محمد علی همایون کاتوزیان

دربارهٔ نکته های آقای احمدی

نکته های آقای احمدی در دو بخش است: بخش اول – که بخش بلند و اصلی نوشتهٔ ایشان است – به دو سه اشارهٔ فرعی و حاشیه ایِ مقالهٔ این جانب مربوط است؛ اشاراتی که اگر هم به کلی از مقاله حذف شوند بحث و استدلال و نتایج مقاله بر سر جای خود می ماند. بخش دوم نکته های ایشان دربارهٔ مضمون و موضوع اصلی مقاله است. به همین دلیل بررسی نکات ایشان را از همین بخش دوم شروع می کنم.

نکات آقای احمدی دربارهٔ بحث اصلی مقاله

در این بخش، برداشت بسیار کوتاهی از مقالهٔ این جانب ارائه شده که از مضمونِ آن خیلی دور است. البته، بی شک این برداشتِ صادقانهٔ ایشان است، ولی برداشت درستی نیست. شاید اگر مقاله با دقت و تأنّیِ بیشتری خوانده می شد برداشت دیگری به دست می آمد، ولو این که اختلاف نظری هم باقی می ماند.

پس از این، تفسیر بسیار کوتاه خود را دربارهٔ شعر و زندگی فروغ فرخزاد ارائه می دهند که می گویند مجال استدلال دربارهٔ آن را ندارند و در عوض به «برهان خُلف» دست می یازند (اگرچه، و در هر حال، بنده ربط «مذهب و سنّت» را با مقاله ام نفهمیدم).

«برهان خلف» ایشان عبارت از دو بیت (هر یک) از دو شعر فرخزاد است که از قضا مضمون مقالهٔ این جانب را تأیید می کند. عنوان شعر دومی که دو بیت از آن را نقل کرده اند «نقش پنهان» است. او این شعر را یکی دو ماه پس از بیست سالگی سروده و در نخستین مجموعهٔ شعرهایش – کتاب اسیر – منتشر کرده است. یعنی یکی از شعرهای **دورهٔ اول کار و زندگی** اوست، که در آن شعرهای «گناه»، «هرجایی»، «دیو شب»، «در برابر خدا» و جز آن سروده شده اند، که در مقاله ام به آنها ارجاع داده ام و از آنها گواه آورده ام. این شعر هم آنچه را دربارهٔ شعرهای آن دورهٔ شاعر گفته ام تأیید می کند.

اما شعر نخستین که ایشان دو بیت از اواسطِ آن را نقل کرده اند، مثنوی نسبةً بلندی ست به عنوان «عاشقانه». این شعر از **دورهٔ دوم کار و زندگی** شاعر است و باز مؤید تحلیل بنده از این دوره؛ با وجود این که مصرع «ای تشنجهای لذّت در تنم» در آن است (چنان که گفتم، مقالهٔ بنده را باید با دقت و تأنّی بیشتری خواند). با تأسفِ زیاد، نمی توان

همهٔ این شعر زیبا را در این جا نقل کرد، اما چند بیت از آغاز و انجامش را می آورم تا تفاوت آن با شعرهایی مانند «گناه» و «هرجایی» و غیره روشن شود. مثنوی «عاشقانه» چنین آغاز می شود:

ای شب از رؤیای تو رنگین شده
سینه از عطر تو ام سنگین شده
ای به روی چشم من گسترده خویش
شادی ام بخشیده از اندوه خویش
همچو بارانی که شوید جسم خاک
هستی ام زآلودگیها کرده پاک

و چنین به انجام می رسد:

ای نگاهت لای لایی سِحر بار
گاهوار کودکانِ بیقرار
ای نفسهایت نسیم نیمخواب
شسته از من لحظه های اضطراب

ای مرا با شورِ شعر آمیخته
این همه آتش به شعرم ریخته
چون تب عشقی چنین افروختی
لاجرم شعرم به آتش سوختی

دیگر این که آقای احمدی به «قضاوت [بنده] بر اساس یک شعر و تسرّی ملاحظاتِ محدود به تمامی آثار و شخصیت» فروغ فرخزاد ایراد گرفته اند. بنده نفهمیدم این «یک شعر» کدام شعر است. شعرهایی که از او در مقاله ام گواه آورده ام به ترتیب این اشعارند: «گناه»، «بوسه»، «نا آشنا»، «هرجایی»، «دیوشب»، «در برابر خدا» و «عصیانِ خدا»، از **دورهٔ اول کار و زندگی شاعر**. اگرچه، چنان که در مقاله اشاره کرده ام، «عصیان خدا» نشانه هایی از یک مرحلهٔ گذار دارد به **دورهٔ دوم کار و زندگی او**، که از آن شعرهای زیر را به ترتیب به شهادت گرفته ام: «کسی که مثل هیچ کس نیست»، «در خیابانهای سرد شب»، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، «دلم برای باغچه می سوزد» و «پنجره».

