نسل شهر در سرچشمه های نظری

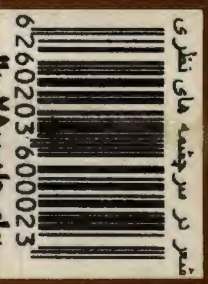
رحیم مسلمانیان قبادیانی

THE POETRY BUREAU OF THE LITERATURE DEPARTMENT

Poetry In Theoretical Source

(A Collection Of Articles)

Written By: Rhim Ghobadiani



حوزه هنری

حوزه هنری ـ ایران ـ تهران ـ تقاطع خیابان حافظ و بهمن

صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۱۶۷۷ ـ تلفن: ۸۸۱۳۰۰۱

مرکز پخش: بازرگانی مؤسسه انتشارات حوزه

تلفن ۸۸۱۱۷۶۶ ـ تلفکس: ۸۸۰۶۹۸۸

شعر در سرچشمه های نظری

رحیم مسلمانیان قبادیانی

بسم الله الرحمن الرحیم

شعر در سرچشمه های نظری

(تعریف و معیار تعریف؛ طرز تصویر؛ انواع)

رحیم مسلمانیان قبادیانی

حوزه هنری
تهران، ۱۳۷۷

حوزه هنری

■ پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

■شعر در سرچشمه های نظری

■ نوشتهٔ رحیم قبادیانی

طرح جلد: فرزاد ادیبی □

چاپ اول: ۱۳۷۷ تیراژ ۳۳۰۰ نسخه □

حروفچینی، صفحه آرایی، لیتوگرافی، چاپ وصحافی: مؤسسه انتشارات سوره □

نقل و چاپ نوشته ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است□

شابک: ۰ ـ ۳۵۴ـ ۴۷۱ـ ۹۶۴ ISBN: 964-471-354-0

فهرست مطالب

پیشگفتار	۷
بخش یکم: شعر: تعریف، معیار تعریف، طرز تصویر	۹
فصل یکم: شعر: تعریف و معیار تعریف	۱۱
فصل دوم: از شعر آنچه بدروغتر ...	۱۹
بخش دوم: انواع شعر	۵۷
فصل یکم: قصیده	۵۹
فصل دوم: رباعی	۹۱
فصل سوم: دوبیتی	۱۱۵
فصل چهارم: مثنوی	۱۱۷
فصل پنجم: قطعه	۱۲۵
فصل ششم: غزل	۱۳۵
فصل هفتم: مسمط	۱۵۹
فصل هشتم: ترجیعات	۱۸۳
فصل نهم: مستزاد	۲۰۱
فصل دهم: فرد	۲۱۷
فرآورد	۲۱۹
کتابنامه	۲۲۱
فهرست ها	۲۳۱

پروفسور رحیم مسلمانیان قبادیانی در سال ۱۹۳۸م در شهرستان قبادیان جمهوری تاجیکستان و در خاندانی کشاورز دیده به جهان گشود. وی، در سال ۱۹۵۶ تحصیلات دبیرستانی و در ۱۹۶۲ رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی تاجیکی را دردانشگاه دولتی تاجیکستان به پایان برده، به سال ۱۹۶۷ درجهٔ دکترا، در ۱۹۸۰ دکترای عالی و در ۱۹۸۲ عنوان پروفسوری را دریافت کرده است. پس از اتمام تحصیلات، تا سال ۱۹۹۲ در دانشگاه دولتی تاجیکستان به تدریس اشتغال داشته و نیز ریاست کرسی ادبیات معاصر و نظریات ادبی را عهده دار بوده است.

تعدادی از آثار استاد قبادیانی عبارت اند از:

۱. *سجع و سیر تاریخی آن در نثر تاجیکی و فارسی* (۱۹۷۰م)؛
۲. تصحیح *بدایع الصنایع*، اثر برهان الدین عطاءالله محمودحسینی نیشابوری (۱۹۷۴م)؛
۳. تصحیح *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، اثر کمال الدین حسین واعظ کاشفی (۱۹۷۷م)؛
۴. *عطاءالله محمود حسینی نیشابوری* (۱۹۸۳م)؛
۵. *فروغ شعر جان پرور* (۱۹۸۴م)؛
۶. *سنت و نوآوری در ادبیات* (۱۹۸۵م)؛
۷. *نظریهٔ اجناس و انواع ادبی* (۱۹۸۷م)؛
۸. *درخت دوستی بنشان* (۱۹۸۷م)؛
۹. *شعرشناسی کلاسیکی فارسی و تاجیکی* (۱۹۸۹)؛
۱۰ *نظریهٔ ادبیات* (۱۹۹۰م)؛
۱۱. *در باغ فردوسی* (۱۹۹۲م).

بنام خداوند یکتا و بی همتا

پیشگفتار

سال ۱۹۵۶ م که دبیرستان را به پایان بردیم، مصادف افتاد با افشای بیدادگری های دیکتاتوری حزب کمونیست اتحاد شوروی که با نام «تصفیهٔ استالینی» معروف است. این امر سیاسی موجب گشت تا در فضای فرهنگی شوروی نسیمی بدمد. چنانچه در تاجیکستان بزرگداشت هزار و صدمین سالگرد پدر شاعران ایران استاد رودکی برگزار شد(۱۹۵۸م)؛ ادیبان شناخته ای، مانند غنی عبدالله (۱۹۱۲م- ۱۹۸۴م)، تورقل ذهنی (۱۸۹۲م- ۱۹۸۳م)، رحیم هاشم (۱۹۰۸م- ۱۹۹۳ م)، و ... که سالهای سال در تبعیدگاه سبریا بودند، به میدان کاغذ و قلم دوباره برگشتند؛ کتابهای مهم دکتر ذهنی «صنعت های بدیعی در شعر تاجیکی» (۱۹۶۰م)، پروفسور بهرام سیروس (۱۸۸۵م- ۱۹۸۱م) «عروض تاجیکی» (۱۹۶۳م) چاپ و منتشر شدند؛ متن کامل «شاهنامه» بار نخست به خط سریلی تاجیکی در ۹ جلد برای خوانندگان تاجیک دسترس گشت (۱۹۶۴م- ۱۹۶۶م). این درحالی بود که وزن و قافیه و به ویژه صنایع شعری از نشانه های «ادبیات کم بهای دینی و درباری» دوران فئودالی محسوب می شدند.

