

نقد ادبی در سبک هندی

محمد رضا شفیعی کدکنی*

بعد از عمری جستجو در تاریخ شعر فارسی، هنوز این نکته به روشنی بر من مسلم نشده است که آیا میان تعالی و انحطاط دوره‌های ادبی و کیفیت و کمیّت نقد ادبی ارتباطی هست یا نیست و اگر هست این ارتباط آیا مستقیم است یا درین مورد پیوندی بازگونه برقرار است؟

از مطالعه اسناد موجود، احتمالاً به این نتیجه خواهیم رسید که بهترین ادوار شعر فارسی، عصر فردوسی و خیام یا عصر مولوی و سعدی، دوره‌هایی است که «نقد ادبی» در آن، کاملاً از صحنه تاریخ ادبیات ما غایب است و برعکس، اواخر دوره صفوی و زندیه را - که عصر انحطاط آشکار شعر و شاعری است - باید دوره اوج و شکوفایی نقد ادبی در زبان فارسی به‌شمار آورد.

حتی همین پنجاه ساله رواج شعر نو را - از شهریور ۱۳۲۰ تا ۱۳۷۰ - نیز اگر به‌عنوان «عالم اصغر» مسیر شعر فارسی مورد نظر قرار دهیم به‌تأیید این نظر خواهیم رسید که بهترین نیمه آن نیم قرن، همان بیست و پنج سال نخستین است که با ظهور امثال گلچین گیلانی و تولّلی و اخوان و شاملو و فروغ و سپهری همراه است و این نیمه، دوره‌ای است که در آن نقد و انتقاد کمتری داریم.

* استاد دانشگاه تهران و شاعر معاصر ایرانی (این مقاله بخشی از کتاب «شاعری در هجوم منتقدان» استاد است که به‌منظور آشنایی بیشتر استادان زبان فارسی هند با این کتاب اقدام به‌درج آن کرده‌ایم. ضمن آن‌که حقّ این پژوهشگر بزرگ زبان فارسی برای هر ویژه‌نامه‌ای که با یاد حزین منتشر شود انکار ناشدنی است). (سردبیر)

اگر واقعاً چنین رابطه عکسی وجود داشته باشد - که هرچه بر حجم نقد و انتقادها افزوده می‌شود، از کیفیت و تعالی شعر کاسته می‌شود - باید به‌رمز پیچیده‌تری پی برد و آن این است که به‌هنگام گسترش نظریه‌های انتقادی، شعرا، به‌جای آن که از خلاقیت ذاتی خویش بهره‌برند، از روی «نظریه»ها، به‌کار شاعری می‌پردازند و از آنجا که شعر محصول ضمیر نابخود است و این نظریه‌ها حاصل ضمیر آگاه، بسیار طبیعی خواهد بود اگر شعر به‌انحطاط روی آورد، زیرا منشأ طبیعی خود را که ضمیر آگاه است - به‌دست آورده است. به‌هرحال، درین باره من هنوز به‌نتیجه روشنی نرسیده‌ام. ولی در قلمرو فرهنگ جهانی نیز این قاعده کلیت خود را دارد که می‌بینیم نیمه اول قرن بیستم - که در آن شاعران بزرگی از نوع بلوک^۱ و ریلکه^۲ و الری^۳ و بیتسن^۴ و الیوت^۵ و لورکا^۶ و چندین شاعر بزرگ دیگر در آن به‌خلاقیت شعری می‌پردازند، هرگز به‌لحاظ نقد ادبی - چه از دیدگاه حجم و چه از دیدگاه تنوع مکاتب و نحله‌ها و مفاهیم و اصطلاحات - به‌پای نیمه دوم آن که عصر شاعرانی از نوع وزنه سنسکی^۷ و اینسنزبرگر^۸ و تدهیوز^۹ است، نمی‌رسد ممکن است کسانی اعتراض کنند که تو فلان شاعر را که یکی از بزرگترین شعرای معاصر فرانسه یا آلمان یا انگلیس است و احتمالاً جایزه نوبل هم برده است، به‌ناروا، میان‌مایه خوانده‌ای، اما من هیچ قصد توهینی به‌کسی ندارم از چنان کسی می‌پرسم که آیا ریلکه و بیتسن و الیوت و الری و لورکا مهم‌ترند یا وزنه سنسکی و اینسنزبرگر و تدهیوز؟ بنده شخصاً کوچک‌تر از آنم که درباره درجه‌بندی شعرای فرنگ از خودم اظهار نظری بکنم. اجماع مردم فرهیخته فرنگ چنین حکم کرده است که

-
1. Blok, Alexander (1880-1921).
 2. Rilke, Rainer maria (1875-1926).
 3. Valery, Paul (1871-1945).
 4. Yeats, W.B. (1865-1939).
 5. Eliot, T.S. (1888-1965).
 6. Lorca, Federico Garcia (1895-1936).
 7. Voznesensky, Andrey (1933 متوّد).
 8. Enzensberger, Hans Magnus (1929 متوّد).
 9. Hughes, Ted (1930 متوّد).

ریلکه بزرگتر از اینسنزبرگر است و بیتسن بزرگتر از تدهیوز^۱ بگذریم. مقصود اصلی من از این گفتار نکته دیگری بود و آن اشارتی چند به شکوفایی نقد ادبی در زبان فارسی در پایان عصر صفوی و دوره زندیه است.

درین دوره در هند، چندین ناقد هوشیار و نکته‌سنج ظهور کرده‌اند که در تاریخ ادبیات هزار و دویست ساله دوره اسلامی ما، بی‌همانندند، با دقت نظر و دانش عمیق و شکیبایی و نکته‌سنجی بسیار. از آنجا که حزین لاهیجی و شعر او مرکز بخش عظیمی ازین نقد و انتقادهاست، و ما، درین کتاب به‌ارائه حجم قابل ملاحظه‌ای از متون نقد ادبی این دوره توجه داشته‌ایم، بی‌مناسبت ندیدم که به‌عنوان دریچه‌ای بر آفاق نقد ادبی عصر این شاعر و دوره‌های بعد از او، مروری داشته باشم بر کم و کیف شیوه کار این ناقدان.

جای دیگر به‌تفصیل یادآور شده‌ام ولی در این جا هم از اشارتی چند ناگزیرم و آن این که حزین لاهیجی شاعر و دانشمند قرن دوازدهم (۱۱۸۰-۱۱۰۳ هـ) وقتی به‌دلیل تحولات سیاسی ایران ناچار به ترک وطن شد و در هند اقامت گزید با همه حرمتی که اهل هند و ادیبان و شاعران هندی برای او قائل بودند، او گاه با بی‌مهری به‌ایشان و شعر ایشان می‌نگریست، همین کار سبب شد که پس از چندی بعضی از ادیبان هندی با او به‌ستیزه برخاستند و به‌معامله به‌مثل پرداختند. به‌این معنی که شعر او را مورد نقد و نظر قرار دادند. شاید نخستین کسی که به‌این کار پرداخت سراج‌الدین علی خان آرزو (۱۱۶۹-۱۰۹۹ هـ) شاعر بزرگ و ناقد عظیم‌الشأن این قرن بود که رساله مفرده‌ای در نقد

۱. همین نکته را، یکی از مورخان برجسته شعر اروپا، به‌زبانی دیگر بیان کرده است. جی. ام. کوهن، که تقریباً مجموعه شعر معاصر اروپایی (فرانسه، انگلیسی، آلمانی، اسپانیولی و ایتالیایی). را در زبان اصلی این شعرها بررسی و نقد کرده است و شعر اروپایی قرن ما را در فاصله ۱۹۶۵-۱۹۰۸ با نگاهی گسترده مورد نظر قرار داده است، در فصل پایانی کتاب خویش با عنوان «اکنون در کجا ایستاده‌ایم؟» می‌گوید: «به‌دشواری می‌توان، این روزها، در تمام اروپا و امریکای شمالی چند شاعر چهل - پنجاه ساله یافت که مورد قبول همگان باشند، در صورتی که سی و پنج سال پیش از این (در سال‌های حدود ۱۹۳۰) وقتی که اودن و دیلن تماس و نرودا و پاز در جوانی نخستین مجموعه‌های شعر خود را انتشار می‌دادند، کاملاً صاحب تشخیص بودند و مورد قبول همگان.» برا تفصیل ماجرا مراجعه شود به: Cohen, J.M.: Poetry of this Age: 1908-1965, Harper and row Publisher, New York, 1968, P. 235.

شعر حزین نوشت و در آن با دقت و هوشیاری و دانش ژرف خویش کوشید، نکته‌های بسیاری بر شعر حزین بگیرد و در عوض عدّه‌ای از اهل هند به دفاع از حزین پرداختند و ایرادهای آرزوی را جواب دادند. آنچه ما در اینجا با آن سروکار داریم در مرحله اول

نوشته «آرزو» است در نقد حزین و «پاسخ» صهبایی است به آرزو و «داوری» قاری عبدالله (۱۳۶۶-۱۲۸۸) شاعر قرن اخیر افغانستان است درباره این «دعوی» و «پاسخ». در کنار این سه اثر با چند متن دیگر، که در حوزه نقد ادبی این عصر وجود دارد و گاه مرتبط با ماجرای حزین است و گاه مستقل از آن، نیز آشنا می‌شویم از قبیل

قبل از هر بحث دیگری باید ستایش کرد احاطه شگفت آور ناقدان این عصر را بر قلمرو شعر فارسی که در هر میدانی و برای هر مسأله‌ای از جزئی‌ترین مسائل، مثال‌های بسیار دقیقی و مناسب ارائه می‌دهند.

نقد محمد عظیم «ثبات» که در حقیقت به کشف سرقات حزین پرداخته و کوشیده است با احاطه شگفت آوری، بخش عظیمی از معانی و مضامین و صور خیال شعر حزین را در آثار قدما نشان دهد و ثابت کند که حزین کارش غارت شعر دیگران است چیزی که فرنگی‌ها به آن صید منابع یا شکار مواضع الهام source hunting می‌گویند. درین یادداشت، همچنین با سه چهار رساله انتقادی دیگر که از همین حوزه فکری و فرهنگی است آشنا می‌شویم از قبیل «کارنامه» منیر لاهوری (۱۰۵۴-۱۰۱۹) و سراج منیر «آرزو» و «قول فیصل» صهبایی و...

نگارنده در این بررسی اجمالی، بیشتر توجه خویش را به چند نکته اصلی در حوزه کار این ناقدان، مصروف می‌کند تا به خوانندگان این اوراق یادآور شود که به هنگام مطالعه این انتقادهای، در ظرافت‌های کار این ناقدان دقت بیشتری داشته باشند و اگر به مشابهت بعضی آراء این ناقدان با بعضی حرف‌های ناقدان فرنگی می‌پردازد، قصدش به هیچ روی ایجاد نوعی نقد تطبیقی نیست اگرچه به ضرورت چنین کاری، در مجال‌های آینده و برای دیگران، اعتراف کامل دارد.

برای آنکه در کم‌ترین فرصت مروری داشته باشیم بر چشم اندازهای نقد ادبی زبان فارسی درین دوره مورد نظر، بهتر آن است که در دایره چند مسأله اساسی، به بررسی آراء این ناقدان پردازیم.

۱- یکی از مسائلی که این روزها، در سراسر جهان، موضوع بحث ناقدان بزرگ و فلاسفه جمال‌شناسی است، مسأله «معنی» در هنرها و ادبیات است و این که آیا می‌توان برای یک «متن» چیزی به نام «معنی» در نظر گرفت یا نه؟ امروز بیشترین سعی ناقدان بزرگ و فلاسفه جمال‌شناسی از رولان بارت^۱ گرفته تا اومبرتو اکو^۲، برین است که ثابت کنند هرچه هست ذهن و ضمیر خواننده است و «متن»، درین میانه، بهانه‌ای بیش نیست. به زبان بسیار ساده می‌خواهند منکر چیزی به نام «معنی» در هنرها و ادبیات و بویژه شعر شوند. اکنون می‌بینیم که در همین زمینه «معنی» و نفی آن از شعر، این ناقدان خودمان عقیده‌ای شبیه عقاید بارت و اکو داشته‌اند. درست است که در آغاز قرن ششم هجری، عین‌القضات همدانی، آن نابعه بزرگ، گفت: «جوانمردا! این شعرها را چون آینه‌دان آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود، اما هر که درو نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هر کسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی شعر را معنی آن است که قایلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آینه صورت روی صیقلی‌بی است که اول آن صورت نمود. و این معنی را غموضی هست که اگر در شرح آن آویزم از مقصود بازمانم»^۳ و عملاً با نظریه آینه خویش، برای اولین بار در تاریخ نظریه‌های جمال‌شناسیک جهان پیشاهنگ امثال بارت و اکو و دیگران شد. اما جمع این ناقدان فرهنگ خودمان هم بی‌آنکه تصریحی

1. Barthes, Roland (1915-1980).

2. Eco, Umberto (1932) (متوگد).

۳. نامه‌های عین‌القضات همدانی (۴۹۲-۵۲۵ ه.ق.) به‌اهتمام علی‌نقی منزوی و عقیف عسیران، بنیاد فرهنگ ایران، بیروت، تاریخ مقدمه ۱۹۶۹، ۲۱۶/۱.