در تأیید تحلیل این جانب از دو دورهٔ کار و زندگی فرّخزاد نمونه های بیشتری می توان آورد که - چنان که دیدیم - خودِ آقای احمدی دو نمونه اش را ارائه کرده اند. البته در این

نوشته نمی توان چند نمونهٔ دیگر را نقل کرد، اگر چه آثار شاعر به آسانی در دسترس هر که بخواهد هست. فقط ابتدا و انتهای شعری را نقل می کنم - از دورهٔ دوم - که یکی از صمیمی ترین شعرهای عاشقانهٔ زمان ماست و مشهورترین شعر دورهٔ دوم فرخزاد است، که باید آن را به ویژه با شعر «گناه» (که معروف ترین شعر دورهٔ اول است) مقایسه کرد. عنوان این شعر «تولدی دیگر» است و چنین آغاز می شود:

همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی ست
که تو را در خود تکرار کنان
به سحرگاهِ شکفتنها و رُستنهای ابدی خواهد برد
من در این آیه تو را آه کشیدم، آه
من در این آیه تو را
به درخت و آب و آتش پیوند زدم

و چنین پایان می یابد:

من پَریِ کوچک غمگینی را
می شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد
و دلش را در یک نی لبکِ چوبین
می نوازد، آرام آرام
پری کوچک غمگینی
که شب از یک بوسه می میرد
و سحرگاه از یک بوسه به دنیا می آید

این از ایرادِ آقای احمدی به عنوانِ «قضاوتِ [بنده] بر اساس یک شعر». اما دربارهٔ «تسرّی ملاحظات محدود...» باید همهٔ مقاله را به دقت خواند تا وارد نبودنِ این ایراد را درک کرد.[1] بنده در این جا فقط خلاصهٔ بسیار کوتاهی از کلّ تحلیل خود در آن مقاله عرضه می کنم:

در دورهٔ اول، اگرچه عصیانِ شاعر ظاهراً بی باکانه است ولی در واقع با تردید و تزلزل و عدم اعتماد به نفس و احساس گناه و شرم و آرزوی تغییر رفتار... توأم است، که نمونه های بارز آن را در مقاله آورده ام. در دورهٔ دوم، شاعر به بلوغ و فروتنی و اعتماد به نفسِ عاشقانه می رسد. و این دست کم یکی از دلایل اصلیِ بالندگی و پختگی شعر او در این دوره است، حتی از نظر فرم و تکنیک و ادوات و بدایع شعر، چون بیان درک و احساس جدید او به زبان و ابزارهای ادبی دیگری نیاز دارد (چه در مثنوی، چه در شعر شکسته، چه در شعر

آزاد) که نمونه های این را هم در مقاله نقل کرده ام. وجه دیگر تحلیل این جانب، تأثیر عمیقِ را بطهٔ عاطفی شاعر با پدرش در «عصیان» اوست که - چنان که دیدیم - در آن دو مرحله، هم معنا و هم اَشکال آن بسیار متفاوت است. اما در هیچ یک از این دو دوره، شاعر به بهشت گمشده ای که در ناخودآگاهِ اوست - و، چنان که نشان داده ام، در آثارش بی اختیار بروز می کند - دست نمی یابد، چون اساساً چنین بهشتها یی را در زندگی خاکی نمی توان یافت.

ایرادهای آقای احمدی به دو سه نکتهٔ حاشیه ای

چنان که پیشتر گفتم ایرادهای این بخش - که بخش بلند و نخستین بخش نوشتهٔ ایشان است - مربوط به دو سه نکتهٔ حاشیه ای ست که حتی حذف کامل آنها از مقاله، چیزی از بحث و استدلال و نتایج آن نمی کاهد. اما ناگزیر باید با حداقل تفصیل لازم به آنها پرداخت تا توهّمِ خطاهای حاشیه ای، اصلِ مقاله را لوث نکند. و ضمناً روشن شود که این گونه نوشته ها خلق الساعه نیستند و بر مبنایِ «محکم کاری» و «مدعی شدن» قرار ندارند.

نکات اول و دوم ایشان که مستقیماً به هم ربط دارند این است که - اولاً - وزن شعر «کبوترهایِ منِ» بهار «مفاعیلن مفاعیلن **فعولن**» است، نه چنان که بنده (در حاشیهٔ ص ۲۵٦) گفته ام، «مفاعیلن مفاعیلن **مفاعیل**» و - ثانیاً - «اصلاً در عروض [شعر فارسی] چیزی به نام فهلوّیات نداریم».

