا خرج بیشتر شده است، چه شود که دهقان از آنجا که کرم اوست غله من سیصد کیل کند و سیم صد و پنجاه درم تا مگر با خرج من برابر شود؟ » و جواب گرفت که « این قدر از تو دریغ نیست، و افزونی از این را روی نیست. » فرخی « مایوس گشت و از روندگان و آیندگان استخبار می‌کرد که در اطراف و اکناف عالم نشان ممدوحی شنود تاروی بدو آرد، آنوقت با « حله‌ای تنیده زدل بافتنه زجان » به چغانیان می‌رفت و امیر چغانیان را از او خوش می‌آمد و او را به خواسته بسیار می‌نواخت و در خدمت محمود غزنوی هم « کارش بدانجا می‌رسید که تا بیست غلام سیمین کمر از پس او » بر می‌نشستند. ۱۳

محمود سعد سلمان که اصلش از همدان بود، در خدمت سیف‌الدواله امیر محمود، پسر سلطان ابراهیم غزنوی، از هندوستان سر در می‌آورد و صاحب « ضیاع و عقار » می‌شد و حکمرانی می‌یافت، تا آنجا که شاعران دیگر مدحش می‌کردند و صله می‌گرفتند، و چون سلطان ابراهیم می‌شنید که پسرش « نیت آن دارد که به جانب عراق

برفود به خدمت ملک‌شاه ، از این سرکشی خشمش می گرفت و پسر را  
با اطرافیان‌ش به زندان می کرد ، از جمله مسعود سعد سلمان را که هم  
حکمران بود و هم مدح کننده پسر سلطان ابراهیم.<sup>۱۲</sup>

عنصری در دربار محمود چنان عزتی می یافت که چون محمود  
از کوتاه شدگی زلف ایاز اندوهگین می شد ، او بر بدیهه  
می گفت :

کی عیب سر زلف بت از کاستن است ؟  
چه جای به غم نشستن و کاستن است ؟  
جای طرب و نشاط و می خواستن است ،  
کاراستن سروز پیراستن است ؛

و سلطان محمود می فرمود « تاجواهر بیاورند و سه بار دهان او پر  
جواهر کنند. »<sup>۱۳</sup>

اگر مرد نامور ، طبیبی چون زکریای رازی می بود و امیر  
منصور بن نصر را « عارضه ای می افتاد و اطباء در معالجت آن عاجز می ماندند »  
و امیر او را می خواند و او از نشستن به کشتی می هراسید و از رفتن  
سرباز می زد ، « دست و پای او را می بستند و در کشتی می نشاندند » و به  
خدمت امیر می بردند.<sup>۱۴</sup>

اگر سلطان محمود خوارزم را فتح می کرد و می خواست که  
همراه غنائیم ، شاعران و نویسندگان و دانشمندان آن دیار را هم به  
غزنین آورد ، ابوریحانه‌های بیرونی باید به هیئت غنیمتی فرمانبردار

درمی آمدند و دربار سلطان را می آراستند، و اگر سرسختی می کردند،  
آنقدر در زندان می ماندند تا «سیرت می گردانند و بر وفق کار سلطان  
را تقریر می کردند».<sup>۱۲</sup>

و همین بزرگان سخن و دانش، چون در بارگاه مقام و عزت  
می یافتند، همواره نگران بودند که جای آنان را دیگران به عرضه  
هنر و علم بیشتر نستانند، و از این رو یا برای حریفان زورمند پاپوش  
می دوختند و فتنه می انگیزتند یا راه را با هزار ترفند برشناخته شدن  
دیگران می بستند، چنانکه انوری ابیوردی بادی بن جاه و دستگاه معزی  
در خدمت سنجر سخت انگیزته شد و خود را در مرتبه شاعری بسی  
برتر از او دید، حال آنکه در آتش فقر می سوخت. گویند که شاعران  
باید شعر خود را ابتدا به معزی می نمودند و اگر او می پسندید  
آنگاه شاعر به خدمت سلطان بار می یافت. انوری دو قصیده ساخت،  
یکی مضحك و بیعینی و دیگری سنگین و سنجیده با مطلع:

گردل و دست بحر و کان باشد،

دل و دست خدایگان باشد؛

و آن قصیده مضحك را به معزی نمود و معزی گمان کرد که با بردن  
انوری به خدمت سلطان او را از مضحکه این دلقک خواهد خندانید،  
ولی انوری چون به خدمت سلطان باریافت، قصیده اصلی را خواند و  
«شاه سنجر از طرز فصاحت و بلاغت او متعیر شد» و انوری در خدمت

او «قرب عظیم حاصل» کرد.<sup>۱۳</sup>

در تذکره‌ها و تاریخها و در بسیاری از رسالات و مقالات قدیم از این گونه داستانها فراوان می‌توان یافت، و اینها اگر همه عین واقعیت نباشد، خبر از واقعیات می‌دهد، زیرا که تا «چیز کسی» نمی‌بود، این همه «چیزها» گفته و باز گفته نمی‌آمد.

شاعر و نویسنده در چنین محیطی پرورش می‌یافت و برابر معیارها و ارزشهای این محیط مراتب ساختن و ساخته شدن را می‌پیمود. اگر دبیر می‌بود، باید مهارت می‌یافت «در مدح و ذم و حیل و استعطاب و اغراء و بزرگ کردن اعمال و خرد کردن اندین اشغال و ساختن وجوه عذر و عتاب و احکام و نثائق و اذکار سوابق» و اگر شاعر می‌بود باید «معنی خرد را بزرگ» می‌کرد و «معنی بزرگ را خرد و نیکو را در خلعت زشت» می‌نمود و «زشت را در صورت نیکو جلوه»<sup>۱۴</sup> می‌داد، و اگر مورخ می‌بود باید قدم به قدم همراه امیران، و نه همراه جامعه، می‌رفت و شرح ماجراهای جنگی و عشقی و فرمانروایی آنها را ثبت می‌کرد و چنان ثبت می‌کرد که امیریک ناحیه کوچک خود را در آن تاریخ امیرامیران جهان می‌دید، از همه فضایل و کمالات انسانی و بزرگی برخوردار و از همه

---

۱۳ - کتاب بحیره، فروزی استر آبادی، در مقدمه دیوان انوری،

به کوشش سعید نفیسی.

۱۴ - چهار مقاله نظامی عروضی سمرقندی



رذایل و فرومایگیها عاری .

ناقد و سخن سنج نیز در همین محیط می زیست و نظر به معیارها و ارزشهای رایج سخنبدانی و سخنوری همین محیط می دوخت . چون می دید که مدیحه هر چه غراتر ، سیم یابی شاعر افزوتر ، به شاعران پند می داد که « بدیهه گفتن رکن اعلی است در شاعری و بر شاعر فریضه است که طبع خویش را به ریاضت بدان وجه رساند که در بدیهه معانی انگیزد ، که سیم از خزینه به بدیهه بیرون آید ... و شعرا هر چه یافته اند از صلوات منظم به بدیهه و حسب حال یافته اند »<sup>۱۴</sup> ، و برای آنکه شاعر مجلس آرا باشد ، از اومی خواست که دلفکی پیشه کند و به او می گفت « حکایت و نوادر سخن و مضحکات بسیار حفظ کن و در پیش ممدوح گوی که شاعر را از این چاره نباشد »<sup>۱۵</sup> ، و دبیر را چنین راه می نمود که « حذاقت کاتب انشا در این فن وقتی به وضوح پیوندد که او بر تعیین مرتبه هر فرد از افراد ملوک و سلاطین و امراء و وزراء و اکابر و اصاغر و اعیان و معارف قادر تواند بود و القاب و دعا و خطابی که ملائم حال و فراخور قدر و وضع ایشان باشد تقریر و تخریر تواند کرد »<sup>۱۶</sup>

---

۱۵ - قابوسنامه کیکاووس بن وشمگیر

۱۶ - دستورالکاتب فی تعیین المراتب ، محمد بن هندوشاه نخجوانی

## شعر یا قصیده

به این ترتیب نثر نویسی به دروغپردازی در قالب الفاظ پراکنده و شعر به دروغپردازی در قالب الفاظ منتظم والاترین درجه خود را می‌شناساند. قصیده مطلوب‌ترین و نمایان‌ترین تجلیگاه هنر شاعری شده بود، به نحوی که گاه از مطلق قصیده مفهوم شعر را مراد می‌کردند. شمس قیس رازی، آنجا که در صنعت تفویف سخن می‌گوید و این صنعت را چنان به تعریف می‌آورد که گویی همه صفات «سخن مستحسن» در آن جمع است، ابتدا از شعر یاد می‌کند، چنین:

«تفویف آن است که بنای شعر بر وزنی خوش و لفظی شیرین و عبارتی متین و قوافی درست و ترکیبی سهل و معانی لطیف نهند ...»  
و آنگاه جای شعر را به قصیده می‌دهد چنین:

«والفاظ وقوافی در مواضع خویش متمکن باشد و جمله قصیده يك طرز و يك شیوه بود و عبارت گاه بلند و گاه پست نشود ...»

همچنانکه کلمه شعر و صنایع شعری و طرز شعر از عرب اقتباس

شده بود، این اقتباس اصلهای فرهنگی خود را نیز به شعر فارسی وام داد و معروفترین این اصلها مدح و ذم و رجز و تغزل بود، که همه در قالب قصیده جمع می آمد. شاعر قصیده را وسیعترین میدان زور آزمایی در اندیشه و احساس و سخن پردازی می دید. قصیده را با شعر آغاز می کرد در « صفت جمال محبوب و شرح احوال عشق و محبت » یا در « محنت ایام و شکایت فراق و وصف دمن و اطلال و نعت ریاح و ازهار » یا در تصویر اندیشه های عرفانی، حکمت، اخلاق، دریافتهایی گاه اجتماعی، امامخدوش در تنگنای تمتع فردی، یا در چیستان و لغز و امثال اینها، و آنگاه به مدح گریزمی زد، و اینجا بود که به هم می بافت بزرگترین دروغها را، بی هیچ ارتباطی به ممدوح، چنانکه اگر بخواهیم از روی مدحها تصویری از ممدوحها پیردازیم، همه آنها به يك شکل و شمایل و يك حد و فضایل درمی آیند. به چند قصیده از چند شاعر با زمانهای بسیار متفاوت می نگریم و خطوط اصلی این قصیده ها را در نمودن سیمای ممدوحهای معین بایکدیگر می سنجیم:

۱ - مسعود سعد سلمان، شاعر قرن پنجم هجری (۵۱۵ - ۴۳۸)،

در چند قصیده، سیف الدوله محمود را، با چنین صفات و فضایل و کمالاتی  
سیما می بخشد:

زهی بدعالی امرت اسیر گشته قدر

زهی به نافذ حکمت مطیع گشته قضا

زهی سپهر به اقبال توفکنده امید  
زهی زمانه به فرمان تو بداده رضا  
زهی سخای مصور به روز بزم و نشاط  
زهی قضای مجسم به روز رزم و وغا  
هزار شیری بر باره روز جنگ و نبرد  
هزار بحری بر تخت روز جود و سخا  
زمین نماید با قدر و رای تو گردون  
شمر نماید با طبع و دست تو دریا  
به رفت کین تو بر آب ، از او بخواست غبار  
گذشت مهر تو بر نار ، از او بخواست گیا ...

چو ابر دولت و مهرش بقا بارد که مجلس  
چو باد هیبت و کینش فنا آرد که هیجا  
شب نیکو سگال او شده چون روز رخشنده  
چنان چون روز بد خواهش شده همچون شب یلدا ...

نه حکم او به تهور ، نه عدل او به نفاق  
نه حلم او به تکلف ، نه جود او به ریا  
همیشه جوتا در آسمان کمر بسته است  
از آنکه خدمت رای تومی کند جوتا

مگر که پروین بر آسمان سپاه تو شد  
که هیچ حادثه آن را زهم نکرد جدا .

۲ - رشیدالدین وطواط ، شاعر قرن ششم هجری (۵۸۴ - ۴۷۶)

در چند قصیده، در مدح علاء الدوله اتسز ، گفته است :

ز جود او گرفته فیض جود ابر در نیسان  
ز رأی او ربوده نور قرص مهر در جوza  
نه يك شاهى ، كه صد شمسى ، همه رخشنده در مجلس  
نه يك شاهى ، كه صد جیشی ، همه جوشنده در هیجا  
تویی كل و چو اجزایند شاهان بنی آدم  
به آخر سوی كل خویش باشد مرجع اجزا ...  
شاهی كه بود قدرش با مرتبت گردون  
شاهی كه بود دستش با مكرمت دریا ...

زبان بگشاید مدحت را همه اجسام چون سوسن  
میان بر بسته امرت را همه اجرام چون جوza  
نه با امرت قضا مسرع ، نه با حکمت قدر قادر  
نه با حلمت زمین ساکن ، نه با قدرت فلك والا ...

نیست در روی زمین يك پادشه با قدر تو  
آسمان در خدمت تو پشت از آن دارد دوتا  
جز به عدل اندر زمین راضی نباشد ، لاجرم  
آسمان در بندگی داده است حکمت را رضا .

۳ - امیر معزی نیشابوری ، شاعر اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری ، که از جمله ممدوحان ، مداح سلطان سنجر سلجوقی بوده است ، در چند قصیده ، این سیما را از او می‌پردازد :

ماهان بزمگاهت در کف گرفته کیوان  
مریخ و اربسته هر يك میان به جودا  
تو عادل و دانا و ز عدل و دانش تو  
هم ملك شد مزین ، هم فتح شده هیا  
از هیبت تو آخر چون آب گشت آتش  
وز دولت تو آخر چون موم گشت خارا ...

جود و عدل تو شناسم زندگانی را سبب  
راست گویی جود تو آب است و عدل تو هوا .

۴ - خواجوی کرمانی ، شاعر قرن هشتم هجری (۷۵۳ - ۶۸۹) ، در قصیده‌ای در مدح امیر مبارزالدین محمد ، گفته است :

... که ای سپهر جنابی که شاه قبه مینا  
کمر ز منطقه بندد به خدمت تو چو جودا  
به روز بزم گدایت هزار قیصر و خاقان  
به گاه رزم اسیرت هزار بهمن و دارا  
به روز معرکه خنجر کشان قلب سپاهت  
به حمله گردن تنها بر آورند به تنها.

۵ - سلمان ساوجی ، شاعر قرن هشتم هجری ( ۷۷۸ - ۷۰۹ )

در ستایش سلطان اويس ، چنین آورده است :

سحاب همت او گرفکندي بر جهان سایه  
زمین را بودی از خورشید گردون نیز استغنا  
دو سلطانند در ملك مروت دست وطیع او  
که داد آن ابر را ادرا و داند این بحر را اجرا  
بساط مجلس عدلت جهان را ملجأ و مرجع  
بسیط عالم قدرت ملك را مولد و منشا ...

گرد سهپت خاک زند در رخ خورشید  
موج کرم ت آب کند زهره زهرا  
عدل از روش رای تو آموخته قانون  
روح از اثر لطف تو اندوخته احیا  
آنجا که کند لشکر بدخواه سیاهی  
شمشیر تو چون صبح نماید ید بیضا ...

هر کجا تیفت همی گرید همی خند داجل  
هر کجا کلکت همی نالد ، همی نالد سخا .

۶ - انوری ابیوردی ، شاعر قرن ششم هجری ( ۵۸۴ - ۵۲۰ )،

در مدح ابوعلی حسن آل نظام ، چنین گفته است :

سپهر رحمت و کوه وقار و بحر سخا  
 بهاء دین خدا آن جهان قدر و بها  
 کشد به کلك خطا بر خط قضا و قدر  
 نهد به نطق حنا بر کف صواب و خطا  
 ایا به پای تو یازان فلک به دست ادب  
 ویا به سوی تو ناظر قضا به عین رضا  
 خجل ز رفعت قدر تو رفعت گردون  
 غمین ز وسعت طبع تو وسعت دریا  
 نواهی تو ببندد همی گذار قدر  
 اوامر تو ببندد همی عنان قضا  
 سحاب لطف تو گر قطره بر زمین بارد  
 حدید و سنگ شود مستعد نشو و نما ...  
 به سعد و نحس فلک ز آن رضا دهند ، که او  
 به خدمت تو کمر بسته دارد از جویا  
 به در که تو فلک را گذر به پای ادب  
 به حضرت تو قضا را نظر به عین رضا .

۷- وقایع شیرازی، شاعر قرن سیزدهم هجری (۱۲۷۰-۱۲۲۲)

که پس از هشت قرن خطای یگانه کردن ویگانه دانستن شعر و قصیده  
 را تازه کرد ، در مدح محمد شاه قاجار گفته است :

دارای جهانستان محمد شاه

کز هر دو جهان فزون بود تنها



اجزای وی است هر چه در گیتی

با کل چه برابری کند اجزا

نه ملك مخلص ترا مقطع

نه ذات مؤید ترا مبدا

از دشنه تو که تشنه خون است

بس کشته که پشته گشته در هیجا

توقیع ترا قدر برد فرمان

فرمان ترا قضا کند امضا

شیر است به روز جنگ تو روبه

موم است ز زور جنگ تو خارا

فوجی ز صف سپاه توانجم

موجی ز کف نوال تو دریا

مهر تو ز صلب سنگ رویاند

چون باد بهار لاله حمره .

این قصیده ها را بایک قافیه گزیدیم ، و از هر شاعر را در مدح يك  
ممدوح ، تا هم نشان دهد که چگونه شاعران از قالب وقاعده در هدایت  
اندیشه یاری می گرفتند ، هم دایره مقایسه محدود شود به ممدوح  
واحد و امکانات برابری که قافیه یکسان و وزنهای تقریباً مشابه یا  
نزدیک به شاعر می داده است . اجزائی که در این نمونه ها برای مقایسه  
در پیش داریم يك از آن هزاری است که قصیده سرایان در انواع

وزنها و قافیه‌ها و ردیفها داشته‌اند، اما همین مقایسه می‌تواند معیاری آینه‌وار برای تماشای صورت کامل قصیده‌ها به دست دهد.

می‌بینیم که شاعران همه، در هر عصری و در باره هر ممدوحی، از همت او می‌گویند و شجاعتش، عدلش، مهر و کینش، سخاوتش، سپاهش، خلق و خویش، و همه برای تشبیه و استعاره ابر و دریا را دارند و قضا و قدر را، زمین و سپهر را، پروین و جوزا را، آتش و آب را، و می‌بینیم که هیچ‌یک از شاعران ذهنیت مشخصی ندارد، صنعتگر است نه اندیشمند، همچون قالبیاف، طرحها و کل و بوته‌ها و رنگها تقریباً در کار همه آنها ثابت، و اگر تغییری و گسترشی پیدا شود یا این تغییر نشانه کوتاهی همت و تنگی میدان ممدوست و مهارت است یا این گسترش نشانه تأمل بیشتر هنرمند در همه طرحها و نقشها و رنگهای گذشته و احتمالاً یافتن طرحی، نقش یا رنگی تازه، و این تازه‌گی هم بدیع نیست، آثار تقلید در آن سخت آشکار است: اگر برای شاعری «گذشتن مهر ممدوح بر آتش» از آن گاه می‌رویاند، «برای شاعر دیگر» «گذشتن مهر ممدوح بر سنگ از صلب آن همچون بادبهار لاله حمرا می‌رویاند»، چنانکه در قالی‌بوم را به جای سرخ نیلی کنند و از یک ساق خمیده پیچ در پیچ علاوه بر گل سوری و شیپوری، لاله‌نیز برانگیزند.

قصیده‌سرا تفکر می‌کرد، اما نه در انفس و آفاق، نه در انسان و جهان، بلکه تنها در صورت و خاصیت اشیاء و ارتباط و آثار آنها

چنانکه در الفاظ قابل رؤیت باشد . الفاظ دیگر حامل معنایی برای انگیزختن تفکر نبودند ، خطها و رنگهایی بودند برای نقاشی صوتی و این تصویرها که ساخته می شدند در ماهیت و نوع در ردیف قالی کاشان و کالای ششتر و دیبای رومی بودند و برو بالا و در و دیوار را می آراستند ، چنانکه پریر و یان سیمین غبغب و کوه سرین هوسها را ، سیم ساده و زرناب و لؤلؤ لالا و دریتیم جامه و اندام را ، مشک و عود و عنبر و کافور سوده مشام را و بنفشه و سوری و ضیمران و سنبل باغ را . اوقات بزرگان در تالارها مطابق بر نامه ای متنوع صرف می شد ، گاه دستها بر موی میان حلقه بود ، گاه می ارغوانی در جام پیروزه می گرفت ، و گاه چشمها و کوشها به بانگ دف و نغمه چنگ نواخته می شد یا به تماشای همین نقشها و نگارهای صوتی قصاید . کبک و تیهو و باده اسباب تفنن شکم بود و قصاید اسباب تفنن گوش و هوش . شاعر هنگامی که طومار قصیده می کشود ، درست به شعبده بازی می ماند که بساط شعبده بکشد . اسباب شعبده او طنطنه و طمطراق الفاظ و رنگ و نوای تشبیهات و استعارات بود .

ناقد سخن باید با چشم و گوش بر دقایق این شعبده توجه می کرد و ابزارهای آن را می شناخت و از مجموع آنها اصول و قواعدی بر می گرفت و آثار شعبده تازه آمدگان را با آنها می سنجید و به قدرت وضع آثار حکم می کرد . کتاب المعجم فی معائیر اشعار العجم کوبی از ابتدا تا به انتها نقدی است فنی و ساختمانی در باب قصیده و تنها در

يك جا از غزل و رباعی در مقام دو نوع مستقل شعر به اختصار سخن می گوید، و انواع دیگر شعر را در گسترش قالب و تحول شکل قصیده می داند، و قصیده در دیوان شاعران، چه با نسیب و تشبیب آغاز شود، چه در حدیث نفس و چه در شرح محنت ایام و وصف طبیعت، اغلب «مدیحه» نام گرفته است.

اما در هر دوره اندیشمندان سخنسرایی نیز بودند که طبعشان پرورده طمع نبود تا شاعری را قصیده سرایی و قصیده را مدح بدانند. اینان در دوره ای که شعر فارسی در قصیده سازی و حماسه پردازی و منظومه سرایی به اوج قدرت و کمال خود می رسید، کم بودند، و شمارشان در عصر جنبشهای فکری و مذهبی افزونی گرفت، و در این عصر بود که ناصر خسرو به حکمت می پرداخت و مولوی به عرفان و سعدی به اخلاق و تربیت و حافظ به عشق و عرفان و امور اجتماعی، و کسانی همچون سنایی از مدح روی می گردانند و از شاعر بودن خود، با مفهوم یگانه شاعری و مدیحه سرایی، احساس خفت می کردند و می گفتند:

این زبان از بن بیر تا فاش نکند بیهده  
سر سر عاشقان در پیش مشتی سرسری  
ز آن فصاحتها چه سودش بود چون اکنون زحق  
«اخشو فیها» شنید اندر جهنم بختری

شاعری بگذار و گرد شرع گرد ، از بهر آنك  
شرعت آرد در تواضع ، شعر در مستکبری .

در حکایتی که در باب تغییر حال سنایی آورده اند ، خوب  
اشمئزاز فهیمان را از چهره شعر به مفهوم قصیده با لقب مدیحه نشان  
داده اند . هنگامی که سنایی قصیده ای در مدح سلطان ابواسحاق ابراهیم  
غزنوی آماده کرده است و به حمام می رود تا پاك و آراسته به خدمت  
ممدوح در آید ، مرد گلخنی و مجذوبی مشهور به دیوانه لایخوار در  
حمام با ظرفی سفالین به شراب خوردن مشغولند . دیوانه لایخوار  
می گوید: « بده به کوری چشم سنایی شاعر که نداند خدا او را برای  
چه آفریده و او پیوسته روزگار خویش به ستایشگری صرف کرده و  
به خوش آمد دیگران می گذراند ، گزافی چند در کاغذ نوشته که  
به هیچ کار نمی آید ... » و همین سخن سنایی را تنبیهی می شود و  
او راه « فقر و شیوه سلوك » در پیش می گیرد تا « به مرتبه بلند »  
می رسد . ۱۷

بر قصیده سرایان بدیهی بود که شعر نوعی پیشه است ، پیشه ای  
که اگر مهارت در آن رنج آور است ، در عوض گنج در پی دارد . شعر  
برای آنها ساختن يك اثر فنی بود که با عذاب ذهن ممکن می شد ،  
چنانکه انوری ایبوردی گفت :

خون من بده سخن فراز آیم  
 خواهم که قصیده‌ای بیارایم  
 ایزد داند که جان مسکین را  
 تا چند عنا و رنج فرمایم  
 صد بار به عقده در شوم تا من  
 از عهدۀ يك سخن برون آیم<sup>۱۸</sup>

واژ بیانش پیداست که آنان قصیده را به طبع و الهام و احساس نمی گفتند،  
 آن را می آراستند و برای ساختن يك بیت و به کار گرفتن يك قافیه  
 مطلوب صد بار به عقده در می شدند، نه به عقده اندیشه و احساس، به عقده  
 الفاظ و صنایع؛ و نیت شعرا در این کار چیزی جز صله خواستن نبود که  
 تاقمر گدایی نزول می یافت، تا آنجا که همان انوری می گفت:

عادت طرح شعر آوردند  
 قومی از حرص و بخل کننده خویش  
 نام حکمت همی نهند آنگاه  
 بر خرافات و ژاژ ژنده خویش  
 پیش همچون خودی ز سیلی آز  
 سرکی پیش در فکنده خویش.

حوزه فکری و احساسی شعر چنان تنگ بود که جز مدح و هجو و  
 غزل و مرثیه در آن جای نمی گرفت. غزل برای دل بود و مدح و هجو  
 و مرثیه برای شکم، مگر هنگامی که مرثیه آبی می بود که شاعر  
 برای ازدست رفته‌ای از آن خود بر آتش دل می پاشید، و اگر با آن

---

۱۸ - این شعر در دیوان سنایی نیز آمده است.

همه صنعت که در کار مرثیه می کرد ، مشت بر سینه می گوید و خاک بر سر  
می افشاند ، شاید صداقت تأسف و صمیمیت درد از آن آشکارتر می بود.  
از مرثیه که پرداختن به آن در دست ضرورت بود می گذریم ، و هجو  
را آن روی سکه مدح می گیریم ، و می بینیم که حوزه مضامین شعر در  
نزد قصیده پردازان در واقع همان «مدح» است و «غزل».

## مدح

مدح اساساً سخنی است برای فروش، و چنانکه گفته شد، در بافت هنری به قالی شباهت دارد و از صنایعی که بیشتر عرصه آنها قصیده است می‌توان دریافت که شاعران و ناقدان نیز از آن برداشت صنعتی داشته‌اند. شمس قیس رازی، در آنجا که نقد شعر را کار ناقدان متبحر می‌داند و با شاعرانی که می‌گویند «نقد شعر شاعران مجید توانند کرد و جز ایشان را نرسد که در رد و عیب آن سخن گویند»، نا همراهی می‌کند، شعر را، که البته از دید او در اوج قدرت خود قصیده می‌شود، به جامه در معنی پارچه تشبیه می‌کند و می‌گوید: «این غلط است، از بهر آنکه مثل شاعر در نظم سخن همچون استاد نساج است که جامه‌های متقوم بامد و نقوش مختلف و شاخ و برگ‌های لطیف و گزارش‌های دقیق و دوال‌های شیرین در آن پدید آرد، اما قیمت آن جز سمساران و بزازان، که جامه‌های بیش بها از هر نوع و متاع هر ولایت بردست ایشان بسیار گذشته باشد نتوانند کرد...» ناقد به واسطه کالا شمردن سخن و توجه او به ظرافت‌های صنعتی یا هنری آن در بحث از عمل شاعر ناخودآگاه او را به نساج مانند می‌کند. این مثل حاکی از آن است که شعر تنها



در قالب پرداخته خود به دید ناقد می آید، نه در جوهر که اندیشه است و احساس، و ناقد باید آشنا به حال و هوای دنیای آن باشد تا بتواند به داوری در باره آن بپردازد. شاعر حتی اگر قصیده ای در مدح و برای راه یافتن از روستایی در سیستان به بارگاه چغانیان ساخته باشد، خود بسی نیکتر می داند که چه کرده است تا ناقدی که می خواهد در مقام سمسار و بزازه بافته او بنگرد، زیرا که:

هر تار اوبه رنج برآورده از ضمیر،  
هر پود اوبه جهد جدا کرده از روان؛  
این حله نیست بافته از جنس حله ها،  
این را تو از قیاس دگر حله ها مدان؛

ولی ناقد گذشته معتقد است که جز سمساران و بزازان، یعنی ناقدان «ندانند که لایق خزانه پادشاه و شایسته کسوت هر نوع از طبقات بزرگان کدام باشد و هیکچس جولاه را نگوید که بهای این جامه بکن، و جولاه اگر بهای جامه خویش کند، از حساب ریسمان و ابریشم و زر رشته و روزگار عمل خویش در نتواند گذشت، الا که بزازی کرده باشد و جامه شناس باشد.» و اینجا نیز ناقد نظر به خزانه پادشاه دارد و طبقات بزرگان، و هر چند که از در مثل در آمده است، راهبر اندیشه او در یافتن مثل مایه جهان بینی اوست، که در آن ارتباط شعر و روح انسان و موقعیت اندیشه و احساس در سیر معنویت روشن نیست. در قصیده بیشتر شاعران و ناقدان در قافیه بندی می نگرستند و صورتگری معانی بارنگها و آهنگهایی که قافیه ها فراهم می آوردند، و کم بودند

قصیده سرایانی که پیش از آغاز نظم قصیده در ذهن به احساس انگیزه خوداندیشه‌ای به‌شور آمیخته از دیدها و دریافتهای تازه از انسان و جهان و ارتباط آنها، به‌شکفتن داشته باشند. در این باره در گفتار از «قافیه» یاد می‌کنیم.

ناقدم که در اصول خود بر «طریق افاضل شعرا و اشاعر فضلا» تکیه داشت، کار مداح را به قواعدی که می‌گذاشت آسان می‌کرد و از او، که برای مدح به‌اندیشه و احساسی نیازش نبود، می‌خواست که «در رعایت درجات مخاطبات و وجوه مدایح به اقصی الامکان بکوشد، ملوک و سلاطین را (هر که و هر چه باشند) جز به اوصاف پادشاهانه ... نستاید، وزراء و امراء را (هر که و هر چه باشند) به اواد تیغ و قلم و طبل و علم مدح کند، و سادات علماء را (چه عالم باشند، چه عالم نما) به شرف حسب و طهارت نسب و وفور فضل و غزارت علم و نزاهت عرض و نباهت قدر بستاید ...»<sup>۱۹</sup> و امیرالملک سیدمحمد صدیق حسن خان که خود را سخن‌سنج می‌دادند، در «شمع انجمن» شاعر را به آوردن مطلع نیکو اندرز می‌دهد، زیرا اگر «در غایت حسن جلوه‌گر است طبیعت از آن در اهتزاز می‌آید و سامعه حظ برداشته و مشتاق سخن آینده می‌شود و اگر قضیه بر عکس است، طبیعت رم و سامعه از ظهور خلاف متوقع بی‌حظ شود» و در حسن طلب او را می‌آگاهاند که «شاعر در استحصال مقصد از ممدوح نوعی سحر

---

۱۹ - الممجم فی معانیر اشعار المعجم، شمس‌الدین قیس رازی.

بیانی و افسونکاری به عمل آورد، بروجهی که بخیل را کریم و ممسک  
 را سخی گرداند و به حسن مقال و لطف مثال کار از پیش برد .  
 پس قصیده در نزد شاعران مداح ، کالایی فروشی بود که مفلسی  
 را به نوا می رساند یا با نوایی را به شوکت و حشمت ، و این کالا باید  
 سخت ظریف می بود و به همه ترندهای هنری پرورده . سیف فرغانی ،  
 در کنار قصاید اخلاقی و اجتماعی غزل عرفانی و اخلاقی نیز خوش  
 می سرود ، و در غزل به معشوق زمینی و نیز آسمانی نظر داشت و در  
 این باب می گفت :

سیف این همه اشعار به خود گفت ، اگر گفت ،

مست تو شد این عربده می کرد ، اگر کرد ؛

افلاس شاعر مداح را موجب سخن فروشی می دانست :

از آنکه شاعر مفلس سخن فروش بود ،

به دور حسن تو گویم سخن چو قاعده نیست .

شاعر همینکه خود را در قافیه بستن و صور خیال در پیوستن  
 اندک مایه ای می یافت ، و به قول شمس قیس رازی « سخن موزون از  
 از ناموزون ( می ) شناخت و قصیده ای چند کثر مزیاد ( می ) گرفت و از  
 دوسه دیوان چند قصیده در مطالعه ( می ) آورد ، به شاعری سر بر می آورد »  
 و به جست و جوی ممدوحی می شتافت ، و اگر نمی یافت بانگ شکایت  
 سر می داد و همچون اوحدی مراغی می گفت :

جهان خالی است ، من در گوشه زانم ،

مروت قحط شد ، بیتوشه زانم .

اگر بودی چنان چون بود از این پیش

بزرگی ، کو بدانستی کم از بیش ،

چرا بایستی «ده نامه» گفتن ؟

چو خامان درد دل باخامه گفتن ؟

کی از ده نامه ای نامم بر آید ،

ز هر بیهوده ای کامم بر آید ؟

چو دریا پر گهر دارم ضمیری ،

ولی گوهر نمی جوید امیری .

سخن را چون خریداری ندیدم ،

به از ترك سخن کاری ندیدم .

شاعر بیتوشه مانده است . ضمیر او ، که باید حافظه اش باشد ،  
اندوخته ای از قافیه بندی و صور خیال پیوندی دارد ، اما امیری  
نمی یابد تا از آنها قصیده ای کند و نزد او برد . فرصتی می یابد که  
بنشیند و منظومه ای به نام « منطق العشاق یاده نامه » بسازد ، و این  
چیزی است که « دلش از اومی خواهد » ، اما می داند که با این اثر  
نامش بر نخواهد آمد و آن را « بیهوده گفتنی » می خواند که او را  
به کام نخواهد رساند ، و چون مانند خیل قصیده سرایان در پی نان و  
نام است ، و برای آن گونه سخن « خریداری » نمی بیند ، از « ترك  
سخن کاری بهتر » نمی شناسد . و شاید از همینجاست که حزین لاهیجی  
در مقام شعر می گوید : « مرتبه پست آن نهایت بی قدر و سافل ، بل بی قدر

کننده و نازل سازنده قائل است ، و صنف وسط تضییع اوقات و وجود و عدم آن در پله مساوات و ارتکاب کامل آن ، اگر از لب و کام پاک نفسی درآید ، در روزگار بی تمیزی بيمصرف و بیسود است .»

و يك بار كه شاعر ، به جای مدح بيمعنايان سخن ناشناس ، از شاعری دیگر مدح می کند ، برای آنكه دوست شاعر به تعجب نیاید و از خود نپرسد كه چرا چنین قصیده‌ای را بی امید «صله» به هدر داده است ، شعر را آب و آتش می داند ، كه تنها سزاوار اصل و سرچشمه آن ، یعنی خود شاعر است ، چنانكه سنایی در ستایش مختاری غزنوی می گوید :

شاعر از مدح تو گوید ، چه عجب داری ، از آنك  
از زمین آب به دریا شود ، آتش به اثير .

و شاعری دیگر ، ابن یمین فریومدی ، كه بیش از بسیاری از شاعران توجه به زندگی انسان در درون و برون داشته است ، از خست طبع ممدوحان و جهل نفس آنان خشمش می گیرد ، و چون علاوه بر قافیه بندی ، «تاب آتش فكر» هم «جگر او را تفته» می دارد ، چنین می گوید :

مهارت در سخن دارم ، ولی نتوان

ز تاب آتش فكرت جگر تفتن

به مدح آنكه باشد حاصل عمرش

بسان گاو خوردن یا چو خر خفتن ؛

وسنایی غزنوی ، که ذهنش به حکمت گرایش دارد و جانش به  
عرفان ، چون ممدوح را در دهش قاصر می بیند ، مدح بی صله را تنها  
در خور انسانی می داند که درمهری خردمند و بزرگوار باشد :

خواهد که شاعران جهان بی صله می  
باشند پیش خوانش دایم مدیح خوان ،  
الحق بزرگوار و خردمند مهتری است  
کو را کسی مدیح برد ، خاصه رایگان .

و کارمدح دادن و صله خواستن به جایی می رسد که ناظم سخن برای  
درخواست هیزم و روغن و کاه و جو و شراب و دیگر چیزها ، نه از  
ممدوحان بزرگ ، بلکه از در و همسایه ای مستغنی ، قصیده می فرستد  
و قطعه ، از جمله انوری ابیوردی ، تنها در میان قطعات خود و تنها برای  
درخواست شراب نزدیک به پنجاه قطعه کوتاه و بلند دارد ، و اینها هم به  
اعتبار وزن و قافیه در دیوانش آمده است . پایگاه نظم را در سخن تا به  
این جایگاه فرود آورده بودند که جز با صور خیال در سخن موزون و مقفی  
نمی توانستند پیغام بفرستند یا دشنام ، شاید به همین سبب بود که همین  
انوری ابیوردی ، بازبان بسیاری از همدردان خود می گفت :

شمر دور از توحیض مردان است  
بعد پنجاه اگر ببندد به ؛  
مرد عاقل به ناخن هذیان  
جگر خویش اگر نرندد به ؛

زیرا که شعر را در چنان پایگاه خفیف و حقیری حیض مردان می دانست  
و یائسه شدن را بر آن روانی شمرد، چه آنگونه سخن در بافتن، رنیدن  
جگر به ناخن هذیان بود، و هنگامی که هذیان مدح نام و نان نمی آورد،  
شاعر سکه مدح را می گرداند و روی هجو آن را آشکار می کرد،  
و هجو دو نقش داشت، یکی با ظاهر و باطن ذم و دشنام و دیگری با ظاهر  
نقد و باطن حسادت و رقابت.