به تأثیرپذیری از سخن عین‌القضات داشته باشند به «انکارِ معنی» در شعر کمر بسته‌اند و صاحب تذکره مرآت‌الخیال یعنی شیر علی خان لودی می‌گوید:

«اما شعرای زمان حال [سال تألیف ۱۱۰۲ ه.ق.] این صنعت (= خیال‌بندی و کاربرد دو پهلوی زبان) را به درجهٔ اعلا برده‌اند، کما لایخفی. و این نکته مشهور که «شعر خوب» معنی ندارد در آنجا به رأی‌العین مشاهده می‌توان کرد»^۱.

برای آنکه تصوّر نکنید که این نکته بر حسب تصادف بر قلم این ادیب قرن یازدهم رفته، یادآور می‌شوم که او به‌عنوان نکتهٔ مشهور ازین اصل سخن می‌گوید. مثل این که از همان عصر عین‌القضات در میان متفکران ما، عملاً این فکر رواج داشته است که «شعر خوب، معنی ندارد» گیرم به‌صورت مکتوب، این نکته در جایی ثبت نشده باشد. اما در عصر شکل‌گیری این مکتب نقد ادبی که ما اکنون در مسیر آشنایی با آن هستیم دیگر ناقدان نیز پیوسته به‌این مسأله اشارت دارند و به‌چند نکته در حوزهٔ دلالات و معنی‌شناسی شعر یا سمانتیک semantic آن پرداخته‌اند که امروز برای ما و مورخان اندیشه در فرهنگ ما، دارای کمال اهمیت است:

«آرزو» در همین رسالهٔ نقد اشعار حزین از یکی از استادان، به‌نام عبدالرضا متین، نقل می‌کند که او مسألهٔ دلالت را در شعر به‌دو درجه تقسیم کرده بوده است: «معنی» و می‌گفته است: آنچه از شعر بی‌تکلف حاصل شود «معنی» است و آنچه به‌توجیه و تکلف برآید «یعنی» و این نکته بسیار ظریفی است که در نقد معاصر هم ما به‌آن نیاز داریم: تفاوت «معنی» و «یعنی»؛ دقت در این کاربرد از اینجا حاصل می‌شود که در کلمهٔ «معنی» چون مفهوم اسمی و مصدری دارد، «فاعل» در آن لحاظ نمی‌شود و به‌همین دلیل برای همه یکسان است ولی در کلمهٔ «یعنی»، چون فعل است، فاعل را باید در نظر گرفت و چون فاعل‌ها بالقوه بی‌نهایت‌اند، قلمرو دلالت می‌تواند بی‌نهایت باشد. به‌همین دلیل بعضی از شعرشناسان همان عصر، قلمرو «یعنی» را دیگر از اعتبار خارج

۱. تذکرهٔ مرآت‌الخیال، میر علی شیر لودی، چاپ سنگی بمبئی ۱۳۳۴ ه.ق، ص ۱۱۲.

می دانسته‌اند و آن را «لایعنی» تلقی می‌کرده‌اند^۱ منیر لاهوری، در همان رساله کارنامه، در نقد این شعر عرفی شیرازی (۹۹۹-۹۶۳) که گفته بوده است:

ارغوان را از حنا شد پایمال زعفران
مشتِ خونی بر دماغ خنده‌ناکِ ما بریز

می‌گوید: «این بیت چنان نازک شده که بار معنی بر نمی‌تاید. گویند یکی از نازک‌طبعان، در سخن بسیار به نزاکت (نازکی) پرداختی و کار بر سخن بسیار سخت نازک ساختی، روزی با یکی از سخن‌شناسان، سخن از نازکی‌های سخن می‌راند و گفته‌های نازکِ خویش را می‌خواند، آن سخن‌ورِ معنی‌رس، چون سخنان او را شنید... گفت: ای سخن‌پرداز معنی‌ترازا! سخن را به‌جایی رسانیده‌ای که هیچ معنی ندارد»^۲. با این همه کوشش‌های تأویلی و هرمنوتیک گرایانه سنت فرهنگی ما سبب شده است که بسیاری از شعرهایی را که حتی شاعرش معنی آن را نمی‌دانسته است، معنی می‌کرده‌اند. در همین دوره، و اندکی قبل از عصر مورد بحث ما، نصرآبادی در شرح حال نافع قمی می‌گوید: «به‌طَبَّاحی مشغول بوده هم‌تس به‌آن راضی نشده از تتبع بسیار خود را در سلک موزونان درآورده معانی عالی به‌زبانش می‌آید. چنانچه این بیت را گفته بود:

یک سررشته وجود و سر دیگر عدم است
نیست فرقی به‌میان این چه حدوث و قدم است
و به‌خدمت مولانا عبدالرزاق (یعنی ملأ عبدالرزاق لاهیجی صاحب شوارق و یکی از بزرگ‌ترین حکمای عصر صفوی) آمده که بیتی گفته‌ام و معنی آن نمی‌دانم. آخوند شرحی بر آن بیت نوشته»^۳.

۲- یکی دیگر از مسائلی که به‌شدت درین دوره، در میان منتقدان، رواج داشته بحث از مسائل مرتبط با «ساخت و صورت» شعر است. درست است که بسیاری از اینان عملاً منکر «معنی» در شعر بوده‌اند ولی برای قلمرو «یعنی»ها، به‌نکات و ظرایف عجیبی دست یافته بوده‌اند. مثلاً خان‌آرزو درباره این بیت حزین:

۱. متن حاضر ۱۷۱.

۲. کارنامه، ابوالبرکات منیر لاهوری (به‌ضمیمه سراج منیر) تألیف سراج‌الدین علی خان آرزو، با مقدمه و تصحیح و تحشیه دکتر سید محمد اکرم اکرام، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد، ۱۳۹۷/۱۹۷۷ ص ۱۱.

۳. تذکره نصرآبادی، میرزا طاهر نصرآبادی، به‌اهتمام وحید دستگردی، تهران، ارمنان ۱۷-۱۳۱۵، ص ۳۶۶.

دو عالم از فروغ روی او، یک چشم بینا شد نبینی روی هجران را ارگر صاحب نظر باشی
می گوید: "بر متأمل پوشیده نیست که «معنی» این بیت صحیح است و «تعبیر» آن
نامربوط^۱. یا جای دیگر دربارهٔ بیتی می گوید: "جامهٔ الفاظ این بیت چندان تنگ
دوخته‌اند که قامت معنی در آن نمی‌گنجد"^۲. و دربارهٔ بیت دیگری می گوید: «معنی»
شعر، از «نامساعدی» الفاظ سخت می‌نالد. در مقابل این گونه اظهار نظرها، گاه،
به «بیکار» (فاقد نقش fonction) بودن بعضی کلمات اشارت دارند که مهم است مثلاً
دربارهٔ این بیت حزین:

شمع را بال و پر مرغِ نظر سوخته است نتوان دید در آن چهرهٔ زیبا گستاخ
می گوید: "لفظ «زیبا» در اینجا بیکار محض است"^۳. ینی فاقد نقش است. یا در
مورد این بیت:

شمرده زد نفس خویش هر که در عالم چو صبح آینهٔ خاطرش، غبار ندید
می گوید: لفظ «خویش» بیکار محض است^۴ و بر همین قیاس در مورد ابیات دیگر
در صفحات دیگر^۵ در همین حوزهٔ مسائل مربوط به صورت و ساخت است دقت‌هایی
که دربارهٔ مسألهٔ «اولویت» دارند و معتقدند که ملاک شعر در «اولویت» است نه در
«صحّت» و راه اولویت، واجب فن شعر است. خان آرزو دربارهٔ این بیت حزین:
بازوی شکار افکن آن غمزه به‌نازم تیرش اگر از سینه خطا شد به‌جگر زد
می گوید: سخن فهم می‌داند که «جگر» مقابل «سینه» نیست. «دل و جگر» گویند و
همچنین «سر و سینه» و «پا و دست» شهرت دارد درین صورت چنین بهتر است:

کز دل اگرش تیر خطا شد به‌جگر زد
معهدا «کاف» علت «بنازم» نیز پیدا می‌شود که رابط است «بین‌المصرعین و این
سخن «از راه اولویت بُود که واجب فن شعر بود»^۶. باز دربارهٔ این بیت حزین:

۱. متن حاضر، ۳۳۹.

۲. همانجا، ۱۶۲.

۳. همانجا.

۴. همانجا، ۱۹۱.

۵. همانجا، ۲۰۰، ۲۱۰، ۲۱۲، و...

۶. متن حاضر، ۱۸۶.

رخ نمودی جنت موعود گردید آشکار جلوه‌گر گشتی حیات جاودان آمد پدید
 خان آرزو می‌گوید: بر سخن فهم مخفی نیست که «رخ نمودن» و «جلوه‌گر گشتن»
 اگر یکی نیست نزدیک به هم است. درین صورت این بهتر است:

رخ چو بنمودی ظهور جنت موعود شد لب چو بگشودی حیات جاودان آمد پدید

اگر گفته شود که رخ نمودن و جلوه‌گر گشت در واقع تغییری دارند، و این قدر کافی است، گوییم «سخن در اولویت است نه در صحت»^۱ از رویاروی قرار دادن «صحت» و «اولویت» می‌خواهد ثابت کند که میان «درست بودن» یک بیان تا «شکل نهایی داشتن» آن فاصله بسیار زیادی است و شعر، شعر واقعی آن شعری است که در آن

آنچه ما با توجه به نقد مدرن فرنگی، آشنایی‌زدایی می‌نامیم، مورد توجه اینان نیز بوده است ولی بیشتر در حوزه دلالت‌ها و معنی شناسی. مثلاً آشنایی‌زدایی در حوزه بیان و تصویر، همان چیزی است که این ناقدان، آن را تلاش معنی بیگانه می‌خوانند.

نهایی‌ترین صورت و ساخت ممکن برای ادای

یک مفهوم وجود داشته باشد نه این که فقط «صحیح» باشد. «اولویت» را به معنی «سیاق پذیرفته و دلپذیر» به کار می‌برد مثلاً در بحث ازین بیت حزین:

گه آتش چمن شده گه شمع انجمن هم خانه‌سوز و خانه نگهدار آمده

خان آرزو می‌گوید: «نسق و سیاق عبارت می‌خواهد که در مصرع دوّم لفظ «هم» دیگر می‌آورد تا من حیث اللفظ و المعنی مربوط به مصرع اوّل می‌گشت پس نمی‌توان گفت که «واو» عطف افادۀ «هم» می‌کند، چه سخن در «صحت» نیست در «سیاق» عبارت است [که] پیش بلغا رعایت آن واجب بود»^۲.

۱. همانجا، ۱۸۷.

۲. متن حاضر، ۲۲۸.

در همین مسأله «اولویت» و «سیاق» و «سلیقه شاعری»^۱ است که ملاک‌های ذوقی و شخصی وارد عمل می‌شود، رعایت سنت‌ها یا ترک سنت‌ها برای رسیدن به اولویت و سیاق. در اینجا بعضی ازین ناقدان، از قبیل «آرزو» سخت شیفته «سنت» و رعایت «تناسب» سنتی‌اند و در مقابل بعضی دیگر چندان به سنت‌ها و تناسب‌های سنتی پای‌بندی نشان نمی‌دهند مثلاً در مورد این بیت حزین:

تا دام گشاده چین زلفت افتاده خراب آشیانها

خان آرزو می‌گوید: «لفظ آشیانها دلالت بر مرغان دارد و دام «مناسب» چین زلف، آهو است به دو مناسبت: یکی از لفظ چین، دوم خوشبویی که به‌مشک نسبت دارد...» که رعایت لفظ طریقه شعر است...» و صهبایی در این مورد نقد معقول و دلپذیری می‌کند ازین اصل جمال‌شناسی خان آرزو و سنت ادبی عصر که «صاحب ذوق می‌داند که مقید شدن به امثال این امور - که هر جا ذکر چین زلف باشد آهو نیز، به‌دام اندیشه، صید کنند و مشک را در طبله فکر جای دهند - لزوم مالایلم است»^۲. البته باید توجه داشت که صهبایی تعبیر «لزوم مالایلم» را، نه در آن معنای بدیعی و بلاغی رایج بلکه به معنی تقید به امری که هیچ‌گونه ضرورتی ندارد، تلقی می‌کند و به‌راستی که حق با اوست، چند قرن بعد ازو، یکی از شعرای عصر ما از این گونه تناسب‌ها و مراعات‌ها بدین‌گونه انتقاد کرد که:

اشعار تو خالی ز مراعات نظیر است نان‌گویی و افسوس که بی‌ذکر پنیر است
 آنجا بود «راه» چرا «چاه» نباشد جایی که «گدا» هست چرا «شاه» نباشد^۳

کار این گونه مراعات‌ها در این عصر به‌جایی رسیده بوده است که خان آرزو در نقد این بیت حزین:

بلبل رود از دست به‌بوی گل و سنبل از نکبت آن طره طرار، خرابم

۱. تنبیه‌الغافلین، تألیف سراج‌الدین علی خان آرزو، با مقدمه و تصحیح و تحشیه دکتر سید محمد اکرم اکرام، دانشگاه پنجاب، لاهور، ۱۹۸۱/۱۴/۱، ص ۱۱۳.