دربارهٔ نکتهٔ اول راستش این است که هنگام نگارش آن حاشیه می خواستم بنویسم که وزنِ فهلویاتِ «مفاعیلن مفاعیل یا فعولن» است، ولی ترسیدم کسانی که اهل فن نیستند گمراه شوند و همهٔ آن عبارت را وزن آن شعرها تلقی کنند (و چون وزن «کبوترهای منِ» بهار همان اولی ست، این است که فقط آن را نوشتم). این هر دو وزن - «مفاعیلن مفاعیلن مقاعیل» و «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» - از اَشکال فرعی بحر هزج اند. اولی را «مسدّسِ مقصور» می گویند و دومی را «مسدّسِ محذوف». ضرب‌آهنگ این دو وزن تقریباً به کلی یکی ست، جز آن که نُتِ «عیل» (در انتهایِ وزنِ اولی) کمی کشیده تر از «لُن»، در پایان وزن دومّی ست. شمسِ قیسِ رازی در المعجم از وزن اول این مثال را می زند: «اگر در حیّز گیتی کمال است/ زِ آثارِ کمال الدین خال است»؛ و از وزن دوم، این را: «صبا و ابر مروارید گستر/ تو پنداری که نقاشند و زرگر» (البته شمس قیس توضیحی دربارهٔ چگونگی تفاوتِ اندکِ بینِ این دو وزن نمی دهد و فقط مثال می زند).[۲]

چنان که گفتم، از قضا بند اوّل «کبوترهای منِ» بهار به وزن اوّلی ست؛ یعنی مفاعیلن

مفاعیلن **مفاعیل**:

بیـــــا یید ای کبوترهـــــای دلخـــــواه بدن کافورگون، پاها چـو شـنگرف...

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل

امّا – چنان که مشهود است – این دو وزن چنان به یکدیگر نزدیک اند، که اگر مته به خشخاش بگذاریم گاهی هر دو را درعین حال در یک شعرِ واحد مشاهده می کنیم. و یک نمونهٔ این، شعر «گناه» فروغ فرّخزاد است:

گنـــه کـــردم گنـــاهی پـــر ز لـــذت در آغوشـی کـه گـرم و آتشـین بـود...

(مفاعیلن مفاعیلن **فعولن**) (مفاعیلن مفاعیلن **مفاعیل**)

اما این که آقای احمدی گفته اند درعروض «چیزی به نام فهلویّات نداریم» ظاهراً بر اساس برداشتِ ناواردی از نظر دکتر خانلری، و نیز از نظر این جانب است (که با یکدیگر متواردند). بنده در همان حاشیه (ص ۲۶۵) نوشتم: «این وزن **ظاهراً بر مبنای** وزن شعرهایی به زبان پهلوی بوده و اصطلاح فهلویات از همین جاست». و نه فقط این را گفتم بلکه در دنبالش اضافه کردم: «**اگر چه بسیار بعید است که عین وزن شعرهای باستانی باشند**» (تأکید بر کلمات افزوده شده است). اگر مقالهٔ بنده با دقت و تأمل بیشتری خوانده شده بود این نکته پنهان نمی ماند. به این ترتیب مطلب روشن است. ولی باز هم توضیح بیشتری در این باره بی مناسبت نیست.

نکته ای که خانلری به شرح بلندتری، و بنده در دو جمله بیان کرده ایم تازگی ندارد.[۳] از جمله، ملک الشعراء بهار در مقدمه ای که بر هفتصد ترانهٔ روستایی ایران (تألیف حسین کوهی کرمانی) نوشته، به آن اشاره کرده است. پیش از او هم ممکن است گفته باشند و من ندانم. و بعد از او نیز کسان دیگری هم جز خانلری این نکته را ذکر کرده اند.[۴]

موضوع این است که برخی از ترانه های روستایی را که به زبان پهلوی یا – درواقع – به فارسیِ نزدیک به پهلوی بوده، فهلویات می خواندند، و استادان عروض وزنِ «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل یا فعولن» را با آن تطبیق داده اند، اگر چه این دو وزن پخته تر از آنند که دقیقاً وزنِ آن ترانه های روستایی باشند. باری، در یکی از مثالها یی که شمس قیس می زند هر دو شکل («مفاعیل» و «فعولن») به کار رفته:

و این وزن – خوشترین اوزانِ فهلویات است که مَلحوناتِ آن را اورامنان* خوانند، چنانک:

چمـن چشـمی کِنـی خـواوَش بـه گیتـی چمـن دل کـد بـری لاوَش بـه گیتـی

* «اورامن نوعی از خوانندگی و گویندگی باشد که آن خاصّهٔ فارسیان است و شعر آن به زبان پهنوی باشد». برهان قاطع

مفاعیلن مفاعیلن فعولن — مفاعیلن مفاعیلن فعولن

چو پنداری هران مهر کشان گشت — به من واریج هست اوَش به گیتی ♣

مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل — مفاعیلن مفاعیلن فعولن ♠ [۵]

