# موسیقی شعر

محمدرضا شفیعی کدکنی

به یاد مادرم،
آن شیفتهٔ سرودهای حافظ که نخستین نغمه‌های
سخن پارسی را
یك حرف و دو حرف بر زبانم
الفاظ نهـاد و گفتن آمـوخت

# قبل از هر چیز دیگر

این کتاب را حدود پانزده سال قبل، در سنین بیست و سه چهار سالگی نوشته بودم و به عنوان پایان نامهٔ دورهٔ لیسانس ادبیات فارسی، در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه مشهد. در سالهای اخیر به هیچ وجه، قصد چاپ آن را هم نداشتم. درسفری که به‌امریکا وانگلستان کردم و قریب سه سال و نیم به درازا کشید، تمام یادداشت‌هایم را در زیرزمین منزل‌مان گذاشته بودم و هنگامی که برگشتم متوجه شدم مقدار زیادی از آن یادداشت‌ها پوسیده و از حیز انتفاع بیرون است و از جمله چیزهایی که هنوز قابل استفاده مانده بود، یکی هم اوراق

ماشین شدهٔ این کتاب بود و چون تنها نسخه‌ای که از آن داشتم همان نسخهٔ نیم پوسیده بود (و یك نسخه هم در کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه مشهد وجود داشت) بفکرم رسید که حاصل آن ایام را ـ که ناگهان برایم عزیز و محبوب شده بود ـ از نابودی نجات دهم و بی‌هیچ تغییری، جز در دو سه مورد ـ که جمعاً از یکی دو صفحه تجاوز نمی‌کند ـ آن را به‌چاپخانه سپردم. وقتی نمونه‌ها را غلط‌گیری می‌کردم متوجه شدم که با همه ضعف‌ها و خامی‌ها، درین رساله نکات تازهٔ بسیاری وجود دارد که دیگران (حتی محققان اروپائی و عرب هم) کمتر به آن توجه کرده‌اند. در نتیجه، بیشتر به این رساله علاقمند شدم و فصلی کوتاه (فصل اول را) بر آن افزودم و این فصل هم، چندی قبل تهیه شده بود برای بخشی از درس عناصر شعر، بعد از اینکه چاپ کتاب تمام شد سه یادداشت دیگر را هم ـ که مربوط به مسائل این کتاب بود ـ به عنوان پیوست، ضمیمهٔ آن کردم، یکی از این پیوست‌ها درسال ۱۳۴۲ همزمان باایام تألیف این کتاب چاپ شده بود[۱] ولی مجال چاپ آن دو تای دیگر را نیافته بودم.

یکی دیگر ازعللی که مرا وادار به چاپ این رساله‌کرد این بود که درین سال (یعنی ۱۳۵۷) حوصلهٔ هیچ کاری نداشتم و تنها کاری

۱) در مجلهٔ **آرش**، شمارهٔ ۶ سال **۱۳۴۲** چاپ شد با همان عنوان «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی، یکی ازخسروانیهای باربد». ومورد توجه بسیاری از محققان معاصر و خاورشناسان قرار گرفت.

که تصور کردم می‌توانم انجام دهم غلط‌گیری مطبعی بود کـه نیازی به تجمع حواس و تمرکز فکری ندارد و به همین دلیل این کتاب را به چاپخانه سپردم تـا بـا غلط‌گیری آن بخشی از عمرم هـدر نرفته باشد، اگر چه به قول آن ملاح، کل عمرم برفـناست.. در نتیجهٔ این تصمیم چندین کتـاب که واقعاً قصد چاپ آنها را نـداشتم به چاپخانه رفت از قبیل **رباعیات عطار**، **از همیشه تـا جاودان**، و **دربـارهٔ ابوسعیدابوالخیر** و همین کتاب.

الآن که به اوراق این رساله نگـاه می‌کنم، می‌بینم که در آن روزها، آراء و اسامی کسانی برای من سندیت داشته که امروز ـ با همه احترامی‌که برای شخصیت و زحمات بعضی از آنان قائلم ـ به هیچ روی نمی‌توانم به گفتار آنان استنـاد کنم، و اگر می‌خواستم تجدید نظری درمنقولات و منابع این کتاب کنم، خود، عمروحوصله‌ای دیگر می‌طلبید و این نقض غرض بود. بهمین دلیل است کـه در این کتاب، شما، نظر مرحوم سعید نفیسی را در باب کم و کیف شعر ایران قبل از اسلام می‌بینید چیزی که از حوزهٔ اطلاع آن بزرگ به کلی بیرون بوده است ومن آن روزها براثر جوانی وخامی، تصور می‌کرده‌ام که هر کس استاد دانشگاه بود و کتابهای زیادی تألیف کرد، حرفش در تمام زمینه‌ها حجت است. شاید نقص بـزرگ این رساله همین باشد که، مثلا، درباب شعرایران قبل از اسلام در آن، هم به‌آراء مرحوم سعید

نفیسی اشاره شده است و هم به آراء پروفسور هنینگ.

یك عیب دیگر، که پیشاپیش باید به‌آن اشاره‌کنم، کوششی‌است که برای تنوع و تعدد منابع داشته‌ام و این هم از خصلت‌های دوران نوجوانی است‌که انسان می‌خواهد به‌خوانندگانش نشان دهدکه من اینهمه‌کتاب و مجله را بزبانهای فارسی و عربی و انگلیسی دیده‌ام و خوانده‌ام پس حرفهای من از اعتبار فراوان برخوردار است.

تنها فصلی ازین کتاب‌که قبلا انتشار یافته فصل چهارم است که در چند شماره در مجلهٔ سخن سال ۱۳۴۴ چاپ شد و مورد توجه اهل ادب قرارگرفت و این اواخردر نوشته‌های خاورشناسان هم به‌آن ارجاعاتی داده شده بود، اگرچه‌آن فصل از فصولی است‌که زیاد هم مربوط به حوزهٔ کار و استفادهٔ آنان نیست.

با اینهمه، چنانکه قبلا یادآور شدم، در این رساله نکات تازه کم نیست، و من به‌هیچ روی قصد عنوان کردن و نشان دادن آن‌ها را ندارم اگرخواننده اهل وآشنا باشد، خود، بروشنی‌آن تازگیها را در خواهد یافت.

تنها تقاضایی‌که ازخوانندگان کتاب دارم این است‌که همیشه، بخصوص در لحظه‌هایی‌که به‌لغزشها و ضعف‌های این‌کتاب برخورد

می‌کنند و احتمالاً خشم و روحیهٔ انتقادی‌شان میدان می‌طلبد، بیاد داشته باشند که این کتاب محصول پانزده سال پیش کسی است که امروز هم هیچ دعویی ندارد و از جوان بیست و سه چهار ساله‌ای که بیشتر عمرش را تا آن روز صرف معارفی دیگر کرده بود، بیش ازین، درین موضوعات نمی‌توان توقع داشت.

اینکه می‌بینید من اصراری دارم بر اینکه یادآوری کنم که کتاب محصول پانزده سال پیش است، به معنی آن نیست که امروز نگارندهٔ آن طاووس علیین شده و می‌تواند بهتر از بهار وفروزانفر یاطه‌حسین و یا لئو اسپیتزر و اریك اویرباخ، نقد و تحقیق کند. به هیچ‌وجه. بلکه به‌این معنی است که از لحاظ روش‌کار و شناخت منابع درجهٔ اول و درجهٔ دوم و به‌یکسوی نهادن مباحث فرعی از مباحث اصلی، امروز تجاربی اندوخته‌ام که بهنگام نگارش این کتاب، از آن تجارب بی‌بهره بوده‌ام. اگر امروز بخواهم این مباحث را از نو بنویسم کوتاهتر و با منابع کمتر و با کناره‌گیری از آراء بسیاری از شبه محققانی خواهد بود که نامشان در این کتاب، گاه تکرار شده است. وگرنه هیچ دعوی کمال وکشف وکرامتی در میان نیست.

درباب نام کتاب، این یادآوری ضرورت دارد که چون بیشترین مباحث آن مربوط به‌وزن یا قافیه ونقش موسیقائی قافیه و ردیف

است و در ضمایم هم از چند نکتهٔ مربوط به‌وزن و عروض بحث شده است، عنوان موسیقی شعر بر آن نهاده شد وگرنه می‌توانست عنوانهای دیگری هم بخود بگیرد و به‌قیاس لامشاحة فی‌الاصطلاح، می‌توان گفت: لامشاحة فی‌التسمیة.

هنگامی که فصول این رساله را در۱۳۴۳ می‌نوشتم از راهنمائی‌های بی‌دریغ استاد بزرگوارم دکتر غلامحسین یوسفی ـ که چشم وچراغ دانشگاه مشهد بل روشنی بخشای همهٔ حوزه‌های فضل و ادب ایران است ـ برخوردار بودم و امروزکه این اوراق به‌چاپ میرسد بجاست که از محبت‌ها و راهنمائی‌های آن بزرگ یاد کنم و برای او سلامت وتوفیق درخدمات علمی‌خواستار شوم والحمدلله اولاً و آخراً.

**محمدرضا شفیعی‌کدکنی**
**تهران، خرداد ۱۳۵۸**

# فصل اول

ممکن است فردا، یا همین امروز عصر، عقیدهٔ دیگری داشته باشم ولی در این لحظه با اطمینان‌خاطر می‌توانم بگویم‌که شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر، با شعرخود، عملی در زبان، انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او، و زبان روزمره و عادی یا به‌قول ساختگرایان چک[1] زبان اوتوماتیکی، تمایزی احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و عللی غیرقابل شناخت. اتفاقاً شعر حقیقی، شعر ابدی، همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتذل و معمولی، در تمام ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست. نمونه‌اش شعر حافظ. شما نمی‌توانید بگویید در:

---

1) Czech Structuralist

زهد من با تو چه‌سنجد که به‌یغمای دلم
مست و آشفته به خلوتگه راز آمده‌ای.

تمایز این زبان از زبان مبتذل روزمره، در توازن دو مصرع و برابری آنها با وزن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات است که مثلا در زبان روزمره کسی به‌صورت موزون سخن نمی‌گوید، و نیز نمی‌توانید بگوئید هماهنگی و تقارن قافیه‌های راز و ناز در طول غزل و... است و نیز نمی‌توانید کاربرد تك‌تك کلمات را که متمایز از زبان روزمره است، دلیل شعریت آن بدانید، و می‌بینید که هیچ استعاره و مجاز و کنایه و تشبیهی هم در آن نیست، هرچه هست در نفس کاربرد زبان است۲.

برخلاف عقیدهٔ خودم در صور خیال، و عقیدهٔ بسیاری از ناقدان قدیم و جدید، ایماژ هم درین بیت نقشی ندارد چون هیچ تشبیه یا مجاز تازه‌ای هم در آن به‌چشم نمی‌خورد. هیچ نکتهٔ عرفانی یا فلسفی یا اجتماعی هم در آن نیست پس چیست وجه شعریت این بیت و وجه عدم شعریت بسیاری از ابیاتی که تمام این خصوصیات را دارند و شعر نیستند. هم وزن دارند هم قافیه و حتی تشبیه و استعاره‌شان هم تازه و نو است و احتمالا فکر یا نکتهٔ ظریفی هم در آنها به‌کار رفته است؟ حقیقت امر این است که اگر می‌توانستیم علت اصلی این تمایز را در فورمول‌های شناخته شدهٔ علوم ادب یا زبان‌شناسی جدید بررسی کنیم می‌توانستیم با آموزش و تعلیم، حافظ‌های دیگری تربیت کنیم. اما علوم ادب و زبانشناسی فقط ساحت‌های محدود و معینی از یك اثر ادبی را می‌توانند مورد بررسی قرار دهند و تمایز آن را از غیرش نشان دهند، ولی یك اثر برجستهٔ شعری، برجستگی و تمایزش، در همان جائی است که نمی‌توان آن را تفسیر و تحلیل‌کرد. شما شعریت ــ اگر بشود شعریت را تا این حد توسعه داد ــ و تمایز کاربرد زبان را در آثار رشید و طواط از سوئی و آثار بیدل و یا قاآنی از سوی دیگر، می‌توانید با اصول قوانین ادب و تحلیل‌های زبانشناسیك جدید، نشان

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

دهید ولی در شعر حافظ و سعدی و دیگر بزرگان این امر امکان‌پذیر نیست.

یکی از صورتگرایان روسی[۳]، شعر را رستاخیز کلمه‌ها[۴] خوانده است[۵]، و درست به‌قلب حقیقت دست یافته[۶]. زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به‌کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به‌هیچ روی جلب توجه ما را نمی‌کنند ولی در شعر، و ای‌بسا که با مختصر پس و پیش‌شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند و یك کلمه که در مرکز مصراع قرار می‌گیرد سبب زندگی تمام کلمات دیگر می‌شود. همان تعبیر «چه سنجد؟» در بیت حافظ، مرکز این رستاخیز است. معلوم نیست چه‌گونه، درین بافت، این تعبیر این‌گونه تشخص و تمایز یافته است، بطور مبهم می‌توان آن را احساس کرد اما علت و راز آن را نمی‌توان بیان داشت.

اگر بپذیریم که مرز شعر و ناشعر، همین رستاخیز کلمه‌هاست، یعنی تمایز و تشخص بخشیدن به‌واژه‌های زبان، آنگاه به‌این نتیجه خواهیم رسید که چون رستاخیز کلمه‌ها یا صورت تشخص یافتن آنها در زبان، می‌تواند هم علل و هم صور بسیاری داشته باشد، پس شعر هم می‌تواند تعاریف متعدد از چشم‌اندازهای متعدد، داشته باشد. آنکه در تعریف شعر وزن و قافیه را اساس قرار می‌دهد، درك او از قیامت کلمه‌ها، و تمایز زبان شعر از زبان مبتذل و اتوماتیکی، درحد وجود وزن و قافیه و یا عدم آنهاست، آنکه فراتر ازین می‌رود و شعر را در کاربرد مجازی زبان تعریف می‌کند، او نیز تمایز یا قیامت کلمات را در جابه‌جا شدن مورد استعمال آنها می‌داند و بدینگونه

3) Russian Formalist
4) The resurrection of the word
۵) مراجعه شود به‌مقالهٔ ویکتورشکلوسکی V. Shklovsky در:
*Russian Formalism*, edited by S. Bann and J. E. Bowlt Edinburgh 1973 P. 41
۶) اصل این تعبیر را گویا مالارمه نیز به‌کار برده ولی تحلیل فرمالیستی و دقیق آن حاصل کوششهای شکلوسکی و همراهان اوست در نحلهٔ صورتگرایان روس.

هرکسی از ظن خود، یار این مفهوم می‌شود.

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

از همین‌جا می‌توان طبقاتی بودن مصداق و نسبی بودن مفهوم شعر را نیز دریافت. رستاخیز کلمات، برای افراد و طبقات مختلف ــ با فرهنگ‌های متفاوت ــ مفاهیم مختلفی دارد. برای بعضی همینکه هنجار مبتذل زبان با آمدن وزن بهم خورد، عبارت تبدیل به‌شعر می‌شود. شعرهایی را که ذوقهای عامی می‌پسندد در نظر بگیرید. برای بعضی جابه‌جا شدن موارد استعمال کلمات (انواع استعاره و حسامیزی و مجاز) و برای بعضی کهنه شدن و آرکائیك شدن استعمالات، سبب تمایز یا رستاخیز کلمات می‌شود و برای بعضی همهٔ این عوامل، حتی اگر جمع هم شود، باز نمی‌تواند مفهوم رستاخیز کلمه‌ها باشد و آنها خواستار عواملی هستند که قابل تعلیل و تحلیل نیست.

آنچه مسلم این است که شعر بیرون زبان قابل تصور نیست، و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد. حال آیا می‌توان قوانین این تغییرات را مورد بررسی قرار داد یا نه؟ آنچه مسلم است این است که ادبا و فلاسفهٔ قدیم و جدید بعضی ازین قوانین را کشف کرده‌اند و در عصرما بعضی از زبانشناسانی که در حوزهٔشناخت شعر و نظریه‌های شعری کار کرده‌اند، بعضی دیگر ازین قوانین را که پیچیده‌تر بوده‌اند مورد بررسی قرار داده‌اند از قبیل مباحثی که درباب حسامیزی در زبان شعر انجام داده‌اند، با اینهمه این کشفیات وقوانین

حوزهٔ بسیار کوچکی از حقیقت شعر یا علت رستاخیز کلمه‌ها را می‌تواند توجیه کند و بخش عمدهٔ آن همچنان نامکشوف باقی می‌ماند تا نوابغ شعر، بدون آگاهی و استشعار، از آن بهره‌مند شوند.

در مجموع، راه‌های شناخته شدهٔ تمایز زبان، یا رستاخیزکلمه‌ها را، در سطوح مختلف آگاهی‌هایی که ممکن است اهل زبان داشته‌باشند، می‌توان به‌این صورت تقسیم‌بندی کرد، اگرچه همه در حوزهٔ زبان‌است ولی در تقسیم‌بندی کوچکتر می‌تواند بدینگونه مقوله‌بندی شود: ۱) گروه موسیقائی ۲) گروه زبانشناسیك.

**I- گروه موسیقائی:**

مجموعهٔ عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به‌اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقائی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقائی نامید و این‌گروه موسیقائی‌خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... که ما در ذیل به‌اختصار به‌هرکدام اشارتی می‌کنیم و در متن کتاب، درباب بعضی از آنها به‌تفصیل بحث کرده‌ایم، و همچنین عوامل شناخته نشده‌ای نیز دارد که فقط قابل حس شدن است و نمی‌توان برای آنهاقانونی کشف کرد شاید آیندگان به کشف بعضی از این رازها دست یابند.

موسیقی شعر، دامنهٔ پهناوری دارد، گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدائی را به شگفتی واداشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدائی رستاخیز واژه‌ها را نخستین‌بار در عرصهٔ وزن یا همراهی زبان و موسیقی بهنگام کار احساس کرده است[۷] درسیر تاریخی این هماهنگی، صورتهای مختلف موسیقی زبان، یا زبان نظام یافته، تغییرات و دگرگونیهای بسیار دیده و تکامل یافته است.

---

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

هر مجموعهٔ گفتار از مقداری عناصر آوائی و صوتی به‌وجود آمده است و این مجموعه‌های آوائی و صوتی، ممکن است با یکدیگر، یا بعضی از آنها، با بعضی دیگر، توازنها یا تناسب‌هایی داشته باشند. به‌تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، دریك مجموعهٔ آوائی وجود داشته باشد و قابل تصور باشد، انواع موسیقی قابل تصور است. اگر مجموعهٔ آوائی A، B، C، D، E و F در کنارهم قرار گرفت (خواه دارای معنی و نظام نحوی باشد و خواه نباشد) این مجموعهٔ آوائی در رابطه‌ای که اجزایش ــ بلحاظ انواع تناسب‌ها ــ با یکدیگر می‌توانند داشته باشند دارای انواع موسیقی‌های زبانی نیز می‌تواند باشد و ما بعضی از این انواع شناخته‌شدهٔ تناسب‌ها را به اختصار در ذیل مورد اشاره قرار می‌دهیم:

**الف) وزن:** وقتی مجموعهٔ آوائی مورد بحث ما بلحاظ کوتاه و بلندی مصوتها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوتها از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به‌وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم و اهل هرزبانی وزن شعر خود را در تناسب‌هایی خاص احساس‌می‌کنند که اهل زبان دیگر ممکن است آن تناسب را احساس نکنند بهمین دلیل است که چیزی که برای مردم ایران موزون است برای مردم انگلیسی زبان موزون نمی‌نماید و برعکس. وزن می‌تواند ــ دست کم‌بلحاظ تجربی ــ در هرزبانی صورتهای گوناگون داشته باشد.

**ب) قافیه:** همان مجموعهٔ آوائی، گذشته از وزن، بلحاظ اشتراك صامت‌ها و مصوتها، در مقاطع خاصی ــ وسط یا آخر و حتی اول هرقسمت ــ می‌توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه (به‌معنی عام کلمه که شامل قافیه‌های میانین هم می‌شود) می‌خوانیم. درباب نقش موسیقائی قافیه در جای دیگر به‌تفصیل بحث شده است و در اینجا از تکرار آن پرهیز داریم و فقط به این نکته اشاره می‌کنیم که قافیه نیز از نخستین عواملی بوده است که در میان اقوام ابتدایی، بعنوان عامل مؤثر در رستاخیز کلمه‌ها به‌حساب آمده است و جادوی الفاظ را در سجع کاهنان ــ که بیماران را شفا می‌داده است ــ می‌توان دید.

**ج) ردیف:** شکل دیگری از موسیقی شعر است‌که درحقیقت تکمیل موسیقی قافیه است یا شکل غنی‌تر شدهٔ قافیه‌هاست و چون در جای دیگر از آن بحث شده، همین اشاره را، در اینجا، بسنده می‌دانیم.

**د) هماهنگی‌های صوتی:** همان مجموعهٔ عناصرآوائی C B A.... مفروض را اگردرنظربگیریم، بلحاظ اشتراك‌صامت‌ها ومصوتهای‌موجود در داخل سراسر زنجیرهٔ گفتار، و نه در مقاطع‌خاصی، امکان تناسب‌های دیگری هم در آن می‌رود مثل اینکه مصوت «او» یا «آ» یا «ای» و مثلا صامت سین یا شین یا میم اگر به‌تناسب خاصی‌تکرار شود خود جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر است و عاملی در رستاخیز کلمه‌ها. سهم بسیار عمده‌ای از موسیقی شعر در همین بخش هماهنگی صوتی عبارات نهفته است که اندکی از آن را قدما درمباحث مربوط به انواع جناسهامطرح کرده‌اند ولی حوزهٔ این بخش از موسیقی زبان بسی فراتر از حدشناخت و تشخیص قدما و مباحث علم بدیع است و در زبانشناسی جدید می‌تواند از راههای دیگر مورد مطالعهٔ دقیق‌تر قرار گیرد.

**II ـ گروه زبانشناسیك:**

مجموعهٔ عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات، در نظام‌جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقائی آنها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود عواملی است که در حوزهٔ مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبك‌شناسی جدید امروز مطرح است از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز و حذف، حساسیزی و... اینها قوانین شناخته‌شدهٔ رستاخیزکلمات در حوزهٔ بوطیقاهای جدید و زبانشناسی است ولی چنانکه پیش از این اشارت کردیم هزاران قانون ناشناخته در همین حوزهٔ کاربرد زبان وجود دارد که زبانشناسی از تحلیل و تعلیل آن عاجز است:

**الف) استعاره و مجاز:**

کلمات در زبان روزمره، معنای قاموسی خود را دارند. یعنی کلمهٔ «دیوار» یا «درخت» و یا «باریدن» برای تمام فارسی‌زبانان یك معنی دارد و از هرکس بپرسید، آن را به همان نوعی معنی می‌کند که دیگران،

و وقتی آن را در جمله به کار می‌برند، در یك زنجیرهٔ خاصی از ارتباطات واژگانی آن را به کار می‌برند. برای آنها فقط آب و برف و بـاران، می‌بارد ولی عشق نمی‌بارد اما در زبان شعر این نظام محدود درهم‌شکسته می‌شود و شاعر می‌گوید: «به صحرا شدم، عشق باریده بود» وقتی کلمهٔ باریدن از حوزهٔ محدود برف و باران و آب (که برای تمام اهل زبان بطور مساوی و همیشه یکسان استعمال می‌شود) خارج شد و عشق بارید، آنجا رستاخیز کلمه‌ها آغاز شده است. باریدن وقتی با «برف» و بـا «باران» به کار می‌رود، چون در معنی قاموسی و مشترك نزد همهٔ اهل زبان است، هیچ‌گونه تشخص و امتیازی ندارد، و مرده است. ولی وقتی با «عشق» به‌کار رفت، آن نظام تکراری و مبتذل درهم‌شکسته شده و کلمهٔ مردهٔ «باریدن» ــ در نتیجهٔ رستاخیز واژه‌ها ــ زنده شده است. مجازهای زبان و استعاره‌ها همه از همین‌جا بوجود می‌آیند. برروی هم می‌توان گفت که در زنجیرهٔ عادی گفتار و در عرف اهل زبان، کلمات دارای خانواده‌های معینی هستند که غالباً با هم ازدواج می‌کنند. اگر بگوئیم:

یك لحظه ترا دیدم
یك ساعت ترا دیدم
یك روز ترا دیدم

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

یك شادی ترا دیدم

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

یك لحظه چشمهای ترا خواهم دید
یك ساعت چشمهای ترا خواهم دید
یك روز چشمهای ترا خواهم دید

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

یك لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

فعل نوشیدن در معنی قاموسی خودبه‌کار نرفته است و حوزهٔ مجاز و استعاره است وممکن است بسیاری از اهل زبان بگویند: «چشمهای

ترا خواهم نوشید» بی‌معنی است ولی بعضی که‌به توسع مجاز آشنائی دارند، ممکن است از این عبارت لذت هم ببرند. اگر این توسع مجازی در زبان، نوعی باشد، که اهل زبان یا حتی گروهی از اهل زبان آن را بپسندند، این عمل که بقول والری سبب افزایش قلمرو مالکیت‌زبان میشود، سبب رستاخیز کلمه‌ها نیز می‌شود و باعث آن است که ما از برخورد با:

یك لحظه چشمهای ترا خواهم نوشید

احساس غرابت کنیم و از آن حالت اتوماتیکی ومبتذل و تکراری زبان برکنار بمانیم. این توسعهٔ قلمرو مجاز یا استعاره در زبان تا بی‌نهایت قابل توسعه است ولی از حدی که بگذرد اهل زبان ــ هر قدر پذیرای توسع باشند ــ آن را نخواهند پذیرفت مثلا اگر در همان‌زنجیرهٔ گفتار، توسع را مضاعف کنیم و بگوئیم:

یك شادی چشم‌های ترا خواهم نوشید

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

۱) اصل جمالشناسیك.
۲) اصل رسانگی و ایصال.

۱) منظور از اصل جمالشناسیك این‌است که وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنوندهٔ اهل زبان، در این جدائی و درین ازدواج جدید، نوعی‌زیبائی، احساس کند و گرنه صرف آشفته‌کردن نظام خانوادگی الفاظ کاری است که براساس جداول خاصی به‌آسانی قابل توسعه و تقلید است اهل‌زبان «صدای روشن» را می‌پذیرد ولی «جیغ بنفش» را به‌جد تلقی نمی‌کند زیرا در ترکیب نخستین نوعی اصل جمالشناسیك احساس می‌شود و در دیگری نه. علت عدم توفیق اینهمه شعر نو که این روزها عرضه می‌شود، یکی همین است که بعضی از گویندگان شعر، آگاه یا ناخودآگاه، در

استفاده ازاین جدول افراط می‌کنند، بی‌آنکه جانب اصل جمالشناسیك را در این زمینه رعایت کنند. در نتیجه زبان شعر آنها، چیزی است که از مقولهٔ زبان روزمره و کاربرد قاموسی زبان نیست، اما شعر هم نیست زیرا شعر حوزهٔ رستاخیز کلمه‌هاست با رعایت اصل ایجاد زیبائی. اگر ساحت استاتیك (جمالشناسیك) زبان درنظر گرفته نشود، بکلی نقض غرض خواهد بود زیرا هدف اصلی که ارائهٔ زیبایی است خود به‌خود منتفی شده است.

۲) منظور از اصل رسانگی وایصال این است که وقتی واژه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و به‌ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، مثلا در همان مثال پیشین، وقتی بجای:

یك **لحظه** چشم‌های ترا خواهم **دید**

گفتیم:

یك **شادی**، چشم‌های ترا خواهم **نوشید**

خواننده علاوه‌براحساس لذت جمالشناسیك باید از لحاظ رسانگی Communication هم با اشکال روبرو نشود، یعنی در حدود منطق شعر ــ که البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است ــ احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد. وقتی که در هم‌ریختن نظام خانوادگی واژه‌ها سبب ابهام و گنگی در انتقال احساس شاعر به‌خواننده شود، این‌غرض اصلی دیگر، که جانب رسانگی وایصال است، نیز منتفی خواهد شد و بگونه‌ای دیگر نقض غرض خواهد بود. اینکه بسیاری از نمونه‌های شعر نو، هیچ‌گونه عکس‌العملی در میان خوانندگان خود ایجاد نمی‌کند، علاوه برفقدان ساحت جمالشناسیك زبان، بعلت فقدان این ساحت ایصال و رسانگی نیز هست.

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

برجای نان، شادی خورد، جانی که شد مهمان تو.

تمام توسعات زبان که قلمرو انواع مجاز (= صورگوناگون

استعاره و کنایه) است، از همین اصول پیروی می‌کند. ولی رستاخیز کلمات منحصراً از طریق وزن یا این درهم‌آمیزی خانوادهٔ کلمات بدست نمی‌آید در شعر سعدی و حافظ کشف علل رستاخیز کلمه‌ها بسیار پیچیده‌تر از اینهاست. با اینهمه، مجاز یکی از بنیادهای اصلی شعر است واین مجازها در طول تاریخ یك زبان، اندك اندك، براثر کثرت استعمال مبتذل شده وداخل حوزهٔ قاموسی زبان می‌شود بنابراین مرز حقیقت و مجاز، در زبان یك مرز قراردادی است. وقتی کلمه‌ای از خانوادهٔ خود جدا شد و با خانواده‌ای دیگر ترکیب شد، مجاز آغاز شده است ولی با همنشینی مستمر این واژه، در خانوادهٔ جدید، اندك اندك از خصوصیت مجازی آن کاسته شده و تبدیل به‌یك واژه در معنی حقیقی و قاموسی خود می‌شود، وای‌بسا که اگر بار دیگر به خانوادهٔ نخستین خویش باز گردد، در آنجا از مقولهٔ مجاز تلقی شود، و سبب نوعی تشخص و حالت رستاخیزی.

**ب) حسامیزی:**

بحث حسامیزی[8] را از استعاره جدا کردیم، بخاطر اهمیتی که در شعر جدید به‌آن می‌دهند[9] و حسامیزی عبارت است از توسعاتی که در زبان ــ از رهگذر آمیختن دوحس به یکدیگر ــ ایجاد می‌شود. استعاره یا مجاز، شکل عام این توسعات است و شاخهٔ معینی از این توسعات که براساس آمیختن دوحس به‌وجود آید، حسامیزی خوانده می‌شود، مثل: «جیغ بنفش» یا «آواز روشن». از لحاظ جدول امکانات زبانی، به تناسب پنج حس ظاهری، می‌توان بیست‌وپنج نوع حسامیزی تصور کرد که ممکن است بسیاری از انواع آن هیچ‌گاه در زبان قابل تصور نباشد برای مثال:

| | | | |
|---|---|---|---|
| حس لامسه | با | نرمی | درشتی |
| حس بینائی | با | رنگ | حجم |

8) Synaesthesia

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

| | | | |
|---|---|---|---|
| حس شنوائی | با | صدا | موسیقی |
| حس شامه | با | بوی | عطر |
| حس ذائقه | با | تلخی | و شیرینی و شوری |

بطور طبیعی سروکار دارند اگر محسوسی را که از مقولهٔ رنگ است با فعل دیدن و رؤیت ومشاهده به‌کار ببریم و مثلا بگوئیم رنگ درخت را دیدم یا رؤیت کردم یا مشاهده کردم، کاربرد حقیقی است و جای هیچ حسی بهم نخورده است اما اگر همین رنگ درخت را شما بجای رؤیت یا دیدن یا مشاهده، بشنوید یا استماع کنید یا گوش کنید حوزهٔ مجاز است:

سبزی درخت را رؤیت کردم = حقیقت است

سبزی درخت را گوش دادم = مجاز است

و از قلمرو حسامیزی است اگر بگوئید موسیقی تلخ یا شیرینی را شنیدم، چون موسیقی با گوش سروکار دارد و نه با ذائقه مجاز است و حسامیزی واگر بگوئید عطر صدای ترا استشمام کردم مجاز است و حسامیزی چرا که عطر از مقولهٔ حس شامه است و صدا از حوزهٔ حس شنوائی. برهمین قیاس تا بی‌نهایت این جدول قابل گسترش است ولی باید توجه داشت که دو اصل رسانگی و حفظ ساحت جمالشناسیك در اینجا دارای کمال اهمیت است.

## ج) کنایه:

وقتی دوتن با یکدیگر بحث می‌کنند، یکی از آنها می‌گوید: «من دوتا پیرهن بیشتر از تو پاره کرده‌ام» اگر به ظاهر این عبارت توجه کنیم مفهومش‌چیزی‌است واگربه‌لوازم این‌عبارت دقت‌کنیم‌مفهوم‌دیگری دارد. لازم این عبارت این است که چون دوپیرهن بیشتر پاره کرده‌ام پس عمر بیشتری دارم ودر نتیجه تجربهٔ بیشتری دارم و باز در نتیجه فهم ودرك بیشتری دارم، پس حق بامن است ومن بهتر می‌فهمم. این نوع کاربرد زبان را کنایه می‌گویند، بقول قدما ذکر ملـزوم وارادهٔ لازم. در شعر، بخصوص در شعرهای طنزآمیز، از این نوع تـوسعات زبان که کنایه خوانده میشود، بسیار می‌توان دید. در تحلیل نهائـی

بازگشت کنایه نیز به‌نوعی تشخص‌دادن به‌زبان است. وقتی فردوسی در وصف قهرمان خویش می‌گوید:

چرانندهٔ کرکس اندر نبرد

مستقیماً، نمی‌گوید که او دشمنان خود را می‌کشد، می‌گوید او در نبرد خویش سبب چراندن (غذادادن‌به) کرکسها می‌شود و چون کرکس از گوشت مرده و مردار تغذیه می‌کند، پس او سبب کشتن کسانی می‌شود تا کرکس‌ها از گوشت آنان تغذیه کنند.

**د) ایجاز و حذف:**

یکی از راههای بسیار پیچیده و غیر قابل تحلیل و تعلیل در زبان شعر، که موجب تشخص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، نوعی از فشرده‌کردن وایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند، فرض کنید وقتی حافظ می‌گوید:

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

یا:

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

یا:

دفتر دانش ما جمله بشویید به‌می
که فلك دیدم و در قصد دل دانا بود

یا:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق
چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی

این واو از آن واوهای اختراعی حافظ است در شعر دیگران،آن را ندیده‌ام یا بخاطرم نمانده، واین هیچ‌کدام از معانی معهود واو در زبان فارسی را ندارد باید آن را واو حذف وایجاز خواند. می‌گوید: دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری/ جانب هیچ آشنا نگاه ندارد. **واو** به معنی چندین فعل محذوف عمل می‌کند دیدم و دانستم و فهمیدم و

احساس کردم و برمن مسلم شد و... که... و این واو، حداقل به‌جای یك فعل و که‌موصول، زمینهٔ دلالی دارد. دیدم و **دانستم که**... چنین وچنان است و حافظ باآوردن این واو خیلی‌چیزها را حذف‌کرده است. همچنین در دیگر ابیات فوق: قیاس کردم و (دانستم که.)... که فلك دیدم و (دانستم که)... و

واین همان ا ست که صورتگرایان روس آن را بعنوان قانون «رعایت اقتصاددرکوششهای خلاق»[10] خوانده‌اندوالکساند وسه‌لوسکی[11] معتقد بود که «یك اسلوب قانع‌کننده و رضایتبخش، دقیقاً اسلوبی است که بیشترین اندیشه را با کمترین واژگان ارائه می‌دهد»[12]

## ۵) باستانگرائی[13]

شاید پس از وزن و قافیه، معروفترین و پرتأثیرترین راههای تشخص دادن به‌زبان کاربرد آرکائیك زبان باشد[14]، یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به‌کار نمی‌روند. اینکه زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصل باستانگرائی است. احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست سبب تشخص زبان می‌شود و نیز ساخت نحوی کهنهٔ زبان اگر جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شود خود از عوامل تشخص زبان است. پس بر روی هم باستانگرائی را در دو شاخهٔ ۱) واژگان و ۲) نحو، می‌توان مورد مطالعه قرار داد:

### ۱) باستانگرائی واژگانی:

نگاهی به‌شعرهای شاملو و اخوان، در میان معاصران ما، نشان

10) The Law of the economy of Creative efort.
11) Alexander Veselovsky
12) Shklovsky, V. in *Russian Formalist Criticism* Translated by L. T. Lemon, University of Nebraska Press 1964 P. 10
13) Archaism
۱۴) باستانگرایی را به‌این صورت می‌توان تعریف کرد: «ادامهٔ حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون» مراجعه شود به:
Leech, G. N.: *A Linguistic guide to English Poetry*, Longman 1976 P. 13

دهندهٔ میزان استفادهٔ این دو گوینده از آرکائیسم واژگانی زبان است و شاید در کارهای موفق شاملو، این توجه به‌باستانگرائی از برجسته‌ترین عوامل تشخص زبان باشد که جای خالی وزن را نیز تاحدی پر می‌کند. مفهوم باستانگرائی در نظر ما، محدود به‌احیای واژگان مرده نیست، حتی انتخاب تلفظ قدیمی‌تر یك کلمه، خود نوعی‌باستانگرایی است. مثلا اگر امروز **وارونه** بمعنی **معکوس** به‌کار رود و در هنجار عادی گفتار جای داشته باشد، باستانگرایی خواهد بود اگر بجای وارونه واژگونه، باژگونه، واژون و امثال آن را به‌کار ببریم:

غبار آلوده، از جهان

تصویری باژگونه در آبگینهٔ بیقرار **(شاملو)**.

آبگینه بجای آینه، نوعی باستانگرایی است و باژگونه بجای وارونه نوع دیگر آن بهر حال شاعر به‌تناسب نیاز موسیقائی و روحی خویش از صورتهای مختلف یك کلمه می‌تواند بهره‌مند شود، که فقط یکی از آنها در هنجار عادی زبان، زنده و مورد استفادهٔ همگان است. در همین حوزهٔ باستانگرایی بشمار می‌رود، کاربردهای‌اقلیمی از زبان نسبت به‌اقلیم دیگر. یکی از دوستان ما می‌گفت، به‌همراه جمعی از تهران به‌افغانستان سفر کردیم و در یکی از شهرها یا دهات آنجا بـه سیاحت‌و سفر مشغول‌بودیم، دو دختر فقیر که ما «خارجیان» را دیدند، به‌طرف ماآمدند و یکی از آنها تقاضای کمك یا پولی می‌کرد، و آن دیگری که در فاصلهٔ دورتر ایستاده بود به‌دوستش گفت:

شرمت‌باد!

از بیگانه دریوزه می‌کنی؟

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

خجالت بکش

از خارجی گدایی می‌کنی؟

تفاوت استعمال «شرمت‌باد!» بجای «خجالت بکش!» و «بیگانه» بجای «خارجی» و «دریوزه» بجای «گدایی» تفاوت دو هنجار گفتار در ایران و افغانستان است و این برای ماست که نوعی تشخص دارد،

برای اهل افغانستان هنجار طبیعی است و آن حالت رستاخیز کلمه‌ها که در عبارات آن دختر افغانستانی، برای شنوندهٔ ایرانی احساس می‌شود، برای خود آنها وجود ندارد و شاید معادل زبانی آن در گفتار اهل تهران برای آنها نوعی تازگی داشته باشد.

## ۲) باستانگرائی نحوی:

ممکن است ساختمان نحوی جمله، به‌لحاظ حروف اضافه یا پس و پیش شدن اجزای جمله و یا هر عامل نحوی دیگر، در گذشته نوعی باشد و در حال نوعی دیگر. هرنوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، خود باستانگرایی، به‌شمار می‌رود و ممکن است مایهٔ تشخص و برجستگی زبان شود. مثلا در همان گفتار دختر افغانستانی: «شرمت‌بادا» جملهٔ دعائی است ولی «خجالت بکش» جملهٔ امری، ساخت نحوی آنها متفاوت است. استفاده از ساخت دعائی بجای ساخت امری، نوعی باستانگرایی به‌شمار می‌رود و چنانکه می‌بینید زبان را امتیازمی‌بخشد. توسع و تنوع درحوزهٔ نحوی زبان ازمهمترین عوامل تشخص زبان ادب است (چه در شعر و چه در نثر) و گاه تنها عامل برجستگی یك عبارت، همین برجستگی ساخت نحوی آن به‌تناسب موضوع است. زبان‌شناسی جدید تاحد زیادی به‌تحلیل این صورتها می‌پردازد، اما از توجیه علل تأثیر آنها عاجز است.

## و) صفت هنری Epithet[۱۵]:

آوردن صفت به‌جای موصوف در بسیاری از موارد سبب تشخص زبان می‌شود و این نوع از صفت که در بلاغت فرنگی به‌آن Epithet می‌گویند در زبان شعر دارای مقام برجسته‌ای است. در بسیاری از قسمت‌های مهم شاهنامه، فقط از همین خصوصیت زبان شعر استفاده شده است و همچنین در بوستان سعدی و دیوان حافظ. این صفت‌ها گاه می‌توانند در حوزهٔ استعاره قرار گیرد و گاه نه. و اگر هم در حوزهٔ

۱۵) دربارهٔ Epithet و صورتهای مختلف آن مراجعه شود به:
*A Hand Book to Literature*, by C. H. Holman, third edition 1975 P. 201

استعاره قرار گیرد، باز تاحدی به‌این قلمرو نیز مربوط است. دراین بیت، حافظ، دونوع صفت هنری به‌کار برده که دومی مصداق کامل صفت در موضوع بحث ماست و اولی نیز به‌صفت نزدیکتر است تا به استعاره بمعنی معهود آن، اگرچه در تحلیل نهایی نوعی استعاره‌است، بهر حال وقتی حافظ می‌گوید:

«پیر گلرنگ من» اندر حق «ازرق پوشان»
فرصت خبث نداد ارنه حکایت‌ها بود

وی به‌جای اینکه بگوید «شراب»، می‌گوید: «پیر گلرنگ من» و آنها که مقصود او را درنیافته‌اند سعی کرده‌اند داستانهایی بسازند و پیرو مرشدی بنام «گلرنگ» در زندگی حافظ جعل کنند، اما حقیقت قضیه این است که در زبان هنری او، «پیر گلرنگ» همان شراب است که به‌اعتبار کهنگی پیر است و به‌اعتبار سرخی، گلرنگ. او نمی‌گوید «شراب کهنه» می‌گوید «پیر گلرنگ من» و با آوردن این‌صفت Epithet بجای موصوف، زبان شعر خود را تعالی می‌بخشد وکلمات مرده‌را زنده می‌کند، در همین مصراع بجای صوفیان یا اصحاب خانقاه ــ که حافظ آنها را همیشه مسخره می‌کند ــ می‌گوید «ازرق پوشان» و نمی‌گوید صوفیان تا زبان از هنجار مبتذل و عادی و قاموسی خود فراتر رود و از تقابل رنگهای سرخ و کبود درین مصراع که نتیجهٔ حضور دو واژهٔ «گلرنگ» و «ازرق» است، تابلو رنگی عجیب خود را می‌آفریند.

## ز) ترکیبات زبانی:

از عوامل تشخص دادن به‌زبان و به‌قول صورتگرایان روسی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن، یکی هم ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یك ترکیب از قبل آشناست و به‌تعبیر صورتگرایان روس، معتاد با آن اجزاست، اما ترکیب ممکن است به‌گونه‌ای باشد که در خواننده ایجادشگفتی و «آشنائی‌زدایی»[۱۶] کند وحاصل این‌آشنائی‌ــ زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیاء را کشف کنیم و سنگیت سنگ را و درختیت درخت را و گیاهیت گیاه را[۱۷] ما با کلمات «شمع»

16) defamiliarization 17) *Russian Formalist Criticism*, P. 12

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

دولت صحبت این «شمع سعادت‌پرتو»
باز پرسید خدا را که به‌پروانهٔ کیست؟

## ح) آشنائی زدایی در حوزهٔ قاموسی:

یکی از مهمترین عوامل رستاخیز واژه‌ها، جائی است که یك واژه به‌گونه‌ای به‌کار می‌رود که خلاف انتظار خواننده است، مثلاآشنائی و عادت اهل زبان این است که کلمهٔ «زنهار» را با فعل منفی به‌کاربرند و بگویند: «زنهارمرو، زنهار مگو، زنهار مکن‌و...» وقتی‌حافظ‌می‌گوید:

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند
«زنهار» کاسهٔ سرماپرشراب «کن»

خواننده، انتظار فعل منفی دارد، و وقتی با «کن» بجای «مکن» روبرو شد احساس غرابت می‌کند و این نوع دیگری از «آشنائی زدائی» است که در قلمرو مجاز نیست. مثال دیگر: «کژومژ» از اتباع اندوسنت زبان آنها را غیر قابل تفکیك می‌داند ولی وقتی مولانا گفت:

چون کشتی بی‌لنگر «کژ می‌شد» و «مژ می‌شد» با تفکیك آنها، از کلمه نوعی «آشنائی‌زدائی» شده است که عامل رستاخیز واژه‌هاست.

در پایان این یادداشت، تذکر این نکته ضرورت دارد که نویسندهٔ این سطور، جوانب اجتماعی و انسانی شعر را اموری مسلم و مورد قبول همگان می‌داند و به‌همین دلیل به‌این نکات اشارتی نکرد، حتی صورتگرایان روس هم که گاه مورد هجوم جامعه‌گرایان ادبیات می‌شوند، این مسائل را قبول دارند بقول رنه ولك: «روش صورتگرایان به‌هیچ‌وجه منکر ایدئولوژی یا محتوی در هنرها نیست، بلکه همان چیزی را که آنان به‌اصطلاح محتوی می‌خوانند، از جنبه‌های فرم و صورت به‌شمار می‌آورد.»[۱۸]

18) Wellek, René: *Concepts of Criticism, Yale* University Press 1973 P. 66

# فصل دوم

## تعریف وزن:

خواجه نصیرالدین طوسی، در معیارالاشعار، گوید: «امـا وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراك آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آنرا دراین موضع وزن خوانند.»[1] تعریفهای بسیاری دربارهٔ وزن شده است کـه هرکدام مورد انتقاد واقع است و کم و بیش تعریف جامع ومانعی بنظر نمی‌رسد. شاید بهترین تعریف این باشد که بگوییم: وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصـل از ادراك وحدتـی درمیان اجزاء

---

۱) معیارالاشعار، ص ۳

متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد آنرا قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد وزن خوانند»[۲] و دربارهٔ وزن شعر گفته‌اند: تفاوت‌آهنگ نظم و نثر اینست که شعر آهنگهای معینی را درخود گردآوری می‌کند و شکل خاصی ازآنها می‌سازد و باتکرار این آهنگها وزن بوجود می‌آید[۳]. هرچه این تناسب بیشتر باشد وزن خوشاهنگ‌تر و بیشتر احساس می‌شود وناگفته پیداست که ساختمان کلمات هرملتی نوعی وزن برای شعر آنها بوجود می‌آورد که با وزن شعر دیگر ملتها قابل تطبیق نخواهد بود و «اوزان اشعار وایقاعات مستعمل بحسب اختلاف امم مختلف است»[۴] و روی همین نکته است که اعراب چون وزن شعرهای ایران قدیم را احساس نمی‌کرده‌اند آنرا نثر مسجع می‌خوانده‌اند و تمام خسروانیها و سرودهای باربد را به‌عنوان نثر مسجع شناخته‌اند[۵].

البته آنها که دقت و تأملی داشته‌اند متوجه موضوع شده‌اند و آنرا وزن مجازی خوانده‌اند[۶] ولی اینهم تعبیر درستی نیست بعضی تصور کرده‌اند که ایرانیان سخنان غیرمنظوم را باموسیقی تطبیق می‌دهند یعنی کلمات را می‌کشند تا با آهنگ تطبیق کند از جمله جاحظ که معتقد بود: «عرب آهنگهای موزون را براشعار موزون تطبیق می‌دهند و عجم (بیشتر نظرش به‌ایرانیان است) کلمات را می‌کشند و کوتاه و بلند می‌کنند تا با آهنگ تطبیق کند بنابراین چیز ناموزونی رابرچیزی موزون قرار می‌دهند»[۷] البته یك خصوصیت در وزن شعر عربی هست و آن مسئلهٔ یکنواخت بودن وزن شعر است که به‌نظر می‌رسد وزن درست‌تر و کاملتری دارد و این ویژگی وزن شعر عرب بگفتهٔ محققان امروز

---

۲) **وزن شعر**، دکتر خانلری، ص ۱۰

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

۴) **معیارالاشعار**، خواجه‌نصیر طوسی، ص ۴

۵) فرهنگهای فارسی عموماً ذیل خسروانی و باربد و رك: شفیعی‌کدکنی: **کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی یکی از خسروانیهای باربد**، مجلهٔ آرش، شماره ۶

۶) **معیارالاشعار**، ص ۵ـ۴ دیده شود

۷) **العمده**، ابن‌رشیق قیروانی، ج۲ ص ۳۱۴ و نیز رك: **الصناعتین**، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۸

زاییدهٔ محیط جغرافیایی و زندگی طبیعی در صحرا است که از احساس دایرهٔ افق صحرا بوجود می‌آید و از آن نظر است که ابعاد این دایرهٔ گسترده نسبت باو درهمه‌جا یکسان است۸.

## منشاء وزن:

بعضی وزن‌را نتیجهٔ کار می‌دانند. دالامبر۹ در قرن هیجده‌گفته بودکه «مفهوم وزن از ضربه‌های متوازن پتکهای کارگران بدست آمده است نه از آواز پرندگان»۱۰ بوشر همین نظر را طرح کرده و گفته است: کار بویژه کار دسته‌جمعی منتهی بتوازن وریتم میشود. بعضی از توجه به آوازهای متوازن کار پاروزنان قایقها در جوامع ابتدایی این معنی را تأیید کرده‌اند۱۱.

آنچه مسلم است اینست‌که باید گفته شود احساس وزن ومنشاء این احساس در میان ملل مختلف ممکن است سرچشمه‌های گوناگون داشته باشد چنانکه کلمان‌هوار، منشاء وزن شعر عربی را آهنگ پای شتران که در صحرا گام می‌زنند می‌داند۱۲.

## اهمیت وزن از نظر اقوام ابتدایی:

در اقوام ابتدایی که اهل خواندن ونوشتن نیستند مسألهٔ نیازمندی بوزن بیشتر محسوس است و این خصوصیت را در زبان عرب جاهلی بخوبی می‌توانیم بررسی کنیم علتش هم چنانکه گفتیم اینست که: ادب جاهلی در محیطی بوجود آمده و رشد کرده که خواندن ونوشتن وجود نداشته است و شعر در طول این مدت جز صورت صوتی هیچ چیز نداشته و به‌صورت اصوات وآهنگهایی زبان به‌زبان می‌گشته۱۳ واین امر بالطبع

---

۸) **الاسس‌الجمالیة فی‌النقدالعربی**، عزالدین اسماعیل، ص ۲۷۰

9) Delambert

۱۰) **شناخت زیبایی**، فیلیسین‌شاله، ص ۶۰ـ۵۹

۱۱) **همان کتاب**، همان صفحه

۱۲) **الاسس‌الجمالیه**، ص ۳۲۶ نقل از: Huart, Cl: *Literature Arab* P. 4

۱۳) **دلالةالالفاظ**، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۲

باعث آن شده است که عرب بوزن توجه زیادی پیدا کرده است و عالیترین مراحل موسیقی را اوزان و قوافی شعر شناخته است.

اهمیت موزیکی زبان عرب را هیچیك از محققین نتوانسته‌اند بخصوصیتی مستند کنند و اخیراً یکی از محققان عرب دراین‌باره بحث جامع و کاملی دارد که راز این موضوع را می‌گشاید و اساس این خصوصیت زبان عرب را چنانکه یاد کردیم درامی بودن مردم‌عرب می‌داند زیرا ادب ایشان ادبیست که از راه گوش فقط منتقل می‌شود نه از راه چشم و وقتی‌که مردم بگوش خود دراین موضوعات اعتماد کردند گوشها ورزیدگی زیادی در کار شناخت فرق اصوات دقیق پیدا کرده برای ایقاعهای لطیف آماده می‌شود و همانطور که گوشها آماده شد زبانها نیز آماده می‌شود و از این رهگذر بنوعی از موسیقی و غنا نزدیك می‌شود[۱۴] تأثیر موسیقی جاهلی واین خصوصیت زبان عرب در طول زمان ادامه پیدا کرد حتی در دورانی‌که جاهلیت دیگر وجود نداشت واین بدان‌جهت بود که ادیبان عرب همواره شعر جاهلی را بعنوان سرمشق پیش‌چشم می‌داشتند. واین خصوصیت نه‌تنها درموسیقی خارجی شعر عرب مؤثر افتاده است بلکه در کلمات این زبان نیز خصوصیت موزیکی عجیبی وجود دارد و جناسهای بسیار دراین زبان می‌توان ساخت که شاید در هیچ زبانی دیگر این قدرت وجود نداشته باشد اگرچه بعضی کوشیده‌اندکه توجه عرب را بجناس متأثر از نظرهای ارسطو در فن شعر بدانند اما این سخن درست نمی‌نماید[۱۵]. بخصوص که می‌بینیم زبان عرب از نظر طبیعی برای پذیرش این مسایل از هرزبان دیگری آماده‌تر است وشاعران عرب از قدیم به‌این موسیقی کلمات توجه بسیاری داشته‌اند مثلا اعشی در این بیت مسئلهٔ جناس را بمرزی رسانده است که بعضی اهل ادب‌آنرا جنون شمرده‌اند:

وقد غدوت الی الحانوت یتبعنی

---

۱۴) **دلالة‌الالفاظ**، ص ۲ـ۱۹۱ که در این‌باره بحثی مشبع و بسیار خوب دارد.

۱۵) **فن‌الجناس**، علی‌الجندی، ص ۱۷

شاوشلول مشل شلشل شول[۱۶]

و می‌گویند شخصی این قصیده را برعلی‌بن‌سلیمان نحوی خواند وهنگامی که بدین بیت رسید او گفت: بخدا سوگند که این مرد دیوانه شده است.

چنانکه دیدیم امی بودن عرب باعث شده‌است که به‌جنبهٔ صوتی کلمات که در سپردن بحافظه کمك می‌کند بیشتر از هر چیز توجه کنند و حتی در نثرشان نیز این خصوصیت را رعایت کنند[۱۷] شاید علت این‌که در دورهٔ اسلامی اکثر ناقدان طرفدار لفظ‌اند وخود از راز این عقیده آگاه نیستند و به‌درستی نمی‌توانند از آن‌دفاع کنند همین موضوع‌باشد[۱۸] اصولا شعر عرب جز برای تغنی بوجود نیامده سپس این تغنی بانشاء و خواندن بدون آواز تبدیل شده و بعد از مراحلی بقرائت آرام یا صامت که امروز ما در کتابت با آن روبرو هستیم تبدیل شده و این سیر طبیعی را در شعر یونان نیز می‌توان مشاهده کرد[۱۹].

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

**پیوند شعر و موسیقی:**

هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی‌بهره باشد پس باید بپذیریم که موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است. عواملی که آدمی را بجستجوی موسیقی می‌کشانده است همان کششهایی است کـه او را وادار بگفتن شعر می‌کرده است و پیوند ایندو سخت استوار است زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌ها است و غنا موسیقی الحان و آهنگها و بیهوده نیست اگر ارسطو شعر را زاییدهٔ دو نیرو می‌داند که یکی غریزهٔ تقلید است ودیگری خاصیت درك وزن وآهنگ[۲۰] گرچه آدمی به‌نثر نیز می‌تواند تغنی کند اما هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که غنای او

۱۶) **الموازنة بین‌ابی‌تمام‌والبحتری**، آمدی، ص ۲۵۳

۱۷) بمبحث سجع در همین رساله رجوع شود.

۱۸) **دلالة‌الالفاظ**، دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۶ ببعد

۱۹) دکتر مندور، در مجلهٔ کلیة‌الاداب: **الشعرالعربی‌وزنه** ص ۱۳۴

۲۰) **هنر شاعری، بوطیقا**، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، ص ۵۵ـ۵۴

با نش باشد زیرا جمع میان شعر وموسیقی جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.

می‌توان تصور کرد که در آغاز ایندو جدا از یکدیگر رشد کرده و سپس بیکدیگر پیوسته‌اند اما بهتر و درست‌تر اینستکه بگوییم درآغاز با هم بودند و سپس از یکدیگر جدا شدند[۲۱] بنظر می‌آید که در آغاز اصواتی آهنگدار بوده‌است ولی معنییی نداشته بعد انسان کوشیده است که جای آنها را با کلمات مفهوم ودارای معانی پرکند و ازین رهگذر شعر بوجود آمد و چون نمی‌شد کلمات را چنانکه هستند در تمام موارد با آهنگ تطبیق داد بعضی از ضرورتهای شعری بوجود آمد و یا ناگزیر شدند که در وزنها تصرفی ایجاد کنند که منشاء بوجود آمدن زحافها شد[۲۲] پس از آنکه بشر از دورهٔ ابتدایی و سادگی به تمدن رسید و مظاهر زندگی دگرگون شد در شعر هم تأثیر کرد. واین تحولات روی داد:

۱ــ شعر فنی شد خاص عده‌ای، واصولی را پذیرفت.

۲ــ سپس که فنی جداگانه شد از موسیقی نیز جدا شد و خود بخود چیزی بود مستقل و موضوع تغنی به‌شعر در حقیقت آمیزش دوهنر بود.

۳ــ پس از این جدایی شاعران کوشیدند که شعر موسیقی خاص خود را داشته باشد. یعنی کلمات به‌جای خود بنشینند بی‌آنکه از آلات موسیقی کمك بگیرند.

۴ــ شعرا راههای دیگری را در پیش گرفتند و علاوه برسرودن شعرهای غنایی و لیریك ــ که قدیمترین انواع شعر است ــ اشعاری در حکمت و هزل و وصف و فلسفه بوجود آوردند[۲۳].

و این مسأله‌ی آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین خاص هیچ ملتی نیست در یونان و عرب و....[۲۴] و حتی در همین

۲۱) **التوجیه الادبی**، دکتر طه‌حسین و دیگران، ص ۱۲۸
۲۲) **اصول‌النقدالادبی**، احمدالشایب، ص ۳۲۰
۲۳) **التوجیه‌الادبی**، طه‌حسین و دیگران، ص ۳۰ـ۱۲۹
۲۴) **الفن و مذاهبه فی‌الشعرالعربی**، دکتر شوقی ضیف، ص ۴۰

روزگاران اخیر هم که توجه شود می‌بینیم بسیاری از نوازندگان دوره گرد خودسرایندگانی نیز هستند اصولا شعر برای این بوجود آمده که با آن تغنی شود از این نظر در زبانهای یونانی و لاتین می‌گویند: «شعر تغنی کرد» و نمی‌گویند نظم کرد و عرب نیز می‌گوید: انشد شعراً یعنی شعری تغنی کرد و سرود۲۵ در فارسی هم شعر سرودن اصطلاح است اعشی شاعر نابینای عرب را نیز صناجةالعرب می‌گفتند زیرا که شعر می‌سرود و خود تغنی می‌کرد و می‌بینیم که شعرا در دورهٔ اسلامی کسانی را استخدام می‌کردند که شعرهاشان را در دربار شاهان‌و خلفا با آواز بخوانند و از دلایل این موضوع یعنی پیوستگی شعر و موسیقی یکی این بیت حسان‌بن‌ثابت است:

تغن فی کل شعرانت قائله
ان الغناء لهذا الشعر مضمار

و معتقد است که شعر را باید با موسیقی سنجید تا نیك وبدش آشکار شود۲۶ در زبان انگلیسی نیز کلمهٔ Bard به‌معنی شاعر متغنی است یعنی‌کسی که می‌گوید و تغنی می‌کند ومعمولا یکی از آلات موسیقی‌رانیز به‌همراه دارد و شعر خود را به‌همراه آن می‌نوازد از جمله اجتماعاتی که در اروپای قرون وسطی خود شعر می‌سرودند و خود تغنی می‌کردند آنهایی هستند که به‌تروبادورها Troubadours معروف‌اند و نیز آنها که به Minnesinger شهرت یافته‌اند۲۷ و از همین پیوستگی تاریخی شعر و موسیقی است که بعضی معتقدند شاید بحور عروضی یادگار باقیماندهٔ الحان معروفی باشد از روزگاری که شعر و موسیقی با یکدیگر پیوند داشته‌اند زیرا صاحب اغانی از ابوالنضیر نقل می‌کند که غنای عربی برتقطیع عروضی استوار است ۲۸ واگر این عقیده را بپذیریم شاید بتوان گفت اختلاف وزن شعری ایران قدیم و وزن شعر عرب در اختلاف موسیقی این دو قوم بوده است پیشتر از آنکه عرب موسیقی ایرانی را

۲۵) تاریخ آداب‌اللغةالعربیه، جرجی‌زیدان، ج اول، ص ۶۴
۲۶) النقدالادبی، احمد امین، ص ۲۵۸
۲۷) التوجیه‌الادبی، ص ۱۲۹
۲۸) فن‌التوشیح، مصطفی عوض‌الکریم، ص ۷۴

بیاموزد، یعنی در دوران ابتدایی زندگی عرب صحرایی که‌موسیقی اصلی بیابان را داشته و از موسیقی ایران آگاه نبوده است. بگذریم از طبیعت ساختمان دو زبان که خود عاملی جداگانه است.

شعر و موسیقی جهات اشتراکی نیز دارند زیرا هردو به‌منظور ایجاد حالتی به‌کار می‌روند نه به‌خاطر اثبات امری یا تصویر منظری خارجی با قطع نظر از تأثیری که ممکن است وصف منظره در بیننده پدید آورد. مایهٔ کار نیز در هردو صوت است یکی‌صوتهای موسیقی‌که به‌حسب نسبت زیر و بمی نغمه را و به‌حسب وقوع درزمانهای متساوی ضرب وزن را ایجاد می‌کند جای دیگر صوتهای ملفوظ که ترتیب آنها بحسب دلالت، صوتهای گوناگون بذهن القا می‌کند و تنظیم آن صوتها به‌حسب آهنگ و وزن نشاط و شوقی در شنونده برمی‌انگیزد که صورتهای ذهنی را جان و جنبشی می‌بخشد و از آن حالتی در نفس پدید می‌آورد[۲۹] و این خوشاهنگی تعبیر از احساسات شاعرانه در تأثیر آنها نقش عمده‌ای دارد و نه‌تنها بحر و وزن شعر است که این جنبش روحی را در آدمی برمی‌انگیزد بلکه ایقاعهای صوتی یعنی موسیقی داخلی شعر نیز چنین تأثیر عظیمی دارد و در حقیقت می‌توان گفت که ایقاع جزئی از دلالت تعبیر است چنانکه در ذات لغت دلالت معنوی وجود دارد[۳۰] دربارهٔ تأثیر وزن در شعر سخنهای بسیار گفته‌اند و بطورکلی می‌توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است مهمترین عامل و موثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخییل یا تهییج عواطف بدون وزن‌کمتر اتفاق می‌افتد واصولا توقعی که آدمی از یك شعر دارد اینست که بتواند آنرا زمزمه کند و علت این که یك شعر را بیش از یك قطعه نثر آدمی می‌خواند همین شوق بزمزمه و آوازخوانی است که در ذات آدمی نهفته است. گرچه مسألهٔ تخییل را از وزن جدا کرده‌اند[۳۱] اما هرگز نمی‌توان پیوند ایندو را بایکدیگر نادیده گرفت و ابن‌سینا نیز عوامل محاکات و تخییل را بدین‌گونه بیان می‌کند:

---

۲۹) دکتر خانلری، **شاعری**، سخن شمارهٔ ۱ سال ۵ ص ۵

۳۰) سیدقطب، **النقدالادبی اصوله ومناهجه** ص ۵۶

۳۱) خواجه‌نصیرالدین طوسی، **معیارالاشعار**، ص ۴ـ۵

۱ــ به‌لحنی که بدان نغمه‌سرایی می‌شود، زیرا لحن در نفس تأثیر بسزایی دارد و هرغرضی را با لحنی که خاص آنست باید بیان کرد.
۲ــ دیگر به‌نفس کلام در صورتی که مخیل باشد و محاکات کند.
۳ــ بوزن، وزنهایی هست سبك و وزنهایی دیگر سنگین و باوقار و گاه باشد که این سه در یك اثر جمع شوند[۳۲].

همین را خواجه نصیر نیز در اساس‌الاقتباس بی‌هیچ‌کم و کاستی آورده است و ترجمه‌گونه‌ایست از عبارات ابن‌سینا[۳۳] نیازمند به‌توضیح نیست که وزن در شعر جنبهٔ تزیینی ندارد بلکه یك پدیدهٔ طبیعی است برای تصویر عواطف که به‌هیچ روی نمی‌توان از آن چشم پوشید. علتش همچنانکه دیدیم اینست که عاطفه یك نیروی وجدانی است و آثاری نیز در جسم آدمی دارد که در وی به‌هنگام خشم و شادی و اندوه آشکار می‌شود. در هرحالتی تپش قلب و نبضش بگونه‌ایست و نفس کشیدنش بطرزی و این کارها خود نمودار انفعالی است در روح.

پس هرگاه بخواهیم که حالات را با کمك واژه‌ها نشان بدهیم ناگزیر کلمات به‌شکلهایی تقسیم خواهد شد و هرقسمتی وزنی بخود می‌گیرد و از این رهگذر است که بحرهای شعر بوجود می‌آید و اگر به زبان نثر ادا کنیم ضعف آن احساس می‌شود و برای همین است که شعر را نمی‌توان به‌نثر درآورد[۳۴] و اصولا وزن فضیلت شعر است و در اثر همین وزن است که صاحبان قریحه و ذوق چنان از خود بیخود می‌شوند. و این آهنگها جز در سخن منظوم بوجود نمی‌آید.

ابوهلال عسکری همین مطلب را گفته و سپس شعرهای ایرانی قدیم را ازین قاعدهٔ کلی استثنا می‌کند و می‌گوید وزن ایشان برنثرها تطبیق داده می‌شده و الحانشان منظوم بوده و کلامشان منثور و چنانکه دیدیم این ناقد عرب نیز مانند جاحظ وزن شعر قدیم ایرانی را

---

۳۲) ابن‌سینا، شفا، منقول در **ترجمهٔ فن‌الشعر ارسطو**، توسط دکتر عبدالرحمن بدوی ص ۱۶۸
۳۳) خواجه‌نصیرالدین طوسی، **اساس‌الاقتباس**، ص ۵۹۲
۳۴) احمدالشایب، **اصول‌النقدالادبی**، ص ۳۰۰

درنیافته بوده است[۳۵] و حتی بعضی مانند ابواسحق زجاج معتقد بودند که هرملتی باید بوزن عرب شعر بگوید اگر نه شعر نخواهد بود[۳۶].

رویهمرفته می‌توانیم تأثیرات وزن را دراین اصول خلاصه کنیم:

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

شاید رقص قدیمترین زبانی باشدکه بشر برای تعبیر ازانفعالات نفسانی خود بکار گرفته.

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

۲ــ میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

۳ــ به‌کلمات خاص هرشعر تأکید می‌بخشد[۳۷] و امتیازی ازنظر کشش کلمات ایجاد می‌کند.

این اصول است که باعث شده وزن بعنوان مهمترین عامل شعر معرفی شود و می‌بینیم که اکثر کتابهای مقدس نیز دارای آهنگ و موسیقی خاص‌اند و این موضوع بخوبی نشان می‌دهد که انسان در برابر موزونیت چه تأثراتی دارد و بیهوده نیست اگر «عامهٔ منکران نبوت را طعن در کتابهای منزل‌وانبیاء مرسل جز بواسطهٔ نظم سخن نیفتاده است»[۳۸].

در دنبالهٔ این گفتار یادآوری این نکته بجاست که وزن یك شعر از نظرگاه شاعر، انتخابی و اختیاری نیست و شاعر وزن را بطور

---

۳۵) ابوهلال عسکری، **الصناعتین**، ص ۱۳۸

۳۶) سکاکی، **مفتاح‌العلوم**، ص ۲۹۵

37) N.C. Satagebery: *Poetery as Experience*, P. 146

۳۸) **المعجم**، شمس قیس رازی، ص ۲۰۰

طبیعی از نفس موضوع الهام می‌گیرد و هنگامی که موضوع بخاطرش می‌رسد وزن نیز همراه آن هست در این‌باره گفته‌اند که: طبیعت‌بخودی خود وزن را تعیین می‌کند[۳۹] و گوته می‌گفت: وزن همانطور که هست بطور ناخودآگاه از حالت شاعرمایه می‌گیرد اگر شاعر در حال سرودن شعر دربارهٔ وزن بیندیشد دیوانگی است و هیچ اثر ارجمندی خلق نخواهد کرد[۴۰] و نزدیک بهمین سخن است گفتهٔ الکساندرپوپ Alexander Pope آنجا که می‌گوید آهنگها باید همچون طنین احساسات جلوه کنند[۴۱] یعنی نفس آهنگ که شاعر باخود زمزمه می‌کند نمایشگر فراز و فرودهای روحی او باشد و در این کار اختیاری از خود نداشته باشد. بنابراین بیجا نخواهد بود اگر شعر بی‌وزن را مانند بسیاری از ناقدان ادب شعر ندانیم چنانکه آندره موروا می‌گوید: من شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی‌بینم که بیهوده بریده بریده شده است[۴۲] و ورلن در شعر بیش از هرعنصر دیگری وزن را مؤثر می‌دانست[۴۳] و این پیوند بحدی استوار است که جای عنصر خیال را می‌گیرد یعنی در مبحث پیوستگی شعر با هنرهای دیگر دسته‌ای معتقدند که شعر بنقاشی و تصویرگری نزدیکتر است و عدهٔ بیشتری می‌گویند پیوند با موسیقی از پیوند با نقاشی بیشتر است بخصوص در شعرهای غنایی ولیریک[۴۴] ونیمارابطهٔ موسیقی (وزن) و شعر را بحدی می‌دانست که می‌گفت: شعر بیوزن شباهت بانسان برهنه و عریان دارد[۴۵].

پیش از آنکه دربارهٔ رابطهٔ قافیه با موسیقی سخن بگوییم از یادآوری این نکته ناگزیریم که موسیقی و آهنگ شعر چنانکه پیش از

---

۳۹) **الاسس‌الجمالیه**، ص ۲۲۹

40) *Writers on Writing*, P. 38

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

۴۲) «**من از شعر آزاد سردرنمیاورم**»، آندره‌موروا (ترجمهٔ دکتر زهرا خانلری) در مجلهٔ سخن، دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم.