۲. متن حاضر، ۱۳۰.

۳. به‌همان صورتی که در حافظه داشتیم، نقل کردم ولی در دیوان او با تغییراتی آمده است، مجموعه آثار محمد علی افراشته، تهران، توکا، ۱۳۵۸، ص ۵۴.

می‌گوید: "بلبل را با سنبل هیچ ربط نیست. برین تقدیر مصرع دوم نامربوط محض می‌شود. و نیز گل را با طره هیچ نسبت نیست." و صهبایی در پاسخ او - با همه استدلال معقولی که پیش ازین درباره انکار ضرورت این گونه تناسب‌ها داشت - می‌گوید: "هرچند متعارف، عشق بلبل به گل است اما گاهی نسبت آن به دیگر چیزها نیز به نظر رسیده...".^۱ یا درباره این بیت حزین:

گویا خط پیشانیت ای زهره‌جبین است بیرون نتوان برد ز ابروی تو چین را
خان آرزو می‌گوید: "لفظ «زهره‌جبین» روشن است که در اینجا مناسب نیست. موافق، «بُت بدخو» است." و صهبایی در پاسخ او می‌گوید: "پای‌بند مناسبات شدن و آنگاه به این قدر - که گامی بی‌مراعات آن بردارند و لقمه بی‌ملاحظه آن در دهن نگذارند - پای سعی را لنگ و مائده سحن را تنگ گردانیدن است".^۲ یا در مورد این بیت حزین:

ای خرد! عمر تو کم، در غم دنیا بنشین ای جنون! وقت تو خوش، بوی بهاران برخاست
خان آرزو می‌گوید: "مقابل «برخاست»، «بنشست» است نه «بنشین» و مقابل «برخیز»، «بنشین» نه «برخاست» و صهبایی در پاسخ او می‌گوید: این چه سخن است که بنای گفتگو بر آن نهاده‌اند؟ ماهر فن بلاغت داند که در صنعت طباق، بودن متقابلین از نوع واحد شرط نیست. هرگاه در آیه کریمه: أومن كان ميتاً فأحييناه ۱۲۲/۶" تقابل در اسم و فعل جایز شده، در دو فعل که یکی ماضی و دیگر امر است چرا جایز نباشد؟ اگر گویند: "فلانی برخاست و مرا گفت: «بنشین» هیچ عاقل تجویز نکند که این مقابله صحیح نیست. مع هذا در اشعار کثیرالوقوع است فخرالدین اسعد جرجانی گفته:
بیا بنشین که دود از جان من خاست بیفزا عیش من کز جان من کاست^۳
و بر همین قیاس است نقدی که «آرزو» از تقابل «کفر و تقوی» کرده و پاسخی که صهبایی به او داده است^۱ و از بهترین موارد این گونه نقد و داوری‌ها، بحثی است که آرزو درباره این بیت حزین:

۱. متن حاضر، ۳۳۲.

۲. متن حاضر، ۲۶۳.

۳. همانجا، ۲۷۸.

صبح، دیوانه آن چاک گریبان می‌گشت شب، سیه مست سوادِ خطِ هندوی تو بود کرده و می‌گوید: "مقابله صبح و شب عجب مقابله [ی] است! صبح و شام و شب و روز می‌گویند... و صهبایی در پاسخ او می‌گوید: "تلاش مقابله وقتی است که مقصود از آن صفت باشد. و چون نفس‌الامر (یعنی تجربه عینی) و اظهار امر واقعی منظور باشد، ضرورت ندارد. چه لفظ، برای تعبیر مقصود است. هرگاه شخصی به وقت صبح آید و در هنگام پاسی از شب گذشته رود غیر از این چه خواهد گفت که: "من صبح آمدم و شب رفتم". شام، که اول شب است، چه گونه به جای آن توانند نشانید؟ این معنی دریافتنی‌ست^۲. و حق با صهبایی است که می‌خواهد بگوید: تجربه عینی و واقعیت زندگی را چه گونه می‌توان قربانی تقابل‌های سنتی شعرِ قدما کرد. هنگامی که خان آرزو بر حزین ایراد می‌گیرد که درین بیت او:

عیار عشق چون زد بر محک اندیشه دانستم که خون کوهکن آخر به جوی شیر می‌آید
لفظ «عیار و محک» با «جوی شیر و کوهکن» هیچ مناسبت ندارد. صهبایی می‌گوید «این قدر پابند مناسبات الفاظ بودن دائره سخن را به غایت تنگ گردانیدن است»^۳.

در همین حوزه مباحث ساخت و صورت، این جمع ناقدان اصطلاحی دارند به‌عنوان «کلمه‌بندی» که آن را تقریباً به مفهوم texture به کار می‌برند همان چیزی که ما امروز عیناً ترجمه معادل انگلیسی آن را که «بافت» است به کار می‌بریم. مثلاً در مورد این بیت حزین:

میان ما اسیران، این سبکباری غنیمت دان که بر گردن نداری بار طوق آهن ای قمری!
که «آرزو» پیشنهاد کرده است مصراع اول آن به این صورت درآید:
میان ما گرفتاران سبکباری، غنیمت دان

به دلیل اینکه: «سبکباری، به یای مصدری با لفظ «میان» نامناسب است، پس لازم [است] به یای خطاب بُود». قاری عبدالله می‌گوید: «وجه نامناسبی در بین لفظ «میان» و

۱. همانجا، ۲۲۰.

۲. متن حاضر، ۲۹۷.

۳. همانجا، ۱۶۶.

«سبکباری» در مصراع شیخ [علی حزین] ازین رهگذر باشد که کلمه‌بندی مصرع مذکور موهم اشتراک اسیران است در صفت سبکباری، در صورتی که مراد شیخ تنها اُتصاف قمری است به آن. بنابراین مصرع شیخ، بدون تقدیر، مفید معنی مقصود نمی‌گردد.^۱ و صهبایی در مورد این بیت حزین:

رخ نمودی جنت موعود گردید آشکار جلوه‌گر گشتی حیات جاودان آمد پدید
می‌گوید: «استخوان‌بندی» مصرعه اول از مغز فصاحت تهی است.^۲ و این اصطلاح «استخوان‌بندی» را پیوسته در مفهومی نزدیک به ساختار structure به کار می‌برند.^۳ بنده نمی‌خواهم بگویم «کلمه‌بندی» از بافت و ساخت بهتر است. بلکه مقصودم نشان دادن این نکته است که مفهوم texture و structure در نقد سستی ما وجود داشته است و آنها از آن به «کلمه‌بندی» و «استخوان‌بندی» تعبیر می‌کرده‌اند. با یادآوری این نکته که ساختار در اینجا همان مفهوم زبان‌شناسیک خود را دارد نه آنچه در نقد ساختگرایی بدان اضافه شده است. با این همه مفهوم ساخت، در نقد مدرن، هم از ذهن و ضمیر قدما، غایب نبوده است جای دیگر در همین یادداشت به آن پرداخته شده است. اشکال کار این ناقدان در برخورد با «ساخت» مشکل تلقی آنان از واحد «متن» text بوده است که محور تمام مباحث آنان «بیت» است و به‌کُل یک منظومه هرگز نمی‌پرداخته‌اند، و در دایره همان یک واحد شناخته شده خود، به‌دقت‌ها و ظرافت‌های بسیاری رسیده بوده‌اند.

مسأله تناسب لفظ و معنی که به هر حال به مقوله‌ای به نام ساخت و ساختار خواهد انجامید یکی دیگر از مسائلی است که این ناقدان به آن توجه داشته‌اند. منیر لاهوری، در نقد این بیت عرفی:

چهره‌پرداز جهان، رخت کشد چون به‌خمل شب شود نیم‌رخ و روز شود مستقبل
می‌گوید: «این بیت که لفظش را با معنی، نقش درست ننشسته، از کلک فیض نگار آن چهره‌پرداز صور معانی، نگارش یافته. صورت پرستان معنی ناشناس - که به آب و

۱. همانجا، ۳۶۶

۲. همانجا، ۱۸۷.

۳. از جمله صفحات ۱۶۱، ۱۶۹ متن حاضر.

رنگِ عبارت خرسندند - آن را رنگین‌تر از چهره نگاران می‌دانند اما معنی آن، به‌هیچ صورت، درستی نمی‌پذیرد^۱.

قبل از پایان این گفتار و قبل از هر بحث دیگری باید ستایش کرد احاطه شگفت آورِ ناقدان این عصر را بر قلمرو شعر فارسی که در هر میدانی و برای هر مسأله‌ای از جزئی‌ترین مسائل، مثال‌های بسیار دقیق و مناسب ارائه می‌دهند. در روزگاری که «سنت» تهیه برگه و قبض به‌هیچ وجه وجود نداشته، ذهن اینان در قلمرو شعر فارسی، مانند پیچیده‌ترین کامپیوترها کار می‌کرده است و برای یک یک مواردی که پیش می‌آمده، شواهد بسیار دقیق و استوار عرضه می‌داشته‌اند، شواهدی که در هیچ جای دیگر - از قبل کتب لغت، و جنگ‌ها و سفینه‌ها و تذکره‌ها - نمی‌توان آنها را یافت و تنها یک حافظه قوی و محیط بر تمام ادوار شعر فارسی و تمام اشکال آن می‌تواند پاسخ‌گوی آن باشد. یکی دیگر از مهمترین نکات انتقادی که اینان به آن توجه داشته‌اند.

نقد شعر در حوزه باستانگرایی

نقد زبان شعر در حوزه باستانگرایی archaism و نوع تصاویر شعری و به‌ویژه استعاره‌هاست. می‌توان گفت که ملاحظات انتقادی اینان در باب «استعاره» از بدیع‌ترین نکته سنجی‌ها درین زمینه به‌شمار می‌رود. از جمله نکاتی که منیر لاهوری در باب استعاره بدان توجه کرده است مسأله استعاره‌ها «پا بر هوا» (استعاره‌های معلّق، فاقد نقش و فضای لازم) یا استعاره‌های «بی‌مغز» یا استعاره‌هایی است که «ته ندارد». مثلاً در نقد این شعر عرفی (در ستایش اسبی توسن):

ای همچو فلک نوشته بر سُم وی زلف صبا بُریده از دُم

می‌گوید: «نوشتن بر سُم اختراعی است که قلم او تراشیده، زلف صبا استعاره‌ی است پا بر هوا»^۲. و در مورد یکی دیگر از شعرهای او که تعبیر «استخوان علم» در آن به‌کار رفته است می‌گوید: «استعاره‌ی است بی‌مغز»^۳. و درباره یکی دیگر از استعاره‌های

۱. کارنامه، ۷.

۲. همانجا، ۱۰.

۳. همانجا، ۱۲.