شاید این مثالی از ترانه های نسبةً جدیدتر آن دوران باشد، چون بعید است که ترانه های قدیم تر و ساده تر چنین وزن یا اوزان منظمی می داشته اند. از قضا خودِ شمس قیس این نکته را (ظاهراً بدون این که به آن آگاه باشد) در بعضی مثالهایش تأیید می کند. مثلاً نمونهٔ زیر را به «غلطِ» گویندگان یا خوانندگان نسبت می دهد، حال آن که احتمال بیشتری دارد که این «غلط» فقط ناشی از کوشش برای تحمیل وزنِ منظم عروضی به آن باشد:

دلِ دَر دینم ای شوشا اوا کِر — ای روجم دستگیر و پا اوا کِر

مفاعیلن مفاعیلن فعولن — مفعولاتن مفاعیلن فعولن

(تأکید افزوده شده است)

که نشان می دهد دست کم برخی از فهلویات وزن ثابت و کاملی نداشته اند، چنان که اصلاً وزنِ مصرع دوّم ترانهٔ بالا به نظر ساختگی و تحمیلی می رسد.

گذشته از این، شمس قیس، اوزان پاره ای از فهلویات را در بحر مشاکل «فاع لاتن مفاعیلن مفاعیل») می داند و می گوید که «اشعار فهلوی در این بحر بیش از اشعار فارسی ست». و اینک دو نمونه از ترانه ها و اوزانی که در بحر مشاکل مثال می زند:

بیت مکفوفِ مقصور:

نگارِ سیبه چشم سیه موی — سرو قدِ نکو روی نکو گوی

فاع لات مفاعیل مفاعیل — فاع لات مفاعیل مفاعیل

بیت مربّع مقصور:

روزگارِ خزان است — باد سرد وَزان است

فاعلات مفاعیل — فاعلات مفاعیل

و هم او مثالی می زند که می گوید هم در بحر هزج و هم در بحر مشاکل است:

«خوری کِم زَهره نی کِش را ببوسم — نینم آن دست رس، کِش پا ببوسم

مفاعیلن مفاعیلن فعولن — فاعلاتن مفاعیلن فعولن

♣ در اصل «ج» به صورت «ج»، و «گ» به صورت «ک» آمده است: مثلاً «جمن» و «کیتی». و شاید: واریج = واریز اَوش = آبش.

♠ اوزانِ نقل شده در زیر هر بیت از شمس قیس است. بنده آنها را اضافه نکرده ام.

به واژی کو کوامش خانه ها با وش خوا دا بشم ان جا ببوسم
مفاعیلن مفاعیلن فعولن فاعلاتن مفاعیلن فعولن »[۶]*

باری تفصیل بیش از این، اگرچه ممکن است، جایز نیست. و به این دلایل بود که در آن حاشیهٔ ص ۲۶۵ نوشتم که « بسیار بعید است که [وزن فهلویات] عین وزنِ شعرهای باستانی باشد ».[۷]

۲- ایراد گرفته اند به این که اصطلاح «دو بیتی پیوسته» را به کار برده ام، به جای «چهار پاره» که مطلوب ایشان است. و به این که، با اشاره به شعر «کبوترهای منِ» بهار، گفته ام که «من پیش از ملک الشعراء بهار شعری به این فرم ندیده ام. **اگر چه دلیل نمی شود که پیش از این — ولو به صورت چاپ نشده — گفته نشده باشد**» (تأکید افزوده شده است). و به این که در یادداشت آخر مقاله (یادداشت شمارهٔ ۲، ص ۲۸۵) توضیح داده ام که «کبوترانِ منِ» بهار کار سال ۱۳۰۲ است، یعنی در حدود «افسانهٔ» نیما و «مریم» عشقی).

اما به رغم بدگمانیِ آقای احمدی، ذکر هیچ یک از این دو نکته به منظور «محکم کاری» نبود. این که گفتم ممکن است پیش از بهار هم شعری به این فرم سروده شده باشد برای رعایت احتیاط و فروتنی علمی بود، نه محکم کاری. و نیز اگر «افسانهٔ» نیما، دو بیتی پیوسته یا چهارپاره بود، آن «محکم کاریِ» دوّم را هم نمی کردم، بلکه می گفتم «من پیش از نیما شعری به این فرم ندیده ام...».