## هجو

نقد در مفردات شعر و تناسب تشبیهات و استعارات و نیز جمال و کمال صورت قصیده بیشتر به وسیله شاعران انجام می گرفت. یا شاعران که شعر خود را به یکدیگر می نمودند، دوستانی همپایه بودند و از گذر این دوستی و اعتقاد بد و خوب شعر یکدیگر را در خلوت یا مجلس خالی از اغیار بر می گفتند، یا این گونه نقد را در غیبت شاعر و در مجلس اغیار مرتکب می شدند؛ گفتیم مرتکب، زیرا که چنین نقدی را نیت جز شکستن رونق بازار شعر رقیبان نبود.

ناقد غیر شاعر، که جنگ شاعران را می دید و انگیزه آن را یا حسادت می دانست یا به در کردن رقیب از میدان، و اغلب به طریقی ناجوانمردانه، آنها را چنین اندرز می داد: «نباید که هیچ عالم خوشتندان بر رد و عیب هر شاعر دلیری کند و در رکاکت لفظ و سخافت معنی آن با او دم زند، الا که واثق باشد به آنکه آن شاعر سخن او را محض شفقت و عین به آموزی خواهد شناخت و از آن مستفید و مسترشد خواهد بود، چون جاهلی شیفته خویش و معتقد شعر خویش شد، به هیچوقت او را از آن



اعتقاد باز نتوان آورد و عیب شعر او را با او تفریر نتوان کرد و حاصل ارشاد و نصیحت او جز آن نباشد که از کوینده برنجد و سخن او را بهانه بخل و نشان حسد او شمارد ، و روا باشد که از آن غصه بیهوده گفتن در آید و هجونیز آغاز نهد ...»<sup>۲۰</sup>

شاعرانی که استحکام مقام خود را در پیشگاه ممدوح متکی به انسجام سخن خود می دانستند ، علاوه بر ضایع کردن قدر سخن رقیب در محضر ممدوح به یمن تأیید سخندانان یا مقامداران حاضر ، در قصاید خود نیز ممدوح را به پذیرفتن مدح نامعقول آنان دعوت می کردند ، چنانکه نمونه اش را در مورد عنصری در نقد سخن غضایری دیدیم ، که ناقد « بس گفتن » مادح را در برابر بیکرانی عطای ممدوح ، « نشان ملالت » و حاصل « کبر و دلالت » او جلوه می دهد تا ممدوح را از مادح بیزار کند و میدان را برای یکه تازی خود از رقیب بیردازد .

اما شاعرانی هم بودند که به اعتبار دوستی با شاعر دیگر و شناختن قدر و مرتبه او در سخن پروری ، در قصائد خود نزد ممدوح به گشودن مجرایابی از چشمه عطا و صله به سوی او دعوت می کردند ، چنانکه عثمان مختاری ، شاعر قرن پنجم هجری ، علاوه بر آنکه سخن شاعران دیگر را ، از جمله سخن رشیدی سمرقندی را ، چنین :

نظمت اندر هر عبارت جفتی آراسته ،

نثرت اندر هر اشارت عالمی پرداخته ،

---

۲۰ - المعجم فی معانی اشعار العجم ، شمس قیس داری .

و سخن مسعود سعد سلمان را چنین :

بر اهل سخن تنگ گشت میدان

وز جای بشد پای هر سخندان ،

می ستاید ، در قصیده‌ای از ممدوح می خواهد که سنایی غزنوی را نیز  
از عنایت خود متمتع دارد و می گوید :

سنایی را صلته‌ها بخش تا اوهم چنین مدحی

بپردازد ، که همنا نیست اندر شعرز اقرانش ،

واز راه این جوانمردی ، چون می داند که پایه معنی و سخن سنایی  
بر کسی پوشیده نیست ، به سود خویش نیز ، به نحوی ضمنی ، ممدوح  
را از بیهمتایی خود در شعر آگاه می کند ، زیرا که سنایی را در میان  
اقرانش بیهمتا می گوید و با این بیهمتایی حد او را در گفتن مدحی به  
مرتبه مدیحه خود معین می دارد .

گاه ممدوح ، که خود از چند و چون سخن بیخبر بود ، از  
شاعری که نزد او مقام و عزت یافته بود ، در باره شعر دیگری نظر  
می خواست ، و قصیده ساز که در این هنگام به محل ناقد می آمد ،  
حاصله ممدوح را برای تجزیه و تحلیل معنی و لفظ آن شاعر در حد  
کفایت بسیط نمی دید و با اشارتی کلی و در آن اشارت به نقدی با جوهر  
ذم نهفته ، سخنی می پراند ، چنانکه نظامی عروضی سمرقندی در مورد  
امیر عمیق امیر الشعراى خاقانیان آورده است که : « از آن دولت حظی

تمام گرفته و تجملی قوی یافته ، چون غلامان ترك و كنيزكان خوب و اسبان راهوار و ساختهای زروجامه های فاخر و ناطق و صامت فراوان و در مجلس پادشاه عظیم محترم بود ، به ضرورت دیگر شعرا را خدمت او همی بایست کردن ، و از استاد رشیدی همان طمع می داشت که از دیگران ، و وفا نمی شد . « اما هنگامی که کار رشیدی بالا گرفت و مقام سیدالشعرا بی یافت و پادشاه را در او اعتقادی پدید آمد ... روزی در غیبت رشیدی از عمیق پرسید که شعر عبدالسید رشیدی را چون می بینی ؟ عمیق گفت : شعری به غایت نیک منقی و منقح ، اما قدری نمکش در باید . »

ممدوح ، که از به هم در افکندن دو شاعر بیشتر لذت می برد تا کوش سپردن به طنطنه و طعطر اقصیده هاشان ، از رشیدی خواست که در این باره به نظم جواب عمیق را بگوید و رشیدی گفت :

شمرهای مرا به بی نمکی  
عیب کردی ، روا بود ، شاید ؛  
شمر من همچو شکر و شهد است  
و اندر این دونمك نگویند .  
شلفم و باقلی است گفته تو ،  
نمك ، ای قلبتان ، ترا باید .

کیکاوس زیاری ، در قابوسنامه ، ابتدا از شاعر می خواهد که « حقیر همت » نباشد و « در قصیده خود را بنده و خادم » نخواند ،

« الا در مدحی که ممدوح بدان ارزد، آنگاه می گوید که « هجا گفتن عادت مکن ، و شاعر را به خطری که هجو دارد ، می آگاهاند ، زیرا که « سب و پیوسته درست از آب نیاید ، و شگفت آنکه باز در آموختن شیوه هجو به شاعر ، موضوع را چنین ساده بازمی کند : « و اگر هجا خواهی که گویی ، همچنان که در مدح کسی را بستایی ، برضد آن بگویی ، که هر چه ضد مدح بود ، هجا باشد ، « و به این ترتیب برای شاعر سکه مدح را برمی گرداند و رویه هجو آن را می نماید . هجو ، در این صورت خود ، دیگر هیچ اثر از نقد ندارد ، تنها دشنام است در برابر ستایش .

اثر نقدی هجو را بیشتر در شعر هایی که شاعران در هجای شاعران دیگر گفته اند ، می توان یافت ، هر چند که در يك قصیده یا يك قطعه هجایی از این دست به دشنام بیشتر بر می خوریم تا اشاراتی به کیفیت شعر آنان ، زیرا که نظر هجا گویان در اصل انکار هنر رقیبان است و این انکار را فقط به طرح ضعف هایی کلی موجه می دارند ، همچنانکه در ستایش سخن خود نیز قدرتها را به وجهی کلی می نمایند . کلیم کاشانی هجو را « زهر در آب بقا کردن » می داند و تنبیه منکران سخن را با عرضه سخن نیکو شایسته تر می بیند ، همچنانکه موسی سحر مار سازان را با اژدها سازی پاسخ گفت ، نه با دشنام گویی به مارها :

گر هجو نیست در سخن من زعجز نیست ،

حیف آمدم که زهر در آب بجاکنم ؛

تنبیه منکران سخن می توان کلیم ،

گراژدهای خامه به آنها رهاکنم .

انوری ایورودی از قصیده سرایانی بود که در این هنر به معتبرترین  
ترفندها دست یافته بود ، چنانکه از هیچ سوی در کار خود در نمانده  
بود تا هجو نقدی او بر شعر و شاعران را بتوان ناشی از بخل و حسد  
دانست . او خصوصیات طبعی و مایه های هنری قصیده سرایان را با  
نگرشی عمیق دریافته بود ، و هر چند که خود در شمار برترین آنها  
بود ، از آنجا که در هنر خود نسبت به دیگران کمبودی احساس  
نمی کرد ، با انصاف بیشتری می توانست به انتقاد از خوی آنان و به نقد  
از هنرشان پردازد و از اعتراف به ضعفها پرورایی نداشته باشد . او در  
قصیده ای با این مطلع :

ای برادر ، بشنوی رمزی ز شعر و شاعری

تا زما مشتی گدا کس را به مردم نشمری ،

به انتقاد و هجو شعرا و نیز هجو و نقد قصیده بر می خیزد و چنان قصیده ای  
می سازد که نقدی موجز است با اشارت به همه آن نکاتی که شاعران  
گاه به زبان می گفته اند ، اما به ندرت به نظم می سپرده اند ، زیرا که  
اعترافی چنین ، شجاعتی می خواسته است که مدیحه سازان نداشته اند .  
در اینجا نکات مهم قصیده او را بر می گیریم و می نمایم :

دان که از کناس ناکس در ممالك چاره نیست،  
 حاشا لله! تا ندانی این سخن را سرسری؛  
 ز آنکه گر حاجت فتد تا فضله‌ای را کم کنی؛  
 ناقلی باید، تو توانی که خود بیرون بری.  
 کار خالد جز به جعفر کی شود هرگز تمام؟  
 ز آن یکی جولاهکی داند، یکی برزیکری.  
 باز اگر شاعر نباشد، هیچ نقصان اوفتد  
 در نظام عالم، از روی خرد چون بنگری؟

اصل هر حرفه‌ای بر آن نهاده است که بتواند نیازی از نیازهای  
 زیستی جامعه را بر آورد. حتی کناسی که در نظر مردم از پستترین  
 حرفه‌ها به شمار می‌آید، در مرتبه خود اصالت و حقانیتی دارد، زیرا که  
 در يك جامعه محروم از فاضلاب یا گنداب‌رو عمومی، همه به کناس  
 نیاز دارند تا «ناقل فضله» آنها باشد. اما شاعری اگر از حرفه‌ها  
 محسوب نشود و بخواهد خود را در حیطه هنرها نگه دارد، باید که  
 پاسخگوی نیازهای معنوی انسان باشد، و اگر نباشد و تنها به وسیله‌ای  
 برای امرار معاش و نواله دادن به غرور ابلهانه مشتبی نادان قدرتمند  
 مبدل شود، دیگر هنر نخواهد بود. حرفه خواهد بود، آن هم حرفه‌ای  
 که برآورنده هیچیک از نیازهای زیستی جامعه نیست. اگر در  
 جامعه‌ای «جولاه»، «برزیکر» یا حتی «کناس» نباشد، در گردش  
 امور جامعه «نقص» خواهد افتاد، اما اگر «در نظام عالم از روی خرد

بنگری ، از عدم شاعر قصیده سرا در جامعه یا نظام عالم چه نقضی  
می تواند افتاد ؟

آدمی را چون معونت شرط کار شرکت است ،  
نان ز کناسی خورد ، به زآن بود کز شاعری .  
آن شیندستی که نه صد کس بیاید پیشه ور  
تا تو نادانسته و بی آگهی چیزی خوری ؟  
در ازای آن اگر از تو نباشد یاری ای  
آن نه نان خوردن بود ، دانی چه باشد ؟ مدبری !  
تو جهان را کیستی ؟ تابی معونت کار تو  
داست می دارند از نعلین تا انگشتی ؟

هر فرد در جامعه باید رنجی از بسیار رنجهای ناگزیر زندگانی  
را بر خود هموار کند . نظام جامعه بر فعالیتهای متنوع اما مشترک همه  
افراد آن استوار است . هیچکس به هیچ عنوانی نمی تواند مفتخور  
پیشه کند ، مگر آنکه جامعه وجود او را به اعتبار خدمتی شایسته و  
سودمند لازم بشناسد . شاعر اگر مانند دیگر افراد جامعه همه کنشها  
و واکنشهای زندگی اجتماعی را درمی یابد و شناختی کافی از جان و  
جهان حاصل می کند ، علاوه بر خدمتی از خدماتهای متعدد و متنوع  
اجتماعی ، جان آگاهش از او می خواهد که دریافتهای شاعرانه خود را  
زمزمه کند ، بی آنکه هیچگونه انتظاری از جامعه داشته باشد ، و همان  
زمزمه او بازبان دیگران افتادن و تپش جان دیگران شدن او را

پاداش بس، که سزاوارترین پاداش است . اما قصیده سرا کیست ؟ خود  
را در میان افراد نهصد حرفه ، اهل کدام حرفه سودمند می داند ؟  
این چه انتظار جاهلانه ای است که دیگران رنج ببرند و او از طریق نواله  
دادن به جهالت مشتی قدرتمند « از تعلین تا انگشتی » خود را ، یعنی  
از نان تا تفنن خود را ، فراهم یابد !

چون نداری بر کسی حقی ، حقیقت دان که هست  
هم تقاضا ریش گاو ، هم هجا کون خری .  
از چه واجب شد ، بگو آخر ، بر آن آزاده مرد  
اینکه می خواهی از او ، و آنکه بدین مستکبری ؟  
اوترا کی گفت کاین کلپتره ها را جمع کن ؟  
تا ترا لازم شود ، چندین شکایت گستری ؟  
عمر خود خود می کنی ضایع ، از اوتاوان مخواه ،  
هم تو حاکم باش ، تا هم زاین که بفروشی خری !

مدح شعر نیست ، « کلپتره » است . ممدوح در مرتبه ای که  
دارد باید « آزاده مرد »ی باشد که وظیفه فردی و اجتماعی خود را انجام  
دهد . او در مقام یکی از اداره کنندگان یا عالیترین اداره کنند  
امور عمومی جامعه ، اگر به شایستگی و بایستگی از عهده وظایف  
معین خود بر آید ، « آزاد مردی » و نیز مرتبه و مقام خود را حفظ  
خواهد کرد . یکی از مهمترین وظایف او این است که نگذارد هیچکس  
با هیچ بهانه ای حاصل رنج دیگران را به خود اختصاص دهد ، خواه



از راه حيله گری ، خواه به واسطه ستمگری و فرادستی . قصیده سرای  
 مدیحه سازی کی از همین کسان است که با حيله مدح حاصل رنج دیگران  
 را می رباید و ممدوح را ، اگر « آزاده مرد » باشد ، گمراه می کند  
 و او را به مدح باطل شنیدن عادت می دهد و از غرورش مایه رضای  
 خاطر به مردم پروری و داد گستری را می گیرد و به آن پایه استبداد  
 رأی و خود بینی می بخشد ، چندانکه ممدوح خود را مالک الرقاب همه  
 می انگارد ، نه ضامن الرفاه همه . ممدوح باید ماح را ، چه سخندان  
 و سخن پرور باشد چه بیمایه ، از خود براند ، و پیش از راندن از او  
 بخواهد که تعهد اجتماعی خود را معلوم دارد ، و ماح را هرگز بیغرض  
 نداند ، زیرا که یا غرض او کسب نان است یا رسیدن به نام از راه وابسته  
 کردن خود به نامداران ، و در هر حال ماحان گمراه کننده ممدوحان  
 هستند و مانع توجه به عدالت و اجرای صحیح آن .

عدل را در هر چه باشی ، پیشوای خویش ساز ،

ز آنکه او پیدا کند بدبختی از نیک اختری .

خود جز از بهر بقای عدل ، دیگر بهر چیست

این سیاستها که موروث است از پیغمبری ؟

من نیم در حکم خویش از کافریهای سپهر ،

ورنه در انگار من چه شاعری ، چه کافری .

دشمن جان من آمد شعر ، چندین پرورم ؟

ای مسلمانان ، فغان از دست دشمن پروری !

شاعر که اکنون خود را در بوته نقد گذاشته است ، ناگزیر عدل

را پیشوای خود می‌کند، این گونه کلپترة بافتن را « ضایع کردن عمر خود به دست خود » می‌داند و تاوان آن از هیچکس نمی‌خواهد. شاعری را در چنین مرتبه‌ای با کافری برابر می‌شمارد و از اینکه خود نیز شاعر است شرم دارد و آن را در حق خود کافری سپهر می‌خواند. در نظر او هیچ چیز برتر از بقای عدل نیست و می‌بیند که عدل نه در ترکیب قصاید راه دارد نه در پادشاهی که بر آنها مترتب است. در واقع این رشته از هنر سخن پروری را باطل می‌داند، و آن را علاوه بر « کلپترة » از باب هجا، حیض مردان می‌نامد:

شعر دانی چیست ؟ دور از روی توحیض الرجال  
 قایلش گو خواه کیوان باش و خواهی مشتری .  
 تا به معنیهای بکرش ننگری ، زیرا که نیست  
 حیض را از مبدأ فکرت گزیر از دختری .  
 گر مر از شاعری حاصل همین عار است و بس ،  
 موجب توبه است و جای آنکه دفتر بستری .  
 اینکه پرسد هر زمان این کون خر ز آن گاو ریش  
 کانوری به یا فنوحی در هنر یا ساحری ؟

اما شاعر به نقد بر خاسته ، نفس شعر را طرد نمی‌کند ، زیرا که شعر با مایه شناخت و حکمت ، چیزی نیست که به کار مدح یا هجو پردازد و به ممدوح سخاوتمند یا خسیس از درشکران یا نهید عرضه شود تا جمعی جاهل طماع یا حسدورز همواره در پی سنجش اثریک شاعر با شاعر دیگر باشند ، نه برای مقایسه مراتب معنی ، بلکه تنها

به قصد نمودن قدرت یا ضعف آنها در دروغبافی و خیالبازی . پس شاعر  
ناقد از شعر هر گونه سخن منظوم را مراد می کند که در «مدح» یا  
«هجو» باشد ، و مقام «شاعری» را تنها سزای کسی می داند که هرگز  
مدح یا هجاء نکرده است و شعر را به جوهر آن شناخته است نه به عرضیات  
موزیکی و صنایع آن در لفظ :

راستی بر بوفراس آمد به کار شاعری  
و آن نه از جنس سخن ، یا از کمال قادری ،  
ز آنکه همچون دیگران مدح و هجاء هرگز نگفت ،  
پس مرنج ار گویدت : « من دیگرم ، تو دیگری ! »

انوری ، شاعری به مفهوم مدیحه سرایی یا هجاء گویی را  
نخست از دست می نهد ، یعنی آن را طرد می کند ، اما برای آنکه  
نگویند خود با قصیده به طرد قصیده برخاسته است ، می گوید :

آدمم با این سخن کز دست بنهادم نخست  
ز آنکه بی داور نیارم کرد چندی دآوری ،

تا بدانند که خود در این هنر کلیتره از استادان است و حجت او را  
پذیرند . آنگاه می افزاید که آنچه شاعرانانی همچون عنصری  
می گویند ، به واسطه انتساب به مهتری همچون محمود غزنوی است  
که در میان مردم انتشار می باید ، آن هم نه انتشار به این معنی که  
شعر عنصری ، فی المثل همچون شاهنامه فردوسی ، بر زبان مردم  
بگردد ، بلکه قصایدش در نزد شاعران معروف باشد و نامش در نزد

خاص و عام ، و گرنه عنصریها از هنر مردمی عاجز بوده‌اند و در سخنانشان حکمت نیز نبوده است تا از مردم ، آنانکه دوستدار حکمتند ، به‌شعر این گونه شاعران رغبت بیابند . در اینجا است که انوری‌مهمترین دلیل مهتری را بینیازی به‌شعر در معنای مدح می‌داند و به‌رئیس مرو منصور اشاره می‌کند که هفتاد سال زیست و در همه مدت فرمانروایی خود شعر نشنید و نگفت ، و این نه‌به واسطه بخل یا خست بود ، زیرا که این‌امیر به کسانی که شاعر نبودند ، اما از راه حکمت یا سیاست به‌مردم خدمت می‌کردند ، بسیار چیزها می‌بخشید :

مهران باشین شعرند ، ارنه کی گشتی چنین

منتشر با قصه محمود ذکر عنصری ؟

کو رئیس مرو منصور ، آنکه در هفتاد سال

شعر نشنید و نگفت ، اینک : دلیل مهتری !

تا نپنداری که باعث بخل بود اورا بر آن

در کسی چون ظن بری چیزی ، کز آن باشد بری ؟

ز آنکه امثال مرا بی‌شاعری بسیار داد

کاخهای چار پوشش ، باغهای چل‌کری .

سرانجام انوری خود را اهل حکمت می‌شمارد و شعر بی‌حکمت

را درخور بیخردان می‌داند . به‌شفای بوعلی در برابر ژاژه‌های بحتری ،

مدیحه سرای عرب ، اشاره می‌کند ، و خود را از شمار بوعلی معرفی

می‌کند و شعر گفتن به مفهوم قصیده سازی را چیزی مضاف بر

اندوخته‌های علمی و حکمی خود می‌داند ، و حرمت خود را در مقام فردی  
از جامعه بر همین اندوخته‌ها مبتنی می‌کند و خود را به خاموشی در  
مدح و هجاء می‌خواند :

مرد را حکمت همی باید که دامن گیرش ،  
تا شفای بوعلی بیند ، نه ژاژ بختی  
عاقلان راضی به شعر از اهل حکمت کی شوند ،  
تا گهر یابند میناکی خرنند از جوهری ؟  
یارب از حکمت چه برخوردار بودی جان من  
گر نبودی صاع شعر اندر جوالم بر سری !  
خامشی را حصن ملک انزوا کن ور به طبع  
خوش نیاید ، نفس را گو : زهر خند و خون گری .  
کشتی‌ای بر خشک میران ز آنکه ساحل دور نیست ،  
گو : مباحث پیرهن ، دامن نگهدار از تری .

سوزنی سمرقندی ، شاعر قرن ششم هجری ، که در هزل و هجو  
شهرت فراوان دارد ، بسیاری از شاعران و ادیبان عصر خود و گذشته  
را هجا گفته است . اما در هجو او اثری هم از نقد شعر و انتقاد خصلت‌های  
اجتماعی می‌توان یافت . در قطعه‌ای اشاره به طمع شاعرانی دارد که  
برای سفیهان مدح گویند :

داند که نهاد شاعران چیست  
گر نیکو شعر و گر تبه شعر ،

بی هیچ طمع کسی نکوید  
در هیچکس از پس سفه شعر .

جمال‌الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی ، شاعر قصیده سرای  
قرن ششم هجری، در جواب خاقانی که نسخه‌ای «از کتاب تحفة العراقین  
خود را به اصفهان » نزد او فرستاده بود و «در این کتاب به تمام شعرای  
معاصر تاخت و تاز کرده بود و همه را پست تر از خود دانسته بود» و  
گفته بود :

در نوبت من هر آنکه هستند  
دزدان سخن بریده دستند ،  
کس را سخن بلند از این دست  
سو گند به مصطفی اگر هست ؛  
قصیده‌ای با این مطلع ساخت :

کیست که پیغام من به شهر شروان برد ؟  
یک سخن از من بدان مرد سخندان برد ؟

و در آن ابتدا سخت به خاقانی تاخت و او را در قیاس با خود هیچ و  
آنگاه در قیاس با شاعران خراسان هیچ تر خواند و در میانه قصیده شیوه  
سخن گرداند و این همه دشنام را طیبیت خواند و زبان به مدح خاقانی  
گشاد که :

این همه خود طیبیت است ، بالله اگر مثل تو  
چرخ به سبب قران گشت به دوران برد .

اما پیش از آن در داوری شعر خود و خاقانی و سنجش آنها با شاعران  
گفت :

من ز تو احمقترم ، تو ز من ابله‌تری ،  
کسی بیاید که مان هر دو به زندان برد .  
من و تو باری کییم ز شاعران جهان  
که خود کسی نام ما زجمع ایشان برد ؟  
وہ کہ چہ خندہ زنند بر من و تو کودکان  
اگر کسی شعرمان سوی خراسان برد .

با این همه ، شاعران اگر به حکمت و عرفان یا شعر محض روی  
نمی‌آوردند ، انوری هم که می‌بودند ، شعر برای آنها سخن منظوم  
بود ، و سخن مدحی و گاهگاه هجوی با مقدمه‌ای در عشق یا توصیف ،  
که آن نیز ، مگر در صورخیال ، از جوهر فکری شعر محروم بود .  
به این ترتیب اگر کسانی مانند ناصر خسرو و قبادیانی ، سعدی شیرازی ،  
مولوی ، حافظ ، یا نظامی در عرصه سخن منظوم پیدا نمی‌شدند و هنر  
نظم را با تخیل در حکمت و عشق و عرفان نمی‌آمیختند ، هم شاعران  
و هم مردم در این پندار می‌ماندند که شعر همان سخن منظوم است و  
سخن منظوم مدح است یا هجو .

بجز اینها که به رسم نمونه یاد کردیم ، هجو در نقد شعر به صورتی  
دیگر و با تعمقی بیشتر در جزئیات معنوی و لفظی از شاعران نمانده

است و یسگانه اثری که با ظاهر نقد اما باطن هجو در زبان فارسی دیده می‌شود، کتابی است از سراج الدین علیخان آرزو، پارسیگوی هند، به نام «تنبيه الغافلین فی الاعتراضات علی اشعار الحزین»، و حزین لاهیجی، شاعر قرن دوازدهم هجری، از شاعرانی بوده است که در عصر صفوی به هند گریخته بودند. «حزین به علت انتقاد از هند و مردمانش، مورد خشم شاعران آن سرزمین قرار گرفت»<sup>۲۱</sup> از جمله همین علیخان آرزو که «چهارصد بیت» از اشعار حزین را در کتابی نقد کرد و آزاد بلگرامی بعضی از اعتراضات او را پاسخ گفت، و دیگر میرمحمد عظیم، متخلص به «نبات» که پانصد بیت از دیوان حزین، را پرداخته از مضامین دیگران معرفی کرد. علیخان آرزو در نقد خود مته به خشخاش الفاظ در برابر معانی آنها گذاشته است و پیداست که به جز «هجو» حزین نیتی نداشته است، هر چند که بسیاری از خرده‌ها که او بر حزین گرفته است بی‌پایه نیست، اما برسختن بسیاری از شاعران عهد او نیز وارد است، و اینکه قرعه‌چنین نقدی به فال او زده می‌شود تنها از خشم و کین برمی‌خیزد. اما به هر حال آن پارسیگوی هند قصیده هجویه گفتن را در رسوا کردن حزین روا ندانسته است، و تأملی را که در ریزه کاریهای تطابق لفظ و معنی در شعر حزین کرده است، به قلم سپرده است و لا اقل نخستین نمونه را در «نقد عملی» به

---

۲۱ - منتخب دیوان حزین لاهیجی، با انتخاب و مقدمه دکتر محمد

رضا شفیمی کدکنی.



جا گذاشته است . نمونه‌ای از نقد او در زیر می‌آید :

«پیش ما مرگ ، به از نازطبیبانه بود ،

خلوت خاک ، به آغوش مسیحا مفروش !

« بر اهل تتبع پوشیده نیست که لفظ «انه» را بعضی کلمه نسبت گفته‌اند و بعضی بر آنند که آخر صیغه جمعهای نسبت می‌آید ، مثل مردانه و زنانه و طبیبانه . بهر تقدیر ، نسبت مغایرت می‌خواهد با صاحب نسبت . پس معنی نازطبیبانه مثل ناز طبیبان بود و آن در اینجا مناسب نیست ، بلکه مطلوب خود ناز طبیبان است ، پس چنین می‌آید :  
پیش ما مرگ به از نازطبیبان باشد . »

در همین باب صهبایی ، شاعر پاکستانی هم ایراد های خان آرزو را پاسخ گفته است وقاری عبدالله خان ، شاعر معروف افغانی میان خان آرزو و صهبایی محاکمه‌ای ترتیب داده است و به داوری پرداخته است و بسیاری از نظرهای خان آرزو را تأیید کرده است .  
نمونه‌ای از دفاعیات این محاکمه را می‌آوریم :

«حزین : حال جان سوختگان سوخته جانان دانند ،

رهروان ز آبله‌آبی به‌خس و خار زنند .

خان آرزو : سخن فهم می‌داند که خس و خار سوخته نیستند ، پس

سوختنی می‌توان گفت ، نه سوخته .

صهبایی : شیخ خس و خار را جان سوخته گفته ، نه فقط سوخته و

کدام خرمی درخس و خار است که در اطلاق جان سوخته

### تأمل رود .

قاری : اطلاق سوخته جان بر مطلق ره-رو درست نیست . رهروان  
چرا سوخته جانان باشند ، بر علاوه در اینجا به جای زنند ،  
دهند بهتر بود ، مثلا :

رهروان ذآبله پاخس و خار آب دهند . ۲۲

از این گونه موارد که بگذریم ، هجو در نزد شاعران گذشته ،  
چنانکه قبلا گفته شد ، رویه دیگر سکه مدح است و کلیتیه هایی نه  
در ستایش ، بلکه در ذم ، چه در ذم ممدوحان خسیس ، چه در ذم  
همعصرانی که به نحوی شاعر را خاطر آزرده اند . ابوالفضل  
کمال الدین اسماعیل اصفهانی ، به رکن الدین دعویدار ،  
می گوید :

ای برادر ، چو فتادیم به دوری که در او

نیست ممدوحی کز ما بخرد مدح به مال ،

خود بیا تا پس از این مدحت خود می گوئیم

چون ز ممدوح توقع نبود جود و نوال ؛

و حال که از ممدوح توقع جود و نوال را بریده است ، سکه مدح  
را برمی گرداند و در خاصیت هجومی نکرد ، و آن را هم بی ثمر می داند:  
زیرا که :

---

۲۲ - کلیات قاری ، چاپ افغانستان ، وزارت معارف ، به تدوین

پاینده محمد زهیر و عبدالغفار قاری ، ۱۰ جدی ۱۳۳۴ .

هجو را نیز اگر وقتی تأثیری بود ،  
 این زماش اثری نیست بجز وزر و وبال ،  
 کآن که بی عرض بود ، گردهش صد دشنام ،  
 آتش خوشتر ، که ستانم من از او يك مقال .

واگر کسی ، مانند خواجوی کرمانی ، از خست و بخل ممدوح به خشم  
 می آید ، هر چند بگوید که :

شبی ز درد شکم بیخبر بیفتادم  
 چنانکه جامه جان چاک می زدم زالم ،  
 چو آفتاب برآمد ، شدم به نزد طبیب  
 که بهر ریش درونم بیان کند مرهم ،  
 طبیب گفت که : « خود را به هر طریق که هست  
 مهال ده به جناب خدایگان عجم ،  
 ز خوان او اگر لقمه ای به دست آید ،  
 بخور ، که نیست دوايي جز آن به درد شکم » ،

باز عهد آن گذشته است که « بخیل را کریم و ممسک را سخی گردانند » .  
 اما به کار زدن نظم در هر مقصود و بر آن نام « شعر » نهادن حاصل  
 این تصور بوده است که شعر در « معنی » نیاز به مضمون دارد و در  
 « لفظ » نیاز به « معرفت از بدایع شعر پارسی » که از دید رشیدالدین  
 وطواط : ترصیع است و تجنیس ، اشتقاق ، اسجاع ، مقلوبات ، ردالعجز  
 علی الصدر ، متضاد ، اغنات ، استعاره ، تشبیه و از این گونه تأملات

در آیه‌های کلامی با مایه‌های معنوی منتزع، چنانکه در نزد بسیاری از شاعران کار را به تصنع و تکلف می‌کشاند، یا مضمون زیر بار این همه صنعت خفه می‌شد، و شاعرانی که سخنان بی تکلف این آرایه‌ها را با خود داشت، شاعر بودند، نه مضمون ساز.

## مضمون سازی

مضمون که در لغت « در میان گرفته شده ، معنی و مقصود ، اراده و مطلب ، هر آنچه در چیزی محتوی باشد و شامل آن بود »<sup>۲۳</sup> و به طور کلی « موضوع کلام » معنی می دهد ، در نزد شاعران و نویسندگان و ناقدان گذشته ، علاوه بر آنچه که امروز از آن مراد می کنند ، به خلق معانی خیال انگیز با استفاده از تعبیرات و استعارات و تشبیهات بدیع ، اطلاق می شد ، و غالباً این معانی در ذات خود حاصل نگرش به اشیاء و امور عادی بود ، و چیزی که آنها را بدیع می کرد شیوه ای بود که شاعر یا نویسنده در انتخاب زاویه دید به کار می گرفت. عمل او به عمل عکاسی می ماند که از شیئی عادی از زاویه ای و در زمانی از تأثیر سایه و آفتاب در نمود صورت شیء ، عکس بگیرد ، که بیننده عکس از دیدن آن متعجب شود و بخود بگوید : «عجب است ! این درخت را من بارها و بارها دیده بودم ، اما هرگز متوجه این زیبایی و شکوه آن نشده بودم .» و بیننده اگر در خاصیت عکس دقیق شود ،

پی‌برد که هنر عکاسی در انتخاب زاویه دید و زمان سایه و آفتاب نهفته است، و این چیزی است که موجب نمود آن همه زیبایی و شکوه شده است.

از مضمون در فارسی ترکیبات متعددی، از جمله مضمون تراش (کسی که مضمون جعل می‌کند)، مضمون نگار و مضمون نویس (کسی که مطلب را به عبارت خوش می‌نویسد)، داریم، و این خود دلالت بر آن می‌کند که «مضمون» منتزع و جدا از «معنی» مورد توجه بوده است. امروز به مضمون بیشتر «محتوی» می‌گویند، که کلیت دارد و مضمون و معنی هر دو را در بر می‌گیرد. برداشت گذشتگان از مضمون صورتی بوده است که معانی ساده، پس از عمل هنرمندانه شاعر یا نویسنده در انتخاب زاویه دید، پیدا می‌کرده است.

بعضی از ناقدان «معنی» را همان «مضمون» می‌دانسته‌اند، نه در مقام معنی با کلیت خود، بلکه معنی در مقام اشاره به شیئی یا امری از پشت پنجرهٔ ایهام و از زاویه‌ای آفرینندهٔ جمال از سادگی و بدیع از معمول. شمس قیس رازی هر جا که از معنی و معانی یاد می‌کند نظر به همان مضمون دارد، چنانکه می‌گوید: «نباید که شاعر با خود تصور کند که شعر موضع اضطراب است و متقدمان برای ضرورت شعر خطاها ارتکاب کرده‌اند و لحنها در شعر خویش به کار داشته، چه اقتدا به نیکوگویان نیکوآید، نه به بدگویان، و نیز باید که شعر شعرا

را غارت نکند و «معانی» ایشان به تغییر اوزان و اختلاف الفاظ در شعر خویش به کار نبرد.

مراد او از «لحن» بازسازی معنی به صورت مضمون است و در سرقت معانی تنها از «تغییر وزن» و «اختلاف الفاظ» سخن می گوید، نه به این قصد که شاعر را از توجه به معانی موجود باز دارد و به خلق معانی تازه بر انگیزد، بلکه مقصود او سرقت مضامین است، به نحوی که به سرقت برنده از دریچه آن مضامین به مفاهیم تازه ننگریسته باشد، یا همان مفاهیم را با هیئت همان مضامین رنگ و آهنگی تازه و آراسته تر بخشیده باشد، زیرا که اگر شاعری با قدرت حافظ شیرازی چنین می کرد، بر او عیب نمی گرفتند و لسان الغیش می خواندند، هر چند که در میان مضامین حافظ کمتر مضمونی می توان یافت که قبل از او متقدمان یا معاصرانش بر آن دست نیافته باشند، اما چنانکه می بینیم هنر حافظ در گرفتن معانی مستقل و تازه از مضامین کهن و قدرت او در پرورش لفظی و بیانی، ارجی برای صاحبان اصلی و قبلی آن مضامین به جا نگذاشته است و ما امروز «حافظ، حافظ!» می کنیم، بی آنکه به یادی خاطر معدوم کسانی چون عماد فیه کرمانی، فخرالدین عراقی، ناصر بخاری، خاقانی، خواجوی کرمانی، ابن یمن و بسیاری شاعران دیگر نظیر اینها را بنوازیم.