یکی از پدیده های ارزشمندی که در همان حال و هوا تشنه کامان میراث اجدادی را نصیب گشت، این بود که گروهی از پژوهشگران جوان به آثار سخنشناسان پیشین روی آوردند. در دههٔ سالهای شصتم میلادی با سرپرستی و رهنمایی های استادان دانشگاه دولتی تاجیکستان: زنده یاد پروفسور عبدالغنی میرزایف (۱۹۰۸م- ۱۹۷۶م)، زنده یاد پروفسور شریفجان حسین زاده (۱۹۰۷م- ۱۹۸۹م)، پروفسور صاحب تبروف (و. ۱۹۲۴م) - که عمرشان دراز باد- دسته ای از شاگردان دانشگاه به بررسی اسرار سخن پیشینیان پرداختند که امروزه ادبشناسان معروف تاجیک، چنانچه پروفسور خدایی شریف زاده (و. ۱۹۳۷م)، پروفسور عبدالنبی ستارزاده (و. ۱۹۴۱م)، دکتر اربت الله طاهر (و. ۱۹۴۹م) از جملهٔ آنها می باشند. این پژوهشگران، می توان گفت، بار نخست در قلمرو شوروی، در زمینهٔ آثار رادویانی، رشید وطواط،

شمس قیس رازی، خواجه نصیرطوسی، شرف رامی، وحید تبریزی، عبدالرحمن جامی، و ... پایان نامه های دکترا و فوق دکترا نوشتند، کتاب و مقاله ها به چاپ رساندند.

کمینه بر سرنوشت ساز سپاس می گزارد که در همین صف وی را نیز جای داده است. با تشویق همین استادان و نیز ایرانشناس نامدار روس، دارندهٔ جایزه های فردوسی و ابن سینا، زنده یاد پروفسور الکساندر بولدروف (۱۹۰۹م ـ ۱۹۹۳م)[۱] بنده بر تحقیق تحولات تاریخی مسائل شعرشناسی فارسی تاجیکی ـ به مانند تعریف و انواع شعر، عروض، بدیع، قافیه، و ... پرداخت و در این زمینه چند کتاب و مقاله منتشر کرد.

امروز امکانی دست داده، تا از آن نوشته های ناچیز کتابی (با تکمیل و تجدیدنظر) برای خوانندگان گرامی پیشکش گردد. این دفتر از مطالب زیرین فراهم آمده است:

۱ ـ «شعر: تعریف و معیار تعریف» (از کتاب «درخت دوستی بنشان ...»، دوشنبه، ادیب، ۱۹۸۷، صص ۱۸۳ ـ ۱۷۶)؛

۲ ـ «از شعر آنچه بدروغتر ... (یا: طرز تصویر)» (از کتاب «اسرار سخن»، دوشنبه، عرفان، ۱۹۸۰، صص ۱۵۱ ـ ۱۱۴)؛

۳ ـ «انواع شعر فارسی تاجیکی» (از کتاب «اسرار سخن»، صص ۱۱۳ ـ ۵).

پژوهشگر معاصر ایرانی، دکتر تجلیل درست اظهار کرده اند که «آنچه پیشینیان و یا معاصران از آن پرده برداشته اند، به نقد معانی و اغراض و مقاصد شعری کمتر توجه شده و آنچه در این زمینهٔ خاص نوشته شده، بیشتر پیرامون کلیات (...) دور می زند».[۲] تحقیق مسائل نظری ادبیات از جملهٔ همان موضوعاتی هستند که به اندازهٔ شایسته مورد توجه قرار نگرفته اند.

اگر ادبیات فارسی تاجیکی مشهورترین و حیرت انگیزترین ادبیات زندهٔ جهان است، واجب است که اسرار آن روشن کرده شوند. شناخت عمومی شعر و دید شعرشناسان پیشین، از بخشهای مهم همین اسرار بشمار می آیند که اینک، با نیت تشویق دانشمندان گرامی گامی در این راه برداشته می شود.

جای آن دارد که برای دوستان گرامی: پروفسور عالم جان حاج مرادزاده، دکتر محمد رجبی، کیای فلاح پور، شاعر توانا علیرضا قزوه، کیای بهروز ایمانی و کیای ابوالفضل پاشا که در تدوین این دفتر پریشان به نحوی یاری کرده اند، عرض سپاس از ته دل کرده باشم.

رحیم مسلمانیان قبادیانی

تهران، اسفندماه ۱۳۷۵.

---

۱. ایشان زحمات راهنمایی را هنگام نوشتن پایان نامهٔ فوق دکترا (سالهای ۱۹۷۹م ـ ۱۹۷۷م) متحمل بوده اند.

۲. جلیل تجلیل. مفاخره در شعر فارسی، ص ۱۵۰.

بخش یکم:

شعر: تعریف، معیار تعریف، طرز تصویر

فصل یکم

شعر: تعریف و معیار تعریف

تعریف شعر که در تاریخ فرهنگ مردمان خاورزمین جا داشت، و نشان دهندهٔ کمالات علم و ادب در این سامان محسوب می شود، دقّت دانشمندان روسیه و اروپا را نیز به خود جلب کرده است. چنانچه خاورشناس معروف روسی ایگناتی کراچکوفسکی (و. ۱۸۸۳م ـ ف. ۱۹۵۱م) برای پژوهش این موضوع میان بربسته بود که از جمله کارهای وی این مقالات است: «شعر در تعریف ناقدان عرب» (۱۹۱۰م)، «شعرشناسی عربی در سدهٔ نهم میلادی» (۱۹۲۷م) و «علم بیان قدامه بن جعفر» (۱۹۲۹م).[1] متأسفانه، این دانشمند دامنهٔ تحقیقات خود را گسترش نداد، آثار نویسندگان ایرانی را جلب نکرد، و پژوهشگران شوروی نیز سالهای درازی به این موضوع توجهی ننمودند.