بنده نه فقط «افسانه» بلکه «ای شب» نیما (و «شیر» او را که بعداً به آن خواهم رسید) می شناختم. اینها تنها شعرهای چاپ شدهٔ او هستند که در سال ۱۳۰۱ گفته شده اند. ولی هیچ یک دوبیتی پیوسته یا چهارپاره نیستند. برای روشن شدن مطلب ناچار دو مثال، یکی از تولّلی و دیگری از نادرپور (که نامشان را برده اند) می زنم، و با آن دو شعر نیما مقایسه می کنم:

دو بند اول «شعلهٔ کبود» از تولّلی

در چشمت، ای امید، چه شبها که تا به صبح
مانده ست خیره دیدهٔ شب زنده دارِ من

دو بندِ اول «بیم سیمرغ» از نادرپور

سیمرغ قله های کبودم که آفتاب
هر بامداد بوسه نشاند به بام من

* و جالب این که اگر «نینُم» را در مصرع دوّم «نی اُم» بخوانیم (شکّی نیست که هر دو به معنای «نیستم» به کار می رفته اند)، و «خوادا» را هم در مصرع چهارم «خادا» تلفّظ کنیم (که بعید نیست) آن گاه وزن آن دو مصرع نیز «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» می شود و این مثال بی ربط می گردد! نه شمس قیس نه قزوینی به این نکته توجهی کرده اند. [اما نمونهٔ واضحتر را در یادداشت شمارهٔ (۶) زیر نقل کرده ام که عدم توجه آن دو، به آن عجیب می نماید].

وز آسمانِ روشنِ آن چشم پر فروغ — سر پیش من به خاک نهد کوهسار پیر
خورشیدها دمیده به شبهای تارِ من — وز آسمان فرود نیاید خیالِ من

مهتابها فشانده به عشق من و تو نور — چون چتر بالها بگشاییم فرازِ کوه
در هم خزیده مستِ گنه سایه های ما — گویا درختی از دل سنگ آورم برون
ما سینه ها ز مِهر به هم در فشرده تنگ — در سینهٔ پرندهٔ رنگین کوهسار
کوبیده ای بسا دلِ دیرآشنای ما...[۸] — منقارِ تیز خویش فرو می کنم به خون...[۹]

قیاس کنید با دو بندِ اولِ «افسانه» و «ای شبِ» نیما:

دو بندِ اول «افسانه» — **دو بند اولِ «ای شب»**

در شبِ تیره دیوانه ای کاو — هان ای شبِ شوم وحشت انگیز
دل به رنگی گریزان سپرده — تا چند زنی به جانم آتش؟
در درهٔ سرد و خلوت نشسته — یا چشم مرا ز جای برکن
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده — یا پرده ز روی خود فروکش
می کند داستانی غم آور — یا باز گذار تا بمیرم
کز دیدن روزگار سیرم

در میان بس آشفته مانده* — دیری ست که در زمانهٔ دون
قصهٔ دانه اش هست و دامی — از دیده همیشه اشکبارم
وز همه گفته ناگفته مانده — عمری به کدورت و الم رفت
از دلی رفته دارد پیامی — تا باقی عمر چون سپارم
داستان از خیالی پریشان...[۱۰] — نه بخت بد مراست سامان
وِای شب نه توراست هیچ پایان...[۱۱]

به این ترتیب روشن است که نه «افسانه» نه «ای شب» دو بیتی پیوسته یا چهارپاره نیستند، اگر چه شبیه و نزدیک به آنند. چنان که قصیده و قطعه و مسمّط و ترکیب بند و ترجیع بند هم (از انواع شعر قدیم) - بیش و کم - به هم نزدیک یا شبیه اند، ولی هر یک از دیگری ممتاز است. باری، چنان که گفتم، جز این دو شعر، از اشعار سروده در سال ۱۳۰۱ نیما فقط «شیر» را داریم. این هم دوبیتی پیوسته یا چهارپاره نیست. و اگرچه ساختارش شبیه به «افسانه» است ولی از نظر قافیه بندی با آن (و با دوبیتی پیوسته) متفاوت است.

* وزن این مصرع درست نیست. شاید بر اثر لغزش چاپی باشد.

ساختار «یادگار» (کارِ ۱۳۰۲) به «افسانه» نزدیکتر است. و هکذا نمونه های دیگر، تا می رسیم به شعر «به یاد وطنم» که تاریخ سرودنش سال ۱۳۰۵ است، و نخستین دوبیتی پیوسته یا چهارپارهٔ نیماست.*

«افسانهٔ» نیما برای زمان خودش خیلی نو بود. اما نو بودن آن به خصوص به خاطر صنایع و بدایع آن، برخورد عاطفی آن با طبیعت، کاربرد اسلوب دراماتیک دیالوگ در آن، و چنین و چنان، بود - تا ساختار صوری اش (اگر چه این هم عناصر وضوحاً جدیدی دارد).♦ در نتیجه میزان تازگی آن را فقط چند تن در زمان انتشارش درک کردند. یکی از آنها میرزادهٔ عشقی بود که اسلوب جدید دیالوگ را در «مریم» به کار برد. و به همین جهت بود که در یادداشت آخر مقاله (ص ۲۸۵) نوشتم که «کمتر کسی زمینهٔ نوگویی و

* اما پس از همهٔ این گفتگوها، اینک احتمال بیشتری هست که شعر «کبوترهای من» بهار در سال ۱۳۰۱ سروده شده باشد.