۴۳) **شناخت زیبایی**، فیلیسین‌شاله، ص ۸۳

۴۴) **النقدالادبی**، احمد امین، ص ۷۱

۴۵) **نیما، زندگی و آثار او**، دکتر جنتی عطایی، ص ۱۲

این اشارت رفت محدود بقالب عروضی و بحر شعر نیست بلکه درنوع پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاعهای شعر موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌شود که کم از موسیقی وزن شعر نیست. زیـرا شعر دو موسیقی دارد:

۱ــ موسیقی خارجی که همان وزن عروضی است براساس کشش هجاها و تکیه‌ها.

۲ــ موسیقی داخلی که عبارتست از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هرحرفی در مجاورت با حرف دیگر.

وزن، موسیقی خارجی شعر را ایجاد می‌کند و ایقاعهای کلمات موسیقی داخلی آنرا[۴۶] البته موسیقی داخلی را با موازیـن عروضی نمی‌توان سنجید و همان است که استاد لامبورن Lamborn می‌گویـد: موسیقی داخلی که در شعر پیدا می‌شود از وزن و نظم وسیعتر است[۴۷] و چه‌بسا شعرهایی که از نظر نت موسیقی مساوی هستند و از نظر موسیقی صوتی و داخلی متفاوت و حتی هربیت از یك شعر ممکن است موسیقی خاصی داشته باشد که با موسیقی داخلی بیت دیگر متفاوت باشد[۴۸].

قافیه نیز گوشه‌ای از موسیقی شعر است. درکنار موسیقی وزن و موسیقی داخلی کلمات، موسیقی قافیه نیزقابل بررسی و تحقیق‌است. و یکی از مهمترین عوامل اهمیت قافیه جنبهٔ موزیکی آنست. در حقیقت قافیه همان وزن است و یا بهتر بگوییم مکمل وزن است زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یك‌قسمت و شروع‌قسمت دیگری را نشان می‌دهد.

از گوشه و کنار تعبیرات قدما دربارهٔ وزن این نکته به‌چشم می‌خورد که قافیه را جزیی از وزن بشمار می‌آورده‌اند ازجمله درتعبیر ابن‌رشیق که می‌گوید:

«وزن بزرگترین رکنهای تعریف شعر است و آن مشتمل برقافیه

---

۴۶) **النقدالادبی اصوله و مناهجه**، سید قطب، ص ۶۹

۴۷) دکتر شوقی ضیف، **الفن و مذاهبه فی‌الشعرالعربی**، ص ۷۳

۴۸) **همان‌جا**

نیز هست و آنرا بدنبال خـود می‌کشاند بضرورت»[۴۹] دربـارهٔ تأثیر موسیقی قافیه در فصلهای آینده بشرح‌تر گفتگو خواهیم کرد و بعضی از ناقدان معاصر نیز گفته‌اند که: «مطالعه در بنیاد فیزیکی‌قافیه بطور دقیقی نشان می‌دهد که قافیه یکی از عناصر وزن است»[۵۰] و حتی این پیوستگی را بتقریبی با دستگاه مولد صوت در آهنگهای موسیقی تطبیق داده و معتقدند که اگر یك نغمه موسیقی را در دو آلت موسیقی‌بنوازیم دونغمه ازنظر صوتی باهم اختلاف خواهند داشت یا دست‌کم هرکدام طعم خاص خود را داراست این خصوصیت را در شعر قافیه بعهده دارد زیرا می‌بینیم که دو قصیده در یك موضوع و یك وزن که با دو قافیه سروده شده‌اند تأثیرشان مختلف است[۵۱]. و بعضی از محققان آمریکایی کوشیده‌اند که شعر را گونه‌ای از موسیقی بشمار آورند نتیجهٔ تحقیق ایشان اینست که قافیه در ساختمان یك شعر همان نقش را بازی می‌کند که کلید Key یا «تنالیتی» و مایه Tonality در ترکیب موسیقی[۵۲] در این‌باره دکتر شوقی ضیف‌نظری دارد که شایسته است هم‌اکنون آنرا یادآور شویم او می‌گوید: قافیه باقیماندهٔ نواختن آلات موسیقی است و درگوش یادآور کف‌زدنها و طبلها و دفهاست. نشانه‌های دیگری هم از این پیوند احساس می‌کنیم که تصریع (نوعی تجدید مطلع)هاست. مثلا در قصیدهٔ امرءالقیس در چندجا تجدید مطلع شده است و مثل اینست که شاعر از تغنی قطعه‌ای به‌قطعهٔ دیگر می‌گراید. حتی تقطیعهای صوتی مثل:

مکـــر مفـــر مقبل مدبـــر معـــا
کجلمود صخر حطـه‌السیل من عل

و نیز قافیه‌های داخلی نموداری از این پیوند و علاقه است[۵۳].

---

۴۹) ابن‌رشیق، **العمده**، ج ۱، ص ۱۳۴

50) Babette Deutsch: *Poetry Hand Book*, P. 117

۵۱)**النقدالادبی**، احمدامین، ص ۳ـ۷۲

52) *Dictionary of world Literary Terms*, P. 395

۵۳) **الفن و مذاهبه فی‌الشعرالعربی**، دکتر شوقی ضیف، ص ۸ـ۴۷

۱

# فصل سوم

در این بحث فقط به‌آوردن نظرهای ادیبان ایرانی وعرب دربارهٔ قافیه می‌پردازیم و چنانکه خواهیم دید با آنکه قافیه از نظر مفهوم خارجی یك چیز است و کاملا مشخص و هرکسی از نظر مصداقی آنرا بروشنی ادراك می‌کند و باز میشناسد نظر اهل ادب در تعریف آن اختلاف بسیار دارد. صاحب‌المعجم می‌گوید: قافیت بعضی از کلمهٔ آخرین بیت باشد بشرط آنکه کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود پس اگر متکرر شود آنرا ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد[۱].

از این‌تعریف او چنین‌استفاده می‌شودکه هرچه قبل‌از ردیف بود

---

۱) المعجم، ص ۲۰۲

قافیه است خواه مشابهت در بعضی از حروف آخر در آن باشد و خواه نباشد مثلا تکرار قافیه را با این حساب می‌توان در شمار ردیف آورد چرا که وی مقید نشده است به‌اینکه اگر تکرار شد باید حروف قبل‌از آن کلمهٔ مکرر با یکدیگر شباهت داشته باشند.

خواجه نصیرالدین طوسی گوید: اما قافیه تشابه اواخر ادوار باشد و مراد از تشابه اینجا اتحاد حروف خاتمه است باختلاف کلمات مقاطع یا آنچه در حکم مقاطع باشد چنانکه در ابیات مردف باشد در لفظ یا در معنی و مراد از دورها اینجا یا مصرعهاست که قافیه در آن اعتبار کنند ــ چنانکه در مثنوی ــ یا در بیت‌هـای تمام چنانکه در قطعه‌ها و قصیده‌ها. و باشد که هم در بعضی مصرعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها. و باشد که در دورها ــ که اجزای یك‌بیت باشد ــ اعتبارکنند مانند مسمطات چهارخانه وغیرآن[۲].

سپهر کاشانی توضیحی دربارهٔ تشابه می‌دهد که دیگران کمتر بدان توجه کرده‌اند آنجا که می‌گوید بدانکه در قافیه آنچه بدان تکلم کنند و تلفظ نمایند مناط است نه آنچه کتابت فرمایند زیراکه بسیار حروف نگاشته آید و برآن تکلم نکنند و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند در هردو صورت آنچه بدان تکلم شود مناط است و قافیه از آن پدید آید[۳].

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

البته تعریفهای مجملتری هم شده است از قبیل اینکـه قافیه: کلمه‌ای است که در آخر شعر واقع شود و برآن شعر تمام گردد[۵] یا:

---

۲) **معیارالاشعار**، ص ۶ـ۵

۳) **براهین‌العجم**، سپهر کاشانی، چاپ سنگی تهران، بدون صفحه، مقدمه، فصل اول

۴) **عروض همایون**، چاپ ادیب هروی، ص ۸۶

۵) **درهٔ نجفی**، نجفقلی‌میرزا، ص ۶۴ چاپ بمبئی، ۱۹۱۵

مقفی آنست‌که خواتیم اقوال متشابه‌باشد بروجهی‌که مصطلح است۶ و بسیاری تعریفهای دیگر ازین دست که همه از نظر کلی درست بنظر میرسد. ولی مواردی میتوان یافت که تعریفها شامل آن میشود اما قافیه نیست زیرا شرایط لازم را در ضمن تعریف نیاورده‌اند. مثلا ایـن تعریف که یکی از معاصران کرده است: قافیه عبارتست از تکرارحرف واحد در محل خاصی از آخر شعر۷.

بعضی تعریف قافیه را وسعت داده‌اند بحدیکه بهرچیزی که در دایرهٔ مفهومی‌شکل قرارگرفته باشد تطبیق میکند واین‌بیشتر بتأثیر از ادیبان عرب است که مجازهای زبان عرب را نیز در مرز اصطلاحات ادبی داخل کرده‌اند و پس از این خواهیم دید از جمله صاحب عروض همایون که می‌گوید: بعضی تمام کلمهٔ آخر را قافیه می‌گویند و بعضی دو کلمه آخر بیت را و بعضی مصراع آخر را و بعضی تمام بیت* را و بعضی تمام قصیده را و بعضی حرف روی را و همه بمجاز قافیه است به‌اعتبار آنکه قافیه در اینهاست۸ و خواجه نصیر نیز می‌نویسد: قافیه اسمی بود که برهمهٔ قصیده یا برتمامی یك‌یك بیت از قصیده اطلاق کنند و آن بطریق توسع و مجاز باشد. و باشد که کلمات متشابه را که در اواخر ابیات باشند قوافی خوانند و آن از جهت اشتمال آن کلمات برقافیه باشد که یك حرف را ــ که اصل قافیه بود و آنرا حرف روی خوانند چنانچه بعداز این گفته شود ــ قافیه خوانند۹.

در عربی نیز تعریفها همه در همین حدود است و اغلب ادیبان

۶) **اساس‌الاقتباس**، خواجه‌نصیر طوسی، ص ۵۸۷

۷) دکتر خانلری، **نغمهٔ حروف** در مجلهٔ سخن شمارهٔ ۸ سال پنجم ۱۳۳۳ ص ۵۷۷

* روی عمربن‌الشرید عن ابیه انه قال: استنشدنی رسول‌الله صلعم: هل تروی‌من شعر امیةبن ابی‌الصلت شیئاً فانشدته مأة قافیه‌کلما مررت علی‌بیت، قال: «هیه... صد بیت روایت کردم و اندر آخر هربیتی‌کی‌گفتمی، می‌گفتی: هیه، یعنی دیگری بگوی.» **کشف‌المحجوب هجویری** ۵۱۸ ودرین روایت قافیه برابر بیت به‌کار رفته است.

۸) **عروض همایون**، ص ۸۶

۹) **معیارالاشعار**، خواجه‌نصیرالدین طوسی، ص ۱۶۵ـ۱۶۶

فارسی زبان تعریفهای عرب را پیش چشم داشته‌اند دسوقی گوید: قافیه در شعر لفظی است که بیت بدان ختم می‌شود. یا خود آن کلمه یا حرف آخر آن یا غیراز اینها که مثلا بگوییم از نخستین محرك قبل‌از دو ساکن تا پایان. و در این‌باره نظرها مختلف است[۱۰]

و صاحب‌بن عباد می‌گوید: بعضی گفته‌اند قافیه همان حرف روی است و بعضی گفته‌اند کلمهٔ آخر بیت است و بعضی گفته‌اند آخرین ساکنی است که در بیت وجود دارد تا اولین ساکنی که با یك حرکت در ماقبلش با آن تلاقی می‌کند و بعضی قصیده را قافیه می‌خوانند و بعضی بیت را[۱۱].

در تعریف ابن‌رشد نوعی تازگی دیده می‌شود: قافیه در نزد عرب هماهنگی‌یی است در مقدار و در بعضی از الفاظ و این هماهنگی گاه در یك حرف است که همان حرف آخرین است و یا در دو حرف و همان است که متأخران آنرا «لزوم» می‌خوانند[۱۲].

دربارهٔ رابطهٔ مفهوم لغوی قافیه با جنبهٔ اصطلاحی آن نیز در عرب بحثهاست بعضی میگویند: قافیه را از آن سبب قافیه خوانده‌اند که در پی‌هربیتی میآید و عده‌ای میگویند از این نظر است که درپی مشابه‌های خود می‌آید ولی ابن‌رشیق میگوید من آن نظر نخستین را میپسندم زیرا اگر این گفتهٔ اخیر درست باشد جایز نیست که آخر بیت اولی هرقصیده را قافیه بخوانیم زیرا او در پی چیزی نیامده است ولی اگر بگوییم در پی بیت می‌آید صحیح خواهد بود[۱۳] بعضی هم گفته‌اند: قافیه بمعنی مقفوه است مثل ماءدافق بمعنی مدفوق و عیشة راضیة، بمعنی مرضیه و مثل اینست که شاعر در پی آن میرود و ابن‌رشیق این گفته را نیز درست میشمارد[۱۴].

در فارسی نیز کلمهٔ پساوند را با همین معانی که دربارهٔ قافیه

---

۱۰) دسوقی، **شروح‌التلخیص**، چاپ مصر، ج ۴ ص ۴۴۵

۱۱) صاحب‌بن عباد، **الاقناع فی‌العروض وتخریج القوافی**، بغداد ۱۹۶۰ ص ۸۳

۱۲) **فن‌الشعر**، ارسطو، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، ص ۲۴۱

۱۳) و ۱۴) ابن‌رشیق قیروانی، **العمده**، ج اول، ص ۱۵۴

از نظر لغوی گفته شد میتوان تطبیق داد.

## قافیه از نظر ادیبان و ناقدان فرنگی:

همانطور که نظرگاه شرق با غرب در بسیاری از مفاهیم ادبی و اجتماعی متفاوت است در این مسألهٔ نیز زاویهٔ توجه دو جانب متفاوت مینماید و ما اینك ببررسی تعریف قافیه از نظر ناقدان فرنگی میپردازیم تا پس از آن دربارهٔ تعریفهای شرقی و غربی آن سخنی بگوییم. بعضی نوشته‌اند که: «قافیه بازگشت و تکراریست در صداهای مشابه پایان دو مصراع یا چند مصراع»[۱۵] و بعضی نوشته‌اند: قافیه وحدت و تشابهی است میان دو یا چند کلمه از مصوتهای کشیده یا صداهایی دیگر[۱۶] و نیز گفته‌اند: قافیه مطابقت صداهای پایان مصراعهاست و همچنین گفته‌اند: تکرار صداهای بسیار مشابه یا یکنواخت است که با فواصل معینی منظم شده‌اند و همچنین گفته‌اند قافیه طرحی است که بوسیلهٔ آن کلمات پایان دوتکه بیکدیگر شباهت پیدا می‌کنند و گفته‌اند که قافیه: بازگشت صداهای مشابه است و Schutze چنین تعریف کرده است که: قافیه صداهای مشابه دو هجای آخر است در پایان دو شعر، و Edwin Guest گفته است که قافیه توافقی است که بین دوهجا موجود است و صداهای مشابهی را دربردارد[۱۷].

بعضی دیگر گفته‌اند: قافیه‌تشخص صداهاست درپایان مصارع[۱۸] و بعضی دیگر قافیه را چنین تعریف کرده‌اند که قافیه عبارتست از تکرار صداهای مشابه با مصوتها یا صامتها یا ترکیب مصوتها و صامتها در یك یا چندهجا که معمولا با تکیه و فشار ادا می‌شود و در فواصل معین و شناخته‌یی ظاهر می‌شود[۱۹].

از این تعریفها که بوسیلهٔ شاعران و ناقدان اروپایی دربارهٔ قافیه شده است و از آنچه پیش از این از ادیبان و ناقدان ایران و

15) J. C. Nesfield. *English grammer past and Present* P. 435

16) *Poetry as Experience*, P. 158

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

18) *Poetry A Modern Guide to its undersanding and enjoyment*, by Elizabeth Drew p. 276

19) *Poetry Hand - Book* P. 117.

عرب نقل کردیم می‌توانیم زاویهٔ توجه و نقطهٔ دید هردسته را نسبت به‌نقش قافیه و یا میزان اهمیت آن در شعر درك کنیم. البته بعضی خصوصیات را کـه بساختمان زبان و طبیعت کلمات هرقوم بستگی دارد باید بیکسو نهاد. اما در آنچه که متوجه مفهوم کلی قافیه است دیدیم که ناقدان فرنگی در تعریفهاشان همواره حالت ترکیبی یا بهتر بگوییم جنبهٔ تقارن و دو طرفی قافیه را درنظر می‌گیرند و بیشتر توجه ایشان به‌هماهنگی و توازن و مشابهت صوتی است در صورتی‌که در تعریفهای شرقی ــ گرچه این معانی را هم می‌توان از آن استنباط کرد ــ اما مستقیماً بدان توجه نشده است از همین اختلاف میتوان بمیزان نظرها و عقاید این دو طرف دربارهٔ قافیه توجه کرد.

در تعریف فرنگیها همیشه تقریباً دو نـکته نهفته است: اول مسألهٔ تقارن و تشابه و از طرفی دیگر جنبهٔ صوتی و موزیکی قافیه. و این دو نکته نشان می‌دهد که ایشان چه مایه‌به‌تأثیر هنری و ارزش قافیه در شعر توجه داشته‌اند که در تعریفهای ایشان نیز این معنی نمودار شده است در صورتی که توجه به‌این نکات نه‌تنها در تعریفهای شرقی وجود ندارد بلکه در کتب مفصلی هم که دربارهٔ قافیه نوشته‌اند هرگز بوظایف و نقشهای قافیه توجه نکرده‌اند و ما در این باره پس از این به‌تفصیل سخن خواهیم گفت.

# فصل چهارم

در مورد قافیه و اهمیت مقام آن در شعر، تاکنون چنانکه باید سخنی به‌فارسی نگفته‌اند و اگر گفته‌اند براساس همان سنت پرستی و پیروی از عقاید و طرز کار پیشینیان بوده است. اگر به‌کتابهای فارسی و عربی که دربارهٔ علم شعر و قافیه نوشته‌اند رجوع کنیم می‌بینیم که دربارهٔ هنر اصلی قافیه کمترین توجهی نکرده‌اند. همواره قافیه را، نسبت به‌شعر، همچون جزئی لایتجزا پذیرفته و از آن گذشته‌اند و تنها دربارهٔ تأسیس و دخیل و ردف و قید و مزید و خروج و نایره بحث‌ها کرده‌اند، اما هرگز معلوم نداشته‌اند که قافیه در شعر چه اهمیت و مقامی دارد و جای به‌کار رفتن آن کجاست.

آیا دریك شعر کافی است که تا پایان یك قافیه را پشت‌سرهم‌قرار دهیم و مطالبی دور از یکدیگر تداعی کنیم و آنگاه این‌مسائل ازهم

گسسته را با زنجیر قافیه‌ها به‌یکدیگر پیوند دهیم؟

آیا نمی‌توان دربارهٔ قافیه به‌صورت دیگری اندیشید؟ اینها و بسیاری سخنان دیگر امروز به‌ذهن ما می‌رسد اما قدما در این زمینه غور و تأملی نکرده‌اند و همواره در تصور مفهوم شعر،قافیه را یك‌اصل جدا نشدنی می‌پنداشته‌اند، آن هم با همان شکل خاص قافیه‌بندی در ادب قدیم.

در غرب، برعکس، قافیه مانند بسیاری دیگر از عناصر مادی و صوری شعر ــ که به‌اصل و ریشهٔ آنها توجه شده ــ نظر ناقدان ادب و شاعران را به‌خود جلب کرده است و هرکس در حدودی از رازپیوستگی شعر و قافیه و نیز مقام آن در ایجاد زیبائی شعر سخن گفته است.

در این گفتار می‌کوشیم تا حدودی که در توانائی ماست این بحث را براساس گفته‌های ایشان و نیز تأملات بعضی از معاصران مورد بررسی قرار دهیم و تا حدودی که امکان داشته باشد این موضوع را دسته‌بندی خواهیم کرد.

زیبائی و تأثیر قافیه را بطور کلی می‌توان دراین زمینه‌هادانست:

۱) تأثیر موزیکی،
۲) تشخص لفظی قافیه در شعر،
۳) لذتی که از برآورده شدن یك انتظار به‌وجود می‌آورد،
۴) تنوع در عین وحدت (زیبائی معنوی)،
۵) فراهم آوردن و تجمع احساس شاعر و نظم دادن به‌فکر،
۶) استحکام شعر،
۷) کمك به‌حافظه و سرعت انتقال به‌قسمتهای مختلف یك شعر،
۸) القاء مفهوم از طریق آهنگ‌های کلمات،
۹) ایجاد وحدت شکل در شعر،
۱۰) جدا کردن و تشخص مصراعها،
۱۱) کمك به‌تداعی معانی،
۱۲) توجه دادن به‌زیبائی ذاتی کلمات،
۱۳) تناسب و قرینه‌سازی.

**۱ـ تأثیر موزیکی:**

اکنون به‌قسمت اول یعنی تأثیر موزیکی قافیه می‌پردازیم و بحث در زمینه‌های دیگر را پس از آن دنبال خواهیم کرد. می‌دانیم که اصولا صوت، دارای چهار خصوصیت است که موسیقی و شعر درآنهامشترك‌اند و این چهار عبارتند از:

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

ب. **امتداد:** مدتی که ارتعاشهای صوت ادامه دارد.

ج. **زیروبمی:** یا ارتفاع صوت، که با عدد ارتعاشات در واحد زمان مربوط است و هر چه شمارهٔ ارتعاشهای صوت بیشتر باشد صوت زیرتر است و هرچه کمتر باشد بمتر.

د. **زنگ یا طنین:** که حاصل ارتعاشات فرعی است و بستگی به دستگاه مولد صوت دارد.[۱]

یك قسمت از اختلاف موزیکی شعر به‌بحرهای عروضی آن بستگی دارد، زیرا حرکتها و سکونها مثلا در متفاعلن بیشتر از مستفعلن است و «طویل» از نظر افاعیل درازتر از «منسرح» است و این اختلاف ازنظر موزیك شعر در گوش خیلی مؤثر است. مسئلهٔ درشتی و نرمی را می‌توانیم در شعر با حروف و کلمات آن بسنجیم و احساس کنیم. از نظر زیروبمی هم می‌توان گفت که بعضی شعرها را به‌نوعی باید خواند و بعضی را به‌نوعی دیگر. مثلا حماسه و غزل را به‌یك آهنگ نمی‌توان خواند.

از نظر دیگر، گاه دیده‌ایم که یك نغمه را اگر با دو آلت مختلف موسیقی بنوازند، دو نغمه، از نظر صوتی با یکدیگر اختلاف خواهند داشت. این خصوصیت را در شعر قافیه عهده‌دار است. قافیه در حقیقت به‌منزلهٔ دستگاه مولد صوت است زیرا اگر دو غزل یا دو قصیده را که در یك وزن و یك موضوع اما با دو قافیهٔ مختلف سروده شده است با یکدیگر بخوانیم تأثیر این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این

---

۱) **وزن شعر**، دکتر پرویز ناتل‌خانلری، ص ۱۲ـ۱۱ چاپ دانشگاه ۱۳۳۷

اختلاف تأثیر، از اختلاف قافیه‌هاست که از نظر موزیکی هرکدام آهنگ مخصوص به‌خود دارد.[۲] مثلا در این غزلهای حافظ که هرسه در یك وزن‌اند:

یارب این نوگل خندان که‌سپردی به‌منش
می‌سپارم به تو از چشم حسود چمنش
گرچه ازکوی وفاگشت به‌صدمرحله‌دور،
دورباد آفت دور فلك از جان و تنش

من که باشم که برآن خاطر عاطر گذرم
لطفها می‌کنی، ای خاك درت تاج سرم
همتم بدرقهٔ راه کن، ای طایر قدس
که دراز است ره مقصد و من نو سفرم

ای دل، آن دم که خراب از می‌گلگون باشی
بی زر و گنج به‌صد حشمت قارون باشی
در مقامی که صدارت به فقیران بخشند
چشم دارم که به‌جاه از همه افزون باشی

نوع آهنگهائی که احساس می‌کنیم متفاوت است، زیرا دستگاه مولد صوت در هرکدام حرفی مخصوص است که نغمه‌ای خاص‌خود دارد. در غزل نخستین، که‌قافیه‌ها (یا بهتر بگوئیم ردیف‌ها) به «شین» ختم شده با غزل دوم که به «میم» تمام می‌شود این تفاوت وجود دارد که در «میم» کشش صوت ناگهان بریده می‌شود ولی در «شین» با اینکه همین خصوصیت قطع شدن اصوات وجود دارد مانند «میم» نیست و این بریدگی که در صامت «میم» دیده می‌شود درشین نیست. درشین به‌صورت نرمتری صدا پخش می‌شود. در غزل سوم، که ردیف به «ی» تمام می‌شود کشش صوت مدت بیشتری ادامه پیدا می‌کند و نسبت به‌دو غزل قبلی

---

۲) **النقدالادبی**، احمد امین، مکتبةالنهضةالمصریه، الطبعةالثالثه ص ۳ـ۷۲

کاملا متفاوت است و یك شاعر هنرمند با عوض کردن قافیه جبران یك‌نواختی وزن را می‌کند.

نکتهٔ دیگری که درباب جنبهٔ موزیکی قافیه باید یادآوری کنیم این است که در گفتگوی معمولی و نثر به‌آهنگ کلمات توجه نداریم؛ ذهن فقط متوجه معانی است اما در شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم، از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم. و این لذت بیشتر در اثر برگشت قافیه‌ها است[۳] و در حقیقت گوش به‌وسیلهٔ قافیه‌ها تحریك می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند.[۴]

در میان شاعران گذشتهٔ ایران شاعری که بیش از هرکس دیگر موسیقی شعر و رابطهٔ این دو با یکدیگر را دریافته جلال‌الدین مولوی است، در غزلیات شمس. در این دیوان چنانکه دیده‌ایم تمام اوزان غزلها جنبهٔ موزیکی خاصی دارد و نشان می‌دهد که مولانا چه مایه با موسیقی شعر دلبستگی داشته است و همین توجه او به‌موسیقی شعرها بیشتر باعث شده است که به‌قافیه نیز، بیش از دیگرشاعران، توجه‌کند. برخلاف آنچه به‌نظر می‌رسد و شهرت گرفته و او خود نیز گفته که: «قافیه و تفعله را گو همه سیلاب ببر» و نیز:

قافیه اندیشم و دلدار من
گویدم مندیش جزدیدارمن

با خواندن این دیوان هرکس احساس خواهد کرد که مولوی بیشتر از تمام شاعران به‌نقش موزیکی قافیه‌ها توجه داشته است زیرا وی‌علاوه برعایت قافیه اصلی ــ یعنی آنچه در ادب به‌نام قافیه‌خوانده می‌شود ــ به‌قافیه‌های داخلی (میان مصراعها) نیز توجه کرده است و اگر در میان دیوانهای شعر فارسی بررسی کنیم از نظر قافیه‌های‌داخلی هیچ دیوانی را به‌غنای دیوان کبیر مولانا نخواهیم دید و در کمتر غزلی از آن قافیهٔ داخلی را نمی‌توان یافت برای نمونه:

---

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

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

**یار** مرا، **غار** مرا، عشق جگر **خوار** مرا
**یار** توئی، **غار** توئی، خواجه **نگهدار** مرا
**روح** توئی، **نوح** توئی، فاتح **ومفتوح** توئی
سینهٔ **مشروح** توئی، بر در اسرار مرا
قطره توئی، **بحر** توئی، لطف توئی **قهر** توئی
قند توئی **زهر** توئی، بیش میازار مرا
حجرهٔ **خورشید** توئی، خانهٔ **ناهید** توئی
روضهٔ **اومید** توئی راه ده ای یار مرا
روز توئی **روزه** توئی، حاصل **دریوزه** توئی
آب توئی، **کوزه** توئی، آب ده این‌بار مرا
دانه توئی **دام** توئی باده توئی **جام** توئی
پخته توئی **خام** توئی خام بمگذار مرا[۵]

وی علاوه بر قافیه‌های داخلی به‌نوعی قافیه‌های «مؤکد» یا «تأکیدی» نیز پرداخته که آن کار هم از توجه بسیار او به‌موسیقی‌قافیه است. پس از این خواهیم دید که علت این گرایش عجیب مولوی به قافیه‌ها این است که شعرش را با ضرب می‌نواخته‌اند و در این حال شعر طبعاً تقسیم می‌شود و قافیهٔ داخلی می‌گیرد. بعضی از محققان و ناقدان غربی کوشیده‌اند که شعر را گونه‌ای از موسیقی به‌شمار آورند و نتیجهٔ تحقیق آنها این است که قافیه در ساختمان یك شعر همان‌سهمی را دارد که کلیدها (Key) و مایه‌ها (Tonality) در موسیقی.[۶] در حقیقت قافیه وقتی اعاده می‌شود ــ یعنی دربازگشت صامتها و مصوتهای مشابه ــ لذت موزیکی‌ای را که از آهنگ کلمه‌ای داشته‌ایم در خاطر ما تجدید می‌کند و این همان خصوصیتی است که نیما به‌وزن مضاعف از آن تعبیر کرده است آنجا که می‌گوید: «قافیه به‌شیوهٔ قدیم‌هماهنگی‌ای است که گوش در آخر کلمات به‌داشتن آن عادت کرده و به‌نظر من وزن مضاعف (ریتم دینامیك) است که نسبت به‌وزن شعر تعادل بین اثر دو وزن را

۵) **دیوان کبیر مولانا**، به‌تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، انتشارات دانشگاه تهران ج اول ص ۳۱ـ۳۰

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

تعبیر می‌کند.»[۷] مطالعه در ساختمان فیزیکی قافیه ــ به‌گفتهٔ ناقدان امروز ــ نشان می‌دهد که میان موسیقی و قافیه چه رابطهٔ استواری‌وجود دارد[۸] و اگر وزن را چنین تعریف کنیم که بعضی گفته‌اند: «وزن هر نوع انتظامی می‌باشد که دریك توالی مستقر شده است»[۹] خواهیم دید که قافیه خود نوعی وزن است و باید توجه داشت که عیبهائی را که عروضیان و علمای ادب دربارهٔ قافیه سنجیده‌اند و یادآور شده‌اند همه به‌موسیقی برمی‌گردد زیرا آن عیوب باعث اضطراب در نغمه می‌شود.[۱۰] در این‌باره صاحب اغانی داستانی دربارهٔ یك شاعر بزرگ‌عرب‌نقل‌می‌کند که به‌موضوع بحث مربوط است و یادآوری آن بیجا نمی‌نماید زیرا میزان پیوستگی قافیه و موزیك را به‌خوبی نشان می‌دهد. ابوالفرج اصفهانی می‌گوید: نابغه در قصیدهٔ:

امن‌آل میة رائح او مغتدی
عجلان ذا زاد و غیر مزود
زعم‌البوارح ان رحلتناغداً
و بذاك تنعاب‌الغراب‌الاسود

نخست گفته بود:

و بذاك خبرنا الغراب‌الاسود

و بعد که به‌یثرب آمد شنید که آن را به‌آواز می‌خوانند، اقواء قافیه (ناهماهنگی اعراب قافیه‌ها) در نظرش آشکار شد و در مواردی از شعرش آن را عوض و تصحیح کرد.[۱۱] هرچه میزان کلمات مشترك‌قافیه بیشتر باشد احساس موسیقی بیشتر است‌و در نتیجه احساس‌لذت‌بیشتری

۷) **دو نامه**، نیما یوشیج، تهران ۱۳۲۹ ص ۲۶

8) *The Poetry Hand-Book*, By Babette Deusch, London, 1957 P. 117

۹) **زیباشناسی تحلیلی**، پیرگریمال، ترجمهٔ علینقی وزیری، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۶ ص ۱۴۱

۱۰) **اصول النقدالادبی**، احمدالشایب، الطبعةالثالثه، مصر ص ۳۲۷

۱۱) **اغانی**، ابوالفرج اصفهانی، طبع بیروت ۱۹۵۷ ج ۱ ص ۹ـ۸

خواهیم داشت. برای اینکه این موضوع به‌خوبی روشن شود بدنیست یك بیت را در دو نوع قافیه ــ یا بهتر بگوئیم در دو ردیف ــ که یکی صامتها و مصوتهای مشترك آن بیشتر است و دیگری کمتر، بخوانیم.

بیتی است از مسعود سعد[۱۲] که حافظ با قافیه و ردیف کمتری در شعر خود جای داده و کمال‌اسماعیل اصفهانی با قافیه و ردیف بیشتری:

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم...

تا آنجا که می‌گوید:

ساقی بیا که از مدد بخت کارساز
کامی که خواستم ز خدا شد میسرم
من جرعه نوش بزم تو بودم هزار سال
کی ترك آبخورد کند طبع خو گرم
ورباورت نمی‌شود از بنده این حدیث
از گفتهٔ کمال دلیلی بیاورم:
«گر بر کنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر برکه افکنم آن دل کجا بـــرم؟»

و کمال‌اسماعیل گفته است:

جان را چو نیست وصل تو حاصل کجا برم
دل را که شد ز وصل تو غافل کجا برم
ریگ روان و تیره شب و ابرو تندباد
من چشم درد راه به مـــنزل کـــجا برم
گیرم که آرزوی دلم جمله حاصل است
اکنون چو نیست روی تو حاصل کجا برم
گفتند: برگرفت فـــلان دل زمهر تو
من داوری مردم جاهل کجا برم

---

۱۲) دیوان مسعود سعدسلمان، به‌تصحیح مرحوم رشید یاسمی، چاپ پیروز ص ۳۴۴ تهران ۱۳۳۹.

«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر
آن مهر برکه افکنم آن دل کجا برم»۱۳

هردوبیت یکی است، بی‌هیچ کم و کاستی. اما وقتی که یك‌بار از آغاز غزل حافظ شروع کنیم و بدان بیت برسیم، و بار دیگر از اول غزل کمال آغاز کنیم و بدان بیت برسیم بی‌هیچ‌گمان لذتی که‌ازموسیقی بیت در غزل کمال می‌بریم به‌مراحل بیشتر از لذتی خواهد بود که از موسیقی بیت در غزل حافظ به‌ما دست داده است و این لذت ناشی از غنای بیشتر قافیه و ردیف است که در غزل کمال رعایت شده و در غزل حافظ به‌نسبت اندك است.

باید قافیه‌های قبلی آمادگی بیشتری برای لذت بردن از موسیقی قافیه‌های بعد فراهم کنند. البته خواهیم دید که این آمادگی را نباید با تکرار پی‌درپی قافیه‌های قصاید اشتباه کرد زیرا از حد معینی که گذشت گوش احساس لذت نمی‌کند بلکه احساس نفرت خواهد کرد و این نکته را بعضی از ناقدان قدیم عرب هم در بحث ترصیع مطرح کرده‌اند، اما دربارهٔ قافیهٔ قصاید یادآور نشده‌اند۱۴ ولی در حدودی نبایدفراموش کرد که این تناسب و هماهنگی چه لذتها و زیبائیهائی می‌آفریند، مثلا:

می‌ترسم ای سایه، می‌ترسم ای دوست!
می‌پرسم آخر بگو تا بدانم
نفرین و خشم کدامین سگ صرعی مست
این ظلمت غرق خون و لجن را
چونین پر از هول و تشویش کرده‌ست؟
ای کاش می‌شد بدانیم امشب
ناگه غروب کدامین ستاره
ژرفای شب را چنین بیش کرده است؟۱۵

در این قطعه از شعر، قافیه‌ها بطور معتدل و به‌جای خود می‌نماید

۱۳) **کلیات کمال اسماعیل اصفهانی**، بمبئی ۱۳۰۷ ص ۳۱_۳۰ غزلیات
۱۴) **سرالفصاحه**، ابن‌سنان صفحه ۱۸۰ و **قدامةبن جعفر والنقدالادبی**، از دکتر بدوی طبانه الطبعةالثالثه قاهره ۱۹۵۸ ص ۲۲۹
۱۵) از شعر: «ناگه غروب کدامین ستاره.» مهدی اخوان ثالث (م. امید)

و در حد بالای زیبائی و تأثیر است ولی در قسمت دیگر، یعنی قسمت پایان شعر، که می‌گوید:

ای سایه ناگه دلم ریخت افسرد
ای کاش می‌شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرو مرد

به‌نظر چنین می‌رسد که قافیهٔ مصراع اول «افسرد» چندان آمادگی لازم را برای پذیرش قافیهٔ بعدی «فرو مرد» ایجاد نکرده است. اگر یکی دو قافیهٔ دیگر هم از این دست می‌آورد و آنگاه می‌گفت:

ای کاش می‌شد بدانیم
ناگه کدامین ستاره فرو مرد؟

تأثیر بیشتری می‌داشت، بخصوص که شعر با این دو مصراع‌پایان می‌گیرد و اگر این قافیه‌ها ردیفهائی می‌داشتند باز این آمادگی بیشتر می‌بود و از موسیقی شعر بهتر احساس لذت می‌کردیم.

### ۲ـ تشخصی که قافیه به‌کلمات خاص هرشعر می‌بخشد:

در شعر شاعران هنرمند، آنها که یا از راه تجربه و یا ذوق‌سلیم خود و یا از رهگذر مطالعه در آثار ناقدین به‌تأثیر هنری قافیه توجه داشته‌اند، اگر دقت کنیم خواهیم دید که اینان به‌قافیه به‌عنوان یك‌کلمهٔ ساده که برای پایان‌بندی مصرعها و ابیات به‌خدمت گمارده می‌شود، نگاه نمی‌کرده‌اند، بلکه همواره می‌کوشیده‌اند که قافیه را از کلماتی انتخاب کنند که در شعر تشخصی و امتیازی دارنـد و یك کلمهٔ ساده نیستند. دراین‌باره ماياکوفسکی می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای می‌دهم و بهر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم، نتیجه این می‌شود که قافیه‌های مـن همیشه غیر معمولی‌اند.»[۱۶]

ناگفته پیداست که اگر شاعر بخواهد در شعر روی کلمهٔ خاصی تکیه کند، اگر آن کلمه را در قافیه قرار دهد این تشخص وبرجستگی

۱۶) مقالهٔ ماياکوفسکی، به‌یادداشت آخرین قسمت این فصل مـراجعه خواهید کرد

در حد اعلای خود خواهد بود چنانکه در این بیت استاد طوس می‌خوانیم:

تو آنی که گفتی که رویین‌تنم
بلند آسمان برزمین برزنم

(رستم و اسفندیار ــ شاهنامه)

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

ای خامه! دوتا شو و به‌خط مگذر!
وی‌نامه! دژم شو و به‌هم بر در!
ای فکر! دگر به‌هیچ ره مگرای
وی وهم دگر به‌هیـچ سو مگذر!

(هیجان روح)

یا در این شعر امید که جان کلام و هنر شاعر در کلمهٔ‌قافیه‌مجسم شده است، در آنجا که شهزادهٔ شهر سنگستان پس از آنهمه کوشش به سامان نارسیده، بر در غار ایستاده است و می‌پرسد که آیا روزنهٔ‌امیدی هست یا نه، تکیه و هنر شاعر را به‌خوبی احساس می‌کنیم:

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

(قصهٔ شهر سنگستان)

که می‌بینیم «آری نیست» که نقطهٔ اوج و زیبائی شعر است در قافیه قرار گرفته و با چه امتیاز و تشخصی در گوش خواننده طنین می‌افکند. بگذریم از هنر شاعر که با چه لطافتی «آری نیست» را که در حقیقت انعکاس قسمت آخر «رستگاری نیست» است و در برگشت دادن غار ــ که عین صدا را دوباره برمی‌گرداند ــ از نو، به‌گوش می‌رساند و این از توجه او به‌مسئلهٔ انعکاس صوت در کوه و غار و

امثال آن است. گاهی این تشخص و امتیاز را در قافیه برای آن ایجاد می‌کنند که قافیه علاوه برمعنی خود از نظر صوتی نیز به‌ادای مفهوم کمك می‌کند و پس از این در این خصوص گفتگو خواهیم کرد و همین نکته ست که مایاکوفسکی بدان اشارت کرده می‌گوید: «اکثر اوقات لغت اصلی است که به‌شعر یا قافیه خصوصیت خاص شعر موردنظر را می‌دهد.»[۱۷]

**۳ـ لذتی که قافیه از براورده شدن یك انتظار به‌وجود می‌آورد:**

قافیهٔ پیشین در حقیقت نوعی انتظار در خاطر آدمی به‌وجود می‌اورد و قافیه‌های پس از آن این انتظار را برمی‌آورند. لذتی که از امدن قافیه در شعر می‌بریم تا حدودی به‌همین مسئله پیوستگی دارد[۱۸] یعنی در حقیقت لذت برآورده شدن یك انتظار است و این لذت اگر در تجربه‌های دیگر زندگی نیز مورد بررسی قرار گیرد خواهیم دید که لذت بزرگی است و شاید بزرگترین لذتها باشد. مثلا در این شعر:

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

مصرع دوم در خواننده ایجاد نوعی انتظار می‌کند و مصرع‌چهارم این انتظار را برمی‌آورد و لذتی که از قافیه می‌بریم تا حدی از همین نکتهٔ روانی سرچشمه می‌گیرد و این انتظار به‌حدی است که چشم به‌گفتهٔ

---

۱۷) مایاکوفسکی، **همان مقاله**، و مقایسه شود با این سخن دهقان علی شطرنجی از شعرای عصر سلجوقی:

جمال مجلس، باشد به‌مردم دانا،
وگرچه باشد جای نشست پایگهش؛
چنانك زینت هربیت را زقافیه است،
اگرچه پایگه بیت، هست جایگهش.

رجوع شود به **لباب‌الالباب** عوفی چاپ سعید نفیسی، تهران ۱۳۳۵ ص ۳۹۵

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

یکی از ناقدان غربی به‌دنبال چنین مشابهتی می‌گردد تا انتظارش برآورده شود. از همین رهگذر است که قافیه‌های صوتی کافی نیست بلکه باید به‌جنبه‌های بصری قافیه هم توجه کرد. شاید اینکه هنوز بعضی ذوقها نمی‌پذیرند **ذ، ز، ظ، ض** که در فارسی از نظر تلفظ یکسان‌اند با یکدیگر قافیه شوند همین امر باشد و نیز شاید بتوان گفت که قافیه شدن دال و ذال در بعضی دوره‌ها فقط بخاطر تشابه کتبی آنها بوده است.

در خصوص همین لذت برآورده شدن انتظار در آمدن قافیه‌ها آندره موروا می‌گوید: «قافیه وزن را فزونی می‌بخشد و انتظار و اشتیاقی در شخص به‌وجود می‌آورد. نثر از آن جهت بهتر است که بیشتر از شعر ما را غافلگیر می‌کند. شعر به‌عکس از آنچه به‌دنبال خواهد آمد خبر می‌دهد. ذهن انسان مترصد قافیه است و چون به‌آن برخورد احساس لذت می‌کنیم.»[۱۹] برای توجه به‌لذت برآورده‌شدن انتظار در قافیهٔ شعر، ممکن است این چهار بیت قصیدهٔ استاد بهار را بار دیگر بخوانیم، هر دو بیت را جدا از یکدیگر:

بنگر بدان درخش کز ابر کبودفام
برجست و روی ابر به‌ناخن همی شخود
چون کودکی صغیر که با خامهٔ طلا
کج مچ خطی کشد به‌یکی صفحهٔ کبود

*

بنگر یکی به‌رود خروشان به‌وقت آنک
دریا پی‌پذیره‌اش آغوش برگشود
چون طفل ناشکیب خروشان زیادمام
کاینک بیافت مام و در آغوش او غنود

(گیلان مازندران)

گذشته از جنبهٔ معنوی شعر که هر بیت تکمیل کنندهٔ معنی بیت قبلی است و یك انتظار معنوی را تا حدی برمی‌آورد، نفس آهنگ قافیه

۱۹) آندره موروا، **من از شعر سپید سر درنمی‌آورم**، ترجمهٔ دکتر زهرا خانلری مجلهٔ سخن سال نهم ـ شمارهٔ چهار.

و کلمهٔ پایان شعر نیز در برآوردن این انتظار سهم بزرگی دارد. وقتی به‌کلمهٔ «کبود» در دو بیت نخستین می‌رسیم و نیز وقتی به‌کلمهٔ «غنود» در دو بیت دوم می‌رسیم گوش آدمی و یا شایدضمیر آدمی‌احساس‌یك‌نوع استراحت می‌کند. پیش از رسیدن قافیه گوئی بی‌تاب است که آیا این انتظار برآورده خواهد شد یا نه و آنگاه که قافیهٔ دوم می‌رسد شنونده یا خواننده احساس آسایش خاطر می‌کند.

**۴ ـ زیبائی معنوی یا تنوع در عین وحدت:**

یکی از لذتهای دیگری که قافیه به‌ما می‌بخشد نوعی زیبائی معنوی است که از یك خصوصیت روانی دیگر سرچشمه گرفته و آن عبارت از این است که وقتی کلمات مشابه را در پایان ابیات می‌خوانیم یا می‌شنوییم احساس می‌کنیم که این کلمات در عین وحدت با یکدیگر متفاوت‌اند و در عین تفاوت نوعی وحدت دارند. این مسئله را John L.Lowes چنین بیان می‌کند: قافیه «با ترکیب کردن شباهتها واختلاف، یك نوع لذت زیبائی Aesthetic به‌ما می‌دهد». منظورش این است که در دو قافیه بعضی از صامتها و بعضی از مصوتها مشابه‌اند و بقیه مختلف.[۲۰]

برای بهتر درك کردن این جنبهٔ زیبائی قافیه می‌توانیم در این ابیات از شاهنامهٔ استاد طوس دقت کنیم:

همی گفت ـ زار ـ «ای یل **اسفندیار**
جهاندار و زتخمهٔ **شهریار**
که برکند این کوه جنگی **زجای**؟
که افکند شیر ژیان را **زپای**؟
که کند این پسندیده دندان **پیل**؟
که افکند در موج دریای **نیل**[۲۱]

که هنگام شنیدن یا خواندن «اسفندیار» و «شهریار» در عین

20) *Poetry as Experience*, P. 161

۲۱) **شاهنامه**، چاپ دبیر سیاقی ج سوم ص ۱۵۰۶.

اینکه دو کلمه مختلف را با معانی متفاوت می‌شنویم و احساس می‌کنیم، باز درسه حرف مشترك «یار» احساس نوعی وحدت ویگانگی‌می‌کنیم. همچنین درکلمات «جای» و «پای» و «پیل» و «نیل» ریشهٔ استتیك این لذت را بـدرستی می‌تـوان تفسیر کرد. کانت در این‌باره می‌گوید: عینیت و ذات آهنگها (منظورش تعریف شکل قافیه است)می‌تواندیك‌مقام استتیك و جمالی داشته باشد. از این‌نظر که دو معنی متفاوت را می‌رساند (مثلا در آلمانی Morgen Sorgen) در اینجا قانون دگرگونی در عین وحدت به‌کار برده شده است که اگر نبود به‌یك نواختی غیر قابل تحملی منجر می‌شد.۲۲

## ۵ـ تنظیم فکر واحساس:

یکی از مهمترین هنرهای قافیه در یك شعر، تأثیری است که در حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. هنگامی که قافیه می‌آید خواننده یا شنونده به یاد قرینه می‌افتد واز آن قرینه مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می‌کند واین تداعی باعث می‌شود که‌وحدت ذهنی و حالت کلی تأملات شاعر به‌خواننده منتقل شود. دراین بـاره قافیه به شخص شاعر نیز این‌کمك راکرده است که احساسات وعواطف او را به صورت منظم و مرتبی درآورده است. آندره موروا در این‌باره قافیه به شخص شاعر نیز این کمك راکرده است‌که احساسات وعواطف او را به صورت منظم و مرتبی درآورده است. آندره موروا دراین باره می‌گوید: «شخصی که تسلیم عواطف خود گشته است، اگر تابع هیچ قیدی نشود، مستقیماً به جانب دیوانگی کشیده می‌شود. این مطلبی‌است که اولیاء کلیسا خوب دریافته‌اند. زن عزادار ومصیبت‌زده‌ای که آمادهٔ ناله‌کردن و فریادکشیدن است آهنگ شکوه و شکایت خود را از قطعهٔ دعای میت Requiem می‌شنود. اما این آهنگ در قالب نظم پرشکوهی جای گرفته است. حال به معنای مضاعف کلمهٔ «میزان» توجه کنیـد، همینکه ناله‌ها به صورت موسیقی درآمدند، میزانها، این عواطف را

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

در تحت نظم خاصی قرار می‌دهند۲۳. در حقیقت قافیه عواطف را از پریشانی و بی‌نظمی باز می‌دارد و بدان وحدت شکل می‌بخشد. دراین خصوص مایاکوفسکی می‌گوید: قافیه شما را برآن می‌دارد که به‌خط (مصرع) ما قبل برگردید، در باره‌اش فکر کنید و مجبورتان می‌کند، خطوطی را که مجموعاً باید فکری را برسانند باهم تطبیق کنید۲۴، یعنی مجموعهٔ تصویرها و احساسات شاعر را بار دیگر در نظر آورید و با آنچه در قافیه آمده است، به‌صورت ذهنی ترکیب کنید. مثلا در این شعر از سایه:

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب **تنگ**
دیرگاهیست که در خانهٔ همسایهٔ من خوانده خروس
وین شب تلخ **عبوس**
می‌فشارد به‌دلم پای **درنگ**
... آری این پنجره بگشای که صبح
می‌درخشد پس این پردهٔ **تار**
می‌رسد از دل خونین سحر بانگ **خروس**
وز رخ آینه‌ام می‌سترد زنگ **فسوس:**
بوسهٔ مهر که در چشم من افشانده **شرار**
خندهٔ روز که با اشك من آمیخته **رنگ**

(شبگیر)

وقتی به‌کلمهٔ «رنگ» که قافیهٔ اصلی است می‌رسم، تمام صورت‌های ذهنی‌ای که با خواندن قسمت نخستین شعر از برابرچشمان گذشته، بار دیگراز تداعی‌صوتی قافیه‌ها به‌صورت مبهمی درخاطره‌مان زنده می‌گردد واین تأثیر قافیه است که وحدت تصویرها واحساسات شاعر را در نظر ما حفظ می‌کند. چه‌بسا که اگر این قافیه نمی‌آمد ذهن اصولا فراموش می‌کرد که تصویر نخستین قسمت شعر چه بود. از توجه در نوع قافیه‌های این شعر و شعرهای مشابه آن که در ادب

۲۳) آندره موروا، **همان مقاله**.
۲۴) مایاکوفسکی، **همان مقاله**

امروز فراوان دیده می‌شود دیگر خصوصیاتی که در بارهٔ قافیه یاد کردیم آشکار است. یا دراین شعر امید:

شب خسته بود از درنگ سیاهش
من سایه‌ام را به‌میخانه **بردم**
هی ریختم خورد، هی ریخت **خوردم**
خود را بدان لحظهٔ عالی و خوب وخالی **سپردم**
باهم شنیدیم و دیدیم
میخواره‌ها و سیه**مست**ها را
و جام‌هائی که می‌خورد برهم
و شیشه‌هائی که پر بود ومی‌گشت خالی
و چشم‌ها را و حیرانی **دست**ها را
(ناگه غروب کدامین ستاره؟)

در مصرعهای سوم و چهارم و پنجم «بردم»، «خوردم» و «سپردم» قافیه‌اند که من آنها را نوعی از قافیهٔ داخلی می‌دانم زیرا چندان استقلالی ندارند ولی لذت صوتی وموزیکی در گوش ایجاد می‌کنند. بعد در مصرع هفتم و مصرع پایان این قسمت از شعر، «مست‌ها را» با «دست‌ها را» قافیه‌های اصلی هستند که وحدت اندیشه و سیرطبیعی تأملات ومشاهدات شاعر را حفظ و تثبیت کرده‌اند. دکتر هشترودی می‌گوید: «هم‌آهنگی الفاظ (تنالیته) که به‌صورت قافیه بروز می‌کند نتیجهٔ متشکل شدن احساس گوینده است»[۲۵] ودر همین معنی است‌گفتهٔ تئودور دو بانویل Theodor de Banville آنجا که می‌گوید: قافیه میخ زرینی است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند[۲۶].

### ۶ـ استحکام شعر:

گرچه مسئلهٔ انسجام واستواری ساختمان‌شعر به‌مجموعهٔ مفردات و ترکیبات آن بستگی دارد اما اگر بخواهیم این موضوع را با دید

---

۲۵) دکتر محسن هشترودی، **تأثیر علوم در ادبیات و هنر**، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران سال پنجم شماره ۱ـ۲

۲۶) **مکتبهای ادبی**، رضا سیدحسینی، چاپ دوم ص ۲۰۰

دقیق‌تری بررسی کنیم خواهیم دید که جایگزین‌شدن واستواری یك کلمه در قافیه چندان به‌استواری شعر کمك می‌کند که اگر بخواهیم تمام کلمات دیگر شعر را پخته و منسجم واستوار جای دهیم ویکی را از این نظر نادیده بگیریم، استواری ساختمان شعر از میان می‌رود.

مسئلهٔ جایگزین شدن کلمات قافیه از نکاتی بوده است‌که ناقدان قدیم عرب هم بسیار بدان توجه داشته‌اند ودر آینده به‌تفصیل دربارهٔ آن گفتگو خواهیم کرد. آنچه در اینجا باید یادآور شویم این است که قافیه به‌قول مایاکوفسکی «چفت وبست شعر» است[۲۷] واین سخن او بسیار سخن دقیق و قابل ملاحظه‌ای است. قافیه طرح وپیکرهٔ صوری و صوتی شعر را به‌وجود می‌آورد. اگر نا استوار باشد مایهٔ ضعف سخن می‌شود. در این باره نیمایوشیج تعبیر زیبائی در حرف‌های همسایه‌دارد جائی که می‌گوید: «شعر بی‌قافیه آدم بی‌استخوان است»[۲۸]. برای اینکه به‌مسئلهٔ تأثیر قافیه در استحکام شعرها توجه کنیم نظری به دو سه منظومه که دریك بحر و یك موضوع سروده شده‌اند ــ و می‌توانیم اختلاف درجهٔ استحکام آنها را جزء مسلمیات عالم ادب به‌شمارآوریم ــ لازم است. مثلا شاهنامهٔ حکیم فردوسی وگرشاسب‌نامهٔ‌اسدی وشاهنامهٔ نادری از محمدعلی طوسی مشهور به فردوسی ثانی. بگذریم ازاینکه نوع تلفیق وانتخاب کلمات تا چه حد در استحکام یاسستی این‌منظومه‌ها مؤثر بوده‌است، اما با دقت در نوع قافیه‌های‌این منظومه‌ها نیز می‌توانیم به‌طور نسبی مسئلهٔ تأثیر قافیه را در استحکام شعر بررسی کنیم.

اگر قافیه‌های موجود دراین سه منظومه را به‌سه نوع تقسیم‌کنیم خواهیم دید که در شاهنامهٔ فردوسی ۵۲ر. قافیه‌ها از نوع قافیه‌هائی هستند که غیر از حروف اصلی قافیه، حرف بیشتری در آنها رعایت نشده واین نسبت در گرشاسب‌نامه ۵۷ر. است ودر شاهنامهٔ نادری ۶۴ر. اما قافیه‌هائی که کاملتر است وصامتها ومصوتهای مشترك

۲۷) مایاکوفسکی، **همان مقاله**.

۲۸) نیمایوشیج، **حرفهای همسایه**، ضمیمهٔ **منتخب اشعار**، چاپ سازمان کتاب‌های جیبی تهران ۱۳۴۲ ص ۱۳۵

بیشتری دارند، و به‌اصطلاح پیشینیان نوعی اعنات یا لزوم مالایلزم در آنها به‌کار رفته است در شاهنامه ۱۱.ر. ودر گرشاسب‌نامه ۴.ر. ودر شاهنامهٔ نادری ۳.ر. است و قافیه‌هائی که علاوه براعنات در آنها ردیف نیز رعایت شده در شاهنامه ۵.ر. ودر گرشاسبنامه ۱.ر. ودر شاهنامهٔ نادری صفر است. بگذریم از اینکه در کتاب اخیر ۴.ر. قافیه‌ها غلط است مثل «سرگشتگان» با «عاصیان» و «معصیت» با «رحمتت» و...

از این نسبت[۲۹] پیداست که هرچه حروف مشترك قافیه بیشتر باشد، یعنی قافیه به صورت کاملتری رعایت شده باشد، استحکام و استواری شعر بیشتر خواهد بود. برای نمونه بدین چند بیت از آغاز قصیدهٔ دماوند استاد بهار که قافیه‌ها هرکدام به‌جای خود قرار گرفته واستواری شعر را کمال بخشیده است می‌توان توجه کرد:

ای دیو سپیدپای در **بند**
ای گنبد گیتی، ای **دماوند**
از سیم به سر یکی کله خود
زآهن به‌میان یکی **کمربند**
تا چشم بشر نبیندت روی
بنهفته به‌ابر چهر **دلبند**
تا وارهی از سم ستوران
وین مردم نحس دیو **مانند**
با شیر سپهر بسته پیمان
با اختر سعد کرده **پیوند**

اصولا مایاکوفسکی معتقد است که قافیه باید از تمام کلمات شعر محکم‌تر واستوارتر باشد زیرا اشعار را به یکدیگر پیوند می‌دهد و به‌همین دلیل «اجسامی»که قافیه را تشکیل می‌دهند لازم است محکم‌تر از «اجسام» دیگری باشند که در ساختمان شعر به‌کار رفته است ومی‌ـ

۲۹) این بررسی دربارهٔ صد بیت از آغاز ج اول، **شاهنامه**، چاپ مسکو ۱۹۶۳ و **گرشاسب‌نامهٔ** اسدی چاپ حبیب یغمائی تهران ۱۳۱۷ و **شاهنامهٔ نادری** به‌تصحیح سهیلی خوانساری تهران ۱۳۳۹ انجام شده و آمار نسبی است.

گوید: بدون قافیه شعر به‌کلی شکسته و ویران می‌شود[۳۰]

### ۷ـ از نظر حافظه و سرعت انتقال:

اسپنسر Spencer دربارهٔ وزن‌می‌گوید: وزن‌وسیله‌ای‌برای‌صرفه‌جوئی در توجه ذهن به‌شمار می‌رود و لذتی که از آن حاصل می‌شود نتیجهٔ آن است که چون کلمات برطبق ضرب و وزنی معهود و آشنا با هم تلفیق شود ذهن آن‌ها را آسان‌تر ادراك می‌کند واز کوششی که‌باید برای حفظ و ضبط مجموعه‌ای از کلمات به‌کار ببرد تا روابط آنها را با یکدیگر، و سپس معنی کلام را، دریابد کاسته می‌شود[۳۱]. این سخن اسپنسر را دربارهٔ قافیه بهتر می‌توان مطرح کرد زیرا ذهن‌آدمی با شنیدن یك شعر، بعد که بخواهد آن را از حفظ بخواند، دربسیاری موارد از قافیه کمك می‌گیرد، یعنی از یادآوری کلمات هم‌آهنگ و هم‌شکل که کار بسیار ساده‌ای است به یاد جملاتی می‌افتد که این‌کلمات در پی‌آنها بوده‌اند وما خود در زندگی خویشتن، هرکس به‌تناسب احتیاجش در حفظ شعرها ـ از این خاصیت قافیه بهره‌ها برده‌ایم و می‌توانیم به عنوان یك راه ساده برای حفظ شعرها، از وجود قافیه‌های شعر استفاده کنیم. این نکته درزندگی اقوام ابتدائی نیز وجود داشته وآنها برای اینکه مطالب را از حفظ کنند بیشتر از صورت شعراستفاده می‌کرده‌اند[۳۲]، و چه‌بسا که از قافیه‌های شعر باز برای کمك بیشتربه حافظه مدد می‌گرفته‌اند. اگر چه وجود قافیه در شعر قدیم جای تردید است ولی شاهد زنده و روشنی که در دوره‌های تاریخی داریم، به خوبی این موضوع را روشن می‌کند. اصولا می‌توان گفت که همین جنبهٔ کمك به‌حفظ، از عللی است که قافیه در شعر زبان‌های انگلیسی و فرانسه راه یافته و پیش از آن سابقه نداشته است چنانکه پس‌ازاین در بحث منشأ قافیه خواهیم دید.

---

۳۰) مایاکوفسکی، **همان مقاله**

۳۱) دکتر خانلری، **وزن شعر**، ص ۵

۳۲) تی. اس. ایلیوت: **وظیفهٔ اجتماعی شعر**، مجلهٔ سخن ترجمهٔ منوچهر امیری سال دهم.

محققان و ناقدان اروپائی معتقدند که قافیه در شعر اروپائی برای نخستین بار به‌وسیلهٔ کشیشان راه یافته وعلتش هم این بوده‌است که کشیشان اولیهٔ مسیحی احساس کردند که قوافی به حافظه کمك بسیار بزرگی می‌کند[۳۳] و حتی می‌گویند برای این که عبادتگران بتوانند قطعات دراز شعر لاتین را حفظ کنند بـرای مـراسم کلیسا، کشیشان به‌استفاده از قافیه پرداختند[۳۴] واین مسئله تقریباً موضوعی مسلم است[۳۵] که قافیهٔ شعر اروپائی از شعرهای کلیسا ریشه‌گرفته؛ واین شعرها ــ چنانکه گفتیم ــ برای حفظ عوام و نمازگزاران کلیسا به وجود آمده است، خواه اختراع کشیشان باشد وخواه اقتباس ایشان از قافیهٔ زبانهای دیگر، چنانکه خواهیم دید.

### ۸ــ ایجاد وحدت شکل:

یکی از خصوصیات برجستهٔ قافیه تأثیری است کـه در پیوستن مصراعها ودسته‌بندی آنها به‌صورت بندها، دارد[۳۶] زیرا صـدای نخستین هنوز در گوش ما طنین دارد که صدای دومـی ــ کـه مشابه آن است ــ می‌رسد واین دو یکدیگررا می‌گیرند، البته با اختلاف‌درجه‌ای که از نظر فاصله‌ها دارند؛ یعنی مصراعهای خاص خودشان[۳۷]. این خصوصیت پیوند دهندگی تنها در مورد مصراعها نیست، بلکه گاهی بندها را نیز به‌یکدیگر پیوند می‌دهد واز این رهگذر وحدت ساختمانی شعر را حفظ می‌کند. مثال موردی که ابیات ومصراعها را به‌یکدیگر پیوند می‌دهد:

برکه، چون عهدی که با انکار
در نهان چشمی آبی **خفته باشد** بود
بیشه، چون نقشی
کاندر آن نقاش مرگ مادرش را **گفته باشد** بود

33) *Encyclopeadia of Americana*, P. 480 d. vol 23
34) *Encyclopeadia Britanica*, Vol. 19 P. 211
35) *Everyman's Encyclopeadia*, Vol. 10 P. 570
36) *Poetry as Experience*, P. 161
۳۷) همان کتاب نقل از: *The Sense of Beauty* by G. Santayana

آسمان، خاموش
همچو پیغامی که کس **نشنفته باشد** بود
(امید ــ قصیده)

با آمدن قافیه و طنین کلمات مشابه، خواننده در تمام قسمتهای این شعر احساس وحدت می‌کند، وهمین استعداد ربط دهندگی **قافیه** باعث می‌شود که مصراعهای مختلف در واحد بزرگتری بنام بند منظم شوند واز همین جهت است که **قافیه** را چنین تعریف کرده‌اند که‌قافیه تکراری است صوتی،که در ساختمان شعر وظیفهٔ تنظیم‌کنندگی دارد۳۸. نیما نیز می‌گفت: **قافیه** در نظر من زیبائی و طرح بندی است که به مطلب داده می‌شود۳۹.

از پیوستن مصراعها که بگذریم مسئلهٔ پیوند بندها به‌یکدیگر پیش می‌آید که آن نیز اغلب به توسط **قافیه** انجام می‌شود. خواه **قافیهٔ** مشترکی باشد ــ که در تمام بندها تکرار شود ــ و خواه به‌شکلی دیگر. مثلا در این شعر کوتاه:

خشك آمد کشتگاه من
در کنار کشت همسایه
گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیك
سوگواران در میان **سوگواران**»
قاصد روزان ابری، داروك! کی می‌رسد **باران؟**
بربساطی که **بساطی** نیست
در درون کومه‌ی تاریك من که ذره‌ای با آن **نشاطی** نیست
و جدار دنده‌های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش
می‌ترکد
ــ چون دل یاران که در هجران **یاران** ــ
**قاصد** روزان ابری، داروك! کی می‌رسد **باران؟**
(داروك ــ نیمایوشیج)

در شعر قدیم فارسی این توجه بسیار بوده به حدی که همه چیز

38) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 344
۳۹) **نیما، زندگی و آثار او**، دکتر جنتی‌عطائی ص ۱۴.

را فراموش می‌کرده‌اند بجز همین مسئلهٔ وحدت قوافی را واغلب از تمام وحدت‌هائی‌که درساختمان یك شعر لازم است، چشم می‌پوشیده‌اند و تنها به‌وحدت شکل که زائیدهٔ وحدت قوافی است بسنده می‌کرده‌اند وخواهیم دیدکه این خصوصیت از عرب به‌مابه‌ارث رسیده وخصوصیت طبیعی محیط زندگی عربی است۴۰.

## ۹ــ جداکردن و تشخص مصراعها:

قافیه در عین اینکه باعث وحدت مصراعها وایجاد شکل ترکیبی شعر می‌شود، وظیفهٔ مقابل این کار را نیز به‌عهده دارد. یعنی در عین ایجاد وحدت، تمایز ودگرگونی واستقلالی نیز به مصراعها می‌بخشد. در آغاز تا حدی مایهٔ شگفتی است که قافیه چگونه ممکن است دوائر متضاد داشته باشد ولی با دقت به‌خوبی می‌توان دریافت که این اثر متضاد در قافیه به روشنی محسوس است زیرا «قافیه در ساختمان شعر، به‌عنوان یك علامت صوتی مشخص ــ در هرفاصله‌ای که باشد ــ آخر هربیت را تعیین می‌کند۴۱» و تمایل به‌درنگ‌کردن، دراین بازگشت منظم اصوات، به‌جلوه‌کردن مصراعها کمك می‌کند۴۲ و با این تشخص بخشیدن به پایان مصراعها و بندها، عنصر قافیه، وزن را تکمیل می‌کند۴۳ زیرا اگر یك شعر بی‌قافیه خوانده شود ممکن است همچون یك قطعهٔ پیوسته شنیده شود، اما وجود قافیه‌ها جریان اصوات را به صورت قسمتهای درست وکاملی ــکه‌ما بیت می‌خوانیم ــحفظ می‌کند، قافیه با مکثی هوشیارانه، که پس از هرکلمه‌ای می‌آورد ــ و نیز براثر تأکیدهائی که به‌صدای کلمات می‌افزاید ــ ممکن است‌ترکیبی به‌وجود

---

۴۰) در این‌باره رجوع شود به: **الاسس‌الجمالیة فی‌النقدالعربی**، ص ۳۶۷ تألیف عزالدین اسماعیل ۱۹۵۵ چاپ دارالفکرالعربی وکتاب: **دلالةالالفاظ**، از دکتر ابراهیم انیس، ص ۱۹۶ چاپ قاهره ۱۹۵۸ و **مشکلةالسرقات فی‌الشعرالعربی**، ص ۱۹۳ از محمد مصطفی هداره، چاپ قاهره ۱۹۵۸

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

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

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

آورد که به‌نظم واستخوان‌بندی مصراع کمك کند۴۴. مثلا در این ابیات حافظ:

شور شراب عشق تو، آن نفسم رود زسر
کاین سر پرهوس شود خاك در سرای تو
شاه نشین چشم من جلوه‌گه خیال تست
جای دعاست شاه من بی‌تو مباد جای تو
من، که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قال و مقال عالمی می‌کشم از برای تو

احساس می‌کنیم که قافیه در عین وحدت بخشیدن به ساختمان شکلی شعر، هربیتی را استقلال کامل می‌بخشد وموسیقی آن را به‌کمال می‌رساند.