پس از مدّت مدیدی، در دههٔ سالهای شصتم سدهٔ بیست میلادی، استاد دانشگاه دولتی تاجیکستان، زنده یاد پروفسور شریفجان حسین زاده به تعریف حکیم بوعلی سینا که زنده یاد محمد تقّی دانش پژوه برگردان و چاپ و منتشر کرده بودند، متوجه شدند و گزارشهایی در دانشگاه دولتی تاجیکستان انجام دادند. به ویژه شاگردان ایشان: شادروان دکتر سلطانمراد واحدوف،[2] پروفسور

۱. نگرید: الف. ی. کراچکوفسکی. آثار برگزیده، جلد دوم.

۲. پژوهشی در زمینهٔ تذکرهٔ **محمد عوفی بخارایی** «لباب الالباب» انجام داده اند.

خدایی شریف زاده،[۱] پروفسور عبدالنبی ستارزاده[۲] و کمینه که آن روزگار همه استادان جوان دانشگاه مذکور بودیم، به مسایل نظری ادبیات پیشین متوجه شدیم. افزودنی است، تحولات مهمی که در نقد ادبی و علم ادبشناسی تاجیک در دههٔ سالهای هفتادم میلادی رخ داد، اساساً به همین گروه مربوط می باشد.

و اما حالا، هدف ما محدود و مشخّص است: نظری کوتاه افکندن به تعریف شعر و معیارهای این تعریف، طبق سرچشمه های نظری ادبی قرون سوم تا نهم هجری است.

این معنی هم گفتنی است که بسیاری از ادیبان و دانشمندان قرون بعدی اروپایی یا بر عجز خود از تعریف علمی «شعر» اعتراف کرده اند و یا در تعریف شاعرانه پناه جسته اند؛ توجه فرمائید:

شکسپیر (۱۶۱۶ـ۱۵۶۴):

«شعر آن موسیقی است که هر کس در درون خود دارد».[۳]

مارمونتل (۱۷۹۹ـ ۱۷۲۳):

«شعر یک نقاشی است که زبان دارد و یک زبان است که نقش می نگارد».[۴]

هگل (۱۸۳۱ـ ۱۷۷۰):

«تعریف شعر و بیان اوصاف اصلی آن مشکلی است که تقریباً تمام کسانی که در این باب سخن رانده اند، ارحلّ آن فرو مانده اند».[۵]

از دانشمندان و سخنشناسان پیشین ایرانی به موضوع تعریف شعر ابونصر فارابی (و ۲۶۰ هـ ـ ف. ۳۳۹ هـ)، شیخ الرئیس ابوعلی سینا (و. ۳۷۰ـ ف. ۴۲۸هـ)، عبدالقاهر جرجانی (ف. ۴۷۱ یا ۴۷۴ هـ)، شمس قیس رازی (ف. پس از ۶۲۸ هـ)، و... پرداخته اند و دو تعریف جداگانه و متفاوت را ابراز کرده اند. چون خواجه نصیرالدین طوسی (و. ۵۹۷هـ ـ ف. ۶۷۲هـ) هر دو تعریف موجود را که مطابقاً «تعریف سخنشناسان» و «تعریف منطقیان»

---

۱. نظریات نثر را در ادبیات پیشین تحقیق کرده و انواع آن را معین نموده اند. از کارهای مهم دیگر ایشان تهیه و چاپ و انتشار مجموعه «فن شعر» (دوشنبه، ۱۹۸۵) است که از رساله های شعرشناسی **ارسطو**، **فارابی**، **ابن سینا**، **ابن رشد** و **نصیرالدین طوسی** فراهم آمده است.

۲. در زمینه مهم ترین سرچشمه های نظری ادبی قرون وسطی پایان نامهٔ دکترایی تألیف نمودند و از کارهای مهم دیگر ایشان بررسی تأثیر افکار ادبی ارسطو به دانشمندان فارس و تاجیک است. متأسفانه این کارها هنوز چاپ و نشر نشده اند.

۳ـ۴ـ۵. به نقل از کتاب استاد زرین کوب: یادداشتها و اندیشه ها، ص ۴۷ و ۴۸.

نامیده می شوند، با هم آمیخته و تعریف کامل و جامع را تنظیم کرده است، با استناد از آثار او قناعت می کنیم.

تعریف ۱. این را «تعریف منطقیان» می گویند و در ایجادش فارابی، بوعلی، جرجانی، خواجه نصیر سهیم بوده اند. در پیدایش این نظریه افکار یونانیان و به ویژه «شعرشناسی» رسالهٔ ارسطو (و. حدود ۳۸۴۰ـ ف. ۳۲۲ ق م) نقش مهمی را ایفا نموده و اما در تشکل و رشد آن بزرگمردان ایرانی خدمت گمارده اند.

تعریف ۲. این را که «تعریف سخنشناسان» و «نظریهٔ خاص ادبی» می توان نامید، در افکار ادبی عرب ریشه دارد و در تشکّل و رشدش بسیاری از سخنشناسان ایرانی، مانند محمدبن عمر رادویانی(قرن ۵هـ)، رشیدالدین وطواط(ف. ۵۷۳هـ)، شمس قیس رازی، و... سهیم بوده اند. و اما باید متذکر شد که وقتی می گوئیم، سرچشمهٔ نظریهٔ نخست، افکار یونان باستان است، و سرچشمهٔ نظریهٔ دوم، افکار ادبی عرب می باشد، حکمی مطلق و محدود و مخصوص نیست، بلکه سنّتهای فرهنگی ملّی و طبع و ذوق صاحبان این ادبیات، یعنی مردمان ایرانی را نیز از دیگر عوامل سازنده باید دانست.

این دو تعریف که اشاره شد، با همدیگر تفاوت اصولی دارند، و اینک به بررسی کوتاه آنها خواهیم پرداخت.

جوهر اصلی تعریف نخست را تخیّل تشکیل داده است. منطقیان خیال را ویژگی ذاتی شعر و عموماً هنر دانسته اند، وزن و قافیه را از خصوصیات علاوگی شمرده اند. کوتاه ترین تعریف در این مورد، تا آن جا که آگاهی داریم، به ابن سینا منسوب می باشد. وی نوشته است:

«شعر سخنی است خیال انگیز».[۱]

و در تفسیر این تعریف بوعلی سینا از جمله آورده است:

«ولی منطقی را به هیچ یک از وزن و برابری و قافیه نظری نیست».[۲]

وی باز می گوید:

«اما منطقی به شعر از آن روی می نگرد که خیال را برانگیزد و بشوراند. و مخیّل و شورانگیز سخنی است که نفس بدان اذعان کند و بی هیچ گونه تأمّل و اندیشه و

۱. فن شعر (پنج رساله دربارهٔ شعر)، ص ۷۲.
۲. همان..ص ۷۳.