دیوان بهار چند سال پس از درگذشت او با کوشش و ویرایش برادرش محمّد ملک زاده منتشر شد. ملک زاده برای هر یک از اشعار مقدمهٔ کم و بیش کوتاهی نوشته است (به قول قدما) در شأن نزول آن. در چاپ اوّل کتاب (جلد اوّل، تهران: امیر کبیر، ۱۳۳۵) در پایان مقدمهٔ شعر «کبوترانِ من» نوشته است: «این سرود را ... در سال ۱۳۰۲ خورشیدی برای کبوتران خود ساخته است» (ص ۳٤٤-۳٤٥).

ولی در چاپ دوّم آن (امیرکبیر) که ضمناً ویرایش تازه ای نیز هست، یعنی تصحیحات و تغییرات جدیدی به آن افزوده شده، ملک زاده در پایان همان مقدمه به جای ۱۳۰۲ می نویسد ۱۳۰۱، ولی باقی مقدّمه عیناً همان است. احتمال این که این تاریخ جدید (۱۳۰۱) لغزش چاپی باشد بسیار کم است، به دو دلیل. دلیل اوّل این که ملک زاده در این چاپ و ویرایش دوّم، شعری از بهار را که در چاپ اوّل از قلم افتاده بوده درست پیش از شعر «کبوترهای من» اضافه کرده. عنوان این شعر «افکار پریشان» است، و تاریخ آن ۱۳۰۱. این شعر تقریباً تفاوتی با دو بیتی پیوسته ندارد، جز در یک مورد، و آن این که مصاریع اوّل و سوّم هر بند نیز همقافیه اند. برای مثال بند

از بَرِ ایـــن کُرهٔ پست حقیـــر — زیر این قبّهٔ مینای بلنـــد
نیست خرسند کس از خُرد و کبیر — من چرا بیهُده باشم خُرسند

و دلیل دوّم بر این که سنهٔ ۱۳۰۱ در این ویرایش لغزش چاپی نیست، این است که ملک زاده عنوان شعر «کبوترهای من» را نیز در این ویرایش عوض کرده و به جای آن «سرود کبوتر» گذاشته است. (توضیح این که اغلب شعرهای بهار - مثل دواوین قدما - عنوان نداشت، و این عنوانها را ملک زاده ساخته است). رجوع فرمایید به چاپ ۱۳٤۳، ص ۳۷۰-۳۷۲.

پس به این ترتیب معلوم می شود احتیاط و فروتنی علمی ما در مقالهٔ اصلی در این که گفتیم شاید پیش از سال ۱۳۰۲ نیز دوبیتی پیوسته ای سروده شده باشد به جا و مناسب بود. جز این که اکنون باید گفت «شاید پیش از ۱۳۰۱ ...».

♦ بهترین نقدی که از «افسانه» خوانده ام مقاله ای ست (یا در مقاله ای ست؛ درست یادم نیست) که چند سال پیش از شاهرخ مسکوب در مجلهٔ کلک منتشر شد (و چون همراه با کتابهای دیگرم به آتش سوخت در دسترسم نیست). به طوری که مقاله ای را که دربارهٔ «افسانه» می نوشتم رها کردم (و همان زمانها به نویسندهٔ مقاله گفتم).

نوسرایی را در آنها تمیز داد، لابد به خصوص به این دلیل که وزن و قافیه داشتند».*

و بالاخره آقای احمدی می گویند دوبیتی پیوسته «چندان نام مناسبی نیست» و چهار پاره مناسب تر است. اگر ابراز این نظر به همین جا ختم شده بود بنده می گفتم «بسیار خوب، نامگذاری مسألهٔ مهمی نیست. هر که دلش خواست بگوید چهارپاره. جز این که قاعدةً باید بگویند چهارپارهٔ پیوسته؛ چون هر یک بندِ این گونه شعرها چهار مصرع یا چهار «پاره» دارد». اما توضیحاتِ بعدی ایشان در این باره سوء تفاهمهایی را دربارهٔ فرمهای قدیم و جدید شعر فارسی القاء می کند که بهتر است برطرف گردد.

اوّل این که، اگرچه رباعی مرکب از دو بیت است در اصطلاح فنی به آن دوبیتی نمی گویند.[۱۲] این اصطلاح دوّم به خصوص دربارهٔ ترانه هایی مانند ترانه های باباطاهر - که اینها هم مرکّب از دو بیت اند - به کار برده می شود. به عبارت دیگر، وقتی اهل فن از شعری به عنوان «دوبیتی» نام می برند منظورشان دو بیت شعر است با وزن فهلویات، که مصاریع اول و دوم و چهارم آن هم قافیه اند.