**۱۰ـ تداعی معانی:**

یکی از بزرگترین خصوصیتهای قافیه مسئلهٔ تداعی معانی‌است واین موضوع در شعر ایران و عرب بیش از دیگر زبانها به روشنی احساس می‌شود زیرا در موارد بسیاری شاعر خود را در اختیار کلمات می‌گذارد تا او را به هروادی که بخواهند بکشند. البته در حدودی این کارلازم است واز مرز معینی که گذشت کار شعر را بـه‌ابتـذال و رسوائی می‌کشد می‌دانیم که «هرعنصر نفسانی که به‌قسمت روشن وجدان باز گردد، میل دارد کل حالت نفسانی‌ای را که خود جزء آن بوده در آنجا احیا کند»۴۵ یعنی از آمدن هرصورت ذهنی یـك مشت صور و حالات ذهنی دیگر ــ که همراه آن بوده است ــ به خاطر آدمی باز می‌گردد واین موضوع خاصیت طبیعی ذهن انسان است که از هر کلمه‌ای مفهومی را، و با هرمفهومی یك سلسله مفاهیم دیگر را که بدان پیوستگی دارند تداعی می‌کند. از این خاصیت ذهن در کار شعر بیش‌از هرچیز دیگر می‌توان سود جست البته تا مرزی که کار به‌تقلید

44) *Poetry As Experience*, 191

۴۵) دکتر سیاسی، **روانشناسی**، چاپ چهارم، صفحه ۱۶

و یاپریشانگویی نکشد واین سخنی است جزآنچه ابن رشیق قیروانی۴۶ وابن طباطبا۴۷ و ابوهلال عسکری۴۸ و صاحب‌المعجم۴۹ در باب ساختن و پرداختن قصیده گفته‌اند. منظور این است که وقتی مفهومی از مفاهیم شعری، یعنی اندیشه‌ای شاعرانه در زمینهٔ ذهن هنرمندپیدا شد در آغاز با صورتی مبهم است و هنگامی که می‌خواهد آن را تغنی کند و بسراید بی‌هیچ‌گمان از تداعی قافیه‌ها به‌عنوان یك نیروی‌ذهنی ــ که برای تکمیل شعر است ــ بخوبی می‌توان سود جست‌زیراکه بسیاری از معانی، که ممکن است در تشکیل ساختمان معنوی آن شعر نقشهای برجسته‌ای داشته باشند، در آن حالت اولیهٔ هنرمند ممکن است از ذهن او نگذرند واین تداعی مفاهیم ذهنی از طریق قافیه می‌تواند بسیاری از جوانب زندگی روحی هنرمند واندیشه‌ها وتأملات گذشتهٔ او را ــ که در وجدان مغفولهٔ اوست ــ بار دیگر در نظرش مجسم کند و شاعر از این رشته تداعیها آنچه را که به‌کار ساختمان معنوی شعر می‌آید ثبت کند و اثر خویش را تکمیل کند. بنابراین به‌طور کلی نمی‌توان تأثیر خوب تداعی معانی را ــ از طریق قافیه‌ها ــ در شعر منکر شد. در این‌باره بسیاری از ناقدان عقیده دارند که: «قافیه تدبیری است برای تجمع و تداعی خاطره‌ها»۵۰ و در عقیدهٔ شاعران سوررئالیست شاعر کسی است که بهتر از دیگران بتواند از «نهانگاه دل و مغز» خود بهره‌کشی کند۵۱ و این بهره‌برداری با تداعی معانی از طریق قافیه‌ها ــ در حد اعتدال و زیبائی‌طبیعی ــ بخوبی امکان‌پذیراست. آندره‌موروا می‌گوید: قافیه از طرفی امکانات را محدود می‌کند اما از طرف دیگر

---

۴۶) **العمده**، ابن‌رشیق قیروانی، به‌تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره ۱۹۵۵ صفحه ۲۱۰ ج اول

۴۷) **عیارالشعر**، ابن‌طباطبا، به‌تصحیح دکتر طه‌الحاجری و دکتر محمد زغلول ۱۹۵۶ صفحه ۶ـ۵

۴۸) **الصناعتین**، ابوهلال عسکری، به‌تصحیح محمد علی‌البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم قاهره ۱۹۵۲ صفحهٔ ۱۳۹

۴۹) **المعجم**، شمس قیس رازی، چاپ مدرس رضوی، ص ۴۴۷

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

۵۱) **مکتبهای ادبی**، رضا سیدحسینی، ص ۴۴۸

باعث می‌شود که تجمع افکاری که قبلا پیش‌بینی نمی‌شد به‌شاعر تلقین گردد. به‌وسیلهٔ یکی از این قافیه‌ها برقی می‌جهد که همهٔ یك قطعه‌شعر از آن روشن می‌شود. گاهی درحین اتصال دوقسمت از شعر، فکرجالب و مؤثری به‌وجود می‌آید زیرا شاعر مجبور است برای این کار پلی بسازد یا رشته‌ای ببافد که مضمون بقیهٔ قطعهٔ شعر را تأمین کند۵۲.

در این‌باره شاعران سوررئالیست با صراحت سخن گفته‌اند و نخستین کار ایشان دست‌یافتن به‌نیروهای ناشناختهٔ ذهن انسان است. از این روی سوررئالیسم بنا به‌گفتهٔ آندره برتون «متکی است برایمان برتری که از تداعی آزاد معانی ذهن حاصل می‌شود»۵۳، اگرچه آنان این سلسلهٔ تداعیها را به‌صورت آزاد پذیرفته‌اند و مقید به تداعی حاصل از قافیه‌ها نیستند اما از توجه بسیار ایشان به‌مسئلهٔ اهمیت تداعی در شعر خبر می‌دهد.

با اینکه تصور می‌شود که تسلط مفاهیم متداعی از قافیه، آزادی احساس و عواطف شاعر را می‌گیرد امـا این چنین نیست، بلکـه در حدودی ــ که از تقلید و زیاده‌روی به‌دور باشد ــ این‌تداعیها احساسات و عواطف بی‌نظم و بی‌شکل را صورت کامل و شکل تمام مـی‌بخشد و زیبائی و اهمیت آن را درنظر خواننده و شنونده و حتی خود شاعر حفظ می‌کند. و گاه ممکن است که وجود یك قافیه طرح شعر را بـه صورتی درآورد که از فرط تناسب و زیبائی خود شاعر هـم آن را پیش‌بینی نکرده باشد. پیرگریمال معتقد است که عمل تداعی به‌وسیلهٔ شباهت، یعنی تذکار در تمام هنرها به‌حدی است که عمل تداعی به وسیلهٔ شباهت، یعنی تذکار در تمام هنرها به‌حدی است که حتی معمولا تصورش را هم نمی‌کنند۵۴ و آندره موروا، در این مورد، سخنی بجا و درست دارد که می‌گوید: آیا هرگز شنیده‌اید که میکلانژ از ناهمواری سقفی برای گچ‌بری یا از شکل عجیب قطعهٔ مرمری شکایت کرده باشد؟

---

۵۲) آندره موروا، **من از شعر سپید سردرنمی‌آورم**، سخن دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم

۵۳) مکتبهای ادبی، رضا سیدحسینی، ص ۳۴۷

۵۴) **زیباشناسی تحلیلی**، پیرگریمال، ترجمهٔ وزیری ص ۶۱ـ۶۰

به‌عکس از این تصادفات استفاده می‌کرده مثلا شکل عجیب قطعهٔ مرمری به‌او فکر تازه‌ای القاء کرد تا توانست مجسمهٔ «بردهٔ در زنجیر» را با بازوئی بالارفته و بازوی دیگری که به‌طور غم‌انگیزی خم شده است به‌وجود آورد. به‌همین ترتیب قافیه‌هم موجب می‌شود که شاعر به‌دنبال جستجوی تازه‌ای برود[۵۵] و این سخن درستی است زیرا هرشعر حقیقی در مرحلهٔ نخستین ابداع و الهام فقط یك نقطهٔ شروع است که حتی خود شاعر نیز از چند و چون آن آگاهی درستی ندارد بعد که درحال سرایش و تغنی بدان توجه می‌کند و از نیروی تداعیهای‌ذهنی‌خود کمك می‌گیرد آن نقطهٔ مبهم الهامی، شکل می‌گیرد و به‌صورت یك شعرکامل جلوه‌گر می‌شود.

کمکی که تداعی معانی به‌تکمیل شکل ذهنی و جنبهٔ معنوی شعر می‌کند محدود به‌تخیل شاعر نیست بلکه چنانکه می‌دانیم تداعی معانی در تمام اعمال ذهن، از قبیل انتباه و تجرید و تعمیم مؤثر است و دخالت دارد[۵۶] و ما از تمام این نیروهای ذهنی می‌توانیم کمك بگیریم.

البته در اینجا یادآوری این نکته لازم به‌نظر می‌رسد که مسئلهٔ بعضی تداعیها و ارتباط معانی در قافیهٔ شعرکهن‌فارسی، و معاصرانی که به‌شیوه کهن شعر می‌سرایند، کار را به‌جائی کشانده که شاعران از هرکلمه‌ای به‌طور ناخودآگاه و مانند یك عمل ریاضی به‌یك تصور می‌رسند و مانند تمام عادتها بدون اینکه شعوری از اراده‌های متقدم برحرکات داشته باشند حرکات‌مزبور را اجرا می‌کنند[۵۷] واین‌تداعیهای ثابت کار شعر را به‌ابتذال کشانده است. اگر هرکس براساس زمینهٔ انفعالی شخص خود از این کلمات معانی‌ای را تداعی کند شعر بدین مرز از ابتذال و رسوائی کشیده نمی‌شود؛ اما چه‌باید کرد که عده‌ای از قدما و بعضی معاصران از هرکلمه‌ای به‌طور عادت فقط یك مفهوم را تداعی می‌کنند. برای نشان‌دادن این موضوع کافی است غزلهائی را که به‌وسیلهٔ شاعران قدیم ــ و معاصرانی که به‌شیوهٔ قدیم غــزل

۵۵) آندره موروا، **همان مقاله**
۵۶) دکتر سیاسی، **روانشناسی**، ص ۱۶۷ همان چاپ
۵۷) **آراء فلاسفه دربارهٔ عادت**، دکتر برزو سپهری، ص ۴۰

می‌گویند ــ سروده شده است بررسی کنیم، حدود افکار و معانی متداعی از کلمات در یك مرز معین و نقطهٔ خاص دور می‌زند و اگر یکی از شاعران هنری داشته باشد می‌کوشد تا بر آن تداعی چیزی بیفزاید نه اینکه جهت تداعی را ــ بر بنیاد احساس مستقیم خویش ــ عوض کند و از زمینهٔ انفعالی خود در آن مایه بگذارد.

### ۱۱ــ توجه دادن به زیبائی ذاتی کلمات:

یکی از تأثیرهائی که قافیه در ذهن ایجاد می‌کند مسئلهٔ توجه‌دادن خواننده است به‌زیبائی ذاتی کلمات. بنا برعقیدهٔ Schutze وظیفه‌ای که قافیه در ایجاد زیبائی دارد این است که توجه و فکر ما را به تصدیق و مقایسهٔ کلمات به‌صورت هرچه بیشتر جلب کند[۵۸]. هگل‌نیز باعقیده‌ای مشابه همین نظر معتقد است که قافیه جنبهٔ فیزیکی الفاظ را ــ از راه جلب توجه ما به‌کلمات ــ نمایش می‌دهد بی‌آنکه توجهی به‌معانی آنها داشته باشیم و این کیفیت صوتی و فیزیکی متوجه احساسات است و از قلب سرچشمه می‌گیرد، نه از اندیشه و تعقل[۵۹]، و این یك‌نوع بازی است که هنرمند با کلمات می‌کند تا ذهن خواننده را به‌خود جلب کند و به‌راهی که می‌خواهد ببرد. در شعر فارسی نوع برجستهٔ این توجه را در قافیه‌های داخلی[۶۰] غزلها و قصاید می‌توان دید:

صبح است **گلگون تاخته**، شمشیر **بیرون‌آخته**
برشب **شبیخون‌ساخته**، خونش به‌عمداریخته
کیمخت سبز **آسمان**، دارد ادیم **بیکران**
خون شب است این **بی‌گمان** برطاق خضرا ریخته
(خاقانی)

و اصولا توجه به زیبائی ذاتی کلمات در قافیه بیشتر از دیگر قسمتهای شعر است چرا که چشم و گوش هردو دراین ناحیه به‌نقطه‌ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به‌زودی از آن بگذرند

58) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 345

۵۹) همان کتاب، همان صفحه.

۶۰) بجای Inter-Rhyme

و همین فرصتی که ذهن و گوش و چشم در این نقطه به‌دست می‌آورند باعث می‌شود که به‌زیبائی ذاتی و فیزیکی کلمات ــ صرف‌نظر از معانی آنها ــ بیشتر توجه کنند. درصورتی که اگر همان کلمه‌ای که در قافیه قرار گرفته در میانهٔ مصراع می‌بود این فرصت برای درك زیبائی ذاتی آن حاصل نمی‌شد زیرا بالطبع چشم و گوش هردو در یك سیر پرشتاب حرکت دارند و می‌خواهند به‌نقطه‌ای برسند برای مکث و تکیه، اما وقتی به آن نقطه می‌رسند چون نمی‌توانند بی‌کار بمانند به‌همان نقطه و زیبائی ذاتی همان کلمه توجه می‌کنند و این نقطه جز قافیه چیزدیگری نیست مثلا:

دانی که چیست دولت؟ ــ دیدار یار **دیدن**
درکوی او گدائی برخسروی **گزیدن**
از جان طمع بریدن آسان بود ولیکن
از دوستان جانی مشکل بود **بریدن**

(حافظ)

کلمهٔ بریدن در مصرع اول بیت اخیر هم آمده اما به‌هنگام‌خواندن نه‌گوش و نه چشم هیچکدام بدان توجهی ندارند، ولی وقتی در قافیه قرار گرفت تمام توجه ما را از نظر صوتی و ذاتی ــ بگذریم از معنی کلمه ــ به‌خود جلب می‌کند و این هنر قافیه است که هگل بدان‌اشارت کرد.

## ۱۲ــ تناسب و قرینه‌سازی:

برروی‌هم، هرنوع تناسب و قرینه‌سازی میان اجزاء پراکنده وحدتی پدید می‌آورد که ادراك مجموع اجزا را سریعتر و آسان‌تر می‌کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش و لذت می‌شود[۶۱] و بسیاری از فلاسفه و محققان زیباشناسی مانند دیدرو معتقدند که «تناسب اساس ادراك زیبائی است»[۶۲] و این یك امر طبیعی است که در ذات آدمی نهفته است و شاید بدرستی نتوان، از نظر علمی، آن را

۶۱) **وزن شعر**، دکتر خانلری، ص ۶ــ۵
۶۲) **زیباشناسی تحلیلی**، پیرگریمال، ص ۹۰

تحلیل کرد اما چنانکه دیدیم تا حدودی می‌توان احساس لذت از تناسب و قرینه‌سازی را به‌ایجاد وحدت برگرداند ولی چرا احساس وحدت لذت‌بخش است، این را دیگر نمی‌توان به‌درستی بازشناخت. ابوریحان بیرونی هم، از قدما، معتقد است که: «نفس آدمی به‌هرچیز که در آن تناسبی وجود داشته باشد میل می‌کند و از آنچه بی‌نظام است روی‌گردان است و مشمئز»۶۳. پیرگریمال می‌گوید: خردما چنین حکم می‌کند که خشنودی خاص ما از چیزهای منفرد و «غیرگروهی» نیست بلکه برعکس از آنچه گروهی و متشکل است، می‌باشد یعنی: هنگامی آن خشنودی درما ایجاد می‌شود که عمل برخورد با تناسبات، تبعیتها، نوامیس و سرانجام عمل برخورد با ارتباط عناصری که تحت نظمی از دریافت یا تفکر هستند، میسر گردد۶۴. ادگارآلن‌پو در این مورد تقریب و تمثیل بسیار زیبائی دارد که فلسفهٔ لذت از قافیه را، از این رهگذر تحلیل می‌کند. وی می‌گوید: «آن چیزی که در قافیه بدواً و عمدتاً باعث حظ و رضایت شنونده می‌شود همین احساس تناسب و درك تساوی است... مثلا ما یك قطعه بلور را می‌بینیم و بلافاصله علاقمند و جلب می‌شویم، به‌واسطهٔ تساوی‌ای که بین وجوه و زوایای آن وجود دارد؛ اما وقتی که وجه دوم این بلور را به‌نظر می‌آوریم لذتی که ما از این بلور می‌بریم مجدد می‌شود و وقتی که وجه سوم را می‌بینیم سه‌برابر و هم براین قیاس تا بالا. من شکی ندارم که لذتی که احساس می‌کنیم، اگر قابل اندازه‌گیری باشد تناسب ریاضی این مثال عیناً همان است که می‌گوییم. چیزی در همین حدود. البته این‌هم تا حد معینی است که از آن حد به بعد، لذت به‌همین نسبت کاهش پیدا می‌کند۶۵. این نکتهٔ اخیر در مورد تنازل از حد معین، چیزی است که پس از این در نقد قصاید خواهیم دید. تأثیر قافیه از همین خاصیت روانی ــ که به‌درستی هم نمی‌توان آن را تحلیل کرد ــ سرچشمه می‌گیرد، یعنی یکی از جهات تأثیر قافیه‌ها همین مسئلهٔ توازن است که شنونده نوعی وحدت درسراسر

۶۳) بیرونی، **تحقیق ماللهند**، چاپ حیدرآباد دکن ۱۹۵۸ ص ۱۰۶
۶۴) پیرگریمال، **زیباشناسی تحلیلی**، ص ۱۰۹
65) *The Centenary Poe*, P. 556

اثر احساس می‌کند و این وحدت بالطبع برای وی لذت‌بخش و شیرین است و اینکه می‌گویند: تمام هنرها متوجه موسیقی است ۶۶ از همین رهگذر است. مثلا درین ابیات:

زان یار دلنوازم شکری‌ست با شکایت
گرنکته دان عشقی خوش بشنو این حکایت
بی‌مزد بود و منت هرخدمتی که کردم
یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت!
رندان تشنه‌لب را آبی نمی‌دهد کس
گوئی ولی شناسان رفتند ازین ولایت

(حافظ)

از قرینه‌سازی پایان ابیات چندین لذت احساس می‌کنیم. از جنبهٔ صوتی و موسیقی هم که بگذریم شباهت شکلی و کتبی کلمات که به صورت قرینه‌هائی درنظر مجسم می‌شود خود ایجاد لذت‌استتیك‌می‌کندو با مشاهدهٔ هرقسمت، دیگر قسمتها ــ با توجه به‌کار قرینه‌سازی شاعر ــ در ذهن بیدار می‌شود و ریشهٔ لذت از زیبائی در همین شبه وحدتی است که به‌نظر می‌آید. یك خط را وقتی زیبا می‌گوئیم که با مشاهدهٔ یك نقطه از آن، نقاط دیگرش را بتوانیم تـذکار کنیم. همینطور وقتی می‌توانیم زیبائی را از یك تابلو دریافت بداریم که بادیدن یك رنگ، رنگهای دیگر را ــ که در اطراف آن هستند ــ درك کرده از تناسبشان لذت ببریم۶۷.

## ۱۳ــ ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت:

کلمات یك شعر، همین کلمات سادهٔ زبان هستند که در اثر نوع گزینش و پسند شاعر و حالت ترکیبی آنها با یکدیگر آنقدر برجستگی و تشخص پیدا می‌کنند که خواننده تصور می‌کند از سطح معمول کلمات

---

۶۶) **الاسس الجمالیة فی النقد العربی**، ص ۶ـ۱۱۵ نقل از: *Aesthetics* D.H. Parker: و اصل سخن از پتر Pater است.

۶۷) **زیباشناسی تحلیلی**، پیرگریمال ص ۱۰۷

زبان بالاترند[۶۸] قافیه در شعر، چنانکه دیدیم، از عناصری است که به این خصوصیت بسیار کمك می‌کند. درجائی که باید زبان نرم شود قافیه نیز ــ بیش از دیگر کلمات ــ چنین شکلی به‌خود می‌گیرد و درجائی که باید درشت باشد به‌گونه‌های دیگر چهره می‌نماید و در هرمجالی که شاعر سخن می‌گوید قافیه برای او قالب خاص سخن می‌آفریند و در هرقسمت وحدت آهنگ گفتاری او را حفظ می‌کند و پیداست که در یك شعر قرین به‌توفیق، بادگرگون‌شدن مسیر سخن شاعر، قافیه نیز دگرگون می‌شود، مگر اینکه شاعر هنری از خود نشان دهد و این کار اغلب دشوار می‌نماید و همان است که نیمایوشیج می‌گوید: قافیه زنگ مطلب است هرجا مطلب عوض شد قافیه نیز عوض می‌شود[۶۹]، مثلا:

عصر بود و آفتاب زرد کجتابی،
برکه بود و بیشه بود و آسمان باز
برکه چون عهدی که با انکار
در نهان چشمی آبی **خفته‌باشد** بود
آسمان خاموش
همچو پیغامی که کس **نشنفته باشد** بود
من چوپیغامی به‌بال مرغك پیغامبر بسته
در نجیب پرشکوه آسمان **پروازمی‌کردم**
تکیه داده برستبر صخرهٔ ساحل
با بلورین دشت صیقل‌خوردهٔ آرام
**راز می‌کردم.**

(قصیده ــ امید)

که با تغییر مسیر سخن شاعر از یك نوع بیان آفاقی به‌طرز بیان‌انفسی قافیه‌ها نیز دگرگون می‌شود و لحن بیان شاعر را تغییر می‌دهد.

---

۶۸) **الاستدراك فی الرد علی رسالة ابن الدهان**، از ضیاءالدین ابن‌الاثیر، صفحه ۳ چاپ حفنی محمد شریف، قاهره ۱۹۵۸

۶۹) نیما یوشیج، حرفهای همسایه، ضمیمهٔ **برگزیدهٔ اشعار**، ص ۱۳۴

## ۱۴ـ توسعه تصویرها و معانی:

مارمونتل* می‌گوید: لذتی که از قافیه حاصل می‌شود نتیجهٔ روشنی و زیبائی‌ای است که قافیه در کار بیان شعر می‌بخشد۷۰ و این سخن درستی است زیرا که می‌توان قافیه را به‌نوعی توانسفورماتور الکتریکی تشبیه کرد. اگر کلمات و مصراعها را به‌صورت رشتهٔ سیمی تصور کنیم که احساسات و عواطف و اندیشه‌های شاعر را از خود گذر داده به‌خواننده منتقل می‌کنند قافیه را باید به‌منزلهٔ یك ترانسفورماتور به‌حساب آوریم که در هرفاصله‌ای مجموعه‌ای از احساسات شاعر را به خواننده می‌رساند و در هرقسمت‌آنچه را که‌ازبخش اول بازگرفته‌تقویت می‌کند و باقسمت اخیرمی‌آمیزد و همان‌است‌که‌نیما می‌گفت: «قافیه‌مطلب را مسجل می‌کند»۷۱ و دیگران هم گفته‌اند که قافیه تصویرها وموضوع شعر را تقویت می‌کند و توسعه می‌بخشد۷۲. بهترین تمثلی که در این باب می‌توان آورد همان موضوع ترانسفورماتور است زیرا قافیه کاملا اثر همین دستگاه را دارد که از خاصیت تکرار سرچشمه می‌گیرد و چنانکه می‌دانیم «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیراست وبهترین‌وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به‌کسی القاء کند»۷۳. تأثیر تکراری قافیه این است که وقتی موضوعی را شاعر در شعر خود مطرح می‌کند باهر قافیه‌ای که می‌آورد قسمت قبلی را در ذهن‌ما زنده‌می‌کند وباقافیهٔ بعدی مجموعهٔ دوقسمت قبلی را، و همین‌طور تا هرچه قافیه‌ها در یك صورت مشترك تکرار شوند این تأثیر وجود دارد. بخصوص که این موضوع در قافیه، غیر از تکرارهای مستقیم است که اغلب کم تأثیروگاه بی‌تأثیرند. علتش هم این است که در این نوع تکرار ذهن خواننده یا شنونده هیچ‌گونه توجهی به‌تکرار ندارد بلکه با آمدن کلمات مشابه، ذهن خود آنچه را که قبلا شنیده است تداعی می‌کند و این تداعیها در حقیقت

---

* Marmontle

70) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 345

۷۱) نیمایوشیج، **حرفهای همسایه**، ص ۱۲۳ **برگزیدهٔ اشعار**

27) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 345

۷۳) امین‌الخولی، **البلاغة و علم‌النفس**، در مجلهٔ کلیةالآداب بالجامعة المصریة ج ۴ شماره ۲

نوعی تکرار است و در پذیرش مقصود شاعر سخت مؤثر. از توجه به‌این خصوصیت قافیه روشن می‌شود که چرا هنگام عوض‌شدن مطلب قافیه نیز عوض می‌شود، چنانکه نیما اشاره کرد.

قافیه در حقیقت ایجاد نوعی «آرمونی» ذهنی و معنوی می‌کند. می‌توانیم بگوئیم با هر بازگشتی که از صامتها و مصوتهای مشترک ایجاد می‌کند تمام تصویرها و خاطراتی را که از مشابه قبلی‌آن‌داشته‌ایم به‌طور ناهشیار در ذهن ما تثبیت و تأکید می‌کند.

**۱۵ـ القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات:**

این خصوصیت در قافیهٔ همهٔ شعرها نیست اما قابل گسترش و توسعه است. در بسیاری از شعرها قافیه علاوه برادای وظیفه‌هائی‌که گفتیم، از نظر صوتی ترسیم مفهوم شعر است. اگر موضوع شعر حالت ندبه و فریادکشیدن باشد قافیه نیز این حالت را از نظر صوتی نمایش می‌دهد و این چیزی است ورای جنبهٔ موزیکی قافیه و یا گوشهٔ مشخصی است ازهمان،که جای‌دقت‌وگسترش بسیاردارد، مثلادراین‌قصیدهٔ‌بحتری:

محل علی‌القاطول اخلق **داثره**
و عادت صروف‌الدهر جیشا **تغاوره**

که در مرثیهٔ متوکل سروده است. پایان شعر یعنی قافیه از نظر کشش ه ساکن، به‌گفتهٔ یکی از ناقدان معاصر عرب[۷۴]، حالت آه کشیدن و حسرت گوینده را نشان می‌دهد. یا در این قصیدهٔ بهار:

آشفت روز برمن ازین رنج **جانگزای**
**بخشای** برمن ای‌شب آرام **دیرپای**
ای لیل مظلم از در فرغانه وامگرد
وی صبح کاذب از پس البرز **برمیای**

(سکوت شب)

حالت ندبهٔ شاعر را که از اعماق زمین فریاد برآورده است و صدای خود را می‌کشد تا به‌گوش آسمان‌برسد درکشش‌قافیه ومصوتهای آن می‌توانیم ببینیم. یا در این شعر **امید** که می‌گوید من غرق عرصهٔ

۷۴) شوقی ضیف، **الفن ومذاهبه فی‌الشعرالعربی**، ص ۷۷ بیروت ۱۹۵۶

شطرنج بودم و از رویدادهای صحنه در هراس که ناگهان باران سیل‌ـ مانندی ریزش کرد و صدای رعد:

ترکید تندر **ترق**
بین جنوب و **شرق**
زد آذر خشی **برق**
اکنون دگر باران جرجر بود...

گروه صامتهای «رق» در قافیه به‌صورت مکرر و پی‌درپی این صدا را در شعر «آنگاه پس از تندر» نمایش می‌دهد و از همه بهتر این شعر فردوسی است که با تشخص کلمات قافیه ــ از نظر صوتـی ــ مفهوم شعر را مجسم کرده است، آنجا که از زبان سیمرغ می‌گوید:

گرت هیچ سختی به‌روی آورند
زنیك و زبد گفتگوی آورند
برآتش برافکن یکی پرمن
ببینی هم اندر زمان فرمن

که پامشدد آوردن‌قافیه‌های «پر» و «فر»که«پررر...» و«فررر...» تلفظ می‌شود حالت پرواز و صدای پرش سیمرغ را که از دور می‌آید و هوا را با بالهای خود می‌شکافد، می‌شنویم. لازم نیست که معتقد باشیم این‌گویندگان باتوجه این کار را کرده‌اند زیرا هیچ‌هنرمندی درحال آفرینش یك اثر چنین توجهی را ندارد اما ذوق سلیم و ذهن هنرمند ناهشیار ممکن است چنین پسند و گزینشی داشته باشد، بی‌آنکه به‌اصول فنی توجه کند.۷۵.

---

۷۵) عبارتی کـه از کتـاب .The Centenary Poe نقل شد از ترجمه‌ای است که آقای نجف دریابندری کرده‌اند و گویا هنوز جائی چاپ نشده است. دستنویس آن مقاله را از دوست شاعرم مهدی اخوان ثالث گرفتم. همچنین مقالهٔ مایاکوفسکی که گویا ترجمه از متن روسی است ــ از روی دستنویسی بود که از آقـای اخـوان داشتم و بوسیلهٔ آقای ج. حائری ترجمه شده است. در اینجا لازم است از این سه تن سپاسگزاری کنم. الان که پس از حدود شانزده سال این کتاب چاپ می‌شود این یادآوری ضرورت دارد که مقالهٔ مایاکوفسکی همان است که تحت این عنوان به‌انگلیسی ترجمه شده‌است:

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

# فصل پنجم

دربارهٔ منشأ و نخستین نقطهٔ پیدایش قافیه در هیچ زبانی بطور قطع نمی‌توان سخن گفت چنانکه هیچ ملتی را دراین راه بطور قطع نمی‌توان پیشگام وابداع‌کننده نامید اما از درجهٔ اهمیت قافیه در شعر هرزبانی این نکته را می‌توان به‌دست آورد که پیوستگی تاریخی قافیه با شعر آن زبان تا چه مرزی است. تا آنجا که محققین بررسی کرده‌اند در شعر زبانهای قدیم هند و اروپایی مانند سانسکریت و یونانی و لاتین قافیه وجود نداشته و در زبانهای ایرانی از قبیل اوستایی و پارتی و پهلوی نیز چیزی که به‌درستی بتوان نام‌قافیه برآن نهاد دیده نشده است[1] البته چنانکه پس از این خواهیم دید خصوصیاتی وجود دارد که امروزه

---

۱) وزن شعر، دکتر خانلری، ص ۸.

محققین آنرا قافیه‌می‌شمارند ودر شعر بعضی از این‌زبانهایعنی اوستایی و تا حدی پهلوی با اطمینان بیشتری قافیه را مـی‌تـوان جستجـو کرد می‌گویند: «در شعر یونانیان قافیه معتبر نبوده»[۲] و از این گفتهٔ خواجه نصیر موضوعی که پیش از این اشاره کردیم تأیید می‌شود و چنانکه می‌دانیم حکمای یونانی هم آنرا در تعریف شعر نیاورده‌انـد و فقط در دورهٔ اسلامی است که در مبحث‌شعر قید مقفاةرا بدان افزوده‌اند وخود توضیح می‌دهند که مقفاة عندالعرب[۳] ودرسراسر فن شعر ارسطو[۴] هیچ سخنی از قافیه به‌چشم نمی‌خورد[۵] و اگر بعضی نویسندگان بوجود قافیه در شعر یونانی اشارتی کرده‌اند یا برزبانشان چنین جاری شده بی‌هیچ گمان اشتباه و یا سهو قلم است مانند گفتهٔ نویسندگان قصةالادب فی العالم[۶] اما در زبان هندی یعنی در عروض سانسکریت از توصیحی که ابوریحان بیرونی می‌دهد با آن هوشیاری ژرف و دقت علمی خاصی که او در تمام مسائل ادبی و علمی دارد بطور اطمینان می‌توان پذیرفت که قافیه در شعر هندی وجود نداشته و اگر گاهی چیزی ازین مقوله دیده می‌شده است قافیه نبوده بلکه چیزی شبیه بقافیه بـوده است وی در توضیح عروض هند می‌گوید: هربیت (در عروض هندی) به‌سه و گاه چهار پایه تقسیم می‌شود.. و این پایه‌ها قافیه ندارند ولی اگر آخر پایهٔ اول و دومی یك حرف باشد مانند قافیه وهمچنین آخر پایهٔ سوم و چهارم یك حرف باشد این نوع را «ارل» می‌خوانند[۷] و این شاید همان باشد که مؤلف غصن‌البان درباب‌آن‌می‌گوید: «ومن او زانهم (ای السانسکریتیة) ما قافیته فی وسط المصراع و هو مع هذا مطبوع و لعل مثله ایس فی

---

۲) **معیارالاشعار**، خواجه‌نصیرالدین طوسی، چاپ سنگی تهران، ص ۶

۳) ابن‌سینا، **فن‌الشعرشفا** منقول در تـرجمـهٔ **فن‌الشعرارسطو**، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، ص ۱۲۱ و نیز **اساس‌الاقتباس**، ص ۵۸۷

۴و۵) **هنر شاعری**، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبائی، و **فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرینکوب و نیز ترجمهٔ بدوی

۶) **قصةالادب‌فی‌العالم**، ج ۱، ص ۱۳۱

۷) ابوریحان بیرونی **تحقیق‌ماللهند**، چاپ حیدرآباد ص ۱۱۰

الالسنة الاخری»[۸]

در شعر یونانی اگر هم قافیه پیدا شود جنبهٔ اتفاقی دارد و بعد در ادب لاتین کلاسیك با نوعی تعمد و برای تزیین از قافیه استفاده شده است[۹] که پس از این درباره‌اش سخن خواهیم گفت. آنچه در اینجا قابل ذکر است این است که قدمای فلاسفهٔ اسلامی همه متوجه این ویژگی زبان عرب و تفاوت آن با دیگر زبانها بوده‌اند. قبل از همه ابونصر فارابی گفته: « زبانهای غیر عرب (عجم) هرگاه در آنها شعری با قافیه یافت شود به‌پیروی از عرب است. در اشعار قدیمی آن زبانها قافیه و جود نداشته است»[۱۰] و حازم قرطاجنی می‌گوید: از فرط نیازمندی عرب به آرایش کلام، ویژگیهایی درسخن ایشان یافت می‌شود که در زبانهای ملل دیگر نیست و از آن جمله است هماهنگی پایان مقطعها در سجعها و قوافی و... واین ویژگی خاص زبان عرب است.»[۱۱]

**در شعر ایران قدیم:**

از نظر تاریخی و سابقهٔ زبانهای ایرانی زبـان فارسی باستان (فرس قدیم) از همهٔ زبانهائی که تاامروز سند کتبی از آن برجای‌مانده قدیمی‌تر است ولی در این زبان از وجود شعر بطور قطع نمی‌توان سخن گفت تا چه رسد به‌خصوصیات ترکیبی آن یعنی مسأله‌ی وزن و قافیه. با اینهمه استاد سعید نفیسی نوشته‌اند که: «تفاوتی که شعر پارسی باستان با شعر اوستایی دارد اینست که در شعر اوستایی هنوز قافیه پیدا نشده ولی در شعر پارسی باستان قافیه را رعایت کرده‌اند چنانکه دراین قطعه (کتیبهٔ نقش رستم) قافیهٔ پنج مصرع اول «دا» است و مصرع آخر قافیهٔ دیگری دارد و از همینجا پیداست که مصرع آخر حکم بیت ترجیع داشته است که می‌بایست در پایان هربندی تکرار شود و بدین‌گونه شعر مانند

---

۸) غصن‌البان ص ۵

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

۱۰) و ۱۱) حازم‌القرطاجنی و نظریات ارسطو، مقالهٔ عبدالرحمن بدوی در کتاب **الی‌طه‌حسین فی‌عیدمیلاده‌السبعین**

مسمطهای امروز ماست[۱۲] اما ایشان دراین‌باره مدرکی ارائه نداده‌اند و سخن ایشان جای تردید بسیار است بخصوص که اصولا وجود شعر در این کتیبه‌ها خود محل تأمل محققان وخاورشناسان بزرگ است و دراین باره یعنی وجود شعر جز باحتمال و تردید نمی‌توان سخنی گفت. پس از زبان پارسی باستان باید از زبان اوستایی و شعر این زبان سخن گفت محققان و خاورشناسان دربارهٔ شعر و وزن در اوستا بخصوص گاتاها بررسیها و کاوشهای دقیقی کرده‌اند اما اغلب از مسأله‌ی قافیه در شعر اوستایی سخنی به‌میان نیاورده‌اند بااینکه دربارهٔ وزن شعر دراین زبان تحقیقات بسیاری کرده‌اند[۱۳].

پرفسور درایپر در مقاله‌یی که راجع به «سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت» نوشته» دربارهٔ قوافی شعر اوستایی نظریاتی دارد که از جهات مختلف قابل ملاحظه است وی‌می‌نویسد: «درگاتها تمایل باستعمال ملودی مشابهی برای شعرهایی که به‌یك نوع بند Stanza نوشته شده است یافته می‌شود. انواع بندها شامل سه ــ چهار یا پنج شعر می‌باشد که عموماً طول آنها تقریباً یکی است و نزدیك میان هرمصرع وقفه‌یی Caesura وجود دارد. یشت‌ها به‌صورت شعرهای آزاد هشت‌سیلابی است. وزن شعر اوستایی نه مانند شعر انگلیسی مبتنی برفشار تلفظ Stress و نه مانند شعر لاتینی مبتنی برکمیت هجاها می‌باشد ومانند ایتالیایی معمولا مصوتهای متوالی می‌بایست درآن حذف شود. قافیه‌ها تااندازه‌یی بینظم است و غالباً هم در میان دهم در آخر مصراعها ظاهر می‌شود[۱۴] و نویسنده معتقد است که مسیحیت (اروپای لاتین زبان) قافیه را در

---

۱۲) مقالهٔ **شعر نو**، بقلم سعید نفیسی، در کتاب **مجموعه‌ای از اشعار شعرای معروف معاصر** گردآوری و تنظیم جعفر شیدیان، آبانماه ۱۳۳۲ تهران، مطبوعاتی جاوید، ص ۱۱۸

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

ونیزرك: مقدمهٔ **گاتاها** گزارش ابراهیم پورداود، ۱۹۵۲ بمبئی و همچنین **یشتها** (ادبیات مزد یسنا) ج اول ص ۳۰ ــ ۲۲ تفسیر و تالیف پورداود چاپ‌بمبئی.

۱۴) جان. و. درایپر: **سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت**، ترجمهٔ هوشنگ اعلم، ص ۱۱ مجلهٔ موسیقی. ش ۹۲ـ۹۳

شعرهای خود از اینجا گرفته است وما در آینده هنگام بررسی قافیه در شعرهای اروپایی باز باین موضوع خواهیم پرداخت و او خود در همین مقاله اشاره می‌کند که در جای دیگر مقاله‌ای نوشته و قافیه‌پردازی قدیم مسیحی را بمنشاءهای اوستایی رسانده است[۱۵].

**در شعر پهلوی:**

محققان تا این اواخر اصولا در وجود شعر پهلوی تردید داشتند[۱۶] اما اخیراً به‌نمونه‌های منظومی دست یافته‌اند. بنونیست در تحقیقی که راجع به‌یادگار زریران کرده است می‌گوید: آنچه نزدیکی رابطه میان یادگار زریران و شعرهای هجایی امروز را تأیید می‌کند آنست که دراین هردو قافیه نسبتاً رعایت می‌شود و حال آنکه رعایت قافیه در قطعات تورفان دائمی نیست و در درخت آسوریك بسیار نادر است. درد و نمونهٔ شعرفوق اغلب‌قطعات دارای‌پنج مصرع‌می‌باشدکه درآن‌میان مصراعهای دوم وچهارم به‌یك قافیه و مصراع پنجم به‌قافیهٔ دیگر است[۱۷] و پرفسور هنینگ پس از بحثی که راجع به‌دشواری تشخیص شعرها و کیفیت آن در پهلوی می‌کند می‌گوید: اینك به‌مسأله‌ی غامض قافیه در شعر پهلوی بپردازیم بیدرنگ می‌توان‌گفت: که‌کلیهٔ مطالبی که ازفارسی میانهٔ باختری به‌عنوان شعر شناخته شده حتی یك قافیه هم به‌معنی‌حقیقی در آن وجود ندارد. البته قوافی تصادفی وکلمات هم‌صدا دیده‌می‌شود ولی قافیه و کوشش عمدی برای داشتن قافیه ازقرارمعلوم مورد توجه نبوده است واین مطلب از قطعاتیکه از پهلوی و فارسی اشکانی نقل شده به خوبی ثابت می‌شود. چون جواب این مسأله از نظر تاریخ ادبیات فارسی دارای اهمیت است باید دقت کرد که کلمهٔ قافیه فقط درمواردی به‌کار برده شده که مخصوصاً برای زینت شعر از آن استفاده شده است.

معهذا محتاط‌ترین اشخاص وجود قافیه را در یکی از اشعار

---

۱۵) همان مقاله

۱۶) مقالهٔ **یك شعر پهلوی**، از پروفسور هنینگ مجلهٔ مهر، شماره ۲ سال هشتم، ترجمهٔ عبدالله فریار

۱۷) **وزن شعر**، دکتر خانلری، ص ۳۰

پهلوی ــ که تاکنون مورد توجه واقع نشده ــ انکار نتوانند کرد و آن عبارتست از قسمتی از متن اندرز در متون پهلوی جاماسب اسانا که در شاهنامه پهلوی خوانده می‌شود و سایر کتب شعر پهلوی به‌آن تعلق دارد. این قطعه از نظر شاعرانهٔ عجیب آن شایان دقت است. متن موجود به صورت اصلی باقی نمانده و کلماتی از آن افتاده و بعضی ابیات آن گم شده ولی معهذا تردیدی نیست که این قطعه منظومهٔ بسیار خوبی بوده است. قافیهٔ آن مانند قصیده در سراسر شعر یکی است و در مطلع مصرع اول و دوم نیز قافیه دارد. به‌نظر می‌رسد که علاوه برمقطع هردوبیت تشکیل یك بند می‌داده و بیت اول هربند بااندرگهان ختم می‌شده است:

دارم اندرزی از داناکان
از گوفت پیشینکان[۱۸].

بعد پرفسور هنینگ توضیح می‌دهد که این شعر چند مسأله مهم را پیش می‌آورد که بعداً باید مورد مطالعه و بحث واقع شود آیا این منظومه قدیمی است یا تقلیدی است از نمونه‌های فارسی؟ آیا می‌توان تاریخ آنرا تعیین کرد؟ مطالبی‌که در آن بیان شده از قبیل بی‌اعتمادی بدنیا متناسب با همهٔ ادوار ادبیات فارسی و فارسی میانه است اگر بجای کلمات فارسی میانه که اصوات سنگین دارد فارسی جدیدتر گذاشته شود قوافی آن به‌مراتب بهتر می‌شود[۱۹].

از توضیح اخیر آقای هنینگ و نیز از شکل قافیه‌بندی شعر که شبیه بقصاید عربی و فارسی متخذ از عربیست می‌توان در اصالت این شعر تردید کرد و باحتمال قوی گفت که در دورهٔ اسلامی ساخته شده آنهم به‌تقلید از نوع قافیه‌بندی معمول در عرب که به‌احتمال قوی خاص زبان ایشان است و پس از این درباره‌اش بحث خواهیم کرد.

نی‌برگ H.S. Nyberg دربندهشن بقایای قطعه‌یی‌راکه درستایش زروان ــ نیمه‌خدای زمان ــ سروده شده پیدا کرده و پراکندگیهای آنرا منظم کرده و به‌صورت قطعه شعری درآورده است. روشی که نی‌برگ

---

۱۸) هنینگ، همان مقاله.
۱۹) همان مقاله

درتنظیم این قطعه به‌کاربرده مورد ایرادکریستن‌سن است اما وی تصدیق می‌کند که در هرحال مصراع اول آن قطعه چنین است:

زمان او زورمندترهیچ‌هردو دامان
زمان هنداچك‌ادکاری داتستان[۲۰]

به‌صورت اصلی مانده و شعر یازده هجایی قافیه‌داری است که نظیر آن در اشعار مانوی نیز دیده می‌شود و این شعر را اصل و مبنای مثنوی رزمی زبان فارسی می‌داند که بحـر متقـارب مثمن مقصور یا محذوف است و شمارهٔ هجاهای‌آن ۱۱ می‌باشد وشباهت میان این دونوع شعر را که یکی پهلوی و دیگری فارسی جدید است قافیه تأیید می‌کند[۲۱].

کریستن‌سن خود مدعی است که در یکی دیگر از قسمتهای بندهشن که درسرگذشت کودکی کیقیباد است پنج مصرع ۸ هجایی یافته کـه مصراعهای سومی و چهارمی در آن مقفا است[۲۲] مرحـوم بهـار قطعهٔ «اپرمتن‌ی‌شاه و هرامی ورژاوند» را با اینکه از دورهٔ اسلامی می‌داند ولی معتقد است که کاملا به‌اقتفای اشعار عصر ساسانی گفته شده و در ردیف اشعار عهد ساسانی می‌آورد و می‌افزاید که: تفاوتی که ایـن قطعه با اشعار قدیم ساسانی دارد آنست که دارای قافیه است[۲۳]. از این تعبیر آن مرحوم چنین دانسته می‌شود که آن بزرگ معتقد است به‌اینکه شعر پهلوی روزگار ساسانیان قافیه نداشته است ولی در جای دیگـر بوجود قافیه در شعر پهلوی اشارت دارد[۲۴].

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

ا. ج. آربری، نمی‌دانم از روی چـه مدرکی نوشته است کـه: می‌گویند بهرام گور، شاهنشاه ساسانی، شاعر بوده و قافیه را اختراع

---

۲۰) یعنی: زمان زورمندترین دو مخلوق (دو عالم) زمان اندازهٔ قواعد هر کار.
۲۱) و ۲۲) **وزن شعر**، ص ۲۹
۲۳) **شعر در ایران**، ملك‌الشعراء بهار، گردآوری عبدالحمیدشعاعی ص ۲۴
۲۴) **همان کتاب**، ص ۷۷

کرده است[۲۵] ولی مرحوم بهار می‌نویسد: بلاشك در عهد بهرام گور شعر قافیه هم نداشته[۲۶] از مطاوی سخنان مرحوم بهار چنین دانسته می‌شود که شعر ایرانی تا پایان روزگار ساسانیان قافیه نداشته است و در این دوره است‌که به‌اغلب احتمالات قافیه داخل شعر می‌شود[۲۷] از اشاره‌یی که خواجه نصیرالدین طوسی در معیارالاشعار دارد می‌توان وجود قافیه را در شعر پهلوی و به‌طورکلی شعر ایران دورهٔ ساسانی پذیرفت: «و باشد که (قافیه) در بعضی مصراعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات و اورامنها»[۲۸] و به‌طوریکه فرهنگها نوشته‌اند: اورامنها نوعی از شعر است که به‌زبان پهلوی بوده است[۲۹].

و شاید بتوان از وجود کلمهٔ پساوند درمراحل آغازی شعر دری به‌وجود قافیه در سروده‌های قبل پی برد و اگر مفهوماً قافیه در زبانی نباشد لغت آنهم نخواهد بود و چون این لغت وجود داشته و در شعر لبیبی:

همه یاوه همه خام و همه سست
معانی از چکاته تا پساوند[۳۰]

نیز آمده است می‌توان گفت که از قدیم در شعر ایرانی بوده است و به‌زحمت می‌توان قبول کرد که این کلمه را ایرانیان در مقابل قافیه عربی وضع کرده باشند اگرچه باز این احتمال را یك نکته تأیید می‌کند و آن اینکه پساوند در حقیقت ترجمهٔ قافیه است و تا حدودی این تردید را به‌وجود می‌آورد که شاید ایرانیان این لغت را در برابر قافیهٔ عربی ساخته باشند به‌خصوص که می‌بینیم در زبانهای لاتین این کلمه بامعنی

---

۲۵) **میراث ایران**، مقالهٔ آربری، ترجمهٔ عزیزالله حاتمی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۳۲۹

۲۶) **شعر در ایران**، ص ۲۷

۲۷) مقدمهٔ **هفتصد ترانه**، کوهی کرمانی انتشارات روزنامهٔ امید، بقلم بهار، ص ۷

۲۸) **معیارالاشعار**، ص ۶

۲۹) **برهان قاطع**، چاپ امیر کبیر، ذیل: اورامن.

۳۰) **لغت فرس اسدی**، چاپ دبیر سیاقی، ذیل پساوند

قافیه (که در پی آمدن است) چندان ربطی نـدارد و کلمهٔ Rime در فرانسه و Rhyme در انگلیسی که از ریشهٔ Rhuthmus یونانی گرفته شده است، با وزن Rhythm همریشه است[۳۱].

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

از آنچه گفتند و گفتیم به‌طورکلی این مسأله به‌ذهن می‌رسد که قافیه در شعر دورهٔ ساسانی کم‌وبیش شاید وجود داشته و ممکن است به‌گفتهٔ مرحوم بهار بعضی شعـرهـا بی‌قافیه بوده باشد ماننـد سرود خسروانی[۳۲] و بعضی دارای قافیه باشد مانند اورامنها[۳۳] چنانکه دیدیم و به‌تصریح خواجه نصیرالدین طوسی جشوبی‌کتابی درشعرهای بی‌قافیهٔ فارسی ترتیب داده بوده است[۳۴] و این خود مهمترین دلیل است.

برروی‌هم باید گفت که قافیه در زبان پهلوی و آثار دورهٔ ساسانی وجود داشته است اما به‌نظم و ترتیب و اصول دقیق قافیهٔ عربی نبوده‌که شاعر التزامی به‌آوردن آن در تمام موارد و همهٔ اشعار داشته باشد و شاید این خصوصیت هم‌بستگی به‌نوع ساختمان طبیعی زبان داشته باشد که زبان عرب برای آوردن‌کلمات هماهنگ و مشابه آماده‌تر است چنانکه پس‌از این به‌تفصیل خواهیم دید.

## قافیه در شعر عربی:

قافیه اساس شعر عربی و یکی از عناصر اصلی آن بشمار میرود. بستانی میگوید: در زبان عرب شعر بدون قافیه تناسب ندارد زیـرا زبانی است قالبی و آهنگین و لازم است که قیاس و آهنگ در آن رعایت شود و قوافیی‌یی کـه در آن وجود دارد نظیرش را در دیگـر زبانهـا

31) *Everyman's Inc.* Vol. ten, P. 570

۳۲) **هفتصدترانه**، ص ۱۱

۳۳) خواجه‌نصیر، **معیارالاشعار**، ص ۶

۳۴) **همان کتاب**، همان صفحه.

نمی‌توان یافت بنابراین شایسته نیست که بی‌چنین زینتی ظاهر شود. اگر اروپائیان به‌همین اکتفا می‌کنند که در شعرهایشان همچون رجزهای عربی هردو بیت قافیه‌یی انتخاب کنند و یـا گـاه پس‌از مدتی ناگزیر به‌تکرار همان دو شوند و اگر ایشان می‌کوشند شعر را از قافیه عریان کنند عذر ایشان اینستکه زبان‌شان چنین خلق شده و به‌حدی است که اگرچه بکوشد دو قافیه را نمی‌تواند سه‌تا کند و حال آنکه یك شاعر عرب چنین نیست زیرا بسیاری از انواع قافیه‌ها همچون باران در دست‌وپای او می‌ریزد و اگر این باران گاهی از ریزش فرو می‌ایستد از این رهگذر خواهد بود که شاعر ضعیف بوده است و یا به‌علت اینستکه قصیده را در یك قافیه خیلی طولانی کرده است۳۵.

این سخن بستانی را کسانیکه به‌ساختمان دستوری و طبیعت زبان عرب آشنایی داشته باشند به‌خوبی احساس می‌کنند و به‌راستی چنین است و این موضوع که قافیه در شعر عربی از همه زبانها مهم‌تر است و از همه بیشتر دیگران نیز اشارت کرده‌اند۳۶ و این تشخص وجودی قافیه در شعر عرب باعث شده که از قدیمترین روزگارها تصورکرده‌اند که قافیه خاص عرب است و دیگران ازیشان گرفته‌اند۳۷ و به‌تصور ابن قتیبه: عرب شعری دارد با اوزان وقوافی... ولی عجم اغانی واشعارشان مطلق کلام بوده است بعدکه شعر عرب را دیدند... مشابه آن ساختند۳۸ قدیمترین شکلهایی که از شعر عربی وجود دارد قافیه در آن به‌صورت روشنی محسوس‌است، حتی به‌حساب دقیقتری شعرعرب پیش‌ازآنکه وزن بگیردقافیه داشته‌است زیرا: نخستین‌گامی‌که شعرعرب برداشته درشکل سجعهایی‌بوده وسپس‌فواصل‌این‌سجعها متساوی‌شده وآنگاه اندك‌اندك به میزانهای‌عروضی‌وافاعیل‌نزدیك‌شده و وزن‌دریك‌بیت‌واحد تحقق‌پیداکرده

---

۳۵) احمدالشایب، **اصول النقدالادبی**، ص ۳۲۵ نقل از مقدمهٔ **ترجمهٔ ایلیاد** بعربی.

۳۶) **التوجیه الادبی**، طه‌حسین و دیگران ص ۱۴۰

۳۷) **اساس الاقتباس**، ص ۵۸۷ و **فن الشعر ارسطو**، ترجمهٔ بدوی، نقل از **شفا**، ص ۱۶۱

۳۸) **التوجیه‌الادبی**، ص ۲۱۳

است با وحدت حرف آخر (شکل مثنوی) و این ساده‌ترین نوع شعر است و سپس اوزان تنوع یافته و قافیه‌ها طولانی شده است[۳۹] و همین موضوع را نیکلسون نیز یادآوری‌کرده است[۴۰] واز قدما باقلانی در اعجازالقرآن گفته است که عرب از نثر شروع کرد و دست‌یابی آنها برشعر متفی جنبهٔ اتفاقی داشته است و بعد برآن اطلاع حاصل کردند[۴۱].

و چه شبیه است این سخن او به‌گفتهٔ صاحب المعجم که می‌گوید: و بعداز توفان لغت عربی از وی (یعنی یعرب‌بن‌قحطان) منتشر شد بـه اسجـاع مشعوف بوده است و چـون در اثنـاء اساجیع عرب مصراعات موزون می‌افتـاد. یعرب بقوت فطنت و ذکـاء قریحت آنرا دریافت[۴۲]. در همین داستـان هـم اگـر از اسم یعـرب و نسبت ایـن کـار به‌او صرفنظـر شود حقیقتـی که گفتیم روشن مـی‌شود و ایـن موضـوع تقریباً مسلم تمام کسانی استکه در تاریخ ادب عرب مطالعه و بـررسی کرده‌اند[۴۳] و ایـن مـوضـوع را بعضی از مستشرقیـن تا بـدانجـا کشانده‌اند که قرآن مجید را شکلی از شکلهای شعری عرب در روزگار قدیم می‌شمارند و معتقدند که پیش‌از آنکه شعر عرب به‌صورت قصیده درآید چنین شکلی داشته است[۴۴] و جرجی‌زیدان معتقد است که کاهنان سجعهای خود را با تکیهٔ برقافیه تغنی می‌کرده‌اند و این خود نکتهٔ مهمی است[۴۵].

می‌توان ادعا کرد اهمیتی را که عرب در شعر خود به‌قافیه می‌دهد در کمتر زبان دیگری می‌توان سراغ گرفت زیرا: زبانیست موزون که

---

۳۹) سباعی بیومی، **تاریخ‌الادب‌العربی**، الجزءالاول، قاهره، ۱۹۴۸ ص ۴ ـ ۱۰۵

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

۴۱) باقلانی، **اعجازالقران**، ص ۹۰

۴۲) **المعجم فی‌معاییراشعارالعجم**، ص ۷ ـ ۱۹۶

۴۳) **تاریخ آداب‌اللغةالعربیة**، جرجی‌زیدان ج اول ص ۶۵ و نیز رجـوع شود به **تاریخ‌الادب‌العربی** از احمدحسن‌الزیات، ص ۲۹

۴۴) دکتر محمد زغلول سلام، **اثرالقرآن فی‌تطورالنقد الادبی**، ص ۳۷۴ ص ۲۴

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

هریك از واحدها و کلمات آن براساس موزیکی خاصی است که به‌ندرت می‌تواند مشابه آن در لغت دیگر زبانها پیدا شود۴۶.

مراحل تطور و دگرگونی قافیه را در شعر عرب بدین‌شکل می‌توان بررسی کرد: از سجع بی‌وزن شروع شده (وزن عروضی منظور است) و آنگاه به‌صورت رجزهای ساده که از دو سه مصراع تجاوز نمی‌کردند درآمده است. قافیه در این رجزها فقط جنبهٔ صوتی داشته است. چنانکه یکی از همان رجزسرایان گفته است:

ماتبتغی الحرب العوان منی
بازل عامین صغیرالسن
لمثل هذا و لدتنی امی

و دیگری گفته است:

یا قبح‌الله بنی‌السعلاة
عمروبن یربوع شرارالناس
لیسوا باحرار ولا اکیاس۴۷

و این نوع از نظم در آغاز به‌بحر رجز اختصاص داشته است بعد به‌بحور دیگر منتقل شده است. در اغانی هم اشعاری منسوب به‌شاعره‌یی از همین دست نقل کرده است:

اعمرو علام تجنبتنی
اخذت فوآدی وعذبتنی
فلوکنت یا عمرو اخرتنی
اخذت حذاری فما نلتنی۴۸

و چنان است که قافیه در شعرهای روستایی فارسی و بیشتر جنبهٔ هماهنگی صوتی دارد و بعد قافیهٔ شعر عرب تکامل پیدا کرده و

---

۴۶) دکتر زکی نجیب محمدالبهبیتی، مقالهٔ «**البیئة التی نشرفیهاالشعر الجاهلی**»، در مجلهٔ کلیةالآداب جامعة فؤاد الاول ج ۱۴، شمارهٔ اول ص ۹۰

۴۷) بعضی همهٔ قافیه‌های این رجز را به **ت** می‌خوانند ولهجه‌ای می‌شمارند اما دلیلی ندارند و مرزبانی اینها را نقل کرده واکفاء می‌داند. رك: **فن‌التوشیح** حاشیهٔ ص ۴۲

۴۸) **اغانی**، ج ۵، بنقل از **فن‌التوشیح**، ص ۴۲

قوانینی در آن وضع شده است و شعرا کوشیده‌اند که قوافی شعر خود را به‌تناسب پیشرفت موسیقی در دورهٔ اسلامی پیش ببرند[۴۹].

**قافیه در شعر فرنگی:**

قافیه در شعر فرنگی هم از نظر تعدد استعمال آن در یك قافیه و هم از نظر تقید به‌آوردن آن، مانند عربی نیست و این‌هم از خصوصیت این زبانهاست. معمولا چنانکه دیدیم قافیه‌های واحد یك قطعه هرگز از دو تجاوز نمی‌کند.

قافیه از نظر تاریخی در شعر انگلیسی تقریباً از قرن یازدهم میلادی و یا قرن دوازدهم دیده می‌شود[۵۰]. و در این زبانها پیشتر از این روزگار سابقه ندارد و اصولا شعر در اروپا قافیه نداشته است و در شعر انگلیسی تا قرون وسطی نیامده بوده است از این دوره است که از طریق زبانهای فرانسه و ایتالیایی در انگلیسی‌هم رایج شد[۵۱] و در آغاز قافیه‌ها به‌صورت نوعی جناس ناقص Alitration و نوعی توازن و هماهنگی صوتی Assonance بود و سپس به‌شکل قافیهٔ امروزی که هماهنگی در صامتها و مصوتهای پایان کلمه است درآمد. در فرانسه‌نیز براساس همین توازن کلمات بود و سپس به‌صورت قافیه امروزی درآمد و از آخر قرن دوازدهم در شعر فرانسه اندك اندك قافیه به‌صورت‌کامل درآمد[۵۲].

دربارهٔ منشاء پیدایش قافیه در زبانهای اروپایی، بحثهای بسیار است که ما اینك بطور اجمال در این‌باره سخنی می‌گوییم و آنها که خواستار بحث بیشتری باشند می‌توانند بمراجع این گفتار رجوع کنند. بعضی از محققان عرب معتقدند که قافیه از زبان عرب داخل زبانهای اروپایی شده است و در این‌باره می‌گویند: ادبیات اروپای قدیم و بخصوص یونانی و لاتینی که انتشار زیادی داشته از قافیه

۴۹) **ابن‌المعتزوتراثه فی‌النقد**، محمد عبدالمنعم الخفاجی، ص ۶ـ۴۵
50) Poetry by E. Drew P. 37
51) Cassel's Dictionary P. 466
52) Versification Francaice, P. 30

بی‌بهره است، و ما می‌بینیم که قافیه بآسانی در شعر عربی راه دارد و برعکس در زبانهای فرنگی این سهولت وجود ندارد پس اگر ظهور آنرا در اروپای قرون وسطی نتیجهٔ تأثیر شعر عربی بشمار آوریم‌چندان دور از حقیقت نرفته‌ایم دشواریی که در راه تحقیق این تأثیرات وجود دارد اینستکه اکثر این خصوصیات بوسیلهٔ سرودها و ترانه‌ها و قصه‌های ملی رایج درمیان مردم بدانجا رفته و کسی آنرا تدوین نکرده است.

اما آنچه بدیهی است اینستکه بعضی آلات موسیقی از طریق اندلس بدانجا رفته و لازم است که شعرها هم با آنها به‌آنجا رفته باشد و بسیاری از هنرمندان موسیقی اندلس کشورهای غیر اسلامی را نیز دیدار میکرده‌اند. و نیز یادآوری این نکته لازم است که بیشترساکنان اندلس که اسلام آورده بودند هردو زبان را میدانستند و واسطهٔ انتقال ادب عرب بشمال اسپانیا و از آنجا بجنوب فرانسه شدند.

در این دوره (قرن ۱۱ ــ ۱۲ میلادی) در اروپا طایفه‌ای از شعرا و مغنیان ظهور کردند که هم شعر میگفتند و هم آنرا با عود می‌نواختند و در اشعا رآنها بدون شك خصایص شعر عربی بچشم میخورد. این قوم را تروبادور می‌خواندند و بعضی معتقدند که از کلمه طرب عربی گرفته شده[۵۳].

از خصایص شعر این دسته یکی وجود نسیب است که شباهت بسیاری با نسیب عربی دارد[۵۴]. همچنین‌شعر تروبادورها شبیه‌ترانه‌های اندلسی است هم ازنظر نظم و هم از نظر قافیه که درآغاز در اسپانیا رایج بوده و سپس در جنوب فرانسه و ایتالیا و همچنان ادامه یافته تا

---

۵۳) باهمهٔ توجهی که لوی پروونسال به‌تأثیر شعر عرب در اروپا وبخصوص اسپانیا دارد با اشتقاق تروبادور از کلمهٔ طرب مخالف است و می‌گوید: دلیل قانع‌کننده‌ای درین باب وجود ندارد. مراجعه شود به: محاضرات لوی پروونسال، ترجمهٔ محمد عبدالهادی شعیره، قاهره، ۱۹۵۱ ص ۵۰.

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

باروپای غربی و میانه راه یافته است[۵۵] دربارهٔ تأثیر موسیقی عربی در تروبادورها و پیوستگی شعر با این موسیقی، دیگران نیز بحثهایی دارند. در میراث اسلام نیز کلمهٔ تروبادور Troubadour را از ریشهٔ طرب عربی گرفته‌اند و با وضعیت آن قوم ــ که در حقیقت مطربانی بوده‌اند ــ سازگار مینماید[۵۶] و یك ربع قرن پیش از این نیز یکی از استادان دانشگاه سربن بنام فیلمن در کتابی که راجع به ادبیات قرون وسطی در فرانسه و اسپانیا و انگلستان تألیف کرده در این‌باره بحث مفصلی کرده است و بیشتر از سی صفحه از کتابش را بهمین مبحث اختصاص داده است که چگونه اروپائیان قافیه را از شعر عربی اقتباس کردند. وی استدلال میکند که شعرای جنوب فرانسه کـه تروبادورها بودنـد شعرشان بشعر عربی شباهت بیشتری دارد تا بشعر تروورها Trouveres که شعرای شمال این کشور هستند و این تأثیر در شعر اسپانیولی حتی بیشتر است. وی از یکی از مورخان اسپانیایی بنام ماریانا دربارهٔ حصار کال‌کنسور در قرن یازده سخنی میآورد و می‌گوید که ماهی‌فروش فقیری را می‌شنیدم که در حصار کال‌کنسور شعری می‌خواند که نیمی از ابیاتش به‌عربی بود و نیمی دیگر به اسپانیولی[۵۷] آنچه مسلم است در شباهت موسیقی و شعر ایندوجانب جای تردید نیست و ما میدانیم که انتشار مـوسیقی اسلامی در اسپانیا و از آنجا در کشورهای دیگر اروپا امر مسلمی است و مورخین نوشته‌اند که چگونه زریاب رامشگر کـه در رأس نهضت موسیقی اندلس قرار دارد ــ و شاگرد اسحاق موصلی است ــ توانست موسیقی عربی رابکمك فرزندان و کنیزکان خود تا دورترین کرانه‌های

---

۵۵) **التوجیه الادبی**، طه‌حسین ودیگران، ص۶ـ۲۲۵ ودرباب تروبادورها، همچنین مراجعه شود به صحیفةالمعهدالمصری للدراسات الاسلامیة فی مادرید، ج ۱۹۵۴/۲ و دربارهٔ قافیه و رفتن آن به‌فرنگ از طریق شعر عربی مراجعه شود به: **تاریخ علم‌الادب عندالافرنج**، از روحی بك‌الخالدی ص ۱۰۴

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

اصل مقاله از G. Farmer است.

۵۷) زیاد شمسا، مقالهٔ مندرج در شمارهٔ ۶۷۸ الاحد، چاپ بیروت، سال ۱۴ شمارهٔ ۲۲ آزار ۱۹۶۴

اسپانیا برساند و پیداست که این نهضت غنایی پس از آن در مغرب اثربزرگی داشته است[۵۸] اما همین نکته مورد تردید است که آیا تأثیری که وی در ایجاد موشحات از نظر نوع قافیه‌بندی کرده است از جنبهٔ موزیکی خاص است یا این دگرگونی شکل شعر در ادب اندلسی از ادب محلی‌مردم اسپانیا[۵۹] ــ و رویهمرفته‌اروپا ــ مایه‌گرفته‌است‌چراموسیقی این تأثیر را در شاعران مشرق نکرد؟ در این‌باره نظرها مختلف است. بگذریم. آنچه مسلم اینستکه شعر تروبادورها و موشحات اندلسی از از نظر شکل نزدیك به‌یکدیگرند اما بطور قطع اگر بخواهیم بگوئیم که قافیه در شعر تروبادورها از موشحات گرفته شده دلیل قاطع‌تری لازم است بخصوص که میبینیم اسناد دیگری و نظرهای دیگری در کنار این موضوع وجود دارد که منشاء قافیه را از رهگذری دیگر وارد شعر اروپایی میکند، زیرا نمونه‌هایی از قافیه را در شعرلاتین درقرن چهارم میتوان یافت که بوسیلهٔ کشیشان کلیساها و برای اینکه مردم بتوانند شعرها را از حفظ بخوانند بوجود آمده است[۶۰] و پس از قرن چهارم است که قافیه از این شعرهای مذهبی داخل شعرهای دیگر میشود و در زبانهای لاتین، اسپانیولی و فرانسوی و گاهی هم آلمانی راه مییابد.

در نقادی جدید انگلیسی بیشتر متمایل‌اند که نقطهٔ شروع قافیه را از کلیسای لاتینی افریقا در دورهٔ ترتولیان بدانند و معتقدند که احتمالا نبوغ کشیشان مسیحی آنرا اختراع کرده است تا عبادت‌کنندگان و نمازگزاران در خواندن و شنیدن قطعات دراز شعر لاتین ــ در مراسم کلیسای کاتولیك ــ آسوده‌تر باشند و زودتر بحافظه بسپارند و این‌نوع شعرهاست‌که نمونهٔ نخستین‌شعر قافیه‌دار از روی‌عمد بشمار می‌رود[۶۱] اما در اینکه کشیشان از کجا قافیه را الهام گرفته‌اند و اقتباس کرده‌اند

۵۸) **فی‌الادب‌الاندلسی**، دکتر جودةالرکابی، دمشق، ۱۹۵۵ ص ۱۱۵

۵۹) لوی پروونسال گوید: دست کم پیوند و قرابتی بین ساختمان شعر عامیانهٔ عربی در اندلس و بعضی شعرهای پرووانس که منسوب به تروبادورهاست ــ مثل گیوم‌نهم دوك‌اکتاینا یا مثلا مارکابرو ــ می‌توان مشاهده کرد. محاضرات لوی‌پروونسال ص ۴۲

60) Americana Vol. 23, P. 480

61) Britanica Vol. 19. P. 271

باید بحث کرد در این‌باره جایی سخنی‌ندیده‌ام مگرآنچه پرفسور درایپر نوشته است و سخنی است قابل دقت و بررسی او میگوید: بنظر میرسد کـه یسنای ۴۴ شکلا و معناً مدل و نمونهٔ سطور نخستین De judicis Domini منسوب به ترتولیان بوده باشد که ظاهراً نخستین شعری است که قافیه را بدنیای مسیحی مغرب برده است۶۲ و در جایی دیگر می‌نویسد که ترتولیان مسیحی در نوشته‌های خود آشنایی خویش را باآداب و رسوم ایرانی قدیم اظهار داشته و قافیه را از ایران اقتباس کرده است و درجایی دیگر میگوید: ترتولیان گویا باسبك موسیقی‌یی که در معابدمیترا اجرا می‌شده آشنابوده است زیرا نوشته‌های او اطلاع ویرا برآئین میترا نشان میدهد. وی قافیه را از گاتهااقتباس‌کرده‌که‌ترتیل۶۳ آنها بخشی از آئین مزبور بوده است. بی‌آنکه بخواهیم این نظر درایپر را بطور مسلم بپذیریم این نکته را میافزاییم که نوعی از قافیهٔ داخلی که در وسط مصراعها بکار میرود بنام قافیه‌های لئونی Leonine Verse معروف است و بوسیلهٔکشیش ناشناخته ومجهول‌الهویه‌ای‌بنام Leonius یا Leoninus اختراع شده و او در کتابیکه تاریخ منظوم عهد عتیق است و در کتابخانهٔ ملی پاریس نسخهٔ آن نگاهداری میشود تمام قافیه‌ها را در وسط آورده است۶۴ این قافیه‌های لئونی را هم درایپر معتقد است که مسیحیت مانند قافیه‌های دیگر End Line از گاتها اقتباس کرده است۶۵

در پایان این فصل یادآوری این نکته ضرورت دارد که در زبان سریانی قدیم هـم قافیه وجـود نداشته است، یوسف داود کـه مطران سریانی‌های دمشق در قرن نوزدهم بوده است، در کتابی که درباب نحو زبان سریانی نوشته می‌گوید: بدان که قافیه در نزد سریانی‌های قدیم شناخته نبوده است و شاعران بزرگ قدیم مانند افرام و اسحاق و نرسی

۶۲) **سرود زرتشتی و ترتیل**، مجلهٔ موسیقی، شماره ۹۴ ص ۲
۶۳) **همان مقاله**، ص ۸ـ۹
۶۴) این سخن که در معابد مهرپرستی خواندن گاتها مرسوم بوده و جزء آئین، مورد تردید است. **ش. ك.**
۶۵) **سرود زردشتی و...**، مجلهٔ موسیقی، شمارهٔ ۹۲ـ۹۳ ص ۶

و یعقوب سروجی و دیگران که در ده قرن نخستین پس از میلاد شعر گفته‌اند، اثری از قافیه در شعرشان دیده نمی‌شود. همچنین قافیه در نزد شاعران یونانی و عبرانی و لاتینی و هندی وجود ندارد، بلکه در نزد آنان عیب به‌شمار می‌رود. نخستین امتی‌که قافیه درنزد ایشان‌ظهور کرد امت عرب بود و در زبان عرب شعر بی‌قافیه دیده نشده است. دیگر ملل قافیه را از عرب‌ها آموخته‌اند[۶۶] سریانی‌ها معلوم نیست ازکی‌قافیه را در شعرشان به‌کار برده‌اند، به‌احتمال قوی نمی‌تواند قبل از قرن‌دهم یا حداکثر نهم میلادی ظهور کرده باشد[۶۷]

## قافیه در زبان دری:

با این سخنان که دربارهٔ سابقهٔ قافیه در پهلوی و اوستایی گفتیم دیگر جای این سخن باقی نمانده است که‌کسی قافیهٔ شعر دری را تقلید از عربی بداند اما جای این هست که شکل قصیده و نوع قافیه‌بندی پی‌درپی و پختگی قوانین قافیه را متخذ از عربی بشمار آوریم.

شعر دری با قافیه‌های ساده و ابتدایی آغاز میشود و بمرحلهٔ تکامل و پختگی میرسد و ما در آینده این سیر تکاملی را بررسی خواهیم کرد.