اختیار از اموری شاد و خرسند شود و از اموری دیگر گرفته و دژم گردد». [۱]

باید افزود که دربارهٔ موقع تخیّل در شعر، خواجه نصیرالدین طوسی مفصّل و خیلی روشن بررسی کرده است که راجع به آن در جای دیگر سخن رفته است. [۲]

و اما از روی عقیدهٔ سخنشناسان، برای شعر، پیش از همه، وزن و قافیه ضرورند، نه تخیّل؛ و این تخیّل می تواند عموماً نباشد. تعریف سخنشناسان را خواجه نصیر هم در «اساس الاقتباس» و هم در «معیار الاشعار» مکرراً آورده است، چنانچه:

«پس، شعر (...) در عرف متاخران کلام موزون مقفّی (...) باشد». [۳]

در همین رابطه سخنان قدامه بن جعفر (ف. ۳۳۷ ق): «سخنی موزون و مقفّی که بر معانی دلالت کند» [۴] و نوشتهٔ امام سکاکی (و. ۵۵۴): «شعر عبارت از سخن موزونی است که مقفّی باشد» [۵] را می توان به یاد آورد که تأکید تنها بر سر وزن و قافیه صورت گرفته است.

باز:

«پس، مادّهٔ شعر سخن است، و صورتش به نزدیک متاخران وزن و قافیه (...) باشد». [۶]

دیگر:

«و حدّ شعر، به حسب عرف اهل روزگار، به موجب این تحقیق، کلامی موزون باشد و بس». [۷]

دربارهٔ تفاوت اصولی این دو تعریف که طبق یکی تخیّل، اساسی دانسته می شود و طبق دیگری، وزن و قافیه، دانای طوس نوشته است:

«پس، شعر در عرف منطقی، کلام مخیّل است و در عرف متاخران، کلام موزون مقفّی، چه به حسب این عرف هر سخن را که وزنی و قافیتی باشد، خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی، خواه صادق و خواه کاذب، و اگر همه

---

۱. همانجا.

۲. نگرید: بخش «طرز تصویر» از همین کتاب؛ و نیز: رحیم مسلمانیان. نظریاتچی بزرگ، در کتاب «فروغ شعر جان پرور»، صص ۲۱۱ـ ۱۹۹.

۳. اساس الاقتباس، ص ۵۸۷.

۴. به نقل از پیشگفتار دکتر تجلیل بر: معیار الاشعار، ص ۸.

۵. همانجا.

۶. همانجا.

۷. معیارالاشعار، ص ۲۳.

به مثل توحید خالص، یا هذیانات محض باشد، آن را «شعر» خوانند. و اگر از وزن و قافیه خالی بود واگرچه مخیّل بود، آن را «شعر» نخوانند».[۱]

نارسایی اصلی «نظریهٔ خاص ادبی» این است که تخیّل، یعنی عنصر ذاتی هنر، نادیده گرفته شده است. آکادیمیسین کراچکوفسکی بر این باور بود که تعریف سخنشناسان برای تاریخ ادبیات لطمه ای سخت وارد کرده است. وی نوشته:

«از طرفی دیگر، برای خود شعر نظریهٔ آنها (یعنی: سخنشناسان ـ ر. م.) بی شبهه ضرر آورد: آنها شعر را از طریق خالص ظاهری تفسیر کرده، شعر را به شکل بی مضمون ـ سخن موزون مقفّی تبدیل دادند؛ تنزّل آن (یعنی: شعرسرایی ـ ر. م.) محض از آن زمان آغاز یافت که احساس بی واسطه که پیشتر باعث رشد برجسته شده بود، به پایان می رسد و جای آن را نظریه اشغال می نماید».[۲]

باید خاطرنشان کرد که دورهٔ آغاز تعریف هنری شعر، یعنی تعریف منطقیان، پایان سدهٔ سوم هجری است و انجام رشدش سدهٔ هفتم هجری است، یعنی که پس از خواجه نصیرالدین طوسی این رویه از ترقّی باز می ماند؛ و اما تعریف سخنشناسان از سدهٔ چهارم برای تشکّل شروع می کند و تا سدهٔ نهم ادامه می یابد. از سوی دیگر، این نیز پوشیده نیست که ادبیات فارسی تاجیکی در تمام این مرحله در حال رشد بوده و در هر قرنی چندتنی سخنور جهانی اهدا کرده است. از این رو، عقیدهٔ دانشمند نامبرده را دربارهٔ ضرر دیدن شعر از تعریف سخنشناسان تأیید نمودن دشوار است.

بدین ترتیب، اختلاف تعریف ها در این بوده است که در یکی، تعریف منطقیان، تخیّل به عنوان ویژگی ذاتی شناخته شده و وزن و قافیه دور از اعتبار دانسته می شود، و در دیگری، در تعریف سخنشناسان، برعکس، وزن و قافیه به عنوان لوازم حتمی شعر شمرده شده و اما هستی و یا نیستی تخیّل بی اعتبار دانسته شده است.

دربارهٔ علّت این اختلاف، تاآن جا که آگاهی داریم، کسی از پژوهشگران دم نزده است، درحالی که این جنبهٔ موضوع نیز اهمیت دارد و در ارزیابی ادبشناسی و عموماً فرهنگ ما در قرون وسطی نقش آفرین است.

---

۱. اساس الاقتباس، ص ۵۸۷.

۲. **کراچکوفسکی**. آثار برگزیده، جلد دوم، ص ۶۲.

به گمان ما، سبب رخ دادن اختلاف در شناخت قانونمندی های شعر، مربوط است به *معیارهای تعریف شعر*، یعنی بنابر گوناگونی معیارهای ارزیابی، تعریف های گوناگون به میان آمده اند.