دوّم این که، ساختارِ هر یک بندِ دوبیتیهای پیوسته به تنهایی هیچ تازگی ندارد. در شعر قدیم آن را **قطعه** می گفتند، قطعه ای که دو بیت داشته باشد، شاید **قطعهٔ دوبیتی**♠. مانند این قطعهٔ سعدی:

مردکی بود غرقه در جیحون — به سمرقند بود پندارم
بانگ می کرد و زار می نالید — که دریغا کلاه و دستارم

و این قطعه از ایرج:

هر کس ز خزانه برد چیزی — گفتند مبر که این گناه است
تعقیب نموده و گرفتند — دزد نگرفته پادشاه است

اما **دوبیتی پیوسته**، به عنوان یک شعرِ واحد، نوع جدیدی ست، به صورت پلی بین شعر قدیم و جدید. و به این نکتهٔ آخر در مقاله ام اشاره ای هست.

مطلب دراز شد، ولی چاره ای نبود، چون باید بعضی نکات مبهم دربارهٔ شعر قدیم و

* البته تازگی «مریم» (چه از نظر فرم و چه از نظرهای دیگر) به اندازهٔ «افسانه» نیست. ولی عشقی برای نوسرایی، شعرهایِ مشقی و آزمایشی کم ندارد. و روشن است که اگر در اوان سی سالگی از دست نرفته بود کارش - شاید زیاد - پیشرفت می کرد.

♠ «قطعه» در این معنای فنّی یک نوع شعر است که می تواند مرکّب از دو تا چندین بیت باشد. و مشهورترین «قطعه سرا»یِ شعر قدیم فارسی ابن یمین است. و این یک قطعهٔ سه بیتی از او: دی شنیدم که ابلهی می گفت/ پدر من وزیر خان بوده ست؛ با وجودی که نیست معلومم/ خود گرفتم که آن چنان بوده ست؛ هیچ کس دیده ای که گه خورده ست/ کاین به عهدِ قدیم نان بوده ست؟

جدید روشن می شد، که شاید پیش از این به این صورت نشده باشد. فایدهٔ دیگرش این بود که نشان دهد که نگارش آن مقاله (و نظایر آن) - چنان که گویا پنداشته اند - از سلسلهٔ لاف در غربت نیست. چنان که همان مقاله از ثمرات گفتارهای درسی ای ست که در دوازده سالِ گذشته در دانشگاه آکسفورد برای دانشجویان ادبیات فارسی داده ام.

دانشکدهٔ شرق شاسی دانشگاه آکسفورد

دسامبر ۲۰۰۰

یادداشتها:

۱- رجوع فرمایید به مقالهٔ این جانب، «از گناهان فروغ فرخزاد»، ایران شناسی، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۷۹.

۲- رجوع فرمایید به شمس الدین محمد بن قیس رازی، کتاب المُعجم فی معائیر اشعار العجم، به سعی و اهتمام پروفسور ادوارد براون و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، لندن: لوزاک، ۱۹۰۹، ص ۷۸.

۳- رجوع فرمایید به پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، تهران: توس، ۱۳۷۳. این کتاب سالها پیش از این نوشته شده ولی دو سه بار در آن تجدید نظر کرده و - علاوه بر این - آن را گسترش داده بودند. ارجاع ما به چاپ ششم آن است که بر اساس چاپ ۱۳۵٤ قرار دارد.

٤- مثلاً رجوع فرمایید به زین العابدین مؤتمن، تحول شعر فارسی، تهران: حافظ و مصطفوی، تاریخ پیشگفتار ۱۳۳۹.

۵- و در دنبال کلام می گوید: «و بحری دیگر مستحدث هست بر فاع لاتن مفاعیلن مفاعیلن... و بر نوع محذوفِ این بحر نیز فهلویات گفته اند

اَر کِری مون خواری اَج که ترسی وَر کُشی مون ماری اَج که ترسی

فاغ لاتن مفاعیلن فعولن فاغ لاتن مفاعیلن فعولن

و اهل همدان و زنکان را در نظم این نوع از شعر دو غلطِ صریح افتاده است، یکی آن که این هر دو بحر [یعنی هزج و مشاکل] را درهم آمیزند... چنان که در بحر مشاکل بیان کنم...» (ص۷۹-۸۱). قزوینی در حاشیه ای می گوید «ماری» باید «بزاری» باشد، مثل باباطاهر «کُشی مون اَر بزاری از که ترسی». منظورش این است که اصلاً «بزاری» بوده و به غلط «ماری» کتابت شده است. به این ترتیب بیت مزبور به فارسی امروز می شود: اگر کنی مرا خوار از که ترسی/ و گر کُشی مرا زار [به زاری] از که ترسی». ضمناً «زنکان» باید در اصل «زنگان» به معنای «زنجان» باشد.