او که به صورت «رَحَمِ مادرِ مشرب» عرضه شده است می‌گوید: استعاره‌یی است که ته ندارد^۱. و دربارهٔ این بیت عرفی:

به‌رشف سبوی می‌آبرو به‌نقش کدوی سرِ آرزو

به‌استهزاء می‌گوید: «آرزو با سری پدیدآوردن و آن سر را به‌کدو سنجیدن و بر آن کدو نقش نگاشتن و به‌آن نقش سوگند خوردن، شیوه‌یی است نوآیین و مخصوص اندیشهٔ سحر پیشهٔ آن تازه‌گفتار است»^۲. صهبایی در نقد این بیت حزین:

هر بوته‌ای ز تاب شود بوتهٔ گذار آید اگر فسانهٔ بلبل به‌خواب گل

می‌گوید: «[حزین] به‌زعم خود استعارهٔ بالکنایه به‌کار برده، افسانه را شخص قرار داده و آمدن در خواب، لازمِ شخص، البته، هست. لیکن این استعاره بدان کهنه زیور مستعار ماند که - بی‌آنکه زینت گوش و گردن دهد - زیر بار عاریت، سر و گردن بشکند»^۳. در همین زمینهٔ تصویرهای دور از ذهن، صهبایی در نقد این بیت حزین:

به‌مخموری لب خشک از زبانِ شرمگین دارم خط پیمان‌نام چشمِ حجابِ آلوده را ماند

می‌گوید: «عبارت این شعر در ادای معنی، به‌غایت قاصر افتاده. چه مرادش آن است که من، به‌سبب زبانِ شرمگین خود - که در سؤال نکرد، پیاله به‌گردش نیامد. درین صورت پیاله به‌لبِ شرمگین مشابه شد. چه چشم اهل حیا جانبِ کسی گردش نکند. و تشبیه خط به‌چشم، از عالم خیالاتِ بنگی‌ست»^۴.

برای این که نظری شامل و عام نسبت به‌مسألهٔ مجازهای زبان شعر در اندیشهٔ اینان داشته باشیم این داوری «آرزو» را - که طبقه‌بندی بسیار معقول و سنجیده‌ای است دربارهٔ قلمرو انتخاب و گزینش شاعر - بد نیست بخوانید:

«اطلاق و حُمَلِ الفاظ (یعنی کاربُرد و استعمال زبان) را چند «مصحح» (یعنی عامل

توجیه‌کنندهٔ درستی و صحّت) است:

۱. همانجا، ۱۵.

۲. همانجا.

۳. قول فیصل، امام بخش دهلوی متخلص به‌صهبایی، چاپ نول‌کشور، ص ۲۷۸.

۴. کارنامه، ۳۶۵.

- ۱- یکی روز مره و محاوره، که حقیقت است. (یعنی زبان کوچه و بازار و حوزه قاموسی معانی کلمات). درین صورت اقتضای بر «سماع» است. (یعنی باید از اهل زبان شنید یا در قوامیس آن را یافت). مثلاً به چیزی که «شکستن» را نسبت می‌کنند «گسستن» را [نسبت] نمی‌توان کرد. یعنی نمی‌توان گفت: «طناب شکست» و «لیوان گسست». کاری که بعضی از معاصران ما تازه به‌کشف آن نایل شده‌اند.
- ۲- دوّم، اطلاق مجازی و این نیز موقوف است بر آمدن (یعنی استعمال شدن و رواج داشتن) در کلام اهل زبان. مثلاً، نظر بر نسبت ظرفیت و مظروفیت، گویند: [نهر] جاری است» یعنی آب نهر. و نگویند که: «خانه روان شد» یعنی صاحب خانه وقتی که روان می‌شود. (منظورش این است که در «علاقات مجاز» حوزه انتخاب و اختیار محدود است و بی‌نهایت نیست).

استعاره

و سوّم استعاره است و این طرز در اشعار قدما کم است و در کلام متأخرین - خصوصاً از عهد شعرای اکبر شاهی - بسیار. (باید یادآور شویم اینان استعاره را بیشتر در حوزه استعاره مکنیه یعنی personification و تشخیص به‌کار می‌برند).

در اینجا به‌دفاع از بسامد بالای «استعاره» در سبک این گویندگان می‌پردازد و عملاً می‌خواهد بگوید اگر در قلمرو کاربرد قاموسی زبان و حوزه علائق مجازها، محدودیت وجود دارد در عالم استعاره میدان انتخاب و اختیار باز است و اساس جمال‌شناسی شعر را استعاره‌های تازه خیال‌بندی‌های نو تشکیل می‌دهد و هرکس نمی‌تواند «نبوغ» امثال زلالی و ظهوری را - که در نظر او بزرگتر از فردوسی و سعدی و حافظ و نظامی و سنائی و عطار و خیام و مولوی‌اند - دریابد «به‌لذت این طرز آشنا نیست». ^۱ در همین حوزه مسائل مربوط به‌زبان شعر نیز مباحثی دیگر دارند که خبر از جدالی دیرین می‌دهد و آن درباره‌ی حوزه‌ی واژگانی زبان شعر است. از قدیم دو نظریه و حتی دو شیوه رفتار در زبان شعر وجود داشته است که هیچ کدام بر دیگری غلبه نکرده‌اند و غالباً

۱. سراج‌منیر، ۷۲ و ۵۶.

پیروزی از آن کسانی بوده است که بیرون از قلمرو این نزاع به کار خود پرداخته‌اند، اما همیشه عده‌ای می‌گفته‌اند که «زبان شعر باید زبان روز و زبان عصر باشد» و دیگرانی هم بوده‌اند که عقیده داشته‌اند که «شعر هرگز نمی‌تواند به زبان روز باشد»^۱. تمام بزرگان، عملاً بیرون ازین میدان ایستاده‌اند، ولی در هر دوره‌ای چند تنی فاتح میدان نسبت به طرف مقابل شده‌اند. انوری و سعدی از قدما، و ایرج و شهریار و افراسنه در عصر ما. و از نوپردازان فروغ فرخ‌زاد و سپهری عملاً به زبان روز توجه داشته‌اند و بهار و اخوان و خویی به زبان باستانگرایی.

در عصر مورد بحث ما نیز تمایل به سوی زبان روز، و به تعبیر صائب «تلاش تازگی لفظ» در نظریه و عمل، غلبه داشته است به همین دلیل اندک تمایلی که حزین در شعر خویش به باستانگرایی نشان داده است مورد انتقاد حضرات قرار گرفته است. حزین در غزلی گفته است:

شب هجران، سپاه درد را شور حزین تو درفش کاویان از ناله مشکین پزند آرد
خان آرزو می‌گوید: «درفش کاویان در اینجا هیچ کار نمی‌کند (منظورش این است که به لحاظ ساختاری، فاقد نقش fonction است) ظاهراً چون جناب شیخ خیلی معتقد کلام قدماست، متأخران را مطلقاً وجود نمی‌گذارد گاه گاه لفظ باستانیان در غزل می‌آرد»^۲. یا در آنجا که حزین به جای «اویم»، «ویم» گفته است در این بیت:

سراپا بس که لبریز ویم خود را نمی‌یابم هنوزم آن بُتِ دیرآشنا بیگانه می‌داند
آرزو می‌گوید: «در مصراع اول لفظ «سراپا» و «بس که لبریز» واقع شده و پیش بلغا بعضی از آن حشو محض است که قبیح توان گفت. پس این مصرع بهتر باشد: «سراپا جلوه معشوقم و خود را نمی‌یابم» درین صورت لفظ «ویم» - که فارسی قدیم است - هم از میان می‌رود» که عملاً به آرکائیک بودن «ویم» به جای «اویم» اعتراض می‌کند و طرف مقابل او صهبایی - که نظریه دیگری در باب زبان شعر دارد - می‌گوید: «لفظ «وی» مستعمل فصحای متأخر است خواجه شیراز فرماید:

1. A Linguistic Guide to English Poetry, by Geoffrey N. Leech, Longman.

۲. متن حاضر، ۲۸۲.

شب از مطرب که دل خوشباد وی را شنیدم ناله دل سوز نی را
هرگاه در کلام این سرکرده فصحا آمده باشد، در کلام شیخ محل انکار تواند
بود؟^۱ که البته با توجه به اصل نظریه پاسخ درستی نیست. همین انکار زبان
باستانگرایانه را خان آرزو جای دیگر هم دارد و در مسأله شرط و حذف جزا، درین
بیت سعدی:

گر ندانی که در دل او چیست محتسب را درون خانه چه کار؟
می‌گوید: "لیکن این طور مخصوص قدماست و در متأخرین خالی از غرابت
نیست"^۲. بر روی هم می‌توان گفت که نظریه غالب و شیوه عمل کرد اکثریت شعرا و
ناقدان عصر، همان است که «زبان عصر» باید محور شعر باشد نه زبان قدما. و این نکته
را از بررسی آماری شواهد شعری مورد نظر اینان نیز می‌توان به دست آورد که تمام
تکیه و تأکیدشان بر نمونه‌هایی است از شعر شعرای همان قرن و حد اکثر نیم قرن قبل
از آن. و به ندرت به شعر شاعران قرن ششم و قرن پنجم و چهارم ارجاع می‌دهند. گویا
چشم‌انداز جمال‌شناسی اینان، چنین است که زیبایی را فقط در همان حال و هوای
عصر خویش بجویند. که شعر صنعت و مراعات نظیر و مقابله و تصویرهای انتزاعی
است، به همین دلیل گاهی که از قدما شاهد می‌آورند، از شعر حکیم نظامی، در مبانی
جمال‌شناسی شعرش، به بعضی از اصول سبکی اینان نزدیک است. اینان نه تنها ملاک
نقد و استناد شعری را بر این گونه سلیقه‌ای استوار کرده‌اند بلکه در گزیده‌هایی هم که
از شعر فارسی، از آغاز تا عصر خود، ترتیب داده‌اند بیشترین حجم انتخاب را بر همین
مبنای جمال‌شناسی، انتخاب کرده‌اند و جای دریغ است که از شعر طبیعی و لطیف
دوره‌های آغازی زبان فارسی، شعر عصر منوچهری و رودکی و فردوسی مطلقاً لذت
نمی‌برده‌اند و طبعاً کمترین نمونه‌ای از آن استادان ارائه نمی‌دهند. گویا جامعه‌ای که
به لحاظ تفکر فلسفی و جهان‌بینی، بیمارگونه می‌زیسته است، در خود استعداد التذاذ از
آن گونه هنری را نداشته است و نمی‌توانسته است از هنر دوران سلامت عقلی جامعه

۱. متن حاضر، ۱۶۷.

۲. همانجا، ۱۳۳.

- هنر دوران فردوسی و ناصر خسرو - لذت ببرد. با این همه در گوشه و کنار داوری‌های اینان گاه ملاحظاتی می‌توان یافت که چندان هم پرت و بی‌راه نیست و از نوعی اعتدال و سلامت خبر می‌دهد. مثلاً قاری در بحث خویش پیرامون این مصراع حزین:

گلاب از خوی بهمی آمیختی خونم به جوش آمد

می‌گوید: "گذشته از این که آمیزش عرق انسان به می - اگرچه عرق معشوق باشد و به گلاب تشبیه یابد - چیزی نیست که شعرش توان گفت. باید عواطف را زنده کرده سامع را تکان داده"^۱. که در مورد قاری چون آخرین داور این بحث است، این گونه سخن طبیعی و معقول، چندان دور از انتظار نیست زیرا او دورادوار تحت تأثیر ناقدان فرنگی می‌تواند قرار گرفته باد. در کنار مسأله احاطه اینان به شواهد شعری برای هر موضوع و هر مسأله و هر نکته‌ای، باید یاد کنیم و در شگفت شویم از تسلطی که اینان بر دقایق فن سبک‌شناسی داشته‌اند. برای مثال، در عصر ما که مسائل سبک‌شناسی تا حدودی در میان اهل ادب، مطرح شده است و کلیاتی در باب آن مسائل، بعضی از اهل ادب می‌دانند، نگاه دقیق و نکته‌سنج اینان قابل ملاحظه است. مثلاً در نظر ما - هر قدر با مسائل سبک‌شناسی آشنا باشیم - دیوان صائب و کلیم تفاوت سبکی چندانی ندارند، اما از دیدگاه اینان که شم حساس و دقیقی داشته‌اند این تفاوت بسیار زیاد بوده است، حتی در حوزه موسیقی شعر، اینان، میان کلیم و صائب تفاوت‌هایی را درک می‌کرده‌اند. مثلاً در باب نوعی از ویژگی‌های عروضی در شعر سبک هندی، «آرزو» می‌گوید: "... این قدر هست که در این مصرع سخته می‌شود، لیکن ازین قسم سخته تمام دیوان کلیم مملو است"^۲. یا در مورد این بیت حزین:

زان پیش که در زلف تجلی شکن افتد دل‌های همه در شکن موی تو دیدم

خان آرزو می‌گوید: "زلف تجلی طرفه استعاره است! با وجود این از «افتادن شکن در زلف تجلی» چه قصد فرموده؟ گویا جناب شیخ در اینجا خواسته که «طور» و «طرز»

۱. متن حاضر، ۳۲۳.

۲. متن حاضر، ۲۶۱.