---

۶۶) **اللمعةالشهیةفی‌النحواللغة السریانیة علی‌کلامذهبی الغربیین‌والشرقیین**، تألیف یوسف داود، مطران دمشق علی‌السریان طبع فی‌الموصل ۱۸۹۱ ج ۲/۳۹۱

۶۷) **همان کتاب**، ۳۹۲

# فصل ششم

**تعریف ردیف:**

ردیف راچنین تعریف کرده‌اند: «بدانکه ردیف عبارتست از کلمه‌یی یا بیشتر که‌مستقل باشد درلفظ و بعد از قافیهٔ اصلی بیك معنی تکرار یابد»[1] و وزن را تکمیل میکند مثلا در این ابیات خاقانی:

چراغ کیان، کشته شد کاش من،
بمرگش چراغ سخن کشتمی.
گرم قوتستی، چراغ فلك،
بآسیب یك‌دم زدن کشتمی.
گرم دست رفتی بشمشیر صبح،

---

۱) **درهٔ نجفی**، نجفقلی میرزا، ص ۹۴

اجل را بدست زمن کشتمی.
سلیمان چو شد کشتهٔ اهرمن
مدد بایدم کاهرمن کشتمی[۲]

کلمهٔ «کشتمی» که پس از قافیه‌ها تکرار شده، ردیف خوانده می‌شود.

در دائرةالمعارف اسلامی ردیف را چنین تعریف کرده‌اند: «ردیف نوعی از بحر است(؟) با تفاعیل طولانی Hypermetre یعنی چیزی بعنوان ردیفی پشت سر قافیه میاید (در ترکی جدید آیاق خوانده می‌شود) در حقیقت ردیف مقطع آخری بیت است که میان دو روی قرار میگیرد روی اول و روی جدید. گاهی ردیف از یك پسوند Suffix مفرد یا مرکب که‌دارای یك یا چند مقطع جداگانه است تشکیل می‌شود[۳] قدمای عروضیان هریك از اجزای ردیف را به‌نام خاصی خوانده‌اند مثلا «وصل» را برلاحقهٔ نخستین و «خروج» را بر دومی و «مزید» را برسومی و «نائره» را برچهارمی اطلاق کرده‌اند ردیف در عروض فارسی و ترکی با ابیات قصیده تکرار میشود[۴]

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

### سابقهٔ ردیف:

از بررسی شعرهای فارسی و عربی و ترکی بخوبی دانسته می‌شود که ردیف خاص ایرانیان و اختراع ایشان است زیرا تا آنجا که

---

۲) دیوان خاقانی، ص ۹۳۰
۳) دائرةالمعارف اسلام، ترجمهٔ عربی، ج دهم، (رامی ـ زیتون)
۴) همانجا

می‌دانیم در این سه زبان ردیف وجود دارد اما در هیچ‌کدام باهمیت و سابقهٔ فارسی نیست. درزبانهای اروپایی تاآنجاکه این حقیرجستجو کرده است (یعنی در انگلیسی و فرانسه و کتابهاییکه دربارهٔ شعر و شاعری و اصول آن نگارش یافته) اثری از ردیف نیافته است. ممکن است بصورت استثنائی یا تصادفی در زبانهای دیگر نیزگاه دیده شود. تحقیق درین باره مجالی دیگر می‌طلبد که دراین لحظه هنگام آن نیست. تنها چیزی که قابل یادآوری است این است که بعضی از مترجمان شعرهای فارسی گاهی که خواسته‌اند شکل شعر را به‌خوانندگان‌اروپائی نشان دهند سعی کرده‌اند ردیف را، بدون رعایت قافیه، درنظر گیرند ولی هیچ‌گاه با توفیق همراه نبوده است. یکی از متکلفانه‌ترین این گونه کوششها تاجایی که نگارنده بیاد دارد در ترجمه‌ای است که یکی از مترجمان حافظ بزبان انگلیسی انجام داده و تمام ردیفها را عینا ترجمه کرده است و در پایان مصراعها.۵ در مواردی از شعر انگلیسی که گوینده چیزی شبیه به «دور» یا «ردیف‌گونه» را خواسته تکرارکند قافیه درآن رعایت‌نشده مثل شعر معروف «غراب» اثر ادگار آلن‌پو که درآن عبارت «هرگز» در فاصلهٔ هرچند مصراع تکرار می‌شود۶

در زبانهای فارسی و عربی جای آن هست که مسألهٔ ردیف مورد بررسی قرار گیرد، از آنچه در دائرةالمعارف اسلام نوشته شده است دانسته می‌شود که ردیف در ادبیات ترکی تا پیش از قرن ۱۳ میلادی سابقه ندارد۷ و پیدا است که از ادب فارسی بدانجا راه یافته زیرا شعر ترکی در حقیقت تقید شعر فارسی است هم از نظر نوع مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و دیگر خصوصیات. وزن شعر ترکی نیز همان شعر فارسی است. اما درعربی: نوشته‌اند که ردیف در شعر قدیم عرب وجوددارد (نگاه‌شود به‌ص ۱۴۳ ــ Garacin do Taray Rhetorique)

۵) ترجمهٔ **دیوان حافظ** توسط John Payne که در آن عیناً شکل غزل فارسی، ردیف و قافیهٔ سراسری، رعایت شده و تحت عنوان ذیل نشر یافته است:
*The Poems of Shemseddin Mohammed Hafiz of Shiraz*, Printed by E. J. Brill, Leyden (Holand) MDCCCCI

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

۷) **دائرةالمعارف اسلام، همان صفحه**

البته بصورت ساده و ابتدایی اگر چه بنام دیگر خوانده شده است۸ ولی اگر بطور دقیقی بررسی کنیم می‌توانیم مدعی شویم که ردیف در شعر عربی وجود ندارد زیرا تا آنجا که در دیوانهای شعر عرب دیده شده چیزی که بشود نام ردیف برآن اطلاق کردنمی‌توان یافت. البته در ادب معاصر نوعی ردیف مشاهده می‌شود اما در حقیقت قبل از آن قافیه را رعایت نمیکنند و نمی‌توان نام ردیف برآن اطلاق کرد. مانند آنچه که در قصیدهٔ معروف «لست‌ادری» ایلیا ابوماضی شاعر معروف رابطهٔ قلمیه دیده می‌شود که «لست ادری» به‌صورت ردیف در پایان بعضی مصراعها تکرار می‌شود. و شبیه است به یکی از شعرهای منسوب به ابویزید بسطامی که «انت» در آن ردیف قرار گرفته و قافیه‌ها عبارتند از: دمت، قلت، کنت که در حقیقت قافیه به‌حساب نمی‌آیند و هرچه باشد ابویزید ایرانی است و ناظر به‌سنت ایران و اگر از لحاظ تاریخی هم نگاه کنیم آن‌قطعهٔ ابویزید از نخستین نمونه‌های ردیف در شعر عرب است:

اشار سری الیك حتی
فنیت عنی و دمت انت
محوت اسمی و رسم جسمی
سألت عنی فقلت انت
فانت تسلو خیال عینی
فعیشما درت کنت انت۹

در مفتاح العلوم سکاکی هم می‌توان نمونه‌ای یافت که اینك از نظر اهمیتی که دارد نقل می‌شود، شعر از سکاکی صاحب مفتاح العلوم است:

حتام تنکر قدری، ایهاالزمن؟
بغیا و توغرصدری، ایهاالزمن؟

---

۸) **همان کتاب**، همانجا.

۹) **النورمن کلمات ابی‌طیفور**، منسوب به سهلجی منقول در **شطحات‌الصوفیه**، عبدالرحمن بدوی، الجزء الاول، قاهره ۱۹۴۹ ص ۱۰۹

اما یهمك شئی غیر غدرك بی؟
ماذااستفدت بغدری، ایهاالزمن؟
قل‌لی‌الی کم‌اری‌الاحداث ترشقنی؟
قدعیل صبری اتدری، ایهاالزمن؟
اری بدورالاقوام طلعن لهم
الاطلوع لبدری، ایهاالزمن؟[۱۰]

که می‌بینیم با رعایت قافیهٔ بدری، قدری، صدری کلمهٔ «ایهاالزمن» را به‌صورت ردیف تا پایان قطعه تکرار کرده است. شاعر ایرانی دیگری که چند قصیده و قطعهٔ با ردیف به‌عربی سروده است، خاقانی است. در دیوان او، قصیده‌ای ۶۸ بیتی با تجدید مطلع، به‌ردیف «بغداد» و قافیهٔ ماء و لقاء و هواء، وجود دارد که مطلع آن این است:

امشرب الخضرماء بغداد
و نارموسی لقاء بغداد

وی همچنین قطعه‌ای با ردیف «ارض‌العراق» و غزلی با ردیف «الیمن» دارد که مطلع آن چنین است:

کم غزال فی حجال‌الیمن
مهجتی مرعی غزال الیمن[۱۱]

و از دیرباز اهل ادب متوجه بوده‌اند که این کار، ابداع پارسیان است و شعرای عرب‌نگفته‌اند مگر متأخران[۱۲] و خاصهٔ شعرای عجم[۱۳] است و بگفتهٔ میرشمس‌الدین فکری، شعرای عرب ردیف را به‌متابعت شعرای عجم، در اواخر، اختیار کرده‌اند و ردیف، از مخترعات شعرای

---

۱۰) سکاکی، **مفتاح‌العلوم**، چاپ مصر، ۱۹۳۷ ص ۲۷۲
۱۱) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی، صفحات ۹۵۰، ۹۶۴، ۹۶۵ دیده شود
۱۲) **کنزالفوائد** حسین محمدشاه شهاب انصاری، چاپ ۱۹۵۶ مدرس ص ۲۲
۱۳) **رسالهٔ قواعد قوافی**، نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی، تاریخ کتابت ۱۰۸۹ شمارهٔ ۲۹۲۴ ن ۶۹۳ فرعی ۲

عجم است[۱۴] آزاد بلگرامی گوید: در دیوان شیخ عبدالعزیز لبنانی قصیده‌ای مردفه وجود دارد که در آن می‌گوید:

بشراك یامن به یستبشرالعید
و من به‌کل میت‌ینشرالعید
ولی‌الصیام و جاءالعید مبتکراً
و حبذاالیوم فیه یبکرالعید

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

الفضل حصله علاءالدوله
والمجد الله علاءالدوله[۱۵]

مؤلف غصن‌البان که اساس گفتارش از آزاد بلگرامی است در باب ردیف گوید: و شاعران ایرانی ردیف را دارند که یك یا چند کلمه است که بعد از روی تکرار می‌شود و سبب زیبائی شعر است و بگونهٔ خلخالی است برای افکار (به‌جنبهٔ موسیقی ردیف که مثل خلخال صدا ایجاد می‌کند، نظر دارد.) و از رهگذر ردیف است که وزن شعر فارسی به‌انواع و اقسامی که حد و حصری ندارد میرسد. و در شعر عرب ردیف وجود ندارد اگر چه بعضی از ایشان به تکلف ردیف آورده‌اند اما جلوه‌ای، از آنگونه که در شعر فارسی دارد، ندارد و موجب این امر چیزی نیست جز ویژگیهای زبان. وی همچنین به‌دیوان مردفی به‌عربی از آزاد بلگرامی اشاره می‌کند[۱۶] اینهاست نمونه‌های موجود از ردیف بمعنی دقیق کلمه در زبان عرب که تاکنون مشاهده شده است و پیداست که تقلید از شعر فارسی است زیرا گویندگان آنها همه، یا ایرانی و یا متأثر از شعر ایرانی بوده‌اند. نویسندگان

---

۱۴) **حدایق‌البلاغه**، میرشمس‌الدین فکری، چاپ کلکته ۱۸۱۴ ص ۸ـ۳۵۷

۱۵) **سبحة‌المرجان فی‌آثار هندوستان**، آزاد بلگرامی، چاپ بمبئی ۱۳۰۳ ص ۱۳۳

۱۶) **غصن‌البان**، بهادر، چاپ الحوائب، ۱۲۹۶ ص ۶

دائرةالمعارف اسلام نیز خود به‌این موضوع توجه داشته‌اند و گفته‌اند ردیف بطور خاص از ابداعات ایرانیان به‌شمار می‌رود[۱۷] در ادبیات صوفیانهٔ عرب در ادوار متأخر نمونه‌هایی از ردیف بی‌قافیه می‌توان یافت که آن را «دور» می‌خوانند مثل دور «ساقی یا ساقی» در شعر عبدالغنی نابلسی (۱۱۴۳ـ۱۰۵۰ هـ. ق.) که کلی‌تر از ردیف است[۱۸] و شبیه است به آنچه، گاه، در شعرهای عربی دیوان شمس مولانا، دیده می‌شود، مثل تکرار «لاتظلمونا» در این غزل:

یا کالمینا یا حاکمینا
یا مالکینا لاتظلمونا
یاذا الفضایل زهرالشمایل
سیف‌الدلایل لاتظلمونا[۱۹]

اصولا چنانکه پس ازین خواهیم دید ردیف چیزی است که با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی‌دارد اما در عربی‌جنبهٔ‌صنعت خواهد داشت و برای همین است که میبینیم ردیف مورد توجه شاعران قرار نگرفته و در ترکی نیز شکست خورده و از قرن ۱۹ ببعد شعرا ردیف را کنار گذاشته‌اند و البته اینکار بتأثیر شعر فرانسه بوده است[۲۰]

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

ازختلان آمذیه
برو تباه آمذیه

---

۱۷) دایرةالمعارف اسلام، همان ص.
۱۸) دیوان عبدالغنی نابلسی، ج ۱/۱۷ و ج ۲/ ۶۶، ۳۳۳، ۳۹۵ و ۳۶۱ دیده شود
۱۹) دیوان کبیر، ج ۱۶۷/۱
۲۰) دائرةالمعارف اسلام، همان جلد، همانجا.

آواره باز آمذیه
خشك نزار آمذیه۲۱

که قافیه‌ها فقط جنبهٔ صوتی و هماهنگی در مصوتها دارند و در حروف مشترك نیستند مثل دیگر قافیه‌های شعر عامیانه که پس از این دربارهٔ آنها بحث خواهیم کرد. همچنین در شعر معروف یزیدبن مفرغ تازی که بدون شك بتأثیر از شعرهای ایرانی گفته شده است:

آبست و نبیذ است
عصارات زبیب‌است
سمیه روسبیذ است۲۲

که در این شعر قافیه‌ها بصورت مشخصتری نمایانست. در نمونه‌هایی هم که از ترانه‌های عامیانهٔ قرن هفتم باقیمانده است ردیف را بخوبی مشاهده میکنیم۲۳

وجود ردیف در این ترانه‌های قدیمی نشان میدهد که ردیف جزئی از ساختمان ظاهری و فرم شعر فارسی است و آمیزشی که با شعر فارسی دارد از جهات مختلف قابل بررسی است که تاحدودی در آینده بدان خواهیم پرداخت علت توجه ایرانیان بردیف و عدم توجه اعراب بدان از جهات مختلف بیك اصل بازگشت دارد کـه همـان مسألهٔ ساختمان طبیعی زبانست و این در دوجهت قابل بررسی است:

۱) از نظر زبانشناختی.
۲) از نظر موزیکی.

۱ـ اول از نظر موزیکی: اگر درساختمان زبان عرب دقت شود خواهیم دید که تمام کلمات در این زبان دارای اعراب هستند و بیکی از سه اعراب فتحه و کسره و ضمه خوانده می‌شوند وجود همین‌اعرابها در پایان کلمات راهی است برای کشش پایان کلمات تا حدیکه خواننده میل داشته باشد ــ مثلا در این بیت از غزل شوقی:

---

۲۱) **وزن شعر**، دکتر خانلری، ص ۴۵
۲۲) **تاریخ ادبیات**، دکتر صفا، ج اول، ص ۱۴۴
۲۳) **نمونه‌یی از فهلویات قزوین و زنجان و..... درقرن هفتم**، ادیب طوسی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز.

و تعطلت لغة‌الكلام و خاطبت
عيني فی‌لغة‌الهوی عيناك

کسرهٔ «عيناك» را خواننده در حال عادی و همچنین بهنگام تغنی و زمزمه تاجایی که بخواهد میتواند کشش بدهد و از ایـــن رهگذر موسیقی قافیه را بکمال برساند. و میبینیم که این کسره به صورت یا درمیاید. و در این شعر ابوالعلاء معری:

الافی‌سبیل المجدماانا فاعل
عفاف و اقدام و حزم و نایل

ضمه‌ی قافیه را بصورت واو تا جاییکه بخواهیم میتوانیم امتداد بدهیم اما در این شعر انوری:

برسمرقند اگر بگذری ای بادسحر
نامه‌ی اهل خراسان بسوی خاقان بر

و بصورت محسوس‌تر درین غزل مولوی:

مر عاشقان را پند کس هرگز نباشد سودمند
نی‌آنچنان سیل است این کش‌کس تواند کرد بند

از آنجا که کلمات فارسی اعراب ندارد نمیتوانیم هیچگونه کشش صوتی ایجاد کنیم. البته در فارسی اندکی توقف روی حرکت قبل از روی میکنیم اما بقدری نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند بهمین علت است که برای تکمیل این موسیقی از راه دیگر که وجود ردیف است استفاده میشود تا حروف مشترك پایان شعر را که یکی دوحرف بیشتر نیست فزونی بخشد وموسیقی شعر را تکمیل کند در همان وزن قصیدهٔ انوری اینك بدین غزل سعدی توجه کنید:

هرشب اندیشهٔ دیگر کنم ورای دگر
که من از دست تو فردا بروم جای دگر

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

II ــ از نظر زبانشناختی:

یك خصوصیت در زبان فارسی وجود دارد که در عربی نیست و

آن عبارتست از وجود افعال معین که بخودی خود هیچ نقشی ندارند مثلا در جملهٔ زیدفی‌الدار عربی سه کلمه وجود دارد: زید ــ فی ــ دار اما در فارسی وقتی میگوییم زید در خانه است حرفی اضافی نیز بکار برده‌ایم که عبارتست از «است» افعال مشابه آنهم وجود دارد: بود، است، شد، و اگر شعر فارسی را از نظر پیدایش و تکامل ردیف بررسی کنیم خواهید دید که ردیفهای اولیهٔ شعر فارسی هم در زبان عامه ــ چنانکه دیدیم درشعر یزیدبن مفرغ ــ و هم در شعرهای ادیبانهٔ رودکی مثل:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود

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

سپیدسیم زده بود و در و مرجان بود
ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود

و بعد که شعر فارسی روبتحول ــ و اگر بشود گفت تکامل ــ می رود بسیاق این ردیفهاییکه در ساختمان زبان جنبهٔ اصلی و حتمی دارند ردیفهای دیگری هم بوجود میایند که گرچه از نظر دستوری به‌اهمیت اینهانیست اماازجنبهٔ‌حفظ‌موزیك‌قافیه‌نقش‌بسیار مؤثری‌دارد.

نکتهٔ قابل یادآوری اینکه افعال معین در زبان فارسی مثل دیگر افعال میتوانند در هر کجای جمله قرار گیرند و این خصوصیت در اغلب زبانها وجود ندارد و همین است که باعث توسعهٔ ردیف در فارسی شده. این دو دلیل، در مورد موفقیت ردیف در شعر فارسی و عدم توجه اعراب بدان، بنظر این بنده رسید شاید دلایل دیگری نیز باشد که بنظر نیامده است.

**سودهای ردیف:**

ردیف را باید یکی از نعمتهای بزرگ شعر فارسی دانست در صورتیکه بلای جان معانی و احساسات شاعر نباشد زیرا از چند جهت

به‌شعر زیبایی و اهمیت میبخشد:

I ـ از نظر موسیقی: چنانکه دیدیم ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه‌بکار میرود و بطور قطع میتوان‌ادعا کردکه حدود هشتاد درصد غزلیات خوب زبان فارسی همه دارای ردیف هستند و اصولا غزل بی‌ردیف بدشواری موفق میشود و اگر غزلی بدون ردیف زیبایی و لطفی داشته کاملا جنبهٔ استثنائی دارد برای نمونه دو غزل از یك شاعر در یك وزن میاوریم تا موضوع روشن شود.

**غزل یك:**

پیش صبا نثار کنم جان شکوفه‌وار
کو عقد عنبرین شکوفه نثار
ای مرد باشکوفه چه‌سازم طریق انس
این بس مرا که دیدهٔ من شد شکوفه‌دار
جانم شکوفه‌وار شکافان شد از هوس
چون حجله‌ی شکوفه برانداخت نوبهار
شاخ شکوفه دار امیدم شکسته شد
چون از شکوفه قبهٔ نوبست شاخسار
هرشب که پرشکوفه شود روی آسمان
در چشم من شکوفه وش‌آید خیال یار
هست از شکوفه نغزتر و شوخ دیده‌تر
خاقانی از شکوفه امید طمع مدار[۲۴]

**غزل دو:**

ای بادبوی یوسف دلها بما رسان
یك نوبر از بهار دل ما بمارسان
از زلف او چو برسر زلفش گذر کنیم
پنهان بدزدمویی و پیدا بمارسان

---

۲۴) دیوان خاقانی، ص ۶۱۷ چاپ دکتر سجادی

گرآفتاب زردی از آنجا گذشته‌یی
پیغام آن ستارهٔ رعنا به‌مارسان
ای نازنین کبوتر از اینجاست برج تو
گرهیچ نامه آری ازآنجا به‌مارسان
ای هدهد سحرگهی از دوست نامه‌یی
بستان، ببند برسرو عمداً به‌مارسان
خاقانی‌ایم سوخته‌ی عشق وامقی
عذرا نسیمی از برعذرا به‌مارسان۲۵

بی‌آنکه بجنبهٔ معنوی شعرها نظر داشته باشیم تفاوت موسیقی دو شعر را بخوبی احساس میکنیم و میبینیم که غزل دومی بعلت داشتن ردیف از نظر موزیکی چه‌اندازه غنی است. گرچه در شعر قبلی هم باید توجه داشت که موسیقی داخلی شعر مقداری از خشکی بیردیفی شعر را از میان برده و رعایت کلمهٔ شکوفه که در هر مصراع آمده و بادیگر «سین» و «شین»های ابیات ترکیب شده خود مقدار زیادی در آهنگ شعر مؤثر است.

II ــ از نظر معانی و کمك بتداعیهای شاعر:

بگذریم از اینکه ردیف در یك جهت شاعر را محدود میکند و آزادی معانی و تخیلات را از او میگیرد اما از طرف دیگر باید اقرار کنیم که جهت این تداعی محدود، در طرفی‌که بازاست، دور کرانه تراست و آفاق بازتری در پیش چشم شاعر میاورد که در تداعی آزاد معانی از قافیه امکان‌پذیر نیست مثلا وقتی شاعر در قافیه: بهار، یار، نگار را ــ بی‌هیچ تقیدی از نظر لفظی ــ در ذهن داشته باشد اغلب مفاهیم ساده و معانی درجهٔ اول که نخستین بار بذهن هر شاعری می‌رسد تداعی می‌کند ولی هنگامی که این‌کلمات را بایك ردیف در اختیار داشته باشد اگرچه ردیف آزادی احساس و تخیل او را می‌گیرد اما مجال تأمل بیشتری به‌او میدهد که قافیه را با آن ردیف در نظر

۲۵) دیوان خاقانی، چاپ دکتر سجادی، ص ۶۵۱

بگیرد و مفهومی را بذهن بیاورد. برای نمونه در این غزل صائب:

در کشاکش از زبان آتشین بودم چوشمع
تا نپیوستم بخاموشی نیاسودم چوشمع
دیدنم نادیدنی مد نگاهم آه بود
در شبستان جهان تاچشم بگشودم چوشمع
سوختم تا گرم شد هنگامهٔ دلها زمن
برجهان بخشودم و برخود نبخشودم چوشمع
سوختم صد باروازبی‌اختیاریها نگشت
قطره‌ی آبی بچشم روزن از دودم چوشمع
پاس صحبت داشتن آسایش از من برده بود
زیر دامان خموشی رفتم آسودم چوشمع
اینکه گاهی میزدم برآب و آتش خویش را
روشنی در کار مردم بود مقصودم چوشمع
چون صدف در پرده‌های دل نهفتم اشك را
گوهر خود را بهر بی‌درد ننمودم چوشمع
مایهٔ اشك ندامت گشت وآه آتشین
هرچه از تن پروری برجسم افزودم چوشمع
این زمان افسرده‌ام صائب وگرنه پیش از این
میچکید آتش زچشم گریه آلودم چوشمع[۲۶]

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

البته اگر شعر را بمعنی این تخیلات و این نوع مضامین

۲۶) **کلیات صائب**، چاپ کتابخانهٔ خیام، تهران ۱۳۳۳ با مقدمهٔ استاد امیری فیروزکوهی، ص ۶۳۶

بگیریم باید سهم زیادتری برای ردیف در کار شعر قایل شویم ولی چنانکه پیش از این دیدیم شعر چیز دیگریست و این تخیلات را باید بخدمت آن گمارد. با اینهمه از نظر صرف ایجاد این نوع تخیلات ــ که چه بسا در شعر حقیقی بسیار مهم باشد و بزیبایی آن کمك کند ــ باز هم باید ردیف و نقش آنرا با دیدهٔ اهمیت نگاه کرد.

III ــ از نظر ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان:

یکی از نقشهای ردیف تأثیری است که در ایجاد تعبیرات خاص زبان شعر و توسعهٔ مجازها و استعاره‌ها دارد. مثلا بسیاری چیزها را که در زبان معمول نمیتوان «ریخت» خاقانی در این شعر «ریخته» است و اتفاقاً خوب و موفق از کار درآمده و می‌شود در نثر هم آنرا بکار برد. بی‌آنکه دیگر مسأله‌ی التزام ردیف در کار باشد. مثلا «شکر زآواریخته» در این شعر:

طاق ابروان رامش گزین در حسن طاق و جفت کین
برزخمهٔ سحرآفرین شکرزآواریخته۲۷

و یا «شنیدن بادسرد» و یا «شنیدن بانگ شش‌دانهٔ تسبیح ثریا ــ و دم‌عنقا» و ازهمه‌مهمتر: از «رنگ‌فقر» «آواز تبرا» شنیدن‌دراین‌بیت:

فقر نیکوست برنگ ارچه بآواز بد است
عامه زین رنگ هم آواز تبرا شنوند۲۸

و ازین دست تعبیرات و مجازهای بسیار که باعث زیبایی و توسعهٔ قدرت زبان ادب میشود. در این تعبیرات و مجازهای خاقانی هم میتوان دقت کرد:

برسر روضه همه جای تنزه شمرند
برلب برکه همه‌جای تماشا شنوند

گرچه ممکن است بگویند منظور از دیگران، یعنی از مردم، شنیدن

---

۲۷) **دیوان خاقانی**، همان چاپ، ص ۳۷۸

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

است اما بنظر میرسد که «جای شنیدن» را بعوض «جای دیـدن» بکار برده‌است.

**زیانهای ردیف:**

زیانهای ردیف همان زیانهای قافیه است باشدت هـرچه بیشتر یعنی محدودیتی که قافیه ایجاد میکند ردیف آنرا دوچندان میکند و زمام اختیار را از کف شاعر بازمیستاند و بهرکجا دلش‌خواست‌میکشاند. کسی اگر بخواهد شعر فارسی را از نظر ردیف انتقاد کند خود جای رسالهٔ مفصلی است و ندیدم که هیچکسی از قدما یا معاصران بدین‌فکر افتاده باشد. گاهی بسیاری از ردیفهای قدما بمعنی دقیق، جـواب نمیدهدیعنی‌بی‌جا و حشوآمده فقط بعنوان‌کلمه‌ای‌که‌وجودش‌برای‌تکمیل وزن و قرینه‌بودن با دیگر ردیفها لازم است نه‌بعنوان یك کلمه که وجودش بطور مستقل مورد نیاز گوینده بوده است و بسیاری از غزلهایی که‌بردیف «هنوز» شعراگفته‌اند اکثر این‌هنوزها یا حشواست یا بامقصود گوینده نمیخواند و هیچکس‌هم اینکار را مثل دیگر عیبهای متقدمان نقد نکرده است فقط در رساله‌ی انتقادی خان آرزو بردیوان حـزین یکی دونکته در این‌باره آمده است‌که یادآوری آن بیمورد بنظر نمی‌رسد:

زترکتازی آن نازنین‌سوار هنوز
مرا غبار بلند است از مزار هنوز

مخفی نماند که یك «هنوز» در این بیت محض برای ردیف است مطلقاً در معنی دخلی ندارد[۲۹] و نیز در این بیت:

صف مژگان تو گرسایه بدریا فکند
خار قلاب شود در دهن ماهی‌ما

گوید: در مصراع ثانی لفظ ما هیچ دخل در معنی ندارد بل، مخل اصل مطلب است[۳۰] و نیز در این بیت:

---

۲۹) حزین لاهیجی زندگی و زیباترین غـزلهـای او، انتشارات توس، ص ۴۷ مقدمه

۳۰) همان کتاب، ص ۴۲

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

گوید: لفظ«که بود» در اینجا مطلق دخل در معنی بیت ندارد و زاید محض است[۳۱] گاهی التزام این ردیفها همچنانکه شاعران را بایجاد کنایات و مجازهای زیبا وادار کرده به یاوه‌گویی نیز کشانده است از جمله در دیوان عثمان مختاری قصیده‌ای آمده است بمطلع:

چون گشادند برجهان در تیغ
ملك را دستیار شد سر تیغ

شاعر گوید:

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

و کسی که مجابات این قصیده را گفته و اتفاقاً قصیده‌اش در دیوان مختاری ثبت شده میگوید (و بطنز هم میگوید که:)

زان دوبیت تو بس عجب نبود
که کفد دل زننگ دربر تیغ[۳۲]

و در همین قصیده، مختاری، باجبارالتزام ردیف ناگزیر شده یك چیز را به‌خودش اضافه کند:

خنجر ملك تیغ باشد و باز
قلم اسعدی است «خنجر تیغ»

و معترض گوید:

خنجر و تیغ را یکی دانم
لیك هول توهست خنجر تیغ[۳۳]

گاهی این ردیفها جنبهٔ ریتمیك و وزنی دارد و هیچ نقشی در

---

۳۱) این سخن آرزو محل تأمل است چه میتوان برای: «که بود» معنی خوب و مناسب در نظر گرفت.
۳۲) **دیوان عثمان مختاری**، به‌تصحیح استاد جلال‌الدین همایی، ص ۲۶۲
۳۳) **همان کتاب**، ص ۲۶۰

معنی ندارد مثلا در غزل مولوی: «چیزی بده درویش را» اگر تمام این ردیفها را برداریم یا دست‌کم در اغلب موارد چیزی از مطلب کاسته نمیشود:

امروز ای شمع آن کنم برنور تو جولان کنم
برعشق جان‌افشان کنم چیزی بده درویش را
جان را در افکن در عدم زیرا نشاید ای صنم
تو محتشم او محتشم چیزی بده درویش را[۳۴]

گاهی شعرا از این التزام ردیفهای یك‌نواخت بتنگ میامده‌اند و چون میدیده‌اند باید شکل قصیده را از نظر صوتی و صوری هردو حفظ کنند فقط ردیف‌را مثبت یامنفی‌می‌کرده‌اند یازمانش‌راعوض‌میکرده‌اند. البته این کاری است که خیلی کم شده و تا آنجا که این بنده جستجوکرده است یکجا در دیوان ادیب صابر این کار شده است و یکبار هم در دیوان کمال‌الدین اسمعیل خلاق‌المعانی و هردو شاعر ازناچاری این کار را کرده‌اند. ادیب صابر بی‌آنکه متذکر شود این کار را کرده است ولی خلاق المعانی نوعی عذرخواهی کرده است.

نیست ممکن بوصال تورسد کس بشتاب
چکنم صبر کنم تا بمدارا برسد
وعدهٔ بوسه ز امروز بفردا فکنی
وای من گر نرسد بوسه و فردا برسد
بوسه‌یی را لبت از من بدلی قانع نیست
قصد جان کرد بمقصود رسد یا نرسد
این چنین عشق که من دارم از آن لب که تن است
هیچ شك نیست که این کار بدانجا نرسد[۳۵]

که میبینیم در دو بیت اول ردیف مثبت است و در دو بیت بعد ردیف را منفی آورده اگرچه این قطعه را در دیوان ادیب، چاپ ناصح، با علامت از یکدیگر جدا کرده‌اند[۳۶] ولی کار درستی نیست زیرا پشت

۳۴) **دیوان کبیر مولانا**، چاپ استاد فروزانفر، ج اول ص ۱۳
۳۵) **دیوان ادیب صابر ترمذی**، چاپ قویم، ص ۳۰۱
۳۶) **دیوان ادیب صابر**، چاپ محمدعلی ناصح، تهران ۱۳۴۳ ص ۵۰۳

سرهم بودن در کتاب و اشتراك شکلی ردیف و اشتراك قافیه و از همه مهمتر پیوستگی مضمون شعرخود دلیل اینستکه این یك‌قطعه‌است وشاعر در آن بدعتی بخرج داده است و از تسلط معنوی ردیف تا حدی گریخته است اما جنبهٔ موزیکی آنرا حفظ کرده است و این را باید هنری دانست نه عیبی.

در دیوان کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی نیز در این قصیده ردیف از ماضی به‌مضارع بدل شده:

سپیده دم که نسیم بهار می‌آمد
نگاه کردم و دیدم که یار می‌آمد
چو برگ گل که بباد صبا برآویزد
به‌باد پای روان برسوار می‌آمد
ز لاله کوه نیفشاند دامن آنساعت
که او بدان رخ چون لاله‌زار می‌آمد
چنان بدیدهٔ او برگماشتم دیده
که چشم از رخ او شرمسار می‌آمد
هرآن فریب که از عشوه بست در کارم
مرا ز ساده دلی استوار می‌آمد

بعد هنگامیکه میخواهد گریز بمدح بزند میگوید:

شکسته گشت ز سر پنجهٔ کفایت او
حوادثی که گسسته مهار می‌آمد
ردیف شعر، دگر کردم از پی مدحش
که آنم از پی چیزی بکار می‌آید
برای حال ز ماضی شدم به مستقبل
که این ایام چنین خوشگوار می‌آید
زهی رسیده بجایی که پیش خاطر تو
همه نهان سپهر آشکار می‌آید[۳۷]

۳۷) کلیات خلاق‌المعانی، کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی، چاپ بمبئی ۱۳۰۷ ص۱۲۲_۱۲۰

و تا پایان قصیده ردیف را بصورت «می‌آید» آورده است و این خود کوششی بوده است برای رهایی از تسلط ردیفها اگرچه این کار را دیگران پس از او نکرده‌اند یا اگر کرده‌اند بنظر من نرسیده اما در حقیقت ابتکاری و هنری است و مجالیست بـرای آزادی بیشتری از قید ردیفها و در عین حال استفاده از موزیك خاص ردیفها. قابـل یادآوری است که مولوی در دیوان شمس یکبار غزلی را با ردیف شروع کرده و بعد ردیف را رها کرده و فقط قافیه آورده است و چون بسیار نادر است در اینجا چند بیت آن نقل می‌شود:

ای صبا حالی ز خد و خال شمس‌الدین بیار
عنبر و مشك ختن از چین به‌قسطنطنین بیار
گر سلامی از لب شیرین او داری بگو
ورپیامی از دل سنگین او داری بیار
سر چه باشد تا فدای پای شمس‌الدین کنم
نام شمس‌الدین بگو تا جان کنم براو نثار[۳۸]

که می‌بینم با ردیف «بیار» و قافیهٔ شمس‌الدین و قسطنطین آغاز کرده و بعد در یك بیت قافیه را که ادامهٔ ردیف است تکرار کرده و بعد نثار و... را بعنوان قافیه و بی‌ردیف آورده است.

**تحول ردیف در شعر فارسی:**

یکی از مسایل مهمی که میتواند موضوع یك تحقیق وسیع قرار گیرد، همین موضوع تحول و سیر ردیف در ادب فارسی است. گرچه در این رساله مجال آن نیست ولی در آینده شاید بتوانم این تعهد را بکنم که بصورت رساله‌یی این بحث را تا حدود توانایی خودم بررسی کنم اما آنچه بطور اجمال در این بحث مطرح میشود هرگز نمیتواند میزان دقیق این سیر و دگرگونی بشمار رود.

چنانکه پیش از این یاد کردیم، زبان فارسی زبانی است کـه افعال معین در آن زیاد وجود دارد و بسیاری از جمله‌هارا بدون«است»، «بود»، «شد» و امثال آن نمیتوان بکار برد. وجود همین افعال باعث

۳۸) دیوان کبیر، ج ۲/۳۵۱

بوجود آمدن ردیفهای ساده و ابتدایی شده چنانکه در ترانه‌های عوام در دورهٔ حملهٔ عرب هم این ردیفها وجود داشته مثلا در شعر یزیدبن مفرغ.

بتدریج، با تکامل شعر فارسی، این ردیفها نیز تحول می‌یابند و از آن مرحلهٔ ساده و ابتدایی که فقط افعال کمکی است، تغییرشکل داده بمرحله‌یی می‌رسند که گاه نیمی از یك مصراع یا تمام آن را میگیرند.

در قرن سوم و چهارم ردیف شعر فارسی نیز مانند قافیهٔ آن بسیار ساده و ابتدایی است. در تمام دیوان رودکی ــ آنچه باقیمانده ــ یك ردیف دشوار فعلی یا اسمی خیلی ساده هم نمیتوان یافت. ردیفهایی که او بکار برده بدین صورت است: را، مرا، است، الف اطلاق، بود، آمد، کرد، م (ضمیر)، نی (نفی)، توئی، استی (نشابوری)، آید همی، ی (خطاب)[۳۹] و تقریباً ردیفهائیست که شاعر از بکار بـردن آنها بصورت طبیعی ناگزیر بوده و در گفتگوی روزانه‌اش همواره آنها را بکار میبرده است.

در نیمهٔ اول قرن پنجم نیز ردیفها در همین حدود است. اغلب فعلهای ساده یا ضمیر است و ردیف اسمی نداریم مثلا در دیوان عنصری «از شصت قصیدهٔ عنصری تنها پانزده قصیده مردف است بردیفهای: است، نیست، شود (دوبار)، بود، بر، کنی، ی (پنج‌بار)، الف اطلاق، اندر، ش (ضمیر) که شش ردیف فعلی و هشت ردیف حرفی و تنها یك ردیف اسمی (ش ضمیر است)»[۴۰] و از «۲۱۴ قصیدهٔ فرخی ۴۰ قصیدهٔ او با ردیف و بقیه بی‌ردیف است. ردیفهای او همه ساده و طبیعی و آسان است. تنها سه ردیف اسمی دارد که ضمیر است مثل: تو، او، م، و ۲۵ ردیف حرفی (یا های نسبت، مصدری و نکره) و ۱۲ ردیف فعلی مانند: آید، شود، است، داری، و باد. بنابراین او مثل بیشتر شاعران معاصر خود بردیف توجه نداشته و اسیر تصنع و تکلف

---

۳۹) **دیوان رودکی**، چاپ مسکو ۱۹۶۴ که این فهرست را از روی آن نسخه تهیه کردیم.

۴۰) **پاسداران سخن**، مظاهر مصفا، ص ۹۹ ج اول تهران ۱۳۳۵

بساختن ردیفهای مشکل و دور از طبیعت زبان نشده است»[۴۱].

ناصرخسرو که اندکی پس از اوست در میان ۲۶۰ قصیدهٔ بلند و عالی که در دیوانش مانده این ردیفها را میبینیم که شاید برای اولین‌بار اسم بمعنی دقیق کلمه را هم ردیف قرار داده است: است[۴۲]، نیست، شده است، اند، شد، محمد، کنند، باید کرد، آید، دارد، آید، شود، کند، چیست پس؟ خویش، ش (ضمیری)، شدم، کن، شده‌ای، کنی، استی (نیشابوری)، ای ناصبی، علی[۴۳].

اندکی پس از آنها در نیمهٔ دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم در دیوان عثمان مختاری[۴۴] ازمیان ۱۲۸ قصیده این ردیفها را میبینیم‌که تعداد ردیفهای اسمی (اسم بمعنی دقیق کلمه که شامل ضمیر نشود) آن رویهمرفته زیادتر است از آنچه پیش ازین بوده است: ترا، است، نیست، توباد، خواهد بود، ملك‌باد، دارد، باد، آمد، گردد، آید، کرد، برند،کشید، شده‌گیر، بر، ش (ضمیر)، تیغ ملك، ملك، گل، م (ضمیر)، تو، رسانیده، (ی مصدری) نشدی[۴۵].

و میبینیم که چندین ردیف اسمی از قبیل ملك، گل، و تیغ را بکار برده است. پس از او بسنایی میرسیم[۴۶] در میان ۲۰۰ قصیدهٔ سنایی ۱۱۰ قصیدهٔ او ردیف دارد و باقی بیردیف است از میان ردیفهای مرکب و مصنوع و اسمی او «آتش و آب»، باید نهاد، خواهد کرد، کرده‌اند، چون کنم، داشتن (دوبار) کو؟ (شش‌بار) قابل ذکر است.

رویهمرفته نزدیك ۳۰ ردیف حرفی ۵۰ ردیف فعلی و ۲۰ ردیف

---

۴۱) **همان کتاب**، ص ۱۷۹

۴۲) قابل یادآوری است که «است» در نظر صاحب **مونس‌الاحرار** «رابط» بشمار می‌رود و نه ردیف. مراجعه شود به‌فصل اشعار مقفی واشعار مردف در آن کتاب

۴۳) **دیوان ناصرخسرو**، چاپ برلن، این آمار تقریبی است.

۴۴) و ۴۵) **دیوان‌عثمان مختاری**، چاپ‌استادهمایی، این‌آمارهم تقریبی‌است.

۴۶) این شاعران را بدون درنظر گرفتن هیچ‌خصوصیتی موردبررسی قرار دادیم وگرنه شاعران مشهوری بودند که مجال بحث در ردیفهای دیوانشان‌نرسید از قبیل مسعود سعد.

اسمی ساخته است[۴۷] البته در ردیفهای غزلی او تازگی زیادتر دیده میشود از جمله: هر شب، نیست و هست، گویی نیست هست، الصبر مفتاح‌الفرج، داورباد، شد تا باد چنین باد[۴۸] شبت خوش باد من رفتم، ای بی‌وفا ای پاسبان، ای سنگدل ای پاسبان، الغیاث ای دوستان، این نیز بگذرد، علیك عین‌الله، علی‌الله.

مصحح دیوان میگوید: طولانی‌ترین و متکلفترین ردیفها در شعر سنائی آمده و کسانی که سابقهٔ اینگونه ردیفها را در شعر سنایی دارند از ردیفهای خاقانی تعجب نخواهند کرد زیرا ردیفهای سنایی در حد خود با آنکه زمانی‌قبل ازخاقانی بوده از ردیفهای او بی‌تکلفتر نیست[۴۹].

و این سخن درستی است زیرا سنایی نسبت بدورهٔ خود همچنانکه از جنبه‌های معنوی و توجه به جلوه‌های عالی عرفان سبکی تازه و خاص خود دارد، ازنظرآوردن ردیفهای‌طولانی وعجیب بخصوص درغزلهایش، سرمشقی است برای آیندگان بخصوص شاعران متصوف و عرفانسرای مانند عطار و مولانا و شخصیت او از این نظر هم کاملا جنبهٔ استثنایی دارد زیرا در دیوان انوری که نیم قرن پس از او میزیسته هرگز این گونه ردیفها را نمیبینیم و در قصاید انوری با اینکه ردیفهای اسمی هست اما بدان طول نیست. رویهمرفته درقصاید انوری این‌نوع ردیفها داریم: شده است، گرفت، آفتاب، شکست، باد، اوفتاد، رسید، باشد، رسید، روزگار، آفرینش، ملك، طغرل تکین، گرفته، یافته، خواه[۵۰] و ضمن اینکه ردیفهای اسمی در شعر این دوره زیاد شده ردیفهای وصفی: ریخته، یافته و... هم بوجود آمده است که خود از جهاتی قابل یادآوری است.

پس از انوری، خاقانی است در دیوان او این ردیفها را بسیار

---

۴۷) رك **دیوان سنایی**، چاپ مظاهر مصفا، صفحه نودوهشت مقدمه.

۴۸) مطلع غزلی که این ردیف را دارد در دیوان کبیر هم آمده رك: ج ۱/ ۵۵ بصورت «تا هست چنین بادا.»

۴۹) **دیوان سنایی**، چاپ مظاهر مصفا، ص سد مقدمه.

۵۰) **دیوان انوری**، چاپ سنگی تهران که این آمارگونه ازان گرفته شده و البته تقریبی است.

میتوان دید: دیده‌اند، افشانده‌اند، آمیخته‌اند، برافکند، خواهم فشاند، شدنم نگذارند، بگشایید، بازدهید، میگوید، نخواهم داد، خواهم گزید، منهید، خاك، برآورم، چکنم؟ آورده‌ام، می‌گریزم، نمی‌یابم، بخراسان یابم، جویم، مبینام، بر نتابد بیش از این، صفاهان، نخواهی یافتن، صبحگاه، مخواه، ریخته، داشته، دیده‌ام، میگریزم، نو پرداخته، آینه، شده، کعبه، شوم انشاءالله، همه، نیابی، تازه‌بینی، بگریستی و ری[۵۱].

در حقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است و پس از او دیگران از همین حدود تجاوز نمیکنند با این تفاوت که او کاملا از عهدهٔ ادای فکر و مضامین خود برمیاید و آیندگان اغلب دچار یاوه‌گویی میشوند بخصوص در دورهٔ صفوی که در قصیده همواره خاقانی را سرمشق قرار می‌داده‌اند.

پس از او اگر بدیوان کمال‌الدین اصفهانی نگاه کنیم میبینیم ردیفهای اسمی زیادتری دارد و از نظر نوع اسمهایی که در ردیف قرار داده کمی تازگی دارد از قبیل: شکر، نرگس، پرده، بر سر، چشم، پای، شکوفه، برف، سخن، و در ترکیب‌بندی: گل، شکر، «گل و شکر»، زر، گهر، «زر و گهر»، و در ترکیب بند دیگر: گلزار، سرو است، غنچه، گل، و بلبل را میبینیم[۵۲].

آخرین شاعری که از نظر ردیف دیوانش قابل ملاحظه است جلال‌الدین مولوی است در غزلیات شمس. او بجنبهٔ موزیکی ردیفها خیلی بیشتر توجه داشته و اغلب مقید نیست که چقدر آن ردیفها با موضوع مناسب است و یا لازم، مثال را:

تا چند تو پس روی به پیش آ
در کفر مرو بسوی کیش آ
در نیش تو نوش بین به نیش آ
آخر تو به‌اصل اصل خویش آ

---

۵۱) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی، که این آمار تقریبی از آنجاست.
۵۲) **کلیات کمال‌الدین اسمعیل**، چاپ بمبئی ۱۳۰۷ ه.ق که این فهرست‌گونه از آنجا نقل میشود.

هرچند بصورت از زمینی
پس رشتهٔ گوهر یقینی
بر مخزن نور حق امینی
آخر تو باصل اصل خویش آ[۵۳]

پس از ایـن دوره دیگر تحولی در ردیف ایجاد نشده و اگـر هست در همین حدود است و تقلید کار همین دسته از شاعران که یاد کردیم و بعضی ردیفها که جملات عربی است[۵۴].

**حاجب:**

در دنبالهٔ بحث از ردیف یادآوری چند نکته در باب حاجب که آنهم نوعی از ردیف است بی‌جا نمی‌نماید. حاجب عبارتست از کلمه‌یی که قبل از قافیه میاید و بقول صاحب درهٔ نجفی آنرا شعرا مستحسن میشمارند و اینگونه قافیه را محجوب مینامند:

هرچند رسد هر نفس از یار غمی
باید نشود رنجه دل از یار دمی

و اگر این حاجب میان دو قافیه باشد در نهایت حسن خواهد بود چنانکه امیر معزی در این رباعی آورده:

ای شاه زمان بر آسمان داری تخت
سست است عدو، تا تو کمان داری سخت
حمله سبك آری و گران داری رخت
پیری تو به تدبیر و جوان داری بخت[۵۵]

عثمان مختاری این کار را با ردیف یا با حاجب مرکبی: «سلطان

---

۵۳) **دیوان کبیر**، ج ۱/۷۸.

۵۴) مانند «الصبر مفتاح‌الفرج» ص ۶۳۸ **دیوان سنائی**، فاسقنا مـولوی دیوان کبیر ج اول ص ۱۱۳ و قم‌فاسقنیها همانجا، ج اول، ص ۱۶۶.

۵۵) **درهٔ نجفی**، ص ۵ ـ ۹۴ و نیز مراجعه شودبه‌غیاث‌اللـغات، ذیـل حاجب که آن را نوعی ردیف می‌شمارد.

ملك ارسلان» در یك قطعه رعایت کرده است:

فلك از برای سلطان ملك ارسلان گراید
جز خاك پای سلطان ملك ارسلان نیاید

آنهم نوعی از ردیف است بی‌جا نمی‌نماید. حاجب عبارتست از کلمه‌یی

وگر آفتاب گویا و خردپذیر گردد
هنر از ثنای سلطان ملك ارسلان نماید[۵۶]

و ادیب صابر نیز در قطعه‌یی گفته است:

مدحتت را خلق دایم برزبان دارد زبر
همتت همواره سوی آسمان دارد گذر
حاسدت را با نحوست همعنان دارد قضا
ناصحت را با سعادت همقران دارد قدر[۵۷]

اما اینکار با اینکه «شعرا آنرا مستحسن» شمرده‌اند کار لغوی است و در حقیقت یکی از همان صنعتهای بیهودهٔ بدیع است که میشود آنرا نوعی التزام دانست که در حد معینی و جای خاصی قرارمیگیرد و هیچکدام از سه خصوصیتی را که در اهمیت ردیف شمردیم ندارد ولی عیبهای آنرا دارد یعنی مانع آزادی و استقلال اندیشهٔ شاعر میشود اما هیچ زیبایی و لطفی ــ جز زیبایی درحد بازی بـا کلمـه ــ بشعر نمی‌بخشد. حاجب نیز از خصایص شعر فارسی است. صاحب غصن‌البان گوید: و حاجب از خصایص شعر فرس است و هم او گوید که در شعر عرب نبوده و نخستین‌بار آزاد آن را در شعر عربی بکار گرفته است[۵۸] و آزاد خود گوید مرا قصیده‌ای‌است‌که درمطلع‌آن‌حاجب اتفاق افتاده:

نارالزناد مذیبة فولاذا
نارالوداد مذیبة افلاذا

و ندیدم که کسی قبل از من در شعر عربی حاجب به‌کار برده

---

۵۶) دیوان عثمان مختاری، چاپ استاد همایی، ص ۸۱.
۵۷) دیوان ادیب صابر، چاپ قویم، ص ۲۸۲.
۵۸) غصن‌البان، ص ۶.

باشد[۵۹] و چنانکه خودگفته این حاجب هم فقط درمطلع قصیده، و بر حسب تصادف، بوجود آمده است.

**ردیف در انواع شعر فارسی:**

اگر بخواهیم بترتیب اهمیت، موضوع را بررسی‌کنیم باید ازغزل شروع کنیم زیرا در حقیقت ردیف جزئی از شخصیت غـزل است و همانطورکه پیش از این اشارت رفت غزل موفقی که ردیف نداشته‌باشد کم داریم و اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی‌ردیف بگویند موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند چنانکه سعدی در این غزل:

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران
کزسنگ ناله خیزد روز وداع یاران[۶۰]

که قافیه را بصورت اعنات یا لزوم مالایلزم آورده و در حقیقت نوعی ردیف را در آن لحاظ کرده است. همچنین در غزل:

چشم بدت دورای بدیع شمایل
ماه من و شمع جمع و میرقبایل[۶۱]

البته موارد استثنایی در اینجا مثل هراصل کلی میتوان یافت. به‌ترتیب پیشرفت و تکامل غزل، مسألهٔ اهمیت ردیف محسوس‌تر میشود و هرچه غزل کاملتر میشود میانگین ردیف بالاتر میرود. البته در قرن هفتم غزل بدست سعدی از نظر شکل به‌آخرین مرحلهٔ تکامل خود می‌رسد.

صاحب مخزن الغرایب در باب خواجه حسن دهلوی می‌گوید: وی را در غزل طریق خاص است اکثر قافیه‌های تنگ و ردیف‌های غریب و بحرهای خوشایند ــ که اصل درشعر، خاصه در غزل، ملاحظهٔ اینهاست ــ اختیار کرده است[۶۲].

---

۵۹) **سبحة‌المرجان**، ص ۱۳۳.
۶۰) **کلیات سعدی**، چاپ علمی ۲۲۵.
۶۱) **همانجا**، ص ۱۹۲.
۶۲) **مخزن‌الغرایب**، ج ۱/ ۶۳۱

از میان تقریباً ۳۰۰ غزل در دیوان خاقانی ۲۲ غزل بدون ردیف است و میانگین کار او ۱۳/۶ میشود.[۶۳]

در قرن هفتم سعدی در طیباتش که تقریباً ۵۸۰ غزل است ۹۰ غزل بی‌ردیف دارد که میانگین آن ۶/۴ میشود[۶۴]

حافظ در حدود سعدیست و اندکی کمردیف‌تر یعنی در تقریباً ۵۵۰ غزل او ۷۵ غزل بی‌ردیف دیده میشود که میانگین آن ۷/۴ میشود[۶۵]

در قرن نهم و اوایل قرن‌دهم باباقغانی را اگرملاك کار قرار دهیم می‌بینیم به‌کمترین عدد می‌رسیم زیرا در دیوان قغانی از میان تقریباً ۶۲۰ غزل او فقط ۱۵ غزل بدون ردیف است و میانگین در حدود ۴/۱۳ دارد که حداقل بی‌ردیف‌بودن است[۶۶].

البته این یك بررسی اجمالی است و نمیتوان هیچکدام از این شاعران را نمودار کامل دورهٔ خودش بحساب آورد ولی تا حدودی شاید بتوان چنین حدس زد و میتواند این شمارش تا اندازه‌یی نظر ما را دربارهٔ ارتباط ردیف و سیر تکاملی غزل تأیید کند.

در مورد قصیده نیز میتوان گفت که اگرچه از نظر ردیف پایهٔ اهمیت غزل نمیرسد اما بتدریج سیر طبیعی آن باردیف همراه است و چنانکه دیدیم در قرن چهارم اکثر قصاید و در حدود ۰/۷۰ آنها بدون ردیف بودند اما در قرنهای بعد بترتیب این نسبت کم میشود و برمقدار قصاید مردف افزوده میگردد. مثلا از ۱۵۰ قصیدهٔ خاقانی ۱۰۰ تا مردف است[۶۷]. و معدل قصاید بی‌ردیف او ۱/۵ است درصورتیکه از شصت قصیدهٔ عنصری[۶۸] پانزده تا مردف است و معدل آن ۴ می‌شود.

---

۶۳) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی، که این آمارگونه از آنجا تهیه شده است.

۶۴) **دیوان سعدی**، چاپ علی‌اکبر علمی، که این فهرست‌گونه از روی آن تهیه شده

۶۵) **دیوان حافظ**، چاپ علمی

۶۶) **دیوان قغانی**، بکوشش سهیلی خوانساری، چاپ اول، که این آمار از آنجاست.

۶۷) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی

۶۸) **پاسداران سخن**، ص ۹۹

رباعی که از همان آغاز مردف بود و کمتر رباعی بی‌ردیفی ــ خوب و موفق ــ در زبان فارسی میتوان یافت. رباعیهای خوب و موفق تقریباً همه دارای ردیفند البته بازهم با درنظرگرفتن موارد استثنایی. بعضی رباعیها بطوری مردف است که فقط یك کلمه برای قافیه درآن باقی مانده مانند رباعی فیض کاشانی:

بامن بودی منت نمیدانستم
یا من...
تا من...

و رباعیهای دیگری در المعجم. جامی هم رباعی‌یی دارد که‌تمام کلمات آن ردیف است:

من در غم هجر و دل به دیدار تو خوش
تن در غم هجر و دل به‌دیدار تو خوش
تا کی چشمم سرشك حسرت ریزد
اندر غم هجر و دل به‌دیدار تو خوش[۶۹]

قطعه‌ها وضعشان متفاوت است و حکم قاطع نمیتوان برآنها صادر کرد.

در مورد مثنوی باید یادآور شد که در موارد لازم یعنی جاهایی کـه شعر احتیاج به‌موسیقی بیشتری داشته از ردیف بیشتر استفاده کرده‌اند[۷۰] مثلا: در مثنوی مولانا در قسمت آغاز کتاب که جنبهٔ شعری و عاطفی فوق‌العاده‌ای دارد از ۵۰ بیت ۱۳ بیت آن بی‌ردیف است و در مواردیکه مطلبی را میخواهد منظوم کند بی‌آنکه بجنبه‌های عاطفی و شعری توجه داشته باشد اغلب از این میزان یعنی زیادی ابیات مردف کاسته میشود و مثلا در تفسیر حدیث ان‌الله خلق الملائکة و رکب‌فیهم

---

۶۹) حدایق‌البلاغه، شمس‌الدین فکری، ص ۳۵۸.

۷۰) مولانا قاسم کاهی در رسالهٔ قافیه نوشته که شعرا گفته‌اند در غزل ردیف زیب است ودر مثنوی عکس‌آن. مراجعه شود به‌تذکرهٔ هفت‌آسمان تألیف مولوی آغا احمدعلی احمد چاپ کلکته ۱۸۷۳ ص۳ (افست‌تهران، ۱۹۶۵ کتابخانهٔ اسدی.)

العقل الخ[۷۱] و تفسیر آیه‌یی پس از آن در میان پنجاه بیت سی و هفت بیت آن بی‌ردیف است و موارد این‌شمارش و بررسی‌که بی‌هیچ‌توجه‌قبلی‌و محاسبهٔ خاص انتخاب شده نشان میدهد که در مثنوی نیز شاعران استاد و بزرگ‌جاییکه خواسته‌اند از موزیك کلام برای تاثیر در عواطف و احساسات خواننده استفاده کنند نقش عجیب و مؤثر ردیف را نادیده نگرفته‌اند و از آن سودها جسته‌اند در خمسهٔ نظامی نیز این خصوصیت دیده میشود مثلا در داستان غزل‌خواندن مجنون‌برای لیلی[۷۲] که موضوع جنبهٔ غنایی و عاطفی دارد در ۵۰ بیت کمتر از ۱۵ بیت بی‌ردیف است ولی در قسمت اول کتاب در برهان برحدوث آفرینش[۷۳] در پنجاه بیت بیش از ۲۰ بیت بی‌ردیف است.

در مورد پیوستگی ردیف و موضوع و پیوستگی قافیه و ردیف از نظر ساختمان صوتی باید دقت شود و این نکته، گاهی، از نظر بلاغی سخت قابل دقت است مثلا در این قصیدهٔ اوستا:

بهار آمد و بادام بن بشیر نشست
عروس پردگی غنچه در حریر نشست

و قصیدهٔ احمد کمال:

بهار آمد و گل طرف جویبار نشست
بنغمه مرغ خوش‌آوا بشاخسار نشست

قافیه و ردیف در قصیدهٔ اول از نظر صوتی مناسبتر انتخاب شده است و در قصیدهٔ دوم، بعکس، هماهنگی میان حرکات مصوتهای قافیه با مفهوم ردیف دیده نمیشود زیرا مصوت **ای** در قصیدهٔ اول خود یکنوع حالت فرودآمدن و آرامش را که با نشستن سازگار است می‌رساند در صورتیکه در قصیدهٔ دوم کشش آ در شاخسار یکنوع حالت حرکت بسوی بلندی را میرساند و با نشست که در ردیف قرار گرفته بدرستی نمیخواند بلکه با آن نوعی تضاد دارد.

اما از نظر موضوعی نیز باید به مسألهٔ هماهنگی ردیف و مفهوم

---

۷۱) **مثنوی مولوی**، چاپ میرخانی، ص ۳۶۱ دفتر چهارم.
۷۲) **خمسهٔ نظامی**، از روی چاپ وحید، امیرکبیر، ۱۳۳۵ ص ۵۷۶
۷۳) **همان کتاب**، ص ۴۳۶

شعر توجه شود یعنی شاعر در انتخاب ردیف بتناسب موضوع باید دقت زیادی نشان دهد ازجمله قصیدهٔ بسیار عالی خاقانی در رثای فرزندش بمطلع:

صبحگاهان سرخوناب جگر بگشایید
ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشایید[۷۴]

که تکرار بگشایید در پایان ابیات گرفتگی خاطر و عقدهٔ بسته در گلوی شاعر را که‌هرلحظه در فشار و اضطرابش قرار داده نشان میدهد و از خواننده طلب گشایش این گره زندگی و این عقدهٔ بسته را میکند.

۷۴) دیوان خاقانی، ص ۱۵۸

# فصل هفتم

ناگفته پیداست‌که قلمرو شعر وسیع‌تر از آنست که‌تامرزقافیه‌ها تصور شود این اندیشه که قافیه را از ذاتیات شعر بشماریم ــ گرچه در ایران اندکی و در عرب بیشتر ــ طرفدارانی داشته است امـا همیشه هوشیاران و اهل نظر قافیه را بعنوان یك نیروی خارجی که بکمك شعر می‌آید می‌شناخته‌اند و براثر تحولات و دگرگونیهائی که در افکار ناقدان و اهل شعر از چندین قرن پیش از این راه یافته است موضوع قافیه و حدود رابطهٔ آن با ماهیت شعر بسیار مورد نظر قرار گرفته است.

بعضی آنرا نپسندیده‌اند و سد راه آزادی احساس و عـواطف شاعر پنداشته‌اند و گروهی معتقد بوده‌اند که هنر یك شاعـر فقط هنگامی بمرز کمال و پختگی و تأثیر می‌رسد که بتواند باوجود ایـن

دشواریها بازهم به‌مسیر خود ادامه دهد وگرنه‌شعر بیرون از آفاق همین محدودیتها و مشکلات جز یك نثر ساده و بی‌ارزشی چیز دیگر نیست و هنرمند و شاعر کسی است که بتواند دربرابراین‌دشواریها احساسات و تأملات خود را هرچه زیباتر و مؤثرتر بیان کند.

والت ویتمن، میگفت: «کیفیت شاعرانه در وزن و قافیه نیست، کیفیت شاعرانه در زندگی و بسیاری چیزهای دیگر و در درون آدمی است[۱].» بعضی از شعرا هم قافیه را چنان دشمن میداشتندکه‌مانند الوار آنرا کنسرت وحشتناك برای گوش‌خران[۲]خواندند. میلتون شاعربزرگ انگلیسی نیز ارزشی برای قافیه قائل نبود و آنرا « جرنگ جـرنگ مشابه در پایان مصارع» می‌نامید[۳] و حماسهٔ بزرگ خود را که بنام بهشت گمشده است Paradise Lost بدون قافیه منظوم کرد و حتی قافیه را یك تزیین افراطی بیجا می‌شمرد که باعث زشتی و بدقوارگی شعر می‌شود[۴].

در شرق این عقاید افراطی دربارهٔقافیه تا این‌اواخر وجود نداشت و اگر گاه شاعری بتنگ می‌آمد و از لب‌ریزی احساسات خود را نمی‌توانست در چهارچوب قافیه‌ها بیان کند می‌گفت: قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر. ولی با اینهمه از رعایت آن در شعر سرباز نمی‌زد.

تقید عرب به قافیه و اینکه شعر بدون قافیه شعر نیست بیشتر از ایرانیان است زیرا در زبان ایشان قافیه اهمیت بیشتری دارد و ابن رشیق می‌گوید شعر تا قافیه نداشته باشد شعر شمرده نمی‌شود و حتی در این‌باره بعضی معتقدند که شعر اگر مصرع شد در مفهوم شعر داخل‌تر است زیرا قافیهٔ بیشتری دارد[۵] و در حقیقت درجهٔ شعریت شعر را به‌میزان قافیه‌های آن وابسته می‌دانند.

البته بسیاری از اهل ادب عرب ــ بگذریم از فلاسفه و اهل

---

1) *Leaves of Grass*, P.

۲) **مکتب‌های ادبی**، صفحه ۳۳۲

3) *Poetry As Experience* P. 191

4) *Literary Appreciation*, P. 118

۵) **العمده**، ابن‌رشیق ج اول ص ۱۵۱

منطق ــ هم قافیه را از لوازم ذاتی شعر نشمرده‌اند و معتقدند که امری عارضی است زیــرا مــی‌گویند کــه قافیه چیزی جــز بپایان رسیدن عبارت‌موزون‌نیست[۶] و ازتعبیربعضی‌ازادیبان‌عرب چنین‌دانسته‌می‌شود که قافیه را همچون جامه‌ای براندام عروس شعر می‌شمرده‌اند[۷].

رویهمرفته از دوسوی افراط و تفریط که بگذریم خواهیم‌پذیرفت که اگر قافیه در جوهر شعر نقشی ندارد ولی در مرحلهٔ تأثیر بخشی و زیبائی آن نقشها دارد که بجای خود مورد بررسی قرار گرفته است.

بی‌هیچ‌گمان حالت و اندیشهٔ یك شعر که الهام می‌شود همراه با نوعی وزن است ولی قافیه هرگز این خصوصیت را ندارد و عنصری است که در مرحلهٔ پس از وزن و در حقیقت برای تکمیل آن و تنوع‌ـ بخشیدن بدان بشعر می‌پیوندد. اگرچه شعرهای بی‌قافیهٔ زیبائی بخصوص در ادب فرنگ سروده شده است با اینهمه مردم نیز علاقمندند که شعر را با قافیه بشنوند. ممکن است تصور شود که این یك عادت است اما اگر در کشور ما یك عادت باشد در زبانهای دیگری که از قرنها پیش از این شعر بی‌قافیه دارند چرا این طرز فکر وجود داشته باشد و ما می‌بینیم که اکثر ناقدان خود بدین موضوع نظر دارند[۸].

در مورد اینکه ممکن است قافیه سد راه احساسات و عواطف و تخیل شاعر بشود نیز بحث‌های بسیار رفته است. ازجمله میلتون در مقدمهٔ بهشت گمشدهٔ خویش معتقد است که قافیه مزاحم است و هیچ لذتی ایجاد نمی‌کند و شاعران توانا در منظومه‌های برجستهٔ خود آن را طرد کرده‌اند[۹].

دکتر هشترودی[۱۰] می‌گوید: «روشن است که قافیه و بحر سد راه و مشکل عظیمی برای بیان هنرمند است و اگــر هنرمند انــدیشه و احساس خود را میتوانست در قالب نثر بیان‌کند بهتر ادای معنی می‌کرد

۶) **مفتاح‌العلوم**، سکاکی ص ۲۴۲.
۷) **زهرالاداب**، ج اول ص ۱۳۹.
8) *Literary Appreciation*, P. 118
۹) **مجلهٔ سخن**، سال سوم، ص ۴۳.
۱۰) **مجله دانشکدهٔ ادبیات تهران**، شماره ۱ـ۲ سال پنجم ص ۶۰.

ولی رمز آفرینش شعر و وجه امتیازآن درهمین‌نکته است که شاعر توانا و هنرمند (به‌معنی واقعی) آنست که با وجود همین حدود و قیود بیان خود را به بهترین و زیباترین صورت ادا کند. بطوریکه غالباً شعر هنرمندی چون حافظ را اگر بخواهند به‌نثر برگردانند زیباتر و رساتر از شعر وی نخواهد شد زیرا بیان معنی حیات حق شاعر است همچنان‌که بیان کیفیات حیات حق زیست‌شناس.»

شاعران خود نیز به‌اهمیت این مشکلات و لطفی که ایجاد می‌کنند توجه داشته‌اند. وردزورث می‌گوید: دشواریهائیکه برسر راه شاعر در کارنظم‌آن اثر بوده... درخواننده احساسی‌مرکب ازغبطه‌ای‌سودمند ــ که درتخفیف‌غمهائیکه همیشه‌احساس‌می‌کندمؤثراست ــ بوجودمی‌آورد[۱۱] و والری از او خوشترمی‌گویدکه: «شاعرکسی‌است‌که دشواریهای‌همراه‌هنر در او موجد افکار تازه‌ای شود و شاعر کسی نیست که دشواریها افکار تازه را از او سلب کند» و آندره موروا در دنباله این سخن والری می‌افزاید که: شاعر کسی است که بکوشد بوسیلهٔ کار مداوم بر همهٔ دشواریها پیروز گردد[۱۲].

پل‌والری عقیده داشت که اگر شعر کاملترین و خالص‌ترین هنرهاست از این روست که قهراً باید قیود متعدد گوناگونی را گردن نهد. اجبار مطلق قیود و قواعد شاعر را وادار میکند که از میان ازدحام انبوه «افکار» و «استعارات» که در روحش موج میزند و از میان مبتذلات گوناگون آنچه را که باید گفت و نوشت بدقت برگزیند[۱۳].

یکی از ناقدان اروپائی میگوید: آنها که قافیه را مورد اعتراض قرار می‌دهند میگویند این عمل خود وسیلهٔ مصنوعی‌یی است برای اینکه آهنگ شعر را ظاهر سازد آنها معتقدند که شعرا باید از قافیه صرفنظر کنند و خوانندگان سعی‌کنند که بتوانند مفاهیم شعر را بدون قافیه هم درك کنند با اینکه این یك استدلال ارزنده است و بنفع روح شعر و خواننده تمام می‌شود ما نمی‌توانیم این سخن را بپذیریم زیرا قافیه

۱۱) **قشور و لباب**، زکی‌نجیب محمود، ص ۳۹

۱۲) آندره موروا، **من از شعر سپید سردرنمیآورم**، سخن دورهٔ نهم شمارهٔ چهارم.

۱۳) **مکتب‌های ادبی**، ص ۲۳۱.

بخودی خود طبیعی است و بیشتر چیزهای طبیعی برای کسانیکه آنها را استخدام می‌کنند بوسیله قرارداد جریان پیدامی‌کنند. دلیلی نیست که چرا شعر نباید قافیه‌ی قراردادی داشته باشد زیرا شعر را برای بیشتر خوانندگان زیباتر و جالب‌تر جلوه می‌دهد و هم از آن نظر که یك تزیین طبیعی بآن اضافه می‌کند[۱۴].