از در مثال به مضمونی نگاه می کنیم. ابتدا معنی این مضمون را در نظر می آوریم: «بی خبر ماندن در مدتی دراز از يك دوست»

خبری یا معنایی است. عماد فقیه گرمائی، که ده سال زودتر از حافظ تولد یافته بود، و به این اعتبار يك نسل هنری از حافظ جلوتر بود، این معنی را چنین مضمونی داد:

مشکین خط ما رفت و خطابی نفرستاد،

صد نامه نوشتیم و جوابی نفرستاد.

کلکی نتراشید و بیاضی نخراشید،

پیکی ندوانید و کتابی نفرستاد.

وحافظ قافیه را دگرگون کرد، به جای خطاب و جواب و کتاب، سه کلمه دیگر گزید که هم نرمتر و خوشاهنگتر است، هم در قاموس دوری و دیدار و درود کلمه‌هایی روانتر، و آن سه کلمه پیام و کلام و سلام است. صوتهای «خ» را، که در کلمه‌های «خط» و «خطاب» و «نخراشید» آمده بود و در نخراشید سخت بدآهنگ آمده بود، از مضمون بیرون راند، پیک دواندن را به جای آنکه به «مشکین خط» نسبت دهد، به «شاه سواران» نسبت داد، که نزدیکتر و آشنا تر است، برای خواستن پیام از «دلدار»، در تنگنای پر کردن بیت با آوردن مصراع اضطراری، او را به «تراشیدن کلک» و «خراشیدن بیاض» ملتمس نشد، و «خطاب فرستادن» و «کتاب فرستادن» را بیمزه یافت و سرانجام همان مضمون را چنین آراست:

دیری است که دلدار پیامی نفرستاد،

نوشت سلامی و کلامی نفرستاد؛



سد نامه فرستادم و آن شاه سواران

پیکی ندوانید و سلامی نفرستاد .

این معنی را خاقانی شروانی دراز زمانی پیش از عماد فقیه و

حافظ در غزلی بسیار ساده و دل انگیز ، با مطلع زیر آورده بود :

ای صبحدم ببین که کجایم فرستمت ،

نزدیک آفتاب وفا می فرستمت .

خواجوی کرمانی که خود از مضامین شاعران پیش از خود

بهره می گرفت ، و مثلاً این مضمون سعدی را :

آه سعدی اثر کند در کوه ،

نکند در تو سنگدل اثری ؛

به این صورت می آراست :

خون شد ز اشک ما دل سنگین کوهسار

و آن سست مهر بر دل سختش اثر نکرد ؛

برای شاعران معاصر و بعد از خود مضامین خوش فراهم می آورد ، و

حافظ که خود به پیشوایی خواجو چنین اشارتی دارد :

استاد غزل سعدی است پیش همه کس اما

دارد سخن حافظ طرز سخن خواجو ؛

و اگر هم نمی داشت ، از خوان مضامین او بهرور بود ، از مضمون این

دو بیت خواجو :

طره مشکین نباشد بر رخ جانان غریب!  
ز آنکه نبود سنبیل سیراب در بستان غریب!  
ای که گفتی گرد لعلش خط مشکین از چه رواست؟  
خضر نبود بر کنار چشمه حیوان غریب!  
این دو بیت را می‌پردازد که در معنی اندکی متفاوت و در مضمون یک‌گانه است :

گفتم : « ای سلطان خوبان رحم کن بر این غریب ! »  
گفت : « در دنبال دل ره گم کند مشکین غریب .  
بس غریب افتاده است آن مور خط گرد رخت ،  
گرچه نبود در نگارستان خط مشکین غریب ! »

تفاوت معنی و مضمون را از این مقایسه خوب می‌توان دریافت  
که اگر حافظ در همه غزلهای خود تعبیرات و تشبیهات و استعارات  
یا به طور کلی مضامین بسیاری ندارد که بتوان آنها را در دیوانهای  
شاعران پیش از او نشان داد ، بر روی هم مفاهیمی بلند و معتبر آورده  
است که در دیوانهای آنان نیست و مهر معنویت حافظ را بر خود نشان  
می‌دهد .

جدایی مضمون و معنی در شعر کلاسیک فارسی از یک سودر  
مورد تکوین جنبه‌ای از هنر شعر و به کمال رسیدن آن در سخن کسانی

مانند خاقانی و انوری و حافظ، بسیار سودمند بوده است، و از سوی دیگر شاعران را از جوهر شعر، که در معنویت و تجربه مستقل شاعر ریشه دارد، و نیز از تخیل مرتبط با آن معنویت و تجربه مستقل دور کرده است و به مرور شعر را از سیرت يك هنر معنوی و زمانی به صورت هنری لفظی و جاودانی درآورده است و راه «تقلید» را در حد يك «صنعت ظریف» باز گذاشته است، چنانکه فی‌المثل در صنعت ظریف قالیافی، تقلید از مایه‌ها و سایه‌ها در سیر کمال همواره مستحسن بوده است، اما يك قالی زمان حافظ و يك قالی زمان حزین لاهیجی، چون در کنار هم نهاده شوند، شاید که چیزی از ترقی و تعالی صنعت نشان دهند، اما از تفاوت جوهر زندگی در این دو زمان و از دو معنویت مستقل متفاوت چیزی نمی‌نمایند. آیا از شعر، که نه تنها در دو زمان متفاوت، بلکه در مورد دو شاعر هم‌عصر هم باید تجلی معنویتها و شخصیت‌های متفاوت باشد، می‌توان انتظار داشت که خود را به اصول فنی و ساختمانی يك صنعت ظریف بسپارد؟

یکی از بنیادی‌ترین دگرگونی‌هایی که در شعر معاصر روی داده است، همین یگانه شدن معنی و مضمون است، که در غرب تقریباً همواره وجود داشته است. هر شعر را می‌توان به «حادثه» ای در ذهن شاعر مانند کرد و هر حادثه هر چند که از اجزائی جدا تر کیب یافته باشد، در مجموع کلیت و یکپارچگی دارد، و این

کلیت و یکپارچگی را در شعر کلاسیک فارسی به ندرت می‌توان یافت و سبب آن یکی همین نظر داشتن به مضمون سازی است و دیگری قواعد استعمال قافیه در شکل‌های مختلف شعر کلاسیک است ، که در بحث از «قافیه» از آن سخن می‌گوییم .

## مضمون آموزی

مضمون که بتواند چنین دست به دست بگردد و از دیدی به دید دیگر آید و پرورده و پرورده تر شود، به نقش و نگار قالی و رمز تر کیب رنگها می ماند که شاگرد از استاد می آموزد و استاد می شود و بر قدرت آنها می افزاید تا به کمال رسد. پس ناقد گذشته به خود راه می داد که به شاعر تازه کار بگوید: « سرمایه ای نیک از گفته های مطبوع و مصنوع استادان این صنعت و پاکیزه گویان این فن به دست آورد و از قصاید و مقطعات درست تر کیب عذب الفاظ لطیف معانی نیکو مطلع پسندیده مقطع شیرین مخلص از دو این مشهور معروف و اشعار مستعذب مستحسن در فنون مختلف و انواع متفرق طرفی تمام یاد گیرد »، چنانکه شمس قیس رازی گفت، و چون بر گرفتن معانی به مفهوم مضامین از دیگران امری طبیعی شمرده می شد، شاعر تازه کار را در ماهرانه بر گرفتن مضامین بیاگاهاند و از او بخواهد که « اگر جایی معنی غریب شنوی و ترا خوش آید، اگر خواهی که برگیری و دیگر جای استعمال کنی، مکاره مکن و به عین همان لفظ به کار مبر، اگر آن معنی در مدح بود، در هجو به کار برو اگر در هجو بود، در مدح به کار بر، و اگر در

غزل‌شنوی ، در مرثیه‌به‌کار بر ، واکر در مرثیه‌شنوی درغزل به‌کار بر ،  
تا کسی نداند که از کجاست . « چنانکه صاحب قابوسنامه خواست .  
و استادی در بر گرفتن مضامین در این بود که آن را چنان دگرگون  
کنند و در چنان موردی به‌کار برند که هیچ‌خواننده‌ای نتواند به‌منبع  
آن پی برد .

از همین روی ناقد برای شاعر تازه کار شناخت اوزان و قوافی  
و صناعات ادبی را کافی نمی‌دانست ، بلکه به‌او اندرز می‌داد تا در  
روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار  
کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند ، چنانکه نظامی عروضی  
سمرقندی اندرز داد ، و این آموزش ناخود آگاه مایه‌های دید شاعر  
تازه‌کار را می‌ساخت و او از دریچه مضامین دیگران به اشیاء و امور  
می‌نگریست و راه اندیشه و تخییل بر وی بسته می‌شد و در اسارت سنت  
می‌ماند .

اما ناگهان شاعری قدم به میدان می‌گذاشت که این خوشه  
چینی از خرمن مضامین دیگران را خوش نمی‌داشت و می‌کوشید که  
برای معانی موجود مضامین بدیع بسازد ، و از این راه به این معانی تازه  
دست یابد ، و همچون نظامی گنجوی می‌گفت :

من که سراینده این نوگلم ،

باغ ترا نفه سرا بلیم ،

عاریت کس نپذیر فته‌ام ،

آنچه دلم گفت بگو ، گفته‌ام ؛

هر چند که او نیز در پی یافتن معانی و مضامین تازه رفت ، نه آنکه به کلی از دیدگاه شاعران گذشته بیرون آید و در شعر معنی و مضمون را ، و حتی وزن و قافیه و صنایع بدیعی را ، یکجا و یکپارچه بیسند و در دیدگاهی نوبایستد . او هم باز شاعران را « قافیه‌سنج » می‌نامید و شعر را « نکتهٔ سنجیده و موزون » ، و این نکته همان مضمون است در اتفاق معنی ، نه در اتحاد بامعنی .

در مواردی مفهوم « بدیع » دیگر تازگی و تڪ استادگی اندیشه و لفظ نبود ، زیبایی و عمق و دلنشینی و آراستگی آن بود . بدیع سالها و سالها ، از نسلها به نسلها می‌رسید و تکرار می‌شد و باز هم بدیعی می‌خواندند ، و شاعر یا نویسنده کرد این مبدعات می‌گشت و زبور عمل می‌شد ، چنانکه سعد و رابونی در خودستایی از پرداختن مرزبان نامه گفت « بعد از وقوف بر حقایق آن ، کرد دقایق مبدعات بر آدم و شیمی از نسیم هر يك به مشام آرزو استنشاق کردم ، چون نحل بر هر شکوفه‌ای از افنان عبارات نشستم و از هر يك آنچه خلاصهٔ لطافت و مصاصهٔ جلالت بود با خلیه خاطر بردم تا از مفردات اجزای آن مر کبی به فرط امتزاج عسل وار حاصل آمد که امکان تمیز از میان کل و جزء برخاست . »

صائب تبریزی ، که در يك عهد پیشوای طرزی نودر سخن شد ، به میان مردم آمد و به چشم خود اشیاء و امور را نگریست و میان انسان و محیط ، انسان و ضمیر ، انسان و انسان در ارتباطهایی تأمل کرد که

تازمان او دريك شاعر چندان عادت نشده بود كه متمايز كننده شيوه  
ديد و پرداخت او شمرده شود. او بود كه در بسيارى موارد، با آنكه  
هنر خود را «پرداختن مضامين نو» مى دانست، معنى و مضمون را  
يگانه مى ديد و گاه يكيپارچه مى آورد و معتقد بود كه:

لفظ و معنى را به تيغ از يكدگر نتوان بريد،

كيست صائب تا كند جانان و جان از هم جدا.

و تازگي معاني خود را به «غرايت» آنها مى ستود:

غريب گشت چنان فكرهاى ما صائب

كه نيست چشم به تحسين هيچكس مارا.

واين صفت را «بيگانگي» نيز مى خواند:

آشنايي كه ز من دور نكردد، صائب

در خرابات جهان معنى بيگانه اوست.

اما تلاشهايي از اين دست كه در هر دوره به همت يكيه تازاني  
انجام مى گرفت، عبرتي نبود براى شاعران ديگر، كه دامن مضمون  
سازي و مضمون آموزي را رها كنند و به قول شمس قيس رازي بنگرند  
كه نادانسته گفت «شعر در اصل لغت دانش است و ادراك معاني به  
حدس صائب و اندیشه واستدلال راست»، و اگر استقلال اندیشه و  
واحساس را اكران مى يابند، لااقل نظر خواجه نصيرالدين طوسي را  
در ضرورت تحول پيذيرند كه گفت «بر جمله رسوم و عادات را در  
كار شعر مدخلي عظيم است. هر چه روزگاري يا نزد قومي مقبول است،  
در روزگاري يا نزد قومي ديگر مردود».



مضمون‌سازی در ماهیت شعر فارسی، به واسطهٔ قوالب و شکل‌های ثابت، رکنی از هنر شاعری بود، و خاقانی و نظامی و صائب هم اگر طرز نومی آوردند، در حیطهٔ همان مضمون‌سازی بود و در اندک زمانی راه گشوده‌ای می‌شد برای شاعران دیگر، و حتی شاعرانی مانند خاقانی که به «طریق غریب» آوردن خود می‌بالید، باز به نحوی ضمنی از شاعران دیگر می‌خواست که طریق او را «پیشوا» می‌خود کنند:

هست طریق غریب این که می‌آورده ام،

اهل سخن را سزد گفتهٔ من پیشوا.

با چنین برداشتی از هنر شاعری، و چنان سنتی که در قالب‌ها و شکل‌های شعر می‌شناختند و آنها را لایتغیر می‌گرفتند، مضمون‌سازی و مضمون‌آموزی، ناگزیر مضمون‌دزدی را به دنبال می‌آورد.

## مضمون دزدی

درمیان شاعران گذشته کمتر شاعر بزرگی می‌بینیم که از يك سودشیزگی معانی خود را بانگ درنداده‌باشد و از دیگر سوازدزدان مضامین خود فریاد شکایت بر نداشته‌باشد. طبیعت شعر فارسی چنان بود که نمی‌توانست راه را بردزدی مضامین ببندد، و کسی را به‌اشارت ناقد اعتنا نبود که می‌گفت: «هر چه گویی از جعبه خود گوی و کرد سخن مردمان مکرد»<sup>۲۴</sup>. اگر شاعر خود شرم می‌داشت که از دیگران مضمون برگیرد، قالبها و شکل‌های ثابت شعری‌اورا به‌این دزدی‌هدایت می‌کردند. برای شاعر روزگار گذشته معنی و قالب جدا بودند. اول اندیشه ساختن يك شعر بود، آنگاه انتخاب وزن متناسب، و آنگاه انتخاب قافیه‌های زیبا و درست، و اگر آن اندیشه نخستین در مجموع شعر، فی‌المثل در توصیف بهار، به‌جامی‌ماند، راهبر هر جزء از اندیشه در بیت، قافیه‌ها بودند، و از این‌راه تعبیرها و استعاره‌ها و تشبیه‌ها و به‌طور کلی مضمون‌های آماده را به‌شاعر قافیه‌اندیش تحمیل

می کردند و حافظه او از خوانده ها چندان آکنده بود که از برون ریختن آنها گزیری نداشت .

ناقد ، از جمله شمس قیس رازی ، با شناختش از شیوه شعر سازی و مضمون پردازی شاعران بود که می گفت : « (شاعر) باید که چون ابتدای شعری کند و آغاز نظمی نهد ، نخست نثر آن را پیش خاطر آورد و معانی آن بر صحیفه دل نگارد و الفاظی لایق آن معانی ترتیب دهد و وزنی موافق آن شعر اختیار کند . » حال آنکه ناقد و شاعر غربی ، از جمله استیفن اسپندر انگلیسی که شعر را با ماهیت غربی آن در نظر دارد ، می گوید : « شعر حوزه های متعددی از معنی را در بر می گیرد ، و هیچیک از آنها نثر نیست ... بر روی هم این برداشتی نادرست است که فکر کنند که يك شعر را می توان به نثر باز نوشت ... معنی يك شعر مجموع همه چیزهایی است که آن شعر هست ، در زبانی که نه تنها برای القای اندیشه ، بلکه برای نمودن صور خیال و صوت و صدا به کار رفته است . شعر یعنی اندیشه ای که بتوان به نثر آن را باز نوشت ، اما به اضافه صدای واژه هایی که واسطه بیان اندیشه واقع شده است و به همان اندازه بر اندیشه می افزاید که رنگ در نقاشی به يك تصویر می افزاید ، به اضافه صور خیال که نزد خواننده ، همچنانکه شعر را مصراع به مصراع می خواند ، به تجربه ای حسی و احساسی مبدل می شود ، به اضافه قدرت وزن ، به اضافه ذوق یا سلیقه شاعر در گزینش واژه ها ، و حتی به اضافه چیزهایی همچون نقطه گذاری و تعیین فواصل در چاپ .

اینها همه به صورت تجربه‌ای در می‌آید که شعر همان است و همان  
معنی را دارد.

این جدایی مضمون و قالب، و نیز معنی و مضمون، و نیز این  
یاری بیدریغ که اوزان متنوع و قوافی متعدد به شاعر سهل انگار و  
نامجوی می‌داد، موجب می‌شد که مضمون دزدی در «صناعت» یا «پیشه»  
شاعری سخت رواج گیرد، و هیچکس را از معلوم شدن صاحبان اصلی  
اموال به سرقت رفته پروایی نباشد. اگر مضامین دیگران را در شعر  
یک شاعر به او می‌نمودند، مجمع‌القوائین شعر به او مواد و بصره‌هایی  
آموخته بود تا همچنان سر افراشته دارد و بگوید: «توارد است،  
استقبال کرده‌ام، جواب گفته‌ام، اقتدا کرده‌ام، تضمین کرده‌ام» و  
نظایر اینها.

شاعر از اینکه از شعر به دیوان در نیامده و شهرت عام نیافته خود  
نسخه‌ای بنویسد و به کسی بسپارد سخت بیمناک بود و نویسنده تا کتابش  
با مقدمه‌ای به بزرگی تقدیم نمی‌شد و از آن نسخه‌های متعدد فراهم  
نمی‌آمد، نسخه منحصر به فرد را به هیچکس به امانت نمی‌داد. شیخ  
ابوالحسن علی بن عثمان بن ابی‌علی جلابی هجویری، در مقدمه کتاب  
«کشف‌المحجوب» خود با لحنی دردناک و تلخ، یکی از دلایل «اثبات

---

۲۵- مقاله «در باب آموزش شعر جدید» On Teaching

Stephen Spender از Modern Poetry

کردن نام خود به ابتدای کتاب « را چنین ارائه می کند: » چون  
 جهله این علم کتابی نوینند که نام مصنف آن به چند جای بر آن  
 مثبت نباشد، نسبت آن کتاب به خود کنند « می گوید که « مرا این  
 حادثه افتاد به دو بار »، یک بار دیوان شعرش را کسی می گیرد و به نام  
 خود می کند و یک بار کتابی از او را با عنوان « منهاج الدین » در طریقت  
 تصوف دیگر کسی می دزدد و آن را به خود نسبت می دهد. این گونه  
 دزدیها البته در بسیاری موارد آشکار می شد، اما اثبات سرقت مضامین  
 به سختی ممکن بود، چنانکه شاعران مایه و رهمواره، مانند گوهر  
 فروشان، نگران اندوخته گرانهای خود بودند، از جمله نظامی  
 کنجوی که از دزدیدن مضامین دیگران شرم داشت و می گفت:

چو نیروی بکر آزماییت هست ،  
 به هر بیوه خود را میالای دست ؛

از دزدیده شدن معانی بکر خود سخت در وحشت بود و خود را «دانه  
 کار» و دیگران همه را «خوشه چین» می خواند و می نالید که :

گرفتم سرتیز هوشان منم ،  
 شهنشاه گوهر فروشان منم ،  
 همه خوشه چینند و من دانه کار ،  
 همه خانه پرداز و من خانه دار .  
 بر این چارسو چون نهم دستگاه ؟  
 که ایمن نباشم ز دزدان راه !

وصائب که در زمانه خود « شعر تازه » را در بیقدری از خاک هم فروتر می‌دید ، باز از اینکه ارباب نظم در پی دزدی مضمون بودند ، کلايه داشت :

اگر چه نیست قدر خاک شعر تازه را صائب  
همان ارباب نظم از یکدگر دزدند مضمون را ،

و در باب دزدی مضامین ، حزین لاهیجی مثلی تلخ آورده است که حاکی از خشم اوست ، هر چند که میر محمد عظیم ، متخلص به نبات ، مضمون پانصد بیت از اشعار خود او را از آن دیگران معرفی کرده است :

غزلی بردند کی از من  
که نگویم ز تنگه نامش باز ؛  
دزد شاعر به ماکیان ماند  
که به زیرش نهند بیضه غاز ،  
بچگانش به سوی بحر روند ،  
او به کون دریده ماند باز .

اما همچنانکه شکلها و اوزان شعر فارسی در اتفاق مضمون سازی شاعران را در حیطه تنگ بازی الفاظ نگاه می‌داشت و آنها را از اندیشه و احساس مستقل و نگرش فردی در آفاق و انفس دور می‌کرد ، قافیه نیز به اعتبار آنکه از مهمترین ارکان شعر بود ، به توقیف و توقف آنها در حصار مضمون ، با قدرت خلق و اداره معنی ، ادامه می‌داد .

مقام قافیه در شعر کلاسیک فارسی به یک اعتبار در حد وزن و به اعتباری دیگر انتظام دهنده معنی و مصمون بود، و از همین روی بسیاری از ناقدان و شاعران در آثار خود شاعر را «قافیه سنج»، «قافیه بند» و «قافیه پرداز» و نظایر اینها خوانده اند.

## قافیه و نقد آن

عمل قافیه در شعر کلاسیک فارسی، بیش از آنچه در تعریفش گفته اند، جوهری و بنیادی بوده است. این تعریف که «قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آنکه آن کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات متکرر نشود»<sup>۲۶</sup> و تعریفهایی از این دست هرگز نتوانسته است حقیقت و اعتبار و سلطنت قافیه را در قلمرو شعر فارسی نشان دهد، زیرا که این تعریف قافیه را چیزی مگر یکی از نمودهای صوری و صوتی شعر معرفی نمی کند. قافیه در هر شعری از هر قومی، باستانی یا امروز، پیش از همه کیفیتهای دیگری که در آن می توان یافت، از عناصر موزیکی شعر است. وزنی است افزوده به وزن اصلی، آهنگی کوتاه و مکرر در آهنگ بلند و مکرر شعر، از یک سو تکمیل کننده موسیقی آن و از سوی دیگر گیرا تر کننده و به طنین آورنده همان موسیقی. قافیه ابتدای دریافت وزن است، هر چند که در پایان مصراعها می آید و گاه در میانه آنها نیز.

عوام، که با عروض و قافیه در مرتبه فن شاعری الفتی ندارند،

---

۲۶ - المعجم فی معایر اشعار المعجم، شمس الدین قیس رازی



شعر را « قافیه بستن » و « قافیه جور کردن » می دانند و از آن هماهنگی که قافیه ها در کلام پدید می آورند ، به آهنگ در شعر می رسند . گویی قافیه یحیایی بوده است که آمدن مسیح وزن را بشارت داده است . هر کلی در بوته ای از يك جانب قالی قرینه خود را طلب می کند در جانب دیگر . در هر پاره از نقش قالی قرینه در قرینه می توانی یافت ، و مجموع این قرینه ها موسیقی صوری قالی را به صورت يك آهنگ کامل در يك پارچه ، یعنی يك شعر صوری رنگین ، به وجود می آورد . قافیه در بافت شعر در هر بیت چنین قرینه ای است ، چه تفاوت کند که جای او را چگونه تعیین کنی ؟ اگر شکل شعر مثنوی است ، قالی تو در بافت قرینه ها نظر به آرایش افقی دارد ، و اگر قصیده ، غزل یا قطعه است ، نظر به آرایش عمودی ، و چون به تر کیب و ترجیع بند و مسمط روی آوری ، به تناسب ، از این هر دو آرایش مدد گرفته ای .

پنجه انسان عامی بردف و چوبك او بر طبل با يك یا چند حرکت هجاهای يك پایه از موسیقی را به صدا درمی آورد و با تکرار آنها موسیقی را بر می انگیزد ، چنانکه پایه ها در بحر شعر با تکرار خود وزن ها را می سازند . اما انسان عامی آنها را پایه احساس نمی کند ، مجموعه ای از هجاهای هماهنگ احساس می کند ، با کیفیتی همسان و همچند قافیه ، چنانکه گویی وزن برای او تکرار قافیه است ، نه تکرار پایه ها ، و به همین سبب است که در شعر کمتر به اوزان عروضی می رسد ، اما قافیه را بید رنگ می جوید و بید رنگ به آن دست می یابد . او

برای افزایش تأثیر امثالی که می‌سازد، از وزن‌یاری نمی‌گیرد، از قافیه مدد نمی‌خواهد، و موسیقی قافیه‌در هر مثل او را به حد کفایت خرسند می‌دارد:

دختر همسایه هر چه چل‌تر، برای ما بهتر  
هر چه در قرآن کاف است، در قباب او شکاف است،  
فلفل نبین چه ریزه، بشکن ببین چه تیزه.

سجع، که در نثر مقام قافیه‌را دارد در شعر، سازنده موسیقی گفتار انسان ساده است، و در گذشته آنان که سخنانی می‌گفتند برای همه، نه ویژه گروهی ممتاز به دانش و فرهنگ، نثر را برای گفتار خود بر نظم مرجع می‌دانستند، اما نثر بی موسیقی را نیز شایسته و بایسته نمی‌یافتند و برای به خود خواندن هوش ناگزیر به نواختن گوش بودند و در گفتار منشورشان سجع این نوازش را بر عهده می‌گرفت. سعدی شیرازی در گلستان است که روی به همه دارد، به هر کس که خواندن بداند و از دنیای تربیت و اخلاق خبر بخواهد. به همین سبب است که نثر را موسیقی سجع می‌بخشد. خواجه عبدالله انصاری مناجات‌هایش را، اگر تنها مناجات او می‌بود به درگاه خداوند، می‌توانست در خلوت خود بگوید و باز گوید و هرگز بر کاغذ نیاورد. اگر بر کاغذ آورد، برای آن بود که همه از نای او و به آواز او مناجات‌شان را به درگاه خداوند برند. او نیز نثر مسجع را در خور این گونه سخن دانست:

الهی ما را پیراستی چنانکه خواستی ،  
الهی نه خرسندم نه صبور ، نه رنجورم نه مهجور  
الهی تا باتو آشنا شدم ، از خلق جدا شدم ، در جهان شیدا  
شدم ، نهان بودم پیدا شدم .

محمد بن عبدالله نیز که پیام آور خداوند برای همه جهانیان  
بود ، کلام حق را ، که برای خاص و عام بود ، بانثر مسجع آورد ، زیرا  
که نه موعظه‌هایی ساده بود در مسجد تا بگوید و بگذرد ، نه خود  
ستاینها و معشوق نوازیهای امرء القیس و طرفة بن العبد و عنتره بن شداد  
بود که از آنها قصاید غراء بسازد و معانی را در آن همدرنگ و آهنگ  
به هفت پرده زیبایی در پوشد . سخنانی بود همه در عبرت و هدایت  
مردم ، و تا آنجا که موسیقی سخن را از قاطعیت خود باز نمی‌داشت  
از سجع نوازندگی می‌یافت و از معنی زندگی :

الرحمن ،  
علم القرآن  
خاق الانسان ،  
علمه البیان ،  
الشمس والقمر بحسبان  
والنجم والشجر يسجدان ...

قافیه در حوزه موسیقی کلام چنین مقامی داشته است و دارد ،  
اما شعر کلاسیک فارسی از شوکت خود در حوزه های خلق معانی و

مضامین و صورخیال نیز سهم عمده‌ای را به قافیه مدیون است و همچنین همین دین در شوکت، غرامت فقر خود را در تنگ ماندن میدان اندیشه و احساس و بهره نیافتن از تحول مدام راهم باید از قافیه بخواهد، زیرا که قافیه از يك سوشاعران را از تفکر آزاد و تأمل بیواسطه، و به طور کلی معاینه و مکاشفه و اشراق شاعرانه باز می‌داشت، و از سوی دیگر آنان را به بازار معانی عاریتی می‌کشاند و به تماشای پرده‌هایی که گذشتگان از باغهای خیال تصویر کرده بودند دعوت می‌کرد، و نمی‌گذاشتشان که خود در باغهای طبیعی اندیشه و احساس خود بگردند.

اگر قافیه در شعر کلاسیک فارسی پیشاهنگ اندیشه و احساس نمی‌بود، ناقدی همچون شمس قیس رازی، که در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم، در عصر اعتلای شعر فارسی، می‌زیست، با چنین اعتقادی از قافیه در خلق شعر سخن نمی‌گفت:

«از قوافی آنچه ممکن گردد و خاطر بدان مسامحت کند، بر ورقی نویسد و هر چه از آن سهل و درست باشد و در آن وزن جای گیر و متمکن آید، انتخاب کند و شایگان و معمول را بدان راه ندهد و در نظم ابیات به سیاق سخن و ترتیب معانی التفات ننماید تا جمله قصیده را بر سبیل مسوده تعلیق زند و کیف ما اتفاق بگوید و بنویسد، و اگر اتفاق افتد که قافیتی در معنی‌ای به کار برده باشد و به بیتی مشغول کرده، بعد از آن معنی‌ای بهتر روی نماید و بیتی از آن عذب‌تر

دست دهد و آن قافیت در این بیت متمکن تر آید ، نقل کند . پس اگر به بیت اول حاجت باشد ، آن را قافیتی دیگر طلبد ، و اگر نه ترك آن آرد ، و چون ابیات بسیار شد و معانی تمام گشت ، جمله را مره بعد اخیری از سر اتفاق باز خواند و در نقد و تنقیح آن مبالغت نماید و میان ابیات تلفیق کند و هر يك را به موضع خویش باز برد و تقدیم تأخیر از آن زایل گرداند تا معانی از یکدیگر گسسته نشود و ابیات از یکدیگر بیگانه ننماید ... »

از این گفتار چند نکته مهم برمی گیریم و حوزه مقصود و مفهوم آنها را نشان می دهیم . یکی از بارزترین تفاوتها میان شاعر امروز و شاعر کلاسیک این است که شاعر امروز چون ذهن خود را آبتن اندیشه و احساسی بیابد و برای معلوم شود که زمان تولد آن اندیشه و احساس در رسیده است به سرودن شعر می پردازد ، بی آنکه بداند این مولود دختر خواهد بود یا پسر ، غزل خواهد شد یا قصیده ، به بحر غریب در خواهد رفت یا به بحر بسیط ، از ثروت قافیه يك سهم خواهد برد یا مضاعف ، ردیف خواهد داشت یا نه ، چهره اش را با قلم هفتاد صنعت بدیع خواهد آراست یا نه ، و بسیار و بسیار چیز های دیگر . شعر او اگر فرزند حلال زاده ، از نطفه حلال ذهن و فردیت او باشد ، باید که وزن و قافیه و صورخیال خود را ، که تن و جان و چشم و چهره و آواز و جنبش اوست ، با خود بیاورد . شعر گفتن قالیچه بافتن نیست ، که تمام آنکه شود که وجود آغاز شود ، بلکه موجودیت

و تمامیت آن همراه و متحد است .

اما ناقد گذشته دیده بود که شعر ساز هنگامی که قصد قافیه  
سنجی می کرد و می خواست شعری بگوید ، مثلاً می دانست که بهار است  
و ممدوحی نیز در بهار باید ستوده شود . دفتر خود را ورق می زد و می دید  
که مثلاً در قافیه «فعیل» قصیده ای ندارد یا کمتر دارد ، یا مثلاً به تناسب  
شان و مقام ممدوح چنین قافیه ای سنگین و دشوار می گزید ، و در میان  
اوزان نیز با همین مایه و برداشت جست و جوی کرد ، و از موجودیت  
شعری که باید گفته می شد ، به راستی بجز قصد چیزی با خود نداشت ،  
چنانکه از وجود فرزندی در رحم چیزی بجز آرزوی فرزند با خود  
نداشته باشند ، و اگر آن را «بهاریه» می خواست ، چنان بود که آرزوی  
فرزند را بانامی همراه کند . تأمل در بساط بهار پس از « بر ورقی  
نوشتن از قوانی آنچه ممکن گردد » و « اختیار کردن وزنی موافق »  
بهاریه ، آغاز می شد .

قافیه ها پیش چشم شاعر ، و نه در ذهن او ، خود می نمودند و به  
مضمون ره می گشودند . شاعر مثلاً به قافیه «چین» می نگریست . سیمای  
این کلمه تداعی معانی را در حافظه او به کار می انگیخت و جویبار  
آگاهی او را روان می کرد . چین در حافظه او به نگارستان وابسته  
بود و نگارگری به مانی ، و هم در این لحظه بود که عقل به او می زد  
که از ممدوح غافل مباش . پس اگر مانی چین بودن به « طبع »  
می توانست صفتی از بهاریا مضمونی مناسب آن باشد ، به «عقل» باید

شمامه می شد و به خدایگان «زمین» در می پیوست، زیرا که قافیه «زمین» هم در کنار «چین» قبلا به شاعر چشمکی زده بود و او را به آستان خدایگان خود برده بود. به این شیوه قافیه شاعر را به مضامین می رساند و ناگاه دوبیتی از «طبع» به «عقل» جسته شاعر برون می جست:

بهار دواست: یکی طبعی و دیگر عقلی  
 یکی شمامه و دیگر بودش مانی چین،  
 بهار طبعی صنع خدای عزوجل،  
 بهار عقلی مدح خدایگان زمین.

و این کجای شعر بود؟ آغاز آن؟ نه، چه ضرورت داشت که شاعر در این اندیشه کند که فرزند او باید باسر از رحم برون آید تاجان داشته باشد. او بنا بر سنت شعرسازی و چنانکه ناقد هم تأیید می کرد این قاعده زایمان را که «در نظم ابیات به سیاق سخن و ترتیب معانی التفات ننماید تا جمله قصیده را بر سبیل مسوده تعلیق زند و کیف ما اتفاق بگوید و بنویسد»، روا می دانست که مثلا پنجه به درون رحم طبع بردو پای طفل شعر را بگیرد و قطع کند و بیرون آورد و بر گوشه ای از کاغذ بگذارد و به خود بگوید: «مبارک است، این يك پایش» و به همین ترتیب فرزند شعر را قطعه قطعه از رحم بیرون کشد و آنگاه بنشیند و در این قطعه ها بنگرد «و میان ابیات (قطعه ها) تلفیق کند و هر يك را به موضع خویش باز برد و تقدیم و تأخیر از آن زایل گرداند

تا معانی ( یعنی قطعه‌ها ، و یعنی ابیات ، و یعنی مضامین ) از یکدیگر  
گسسته نشود .

پس اکنون این یک‌پای شعر ، و باز به قافیه‌ها می‌نگریست ،  
به آنها که « سهل و درست » بودند و « در آن وزن جای گیر و متمکن »  
می‌آمدند ، مثلاً به ثمین ، و تداعی معانی سبب می‌شد که شاعر از ثمین  
به « در » برسد و از در به رشته های باران ، که لابد در « فروردین »  
خوشرند تازمستان ، زیرا که قصد از شعر « بهاریه » ساختن بوده است  
شاعر را ، و روز اول فروردین هم که « اور مزد » است ، و اما باران از  
کجا آید ؟ از دریا و از بخار . پس چنین مضمونی در یک بیت باد و قافیه  
می‌توانست مطلع یا « سر » فرزند شعر باشد ، و شاعر آن را از رحم  
بیرون می‌کشید و بر صفحه کاغذ در کنار پا ، با کمی فاصله می‌گذاشت  
و باز می‌گفت « مبارک است ، این هم سر شعر » ، و این می‌شد  
سر شعر :

بخار دریا بر اورمزد و فروردین

همی فرو گسلد رشته های در ثمین ،

و شعر قطعه قطعه چنین از رحم طبع شاعر به همت قوافی و راهی که  
آنها به مضامین می‌گشودند ، بیرون می‌آمد . و اما به تناسب حذق  
شاعر در پاره پاره زاده شدن و طول قامتی که برای قصیده خود می‌خواست ،  
گاه « اتفاق می افتاد که قافیتی به کار برده بود و به بیتی مشغول کرده ،  
بعد از آن معنی ای ( یعنی بیتی ، و یعنی مضمونی ، و یعنی پاره ای ) از



آن عذبتبر دست می‌داد ، تداعی معانی، جویبار روان آگاهی ، از آن قافیه شاعر را در حافظه یا در ذهن بصری به سلسله‌ای دیگر از معانی پیوسته می‌رساند . آنگاه شاعر آن قافیه را از بیت قبلی فرو می‌گرفت و به مضمون تازه می‌آویخت و اگر « به بیت اول هم (به اعتبار مضمون) حاجتش می‌بود ، آن را قافیتی دیگر می‌طلبید و اگر نه ترك آن می‌آورد » .