استاد نورالدین ظهوری ترشیزی و طالب آملی به کار برد. لیکن مَتَّبِع می‌داند که از عهده طرز این عزیزان برآمدن خیلی دشوار است^۱. که در هر دو مورد، یعنی نوع تصویرها و سکنه‌ها، بسیار دقیق سخن گفته است. یا وقتی که آرزو می‌گوید: «در ابیات غزل، این قسم «معنی» آوردن معنی ندارد»^۲. منظورش یک نکته سبکی و اسلوبی است که در آن عصر مورد نظر شاعران بود است و نوعی محدودیت برای حوزه معانی غزلی قائل بوده‌اند. از تأمل در نوشته‌های اینان به دقت می‌توان دریافت که درک سبک‌شناسانه بسیار عمیقی داشته‌اند مثلاً «آرزو» در باب «استعاره‌های غامض» که در متأخرین شیوع یافته می‌گوید: «چون معترض، یعنی منیر لاهوری، نظر بر طرز قدیم دارد، از این جهت از او اعتراضات سرزده»^۳. یا در جای دیگر در همین خصوص می‌گوید: «این قسم استعارات (یعنی استعاره‌هایی که دارای غموض ambiguity اند)» در کلام متأخرین بسیار است و در قدما بسیار کم بود. و چون طرز متأخرین در نظر معترض (= منیر لاهوری) نیست، بر آن اعتراض دارد^۴. حتی به صورت دقیق و تاریخی از ظهور این گونه استعاره‌ها سخن می‌گوید که: «بدان که اکثر اعتراضات منیر به سبب اشتباه است که در اضافت تشبیهی و استعاره بالکنایه دارد. و حق تحقیق آن است که استعاره در متأخرین - خصوص شعرای عهد اکبر شاه، مثل ظهوری و عرفی آنهایی که بعد ایشان‌اند و تتبع طرز ایشان دارند. - رنگ دیگر برآورده، و در مستعار و مستعارمنه نسبت بعید و دور باشد، از جهت نازکی. و گویا فارق (یعنی عامل تعیین کننده) است در طرز متأخرین و متقدمین و در نمی‌یابد این را مگر کسی که خیلی مهارت درین فن داشته باشد. و از متأخرین کسی که این طرز ملحوظ ندارد، به طور قدما حرف می‌زند. و همین سبب است که ابوالبرکات منیر - که بر طرز امیر خسرو است علیه‌الرحمه - برین چهار شاعر (یعنی چهار رکن اصلی جناح افراطی سبک هندی: عرفی، طالب، زلالی و

۱. همانجا، ۳۵۲.

۲. همانجا، ۱۸۸.

۳. سراج‌منیر، ۴۷.

۴. همانجا، ۴۳.

ظهوری) اکثر اعتراض دارد. و راقم را بعد تتبع سی و پنج ساله این معنی محقق شد^۱. و باید آفرین گفت بر این جدّ از هوشیاری و غریزه شناسی و سبک‌شناسی این ادیب و ناقد بزرگ که آنچه گفته است از سر کمال آگاهی و دقت در تحولات گام به گام سبک‌های شعر فارسی است. در همین جا باید از بعضی اصطلاحات رایج در آثار این ناقدان یاد کرد. اینان مفاهیم تازه‌ای را وارد نقد شعر فارسی کرده‌اند و طبعاً مصطلحات جدیدی را هم به تناسب این مفاهیم به وجود آورده‌اند که بعضی از آنها، هم اکنون نیز مورد نیاز نقّادان عصر ماست. از قبیل «ابتدال» و نقطه مقابل آن که «غریب» است یا «حسن اسلوب» و «ندرت معنی» و «ریختگی عبارت» و «لزوم مالایلم» (در معنای دیگری جز آنچه در فن قافیه رواج دارد). یا «لفظ لازم» و «مدعا مثل» و «تراشدادگی» و «طرف وقوع» و «سکته حرکتی» و «سکته حرفی» و «سکته خفیه» و «شعر دو لخت» و «راه اولویت» و «نشست ردیف» و کلمه‌بندی» و «استخوان‌بندی» و «زمین» و «راه لزوم» و «مظنه الزام» و امثال آن که به بعضی از آنها جداگانه اشارت رفت و اینک به چندتای دیگر نگاهی می‌افکنیم:

الف: «زمین» عبارت است از طرح کلی یک شعر به اعتبار وزن و قافیه و ردیفش. وقتی شاعری غزلی می‌سرود که به لحاظ نوع وزن و قافیه و ردیف بی‌سابقه بود می‌گفتند «زمین» این شعر از فلان شاعر است یا این شعر را در «زمین» غزل فلان شاعر گفته‌اند. به نظر می‌رسد که اصطلاحی است مورد نیاز که به جای «وزن و قافیه و ردیف» بر روی هم می‌آید و بسیار هم کوتاه است. در اغلب تذکره‌های این دوره اصطلاح «زمین» را به این معنی می‌توان مشاهده کرد و در شعر امثال صائب نیز بدان اشارت می‌توان یافت. از توضیح «آرزو» می‌توان نتیجه گرفت که «زمین» خاص غزل است زیرا «آرزو» بر تعبیر منیر، در یکی از آثار منشورش (مناظره تیغ و قلم) که «زمین نظم» به کار برده، ایراد گرفته و می‌گوید: «نظم لفظ» باید گفت و «زمین غزل»^۲.

۱. همانجا، ۵۴.

۲. سراج منیر، ۸۲.

ب: «طرف وقوع» به معنی امکان تحقق در خارج است، چیزی شبیه مفهوم verisimilitude که در هنر داستان‌نویسی، از آن به «حقیقت‌نمائی» و «حقیقت‌مانندی» تعبیر می‌کنند و می‌گویند این داستان «حقیقت‌مانندی» دارد یا ندارد. در حوزه استعمالات این گروه ناقدان، «طرف وقوع» داشتن مفهومی نزدیک به حقیقت‌مانندی دارد. مثلاً درباره این بیت حزین:

چو آمدی ز رخت باغ سرخ‌رو گردید ز رفتنت به کف لاله داغ می‌ماند

صهبایی، در پاسخ خان آرزو می‌گوید: «با آنکه دست بر سر زدن لاله ادعای محض است و هیچ طرف وقوعی ندارد...»^۱. یا درباره این بیت حزین:

جهانی را چو مجنون حسن لیلی کرد صحرا بیابان گرد دارد یوسف ما کاروانی را

خان آرزو می‌گوید: «مصرع اول، طرف وقوع ندارد زیرا که عاشق لیلی همین مجنون بود و بس»^۲. یا در بحثی که درباره تعبیر «پا دراز کردن سرو» میان صهبایی و خان آرزو، وجود دارد، صهبایی می‌گوید: «پا دراز کردن سرو هم مضمون بدی نیست، چه درازی که در قامت سرو است مضمونی است پیش پا افتاده و این «طرف وقوعی» است. گو (= گیرم که) پا از گلیم دراز کردن نباشد»^۳.

ج: یکی از اصطلاحات این ناقدان که در حوزه معنی‌شناسی شعر، ما به آن نیاز بسیار داریم اصطلاح «راه لزوم» و «مظنه الزام» است. آرزو در خاتمه سراج منیر می‌گوید: بدان که گاه باشد که از شعر معنی‌بی اراده توان کرد که مراد شاعر نباشد و معنی مذکور یا از راه لزوم بود یا از روی مظنه الزام. در صورت لزوم، هیچ قباحتی لازم نمی‌آید» مثالی درین باره می‌آورد که شاعری در مدح شاه‌جهان گفته است:

فروغ جبهه صاحب‌قرانی گواه صبح اول، صبح ثانی

و توضیح می‌دهد که اگر کسی بگوید: صبح اول کاذب است، و این سبب مذمت ممدوح خواهد بود که جداً او امیر تیمور است و عملاً به صبح اول تشبیه شده و کاذب بودن او نیز ثابت شده است. آرزو درین باره می‌گوید: این «لزوم» است و در صورت

۱. متن حاضر، ۱۹۲.

۲. متن حاضر، ۲۴۶.

۳. متن حاضر، ۱۸۰.

لزوم، هیچ قباحتی لازم نمی‌آید.^۱ و نمونهٔ دیگر، شاعری در مدح داراشکوه شعری گفته و در آن این بیت را آورده است:

به صد تزئین به لوح محمل شاه رقم دیدم قران مهر با ماه

و یکی از «شاعر - ناقدان» این عصر - که در مجلس حاضر بوده - به شاه گفته «قران مهر و ماه، محاق باشد و آن را منجمین، نحس گفته‌اند». و سبب شده است که پادشاه شعر این شاعر را از نظر بیاندازد و تمام سعی شاعر بیچاره بی‌نتیجه بماند. آرزو، توضیح می‌دهد که این هم از مقولهٔ «لزوم» است و نه «مظنهٔ الزام» یا شاعری دیگر در یک رباعی گفته است:

فانوس خیال هر دو عالم مایی شور دریا و جوش شبنم ماییم

آیینۀ صورتیم، بی صورت خویش چیزی که ندیدنی است، آنهم ماییم

و یکی از شعرای شوخ طبع عصر، گفته است: «مگر عورت است که سترش واجب است و ندیدنی است»^۲. آرزو دربارهٔ «مظنهٔ الزام» توضیح کمتری می‌دهد ولی مقصودش روشن است که «مظنهٔ الزام» را در جایی می‌داند که تداعی معنی دیگر، نیز اجتناب ناپذیر باشد، یعنی رفتن به طرف معنی مخالف یا جانب منفی سخن را گرفتن، امری مسلم باشد. گویی در «مظنهٔ الزام» شاعر ملزوم و ناگزیر است که اعتراف کند به این که چنان مفهومی هم در سخن او ضرورتاً وجود دارد، در صورتی که در «راه لزوم» پذیرفتن چنان مفهوم و معنایی بر او ضروری نیست. این دو اصطلاح در حوزهٔ معنی‌شناسی شعر، امروز، مورد نیاز ماست.

د: یکی از اصطلاحات بسیار رایج در این متون و در میان این دسته ناقدان، اصطلاح «مدعا مثل» است. مدعا مثل، همان چیزی است که متأخرین اهل ادب به علت عدم دقت در ظرایف کال (که بازگشت آن به صورت و ساخت است) آر به «تمثیل» تعبیر می‌کنند مثلاً این بیت صائب را در نظر بگیرید:

فکر شنبه تلخ دارد جمعهٔ اطفال را عشرت امروز بی‌اندیشهٔ فردا خوش است

۱. سراج منیر، ۸۲

۲. سراج منیر، ۸۴

با این بیت:

روشدلان خوشامدِ شاهانِ نگفته‌اند آینه عیب پوش سکندر نمی‌شود

بعضی معاصران ما این شیوه بیان را تمثیل خوانده‌اند در صورتی که تمثیل مفهومی عام دارد که در کتب ادب در باب آن فصول و ابواب بسیار نگاشته شده است، ناچار برای اینکه این شیوه بیان نام درست و دقیقی داشته باشد، نگارنده این سطور از حدود بیست سال قبل آن را «اسلوب معادله» نامید که هم اینک در میان بعضی از اهل ادب در درس سبک‌شناسی مورد استفاده است، این دسته ناقدان این گونه موارد را «مدعا مثَل» نامیده‌اند و حتی یک مصراع را، در تحلیل، «مدعا»، و مصرع دیگر را «مثَل» آن معرفی کرده‌اند.^۱

قابل یادآوری است که در نقطه مقابل «مدعا مثَل» یک اصطلاح دیگر دارند که عبارت است از «شعر دو لخت» یا «دولختی» و منظور از آن شعری است که هر مصراعی معنایی مستقل دارد.^۲

ه: «تراش دادگی» را این دسته از ناقدان به معنی coins یا coinage و جعل اصطلاح و به وجود آوردن یک ترکیب یا تعبیر تلقی می‌کنند که ظاهراً با توجه به اصطلاح «نحت» عربی است که آن نیز به معنی «تراش» است و در عرف اهل لغت و ادب معنی آن، به وجود آوردن ترکیب و تعبیر خاص است، به ویژه در صورت ترکیب مثل «طَبْرخُزْی» یعنی کسی که اهل طبرستان و خوزستان است. قاری عبدالله، به هنگام داوری درباره بحث صهبایی و آرزو در باب تعبیر «خراباتی نژادان»، می‌گوید: «عاشق‌پیشه و غیره کثیرالاستعمال است، بر خلاف خراباتی نژاد که «تراش دادگی» شیخ [است].^۳ شاید بتوانیم امروز از همین تراش دادگی یا «تراش» برای مفهوم جعل اصطلاح و تعبیر استفاده کنیم. مثلاً بگوییم این «واژه» یا «اصطلاح»، «تراش» دکتر مصاحب است.

۱. ص ۲۰۱، ۲۲۲، ۲۵۶ و ۳۴۵ متن حاضر دیده شود.

۲. متن حاضر، ص ۲۵۱، ۲۳۹.

۳. کلیات فارسی عبدالله، چاپ کابل، ۲۶۴.