پس، معیارها کدامند؟

حکیمان، یا فیلسوفها و یا به اصطلاح خاکسارانهٔ خودشان، «منطقیان» که از احاطهٔ گسترده برخوردار بودند و از افکار مردمان دیگر نیز آگاهی کافی داشتند، به شعر به عنوان نوع هنر نظر کرده اند. به طوری که معلوم است، برای کلّ انواع هنر *محاکات ـ تصویر ـ تمثال ـ نماد ـ تندیس ـ اُبراز*[1] مشترك و حتمی می باشد و آن تنها توسط تخیّل میّسر می گردد و امکان ندارد که بدون استفادهٔ تخیّل در هیچ یکی از انواع هنر، از جمله شعر، محاکات به دست آید.

و اما سخنشناسان و یا نظریه پردازان ادبی به شعر به عنوان سخن نگاه کرده اند. پوشیده نیست که سخن از لحاظ شکل دو نوع دارد: منظوم و منثور. و سخن منظوم از منثور تنها با وزن و قافیه جدا می شود و هیچ اهمیتی ندارد که در آن سخن تخیّل استفاده شده است و یا نه.

به شعر به عنوان یک نوع سخن نگاه کردن ادبشناسان پیشین گاهی توسط آثار خود آنها نیز تأیید می گردد، چنانکه شمس قیس رازی نوشته است:

«بدانک عروض میزان کلام منظوم است، همچنانک نحو میزان کلام منثور است».[2]

به نظر چنان می رسد که سخنشناسان میان «شعر» و «نظم» تفاوت ندیده اند و اما منطقیان تفاوت دیده اند. در نظر اینان، «شعر»، سخنی مخیّل است، صرف نظر از اینکه وزن و قافیه دارد و یا ندارد، و اما «نظم»، سخنی موزون است، صرف نظر از اینکه مخیّل هست و یا نیست.

لازم به تأکید دارد که هر دو تعریف مذکور شعر را مقابل همدیگر گذاشتن و یکی را برتر و دیگری را بدتر دانستن درست نیست، بلکه می توان گفت که اینها مکمّل همدیگرند.

تعریف ۳. دانشمند توانای پیشین، یعنی خواجه نصیرالدین طوسی هر دو تعریف موجود را به طوری که اشاره شد، با هم آمیخت و تعریف جامع

---

۱. واژهٔ روسی: عکس، نماد، تصویر ...

۲. المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۲۶.

شعر را ابراز کرد که اکنون نیز قابل استفاده می باشد:

«و محققان متاخران شعر را حدّی گفته اند، جامع هر دو معنی، بر وجه اتمّ، و آن این است که گویند: شعر، کلامی است مخیّل، مؤلف از اقوالی موزون متساوی مقفّی».[۱]

هنگام شناخت شعر، به آن از دیدگاههای گوناگون نظر کردن، در یک زمان هم به عنوان نوع هنر و هم به عنوان نوع سخن ارزیابی کردن، یعنی هم از جنبهٔ *تخیّل* و هم از جنبهٔ *وزن و قافیه* سنجیدن ضرور است. در عکس حال، ارزیابی ناقص خواهد بود.

مایهٔ افتخار است که دانشمندان و سخنشناسان زبردست ما تعریف کامل و درست شعر را ارائه داده اند ـ تعریفی که پس از هشت صد و نهصد سال، هنوز هم نو است و کهنه نشده است؛ تعریفی که واقعاً همسنگ شایستهٔ شعر جهانی فارسی تاجیکی است.

(۱۳۶۴/۱۹۸۵)

---

۱. اساس الاقتباس، ص ۵۸۶.

فصل دوم

از شعر آنچه به دروغتر ... (یا: طرز تصویر)

متد ایجادی و یا اصول ایماژ(اُبراز) از مهم ترین و پربحث ترین موضوعات ادبشناسی محسوب می شود. گروهی پژوهشگران برآنند که متد در کل دوره های تاریخ ادبیات عموم جهانی حضور داشته است، و اما گروهی دیگر بر اینند که وی قبلاً موجود نبود، بلکه طبق شرایط تاریخی و سیاسی و اجتماعی در دورهٔ اخیر پیدا شده است.[1] راجع به ریالیسم(وقوع گویی، راست گرایی) نیز گفته می شود که آن در شرایط جامعهٔ سرمایه داری پدید آمده است، ولی بعضی ها بر این عقیده اند که آن در ادبیات جهانی، چنانچه مردمان خاورزمین از زمانهای باستان مورد استفاده قرار داشت.[2]

موضوع متد به اندازه ای پیچیده است که حتی اصطلاح یگانه و همه پسند ندارد، چنانچه آنرا «متد»، «تیپ»(اصول)، «رویه»، «جریان»، «شکل»، «اصول ایجادی»، «ایماژ»، «اصول ایماژ»، «طرز تصویر» و ... گفته اند.[3] از پیچیدن در این موضوع خودداری کرده، اینجا تنها به یک نکته، یعنی دو نوع طرز تصویر

---

۱. ازجمله نگرید: ب.م. **حسین وف**. دربارهٔ شرایط اجتماعی پیدایش ریالیسم، ص ۱۷۷؛ **الف. الف، سوکولوف**. مسائل رومانتیسم، ص ۳.

۲. نگرید: مسائل رئالیسم در ادبیات خاور شوروی، صص ۸۹ـ۸۶.

۳. ازجمله نگرید: مسائل ریالیسم در ادبیات خاور شوروی، صص ۶۳، ۱۲۲، ۱۵۲، ۱۶۹، ۲۳۳؛ **عارف حاجی یف**. رومانتیسم و ریالیسم به عنوان اصولهای ایجاد بدیعی، صص ۳، ۱۸، ۱۹، و ...

خواهیم پرداخت. و در این مورد نیز به پژوهش مفصّل نپرداخته، بلکه به بررسی بعضی جنبه های همین نکته بسنده خواهیم کرد.