قافیه برای شاعر و ناقد کلاسیک، هر چند که در تعریف کلمه‌های هماهنگ آخر ابیات بود ، به شرط آنکه « بعینها و معناها متکرر » نشود ، اما در عمل جاری کننده جویبار آگاهی یا تداعی معانی در ذهن شاعر بود ، و به اتفاق حافظه و ذهن بصری شاعر ، موجب خلق شعر می‌شد . ذهن بصری به این قدرت شاعر کلاسیک می‌گوییم که می‌توانست از نگریستن به کلمه‌ها ، نگریستن به محیط در جست و جوی اشیاء و امور مرتبط با موضوع و نگریستن به مضامین اندوخته در حافظه ، معنی خلق کند ، معنایی که قبل از این تلاش ذهن بصری ، بر شاعر معلوم نبود .

در تحفه سامی ، تألیف سام میرزای صفوی ، در باره شاعری به نام « مولانا غیاث قافیه » نوشته شده است : « وجه تسمیه او آنکه هر غزل و قصیده که می‌گفت چندان که قافیه داشت می‌گفت ، اگر چه 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». اگر این روایت واقعیت هم نداشته باشد، باز مبین آن است که گروهی از شاعران کلاسیک چگونه با قافیه بازی می کرده اند و آنچه را که درهم می بافته اند، شعر می نامیده اند.

اما شاعرانی که از قصیده تنها «ایراد معانی مختلف و اوصاف متفرق از مدح و هجاء و شکایت» و امثال اینها را مراد نمی کردند و غزل را تنها «حکایت وصل و هجر و تشوق به ذکر ریاحین و ازهار و ریاح و امطار و وصف دمن و اطلال» یا «شرح احوال عاشق و صفت جمال معشوق» نمی دانستند، یکی همچون ناصر خسرو علوی «شعر دلبنده» را شعری می دانست که «زیورش حکمت و پند» باشد، شعری که نباید «به زروسیم» فروختش، و «بهای آن ملک جاودانی» است، نه شعر آن قافیه بندان مضمون تراش که «بیهوده گفتن است» و «خر مهره سفتن»، زیرا که اوهم، مانند بسیاری از دانایان دیگر شاعران را «امیران کلام» می دانست:

ز دل بگذار حجت شاعری را  
که کردی آشکارا ساحری را  
سخنهایت همه سحر حلال است  
بسی پاکیزه تر ز آب زلال است  
ولی او را مکن چون بدر درابر  
که زیر ابر ندهد روشنی بدر  
مهر بردر که شاه و وزیرش  
ز اصلاح حکیمان کن منیرش

نبیند دیده زینسان شعر دلیند  
 که باشد زیور او حکمت و پند  
 بهایش هست ملک جاودانی  
 تو مفروشش به زر و سیم کانی  
 خرد بر مدح نا اهلان بخندد  
 کسی بر گردن خرد در نبندد  
 چرا چیزی بیالایی به کدیه  
 که نرزد ملک دوجہانش به ہدیہ ؟  
 ترا از خویشتن خود شرم ناید  
 کہ ہر جایی دروغت گفت باید ؟  
 بہ پاسنادن و بر خواندن او  
 فرو ریزد سراسر آبت از رو  
 تقاضا کردنش دشوار کار است  
 خرد را بیگمان ز این کارعار است  
 بہ مدح هیچکس مگشای لب را  
 مرنجان خاطر معنی طلب را  
 نہ چون این شاعران یاوہ گوئی  
 کہ دست از آبروی خود بشویی  
 زمعنی جان ایشان را خبر نیست  
 سخنہان شان سزا جز گاو و خر نیست

چه می‌خواهند از این بیهوده گفتن ؟  
چه می‌جویند از این خرمهره سفتن ؟  
امیران کلامند اهل اشعار  
خدایشان توبه‌ای بدهد از این کار ۲۷۱

و این گروه از قصیده‌سرایان ، هر چند که در شکل و قالب گرفتار سنت بودند و قافیه‌ها را در آرایشهای افقی و عمودی بافت کلام به کار می‌گرفتند ، هرگز نمی‌گذاشتند که قافیه آنان را به باغ مضامین رهنمون شود ، زیرا که آنها «خاطر معنی طلب» داشتند و «جانشان را از معنی خبر» بود ، و شعرشان پیش از قالب مضمون ، و پیش از تن جان را یافته بود و گاه درپاره ای از اشعارشان این هر دو باهم فراهم می‌آمد . سخنان برهانی ناصر خسرو علوی همواره و زنهایی و حتی قافیه‌هایی در خورد معنی دارند و اوسراغ معانی خود را هرگز از قافیه‌ها و مضمونها و صورخیال نگرفته است ، این معانی او بوده‌اند که وزنها و قافیه‌ها و صورخیال را به خدمت خود در گرفته‌اند . ناصر خسرو جای دادن معانی خود را در قالب شعر چنین از تسلط عروض و قافیه بیرون می‌کشید و اینها را چنین به تسلط معانی خود درمی‌آورد :

شاید که حال و کار دگرسان کنم ،  
هرچ آن به است ، قصد سوی آن کنم .  
عالم به ماه نیسان خرم شود ،

---

۲۷ - بعضی از ادیبان معاصر این شعر را از آن ناصر خسرو نمی‌دانند.

من خاطر از تفکر نیسان گنم .  
 در باغ وراغ دفتر و دیوان خویش  
 از نظم و نثر سنبل وریحان گنم .  
 میوه و گل از معانی سازم همه ،  
 وزلفظ های خوب درختان گنم .  
 چون ابر روی صحرا بستان کند ،  
 من نیز روی دفتر بستان گنم .  
 در مجلس مناظره بر عاقلان  
 از نکته های خوب گل افشان گنم .  
 گر بر گلش کرد خطا بگذرد ،  
 آنجا ز شرح روشن باران گنم .  
 قصری گنم قصیده خود را ، در او  
 از بینهای گلشن و ایوان گنم .  
 جایی در او چو منظره عالی گنم ،  
 جایی فراخ و پهن چو میدان گنم .  
 بر درگاهش ز نادره بحر عروض  
 یکی امین دانا دربان گنم .  
 مفعول فاعلات مقاعیل فع  
 بنیاد این مبارک بنیان گنم .  
 و آنکه مر اهل فضل اقالیم را

در قصر خویش یکسره مهمان کنم .  
 خوانی نهم که مرد خردمند را  
 از خوردنیش عاجز و حیران کنم .  
 اندر تن سخن به مثال خرد  
 معنی خوب و نادره را جان کنم .  
 گر تو ندیده‌ای ز سخن مردمی ،  
 من بر سخت صورت انسان کنم .  
 او را ز وصف خوب و حکایات خوش  
 زلف خمیده و لب خندان کنم .  
 معنیش روی خوب کنم ، و آنکه می  
 اندر نقاب لفظش پنهان کنم .  
 و اندر کتاب بر سخن منطقی  
 چون آفتاب روشن برهان کنم .  
 بر مشکلات عقلی محسوس را  
 بگمارم و شبان و نگهبان کنم .

و از محسوسات و عینیات ، به صورت و صفها و صورتهای خیال ، برای روشن  
 کردن مشکلات عقلی یاری می گرفت ، و قالب قصیده را ، که جز به کار مدح  
 نمی آمد ، چندان « به دست فکر ت سوهان » می کرد تا به کار حکمت  
 و تأملات فلسفی و مذهبی او بیاید و از راه گوشه‌های مأنوس به طنطنه  
 و جمال قصیده ، معانی خود را به هوشهای زمانه برساند .

و از این شاعران یکی که همچون مولوی عرفان برای او در رگ شعر به نبضان درمی آمد و عشق برای او « سمر دختران و حدیث ایشان و مغازلت عشق بازی با زنان »<sup>۲۹</sup> نبود، بلکه عشق شور عرفان بود و شعر تجلی این عشق ، دلداد را که معانی زنده او بود، دریافته‌ای او از برون و درون بود ، بامضامین آماده ، باتصویرهای بیجان ، بیگانه می‌شمرد ، و این همه را نزد دیگر شاعران « قافیه اندیشی » می‌دانست و معتقد بود که « معنی » ، آن بیگانه دلداد شاعر ، در انتظار است که شاعر به دیدار او آید :

قافیه اندیشم و دلداد من

گویدم : « مندیش جز دیدار من » ،

و در مجموع شعر برای او بیداری و درد و آگاهی بود. ابتدا سوز می‌خواست ، که همان شور عرفان بود ، و آنگاه با این سوز ساختن می‌خواست ، ساختن هم به معنی سازگاری کردن و هم به معنی آهنگ و نوا بخشیدن ، و « فکر و عبارت » یعنی مضمون سازی و صور بی معنی انگیزی را لایق تجلی عشق عرفانی خود نمی‌دانست :

هر که او بیدارتر ، پر دردتر ،

هر که او آگاه تر ، رخ زردتر ؛

چند از این الفاظ واضمار و مجاز ؟

سوز خواهم ، سوز ، با آن سوز ساز ؛

آتش از عشق در جان بر فروز ،  
سر به سر فکر و عبارت را بسوز ؛

آن دو اشتر نیست : آن يك اشتر است ،  
تنگ آمد لفظ ، معنی بس پر است ،  
لفظ در معنی همیشه نارسان ،  
ز آن پیمبر گفت قد کل لسان .

او به آنچه که در جامه شعر ، یعنی در الفاظ و مضامین و صورخیال ،  
پنهان بود ، اهمیت می داد ، و می گفت که حقیقت شعر را از این جامه  
بیرون آور و به آن بنگر تا ببینی که حقیقتی است یا تنها « الفاظ و  
اضمار و مجازی » است که در آن جامه پنهانش کرده اند ؟ و اوجور  
معنی را می خواست که جامه شعر بر تن داشت . البته حور باید که  
جامه بر تن داشته باشد ، اما خواننده شعر نیتی ندارد بجز آنکه ، از راه  
خواندن ، جامه از تن آن حور بیرون کند و حقیقت آن را در بر کشد ،  
و انبوه عظیمی از اشعار « قافیه سنجان » ، اگر جامه از تن شعر شان  
بیرون کنی ، چیزی برای در بر کشیدن نمی یابی ، درون شعر پسوك  
و چوبی است ، همچون « مانکنها » ی خیاطان که صورتی دارند از گچ  
و کالبدی درون خالی از چوب ، و آنچه که آن گونه از اشعار را به  
« حور بودن » جلوه می بخشید ، چیزی نبود مگر همان جامه شعر ،



یعنی قافیه‌ها و مضامین یا تشبیهات و استعارات :

جامه شعر است شعر و تا درون شعر کیست ،  
یا که حور جامه زیب و یا که دیو جامه کن ؛  
شعرش از سر بر کشیم و حور را در بر کشیم ،  
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ؛

و این مصرع آخر که مولوی آورده است ، شگردی از  
اوست در طنز ، که یعنی شعر بدون حور یا معنای حقیقی ، «مانکن»  
چوبی است ، کالبدی صوتی است ، چه تفاوت کند که همان  
« فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » باشد یا تصاویر بی معنای  
دیگری به همین اندازه جای آنها را بگیرد ؟ درون « مانکن »  
بیجان و بیمعنی ، خواه از پوشال آکنده باشد ، خواه از پاره های  
جواهر الفاظ و مضامین !

و شاعری دیگر ، از زمره آنان که مولوی خود را « از  
پی ایشان آمده » می داند ، همچون سنایی ، که « از شرق شمع  
فکرت او را آفتابی » شد تا « از آسمان خرد او منبع جهل را بزداید » ،  
به همین اعتقاد بود در نگرش به معنی و لفظ :

به نوبهار حقایق میان روضه فضل

شکوفه دار معانی است شاخ طوبی من .

اما قافیه در میان اجزای صناعتی شعر ، سوای آن همه خدمت  
که در انگیختن و آمیختن مضامین می کرد ، در حوزه موسیقی  
کلام در شعر کلاسیک فارسی چنان قلمروی یافته بود که در شعر هیچ  
قومی نظیر آن را نمی توان یافت .

## موسیقی قافیه و پیوند آن با وزن

در شعر غرب اولافافیه چنان کارش به تفنن نکشید که ناقدان در کشف اصول آن به بسیار ریزه کاریها اشاره کنند و در باب هر اشاره فصلی بسازند و مقام حروف یا اصوات مجرد آن را هر يك دقیقاً معلوم دارند. آمیختگی لغات عربی با زبان فارسی بر آن همه ثروتی که در تعدد واژه های هماهنگ داشت، بسیار افزود، چنانکه شاعری گاه، بی تکرار قوافی و بی استفاده از قافیه های « شایگان » و « معمول »، قصیده ای در صد بیت یا بیشتر می پرداخت، و این همه قافیه را، با دقتی که در انتخاب اصیل آنها می شد، در هیچ زبانی نمی توان یافت. اما زبان عربی که واژه های آن غالباً از يك ریشه اشتقاق می یابند و در جریان عمل اشتقاق برای افاده هر معنایی به قالبی معین درمی آیند، زبان فارسی را در حوزه قافیه غنای بسیار بخشید. در بعضی از قوافی، با آنکه از انواع آنها بسیار داریم يك واژه هم نداریم که در اصل فارسی باشد،

همچون قافیه عمیق ، که با آن واژه هایی همچون صدیق ، عتیق ، رفیق ، شفیق ، شهیق ، دقیق و نظایر اینها همراه می شود .

ثانیاً در اشعار غریبان کمتر بیتی می توان یافت که قافیه آن با ردیف همراه شده باشد . ردیف در قافیه ، اگر خود به خود نمی آمد ، به سه سبب آمده بود : یکی آنکه قافیه های فقیر در موسیقی را غنی کند ، دیگر آنکه ترکیب قافیه و ردیف بر تکرار طنطنه موسیقی شعر بیفزاید ، سه دیگر آنکه چون در فارسی معمولاً فعل و رابطه در آخر جمله می آید و هر بیت و در مواردی هر مصراع جمله ای است ، ردیف گرفتن فعل و رابطه آوردن سلسله قوافی را آسانتر کند . ردیف که مجموعه الفاظ و کلمه هایی است که پس از قافیه عیناً تکرار می شود ، با این همه تکرار از راه تأثیر فیزیکی به یک تأثیر روانی مهم در شنونده می رسد که اهمیت آن در تأثیر آن است ، نه در حقیقت آن .

واژه ها در نزد اهل زبان با موسیقی خود شخصیت معنوی خود را مشخص می کنند ، بگذریم از یک گروه واژه که یا به تقلید از صوتهای امور و مفاهیم ساخته شده است ، یا در خود صوتهایی دارد که با نرمی و درشتی با معنای خود هماهنگی می یابد . نمونه هایی از این دو گروه در زبان فارسی اینهاست : کرکر ، شرشر ، چهچه ، آخ ، نرم ، سیخ ، خشک ، تر ( نه خیس ) ، آرام ، ترق یا درق ، و غیره . اما دیده ایم که

بسیاری از مردم ، چون با زبانی بیگانه اندك آشنایی می یابند ، به مقایسهٔ موسیقی واژه های آن زبان با موسیقی واژه های زبان خود می پردازند و غالباً در این موسیقی واژه های زبان خود را از حیث آهنگ با معانی آنها همساز می دانند و اصرار می ورزند که صحت دریافت خود را با تکرار دراماتیک واژه ای به یکی دیگر از همزبانان اثبات کنند. فی المثل می گویند :

« گوش کن ، در فارسی می گوئیم ناز و ناز کرن . ناز ، درست همان آهنگ معنی خود را دارد . اما کلمهٔ *caress* انگلیسی هرگز چنین وفقی را با معنی آن نمی رساند . »

اگر از یکی از اینان پرسید که « پس در مورد واژه های خنده

*laugh* (لاف) ، خوش و *happy* (هی) ، درخشیدن و *Shine* (شاین) چه می گویی ؟ » شاید در آن دریافت خود تأمل کند و به دو نکته در هماهنگی صوت واژه ها و معانی آنها پی ببرد : یکی عادت اهل زبان ، که معنی را از آهنگ واژه می گیرد و سیمایش را با همان آهنگ می شناسد ، و دیگری به احتمال قوی تصادف ، که در مواردی هیچیک از صوتهای يك لفظ با معنی تاهمساز در نمی آید .

به هر تقدیر عادت و تقلید و تصادف به صدای واژه ها در برابر معنی همان شخصیت را می دهد ، که انس و آشنایی ما بایک انسان خطوط سیمای او را حاکی از باطن و روحیات او می سازد ، هر چند که در مواردی ، نوعی از عواطف و حالات ، از جمله غم و تحريك مدام عصبی ، در خطوط سیمای آنها

تغییری می‌دهد. ذکر این نکته، که لفظ در صورت و معنای خود ما را به موافقت این دو معتقد می‌کند، برای آن است که حد تسلط لفظ و صوت و آهنگ بر اندیشه آدمی معلوم شود، یعنی که ما از راه صوت به معنی می‌رسیم نه از راه معنی به صوت، و این دیگر عادت نیست، طبیعی انسان شده است. انسان بدون کلمه نمی‌تواند اندیشه کند و اجزای اندیشه خود را طبعاً در قالب الفاظ می‌بیند.

با چنین تأثیری که آهنگ بر معنی دارد، کلام آهنگین، پیش از تأمل لازم، نمی‌گذارد که ما از خود پیرسیم: «این خاصیت معنای کلام بود که از آن لذت بردیم، یا خاصیت آهنگ آن بود، یا معنی و آهنگ در خور هم آمده بودند؟» قافیه در کنار ردیفها، با آن تکرار خوشایند، در سر راه گوش به هوش خواننده فریبگاهی می‌سازد که از این فریب جستن تنها هنگامی ممکن می‌شود که خواننده جوهر معنوی شعر را از جامه آهنگ و صور خیال و طنطنه مکرر قوافی و ردیفها بیرون کشد. در میان شاعران کلاسیک بسیار نبوده اند آنها که از خاصیت آهنگی قافیه و ردیف، و نیز تکرار آنها در شکل‌های قصیده و غزل و غیره، یاری معنوی بگیرند و از این طریق برای بیان اندیشه یا احساس واحد دو وسیله یا واسطه به کار برده باشند، یکی الفاظ حامل معنی، و دیگر موسیقی آنها در ترکیب با قدرتی مضاف بر قدرت القای معانی.

شکل غزل، که غالباً وسیله بیان شعری حالات عشقی بوده است،

و بعضی از شاعران گرانمایه مایه‌های مختلف آن را در بیان حکمت و عرفان و دریافتهای اجتماعی به کار گرفته‌اند، برای مددخواهی از موسیقی قافیه و ردیف مناسبتر از شکل‌های دیگر بوده است: یکی به دلیل آنکه غزل، چه عاشقانه و چه عارفانه، صورتهای برهانی سخن را به خود راه نمی‌داده است، دیگر آنکه بیان عاطفی و اشراقی مفاهیم می‌تواند برای ایجاد حالت از موسیقی بیشتر مدد بگیرد، زیرا که موسیقی راه بر «الفاظ واضمار و مجاز»، می‌بندد و خواننده را حال می‌بخشد تا آماده دریافت قال شود. سماع برای صوفیه چنین مقامی داشته است، و شاید به همین سبب باشد که بسیاری از دانایان «موسیقی» را در برابر «کلام» تواناترین وسیله بیان حالات و هیجانات انسان دانسته‌اند. این مددخواهی از موسیقی را در غزلیات جلال‌الدین محمد مولوی خوب می‌توان دریافت، زیرا که او در مثنوی کسی است که با تمثیل به برهان روی می‌آورد، و در غزلیات نیت آن دارد که خواننده را به تمامی از تفکر و قیاس و استدلال جدا کند و به پهنه‌ای ببرد، که در آن «پای استدلالیان چوبی» است. با آنکه مولوی خود را «قافیه‌اندیش» و شعر ساز نمی‌داند، غزلیات او والاترین نمونه غزلیات عرفانی با مددگیری از موسیقی در بخشیدن شور و حال است برای پریدن و پرتاب شدن، نه برای راه رفتن و قدم به قدم سراغ مقصد گرفتن. عارف شعر زبانی که از واژه‌ها تا حد آوای فارغ از معنی در خلاق موسیقی حالت انگیز کار می‌خواهد و با قافیه شعر را به پای کوبی

و دست افشانی وامی دارد ، چرا در همین گونه شعر با لفظ وقافیه می ستیزد ؟ مگر می توان بامدد کفر به اثبات کافری کسی برآمد ؟ از مولانا می شنویم که :

شعر چه باشد برمن تا که از آن لاف زدم ؟

هست مرا فن دگر ، غیر فنون شعرا !

شعر چو ابری است سیه ، من پس این پرده چومه

ابر سیه را تو مخوان ماه منور به سما ؛

و به این ترتیب از فنون شعرا کناره می گیرد ، و متأسف است که ماه معنی او در پرده ابری شعر پنهان می شود . اما درست که بنکریم معنی او همان گوهر شعر است ، و این بسیاری از دیگر ناظران سخن کلاسیک بوده اند که حقیقت شعر را در نزد همه با آن « ابر سیه » یا قالب شعر یگانه کرده اند . مولوی نمی گوید که آن گونه سخنها شعر نیست ، زیرا که در زمان او چنین قضیه ای طرح نشده بود ، و نمی توانست بشود . ناگزیر بود که شعر را کلاً از خود نفی کند و در خود به وجود چیزی مؤمن باشد که آن را تنها « فن دگر » و « غیر فنون شعرا » بنامد . و باز از اومی شنویم که :

قافیه و منطه را گوهمه سیلاب بیر ؛

پوست بود ، پوست بود درخورد مغز شعرا .

اما او که از شاعر ترین شاعران بوده است ، چرا چنین قلندر وار و گستاخ خود را از جمع آنان بیرون می کشد و به مغزشان اشاره



می‌کند که تهی است و در خور پوست ؟ از شعر آنان همین قافیه‌ای می‌بیند به نمایندگی وزن و قافیه و دیگر شکردهای موزیکی، و مغلفه‌ای می‌بیند به نمایندگی همه شکردهای معنوی که حاصل آمیختگی رنگ و آهنگ الفاظ است. همین شاعر در میان غزلسرایان بیش از همه در آفرینش و نمایش معانی خود از قافیه و موسیقی کلمه‌ها و از خاصیت اوزان استفاده کرده است. کمتر کسی از شاعران چنین «آگاهانه» یا چنین «شاعرانه» اصل تطابق موسیقی وزن و کیفیت معنی را، چنانکه خواجه نصیرالدین طوسی در اساس الاقتباس، با اقتباس از بوطیقا، می‌گوید، کردن نهاده است :

« شعر محاکات به سه چیز کند : الف - به لحن و نغمه ، چه هر نغمتی محاکات حالی کند ، مانند نغمت درشت که محاکات غضب کند ، و نغمت حزین که محاکات حزن کند ... ب - به وزن ، که هم محاکات احوال کند ، و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس ، چه وزنی باشد که ایجاب طیش کند و وزنی باشد که ایجاب وقار کند ... ج - به نفس کلام مخیل ، چه تخیل محاکات بود ، و شعر نه محاکات موجود تنها کند ، بل گاه بود که محاکات غیر موجود کند مانند هیئت استعداد حالی متوقع یا هیئت اثری باقی از حالی ماضی ... »

آنقدر که مولوی در غزل‌های خود نیاز به موسیقی داشته است، غزلسرایان دیگر حتی کسی همچون حافظ هم این را تا به این وسعت احساس نکرده است ، و این واقعیت درجه شعریت غزل‌های مولانا را

می‌رساند . او در غزل در پی برهان نبود . معانی در ذهن او با جوهر  
شعری جریان داشت و موسیقی بخشی از جان آن بود . از جمله ممتاز  
ترین فنهای موزیکی او باید از:

۱ - قافیه ،

۲ - ردیف ،

۳ - تکرار ،

۴ - موسیقی کلمه ،

۵ - و وزن ، نام برد .

اگر طنین زنگهای قافیه در شکل‌های غزل و قصیده در آثار  
بسیاری از شاعران کلاسیک گوش را چنان می‌آکند که راه معنی را بر  
هوش می‌بندد ، مولوی با توجه به همین تأثیر موزیکی قافیه از آن در  
جهت عکس سودجسته است و موسیقی اضافی آن را با معانی حالت انگیز  
و اشرافی خود همراه کرده است . در غزلی که می‌خواهد خواننده را  
به کف زدن و دف زدن بخواند و برای « دوسه رند عشرتی » که « جمع  
شده » اند ، گفته شده است ، موسیقی « اف » قافیه در تمام غزل طنین  
کف و دف را زنده نگاه می‌دارد :

ما دوسه رند عشرتی جمع شدیم این طرف ،

چون شتران رو برو پوزه نهاده در علف ،

مست شدند عارفان ، مطرب معرفت بیا

زود بگو رباعی ای ، پیش در آ ، بگیرد ف ...

در غزلی دیگر مولوی می‌خواهد صفات عارفانی چون خود را

بشمارد و در این صفات عمق و پختگی هست ، در خود فرو رفتگی و سنگین شدن به معنای هست ، و این حالت را از موسیقی «یمیم» می توان احساس کرد ، و از این رو شاعر به فکر یا به طبع کلمه های قدیم ، ادیم ، کریم ، نعیم ، ونسیم را قافیه می سازد و ردیف را «ییم» که تکرار همان موسیقی حالت نمای قافیه است :

طبییم ، حکیمیم ، طبیبان قدیمیم ،  
شراییم و کباییم ، سبیلیم و ادیمیم ،

با این حال کمتر غزلی از اومی بینیم که ردیف به چنین کوتاهی باشد و او بیشتر با ردیفهایی که گاه يك جمله است ، معنی را در موسیقی می شکفاند . قافیه های میانی مولانا وزن را به اجزائی برابر می شکند و هر بیت را تا پیش از آمدن پاره چهارم یا ششم بیت که شامل قافیه است ، با موسیقی سه قافیه ، درخور معنای نیمه مستقل آن بیت غنی می کند و با موسیقی قافیه و ردیف در آخر بیت آن را به معنای کلی غزل می پیوندد :

نی نی ، برو ، مجنون برو ، خوش خوش میان خون برو ،  
از چون مگو ، بیچون برو ، زیرا که چون را نیست جا ،  
گر قالبیت در خاک شد ، جان تو بر افلاک شد ،  
گر خرقه تو چاک شد ، جان ترا نبود فنا .

در آغاز بیتها ، برای بر نشانیدن مقصود ، از تکرار کلمه یا

عبارتی که فاعل یا موصوف یا مبتدای مقال اوست ، استفاده می کند ،  
و این تکرار هم بر تأثیر موسیقی قافیه ها می افزاید ، هم ردیفی است  
آغازی که خود کیفیت موزیکی قافیه دارد :

هیچ گل دیدی که خندد در جهان ،

کونشد گرینده از خار قضا ؟

هیچ بختی در جهان رونق گرفت ،

کونشد محبوس و بیمار قضا ؟

هیچ کس دزدیده روی عیش دید

کونشد آونکه بردار قضا ؟

ردیفهای بلند مولانا با تکرار خود هم به غنای موسیقی کل  
شعر می افزایند ، هم با خود معنای اصلی شعر را تکرار می کنند و آن  
را در ذهن خواننده می نشانند ، که گاه کرسی موضوع شعرند ،  
چنانکه در غزلی شاعر می خواهد « بیم و امید » خود را ، آن قلق و  
اضطراب عام انسانی را ، در مفهوم فلسفی آن بیان کند :

تا چند خرقه بردرم از بیم و از امید ؟

در ده شراب و واخرم از بیم و از امید ؟

پیش آرجام آتش اندیشه سوز را ،

کاندیشه هاست در سرم از بیم و از امید .

گاه دعوت است ، گاه پرسش است ، گاه خبر است ، گاه پیام و بشارت  
است و گاهها چیزهای دیگر ، و این حالتها در غزل کسانی که به

قدرت و انسجام سخن از حیث قالب بسیار اهمیت می‌داده‌اند، یا به تصادف آمده است، یا نیامده است. از این ردیفها اینها نمونه‌هایی است:

بند بشکن ، ره عیان اندر عیان است ، ای پسر ...

آمد بهار جانها ، ای شاخ تربه رقص ...

ای تو هوسهای دلم ، بیا بیا بیا بیا ...

هر نفسی همی زنی زخم سنان چرا چرا ؟ ...

بیم ندارم از بلا تن تللا تللا ...

حان داده در کار غمت ، من از کجا عشق از کجا ...

شهر به شهر می‌روم ، بقر بقوه می‌زنم ...

اما تکرار در شعر مولوی به درجه‌ای از اهمیت و اعتبار می‌رسد که گویی ویژه معانی و دنیای ذهنی اوست ، و قصیده سرایان از آن به ندرت و فقط در مقام يك صنعت شعری و غالباً جدا از معنی استفاده کرده‌اند . اگر بخواهیم انواع تکرارهای مولوی را نمونه بیاوریم ، بخش عظیمی از غزل‌های او را باید در پیش بگذاریم . تکرار عبارات هست و تکرار کلمات و تکرار صوته‌ها در آغاز (alliteration) یا میان یا آخر کلمات . بسیاری از تکرارها در مقام تأکید می‌آید ، اما با شیوه رقص اصوات . پنداری که معنی در دست افشانی است و تو در هر چرخش او يك بار دیگر و يك بار دیگر چهره و لبخندش را می‌بینی ، نه آن تکرار یکنواختی که شکنجه چینی نام دارد و محکوم را دیوانه می‌کند ، تکرار بجا و پر معنی مولوی ریتم رقص و آواز

است و مست می کند و این سماع است :

بیا ، بیا ، که تویی جان جان جان سماع ،

بیا که سرو روانی به بوستان سماع ،

برون زهر دو جهانی جو در سماع آیی ،

برون زهر دو جهان است این جهان سماع ،

و این همه تکرارها گویی اشارتی است به وحدت تا از دنیای کثرت  
و تنوع و نفاق بیرون آیی و به معانی او توجه کنی که همه روی به  
حقیقت و مطلق دارند :

با همه بیگانه ای و باغمش

آشنایی آشنایی آشنا ،

ای گزیده نقش از نقاش خود ،

کی جدایی کی جدایی کی جدا ؟

جزو جزو توفکنده بر فلك

دبنایی دبنایی دبنا .

کلمه هایش گاه غریب و مهجور و غلبنه به نظر می آیند ، فارسی  
و ترکی و عربی و گاه حتی لفظهای بیمعنی در آمیخته با هم ، اما او  
غلبنه پرداز نیست و فضل نمی نماید . در این گونه موارد به « طنز »  
متوسل می شود . پنداری قصد دارد که خواننده را ، یا مهمان به  
مجلس سماع آمده را ، گاه قلقلکی بدهد و بخنداند ، چون معتقد  
است که :

یتیمان فراقش را بهخندان ،  
یتیمان را تو نالیدن میاموز .

به همان ترتیب که در یک جا اشارت به آیه‌ای از قرآن می‌کند ، در  
جای دیگر کلمه‌ای غریب ، غیر شعری ، مبتذل ، یا مأخوذ از امور  
جاری زندگی می‌آورد :

خامش که به پیش آمد جوزینه و لوزینه ،  
لوزینه دها گوید ، حلوا کند آمینش .

اما این استاد بزرگ موسیقی معنوی و عرفانی در کلام ، به  
موسیقی مجرد هر کلمه هم جدا از موسیقی در ترکیب کلمه‌ها توجه  
دارد و باز توجه او از در معنی است . باینکه سخن او در ظاهر عبارت  
به سادگی سخن مردم کوچه و بازار است ، شور و حالی که او در ساختن  
غزلها داشته است ، به اویاری کرده است که اجزای سخنش همچون  
صورتی که از وحی در ذهن داریم ، مقدر و منتخب جلوه کند . در  
شعری که از شکوه و زیبایی شب پر شور و حال عارف عاشق حکایتی  
است ، کلمه هائرمند و خیال انگیز و قافیه و وزن و صور خیال نیز هم رنگ  
و هماهنگ :

آواز داد اختر بس روشن است امشب ،  
گفتم ستارگان را : دمه با من است امشب ،  
تا روز ساغر می در گردش است و بخشش ،  
تا روز گل به خلوت با سوسن است امشب .

در غزلی دیگر که می‌خواهد آواز مستانه برآورد، به الفاظ طبیعی پرنده روی می‌آورد، زیرا که مست حقیقت از الفاظ اضممار و مجاز، می‌برد و بانگی در می‌دهد که تنها در طبیعت معنی دارد، نه در ذهن معنی ساز و لفظ باز:

بس از سرمستی همه این ناله برآرند  
 فوقو بققو بق بققو بق بققیقی !  
 من بنده شمس الحق تبریز که مه کرد  
 شفا شقا شق شققا شق شققیقی .

وزنها را نیز به تناسب معنی کلی، یا حال و هوای خود در هنگام غزلسرایی، کوتاه یا بلند، کشیده یا رقصان، شاد و شنکول یا سنگین و روایتگر، تأمل انگیز یا بیخود کننده می‌آورد. يك جا می‌خواهد شانه بالا بیندازد و خود را عقل باخته‌ای، دیوانه حقیقت یا معشوق، معرفی کند. این شانه بالا انداختن از جانب کسی است که شیفتگی بر او مقدر است و تقدیر حتی اگر از انسان عاشق ساخته باشد، اثری از حزن دارد. اعتراف عاشق، همچنانکه شانه بالا می‌اندازد، لحنی از مالیخولیا می‌گیرد و روایتی شاد و غمناک می‌شود:

مرا گویی: «کرای؟» من چه دانم !  
 «چنین مجنون چرایی؟» من چه دانم !  
 مرا گویی: «بدین زاری که هستی»  
 به عشقم چون برآیی؟» من چه دانم !  
 مرا گویی: «به قربانگاه جانها»  
 نمی ترسی که آیی؟» من چه دانم !



اما در غزلی دیگر از خود می گوید و از حدیث خود ، اما در برابر معشوق استوار ایستاده است و می خواهد قابلیت خود را به او ابراز دارد . اینجا دیگر لحش حزن آمیز نیست . چنان است که از در برهان در آمده باشد ، به همان شیوه که ناصر خسرو علوی در قصیده هایش در می آید :

من با تو حدیث بی زبان گویم ،  
وز جمله حاضران نهان گویم .  
جز گوش تو نشنود حدیث من ،  
هر چند میان مردمان گویم .  
جز در بن چاه می تنالم من ،  
اسرا دغم تویی مکان گویم .

این پاره از غزل او را ، در حد برهان تغزلی ، با پاره ای از يك قصیده برهانی ناصر خسرو مقایسه می کنیم :

پرهیز کن از جهان بی حاصل ،  
ای گشته جهان و دیده دامنش را .  
و آگاه کن ، ای برادر ، از غدرش  
دور و نزدیک و خاص و عامش را .  
و آن را که از او همی طمع دارد  
کو ساخته باش انتقامش را .

این پنج فن که در مقام ممتازترین فنون موزیکی مولوی در

غزل از آنها یاد شد، از جهت موسیقی مستقل کلمه بریک پایه استوار است، زیرا که اساس طبیعی و محسوس موزیکی قافیه است، و قافیه از ریشه قفو، که عرب به از «پی رونده» می گوید، تنها «مجموع آنچه تکرار یابد در الفاظ مشابهة الاواخر بالفظی متغایر المعانی که واقعند در آخر مصراعها یا بیتها» نیست. این تعریف فقط می تواند صورت و جای قافیه را در شعر نشان دهد، نه سیرت و مقام آن را در شعر. در شعر مولوی است که این سیرت و مقام را می بینم، و آن ردیفها، تکرارها، و مشابهتهای صوتی الفاظ، که بر آنها نامهای مستقل، از جمله مشاکلت و تجنیس داده اند با انواع متعدد، همه برخاسته از آن خاصیت قافیه است در اولین رکن موزیکی در شعر. اگر آوردن سمک و سماک را در یک مصرع «مشاکلت ناقص» بخوانیم، پیوند آن را با چشمه اصلی این تصور موزیکی که در قافیه است، نبریده ایم، و آن را مثلاً با خاصیت موزیکی سماک و افلاک و پاک نبریده ایم، گیرم اینها در آخر مصراع بایست که بیابند قافیه نام می گیرند، و هماهنگی یا خویشاوندی موزیکی سمک و سماک یا «مال» و «مار» در داخل مصراع به مشاکلت شناخته می شود. در همه حال، آن همه صنعتهای صوتی الفاظ که ناقدان شعر بر شمرده اند، در مقام «مادر» خود، قافیه را دارند.

این توجه عمیق به موسیقی شعر، به ویژه در وزن و قافیه، در نزد هیچیک از شاعران ممتاز دیگر به اندازه مولوی دیده نمی شود. حافظ و سعدی، خداوندان غزل، و نیز ارجمندانی همچون فخرالدین

عراقی و صائب تبریزی ، هم به وزن وقافیه در هماهنگی با معنی جزئی و کلی عنایت داشته‌اند ، اما عنایت آنان به استحکام بنای ترکیب بیشتر بوده است . این نکته را از درخشش چیزهایی سوای وزن وقافیه در شعرهای آنان ، که عناصر دیگر را ستاره وار به زیر شعشعۀ آفتابی خود می‌گیرد ، می‌توان دریافت ، و این درخششها در حافظ استحکام و ایجاز و استقلال معنی در بیت و ایهام و صنایع لفظی و معنوی و اعجاز در یکدستی ترکیب و خوش نشستن لفظ است ، و درصائب نازکی خیال و توجه به امور عینی و اجتماعی برای القای اندیشه‌های شعری و احساسی که در بیشتر آثار غزلسرایان ، بریده از دنیای محسوسات و مسائل و حوادث محیط اجتماعی ، می‌آمد . مثلاً حافظ که از ردیف برای شکفتن معنی مددموزیکی می‌گیرد و با تکرار آن را به کمال می‌رساند و چنین می‌گوید :

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست ،

منت خاک درت بر بصری نیست که نیست .