و: در حوزه موسیقی شعر، به‌چندین نوع «سکته» اشارت کرده و نشان می‌دهد که اینان برای هر یک از انواع تغییرات وزنی (= اختیارات عروضی) که ما آن را «سکته» می‌نامیم نام‌های جداگانه قائل بوده‌اند (از قبیل «سکته حرکتی» و «سکته حرفی» و «سکته خفیفه») و از خلال مباحث ایشان می‌توان دریافت که یکی از ادیبان همین عصر، یا اندکی قبل از آن، به‌نام مجدالدین علی قوسی شبستری یا ششتری کتابی مفرد دربارهٔ مسألهٔ «سکته» در شعر پرداخته بوده است به‌نام «رسالهٔ سکته» که اگر باقی مانده باشد، بی‌گمان از کتاب‌های خواندنی است و در مطالعات سبک‌شناسیک و عروضی دارای کمال اهمیت است.

ز: آنچه ما با توجه به نقد مدرن فرنگی، آشنایی‌زدایی می‌نامیم، مورد توجه اینان نیز بوده است ولی بیشتر در حوزه دلالت‌ها و معنی‌شناسی. مثلاً آشنایی‌زدایی در حوزه بیان و تصویر، همان چیزی است که این ناقدان، آن را تلاش معنی بیگانه می‌خوانند. اگرچه صائب با این بیت خویش:

یاران تلاش «تازگی لفظ» می‌کنند صائب تلاش «معنی بیگانه» می‌کند^۱

به‌تمامی قلمروهای «آشنایی‌زدایی» عملاً نظر داشته است و منیر لاهوری نیز درین عبارت خویش با ایجاز تمام مسأله را بیان داشته است که «لفظ را آشنایی می‌زیبد و معنی را بیگانگی»^۲. یعنی زبان شعر باید زبان عصر باشد و تصویرها و اندیشه‌ها بی‌سابقه و غریب و نادر. مجموعهٔ تعبیرات اینان از قبیل «غرابت»، «غریب»، «معنی بیگانه» نشان دهندهٔ تصویری است که از مقولهٔ «آشنایی‌زدایی» داشته‌اند و در تقابل با این مفاهیم است اصطلاح «ابتذال» و «مبتذل» که در عرف این ناقدان پیوسته تکرار می‌شود و منظور ایشان از بیت «مبتذل» شعری است که شاعر مضمون آن را از دیگر گرفته باشد. مثلاً وقتی خان آرزو می‌گوید: «یکی از عزیزان دو صد و پنجاه «بیت مبتذل» از دیوان [حزین] برآورده، مآخذ نوشته» منظورش این است که آن دویست و پنجاه بیت

۱. دیوان صائب، به تصحیح محمد قهرمان، مؤسسه انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۲۰۲۲/۴.

۲. کارنامه، ۲۲.

شعرهایی بوده است که شیخ مضامین آنها را از دیگران گرفته بوده است. بنابراین با آنچه ما امروز از کلمه «ابتدال» می‌فهمیم تفاوت بسیار دارد.

ک: در کنار این مفاهیم و مصطلحات ویژه نقد، بخش قابل ملاحظه‌ای اصطلاحات بلاغی و دستوری و حتی فلسفی و کلامی در این متون وجود دارد که به‌جای خود قابل ملاحظه است. مثلاً به‌جای علت مادی، صوری، فاعلی، غائی در یک مورد «برائی» مادی، برائی پیکری، برئی کاری، برائی کرانی می‌آورد. که البته در عرف اینان، چنین گرایشی به‌فارسی سره وجود ندارد ولی به‌رحال این نمونه‌ها دیده می‌شود^۱ و مقدار زیادی اصطلاحات دستوری که غالباً با توجه به‌نحو و صرف زبان عرب به‌وجود آمده است و البته هیچ لطفی امروز ندارد مثلاً حروف اضافه را «حرف جر» خواندن، به‌دلیل اینکه «بر» و «در» برابر «علی» و «فی» اند که در عربی به‌آنها (به‌اعتبار عملی که دارند) حروف جر گفته می‌شود.

از خلال مباحث رایج میان این دسته ادیبان به‌سابقه تاریخی تحولات آوایی زبان فارسی نیز می‌توان پی برد. مثلاً در صفحه^۲ که لهجه ایرانیان عصر خود را در باب واو و یای «معلوم» و «مجهول» مورد نقد قرار می‌دهد، می‌گوید: «و لهجه ایرانیان حال، درین باب مستند نیست. زیرا که اینها هیچ «واو» و «یا»ی مجهول را مجهول نمی‌خوانند، با آنکه در زبان دیگران هست»^۳. از «این دیگران» مقصودش اهل هند و نواحی دیگر زبان فارسی است نظیر ماوراءالنهر و بخش‌هایی از خراسان بزرگ. از روی همین مشاجرات ادبی است که می‌توان دریافت که مکسور بودن «به» حرف اضافه، در آن عصر نیز در ناحیه عراق رواج داشته زیرا «آرزو» در پاسخ منیر می‌گوید: حرف با (= حرف اضافه) موافق محاوره عراقیان مکسور است.^۴ و در همین مبحث است که پیش‌نهاد قافیه کردن غ/ر/ق/ (به‌دلیل این که دیگر تفاوتی به‌لحاظ آوایی در میان آنها باقی نمانده است). مطرح می‌شود، چیزی که در دوره مشروطه و معاصر و شاید هم نخستین بار توسط

۱. متن حاضر، ۳۳۲.

۲. متن حاضر، ۱۲۶.

۳. متن حاضر، ۱۶۲ و ۳۵۶.

۴. سراج منیر، ۴۶.

مرحوم وزیر ی بار دیگر مطرح می‌شود و هنوز هم سنت‌گرایان با آن مخالف‌اند^۱ و همچنین در مورد تغییر «آ» به «او» در مواردی که بعد از آنها «ن» یا «م» باشد مثل [زبان/زبون] و [جان/جون] می‌گوید برین تقدیر قافیه «جان» و «مضمون» نیز صحیح باشد^۲ و این مسأله‌ای است که عملاً در شعر تاجیک‌ها درین عصر اخیر به‌نوعی خود را نشان داده است. بر روی هم شیوه نقد اینان، از تازگی‌های بسیار برخوردار است. دقت نظر و موشکافی‌های شگفت‌آوری دارند، با این همه نمی‌توان بعضی نقاط ضعف را در کار اینان نادیده گرفت: قبل از هر چیز اطناب بیش از حد اینان گاه در حوصله خواننده عصر ما نمی‌گنجد مطلبی را که می‌توانسته‌اند که در سه کلمه بگویند گاه در چندین سطر ادا کرده‌اند و علت آن هم این بوده است که عصر، عصر بی‌کاری و انشاپردازی بوده است و اینان می‌خواسته‌اند ضمن «نوشتن نقد» نوعی «نثرنویسی» حرفه‌ای و به‌نمایش درآوردن سبک و اسلوب در نگارش را نیز از یاد نبرند. در نتیجه همین احوال است که نثرشان سرشار از استعاره‌ها و کنایات دور از ذهن و اشارات پیچیده و تعبیرهای نامأنوس شده است و فهم آن، در قرائت نخستین، برای خواننده علائم نقطه‌گذاری و حتی در مواردی حذف و اختصار، کار ایشان را تا حدی قابل خواندن کنم اما در همه جا این توفیق برای من حاصل نشد زیرا تلخیص، از دید دیگری، می‌توانست عملاً نقض غرض باشد. در باب این شیوه اطناب ایشان، یک علت اساسی را نباید فراموش کرد و آن این که اینان زبان اصلی‌شان فارسی نبوده است بنابراین دل‌شان می‌خواسته است با توجه به سرمشق‌های ادبی نظم و نثر بنویسند و طبیعی است که از زبان طبیعی دور می‌افتاده‌اند.^۳

۱. متن حاضر، ۳۶۵.

۲. متن حاضر، ۳۶۵.

۳. مُد روز بودن ظهوری، به‌خاطر استعاره‌های عجیب و غریبش، مُد روز شدن بعضی از شعرای عصر خودمان را و استعاره‌های ایشان را به‌یاد می‌آورد، بد نیست یادآورد شوم که به‌علت بیماری ذوق جامعه درین عصر، تمام ادیبان مسحور سبک شعر ظهوری ترشیزی بوده‌اند و بدون این که تصریح کنند او را بزرگترین شاعر تاریخ تصور کرده‌اند، یعنی اگر برای سعدی و حافظ در برابر او احترامی قائل بوده‌اند، به‌علت «احترام به‌گذشتگان» بوده است و گرنه هرگز. مراجعه شود به‌مجموعه نقدهایی که شاعران و ادیبان این عصر بر دیوان‌های دوستان‌شان نوشته‌اند و بسیار شبیه انشاهایی است که معاصران ما درباره یکدیگر می‌نویسند و بخشی از این

انصاف ادبی

از شیوه نگارش و نثر پُر از اطناب و مصنوع اینان که بگذریم می‌توانیم به «انصاف» ادبی آنان بپردازیم که تا حدودی قابل احترام است مثلاً خان آرزو که در برابر «منیر» دفاع از چهار شاعر بزرگ سبک هندی، یعنی عرفی، ظهوری، زلالی و طالب‌آملی را عهده‌دار شده است در مواردی اعتراف می‌کند که حق با منیر است^۱ یا صهبایی که «دفاع» از حزین را حوزه مسئولیت خویش می‌داند، در بسیار موارد اعتراف می‌کند که شعر حزین قابل دفاع نیست^۲ یا اصلاً ارزش دفاع ندارد^۳ یا می‌گوید: «شیخ، گاه گاه خشک مغزانه حرف می‌زند»^۴. با این همه قاری که داور مرحله بعدی است، در مواردی معتقد است که «صهبایی در شرح ابیات شیخ، برای رفع انتقاد، توجیهاتی به‌خرج می‌دهد که اگر خود شیخ زنده گشته ببیند خواهد گفت: چنین توجیهاتی در خاطر من هم خطور نکرده است»^۵.

گاه لحن طنزآمیز این ناقدان، شیرین و خواندنی می‌شود مثلاً منیر لاهوری درباره دو بیت از ابیات زلالی خوانساری می‌گوید: «این دو بیت - که از الفاظش بوی «معنی مُرده» می‌آید - شایسته آن است که کتابه لوح مزار او گردد!» که هم طنزآمیز است و هم دقیق و درست. ضمناً «معنی مُرده» نیز اصطلاحی است که در نقد ادبی بدان حاجت داریم و چه بسیاری معنی‌ها که دیگر از نعمت حیات برخوردار نیستند. و طنز را گاه ازین هم فراتر برده در نقد این بیت عرفی:

اقبال کرم می‌گزد ارباب همم را همّت نخورد نشتر آری و نعم را

نقدها در کلیات جلالی طباطبایی، نسخه خطی کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران به شماره ۲۹۴۴ آمده است از جمله اواق ۴۰، ۲۲۶.

۱. سراج منیر، ۶۷.
۲. متن حاضر، ۲۹۴.
۳. متن حاضر، ۲۹۹.
۴. متن حاضر، ۱۸۸.
۵. متن حاضر، ۳۴۹.

ضمن تفصیل داستانی طنزآمیز چنین به معنی آن می‌پردازد که: «همم» نام دیهی ست. و سگی در آن ده بوده که «اقبال کرم» نام داشت و پیوسته ارباب آن ده را می‌گزید و «همت» نام رئیس آن ده است که فساد خون به هم رسانیده بود. و هم در آن ده دو برادر بودند که در شیوه فساد [ی] دست تمام داشتند. یکی را «آری» می‌گفتند و دیگری را «نعم». این شعر مشعر است بر نکوهش گزیدگی سگ و احوال ارباب آن ده و کیفیت بیماری «همت» رئیس و تیزدستی فسادان آن ده.^۱ که ظاهراً حکایت طنزی درخت «گل اندر» که «جغدالحق» بر آن می‌نشیند و غذای آن «لیک موش» است از روی این حکایت درست شده است یا بر عکس. به هر حال برای نقد چنان استعاره‌هایی، این گونه حکایات طنزآمیز بهتر است از صدها صفحه بحث انتقادی و جدی. از شیواترین بخش‌های این سلسله نقدها، قلمرو رسیدگی به سرقات شعری است که می‌تواند موضوع رساله‌ای مفرد قرار گیرد. حضور ذهن اینان و احاطه‌ای که بر میراث شعر فارسی قبل از خود داشته‌اند، به راستی شگفت‌آور است. مسأله سرقات و رسیدگی به چند و چون آن، از دیرباز موضوع بحث انجمن‌های ادبی و کتب تاریخ ادب و تذکره‌ها و دواوین شاعران بوده است. در زبان عربی کتاب‌های خاصی ویژه سرقات و حتی سرقات یک شاعر، پرداخته شده است.^۲

سرقات شعری

سرقات شعری اما در زبان فارسی با این که زمینه پهناوری داشته است هنوز کسی به تحقیق مفرد در باب آن نپرداخته و جای آن همچنان خالی است. شاید یک رساله دکتری بسیار خوب و گسترده بتوان درباره مسأله سرقات و بررسی آن نوشت. در همین زمینه سرقات شیخ علی حزین، گذشته از بحث مفردی که محمد عظیم ثبات کرده و پانصد بیت شیخ را، به لحاظ سرچشمه و منبع الهام و منشأ سرقت مورد بررسی

۱. کارنامه، ۱۴.