بیشتر پژوهشگران دوران پیشین که دربارهٔ نظریات ایجاد بدیعی، ازجمله طرز تصویر، بحث گشوده اند، روشن و یا ناروشن اظهار عقیده کرده اند که سخنور موضوع برگزیدهٔ خود را با دو طرز به رشتهٔ تصویر می کشد. چنانچه ارسطو، نویسندهٔ نخستین یادگاری نظری ادبی که تا به زمان ما رسیده است، یعنی «شعرشناسی»، اشاره می کند که:

«سوفوکل (...) انسان را آنچنانکه باید باشند، به تصویر می کشد، و اما ایورپد، آنچنانکه هستند.»[۱]

دنی دیدرو (و. ۱۷۱۳م ـ ف. ۱۷۸۴ م)، فیلسوف فرانسوی، دو راه انعکاس: «انعکاس آزاد» و «انعکاس دقیق» را به قلم داده است.[۲]

نویسنده و شاعر شهیر آلمانی یوهان شیلر (و. ۱۷۵۹م ـ ف. ۱۸۰۵ م) نظم را به دو بخش یعنی: «احساسی» و «عادی» تقسیم کرده است.[۳]

اونوره دوبالزاك (و. ۱۷۹۹م ـ ف. ۱۸۵۰ م)، رمان نویس نامدار فرانسوی، نیز بر این عقیده است که ادبیات دو طرز دارد؛ وی یکی را «ادبیات نمادها» می نامد و دیگری را «ادبیات ایده ها».[۴]

در سدهٔ نوزده و ابتدای سدهٔ بیست میلادی عقیدهٔ دو نوع بودن طرز تصویر در ادبیات و هنر ادامه پیدا می کند و از نظر اصطلاح پیشروی به دست می آید. چنانچه در این دوره «ریالیسم» و «ایدیولیسم»، «ریالیسم» و «اریّالیسم» و در آخر «ریالیسم» و «رمانتیسم» به عنوان اصطلاحات طرزهای تصویر مورد استفاده قرار می یابند.

منتقد بزرگ روسی وساریون بلنسکی در این موضوع بارها اظهار عقیده کرده است.[۵] خلاصهٔ نوشته های وی این است که شاعر، حادثه و واقعه، حالت و اشیاء را به دو طرز تصویر می کند: یا کامل و عیناً، با تمام جزئیاتش، و یا با کاستن

---

۱. ارسطو. شعرشناسی، ص ۱۲۹.
۲. دیدرو. آثار برگزیده، ص ۳۸۷.
۳. شیلر. کلیات آثار، جلد ششم. ص ۴۱.
۴. بالزاك. کلیات آثار، جلد پانزدهم، ص ۴۱.
۵. از جمله در نوشته هایش: «دربارهٔ قصّه های روسی و قصّه های گوگول»، «اشعار م. ی. لرمانتف»، «توضیح به توضیح داستان گوگول» «جانهای مرده»، «پاسخ به موسکویتیان»، مقاله ها دربارهٔ آثار پوشکین، چشم انداز ادبیات سالهای ۱۸۴۳، ۱۸۴۷.

و افزودنها در جزئیات و ماهیت. بلنسکی در این مورد اصطلاحات «ریالیسم» و «ایدیولیسم» را به کار برده است.

پژوهشگران زمان ما گفته های پیشینیان را دربارهٔ دو طرز تصویر در هنر کامل تر کردند و بس. یعنی سخنور موضوع بیان خود را یا نزدیک به حال طبیعی و موجوده شکل نمادی می بخشد، و یا آن را با خُرد و بزرگ کردن از اصل طبیعی خویش دور می بَرَد. این دو اصول را در ادبیاتشناسی معاصر «ریالیسم» و «رمانتیسم» می گویند که می توان با واژه های «واقع گرایی» و «خیال گرایی» نامزد کرد.

باید افزود که در تجارب ایجادی، عوامل گزینش یکی از این دو طریق زیادند، چنانچه جهان بینی و ذوق شخصی شاعر، درجهٔ دانش و تجربیات زندگی و اهداف وی، اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جامعه، محیط طبیعی جغرافیایی و ...

حال ببینیم که بزرگان پیشین ما در همین موضوع چه گفته اند؟

در ابتدا باید گفت که این موضوع خیلی مهم است و نیاز به بررسی جدّی و علمی دارد، و اما اینجا با بررسی کوتاه و اجمالی می پردازیم. می توان حدس زد، هنوز منابع فراوانی هستند که آشکار نشده اند و دقت پژوهشگران را به خود نکشیده اند. آنچنانکه رساله های پُربهای کاشفی و عطاءالله تا سالهای نزدیک از نظرها پنهان بودند.

زنده یاد دکتر اکرم جعفر درست اشاره کرده و نظریهٔ ایشان را می توان بر همگان نیز نسبت داد که:

«در آثار ادبی خاور، به طوری که معلوم است، شعرشناسی، فقط شعرشناسی شرقی، باید اقرار کرد، آنرا خیلی بد می دانیم و در حق آن بی اعتنایی می کنیم، هم دربارهٔ رمانتیسم و هم دربارهٔ ریالیسم مواد فراوانی را می توان دریافت».[۱]

در واقع، با کمال دقت آموختن یادگارهای نظری پیشین دربارهٔ متد ایجادی و تطبیق آن نظریات در تجارب ادبی زمان گذشته، بی گمان نتیجه های مهمی به دست خواهد داد. اهمیت این کار از سویی این باشد که ما با درجهٔ علم و افکار گذشتگان خود آشنا بشویم، از سوی دیگر، آن میراث گرانبها در پیشبرد شعر و هنر امروزی نیز کارساز خواهد بود.

این حال جالب توّجه ویژه ای ست که از میان بزرگان پیشین دربارهٔ طرز تصویر،

---

۱. مسائل ریالیسم در ادبیات خاور شوروی، ص ۱۷۰.

حکیمان بیشتر اظهار عقیده کرده اند، تا سخنشناسان. چنانچه، ابونصر فارابی، شیخ الرئیس بوعلی سینا، خواجه نصیر الدین طوسی در رابطه با طرز تصویر سخنهایی گفته اند که هنوز کهنه نشده اند. این دانشمندان نه تنها دربارهٔ دوگونگی اصول تصویر، بلکه راجع به ویژگی های هر یکی از آنها، و نیز امتیازات و نارسایی هایشان اندیشه های ارزشمندی به یادگار گذاشته اند.