٦- شمس قیس می نویسد که بحر مشاکل «از بحور مستحدث است... و اشعار فهلوی در این بحر بیش از اشعار فارسی ست، و اجزاء آن از اصلِ فاع لاتن مفاعیلن مفاعیلن، دو بار فاع لاتُ مفاعیلُ مفاعیلُ آید.

بیتِ مکفوف مقصور

ای نگارِ سیه چشم سیه موی سرو قد نکو رویِ نکو گوی

فاع لات مفاعیل مفاعیل فاع لات مفاعیل مفاعیل»

و پس از ارائهٔ مثال از انواع مربع مقصور و مثمن مقصور و مسدّس محذوف، در دنبال کلام می گوید «و بعضی فهلویاتِ صحیح بر این وزن بوده است، چنان که گفته اند

اَج ته وَذ کردن و وَذ بُردن اَج من

فاغ لاتن مفاعیلن فعولن

وَج تِه خوناوه دادن خوردن از من
فاع لاتن مفاعیلن فعولن...» (ص ۱۴۱-۱۴۳)

زیر و زبر، مانند مواردِ پیشین، از این جانب است. به این ترتیب این بیت به فارسی امروز چنین خوانده می شود: از تو بد کردن و بد بردن از من/ وَز تو خونا به دادن، خوردن از من. حال اگر این بیت را به این شکل بنویسیم: «زِ تو بد کردن و بد بردن از من/ ز تو خونا به دادن، خوردن از من» وزن آن دقیقاً می شود «مفاعیلن مفاعیلن فعولن». چنان که اگر در اصلِ شعر «اَج تِه» را «ج ته»، و «وَج ته» را «ج ته» بنویسیم و بخوانیم عین همین وزن به دست می آید. عجیب این که نه شمس قیس و نه قزوینی به این نکته توجه نکرده اند.

علاوه بر سه مأخذ سابق الذکر، رجوع فرمایید به:

Henry Blockmann, *The Prosody of the Persians According to Saifi, Jami and others*, Amsterdam, St. Leonards, 1970; L. P. Elwell-Sutton, *The Persian Metres*, Cambridge: Cambridge University, 1976.

اگرچه کتاب الول ساتن، اوزانِ فارسی را فقط با سیستم تقطیع فرنگی شرح و بحث می کند.

۷- و چنان که در مقاله ام نوشتم وزن فهلویات به دوبیتی منحصر نماند بلکه به اَشکال دیگر شعر قدیم نیز گسترش یافت و در انواع شعر فارسی، به ویژه مثنوی و (کمتر) غزل و قصیده به کار رفت. بزرگترین نمونه های کاربرد وزن فهلویات در اشعار مثنوی، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و خسرو شیرین نظامی گنجوی اند. و این عجیب نیست زیرا که مأخذ ویس و رامین به زبان پارتی/ پهلوی یا نزدیک به آن بوده، و خسرو و شیرین هم به هرحال در ابتدا به همان زبان نقل شده بوده است. در قرن نوزدهم و بیستم، نمونه های بزرگ این، یکی جلایر نامهٔ قائم مقام است، و دوّمی عارف نامهٔ ایرج. این غزل سعدی: مرا خود با تو چیزی در میان هست/ و گرنه روی زیبا در جهان هست؛ و این قصیدهٔ فرخی سیستانی: غم نادیدنِ آن ماه رخسار/ مرا در خوابگه ریزد همی خار، به وزن فهلویات است، و هر دو به شکل مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل.

۸- رجوع فرمایید به مجموعهٔ رها، شیراز: کانون تربیت، ۱۳۴۶.

۹- رجوع فرمایید به مجموعهٔ سرمهٔ خورشید، تهران: مروارید، ۱۳۳۹.

۱۰- رجوع فرمایید به مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری، گردآوری، نسخه برداری و تدوینِ سیروس طاهباز، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۵.

۱۱- همان کتاب.

۱۲- رباعی چندین وزنِ کم و بیش نزدیک به هم دارد، که گاه بیست و چهار نمونه از آن را برشمرده اند. اما بیشتر رباعیهای مشهور وزنشان یکی از چند وزن نزدیک به هم است: مثلاً «مفعول مفاعیل مفاعیلن فاع»؛ «مفعول مفاعلن مفاعیلن فاع» (یا «فَع» به جای «فاع» در هر دو مورد)؛ «مفعولن مفعولن مفعولن فع (یا فاع). به این ترتیب وزن رباعی از وزن فهلویات گوناگون تر است، و چون اوزانِ معروف و معمولِ آن خیلی به هم نزدیک اند، گاه می شود که (درست مانند فهلویّات) یک مصرع در یک وزن و مصرع دیگر در وزنی دیگر است. وزنِ «لا حول و لا قوّت الا بالله» را برای نوعی جمع بندی تقریبی این اوزانِ معمول و متداول به کار برده اند؛ اما نه اوزانِ غریب تر رباعی، که مثالی از آن نزدیم.