۲. درباره کتاب‌های مربوط به سرقات در ابیات عربی مراجعه شود به مشکلة السرقات فی النقد العربی، از محمد مصطفی هداره، قاهره، ۱۹۵۸ و نیز: Grunbaum, Gustave E. von.: The Concept of Plagiarism in Arabic Literary Theory" in Journal of Near Eastern Studies, 3 (1944): 234-53.

قرار داده است و دیگر که دویست و پنجاه بیت مبتذل^۱ از دیوان او برآورده و مآخذ آن را نوشته^۲ در نقد و نظرهای «آرزو» و «صهبایی» و «قاری» نیز به موارد بسیاری اشارت می‌رود. مثلاً درباره این بیت حزین:

روزی که حجت از خلق خواهند در قیامت روی تو حجت ماست از قبله‌گاه حاجت

خان آرزو می‌گوید: «روزی که در قیامت» قیامت ترکیبی است! قیامت چند روز نیست. همان یک روز است. در این صورت یا «روز قیامت» یا «قیامت» تنها می‌باید. مع هذا لطف شعر از خواجه حافظ شیرازی است چنانکه:

به‌رغم مدعیانی که منع عشق کنند جمالِ چهره تو حجتِ موجه ماست

با این همه در میان، فرق زمین تا آسمان است. «صهبایی می‌گوید: «و آنچه گفته‌اند که لطف شعر از خواجه شیراز است، چرا واضح‌تر نگفتند که سرقه از فلانی است؟ آری هست. درین که سخن نیست. شیخ آنچنان عادت به سرقه کرده که رفته رفته به زور و تعدی کشیده. گویا به زور بُردن معنای دیگران را زورِ قلم و زورِ طبع فهمیده. ندانسته که «معنی بیگانگان بستن» دیگر است و «معنی بیگانه بستن» دیگر. که این داوری صهبایی بسیار زیبا و سنجیده و نکته‌پردازانه است. هم عادلانه نظر داده و هم سعی کرده است مرحله‌ای از مراحل «سرقه ادبی» را از حد سرقه فراتر برد و آن را «تعدی ادبی» بنامد که به‌نظرم در حوزه اصطلاحات نقد ادبی ما بدان نیازمندیم زیرا در مواردی دیگر صحبت از «سرقه ادبی» نیست و باید آن را «تعدیات ادبی» خواند. و نکته ظریف دیگرش این که «معنی بیگانگان» را در شعر آوردن فضیلتی نیست، فضیلت در آوردن «معنی بیگانه» است، یعنی سخن تازه و غریب. درباره این بیت حزین:

داشت جا فاخته در جامه یکتائی سرو طوق گردن به گلو حلقه زَنار نبود

خان آرزو می‌گوید: «مصرع دوم ربطی با مصرع اول ندارد. گمان دارد که معنی بیت ملا عرفی را جناب شیخ، در وقت گفتن این بیت، مد نظر داشته، چنین بسته. و هو هذا: کوکو زدن فاخته سرو در آغوش در جامعه معشوق مرا گرم طلب کرد

۱. منظور از «مبتذل» شعری است که مضمون یا بیان آن قبلاً مورد استفاده شاعری دیگر قرار گرفته باشد. فاقد «غرابت» و تازگی باشد.

۲. متن حاضر، ۲۳۱.

و نمی‌داند این را مگر کسی که خوب عالم باشد به‌اخذ معانی^۱. که مقصود آرزو این است که تا در حوزه سرقات، کسی بصیرت کافی نداشته باشد نمی‌تواند رابطه این دو شعر را کشف کند و دریابد که شیخ چه گونه معنی بیت خود را از عرفی گرفته است. درباره این بیت حزین:

مزار عاشقان را ماتم افروزی نمی‌باشد مگر گیسو پریشان کرده باشد بید مجنون
خان آرزو می‌گوید: «هرچند ابتذال (= تکرار مضامین دیگران) در دیوان حضرت شیخ بیش از شمار است چنانکه یکی از عزیزان دو صد و پنجاه بیت مبتذل از دیوان برآورده، مآخذ آن نوشته، لیکن عجب این است که جناب شیخ می‌فرماید: «کلیم مطلق یک شعر را آب نداده» و مغز لفظ مضمون او بسته. شعر کلیم این است:

شهید زلف او را ماتم افروزی نمی‌ماند مگر سنبل که بر خاکش پریشان کرده گیسو را
و صهبایی درین باره می‌گوید: «مضامین پیش پا افتاده، اگر به‌خیال دیگری هم برسد عجب نیست. خواهی آن را «توارد» نام کن، خواهی «سرقه». سررشته این حکم در کف صداقت و عداوت است». درباره این بیت حزین:

خارِ ترم که تازه ز باغم دروده‌اند محروم بوستانم و مردود آتشم
دوم ملا ذوقی اردستانی:

نه شکوفه‌ای نه برگی نه ثمر نه سایه‌دارم همه حیرتم که دهقان به‌چه کار کشت ما را
مع هذا لطافت شعر شیخ پر ظاهر است^۲. صهبایی در اینجا به‌دفاع از این سرقت شیخ پرداخته و می‌گوید: شیخ در حقیقت دو معنی را که با اطناب عبارت، آن دو شاعر، عرضه داشته‌اند در ظرف یک بیت فشرده قرار داده است و احتمالاً این کار را «برای اظهار قدرت» کرده است^۳. ولی صهبایی در موارد دیگر سرقات شیخ را به‌کرات اعتراف می‌کند از جمله درباره یکی از ابیات حزین که از گلستان سعدی گرفته شده است می‌گوید: «هرچند جایز است که شیخ را از شعر سعدی ذهول (= فراموشی) واقع شده باشد و این مضمون در خاطرش نیز خطور کرده. اما چون این بزرگ را سرقه مضامین

۱. متن حاضر، ۱۶۴.

۲. متن حاضر، ۲۵۶.

۳. متن حاضر، ۲۵۶.

دیگران عادت شده، این گونه تأویلات دور از کار را محل نیست^۱. تقریباً قسمت اعظم شواهدی که برای اثبات نظر خویش از آثار قدما و متأخرین نقل می‌کنند، با اطمینان می‌توان گفت که درست است و در نسبت آنها جای تردید نیست اما چند موردی هم دیده می‌شود که شعری را به نام شاعری آورده‌اند و در دیوان او نیست از جمله بیتی به نام حافظ^۲.

بگذریم از این که بسیاری ازین شعرا که مستند استدلال این ناقدان هستند اعتبار سخن‌شناسان بیشتر از اعتبار سخن‌حزین نیست زیرا فاصله‌ای کمتر از نیم‌قرن با او دارند و در این دوره به‌صحت و استواری شعر همگان، اگرچه در کمال شهرت باشند، نمی‌توان اطمینان حاصل کرد زیرا دوره دوره ضعف زبان است. درباره شیوع نقد و انتقاد اینان، یک نکته را نباید فراموش کرد که در مواردی استدلال‌های عینی و تا حدی منطقی است و گاه، نوع استدلال‌ها، فاقد اعتبار است. بیشترین نقطه ضعف این استدلال‌ها در مواردی است که عرف حاکم بر یک زبان را ملاک استدلال برای زبانی دیگر قرار می‌دهند. مثلاً آنجا که حزین گفته است:

سر رازی که بُد از صومعه‌داران محبوب در ته می‌کده مستان به‌ملا بگشاید
خان آرزو می‌گوید: «سر راز به‌اضافت - اگرچه سرالسر است - اما مسموع نیست.
هر ترجمه عربی در فارسی صحیح نباشد»^۳. و حق با اوست یعنی گیرم که در عربی، تعبیر «سرالسر» رواج داشته باشد، این مجوز استعمال «سر راز» در فارسی نخواهد بود. در نقطه مقابل این گونه احتیاط و دقت‌ها، صهبایی به‌اندک مناسبتی به‌قیاس می‌پردازد. مثلاً درین بیت حزین:

ساقی سنگ دل مرا چند بهانه می‌دهد باده ناب در کفت شور شراب بر سرم
خان آرزو، به‌درستی و به‌حق ایراد گرفته که «شور در سر» باید گفته نه «شور بر سر» با این همه جانب احتیاط را از کف نهاده است و می‌گوید «چون شیخ اهل زبان است شاید این استعمال را از اهل زبان دارد». ولی حق این است که اهل زبان هم این

۱. متن حاضر، ۳۵۵.

۲. متن حاضر، ۳۲۷.

۳. متن حاضر، ۱۷۸.

کاربرد را ظاهراً اجازه نمی‌دهند. صهبایی به‌طور خنده‌داری در اینجا از راه قیاس استدلال کرده است که «چون استعمال حروف جازه (منظورش «حرف اضافه» در اصطلاح دستور زبان امروز است) در محلّ یکدیگر مسلّم همگنان است (بر) - درین مقام - به‌معنی «در» توان گفت، چنانکه «در» به‌معنی «بر» در این شعر شفایی:

زه کرده کمان غمزه غماز شفایی کو حوصله کز عهده این ناز در آید

و توضیح می‌دهد که در شعر شفایی مدار قافیه و ردیف بر «درآید» است^۱ در اینجا ظاهراً غلطی را با غلطی دیگر، وجه صحّت داده است. حق این است که هم شفایی و هم حزین هر دو مرتکب خطا شده‌اند. مگر این که در دو مورد خاص شواهد کافی از قدما به‌دست‌آید. درباره این بیت حزین:

رحم است بر درازی اندوه قمریان پرواز، پست و جلوه سرو روان بلند

خان آرزو بر تعبیر «درازی اندوه» و «بلندی جلوه» ایراد گرفته است که البته ایراد دستوری نیست ولی پاسخی که به‌او داده‌اند این است که در شعر عربی «حزن طویل»^۲ آمده است پس «درازی اندوه» هم درست است.^۳ اینجا جای بحث ذوقی و از نوع استدلال‌های زبانی به‌شمار نمی‌رود. با این همه «قاری» در داوری نهایی خویش می‌گوید: «قیاس «درازی اندوه» بر «حزن طویل» هم خوب نیست، چه هر زبان لحظه مخصوص به‌خود دارد»^۴. و با توجه به‌همین لحظه مخصوص است که وقتی به‌روایت خان آرزو بر حزین ایراد گرفتند که چرا گفته است:

پرده‌پوشی مکن از «ما دو سه عربانی چند»

حزین در پاسخ گفت: «بدانید که در امثال این مقدمات غلط بر فقیر روا نیست... و محاورات عرب و عجم هر دو بر آن است و مرا فرصت بیان آن نیست. خواجوی کرمان گوید:

۱. متن حاضر، ۳۰۰.

۲. با توجه به‌بیت عربی معروفی که از شواهد کتب بلاغت است از جمله در مطول:

قال لی کیف انت قلت علیل سهر دائم و حزن طویل

۳. متن حاضر، ۳۰۰.

۴. کلیات قاری، ۵۰۴.