البته موضوع قافیه و پایهٔ اهمیت آن در شعر زبانهای مختلف، متفاوت‌است. درشعرفرانسه‌اهمیت‌آن‌بیشتراز انگلیسی وایتالیائی‌است. ولتر می‌گفت: ایتالیائیها و انگلیسیها ممکن است‌ازقافیه چشم‌بپوشند... هرزبانی صفت مشخصی دارد ما (فرانسویان) احتیاجی اساسی داریم باینکه اصوات معینی درجای معین تکرار شود تا شعر ما به نثر مشتبه نگردد. همان‌طرز خواندن شعر در ایتالیائی و انگلیسی کافی است که هجاهای بلند و کوتاه را مشخص کند و همین نکته بی‌آنکه محتاج قافیه باشد آهنگ شعر را نگهمیدارد. ما که در ظاهر خود هیچ‌یك از این خصایص را نداریم چرا از آنچه طبیعت زبان بما بخشیده است نیز دست‌برداریم»[۱۵] همین مخالفت‌ها و دفاع‌هاست که سرانجام مسألهٔ شعر سپید را در اروپا بوجود آورد و امروز در کشور ما نیز کم و بیش مطرح است. شعر سپید Blank Verse شعری است که دارای وزن است اما قافیه ندارد مانند شعرهای میلتون شاعر بزرگ انگلیسی در بهشت گمشده[۱۶].

البته باید یادآور شوم که شعر سپید در کشور ما دارای مفهوم دیگری است چنانکه شعر آزاد هم جز معنی اروپائی خود مفهومی گرفته است. شعر سپید در ایران به شعری گفته میشود که از وزن و قافیه هردو میگریزد و بوجود هیچ‌کدام از این دو نیازی احساس نمیکند. احمد شاملو در این‌باره میگوید: شعر سپید از وزن و قافیه از آرایش و پیرایش احساس بی‌نیازی شاید نکند اما از آن محروم است گوئی شکنجه دیده‌ای سربزیر است که میخواهد عریان بماند تا چشم‌های

14) *Literary Appreciation*, P. 125

۱۵) وزن شعر، دکتر خانلری ص ۸

16) *Literary Hand - Book*, P. 26

تماشاگران داغهای شکنجه را برتن او به‌بینند و راز سربزیری او را دریابند. و می‌گوید: بگمان من شعر سپید خیلی بزحمت میتواندنوعی شعر شمرده شود. اگر دعوی مدعیان برسرآنست که شعر سپید نمیتواند شعر شمرده شود حق با ایشان است و بکارگرفتن کلمهٔ شعر، ازبرای نامیدن آن، حتی از سر اجبار نیز نبوده است همچنان‌که کلمهٔ «بودا» در «بوداپست». و لاجرم مردم «شهر بوداپست» داعیهٔ بودائیگری ندارند و ایشانرا با بودائیان جنگی نیست[۱۷].

در شعر امروز اروپا و بخصوص انگلیس قافیه اگرچه آن‌تداول پیشین را از دست داده است با اینهمه متروك نیست و از قافیه باتجدید نظری در انواع آن شاعران هنوز کمك می‌گیرند و برزیبائی شعرخویش و تأثیر آن می‌افزایند البته در شعر جدید بخصوص توازن Assonance مورد نظر است؛ یعنی فقط هم‌آهنگی مصوتها هنگامیکه صامتها درنمونهٔ صداها نقش کمتری دارند[۱۸] با اینهمه باید گفت کـه هیچ دسته از شعرا تاکنون مانند شعرای روزگار ما شعر بی‌قافیه نسروده‌اند و این طغیانی است که در برابر قافیه‌های سست قرن نوزدهم بوجود آمـده است[۱۹] اما دربرابر این‌طغیان، شعر تجربه‌های توفیق‌آمیزتری بحاصل کرد. الیوت در مقدمه‌ای که برمجموع اشعار پاوند Pound نوشته است میان نظمی که جنبهٔ محاوره‌ای و سخن‌گفتن دارد یا نظمی که جنبهٔ تغنی و سرایش دارد فرق قائل می‌شود... این بخوبی نشان می‌دهد که شعر غنائی به‌همان خوبی و زیبائی که براساس سنتها ممکن است بوجود بیاید می‌تواند برشیوهٔ سخن‌گفتن موزون بی‌قافیه نیز بوجود آید[۲۰].

جنانکه دیدیم و شنیدیم نقدهائیکه برقافیه در شعر اروپائی می‌شود و نکته‌هائیکه درباب آن گفته میشود از نظر موانعیکه در راه شاعر و شعـر بوجـود مـی‌آورد، چنـدان نیست کـه در باب قـافیهٔ شعر فـارسی و عـربی بایـد گفته شود. زیـرا ایـن مانع‌هـا با صورت

۱۷) مجلهٔ اندیشه و هنر، فروردین ۱۳۴۳ ویژه ا. بامداد ص ۹ـ۱۵۸

18) *Poetry*, by E. Drew P. 276

19) *Ibid*, P. 39

20) *Ibid*, P. 39

شدیدتری و با نیروئی بمراحل بیشتر از آنچه در شعر اروپائی دارند دربرابر شاعران ایرانی و عرب قرار دارند و چه‌مایه زیانهائی‌که به‌شعر وارد می‌کنند که در اروپا مطلقاً مطرح نیست و ما اکنون به بررسی و طرح این مسائل در شعر فارسی و گاه عرب (به‌علت بعضی پیوستگی‌ها که شعر این دوزبان از نظر بعضی خصوصیات دارند) می‌پردازیم. بی‌آنکه بخواهیم هنرشگفت‌آور قافیه را در شعر منکر شویم.

نخستین مسئله که تمام نقص‌ها و بدبختیهای شعر ازآن سرچشمه می‌گیرد مسئلهٔ قافیه‌سنجی است، یعنی نخست درنظر گرفتن قافیه و آنگاه سرودن شعر. در اکثر کتب ادب عرب و بالطبع در کتابهای فارسی نیز این موضوع را یادآوری کرده‌اند که هرگاه می‌خواهی شعر بگوئی نخست قافیه‌ها را درنظر بگیر، و ابن رشیق قیروانی‌میگوید: بهتراست که شاعر اگر قافیهٔ شعر را نمیشناسد و آماده نکرده شعر نگوید[۲۱].

وصاحب‌عیارالشعرمی‌گوید: باید اول‌مضمون را به‌نثر بیاندیشد والفاظ وقوافی ووزن‌مناسبش راآماده کند، هرگاه‌بیتی‌مناسب‌آمد بنویسد همینطور بیت بیت بااندیشه در قافیه‌ها بگوید بی‌آنکه شعر را مرتب کند. ابیات را، با تفاوتی‌که ازنظر نسبت به‌هم دارند، همانگونه بنویسد وقتی ابیات زیاد شد و معنی کامل، با ابیاتی دیگر، آنها را به‌هم مربوط کند. بعد با دقت درآن بنگرد... اگر با قافیه‌ای که قبلا ساخته مضمونی بذهنش رسید که از اولی بهتر بود بسازد و اولی را از بین ببرد یادر آن تصرفی کند و برای آن قافیه‌ای که مناسب معنیش باشد پیداکند[۲۲] و همین دستور است که صاحب‌المعجم در کتاب خود آورده است[۲۳]. از دیرباز دستور ادیبان به‌شاعران این بوده است که فهرستی از قوافی را در نظر بگیرند و برکاغذی بنویسند آنگاه از میان آنها چیزهائی را که بکار می‌رود برگزینند و بقیه را دور بریزند ولی ابن‌رشیق می‌گوید: باید تمام را ــ از خوب و بد ــ جمع کرد تا بتوان هنگام عمل از میان

---

۲۱) **العمده**، ابن رشیق، ج اول، ص ۲۱
۲۲) **عیارالشعر**، ابن طباطبا ص ۵ـ۶
۲۳) **المعجم**، ص ۴۴۷.

آنها انتخاب کرد و این‌کاری است که ماهران فن می‌کنند۲۴ و ابوهلال عسکری چنین دستور می‌دهد که: هرگاه بخواهیم شعری بگوئیم معانی را در ذهن خود حاضر کن، وزن قافیهٔ مناسبی پیدا کن، زیرا بعضی معانی در قوافی خاصی جای می‌گیرند یا بهتر سروده می‌شوند۲۵.

صاحب‌المعجم نیز همین دستور را می‌دهد۲۶ بااینهمه می‌گفته‌اند: باید شعر در فرمان تو باشد نه‌اینکه تو در فرمان او باشی۲۷ و پیداست که با پذیرش سخن پیشین او این‌حکم چنان بود که کج‌دار و مریز! زیرا در صورتی که قوافی و فهرست کلمات آن بخواهد برما تسلط داشته باشد ما دیگر از خود چندان اختیاری نداریم مگر در کلیات موضوع و پیداست که در یك شعر چه مایه ریزه‌کاریها و نکته‌هاست که شاعر باید در گزارش آن آزادی کامل داشته باشد.

این دستورهای ادیبانه است که مسیر شعر فارسی را بدنبال شعر عربی آنچنان راکد و بی‌جنبش کرده است و شعر را به‌صورت یك عمل هندسی و ریاضی در آورده است که شاعر هیچ اختیاری از خود نداشته است زیرا وقتی قوافی را پشت سر هم در برابر خود نوشت روی زمینهٔ انفعالی و سلسلهٔ تداعیهائیکه از خواندن شعر قدما در مغز خود دارد به‌همان آفاقی‌که ذهن آنها متوجه شده می‌گراید و اگر خیلی بخواهد از خودش هنری نشان دهد درهمان مضامین و فکرهائی که آنها از کلمات قافیه تداعی می‌کرده‌اند تصرفاتی می‌کند و به‌خیال خودش مفاهیم جدیدی در شعر طرح می‌کند. دراین‌باره نیما می‌گوید:

در شیوهٔ قدیم (که براساس قانون تداعی مفاهیم شعری، ازفهرست کلمات و قافیه‌ها، استوار است. م.) سازنده و زنی را بدون لزوم داشتن قدرت‌هنری (درشناختن وزن) درنظرمی‌گیرد، فقط هنربسیار بچه‌گانه‌اش این است که از آن خارج نشود و بعد بدون جد و جهد شعرش را ــ که چندان مربوط به‌خود او نیست ــ به‌آن وضع وفق داده و می‌سازد مثل

۲۴) **العمده**، ابن رشیق ج اول، ص ۲۱۱
۲۵) **الصناعتین**، ابوهلال عسکری، ص ۱۳۹
۲۶) **المعجم**، شمس قیس رازی، ص ۴۴۷
۲۷) **العمده**، ابن‌رشیق ج اول. ص ۱۱۱

اینکه جدول ضربی را از بر کرده و پس می‌دهد. شبیه به‌یك عمله که با قالب معین‌تند تند خشت‌میزند. باوضع بیحالی‌که در شعرای زبردست قدیم ما نبوده است و دراو که دلقك است هست و به‌کمك طبع «موزون» خود (که نتیجهٔ شنیدن آهنگهای موزیکی است) اینکار را انجام می‌دهد مثل کندن گور برای خودش و دیگران و خواندن نماز برای تحصیل آخرت و مسلکی شدن به‌خیال پول و درجه بپاس اینکار و قافیه‌هائی‌که با شعور انسان ابتدائی برای کارش قبلا تهیه کرده نه خود را بلکه هستی هرصنف از مردمی را که بااو زندگی می‌کنند باخود باخته و غلام و فرمانبردار وزن و قافیه‌های «بیجا منزل» شعرش شده است. افکار و مقاصد مغز سبکسر و راحت او بی‌جلوه و تجسم مانده‌اند. چه بسا که آنها را در ضمن دست به‌دست‌کردن خروارها قافیه یانبود قافیه و یاکج و کوله کردن آن از دست داده و در زیر آوارکاری ــ که خودش نمی‌دانسته چه بوده است ــ مانده و دست در گریبان افکار و مقاصد مخالف باخودزده است»[۲۸].

همین نکتهٔ اخیری که نیما بدان اشارت کرد یکی از مسائل مهم است که در باب تسلط قافیه براندیشهٔ شاعران باید مورد بررسی قرار گیرد زیرا چه‌بسا که قافیه آنها را وادار بگفتن سخنانی کرده است که خود بدان اعتقاد نداشته و یا واقعیت (منظور واقعیت علمی و فیزیکی یا فلسفی نیست همان واقعیتی که در هستی شعر لازمست) نداشته است و ما پس‌از این دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت. بی‌هیچ گمان قافیه‌ها بر سراسر وجود اکثر شاعران شیوهٔ کهن تسلط داشته‌اند مگر چند چهرهٔ استثنائی که معلوم نیست اگر آنها می‌خواستند این قوانین وسنت‌ها را نادیده بگیرند و آزادی بیشتری از نظر شکل احساس کنند چه چیزهائی در شعرهاشان مطرح می‌شدکه ما امروز ازآن بی‌خبریم. اندیشهٔ حافظ در چه آفاقی سیر می‌کرد؟ شاید بعضی پیدا شوند که بگویند هیچ تفاوتی نمی‌کرد همین سخنانی را می‌گفتند که گفته‌اند.

اما این سخن جای تردید است زیرا اگر به‌خود این افراد باهمان

۲۸) نیمایوشیج، **دونامه**، صفحه ۷۳

ذهنهای محدود مراجعه شود اگر خود اهل شعر باشند اقرار خواهند کرد که اگر قافیه نبود دنیای فکر آنها تغییرهای فراوان می‌دید شاید تصور شود که این از ضعف یك شاعر است که قافیه سد راه او شود اما درعین حال که این مسئله را می‌پذیریم نمی‌توانیم قبول کنیم که شاعر هرچند نیرومند باشد وقتی بخواهد در چهارچوب قافیه‌ها ــ آنهم به‌شکلی‌که در شعر فارسی و عربی وجود دارد بخصوص در شکل قصیده ــ قرار گیرد تمام آنچه راکه احساس می‌کند بتواند در شعرش بیاورد وآنچه راکه‌در اندیشه و تأملات ذاتی او نیست و با جانش نیاویخته در شعرش نیاورد. یکی از متأخرین شعرای اصفهان در زمینهٔ مدح که زمینه‌ای است مبتذل، می‌گوید:

موجه است شها عذر من که در مدحت
نجست قافیه زین بیش، طبع قافیه‌جو[۲۹]

همین مسئلهٔ قافیه اندیشی و شیوع آن سبب شده است که اغلب افرادی فهرست این قافیه‌های بیجان و مرده را در کتابهائی تنظیم می‌کرده‌اند تا کار این قافیه سنجان و ناظمان آسانتر باشد[۳۰]. حتی در دوره‌های ابتذال شعر فارسی نمونه‌های خنده‌آوری از اینکار قافیه‌سنجی داریم که یادآوری یك نمونه‌اش بی‌مناسبت نیست در تذکرهٔ تحفهٔ سامی می‌نویسد: مولانا غیاث قافیه: مولدش هرات، وجه تسمیهٔ او اینکه هرغزل و قصیده که می‌گفت چندان که قافیه داشت (در اصل نداشت) می‌گفت اگر چه غزل صد بیت می‌شد و اگر دیگری قافیه‌ای پیدا کردی که او نگفته‌بود او زر می‌داد و می‌خرید، وداخل شعر خود می‌ساخت واصلا مقید به‌معنی نبود[۳۱].

---

۲۹) **دیوان سینا اصفهانی** (مصطفی قلی‌خان کرونی) چاپ ۱۳۲۷ ص ۷۶

۳۰) اگر گفتهٔ هرمان‌اته را بپذیریم شاعری بنام محمد عصار که منظومه‌ای هم بنام «**مهرومشتری**» داشته کتابی نوشته با عنوان «الوافی فی‌تعداد القوافی» که بنا به‌گفتهٔ هرمان‌اته مهمترین کتاب درین فن است ونسخهٔ منحصر بفرد آن در کمبریج موجود است. رك: **تاریخ ادبیات فارسی**، هرمان‌اته ترجمهٔ دکتر شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۳۷ ص ۲۵۴

۳۱) **تذکرهٔ تحفهٔ سامی**، چاپ وحید دستگردی، ص ۱۶۱

از جمله کاری است که حبیش تفلیسی در قرن ششم کرده است و به‌نام ترجمان‌القوافی شهرت دارد. دراین‌کتاب نویسنده یا گردآورنده تمام قافیه‌هائی را که درهرحرفی وجود دارد جمع‌آوری کرده‌است[۳۲] و نسخهٔ آن موجود است. دیگران نیز کارهائی در همین حدود کرده‌اند و اصولا فرهنگ‌نویسی فارسی در قدیم بیشتر برهمین اساس استوار بوده است که کلمات هم قافیه را پشت سر هم می‌نوشتند مثلا فرهنگ لغت فرس اسدی و معیار جمالی‌که بخش لغت‌کتاب اخیر ازقافیهٔ شعرهائی‌که در مدح شاه شیخ ابواسحق گفته‌اند گردآوری شده است[۳۳] واین کاریست که کم و بیش در زمان‌های دیگر وجود دارد و شاعران و ناقدان فرنگی بدان اشاره کرده‌اند از جمله مایاکوفسکی که می‌گوید: «سردبیر خواهد گفت: شعر شما خوبست... قافیه‌های اشعار شما بادیکسیونر قافیه‌های روسی‌تالیف ابراموف‌مطابقت‌می‌کند...»[۳۴]وهمچنین درفرانسه‌وانگلیسی نیز ازاین دست‌کتابهائی‌وجود دارد. مسئلهٔ قافیه‌سنجی عیب‌دیگری‌را در پی دارد که نه‌تنها ناظمان و شاعران کم استعداد را فرا گرفته بلکه براکثر شاعران ایران و عرب تسلط دارد و آن موضوع استقلال ابیات هرقصیده است که به‌ظاهر حسنی می‌نماید و قدما هم آنرا جزء شرایط خوبی شعر می‌شمرده‌اند اما باعث پریشان‌گوئی و سخنان ناسازگفتن می‌شود. وما دراین‌باره به‌تفصیل بحث خواهیم کرد.

### استقلال ابیات و نقد آن:

به‌دشواری می‌توان در عربی قصیده‌ای را یافت که در آن تا پایان یك موضوع مطرح شده باشد. از نمونه‌های اندك آن قصیدهٔ تابط شراً است:

ان بالشعب الذی دون سلع
لقتیلادمه مایطل

---

۳۲) **فرهنگ ایران‌زمین**، ج پنجم شماره ۴ مقالهٔ ایرج افشار در باب بیان‌الصناعات حبیش تفلیسی و دیگر آثار او.
۳۳) **واژه‌نامهٔ فارسی**، بخش چهارم معیار جمالی، ویراستهٔ دکتر صادق کیا.
۳۴) **مقالهٔ مایاکوفسکی**، به‌فهرست مراجع این کتاب رجوع شود.

و یا قصیدهٔ بدیع‌الزمان همدانی:

افاطم لو شهدت ببطن خبت
و قد لاقی الهزبر اخاك بشراً

حتی رثا اغلب شامل موضوعات دیگری است غیر از صفات و مناقب مرثی‌له. اصولا ساختمان قصیدهٔ عربی به‌خودی خود کمك می‌کند به‌تعدد موضوعات زیرا هربیت به‌تنهائی قائم بذات است و اغلب هربیت از ماقبل و مابعدش مستقل و در شعر عربی اگر دو بیت به‌یکدیگر ارتباط نحوی داشته باشند عیب شمرده می‌شود (تضمین، موقوف معانی) و همین استقلال لفظی انگیزهٔ استقلال معنوی است. معنی این سخن این نیست که هربیتی موضوع جداگانه‌ای دارد بلکه مقصود این است که شاعر هنگامی‌که می‌خواهد از موضوعی به‌موضوع دیگر گریز بزند طبیعت شعر عربی او را دراین راه کمك می‌کند به‌علاوه التزام یك موضوع با التزام قافیه چندان امکان‌پذیر نیست زیرا تغییر موضوع باعث می‌شود قوافی تازه‌ای که متناسب موضوع جدید است ایجاد شود اما اگر یك موضوع را التزام کند قوافی مناسبی نخواهد یافت مثلا اگر بخواهد دریا را وصف کند وقتی سلسلهٔ قافیه به ۲۰ ـ ۳۰ رسید التزام قافیه باعث تنوع مضمون می‌شود[۳۵].

این نکته‌ایست که ناقدان معاصر عرب آنرا به‌خوبی دریافته‌اند و درباره‌اش سخنها گفته‌اند و اصولا تمام اهل ادب از دیرباز چنین می‌پسندیده‌اند که ابیات شعر مستقل باشد و جداجدا...[۳۶].

ابن‌رشیق می‌گوید بعضی می‌پسندند که بعضی از ابیات به‌بعضی پیوسته باشد ولی من استقلال ابیات را می‌پسندم و اگر جز این باشد (در نظر من) نقص شمرده می‌شود مگر در موارد خاصی مثل قصه‌ها و امثال آن[۳۷].

و این مسئلهٔ استقلال و تجزیهٔ قسمتهای مختلف یعنی مصرعهای شعر در عربی باندازه‌ای پر اهمیت تلقی می‌شده است که حتی استقلال

۳۵) **التوجیه‌الادبی**، طه حسین و دیگران ص ۱۵۱.
۳۶) **نقدالشعر**، نسیب عازار ص ۱۴۲.
۳۷) **العمدة**، ابن‌رشیق، ج ۱/۲۶۲

نیمی از مصرع یعنی ربع یك شعر را هم می‌پسندیده‌اند و آن را از درجهٔ هنر شاعر می‌شمرده‌اند چنانکه دراغانی‌آمده است که معاویةابن‌بکر باهلی می‌گفت که من به‌حماد راویه گفتم علت توفیق و پیشرفت نابغه در شعر چیست؟ گفت به‌علت این است که به‌یك بیت او می‌توان بسنده کرد حتی به‌نیمی ازبیتش نیز می‌توان اکتفا کرد و به‌نیمی از مصرع ــ یعنی ربعی از یك بیت ــ او هم می‌توان اکتفا کرد مانند این بیت او:

حلفت فلم اترك لنفسك ريبة
و ليس وراء الله للمرء مذهب

که هرنیمه‌ای از بیت از آن نیمهٔ دیگر بی‌نیاز است[۳۸] و ثعلب ابیات «مرجله» را که‌تمام اجزاء بیت به‌یکدیگر اتصال معنوی داشته باشند دورترین انواع شعر از عمود بلاغت می‌شمارد مانند این بیت:

لو كنت اعلم ان آخر عهدكم
يوم الرحيل فعلت مالم افعل[۳۹]

این نوع پسند بطورکلی باعث شده که ناقدان هرگز به‌حالت ترکیبی یك شعر توجه نکنند و مقداری هم از این عدم توجه این بوده است که اغلب ناقدان عرب علمای دستور زبان و نحو بوده‌اند که شعر را بدیدهٔ یك شاهد نحوی یا لغوی می‌نگریسته‌اند و فقط از این رهگذر بوده است که شعرها را مورد نقد قرار می‌داده‌اند و برای آنهـا در موضوع مورد نظرشان همواره یك بیت کافی بوده و به‌بعد وقبل ازآن کاری نداشته‌اند وهرچه قصیده شواهد بیشتری می‌داشت از نظر آنها جالب‌تر می‌نمود[۴۰] واین استقلال ابیات به‌حدیست که باعث شده است در نقل قصاید روزگار جاهلیت از نظر ترتیب میان راویان اختلاف باشد.

دربارهٔ فلسفهٔ وجودی این وحدت ابیات ناقدان معاصر عرب بحث های بسیاری دارند که اینك بانگزارش مختصری اشارت‌وار از آن می‌گذریم چرا که به‌مبحث اصلی ما ارتباط بسیار دارد و یك جهت عمدهٔ

۳۸) **اغانی**، چاپ بیروت، ج ۱۱ ص ۸ چاپ ۱۹۵۷.
۳۹) دکتر محمد مندور، **النقدالمنهجی عندالعرب**، قاهـره، مطبعهٔ نهضت ص ۲ ــ ۳۷۱.
۴۰) **فی‌اصول الادب**، احمدحسن‌الزیات، ص ۹ - ۴۶

آن مربوط بوجود قافیه است، چنانکه خواهیم دید. بگذریم از اینکه این خصلت کلی هنر مشرق است:

I ــ محیط زندگی عرب: بی‌تنوع بودن زندگی صحرائی و یك نواختی مشاهدات عرب در محیط صحرا، که در حقیقت آنچه می‌دیده باعث یکنواختی قافیه‌ها شده است دراین‌باره یکی از ناقدان عرب می‌گوید: بدون شك ساختمان اجتماعی عرب بهترین تفسیر کنندهٔ وحدت ابیات قصیده است زیرا همان وحدتی‌که درقبیله هست درشعر نیزوجود دارد همانطور که قبایل فراوان در هیچ چیز جز خون بایکدیگر وحدت ندارند ابیات قصیده نیزکه مجموعه‌ای از همین وحدت‌هاست هیچ‌ارتباطی جز بوسیلهٔ قافیه ندارند. وحدت‌هربیت ازمجموعهٔ عناصر متشکله‌بوجود آمده چنانکه هرقبیله‌ای از افرادی. همانطور که قبیله وحدت متکـرر اجتماع بدوی است بیت نیز وحدت متکرر در قصیده است[۴۱] از سوی دیگر محیط جغرافیائی و افق صحرا نیز دراین وحدت بیتها احساس بیکرانگی را تفسیر می‌کند و این خصوصیت و جوهر هنرهای اسلامی است و پیش از این دیدیم که ویژگی تکـرار را نیز تفسیر مـی‌کند همچنین در پرتو این بحث می‌توانیم وحدت آثار هنری را هم تفسیرکنیم. وحدت ساده یا وحدت پیچیده که از چندین عنصر بوجود آمده است که هرکدام از دیگری استقلال دارند و جز امتداد زمانی و مکانی هیچ چیز دیگر آنها را به‌هم پیوند نمی‌دهد.

شك نیست که آدم صحرا گرد صحرانشین جز دایرهٔ افق چیزی نمی‌بیند واین دایرهٔ پیوسته و بزرگ را احساس می‌کند بی‌آنکه بتواند به‌آخر آن‌برسد و ازهرطرفی برای آن‌کرانه‌ای بجوید. ازهرسوهمان‌دایره را می‌بیند از شمال و جنوب و چپ و راست. منظره‌ها دگرگون می‌شود و این دایره همچنان با ابعاد مساوی گسترده است. از این‌روی اعراب امتداد را نتوانستند احساس کنند زیرا امتداد از احساس دوطرف بوجود می‌آید مثل خط مستقیم و درصحرا خط‌مستقیم وجود نداشت وافق دایره شکل بود وآدمی مرکز این دایره. این احساس بی‌کرانگی دایره در ذهن

---

۴۱) **الاسس‌الجمالیة فی‌النقدالعربی**، عزالدین اسماعیل، ص ۱۴ ــ ۳۱۳.

اعراب نقش بسته بود و همه‌جا دایره می‌دیدند واز همین نظر بود که قصیده همچون سفری بود که چندین اقامتگاه درفاصلهٔ آن باشد و هر اقامتگاهی یك خصوصیت وخاصیت معین داشته باشد یا بهتر است بگوئیم مجموعه‌ای از ابیات بوده و هربیتی دایرهٔ مستقلی که‌درحقیقت یك اقامتگاه بشمارمی‌رفت. توجه‌به‌قصیدهٔ معلقهٔ امرءالقیس وحارث‌بن حلزه این معنی را در خصوص طبیعت ساختمانی قصیدهٔ عربی تأکید می‌کند.

بازگشت وحدت ابیات به‌همان افق دایره‌وار صحرائی است[۴۲] شعر عربی‌احساس‌امتداد نمی‌کرده است زیرا شاعر احساس چنین‌محیطی که به‌شکل خط مستقیم باشد نمی‌کرده است بلکه دایره می‌دیده‌است‌و به هرجا که می‌رفته است بازخود را درهمین دایره می‌دیده است و از همین رهگذر است که یك معنی هرگز امتداد پیدا نمی‌کرد، زیرا دایره طبعاً امتداد ندارد برخلاف خط‌که‌در یك جهت امتداد می‌یابد[۴۳] اصولا برای یك شاعر عرب هستی دراین دایره‌های مشابه تکرار می‌شد واین تکرار جز تکرار وحدتهای مستقل نبود. از سوی دیگر نیز محیط عربی صحرا را می‌توان در مسئلهٔ وحدت ابیات قصیده مؤثر دانست چنانکه یکی از ناقدان معاصر می‌نویسد: «ناقدان امروز قصیدهٔ عربی را انتقاد می‌کنند که «وحدت» ندارد ومی‌گویند: اگربسیاری‌از ابیات‌آنراحذف‌کنیم نقصی بدان وارد نمی‌شود. آنها فراموش کرده‌اند که‌عربها وحدت‌قصیده را در جهت وزن و قافیه مورد نظرقرار داده‌اندزیرا عنایت ایشان به‌موسیقی و آهنگ بیشتر ازتوجه به‌معانی وخیال‌است. بنابراین، قصیده،چنانکه بنظر میرسد تکه‌تکه نیست بلکه عربها بیشتر به‌موسیقی آن توجه کرده‌اند و با آوردن هرقافیه آهنگی را احساس می‌کرده‌اند که توالی قطعات را با نظم خاصی حفظ می‌کرده است و بی‌سبب نیست اگرگاه‌گاه سخن از یك بیت به‌میان‌می‌آید چنانکه می‌گویند اشعر بیت قالتهاالعرب یا امدح بیت.»

---

۴۲) اگر چه دایره نوعی احساس وحدت هم ایجاد میکند.
۴۳) الاسس‌الجمالیةفی‌النقدالعربی، ص ۸ ـ ۲۶۷.

شاعر عرب به‌علت اهمیتی که به‌موسیقی شعر می‌دهد از وحدت۴۴ معنی برکنار مانده و به‌وحدت وزن و قافیه بسنده کرده‌است و کلمات زبان نتوانسته است این دو وحدت را در شعر او ایجاد کند۴۵.

II ــ امی بودن عرب:

می‌دانیم و پیش از این بحث کردیم که در محیط‌های امی و ناخوانا همواره سعی دراین است که گفتارها کوتاه و موجز باشد تا زودتر به‌حفظ سپرده شود و درخاطر بماند زیرا در جائی‌که کتابت رایج نباشد عبارات طولانی و دراز را نمی‌توان حفظ کرد ناگزیر بالطبع این‌گرایش در ذات عرب بود که آنچه را می‌خواست بگوید در کوتاهترین عبارتها بازگو می‌کرد همین نکته نیز در شعر عرب تأثیر کرد و باعث شد که هرمطلبی را در یك بیت تمام کنند۴۶.

III ــ مهمترین موضوع که شاید ازهمهٔ این دلایل مسلم‌تر نیز باشد موضوع قوافی و به‌اصطلاح عرب و نقد ایشان، عمود شعر است زیرا توجه به‌عمود شعر باعث می‌شود که شعرا از خود ابتکاری نشان ندهند و در همان راهی که عمود شعر برای شاعر ترسیم می‌کند محدودبمانند۴۷ و یکنواختی مضامین و تشبیهات و موسیقی شعر عرب را که بعضی مانند احمد امین نتیجهٔ محیط صحرا می‌دانند ناقدان دیگر به‌همین مسئلهٔ عمود شعر برمی‌گردانند و مسئلهٔ سرقات را نیز بعضی از همین رهگذر تفسیر می‌کنند۴۸ چنانکه خواهیم دید.

این تسلط قافیه براندیشه واحساس شاعران، گذشته از اینکه استقلال فکر و آزادی تأمل را از ایشان گرفته است باعث شده‌است که در شعر عرب اصولا حماسه و شعرهای بلند و چندصد بیتی بوجود

---

۴۴) در همین رساله راجع بعلت اهمیت دادن عرب به‌موسیقی شعر بحث شده است بدانجا رجوع شود.

۴۵) **دلالةالالفاظ**، دکتر ابراهیم انیس ص ۱۹۶.

۴۶) **الاسس‌الجمالیة**، ص ۳۴۱.

۴۷) **مشکلةالسرقات فی‌الشعرالعربی**، ص ۱۹۳.

۴۸) **همان کتاب**، ص ۱۹۴

نیاید و زبان عرب با این آمادگی عجیب از داشتن حماسه محروم بماند. اگرچه دربارهٔ نبودن حماسه در ادب عرب بحثهای بسیار کرده‌اند و جای یادآوری یك یك آن نظرها نیست اما آنچه که مورد توجه همهٔ ناقدان بوده و تقریباً قولی است که جملگی برآنند این است که چون قافیه در قصیده مجال شاعران را تنگ می‌کند فضائی که بتواند حماسه در آن بوجود بیاید ایجاد نمی‌شود، قالب مثنوی هم که در عرب توفیق نیافته‌است (برعکس فارسی) گویا از آنجا سرچشمه می‌گیرد که این قالب در عربی اصالتی ندارد و جنبهٔ تقلیدی دارد و ما دربارهٔ این موضوع پس از این بحث خواهیم کرد.

چنانکه دیدیم این شرایط مختلف و مخصوص همین مسئلهٔ تسلط قافیه‌ها ورعایت عمود شعر، باعث شده است‌که‌یك قصیدهٔ عربی ازنظر تعداد ابیات هم محدود بماند. بگذریم از اینکه همان ابیات محدود هم هرکدام دارای موضوعی و سخنی هستند. اصولا قصیده که عالیترین و اصیل‌ترین شکل شعر عربی است و به‌قول ناقدان عرب بارزترین مظهر شعر عرب بشمار می‌رود[۴۹] این التزام قافیه‌ها آنرا محدود به‌حدود ۶۰ـ۷۰ بیت‌کرده است واکثر بزرگان شعر عرب‌قصایدشان از ۴۰ـ۵۰ تجاوز نمی‌کند چنانکه قصاید متنبی چنین است وابوتمام و بحتری هم از این‌حد تجاوز نکرده‌اند[۵۰] و به‌جز ابن‌الرومی‌که بعضی از قصایدش تا ۴۰۰ بیت می‌رسد هیچ‌یك از شعرا تااین‌حد نتوانسته‌اند قصاید خود را طولانی کنند[۵۱] بسیاری از شعرا کوشیده‌اند که شعر خود را به ۱۰۰۰ بیت برسانند اما اینکار باعث شده است که قوافی آنها اغلب مضطرب و دور از استعمال باشد[۵۲]. این‌خصایص‌که ذاتی زبان عرب‌بودگریبانگیر شعر فارسی نیز شد وایرانیان با پذیرفتن شکل قصیده همان گرفتاری‌ها را که اعراب داشتند برای خود درست کردند بگذریم از اینکه قالب مثنوی را هم در کنار داشتند که برای موضوعات داستانی و حماسی

۴۹) **التوجیه‌الادبی**، طه حسین و دیگران ص ۱۵۷.
۵۰) **همان‌کتاب**، ص ۱۵۰.
۵۱) **النقدالادبی**، احمدامین ص ۲۳۶.
۵۲) **التوجیه‌الادبی**، ص ۱۵۷.

آمادگی بسیار داشت اما شکل قصیده که بی‌هیچ گمان پدیدهٔ محیط صحراست برشعر فارسی به‌میزان بسیاری فرمانروائی حاصل کرد و میدانی شد برای مدح و ستایش امیران و خانان و دیگر زورمندان. البته باستثنای چند مورد خاص مانند ناصرخسرو. دراین‌باره یکی از مستشرقین می‌نویسد: رابطهٔ زیاد نزدیك با فرهنگی که از بیابان سرچشمه گرفته بود روحیهٔ ایرانی را صحرائی کرد و قدرت کامل این روحیه فقط ا زراه زبان بومی ایران میسر شد. در هیچ رشته‌ای از ادبیات بجز شعر ــ که هم‌اکنون به‌بحث دربارهٔآن‌خواهیم پرداخت ــ صدق نمی‌کند. ذوق اعراب در شعر را می‌توان در قصیده خلاصه و تحسین کرد. قصیده یعنی چکامه‌ای که در آن قصد و یا منظوری است و مرکب از ۱۰۰ بیت یا بیشتر بوده است... هربیت واحد مستقلی بود وجولانگاه دانش و کمال واستادی در سخن و میدانی بوده که برای تخیل پرحرارت شاعرانه کم و برای تقلید و اغراق و غلو و بلاغت لفظی (کذا) فراخ بوده است[۵۳].

بعد بحث می‌کند که ایرانیان قالب قصیده را از عرب گرفتند و... بگذریم. تنها فایده‌ایکه از این تنوع مضامین قصیده حاصل شده است این استکه در آن هنگام که شاعران هدفی جز مدح نداشتند تعدد موضوعات خود وسیله‌ای بوده است برای اینکه درنظم تنوعی ایجادکند با حفظ غرض اصلی که مدح است.

با این امکانات شاعر توانست که مقداری وصف و غزل وحکمت و امثال آن در شعر بیاورد...

روی همین جهت است که چنانکه دیدیم در یك قصیده میتوان بسیاری از ابیات را برداشت و یا جای آنها را با یکدیگر عوض کرد چنانکه هیچ زیانی هم بشعر نرسد همانطور که ابن‌طباطبا دستور میداد[۵۴] این پریشانگوئی شاعران محدود بشاعران مداح نیست حتی افراد متفکری مانند ابوالعلاء معری هم بدست‌انداز این پریشانگوئی‌ها افتاده‌اند، و امروزه ناقدان معاصر برکار او در همین باب خرده‌هائی

۵۳) میراث ایران، ص ۳۳۳ ج. آربری.
۵۴) الاسس الجمالیة، ص ۳۴۳.

میگیرند که این سخنان او را هیچ چیز دیگر جز سلسلهٔ قافیه‌ها و اوزان بیکدیگر پیوند نمیدهد[۵۵] و این مسئله را ناقدان اروپائی نیز با همه محدودیتی که سلطنت قافیه در شعر ایشان دارد متوجه شده‌اند و بعضی یادآورند که شاعر ــ با حفظ وحدت قافیه ــ مشکل است بتواند اصالت و خوبی شعر را حفظ کند[۵۶] زیان عمده‌ایکه از موضوع وحدت ابیات و رعایت عمود شعر، به‌شعر عرب ودر دنبالهٔ آن به‌ادب فارسی رسیده است محدودیت افق‌کار شاعران است‌که از دایرهٔ تقلیدپیشینیان و معانی متداعی ایشان از قافیه‌ها تجاوز نکردند احمد امین میگوید: از نمودارهای فراوان غلبهٔ عنصر تقلید برادب عرب یکی این است که تمام ملتهای عرب شعرشان بهم شبیه است، با اینکه از نظر تاریخ و محیط جغرافیائی باهم فاصله دارند.

ادب اندلسی شبیه ادب مصری است و باز هردو شبیه ادب عراقی‌اند و بدشواری میتوان میان شعرها از این نظر تفاوتی تشخیص داد. شاید بسبب این است که همه پیرو یك دین‌اند و این دین همه را باحترام عرب دعوت میکند و در نتیجه وادار به‌تقلید اسالیب ایشان میکند[۵۷] اما این گفتهٔ او محل تردید و تأمل بسیار است و بهتر آنست که موضوع را بهمان مسئلهٔ مورد بحث یعنی تسلط قافیه‌ها و عمود شعر برگردانیم. در ادب فارسی نیز چنین است و بگفتهٔ یکی از شاعران معاصر شاعر ایرانی کهن در جندق و بیابانك و دیگر نواحی کویر بهار را چنان وصف میکرد که در ساحل سرسبز خزر و جنگلهای رنگ‌رنگ مازندران[۵۸] و این نبود جزاینکه او خود را بدست شکل شعر سپرده بود و یا اصلا احساس اصیل نداشت و هرچه قافیه‌ها پشت سرهم تداعی میکردند ــ و این تداعی هم براثر زمینهٔ انفعالی‌یی که از خواندن آثار قدما داشت بود ــ در همه یکسان بود، شعرها هم بطور ریاضی‌واری بیك نتیجه میرسید. محمد مصطفی هداره در این‌باره

۵۵) احمد الشایب، **ابحاث و مقالات**، ص ۱۷۴.
۵۶) **مشکلة السرقات فی النقد العربی**، ص ۲۶۵.
۵۷) **النقد الادبی**، احمد امین ص ۲۵۱.
۵۸) فریدون توللی، مقدمهٔ رها.

سخنی دارد که نسبت به‌شعر فارسی نیز تا حدودی تطبیق میکند. وی میگوید: توجه عمود شعر به‌جزئیات بی‌آنکه اسرار زیبائی فنی را شامل باشد میدان بدعت را ــ در غیر جزئیات تعبیر ــ در ادب عرب محدود کرد و آن را در دایرهٔ معانی جزئی و حدود صنایع لفظی محصور کرد از این نظر است که بیشتر شعرهای عربی قالب‌هائی تکراری است در یك میدان عمومی قصیده و ازهمینجاست‌که سرقت در ادب‌عرب سرچشمه میگیرد زیرا عمود شعر راههای سخن گفتن را در مجال‌های محدود محصور کرده است و شاعران را واداشته است که نیروی خودشانرا متوجه معانی جزئی کنند و یا متوجه صنایع لفظی و اینجاست که در دست‌اندازی که باید بیفتند میافتند و معانی جزئی و صنایع لفظی توارد میشود و شیوهٔ بیانشان بهم نزدیك میشود امری که عمود شعر جزئیات آنرا ترسیم کرده است، بی‌آنکه خودشان ــ اغلب ــ قصد تقلید داشته باشند[۵۹] در نقطهٔ برابر این عقیده بعضی از ناقدان نظری دیگر دارند و معتقدندکه قضیه عکس این‌است ومیگویند: قصیده باهمان حد متوسط طول برای‌بیان اغراض شعر عربی که شاعران داشته‌اندکافیست زیرا موضوعاتیکه ایشان بدان پرداخته‌اند نیازمند بیشتر ازیك قصیدهٔ متوسط نبود.

بعضی معتقدند که همین محدودیت قصائد عربی باعث شده است که شاعران عرب به‌موضوعات درازدامن مانند داستانهائی که بچندین هزار بیت نیازمند است نپردازند و این عدم توجه محصول محدودیت شعرشان بوده است اما میتوان گفت که برعکس آنچه هست این است که موضوع باعث محدودیت شکل قصاید شده است و اگر شاعران عرب میخواستند که دربارهٔ موضوعات طولانی سخنی بگویند نظامی دیگر در قوافی بوجود میآوردند که محدودیت نداشته باشد[۶۰].

این مسئلهٔ محدودیت فضای شعر که از عمود شعر سرچشمه میگیرد باعث شده است که شعر را برای فهم سهل و آسانتر کند زیرا روح برای آن آماده‌تر است یعنی در حقیقت متوقع این نوع معانی

۵۹) مشکلة السرقات فی النقد العربی، ص ۱۹۱.
۶۰) التوجیه الادبی، ص ۱۵۰ شماره ۲.

است. اما تأثر روح دربرابر این نمونه‌های محدود، اندك اندك ضعیف میشود زیرا کثرت الفت و طول عهد باعث ضعف احساس میشود و یا بمرحلهٔ ناخودآگاه میرسد۶۱.

ابن‌اثیر با توجه به‌همین محدودیت مجال قصیده و قافیه‌های پی‌درپی در عربی است که میگوید: عجم برعرب تفضیل دارد زیرا فردوسی در ۶۰٫۰۰۰ بیت شعر گفته و کتابیست که نمونهٔ عالی فصاحت است و این در عربی با همه گسترش آن یافت نمیشود با اینکه لغت عجم مثل قطره‌ایست در مقابل دریائی در نسبت با زبان عرب۶۲ و این نکتهٔ مهمی است که متأخران از ناقدان عرب هم خود متوجه آن شده‌اند که اغلب مسئلهٔ عدم وجود حماسه را در ادب عرب نتیجهٔ همین مجال تنگ قافیه‌های پی‌درپی میدانند بخصوص که قالب مثنوی در این زبان توفیق چندانی بدست نیاورده است اگر چه علت اصلی را هنوز بطور مسلم نمیتوان بازشناخت وبدرستی پاسخ‌گفت۶۳. گرچه بعضی احتمال داده‌اند که شاید عرب قصه‌های منظومی داشته است که چون تاریخش از حوادث بزرگ چیز مهمی نداشته آن قصه‌ها فراموش شده‌اند۶۴. ولی میتوان گفت که به‌علل ذیل حماسه مطلقاً در ادب عرب وجود نداشته است زیرا: قبایل از یکدیگر جدا بودند و پیداست که حماسه براساس احساس ملی بوجود میآید و تبلور این احساس در ضمیر آدمی هنگامی است که جامعه‌ها در بوتهٔ یك ملیت قرار گیرند و افراد احساس کنند که از چه قومی هستند و زندگی قبیلگی این امکان را ندارد. دیگر اینکه هیچ جنگ ملی در تاریخ ایشان بوجود نیامده است. دیگر مسئلهٔ سطحی بودن دین آنها در دورهٔ قبل‌از اسلام است. در اغلب حماسه‌ها یا در تمام آنها دین یکی از عناصر بزرگ است در حالیکه عرب نسبت بادیان خود چندان ایمانی نداشتند. دیگر محدودیت افق است که از محیط خود هرگز پا بیرون

۶۱) **ابن‌زیدون** ص ۴۷۰.
۶۲) ابن‌اثیر، **المثل السائر**، ج۲ ص ۹ـ۴۱۸.
۶۳) **القصص فی ادب العرب**، محمود تیمور ص ۵۳.
۶۴) **ابحاث و مقالات**، احمد الشایب ص ۲۱۴.

ننهادند و هرگز خیالشان اوج نگرفت و این خود از ارکان حماسه است. دیگر اینکه عرب هرگز در یك نقطه استقرار نداشتند و شعر حماسی هرملت پس از روزگار استقرار آنها بوجود میآید.

دیگر ــ که عمده است ــ مسئلهٔ کیفیت شعر عرب است که عنایت شاعر به‌جنبهٔ غنائی محض بوده است و اگر گاه گاه شاعری میخواست قصه‌ایرا در ضمن قصیده‌ای بیاورد بطور طولانی نمیآورد و همین عنایت به‌الفاظ او را وادار میکرد که از این حد تجاوز نکند و یك شعر عرب از ۱۰۰ بیت اغلب تجاوز نمیکرد و قصائد معلقات را عرب از همین نظر بنام «مطولات» هم میخواند که در نظرش طولانی جلوه میکرد[۶۵] همین مسئلهٔ عمود شعر و محدودیت مجال شعر عرب که خود سنتی شده است باعث شده که عرب این استقلال ابیات و تسلط قافیه‌ها را با شدت بسیاری همیشه محافظت کرده و از همین رهگذر مسئلهٔ پیوستگی ابیات را عیب میشمرده است. چنانکه دیده‌ایم اغلب ناقدان و اهل بدیع در این زبان شعرهای موقوف معانی را (که تضمین در آن هست) عیب میشمردند مثلا ابن‌معتز برامرؤالقیس ایراد میگیرد که دو بیت او چنین بیکدیگر پیوند دارند[۶۶] و ابوهلال عسکری این کار را «قبیح» میشمارد[۶۷] و قدامةبن‌جعفر نیز براین شعر عروةبن‌الورد:

فلوکالیوم کان علی امری
و من لك با لتد برفی‌الامور
اذاالملکت عصمةام وهب
علی ما کان من حسك‌الصدور

ایراد میگیرد که معنی بیت نخستین تمام نمیشود مگر به‌بیت دوم[۶۸] و در کتاب دیگرش هم اینکار را بصراحت از عیوب میشمارد[۶۹] اما ناقد هوشیاری مانند ابن‌اثیرکه زاویهٔ توجه او به‌زیبائیهای سخن جزاندیشه‌ـ

۶۵) **فن الشعر الملحمی**، احمد ابوحاقه، بیروت ۱۹۶۰ ص ۵ـ۷۳.
۶۶) **ابن‌المعتز و تراثه**، ص ۵۵۷
۶۷) **الصناعتین**، ابوهلال، ص ۳۶
۶۸) **نقد الشعر**، قدامةبن جعفر، ص ۱۳۰
۶۹) قدامةبن جعفر، **نقد النثر**، چاپ طه حسین و عبدالحمید العبادی ص

های ناقدان دیگر است عقیده‌ای خلاف این دارد و میگوید: اینکه بعضی تضمین اسناد را عیب دانسته‌اند در نظر من درست نیست زیرا فرقی وجود ندارد بین دو بیت شعر یا دوفقره از کلام که بهم متصل باشند زیرا: شعر هرلفظ موزون مقفی است که مفهومیرا برساند و کلام مسجوع: لفظی است که مقفا باشد و فرقشان فقط در وزن است از آنجمله قول امرؤالقیس:

فقلت له‌لما تمطی بصلبه
و اردف اعجازا وناء بکلکل
الا ایها اللیل الطویل الا انجلی
بصبح؟ و ماالاصباح منك بامثل[۷۰]

و در ادب معاصر عرب شاعران بعلت تحولیکه در کیفیت شعری بوجود آمده است این موضوع را عیب نمیشمارند بلکه نوعی حسن بشمار میرود چنانکه این ابیات:

خیم‌اللیل فوق رکب
اثقلتهم رحال حب
لیس یدرون ای درب
ینتهی باللقاء و قلبی
فی‌مطایا الرکوب
کاد شوقا یذوب

سخت مناسب و خوش‌آهنگ بیکدیگر موقوفند[۷۱] و پیداست که اینکار بمیزان توفیق شاعر بستگی دارد و اگر شاعر هدفی و اندیشه‌ای در شعر داشته باشد ناگزیر خواهد بود که بدینکار بپردازد چنانکه در این ابیات از حماسهٔ ارجمند فردوسی که در نهایت زیبائی و پیوستگی است:

کنون گر بدریا چو ماهی شوی،
و یا چون شب اندر سیاهی شوی،
و یا چون ستاره شوی بر سپهر،

---

۷۰) المثل‌السائر، ص ۳۴۲
۷۱) شعراء الرابطة القلمیه، ص ۲۵۸

ببری ز روی زمین پاک‌مهر،
بگیرد هم از تو پدر کین من؛
چو بیند که خشت است بالین من
(فردوسی ــ رستم و سهراب)

و صاحب‌المعجم نیز توقیف معانی را چندان قبیح نمیداند که در ردیف معایب درآید بلکه معتقد است: از این جنس افتد که سخت بدیع و نادر باشد چنانکه مسعود سعد گفته است:

جواد کفی عادل دلی که در قسمت
ز ظلم و بخل نیامد نصیب او الا
که جام باده بساقی دهد ز دست تهی
به‌تیغ سربزند کلك را نکرده خطا[۷۲]

شعر فارسی این مسئله را از اصول عمدهٔ‌کارش می‌شمارد زیرا شاعرانی که تأملی و اندیشه‌ای دارند، ناگزیرندکه ابیاتشان به‌یکدیگر پیوستگی داشته باشد و ما در بحث قالبهای شعر این موضوع را به‌تفصیل مورد بحث قرار خواهیم داد.

در قدیم نیز شاعران گاهی تا پنج شش بیت، شعر خود را موقوف میآوردند[۷۳] نقص دیگری که قالبهای پی‌درپی در شعر عرب وارد کرده است و از تقید فراوان شاعران بسنت قافیه‌پردازی سرچشمه میگیرد موضوعی است که در کتابهای نقد و بدیع بنام‌اقتضاب مطرح‌کرده‌اند. اگر شاعر مسیر سخن خود را ناگهان بی‌هیچ مقدمه‌ای دگرگون کند اقتضاب‌نام دارد. ابن‌اثیر این کار را یعنی تغییر مسیر سخن را در صورتیکه با تخلص و نوعی گریز باشد از توانائی شاعر می‌شمارد[۷۴] و میگوید که متأخران از شعرا همه تخلص میکرده‌اند اما قدما کارشان بیشتر اقتضاب بوده است یعنی بی‌هیچ مقدمه‌ای مطلب را قطع میکرده‌اند[۷۵] از نمونه‌های تخلص خوب فارسی این شعر معزی است:

---

۷۲) **المعجم** شمس قیس رازی ص ۲۹۴
۷۳) **حقایق الحدایق**، شرف‌الدین رامی، چاپ دانشگاه، ص ۱۴۰
۷۴) **المثل السائر**، ص ۲۵۹
۷۵) نسیب عازار، **نقدالشعر**، ص ۱۴۳

ای زلف دلبر من پرچین و پرشکنی
گاهی چو وعدهٔ او گاهی چو پشت منی
گه دام سرخ ملی گه بندتازه‌گلی
گه درع معصفری گه طوق نسترنی
گه خوشه‌ی عنبی گه عقده‌ی ذنبی
گه پردهٔ قمری گه حلقهٔ سمنی
چون رای تیره‌دلان پرپیچ‌وتاب و خمی
چون راه بدکنشان پررنگ و زرق و فنی
گوئی دلیل غمی کاسیب جان و دلی
گوئی قضای بدی کاشوب مرد و زنی
نور فریشتگان در زیر دامن توست
از تیرگی تو چرا چون جان اهرمنی؟

از مشك سوده‌کشی برسیم ساده رقم
گوئی سرقلم بوبکربن حسنی
کافی کفی که کفش چون ابر هست سخی
صافی دلی که دلش چون بحر هست غنی[۷۶]

و از نمونـه‌های اقتضاب[۷۷] که در عربی بسیار است قصیدهٔ معلقهٔ امرؤالقس است:

و یوم عقرت للعذارا مطیتی
فیا عجبا من کورها المتحمل
فظل العذاری یرتمین بلحمها
و شحم کهداب الدمقس المفتل

***

۷۶) دیوان معزی، چاپ مرحوم اقبال ص ۷۲۸ کتابفروشی اسلامیه، تهران ۱۳۱۸

۷۷) اقتضاب در کتب بدیع فارسی بمعنی اشتقاق بکار رفته که صنعتی است بدیعی رك: صناعات ادبی، استاد جلال همائی ص ۸۸

افاطم مهـلا بعض هذا التدلل
و ان کنت قد از معت صرمی فاجملی
اغرك منی ان حبك قاتلی
و انك مهماتأمری القلب یفعل[۷۸]

که چندجا بی‌مقدمه سخن را بریده و مطلب را عـوض کـرده است در فارسی نیز نمونه‌هائی میتوان یافت پیداست که اینکار در اکثر موارد لطف چندانی ندارد مگراینکه با چه افسونی شاعر بتواند از عهدهٔ اینکار بنوع زیبائی برآید. و اینکارهم از همان مسئلهٔ تسلط فوق‌العادهٔ قافیه‌ها سرچشمه می‌گیرد و این مسئله خاص ادب عرب نیست

در فارسی هم نمونه‌های فراوانی از این دست می‌توان جست که شاعر فقط براساس قافیه‌ها یك رشته معانی دور از هم را بی‌آنکه در ذهن اتصالی بدان بدهد در شعر خود می‌آورد.

از جمله عیب‌هائیکه قافیه در شعر فارسی ایجاد کرده مسئلهٔ قافیه آوردن کلمات بسیار عربی است که اگر به‌خاطر قافیه نبود زبان هرگز بگرفتن آنها نیازی نداشت و هنگامیکه شاعران قافیه‌های پی‌درپی لازم داشتند ناگزیر می‌شدند که یك رشته از کلمه‌های عربی نامأنوس در فارسی را در شعر خود بکار ببرند و از این رهگذر این کلمات کم‌کم داخل زبان شعر و بعد هم نثر می‌شد بی‌آنکه نیازی و ضرورتی وجود آنها را ایجاب کند. مثلا در شعر:

غرابا مزن بیشتر زین نعیقا
که مهجور کردی مرا از عشیقا

شاعر ناگزیر شده است کلماتی مانند: نعیق، عشیق، سحیق، وانیق، عتیق، مفیق و قلیق و امثال آنرا بکار ببرد که پیش از آن در شعر فارسی راه نیافته بوده است و این در تمام دوره‌های ادب فـارسی بخصوص دوره‌های سلطنت قصیده کلیت و شمول دارد و یـك اصل استوار است.

از این مسئله که بگذریم نکتهٔ بسیار مهمی بنظر می‌آید و آن اینکه نویسندهٔ این سطور هنگام بررسی قافیهٔ شعرهائیکه‌کلمات قافیه از

۷۸) **المجانی الحدیثه**، الاب شیخو، بیروت ۱۹۶۰ ج اول.

عربی گرفته شده متوجه شد که در این نوع اشعار گذشته از اینکه خود قافیه یك کلمهٔ عربی است بالطبع مقدار زیادی از کلمات عربی را هم به‌تناسب خود در اصل ابیات بدنبال میکشد. در این‌باره فهرست‌گونه‌ای یا آمار ناقصی از چند شعر در چند دیوان از چند دورهٔ ادب فارسی تهیه کرد و در نتیجه باین نکته ایمان آورد که قافیه‌ها نه‌تنها خود از کلمات عربی انتخاب می‌شده‌اند بلکه به‌میزان قابل ملاحظه‌ای کلمات دیگر عربی را هم بدنبال خود می‌کشانده‌اند مثلا دراین قصیدهٔ رودکی:

آمد بهار خرم با رنگ‌وبوی طیب
با صد هزار نزهت و آرایش عجیب[۷۹]

این کلمات عربی: طیب، نزهت، عجیب، بدیل، شباب، صبا، نقیب، نفاط، برق، طبل، خیل، مهیب، رعد، عاشق، کئیب، حصاری، رقیب، طبیب، حله، قضیب، نغمه، لحنك (لحن)، غریب، نصیب، حبیب، ساقی، عندلیب، حسیب و مطرب در طی ۱۸ بیت آمده است یعنی از میان تقریباً ۲۰۰ کلمه مکرر و غیرمکرر ۳۷ کلمهٔ عربی آمده که اغلب آنها نسبت بزبان شستهٔ رودکی غریب و نادر شمرده می‌شوند از قبیل: مشیب، کئیب و قضیب اما در قصیدهٔ:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود
نبود دندان لابل چراغ تابان بود[۸۰]

در فاصلهٔ ۱۸ بیت که مجموعاً در حدود ۲۰۰ کلمه دارد با حذف «بود» که ردیف است و مکرر، ۱۷ کلمهٔ عربی می‌بینیم آنهم از این نوع کلمات: لابل، سحری، قطره، لحن، قضا، خلقان، حال، عزیز، حیران، نشاط، میل و... در قرن پنجم این موضوع را بصورت محسوستری مشاهده می‌کنیم، مثلا در ۱۵ بیت آغاز قصیدهٔ:

روزی بس خرم است می‌گیر از بامداد
هیچ بهانه نماند ایزد کام تو داد[۸۱]

در میان تقریباً ۱۶۰لغت این ابیات ۲۲کلمه عربی دیده‌می‌شود: بی‌غمی

۷۹) **دیوان رودکی** چاپ مسکو ص ۱۲
۸۰) **همان کتاب**، ص ۲۶
۸۱) **دیوان منوچهری**، ص ۱۸ چاپ اول، دبیرسیاقی.

(غم) ایمنی، در، سحاب، قوس و قزح، حوت، وقت، سحر، ساعتك، رعد، برق، طرب، قوس، حجله، عالم، حله، عنا،قدح، ساقی، حورا. که می‌بینیم چه کلمات روان و ساده‌ایست و بصورت طبیعی مانند یك‌کلمهٔ فارسی بکار برده است چون قافیهٔ شعر همه کلمات فارسی است اما در ۱۵ بیت آغاز قصیدهٔ:

وقت بهار است و وقت ورد مورد
گیتی آراسته چو خلد مخلد[۸۲]

که تقریباً ۱۶۰ کلمه در آن بکار رفته از این قافیه‌های دشوار عربی: مورد، مخلد، مجدد،امرد، قد، اسود،مجلد، عسجد، قرقد،صد(اعراض)، ید، اورد، مسعد، مسهد، مطرد، که بگذریم می‌بینیم که این کلمات هم بکار رفته: وقت، ورد، خلد، بدیع، معشوقه، طفل (طفلك)، عقیقین، قعر، عشر، منقاد، ثریا، کسوف، قول، مهندس، مساح، قطره، سلیم (مارگزیده)، مطرد، برق، مذهب، کتاب، که با قافیه‌ها ۳۶ کلمه میشود. و در قصیدهٔ:

نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر
با طالع سعادت و با کوکب منیر[۸۳]

که قوافی هم فارسی است و هم عربی حد فاصل این اعداد است یعنی تقریباً ۲۷ کلمه عربی بکار رفته است.

در قرن ششم، از ترکیب‌بند ادیب صابر ترمذی دو قطعه را که یکی با قافیه‌های عربی است و دیگر با قافیهٔ فارسی موردنظر قرار می‌دهیم و می‌سنجیم، در شش بیت‌بند:

چشم عدو زبیم تو کان عقیق شد
و اندر صفات جود تو دریا خفیق شد[۸۴]

کلمات عدو، عقیق، صفات، خفیق، نظم، نثر، طبع، معنی، دقیق، عبارت، رقیق، وصف، خاطر، بحر، عمیق، زمان، طریق، مدح، ثابت، قدم، ایمن، مالیه، رفیق، دقایق، شعر، دقیق (بمعنی آرد)، عشق، رق،

۸۲) **همانجا**، ص ۱۵
۸۳) **همانجا**، ص ۳۳
۸۴) **دیوان ادیب صابر**، چاپ قویم ص ۲۸۵.

اختیار، بیت، بیت‌العتیق که ۳۲ کلمه عربی است وجود دارد ولی در ۶ بیت بند:

آنیکه برخیار جهان صید (؟) آمدی
برده‌ست دست نیکی تو پای هربدی[۸۵]

کلمات: خیار، صید (شاید: صدر) فضل، رفیع، عرضه، اجرام، داعی، مملکت، فال، سعد، عالم، غواص، بحر، مدحت، ارباب، ظلم، فقه، که ۱۸ کلمهٔ عربی است بکار رفته است.

در قرن هفتم در غزل سعدی:

آنرا که میسر نشود صبر و قناعت
باید که ببندد کمر خدمت و طاعت[۸۶]

که ده بیت است ۳۱ کلمهٔ عربی بکار رفته است در صورتیکه در غزل:

ای یارجفاکردهٔ پیوند بریده
این بود وفاداری و عهد تو ندیده[۸۷]

که در همان وزن است در ده بیت ۱۷ کلمهٔ عربی به‌کار رفته است که به‌مراحل ساده‌تر و طبیعی‌تر نیز هست و اگر میانگین کلمات را درنظر بگیریم و از کلماتیکه در غزل اول در قافیه قرار گرفته صرفنظر کنیم می‌بینیم که در غزل اول ۲۳ کلمهٔ عربی به‌کار رفته و در غزل دومی ۱۷ کلمه.

در قرن هشتم در دیوان حافظ در غزل:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را انیس و مونس شد[۸۸]

۳۹ کلمه عربی بکار رفته، در ده بیت. و در غزل:

خیال نقش تو برکارگاه دیده کشیدم
بصورت تو نگاری ندیدم و نشنیدم[۸۹].

---

۸۵) **همان کتاب**، همانجا
۸۶) **دیوان‌سعدی** چاپ علمی ص ۱۳۱.
۸۷) **همانجا** ص ۲۳۷
۸۸) **دیوان حافظ**، ص ۱۰۵.
۸۹) **همانجا**، ص ۲۰۵.

که نیز ۱۰ بیت است و در همان وزن ۲۴ کلمه عربی به‌کار رفته است.

یکی دیگر از عیبهائی که قافیه در شعر ایجاد می‌کند مسئلهٔ ترادف است و می‌دانیم که این ویژگی نیز از پدیده‌های شعر عربی است که به‌زبان ما سرایت کرده است. در این‌باره دکتر ابراهیم انیس می‌گوید:

«بعداز آنکه عنایت و توجه اعراب بموسیقی کلام زیاد شد این موزیك واژه‌ها ایشانرا از توجه به‌فرقهائیکه در دلالت کلمات وجود دارد بازداشت به‌حدیکه بسیاری از کلمات که معانی نزدیکی داشتند خیلی به‌هم نزدیك شدند به‌حدیکه فرقها بکلی فراموش شد و شاعران عرب که تشنهٔ موسیقی کلمات بودند آن فرقها را از میان برداشتند تا بتوانند در نظم قافیه و بوجود آوردن سجعها استفادهٔ بیشتری از آن بکنند و همین کار باعث به‌وجود آمدن مترادفات شد که در دیگر زبانها وجود ندارد[۹۰].» ودر جائی دیگر می‌گوید: در عربی مترادف هست اگر چه بعضی بخواهند منکر آن شوند. اگرچه «هندی» بشمشیری خاص «یمانی» بشمشیری دیگر با خصایصی دیگر می‌گفته‌اند اما در شعرعنتر مثلا این نکات مورد ملاحظه نیست آنچه به‌نظر می‌رسد این است که منظور او شمشیر خوبست و این نظام قافیه‌ها و پایان مصارع است که او را وادار می‌کند که هندی را در جائی به‌کار به‌برد و مشرفی را در جائی و یمانی را در جای دیگر. این حرص او به‌موسیقی شعر و نظام قوافی است که ویرا به‌فراموشی تفاوت معانی کلمات وامی‌دارد (اگر درست باشد که این تفاوت در مواردی‌دیگر رعایت‌می‌شده‌است)[۹۱] گاهی قافیه‌ها در کلام حشواند زیرا معنی قبلا تمام شده است ونیازی به‌آمدن آنها نیست و باعث پرگوئی و بیهوده‌گوئی‌شاعر شده‌اند مثلا دراین‌بیت ادیب صابر:

علاء دولت و دین اتسز آنکه دین گوید
ستایشش سبب حفظ و زینهار من است[۹۲].

که حفظ و زینهار تقریباً یك معنی را می‌رساند و گاه این کلمه هیچ

۹۰) **دلالة الالفاظ**، دکتر ابراهیم انیس ص ۷ـ۲۰۶.
۹۱) **همانجا**، ص ۲۰۹.
۹۲) **دیوان ادیب صابر**، ص ۱۴۶.

لطفی برمعنی شعر نمی‌افزاید گرچه حشو نیست... مانند این شعر خاقانی:

از جام دجله دجله کشد پس به‌روی خاك
از جرعه سبحه سبحه هویدا برافکند

که معلوم نیست قید هویدا جز قافیه بودن چه نقشی در این بیت دارد و باعث به‌وجود آمدن ترکیباتی نیز می‌شود که در زبان نادر است یا استعمال آن لطفی ندارد مانند: بشارت زدن یا بوی زدن، در این شعر سید حسن غزنوی:

هرنفس گردون غرامتهای دیگر می‌کشد
هرزمان دولت بشارتهای دیگر می‌زند
ای جهان از فتنه تا صد سال دیگر ایمنی
زانکه از رنگ ملکشه بوی سنجر می‌زند[۹۳]

گاه قافیه باعث می‌شود که شاعر کلمه‌ایرا به‌صورت ناقص ادا کند چنانکه مولوی در غزلی از دیوان شمس فرموده است:

مهمان شاهم هرشبی برخوان احسان و وفا
مهمان صاحب دولتم که دولتش پاینده با[۹۴]

که «پاینده‌باد» بصورت «پاینده با» درآمده است. یا گاه باعث شده که کلمه‌ایرا کشش بدهیم بی‌آنکه در اصل کشش در ساختمان طبیعی آن وجود داشته باشد مثل این بیت مولانا:

هرلحظه وحی آسمان آید بسر جانها
کاخر چو دردی برزمین تا چند می‌باشی برآ[۹۵]

که جانها بروزن «بارها» باید خوانده شود با الف کشیده.

گاه قافیه باعث تغییر معنی کلمات شده مثلاکلمه رعناکه بمعنی خودخواه است و بعد در مورد زیبائی که به‌زیبائی خود سخت دل بسته است و خودخواه به‌کار رفته و خاص انسان است و موجودیکه بتواند «خودی» را احساس کند، در این شعر خاقانی صفت برقع به‌کار رفته

۹۳) **بهشت سخن**، مهدی حمیدی، ج۲، ص ۱۶۴
۹۴) **دیوان کبیر**، ج اول، ص ۱۰
۹۵) **همانجا**، ج۱/ ۳۱

و قبل از او و بعداز او شاید کسی رعنا را در مورد غیر ذوی‌العقول به‌کار نبرده باشد مگر آنکه کسی دیگر هم در مجال تنگ قافیه مانده باشد. شعر خاقانی این است:

در ده رکاب می که عنانش عنان زنان
برخنگ صبح برقع رعنا برافکند[۹۶]

یا «شکست برافکندن» بجای «شکست درافکندن»:

غوغای دیو و خیل‌پری چون به‌هم رسند
خیل پری، شکست به‌غوغا برافکند[۹۷]

در میان نقادان قدیم عرب و ایران نیز بعضی که گاهی متوجه نقد شاعران از نظر قافیه‌ها می‌شده‌اند اغلب شاعر را مورد انتقاد قرار می‌داده‌اند که چرا قافیه‌اش حشو است و... اما کسی قافیه را مورد نقد قرار نداده است که چرا این‌قدر جلو احساسات و اندیشه‌های شاعران را می‌گیرد و ایشانرا وادار می‌کند که سخنانی آمیخته به‌حشو یا غلط یا خلاف عقیدهٔ خودشان بگویند. از نمونه‌های نقد برقافیه این سخن خان آرزوست در حق یکی از ابیات حزین که می‌گوید:

خورشید را اگر نکند دیده تیرگی
داغ ترا ز پردهٔ پنهان برآورم

«پردهٔ پنهان»، غریب عبارتی است از پرده برآورم تمام بود[۹۸] و این خود از عیوبی است که قافیه، در شعر ایجاد کرده است.

بعضی از ناقدان عرب براین شعر اعشی ایراد گرفته‌اند که گفته است:

من‌القا صرات سجوف الحجلـ
ـلم ترشمسا و لازمهریرا

زیرا شایسته نیست شمس را دربرابر زمهریر قرار دهد بلکه لازم بود گفته شود: لم‌ترشمسا ولاقمرا[۹۹] و این از گرفتاریهای قافیه

۹۶) **دیوان خاقانی**، چاپ دکتر سجادی، ۱۳۳
۹۷) **همان کتاب**، همانجا.
۹۸) **حزین لاهیجی**، ۴۹ انتشارات توس.
۹۹) **الصناعتین**، ابو هلال، ص ۱۵۹

است. البته قدما بعضی هم خود بدین نکته اشارت کرده‌اند که این گرفتاریهای شاعران از تسلط قافیه‌هاست مثلا باقلانی در نقد جالبی که از قصیدهٔ امرؤالقیس کرده می‌گوید: در این شعر:

ففاضت دموع العین منی صبابة
علی‌النحر حتی بل دمعی محملی

«علی‌النحر» حشو دیگری است زیرا «بل‌دمعی محملی» از آن بی‌نیاز می‌کند ما را و حشو ملیحی هم به‌شمار نمیرود و در «حتی بل دمعی محملی» که دوباره «دمع» را تکرار کرده است حشو دیگری است. کافی بود که بگوید: «حتی بلت محملی» و برای اقامهٔ وزن، این حشو را مرتکب شده‌است[۱۰۰] علاوه براینها وی در فراوانی‌حشو اغراق‌کرده و این خود از نظر پرکردن قافیه و وزن است زیرا بعید است که اشك محمل را تر کند فقط برزمین یا بردامن می‌چکد... و قدامه در نقد این بیت ابی‌عدی قرشی:

و وقیت الحتوف من وارث و آ—
ل و ابقاك صالحا رب هود

می‌گوید: اینکه خداوند را به «رب‌هود» بودن نسبت داده زیباتر از این نیست که بگوید: «رب‌نوح» اما از آنجا که قافیه دال بوده است شاعر ناگزیر شده و این سخن را گفته است[۱۰۱] گرچه این سخن قدامه در نقد این شعر جای تردید است[۱۰۲] اما در موارد بسیاری اینکار نمونه دارد از جمله در شعر فارسی در این قصیدهٔ زیبای فرخی سیستانی:

گل بخندید و باغ شد پدرام
ای خوشا این جهان بدین هنگام
چون بناگوش نیکوان شد باغ

---

۱۰۰) **اعجاز القرآن**، باقلانی، ۵۰ـ۲۴۹

۱۰۱) **نقدالشعر**، قدامه ص ۱۳۱.