تا دم از شام سر زلف توهر جا نزنند ،

با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست ؛

به همین قدر از دخالت قافیه و ردیف و تکرار کفایت می‌کند و از ایهامی که چنین تکراری به معنی اومی دهد ، آسان در می‌گذرد . مراد او مثلاً در بیت اول این است که «از پرتو رویت نظری نیست که روشن نیست و بصری نیست که منت خاک درت بر آن

بصر نیست ، و از این درهم ریختگی مقام طبیعی کلمات در ترکیب از تکرار «نیست» ، آن خاصیت را نخواستہ است کہ مولوی از تکرار می طلبد ؛ زیباست و دلنشین ، اما سبب ابهام ، چنانکہ خواننده بدون تأمل «نیست» دوم را در مقام تأکید احساس می کند ، زیرا کہ در گفتار روزانہ اش ترکیب «نیست کہ نیست» را همواره در مقام تأکید به کار برده است ، و این تکرار متفاوت است با تکرار مولوی در :

باز درآمد به بزم ، مجلسیان ، دوست ، دوست ،

گرچه غلط می دهد ، نیست غلط اوست ، اوست ؛

نتقض وفا کی کند ؟ پشت به ما کی کند ؟

پشت ندارد چو شمع ، او همگی روست ، روست .

به همین ترتیب وزن هم در نزد اکثر شاعران کلاسیک ، آن موسیقی مقدر نبود کہ باشعر در حوزه معنای کلی آمده باشد ، زیرا کہ معنی در غزل آنها به ندرت یکپارچه می آمد و پیوند معناهای جزئی با «بیتی» در غزل همان وزن و قافیه بود ، و به این سبب نخستین بیت ( نخستین بیتی کہ شاعر می ساخت ، نه بیت مطلع غزل ) بود کہ اغلب وزن و قافیه خود را به معانی دیگر بیتهای غزل تحمیل می کرد . اگر يك استاد غزل ، مثلاً سعدی ، معنایی را با این وزن و قافیه آورده بود :

تا به گریبان نرسد دست مرگ

دست ز دامن نکنمیت رها ،

استادغزل دیگر، مثلاً حافظ، که به اعتبار استادی خود را مالک جدید و برحق این معنی می کرد، آن را در غزلی به پیروی وزن و قافیه ای دیگر وامی داشت و می گفت:

تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک  
باور مکن که دست ز دامن بدارمت.

اگر وزن و قافیه را در همزادی معنی برای یکی از این دو شاعر مقدر بگیریم، در تمامیت استادی دیگری تردید کرده ایم، و از این رو ناگزیر وزن و قافیه را در هیچ کدام مقدر نمی شناسیم و می گوئیم که معانی آنها اغلب به تنهایی زاده شده اند و آنگاه در اضطرار باورنی قافیه ای آشنا و دوست شده اند.

غزلسرایان و قصیده پردازان چندان برای قافیه به اعتبار مستقل اعتقاد داشتند که یکی از نشانه های استادی خود را آوردن قافیه و ردیفهای دشوار یا نادر می دانستند. چگونه می توان «آتش و آب» را در قصیده ای بلند ردیف قرار داد و در بدر به دنبال معانی در خور هر قافیه با چنین ردیفی نکشت؟ و چگونه می توان انتظار داشت که این معانی هر يك در اقلیمی یافتد با یکدیگر پیوندی داشته باشند نگاهبان تمامیت معنای قصیده؟ مثلاً مسعود سعد سلمان می گوید:

شنیده ام که کمالی قصیده ای گفته ست

همه بنای ردیفش چنین در آتش و آب،

و خود قصیده ای در شصت و یک بیت با ردیف آتش و آب در مدح سلطان

محمود می سازد ، با مطلع :

نشسته ام ز قدم تا سراندر آتش و آب ،

توان نشستن ساکت چنین در آتش و آب ؛

و « هم در ثنای او » قصیده ای دیگر می سازد با همین ردیف در هفتاد

بیت ، با مطلع :

ببرد خنجر خسرو قرار از آتش و آب ،

اگر چه دارد رنگه و نگار از آتش و آب ؛

و چنان شیفته این ردیف می شود ، که قصیده ای هم با آن درسی و سه

بیت در مدح امیر ابونصر فارسی می پردازد ، با مطلع :

ز خاك و باد كه هستند يار آتش و آب

قویتر آمد بسیار کاد آتش و آب .

امیر معزی نیشابوری هم قصیده ای در مدح یکی از وزرا

می گوید در پنجاه و نه بیت با این مطلع :

ز بس كه ماند دل و چشم من در آتش و آب ،

گشاده در دل و در چشم من بر آتش و آب .

جمال الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی ، شاعر قرن ششم

هجری ، هم در به کارزدن این ردیف طبع آزمایی کرده است و قصیده ای

در بیست و نه بیت ساخته است با مطلع :

شده است خاطر و طبع تو کان آتش و آب ،

نه کان آتش و آب است ، جان آتش و آب .

از ناظمان سخن هم ، رشیدالدین و طواط قصیده‌ای دارد در مدح  
اتسز خوارزمشاه درسی و یک بیت با مطلع :

تویی که تیغ ترا شد مسخر آتش و آب ،  
فکند هیبت تو زلزله در آتش و آب ،

و قصیده‌ای دیگر ، هم در مدح او ، در بیست و پنج بیت با مطلع :  
تویی که خنجر توشد مکان آتش و آب  
زبان مدح توشد ترجمان آتش و آب .

هنگامی که غزلسرایان به تدوین دیوان خود می پرداختند ،  
غزلها را به ترتیب حروف الفبای فارسی و عربی در دیوان می آوردند ،  
و در این نظام آخرین حرف قافیه در حساب می آمد . به همین سبب  
قافیه‌های مختوم به‌هایی که غیر ملفوظش می گویند ، و نشانه مصوت  
کوتاه زیری است که جزو کلمه باشد ، با آنکه « ای » نکره به آن  
افزوده می شد ، در شمار همان قافیه‌های مختوم به حرف « ه » می آمد ،  
زیرا که در کتابت قدیم این « ای » را بسیار ریز ، به صورت « ۛ » در بالای  
« ه » می گذاشتند . مثلاً غزلی از مولوی با مطلع :

هرگز نباشد در جهان دیگر چو توجانانهای ،  
هرگز نباشد در غمت دیگر چو مادیوانهای ،

در طبقه قوافی مختوم به « ه » آورده شده است ، به این صورت :  
هرگز نباشد در جهان دیگر چو توجانانۀ ،  
هرگز نباشد در غمت دیگر چومانۀ دیوانۀ ،

و اگر امروز بخواهند جای این غزل را در دیوان تعیین کنند ، باید به کرده قوافی مختوم به «ی» انتقالش دهند .

شاعران غزلسرا و بعضی از شاعران قصیده ساز در هنگام تدوین دیوان ، و گاه به مرور که شعرهاشان سروده یا ساخته می شد ، متوجه آخرین حرف قوافی اشعار بودند و گویی دیوان شخصیتی مردمی داشت و از آنان می خواست که هیچیک از اندامهایش را ناقص نگذارند ، یعنی که از همه حروف الفبا در مقام آخرین حرف قافیه استفاده کرده باشند . تعداد غزلها یا قافیه های مختوم به يك حرف مهم نبود ، زیرا که مثلا بیشترین قصاید و غزلها را با قافیه های مختوم به الف ، ت ، د ، ر ، م ، ن یا ی داشتند ، مهم آن بود که در حروف ث ، ح ، خ ، چ ، ذ ، ص ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ف ، ق و غیره ، به ویژه آنها که قادر است ، غزل یا قصیده ای داشته باشند . این واقعیت نشان می دهد که تا چه حد اغلب شاعران کلاسیک ما به کیفیت ظاهری و فنی قافیه توجه داشتند و در این توجه تا چه حد از حوزه جوهر شعری و معنویت شعر دور می شدند .

در بسیاری موارد که قافیه های مختوم به يك حرف را نمی یافتند ، به ردیف قرار دادن کلمه ای مختوم به آن حرف رضا می دادند ، و حتی بعضی از نسخه برداران که به رونویسی دیوان يك شاعر می پرداختند ، اگر اندك شناختی در نظم داشتند ، در نشان می آمد که فلان شاعر با آن عظمت مثلا غزلی با قافیه های مختوم به



خ، ذی‌اث نداشته باشد. گاه ذوق را به‌کار می‌بردند و خود غزلی  
 بیمایه با این گونه قوافی می‌ساختند و به اصطلاح دیوان را کامل  
 می‌کردند. از همین رو است که بعضی از دیوان آرایان و ناقدان ادبی  
 امروز در اصالت بعضی از اشعار کلاسیک شک می‌کنند و مثلاً غزلهایی  
 از جمله آنهایی را که با مطلع های زیر در دیوان حافظ می‌بینیم، از  
 حافظ نمی‌دانند:

\* دردم‌ا را نیست درمان الفیاض،

هجر ما را نیست پایان الفیاض ...

\* دل من در هوای روی فرخ

بود آشفته همچون موی فرخ ...

\* بنویس دلا به یار کاغذ

بفرست به آن نگار کاغذ ...

با وجود این شاید بتوانیم در اصالت غزل‌های دیگری از همین شاعر با  
 قافیه‌های دشوار تردید کنیم، از جمله چند غزل با این مطلعها:

\* اگر به مذهب تو خون‌عاشق است مباح،

صلاح ما همه آن است کان تراست صلاح ...

\* تویی که بر سرخوبان عالمی چون تاج،

سزد اگر همه دلبران دهندت باج ...

\* بامدادان که زخلوت‌که کاخ ابداع

شمع خاور فکند بر همه اطراف شمع ...

\* سحر به بوی گلستان دمی شدم در باغ  
 که تا چو بلبل بیدل کنم علاج دماغ ...  
 \* طالع اگر مدد کند ، دامنش آورم به کف ،  
 گر بکشم زهی طرب ، و ربکشد زهی شرف ....

به هر حال چه در دیوان شاعر ترین شاعران، از جمله مولوی و حافظ، چه در دیوان قصیده سرایان که اغلبشان شیفته پرداخت ظاهری و فنی شعر بوده‌اند، قصاید و غزلهایی می‌بینیم با قافیه‌هایی که حتی يك یا دو بیت شعر خوب هم با دخالت آنها دشوار است، چه رسد به قصیده‌ای یا غزلی خوب. گاه این کلمه‌های نادر اگر ردیف قرار می‌گرفته‌اند، باز از دشواری کار شاعر می‌کاسته‌اند. در دیوان کبیر مولوی غزلهایی می‌بینیم با قافیه‌هایی مانند: رماح، خراهِ، چهره، حیاله، مسئله، طمأنینه، مشتاق، رَحیق، مشتق، تلف، لاغ، سقط، اقباض، امتلاث و غیره. اما با آن همه شعر که از مولوی داریم، می‌توانیم از بعضی از اینها که مولوی وار نیامده‌اند بگذریم.

شاعرانی بیشتر در اسارت قافیه و مقامات صنعتی آن بوده‌اند که به همین ترتیب طبع و قلم را به اسارت همه صنایع نظمی سخن سپرده‌اند. مثلاً سوزنی سمرقندی که کار شعر را به تفنن محض می‌کشانند، قصیده‌ای در مدح سعدالدین می‌سازد که نیمی از کلمه هر مصراع در آغاز مصراع بعدی می‌آید و این کار تا پایان قصیده ادامه پیدا می‌کند، به نحوی

که از این قصیده يك مصراع یا يك بیت را نمی‌توان جدا کرد و از آن  
معنی خواست ، زیرا که هر مصراع یا بیت از مصراع یا بیت پیشین خود  
پاره کلمه‌ای با خود دارد و نیمی از آخرین کلمه خود را به مصراع یا بیت  
بعدی داده است ، و این ترفند صنعتی را در شعر « تضمین » خوانده‌اند ،  
و شمس قیس رازی از آن در باب « عیوب قوافی و اوصاف ناپسندیده‌ای  
که در کلام منظوم افتد » یاد می‌کند و می‌گوید که « این جمله در  
اشعار عرب بیشتر تواند بود ، و در زبان پارسی « این جنس تفریقات ،  
را ویژه نظمی می‌داند که « بر سیل هزل و ظرافت گویند ، و او نیز دو  
نمونه از همین سوزنی می‌آورد که پاره‌ای از نمونه اول چنین  
است :

شادمان باد مجلس مستو  
فی مشرق حمیددین الجو  
هری آن‌سدر کز جواهرال  
فاظ او اهل دین و دانش و دو  
لت تفاخر کنند و جای تفا  
خر بود ز آنک از آن جواهر طو  
ق مرصع ...

این همه بازی اگر از سر هزل و ظرافت هم باشد ، باز حاکی از  
آن است که این گونه صنایع شعری ، و به ویژه این همه توجه به قافیه  
در جدایی از معنی ، شاعران را به صنعتگران الفاظ مبدل می‌کرده

است و به سوژنی هم، از جمله متفنان دیگر، راه می‌داده است که در سخن «جدی و متین» هم قافیه را از همان دیدگاه صنعت و تفنن ببینند، چنانکه در قصیده‌ای در مدح علی بن احمد ردیف را «آسمان» می‌گیرد و با عذاب مضمون می‌سازد و پیش می‌رود تا جایی که خود متوجه این زور آزمایی طبع می‌شود و می‌گوید:

تا قافیه نواله دهد از خمیر طبع  
بندم به دست نظم فطیر اندر آسمان،

و از این اعتراف او آشکار می‌شود که قافیه باید از خمیر طبع به او نواله دهد، یعنی مضمون تنها به همت قافیه حاصل می‌آید. جمال الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی، که ما نقد بسیاری از قصیده سرایان ماهر اشعاری با قافیه‌های دشوار دارد، در قصیده‌ای در مدح رکن الدین صاعد، همین «نام» را مبنای قافیه می‌گیرد و چهل و سه بیت می‌سازد و در آن طبع خود را که توانسته است «با قافیه گران بارد» سخنی «بدین لطافت» به نظم درآورد، چنین می‌ستاید:

مستأنس گشت مدحت  
با طبع معانی شوارد  
بر پاکی این سخن همانا  
انکار نکرد هیچ ناقد  
سحر است سخن بدین لطافت  
با قافیه گران بارد.

ازرقی هر وی نیز با همان دیده جمال الدین و دیگر قصیده سرایان  
و اغلب غزلگویان مضامین را معانی می‌داند و آنها را استوار و زیبا  
می‌خواهد، و قوافی را کرم و در خور مضامین، و درستایش شعر تنها  
از دو عنصر مهم نام می‌برد، و آن دو عنصر قافیه است و مضمون، و مضمون  
هر قدر استوار و زیبا آید، از قوافی زاید:

مرا گریش از این، شاها، به شعر اندر بسی بودی  
معانی سست و نازیبا، قوافی سرد و نادر خور،  
کنون بخت توام، شاها، همی تلقین کند نونو  
معانیهای چون لؤلؤ، قوافیهای چون شکر.

و این گونه برداشت از مقام قافیه را، اگر جست‌وجو کنیم،  
در آثار اغلب شاعران کلاسیک می‌توانیم یافت. با این همه کارسازی  
و مایه پروری و مضمون انگیزی که در شعر کلاسیک از قافیه برآمده  
است و ناظم‌ان سخن را به خداوندی رسانده است، ناقد گذشته در بحث  
از آن تنها به « ذکر حروف قافیت و اسامی آن » که « روی و ردف  
وقید و تأسیس و دخیل و وصل و خروج و مزید و نایر » است، می‌پردازد  
و روا و ناروای آن را به تفصیل نشان می‌دهد و می‌گوید: « در شرح  
خطا و صواب کلام پارسی اصلی معتمد علیه نه که به وقت حاجت بدان  
مراجعت کنند و کم سرمایه‌گان این روزگار در باب نقد شعر و بیجوز  
و لایجوز قوافی خبط بسیار کرده‌اند و خلط فراوان روا داشته و یکبارگی  
علم شعر پس پشت انداخته‌اند و روی به نظم الفاظ نا مذهب آورده،

از فن شاعری به جریان در هذیان قناعت کرده و از شیوه سخنپردازی به منحولگری خرسند شده و از منتیمان کس هست که از قافیت جز حرف روی شناسد و در آن نیز میان حرف زاید اصلی فرق نکند. از علم عروض جز مفاعیل فاعلات فهم ناکرده و از بحر شعر جز اسامی بیمعنی نادانسته چنان مقلد طبع خویش و معتقد فضل خویش است که انوری را به چاکری نپسندد و خاقانی را به درباری قبول نکند...»

به این سخن شمس قیس رازی خوب که بنگریم، از جانب او عنایتی به کیفیت معنوی قافیه نمی‌بینیم. او به همان مکان قافیه که در شکل‌های مختلف و ثابت شعر کلاسیک معین شده است، بس می‌کند و ضرورتی نمی‌شناسد که در مورد پیوند قافیه و معنی، به نحوی که هر شعری ایجاب می‌کند، به تأمل بپردازد. از این گذشته به این واقعیت نیز، که بخش عظیمی از شعر کلاسیک در مضامین و صورخیال زاینده قافیه است، توجهی ندارد. به ناقد کلاسیک حق می‌دهیم که اگر در شعر یک شاعر عصر خود وزن و قافیه درست نیافت، آن شعر را «جریان در هذیان» بداند. اما اگر همان شاعر به سخن ناقدی دیگر، مانند خواجه نصیرالدین طوسی، توجه می‌کرد و تخیل را، لااقل همین تخیل را وجه تمایز شعر از نثر می‌دانست و آن را در شناخت شعر از غیر شعر تنها اصل معتبر می‌گرفت، شاید سخنانش بی‌دخالت وزن و قافیه «هذیان‌جاری» از کار در نمی‌آمد، و آن تحول مبنی بر آزادی مشروط هنرمند، آن تحول که باید از فردیت هنرمند و استقلال عصر

اوهم چیزی بنماید ، بهنگام در شعر پیدا می‌شد و این تحول با مفهوم  
زنده و پویای خود ادامه می‌یافت .

قافیه و وزن که به شعر اعتبار ظاهر می‌بخشید و شاعر و ناقد و  
خواننده را دیگر به‌تردید در اصالت معنی و همزادی آن با صورخیال  
و وزن و قافیه راه نمی‌داد ، موجب شد که گذشتگان شعر را در عرش  
و نثر را در فرش ببینند .

## بر تری نظم بر نشر

بسیاری از شاعران گذشته را اعتقاد بر این بود که نشر سخن پراکنده است و شاعر می تواند با استفاده از مهارت خود در فنون شعری آن را به نظم در آورد و به آن ارزش و اعتبار بدهد. همین اعتقاد از یک سو اثر را در تنگنای کلام برهانی و خطابی نگه داشت و از سوی دیگر سخنانی را که جوهر شعر نداشتند با جامه رسمی نظم به حیطه شعر آورد. نشر نویسان، هر چند که بعضی از آنان قدرت بیانی عظیمتر از بسیاری از ناظمان داشتند، قالب نثری را تنها مناسب بیان علوم محض، از قبیل نجوم و طب و ریاضیات می دانستند، و گاه گاه در میان آنها زبردستانی بر می خاستند که نثر را همچون بیهقی در تاریخ، یا عطار در تذکره اولیای عرفان و تصوف، مرتبه ای به اندازه نظم می بخشیدند. اگر کسانی همچون سعدی یا خواجه عبدالله انصاری به نثر می گراییدند با همه قدرت و شکوهی که در آن پدید می آوردند، باز به صورت آن را به نظم وابسته می کردند: یکی آوردن سجع و دیگر آراستن آن به مصراع و بیت و قطعه، چنانکه باز نثر بالاستقلال نایستاده بود تا خود به جمال و کمال مطلق خود شناخته شود.



از مدح در قصیده و عشق در غزل گسه می گذشتند ، مهمترین سخنی را که لایق کسوت نظم می شمردند ، داستان بود ، چه بزمی و رزمی ، چنانکه فردوسی به نظم شاهنامه پرداخت و رودکی به نظم کلیله و دمنه و فخرالدین گرجانی به نظم قصه عشقی ویس و رامین و نظامی گنجوی به نظم حکایت های اخلاقی و اندرزی در مخزن الاسرار و به نظم قصه های عشقی و تاریخی و رزمی در خمسه اش . شاعر باید از مدح و عشق زمینی دور می شد و به حکمت و عرفان و اخلاق روی می آورد تا همچون شیخ عطار نیشابوری در آثاری مانند منطق الطیر و سعدی در بوستان و مولوی در هفت دفتر مثنوی از نظم در کلام خطابی و روایی و برهانی استفاده می کرد ، حال آنکه همین سرداران معنی و سخن در حوزه نثر آثاری مانند تذکرة الاولیاء ، گلستان ، و فیه و مافیه پدید می آوردند ، چنانکه ناصر خسرو قصیده سرا در نثر «سفرنامه» را نوشت که از ممتازترین آثار نثری کلاسیک است ، هر چند که وجه دین ، زاد المسافرین و جامع الحکمتین او صرف نظر از مضمون ، از بهترین آثار نثری گذشته به شمار تواند رفت .

رشیدالدین وطواط در مقام ناقد ، در تعریف صنعت ابداع می گوید : «این صنعت ... معانی بدیع باشد به الفاظ خوب نظم داده و از تکلف نگاه داشته و من می گویم که این از جمله صنعت نیست ، بلکه سخن عقلا و فضلا در نظم و نثر چنین می باید و هر چه بر این گونه نباشد ، سخن عوام بود و مجمع مردم را نشاید . » اگر اعتقاد بر یک

نثر خوب، بنابر گفته این ناقد، بر سه اصل بدیع بودن معنی و خوبی  
ترکیب کلام و دوری از تکلف می بود، شاید، بسیاری از چیزهایی  
که ما امروز به نظم از گذشته داریم، به نثر می ماند. اما این سه اصل را  
ما در نمونه های متعددی از آثار نثری گذشته آشکار می بینیم، حال آنکه  
محبوبیت و مقامی برای آنها در مرتبه آثار منظوم نمی شناسیم.

ابن یمن فریومدی در مقدمه دیوانش از مهارت خود در نثر  
سخن می گوید و نثر را با نظم می سنجد و با همه اهمیت که برای نثر  
خوب قائل است، نظم را برتر از نثر می داند زیرا که:

دردانه ها اگر چه پراکنده هم نکوست،

اما کجا به گوهر منظوم می رسد!

و همین شاعر که سخن منظومش بسیار ساده و روان است، برای آنکه  
خود را در نثر نیز صاحب قدرت معرفی کند به نحوی ضمنی مقدمه  
منثور دیوانش را نمونه کلام نثری خود قرار می دهد و این چند صفحه  
نثر را آکنده می کند به بیت و قطعه و جمله های عربی و بسیاری سجع  
و تجنیس و دیگر صناعات ادبی، که هرگز در میان شعرهای اوستخنی  
به چنین دشواری نمی یابیم:

و همانا بر رأی عالم آرای و ضمیر عقده گشای ارباب فراست  
و اصحاب کیاست پوشیده نماند که عروس دلربای معانی را هر چند  
کسوت لطیف تر و حیل شریفتر، اصحاب عقول سلیمه و ارباب طبایع  
مستقیمه به مواصلت اورغبت بیش نمایند و ملاقات او را به نیکوتر قبولی  
پیش آیند و اگر نبی صلوات الله علیه و آله و سلم امتثال مثال ربانی را

که و ما علمناه الشعر و ما یبغی له عنان همت از شعر معطوف می داشت  
و نهمت بر اظهار آن فضیلت نمی گماشت چون اعراض بنا بر  
اعراض بود سبب انحطاط درجه شعر و موجب نقصان مرتبه شعرا  
تواند بود ...»

همین نمونه ، رنج فراوان نویسنده را در آراستن و پیراستن  
مقصود با بسیاری صنایع لفظی بیهوده و باطل به قصد شأن بخشیدن به  
نثر در برابر نظم نشان می دهد ، و جای خوشوقتی است که چنین شاعری  
بیش از این نخواست معانی و دریافتهای خود را در قالب پر شعله نثر  
بیان کند ، زیرا که در نظم ، به واسطه عزت وزن و قافیه ، چنین ساده  
و روان سخن می گفت :

نبود مهتری به روز و به شب  
باده خوشگوار نوشیدن ،  
یا طعام لذیذ را خوردن ،  
یا لباس لطیف پوشیدن .  
من بگویم که مهتری چه بود ،  
گر بخواهی ز من نبوشیدن :  
همکنان را زغم رهانیدن ،  
در رعایات خلق کوشیدن .

تصنع و تکلف و مغلط پردازی در نثر برای پایگاه عالی بخشیدن  
به آن در برابر پایگاه نظم ، دیران و مورخان و بعضی از متفکران را

و اداشت که بدترین نثرها را به منزله نمونه‌ای والا از سخن منشور ارائه دهند، حال آنکه نظم، با آن همه تنوع و فراوانی خود، هرگز کارش تا این حد به تصنع و تکلف نکشید. بگذریم از نوشته‌های منشوری همچون تاریخ و صافی، که باید آن را معنی‌شناس سخندانی دیگر بار به فارسی ساده و روان بنویسد تا ما بتوانیم آن را در مقام تاریخ بخوانیم، حتی کسانی همچون سعدی شیرازی، که نظمشان و شعرشان به سهل و ممتنع بودن معروف است، به حوزه نثر که می‌آمدند، برای آنکه جبران آرایه‌های وزن و قافیه را بکنند، نثرشان، با همه زیبایی، معانی را پیچیده می‌داشت، چنانکه در قیاس با نظمشان از طبیعت گفتار به مراتب دورتر می‌رفت. دوییت از شعر سعدی را با چند جمله از نثرش مقایسه می‌کنیم. کسی که در نظم می‌گوید:

بسیار سالها به سرخاک ما رود ،  
 کاین آب چشمه آید و باد صبا رود ،  
 این پنج روز مهلت ایام آدمی  
 بر خاک دیگران به تکبر چرا رود !

چون به حوزه نثر می‌آید، ناگزیر سخنش چنین از حال و هوای طبیعی سخن دور می‌شود:

« طایفه دزدان عرب بر سر کوهی نشسته بودند و منفذ کاروان بسته و رعیت بلدان از مکاید ایشان مرعوب و لشکر سلطان مغلوب به حکم آنکه ملازی منبع از قله کوهی به دست آورده بودند و ملجأ

و مأوای خود کرده ، مدیران ممالك آن طرف در دفع مضرت ایشان مشورت کردند که اگر این طایفه هم براین نسق روزگاری مداومت نمایند مقاومت ممتنع گردد . »

اگر نثر سخن پراکنده است و به گفتار طبیعی مردم نزدیک ، چرا شعریا نظم سعدی را در قیاس بانثر آسانتر می توان خواند و آسانتر می توان فهمید ؟ حال آنکه ناصر خسرو در سفر نامه اش ، هر چند که چنین در فنی کردن نثر نکوشیده است ، زبانی چنان ساده دارد که موسیقی طبیعی آن خود را به صورت جمال و کمالی مستقل عرضه می دارد و همان غنارا ، بی ثروت سنگین اعتبارهای نثری سعدی ، با حقانیتی بیشتر به نثر می بخشد ، و این دو گونه غنارا می توان به سادگی کلی صحرایی در میان سبزه ها ، باریشه ای در خاک و نگاهی بر آسمان و چهره ای به شبنم شسته و جنبشی از نسیم یافته ، و آراستگی دسته ای از همان گل ، در گوشه اتاقی ، در کلدانی چینی نهاده ، مقایسه کرد . عثمانی مختاری در ستایش از سخن رشیدی سمرقندی نثر او را چنان می داند که با هر اشارتی از معنی عالمی می پردازد ، اما نظمش را چنان می داند که در هر عبارت بهشتی می آراید . همین تحسین خود مقایسه ای است از نظم و نثر ، که یکی زیبایی بهشتی دارد ، و دیگری تنها مصدر اشارت به معانی است :

نظمت اندر هر عبارت جنتی آراسته ،

نثر ت اندر هر اشارت عالمی پرداخته .

فردوسی شاهنامهٔ منشور را جامی پر گوهر می خواند اما طبایع  
را از پیوند آن دور می داند و کسی را تا زمان خود نمی شناسد که  
قدرت پیوند یا نظم آن را داشته باشد :

یکی نامه بود از گه باستان ،  
سخنهای آن بر منش داستان ،  
چو جامی گهر بود و منشور بود  
طبایع ز پیوند او دور بود...

فخرالدین گرجانی ، به نظم آورندهٔ داستان ویس و رامین ، این  
افسانه را باهمهٔ نفزی و شیرینی ، به دخالت وزن و قافیه نو آیین  
می بیند :

فسانه گر چه باشد نفز و شیرین ،  
به وزن و قافیه گردد نو آیین ...

مسعود سعد سلمان، که خود به جمال نظم و کمال نثر می بالدد و بعضی  
از معاصرانش نیز به این واقعیت معترفند، مدح را به نثر می گوید و شکر  
ممدوح را به نثر، زیرا که مدح جای هنر نمایی است و شکر فرصتی برای  
سیاسگذاری از صله‌ای که آن مدح در پی داشته است، و همین خود  
برتری نظم را در ذهن شاعر بر نثر می رساند :

مدح او گفتم به نظم و شکر او کردم به نثر،  
مغزو کامم بوی مشک و لذت شکر گرفت .

در نظر عیوقی ، سازندهٔ منظومهٔ ورقه و گلشاه ، سخن مطلق  
گفتار و روایت است که نثر آن را واسطهٔ بیان می شود، و عروس سخن

تنها با مشاطه وزن وقافیه رنگ و جلوه می گیرد و با نظم به آیین درمی آید :

سخن بیشك از نظم رنگین شود ،

عروس از مشاطه به آیین شود .

نثر اگر می خواست در مقام اثری هنر مرتبه نظم شود ، بالا اقل يك پله پایینتر از نظم بر کرسی هنر بنشیند ، از آرایه ها و پیرایه های مدد می گرفت که نوازنده کوش بود و بر انگیزنده تحسین ، حال آنکه بیش از نظم از رفتار طبیعی سخن دور شده بود و برای رساندن معنی روشن ، که حاصل بلاغت و فصاحت است ، از خواننده خود نه تنها تأمل بیشتری طلب می کرد ، بلکه از او می خواست که بیش از فارسی در لغت عرب تبحر بیاورد ، زیرا که در نثر جای موسیقی دل انگیز وزن وقافیه را ، و نیز جای نمود رنگین صور خیال را ، تا حدی سجع و انواع تجنیس و مشا کلت می گرفت و چیزهای دیگری از این دست ، و این کلام آرایبی در نثر بیشتر به یاری کلمات قالبی عربی ، از مصطلح و نام مصطلح در فارسی ، ممکن می شد . با این همه سخنسرایان هنرمند کمتر در قلمرو نثر قدم می گذاشتند . تنها کسانی نثر نویسی را با شور دنبال می کردند که از يك سو کیفیت موضوعات گفتارشان تنها نثر را در مقام واسطه بیان می پذیرفت ، و از سوی دیگر آنان خود به اصول رایج نثر نویسی کردن نمی گذاشتند و می پژوهیدند و می کوشیدند تا در دایره طبیعت گفتار ، شیوه ای نثری در خور موضوعات خود بیابند و همان

شیوه نثرشان را در مرتبه هنری اصیل بر نشاند ، که از این جمله بودند  
بیهقی و عطار و ناصر خسرو علوی و قابوس بن وشمگیر و خواجه نظام الملک  
و هجویری و گروهی دیگر .

اما نثر کلاسیک را ، جز در مواردی که چشم از آنها می توان  
پوشید ، به طور کلی يك امتیاز بر انبوه عظیمی از شعر کلاسیک ، به ویژه  
قصیده ، بود ، و آن امتیاز در این بود که نثر با وجود سجع آوری و غلبه  
پردازي واسطه بیان موضوعاتی جدی و سودمند همچون فلسفه ، تعلیم  
و تربیت ، اخلاق ، مذهب ، تاریخ ، نقد ادبی ، و غیره قرار می گرفت ،  
و اگر خواننده را در مطالعه بعضی از این آثار زحمتی در پیش بود ،  
سرانجام در رحمت علم و اطلاع بر او گشوده می شد ، حال  
آنکه از مطالعه آن قصیده های سرشار از رنگ و نوا چیزی حاصل  
نمی کرد . چنان بود که نثر تصور « هنر برای هنر » را یا در مواردی  
« هنر برای هنرمند » را به دنیای خود راه نمی داد و جدا از معانی برای  
خود موجودیتی نمی شناخت . فی المثل اگر قصاید فرخی را نمی داشتیم ،  
مجسمه ها و تصویرهایی زیبا و اعجاب انگیز را که در خور تماشا بود ،  
از دست داده بودیم ، حال آنکه اگر تاریخ بیهقی را نمی داشتیم ، يك  
آبادی در خور زیست را از دست داده بودیم .

در حوزه شعر ، قصیده ، که مدح بود ، هر چند که با نسیب و  
تشبیه به غزل نزدیک می شد ، عرصه زندگیش بیشتر تالار محمد و حان  
بود و مجلس سخن سنجان و سراج دیوان . اما غزل زبان عشق بود و



عشق‌را همه داشتند ، و این خصوصیت عام ، غزل را به‌حیطه هنر مردمی می‌آورد . غزلسرایان از گلوی غزلشان با مردم از عشق و حقیقت سخن می‌گفتند ، و مردم این سخنها را از سرشور یا دلتنگی آواز می‌کردند ، یا از سر حقیقت‌جویی می‌خواندند .

## عشق یار و عشق آفریدگار

اما غزل برای شاعری که در حیطه قصیده گشته بود، پاره‌ای بین مثلاً پنج، هفت تا سیزده یا پانزده بیت و گاه بیشتر، از آغاز قصیده‌ای به حساب می‌آمد و شکل آن کوی یك رنگ ثابت بود که امکان تصویر مناظر رنگین اندیشه‌ها و احساسهای متفاوت را در موقعیتهای مختلف حیات به نقاش کلامی نمی‌داد. ابن‌یمین فریومدی، با آنکه نسبت به بسیاری از شاعران کلاسیک نظر به مسائل و امور زندگی زمان خود داشت، باز هم هنگامی که از شاعری در مقام «پیشه» زبان به شکایت می‌گشود، شعر را اتفاقی با چهارپنجره می‌شناخت که بر قصیده و غزل و مرثیه و هجا بازمی‌شد:

مرا زاین پیش خاطر چند گاهی  
به انواع سخن می‌بود مایل ؛  
غزل می‌گفتم و مدح و مرثی ،  
هجا گفتن نبودم نیز مشکل ...  
غزل را عشق باید ، عشق را یار  
ندارم من یکی زاین هر دو حاصل ...

اگر هجا را رویه دیگر مدح بدانیم و از مرثیه نیز، که مضمونی است اتفاقی، بگذریم، منظومه سازی را، چه حماسی و چه عشقی و عرفانی، در طبقه‌ای مستقل بگذاریم که موجودیتش را از ترکیب داستان‌رایی و نظم و شعر یافته است، شعر کلاسیک خود را در دو قلمر و عمده آشکار داشته است: یکی قصیده و دیگری غزل. شاعری که به جای استقلال در تأملات شاعرانه، ناخود آگاه اسیر شکل‌سنجی شعر است، شرط غزل گفتن را عشق و شرط عشق را داشتن یار می‌داند. اگر در این اشارت شاعر به ذکر «عشق» بس می‌کرد، عشق می‌توانست با کلیت خود به بسیاری از نمودهای نفسانی و معنوی انسان تعبیر شود، اما «یار» آن را به عشق جسمانی محدود می‌کند.

شاعر تصویر ساز، چه غزل می‌گفت و چه قصیده، برای صورخیال خود از یک سوط طبیعت را داشت و از سوی دیگر «یار» را که با اجزای جسم خود وسعتی در حد طبیعت در برابر شاعر می‌گذاشت. شاعر مرد بود. زن در پرده بود. هجران واقعیت می‌یافت. در هجران تخیل تسکینی بود. و تغزل عاشقانه با برخورداری از تصویرهای طبیعت، در موجودیت زن وسعت‌ییکرانه می‌گرفت.

شاعران غزل‌ساز زن را در صورخیال شاعران پیش از خود می‌دیدند و رفته رفته عشق و هجران و نقاشی زیباییهای یار امری منتزع شد و این مقوله احساسی و عاطفی از حیات انسان نیز صورت صنعتی به خود گرفت که شاعر به جای آنکه خود آن را در واقعیت و باروح و جسم

خود تجربه کند ، در شعر دیگران تجربه می کرد . برای زن و عشق و حالات آن صورخیال واسطه تولید صورخیال تازه می شد و همچون فنون قصیده و معماری و قالبیافی از نسلی به نسل دیگر می رسید.