□

فارابی فرارودی، فیلسوف معروف ایرانی ابتدای قرون وسطی، در «رسالة فی قوانین صناعة الشعر» راجع به انواع سخن می گوید:

«سخن یا دارای معنیی می باشد، یا از آن محروم است. سخنی که معنی دارد، یا ساده است و یا مرکّب. سخن مرکّب یا محاکمه ای می شود و یا غیر آن. از سخن محاکمه ای بعضی مقوله وی می شوند و بعضی غیر آن. از محاکمه های مقوله وی بعضی راستند و بعضی دروغ. از محاکمه های دروغ بعضی به فهم شنونده چیزی را که سخن دربارهٔ اوست، وارد می سازند و بعضی دیگر عکس تقلیدی آن را. همین آخرین محاکمهٔ شاعرانه است». [۱]

به طوری که از این سخنان نمودار می شود، فارابی دو ویژگی مهم شعر، یعنی مخیّلی و عکس تقلیدی چیزی بودن آن را به قلم داده است. باید افزود که آن «چیز» می تواند حادثه و واقعه باشد، یا حالت، یا اشیاء و یا مناسبت.

این دانشمند ویژگی اصولی شعر را مکرراً به قلم می دهد. چنانکه گوید:

«محاکمه ها یا مطلقاً راست می شوند و یا مطلقاً دروغ؛ یا بیشتر راست و کمتر دروغ؛ یا بیشتر دروغ و کمتر راست؛ یا به اندازهٔ برابر هم راست و هم دروغ. محاکمه های مطلقاً راست برهانی نامیده می شوند؛ بیشتر راست، دیالیکتیکی به اندازهٔ برابر هم راست و هم دروغ، خطابی؛ بیشتر دروغ سفسطایی؛ به تمام دروغ، شاعرانه». [۲]

پوشیده نیست که این جا سخن دربارهٔ ویژگی ذاتی شعر (و عموماً هنر): «دروغ» ـ «کذب» ـ «خیال» اصطلاحی (مجازی) رفته، نه دروغ واقعی یعنی کذب محض.

«معلم ثانی» یعنی فارابی، موضوع خیلی مهم دیگر، مشترکات و تفاوتهای

---

۱. ابونصر فارابی. رسالة فی قوانین صناعة الشعر، ص ۲۶۷.
۲. همان، ص ۲۶۸.

شعر را با دیگر انواع هنر، چنانچه نقّاشی بررسی کرده، به نتیجه هایی دست یافته است که پژوهشگران اروپایی بدانها در قرون ۱۸ و ۱۹ میلادی رسیده اند. وی نوشته است:

«ما اینچنین گفتیم که در میان شاعران و نقاشان قرابت معلومی موجود می باشد. مواد هنر آنها، می توان گفت، گوناگون است، و اما شکل هنر و تأثیر آنها و اهدافشان یکی است و یا لااقل مشابه همدیگر. درحقیقت، هنر شعر از واژه ها تشکیل می یابد و اما هنر نقاشی از رنگها. تفاوت آنها در همین است. با وجود این، تأثیر هم این و هم آن از تقلید(محاکات) است و هر دو هم این هدف را دارند که توسط تقلید(محاکات) به اندیشه و احساس انسان تأثیر بگذارند». [۱]

روشن است که فارابی در نماد(یا اُبراز)، و نیز تأثیر به مغز و دل مشترك بودن شعر و نقاشی را تأکید کرده و تفاوت آنها را در مواد مورد استفاده دیده است. و این بینش کاملاً درست بوده تا به امروز دیگر نشده استَ.

□

در تحقیق قانونمندی های شعر خدمت شیخ الرئیس بوعلی سینا بس بزرگ است. چنانچه وی در فنّ منطق از کتاب «شفا» می گوید:

«گاهی سخنی را باور می کنند و از آن متأثر نمی شوند». [۲]

به گمان ما، در این نوشتهٔ ابن سینا، سخن دربارهٔ گفتارهای عادی می رود، گفتارهایی که طبق واقعیت صورت گرفته و گوینده چیزی بدان نیفزوده و چیزی را هم از آن نکاسته است.

بوعلی در ادامهٔ سخن خویش نوشته است:

«اگر باری دیگر و به شکل دیگر گفته شود، بسا که موجب انفعال گشته ولی سبب تصدیق نگردد». [۳]

مراد شیخ الرئیس این است که اگر سخن عادی (یعنی دربارهٔ چیزی واقعی) در کورهٔ اندیشهٔ گوینده گداخته شود، به عبارت دیگر: به واقعیت افزوده و یا از آن کاسته شود، برای احساس خواننده و شنونده مؤثر خواهد بود، هرچند عقل بر آن

---

۱. همان. ص ۲۷۲. نیز نگرید به پایان نامهٔ دکترای الف. و. ساگادی یف: از تاریخ افکار استتیکی مردمان خاور نزدیک و میانه (قرون وسطی)، ص ۲۱۷؛

۲. فن شعر از منطق کتاب «شفا» بوعلی سینا، ص ۵۰۰.

۳. همانجا.

باور نکند.

ادامهٔ اندیشهٔ شیخ الرئیس باز هم جالب تر است:

«بلکه نمایش راست بیشتر بایستی شورانده باشد، مگر اینکه مردم انگیزش خیال را مطیع ترند، تا تصدیق و باور کردن؛ و بسیاری از آنان باور شدنی ها را که بشنوند، انکار کنند و از آنها بگریزند».[۱]

به پندار پژوهشگر تاجیک، دکتر ستارزاده، حسن توجه ابن سینا «به جانب حقیقت نگاری ست».[۲]

پارهٔ سخنان ابن سینا که دربارهٔ دو نوع سخن نقل شد، احتمال دو نتیجه را دارد:

۱ ـ یکی سخن عادی است و دیگری سخن بدیعی(شعری)،

۲ ـ هر دو هم سخن شعری است، با این تفاوت که یکی محاکات را به اندازهٔ ناچیز دارد و دیگری به اندازهٔ عالی.

حال ببینیم که شیخ الرئیس خود چه می گوید:

«نمایش و محاکات شگفتی دیگری دارد که راست گویی ندارد، چه راست مشهور گویا دسترس همه هست و تازگی ندارد؛ و راستی که نداننـدش، بدانَ توجهی نخواهند کرد. گفتار راست را اگر از صورت متداول بیرون برند و چیزی بدان بیفزایند که نفس با آن اُنس گیرد، بسا که هم مفیدَ تصدیق گردد و هم خیال را برانگیزد و بسا جنبهٔ خیالی و شورانندگی آن از باورکَردنش باز دارد و نگذارد که توجهی بدان شود».[۳]

می توان حدس زد که بوعلی دو نوع نظم را در نظر دارد: یکی آن است که درجهٔ کاربرد خیال در آن خیلی ضعیف است و در دیگری قوی. دربارهٔ شعری که دامن خیال در آن گسترده است، نیاز به مثالی نیست؛ و اما سخنوران گاهی دربارهٔ حادثه یا حالت و یا اشیا، مثلاً ساختمان بنایی یا فتح شهری شعری انشا می کنند که در گفتن آن تخیّل چندان به کار نرفته است.