۱۰۲) زیرا تا آنجا که بنظر این‌بنده میرسد شاعر میخواسته است بین (صالح) و (هود) هم که تقریباً نوعی نسبت و مراعات نظیر دارند رابطه‌ای برقرار کند و تنها قافیه شاعر را بدینکار نکشانیده است ش. ك.

از گل سیب و از گل بادام[۱۰۳]

اگر دقت شود «گل بادام» در این بیت چندان به‌مراد و میل شاعر در این ابیات نیامده است زیرا از نظر طبیعی بادام بن هنگامیکه شکوفه‌هایش ریخت و چند روز گذشت تازه گلهای سیب شروع به‌شکفتن می‌کنند و این امری مسلم است که این دو گل «به‌یك روز نشکفند بهم» و فاصلهٔ ریختن گل بادام تا شکفتن گل سیب حداقل چند روز است. بگذریم از اینکه ممکن است گفته شود شاعر در محیطی بوده است که این گلها با هم می‌شکفته‌اند! و همین است که صاحب صبح‌الاعشی در برتری نثر برشعر می‌گوید: در شعر معانی تابع‌الفاظ‌اند ولی در در کلام منثور چنین نیست بلکه الفاظ تابع معانی هستند[۱۰۴].

یکی دیگر از مسائلی که قافیه در شعر ایجادمی‌کند مسئلهٔ سرقات است یعنی شاعر گاه با اراده و گاه بی‌آنکه خود بخواهد با آوردن قافیه‌هائی که مشابه قافیهٔ شعر دیگران است مضامین ایشانرا می‌برد و این مسئله را که در کتب نقد قدیم همواره مطرح می‌کردند کمتر کسی به‌مسئلهٔ قافیه‌ها برگشت داده است.

تنها کسیکه از قدما متوجه این موضوع شده است و در این‌باره سخنی آورده ابن‌رشیق است که در مورد سرقات بدو نکته توجه کرده است:

۱) حفظ داشتن اشعار بعضی معانی قدما را به‌ذهن شاعر می‌آورد. چنانکه فرزدق بعضی معا نی‌قدما را آورده و این براثر شعرهائی بوده که از ایشان حفظ داشته است.

۲) انحصار وزن و قافیهٔ موحده و سیاق الفاظ عربی در تشابه آثار هنری مؤثر است او می‌گوید: شاعر که شعری می‌سراید در آن وزن و قافیه‌ای که دیگری پیش از او در آن شعری سروده است وزن و قافیه او را ناگزیر می‌کند که عین همان معانی را که قبلا دیگری آورده ــ اگرچه نشنیده باشد ــ بیاورد.[۱۰۵] و نکتهٔ اخیر سخن ابن

---

۱۰۳) **دیوان فرخی سیستانی**، چاپ دبیرسیاقی، ص ۲۲۷.

۱۰۴) قلقشندی، **صبح‌الاعشی**، ج اول، چاپ قاهره ص ۵۸.

۱۰۵) ابن رشیق، **قراضة‌الذهب**، (به‌نقل از مشکلة‌السرقات) ص ۲۶۵.

رشیق بسیار قابل توجه است آنجا که می‌گوید: «گرچه نشنیده باشد» دلیل است براینکه قافیه‌ها آفاق دید شاعر را بالطبع محدود می‌کنند و همین محدودیت است که کار را گاه در بعضی شعرا و شاید در تمام شعرا به «از خـود دزدی» Selfplagiarism می‌کشاند یعنـی مضمون و اندیشه‌ایرا که پیش از این با این قافیه در شعری قبلا بیان کرده‌اند باز با آمدن آن قافیه بی‌اختیار همان موضوع و مطلب بیادشان می‌آید و در شعر خود می‌آورند.

در باب نقش قافیه در این سرقتهای اختیاری و غیراختیاری اگر بخواهیم به‌تفصیل بحث کنیم خود کتاب بزرگی خواهد شد. کافیست که بیکی از غزل‌هائیکه شاعران قدیم به‌استقبال یکدیگر سروده‌اند توجه شود. شاعران در این نوع استقبالها و بدرقه‌ها دوسه دسته‌اند یك دسته آنها که عین مضمون را می‌گیرند و با الفاظی در همان حدود کلمات شاعر اول بازگو می‌کنند. دیگر آنها که سعی می‌کنند برآنچه او گفته چیزی بیافزایند. اکثریت شعرا از این دو دسته‌اند. افراد استثنائی‌یی هم هستند که می‌کوشند اصولا فضای متداعی از قافیهٔ شاعر قبلی را فراموش کنند و سخنی تازه بیاورند نمونه‌اش حافظ در استقبال‌هائیکه از غزل‌های سعدی و دیگران دارد. بی‌آنکه یادآور شویم پیداست که بدترین نوع سرقتها همین سرقتهائیست که در یك وزن و قافیه باشد زیرا شاعر دومی از خود کمتر هنری بخرج می‌دهد و شاید اصلا کاری نکند جز انتقال مضامین. ابن‌اثیر می‌گوید: رسواترین و بدترین نوع سرقات آنست که در یك وزن و قافیه باشد و می‌گوید که در این نوع شاعر خودش فریاد می‌زند که من دزدی کرده‌ام[۱۰۶].

دربارهٔ نقصهائیکه قافیه‌های متوالی در شعر به‌وجود می‌آورند در بحث قالبهای شعر و نقد آن به‌تفصیل سخن خواهیم گفت.

---

۱۰۶) **المثل‌السائر**، ابن‌اثیر، ج ۲ ص ۳۷۹

# فصل هشتم

از نظر پیوستگی قافیه‌ها با نوع شکلهای شعر فارسی و هم‌از نظر اینکه در این رساله موضوع قافیه در ادب معاصرایران بدرستی بررسی شود ناگزیر از آنیم که باختصار دربارهٔ قالبهای شعر فارسی سخنی باختصار بیاوریم تا در مبحث شعر معاصر ونقش قافیه در آن باروشنی بتوانیم موضوع را مورد نظر قرار دهیم.

از شکلهای استثنائی‌یی از نوع مثلث وبحر طویل و... که بگذریم، شکلهای معروف شعر فارسی عبارتند از: بیت، قصیده، غزل، رباعی، قطعه، مثنوی، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مربع ترکیب، مخمس ترکیب، و مستزاد (در عربی مردوف خوانده می‌شود) که در کتابهای ادب تعریف جامع و کامل شده‌اند[1] و نیازی نیست که

---

۱) درباب مثلث، قدیمترین شکل آن، مراجعه شود به **نمونهٔ ادبیات**—۵

یك‌یك این شکلها را در این‌جا تعریف کنیم واز هرکدام نمونه‌یی بیاوریم اما در سه‌چهار نوع اصلی آن از نظر مجال هرکدام برای‌نوع مضامین سخن خواهیم گفت:

I ــ **قصیده:**

این شکل در ادب فارسی اصیل نیست و تقلیدی‌است از عرب ودر ادب عرب عالیترین نمونهٔ شعر بشمار میرود. زبان عرب نیز برای داشتن چنین قالبی آمادگی بسیار دارد زیرا کثرت مترادفات دراین زبان کار را برای قافیه‌پردازی آسان میکند[۲] شعر عرب از رجزهای کوتاه شروع شده ودراین شکل بکمال میرسد توالی قافیه‌ها دراین‌قالب هرچند زیباست اما گذشته از اینکه مجال ذهنیات شاعر را تنگ میکند بحدیکه رسید ملال‌آور میشود واین موضوعی کلی است که‌در زیبا‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته است زیرا در ساخته‌هاییکه واجد توالی هستند حتماً لازم است که به‌بیننده یا شنونده فرجه یا فرصتی جهت تفحص یا تفکر داده شود تا بتواند زیبایی عرضه شده یا لطایف منظور نظر را ادراك کند[۳] واین مجال در قصیده نیست اگر چه‌مدعیانی داشته باشد. دراین باره ادگار آلن‌پو شاعر بزرگ آمریکایی تمثیل‌و تقریب شیرینی دارد وی میگوید: یك‌قطعه بلور راکه میبینیم بلافاصله جلب و علاقمند میشویم بوسیلهٔ تساوی‌یی که بین وجوه وزوایای آن وجود دارد اما وقتیکه وجه دوم این بلور را ببینیم لذتی که ما ازاین بلور می‌بریم مجدد میشود وقتی‌که وجه سوم را می‌بینیم سه برابرو

---

←**تاجیك** ص ۱۳۱ چاپ مسکو ۱۹۲۵ که از مشفقی بخارائی نمونه‌ای نقل می‌کند و درباب مستزاد که در عربی مردوف خوانده می‌شود و نمونه‌اش مراجعه شود به **نهایة‌الارب**، نویری، ج ۲۶۷/۲ و درباب بحر طویل مراجعه شود به مقالهٔ مهدی اخوان ثالث در ماهنامهٔ فرهنگ تهران، ۱۳۴۰ شمارهٔ ۱، ص ۸۷ـ۹۱ در باب دیگر اشکال معروف مراجعه شود به **صناعات ادبی** از استاد جلال همائی، ص ۱۵۷ به‌بعد.

۲) **تاریخ آداب اللغةالعربیة**، جرجی‌زیدان، ج ۶۸/۱

۳) **زیباشناسی تحلیلی**، ص ۱۳۸

هم برین قیاس تا بالا. من شکی ندارم که‌لذتیکه احساس‌می‌کنیم اگر قابل اندازه‌گیری باشد تناسب ریاضی این مثال عیناً همان است که‌من می‌بینم، چیزی در همین حدود ــ البته این هم تا حد معینی است که‌از آن‌حد به‌بعد لذت بهمین نسبت کاهش پیدا می‌کند[۴] و به‌گفتهٔ عنصری:

از تمامی‌دان که پنج‌انگشت آمد مرد را
باز چون شش گردد آن افزایش از نقصان بود

قصیده برای همان مجال محدود شعر عرب در روزگار گذشته کافی است اما در این روزگار دیگر نمی‌تواند ظرفیت آفـاق فکـری شاعران را داشته باشد واین چیزی است که ناقدان معاصر عرب خود بدان گواهی می‌دهند و شاعران بزرگ این زبان ــ که‌دنیای معاصررا به‌درستی دریافته‌اند ــ با این قالب موافقت ندارند. میخائیل نعیمه که از شخصیتهای بارز ادب عرب دراین روزگار است وخود ازشاعران و نویسندگان طراز اول این قرن ــ در ادب عرب ــ به‌شمار می‌رود می‌گوید: قافیهٔ عربی که تا به‌امروز همچنان برشعر ما (عرب) حکومت می‌کند جزرشته‌ای آهنین نیست‌که استعدادهای شاعران ما رادرهم‌بسته وامروز نوبت آن رسیده است که آنرا بشکنیم[۵] البته منظور او قافیه در شکلهای متکرر و پی‌درپی قصیده‌های کهن است وگرنه او خود در شعرش قافیه را به‌کار می‌گیرد اما هرجا که قافیه خواست مجال احساس واندیشهٔ او را تنگ کند آنرا عوض می‌کند و تمام دیـوان «همس‌ـ الجفون» او از این دست قافیه هاست[۶] و تمام شاعران رابطهٔ قلمیه ــ که منشأ نهضت ادبی عصر حاضر در زبان عرب است ــ اینکار را کرده‌اند.

در ادب معاصر ایران نیز کسانیکه مانند مرحوم رشید یاسمی که نیاز بتحول را دریافته بودند و نمی‌خواستند از موازین کهن نیز تخطی کنند اینکار را کم‌وبیش کردند مانند مرثیهٔ بهار در مـرگ جمیل صدقی‌الزهاوی شاعر عراقی.

---

4) The Centenary Poe, *P. 556-78*

۵) **شعراء الرابطةالقلمیه**، نادره جمیل سراج، قاهره، ۱۹۷۰ ص ۲۹۵

۶) **همانجا**، ص ۲۵۹

در فارسی چنانکه گفتیم شکل قصیده اصیل نیست و تقلیدی است از عربی اگر چه در همان آفاق محدود خودش نمونه‌های برجسته‌یی به‌وجود آورده است که در حد همان نوع شعر شاهکار به‌شمار می‌رود مانند قصاید فرخی ومنوچهری و خاقانی وناصرخسرو وسنایی. در شعر کهن ایران این شکل وجود نداشته واگر در نمونه‌های باز مانده از شعر پهلوی چنین قالبی مشاهده شود[۷] چنانکه در شعر اندرز پهلوی دیدیم از برساخته‌های دوران اسلامی و پس‌از حملهٔ عرب خواهد بود. شاعران ایرانی ــ در مجالی که‌داشتند واین قالب برتحمل آن‌توانایی داشت ــ در این رهگذر نمونه‌هایی بوجود آوردند که گاه از صد بیت تجاوز میکرد ودر آنمیان چند بار تجدید مطلع‌می‌کردند چنانکه خاقانی در قصیدهٔ:

عشق بیفشرد پای برنمط کبریا
برد بدست نخست هستی مارازما[۸]

چهار بار تجدید مطلع کرده است وابن رشیق معتقد است که جای اینکار یعنی تجدید مطلع مواردی استکه از مطلبی به‌مطلبی می‌روند واین تجدید مطلع خواننده یا شنونده را از عوض‌شدن مطلب آگاه می‌کند[۹] ولی ناگفته پیداست که در قصاید مسألهٔ مطلب بیت به بیت است نه قسمت به قسمت، اگر چه مواردی استثنایی می‌توان یافت چنانکه در دیوان ناصرخسرو دیده می‌شود مثل قصیدهٔ:

آن ختلی مرد شایگانی
معروف شده بپاسبانی[۱۰]

### II ــ مسمط وموشحات:

این دونوع شعر گرچه باهم تفاوت بسیار دارند اما فلسفهٔ

---

۷) **مجلهٔ مهر**، سال هشتم، شمارهٔ سوم، مقالهٔ پروفسور هنینگ، دیده‌شود.
۸) **دیوان خاقانی**، ص ۳۵ـ۳۹
۹) **العمده**، ابن رشیق، ج ۱ ص ۴ـ۱۷۵
۱۰) **مجلهٔ هیرمند**، شمارهٔ چهارم، یادداشت نویسندهٔ این اوراق برهمین قصیدهٔ حکیم بزرگ دیده شود.

پیدایش آنها و نیز مجال سخن درآنها در یك مرز است. مسمط بیشتر عکس‌العملی است در برابر یکنواختی قافیه‌های قصیده که مجال سخن را از دست شاعر می‌گیرد و به‌هرکجا می‌خواهد می‌کشاند. موشحات با همین نظر و یك نکتهٔ دیگر که مربوط به‌موسیقی و غنای شعراست به‌وجود آمده که دربارهٔ هرکدام اکنون با جمال سخن می‌گوییم. درادب جاهلی عرب مسمط وجود ندارد اگر چه یك نمونه بـه‌امرؤالقیس نسبت داده‌اند اما ابن رشیق منکر است واین نسبت را مورد تـردید قرار می‌دهد[۱۱] واین را از عجز شاعران می‌داند که قصیده را رهاکرده و به‌مسمط‌گراییده‌اند اما حقیقت امر اینست‌که‌اگر اندکی این‌گرایش به‌مسمط از ضعف شاعران مایه گرفته باشد مقدار زیادی هم ازتنگی میدان قصیده برای جولان اندیشه‌های وسیع سرچشمه می‌گیرد زیرا منوچهری با آن توانایی شگرفی که در قصیده‌های مدحی خویش دارد وقتی که فکری پیوسته و پرکشش را می‌خواهد در شعر خویش‌بیاورد مجال قصیده را تنگ می‌یابد و به‌مسمط روی می‌آورد. درهمان دوره‌که او سرگرم ساختن مسمط‌های خویش بود درمغرب کشورهای اسلامی شیوه‌یی در شعر به‌وجود آمده است که سخت رایج شده و آن عبارتست از موشحات که گویا ازموسیقی و شعر محلی اسپانیا هم رنگ گرفته است. گرچه این سخن جای تردید است. لازم است بدانیم که موشحات برای تغنی و آوازخواندن بوجود آمدند ودر آن ایام برای خواندن (دکلامه) قصیده وجود داشت که در مدح امیران و خانان گفته میشد ولی موشحات فقط برای تغنی بود[۱۲] اما مجال گسترده‌ای برای سخن‌گفتن و آفاق تازهٔ شعری نیز به‌شمار می‌رفت چنانکه خواهیم دید.

دربارهٔ منشأ موشحات سخن بسیار است بعضی آنرا تحول طبیعی شکل قصیده می‌شمارند و بعضی دیگر عاملی خارجی را در آن مؤثر می‌دانند که عبارتست از موسیقی مغرب کشورهای اسلامی و شاید هم ترانه‌های عامیانهٔ مردم آن دیار.

بستانی معتقد بود که موشحات عربی نیست بلکه مستعرب است

۱۱) **العمده**، ج ۱، ص ۱۷۵
۱۲) **التوجیه‌الادبی**، ص ۱۵۶

مانند خود اهالی اسپانیا. گیب معتقد است که احتمالا اختراع‌کنندگان موشحات متأثر از ترانه‌های ملی اسپانیا و پرووانس بوده‌اند که‌از نوع ترتیلهای کلیسا متأثر است و نویسندهٔ فن‌التوشیح می‌گوید: ما بهتر می‌دانیم که گفته شود به تقلید از شعرهای غیر عربی است زیرا یهودیان اندلس هم به‌زبان عبری موشحاتی دارند[۱۳] ولی دکتر شوقی ضیف در مقدمه‌یی که برهمین کتاب نوشته است می‌گوید: در اینکه موشح یك هنر اندلسی است شکی نیست اما دنبالهٔ مسمطها و مخمسهای قرن دوم است[۱۴] اینکه نخستین موشح را به‌ابن معتز که‌یك شاعر شرقی است نسبت می‌دهند قابل قبول نیست[۱۵] دکتر شوقی ضیف می‌گوید: موسیقی تأثیری که در اوزان داشته در قوافی نکرده واین خصوصیت را برای محیط اندلس نگاهداشته تا در آنجا موشحات بوجود آید[۱۶] ناقدان معاصر عرب معتقدند که موشح فتح بابی بود برای آزادی از قید وزن و قافیه[۱۷] نیز انقلابی بود در ادب عرب‌زیرا با اوزان تازه و قوافی متنوعش آفاق تازه‌یی را در برابر شاعران گشود. نویسندهٔ فن‌التوشیح می‌گوید: توارد خاطر شعراء اغلب از موضوع اشتراك در وزن و قافیه سرچشمه می‌گیرد و آزادی از این روش گامی بزرگ است در راه آزادی شعر عرب. اگر توشیح تطور طبیعی خود را ادامه می‌داد در زبان عرب هم شعرهای قصصی و تمثیلی خوب و قابل ملاحظه‌یی به‌وجود می‌آمد[۱۸].

و او در دنبالهٔ این سخنش اظهار میدارد که اگر امروز شاعران عرب بموشح گرایش پیدا کنند گامی است بسوی پیشرفت. از نظر خوانندهٔ ایرانی بد نیست یکی از ساده‌ترین شکلهای موشح را دراینجا نقل کنیم که هر حرف نشانهٔ یك قافیه است.

---

۱۳) **فن‌التوشیح**، دکتر مصطفی عوض‌الکریم، بیروت ۱۹۵۹ ص ۱۰۹
۱۴) **همان کتاب**، ص ۸ـ۷
۱۵) **ابن‌المعتزوتراثه‌فی‌النقد**، ص ۲۱۴
۱۶) **الفن‌ومذاهبه فی‌الشعرالعربی**، ص ۷۱
۱۷) **فی‌الادب‌الاندلسی**، ص ۳۱۳
۱۸) **فن‌التوشیح**، ص ۱۶۷

| | | |
|---|---|---|
| ا | ا | ا |
| ب | ب | |
| ح | ح | ح |
| ب | ب | |
| د | د | د |
| ب | ب | ب |

و گاه شبیه مخمس و مسمط میشود. در اینکه چرا موشح چندان توفیق کاملی بدست نیاورده بسیار سخن می‌توان گفت. یکی از محققان می‌گوید: «آیا موشح چون شعرای مقتدری مانند ابونواس و بحتری نیافت موفق نشد؟ ظهور آن در عهد انحطاط، نشان می‌دهد کـه از پدیده‌های انحطاط است و معتقدیم که اگر شعرای نیرومندی بیایند می‌توانند آنرا تاپایهٔ شعر کـلاسیك (منظورش قـالب قصیده است) بالا ببرند زیرا موشح اگر با فصاحت وزیبائی الفاظ همراه باشد شعر عشق و زیبائی و زمزمه است... بنابراین می‌توان برسادگی‌معانی آن بخشود»[۱۹].

در دنبالهٔ بحث مسمط وموشح باید یادآور شویم‌که‌این‌دو گونه سخن در آغاز برای یافتن مجال گسترده‌تری برای اندیشه به‌وجود آمد ولی از آنجا که روح تقلید برتمام زندگی قرون گذشته شرق وممالك اسلام سایه افکنده بود مجالی شد برای تقلید به شیوهٔ دیگر. از جمله نمونه‌های اینکار یکـی مسئلهٔ تخمیس شعر دیگـران است کـه شاعر دومی زمام اختیار خود را می‌دهد بدست قافیه‌های شعر شاعر پیشین‌و به‌تناسب هریك قافیه و یك مصرع او ۳ یا ۴ قافیه و مصرع می‌گوید. نمونهٔ اینکار هم در عربی وهم در فارسی رواج داشته وامروز هنوز هم بعضی از بیکارگان بدان عمر می‌گذرانند. یکی از قدیم‌ترین نمونه‌هائیکه به‌نظر این بنده رسیده و به‌خاطر دارم ــ شعری است از ابن خطیب که غسانی[۲۰] آنرا تخمیس کرده است و چنین است:

یا سائراً لضریح خیرالعالم

---

۱۹) **فی‌الادب‌الاندلسی**، ص ۲۳۱

۲۰) ابوعبدالله بن‌جابر غسانی.

ینهی‌الیه مقال صب هائم
بالله فاد وقل مقالة عالم
یا مصطفی من‌قبل نشأة آدم
والکون لم‌تفتح له اغلاق
بثناك قدشهدت ملائکة السما
والله قد صلی علیك وسلما
یا مجتبأ و معظماً ومکرما
ایروم مخلوق ثنائك بعدما
اثنی علی اخلاقك الخلاق[۲۱]

احتمال میرود که اینکار در فارسی تقلید از عربی باشد. در قدما نمونهٔ اینکار را ندیده‌ام ولی از قرن نهم بـه بعد نمونه‌های بسیار می‌توان جست از جمله شعر معروف خیالی بخارائی کـه در بهارستان جامی هم آمده است و شیخ بهائی[۲۲] به‌احتمال قریب به‌یقین آنرا تخمیس کرده است:

تاکی بتمنای وصال تو یگانه
اشکم بود از هرمژه چون سیل روانه
خواهد بسر آید شب هجران تو یانه
ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی بتو مشغول و تو غایب زمیانه
هردر که زنم صاحب آن‌خانه توئی تو
هرجا که روم پرتو کاشانه توئی تو
در میکده ودیر که جانانه توئی تو
مقصود من از کعبه وبت‌خانه توئی تو
مقصود توئی کعبه و بتخانه بهانه[۲۳]

---

۲۱) **ازهارالریاض فی‌اخبار عیاض**، شهاب‌الدین احمد تلسمانی، قاهـره ۱۹۳۹ ص ۳۱۹ ج اول.

۲۲) **مجلهٔ آینده**، سال سوم ص ۲۰ـ۷۱۹ که بنقل آقای حکمت از یك نسخهٔ خطی تخمیس را بنام شیخ‌بهائی آورده است.

۲۳) **دیوان‌شیخ‌بهائی**، چاپ‌توحیدی‌پور ص۷۹، **بهارستان**، چاپ‌تهران، ص۱۲۰.

در دیوان حافظ نیز تخمیس یکی از غزلهای سعدی به مطلع:

گردست دهد هزار جانم
در پای مبارکت فشانم[۲۴]

آمده که اگر چند از حافظ نیست اما باید از شعرای قرن نهم‌و دهم باشد زیرا زبان شعر زبان حافظ نیست. بگذریم از اینکه حافظ اهل چنین تفنن‌هائی نبوده است وبگذریم ازاینکه ممکن است‌گاهی‌ذوقی کاری از این دست بکند ولی هرچه باشد از کارهای تفریحی و وقت‌گذرانی به‌شمار می‌رود. در دنبالهٔ موشحات چندان لازم به‌نظر نمی‌رسد که از «قوماً» و «زجل» و «موالیا» و «کان‌وکان» سخنی به‌میان آید چرا که به‌ادب فارسی چندان ربطی ندارد[۲۵].

III ـ **مثنوی:**

مثنوی از قالبهای مخصوص ایرانی به‌نظر می‌رسد زیرا به‌همان نسبت که در ادب عرب موفقیت کسب نکرده در شعر فارسی یکی از عالیترین قالبها است و بزرگترین شاهکارهای ادب حماسی و غنائی و عرفانی و تعلیمی ما در این‌قالبست از قبیل شاهنامهٔ فردوسی وخمسهٔ نظامی ومثنوی‌مولوی‌و بوستان سعدی. مثنوی‌از قدیمترین روزگاران‌در شعرفارسی‌وجودداشته ودرنخستین نمونه‌های‌شعر فارسی‌که‌یکی‌شعرهای شاهنامهٔ مسعودی مروزی است[۲۶] این قالب را مشاهده می‌کنیم. مؤلف تذکرهٔ هفت آسمان‌گوید: ومثنوی همچون رباعی‌و غزل از مخترعات‌عجم است و پیشینیان عرب از ایشان فرا گرفته‌اند و مزدوجه نام کرده. کماقال صاحب المیزان الوافی: و لم‌یکن للمتقدمین من العرب الا القطعات و القصاید و المتاخرون اخذوا سایر انواع الابیات من‌العجم کالرباعی المشتهر بالدبیت والمزدوجة المعروفة بالمثنوی[۲۷]ویکی از

---

۲۴) **دیوان حافظ**، چاپ پژمان بختیاری ص ۳۱۲.

۲۵) **علم‌الادب**، اب لویس شیخو، بیروت ۱۸۶۹ ج اول ص ۴۲۵ به‌بعد

۲۶) **کتاب البدء و التاریخ** تالیف مطهربن طاهر مقدسی، چاپ کلمان‌هوار، پاریس ج ۳/ ۱۳۸ و ۱۷۳

۲۷) **هفت آسمان**، ص ۴

محققان معاصر عرب می‌گوید: گمان می‌رود که مثنوی خاص ایرانیان باشد زیرا ایرانیان سخت بدان گرایش دارند ودر نخستین روزگار شعر فارسی مورد نظر شاعرانی مثل رودکی بوده است[۲۸] بعد احتمال می‌دهد که ممکن است در شعر عربی بوجود آمده باشد به‌تقلید از مطالع قصیده‌ها، اما این احتمال با آنچه در آغـاز ایـن بحث گفتیم چندان درست جلوه نمی‌کند. گوئی این قالب با موسیقی شعر عرب چندان سازگار نیامده است و با آنکه عرب نیازمند مجال بازتری بوده‌است هرگز از این قالب استفاده نکرده است گویا فلسفهٔ این عدم توجه به مثنوی در ادب عرب از اینجاست که موسیقی مثنوی برای عربها بحد اشباع و کفایت نیست و طبع عرب ــ که پیش از این درباره‌ی‌خاصیت طبیعی زبانش سخن گفتیم و یادآور شدیم که چقدر به‌هم‌آهنگی کلمات و توالی قافیه‌ها مقید است ــ نمیتواند خود را بدان قانع کند. عوض شدن قافیه‌ها، دوتا دوتا، مجالی برای باقی‌ماندن موسیقی قافیه‌ها نمیگذارد و شنونده لذتی را که‌از توالی قافیه‌های قصیده می‌برد دراین قالب نمیبیند واز همین موضوع میتوان بمیزان اختلاف درجهٔ اهمیت قافیه در شعر دوزبان توجه کرد زیرا برای یك ایرانی قافیه‌های مثنوی کافی است که موسیقی کاملی ایجاد کند اما برای عرب گویا چنین نیست.

همانطوریکه دیدیم همین موضوع تقید به توالی قافیه‌ها ولذت نبردن از موسیقی قافیه‌های دوگانه (مثنوی) باعث شده است که عرب از داشتن آثار حماسی و قصصی مانند شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ‌نظامی محروم بماند. ناقدان عرب در این باره بحث‌های بسیار دارند تا کار محدودیت فضای شعری عرب را به‌مسائل اجتماعی و تاریخی می‌کشانند اما همه در این نکته اتفاق دارند که محدودیت قالب قصیده نیز یکی از عوامل مهم اینکار است وما در گذشته بدین موضوع‌اشارت کردیم. در اینجا فقط بیادآوری یك سخن از احمد امین بسنده می‌کنیم، او می‌گوید: با اینکه ادب هندی و چینی وایرانی و یونانی و

۲۸) عبدالوهاب عزام، **اوزان‌الشعر و قوافیه....** مجلهٔ کلیةالاداب شمارهٔ ۴۵

رومی در برابر عربها قرار داشت واین ادبیات سرشار بود از انواعیکه در ادب عرب بی‌سابقه است، مانند داستانهای ایرانی و نمایشنامه‌های یونانی واساطیر هندی و مانند آن؛ چرا اعراب از آن مایه نگرفته وآنرا نپذیرفتند وهمچنان بتقلید ادب جاهلی پرداختند*؟ ولی پاسخ این پرسش او باحتمال قوی همین سخنی است که ما یادآور شدیم زیرا عرب چنان بموسیقی قافیه وآهنگ کلمات تقید داشت که نمیتوانست جمال معنی و عظمت اندیشه‌ها را در برابر آن چیزی به‌حساب آورد.

در فارسی، برخلاف ادب عرب، چنانکه می‌دانیم مثنوی یکی از مجالهای عالی گفتار و شعرهای بلند وارجمند به‌شمار می‌رود و حتی در امروز هم که شعر فارسی چنین تحولی عظیم در خودمی‌بیند هنوز در امکاناتی می‌تواند از این قالب مایه بگیرد ودر حدودی از آن استفاده کند اگر چه کمتر شاعران امروز بدان توجه لازم را می‌کنند. در میان معاصران ما فقط شهریار است که چند مثنوی عالی و خوب سروده است، و یکی‌دوتا هم از مثنوی‌های حمیدی با توفیق همراه بوده است.

**IV ـ رباعی ودوبیتی:**

این‌دو نیز از قالبهای‌اصیل شعر فارسی به‌شمار می‌روند ومی‌توانند هنوز هم در مجال خود بزندگی ادامه دهند زیرا اندیشه‌های لطیف و لحظه‌های کوتاه تأملات شاعرانه را به‌خوبی می‌پذیرند و به خواننده انتقال می‌دهند. این دو نوع شعر هم در ادب عرب هیچ موفق نیست. با اینکه در ادب فارسی یکی از بزرگترین آثار اندیشهٔ بشری یعنی رباعیات خیام در قالب رباعی است و نیمی از ادبیات توده و نیمی از ادبیات توده وفرهنگ عوام ما در قالب دوبیتی است.

موفقیت این دو قالب در ادب فارسی و عدم توفیق آن در ادب

* احمد امین، النقد الادبی، ص ۲۵۶. از نمونه‌های نسبتاً طولانی مثنوی (= مزدوجه) در ادبیات عرب گویا، مزدوجهٔ ابوعبدالله فزاری بوده که بروایت یاقوت (در **معجم الادبا**) و صفدی (در **الوافی**) بسیار مفصل بوده است. ر جوع شود به الذریعه ج ۵/۴

عرب نشان میدهد که این دو قالب از خصایص شعر فارسی کهن است و در این‌باره از قدمانیز اشاراتی داریم، چنانکه از نام قدیمی دو-بیتی‌ها (فهلویات) هم این موضوع بخوبی روشن می‌شود وگویا اورا-منها هم ازهمین نوع‌شکل بوده‌اند چراکه خواجه نصیر طوسی درتوضیحی که میدهد رباعی و او را من را دریك خصوصیت ـ از نظر قافیه ـ مشابه مینماید. او گوید: و «باشد که (قافیه) در بعضی مصراعها و هم در بیتها اعتبار کنند چنانکه در رباعیات واورامنها.»[۲۹]

رباعی و دوبیتی قالبی است برجسته و ممتاز برای اندیشه‌های شاعرانه و لحظه‌های زودگذر شعری که امتداد و ادامه‌ای ندارد و امروز شاعران معاصر میکوشند که در همان آفاق و امکانات رباعی و دوبیتی و مجال آنها شعرهائی در قالب آزاد بگویند چنانکه در این شعر:

بسترم،
صدف خالی یك تنهائی‌ست.
و تو چون مروارید،
گردن‌آویز کسان دگری.
(هـ. ا. سایه)[۳۰]

میخوانیم. شاید نتوان‌گفت‌که برای شاعراین‌امکان‌وجودداشته‌است که چنین احساسی را در قالب رباعی یادوبیتی بازگو کند ـ چنانکه پس از این خواهیم دید ـ اما شاید بتوان در لحظه‌هائی و امکاناتی از قالب رباعی ودوبیتی سودهـای فـراوان جست. ودر اکثر رباعیهای متقدمین اگر دقت شود میبینیم که در انتقال اندیشهٔ خود توفیق زیادی نشان داده‌اند:

ای کاش که جای آرمیدن بودی
یا این ره دور را رسیدن بودی
یا از پس صدهزار سال از دل خاك
چون سبزه امید بردمیدن بودی

---

۲۹) **معیار الاشعار** ص ۶
۳۰) **زمین**، مجموعهٔ شعر، هـ. ا. سایه (هوشنگ ابتهاج) انتشارات نیل.

در میان قدما بعضی کوشیده‌اند که مطالب پیوسته را هم در قالب رباعیهای متصل بهم بیاورند اما کاری عبث بوده است نمونهٔ آن در یکی از جنگهای قدیمی باقی مانده است.۳۱

**V ــ قالبهای جدید و آزاد:**

در شعر معاصر ایران از آغاز مشروطیت تا بامروز همواره شاعران در این کوشش بوده‌اند که قالب شعر فارسی را دگرگون کنند تا با محتوی، اندیشه و احساسهای این روز و روزگار همسازی داشته باشد.

نخستین کوششها در شکل قطعه‌های مستزاد گونه و دوبیتی‌های پیوسته که بنام چهار پاره۳۲ نیز شهرت دارد آغاز شد. چهار پاره قالب متداولی است که امروز هم شاعران بدان گرایشی دارند و بخصوص آنهاکه هنوز نمیخواهند حریم تقلید سنتها را بشکنند از آن بسیار استفاده میکنند. اما این قالب چهارپاره با همه آزادی وگشادگی مجالی که بشاعر میبخشد از مثنوی وهمان آفاق تجاوز نمیکند واگر بشود مثنوی را به‌دو نوع بخوانیم باید نوع مثنویهای کهن را مثنوی افقی بخوانیم و چهارپاره را مثنوی‌های عمودی چرا که از نظر قافیه‌بندی در نوع اول دوقافیه در یك امتداد افقی قرار گرفته‌اند ودر نوع اخیر در یك جهت عمودی.

اما شعر فارسی ــ خواهی نخواهی ــ بدین مجال اندك نیز بسنده نکرد و با همت نیما قالبی آزاد درشعر فارسی بوجود آمد که آزادی کامل و فضای بیکرانی در برابر اندیشهٔ شاعران میگسترد بی آنکه هیچ از زیبائی موزیکی قالبهای کهن چیزی را کم داشته باشد.

درباره‌ی وزن این قالب که از نظر عروضی دنبالهٔ عروض قدیم فارسی است ولی باآزادی بیشتری در انتخاب میزان عددی افاعیل بحث بسیار شده است و مادر این بحث هیچ نیازی بیادآوری آن نداریم

---

۳۱) **مجله سخن**، سال پنجم شماره نهم، نقل از یك جنگ خطی.

۳۲) اصطلاح «چهار پاره» را، در قدیم، بر شعرهایی اطلاق می‌کرده‌اند که هر بیت به چهار قسمت بوده است سه قسمت به یك سجع و قسمت چهارم با یك قافیه. مراجعه شود به **درهٔ نجفی** ص ۱۱۴

جز اینکه از نظر بعضی خوانندگان بجا مینماید که یك توضیح کلی در باب وزن در این عروض جدید داده شود تا پس از آنکه به‌بحث در شکل آزاد از نظر قافیه‌ها رسیدیم جای تردید و پرسشی باقی نمانده باشد.

نیمایوشیج که بنیان‌گزار این شیوهٔ عروضی است برای آزادی مجال سخن شاعران راهی را عرضه‌کرد که قابل توجه وپذیرش اکثر شاعرانی است که از خود احساس و تأملی دارند او میگوید: شاعر امروز می‌تواند، بی‌آنکه افاعیل عروضی براو مسلط باشند، او تسلط خود را برآنها حفظ کند و با اینهمه وزن را به‌زیباترین وجهی محفوظ نگاهدارد. مثلا اگر در قطعه‌ای سخن خویش را در بحر هزج آغاز کرد تا پایان قطعه باید ارکان عروضی‌شعر ثابت بمانند و همه‌جا مفاعلین درسراسر شعر رکن بشمار رود. اما انتخاب عددی‌این‌رکن‌ها در هرقسمت شعر، بتناسب احتیاجی است که شاعر باستخدام آنها دارد. در جائی به یك مفاعلین نیاز دارد همان را می‌آورد و در جائی به‌دوتا و در جائی ۵ و ۶ تا و گاه بیشتر و اینکار براساس دو خصوصیت قدیم شعر فارسی است یکی مسئلهٔ دراز کردن وزن شعر از حد معمول بحور عروضی، که در بحر طویل سابقه دارد و دیگر کوتاه کردن آن از این حد که همان مستزاد است چنانکه در این شعر میخوانیم:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شب‌تاب
نیست یکدم شکند خواب بچشم کس‌ولیك
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم میشکند

(مهتاب ــ نیمایوشیج)

نیما با پیشنهاد این نوع وزن[۳۳] و معرفی آن بشاعران ایرانی در اساس قافیه نیز تجدید نظری کلی کرد که فرم آزاد شعر معاصر ــ

۳۳) دربارهٔ کیفیت این اوزان و فلسفهٔ پیدائی آن در شعر معاصر رجوع شود به مقالهٔ مهدی اخوان ثالث (م. امید) در مجلهٔ پیام نوین سال ۲ــ۱۳۴۱ هـ.ش.

در نوع خوب و موفقش ــ آنرا رعایت میکند. فرم آزاد صورت‌تکامل یافته و ترکیبی تمام فرمهای گذشتهٔ شعر فارسی است. هم از نظر نوع قافیه بندی و هم از نظر شکل‌های مختلف یك بحر. از قبیل مسدس و مثمن و... در فرم آزاد قافیه با اهمیت بیشتری تلقی میشود و نقش‌هائیکه پیش از این برای قافیه شمردیم و یاد کردیم در این قالب با تشخص و امتیاز بیشتری نمودار میشود.

در شعر قدیم، قافیه یك طفیلی بود که بی‌هیچ تشخیص و امتیازی، همه‌جا بدنبال مصرعهای دوم ابیات می‌آمد و نقش چندان مهمی در سخن بعهده نداشت. علت اینکار هم این‌بود که قدمای اهل ادب ما ــ هم شاعران و هم ناقدان ــ بفلسفهٔ وجودی قافیه کمتر توجه کرده بودند. آنها قافیه را بعنوان یك پدیدهٔ کلی و همگانی ــ که از شعر جدا نمی‌شود ــ در نظر می‌گرفتند وروی‌همین‌طرزتفکر دیگر به‌راز وجودی آن نظری نداشتند. برعکس در ادب معاصر ما ــ چنانکه در ادب همهٔ جهان پیشرفته ــ ناقدان و شاعران به نقش‌ها و وظایف قافیه توجه کردند و معلوم شد که قافیه چه تأثیر شگفت‌انگیزی دریك شعر میتواند داشته باشد. بنابراین در شعر امروز شاعر قافیه را با توجه به‌نقش و وظیفه‌ایکه در کلام ممکن است داشته باشد بکار میبرد و چه بسا که در چند مصرع نیازی به‌آوردن آن نباشد و در چند مصرع پشت‌سرهم آورده شود، تا در کلام موزیك خاصی ایجاد کند و یا تشخصی‌بکلمات پایان مصرعها ببخشد و یا...

در شعر آزاد یا قالب امروزی شعر فارسی، گاه هرچند مصراع پشت سرهم‌یك‌مطلب‌رابعهده‌دارندوگاه‌یك‌مصراع‌خود باستقلال‌مفهومی را میرساند. همین خصوصیت باعث میشود که شاعر بدقت قافیه را در جائیکه لازم است بکار ببرد و کورکورانه و تقلیدوار ــ مثل قدما ــ قافیه را یك موجود طفیلی تصور نکند. قدما با اینکه خود کم‌و بیش باستقلال و شخصیت قافیه در شعرها گاهی‌توجه می‌کردندبیشترنظرشان به‌جنبهٔ معنائی قافیه بوده که در کلام مفهومی را مانند دیگر الفاظ شعر بصورت عادی میرساند و فرقش با آنها در این است که قافیه‌درآخر قرار گرفته است.

مسئلهٔ تصور طفیلی بودن قافیه در شعر قدما بحدیست که گاهی قافیه‌ها و ردیف‌ها را برای منظم کردن و ترتیب حروف دیوان خود بکار میگرفته‌اند. و همین امر که دیوان‌های خود را بترتیب حروف تهجی ترتیب میداده‌اند خود از بی‌توجهی آنها بنقش اصلی قافیه است. گاه این قافیه‌ها آنها را وادار بگفتن دروغهائی میکرد* تا از این رهگذر حرفی را که در دیوان خود نداشتند بیاورند و از این راه دیوان خود را تکمیل کنند مثلا شاعری برای اینکه ترتیب دیوان او حفظ شود غزلی با قافیه یا ردیف «غ» میگفت تا ترتیب حروف تهجی در آن کامل باشد. نجیب کاشانی شاعر عصر صفوی غزلی‌دارد باردیف «قرض» و چه شکوه‌ها و چه شکایت‌ها از قرض میکند ولی آنگاه که به‌پایان غزل میرسد میگوید:

از پی‌ترتیب دیوان این غزل گوید نجیب
ورنه حاجت نیست او را تا ستاند زر بقرض

که فقط برای پر کردن حرف «ض» دیوان خود این حرفهای پراکنده را زده است و همین نکته خود دلیل اهمیتی است که شاعران ایرانی و عرب بشکل شعر میداده‌اند و اغلب از جنبهٔ معنوی و رسالت مفهومی آن آگاهی درستی نداشته‌اند.

در ایران و عرب قصاید را اغلب از روی شکل آنها و حروف قافیه‌شان می‌شناسیم چنانکه سینیه‌ی بحتری و لامیه‌ی منوچهری و مسئلهٔ وحدت شکل بجای وحدت مفهوم و احساس قرار گرفته است. اما دراروپا چنین نیست بلکه شعرها از روی نامیکه شاعر بدانها داده ــ و این‌نام از مفهوم آن حکایت میکند ــ شهرت دارند. مثلا دریاچهٔ لامارتین ــ گرچه ممکن است بگوئیم اینکار در شرق یك‌سنت بوده اما باید دید که ریشهٔ بوجود آمدن این سنت چه بوده آیا چیزی جز اهمیت‌دادن

* ثعالبی داستانی نقل می‌کند که شاعری دوست خود را هجو گفت و چون آن دوست شکایت کرد، شاعر گفت: چون نام تو در قافیه خوب می‌نشست ترا هجو کردم، لانك قعدت علی طریق القافیه زیرا تو در راه قافیه نشسته بودی. مراجعه‌شود به **ثمارالقلوب فی‌المضاف والمنسوب**، تألیف ثعالبی ص ۶۵۹

بشکل شعرهاست؟ با اینکه اغلب متذکر شده‌اند که در یك شعر باید فایده برقافیه غلبه داشته باشد۳۴ اما هرگز بدین‌نکته عملا توجه‌نکرده‌اند بلکه همه‌جا قافیه برفایده غلبه داشته است و با اینکه همواره به‌ترکیب و هم‌آهنگی اجزاء شعر اشاراتی دارند هرگز از آن برخوردار نبوده‌اند. تناسب یا هم‌آهنگی Harmony دریك اثر هنری نقشی دارد که قدما از آن یاد نکرده‌اند ولی در نقد جدید خصایص آنرا کم و بیش یادآوری میکنند و معتقدند که تناسب از چند چیز حاصل میشود:

۱. دورکردن عناصریکه در داستان یابحث نقشی ندارند و مناسب نیستند.

۲. حذف بسیاری از تفاصیل و جزئیات که باعث ضعف عاطفه میشوند.

۳. جمع بین حقایق و اندیشه‌های متفاوتیکه درعین‌حال در مسیر کلی اثر ادبی قرار دارند.

۴. مراعات نظم خاص برای عاطفه‌ایکه تصویر شده زیرا هرنوع وزنی بایك موضوع هم‌آهنگی دارد۳۵.

تمام این خصایص برای تحقق بخشیدن به‌وحدت یك اثر هنری لازم است و قدما اغلب بدین موضوع توجه نداشته‌اند مگر افرادی بطور استثناء که از نبوغ خود الهام میگرفته‌اند مانند فـردوسی در بسیاری از قسمت‌های شاهنامه.

اگر چه در نقد قدیم هم کم‌وبیش نویسندگان به‌موضوع ترکیب و هم‌آهنگی اجزاء اشاراتی دارند از جمله صاحب‌زهرالاداب که‌میگوید: قصیده چون انسانی است که باید همه اعضاء آن بیکدیگر پیوستگی داشته باشند. هرگاه یکی از این اعضاء گسسته شد و از نظر ترکیب با دیگری همسازی نداشت جسمی بیمار و انسانی ناتندرست خواهد بود۳۶ و این همان نکته‌ایست که ابن‌طباطبا ازآن‌چنین تعبیر میکند: شاعر باید مانند یك نقاش هنرمند هررنگی را در جای خود بکار

۳۴) **زهر الاداب**، ابواسحق حصری قیروانی، ص ۱۰۹ ج اول.
۳۵) احمد امین، **النقد الادبی**، ص ۴ـ۲۵۲
۳۶) نسیب عازار، **نقد الشعر**، ص ۱۴۵.

ببرد[۳۷] و بعضی دیگر افزوده‌اند که باید ضمن اینکه‌شاعر استقلال هربیت را حفظ میکند پیوستگی آنها را نیز در نظر داشته باشدبحدیکه وقتی یك بیت را میشنویم خودبخود معنی کاملی رابرساند و هنگامیکه بیتی دیگر درپی‌آن بیاید چنان یکدیگر را بگیرند که‌تصور کنیم اگر از یکدیگر جدا شوند بی‌معنی خواهند بود[۳۸] نیما در این‌باره میگوید: هرمصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعدی است[۳۹] و درجائی دیگر می‌گوید: شعرای قدیم ــ اگر چنانچه آثار شعری آنها از نقطه نظر و زن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه و تطبیق شود ــ بطوریکه دیدیم آزادی حرف زدن را به‌قواعد نقلی Traditionnel فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده بلکه بواسطهٔ یك مجبوریت بیجا و بی‌مناسبت ــ وقتیکه در وسط بیتی یا مصراعی بودند ــ تاآخر بیت یا مصراع را مجبور شدند که پرکنند[۴۰] و همین نقص‌های قالب کهن او را وادار کرد تا برای رعایت هم‌آهنگی در ترکیب اجزای‌شعر و موارد کوتاه و بلندکردن مصرعها و جای‌آوردن قافیه کارهائی انجام دهد.

بنابراین باید دید که او برای قافیه چه پیشنهادهائی دارد و از نظر شکل‌یك شعرقافیه درچه‌مواردی میاید. مردم تصورمی‌کنند نیما وزن و قافیه را از شعر فارسی گرفته درصورتیکه او می‌گوید: بعکس من‌سعی میکنم بشعر فارسی وزن و قافیه بدهم شعر بی‌وزن وقافیه شعر قدیمی‌ها است. ظاهراً برخلاف این بنظر میآید اما بنظر من شعر دریك مصراع و یایك بیت ناقص است ــ از حیث وزن ــ زیرا یك مصرع یایك بیت نمیتواند وزن طبیعی کلام را تولید کند[۴۱] و می‌گوید: قافیه این‌است

---

۳۷) ابن‌طباطبا، **عیار الشعر**، ص ۶ـ۵.
۳۸) ابن‌ابی‌الاصبع، **بدیع القرآن**، ص ۱۴۶.
۳۹) نیمایوشیج، **حرف‌های همسایه** ضمیمهٔ منتخب اشعار نیما یوشیج، تهران، ص ۱۳۱.
۴۰) نیما یوشیج، **ارزش احساسات**، ص ۷۴.
۴۱) **حرف‌های همسایه**، منتخب اشعار نیمایوشیج، ص ۱۳۰

که من بشعر می‌دهم و بنظر می‌آید که قافیه ندارد نه‌آنکه‌قدماآورده‌اند. کار قدما کاری است بچه‌گانه. بسیار آسان است. قافیه‌بندی آنطور که من می‌دانم ــ و زنگ مطلب آنرا اسم میگذارم ــ بسیار بسیار مشکل است و بسیار بسیار لطیف و ذوق می‌خواهد[۴۲] بنابراین در قوانین شعر امروز ایران (که آنرا شعر نومیخوانند) قافیه شخصیت اصلی خود را بازیافته و یك طفیلی نیست هرکجا که لازم باشد و به وجودش نیازمند باشند میرود نه هرجا که رسید.

**جای قافیه:**

آنچه در اینجا می‌آوریم ضابطه‌های مسلمی نیست اما نکاتی است که در شعر امروز رعایت میشود. میدانیم که در ادب کهن قافیه درپایان هربیت و گاه در پایان هر مصرع (در نوع مثنویها و بعضی رباعیها و گاه بعضی قصاید) می‌آمد بی‌آنکه به‌نقش اصلی آن توجهی شود که برای چه لازم است فقط بعنوان یك عادت که تصور میکردند هرجا بیت تمام شد قافیه باید بیاید و به دگرگونی‌های مضمون و حالت شعر هیچ‌توجه نمی‌شد که چه نوع قافیه‌ای لازم دارد.

نیمایوشیج می‌گوید: قافیه مقید به‌جملهٔ خوداست. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگر بروی کارآمد قافیه به‌آن نمی‌خورد[۴۳] و در جای دیگر می‌گوید: قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد (زشت است) قدما این را قافیه میدانستند ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است. هرجاکه مطلبی است در پایان قافیه است[۴۴].

تعبیر او از قافیه به‌زنگ مطلب، شبیه است به‌گفتهٔ بعضی ناقدان فرنگ که قافیه را زنگ زمانی تعبیر کرده‌اند[۴۵] و این سخن او سخنی بجاست زیرا اگر قافیه همانطور بصورت تکراری و پی‌درپی

۴۲) **همان کتاب**، ص ۱۳۵.
۴۳) **نیما، زندگی و آثار او**، دکتر جنتی عطائی ص ۱۴.
۴۴) نیما، **حرف‌های همسایه** ص ۱۳۴
45) *Dictionary of World Literary Terms*, P. 344

بیاید و باعوض‌شدن مطالب قافیه ثابت بماند این قافیه‌های غیرمترقبه بقول مایاکوفسکی مانند یك حملهٔ ناگهانی بازی شطرنج‌خواهندبود[۴۶].

**جائی که قافیه لازم نیست:**

در مواردیکه مطالب پراکنده و وصفهای جداگانه‌ای دریك شعر وجود دارد قافیه لازم نیست زیرا همین قافیه نیاوردن خود خواننده را وادار می‌کند که این وصفها را پی‌درپی از نظر بگذراند و درنگ نکند چرا که شاعر قصدش این است که از این وصفها بعنوان یك مقدمه در شعر استفاده کند بنابراین گذراندن سریع این وصفهای کوچك واندك اندك ایجاب میکند که شاعر قافیه‌ای نیاورد تا مجالی برای درنگ خواننده نباشد. نیما یوشیج می‌گوید: فراموش نکنید وقتی که مطالب تکه‌تکه و در جملاتی کوتاه کوتاه است اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن عین داشتن است[۴۷]:

از تهی سرشار
جویبار لحظه‌ها جاریست
چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب‌و اندرآب بیند سنگ.

در این قسمت‌های گذران شاعر از آوردن قافیه صرفنظر میکند و بعد که باصل مطلب میرسد می‌گوید:

دوستان و دشمنان را میشناسم من
زندگی را دوست میدارم
مرگ را دشمن
وای اما باکه باید گفت این؟ ــ من دوستی دارم
که به‌دشمن باید از او التجا بردن.

*

جویبار لحظه‌ها جاری
(چون سبوی...ــم. امید)

و این مورد عدم لزوم قافیه خاص مواردی که وصف‌های پی‌درپی

۴۶) مایاکوفسکی، بفهرست مآخذ رجوع شود.
۴۷) نیمایوشیج **حرف‌های همسایه** ص ۵ـ۱۳۴

باشد نیست. گاهی در جنبه‌های امری و دعائی اینکار رامی‌کنند واین‌یك نکتهٔ بـلاغی خاصی دارد زیرا اگر دعا را باتناسب بقافیهٔ قبلی‌بیاورند تصور میشود که گویند درآوردن این دعا چندان صمیمی نیست و این قافیه و اجبار کلمات است که او را وادار بگفتن چنین سخنی کرده‌است از اینرو از آوردن قافیه در موارد دعائی چشم پوشی میکنند:

ای جاودانگی!
ای دشتهای خلوت و خاموش!
باران من نثار شما باد!

(گلهـم.امید)

همچنین در موردیکه شاعر فرمان میدهد باید توجه داشت که اگر این فرمان را در قالب مصرعهای قافیه‌داری بیاورد خواننده احساس می‌کند ــ بطور ناخودآگاه که این فرمان ــ از حکومت قافیه‌ها مایه گرفته است نه از ذات شاعر:

ای کدامین شب!
یك نفس‌بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را

(نیلوفرـه.ا. سایه)

گاهی در میان چند قافیه یکی یا دو مصرع ممکن است با قافیه بیاید واین برای اهمیتی است که شاعر به مطلب آنها می‌دهد در بحث از بلاغت قرآن هم این نکته را یادکرده‌اند که‌گاهی یکی از فاصله‌های آیات با ماقبل و مابعدش نمیخواند و این برای اهمیتی است که‌نسبت به‌آن آیه و کلمه قائل شده‌است:

«من نطفة خلقه، ثم‌السبیل یسره، ثم‌اماته فاقبره، ثـم‌اذاشاء انشره کلالمایقض‌ماامره، فلینظرالانسان الی‌طعامه، اناصببناالماء صبا، ثم‌شققناالارض‌شقا، فانبتنافیه حبا و عنباً و قضبا وزیتوناونخلا، و حدائق غلبا، و فاکهة و ابا، متاعالکم ولانعامکم، فاذاجائت الصاخة، یوم‌یفرالمرء من‌اخیه، و امه‌وابیه و صاحبته‌وبنیه، لکل‌امری منهـم

یومئذشغل‌یغنیه»[۴۸] میبینیم که دو کلمهٔ «طعامه» و «الصاخة» با خروج از نسق معمول آیات تشخصی یافته‌اند و بیشتر توجه شنونده را جلب میکنند[۴۹].

گاهی چنانکه دیدیم و زن‌جای قافیه را میگیرد و همین نکته را گوته یادآوری کرده‌است[۵۰] یعنی چنانکه دیدیم وحدت شعر راهمان‌آهنگ شعر حفظ می‌کند بی‌آنکه نیازی به‌آوردن قافیه باشد و حتی شاعر بانیاوردن قافیه‌ها بسیاری نکته‌های بلاغی در شعر خویش میگنجاند و هنگامی‌که به‌موارد لزوم قافیه رسید آنرا بجای خودش می‌گذارد تا قافیه شخصیت اصلی خود را حفظ کند. اینك برای نمونه یکی از شعرهای کوتاهی را که قافیه‌ها در آن بتناسب وسرجای خود آمده‌اند می‌آوریم تا دقت شود که در کجاها قافیه لازم و در کجا لازم نیست:

**قاصدك**

قاصدك! هان چه خبرآوردی؟
از کجا وز که خبر آوردی؟
خوش خبرباشی اما
گردبام و در من
بی‌ثمر میگردی.

انتظار خبری نیست مرا
نه زیاری نه زدیار و دیاری‌ـباری
بروآنجا که بود چشمی و گوشی باکس
بروآنجا که ترا منتظرند.

قاصدك!
در دل من همه کورند و کرند.

---

۴۸) قرآن کریم: سورهٔ ۸۰ آیهٔ ۲۷ـ۱۸
۴۹) من بلاغة القرآن، ص ۲۴۸
50) *Conversations of Goethe With Eckermann*, P. 313

دست بردار از این در وطن خویش غریب
قاصد تجربه‌های همه تلخ
بادلم میگوید
که دروغی تو دروغ
که فریبی توفریب

قاصدك! هان ــ ولی آخر... ای وای...
راستی آیا رفتی با باد؟
باتوام آی کجا رفتی آی...!

راستی آیا جائی خبری هست هنوز؟
مانده خاکستر گرمی جائی
در اجاقی ــ طمع شعله‌نمی‌بندم ــخردك شرری‌هست هنوز؟

قاصدك!
ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم میگریند

(قاصدك: م. امید)

البته باتوجه باین شعر و نکاتی که در فصل چهارم بشرح باز نمودیم روشن خواهد بود که شاعر امروز از قافیه برای چه و در چه حالاتی استفاده میکند و کجا از آوردن آن صرفنظر میکند.

**قافیهٔ معنوی:**

گرچه این بحث به‌جنبهٔ صوتی و اصطلاحی قافیه چندان ربطی ندارد اما یادآوری آن بجاست زیرا در حقیقت نوعی قافیه بحساب میآید. نیمایوشیج میگوید: «لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد دو کلمهٔ از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را بهم میدهند.»[۵۱] این سخن او تازگی بسیار دارد و ندیدم که در ناقدان

۵۱) حرفهای همسایه، ص ۱۳۴.

فرنگ هم کسی باین نکته توجه کرده باشد. چنین دانسته میشود که منظور او تقارن و هم‌آهنگی معنوی بعضی از کلمات است با یکدیگر که اگـر چـه از نظـر آهنگ بایکدیگر تناسب و هم‌آهنگی ندارند امـا از نظـر معنوی که در آنهـا بنگریـم نوعی هماهنگی و تناسب در آنها احساس میکنیم واز آنجا که قافیه به‌تناسب و قرینه‌سازی برگشت دارد پس این قرینه سازیهای ذهنی نیز میتوانند نوعی قافیه بشمارروند زیرا ذهن از تصور آنها احساس نوعی تقارن و هم‌آهنگی میکند مثـل کلمات متضاد از قبیل روز و شب یا طلوع و غروب و امثال آن کـه شمول آن بیشتر از قافیه‌های لفظی است زیرا تا حدودی ممکن است در ترجمهٔ شعرها بزبان دیگری این نوع قافیه رعایت شود. چیزی از قبیل مراعات نظیر و تضاد که اگر در پایان مصرعها قرار گرفت قافیه شمرده میشود. همانطور که تقارن لفظی را اگر در میانهٔ مصرعها بود جناسش میخواندند و هنگامیکه به‌پایان مصرعها انتقال مییافت قافیه مینامیدند. و حتی از این حدود هم میتوان آنرا تجاوز داد.

امید در نقدیکه بر دیوان ه.ا. سایه نوشته است میگوید: «در شعر خوش «آزار» میگوید:

دختری خوابیده در متهاب
چون گل نیلوفری برآب
خواب می‌بیند
خواب می‌بیند که بیمار است دلدارش
وین‌سیه رؤیا شکیب از چشم بیدارش
باز میچیند.

از آنچه نقل شده ظاهر است یا چنین مینماید که «دلدارش» و «بیمارش» قافیه دارد. از نظر قواعد شعری قدیم این نوع قافیه درست است ولی از نظر قواعد شعر نو که در حال نضج است این قافیه صحیح نیست اما دیگر قوافی این شعر تا آخر بنابر دونوع ملاحظه صحیح اند و این نکته براهل فن پوشیده نیست در صورتیکه مثلا در شعر «نیلوفر»

[ای کدامین شب!
یکنفس بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را
تا بلغزد بربلور برکهٔ چشم کبود او
پیکر مهتاب‌گون دختری کز دور
بانگاه خویش میجوید
بوسهٔ شیرین روزی آفتابی را
از نوازشهای گرم دستهای من]۵۲

دوکلمهٔ «دور» و «میجوید» در آخر مصرعهای ۵ و ۶ و در شعر دیوار:

[پشت این کوه بلند
لب دریای کبود
دختری بود که من
سخت میخواستمش...]۵۳

دوکلمهٔ «بلند» و «کبود» برخلاف آنچه رایج بوده بنظر من نوعی قافیه دارند۵۴

در این شعر امید میان دو کلمه «غروب» و «سحرگهان» این نوع قافیه را بخوبی احساس میکنیم:

دیگر اینك این زمان
زان مسافران گم شده
در شبان قطبی مهیب
کس نپرسد از کسی
در کجا غروب؟
در کجا سحرگهان؟

(ساعت بزرگ، آخر شاهنامه)

---

۵۲) جنگ هنر و ادب امروز شمارهٔ اول مقالهٔ «زمین» از م. امید.
۵۳) و ۵۴) شعرهائیکه در [ ] آمده در مقالهٔ امید نقل نشده ما ازکتاب زمین نقل کردیم رك: زمین، هـ. ا. سایه، انتشارات نیل، تهران.

در پایان این بحث یادآوری این نکته‌ها بطور اختصار لازم بنظر میرسد که آنچه در باب موارد آمدن قافیه‌ها در شعر معاصر گفته شد نکاتی ذوقی و استحسانی است و بعنوان یك ضابطه نمیتوان آنها را در همه‌ی موارد پذیرفت. زیرا چه بسا که در همان مواردیکه قافیه لازم بنظر نمیرسد ــ اگر قافیه‌ای بطور طبیعی و مناسب جایگزین شود ــ لطف بلکه لطفهائی بسخن شاعر ببخشد.

دیگر آنکه این نکات در شعر امروز فارسی هنوز نضج درستی نگرفته و در حقیقت مقررات و قوانینی است در حال تکوین و تکامل. آینده سرنوشت قافیه و وزن و دیگر خصوصیات اسلوبی شعر معاصر را تعیین خواهد کرد.

در این رساله اگر گاهگاه برقدما نکته‌ای یا نکته‌هایی گرفته شده به‌هیچ‌وجه خرد شمردن و ناچیز انگاشتن میراث عظیم فکری و ذوقی ایشان در نظر نبوده است بلکه تنها مقصود نویسنده این بوده است که نشان دهد ایشان نیز مانند تمام افراد بشر در مظان خطا و لغزش بوده‌اند.

بطورکلی مسائل ذوقی و هنری هیچگاه حالت ثابت و استواری نداشته است و پسندها همواره در تغییرند بخصوص که‌زندگی، در این روزگار روزبروز تغییرات‌آن چندان سریع‌است‌که نمیتوان‌بهیچ‌اصلی‌ــ گرچه اصل علمی و فیزیکی باشد ــ برای همیشه مجال کلیت و عمومیت داد تاچه رسد به‌مسائل ذوقی و استحسانی.

# پیوست ۱

## یك منظومهٔ حماسی در وزن هجائی از قرن هشتم هجری

تا این اواخر، تصور بنده براین‌بودکه‌قدمای ما، تمام‌کوششهایی که برای تجدد در اوزان شعر فارسی می‌کرده‌اند در قلمرو اوزان عروضی بوده است و بالاترین توفیقشان در کوتاه‌کردن مصراعها در نوع مستزاد است و در بلندکردن مصراعها بحرطویل، که اولی از قرن پنجم سابقه دارد و دومی از قرن هشتم یا نهم. ولی این اواخر به‌کتابی برخورد کردم که یك شاعر خراسانی، در قرن هشتم هجری، سروده و تاریخ آل‌سلجوق را به‌نظم درآورده است و آن را «شهنامهٔ سلجوق» نام نهاده است. این کتاب بر خلاف تمام منظومه‌هایی که در زبان فارسی تاکنون دیده شده است، در وزن عروضی نیست بلکه باید آن را نوعی از وزن هجائی خواند. درباب کیفیت وزن این منظومه نگارنده هنوز به

نتیجهٔ قاطعی نرسیده‌ام زیرا معتقدم در تشخیص کیفیت اوزان؛ گوش و شنیدن، مقام اول را داراست و به‌همین‌دلیل اظهار نظرهای مستشرقان و غیر مستشرقان را درباب اوزان شعرفارسی قبل از دورهٔ اسلامی، همواره به‌عنوان حدسیاتی که هیچ یك برديگری رجحان ندارد تلقی کرده‌ام.

برای اینکه خصوصیت وزن را، درین منظومه، احساس کنید به‌این ابیات توجه کنید، در نعت حضرت رسول ص:

برخشد نورش در ملکوت از قدیم
شد اقلیم او برراه مستقیم
بود رها کار هم داروی سخنش
شد رافع ضلالت خلق حسنش
درود بی‌حد برآن باد همین
از بغی و شرك آزاده شد زمین
طبع بشر هرجا خوار وزار بود
ازهار نباشد طبایع خار شود
هم ثنا برآل او باد مزید
کوشش اصحابش باد سعید ص ۱

تمام کتاب، بدون کوچکترین انحرافی ــ بجز بعضی اغلاط نسخه ــ همه در همین وزن است و ساختمان آن مثنوی، از لحاظ نوع قافیه‌بندی، مثنوی است. و عجب این است که سرایندهٔ این منظومه، حتی برحسب تصادف هم، بیتی را بطرزی نگفته است که بتوان با موازین عروض آن را تطبیق کرد. بجز بعضی مصراعها، که درسراسر منظومه، بسیارکم‌اند و این نکته ناگفته پیداست که هرعبارتی که در فارسی گفته شود، پاره‌هایی از آن، سرانجام، بریکی از اوزان معروف یا گمنام عروض قابل تطبیق است.

کوشش سراینده برای حفظ جانب‌روائی و تاریخی‌کتاب، ازسویی، و تلاش او برای بسامان رساندن این وزن عجیب وبی‌سابقه از سوی دیگر و همچنین مسألهٔ رعایت قافیه در پایان مصراعها سبب‌شده است که اجزای نحوی جمله، گاه، از حالات طبیعی خود خارج شوند ولی نه‌چندان

که زبان از لحاظ دستوری خلل پیداکند، ولی ضعف‌ها و گاه‌اشتباهاتی هم‌داردکه‌ممکن‌است از جانب‌نسخه‌نویس باشد. مؤلف تابع تلفظ ترکی آسیای صغیر است و کلمات را به‌همان معنی که در قرن هفتم و هشم در آسیای صغیر به‌کار می‌رفته است به‌کار می‌برد. مثلا برق/برگ راقافیه می‌کند:

سایهٔ شمشیر آنان برگ شد
عزم ایشان چوخرام برق شد
شاخ سوم عزم و خرام کرد
به‌کوه «اکری» بیامد آرام کرد

وقتی این کتاب را می‌خواندم به‌یاد «وغ وغ ساهاب» هدایت و فرزاد افتادم که آنها به‌عقیدهٔ خودشان از طریق بی‌سابقه‌ای خواسته بودند به‌عبارت نوعی‌هماهنگی بدهند، چنانکه در «قضیهٔ کینگ‌کونگ» که اولین قطعهٔ کتاب است می‌خوانیم:

دیشب اندر خیابون لاله‌زار
جمعیت زیادی دیدم چند هزار
خانم لنگ‌درازی شیك و قشنگ
رد شد از پهلوی من مثل فشنگ
دیدم یك جوانکی قدکوتوله
دنبال آن خانم می‌دود همچون توله[1]

درین‌قطعهٔ اول‌کتاب و چند قطعهٔ دیگر، مؤلفان ازلحاظ‌کوتاهی و بلندی مصراعها تاحدی موازنه را رعایت کرده‌اند و نیز قافیه را ولی در غالب موارد مصراعها کشیده می‌شود و فقط خروج از هنجار طبیعی گفتار و رعایت قافیه یا شبه‌قافیه است که خواننده را متوجه نوعی قصد و تعمد برای ایجاد نوعی آهنگ می‌کند. در این اثر انتقادی و طنزآمیز، مؤلفان خود، این قضیهٔ کوتاه و بلندکردن مصراعها یا سطرها را بدینگونه توجیه کرده‌اند که «در هرقضیه، تا صد کرور سکتهٔ ملیح جایز است، اما ازین شماره که گذشت، دیگر جایز نیست و سکته عنیف

۱) صادق هدایت و مسعود فرزاد، وغ وغ ساهاب، چاپ دوم امیرکبیر ۱۳۳۴ ص ۱۰

می‌شود. ضمنن اگرچه مناسبتی ندارد متذکر شویم که اشعار به‌این‌سبك در زبان فارسی بی‌سابقه و بی‌نظیر و از مبدعات و مبتکرات اختصاصی این ضعیف می‌باشد»[۲] گفت: در زیر آسمان کبود، هیچ‌چیز تازه‌ای وجود ندارد. می‌بینیم که نوع دقیق‌تر و فنی‌تر این چنین تلاشی را یك شاعر قرن هشتم هجری باصورت جدی انجام داده و امروز، اثرش دراختیار ماست.