شاعرانی که علاوه بر مرد بودن و عاشق زن بودن ، در زندگی و حقیقت نیز تأمل می کردند و می خواستند از این تأملات بازآوردشان را ، به عبارت دیگر شعرشان را ، به دیگران بدهند ، شکل قصیده کمتر آنان را یاری می کرد و به شکل غزل روی می آوردند ، زیرا که وصف بازآورد سفر عرفانی ، به وصف عشق و معشوق نزدیکتر بود . عرفان بر عشق استوار بود . با حال می شد به حیطه آن ورود یافت ، چنانکه عشق نیز حال است نه قال ، و مقال حال در عشق و عرفان می تواند یک زبان داشته باشد .

به این ترتیب بود که عارفان شاعر همه آنچه را که معشوق زمینی در غزل عاشقانه پدید آورده بود ، در غزلهای عارفانه خود برای معشوق آسمانی یا حقیقت مطلق ، آوردند ، و این بر خواننده بود که مفهوم استعارات آنها را دریابد و از حال و هوای ترکیب کلام به این واقعیت پی ببرد که شعر عاشقانه نمی خواند ، با شعر عارفانه دربرو است . در بعضی از غزلهای عارفانه صورخیال عاریتی و کنایه عاشقانه چنان با « یار » به معنی « زن » وابسته است که خواننده نمی تواند آن وصفها را به سادگی با خدا و حقیقت مربوط بداند . در آثار بسیاری از

شاعران غزلسرا، این دو نوع صورخیال، یعنی عاشقانه و عارفانه، در جوار هم قرار می‌گیرد، و با اندکی تأمل می‌توان دریافت که شاعر در کدام بیت نظر به عشق عرفانی دارد و در کدام نظر به عشق زمینی. گاه نیز شاعران با زرنکی رندانه‌ای در يك بیت چهره سه معشوق را به تالاف می‌آورند: خدا، یار، و ممدوح! البته کمتر شاعرانی بودند که در این بندبازی به توفیق برسند و در مقابل هر يك از آن سه معشوق رو سپید بمانند.

ناقد در نگرش به این گونه آثار یا ناگزیر بود که تنها به خصوصیات فنی و صناعی شعر بپردازد، یا در مضمون به اصطلاحات عارفان و متصوفان توجه کند و رمزها یا سمبولهای قرار دادی آنها را بشناسد. کار استعمال مثالها و رمزهای معشوق زمینی در وصف حالات عشق عارفانه به جایی کشیده بود که بعضی از عرفا خود را به تعریف و توضیح آنها مکاف دیدند، چنانکه شیخ محمود شبستری در بخشی از «کلشن راز» خود این تکلیف را به عهده گرفت. این گونه توضیحات و تعریفات هم به نوبه خود موجب شد که مردم مؤمن به حقیقت و خدا هر شعر عاشقانه را که خوش می‌داشتند به آسانی در جدول اصطلاحات قرار دهند و از آن معانی عرفانی بگیرند. شیخ محمود شبستری این تعریفات را به صورت پاسخهایی به يك پرسنده فرضی، که جوینده حقیقت و معنی است، در کلشن راز می‌آورد. اینهاست بعضی از آن تعریفات:

سؤال :

چه خواهد مرد معنی زآن عبارت  
که دارد سوی چشم و لب اشارت ؟  
چه جوید از سر زلف و خط و خال  
کسی کاندرد مقامات است و احوال ؟

جواب :

هر آن چیزی که در عالم عیان است  
چو عکسی ز آفتاب آن جهان است .  
جهان چون زلف و خط و خال و ابروست ،  
که هر چیزی به جای خویش نیکوست .  
تجلی که جمال و که جلال است ،  
رخ و زلف آن معانی را مثال است .  
صفات حق تعالی لطف و مهر است ،  
رخ و زلف بتان از آن دو بهر است ...

نگرکز چشم شاهد چیست پیدا  
رعایت کن لوازم را بدانجا .  
ز چشمش خاست بیماری و سستی  
ز لعلش گشت پیدا عین هستی ...

حدیث زلف جانان بس دراز است  
چه شاید گفت از او ، چه جای راز است !  
مهرس از من حدیث زلف پر چین ،  
مجنبانید زنجیر مجانبین ...

رخ اینجا مظهر حسن خدایی است ،  
مراد از خط جناب کبریایش است ...  
بر آن رخ نقطه خالش بسیط است ،  
که اصل مرکز و دور محیط است ...

سؤال :

شراب و شمع و شاهد را چه معنی است ؟  
خراباتی شدن آخر چه دعوی است ؟

جواب :

شراب و شمع و شاهد عین معنی است ،  
که در هر صورتی او را تجلی است .  
شراب و شمع سکر و ذوق عرفان ،  
بین شاهد که از کس نیست پنهان .  
خراباتی شدن از خود رهایی است ،  
خودی کفر است ، اگر خود پارسایی است .

سؤال :

بت و زفار و ترسایی در این کوی  
همه کفر است و گرنه چیست ؟ برگوی!

جواب :

بت اینجا مظهر عشق است و وحدت،  
بود زفار بستن عقد خدمت ...

عشق یار و عشق آفریدگار در غزل چنان می آمیختند ، یا  
چنان در کنار هم می ایستادند ، یا چنان هریک در غیبت دیگری خود  
را به آن شبیه می نمود ، که تمیز شاعر واقعاً عارف از شاعر عارفنا  
دشوار می شد . به هر تقدیر یک خواننده دور از حقیقت ، که هجران  
و حرمان یک زن معین یا هر زنی او را رنج می داد ، می توانست با  
خواندن یک غزل عرفانی به همان حال برسد ، که از یک غزل صرفاً  
عاشقانه حاصل اومی شد . اگر شاعر غزلگوی عارف ، مثلاً می گفت :

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست ،

پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست ،

نرگش عربده جوی و لبش افسوس کنان ،

نیمه شب دوش به بالین من آمد به نشست ،

خواننده ای که او را مست از شراب حقیقت می دانست و شعرش  
را زبان غیب ، نمی توانست چنین تصویری شاد و رنگین را از معشوقی  
ز مینی بداند و می کوشید که برای اسمها و فعلهای این تصویر معانی



عرفانی بیابد یا بسازد. زلف، لب، پیرهن، صراحی، نرگس، لب،  
 دوش، و بالین هریک اشارتی به صفات تجلی حق در جهان محسوسات  
 می‌شد، و آشفتگی زلف، خوی کردگی، خندانی لب، مستی، چاك  
 بودن پیرهن، عربده جویی، دردست گرفتن صراحی، افسوس کردن  
 لب، آمدن به بالین، همه صورت تعبیرهایی از افعال متناسب با تجلی  
 می‌گرفت. اما خواننده‌ای دیگر می‌توانست به سادگی این تصویر  
 را به معشوق زمینی نسبت دهد و آفرین بگوید بر شاعری که چنین در  
 وصف جمال و حال زن اعجاز می‌کند، وبا آوردن این تصویر در ذهن،  
 معشوق زمینی را پیرهن چاك و مست و غزلخوان به بستر ببرد. چنین  
 خواننده‌ای که این شعر حافظ را به چنین معنایی می‌گرفت، چگونه  
 می‌توانست این شعر فخرالدین عراقی را، که او نیز عارف مسلک بود،  
 به خدا و حقیقت نسبت بدهد:

سر به سر از لطف جانی، ای پسر،  
 خوشتر از جان چیست، آنی، ای پسر!  
 میل دلها جمله سوی روی توست،  
 رو که شیرین دلستانی، ای پسر...  
 وعده‌ای می‌ده، اگر چه کج بود،  
 کز بهانه در نمائی، ای پسر!  
 بر لب خود بوسه زن، آنکه ببین  
 ذوق آب زندگانی، ای پسر...

اما شاعران عارفی که دریافته‌ای خود را از زندگی و حقیقت به نقاب این قراردادها در نمی‌آوردند، یا صورت معشوق آسمانی را با خطوط و رنگهایی در خور آن می‌پرداختند، و نیز لفظشان از معناشان جدا نبود، شعرو عرفانشان درهم می‌آمیخت، و آن دشواری در تفسیر بافی را برای ناقد و خواننده پیش نمی‌آورد.

شکل غزل تا زمان حافظ چندان آزموده شد که دیگر راهی برای هیچ تجربه تازه‌ای باز نگذاشته بود، و حافظ کوبی با کلچین کردن زیباترین پاره‌های اشعار دیگران و ساختن دیوان خود می‌خواست به همزمانان و آیندگان بگوید: این کمال غزل به شیوه‌ای است که تا کنون رواج داشته است و پایان آن. اگر بعد از حافظ می‌خواهید غزل بگویید چنانکه به جهان نیامده نمیرد، شیوه دیگر کنید. تا صائب نیامد و شیوه دیگر نکرد، کسی را به خواندن آثار دیگرانی که بعد از حافظ با همان شیوه و همان صور و اسباب غزل گفتند رغبتی نیفتاد، هر چند که در میان آنها سخنگویان با قدرتی مانند جامی، بابافغانی، اهل شیرازی، نظیری نیشابوری، و وحشی بافقی هم بودند. یکی از مؤثرترین عواملی که غزل را هم به کمال رساند، هم آن را به زوال کشاند، چنانکه بانیتهی دیگر در بخش مضمون از آن یاد شد، استقلال بیت در معنی و اتحاد آن به یاری وزن و قافیه بود. به واسطه این عامل، که یکپارچگی مضمون را در غزل مانع می‌شد، حتی غزل‌های توانا ترین شاعران نیز نمی‌توانست در همه بیتها موسیقی وزن

وقافیه را بامعنی خودیار کند . در بررسی يك غزل اگر ناقد كلاسیك به معیار های امروزی نقد شعر دست می یافت ، که نیافته بود ، لازم می آمد که هر بیت و در مواردی دو یا سه بیت پیوسته ، را يك شعر مستقل بینگارد ، و به اتحادی که ابیات به واسطه وزن ، قافیه و تخلص پیدا می کردند ، اعتنا نکند . اما ناقد آن زمان هم مانند خواننده آن زمان شکل غزل را برای استقلال کلی آن اعتبار می گرفت . خواننده غزل ، اگر با آهنگ ساز غزلی را در مقام «ترانه» در یکی از دستگاههای موسیقی ایران به آوازی خواند ، اعتنايش به این نبود که مثلاً آهنگ شاد است و بعضی از بیت های غزل غمناك . او آوازش را می خواند و موسیقی غزل با موسیقی ساز او همراه می شد و همین او را بس بود . ناقد هم وحدت غزل را به تمامیت شکل آن می دانست .

## استقلال بیت

بیت در شعر کلاسیک فارسی قالبی برای يك معنی تمام تصور می شد و برابری وزن و افعیل پایه های دو مصراع و ظهور قافیه در جای خود قبالة شش دانگ بودن بیت را امضاء و مهر می کرد . اما تمامیت بیت یا در تمامیت معنی بود یا در تمامیت جمله . بیت بعد می توانست ادامه یا گسترش یا بخش دیگری از مقصود شاعر در بیت پیش باشد ، اما نمی توانست قسمتی از جمله ای باشد که بیت پیش يك قسمت آن را در بر گرفته بود .

در نظم های برهانی یا داستانی ، بیتها هر کدام جمله یا جمله هایی از مقصود ممتد یا برهان و داستان را شامل می شد ، اما باز جمله ها ، چه اصلی و چه تبعی ، باید در قالب بیت کامل می شدند و به فرجام می رسیدند . به این ترتیب نظم ، نوعی سخن را که به طور کلی با سخن طبیعی متفاوت بود ، به گوینده تحمیل می کرد . شاعر معنایی در نظر می آورد ، وزن و قافیه معین شده بود ، و شاعر باید این معنی را یا به تمامی در مجال يك مصراع یا يك بیت جای دهد ، یا اگر آن همه

ایجاز که بیت از حیث شماره هجاها، یا تعداد کلمات، طلب می‌کرد، رساننده همه آن معنی نمی‌شد، شاعر ناگزیر بود که معنای خود را بشکند، آن را به صورت دو یا سه پاره فرعی درآورد، و هر يك را در مصراع‌ی یابیتی بنشانند، به نحوی که مصراع‌ها یا بیت‌ها از حیث کلام استقلال داشته باشند، اما از حیث معنی از یکدیگر تبعیت کنند و به اصطلاح مکمل هم واقع شوند.

اگر موقعیت شاعر از بابت معنایی که در نظر داشت برعکس می‌بود، یعنی معنای مستقل او به آنقدر کلمه که مجال يك بیت بود، نیاز نمی‌داشت، باز شاعر ناگزیر بود که آن را به نحوی بیان کند که کلمات بیشتری در آن استعمال شود و مجال بیت را پر کند، زیرا که انجیل شعر کلاسیک به او حکم می‌کرد که استقلال معنی را به سلطه قالب درآورد و استقلال بیت را محترم بشمارد. در شعر امروز که هم مضمون شعر یکپارچگی بیشتر دارد، هم وزن و طول مصراع‌ها در تبعیت از معناست، استقلال بیت دیگر اعتباری ندارد، و چون ترتیب قوافی از شکلهای کلاسیک شعر پیروی نمی‌کند، واحد سخن منظوم در واقع مصراع است، نه بیت، و مصراع نیز استقلالی ندارد. طبیعت سخن منظوم به طبیعت سخن منثور، یا به طور کلی گفتار طبیعی انسان، نزدیکتر شده است، حال آنکه از موسیقی وزن و قافیه و نیز همه صور و اسباب شعر در حد نیاز استفاده می‌کند.

وقتی که موضوعی را به نثر می‌نویسیم طول جمله‌ها، تعداد

جمله‌های فرعی یا تبعی و نیز طول بند (پاراگراف) در اختیار ماست و تعهدی به هیچ قاعده قلم‌گیر نداریم و تنها در برابر رسایی بیان متعهد هستیم. در این نوع تعهد شعر و نثر امروز به همدیگر نزدیک شده‌اند، حال آنکه این نزدیکی، یا در بسیاری موارد همگامی، نه شعر را نثر کرده‌است، نه نثر را شعر، و اگر نمونه‌هایی ببینیم که چنین تغییر ماهیتی در آنها حادث شده باشد، بدیهی است که ما شعر نثر شده را شعر، اما ناقص، و نثر شعر شده را نثر، اما ناقص خواهیم دانست. ولی شاعر و ناقد کلاسیک تابع قواعد سنتی سخن منظوم بودند و استقلال بیت را به تعبد پذیرفته بودند.

شمس قیس رازی کمترین خلل در استقلال بیت را از عیوب شعر می‌شمارد، چه رسد به آنکه پاره‌ای از یک جمله در بیتی و پاره‌ای دیگر در مصراع یا بیت بعدی بیاید. خواننده شعر کلاسیک این حق را داشت که چون از قالب یک بیت درآمد، از معنای آن هم درآمده باشد و با ورود به بیت دیگر خود را آماده مواجهه با معنایی دیگر کند، زیرا که شاعر او را عادت داده بود و ناقد او را آگاه کرده بود که: «تضمین دو نوع است، اول آن است که تمام معنی بیت اول به بیت دوم متعلق باشد و بر آن موقوف و آن بیت را مضمن خوانند... و به حکم آنکه استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید که هر بیت به نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن به یکدیگر محتاج نباشد، بدین جهت تضمین را عیب شمرده‌اند. پس هر چند این احتیاج

و تعلق بیشتر بود ، بیت معیب تر باشد ، و فی الجمله این معنی در اشعار عرب بیشتر تواند بود . »

اما شمس قیس نمونه‌ای را که برای این تعلق می‌آورد ، شمول قاعده استقلال بیت را نشان نمی‌دهد . در این نمونه کلمه « رسم » دوپاره شده است ، « رس » آن در آخر مصراع اول مانده است و « م » آن به اول مصراع دوم بیت رفته است . چنین تعلق را ما در شعر آزادی یافته امروز هم روا نمی‌دانیم ، و اگر شاعری به مناسبتی در شعری ، چنین کرده باشد ، باید ببینیم که از این « ترفند » چه مرادی داشته است . مثلاً اسماعیل شاهرودی در « شعری پایان » خود می‌گوید :

دیگر

من

باور نخواهم کرد

خرطو

مفیل

و پا

ندو

ل ساعت دا ،

و این ترفندی است در یک شعر از یک شاعر ، مقبول یا نامقبول ، و نه تعلق مصراع به مصراع که بتواند قاعده‌ای یا قاعده شکستنی باشد . شاعر عرب می‌گوید :

لم ابك للا ظفان ولت ام لریس،

م مقفر ( او حش ) منهم ودرس،

و با شکستن يك کلمه به دو جزء، نه تنها حرکت معنی را در قالبها امکان داده است، بلکه از این شکستن در ایجاد موسیقی قافیه هم یاری گرفته است، و این کار در شعر عرب رایج بوده است و در شعر فارسی، چه شعر قدیم و چه شعر جدید، بهتر آنکه رایج نبوده است و نیست، زیرا که این تعلق مصراعها و حرکت معانی در مجال پیوسته آنها و نیز این ایجاد موسیقی به ترتیبی غیر طبیعی و حتی خنده آور، هیچ مزیتی برای شعر و شاعر محسوب نمی شود. شمس قیس خود می گوید که « این جنس تفریقات الا در نظمی که بر سبیل هزل و ظرافت گویند نیفتد. »

اما از شیوه کار شاعران کلاسیک و از تعریفهای ناقدان که حدود آنها با نمونه ها و شاهدها مشخص می شود، می توان دریافت که مراد از استقلال بیت همان استقلال جمله ای و مطابقت مصراع یا بیت با جمله بوده است. شاعر امروز، از جمله شفیعی کدکنی، می تواند بگوید:

آ.

بگذار من چو قطره بارانی باشم،

در این کویر.

که خاک را به مقدم او مژده می دهد،



يا حنجره‌ی چكاوك خردی كه

ماه‌دی

از پونه بهار سخن می گوید

وقتی كزان گلوله سربی

باقطره

قطره

قطره خونش

موسیقی مكرر و یكریز برف را

ترجیمی ارغوانی می بخشد .

در این قسمت از شعری ، به نام « ضرورت » شاعر تنها يك معنی در نظر دارد و مجموعاً دو جمله کامل آورده است كه از شش جمله تبعی و فرعی ساخته شده است . مقصود شاعر در سه مصراع یاسه جمله بعدی خود را به تمامی بیان می كند . واسطه بیان مقصود تصویری است از يك قطره باران و يك چكاوك در موقعیتی خاص كه مبین استعاره موقعیتی است كه شاعر در نظر دارد . او در شیوه امروزی شعر آزاد است كه يك مصراع را فقط به يك « آه » اختصاص دهد ، زیرا كه این « آه » باید در مجال يك مصراع كشش و قدرت خود را حفظ كند . در یازده دوم یا تصویر دوم باز آزاد است كه چهار مصراع آخر را به توضیح موقعیت تصویر كه در دو مصراع قبلی شخصیت آن داده شده است ، موظف بدارد . اما شكل شعری گذشته و استقلال بیت چنین آزادی گسترده‌ای

را به شاعر نمی‌داد، و شاعر که این آزادی گسترده را نداشت ناگزیر دست و پای معنی و مقصود خود را در بیت جمع می‌کرد.

اگر گاه شاعری از يك سو برای به کار بردن کلمه‌ای در مقام قافیه و از سوی دیگر شیرین کردن سخن خود با چنین ترفندی، معنی بیت اول را به بیت دوم وابسته می‌کرد، ناقد چنین عملی را هنگامی مجاز می‌دانست «که سخت بدیع و نادر باشد»، چنانکه مسعود سعد سلمان گفت:

جواد کنی، عادل دلی که در قسمت

ز ظلم و بخل نیامد نصیب او الا

که جام پاده به ساقی دهد زدست تویی،

به تیغ سر بزنند کلک را نکرده خطا.

و جز این نوع، انواع دیگر «توقیف معانی ابیات بر یکدیگر» را به طور کلی نامطلوب می‌انگاشت، بعضی را «نه چندان قبیح» و بعضی را «سخت قبیح» می‌نامید. نوع دوم تضمین کاشم قیس رازی از آن یاد می‌کند، به این معنی است که شاعر «بیتی یا مصراعی از شعر دیگران در شعر خویش درج کند»، و این تضمین به طور کلی از مقوله نوع اول نیست و ارتباطی به موضوع استقلال بیت ندارد.

شاعری مانند مسعود سعد سلمان که گاه برای «سخت بدیع و نادر» کردن سخن خود دو بیت را به هم وابسته می‌کرد، در بعضی از قصایدش معانی در مصرعها تمام می‌شود و استقلال بیت جای خود را به استقلال

مصراع می‌دهد، و پیداست که وابسته کردن دوبیت به یکدیگر برای  
او نیاز معنی نبود، زیرا که معانی او از پیش خود را به تبعیت از قاعده‌های  
سنتی شعر درآورده بود و شاعر قصد سنت شکنی نداشت:

کار آنچنان که آید بگزاردم،

عمر آنچنان که باید بگسارم،

دل را ز کار گینی برگیرم،

تن را به حکم ایزد بسپارم.

استقلال بیت از حیث معنی، هنم در قصیده و هم در غزل، به  
شاعر این آزادی را می‌داد که برای يك شعر معانی متفاوت در زمانهای  
متفاوت بیندیشد یا «فراچنگ آورد»، و آنها را در ظرف بیتها بریزد  
و بر سفره شکل شعر (قصیده، غزل یا مثنوی) بچیند. این سفره که  
غذاهایش در زمانهای متفاوت و در حالات متفاوت شاعر فراهم آمده  
بود، برای خواننده يك وعده غذا بود که باید در يك نشست خورده  
می‌شد و چه بسا که غذاها از حیث کیفیت با هم سازگاری نداشت. وزن  
و قافیه و شکل شعر در حقیقت نمی‌توانست به معانی وحدت کامل ببخشد  
و استقلال بیت از تفاوت یا حتی گاه از تضاد معانی بیتها آشکار. بوده‌اند  
شاعرانی بزرگ که يك بیت از غزلی را در سنی و بیت دیگر آن را در سنی  
دیگر گفته‌اند، حال آنکه انسان روز تا روز و ساعت تا ساعت تغییر می‌کند  
و به اعتباری خود را از نومی آفریند. استقلال بیت را در يك غزل حافظ  
نشان می‌دهیم:

دلم جز مهر مهر و یان طریقی بر نمی گیرد ،  
ز هر در می دهم پندش ، ولیکن در نمی گیرد .

بیا ، ای ساقی گلرخ ، بیاور باده رنگین ،  
که نقشی در خیال ما از این خوشتر نمی گیرد .  
صراحی می کشم پنهان و مردم دفتر انگارند ،  
عجب گر آتش این ذوق در دفتر نمی گیرد !

از آن روهست یاران را صفاها بامی لعلش  
که غیر از راستی نقشی در آن جوهر نمی گیرد .

میان گریه می خندم ، که چون شمع اندر این مجلس  
زبان آتشینم هست ، لیکن در نمی گیرد .

سرو چشمی چنین دلکش ، تو گویی چشم از او بر گیر ؟  
برو ، کاین وعظ بیمعنی مرا در سر نمی گیرد .

نصیحت گوی رندان را که با حکم قضا جنگ است ،  
دلش بس تنگ می بینم ، مگر ساغر نمی گیرد ؟

چه خوش صید دلم کردی ، بنازم چشم مست را ،  
که کس آهوی وحشی را از این خوشتر نمی گیرد .

سخن در احتیاج ما و استغفای معشوق است ،  
چه سود افسونگری ، ای دل ، که در دلبر نمی گیرد !  
خدا را رحمی ای منعم ، که درویش سرکویت  
دری دیگر نمی داند ، رهی دیگر نمی گیرد .

من این دلق مرقع را بخواهم سوختن روزی ،  
که پیر می فروشانش به جامی بر نمی گیرد .

خدا را ، ای نصیحتگو ، حدیث ساغر و می گو ،  
که فکری در درون ما از این بهتر نمی گیرد .

بدین شعرتر شیرین ، ز شاهنشاه عجب دارم ،  
که سر تا پای حافظ را چرا در زرنمی گیرد !

این غزل از شعرهای کمال یافته حافظ است . وزن وقافیه و ردیفی  
مناسب روایت حال دارد . آهنگ آن برای آوازی کشیده و اندکی  
حزن آمیز شایسته است . در عین کشیدگی و حزن وزن ، می توان با  
ایجاد مکتهایی در فواصل هجاها و پایه ها آن را به آهنگی رقصان  
مبدل کرد و حزن را از آن گرفت و حتی فرح و خنده و اندکی نیز  
شوخی طبعی به آن داد .

حافظ خود به کمال یافتگی غزل می نازد و در پایان غزل آن را  
« شعرتر شیرین » می خواند و در تعجب است که چرا به پاس پروردن

چنین شعری سر تا پایش را در زر نمی گیرند. غزل او پروردگشی خود را مادیون چیست؟ شماره بیتهایش به نصاب رسیده است. مضمون در همه بیتها درخشان است. گوینده ممتازترین عقایدش را در آنها نشانده است، چنانکه باهمین يك غزل می توان به روحیات و معتقدات او پی برد، و همه غزلهای او از چنین جامعیتی برخوردار نیست. زیباترین و استوارترین صورخیال در آن به کار رفته است. این همه ساخت و پرداخت در يك نشست ممکن نیست که حاصل آید. این قافیه و ردیف در سیزده بیت، اگر شاعر به خود مجال ندهد و در زمانهای متفاوت از حال یاری نگیرد، او را به سست گویی وامی دارد. کافی است که حافظ يك مضمون را بگردار و بشکوه در بیتی بنشانند و به فراغت بنشینند.

نتیجه آنکه غزلی در اوج کمال ساخته است، اما در بررسی آن ما حافظ را در يك موقعیت معین و مستقل از احساس و اندیشه نمی بینیم. هر بیت او يك شعر است، يك شعر مستقل، که اگر آن را از مجموعه بیرون کشیم، مجموعه در مقام غزلی باقی است، و آن بیت بیرون کشیده نیز خود شعری است که به تنهایی ما را به دنیای معنایی وسیع می برد. در يك بیت شکایت از دل دل دارد که جز مهر مهر و بیان به طریقی دیگر نمی رود و پند او، از هر در که باشد، در آن مؤثر نمی افتد. در بیت بعد از ساقی گلرخ باده می خواهد، که به اعتباری می توان این خواهش را شفایی برای رنج همان دل دانست، و نیز می توان

گفت که « شاعر ، نومی خواستی مارا به دنیای مهر و بیان ببری و از شیفستگی دل نسبت به آنان بگویی . اینکه تنها اشارتی بود . باز هم بگو . بگذار این بار از توشعری فقط در شیفستگی دل و عشق مهر و بیان بخوانیم . »

اما شاعر ناگهان از می خوردن پنهانی خود می گوید و اینکه پرهیز کار نمایان ریایی صبوحی<sup>۱</sup> پنهان او را دفتر می انگارند و به تعجب می آید که چرا آتش این ریا دفتر مقدس ریاکاران را نمی سوزاند . و به همین شیوه می آیند مضمونهای دیگر در بیتهای دیگر ، و خواننده باید در هر يك از این خانه ها تأمل کند و بگردد و بنگرد ، آنگاه به خانه دیگر رود با انتظار دیدن چیزی و چیزهایی دیگر . چه بسیار از بیتهای حافظ و شاعران بزرگ دیگر را می توان با اندکی کسترش در زبانی ییگانه به يك شعر غنایی کوتاه ترجمه کرد ، و چنین هم کرده اند .

در آخر دیوان بسیاری از شاعران کلاسیک به بخشی می رسم که در آن ابیات پراکنده آمده است . قسمتی از این بیتها همانهایی است که با دست دادن مضمونی ساخته شده است و در انتظار آن مانده است که زمانی بنیاد غزلی شود ، یا در شکل دیگری از شعر به کار آید ، و این انتظار به سر نیامده است ، یا به دلیل سر آمدن عمر شاعر ، یا به دلیل دست ندادن فرصت ، یا به دلیل ضعف بیت ، نه در نفس بلکه در خاصیت مضمون انگیزی به واسطه تداعی معانی و احضار صور خیال . در گزینش اشعار شاعرانی که دیوانی کبیر داشته اند ، از جمله

صائب تبریزی، می‌بینیم که دیوان منتخب بیتهایی است برگرفته از هرغزل، به اعتبار بلندی معنا و زیبایی بیان و استقلال بیت. در تذکرها نیز فقط از شاعران بسیار مشهور است که بخشی از مثنوی‌ای، یا قصیده‌ای یا غزلی به تمامی یا بخشی از آنها را نمونه آورده اند، و در مورد دیگر شاعران اغلب به چندبیت پراکنده و گاه حتی به يك بیت بس کرده اند. مثلاً لطفعلی بیك آذریکدلی در تذکره خود درباره شاعری که هم دیوان داشته است و هم تذکره‌ای تمام کرده است، می‌گوید:

«واله، اسمش علیقلی خان، از بکزادگان لگزیه و از غلامان سلاطین صفویه است. در عنفوان جوانی از اصفهان به هندوستان رفته، در آنجا چندی در جرگه ارباب مناصب به عشرت گذرانیده و هم در آنجا وفات یافته. شعر بسیاری گفته. صاحب دیوان است. تذکره هم درهند تمام کرده، اما به نظر که رسید، شعری که ناخنی به دل زند از او مسموع نشد. اگر چه مضمون این شعر مبتذل است، اما نوشته شد. این است:

حن زهر کجا کشد دامن ناز بر زمین

عشق به پای او نهاده روی نیاز بر زمین.

اولاً این يك بیت از غزل شاعر را «شعر» می‌خواند، نه بیت و ثانیاً آن را در مقام نمونه‌ای از شعر این شاعر، که گویا به علتی از عنایت انصاف او محروم بوده است، می‌آورد، و تصورش از مضمون يك بیت چنان است



که می‌تواند مبین اعتقاد او به استقلال بیت باشد .

ادوارد براون انگلیسی ، در تاریخ ادبیات خود ، اسلوبهای شعر فارسی را برگرفته از ادبیات عرب می‌داند و شاعران کلاسیک ایران را « شاگردان وفادار اعراب » می‌خواند و در باب شعر از ابن خلدون نقل می‌کند که « شعر سخنی بلیغ و مبتنی بر استعاره و اوصاف است ، که به اجزائی ( ابیاتی ) هموزن و همروی تجزیه گردد ، چنانکه هر جزء ( بیت ) آن از لحاظ غرض و مقصد نسبت به جزء ( بیت ) ماقبل و ما بعد مستقل باشد و بر وفق اسلوبهای مخصوص زبان عربی جاری شود. »<sup>۳۰</sup> و این را ابن خلدون در مقام ناقد نمی‌گوید ، تا از چنین مورخ اندیشمندی انتظار توجه به اسارت معنی در قالب بیت داشته باشیم . اوصافاً سنت شعری زمانه خود را با دقت بررسی می‌کند و در سبک سخن ، معنی را « آب » و لفظ را « ظرف » می‌داند ، که معنی یانیت برای همه شاعران و نویسندگان ممکن است به جوهر یکسان باشد ، و تنها در تجلی این جوهر در ظرف الفاظ است که متفاوت درمی‌آید . به هر حال اشارت ابن خلدون به استقلال بیت در غرض و مقصد آشکار است .

ناقدان و ادیبان و مترجمان بیگانه هم در برخورد با شعر

---

۳۰ - تاریخ ادبیات براون ، از فردوسی تا سعدی ، ترجمه و حواشی به

قلم فتح‌اله مجتبیایی ، سازمان کتابهای جیبی ، ۱۳۴۲ ، تهران .

کلاسیک فارسی، بسی آنکه ارزش و عظمت آن را منکر شوند، به استقلال بیت یا فقدان اتحاد معنوی و مضمونی ابیات اشاره کرده‌اند. جان یوهانان<sup>۳۱</sup> در جنگی که از ادبیات ملل آسیایی فراهم آورده است، چند غزل از حافظ به ترجمه کرترود لوئیان بل<sup>۳۲</sup> نقل می‌کند و در مقدمه چنین می‌گوید:

« غیر از بخشی کوتاه، بقیه دیوان از غزل یا ode تشکیل می‌شود. غزلها از حیث شکل اشعاری است با طولهای متفاوت، متشکل از تعدادی بیت که به نوعی آرایشهای گونه‌گون در موضوع می‌پردازد. این امر موجب می‌شود که ما غربیان بنا بر معیارهایی که برای اتحاد و پیوستگی موضوع داریم، به جزئی بودن تداوم معنی در غزل حکم کنیم. امرسون<sup>۳۳</sup> که خود در شعرش از این خصوصیت مایه‌ای نداشت، گفته است: «عدم تداوم در ابیات شاعران ایرانی شکفتی آور است». میس بل، ( مترجم غزلهای حافظ ) با گسترش بیتها در قالب بند ( Stanza ) تا اندازه‌ای کار خواننده را آسانتر کرده است. خواننده اگر در جست وجوی اتحادی ساختمانی در غزل باشد، نه اتحادی منطقی

31 - John D. Yohannan, A Treasury of Asian Literature, The New American Library, New York, 1958.

32 - Gertrade Lowthian Bell ( 1861 - 1926)

33 - Ralf Waldo Emerson

خود را آسوده خواهد کرد . »

میس بل هر يك از غزل‌های حافظ را در قالبی ویژه ترجمه کرده است . یکی از این غزل‌ها در ترجمه او به صورت شش بند درآمده است ، چهار بندش مصراع‌ی و دو بند چهار مصراع‌ی . قافیه در چهار مصراع اول آرایش مثنوی دارد ، در مصراع پنجم قافیه نیست و مصراع ششم ( یا چهارم در بندهای کوتاه ) ترجیع است . ما این ترجمه را تقریباً لفظ به لفظ به فارسی برمی گردانیم ، و اصل غزل را هم در پی آن می آوریم . مقایسه آنها می تواند تلاشی را که مترجم در آشناواری غزل فارسی برای خواننده انگلیسی زبان به کار برده است ، نشان دهد :

ای باد شرق ، ای همد روز ،  
ترا به نزد معشوقم می فرستم ، هر چند که را .  
تا سبّا ، تا آنجا که از تو پروازش را می خواهم ، بس دراز است ،  
از بیم آنکه بالهای دام نشدنی تو در غبار فرو بماند ،  
شکسته غم ، ترا به آشیانه ات ، وفا ،  
می فرستم .

دور یا نزدیک ، در راه عشق  
منزلی نیست -- غایبی و من چهره ات را می بینم ،  
و دروهای باد رسانده من در گوشه های تومی پیچد .  
بادهای شمال و شرق آنها را در مسیر خود سبک می برند ،

هر صبح وشام قافله دعای خیر  
به سوی تو می فرستم .

ای بیگانه در چشم من ، که برای دلم  
همدمی هستی با حضور مدام ،  
چه زمزمه های دعا و چه بانگهای آفرین  
که برایت می فرستم .

تا لشکر غم ملک دل ترا خراب نکند ،  
جان خود را می فرستم که دیگر بار به آرامشت رساند ،  
جان عزیز فدیۀ توست ! از مطربان خود آگهی بیاب  
که چگونه کسی که در آرزوی توست می گرید و می سوزد ،  
غزلها و سخنان شکسته ، نغمه ها و سرود های شیرین  
برای تو می فرستم .

به من ده ساغر را ! آوازی که در گوشم پیچیده است  
بانگ در می دهد که : و باسالهای تلخ شکیباباش !  
برای همه دردهای تو رحمت آسمانی می فرستم .  
خدا ، آن آفریدگار ، در چهرۀ تو منعکس است  
چشمان تواش خواهد دید ، آینه ای باصورت خدا  
برای تو می فرستم .

و حافظ ، دوستان من همه آواز ستایش ترا می خوانند ،

به سوی ما بشتاب ، ای که اندوهگینی !

جامه افتخار و اسبی را هوار

برایت می فرستم .

مترجم در این آرایش جدید ، که پسند و عادت خواننده انگلیسی زبان در آن رعایت شده است ، علاوه بر گسترش معنی بیت در بند ، ناگزیر بوده است که در مواردی جای ابیات را هم تغییر دهد . عین این غزل را از « دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی »<sup>۳۴</sup> که بر اساس نسخه مورخ ۸۲۴ هجری ، چاپ شده است ، نقل می کنیم :

ای هدهد صبا ، به سیامی فرستمت ،

بنگر که از کجا به کجا می فرستمت !

حیف است طایری چو تو در خاکدان غم ،

ز اینجا به آشیان وفا می فرستمت .

در راه عشق مرحله قرب و بعد نیست ،

می بینمت عیان و دعا می فرستمت .

هر صبح و شام قافله ای از دعای خیر

---

۳۴- به اهتمام دکتر سید محمد رضا جلالی نایینی و دکتر نذیر احمد ،

نشریه شماره سوم سازمان امور فرهنگی و کتابخانه های آستان قدس مشهد ، ۱۳۵۰ .

در صحبت شمال و صبا می‌فرستمت ،

تا لشکر غمت نکند ملک دل خراب  
جان عزیز خود به نوا می‌فرستمت .

ساقی بیا ، که هاتف غییم به‌مژده گفت :  
و با درد صبر کن ، که دوا می‌فرستمت .

حافظ سرود مجلس ما ذکر خیر توست ،  
تعجیل کن ، که اسب و قبا می‌فرستمت .