دو روزی چند اگر با ما نشیند
خرد از بیخودی خود را نبیند
و همچنان که مصرع خواجۀ شیرازی:

حسب حالی نوشتیم و شد ایامی چند

چه ظاهر است که «ایامی چند» دو سه روز یا بیشتر است.^۱ ولی خان آرزو این استدلال حزین را نپذیرفته و می‌گوید در شعر خواجو به معنی این است که «عقل اگر در مدت دو روز، چند ساعت با ما نشیند» و در شعر حافظ هم «ایام» به معنی «یوم» است (که فارسی زبانان جمع عربی را مفرد تلقی می‌کنند) و مراد در شعر حافظ روزی چند است. و بعد می‌افزاید که آنچه نوشته‌اند محاورات عرب و عجم هر دو بر آن است محل نظر است، چه محاوره عرب را سند محاوره عجم نمودن هرگز صحیح نیست.^۱

با این همه ظرافت‌ها و دقت‌های اینان را در پاسداشت زبان فارسی باید حرمن نهاد که تا چه حد جانب احتیاط را رعایت می‌کرده‌اند. جایی که حزین گفته است: «بوی خوش یار از در و دیوار بلند است» از آنجا که از زبان محاوره استفاده کرده و این را خان آرزو نشنیده بوده است، می‌گوید: اگر گویند «برخاستن بو» آمده و «بلند شدن» نزدیک بدان است، چه لازم است که به همان لفظ باشد، گوئیم اطلاق لفظ بر استعمال موقوف است، نزدیکی معنی را چه دخل است درین باب؟ حتی بر تقدیر ترادف نیز صحیح نیست؛ مثلاً «زاغ کمان» گویند و «کلاغ کمان» گفتن صحیح نیست^۲ و «غمزه زدن» را در شعر حزین درست نمی‌داند، به صرف این که چون «شمشیر زدن» داریم و «غمزه» هم کار شمشیر را می‌کند، پس می‌توانیم فعل «غمزه زدن» داشته باشیم.^۳

نقد هوشیارانه این دسته از ادیبان که خبر از آسیب‌شناسی آنها در باب بیماری حاکم بر فضای عمومی شعر زمانه می‌دهد، دارای کمال اهمیت است. نشان می‌دهد که شاعران برای گریز از بان روز، دست به هر کاری می‌زده‌اند به تصور این که «شعر، یعنی

۱. متن حاضر، ۲۳۵.

۲. تنبیه‌العافلین، ۲۱.

۳. متن حاضر، ۲۹۸.

خروج از هنجارهای طبیعی گفتار». به همین دلیل شعر می‌گفته‌اند و معنی از خدا می‌طلبیده‌اند. چنانکه منیر لاهوری در مورد این شعر عرفی:

می‌فشانند بر لبم خون مراد عطسه‌یی کز مغزِ حرمان می‌زنم

می‌گوید: «خون معنی ریختن و سخن را رنگین‌ساختن از شیوه‌های طبع رنگین اوست»^۱. و یادآوری این نکته بی‌فایده‌ای نیست که همان‌گونه که در عصر ما عده‌ای می‌گویند «چرا شعر باید تا بدین غایت دور از فهم ما باشد که آن را اندر نیاییم؟» و عده‌ای هم می‌گویند «چرا ذهن خود را تا این حد محدود و پایین نگه می‌دارید که این شعر دور از فهم شما بماند؟» در این دوره نیز این بحث میان اهل ادب رواج داشته است. عده‌ای که برین گونه استعاره‌های غامض و پیچ در پیچ اعتراض داشته‌اند مانند منیر، این گونه شعر را فاقد معنی می‌شناخته‌اند و عده‌ای که برین گونه استعاره‌های غامض و پیچ در پیچ اعتراض داشته‌اند مانند منیر، این گونه شعر را فاقد معنی می‌شناخته‌اند و عده‌ای که سرگرم خلق این گونه استعاره‌ها بوده‌اند مانند آرزو در پاسخ آنها می‌گفته‌اند: «از پستی فهم، به معراج معنی نرسیدن و شعر بلند را بی‌معنی گفتن (= نامیدن)، خود را اگرچه از نظر صاحب‌فهمان انداختن است، لیکن به مقتضای (لیس علی الاعمی حرج ۶۱/۲۴) معذور است»^۲ اما برای ما که بیرون از میدان جنگ و جدال این آقایان ایستاده‌ایم، داوری کردن در کار آنها دشوار نیست. ادعای «بلندی و اوج» برای استعاره‌هایی از نوع «عطسه مغز حرمان» و «ناخن ترنم زاغ» و «داغ فروش دم طاووس دل» بسیار شبیه است به ادعای «عمق» و «ساخت» و «ابعاد معنایی» برای مجموعه‌ای از اباطین منتشره در روزنامه‌های عصر ما که گویندگانش، همین ادعا را تکرار می‌کنند که چرا شما خوانندگان از فهم این شعرها عاجزید و نمی‌توانید از فرط کوتاهی اندیشه و ذوق، به معراج درک دقایق این شاهکارها خود را مفتخر سازید؟ می‌بینید که ادعای قصور فهم در حق کسی که مبانی جمال‌شناسی طرف را قبول ندارد و دوری از زندگی و زمانه را در شعر او مورد انتقاد قرار می‌دهد، خاص شعرای روزنامه‌های عصر ما

۱. کارنامه، ۱۳.

۲. سراج منیر، ۴۹.

نیست، حدّ اقل سه قرن قبل ازین هم بوده‌اند کسانی که وقتی در مقابل این گونه اعتراضات قرار می‌گرفته‌اند، طرف مقابل را به «کوتاهی اندیشه» و «عدم قدرت پرواز خیال» و «راه یافتن به معراج» درک «هنر ناب» متهم می‌کرده‌اند.

در جدال منیر (که بیشتر هوادار صراحت و فصاحت به اسلوب قدما و متأخرین است و در چهارده سالگی ذهن و ضمیرش سرشار شعر سنائی و انوری بوده) و آرزو (که مدافع تجدد و نوخواهی عصر و اسلوب شاعران پیشاهنگی از نوع عرفی و طالب آملی و ظهوری است) دقیقاً می‌توان تصویری از بخشی از جدال‌های طرفداران مدرنیسم و سنت را در عصر ما ملاحظه کرد. طالب آملی در بیتی گفته است:

چه واله مانده‌ای، ای چاشنی، از زهرخندِ خود بین شهیدِ تبسم را در آغوش نمکدانش

که واقعاً شاعر پیش خودش خیال کرده است شاخِ غول را شکسته، منیر می‌گوید: «این بیت از ملاحظت معنی، مانند شهدی که با نمک آمیخته گردد از مزه دور است.» و واقعاً که حرف درستی می‌زند. حالا ببینید مدافع مدرنیسم عصر، در دفاع ازین شعر چه می‌گوید: «سبحان الله! الانسان عدوٌ لِمَا جَهِل! چون ذائقه طبع معترض به لذت این طرز آشنا نیست، طعن بی‌مزگی برین مائده - که از «آسمان فکر بلند» آمده - می‌زند.» و بعد توضیحی می‌دهد درباره سوابق این گونه استعاره‌ها و تجربدها در کارهای قدما و در اینجا حرفش کاملاً درست است که «این طرز طالب، تتبع استاد نورالدین ظهوری است. اگرچه طالب شاهد این طرز را رنگ دیگر داده. لیکن این طرز را قدما به دقت تمام حرف زده‌اند چنان که انوری گوید:

غلام ملک تو بر سر نهاده تاج شرف عروس بخت تو بر سر گرفته معجز خود^۱

که بر روی هم می‌خواهد از بسامد استعاره مکینه و تشخیص یعنی personification سخن بگوید و درست است. به راستی انوری یکی از آغازگران بالا بردن بسامد این گونه استعاره‌هاست. و به همین دلیل شعرای سبک‌هندی در مراحل آغازی سعی شان برین بوده است که خود را «انوری عصر» معرفی کنند.^۲

۱. سراج منیر، ۵۷.

۲. تذکره نصرآبادی، ۳۸۸ و ۴۶۰.

در همین رساله، خان آرزو، در مسألهٔ تقابل سبک‌ها مطلب بسیار مهمی را مطرح می‌کند که در عصر ما نیز باید سرمشق تمام هنرمندان قرار گیرد و آن این که «شعر را مخصوص طرز خود دانستن و طرز دیگران را بی‌معنی گفتن، سخن‌ناشناسی است». که باید بر او آفرین گفت.

در جای دیگر همین رساله از نوعی غموض *Ambiguity* در شعر زلالی یاد می‌کند و این که زلالی این گونه تصاویر غامض را تعمداً وارد عناصر سبکی خویش کرده و «در اشعار خود التزام نموده، و به‌همین دلیل یکی از پایه‌گذاران تحوّل سبک به‌شمار می‌رود و «او سرمشق شعرا «خیال‌بند» (یعنی آنها که به‌صور خیال تازه و انتزاعی در شعر بیش از دیگران اهمیت می‌دهند) مثل ناصر علی و غیره» است. «و این طرز که خاص متأخرین است گویا بنای آن زلالی گذاشته است»^۱. باز باید به‌قدرت تشخیص او و احاطهٔ او بر دقایق سبک سخن فارسی، آفرین گفت. ولی برای این که بدانید آدمی با این همه نکته‌سنجی و ظرافت و شعرشناسی - که واقعاً مایهٔ حیرت اهل فن است - چه گونه بر اثر استغراق در ایماژهای غامض و بیمار گونهٔ امثال ظهوری و زلالی و عرفی، «مسخ ذوقی» می‌شود و فتوایی چنین صادر می‌کند که مضحکهٔ هر آدم با شعوری است. ملاحظه‌کنند و عبرت بگیرید که «مسخ ذوقی» چه کار می‌کند وقتی شخصی مستغرق در یک چشم انداز سبکی و مکتبی شد، این جور فتوا صادر می‌کند که: «به‌اعتقاد فقیر آرزو، مثل او (یعنی مثل نورالدین ظهوری) از آدم‌الشعرا - که رودکی است - تا این وقت (یعنی سال حدود ۱۱۵۷) به‌هم نرسیده، چه در نظم و چه در نثر. طرز تازهٔ او هنوز بکر است، دست‌زدِ تتبع هم نگردیده». یکبار دیگر این عبارات را بخوانید و از جناب منتقد بزرگ زمانه و سبک‌شناس بی‌همتای قرون، بپرسید که بی‌انصاف! از رودکی تا عصر ظهوری (یعنی قرن یازدهم) هیچ کدام از بزرگان به‌پای ظهوری نمی‌رسیده‌اند نه در نظم و نه در نثر، یعنی شعر او از شعر حافظ و سعدی و فردوسی و خیام و مسعود سعد و ناصر خسرو و مولوی و عطار و نظامی و خاقانی بهتر است؟ یعنی نثر او از نثر

۱. سراج منیر، ۶۵.

سورآبادی و ناصر خسرو و بیهقی و مسعود سعد و نصرالله منشی و غزالی‌ها و محمد بن منور و عطار و روزبهان بهتر است؟ گفت:

چشم باز و گوش باز و این عمی خیرتم از چشم‌بندی خدا

واقعاً چشم‌بندی خدا مصادیق بسیار دارد که همه ما گرفتارش هستیم. ولی تصوّر می‌کنم بزرگ‌ترین چشم‌بندی خدا، در همین جاست که مردی به عظمت «آرزو» را - با آن همه نکته‌سنجی‌ها و هوشیاری‌ها - به‌دادن چنین فتوای مضحکی وادار می‌کند. شبیه فتوهای بعضی از معاریف مطبوعاتی عصر ما - که از روزنه لورکا به‌شعر می‌نگرند و - می‌گویند: سعدی شاعر نیست، فردوسی شاعر نیست. من این نکته‌ها را به‌عمد مورد تأکید قرار می‌دهم برای این که عین همین فتواها را و همین گرفتار چشم‌بندی خدا شدن را در میان معاصران خودمان به‌رأی‌العین می‌بینم. ولی کم‌اند کسانی که متوجه رکاکت حرف‌های این معاصرین و نوع فتوهای ایشان بشوند، اما با اندک فاصله‌ای شاید کمتر از ربع قرن خواهد آمد کسانی که قبح این گونه داوری‌ها را بر ملا کنند. لازم نیست، سیصد سال فاصله شود تا کسی فضاحت فتوای «آرزو» را احساس کند آن گونه که ما امروز احساس می‌کنیم.

وقتی از یک سوی دقت‌ها و موشکافی‌های و احاطه شگفت آور اینها را بر دقایق هنر شعر و بر مسائل سبک و سبک‌شناسی می‌بینم و از سوی دیگر از دست دادن غریزه طبیعی و سالم التذاذ از هنر اصیل را در اینان مشاهده می‌کنم، بی‌اختیار به‌یاد داستان آن شاه و شاهزاده می‌افتم که مولانا در «فیه مافیه» آورده است:

”پادشاهی پسری را به‌رمل آموختن داد. بسیار سعی کرد تا نیکو بداندست. پس پادشاه روزی انگشتی در دست گرفت و گفت: ”ای پسر! بگو تا چه دارم در دست؟“ گفت: ”گرد است و کانی‌ست و سوراخی در میان دارد.“ گفت: ”نشانه‌ها راست دادی. اکنون حکم کن که چنین چیز باشد؟“ بعد از فکر بسیار گفت که ”آسیا سنگی باشد!“ گفت: ”آخر چندین نشانه‌های دقیق - که عقول در آن حیران می‌شوند - دادی، از قوت

تحصیل و دانش، این قدر عقل نداشتی که آسیا [سنگ] در مشت نگنجد در دست نتوان گرفت“!