«شهنامهٔ سلجوق» که نسخه‌ای از آن در ۱۱۶۱ هـ. ق. کتابت‌شده و تنها نسخهٔ موجود آن است، از آثار اول قرن هشتم هجری است. در پایان نسخه کاتب چنین نوشته است: «قدتم استنساخ هذه‌النسخة من‌اصله التی من تالیف العلامة‌العصر (کذا: هردو با الف ولام.) لقمان انسی المولوی طاب‌ثراه بید عبدالضعیف الامام جامع لاله مصطفی پاشا حافظ حسن بن السید احمدبن محمد امین غفرالله ذنوبهما آمین یا معین. حرره جمادی (کذا) الاولی فی‌سنة احدی و ستین و مأه والف ۱۱۶۱».

مؤلف‌که برطبق یادداشت‌کاتب «علامة‌العصر لقمان‌انسی المولوی» است، اشارتی بزندگی خود در مقدمهٔ کتاب به‌نظم دارد که از آن می‌توان دانست که وی اهل خراسان است واز مردم‌کناید (شاید گناباد = گناباد) و نام او «انسی» است و در سال هفتصد و هشتاد و پنج این منظومه را در حلب تمام کرده و بنام علاءالدین کیقباد سلجوقی، که او را قطب العارفین می‌خواند و مجلس او را پر از اهل عرفان می‌داند و از وزیر او نام می‌برد که «قره‌طای کبیر» است و «خورشید بلخ جلال‌الدین» مصاحب او بوده است و از عده‌ای دیگر از معاصران خود از اهل‌عرفان نام‌می‌برد ازقبیل: شجاع‌الدین، صدرالدین، شیخ‌عنبر، مجدالدین، شیخ‌عثمان روم و طاوس‌آتا. و می‌گوید که وی در قونیه ــ که مقر عارفان‌است ــ ساکن بوده‌است و درتکیهٔ اسحاق‌خان مهمان. و توصیفی می‌کند از قونیهٔ آن روزگار و دیدنیهای آن عصر از قبیل «جای افلاطون»[۳] و هم چشمه‌سار که سیصد لوله آب از آن جاری

۲) همانجا، حاشیهٔ ص ۷۲

۳) ف. و. هارسلوك، خاورشناس انگلیسی در کتاب **عیسویت واسلام در زمان سلاطین عثمانی** مترجمه شده است «در مسجدی که سابقاً کلیسای سن←

است و از سیصد و شصت زاویهٔ اهل تصوف و هفتاد خانقاه و هفت جامع بزرگ و سیصد مسجد که این توصیف‌ها، از لحاظ تاریخ تصوف، و هم از لحاظ قونیهٔ پس از مولانا و تاحدی قونیهٔ عصر مولانا، دارای کمال اهمیت است. اینك ابیاتی از منظومه‌که بعضی از این مطالب در آن ذکر شده هم برای نشان‌دادن وزن منظومه که غرض اصلی است و هم برای آشنائی بیشتر بالحن مؤلف و طرز جمله‌های او:

به‌عشق او زباغ خراسانم
کامم که شفاعتش می‌رسانم
بلده‌ام کناید انسی نامم
برعشق او گرید خامه‌م
شنو، ای طالب، حکایت را
از محنت دهر این شکایت را
روزگار می‌گذرد، چرخ دوران می‌کند
بدان در هیچی نیکنامان نام دهد
دلم کرد عزم و خرام از طوق
آغاز کرد به‌نعت شهان از سلجوق
[سبب تألیف کتاب]
زاقلیم عر [ا] قم بدلم بانك آید
چنانکه ز مهد وجودم کناید
بهر عر [ا] قم خامه مرا کرد آغاز
دلم گفت و نوشت: روم، حلب، شیراز

---

← آمفیلوکیوس St. Amphilochius در قونیه بوده‌است، جایگاهی بوده که آن را قبر افلاطون می‌دانسته‌اند ومسلمانان آن شهر بدان احترام می‌کرده‌اند وی حدس زده است که شاید مولویان مؤسس این طریقه‌این اندیشه‌را نیرو داده‌اند تا مسلمانان و ترسایان آن شهر، اشتراك عقیده‌ای با هم داشته باشند.» سعید نفیسی، مقدمهٔ **دیوان سلطان ولد**، چاپ کتابفروشی رودکی، تهران ۱۳۳۸ ص بیست‌ویك نقل از:

F.W. Harsluck: Christianity and Islam under the Sultans, Oxford 1929 Vol. II. P. 370

تاکه از معرکهٔ شیران خبر باد
درین عالم نام ایشان هنر باد
[تاریخ نظم]
در آن سال که هفتصد و هشتاد وپنج
تمام شد در حلب با بضعم (؟) که رنج (؟)
بنام آن شه که قطب العارفین
نام بلندش کیقباد علاءالدین
در خوی: ولی، در وغا: پلنگ
همی طبعش پرداد وسخا، بی‌لنگ
وزیر ندیمش خالص امیر
صاحب آتاهم قره‌طای کبیر
آن غوث که خورشید بلخ جلال‌الدین
بود مصاحب او بروفق مبین
□
.... چنانکه شد قونیه مقر عارفان
شدم در تکیهٔ اسحاق خان مهمان
دیدم جای فلاطون، هم چشمه‌سار
سیصد از لوله آب بریزد شمار
آن بنای اسکندر تا برسما
دیدم دوازده برج هما
مقر آن شه شده امن وامان
در هر ساحه که رود آب روان
بیدار شد به ستایش آرزوی ما
ترکان حکمران است پلنگان خوی ما
سیصد و شصت زاویه، هفتاد خانقاه
هفت جامع بزرگ رو به‌راه
سیصد مساجد چو اختر مثال
همی پیشکاهند جوید آب زلال

سپس به‌ذکر انساب و شاخه‌های اقوام سلجوقی و ترک می‌پردازد

و آنگاه ذکر ماجراها و جنگ‌های ایشان.

سستی و ضعف منظومه بحدی است که حتی یادآوری آن هم زاید می‌نماید. زبان مؤلف، از لحاظ لغوی، نزدیك به زبان فارسی عامیانهٔ آن عصر و بخصوص فارسی رایج در آسیای صغیر است با اینهمه نکته‌های جالبی از لحاظ لغوی هم در آن می‌توان دید، مثلا فعل امر، از «فراموشیدن»:

از طاغ پیدا شد مغول و ترکمان
مفراموش این نسلی که کشورشان (؟)

نکته‌ای که از لحاظ وزن درین کتاب، جای یادآوری دارد، این است که مؤلف گاهی دو مصراع را، یا چند مصراع را، پشت سرهم، با درنظرگرفتن توازن میان مصراعها، کوتاه‌تر از حد معمولی می‌کند که خود در سراسر کتاب رعایت کرده است از جمله در اواخر کتاب:

خارج حصار را کرد بنا
در پیش کرد مسجد زیبا
هم قصر دلنشین کرد بنیاد
گفتند قصر فلك آباد
باسالهٔ آب روان
کرد رصین حوضخان
کرد احیا کاروانسرای خوب
هر براه ممر که دل آشوب

از عنوانی که کاتب به مؤلف یا ناظم داده است دانسته می‌شود که وی مردی اهل فضل بوده است و لقب «علامه» بهرحال، هرقدر اغراق‌آمیز باشد، به‌یك درویش بی‌سواد مقیم فلان خانقاه قونیه نمی‌برازد. پس این مجموعهٔ خاص ازین نوع وزن، چیزی نیست که از سر تصادف و براثر بی‌اطلاعی ناظم بوجود آمده باشد، زیرا از لحاظ امکانات زبان و وزن تقریباً محال است‌که بدون قصد، این مجموعه بااین نظام خاص، بوجود آمده باشد. پس مؤلف سابقهٔ نوعی وزن را در دست داشته و آن را رعایت کرده است. پرسشی که پیش می‌آید این است که آیا این یك وزن ایرانی فلکلوری است که این‌درویش خراسانی ازخراسان با خود به

آنجا برده (و برای دلخوشی عده‌ای بگوئیم: ادامهٔ وزن ایاتکار زریران است، مثلا) یا این وزن فلکلوری شعر ترکی آسیای صغیر است که در آثار امثال یونس عمره و غیره می‌توان دید. نگارنده چون با عروض ترکی (آنچه خارج از عروض خلیل‌بن احمد است و توسط بعضی از شعرای ترک در عصر عثمانی رعایت شده است) آشنایی نـدارم، از توضیح بیشتر صرفنظر می‌کنم، پاسخ دقیق با صاحبنظران است. آنچه برای نگارنده جالب بود، وجود چنین تجربه‌ای در زبان فارسی قـرن هشتم هجری بود، که بهرحال نوعی کوشش برای ایجاد وزنی است خارج از دستگاه عروض خلیل‌بن‌احمد ودست‌کم می‌تواند بعنوان پدر بزرگ فرم «وغ وغ ساهاب» هدایت و فرزاد، بحساب آید، برای مورخ ادبیات فارسی چنین منظومه‌ای، با همه سستی‌ها و ضعف‌های فراوان آن، در قرن هشتم هجری، دارای کمال اهمیت است واز آنجا که ندیدم کسی به اهمیت آن پی برده باشد، این یادداشت را عجالتاً نوشتم شاید جایی بچاپ برسد و مورد توجه اهل نظر قرار گیرد[۴].

در پایان این یادداشت بخاطرم آمد که قبل از فرزاد وهدایت می‌بایست از مرحوم میرزا یحیی دولت‌آبادی یاد می‌کردم که در عصر ما، و بطور جدی، کوشیده است، خارج از وزن عروضی و با توجه بـه اوزان هجائی شعر فرنگی، در زبان فارسی اشعاری بسرایـد، کـه در تحلیل نهائی به‌همین قلمرو وزنی باز می‌گردد. او خود در مقدمهٔ یکی از همین شعرها می‌گوید: در سال ۱۳۳۰ (هـ. ق) در ایام اقامت سویس

---

۴) مشخصات منظومه چنین است [۴ صفحه مقدمهٔ ترکی بخط لاتین + ۱۷ صفحهٔ ۲ ستونی، قطع وزیری بزرگ، متن از ۱۷ به‌بعد تا ۴۲ شرح و توضیح در باب موضوعات تاریخی و جغرافیایی کتاب بزبان ترکی استامبولـی و خط لاتین] و عنوان کتابشناسی آن این است:

شهنامهٔ سلجوقی / انسی

ناشر و مقدمه‌نویس:

UNSI NIN SELCUK SEHNAMESI ULKU BASIMMEYI - KONYA 1942

M. MASUD KOMAN

معلم مستشرق ادوارد برون از لندن شرحی به‌نگارنده می‌نویسد مفادش آنکه در انجمن ادبی ایران وانگلیس میان من و بعضی از اعضاء درباب عروض عرب وادبیات فارسی اختلاف نظری است مدعی تصور می‌کند اگر عروض عرب از دست ایرانی گرفته شود او دگر از عهدهٔ ادای کلام منظوم برنمی‌آید ومن این دعوی را انکار کرده می‌گویم: ایرانیان پیش از استیلای عرب هم از شعر بی‌بهره نبوده‌اند و زبان فارسی صلاحیت دارد که شعر سیلابی داشته باشد از این سبب تقاضا می‌کنم بی‌رعایت عروض معمول منظومه‌ای ساخته به‌من بفرستید. اشعار ذیل به خواهش معلم مزبور، تنظیم شده، مورد قبول و موجب اظهار خوشنودی وی می‌گردد. و باید دانست که سه‌مصرع اول درین منظومه با ۱۲ صدا ودو مصرع آخر با هشت صدا تقطیع می‌گردند:

**صبحدم**

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کجدار ومریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار نه‌مست بودم نه هشیار
می‌دیدم خود را در فضائی مقدس
غافل از همه چیز و فارغ از هرکس
گلزاری خالی از هر خار واز هر خس
که نبودش ابتدائی و نبودش انتهائی[۵]

تا آخر این منظومه که‌نخستین تجربهٔ آگاهانه در زمینهٔ وزن خارج از عروض است و توفیقی هم در زبان فارسی بدست نیاورده است. نکتهٔ قابل تذکر اینکه در همین چند مصراعی که از آغاز منظومهٔ دولت آبادی نقل کردیم، بعضی مصراعها را می‌توان در موازین عروضی خواند و تقطیع کرد، در صورتی که در منظومهٔ مورد بحث ما، این کار بندرت امکان‌پذیر است. برای نمونه می‌توان دومصراع کوتاه آخر این دوبند را به‌فعلات فاعلاتن تقطیع کرد.

۵) یحیی دولت‌آبادی، اردیبهشت، مطبعهٔ مجلس، ۱۳۰۴ ص. ۱۲۸ ـ ۱۲۳

# پیوست ۲

## کهن‌ترین نمونهٔ «بحرطویل فارسی» و رابطهٔ آن با «بند» عربی

در این یادداشت چند نکته را که درباب بحرطویل عامیانهٔ فارسی بنظرم آمده است تذکر خواهم داد. قبل از هرچیز یادآوری کنم که منظور از بحرطویل، دراین بحث، صورت‌خارج شدن‌تعداد ارکان‌عروضی یك شعر است از حدودی که در سنت عروضی رعایت می‌شده است و در یك جمله: افزودن برتعداد ارکان و عدم رعایت شمارهٔ خاصی برای افاعیل عروضی. منظور از افزودن بر شمارهٔ ارکان به این معنی است که در تمام اوزان شعر فارسی شاعران معمولا تعداد افاعیل یك بحر را از هشت‌تا بیشتر نمی‌کنند مثلا در وزن فعلاتن یا فاعلاتن، و از سوی دیگر منظورم از عدم رعایت شمارهٔ ارکان این‌است

که اگر موردی در قدیم پیدا شود، که گاه وجود دارد[۱]، و شاعر از شمارهٔ هشت تعداد ارکان را افزون‌تر آورده باشد، بازهم، همهٔ مقصود ما را نشان نمی‌دهد، بلکه عدم رعایت شمارهٔ خاص در میان ارکـان، شرط دیگر این تعریف است.

قالب یا وزنی از این‌دست که یادکردیم، در یکی دو نوع از ارکان عروضی، بیشتر رواج ندارد و در دیگر ارکان اگر یافت‌شود نادر است. به‌این نمونه توجه کنید:

«صنمی لاله عذاری به‌روش بادبهاری به‌نگه‌آهوی چینی و به‌قد سرو خرامان و به‌رخ چون مه تابان و دهن غنچهٔ خندان و لبش لعل بدخشان و زنخدان چو نمکدان... که از او وام کند مهر و قمر نور و ضیا را...»

سابقهٔ اینگونه وزن، در شعر فارسی، چندان روشن نیست. آنچه مسلم است این است که در میان استادان مسلم ادبیات کهن فارسی، هیچ کس، توجهی به‌اینگونه شعر نداشته و نمونه‌هایی که دردست است، بیشتر از آثار ادبی عامهٔ مردم است و یا از شاعران متأخری که تحت تأثیر ادبیات عامیانه بوده‌اند.

در عصر مشروطیت و دورهٔ معاصر، بخصوص در زمینهٔ طنز و هزل، این قالب مورد توجه قرارگرفته است ولی پیش‌ازعصرمشروطیت،

---

۱) در **مجلهٔ سخن** (شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ سال ۲۲، شهریور و مهرماه ۱۳۵۲ ص ۱۱۱۴.) یادداشتی چاپ شده با عنوان قدیمترین بحر طویل و بهمراه آن، بحر طویلی از عصمت بخارایی (متوفی حدود ۸۴۰) از نسخهٔ موزهٔ بریتانیای دیوان او، نقل شده است و نویسندهٔ یادداشت که احتمالا استاد دانشمند آقای دکتر خانلری است یادآور شده که هرمصراعش ۹ بار فعلاتن است وچون این نظم خاص عددی در اجزای آن رعایت شده بحر طویل بمعنی مورد بحث ما نیست و در اطلاق عنوان بحر طویل برآن جای بحث است. شعر عصمت بدینگونه آغاز میشود: «می‌کشد ترك کماندار مسلمان کش جادوی تو چون کافر مست از مژه برهرجگری تیر بلا را. تا کشد زار و بهم برزده و مست وسنان خورده و مجروح و دم آزرده و افکار و جگر سوخته ما را...» الخ. نکتهٔ قابل یادآوری ختم‌شدن مصراع‌ها یا اجزای این شعر است به «بلا را» و «ما را» و برروی هم قافیه «الف» و ردیف «را» که بعدها هم عیناً در بحر طویل‌ها رعایت شده و در بند عربی هم مورد تقلید قرار گرفته است.

سابقهٔ آن چندان روشن نیست. نخستین کسی که به جستجوی سوابق این‌نوع وزن در زبان فارسی پرداخته شاعر استاد معاصر آقای مهدی اخوان ثالث است[۲]. وی در مقالهٔ دقیق و هوشیارانه‌ای که چندسال قبل درباب بحر طویل عامیانه نوشت، سوابق اینگونه‌وزن را به‌عصر صفوی رسانید و کهن‌ترین نمونهٔ آن را در شعر طرزی افشار از شاعران همان عصر جستجو کرد.

اما، شواهدی دردست هست که سوابق اینگونه وزن را به‌دوره‌ای قبل از عصر طرزی افشار می‌کشاند. در کتاب تاریخ طبرستان و رویان و مازندران تألیف سیدظهیرالدین بن سیدنصیرالدین مرعشی، نامه‌ای وجود دارد که تا این اواخر کسی متوجه رابطهٔ آن با بحر طویل نبود، و کسی آن را بطور موزون قرائت نکرده بود تا اینکه درمجلهٔ گوهر[۳] استاد دانشمند آقای دکتر باستانی پاریزی مقاله‌ای نوشت و این نامه را منشاء و نخستین نمونهٔ شعر نو فارسی دانست، البته استاد باستانی به‌این نکته توجه نکرده بود که این نامه در همان مایهٔ بحر طویل عامیانه است و قدیمترین سند مکتوب و موجود آن.

از لحاظ اهمیتی که این نامه دارد ما عین آن را با اصلاحاتی که در پاورقی بدان اشاره می‌شود، می‌آوریم تا قدیمترین نمونهٔ بحرطویل عامیانهٔ فارسی که قاعدة باید متعلق به‌حدود نیمهٔ اول قرن نهم[۴] باشد در اینجا ثبت شود؛ آنچه قابل یادآوری است اینکه سیدظهیرالدین این بحرطویل را به‌عنوان نامه‌ای که سیدعبدالعظیم‌بن‌زین‌العابدین به‌امیر-سلیمان شاه بن داود از فرمانروایان ری نوشته نقل کرده و در وصف

---

۲) مجلهٔ **ماهنامهٔ فرهنگ**، تهران، ۱۳۴۰ شمارهٔ ۱: ۸۷-۹۱

۳) **ماهنامهٔ گوهر**، سال اول، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ ص ۱۰۲۸

۴) **تاریخ طبرستان ورویان ومازندران** در نیمهٔدوم قرن نهم‌تألیف‌شده است (۸۸۱ ه.ق) و مؤلف که متولد حدود ۸۱۵ ه.ق است از نویسندهٔ این مکتوب یا بحر طویل چنان سخن می‌گوید که در جوانی و در زمان حیات پدرش او را دیده است، پس نویسندهٔ مکتوب باید در نیمهٔ اول قرن نهم در گذشته باشد و این مکتوب را احتمالا در حدود ربع اول قرن نهم یا حداکثر قبل از پایان نیمهٔ اول قرن نهم نوشته است.

نویسنده یا سرایندهٔ آن می‌گوید: «لباسش کلاپشت سیاه و شلوار پشمین سیاه بودی و پیرهن نمی‌پوشید و با شمشیرآبدار و سپربزرگ‌عالیمقدار در آن جنگل به‌سر می‌برد و چون برف و باران می‌شدی، سه چوب می‌زد و آن سپر را بربالای آن چوبها می‌نهاد و درشیب می‌نشست وعهدکرد و قسم‌یاد نمود تا زنده باشدهرگز سرخودرا به‌آستانهٔ هیچ‌کس‌ازدوست و دشمن نبرد و یك نوبت به گیلان به‌همان لباس و سلاح آمد و چندانکه پدر مرحوم این ضعیف نصیحت می‌کرد که درون خانه درآی، قبول نکرد و به بن درختی برسر شاخه‌های درخت تکیه کرد که هرگز برسر زیلو و حصیر هم نمی‌نشست... تا در ولایت آمل به‌بن درختی وفات کرد و در همان موضع دفن کردند و شاخه‌های درخت کهنه و نو بربالای آن قبر ریختند»[۵] سید ظهیرالدین درباب او گوید: «مردی بود لطیف‌طبع و اشعار عربی و پارسی خوب می‌گفت و طبریهای لطیف انشا می‌نمود»[۶]

## مکتوب[۷]

«کمینه‌ی بندگان اخلاص و خدمت عرضه میدارد که‌دائم‌کف‌میمون گهرپاش خداوندی که از روی تفاخر نعل یکرانش کواکب قرطهٔ گوش نهم گردون مینارنگ می‌سازد و بوسیدن تمنا و هوادارد بزودی دولت ادراك آن گاهش برافرازندهٔ این گنبد فیروزه بی‌آلت بحکم آخشیجان همنشین سازیده باجان و خرد مرزوق گرداناد.

که بعد از رفع ارکان مبانی هواداری و دولتخواهی انهای ضمیر انور عکاف کیوان سای درگاهی ــ کــه خاکش توتیای دیــدهٔ ارباب

---

۵) سیدظهیرالدین مرعشی، **تاریخ‌طبرستان ورویان ومازندران** به‌اعتناواهتمام برنهارد دارن در دارالسلطنهٔ پطربورغ مطبوع گردید سنهٔ ۱۲۶۶ ه.ق ۱۸۵۰ عیسویه.

۶) **همانجا** ص ۵۰۶ به‌بعد.

۷) ما این مکتوب را از روی نسخهٔ چاپ دارن نقل می‌کنیم و نسخه بدلهایی را که از لحاظ وزن دارای اهمیت‌اند به‌متن می‌آوریم، تنها مواردی که خارج از نسخه بدلها تغییری در متن دادیم درین حواشی بدان اشارت می‌رود.

البابست[۸] وکان گوهر نیك‌اختری هرچند میداند که از آغاز تا انجام بروی هرنهانی همچو خورشید جهان‌تابست نی‌نی سهو گفتم بل ازو نیز آشکاراتر.

که او برموجب فرمان‌شان یکچند در آمل ــ طواهاالله ــ ساکن خواست بودن تا هرآنگاهی که استدعا رود زود ازبن‌سی و سه دندان امتثالش را ــ که بروی واجب است ــ اقبال خود دانسته گاه از تارك و گه از چکاد[۹] و رخ قدم سازیده سوی نصرت اعلی بسان ابرآذاری[۱۰] نه بل آذر گشسپ‌آسا پریدن گیرد الااندرآن ایام گبری بی‌نمازی ملحدی ناپاك اصلی را که حسب محبان باخلاص و هواداری طول عمر و ازدیاد نعمت و جاه یزیدبن مغیره کافر نعمت کم نام نکوهیده[۱۱] نشان اسکندر بن سست‌پیمان و قدم افراسیاب از فرط کج‌بینی و گمراهی و نادانی مصر بود و ابوجبار بی‌یار و قرین و مثل و شبه و مونس و فرزند و زن صاحب کفایت از بی‌حسب‌بنابرحسب فتوی ازلباس‌جسم بداموی بدگوهر به‌تیغ او معرا شد

از آنجا بندگی سید ایدعلی‌ابقاه[۱۲]ماشاءالذی اولاه ما والی اباه قبل هذا خاطر عاطر ازو رنجیده کرد و مرکب و پالانی و مجموع اجناس و نقودش را بیغما برد و یاری و چه‌یاری را بکشت و گفت:

اگر مازندران جای منست و مردمان او رعایای منند و نوکران من دگرکس[۱۳] را چه‌یارا و مجال آنکه یك‌تن را ازیشان کم کند یا خود بدشنام و دل افگاری دژم هرآدمی‌زادی که از وی این عمل زاید اگر برکله گل دارد [و] یا برلب سخن در ملك من نی[۱۴] شستن آنش میسر

---

۸) اصل: ارباب اولوالالباب که هم وزن ناقص است و هم یکی از دوکلمه ارباب یا اولوحشو است.
۹) اصل: چکاو
۱۰) اصل: آذری
۱۱) اصل: نکوهیده
۱۲) اصل: ابقا
۱۳) اصل: دیگر کسی
۱۴) اصل: بی

گردد و نی‌گفتن[۱۵] این جز بمرضات من و کینونه‌اش از حیز امکان بکردار تغاضب نون بزر[۱۶] مغربی باشد.

بناچار از توطن در محطرأس و منشای خود افسار هیون تیزتك[۱۷] پیچاند[۱۸] [از آنجا] بدارالملك رستمدار انجامید و در وی نازل آمد از برای آنکه آنجا مهتر و سالار کشور سرو بستان مروت در دریای فتوت گوهرکان نکوکاری[۱۹] ملك‌زاده کیومرث ابن شاه غازی وقاءالله من‌کل البلایا [بود.]

[و] درباب معادات ولای زندگانی آل و اتباع سکندر برطریق ساکنان سدهٔ والای مخدومی خداوندباستحقاق واطلاقست‌کزان[۲۰] اعدای یزدان ورسول او فراسوی عذاب النار میراند و با ارباب احباب و ولا اشفاق بیحد و عنایات و نوازشهای بسیار و پژوهشهای بی‌حصر و قیاس و تربیتهای فزون از حد سبز گردون اطلس قام بالاتر همی افرازد الحق شرط انصاف و حفاظ حق‌شناسی و مروت خود همین شاید که تا چندان بزیر سایهٔ پرمایهٔ شاخ و نهال بخت سرسبزش‌که جاوید [ی]ش از آسیب باد سرد و تند و برف دیماهی بجز دوری نصیب و بهرهٔ دیگر مبادا از گزند بدسگال ایمن برآساید

که چون فرمان حواشی خداوندی عدو گوری ولی شادی رسد بر امتثالش [خود] برآنموجب که در نامه محرر شد کمر بندد وگر[۲۱] گویند که چون حالش بدینمنوال بود او را بسوی قبلهٔ آمال و اهل مکتب تمیز و هوش و بیداری دل اعنی‌فلك رفعت جناب میرمیران و خدیو کشور[۲۲] مردی و داد و دانش و رادی عنان عزم تابیدن نماز پنج وقت‌آسا

---

۱۵) اصل: ولی‌گرفتن
۱۶) اصل: بر
۱۷) اصل: قیر
۱۸) اصل: پیچانید
۱۹) اصل: نیکوکاری
۲۰) اصل: که از آن
۲۱) اصل: و اگر
۲۲) اصل: کشورستان

فریضه بود و دیگر جایها از مستحبات در حقیقت رفض فرض و اختیار مستحب آیین اهل دانش و دین نیست بل درکیش ایشان این عمل‌مفروض رفض آمد.

جواب این سخن آسان دهم آری ولی ادراك آن دولت[۲۳] بلازاد و الاغ زین و بار و خرج راه و خیمه و خاصه کسی را هیچ موسم[۲۴]، سیما هنگام سرما، روی از راه پلور و کوه موشا جز بدشواری میسر نیست بل‌امطلقا...

ولی از خدمت خدام ایوان[۲۵] منیف و قطب گردون پرتو مهر سرافرازی و شاهی چشم میدارد که از روی کرم باغ گل‌تر وفاداری سهی سروی کم‌آزاری ملك‌زاده کیومرث معین را بفرمایند که تا از بهر خاکی رهی چندانکه در املاك رستمدارش استادن روا دارند از ماکول و ملبوس آنچه محتاج بود حاصل کند.

قصه پایانی شد و زیر سپهر نیل سیما هرچه باشد جمله پایانی شود یکروز الاعمر و جاه [ومال] مخدومم سلیمانشاه بن داود فلیعم‌الذی یلقیه کالخفاش مایوحی[۲۶]»

آنچه غرض اصلی از این یادداشت بود، یادآوری نکتهٔ دیگری بود و آن اینکه. نگارنده، تا کتاب خانم نازك‌الملائکه را، که زیر عنوان «قضایا الشعرالمعاصر»، نوشته است و در ۱۹۶۲ چاپ شده[۲۷]، نخوانده

---

۲۳) اصل: دولتست

۲۴) اصل: کسی را که هیچ و

۲۵) اصل: کلمهٔ «مختلف» را اضافه دارد و احتمالا تصحیف کلمه‌ای است بروزن مفاعیلن

۲۶) در چندین مورد کلمات افتادگی و تصحیف داشت که مجال اصلاح نیافتیم. تا پیدا شدن نسخهٔ صحیح‌تری به‌همین مقدار از اصلاحات بسنده کردیم و قصد ما تصحیح متن نبود بل نقل یك مکتوب منظوم به‌بحر طویل بود بر وزن مفاعیلن. در مواردی که فقرات این مکتوب از هم جدا شده‌اند، ممکن است خوانندگان عقاید دیگری داشته باشند. ما هیچ اصراری برای اثبات روش خود در جدا کردن فقرات این نامه نداریم.

۲۷) نازك‌الملائکة، قضایا الشعرالمعاصر، منشورات مکتبةالنهضة الطبعة الثالثه ۱۹۶۷

بودم نمی‌دانستم که در عربی هم بحر طویل بمعنی مورد بحث ما، وجود دارد اما در زبان عربی اینگونه بحرطویل را «بند» می‌نامند واصطلاح بحرطویل، برهمان وزن معروف فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن فقط اطلاق می‌شود.

آنچه مسلم است این است که در زبان عربی نیز، «بند» یا «بحر طویل عامیانه» یك تجربهٔ عروضی است که بیشتر عامهٔ اهل ذوق آن را مد نظر داشته‌اند و بزرگان و ادیبان ممتازکمتر بدان توجه‌کرده‌اند. آنچه درین یادداشت قصد اشاره بدان را دارم یادآوری چند نکته درباب «بحرطویل فارسی» یا «بند» در ادبیات فارسی و عربی است و نشان‌دادن اینکه کوشش برای خروج از محدودهٔ کمیت افاعیل عروضی کاری است که ایرانیان در آن پیشقدم بوده‌اند واز طریق شعرای ایرانی به زبان عرب هم راه پیدا کرده است.

خانم نازك الملائکه در کتاب «قضایاالشعرالمعاصر» متوجه این نکته شده است که شعر آزاد با بحر طویل (= بند) ارتباطی دارد و می‌گوید: «بند، بی‌گمان نزدیکترین صورتهای شعر عربی است به شعر آزاد. زیرا شعری است که اساس آن بحر هزج است: مفاعیلن مفاعیلن... و مقید به‌اسلوب دوپاره (= دومصراعی) که شاعران عرب از دیرباز مقید به‌آن بوده‌اند، نیست و از آن خارج می‌شود، بصورت هزجی در می‌آید که طول پاره‌های آن متفاوت است»[۲۸] خانم نازك الملائکه سپس به تحلیل یك «بند» از ابن‌الخلفه می‌پردازد و آن رابصورت مصراعهای مستقل زیر هم قرار می‌دهد ومی‌کوشد که آن را به‌شیوهٔ عروضی تقطیع کند. نگارندهٔ این سطور در اینجا قصد انتقاد از شیوهٔ تقطیع او را ندارد اگر چه معتقد است که وی در تقطیع آن اشتباهاتی دارد ولی می‌خواهد به‌این نکته اشاره کند که خانم نازك‌الملائکه هم مثل استاد شهریار[۲۹] متوجه شده است‌که شعر آزاد از جهاتی به «بند» (بحر طویل) شباهت دارد.

خانم نازك‌الملائکه متأسفانه از لحاظ تاریخی بحثی درباب چند

۲۸) همان کتاب، ص ۱۶۹

۲۹) شهریار، استاد محمدحسین، مقدمهٔ سیاه‌مشق، ه.ا. سایه چاپ اول

و چون «بند» (= بحر طویل) در زبان عربی نمی‌کند ولی خوشبختانه کتابی، سالها قبل از کتاب ایشان در عراق چاپ شده است که ازلحاظ تاریخ «بند» در زبان عربی دارای کمال اهمیت است[۳۰] این کتاب که آقای عبدالکریم الدجیلی، از ادبای عراق، آن را نوشته و چاپ کرده است، برگزیده‌ای از نمونه‌های موجود «بند» در زبان عربی است به ترتیب تاریخی از قرن یازدهم هجری تا قرن چهاردهم. قدیمترین نمونه‌ای که آقای دجیلی برای بند در زبان عرب یافته است از معتوق موسوی (۱۰۸۷ـ۱۰۲۵ه.ق) است که چنین آغاز می‌شود:

«ایهاالراقدفی‌الظلمة نبه‌طرف‌الفکرة من‌رقدةذی‌الغفلة وانظر اثر القدرة واجل غسق الحیرة فی فجرسنا الخبرة و ارن فلک‌الاطلس والعرش و مافیه من‌النقش...» الخ که مؤلف آن را از باب مفاعیلن‌گرفته و معتقد است‌که باید برای استقامت وزن بجای «ایهاالراقد»گفته باشد: «ایاراقد» حال آنکه چنین نیست واین از وزن فعلاتن است و ما بعداً درین‌باب توضیح خواهیم داد. آقای دجیلی به همین دلیل که غالب‌بندهایی راکه دروزن فعلاتن بوده است خواسته‌اند برمفاعیلن تطبیق‌کنند مجبور به‌پذیرفتن اصلی شده‌اند که «در اول هر بند یك وتد یا یك سبب همیشه به‌عنوان قاعده اضافه می‌شود.»[۳۱] و خانم نازك‌الملائکه هم در تقطیع شعر ابن‌الخلفه همین اشتباه را کرده است و شعری را که بر وزن فعلاتن است، ترکیبی از فاعلاتن و فعلاتن گرفته است.

آقای دجیلی در مقدمه‌ای که براین سفینه یا منتخبات «بند» نوشته است بحثی می‌کند درباب کلمهٔ بند از لحاظ تاریخی که در قوامیس قدیمی عرب در باب آن گفته‌اند: «البند: العلم‌الکبیر، معروف فارسی معرب.» (ابن منظور، لسان‌العرب) و از دیگر کتب لغت هم نمونه‌هایی آورده است که چون به‌بحث ما مربوط نمی‌شود از اشاره به‌آنها صرف نظر می‌کنیم. آنچه مسلم است ودرست است این است که ایشان در یافته‌اند که «بند» کلمه‌ای است فارسی که معرب شده ودر عربی به صورت «البنود» هم جمع بسته می‌شود. ایشان درباب سابقهٔ تاریخی

۳۰) الدجیلی، عبدالکریم، البند فی‌الادب‌العربی، ۱۳۷۸/۱۹۵۹
۳۱) همان کتاب، ص ۳ حاشیه ومقدمهٔ مؤلف.

«بند» در زبان عربی مطالبی نوشته‌اند که برروی هم خلاصهٔ آن چنین است: «استاد محمد هاشمی در مجلهٔ «الیقین» نوشته است که از شاعر بزرگ استاد جمیل صدقی الزهاوی۳۲ درباب بند پرسیدم. وی ترجیح می‌داد که این کلمه فارسی است و می‌گفت که: «بند» حلقه‌ای است میان نظم و نثر ومورد استفادهٔ شعرای فارسی و ترکی واز اینجادانسته می‌شود که شعرای عراقی آن را از ایرانیان اقتباس کرده‌اند. نویسنده گوید، ولی من به زهاوی گفتم که ابن درید۳۳ نمونه‌ای از بند دارد و آن را به‌او یادآوری کردم ولی زهاوی گفت در انتساب این بند به‌ابن درید شك است زیرا چنان ادیب برجسته‌ای بعید است کـه بااین زبـان ضعیف و آشفته و سست سخن بگوید. هاشمی می‌گوید: من متن‌آنچه را که به خطی شبیه خطوط قرن دهم هجری است ودر دارا لکتب المصریه محفوظ است برزهاوی قرائت کردم و گفتم: ای بسا که در عبارات آن تصحیف و تحریفهایی روی داده باشد. وی با تعجب گفت: ممکن است چنین باشد که تو می‌گویی... بعد نویسنده (یعنی هاشمی)می‌گوید: پس از جستجوهای بسیار دریافتم که «بند» کار ادیبان عراقی است و ابن درید هم بصری بوده است و بند جز درعراق در دیگر سرزمینهای عربی شناخته نیست. واینك آن «بند» منسوب به‌این درید:

«رب‌اخ کنت به مغتبطاً اشدکفی بعری صحبته، تمسکا منی بالود ولا احسبه یغیرالعهد ولایحول‌عنه ابداً ما حل روحی‌جسدی فانقلب‌العهد به.... الخ»۳۴.

---

۳۲) زهاوی، جمیل صدقی (۱۸۶۳ ـ ۱۹۳۶ / ۱۲۷۹ ـ ۱۳۵۴) ازشاعران طراز اول عراق و از نژاد کرد، خاندان او از مردم «زهاو» ایران بودند و او در بغداد متولد شد در جوانی به‌هردو زبان فارسی و عربی شعر می‌گفت.

۳۳) ابن درید، محمدبن‌الحسن (۲۲۳ ـ ۳۲۱ هـ.ق) ادیب برجستهٔ عرب زبان که او را شاعرترین ادیبان وادیب‌ترین شاعران خوانده‌اند. مقصورهٔ او در زبان عرب بسیار معروف است.

۳۴) این بند در مجموعه‌ای به‌شمارهٔ ۱۶۶ در دارالکتب در آخر کتاب الشماء اصمعی آمده است و منسوب است به‌ابن‌درید ازدی که خود ابن‌درید آن را در ۳۲۱ هـ.ق برابومسلم محمدبن احمد کاتب (که نقل کننده و راوی این بند است.) قرائت کرده است.

دجیلی گوید: این عبارت چیزهایی است جدا جدا ودر موضوع بحث ما (= بند) داخل نمی‌شود و آن را بند نامیدن روا نیست و گوید: این فقرهٔ منسوب به‌ابن درید، در کتاب «اعجاز القرآن» با قلائی (کذاو صحیح: با قلانی[۳۵]) آمده است آنجا که نویسنده می‌خواهد شعربودن را از قرآن نفی کند و گوید: «اگر گویند: در قرآن کلامی هست که موزون است مثل وزن شعر اگر چه غیر مقفی است، بلکه مزاوج است و با ضروب متساوی واین آخرین اقسام کلام عرب است» گوئیم: «کلام موزون باید اجزای آن در طول و قصر و ساکنها و متحرک‌ها، مساوی باشند واگر ازین خارج شود موزون نخواهد بود، مثل این سخن‌گوینده:

| | |
|---|---|
| رب اخ کنت به مغتبطاً | اشد کفی بعری صحبته |
| تمسکا منی بالود ولا | احسبه یزهدفی ذی‌امل |
| تمسکا منی بالود ولا | احسبه یغیر العهد ولا |
| یحول عنه ابداً | فخاب فیه املی |

ابوبکر (یعنی باقلانی) گوید: و مادانیم که قرآن ازین قبیل نیست، بلکه این نوع کلام ناستوده است ودر شمار کلام فصیح بحساب نمی‌آید و چه‌بسا که نزد ایشان (= اهل ادب) زشت باشد. بلکه اکثر آن چنین است[۳۶] دجیلی گوید: در کتاب الجدول الصافی فی‌علم‌العروض و القوافی، تألیف القس جرجس (منسا) چاپ بیروت قسمت نخستین این عبارت آمده به عنوان شعر و به باقلانی آن را نسبت داده است. ولی دجیلی گوید: این از مقولهٔ شعر نیست زیرا قافیه ندارد... و گذشته ازینها، اصلا از باقلانی نیست، باقلانی آن را به‌دیگری نسبت می‌دهد و آن را نمی‌پسندد واز آن انتقاد می‌کند.

در وفیات الاعیان ابن‌خلکان[۳۷] در شرح حال ابوالعز مظفربن ابراهیم شاعر عیلانی ضریر (۶۲۳ـ۵۴۴) داستانی آمده است که از

---

۳۵) باقلانی، محمدبن طیب (۳۳۸ ـ ۴۰۳ هـ.ق.) از علمای کلام در مذهب اشعری. در بصره متولد شد و در بغداد زیست بجز اعجازالقرآن چندین کتاب دیگر از وی باقی است.

۳۶) ابوبکر باقلانی، **اعجازالقرآن**، المطبعةالسلفیة ص ۹ ـ ۵۸ بنقل دجیلی ص ن

۳۷) ابن خلکان، **وفیات‌الاعیان**، ج ۱۴۳/۲ بولاق.

لحاظ تاریخ بند یا بحرطویل دارای اهمیت است. ابن خلکان می‌گوید: «یکی از یاران او مرا خبر داد کـه شخصی بـه‌او گفت: در بعضی از تألیفات ابوالعلاء معری عبارتی دیدم که متن آن چنین است:

«اصلحك‌الله و ابقاك لقد كان من‌الواجب ان تأتينا اليوم الـى منزلنا الخالي لكي نحدث عهداً بك يا خيرالاخلاء فمامثلك من غير عهداو غفل.» واز صاحب ترجمه پرسید که این از چه بحری است؟ و آیا این یك بیت است یا بیشتر؟ واگر بیشتر از یك بیت است آیا ابیات آن بر یك روی قرار دارد یا روی آن مختلف است؟» وی گفت: باید بیندیشم. سپس جواب نیکویی به‌او داد. وقتی آن خبر دهنده بامن سخن می‌گفت، گفتم: صبرکن تامن هم در آن‌دقت‌کنم وتوآنچه راکه او( = مظفراعمی) گفته است مگو. بعد من فکرکردم ودیدم از بحر زجر (که اوصحیح‌رجز) مجزوّ است و چهار بیت است و روی آن لازم است و برروشی است که عروضیان آن را اجازه می‌دهند و هرکس به‌این فن معرفتی نداشته باشد منکر آن می‌شود، چرا که در آن موصول‌ها قطع شده‌اند و باید به‌همان صورت نقل شود تا آشکار گردد:

اصلحك‌الله و ابقاك لقد كان من الـ ـ
واجب ان تأتينا اليوم الى منزلنا الـ ـ
خالي لكي تحدث عهداً بك يا خيرالأخلـ ـ
لاء فما مثلك من غير عهداً او غفل

واین چیزی است که اهل این فن برای درمانده‌کـردن اشخاص نقـل می‌کنند... وقتی من آن را استخراج کردم و براو عرضه داشتم گفت: مظفر اعمی هم همین گونه گفت.» (پایان سخن ابن خلکان بنقل دجیلی) دجیلی گوید من در آثار ابوالعلاء چنین چیزی نیافتم و گویا از آثار از میان رفتهٔ اوست.

دجیلی معتقد است که این نمونه‌ها با «بند» نسبتی نـدارد و بنـد چیزی است جدید که در قرن یازدهم در ادبیات عرب نمونه‌اش پیدا شده است ودرباب خصایص آن گوید: «بند، همچنان که پیش از این به آن اشارت کردیم باید بروزن هزج باشد واجزاء این بحر چهار مفاعیلن است و بیشتر بندهائی که من برآن‌ها دست یافتم دراین بحراند و جز

اندکی، همه از این قاعده پیروی می‌کنند و برحسب جستجویی که کردم متوجه شدم‌که ناظم دراول هربند (اکثر) «سبب» یا «وتد»ی اضافه می‌آورد من دلیل آن را درنیافتم. آیا این از مستزمات (ظ: مستلزمات) نغمه وایقاع است؟ آنچه من می‌دانم این است که سرایندگان بندها براین روش رفته‌اند ودر اول هربند، و تد یا سببی اضافی آورده‌اند و متأخران بیشتر به‌آوردن این زیاده مقیدند.»[۳۸] حق این است که آقای دجیلی وهمچنین خانم نازك الملائکه در قرائت و تقطیع این بندها اشتباه می‌کنند. تمام این بندها که ایشان معتقدند سبب یا وتدی اضافی در آغاز دارد، در وزن مفاعیلن نیست بلکه از وزن فعلاتن است واگر فعلاتن بگیریم تا آخر بطور طبیعی تقطیع درست و دقیق انجام می‌شود و نیازی به‌زاید دانستن سبب یا وتدی در آغاز نیست. برای نمونه بندی را که ایشان در مقدمه به عنوان نمونه آورده‌اند، در اینجا تقطیع می‌کنیم (اولین رکن را فاعلاتن تقطیع می‌کنیم واین در اوزان عروضی هم دیده می‌شود)

۱) ایها اللا/ ئم‌فی‌الحب / ب دع اللو / م عن‌الصب...
فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن....

آقای دجیلی‌گوید: «باید می‌گفت: «ایا لائم فی‌الحب...» تا وزن درست شود برابر مفاعیلن» حال آنکه بروزن فعلاتن است.

درباب ساختمان «بند» مؤلف می‌گوید: بعضی از قدما و متأخرین بندسرایان در انتهای هربند «را» را رعایت می‌کنند و گاه هست که‌یك «بند» به دو یا سه بخش تقسیم می‌شود ودر انتهای هربخش «را» می‌آید و جز این «را» قافیهٔ دیگری رعایت نمی‌شود. مثلا پایان هربخش از بند معتوق موسوی عبارت است از: ۱) سراً وجهاراً ۲) مساء ونهاراً ۳) بهماء و نضاراً ۴) اعتذاراً ۵) مراراً. و وجه و حکمت این «را» معلوم نیست.

بعداً خواهیم دید که «بند» عربی تقلیدی است از بحر طویل عامیانهٔ فارسی، ولی برای اینکه این پرسش آقای دجیلی بی‌پاسخ نماند

۳۸) نازك‌الملائکه هم این نظریهٔ آقای دجیلی را درباب افزودن «سبب» یا «وتد» اضافی به‌آغاز بند رجوع شود به **قضایا الشعر المعاصر**، ص ۱۷۲

همین جا یادآوری می‌کنم‌که این «را»ها در مقاطع بندها، تقلید «را»های موجود در بحر طویل‌های فارسی است که اکثریت آنها با «را» بعنوان ردیف و قافیهٔ الف ختم می‌شود چنانکه در بحر طویلهای موجود در کتاب رموز حمزه (اثری احتمالا از عصر صفوی) و بحر طویل طرزی افشار (از همان روزگار) و بحر طویل‌های صامت بروجردی، می‌توان مشاهده کرد. و چنانکه در بحر طویل طرزی، قافیه و ردیف (یا پایان مقاطع) عبارت است از: شهدا را، ما را... وچنانکه پیش ازین در حاشیهٔ شمارهٔ یك دیدیم بحرطویل گونهٔ عصمت بخارایی هم همین نوع قافیه و ردیف دارد.

آقای دجیلی می‌گوید: استاد رافعی‌درتاریخ آداب‌العرب (۳: ۴۳۷) مأخذ «بند» را از مستزاد می‌داند با این تفاوت که کسی که آن را از مستزاد گرفته است بند را مطلق و آزاد گذاشته حال آنکه در مستزاد مقید است[۳۹]. همین مؤلف (یعنی آقای دجیلی) می‌گوید: در بندهای معتوق موسوی خروج از هزج در بسیاری موارد دیده می‌شود و محقق در بندها خروج از وزن را امری جایز و رایج می‌یابد[۴۰] در نظر مؤلف غرض از بند در آغاز امور مذهبی بوده است و اذکار و مجالس ماتم زیرا قدیمترین بندهائی که یافته شده است در این زمینه‌ها بوده است. چیز دیگری که در باب بند اهمیت دارد این است که سرایندگان آنها غالباً از شعرای معروف و برجسته نیستند. بر روی هم آقای دجیلی عقیده دارد، که نمی‌توان در باب سابقهٔ آن به نتیجهٔ روشنی رسید و بر روی هم سه نوع عقیده وجود دارد:

۱) بعضی معتقدند که از ادب فارسی است و تنها دلیل ایشان

---

۳۹) نکتهٔ قابل یادآوری اینکه بسیاری از اطلاعات آقای دجیلی برگرفته شده از کتاب تاریخ آداب العرب رافعی است. رافعی سالها قبل از وی به‌نکات مهمی در باب بند توجه کرده است مراجعه شود به: مصطفی صادق رافعی **تاریخ آداب‌العرب**، اخرجه محمد سعیدالعریان، الطبعةالثانیة، القاهره، ۱۹۵۴ / ۱۳۷۳ ج ۳ / ۴۳۷

۴۰) مؤلف موارد خروج از هزج را تصریح نکرده است ولی می‌توان حدس زد که اگر بر فعلاتن تقطیع شود این اشکال هم رفع خواهد شد.

اینکه «بند» کلمه‌ای است فارسی و اینکه در شعر فارسی «ترجیع بند» و «ترکیب بند» وجود دارد که نزدیك به موشح است و با آنچه ما در باب آن گفتگو داریم (یعنی بند یا بحر طویل عامیانه) جداست.

۲) بعضی هم می‌گویند بند قبل از قرن چهارم وجود داشته و همان نمونهٔ منسوب به ابن‌درید را ــ که چیزی است سست و پراکنده ــ عرضه می‌دارند.

۳) بعضی هم آن را از اینها کهنه‌تر دانسته می‌گویند نمونه‌اش در قرآن کریم هست: «و قرآناً فرقناه لتقرأه علی‌الناس علی مکث و نزلناه تنزیلا»[۴۱] که از بحر هزج بحساب می‌آید.

قدیمترین نمونه‌ای‌که از بند، بمعنی دقیق‌کلمه، یعنی همان چیزی که ما آن را در فارسی بحر طویل می‌خوانیم، در زبان عرب دیده شده است همان است که در آثار معتوق موسوی (۱۰۸۷ ــ ۱۰۲۵) دیده می‌شود و پس‌از او در آثار سیدعبدالرؤف الجد حفصی (۱۰۶۶ـ۱۱۱۳) و در قرن دوازدهم سیدعلی بالیل حسینی که تاریخ دقیق تولد و وفات او معلوم نیست اما چون درکشکول شیخ یوسف بحرانی ص۲۳۹ آمده ومؤلف در ۱۱۰۷ـ۱۱۸۶ می‌زیسته باید او را از شعرای قرن دوازدهم دانست. و بعد از بالیل حسینی سیدمحمد زینی (۱۱۴۸ـ۱۲۱۶) از شعرای قرن دوازدهم بندهایی سروده است در قرن سیزدهم محمدبن الخلفه (متوفی ۱۲۴۷) از معروف‌ترین سرایندگان بند در زبان عربی است و همهٔ این شاعران از اهل عراق‌اند و از هر لحاظ، مذهبی و جغرافیائی، در تماس با شاعران ایرانی و بسیار طبیعی‌است اگر بگوئیم فرم بند را از ادبیات فارسی گرفته‌اند.

آقای دجیلی می‌گوید: «بنظر من معتوق، یا دیگری بند را از ادب فارسی اقتباس کرده‌اند زیرا در کتاب المعجم شمس قیس رازی ازبند به‌عنوان «موقوف المعانی» یاد شده است.» که البته باید یادآوری کنیم که آنچه صاحب المعجم موقوف المعانی[۴۲] خوانده است هیچ ارتباط

---

۴۱) **قرآن کریم**: اسراء، ۱۰۶

۴۲) شمس قیس رازی، **المعجم**، چاپ استاد مدرس رضوی، ص ۳ ــ ۲۹۱ انتشارات دانشگاه تهران

عروضی‌یی با بند ندارد۴۳ اما این‌قسمت از سخن ایشان‌که بند را متخذ از زبان فارسی می‌دانند درست است اولا به‌دلیل نام آن، و دیگر به‌دلیل نمونه‌های کهنه‌تری که از بند در زبان فارسی قبل از زبان عربی دیده شده است و نمونه‌اش همان بحرطویل منقول در تاریـخ طبرستان و رویان و مازندران سیدظهیرالدین مرعشی است که تا این لحظه کهنه‌تر از آن نمونه‌ای به‌نظر نرسیده است و آنچه بعضی از خاورشناسان به امیرخسرو دهلوی (۶۵۱ـ۷۲۵ هـ. ق) بحر طویلی نسبت داده‌اند محل اعتباری نیست۴۴.

در خاتمه، دو نکته را باید یادآوری کنم: نخست آنکه آقای دجیلی اعتراف دارد که «بند» در هیچ جای دیگر زبان عربی، جز در عراق دیده نشده است و در عراق هم بیشتر در جنوب و غالباً شعرایی که در نجف تحصیل یا اقامت داشته‌اند و اینها همه قراین تأثیرپذیری آنان از شاعران ایرانی است که به لحاظ جغرافیائی و مذهبی با شعرای ایرانی ارتباط دارند.

نکتهٔ دیگر اینکه تفننی در زمینهٔ بحرطویل، توسط یکی از شعرای هند در قرن دوازدهم شده است که به‌یادآوری آن می‌ارزد و آن این است که شاعری با تخلص سوید۴۵، غزل آغاز دیوان حافظ را بمطلع: «الا یا ایهاالساقی ادر کأساً و ناولها» به‌صورت بحر طویلی درآورده و در فاصلهٔ پارهٔ نخستین و پارهٔ دوم هرمصراع، آن قدر کلمات بـر وزن مفاعیلن افزوده است که هرمصرع حافظ یك بند چندین سطری این

۴۳) آقای دجیلی از یکی از دوستان خود بنام استاد علی لقمانی ـ که در زبان فارسی ادیب است ـ نقل می‌کند که قالبی شبیه به‌بند در **مکتوبات** جلال‌الدین رومی دیده است. در نسخه‌های چاپ شدهٔ **مکتوبات** که بنظر نگارندهٔ این سطور رسیده است چنین چیزی وجود ندارد.

44) L. P. Elwel Sutton, *The Persian Metres* Cambridge University Press 1976 P. 192

۴۵) مجلهٔ وحید شمارهٔ ۱۱ سال ۱۳۵۳ مقالهٔ «تضمین غزل حافظ در بحر طویل» یادداشت آقای محمدحسین تسبیحی. قابل یادآوری است که این بحـر طویل گونه، از محمد جمال سوید است که احتمالا از شعرای قرن دوازده است و در جنگ محمد افضل از شعرای قرن دوازده ثبت شده‌است.

بحر طویل شده است. برای نمونه به این دو فقره که همان بیت نخستین را تشکیل می‌دهد توجه کنید:

«الایا ایهاالساقی»، به عارض ماه آفاقی، نظر بر تیره‌روزان کن، چراغ ما فرزوان کن، بدست چون ید بیضا سرمینای می بگشا، دماغ آشفته مخمورم، بده صهبای پرزورم، یك امشب می پرستم کن، سیه مست الستم کن... ترا گویم که پی‌درپی، برای این دل شیدا، پی این جان غم‌فرسا «ادرکأساً و ناولها»

«که عشق آسان نمود اول» که خواهد کرد مشکل حل، زنیرنگ جنون غافل، به‌زلف یار بستم دل، چو همت را رسا کردم، به‌راه از فرق پا کردم دویدم بی‌سروسامان... خوشا کز زلفت‌ای‌دلبر، گره‌هاواکنم یك‌سر، بگفت از شانه ای شیدا، کنم مشکل گشاییها «ولـی افتـاد مشکلها»

# پیوست ۳

## کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی ـ یکی از خسروانیهای باربد

هیچ دانسته نیست که شعر ایرانی و فارسی از کجا آغاز می‌شود. شاید تاریخ پیدائی شعر در زبان هر ملتی دیگر نیزچنین‌باشد. زندگی بشر دور از شعر قابل تصور نیست، چرا که اندیشه‌های انسان دربارهٔ خودش و طبیعت که شکل شعرهای ساده و ابتدائی دارد؛ از ابعاد روح به‌شمار می‌رود و نمی‌توانیم زندگی او را ازین بعد روحی مجرد سازیم.

بی‌هیچ گمان کوششهائی که در راه پیداکردن نخستین شعر هر زبان صورت گیرد بسامان نخواهد رسید، زیرا سرگذشت شعر بدورانی می‌کشد که از حدود تاریخ و گزارش‌های تاریخ بدور است و از لحظه‌ای آغاز می‌شود که کاروان زندگی در جادهٔ زمان بـراهپویـی پرداخته و شعر نوای جرس پیشرو این قافله است. ازینروی بشر را

دسترسی به‌نخستین نمونه‌ی شعر و اولین سراینده‌ی آن ممکن نیست. ودر این راه نمی‌توان معرفتی راستین بحاصل کرد. افسانه‌هایی چون داستان «آدم» که شعری در مرثیهٔ پسرش (که به‌دست برادر کشته شده بود) سرود و آن شعر را مورخین اسلامی و تذکره‌نویسان ایرانی نیز در کتابهای خود یاد کرده‌اند[۱]، چون بسیاری دیگر از افسانه‌ها، خود نیز رنگ شعر دارد زیرا برنهاد یك تخیل شاعرانه بنیادگذاری شده است.

آنچه می‌توان گفت و باید گفت اینستکه شعر ایرانی براساس سندهای موجود بروزگار زردشت می‌کشد و از گاتاها کـه سرودهای مذهبی ایران باستان است ــ و در انتساب آنها به زردشت هیچ تردیدی نیست ــ آغاز می‌شود[۲] و پس از آن دیگر قسمتهای اوستاست ومنظومه‌ـ های دیگری که بزبان پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی پیدا شده است[۳] مانند «درخت آسوریك» و «ایاد گارزریران» و «جاماسب نامك»[۴] کـه اکنون بر آن نیستیم تا درباره‌ی آنها گفتگو کنیم. در اینجا سخن ما درباره‌ی نخستین شعری خواهد بود که از زبان دری تاکنون برجای مانده است ودر این مجال اندك، از حدود همین گفتار خارج نخواهیم شد.

می‌دانیم که در این باره نیز از دیرباز سخنها بسیار رفته است و هنوز هم بروشنی دانسته نیست که شعر دری از کجا و کی پیدا شده است داستانهائی که تذکره‌نویسان درباره‌ی نخستین شعر و شاعر زبان دری آورده‌اند هیچکدام نمی‌تواند سندی قاطع و استوار داشته باشد. مورخان و تذکره‌نویسان، بی‌آنکه توجهی به‌حقیقت ماجرا داشته باشند،

---

۱) منجمله **لباب‌الالباب**، محمد عوفی، بکوشش آقای سعید نفیسی تهران اسفند ۱۳۳۵ صفحهٔ ۱۸.

۲) مقدمه **گاتاها** بخش نخست گزارش استاد ابراهیم پورداود بمبئی ۱۹۵۲.

۳) **گنج‌سخن**، آقای دکتر صفا ج اول صفحهٔ پانزده مقدمه.

۴) درباره‌ی منظوم بودن این آثار هنوز تردید هست. رك: **وزن شعر** آقای دکتر خانلری ص ۳۷.

میگویند که شعر دری پس از حمله‌ی تازیان بوجود آمده است و پیش از آن سابقه‌ای نداشته است و آنچه یاد کرده‌اند بیشتر نمونه‌هایی است از اشعاری که دراسلام سروده شده است مانند شعر «ابوحفص سغدی» و «ابوالعباس مروزی» و یا شعر منسوب به «یزیدبن مفرغ» تازی و پیداست که اگر بخواهیم شعر دری را بـه‌بعـد از اسلام منحصر کنیم باید یکی از همین نمونه‌ها را بپذیریم. شادروان علامه‌ی قزوینی در این باب بحثی ممتع در بیست مقاله دارد که نظرش از حدود همیـن شعرها بیرون نیست[۵] و آخرین تحقیقی که در باره‌ی شعر دری پس‌از اسلام شده همان است که آقای دکتر عبدالحسین زرین‌کوب نوشته‌اند و سرود مردم بخارا را در باره‌ی عشقبازیهای «سعیدبن عثمان» سردار تازی و خاتون بخارا (که مؤلف تاریخ بخارا از آن یاد کرده و سرودش را نیاورده) ایشان در کتابی بنام: «اسماءالمغتالین من‌الاشراف فی‌ـ الجاهلیة والاسلام» تألیف ابوجعفر محمدبن حبیب بغدادی متوفی بسال ۲۴۵ هجری، که چند سال قبل در قاهره چاپ شده، یافته‌اند و اندکی از آن سرود را که در آن کتاب آمده نقل کرده‌اند و آن اینست[۶]:

کور خمیر آمد
خاتون دروغ کنده(؟)

و بی‌هیچ تردید این نمونه‌ی کهنه‌ترین سرود فارسی دری مربوط به‌بعد از اسلام است تا آنجا که بما رسیده است و تا آنجا که منابع موجود تاریخی گواهی میدهند، از شعر یزیدبن مفرغ نیز کهنه‌تر است زیرا داستانش چند سال پیشتر ازماجرای یزیدبن مفرغ‌روی داده است.

اما نمی‌توانیم شعر دری را پدیده‌ای کـه پس‌از اسلام بوجـود آمده باشد، بدانیم زیرا این زبان کهنه‌تر از این است و اگر درگذشته بعضی می‌پنداشتند که زبان دری دنباله‌ی پهلوی ساسانی است‌وتصور می‌کردند که از آمیزش زبان پهلوی و تازی بوجود آمده است[۷] امروز

۵) بیست‌مقاله‌ی قزوینی ج اول ص ۳۴ به‌بعد از چاپ ابن‌سینا ۱۳۳۲.
۶) مجله یغما سال ۱۱ شماره ۷ ص ۲۸۹ مقالهٔ سرود اهل بخارا (کهنه‌ـ ترین نمونه‌ی شعر فارسی).
۷) تاریخ ادبیات، آقای دکتر شفق، چاپ سوم ۱۳۱۶ ص ۲۴.

ثابت شده و قرائن استوار تاریخی و زبانشناسی بر این موضوع تصریح دارند که زبان دری زبان تازه‌ای نیست بلکه پیشینه‌ای کهن دارد که در عرض زبان پهلوی است و لهجه‌ای مشترك بوده‌که درمشرق ایران و دربار شاهان بدان سخن می‌گفته‌اند و در این‌باره از قدیمترین روزگار مورخین اسلامی مانند ابن مقفع ـ بنقل ابن‌الندیم ـ و حمزه‌ی اصفهانی در «التنبیه‌علی حدوث‌التصحیف» و یاقوت حموی در «معجم‌البلدان» اشاراتی داشته‌اند[۸] و زبانی رایج و لهجه‌ای عمومی و ادبی بوده است که در دوره‌ی ساسانی و اوائل اسلام، در ایران شیوع داشته است[۹] و گذشته از شواهد تاریخی، از نظر اصول زبانشناسی و غور رسی در تاریخ شعر فارسی بعداز حمله‌ی عرب، این موضوع بخوبی روشن میشود و وجود آثار فصیح و استواری از شاعران و نویسندگانی چون رودکی و بلعمی نشان می‌دهد که زبان دری زبانی رایج و پخته و کامل بوده است تا توانسته در فاصله‌ی کمتر از دو قرن آن چنان تکامل پیدا کند[۱۰] و نیز عباراتی که از شاهنشاهان ساسانی بزبان دری در کتب عربی، مانند «المحاسن والاضداد» جاحظ[۱۱] ذکر کرده‌اند خود گواه این بحث است.

بااین دلایل استوار نمی‌توانیم شعر موجود در این زبان را به حدودی مربوط به‌پس از حمله‌ی عرب منحصر کنیم، زیرا وقتی زبان رایج بود بی‌هیچ گمان شعر هم در آن خواهد بود واگر نمونه‌ی آن به ما نرسیده باشد دلیل آن نخواهد بود که شعر نداشته است.

ما در کتب مورخین اسلامی مانند «التنبیه والاشراف» مسعودی[۱۲]

---

۸) تاریخ ادبیات درایران، آقای دکتر صفا، چ اول چاپ دوم ص ۱۵۴.

۹) مقدمه‌ی گنج سخن چ اول ص ۹.

۱۰) بظاهر چهار قرن می‌نماید ولی می‌دانیم که استقلال ایران و تجدید حیات زبان فارسی از اوائل قرن سوم است.

۱۱) مقدمه‌ی برهان قاطع چاپ استاد معین ص ۲۵ تا ۳۱ و نیز مقاله‌ی ایشان در مجله‌ی ایران‌آباد سال اول شماره‌ی ۷.

۱۲) التنبیه والاشراف، مسعودی، به‌تصحیح عبدالله اسمعیل الصاوی چاپ چاپ قاهره ۱۹۳۸ ص ۴۵ـ۴۶.

و «التفضیل بین بلاغتی العرب والعجم» ابوهلال عسکری می‌خوانیم که ایرانیان، شعرهای فراوانی در دوره‌ی ساسانی داشته‌اند[۱۳] اما درباره‌ی اینکه این شعرها، چه اندازه به‌زبان دری و چه میزان آن به‌پهلوی بوده است آگاهی درستی در دست نداریم. از مورخین قدیم کسی در این‌باره سخن نگفته است. تنها جاودانیاد استاد ملك‌الشعراء بهار، در مقالات «شعر در ایران» که در مجله‌ی مهر نوشته است درباره‌ی آثاری که در تورفان از میان شنها و ریگها و خرابه‌های آنجا پیدا شده، معتقد است که آن آثار بزبان دری است زیرا با لهجه‌ی پهلوی تفاوتهایی دارد و چون بعضی لغات آن در زبان دری موجود است و در پهلوی نیست[۱۴] باید دری بشمار رود. اما آقای دکتر صفا این آثار را در دو لهجه‌ی پهلوی اشکانی (شمالی) و پهلوی ساسانی (جنوبی) می‌داند[۱۵] و هنوز بدرستی در این‌باره تحقیق نشده و باحتمال قوی باید بزبان پهلوی باشد. جز این اشاره‌ی بهار، جائی دیگر ندیده‌ام که از دوره‌ی ساسانی بشعری در لهجه‌ی دری اشارت رفته باشد. البته این در صورتی است که شعر بهرام‌گور را و آنچه به «همای چهرآزاد» و امثال او نسبت داده‌اند مورد تردید قرار دهیم، چنانکه از ظاهر امر نیز پیداست و نیازی به‌گفتگوهای دراز دامن نیست.

شعری که به‌بهرام نسبت داده‌اند، در گذشته آنرا دری شمرده‌اند و با تغییر شکلهائی که در آن ایجاد کرده بودند به‌صورت یك شعر عروضی درآمده بود، اما اگر تصریح «ابن‌خرداذبه» در کتاب «المسالك والممالك» نبود می‌توانستیم اساس آنرا برساخته‌ی ذهن تذکره‌نویسان یا مردمان قصه‌پرداز بدانیم ولی با تصریح او باید اذعان کنیم که شعری بوده است بهمان صورت:

---

۱۳) دربارهٔ قول ابوهلال به **تاریخ ادبیات** استاد همائی ص ۱۸۰ چاپ دوم تهران، مراجعه شود.

۱۴) **شعر در ایران**، ملك‌الشعراء بهار گرد آوردهٔ عبدالحمید شعاعی ص ۱۵.

۱۵) **گنج‌سخن**، ج اول ص بیست‌وچهار مقدمه.

منم شیر شلنبه و منم ببر تله[۱۶]

که او نقل کرده است، اما اکثرمحققان این شعر را بزبان دری نمی‌دانند و یك اثر هفت‌هجایی می‌شمارند[۱۷] «سرود کرکوی» را نیز اگر چه در اصالت آن شکی نیست اما نمی‌توان شعر دری بشمار آورد اگرچه بهار آنرا یك شعر دری می‌داند[۱۸] اما درباره‌ی تاریخ سروده شدن آن تردید هست که از چه روزگاری است. بیشتر حدس زده می‌شود که بدوره‌ای پس از حمله‌ی عرب مربوط باشد و در این صورت باز هم بفرض که آنرا به‌زبان دری بدانیم قدیمترین شعر دری نخواهد بود و باید بدنبال نمونه‌های دیگری رفت. چنانکه پیشتر از این نیز یاد کردیم، شعرهایی از همای چهرآزاد و کیخسرو و اردشیر پاپکان، در «تاریخ قم» و «مجمل‌التواریخ» آمده که هرگز بر آنها اعتماد نیست و باید دید که اگر شعری بزبان دری، در آن روزگار، وجود داشته چرا مورخان و تذکره‌نویسان نقل نکرده‌اند.

می‌دانیم که شعر ایرانی پیش از حمله‌ی عرب، تابع عروض نبوده و وزنی سوای آن داشته که بوزن هجائی یا سیلابی Syllabique معروف است و برای آنها که با عروض عربی خوگر شده باشند، آن شعرها نثر جلوه می‌کند و نمی‌توانند آنرا در شمار شعر درآورند. مانند عوفی که چون با شعر عروضی فارسی آشنائی داشته، هنگامی که شعر بهرام را ــ با آن صورت تغییر شکل یافته ــ که دارای وزن عروضی است نقل می‌کند می‌گوید: «پس اول کسی که سخن پارسی را منظوم گفت او (بهرام) بود در عهد پرویز نواء خسروانی که آنرا باربد درصورت آورده است بسیار است فاما از وزن شعر و قافیت و مراعات نظایر آن

---

۱۶) **المسالك والممالك**، ابن‌خرداذبه، صفحهٔ ۱۱۸ چاپ مطبعه‌ی بریل لیدن ۱۸۸۶ میلادی بضمیمهٔ **کتاب الخراج** از قدامة بن‌جعفر بغدادی بکوشش Barbier de Meynard و خاورشناسی دیگر چاپ شده‌است.

۱۷) **گنج‌سخن** دکتر صفا، ج اول ص سی و یك و **تاریخ ادبیات در ایران** دکتر صفا ج اول ص ۱۵۷ و **تاریخ ادبیات** استاد همائی ص ۱۸۷.

۱۸) **شعر در ایران** ص ۲۵.