مترجم در گرداندن ظاهر کلام به انگلیسی موفق بوده است ،  
اما در باطن کلام به خوبی راه نبرده است ، چنانکه مخاطبهای حافظ  
را ، که متفاوتند ، یگانه گرفته است . و تازه این یکی از آن غزلهای  
حافظ است که حالت خطابی قافیه تداوم بیشتری به مضمون بخشیده  
است .

پیتراپوری و جان هیث - استابز<sup>۳۵</sup> در مقدمه‌ای که بر ترجمه  
سی‌غزل از حافظ آورده‌اند ، با برداشت ناقدان غربی در عدم پیوستگی  
معنوی و مضمونی ابیات به مخالفت برخاسته‌اند و به نحوی در پی اثبات  
همبستگی در بیتها بر آمده‌اند . آنها گفته‌اند : « هر بیت متضمن يك

---

35 - Peter Avery & John Heath - Stubbs ,  
Hafiz of Shiraz , Thirty Poems , London , 1952

احساس یا اندیشه است ، حال آنکه غزل به تمامی اغلب چنین می نماید که اتحاد منطقی بسیار کمی دارد ، و این اندک اتحاد هم با وزن و تکفایه ها به حاصل می آمد . این نادرست است که اشعار حافظ را متشکل از « مروارید های شرقی به تصادف در رشته کشیده » بدانیم ، چنانکه ناقدان اغلب اشعار او را به چنین معنایی تشبیه کرده اند . ولی ما باید به تصویری از شکل (Form) شعری روی بیاوریم که کاری به این اصل منطقی نداشته باشد که شعر از آغازی و میانی و پایانی ترکیب شود . این اصل که به طوری ضمنی از جانب ناقدان اروپایی بعد از رنسانس تا امروز پذیرفته بوده است ، آغاز رواج خود را مدیون ارسطو است که آن را بر اساس تحلیل آثار نمایشنامه پردازان آتنی به قاعده در آورد . اما یک اصل رسمی متفاوت می توان در شعر غنایی پیش از دوره دراماتیکها در یونان مشاهده کرد ، به ویژه در شعرهای (odes) پیندار<sup>۳۶</sup> . پرفسور گیلبرت نوروود<sup>۳۷</sup> اخیراً نشان داده است که اشعار پیندار ، که دراز زمانی فاقد اتحاد آشکار مضمونی تصور می شده است ، به واقع با اتحاد رمزی یا سمبولیک صورخیال اصلی خود ، پیوستگی یافته است . اصلی بسیار مشابه این در اشعار حافظ آشکارا ملاحظه می شود . هر بیتی در یک غزل بایک تصویر یا اندیشه ممتاز ، یا با تکرار کلمه واحد ، که گرچه اغلب در معنی متفاوت می شود ، به بیت های دیگر

---

36 – Pindar

37 – Gilbert Norwood

پیوند می خورد. اما این پیوندها الزاماً صریح و آشکار نیست، بلکه اغلب به واسطه تداعی معانی ناخود آگاه در ابهام می ماند. گاه يك بیت به این ترتیب به بیتی که بلافاصله بعد از آن می آید، پیوسته می شود. اما اغلب این طور به نظر می رسد که بابت بعد از آن پیوستگی بیشتری دارد، چنانکه می توان گفت که چندین بیت از يك غزل، يك درمیان بهم پیوند می یابد. این خصوصیت اخیر به وجود آورنده چیزی است که به اصل نقش اسلیمی در طراحی<sup>۳۸</sup> شبیه است، و این اصل آشکارا در هنر اسلامی رواج عام دارد. سخن آخر اینکه ترکیب غزل به طور کلی بیشتر دایره ای است تا خطی یا طولی: يك تصویر یا کلمه مهم از بیت اول در بیت نهایی تکرار می شود یا در مقام نظیر می آید. این اصل مدور در ترکیب شعر دارای همانندی در نقاشی مینیاتور معاصر ایرانی است. و در حقیقت طبیعت کلی صورخیال حافظ، هم در پرداخت زنده جزئیات و رنگهای درخشان و هم در مضمون و موضوع (چنانکه در علاقمندی به باغ آرایبی ایرانی دیده می شود)، نظیرهای بسیاری در هنر مینیاتور سازان ایران دارد.

اما این دو مترجم با این استقلال نتوانسته اند استقلال معنوی و مضمونی بیت را رد کنند، زیرا که ازدید گاهی دیگر به اصلی رسیده اند که در بخش مضمون سازی وقایع از آن یاد کردیم و گفتیم که شکل



شعر به یاری قافیه چگونه جویبار ذهن نا آگاه شاعر را روان می دارد،  
 و اگر اتحادی درهمه بیتها پیدا شود به هر حال منطقی و ناشی از اراده  
 نیست و اتحادی مبتنی بر تداعی معانی است .  
 آنگاه مترجمان برای نشان دادن آن اتحاد در شعر حافظ ،  
 غزلی از او را لفظ به لفظ ترجمه کرده اند و به توضیح هر بیت پرداخته اند.  
 آن غزل این است :

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو ،  
 یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو .  
 گفتم : « ای بخت بخسبیدی و خورشید دمید ، »  
 گفت : « با این همه از سابقه نومید مشو ! »

گر روی پاک و مجرد چو مسیحا به فلک ،  
 از فروغ تو به خورشید رسد صد پرتو .

گوشوار زر و لعل ارچه گران دارد گوش ،  
 دور خوبی گذران است ، نصیحت بشنو .  
 چشم بد دور ز خال تو که در عرصه حسن  
 بیدقی راند که برد از مه و خورشید گرو .

آسمان گو مفروش این عظمت ، کاندر عشق  
خر من مه بهجوی ، خوشه پروین بهدوجو .

آتش زهد وریا خرمن دین خواهد سوخت ،  
حافظ ، این خرقة پشمینه بینداز و پرو .

ترتیب و تعداد ادبیات و بعضی از اجزای این غزل در نسخه‌های  
متفاوت معتبر از دیوان حافظ یکسان نیست . مترجمان غزل را در  
هشت بیت و باهمین صورت و ترتیب که آمد گرفته اند . کوشش آنها  
در نمایش اتحاد ابیات چنین انجام یافته است :

#### بیت اول:

میزانسن یا آرایش صحنه - مزرعه‌ای (آسمان) وداس (ماه‌نو).  
بیدرنک اندیشه درو القا می‌شود . بنابراین در مصراع بعدی ، شاعر  
طبعاً به تأملات مربوط به کشته خود می‌رسد (که در تصویر بسیار شبیه  
صور خیال مسیحی در این زمینه است) . حال و هوایی از خلوت و تأمل  
پیش می‌آید ، که انگیزه از نگرش به بیکرانی آسمان است ، و  
هادی شاعر به تأمل در موضوعی با معنویت و روحانیتی والا ، هم در  
این لحظه زخمه‌ای بر تار اعتلا نواخته می‌شود .

### بیت دوم:

از آنجا که حافظ آشکارا موضوع تقدیر را بسیار به تأمل گرفته است ( و شاید به این ترتیب نفوذ معتقدات کهن مربوط به قربان و برگزیدگان خدا را بروز می دهد ) ، اندیشه کشته خود او باید با خطابیه به تقدیر دنبال شود ، و او به خورشید اشاره می کند ( در تضاد با ماه ) که کشته را برای درومی رساند - و این نوعی تداعی معانی مبهم است که این شعر از آن بسیار بهره برده است . اشاره به خورشید به نحوی ضمنی انگیزه بازگشت ما به موضوع آسمان می شود .

### بیت سوم :

و آسمان ، با جلالش ، که آفتاب باشد ، بیدرنک در این بند می آید ، آن هم در مقام رمزیامثالی والا از ملکوت و جلال متوج آن ، که خداست ، و روح « درویده » نزد او انبار می شود . عیسی مسیح ، که مسلمانان او را قدیس می دانند ، نمونه ای از چنین روح درویده ای است .

### بیت چهارم :

این بیت ما را دوباره به موضوع تقدیر بازمی گرداند ، در اشاره ای

همچنان با کیفیت نجومی صور خیال این شعر، به اختصار تو. این «شکرده» یادزد شبانه داس مه نونیست، مع هذا او هم می درود یا می رباید: نه ارواح را، بلکه عجبها و خودستاییهای این جهانی را، اما موضوع درو، در حیطه ای خا کدانی یا تحت القمری، به این ترتیب موجب ظهور موضوع فرعی دیگری در شعر می شود.

#### بیت پنجم:

موضوع درو، این بار نه با تصور ربودن آدمیان، بلکه با تصور اشیای فانی حیات این جهانی، از زر و لعل که گوش را سنگین می کند، جلوه می گیرد (همچنانکه دانه های رسیده ساقه های گندم و جو را سنگین می کند) و به هر حال باید بگذرد و فانی شود، در عین حال که این گذشتن، این رسیدن و فرو افتادن، به قدرت تمثیل مربوط به موضوع اصلی شعر، یعنی درو آدمیان، می افزاید.

#### بیت ششم:

این بیت راه را هموار می کند تا ما ذهن خود را از آرایه های زمینی و مادی جدا کنیم و به نکته ای، به خالی بر چهره زیبایی حقیقی (که چشم بد از آن دور باد) معطوف بداریم، که با يك حرکت

می تواند بر همه قدرتهای عالم وجود فایق آید - و در فرمانروایان  
سر نوشت تأثیر کند (که این خود آگاهی ضمنی جالب توجهی از  
عنایت حافظ به موضوع تقدیر به دست می دهد).

#### بیت هفتم :

این بیت بار دیگر صورخیال مربوط به کشت و درو را به وفور  
پیش می آورد و بازی سر نوشت را با اشاره ای به درو که مراد اصلی شعر  
است، یعنی درو روح به وسیله روح اقدس اعلی به جای خود می نشاند.  
اکنون مابه موضوع بیت اول باز گشته ایم .

#### بیت هشتم :

به هر تقدیر خرمن روحانی دین با آفتابهای دروغین ، آفتابهای  
دروغین ریا وزهد که در مذهب حقیقی خلل وارد می کند ، خواهد  
سوخت : به این سبب شاعر باید خرقه ریایی تعصب را به دور افکند  
و برود - به راه پنهانی که طریق رسیدن به غله گاه برای روحی است  
که جوینده واقعی است . به این ترتیب بر می گردیم به موضوع اصلی  
این شعر معنوی ، به دستکاری خود شاعر ، که با تأمل در باره آن ،  
همچنانکه به آسمان می نگریم ، شعر خود را آغاز کرد . چنان است

که گویی گردنبند صورخیال سرانجام به رشته درآمده است و انتها  
با گفته‌ای کاملاً آشکار به ابتدا پیوند یافته است.

آنگاه مترجمان به لزوم مکث بین هر بیت اشاره می‌کنند ،  
زیرا که بنا بر استنباط ایشان ، این غزلها نه برای خواندن ، بلکه برای  
آواز خواندن در همراهی با آهنگ سازها سروده شده است ، و مکث  
بین ابیات باید به نوازندگان مجال نواختن سازها را بدهد ، و این  
مکثها نباید چنان باشد که معنای بیت قبل در کلیت خود ناتمام  
بماند .

با همین اشاره بر می‌گردیم به موضوع استقلال بیت ، و تفسیر این  
مترجمان از ابیات غزل در طریق نمایش اتحاد معنوی آنها خدشه‌ای  
در رأی آنها که به استقلال بیت در شعر فارسی ، به ویژه در غزل ،  
معتقد بودند ، وارد نمی‌کند . از این گذشته چنین تفسیری در اثبات وجود  
اتحاد معنوی ابیات نه برای همه غزلهای حافظ ، نه برای بسیاری از  
اشعار دیگر شاعران بزرگ کلاسیک ما ، امکانپذیر است . از سوی  
دیگر مضامین اشعار حافظ و شاعرانی نظیر او گسترشی همه جانبه  
ندارد و چیزهایی که زمینه انفعالی دائم ذهن آنها را می‌سازد ، محدود  
است . همین محدودیت هم به سهم خود موجب می‌شود که در بسیاری از  
غزلهاشان به مجموعه‌ای پیوسته از عناصر احساسی و اندیشه‌ای آنها  
بر بخوریم .

بیت ، این عنصر سرکش و استقلال طلب شعر کلاسیک همواره ذهن شاعر را از موجودیت و حضور خود در مقام کوچکترین واحد شعر آگاه می داشت . گاه حتی مصراع از این بابت به بیت پهلو می زد و بودند شاعرائی که گاه با گفتن مصراع تنها تفنن می کردند و نیز بودند نثر نویسان بزرگی که برای آرایش اثر منشور خود ، علاوه بر بیت و قطعه و رباعی ، به وفور مصراعهایی در آن می آوردند ، و این مصراعها ، به واسطه موزون بودن از متن منشوری که در آن نشسته بودند ، متمایز می ماندند و از حیث مضمون نیز استقلال داشتند .

نظامی گنجوی در « اقبالنامه » ، آنجا که با وجود کهنسالی به تازگی سخن خود می بالد ، در مقام سنجش شعر ، آن را بی تأمل با واحدهای بیت در ترازو می گذارد ، زیرا که بیت در بازار شعر آن زمان نماینده شعر بود و یک بیت یا چند بیت آن را از هر جای شعری کوتاه یا بلند می گرفتند ، می توانست با معانی و مضامینی مستقل یا تقریباً مستقل عرضه شود :

بلی ، گر چه شد سال بر من کهن ،  
 نشد رونق تاز گیم از سخن .  
 هنوزم کهن سرو دارد نوی ،  
 همان نقره خنک کند خوشروی .  
 هنوزم به پنجاه بیت از قیاس  
 صد اندر ترازو نهد حق شناس .

منوچهری دامغانی در ستایش از شعر خود می گوید :

ایشان مرا تعجب کردند بی محابا ،  
دیدند قدرت من ، دیدند کامکاری ...  
من شعر بیش گویم ، کان شاه را خوش آید ،  
الفاظهای نیکو ، ابیات های جاری .

نظامی عروضی سمرقندی ، آنجا که در چهار مقاله برای کمال بخشیدن به قدرت شاعر سخن می گوید ، از شاعر می خواهد که « در عنفوان جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد » ، چون می داند که شاعر با حفظ کردن بیت ، شعر یا مضمون به خاطر سپرده است ، و گرنه می توانست به طور کلی شرط مایه وری شاعر را مطالعه آثار متقدمان اعلام کند .

رشید الدین وطواط در مقدمه « حقائق السحرفی دقایق الشعر » در تخفیف ارزش کتاب « ترجمان البلاغه » می گوید : « نگاه کردم ، ابیات شواهد آن کتاب را بس ناخوشایند دیدم ، همه از راه تکلف نظم کرده » . هر چند که گاه در نقد شعر برای مواردی می توان بیتی ، مصراعی ، و حتی پاره ای از مصراعی آورد ، اما در سراسر يك کتاب نقد شعر برای بسیاری موارد ، ناقد از آوردن يك شعر تمام یا قسمتی تقریباً مستقل از آن شعر ناگزیر است . در اینجا هم ناقد بیت و شعر را در يك مقام به ذهن آورده است .



سیف فرغانی ، مانند همه شاعران کلاسیک ، بی آنکه در این  
باره تأملی کند ، ذهنش متوجه معنای مستقل بیت است و در ستایش از  
غزل خود می گوید :

سیف از غزل سراید در وصف صورت تو ،  
يك بيت او به معنی چندین قصیده باشد .

## استطراف در رسوم و تنوع در علوم

اگر امروز از شاعر متوقع باشند که بجز هنر و احساس، مایه‌های دیگری بیندودزد، بدیهی است که این مایه‌ها آموختن فیزیک، شیمی، ریاضیات، پزشکی و دیگر علوم محض نخواهد بود. اما شاعری که تنها فن شعر بداند و احساسهای خود را در آنات متفاوت به یاری اصول این فن بیان کند، می‌تواند در حد يك انسان بسیار ساده و بیخبر از طبیعت و حیات و جامعه و زمانه بماند و باز خود را، یعنی نفسانیات همان من ساده ناآگاه از همه‌ها، شاعرانه بیان کند. چنین شاعری فقط می‌تواند برای خود به زمزمه پردازد، زیرا که شعر در بنیادی ترین مرحله تکوین خود نیاز به وقوف از حالات مشترك يك جامعه دارد، حالات مشترك افرادی از طبقه‌ای در جامعه‌ای به زمانی معین. به این دلیل است که این ترانه عامیانه را می‌توان شعر دانست:

اگر زر داشتم ول می‌گرفتم،

جوون و خوب و خوشگل می‌گرفتم،

به روی سینه نرم دلاروم

کپوتو وار منزل می‌گرفتم،

زیرا که از يك موقعیت عام مشترك انسانی سخن می گوید . در این  
ترانه طبقه سراینده اش را ، که زرن دارد ، می شناسی ، آرزوی انسانی  
و طبیعی او را می بینی ، وابستگی آرزوی او به زر آشکار است ، آتش  
حسرت او نیز در کلام او شعله ور . اما این بیتها از مثلاً عثمان مختاری ،  
با همه انسجام تر کیب و اقتدار تشبیه ، شعر نیست ، شعر نماست :

از کفایت چون سپهر است ، از مکانت چون زمین ،

از صفاوت چون یقین است ، از لطافت چون گمان ،

چشم را بی الفت او خواب ندهد کوکنار ،

طبع را بی جود او شادی نیارد زعفران ...

چون اگر پیرایه های نظمی را از آن بر گیریم ، آنچه که  
می ماند ناله ای است از گدایی در آستان خانه که صدقه ای می خواهد ،  
هر چند که گدا به سادگی التماس می کند که بدهید و سپاس را بعد از  
گرفتن به جای می آورد .

نویسنده یا شاعر امروز می تواند يك یا چند تا از علوم محض را  
آموخته باشد ، اما مثلاً دانستن جبر و مقابله از شرایط شاعر یا نویسنده  
بودن نیست . اگر به علوم انسانی پردازد ، البته برای دیدن و شناختن  
و بیان کردن مایه خواهد گرفت ، و اگر زندگی را با چشم و دل باز  
فقط تجربه کند ، باز به حالات مشترك انسان در جامعه خواهد رسید .  
ناقد امروز در نگرش به يك اثر ادبی ، هر چند که به داورى بر نخیزد  
نمی تواند ارزش معنوی اثر را مطلقاً فراموش کند و تنها ارزش فنی یا

هنری آن را به محك نقد بنزد . ناگزیر اگر احساس کند که نویسنده یا شاعر در اثر خود موضوعی را ، با کمترین شناخت یا بی هیچ شناختی حتی از واقعیات تاریخ و زمان و محیط ، مطرح کرده است ، فقط به اعتبار قالب و فن و مهارتی که شاعر یا نویسنده در پرداخت هنری موضوع داشته است ، اثر او را شایسته نقد و بررسی نمی داند .

استطراف، که در لغت به معانی « طرفه شمردن ، نبودن داشتن ، نوپیدا کردن چیزی را و خوش کردن و شگفت داشتن به چیزی » و « به وجود آوردن چیزی نو ، اصیل ، و طرفه » آمده است ، در ادبیات کلاسیک یکی از صفات لازم نویسنده و شاعر شمرده می شد . ناقدان از این صفت چنان یاد می کردند که گویی ادیب را « کلچینی طرفه ها » کفایت می کند ، و لازم نیست که او در زندگی واقعی خود به آن طرفه ها رسیده باشد ، یا خود به ذوق و اراده چیزهایی در زمینه علوم محض و علوم انسانی آموخته باشد . يك نوشته یا يك شعر را محفلی می پنداشتند و بر ادیب بود که این محفل را به نکته ها و طرفه ها بیاراید تا او را بتوان ادیبی مستطرف خواند .

همپایه استطراف ، شاعر و نویسنده به جامع العلوم بودن فخر می کرد ، حتی اگر این جامعیت در علوم به دانستن زبان عربی و مقدمات یکی دو علم ، از جمله طب و هندسه و نجوم ، آن هم در حد آن عهد ، محدود می شد . چون شهر شعر ، هر موجود وزن پوشیده و قافیه بر سر گذاشته را به درون می پذیرفت و شعرش می نامید ، کسی که مثلاً اسم

ستاره‌ها را یاد می‌گرفت و صورتهای فلکی را می‌شناخت ، هم از این دانش اندک در ساختن صورخیال سود می‌برد ، هم در قصیده‌اش به این دانش می‌بالید . قصیده به‌ناظم سخن میدان می‌داد که او اصطلاحات و تعابیر هر علم و حرفه و حکمتی را که می‌داند وارد ابیات کند و خواننده را از مقام علمی خود به حیرت آورد .

ناقد می‌گفت « و اما مقدمات شاعری آن است که مرد ... بر طرفی از حکم و امثال و شطری از تواریخ و احوال ملوک متقدم و حکمای سالف واقف گردد ... »<sup>۳۹</sup> و شاعر بر علم تکیه می‌زد و بر جز علم قلم در می‌کشید :

و آنچه نه از علم برآرد علم

گر منم آن حرف ، در او کش قلم.<sup>۴۰</sup>

و اگر می‌خواست رقیبی را از میدان به‌در کند ، شعرش را در ترازو نمی‌گذاشت ، علمش را می‌گذاشت :

من بدانم علم دین و علم طب و علم نحو

تو ندانی دال و ذال و راه و ذاء و سین و شین.<sup>۴۱</sup>

به‌دبیر یا نویسنده اندر زمی‌دادند که « در کسب اقسام علوم و ادب با

---

۳۹ - المعجم فی معنی اشعار العرب ، شمس‌الدین قیصر رازی.

۴۰ - نظامی گنجوی.

۴۱ - منوچهری دامغانی.

حذاقت و تعمق وارد بشوید و سبقت بجوئید ، و در امور دینی نخست به آموختن کتاب خدای متعال و واجبات و سپس به زبان عربی بپردازید... و نیز تاریخ و داستانها و راه و رسم عرب و عجم را بدانید ، زیرا این اطلاعات در پرتو همت و کوشش که در راه توسعه آنها به کار می برید ، کمک و مساعد شما خواهد بود .<sup>۴۲</sup> « و می گفتند که سخن او به درجه ای مطلوب نرسد اگر اود از هر علم بهره ای ندارد و از هر استاد نکته ای یاد نگیرد و از هر حکیم لطیفه ای نشنود و از هر ادیب طرفه ای اقتباس نکند .<sup>۴۳</sup> «

تصور ناقد این بود که شعر و علم دستیار و توان افزای یکدیگرند ، زیرا که شعر ، به مفهوم سخن منظوم ، مثلاً علم نحو و طب و نجوم و دیگر علوم را واسطه بیان واقع می شد ، و این علوم هم به نوبه خود میدان شعر را گسترش می دادند ، چنانکه نظامی عروضی گفت : «شاعر باید که ... در انواع علوم متنوع باشد و در اطراف رسوم مستطرف ، زیرا چنانکه شعر در هر علمی به کار می رود ، هر علمی در شعر به کار می رود . «

همه آگاهیهای شاعر از جهان ماده و معنی آمیزه ای است که موجودیت اورا می سازد و او هنگامی که آوازی از نای شعرش بر می آورد ، پیداست که اگر این آوا اصیل و صادق برخاسته باشد ، لحنش به تناسب

---

۴۲ - کتاب الوزراء والکتاب.

۴۳ - نظامی عروضی سمرقندی ، چهار مقاله.

نیاز از آن آگاه‌ها آهنگ خواهد گرفت . کسی که علم گیاهشناسی بداند و شاعر نیز باشد ، نگرش او به گیاهان در شعر ، خود به خود ، با نگرش کسی که نام و شکل چند گل و درخت را می‌داند متفاوت خواهد بود ، اما این تفاوت نباید به حد صدور اعلامیه‌ای از شاعر در خود شعر به وقوف او از علم گیاهشناسی باشد .

برای شاعرای و نویسندگانی که به اخلاق ، فلسفه ، مذهب و عرفان معروفند اشارات فراوان به قرآن ، حدیث ، امثال عرب و عجم ، وقایع تاریخی و نظایر اینها طبیعی است ، چنانکه مولوی ، ناصر خسرو ، حافظ و همپایگان و هممایگان آنها در آثار خود فراوان از این اشارات دارند ، و حتی یاره‌هایی از اشعارشان منظوم شده و پرورش و گسترش یافته‌عین آیات ، احادیث یا امثال است ، و بعضی چنان فراوان چنین کرده‌اند که رسمشان در نزد عوام نیز معروف است . مثنوی مولوی را به این اعتبار قرآن ثانی می‌خوانند و حافظ که قرآن را به چهارده روایت می‌دانست ، به همین اعتبار لسان‌الغیب لقب گرفت . هر چند که به ذکر نمونه نیاز نیست ، چند نمونه‌ای می‌آوریم :

ناصر خسرو دو آیه از سوره تسکویر را چنین در بیتی می‌نماید :

ز آن روز که هول او بریزاند

نور از مه‌وز آفتاب رخشانی ،

( اذا الشمس کورت ، واذا النجوم انکدرت ) ،

و از آیه ۹۸ سوره عمران چنین در بیتی مایه می گیرد :

چه سخن گویم من با سپه دیوان  
نه مرا داد خداوند سلیمانی ،  
( وحشر سلیمان جنوده من الجن ) .

و مولوی در دفتر اول مثنوی خود آیه ۲۰ و ۱۹ سوره الرحمن را چنین در بیتی به یاد می آورد :

بحر تلخ و بحر شیرین در جهان  
در میانشان برزخ لایبغیان ،  
( مرج البحرین یلتقیان ، بینهما برزخ لایبغیان ) ،  
و در سراسر مثنوی کویی همه قرآن را در پیش ذهن دارد .  
و حافظ مفهوم این آیه از سوره احزاب را :  
« انا عرضنا الامانة على السموات والارض والجبال فابین ان یحملننا  
واشفقن منها وحملها الانسان انه ظلوماً جهولاً ،  
چنین سنگین و باشکوه بازمی گوید :  
آسمان بار امانت نتوانست کشید ،  
قرعه فال به نام من دیوانه زدند .

به همین ترتیب اشعار کلاسیک از اشارات بهنگام به احادیث ،  
اساطیر ، وقایع و نامهای تاریخی ، افسانه ها و امثال عامیانه ، و  
اصطلاحات و تعابیر مربوط به علوم مختلف عصر غنا و قدرت می یافت.



شاعران با فرهنگ بودند ، و خواندن و فهمیدن شعرشان نیز فرهنگ می خواست ، همچنانکه آثار بعضی از شاعران غرب ، از جمله تی . اس . الیوت ، سن ژان پرس ، کنستانتین کاوafi ، گئورگه سفهریس ، ادیث سیتول ، بی مایه ای از فرهنگ ملتشان بر خواننده مفهوم نیست . کتاب «چهار مقامه» الیوت نمونه ممتازی است از شعری که در آن احساس و اندیشه بر پایه بینش و آگاهی وسیع استوار شده است و خواننده عادی به باری تفسیر می تواند به دنیای آن ورود پیدا کند . کنستانتین دوماس سیرویچ<sup>۴۴</sup> در مقدمه رساله ای که در تفسیر چهار مقامه نوشته است ، می گوید : « این رساله از در تفسیر فراهم آمده است ، مقاله ای در نقد ادبی نیست راهنمایی است برای معنای نهفته شعری بی نظیر و غرض آن ترغیب خوانندگان تی . اس . الیوت است به اینکه کشف و شناخت را خود برعهده گیرند ... به عقیده من این شعر چیزی است که در ادبیات غرب از آغاز عصر خرد تا کنون جای آن خالی بود ، دفتری در باب حیات معنوی و روحانی ، و در عین حال ، بخشی مکمل از ادبیات عظیم يك ملت . چه شخص از لادریون باشد ، چه عضو هر يك از کلیساهای موجود ، فرقی نمی کند . با اینکه شاعر سمبولهای مسیحی به کار می برد و از منابع کلاسیك بسیار مایه می گیرد ، این شعر اساساً درباره روانشناسی است ،

---

44 - Constance de Masirevich , On the Four Quartets of T . S . Eliot , London , 1965 .

و علاوه بر سمبولهای شناخته‌ساز انگلیسی، تأملاتی از حوزه ریاضی جدید ارائه می‌دهد.

اما در شعر کلاسیک فارسی «تنوع در علوم و استطراف در رسوم» به دو صورت در آثار شاعران ظهور می‌کرد. یکی به این ترتیب که علوم و اطلاعات شاعر، بی آنکه او اراده کند، مایه شعر او را می‌ساخت و اشارت به آنها بخشی از سازمان شعر را تشکیل می‌داد. به عبارت دیگر شاعر نه بار شعر را برای فضل فروشی سنگین می‌کرد، نه از دانسته‌های غیر احساسی و غیر شعری خود به صورت آرایه‌ها و پیرایه‌هایی بهره می‌گرفت، چنانکه تمام اشارات قرآنی، حدیثی، اساطیری، تاریخی و منلی مولوی در مثنوی و دیوان کبیر از این قبیل است. دیگر آنکه شاعر، اگر قصد فضل فروشی هم نداشت، همه آنچه که از دانسته‌های علمی و تاریخی و مذهبی او در یک شعر می‌آمد، بامضمون یا مراد شعر پیوستگی و عینیت فکری نداشت. گاه خواننده برای فهم یک قصیده ناگزیر به دائرة المعارفهای متعدد و متفاوت مراجعه می‌کرد و بسیار چیزها یاد می‌گرفت و هنگامی که دانش او فهم شعر را بسنده می‌شد، تازه درمی‌یافت که معنی و مراد شعر ارتباط چندانی با آن دانسته‌ها ندارد. بودند شاعرانی که از این دانسته‌ها فقط به منزله نوعی صورخیال و برای مقصودی سوای موضوع شعر، استفاده می‌کردند. یکی از نمونه‌های درخشان این نوع کاربرد علوم و اطلاعات قصیده مسیحیه خاقانی شروانی است.

خاقانی از شاعرانی است که فهم قصیده هایش برای همه کس آسان نیست، هرچند که در غزل سادگی و لطافت و روانی را گاه به اوج می‌رساند و در این حوزه از پایه گذاران است. در قصیده مسیحیه یا ترساییه ممدوح او آندرو نیکوس کممنوس، از پسرهای مانوئل، امپراتور بیزانس، خویشاوند پادشاه گرجستان است. خاقانی که در زندان شاه شروان افتاده است، برای نجات، این امپراتور را به یاری خود می‌خواند. همه اطلاعاتی را که از مسیحیت دارد در قصیده خود به کار می‌گیرد. اما سخن او در شعر حدیث حال است و طلب یاری. در نود و یک بیت قصیده این اشارات از حوزه مذهب و تاریخ مسیحیت می‌آید:

خط ترسا، راهب، روح‌الله، دیر، رشته مریم، عیسی، لباس راهبان، آوای شبانه راهب، صور صبحگاهی، صلیب، آبا، مرغ عیسی، عذرا، یلدا، طبیب بودن عیسی وینا کردن اکمه، پاکی مادر، بکر، گواهی نخل خرما بر اعجاز مریم، قندیل ترسا، سرفکنندگی مریم از طعن، دم عیسی، یوسف و قحط، ابن یامین و یهودا، ترس عیسی از طعن مفاجا، ظلم یهودی، سکوبا (episcopalian)، ناقوس بوسی، زنا بستم، تفسیر سریانی، انجیل، خط عبری، ناجر مکی (ناج ارمک‌نوی)، دیر مخران، بقراطیان (بکرات، بغرات)، مولو زدن (شاخ آهو که نصرانیان زنند)، چو خاپوشی (جامه پشمین نصارا) بیت المقدس، محراب اقصا، بطریق (patriarch)، عود الصلیب،

هیکل روم، آیین مطران (Metropolitan)، برنس (burnoose)،  
 ردا، طلیسان (فوطه و ردا)، پورسقا (ابن سقا و مسیحی شدن او)،  
 تورسیقوس اعظم (طرسیقوس، اسطرطیقوس)، مجاردا کردن از روح القدس  
 و ابن و اب، اسقف، یعقوب و نسطور و ملکا (که طریقه های یعقوبیه  
 و نسطوریه و ملکاییه به آنها منسوب است)، کشیش، قسیس، (فیلاقوس:  
 یولیوس فیلیپوس، امپراتور مسیحی روم)، ثالث ثلاثه (ثلیث)،  
 قسطنطین، صلیب شدن عصای موسی با عصای عیسی، خر عیسی، جائلین  
 (جائلیق، سر اسقف prelate)، سه اقنوم (ذات الله مرکب از سه  
 اصل: وجود و علم و حیات = اب و ابن و روح القدس)، سه فرقف (فرقف، قرقف،  
 به اصطلاح نصاریه نوع شراب)، نفخ روح در مریم عور، داشتن مهر  
 بر درج رحم، نطق عیسی وقت میلاد، صوم مریم گاه اصفا، احیاء  
 کردن شخص عازر به وسیله عیسی، مرغ ساختن از گل، عیسی بر  
 سردار و آهنگ پدر کردن به بالا، قیصر، خلیل الله و آتش، قسطای  
 لوقا (قسطابن لوقا، حکیم و ریاضیدان مسیحی)، تنگلو شا  
 (حکیم رومی یا بابلی)، تلقین سودا به وسیله شیطان، عظیم  
 الروم عزالدوله، فخر الحواری، کشف النصاری، حواری، مهدراستین  
 (کهوره)، دست و آستین باد مجرا (اشاره به دمیدن روح در مریم)  
 صخره، انصار (یاران، شاگردان)، شلیخا (حواری)، یوحنا، شماس،  
 بحیرا، خمسین (نبطی قسطی یا پنجاهه نصاریه pentocost)، دنج  
 (عید التجلی)، لیلۃ الفطر (لیلۃ عید قیامت)، عید هیکل، صوم العذارا

(روزه سه روزه، شروع آن روز دو شنبه بعد از عید تجلی)، پاکی  
 مریم از تزویج یوسف، دوری عیسی از پیوند عیسا (قرار طبیعی در  
 رحم)، ماه نisan، برناشدن نخل پیر، بند آهن اسقف بر اعضا، دیر  
 هرقل، تسبیح و چند اشارت دیگر.

اینها فقط اشاره هایی است در حوزه مذهب و تاریخ مسیحیت و  
 هر يك شرحی دارد، در مواردی کوتاه و در مواردی بلند در حد فصلی  
 از کتابی، تا حقیقت و تاریخ اشاره بر خواننده معلوم شود. و اما در  
 همین قصیده، نه کمتر از اینها، اشارتهایی هست در حوزه مذهب و  
 تاریخ اسلام، علم نجوم، تاریخ ادیان، تاریخ عمومی و غیره. خوب  
 پیدا است که شاعر برای شفیع گرفتن مردی مسیحی مذهب خواسته است  
 که او را فریفته دانش وسیع خود از تاریخ و فرهنگ مسیحیت بکند،  
 اما بسیاری از اشارتهای تاریخی و مذهبی او در مقام صور خیال آمده  
 است، برای کمک به نمود مقصود، و نه برای بیان مقصود. چند بیت  
 پراکنده از قصیده او را می آوریم تا این معنی آشکار شود:

تم چون رشته مریم دوتا است ،  
 دلم چون سوزن عیسی است یکتا .  
 لباس داهبان پوشیده روزم ،  
 چو داهب زآن برآرم هرشب آوا .

نتیجه دختر طبعم چو عیسی است ،  
 که برپاکی مادر هست گویا .

سخن بر بکر طبع من گواه است ،  
چو بر اعجاز مریم نخل خرما .

سزد گر راهب اندر دیر هرقل  
کند تسبیح از این ابیات غرا .

تا آنجا که دانسته‌های متنوع شاعر ، بی‌اراده و طلب او ، در  
شعرش به اقتضای حال جاری می‌شد ، ناگزیر بر فرهنگ شعر می‌افزود  
و خواننده برای فهم آن باید از منابع دانسته‌های شاعر آگاهی می‌یافت.  
اما در "مواردی قدرت شاعر در کاربرد دانسته‌ها به صورت آرایه‌ها  
و پیرایه‌های لفظی و نمایش فضل ، خواننده را به قبول رنجی در شناخت  
آنها وامی‌داشت ، که آن رنج را حاصل آمادگی ورود به دنیای معانی  
بلند شاعر نبود . به آن می‌ماند که معانی شاعر در پس موانعی نهاده  
باشد ، و آن موانع انگیزخته از عمق یا ابهام معانی شاعر نبود .

گاه آشنایی شاعر به زبانی بیگانه و اصطلاحات يك علم ، مایه  
فخر او بر دیگر شاعران می‌شد و او از باب اینکه خود را برتر بگیرد،  
آن اصطلاحات را در شعر خود می‌آورد ، و این کار از حد فهم عام  
درمی‌گذشت . مثلاً مسعود سعد سلمان زبان عربی و هندی می‌دانست  
و در قلعه سو نیز از پیرمردی منجم به نام بهرامی ، که با او همزندان  
بود ، اندکی نجوم آموخته بود . آشنایی او با اصطلاحات و تعابیر  
نجومی سبب شد که او در شعرش از این مایه سود بجوید و گاه خواننده

شعرش را ناگزیر به مطالعه مقدمات نجوم آن عهد کند :

از این دوازده برج رسید کار به جان  
که رنج دیدم از هر یکی به دیگرسان  
حمل سرود نوا شد به من همی شب و روز  
چنانکه بختم از او گشت رنجه و پژمان  
بداد ثور بسی شیر اول و، آخر  
به يك لكد که بر او زد ، پریخت ناگاهان ،  
چو شخص جوزا هر دو شدند جفت بهم  
نخست کرت زادند بهر من احزان ...

در این قصیده شانزده بیتی ، مسعود سعد سلمان يك يك بر جها را بر می شمرد ، از صورت آنها ، که اسدند یا سنبله ، به صور خیالی می رسد و مضامینی که می سازد ، در واقع « نکوهش بروج دوازده گانه » نیست ، زیرا که بدبختی او از اعمال ناگواری که به بر جها نسبت می دهد ، بر او وارد نشده است . اگر مراد او تأثیر اختران در زندگی انسان باشد ، این تأثیر مثلاً چه ارتباطی به برج ثور یا کاو در سپهر دارد ، که اول سبب خوشبختی شاعر می شود و شیر فراوانی از پستان خود به او می دهد ، اما در آخر لکدی به ظرف شیر می زند و آن را بر خاک می ریزد ؟ شاعر به شکل برج ثور توجه دارد و آنگاه صورت کاو او را به این مثل عام که « کاو نه من دوش ، شیر فراوان می دهد ، اما با لكد آن را بر خاک می ریزد » ، راه می نماید . یا آنجا که از برج حوت

( ماهی ) سخن می گوید ، شکایتش این است که استخوان برج ماهی  
در کلویش جسته است :

ز حوت خفری جسته است مرا در حلق  
که هر زمان کنم از درد او هزار فغان .

برجها در مجموع می توانند اشاره به «ستاره بخت» یا به «تأثیر  
ستارگان در سرنوشت آدمی» داشته باشند ، اما صور خیالی که شاعر  
به یاری آنها ساخته است ارتباطی با حقیقت آنها ندارد . شعر کلا  
شکایتی است از روزگار و حدیث حال زار شاعر ، که بی واسطه برجها  
نیز می توانست بر زبان او جاری شود . اما اکنون خواننده شعر او  
باید برجهای دوازده گانه را و صورت فلکی آنها را بشناسد تا شعر را  
بفهمد . البته هنگامی که با این آگاهی شعر را بخواند از قدرت  
شاعر در پرداخت این صورخیال لذت خواهد برد و از يك سونال شاعر  
را خواهد شناخت و از سوی دیگر زیبایی کلام شاعر او را بدهیجان  
خواهد آورد .

خاقانی شروانی در قصیده ایوان مدائن چنین بیت استوار و  
زیبایی دارد :

از اسب پیاده شو ، بر نطع زمین رخ نه ،  
زیر پی پیل ش بین شهمات شده نعمان .

او با قدرتی عظیم در این بیت از اصطلاحات بازی شطرنج بهره گرفته  
است . اما زیبایی کلام هنگامی بر خواننده به تمامی آشکار خواهد شد



گه اوبازی شطرنج بداند و از عمل مهره‌های اسب و فیل در بازی آگاه باشد و مفهوم شهمات‌شدن را نیک دریافته باشد . یا مثلاً خواننده هنگامی به مقصود این بیت از یک قصیده مسعود سعد سلمان پی می‌برد که بداند جوزا « نام دیگر صورت فلکی جبار است که از صورتهای جنوبی منطقه البروج است و آن صورت مردی است قائم ایستاده، کمر بسته و شمشیر بردست گرفته » :

همیشه جوزا در آسمان کمر بسته است

از آنکه خدمت رای تومی کند جوزا .

چنین کار بردی از دانسته‌های متنوع شاعر ، به نحوی منتزع از مقصود ، باز راهی بود که شکل قصیده ، به‌طور کلی مضمون‌سازی در شعر کلاسیک ، بر شاعر می‌گشود . به همین سبب بود که خاقانی در قصیده « طمطراق » داشت و « تنوع در علوم » و خواندن بعضی از قصایدش تفسیر می‌خواست ، البته نه از آن نوع تفسیر که مثلاً بر « چهارمقامه » الیوت ، یا بر « قابیل » ادیث سیتول باید نوشت ، اما همین خاقانی در غزل ساده‌ترین زبان را داشت و صور خیالش چیزهایی بود که فقط احساس و اندیشه او آنها را به یاری می‌خواند ، زیرا که در غزل بیشتر بادل خود بود تا با فکر برانگیختن توجه ممدوح به مراتب هنر شاعری خود و تنوعش در علوم و استطرافش در رسوم . به این پاره از غزل اومی نگریم که از پس هشت قرن باسادگی و صمیمیت خود هنوز می‌تواند زبان حال عاشق ساده‌ای در زمان ما باشد :

گاشگی جز تو گسی داشتمی  
 یا به تو دسترسی داشتمی  
 یا در این غم که مرا هردم هست  
 همدم خویش ، کسی داشتمی  
 کی غم بودی اگر در غم تو  
 نفسی ، همنفسی داشتمی  
 گر لب آ آن منستی ز جهان  
 کافرم گر هوسی داشتمی ...

وبه این پاره از يك قصیده او می نگریم که در مدح فخرالدین منوچهر  
 شروانشاه ساخته است :

خورده به رسم مصطبه می در سفالین مشربه  
 قوت مسیح بکشیبه درپای ترما ریخته

چنگی طبیب بوالهوس ، بگرفته زالی را مجس  
 اصلع سری کش هر نفس موی است درپاریخته  
 ربعی نموده پیکرش ، خطهای مسطر دربرش  
 ناخن بر آن خطها برش وقت محاکا ریخته  
 و آن هشت تا بربط نگر جان را بهشت هشت در  
 هر تار از او طویی شمر صد میوه هر تاریخته ...

بسیاری از شاعران کلاسیک ، از آنجا که در به در پی مضمون می گشتند،  
 آگاهی آنان از حوزه های علوم مختلف ، هر چند ناچیز ، یاریشان

می‌کرد تا از آن دانسته‌ها مضمون بسازند و خواننده یا شنونده را به اعجاب وادارند. مثلاً رشیدالدین وطواط، چون به صنایع بدیعی نظر داشت و خود کتاب «حدائق السحرفی دقایق الشعر» را نوشته بود، از این علم خود، یعنی علم صنایع لفظی، هم در شعر خود، مانند دانسته‌های دیگر مدد می‌گرفت و قصیده‌ای می‌ساخت «مصنوعه» در مدح قزل ارسلان، در صدویک بیت، که در آن هشتاد و دو صنعت شعری به کار می‌رفت و تقریباً هر بیت اختصاص به صنعتی داشت، مگر آنجا که صنعتی، از جمله لغز، خود به خود ابیات بیشتری را برای نمایش خود لازم می‌داشت. این است چندبیت از آن قصیده:

#### سجع المطرف:

آردت فتح درمکان امکان،

دهدت کوه برقرار قرار.

#### مغلوب البعض:

رشك قدرت برد سپهر و نجوم،

شكر فتحت کند بلاد و دیار.

#### مقلوب الكل:

گرم گردد ز تاب دل پیکان،

مرگ بارد به خصم او سوفار.

اگر تافدی ، همچون نظامی عروضی سمرقندی ، می گفت:

« چنانکه شعر در هر علمی به کار همی رود ، هر علمی در شعر به کار همی رود » ، یا نظر به جریان طبیعی دانسته های شاعر در شعر اوداشت ، یا « تنوع در علوم و استطراف در رسوم » را کاربرد ساختگی اندک بضاعتی از هر علم در شعر یا قصیده می دانست . اما نه همه ناقدان از تنوع و استطراف چنین می فهمیدند ، نه همه شاعران و نویسندگان چنین می کردند . بعضی از ناقدان ، از جمله شمس قیس رازی ، احتیاج شاعر را « به بیشتر علوم و آداب » درمی یافتند ، اما این احتیاج را به گسترش دامنه آگاهی شاعر از جهان و زندگی تعبیر نمی کردند ، بلکه می گفتند:

« شاعر در جودت شعر خویش به بیشترین علوم و آداب محتاج باشد و بدین جهت باید که مستطرف بود و از هر باب چیزی کی بداند تا اگر به ایراد معنی ای که فن او نباشد ، محتاج شود ، آوردن آن بروی دشوار نشود ، و چیزی نگوید که مردم استدلال کنند بدان که او آن معنی ندانسته است . » گویی مستطرف بودن شاعر تنها از باب روسفید ماندن در نزد مردم مهم بوده است ، و از هر علم چیزی کی دانستن می توانسته است شاعر را روسفید نگهدارد ، حال آنکه شاعر اگر چیزی برای گفتن می داشت ، می توانست آن را بگوید و چنان بگوید که خود آن را احساس کرده است یا اندیشیده است ، و آمیختن چیز کهایبی از علوم با این چیز ، به قدر آن که نمی افزود ، هیچ ، از سلامت آن می کاست و راه آن را بردلها می بست .

درنگرش به معنی استطراف در حوزه نقد کلاسیک ، از مراد  
ناقدان و شاعران به خطا رفته در می گذریم ، و این معنی را در آثار  
بزرگانی مانند مولوی و سعدی و نظامی و حافظ می بینیم و استطراف  
را وسعت آگاهی نویسنده و شاعر از جهان و زندگی و دانسته های  
عهد او می گیریم .

## غرض و تعهد

خواجه نصیرالدین طوسی در اساس الاقتباس غرض شعر را از دیدگاه همعصران خود (متأخران) «التذاذ و تعجب نفس» و از دیدگاه متقدمان (حکمای یونان) «انفعالی مطلوب به حسب غرضی از اغراض مدنی» می‌داند و می‌گوید که «اشعار متأخران به سویی این غرض تنها (یعنی التذاذ و تعجب نفس) بسیار بود. و متقدمان بیشتر به سویی اغراض مدنی گفته اند، و اگر در حد اعتبار غرض کنند، باید گفت: شعر کلامی بود مؤلف از اقوال مخیل که انفعالی مطلوب به حسب غرضی از اغراض مدنی یا غیر آن تابع آن تخییل باشد.»

همه شاعران و نویسندگان و ناقدان کلاسیک ما به اصلی در معنای تعهد و غرض مدنی توجه نداشته اند، هر چند که ماحصل فعالیت فکری و قلمی بسیاری از آنان بر نوعی تعهد و غرض مدنی استوار بوده است. مثلاً فردوسی رنج سی ساله خود را در منظوم کردن شاهنامه «زنده کردن عجم» با احیای تاریخ و زبان و فرهنگ ایران می‌داند، نهدریافت پنجاه هزار دینار از سلطان محمود. نویسندگان و شاعرانی

مانند ناصر خسر و علوی. مولانا جلال الدین محمد بلخی، و شیخ فرید الدین عطار نیشابوری به عقیدت و حکمت و حقیقت تعهد داشتند و آثارشان این تعهد را می‌نماید و غرضشان بی هیچ گمانی یکی از عالیترین اغراض مدنی است، غرضی که در آن سعادت انسان در جامعه و آرامش جان و درستی تن او به یاری دین و اخلاق مطرح است.

پرداختن به جمالسازی (استتیک) در حداقل و غرض تنها در حوزه شعریا به تعبیر کلاسیکها قصیده، رواج یافته بود، و حوزه نثر هر چند که جمال به درون خود می‌پذیرفت، زمام تعهد خود را در برابر معنی یا غرض به آن نمی‌سپرد. امروز درخشنده آثاری از جمال‌سازان داریم که تهی بودن از اغراض مدنی آنها را به تفنن افزاری در دست متتبعان ادبی منحصر کرده است، یا به درس افزاری در دست دانشجویان تا خواندن کلام منظوم بیاموزند و صنعت‌های لفظی را و اختصاصات سبک و صورخیال دوره‌های متفاوت را. امام مردم تنها کسانی را زنده می‌بینند که آثارشان پیش از آنکه بر جمال تکیه کند، از معانی و اغراض مدنی بارور شده است. عنصری‌ها شاید در جمال کلامی استاد حافظ‌ها بوده باشند، اما مردم نامشان را هم به ندرت بر زبان می‌آوردند، زیرا که آنها غرض هنر را چیزی می‌دانستند که از اغراض مدنی فاصله بسیار داشت.

نظامی عروضی سمرقندی، چون از دریچه چشم عنصری‌ها و فرخی‌ها، و نه سعدی‌ها یا مولوی‌ها یا سیف فرغانی‌ها، به ادبیات می‌نگرد،

ناگزیر می گوید :

« اما دبیر و شاعر و منجم و طبیب از خواص پادشاهند و از ایشان چاره‌ای نیست . قوام‌ملك به دبیر است ، و بقای اسم جاودانی به شاعر و نظام امور به منجم ، و صحت بدن به طبیب ، و این چهار عمل شاق و علم شریف از فروغ علم حکمت است » و به همین سبب کتاب خود را به چهار مقاله ، هر يك در باره یکی از این علوم شریف ، مشتمل می کند . از سخن این ناقد چنین برداشت می شود که بسیاری از کلاسیکها غرض شعر را « جاودانی کردن اسم » می دانستند ، جاودانی کردن ممدوح به قصیده و جاودانی کردن اسم شاعر به ممدوح ، و پیش از جاودان شدن اسم ، آنچه حاصل می آمد اسباب عیش شاعر بود . به همین اعتبار است که سنایی غزنوی به ممدوحی گوید :

چون شمری حکمیانه گفتم ترا ،  
تو جوودی کریمانه با من بکن .  
از ایراکه از ما پس مرگه ما  
نماند همی جز سخا و سخن .

اما شاعرانی که به این معنی توجه داشتند ، پیش و بیش از جاودانی کردن اسم ممدوح ، به جاودانی کردن اسم خود می اندیشیدند ، چنانکه نظامی گنجوی می گفت :

یادگاری کز آدمیزاد است ،  
سخن است ، آن دگر همه باد است .



و از این رو است که همان نظامی عروضی می گوید « پس پادشاه را از شاعر نیک چاره نیست که بقای اسم او را ترتیب کند و ذکر او را در دواوین و دفاتر ثبت گرداند ، زیرا که پادشاه به امری که ناگزیر است مأمور شود ، از لشکر و گنج و خزینۀ او آثار نماند ، و نام او به سب شعر شاعران جاوید بماند . » ، و در جای دیگر به کیفیت داد و ستدی شعر اشاره می کند و می گوید « چنانکه ممدوح به شعر نیک شاعر معروف شود ، شاعر به صلۀ کران پادشاه معروف شود ، که این دو معنی متلازمان اند » ، و در دیگر جای غرض اصلی شعر را محضاً بقای اسم شاعر می داند ، زیرا که به عقیدۀ او « باید که شعر ... بدان درجه رسیده باشد که در صحیفۀ روزگار مسطور باشد و بر السنۀ احرار مقروء ، بر سفائن بنویسند و در مدائن بخوانند که حظ او فرو قسم افضل از شعر بقای اسم است ، و تا مسطور و مقروء نباشد این معنی بحاصل نیاید ، و چون شعر بدین درجه نباشد تأثیر او را اثر نبود و پیش از خداوند خود بمیرد ، و چون او را در بقای خویش اثری نیست ، در بقای اسم دیگری چه اثر باشد ؟ »

ناقد هم در تعیین غرض شعر ، همچون شاعر زمان خود ، یگانه و یکجوی نیست ، زیرا که در تعریفهای او جای جای غرض شعر دیگر می شود . گویی که ناقد می خواسته است که غرضهای شاعران متفاوت را مجموعاً غرض شعر معرفی کند . پیداست که شعر عنصریها را شاید « بر سفائن بنویسند » ، اما آن شعر که در « مدائن بخوانند » شعر

سعدیهاست، و نیز پیداست که شعر فرخیها شاید «در صحیفه روزگار مسطور باشد»، اما آن شعر که «بر السنه احرار مقروء» افتد شعر ناصر خسروها و مولویها است.

رو بهمرفته آنها که در مذهب اهل تعبیر و تفسیر نبودند و سخت به سنت گرایش داشتند، از شعر رو می گردانند، و از آنجا که شعر را در آثار مدیحه سازان می دیدند، آن را کزافه کوی و دروغپردازی می شمردند. باینکه گروهی می گفتند «الشعراء امراء الکلام»، گروهی دیگر بر این عقیده بودند که «الشعر مزامیر ابلیس» و تکیه آنان به این آیه بود که «الشعراء يتبعهم الغاوان» و این حکایت که «نخست آفریده ای که در شعر خویشتن را بستوده و در آن بر دیگری مفاخرت کرد ابلیس بود علیه اللعنة»، زیرا که اساس شعر را «بر کذب و وزر» می دانستند و «بنیاد آن بر مبالغت فاحش و غلو مفرط»، چنانکه «عظمای فلاسفه ادیان از آن معرض بوده اند و آن را مذموم داشته» اند.

اما شاعرانی که سخن منظوم را برای بیان معانی خود در فلسفه و مذهب و اخلاق مناسب می دیدند، می کوشیدند که نظر اهل ایمان را از زاویه ای دیگر به تماشای شعر بخوانند. سیف فرغانی، شاعر قرن ششم هجری، که از ستاینندگان سعدی بود، می گفت:

ورچه شعر از علم دین بیرون بود، چون عارفان  
تا توانی درج کن در ضمن این اشعار دین.

این شاعر، که در انتقاد اجتماعی بینشی عمیق داشت و زبانی ساده و سری  
بیمبیک، غرض شعر را، لااقل برای خود، تنها «وعظ» یا پند و اندرز  
می دانست. در شعرهایش به همه کس پند می داد، به امیر و فقیر، به همه  
مردم زمانه خود، و جتنی به این پادشاه بس می کرد که از شعرهای او پند  
را بگیرند و به کار بندند و شعر بودن آنها را فروبگذارند:

سیف فرغانی در شعر اگرت گوید وعظ  
وعظ او گوش کن و شعر ورا یاد بگیر.

ناصر خسرو، حجت خراسان، نیز شعر را زبانی سزاوار اشاعه  
حکمت و ایمان می دانست و می گفت:

زی اهل خرد تخم سخن حکمت و علم است،  
در خاک دل، ای مرد خرد، تخم سخن کار.  
مختار شوی کز تو بماند سخن خوب،  
زیرا که همین ماند ز پیغمبر مختار.  
دینش به سخن گشت مشهور به زمین بر،  
وز راه سخن رفت بر این گنبد دوار.

و با چنین قیاسی و چنان سخنی که داشت، دیگر محلی برای اعتنای  
اهل معنی به ابلیسی بودن شعر نمی گذاشت. و سیف فرغانی چندان به  
تأثیر شعر خوب در جامعه مؤمن بود که به قیاسی نظیر قیاس ناصر خسرو

روی می آورد و می گفت :

اگر تو راه حق رفتی به سنتهای پیغمبر  
احادیث تو چون قرآن هدی للمتقین باشد .  
از این سان سیف فرغانی سخن کوتا که اشعارت  
لسان ذکر معشوقان، انیس العاشقین باشد .

سنایی غزنوی ، که مدح و دنیا را وا گذاشت و به تصوف و  
عرفان در شعر پرداخت آنجا که مولانا جلال الدین محمد مولوی عطار را  
روح و سنایی را در چشم او خواند ، و احمد غزالی در آثار خود به  
سخنان او استشهاد جست ، با اینکه خود می گفت :

ای سنایی چو شرع دادت بار ،  
دست از این شاعری و شعر بدار .  
شرع دیدی ، ز شعر دل بکسل  
که گدایی نگارد اندر دل ...  
سخن شاعران همه غمز است ،  
نکته انبیا همه رمز است ،

باز در مقدمه حذیقه الحقیقه ، مرتبه شاعران را بلافاصله پس از انبیا  
و اولیا قرار داد و چنین گفت : « آنها که ورای حجاب بودند ، و آن  
اولوالعزم انبیا بودند ، با نور کلمه متحد شدند ، و آنها که در نظاره  
جمال آن مخدرات پرده شان رقیقتر آمد ، و آن اهل تحقیق و اولیا

بودند از نور کلمه اقتباس می کردند، و آنها که از پس پرده رنگ به رنگ در نقش پرده نظاره می کردند، آن شعرا بودند، انبیا را جمال از عالم کلمه عین او آمد، و اولیاء را مجال در میدان نطق صفت او، و شعرا را تك و پوی در آشیان کلمه قول او، صورت آن همه یکی، ولیکن سه به حکم واسطه، و این کلام را به تأیید سخن خود آورد که «لله کثر تحت العرش مفاتیحه السنة الشعراء».

اگر شعرا از نظم جدا بگیریم، عالمان و حکیمان، چون سخن منظوم را به طبع مردم از سخن منشور نزدیکتر می دیدند و نیز به خاطر سپردن آن را آسانتر می یافتند، از نظم در تدریس علوم و هدایت افکار، هر دو استفاده می کردند و غرض نوشتن را، چه به نظم، چه به نثر، هم انتقال آگاهی از نسلی دیگر می دانستند، هم به جا گذاشتن نامی از خود، تا خواننده به دعای خیر از نویسنده یاد کند. فیلسوفان و حکیمان مثاله ابتدا در مقام شاگرد بسیار می آموختند و چون به مرتبه اجتهاد می رسیدند، استاد می شدند، و در این هنگام بود که آموخته ها و اندوخته های خود را، گاه به اختیار خود و گاه به خواهش دیگران می نوشتند. اغلب آنان در مقدمه آثار خود از سبب و غرض نوشتن آنها یاد کرده اند. فی المثل شهاب الدین یحیی سهروردی، در مقدمه رساله پرتو نامه خود، می گوید «بدان که این مختصری است که ساخته شده به حکم اشارت بعضی از معجبان فضیلت»، یا عزیز الدین نسفی در مقدمه کتاب الانسان الکامل، می آورد که «اما بعد چنین گوید اضعف ضعفا،

و خادم فقرا ، عزیز بن محمد النسفی ، که جماعت درویشان - کثر هم الله - از این بیچاره درخواست کردند که می باید که چند رساله جمع کنید در علمی که دانستن آن ضرورت است مر سالکان را ، تا ما را مونس و دستوری باشد و ترا ذخیره و یاد گاری شود . « و افضل الدین محمد مرقی کاشانی ، در مقدمه رساله مدارج الکلام خود می گوید « سبب این نامه آن بود که گروهی از برادران دینی و یاران حقیقی در خواستند از من اندرزی خیرات هر دوسرای در اومضمر ، و سعادت هر دو کون در او مدرج ، که بصیرت شنوندگان و یابندگی اندیشه کران را روشنی و راستی از آن زاید و فزاید . « و بعضی دیگر ، آشکار و نهفته ، روی با خواننده داشتند و گویی همواره او را در مجلس نطق و خطابه خود حاضری دیدند و شعر و نثر برای آنها مفهوم ادبیات تعلیمی داشت و به ادبیاتی که غرض آن صرفاً خلق زیبایی باشد معتقد نبودند . حتی گاه در مقدمه استاد وار به خواننده ناشناس ، در مقام شاگردی خود آموز ، خطاب می کردند که « ای برادرانی که به پرتو روشنایی عرفان به سوی پروردگار جهان می یوید ، به کوشش دل گفتار مرا بشنوید تا فروغ دانش در درون شما نفوذ کند ، و از سخن من پیروی کنید ، و مناسک طریقت مرا از ایمان به خدا و روز رستاخیز فرا گیرید . »<sup>۴۶</sup>

---

۴۶ - شاعر ، حکیم شهیر صدر المتألهین شیرازی ، ترجمه و توضیح

به قلم غلامحسین آهنی ، کتابفروشی شهریار ، اصفهان ۱۳۴۰

سعدی ، استاد سخن ، هر چند که در کنار گلستان و بوستان و غزلیات خود قصایدی هم دارد ، غرض از سخنوری را مدح نمی دانست. مردی بود سفری . بسیار می دید و بسیار تجربه می اندوخت و از این سفرها که بازمی گشت ، چه از سفرشام و روم ، چه از سفر تأمل در وادی عزلت ، خود را متعهد می دید که برای دوستان ، یعنی برای مردم محیط و زمان خود ، و مردم آینده ، ارمغانی بیاورد. ارمغان او در غزل عشق و در نثر آراسته به نظم گلستان کشودن هشت باب به اخلاق و تربیت بود و در حکایت های منظوم بوستان نیز ساختن ده در از تربیت در کاخی که از دولت پرداخته بود . در مقدمه گلستان گفت که :

مراد مانصیحت بود و گفتیم ،  
حوالت با خدا کردیم و فقیم ،

و در مقدمه بوستان گفت که :

در اقصای عالم بگفتم بسی ،  
به سر بردم ایام با هر کسی ،  
تمتع به هر گوشه ای یافتم ،  
ز هر خرمنی خوشه ای یافتم ...  
دریغ آمدم ز آن همه بوستان  
تهی دست رفتم سوی دوستان .  
به دل گفتم از مصر قند آورم ،  
بر دوستان ارمغانی برم ،

مرا مگر تهی بود از آن قند دست ،  
 سخنهای شیرینتر از قند هست ،  
 نه قندی که مردم به صوت خوردند ،  
 که ارباب معنی به کافذ برند .

حتی آنجا که خود را به یاد کردن از ابوبکر سعد بن زنگی در بوستان  
 ناگزیر می بیند ، اقرار می کند که :

مرا طبع از این نوع خواهان نبود ،  
 سر مدحت پادشاهان نبود ،  
 ولی نظم کردم به نام فلان  
 مگر باز گویند صاحبان  
 که « سعدی ، که گوی بلاغت ره بود ،  
 در ایام ابوبکر بن سعد بود . »

شیخ ابوالحسن هجویری ، صاحب کشف المحجوب ، از « اثبات  
 کردن نام خود به ابتدای کتاب » دو چیز را مراد می کند ، « یکی نصیب  
 خاص و دیگر نصیب عام » . در نصیب خاص غرض از « جمع و تألیف و  
 تصنیف کردن » را چیزی نمی داند مگر آنکه « نام مصنف بدان کتاب  
 زنده باشد و خوانندگان و متعلمان وی را دعای خیر گویند » ، و در  
 نصیب عام نظریه بهره ای دارد که خوانند از کتاب می گیرند .  
 از آنچه که شاعران و نویسندگان کلاسیک خود گهگاه در  
 آثارشان به اشاره ای نموده اند ، و از آنچه که ناقدان کلاسیک ، بدون



اصل انگاشتن غرض و تعهد، گفته اند، چنین برداشت می شود که مسئله تعهد نویسنده تنها در نزد حکمایان و فیلسوفان و شاعران متأله، که نظر به مذهب و اخلاق داشته اند، مطرح بوده است، و غرض در نزد همه يك یا چند مراد از مراد های زیر را شامل می شده است:

- ۱ - نامخواهی، که در زندگی هنر صفتی عام بود و هست.
- ۲ - نامخواهی، که در بعضی به امراد معاش محدود می شد و در بعضی تا حد «دیگدان از زر کردن» گسترش می یافت.
- ۳ - اشاعه معتقدات، که بیشتر مخصوص به نویسندگان و شاعرانی بود که در فرقه ای مذهبی یا طریقه ای عرفانی سختکوش بودند.
- ۴ - تعلیم اصول زندگی دینی و دنیوی، که معلمان در فاصله تعلیم و تعلم خود را به نوشتن آموخته ها ناگزیر می دیدند.
- ۵ - پرورش ذوق هنری، که در آن خلق آثار صرفاً ایجاد مایه هایی برای لذت بود و بخشی از کوششهای گرایندگان به این اصل در حوزه هنر برای هنر قرار می گرفت.

## نتیجه

در این گفتار ، از آغازتابه اینجا ، مراد این بود که حدعنایت گذشتگان رابه نقد ادبی ببینیم و نشان دهیم که آنان ، چه نویسندگان وشاعران ، چه ناقدان ادبی ، درشناخت و ارزشیابی ادبیات بد چه اصولی نظر داشتند .

ما امروز در دوره ای دیگرزندگی می کنیم و دربررسی هرپدیده انسانی ناگزیریم که به اصولی ویژه این دوره نظر داشته باشیم . ارزشها ومعیارهای امروز ، هرچند که در دنباله ارزشها ومعیارهای گذشته شکل گرفته باشد ، در خور بررسی امور گذشته نیست ، زیرا که امور گذشته در موقعیتهایی دیگر واقع شده است و آن موقعیتهای امروز عیناً جریان ندارد تا در بررسی امورتاشی از آنها بتوانیم ازمعیارها و اصول رایج امروز استفاده کنیم .

ادبیات ما هم بخشی از آثار حیات انسانی است که در موقعیتهای خاص تاریخی و اجتماعی به وجود آمده است . ما امروز می توانیم بنا به ارزشها و معیارها رایج زمان بعضی آثار را نپسندیم ، اما نپسندیدن با شناخت و ارزشیابی متفاوت است . برای شناخت و ارزشیابی

هر اثر ادبی ، باید به زمانی که آن اثر به وجود آمده است ، برگردیم ؛ موقعیت اجتماعی ، اقتصادی و سیاسی زمان آن اثر را بررسی کنیم ؛ اصول نقد راجع آن زمان را بیابیم ؛ آنگاه به مانند کسی که در آن زمان زیسته است و بیدار و آگاه بوده است به آن اثر بنگریم .

اگر فی المثل بخواهیم به شناخت لباس در دوره های گذشته بپردازیم ، باید بکوشیم که خود را از تأثیر دو عامل به دور بداریم . یکی عامل مقایسه است و عامل دیگر داوری . لباسی که امروز متداول است شاید در قیاس با لباس چند قرن پیش برای ما که در این عصر زندگی می کنیم بهترین لباس باشد ، اما مردم چند قرن پیش هم لباس عصر خود را بهترین لباس می دانستند . بنا بر این در حوزه شناخت امر مقایسه و داوری وارد نیست .

در این گفتار ما آورده ایم که در گذشته نقد ادبی به مفهوم امروزی آن و در وسعتی که حیطه آن یافته است ، وجود نداشته است ، و نیز آورده ایم که ناقدان در ارائه اصول نقد تنها به کیفیت آثار استادان مشهور توجه داشته اند و کمتر در ارزشهای مختلف آثار آنها شك کرده اند ، اما در اظهار این نظر ، هر چند که به نوعی داوری می ماند ، و هر چند که بر پایه نوعی مقایسه بیان می شود ، تنها قصد شناخت داشته ایم . حتی آنجاها که با لحنی تلخ بر بعضی از معتقدات و اصول گذشته گان به ظاهر تاخته ایم ، در باطن ، ماهیت آن معتقدات و اصول را نشان داده ایم .

شاید يك ناقد امروز بهتر از يك ناقد مثلثش قرن پیش بتواند حافظ شیرازی را بشناسد و چند و چون کار او را بنماید، زیرا که ناقد امروز به اسباب و وسایلی دقیقتر و وسیعتر از مال ناقد آن عصر دسترسی دارد. اما همین ناقد به محض آنکه قدم از مرز شناخت فراتر گذاشت و به حیطة مقایسه و داوری درآمد، نمیتواند آثار حافظ را، چنانکه گویی با آثار يك شاعر امروزی روبرو است، در بوتۀ نقد بگذارد. درست است که شاعر امروز اولاً گرفتار آن شکل‌های معین شعری گذشته نیست، و ثانیاً ساختمان کار او بر بنیاد مضمون سازی استوار نشده است، اما ناقد امروز، به این اعتبار که شکل‌های شعر کلاسیک و اصل مضمون سازی آن مطلوب ما نیست، نمیتواند مثلاً شعر حافظ را نامطلوب معرفی کند.

همان طور که شاعر امروز ایران، با اعتنا به مایه‌ها و اصول شعر غرب، نوجویی می‌کند و در عین حال از مایه‌ها و اصول شعر کلاسیک فارسی روی نمی‌گرداند، در پایه گذاری نقد ادبی امروز هم نمیتوانیم، بدون شناخت اصولی که در نقد ادبی گذشته رایج بوده است، اصول نقد ادبی غرب را بگیریم و از خود کنیم. ماسخت نیازمند نقد ادبی هستیم. در این حوزه کوششهایی بنیادی و اصول انجام نگرفته است و کوششهای پراکنده ای هم که کرده‌اند همه آغازی و راهگشاست. بنابراین، اکنون که در آغاز بنیاد گذاری نقدی مناسب برای ادبیات امروز هستیم، باید ابتدا در ادبیات گذشته خود بگردیم و آنچه را

که پیشینیان در این زمینه کرده اند ، درپیش نظر بگذاریم .  
و این بود کوشش نویسنده برای نهادن آینه‌ای روشن بین  
و بزرگ‌نما در برابر سیمای نقد ادبی گذشته ، چنانکه خواننده امروز  
بتواند به یاری آن به دیدگاه نقد کلاسیک فارسی در آید و بادیده‌ای  
امروزی به خطوط آن بنسجد .

پنجم اسفند ماه ۱۳۵۲





## خواهشی از خواننده

چاپ کتاب که تمام شد، آنرا خواندم و به غلطهایی چاپی برخوردم . بعضی از آنها به معنی لطمه ای نمی زند و آشکار است، اما آنهایی را که در زیر می آورم، باید اصلاح شود تا معنی درست گردد. شما این کار را انجام می دهید و مرا سپاسگزار خود می دارید.

| صفحه | سطر | نادرست        | درست                |
|------|-----|---------------|---------------------|
| ۳    | ۱۹  | وپیو          | وپیوند              |
| ۱۲   | ۸   | شفقتی         | شگفتی               |
| ۱۵   | ۱۵  | تصویری        | تصویری              |
| ۲۳   | ۱۴  | اندوخته ها    | اندوخته های         |
| ۲۳   | ۱۸  | که از         | که شمار از          |
| ۴۷   | ۷   | می گشاند      | می گشاید            |
| ۵۵   | ۱۵  | Homee         | Homer               |
| ۶۱   | ۱۶  | unconscions   | unconscious         |
| ۶۱   | ۱۷  | ming          | minb                |
| ۶۳   | ۱۳  | احساس کردن    | احساسی کردن         |
| ۶۹   | ۱۸  | ترفند         | ترفند               |
| ۷۰   | ۱۷  | آیینی         | آیینی               |
| ۸۲   | ۱۳  | بگشاه         | بگشاده              |
| ۸۴   | ۹   | سهپت          | سهپت                |
| ۹۳   | ۱۱  | بامذ          | بافذ                |
| ۹۴   | ۱۳  | هیکچس         | هیکچس               |
| ۹۵   | ۱۴  | می دادند      | می داند             |
| ۱۰۳  | ۱۷  | اشارت به نقدی | اشارت نقدی          |
| ۱۰۸  | ۱   | قصیده         | قصیده               |
| ۱۱۶  | ۱   | باشاعران      | باشعر شاعران خراسان |
| ۱۴۱  | ۹   | امروز         | امروزی              |



| صفحه | سطر | فادرست       | درست                |
|------|-----|--------------|---------------------|
| ۱۴۴  | ۷   | در مسجد تا   | تادر مسجد           |
| ۱۶۲  | ۱۶  | تا هم ساز    | نا هم ساز           |
| ۱۶۶  | ۱۰  | به لحن       | به لحن              |
| ۱۶۸  | ۷   | ادیمیم       | ادیمیم              |
| ۱۷۰  | ۱۵  | alliteratton | alliteration        |
| ۱۷۲  | ۱۴  | عادف         | عارف                |
| ۱۷۵  | ۷   | می بینم      | می بینم             |
| ۱۷۷  | ۱۲  | موسقی        | موسیقی              |
| ۱۷۸  | ۷   | تردید        | تردید               |
| ۱۹۰  | ۹   | هفت          | شش                  |
| ۱۹۶  | ۵   | اثر هنر      | اثر هنری            |
| ۱۹۷  | ۱۹  | تشبیش        | تشبیه               |
| ۱۹۷  | ۱۹  | محمود حان    | ممدوحان             |
| ۱۹۹  | ۷   | نظر          | بیشتر نظر           |
| ۲۰۰  | ۵   | قلرو         | قلمرو               |
| ۲۱۶  | ۱۶  | آشکار        | آشکار بود           |
| ۲۲۲  | ۶   | اجزاتی       | اجزائی              |
| ۲۲۳  | ۱۷  | Literture    | Literature          |
| ۲۲۳  | ۱۹  | Gertrade     | Gertrude            |
| ۲۴۴  | ۶   | شاعر ای      | شاعران              |
| ۲۴۹  | ۱۹  | نبطی قسطی    | بنطی قسطی           |
| ۲۵۲  | ۷   | پر یخت       | بر یخت              |
| ۲۵۶  | ۱۲  | قرار قرار    | قرار اقرار          |
| ۲۶۰  | ۱۳  | امام مردم    | امام مردم           |
| ۲۶۱  | ۱۲  | چون شعری     | چو شعری             |
| ۲۶۶  | ۵   | لا اله       | لا اله              |
| ۲۶۶  | ۱۱  | از نسلی دیگر | از نسلی به نسل دیگر |
| ۲۶۸  | ۱۱  | و فتمیم      | ور فتمیم            |
| ۲۶۹  | ۱۸  | خوانند       | خوانندگان           |
| ۲۷۱  | آخر | ارشیا بی     | ارزشیابی            |
| ۲۷۳  | ۱   | باقد         | ناقد                |
| ۲۷۳  | ۱۷  | واصول        | واصولی              |