دور است و بدین سبب تعرض بیان آن کرده نامد...»[۱۹] ازین گفته‌ی او بخوبی و روشنی دانسته می‌شود که آنچه بعنوان شعر هجائی از دوره‌ی قدیم بر جای مانده بوده تا روزگار او ازبین نرفته بوده است و او می‌گوید تعرض آن از آن جهت نشد که وزن و قافیه و دیگر خصوصیات شعر را ــ چنانکه معهود ذهن عوفی است ــ ندارد و گرنه، مثلا آنرا هم نقل می‌کرد. ازین سخن او و دیگر قرائن دانسته می‌شود که اشعار هجائی دوره‌ی پیش از حملهٔ عرب در آن روزگار رواج داشته و ازمیان نرفته بوده است و آن‌همه که نام سرودهای باربد و نکیسا در شعر فارسی پس از اسلام منعکس شده گواه وجود وانتشار آنها در آن دوره است و نمی‌توان گفت که تنها در دوره‌ی ساسانی وجود داشته و بعد از اسلام فقط بصورت قصه و حکایت نام آنها برجای مانده و از روی همان قصه‌ها در شعر فارسی یاد شده است؛ زیرا شواهدی وجود دارد که شاعران در آن دوره بوجود وانتشار سرودهای باربد گواهی داده‌اند مانند این شعر شریف مجلدی (یا مخلدی) گرگانی که در اواخر قرن چهارم یا اوائل قرن پنجم[۲۰] می‌زیسته است:

از آن چندان نعیم این جهانی  که‌ماند از آل ساسان و آل سامان
ثنای رودکی ماندست و مدحت  نوای باربد ماندست و دستان[۲۱]

در این‌باره «ادوارد‌برون» میگوید «نمی‌توان تردید کرد که تالارها و کاخهای ساسانی از ساز و آواز سرایندگان بی‌بهره نبوده و بلاشبهه در دوره‌ی اسلامی نیز حداقل انعکاسی داشته است زیرا هراندازه عروض و قوافی در نظم جدید فارسی بسبك عربی درآمده باشد پاره‌ای اقسام شعر فارسی، ازجمله رباعی و مثنوی بحکم ظواهر امر، مخصوص خود ایران است[۲۲]» و در جای دیگر می‌گوید «گرچه‌شعر

---

۱۹) **لباب‌الالباب**، چاپ تهران بکوشش سعید نفیسی ص ۲۱
۲۰) **تاریخ ادبیات** آقای دکتر صفا ج اول ص ۵۶۱
۲۱) **چهارمقالهٔ** عروضی، با تصحیح و تعلیقات آقای دکتر معین، چاپ سوم، زوار، ص ۴۴
۲۲) **تاریخ ادبی ایران**، از قدیمترین روزگار تازمان فردوسی، ادوارد برون، ترجمه و تحشیه‌ی علی پاشا صالح ص ۳۰

فارسی از قرن دهم میلادی در خراسان رونقی بسزا یافت... معذلك افسانه‌ای هست که از وجود شعر فارسی حتی در عهد ساسانیان، حکایت می‌کند. از یك طرف در آثار نویسندگان معتبر قدیم دائماً به‌این افسانه برمی‌خوریم و از طرف دیگر اسم این نوازنده را مختلف نقل می‌کنند و علت این اختلاف را هم جز اینکه هردو شکل از اصل پهلوی نقل شده چیز دیگری نمی‌توان فرض نمود. بنابراین درنظر این جانب افسانه‌ی مزبور قابل توجه جدی‌تری است[۲۳]»

ازین سخنان که یاد کردیم دانسته می‌شود که در دوره‌ی ساسانیان در کنار زبان پهلوی که شیوع داشته زبان فارسی نیز یك لهجه‌ی ادبی کامل و دارای آثار منظوم بوده است که نمونه‌های آن تا قرنها پس از حمله‌ی اعراب در زبان دری موجود بوده است و اشارات مورخان و ادبیات دوره‌ی اسلامی براین داستان گواه است از نمونه‌هایی‌که‌مورخان و اهل ادب از شعر این دوره نامبرده‌اند یکی سرودهای باربد، نوازنده و موسیقیدان بزرگ دوره‌ی ساسانی است که در عهد خسروپرویز می‌زیسته و سرگذشت او در کتابهای تاریخ بهمراه افسانه‌هائی شهرت یافته است.

کریستن سن می‌گوید: «در برهان قاطع نام سی‌لحن که باربدبرای خسرو پرویز ساخته مطرد است و در خسروشیرین نظامی هم با مختصر اختلافی آمده. ثعالبی اختراع خسروانیات را بباربد نسبت‌داده و گوید: دراین زمان هم مطربان در بزم ملوك و سایر مردم می‌نوازند. در واقع کلمهٔ خسروانی بریك دستان اطلاق نمیشده است. عوفی از نوای خسروانی نام برده و ظاهراً مرادش همان هفت دستگاه شاهانه است که مسعودی الطرق‌الملوکیه نامیده است...»[۲۴] این هفت‌راه را مسعودی و ابن‌خرداذبه نامبرده‌اند اما با اختلافات فراوان و نقل‌هردو در این‌باره

---

۲۳) همان کتاب، ص ۲۶

۲۴) ایران در زمان ساسانیان، آرتورکریستن‌سن، ترجمهٔ رشید یاسمی، چاپ دوم ص ۵۰۷

آشفته است ــ مسعودی[۲۵] هفت می‌داند و ابن‌خرداذبه[۲۶] هشت می‌شمارد.

ما در اینجا قبل‌از آنکه به‌ذکر نمونه‌ای از خسروانیات که‌شعری هجائی و احتمالا همه‌ی آن بزبان فارسی دری است بپردازیم به‌معرفی کوتاهی از خسرانیات می‌پردازیم.

بهار می‌نویسد: «... اشعاری بوده که برای پادشاهان و مؤبدان و خدا و آتشکده می‌سروده‌اند و این نوع را سرود می‌نامیده‌اند و یا سرود خسروانی می‌گفته‌اند[۲۷]» آقای همائی در تاریخ ادبیات می‌نویسد: «باتفاق مورخین و فرهنگ‌نویسان و ادبا و دانشمندان این لحن که گاهی از آن بخسروی و کیخسروی تعبیر می‌شود نثر مسجعی بوده است در مدح خسرو از مصنفات باربد که با لحن و غنای مخصوصی خوانده می‌شده است. خواجه‌نصیر طوسی در اساس‌الاقتباس در معنی مجازی موزون می‌نویسد: هیأتی باشد سخن را از جهت تساوی اقوال و بحسب ظاهر شبیه بوزن چنانکه خسروانی‌های قدیم بوده است. و صاحب تاریخ سیستان گوید: تا پارسیان بودند سخن ایشان برود باز گفتندی، بطریق خسروانی، و صاحب‌المعجم می‌نویسد: باربد جهرمی که استاد بربطی بود بناء لحون و اغانی خویش در مجلس خسروپرویز که آن را خسروانی خوانند، با آنکه سربسر مدح و آفرین خسرو است، برنثر نهاده است، و ابوهلال عسکری در الصناعتین می‌گوید: نوعی از الحان در فارسی موجود است که الفاظ آن در قالب غیرمنظومی ریخته می‌شود و این‌قبیل اشعار عبارت است از کلمات منثوری که بواسطه‌ی کشیدن الفاظ بقالب منظومی تطبیق می‌شوند[۲۸]»

در فرهنگها و کتابهای دیگر ادبی نیز هرکجا سخن از خسروانی یا باربد یا نوای خسروانی و راه خسروانی‌شده همین حرفهارا می‌بینیم. در لغت‌نامه‌ی دهخدا عبارت چند فرهنگ دیگر نقل شده که همگی دارای

---

۲۵) **مروج‌الذهب** مسعودی چاپ مصر، مطبعهٔ بهیه ج ۲ ص ۶ـ۴۵۵

۲۶) **مختارات من کتاب اللهو والملاهی**، ابن‌خرداذبه، بیروت ۱۹۶۱ ص ۱۵

۲۷) **تاریخ تطور شعر فارسی**، بهار، بکوشش تقی بینش. مشهد ص ۱۳

۲۸) **تاریخ ادبیات**، استاد همائی، ص ۳ـ۱۸۲

همین مفهوم است که خسروانی نثری بوده است مسجع که بارید در ثنای خسرو ساخته بوده است. مانند قول صاحب برهان (ذیل نوای خسروانی و باربد) و رشیدی و ناظم‌الاطبا و سروری و جهانگیری[۲۹] و نیز صاحب آنندراج[۳۰] و غیاث‌اللغات[۳۱] و انجمن آرا[۳۲] و محشی‌اللغات[۳۳] همین سخن را گفته‌اند. از این معرفیها که بگذریم آقای مهدی‌اخوان ثالث (م. امید)، در مجله‌ی یغما[۳۴] معرفی نسبة جامعی از خسروانی‌کرده است که با استفاده از اقوال ارباب تذکره و فرهنگها و اهل عروض و ادب است و مقالتی جامع و ممتع است اما متأسفانه نمونه‌ای از آن نیافته و تنها به‌اشاره‌ای که مرحوم بهار درجلددوم سبک‌شناسی درباره‌ی شعر خسروانی شاعر ــ که در لغت فرس اسدی آمده ــ اکتفا کرده است با این گمان و حدس که شاید آن شعر نمونه‌ای از خسروانیات باشد. بازهم اگر بپذیریم که آن‌شعر از نوع خسروانی است، از آنجا که در دورهٔ اسلامی سروده شده است چندان قدمتی‌ندارد و باید درجستجوی نمونه‌ی کهنتری باشیم.

من در ضمن مطالعه‌ی‌کتابی بنام: **مختارات من کتاب‌اللهو والملاهی** تألیف ابن‌خرداذبه[۳۵] مورخ وجغرافی‌نویس و موسیقی‌دان بزرگ ایرانی قرن سوم هجری به قطعه‌ای برخوردم که از نظر اهمیتی که دارد آن را شایسته‌ی تحقیق و بررسی فراوان می‌دانم و اکنون به‌نقل و گفتگو در

---

۲۹) **لغت‌نامه** علامه‌ی دهخدا: باد ــ بارساد ص ۶ــ۲۸۵

۳۰) **آنندراج** چاپ آقای دبیرسیاقی ج دوم ذیل خسروانی.

۳۱) **غیاث‌اللغات** بکوشش آقای دبیرسیاقی ذیل راه خسروانی.

۳۲) **انجمن‌آرا**، چاپ سنگی تهران، ذیل خسروانی (مرحوم رضاقلیخان و صاحب آنندراج عباراتشان مشترك است.)

۳۳) **محشی‌اللغات** چاپ سنگی هند، ذیل خسروانی.

۳۴) **مجله یغما** سال ۱۳ شماره‌ی ده. مقاله‌ی خسروانی و لاسکوی.

۳۵) **مختارات من کتاب‌اللهو والملاهی** لابن‌خرداذبه ص ۱۶ که از روی نسخه‌ی منحصر بفرد موجود در کتابخانه‌ی مرحوم حبیب‌زیات محقق مشهور عرب بکوشش الاب‌اغناطیوس عبده‌الخلیفه الیسوعی در مطبعه‌ی کاتولیکی بیروت سال ۱۹۶۱ چاپ شده است.

پاره‌ی آن می‌پردازم، باشد که گوشه‌هائی از تاریخ شعر و موسیقی و زبان ما را روشن کند.

از نظر قدمت و کهنگی مأخذ این قطعه نیز شایان توجه است و می‌دانیم‌که این‌خرداذبه ازکسانی است‌که بتاریخ‌موسیقی ایرانی اشرافی کامل حاصل کرده واز شاگردان اسحق موصلی است[۳۶] وداستان او در پیشگاه خلیفه‌المعتمد عباسی را مسعودی در مروج‌الذهب[۳۷] نقل کرده است که بخواهش خلیفه درباره‌ی موسیقی ملل به‌سخن‌رانی می‌پردازد و از همانجا بسط اطلاع او درین باره به‌روشنی دیده می‌شود.

دراین کتاب، که اصل آن گویا از میان رفته و نسخه‌ی منحصر بفردی از منتخبات آن اخیراً بطبع رسیده، ضمن بررسی تاریخ موسیقی می‌گوید:

«.. بزرگترین موسیقی‌دان ایرانی در روزگار خسرو پرویز، بهلبذ (باربد) بوده وی از مردم ری[۳۸] بود که عود را از همه خوشتر می‌نواخت و با سخنانی موزون برای او آهنگهائی می‌ساخت و هرگاه حادثه‌ی ناگواری[۳۹] روی می‌داد که نویسندگان دربار و گزارشگران اخبار از رساندن آن به‌پادشاه بیم داشتند وی را آگاه می‌کردند و اودر آن باره آهنگی می‌ساخت و می‌خواند ومی‌نواخت تا خشم شاه فروکش کند، وازین دست آهنگهاکه او ساخته بود ــ واز آهنگهای‌معروف اوست در ستایش پادشاه و تهنیت وی‌ــپنجاه آواز بود که از آن جمله است‌این لحن او:

---

۳۶) **دائرةالمعارف اسلامی** ترجمهٔ عربی ج اول ذیل اسم او و همچنین **دائرةالمعارف آریانا** ج اول همانجا.

۳۷) **مروج‌الذهب** مسعودی، چاپ مصر، مطبعهٔ بهیه ج ۲ ص ۶ـ۴۵۵

۳۸) بعضی باربد را جهرمی دانسته‌اند مانند صاحب **المعجم** ص ۲۰۰ چاپ استاد مدرس رضوی ۱۳۳۸ و بیشتر فرهنگها هم که بزندگی او اشاره کرده‌اند وی را اهل جهرم دانسته‌اند.

۳۹) دراین‌باره داستان مرگ شبدیز مشهور است و خالدالفیاض شاعر عرب آن را منظوم ساخته وداستانش در بیشتر کتابها آمده است (رك: **تاریخ ادبیات** همائی حاشیه‌ی ص ۱۷۲ چاپ دوم و **تاریخ ادبیات** برون ج اول ترجمه و تحشیهٔ آقای علی‌پاشا صالح ص ۳۰)

## عسا زیارة قیصر و خاقان کسری ابرویز

**قیصر ماه ماند وخاقان خرشید**
**ای قیصر یشبه‌القمر و خاقان‌الشمس**
**ان من خذای ابر (صحیح‌ابر) ماند کامغاران**
**ای الذی هومولای یشبه‌الغیم المتمکن**
**کخاهذ ماه بوشد کخاهذ خرشید**
**ای اذاشاء غطاالقمر و اذا شاءالشمس**

آنچه را که ابن خرداذبه نقل کرده، دراینجا آوردیم. وی ترجمه‌ی عربی این سرود را نیز، چنانکه دیدیم مصراع بمصراع، آورده است و بقدری روشن و ساده است که نیازی به‌استفاده از ترجمه‌ی او نداریم. کلمه‌ی (ابر) باید همانگونه که حدس زده شد ابر باشد که نقطه‌ی آنرا کاتب نگذاشته است و می‌بینیم که به‌غیم (سحاب) ترجمه شده ودیگر کلمه‌ی «کامغاران» است که باحتمال قوی باید همان «کامگاران» باشد که تقریباً همان ترجمه‌ی «متمکن» است.

چیزی که در گفته‌ی ابن خرداذبه مبهم بنظر می‌رسد جمله‌ای است که در آغاز بصورت یك مصراع آمده: «عسا* زیارة قیصر وخاقان کسری ابرویز» که بی‌شك جزء این شعر نبوده و مثلا عنوانی برای این سرود بشمار میرفته است و هنگامی که کاتب آن را می‌نوشته یا وقتی‌که مصحح و ناشر کتاب آن را چاپ می‌کرده بشکل یك مصراع آورده است زیرا اگر جزء متن می‌بود ترجمه‌ی آن هم در ذیل نوشته میشد، مانند ابیات دیگر.

از آن‌جمله‌که بگذریم، بقیه‌ی این‌سرود یك‌قطعهٔ سه‌مصراعی‌است که هر مصراع از ۱۰ـ۱۱ هجا تشکیل شده و چون از کیفیت خواندن این سرود بدرستی (چنان که در آن روزگار می‌خوانده‌اند، از نظرکشش کلمات و تکیه‌ها و سکته‌ها) آگاه نیستیم بطور دقیق، تعداد هجاهای آن

* شاید عند زیارة، یعنی به‌هنگام دیدار...

را نمی‌توانیم تعیین کنیم.

با پیداشدن این سرود، گذشته ازینکه بطور نسبی کهنه‌ترین نمونه‌ی شعر فارسی دری را که بدوران خسروپرویز (۵۹۰ـ۶۲۷م.) منتهی میشود یافته‌ایم مسائل دیگری نیز اندکی روشن میشود:

موضوع نخست هجائی بودن اشعار آن دوره است و مؤید همان گفتار تذکره نویسان و ارباب فرهنگ است که نوشته‌اند سرودهای باربد (خسروانیها) نوعی لحن بوده که وی بنیاد آن را بر نثر نهاده است و پیداست که چون ارباب فرهنگ و تذکره‌ها با وزن عروضی عرب خوگر شده بوده‌اند از شناخت وزن هجائی ایـن نـوع سرودها درمانده‌اند و گفته‌اند که باربد اساس آن را برنثر نهاده است وامروز، ما می‌بینیم که این سرود دارای وزنی است هجائی که ایشان آن را وزن نمی‌دانسته‌اند و یا اگر وزن‌می‌شمرده‌اند آن را وزن نیمه‌تمام یا مجازی می‌دانسته‌اند مانند خواجه نصیرالدین طوسی که چون به‌حقـیقت و تعریف اصلی وزن آشنائی داشته است اوزان خسروانیات را نوعی وزن مجازی در شمار آورده است[۴۰].

البته ازین یك سرود بتنهائی نمی‌توانیم بطور کلی و قاطع حکم کنیم که تمام شعرهای آن روزگار براساس وزن هجائی بوده است اما می‌توانیم در این عقیده استوارتر شویم که وزن عروضی برای زبان دری ره‌آورد تازیان است[۴۱] و شعر ما پیش از جمله‌ی آنان بوزن‌هجائی سروده میشده است و نظر آقای همائی که گفته‌اند اشعار دوره‌ی‌ساسانی ممکن است دارای وزن عروضی بوده باشد با پیدا شدن این نمونه، تقریباً رد می‌شود ولی ناگفته نماند که ایشان این نظر را بطور قطع اظهار نداشته‌اند، بل از راه حدس و گمان و استدلال باینکه چـون عروض از موسیقی اقتباس شده پس باید شعرهای آن روزگار که به همراهی موسیقی خوانده می‌شده دارای وزن عروضی باشد، این سخن

۴۰) مقاله امید در مجله یغما سال ۱۳ شماره دهم ص ۴۹۹ـ۵۰۵

۴۱) آقای دکتر غلامحسین یوسفی، باری دراین خصوص میگفتند: «نباید فراموش کرد که این استعداد در زبان دری وجود داشته که وزن عروضی را برای اشعار خود بپذیرد و این خاصیت در هرزبانی وجود ندارد.»

را گفته‌اند و خود در جای دیگر گفته‌اند که شاید نوعی تناسب و الحان و اوزان غنائی خاص در شعر آن دوره بوده است.[۴۲]

دودیگر، ازین سرود ــ که بی‌هیــچ تردید بزبان دری است ــ روشن می‌شود که همچنان که ابن مقفع و حمزه‌ی اصفهانی و دیگران گفته‌اند زبان دری زبانی بوده است که در دربار سلاطین با آن سخن می‌گفته‌اند و حتی سرودها و شعرهائی‌که در پیشگاه شاهنشاهان‌ساسانی خوانده می‌شده بزبان دری بوده است و سابقه‌ی زبان دری را استوارتر می‌کند و گفته‌ی آنها را که می‌گویند: دری دنباله‌ی پهلوی است، که در اثر آمیزش با زبان تازی بدین شکل درآمده، کاملا رد می‌کند زیرا می‌بینیم که چندین سال پیش از حمله‌ی تازیان، در ایران، بدین زبان شعر می‌سروده‌اند و در دربار پادشاهان آن را می‌خوانده‌اند.

این‌بود، آنچه من دراین‌باره بدست‌آورده‌بودم وآنچه می‌اندیشیدم. شاید هم بر خطا رفته باشم. امیدوار چنانم که استادان محقق دراین‌باره اگر نظری دارند یادآور شوند تا این بحث نیز روشن شود.

**مشهد ۱۶ فروردین‌ماه ۱۳۴۲**

۴۲) **تاریخ ادبیات** استاد همائی ص ۴ـ۱۸۳

# فهرست مطالب

قبل از هر چیز دیگر ۴ـ۱۰

فصل اول ۲ـ۱۱
شعر چیست؟ ۱۱ـ زبان شعر ۱۲ـ تصویر یکی از عوامل شعر است ۱۲ـ زبانشناسی و نقد ادبی اندکی از حقیقت یك شعر را می‌شناسانند ۱۲ـ در شاهکارهای ادبی علل اصلی توفیق هنرمند ناشناخته می‌ماند ۱۳ـ شعر، رستاخیز واژه‌هاست ۱۳ـ نظریهٔ صورتگرایان روس ۱۳ـ چرا هرکس از شعر تعریفی دارد؟ ۱۳ـ شعر بعنوان سخن موزون و مقفی ۱۳ـ بعنوان انحراف از زبان مبتذل اوتوماتیکی ۱۳ـ بعنوان کاربرد مجازی زبان ۱۳ـ طبقاتی بودن مفهوم شعر ۱۴ـ بعضی از قوانین درباب حقیقت شعر شناخته شده است ۱۴ـ عوامل شناخته شدهٔ

شعر ۱۵ـ گروه موسیقائی: وزن ۱۶ـ قافیه ۱۶ـ ردیف ۱۷ـ هماهنگی‌های صوتی ۱۷ـ گروه زبانشناسیك: استعاره و مجاز، کاربرد قاموسی زبان و کاربرد مجازی آن ۱۷ـ چگونه رستاخیز واژه‌ها بوجود می‌آید ۱۸ـ افزایش قلمرو مالکیت زبان ۱۹ـ انحراف از نرم و دو اصل بنیادی آن: جمالشناسیك ۱۹ـ اصل رسانگی ۲۰ـ حسامیزی و تعریف آن ۲۱ـ جیغ بنفش و آواز روشن ۲۱ـ جدول امکانات ترکیبی حواس ـ ۲۱ـ کنایه ۲۲ـ ایجاز و حذف ۲۳ـ نوعی واو که حافظ از آن سود جسته ۲۳ـ صورتگرایان روس و قانون «رعایت اقتصاد در کوششهای خلاق.» ۲۴ـ باستانگرایی و تعریف آن ۲۴ـ باستانگرایی واژگانی ۲۵ـ تنوع کاربردهای اقلیمی زبان دریك دورهٔ تاریخی، نوعی باستانگرایی است ۲۵ـ باستانگرائی نحوی ۲۶ـ صفت هنری Epithet ۲۶ـ در بسیاری از شاهکارهای ادبی مرکز خلاقیت کاربرد صفت است ۲۶ـ نمونهٔ آن در شعر حافظ ۲۷ـ پیرگلرنگ در کنار ازرق‌پوشان، تابلو رنگی شعر حافظ ۲۷ـ ترکیبات زبانی ۲۷ـ «آشنائی‌زدایی» در اصطلاح صورتگرایان روس ۲۷ـ حاصل «آشنائی‌زدایی» کشف حقیقت اشیاء است ۲۸ـ آشنائی زدائی در حوزهٔ قاموسی ۲۸ـ صورتگرایان روس منکر ایدئولوژی یا محتوی در هنرها نیستند ۲۸.

**فصل دوم** ۲۹ـ۴۱

تعریف وزن از نظر خواجهٔ طوسی ۲۹ـ تعریف امروزین وزن ۳۰ـ هر ملتی وزن مناسب زبان خود را دارد ۳۰ـ ادیبان عرب چون وزن شعرهای ایرانی قدیم را احساس نمی‌کردند، آنها را نثر مسجع‌خواندند ۳۰ـ نظر جاحظ درباب اوزان شعر ایرانی قدیم ۳۰ـ ارتباط وزن یکنواخت شعر عرب با افق صحرا ۳۱ـ منشأ وزن ۳۱ـ وزن از کار برمی‌خیزد ۳۱ـ نظر دالامبر و بوشر ۳۱ـ کلمان‌هوار منشأ وزن شعر عرب را آهنگ پای شتران در صحرا می‌داند ۳۱ـ اهمیت وزن از نظر اقوام ابتدائی ۳۱ـ علت توجه زیاد عرب به‌وزن امی بودن آنان است ۳۲ـ موسیقی عصر جاهلی و تأثیر آن بروزن شعر عرب ۳۲ـ توجه عرب به‌جناس از خصوصیت زبان آنان است نه‌به‌تأثیر فن شعر ارسطو

۳۲ـ علت اینکه ناقدان عرب غالباً طرفدار لفظ‌اند ۳۳ـ پیوند شعر و موسیقی ۳۳ـ شعر از نظر ارسطو زائیدهٔ دو نیروی محاکات (= تقلید) و درك آهنگ است ۳۳ـ شعر و موسیقی در آغاز یکی بودند ۳۴ـ تحولاتی که پس از آن روی داد ۳۴ـ رابطهٔ فعل سرودن با شعر ۳۵ـ شاعر متغنی ۳۵ـ تروبادورها ۳۵ـ آیا اختلاف اوزان عربی و ایرانی در تفاوت موسیقی‌هاست؟ ۳۵ـ وزن مهمترین عامل شعر ۳۶ـ عوامل محاکات و تخییل از نظر ابن‌سینا ۳۷ـ نظرخواجهٔ طوسی ۳۷ـ نظر ابوهلال درباب موسیقی شعر و اوزان‌ایرانیان ۳۷ـ زجاج‌می‌گوید: اگر شعری موزون به‌وزن عربی نباشد، شعر نیست ۳۸ـ رقص موسیقی صامت ۳۸ـ تأثیرات وزن ۳۸ـ کتابهای مقدس دارای وزن وآهنگ خاص‌اند ۳۸ـ نظر صاحب‌المعجم ۳۸ـ شاعر وزن را از نفس موضوع می‌گیرد ۳۹ـ نظر گوته ۳۹ـ نظر پوپ ۳۹ـ شعر بی وزن، نثر زشتی است ۳۹ـ شعر به‌موسیقی نزدیکتر است یا به نقاشی؟ ۳۹ـ نیما و شعر بی‌وزن ۳۹ـ دو نوع موسیقی شعر ۴۰ـ موسیقی‌داخلی از وزن و نظم وسیع‌تر است ۴۰ـ دو شعر دریك وزن ممکن‌است بلحاظ موسیقی داخلی متفاوت باشند ۴۰ـ قافیه گوشه‌ای از موسیقی شعر است ۴۰ـ نظرابن‌رشیق درباب وحدت وزن و قافیه ۴۱ـ قافیه یکی از عناصر وزن ۴۱ـ قافیه کلید و مایه در موسیقی شعر است ۴۱.

**فصل سوم** ۴۲ـ۴۷

نظر قدما در باب تعریف قافیه ۴۲ـ نظر خواجهٔ طوسی ۴۳ـ سپهر کاشانی ۴۳ـ توسعه‌هایی در مفهوم قافیه ۴۴ـ تعریف ابن‌رشد ۴۵ـ رابطهٔ معنی کلمه قافیه با مفهوم اصطلاحی آن ۴۵ـ پساوند درفارسی ۴۵ـ قافیه از نظر ادیبان فرنگی ۴۶ـ قافیه بازگشت وتکرارصداهاست ۴۶ قافیه تشخص صداهاست ۴۶ـ تفاوت‌چشم‌انداز ادیبان شرقی و فرنگی درباب قافیه ۴۷.

**فصل چهارم** ۴۸ـ۸۲

نقدآراء قدما ۴۸ـ قافیه و تأثیرات آن ۴۹ـ تأثیر موزیکی ۵۰ـ

تفاوت قافیه دریك وزن، همچون تفاوت یك آهنگ در دو دستگاه صوتی است ۵۱ـ مولوی بیشترین توجه را به‌قافیه و موسیقی آن دارد ۵۲ـ قافیه‌های داخلی در شعر مولوی ۵۲ـ نیما و وزن مضاعف قافیه ۵۳ـ ساخت فیزیکی قافیه و رابطهٔ آن با موسیقی ۵۴ـ هرچه میزان کلمات مشترك بیشتر باشد احساس موسیقی بیشتر است ۵۴ـ تشخصی که قافیه به‌کلمات خاص هر شعر می‌دهد ۵۷ـ نظر مایاکوفسکی ۵۷ـ چند نمونه ۵۸ـ لذتی که از برآورده شدن یك انتظار به‌وجود می‌آرد ۵۹ـ نظر آندره موروا ۶۰ـ زیبائی معنوی یا تنوع در عین وحدت ۶۱ـ ریشهٔ جمال‌شناسیك قافیه ۶۱ـ نظر کانت ۶۲ـ تنظیم فکر و احساس ۶۲ـ عواطف عامل وحدت تصویرها ۶۳ـ استحکام شعر ۶۴ـ نظر مایاکوفسکی و نیما یوشیج ۶۵ـ مقایسهٔ چندمنظومه بلحاظ سستی و استحکام از نظر عامل قافیه‌ها ۶۵ـ از نظر حافظه و سرعت انتقال ۶۷ـ اهمیت آن در نظر اقوام ابتدائی ۶۷ـ ظهور قافیه در شعرفرنگی توسط کشیشان به‌منظور سهولت حفظ کردن بود ۶۸ـ قافیهٔ شعر اروپائی از شعر کلیسا است ۶۸ـ ایجاد وحدت شکل ۶۸ـ پیوند مصراعها و بندها ۶۸ـ نظر نیما یوشیج ۶۸ـ نقدی برافراط قدما ۷۰ـ جدا کردن و تشخص مصراعها ۷۰ـ تداعی معانی ۷۱ـ نظر سوررئالیست‌ها ۷۱ـ فرمانروائی شاعر بر قافیه مایهٔ خلاقیت اوست ۷۳ـ میکل آنژو «بردهٔ در زنجیر» ۷۴ـ نقد قافیه سنجی‌های قدما و معاصرین ۷۴ـ توجه دادن به‌زیبائی ذاتی کلمات ۷۵ـ هگل و جنبهٔ فیزیکی قافیه ۷۵ـ تناسب و قرینه‌سازی ۷۶ـ تناسب اساس درك زیبائی ۷۶ـ نظر ابوریحان بیرونی درباب رابطهٔ‌تناسب‌وزیبائی ۷۷ـ تمثیلی از ادگار آلن‌پو در باب قافیه ۷۷ـ ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت ۷۸ـ قافیه زنگ مطلب است ۷۹ـ توسعهٔ تصویرها و معانی ۸۰ـ اهمیت روانی تکرار ۸۰ـ تکرار غیر مستقیم ۸۱ـ القاءمفهوم از راه آهنگ‌ها ۸۱ـ چند نمونه از فارسی و عربی ۸۱.

**فصل پنجم** ۸۳ـ۱۰۰

منشأ قافیه ۸۳ـ در زبانهای هند و اروپائی ۸۳ـ نظر خواجهٔ طوسی

۸۴ـ در فن شعر ارسطو سخنی از قافیه نیست ۸۵ـ قافیه در وسط مصراع در شعر سانسکریت ۸۴ـ فارابی و مسألهٔ قافیه در شعر عرب ۸۵ـ در شعر ایران قدیم ۸۶ـ در شعر پهلوی ۸۷ـ نظر پروفسور هنینگ ۸۷ـ یك نمونه ۸۸ـ نظر نیبرگ ۸۸ـ عقیدهٔ بهار ۸۹ـ دلایل وجود قافیه در شعر پهلوی ۹۰ـ قافیه در شعر عربی ۹۱ـ نظر بستانی ۹۲ـ در شعر عرب قافیه قبل از وزن پیدا شده است ۹۲ـ نظر نیکلسون و شمس قیس ۹۳ـ آراء بعضی مستشرقان در باب قرآن ۹۳ـ سجع کاهنان ۹۳ـ مراحل تطور قافیه در شعر عرب ۹۴ـ قافیه در شعر فرنگی ۹۵ـ در شعر انگلیسی از قرن یازدهم پیدا شده است ۹۵ـ نخستین جلوه‌های قافیه در شعر فرنگی بصورت نوعی جناس و هماهنگی صوتی ظاهر میشود ۹۵ـ نظر بعضی محققان در باب تأثیر شعر عرب در پیدایش قافیهٔ شعر فرنگی ۹۶ـ تروبادورها ۹۶ـ مشابهات شعر تروبادورها با شعر عربی ۹۶ـ شعرهای ملمع‌اسپانیولی عربی در قرون وسطی ۹۷ـ موسیقی اسلامی در اسپانیا ۹۷ـ پیدایش موشحات در رابطه با محیط اسپانیا ۹۸ـ نمونه‌های قافیه در شعرلاتین قدیم ۹۸ـ ترتولیان و موسیقی معابد میترا ۹۹ـ قافیه‌های لئونی در وسط مصراعها ۹۹ـ احتمال تأثیر گاتاها ۹۹ـ قافیه در زبان سریانی قدیم وجود نداشته ۹۹ـ قافیه در زبان دری ۱۰۰.

**فصل ششم** ۱۰۱ـ۱۳۰

تعریف ردیف ۱۰۱ـ نظر نویسندگان دایرةالمعارف اسلام ۱۰۲ـ سابقهٔ ردیف ۱۰۲ـ در زبانهای فرنگی ردیف وجود ندارد ۱۰۳ـ تقلید ردیف در شعر فرنگی و در ترجمهٔ شعرهای فارسی ناموفق است ۱۰۳ـ نوعی شبه‌ردیف درشعر پو ۱۰۳ـ ردیف‌در ادبیات ترکی ۱۰۳ـ منشأ ردیف در ادبیات اسلامی از زبان فارسی است ۱۰۳ـ نمونه‌های ناقص از شبه ردیف در ادبیات معاصر عرب ۱۰۴ـ یکی از قدیمترین نمونه‌های ردیف در عربی از ا بویزید بسطامی ۱۰۴ـ نمونهٔ کامل ردیف به تقلید از فارسی اثر سکاکی ۱۰۴ـ چند نمونه ردیف درعربی از شاعران فارسی زبان ۱۰۵ـ نظر قدما در باب اینکه ردیف از

مخترعات ایرانیان است ۱۰۵ـ نظر مؤلف غصن‌البان در باب ردیف در شعر فارسی ۱۰۶ـ دیوان عربی و مردف آزاد بلگرامی ۱۰۶ـ تمام شعرهای مردف عربی یا توسط ایرانیان سروده شده یا به تقلید آنان ۱۰۶ـ نمونه‌های ردیف در ادبیات صوفیانهٔ عرب ۱۰۷ـ «دور» در ادبیات صوفیه ۱۰۷ـ ردیف خصلت طبیعی زبان فارسی است ۱۰۷ـ ردیف در زبان ترکی ۱۰۷ـ قدیمترین نمونه‌های شعر فارسی دارای ردیف است ۱۰۷ـ دو علت وجودی ردیف ۱۰۸ـ عامل موسیقائی ۱۰۸ـ از نظر زبانشناسیك ۱۰۹ـ سودهای ردیف ۱۰۹ـ از نظر موسیقائی ۱۱۱ـ از نظر معانی و کمك به تداعیهای شاعر ۱۱۲ـ از نظر ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان ۱۱۴ـ زیانهای ردیف ۱۱۵ـ نمونه‌هایی از نقد ردیف ۱۱۶ـ تغییر ردیف در یك شعر ۱۱۷ـ در شعر ادیب صابر ۱۱۷ـ در شعر کمال‌الدین اصفهانی ۱۱۸ـ تحول ردیف در شعر فارسی ۱۱۹ـ در قرن سوم و چهارم ۱۲۰ـ در قرن پنجم ۱۲۰ـ در قرن ششم ۱۲۱ـ اوج ردیف در خاقانی و کمال اصفهانی و مولوی ۱۲۳ـ حاجب ۱۲۴ـ حاجب در عربی ۱۲۵ـ ردیف در انواع شعر فارسی ۱۲۶ـ در غزل ۱۲۶ـ درصد وجود ردیف در غزلهای خاقانی، سعدی و حافظ ۱۲۷ـ قرن نهم اوج ردیف در غزل ۱۲۷ـ ردیف در قصیده ۱۲۷ـ در رباعی ۱۲۸ـ در قطعات ۱۲۸ـ هماهنگی ردیف و قافیه ۱۲۹.

**فصل هفتم** ۱۳۱ـ۱۶۶

آراء موافقان و مخالفان در باب قافیه ۱۳۱ـ والت ویتمن ۱۳۲ـ میلتون ۱۳۲ـ اهمیت قافیه در نظر ناقدان عرب ۱۳۲ـ قافیه بعنوان مزاحم شاعر ۱۳۳ ـ وردز ورث، والری ۱۳۴ ـ تفاوت درجهٔ اهمیت قافیه در شعر ملل ۱۳۵ـ شعر سپید ۱۳۵ـ مفهوم شعر سپید در ایران ۱۳۵ـ قافیه در شعر انگلیسی معاصر ۱۳۶ـ قافیه‌سنجی ۱۳۷ـ نظر ابن‌رشیق وابن‌طباطبا درباب ساختن شعر ۱۳۷ ـ صاحب‌المعجم ۱۳۸ ـ زیان این دستورات شاعری عرب در شعر فارسی ۱۳۸ـ نظر نیمایوشیج ۱۳۹ـ آیا اگر حافظ بی‌قافیه شعر می‌گفت باز هم همین‌گونه سخن

می‌گفت؟ ۱۴۰ـ شاعری که زر می‌داد و قافیه می‌خرید ۱۴۰ـ حبیش تفلیسی و فرهنگ قافیه‌ها ۱۴۱ـ فرهنگ‌های قافیه در ادبیات فرنگی ۱۴۱ـ نقد استقلال ابیات ۱۴۱ـ بهم‌آمیختگی مضامین در شعر عربی ۱۴۲ـ ابن‌رشیق طرفدار استقلال ابیات ۱۴۲ـ استقلال مصراع و نصف مصراع ۱۴۳ـ فلسفهٔ وجودی وحدت ابیات ۱۴۳ـ عامل صحرا ۱۴۴ـ قبیله وحدت متکرر اجتماع بدوی است و بیت وحدت متکرر شعر ۱۴۴ـ دایرهٔ افق صحرا ۱۴۴ـ خط مستقیم در تصور عرب بدوی وجود ندارد ۱۴۵ـ برای‌عرب، هستی‌در دایره‌های مشابه تکرارمیشود ۱۴۵ـ چون موسیقی مهمترین عامل در شعر عرب است، وحدت موسیقائی اساس وحدت شعر عرب است ۱۴۵ـ امی بودن عرب ۱۴۶ـ برای محفوظ نگه‌داشتن افکار، آنها را به‌وسیلهٔ قافیه‌ها به‌نخ می‌کشیده‌اند ۱۴۶ـ عمود شعر ۱۴۶ـ چرا حماسه در شعر عرب وجود ندارد؟ ۱۴۶ـ عدم توفیق قالب مثنوی در زبان عرب ۱۴۷ـ چرا شعرهای‌بلند درعربی وجود ندارد؟ ۱۴۷ـ ایرانیان در تقلید اعراب ۱۴۸ـ حتی ابوالعلاء معری هم به پریشانگوئی گرفتار شده است ۱۴۸ـ در نتیجهٔ تسلط قافیه تمام اقوام عرب یك‌جور شعر دارند ۱۴۹ـ فقدان صبغهٔ اقلیمی در شعر فارسی نتیجهٔ تسلط قافیه‌هاست ۱۴۹ـ قافیه زمینه‌ای برای سرقات شعری ۱۵۰ـ فقدان شعر داستانی در ادبیات عرب نتیجه تسلط قافیه‌هاست ۱۵۰ـ نظر ابن‌اثیر درباب شاهنامهٔ فردوسی ۱۵۱ـ علل تاریخی و اجتماعی فقدان حماسه در ادبیات عرب ۱۵۱ـ نقد ابن معتز بر شعرهای پیوسته ۱۵۲ـ نظر ابن‌اثیر ۱۵۳ـ نمودار پیوستگی ابیات در شاهنامه ۱۵۳ـ تخلص و اقتضاب در نظر ابن‌اثیر ۱۵۴ـ نمونه‌ای از شعر معزی ۱۵۵ـ قافیه در شعر فارسی سبب شده است که زنجیرهٔ گفتار شاعران به لغات عربی بیشتری آمیخته شود ۱۵۶ـ قافیه‌های عربی کلمات عربی را بدنبال می‌آورند ۱۵۷ـ یك جستجوی آماری درین باره ۱۶۰ـ۱۵۷ـ ترادف یکی از عوارض قافیه ۱۶۰ـ دلیل وسعت دامنهٔ مترادفات در عربی دلبستگی آنان به بازی با کلمات است ۱۶۰ـ نمونه‌هایی از حشو که به خاطر قافیه بوجود آمده است ۱۶۰ـ قافیه باعث تغییر معنائی کلمه میشود ۱۶۱ـ نمونه‌هایی از نقد

قافیه در فارسی و عربی ۱۶۲ـ مسألهٔ سرقات و نظر ابن‌رشیق ۱۶۴ـ مسألهٔ توارد ۱۶۵ـ مسألهٔ از خود دزدی شاعران ۱۶۵ـ رسواترین نوع سرقات در نظر ابن‌اثیر ۱۶۵.

**فصل هشتم** ۱۹۱ـ۱۶۶

نگاهی به انواع فرم‌های شعر فارسی ۱۶۶ـ قصیده ۱۶۷ـ تمثیل ادگار آلن‌پو در باب تکرار ۱۶۷ـ قالبی مناسب محیط بدوی عرب ۱۶۸ـ در جستجوی رهائی ۱۶۸ـ قصیده‌سرایان بزرگ فارسی ۱۶۹ـ نمونه‌ای از وحدت ارگانیگ در ساختمان قصیدهٔ ناصرخسرو ۱۶۹ـ مسمط و موشحات ۱۶۹ـ فلسفهٔ پیدایش این فرم‌ها ۱۷۰ـ کوششهای منوچهری و شاعران اندلس ۱۷۰ـ موشح یك فرم غیرعربی است ۱۷۰ـ تأثیر ترانه‌های اسپانیولی در ساخت موشحات ۱۷۱ـ نموداری از شکل موشحات ۱۷۱ـ تخمیس شکلی از موشح و مسمط ۱۷۲ـ نمونه‌ای از عربی ۱۷۲ـ یك نمونه از فارسی ۱۷۳ـ مثنوی، یك فرم ایرانی ۱۷۴ـ نظر مؤلف هفت آسمان ۱۷۴ـ مثنوی با موسیقی شعر عرب هماهنگ نیست ۷۷۵ـ چرا اعراب از ادبیات دیگر ملل تأثیر نپذیرفتند؟ ۱۷۶ـ مثنوی در شعر فارسی ۱۷۶ـ رباعی و دوبیتی دو فرم ایرانی ۱۷۶ـ سابقهٔ رباعی و دوبیتی در ایران قدیم ۱۷۷ـ قالبهای جدید و آزاد ۱۷۸ـ دوبیتی‌های پیوسته ۱۷۸ـ عروض نیمائی آزاد ۱۷۸ـ قافیه در شعر نیمائی ۱۸۰ـ فرم آزاد صورت تکامل یافتهٔ تمام‌فرمهای قبلی است ۱۸۰ـ در شعر قدیم گاهی شعرا برای ترتیب الفبائی دیوان شعر به‌قافیه‌های معینی می‌گفتند ۱۸۱ـ وحدت شکل بجای وحدت محتوی و تجربه ۱۸۱ـ نامگذاری شعرها به‌اعتبار فرم یا محتوی ۱۸۲ـ فقدان هارمونی در شعر قدیم ۱۸۲ـ نظر قیروانی در باب هماهنگی اجزاء قصیده ۱۸۲ـ نظر نیما یوشیج ۱۸۳ـ جای قافیه در شعر معاصر ۱۸۴ـ قافیه زنگ مطلب است ۱۸۴ـ جائی‌که قافیه لازم نیست ۱۸۵ـ عدم رعایت قافیه در مواردی سبب تشخص مصراعها میشود ۱۸۶ـ نمونه‌ای از فاصله‌ها در آیات قرآن کریم ۱۸۶ـ جائی که وزن جای قافیه را می‌گیرد ۱۸۷ـ قافیهٔ معنوی ۱۸۸ـ چند نمونه ۱۹۰.

۱۹۲_۲۰۰
**پیوست ۱**
منظومه‌ای حماسی به وزن هجائی ۱۹۲_ وغ‌وغ ساهاب هدایت در رابطه با وزن هجائی ۱۹۴_ شهنامهٔ سلجوق و مؤلف آن ۱۹۵_ آیا وزن این منظومه تقلید یك وزن ایرانی قدیم است ۱۹۸_ نخستین تجربهٔ وزن هجائی در عصر جدید ۱۹۹_ دولت‌آبادی و شعر هجائی ۲۰۰.

۲۰۱_۲۱۷
**پیوست ۲**
بحر طویل فارسی‌چیست؟ ۲۰۱_ قدیمیترین‌نمونه‌های‌بحر طویل ۲۰۲_ بحر طویل عصمت بخارایی ۲۰۲_ بر طبق تحقیق اخوان ثالث ۲۰۳_ نمونه‌ای بسیار قدیمی‌تر از بحر طویلهای منقول در مقالهٔ اخوان ۲۰۳_ مکتوبی به بحر طویل از اوایل قرن نهم ۲۰۴_ بند عربی همان بحر طویل عامیانهٔ فارسی است ۲۰۷_ نظر نازك‌الملائکه در باب رابطهٔ بند با شعر آزاد ۲۰۸_ مجموعه‌ای از بندهای عربی بر طبق تحقیق آقای دجیلی ۲۰۹_ نمونهٔ بند معتوق موسوی ۲۰۹_ نقد نظریهٔ آقای دجیلی در باب تقطیع بحر طویلها ۲۰۹_ نظر دجیلی در باب تأثیرپذیری بند از ادبیات فارسی ۲۰۹_ نمونه‌ای از بند منسوب به‌ابن درید ۲۱۰_ باقلانی و نظر او دربارهٔ بند منسوب به ابن درید ۲۱۱_ نمونه‌ای دیگر از بند بروایت ابن‌خلکان منسوب به‌ابوالعلاء معری ۲۱۲_ نظر دجیلی در باب عدم ارتباط این نمونه‌ها با بند ۲۱۲_ نقد نظر دجیلی در تقطیع یك بند ۲۱۳_ قافیهٔ الف و ردیف را خصوصیت مشترك بند عربی و بحر طویل فارسی ۲۱۳_ نظر رافعی در باب بند ۲۱۴_ بند عربی تقلید بحر طویل فارسی است ـ شاعران شیعی عراق در عصر صفوی این فرم را از ادیبان ایرانی گرفته‌اند ۲۱۵_ نمونه‌ای از یك بحر طویل قرن دوازدهم که از توسعهٔ مصراعهای یك غزل حافظ بوجود آمده است ۲۱۶.

۲۱۸_۲۳۱
**پیوست ۳**
در جستجوی‌کهنه‌ترین شعر فارسی ۲۱۹_ سابقهٔ شعر در ایران ۲۱۹_

چند نمونه از ایران عصر اسلامی ۲۲۰ـ سرود اهل بخارا کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی عصر اسلامی ۲۲۰ـ نظر ادیبان عرب در باب شعر ایران باستان ۲۲۱ـ شعر بهرام گور ۲۲۲ـ چند نمونهٔ دیگر ۲۲۳ـ ذکر خسروانیهای باربد در عصر اسلامی ۲۲۳ـ قدمای عرب چون وزن شعر ایرانی را درنیافته‌اند آنها را نثر می‌شناخته‌اند ۲۲۶ـ تنها نمونهٔ باقی‌مانده از خسروانیهای باربد ۲۲۷ـ توضیحات در باب خسروانی باربد ۲۲۹ـ خسروانی شعری است هجائی ۲۳۰.

# کتابشناسی مراجع

## الف) فارسی و عربی


آربری، ج.: **میراث ایران**، تألیف جمعی از خاورشناسان، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۳۶

آزادبلگرامی: **سبحة‌المرجان‌فی‌آثارهندوستان**، بمبئی، سنگی، ۱۳۰۲ه.ق.

ابتهاج، هوشنگ (ه.ا.سایه): **زمین**، تهران انتشارات نیل، ۱۳۳۵

ابتهاج، هوشنگ (ه. ا. سایه): **سیاه مشق**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۲

ابن‌ابی‌الاصبع: **بدیع‌القرآن**، به‌تصحیح حفنی محمدشرف، قاهره، ۱۹۵۷

ابن‌اثیر، ضیاءالدین: **الاستدراك فی‌الرد علی‌رسالة ابن‌الدهان**، به تحقیق حفنی محمدشرف، قاهره، ۱۹۵۸

ابن اثیر، ضیاءالدین: **الجامع الکبیر فی‌صناعة‌الکلام من‌المنظوم‌والمنثور**،

به تصحیح دکتر مصطفی جواد و جمیل‌سعید، عراق، ۱۹۵۹
**ابن‌اثیر، ضیاءالدین: المثل‌السائر،** به تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره.
**ابن‌خرداذبه: مختارات من کتاب اللهو و الملاهی،** به کوشش الاب اغناطیوس خلیفه الیسوعی، بیروت، المطبعة الکاثولیکیة، ۱۹۶۱
**ابن خرداذبه: المسالك و الممالك،** بریل، لیدن، ۱۸۸۶.
**ابن خلکان: و فیات‌الاعیان،** بولاق، مصر.
**ابن‌رشیق قیروانی: العمده،** به تصحیح محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۹۵۵
**ابن سینا: شفا** (فن‌الشعر) ضمیمهٔ فن‌الشعر ارسطو، ترجمهٔ عبدالرحمن بدوی، قاهره، ۱۹۵۳
**ابوحاقه، احمد: فن‌الشعر الملحمی،** بیروت، ۱۹۶۰
**اته، هرمان: تاریخ ادبیات فارسی،** ترجمهٔ رضازادهٔ شفق، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۳۷
**احمد، آغااحمدعلی: تذکرهٔ هفت آسمان،** چاپ کلکته، ۱۸۷۳ (افست تهران کتابخانهٔ اسدی، ۱۹۶۵)
**احمد بدوی، احمد: من‌بلاغة‌القرآن،** مطبعة نهضت، مصر
**اخوان ثالث، مهدی (م. امید): آخرشاهنامه،** تهران ۱۳۳۸ (ناشر مؤلف)
**اخوان ثالث، مهدی (م. امید): «تحقیقی دربارهٔ بحرطویل»** در مجلهٔ ماهنامهٔ فرهنگ، تهران، ۱۳۴۰، شمارهٔ ۱
**اخون ثالث، مهدی (م. امید): «خسروانی ولاسکوی»** در مجلهٔ یغما، سال ۱۳، شمارهٔ ده
**اخوان ثالث، مهدی (م. امید): «دربارهٔ زمین»** در جنگ هنر و ادب‌شمارهٔ دوم، تهران، ۱۳۳۵.
**اخوان ثالث، مهدی (م. امید): «نوعی وزن در شعر امروز»** در مجلهٔ پیام نوین، تهران، ۱۳۴۲
**ادیب طوسی: «نمونه‌ای از فهلویات قزوین و زنجان و تبریز در قرن هفتم»** نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه تبریز.
**ادیب صابر ترمذی: دیوان،** چاپ علی قویم، تهران، ۱۳۳۴.

**ادیب صابر ترمذی: دیوان**، چاپ محمدعلی ناصح، تهران، ۱۳۴۳.
**ارسطو: فن‌الشعر**، ترجمه از متن یونانی بعربی توسط عبدالرحمن بدوی، قاهره، ۱۹۵۳
**اسماعیل، عزالدین: الاسس‌الجمالیة فی‌النقدالعربی**، دارالفکرالعربی، قاهره، ۱۹۵۵
**اصبهانی، ابوالفرج: الاغانی**، بیروت، ۱۹۵۷
**افشار، ایرج**: «**بیان‌الصناعات**» در مجلهٔ فرهنگ‌ایران‌زمین، ج۵ شمارهٔ۴
**الیوت، تی. اس.**: «**وظیفهٔ اجتماعی شعر**» ترجمهٔ منوچهر امیری، در مجلهٔ سخن، سال دهم
**امین ،احمد: النقد الادبی**، الطبعة الثالثة مکتبةالنهضةالمصریة
**انسی، لقمان: شهنامهٔ سلجوق**، چاپ مسعود کمان، قونیه ۱۹۴۲
**انصاری، حسین محمدشاه شهاب: کنزالفوائد**، چاپ مدرس، ۱۹۵۶
**انیس، ابراهیم: دلالةالالفاظ**، قاهره، ۱۹۵۸
**باستانی پاریزی، محمدابراهیم**: «**سیدبن درختی**» در مجلهٔ گوهر، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ سال اول
**باقلانی: اعجازالقرآن**، به‌تحقیق سیداحمد صقر،دارالمعارف بمصر
**بدوی، عبدالرحمن**: «**حازم‌القرطاجنی و نظریات ارسطو**» درکتاب الی‌طه حسین فی‌عیدمیلاده‌السبعین، دارالمعارف، قاهره.
**بدوی، عبدالرحمن: شطحات‌الصوفیه**، الجزءالاول، قاهره، ۱۹۴۹
**برون، ادوارد: تاریخ ادبی ایران**، ازقدیمترین روزگار تازمان‌فردوسی، ترجمه‌و تحشیهٔ علی پاشا صالح، تهران
**بهائی عاملی، بهاءالدین: کلیات شیخ‌بهائی**، به‌کوشش مهدی‌توحیدی‌پور تهران، ۱۳۳۶
**بهادر، محمدصدیق‌خان: غصن‌البان**، چاپ مطبعهٔ الجوائب، ۱۲۹۶ هـ.ق.
**بهار، محمدتقی (ملک‌الشعراء): تاریخ‌تطور شعر فارسی**، بـه مباشرت تقی‌بینش، مشهد
**بهار، محمدتقی (ملک‌الشعراء): شعر در ایران**، گردآوردهٔ عبدالحمید شعاعی، تهران، گوتمبرگ
**بهار، محمدتقی (ملک‌الشعراء) :دیوان**، امیرکبیر ۱۳۳۵ تهران

**البهبیتی، زکی نجیب‌محمد:** «**البیئة التی نشرفیهاالشعرالجاهلی**» درمجلهٔ کلیةالآداب بجامعة فؤادالاول ج ۱۴ شماره اول.
**بیرونی، ابوریحان: تحقیق ماللهند**، حیدرآباد دکن، ۱۹۵۸
**پادشاه، محمد: آنندراج**، چاپ دبیرسیاقی، تهران، خیام
**پروونسال، لوی: محاضرات لوی‌پروونسال**، ترجمهٔ محمدعبدالهادی شعیره، قاهره، ۱۹۵۱
**پورداود، ابراهیم: گاتاها**، به‌گزارش ابراهیم پورداود، بمبئی، ۱۹۵۲
**پورداود، ابراهیم: یشتها (ادبیات مزدیسنی) چاپ بمبئی**، ج اول.
**تلسمانی، شهاب‌الدین احمد: ازهار الریاض فی‌اخبار عیاض**، قاهره، ۱۹۳۹ ج اول.
**تسبیحی، محمدحسین:** «**تضمین غزل حافظ در بحرطویل**» در مجلهٔ‌وحید، شمارهٔ ۱۱ سال ۱۳۵۳
**توللی، فریدون: رها**، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۲
**تیمور، محمود: القصص‌فی‌الادب‌العربی**، جامعةفؤادالاول، معهدالدراسات العربیةالعالیة، ۱۹۵۸
**ثعالبی، ابومنصور: ثمارالقلوب فی‌المضاف و المنسوب** دارالمعارف، قاهره.
**جامی، عبدالرحمن: بهارستان**، چاپ کتابخانهٔ مرکزی، تهران ۱۳۱۱
**حافظ، شمس‌الدین محمد: دیوان**، به تصحیح پژمان بختیاری، بروخیم، تهران ۱۳۱۸
**حسین، طه (و احمد امین و دیگران): التوجیه الادبی**، قاهره، ۱۹۵۴
**حصری قیروانی، ابواسحق: زهر الاداب**، با حواشی و تعلیقات زکی مبارك، بکوشش محمدمحیی‌الدین عبدالحمید
**حمیدی، مهدی: بهشت سخن**، ج ۲، تهران انتشارات پیروز ۱۳۳۸
**خاقانی: دیوان**، به‌تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی، تهران ۱۳۳۸
**الخالدی، روحی بك: تاریخ علم‌الادب عندالافرنج**، دارالهلال، قاهره ۱۹۱۲
**خانلری، پرویز ناتل:** «**شاعری**» درمجلهٔ‌سخن شمارهٔ‌اول سال‌پنجم۱۳۳۳
**خانلری، پرویز ناتل:** «**نغمهٔ حروف**» در مجلهٔ سخن ،شمارهٔ هشتم سال

پنجم، ۱۳۳۳
**خانلری، پرویز ناتل: وزن شعر**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ۱۳۳۷
**خفاجی، محمد عبدالمنعم: ابن‌المعتز و ترائه‌فی‌النقدوالبیان**، قاهره ۱۹۵۸
**خلف تبریزی: برهان قاطع**، به‌تصحیح دکتر معین، تهران، زوار.
**الخولی، امین**: «**البلاغة و علم‌النفس**» در مجلهٔ کلیةالاداب بالجامعة المصریة، ج ۴ شمارهٔ ۲
**داود، یوسف: اللمعة الشهیة فی‌النحواللغة السریانیة علی کلا مذهبی الغربیین والشرقیین**، موصل، ۱۸۹۱
**دجیلی، عبدالکریم: البند فی‌الادب‌العربی**، عراق، ۱۹۵۹/۱۳۷۸
**درایپر، جان. و**: «**سرود زردشتی و ترتیل صدر مسیحیت**» ترجمهٔ هوشنگ اعلم، در مجلهٔ موسیقی شمارهٔ ۹۲ـ۹۳ تهران ۱۳۴۳
**دولت‌آبادی، یحیی: اردیبهشت**، مطبعهٔ مجلس، تهران، ۱۳۰۴
**دسوقی: شروح‌التلخیص**، چاپ مصر
**دهخدا، علی‌اکبر: لغت‌نامه**، باد بارساد، تهران، موسسهٔ لغت‌نامه.
**رازی، شمس قیس: المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم**، به تصحیح مدرس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران،
**رافعی، مصطفی صادق: تاریخ آداب العرب**، اخرجه محمدسعیدالعریان، الطبعة الثانیة، قاهره ۱۹۵۴/۱۳۷۳
**رامپوری، محمد غیاث‌الدین: غیاث‌اللغات**، چاپ دبیرسیاقی، تهران
**رامی، شرف‌الدین: حدایق‌الحقایق**، به تصحیح سید محمدکاظم امام، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۴۱
**الرکابی، جودة: فی‌الادب الاندلسی**، دمشق ۱۹۵۵
**رودکی، ابوعبدالله: دیوان**، چاپ مسکو، ۱۹۶۰
**ریلکه، راینر ماریا: چندنامه به‌شاعری جوان**، ترجمهٔ پرویز ناتل ـ خانلری چاپ دوم، تهران، طهوری، ۱۳۳۴
**زرین‌کوب، عبدالحسین**: «**سرود اهل بخارا**» در مجلهٔ یغما سال ۱۱ شمارهٔ هفت.

**زغلول سلام، محمد: اثرالقرآن فی‌تطور النقدالادبی**، دارالمعارف، مصر، ۱۹۶۱
**الزیات، احمدحسن: تاریخ‌الادب العربی**، مکتبة نهضة مصر، قاهره
**الزیات، احمدحسن: فی اصول الادب**، مطبعة الرسالة، ۱۹۵۲
**زیدان، جرجی: تاریخ آداب اللغةالعربیة**، دارالهلال، قاهره، ۱۹۵۷
**سام میرزا صفوی: تحفهٔ سامی**، چاپ وحید دستگردی، تهران ضمیمهٔ مجلهٔ ارمغان
**سباعی بیومی: تاریخ‌الادب العربی**، الجزءالاول، قاهره، ۱۹۴۸
**سپهر کاشانی، محمدتقی: براهین‌العجم**، تهران ۱۲۷۲ هـ. ق. چاپ سنگی
**سپهری، بـرزو: آراء فـلاسفه دربارهٔ عادت** (ترجمه و نگارش)تهـران انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۵
**سراج، نادره جمیل: شعراء الرابطةالقلمیه**، قاهره دارالمعارف ۱۹۵۷
**سکاکی: مفتاح‌العلوم**، مصر، ۱۹۳۷
**سلطان ولد: دیوان**، با مقدمهٔ سعید نفیسی، چاپ کتابفروشی رودکی، تهران ۱۳۳۸
**سلیمان، موسی: ادب‌القصص عندالعرب**، بیروت، ۱۹۶۰
**سنائی، ابوالمجد مجدود: دیوان**، به‌تصحیح مظاهـر مصفا، تهـران، امیرکبیر، ۱۳۳۶
**سیاسی، علی‌اکبر: روانشناسی**، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۳۷
**سیدحسینی، رضا: مکتبهای ادبی**، چاپ دوم، انتشارات نیل، تهران، ۱۳۳۷
**سینا، مرتضی‌قلی‌خان کرونی: دیوان سینا اصفهانی**، چاپ ۱۳۲۷
**شاله، فلیسین: شناخت زیبائی**، ترجمهٔ علی‌اکبر بامداد، تهران، ۱۳۲۸
**شاملو، احمد (ا. بامداد): باغ آینه**، تهران، ۱۳۳۹
**شاملو، احمد** «**حاشیه‌ای برشعر معاصر**» در مجلهٔ اندیشه و هنر، تهران ۱۳۴۳ ویژهٔ ا. بامداد.
**الشایب، احمد: ابحاث و مقالات**، مکتبةالنهضةالمصریة، قاهره.
**الشایب، احمد: اصول النقدالادبی**، الطبعة الثالثة، مـکتبة النهضة

المصرية، قاهره
**شریف، عبدالقاهربن اسحاق: عروض همایون**، چاپ ادیب هروی، تهران ۱۳۳۷
**شفق، صادق رضازاده: تاریخ ادبیات**، چاپ سوم، تهران، ۱۳۱۶
**شفیعی کدکنی، محمدرضا: حزین‌لاهیجی**، مشهد، انتشارات توس، ۱۳۴۳
**شفیعی‌کدکنی، محمدرضا: «کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی یکی از خسروانیهای باربد»** مجلهٔ آرش، شماره ششم، دورهٔ اول، ۱۳۴۲
**شمسا، زیاد «مقاله»** در الاحد، چاپ بیروت، سال ۱۴ شمارهٔ ۲۲، آزار ۱۹۶۴
**شیخو، الاب لویس: المجانی الحدیثه**، بادارهٔ فؤاد افرام بستانی، بیروت ۱۹۶۰
**شیخو، الاب‌لویس: علم الادب**، بیروت ۱۸۹۹ ج اول.
**شیدیان، جعفر: مجموعهٔ اشعار شعرای‌معروف‌معاصر**، مطبوعاتی جاوید، تهران ۱۳۳۲
**صائب تبریزی، محمدعلی کلیات**، با مقدمهٔ امیری فیروزکوهی، تهران ۱۳۳۳
**صاحب بن عباد: الاقناع فی‌العروض و تخریج القوافی**، به‌تحقیق‌الشیخ محمدحسن آل‌یاسین، بغداد ۱۹۶۰
**صفا، ذبیح‌الله: تاریخ ادبیات در ایران**، چاپ دوم، تهران
**صفا، ذبیح‌الله: گنج سخن**، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
**ضیف، شوقی: الفن و مذاهبه فی‌الشعرالعربی**، الطبعة الثالثة، بیروت ۱۹۵۶
**طهرانی، آغابزرگ: الذریعة الی تصانیف الشیعة**، تهران،
**طوسی، نصیرالدین: اساس الاقتباس**، به‌تصحیح محمد تقی مدرس رضوی انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۶
**طوسی، نصیرالدین: معیار الاشعار**، چاپ سنگی، تهران.
**عازار، نسیب: نقدالشعر**، بیروت، ۱۹۳۹
**عبدالعظیم، علی: ابن زیدون عصره و حیاته و ادبه**، مطبعة الرسالة، قاهره، ۱۹۵۵

**عزام، عبدالوهاب:** «**اوزان‌الشعر و قوافیه**»در مجلهٔ‌کلیةالاداب،شمارهٔ۴۵
**عسکری، ابوهلال: الصناعتین،** به‌تحقیق علی‌محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، ۱۹۵۲
**عطائی جنتی، ابوالقاسم: نیما، زندگی و آثار او،** تهران، صفیعلیشاه، ۱۳۳۴
**العلوی، ابن طباطبا: عیارالشعر،** با تصحیح و حواشی طه‌الحاجزی و محمد زغلول سلام، قاهره ۱۹۵۶
**عوفی، محمد: لباب‌الالباب،** به‌کوشش سعید نفیسی، تهران اسفند۱۳۳۵
**عینی، صدرالدین: نمونهٔ ادبیات تاجیك،** چاپ مسکو، ۱۹۲۵
**فخری اصفهانی، شمس: معیار جمالی،** بخش چهارم، چاپ صادق‌کیا، تهران، دانشگاه تهران ۱۳۳۷
**فرخی سیستانی: دیوان،** چاپ دبیرسیاقی، اقبال، ۱۳۳۵، تهران
**فردوسی، ابوالقاسم: شاهنامه،** کتابخانهٔ بروخیم، تهران، ۱۳۱۳
**فکری، شمس‌الدین: حدایق البلاغة،** چاپ کلکته، ۱۸۱۴
**قدامة بن جعفر: نقدالشعر،** به‌تصحیح محمد عیسی منون، مطبعهٔ ملحیه، ۱۹۳۴
**قدامةبن جعفر: نقدالنثر** به‌تصحیح و مقدمهٔ طه حسین و عبدالحمید العبادی، قاهره، ۱۹۳۷
**قزوینی، محمد: بیست مقاله،** تهران، ابن‌سینا، ۱۳۳۲
**قطب، سید: النقد الادبی اصوله و مناهجه،** دارالفکرالعربی ۱۹۶۰
**قلقشندی: صبح‌الاعشی فی‌کتابة الانشی،** قاهره ۱۹۱۳ ج اول.
**کریستن‌سن، آرتور: ایران در زمان ساسانیان،** ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، چاپ دوم
**الکریم، مصطفی عوض: فن‌التوشیح،** بیروت، ۱۹۵۹
**کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی: کلیات،** چاپ بمبئی، سنگی،۱۳۰۷ ه.ق.
**کوهی کرمانی، حسین: هفتصد ترانه،** تهران ۱۳۱۷
**گریمال، پیر: زیباشناسی تحلیلی،** ترجمهٔ علینقی وزیری، دانشگاه تهران، ۱۳۳۶
**مایاکوفسکی، ویلادیمیر: «مقالهٔ مایاکوفسکی»** برای مشخصات‌آن‌مراجعه

شود به‌صفحهٔ ۸۲ متن حاضر.
**محمود، زکی‌نجیب: قشور ولباب**، قاهره، ۱۹۵۷
**مختاری، عثمان: دیوان**، به‌تصحیح جلال‌الدین همائی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب
**مرعشی، سیدظهیرالدین: تاریخ‌طبرستان و رویان و مازندران**، به‌اعتنا و اهتمام برنهارد دارن، بطرز بورغ، ۱۲۶۶ ه.ق/۱۸۵۰
**مسعودی: التنبیه و الاشراف**، به‌تصحیح عبدالله اسماعیل الصاوی، قاهره، ۱۹۳۸
**مسعودی: مروج‌الذهب**، مطبعهٔ بهیه، مصر
**معین، محمد:** «پارسی یا دری» درمجلهٔ ایران‌آباد، سال اول، شمارهٔ هفت.
**مصفا، مظاهر: پاسداران سخن**، زوار، تهران، ۱۳۳۵
**الملائکة، نازک: قضایاالشعرالمعاصر** منشورات مکتبة النهضة، الطبعة الثالثة، ۱۹۶۷
**مندور، محمد: «الشعرالعربی وزنه»** در مجلهٔ کلیةالاداب
**مندور، محمد: النقد المنهجی عندالعرب**، قاهره، مطبعة نهضت
**موروا، آندره، «من از شعر آزاد سر درنمی‌آورم»** ترجمهٔ‌زهرا خانلری، در مجلهٔ سخن، سال نهم، شمارهٔ چهارم.
**مولوی، جلال‌الدین محمد: دیوان کبیر**، به‌تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۳۶ ج اول
**مولوی، جلال‌الدین محمد: مثنوی**، چاپ میرخانی، تهران
**نابلسی، عبدالغنی: دیوان**، چاپ قاهره،
**ناصرخسرو: دیوان**، به‌تصحیح سید نصرالله تقوی و مجتبی مینوی تهران، ۷ـ۱۳۰۴
**نجفقلی‌میرزا، (اقاسردار): درهٔ نجفی**، بمبئی ۱۹۱۵
**نظامی گنجوی: خمسه**، از روی چاپ وحید دستگردی، امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۵
**نظامی عروضی: چهار مقاله**، با تصحیح و تعلیقات محمدمعین، چاپ سوم زوار
**نویری، شهاب‌الدین: نهایةالارب**، قاهره، ۱۹۲۹

**هجویری، علی‌بن عثمان: کشف‌المحجوب،** چاپ ژوکوفسکی‌افست، تهران امیرکبیر، ۱۳۳۶

**هداره، محمد مصطفی: مشکلة‌السرقات فی‌النقدالعربی،** قاهره، ۱۹۵۸

**هدایت، رضاقلی‌خان: انجمن آرا،** چاپ سنگی، تهران

**هدایت، صادق (و مسعود فرزاد): و غ و غ ساهاب،** چاپ دوم، امیر کبیر، تهران ۱۳۳۴

**هشترودی، محسن:** «**تاثیر علوم در ادبیات و هنر**» در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تهران، سال پنجم، شمارهٔ ۲ـ۱

**همائی، جلال‌الدین: تاریخ ادبیات،** چاپ دوم، تهران

**همائی، جلال‌الدین: صناعات ادبی** (فن بدیع و اقسام شعر فارسی) مطبوعاتی علمی، تهران.

**هنینگ، و.ب:** «**یك شعر پهلوی**» ترجمهٔ عبدالله فریار، در مجلهٔ مهر، سال هشتم، شمارهٔ دوم

**یوشیج، نیما (علی‌اسفندیاری): ارزش احساسات،** به‌کوشش جنتی‌عطائی، صفی‌علیشاه، تهران ۱۳۳۵

**یوشیج، نیما: دونامه،** تهران، ۱۳۲۹

**یوشیج، نیما: منتخب اشعار،** به‌همت سیروس طاهباز، تهران، جیبی، ۱۳۴۳

**دایرةالمعارف اسلام،** ترجمهٔ عربی (رامی ـ زیتون) قاهره

**رسالهٔ قواعد قوافی،** نسخهٔ خطی کتابخانهٔ ملی ،تهران، تاریخ کتابت ۱۰۸۹ شمارهٔ ۲۹۲۴

ب) انگلیسی

**Allen, Walter: Writers on Writing,** London, 1958

**Arnold, Sir Thomas: Legacy of Islam,** Oxford University Press 1952

**Bann, S. and J. E. Bowlt:** (edited by) **Russian Formalism,** Edinburgh 1973

**Burton, S. H.: The Criticism of Poetry** 1962

**Deutsch, Babette: Poetry Hand Book,** A Dictionary,