یکی از اصطلاحات شعرشناسی که همیشه مورد بحث بوده است و خیلی کسان فریب آن را خورده اند، «کذب» (دروغ) است. بوعلی در فن منطق از کتاب «شفا»

---

۱. همانجا.

۲. عبدالنبی ستارزاده، از تاریخ افکار ادبی و استتیکی فارس و تاجیک(عصرهای ۱۰ تا ۱۵ میلادی)، ص ۲۱.

۳. فن شعر، ص ۵۰۱ـ۵۰۰.

در همین موضوع نوشته است:

«و گاهی دروغ آشکارا هم مخیّل و شورانگیز می شود، چون نمایش دروغین چیزی و حکایت از آن، نه آن گونه که هست، موجب تحریک نفس و شوراندن آن می گردد، با اینکه به دروغ وانمود شده است».[۱]

یعنی «دروغ» دو نوع است:

یکی- اصطلاحی، مجازی؛ و آن خیرخواهانه و رواست و ماهیت اصلی موضوع بیان را نفی نمی کند؛

دیگری- دروغ آشکارا که ماهیت اصلی موضوع بیان را انکار می نماید.

شیخ الرئیس دربارهٔ مرتبه و ماهیت تخیّل در کتاب دیگر مشهور خود «دانشنامه» که به زبان مادری یعنی فارسی تاجیکی نوشته است، سخن می راند و از جمله می گوید:

«و اما مخیلات آن مقدماتی اند که نفس را بجنباند، تا بر چیزی حرص آرد، یا از چیزی نفرت گیرد. و باشد که نفس داند که دروغند؛ چنانکه کسی گوید کسی را که: «آن چیز که تو همی خوری، صفرایی برآورده است». و آن چیز انگبین بود. هرچند که داند که دروغ است، طبع نفرت گیرد و نخواهد. پس، حق و مشهور نیز مخیّل بود. ولیکن مخیّل صرف اینچنین بود».[۲]

به گفتهٔ بوعلی، نه تنها دروغ، بلکه راست هم می تواند انگیزهٔ خیال باشد، ولی آن در این صورت، خیال صرف، خیال اصطلاحی نیست. خیال اصلی آن است که در تصحیح و تکمیل «راست» استفاده شده باشد.

شاعر عربی زبان ایرانی ابومحمد عبدالله بن احمد خازن اصفهانی(سدهٔ چهارم هجری) فکر قابل دقّتی را دربارهٔ شعر ابراز داشته است. وی شعر را از سویی بهترین چیزها می شمارد، و از سوی دیگر کذب را عامل اصلی آن می داند. نوشته است:

«شعر بهترین چیزهاست، چونکه اگر کذب با شعر امتزاج یابد، حسن شعر بر قبح کذب غلبه می کند. گفته اند: بهترین شعر، با اعتمادترین و گواراترین آن

---

۱. همان. ص ۵۰۰.

۲. **شیخ الرئیس بوعلی سینا**. رسالهٔ منطق «دانشنامهٔ علایی»، ص ۲. همچنین نگرید: دکتر **خدایی شریف اوف**. علوم ادبی، تعریف و تصنیف آن، ص ۱۸۵.

است». [۱]

نویسندهٔ «قابوس نامه» عنصرالمعالی کیکاوس (قرن پنجم هجری) جنبهٔ هنری شعر را در کذب دیده است که خیلی دقیق است:

«و در شعر دروغ از حد مبر، هرچند که مبالغت دروغ در شعر، هنر است». [۲]

محمدبن عمر رادویانی در فصل «فی التشبیه» از کتاب خود «ترجمان البلاغه» اشاره ای دربارهٔ متد نیز دارد:

«دیگری از جملهٔ بلاغت تشبیه گفتن است. و راست ترین و نیکوترین تشبیه آن است که چو باشگونه کنی اش، تباه نگردد و نقصان نپذیرد؛ و هر یکی از مانده کردگان به جای یکدیگر بایستد، به صورت و معنی». [۳]

چون اصل مطلب رادویانی در سخن مذکور باز مورد ملاحظه قرار خواهد گرفت، اکنون می خواهیم دقّت نظر خوانندگان را به ترکیب «راست ترین» متوجه سازیم که همسنگ «نیکوترین» ذکر یافته است.

رادویانی در جای دیگر از کتاب خویش، در بخش «فی الاغراق فی الصفتی» واژهٔ مقابل «راست» یعنی «دروغ» را ذکر کرده است. وی نوشته:

«پارسی وی (اغراق ـ ر. م.) دور رفتن بود اندر صفت، چنانک خرد اندر پذیرفتن بشمد. و چنین گفته اند: «الشعر اکذبه اعذبه» که از شعر آنچ به دروغتر، با فروغتر». [۴]

از این سخنان رادویانی، به خصوص حکمت معروف «الشعر اکذبه اعذبه» از چند وجه جالب دقّت است، چنانچه: از سویی چون قول معروف نقل یافته است («چنین گفته اند») که بازگو کنندهٔ واقعیت می باشد؛ از سوی دیگر، صاحب کتاب آن را به عنوان یک حقیقت آشکار و بدون بحث، بی طرفانه آورده است؛ از سوی سوم، آن توضیحات ابن سینا را در مورد شعر مخیل به خاطر می آورد.

جز از این دو مورد، در «ترجمان البلاغه»، در رابطه با طرز تصویر، اخباری به نظر نرسید.

---

۱. به نقل از کتاب مصیبت نامهٔ عطار، صص ۴۰۲ـ ۴۰۱.
۲. منتخب قابوس نامه، ص ۲۱۴.
۳. ترجمان البلاغه، ص ۳۰.
۴. همان، ص ۴۲.

شیخ ابوبکر عبدالقاهر فرزند عبدالرحمن جرجانی (ف. ۴۷۱ یا ۴۷۴ هـ.) در کتاب پربهای «اسرار البلاغه» که از جملهٔ نخستین آثار است در معانی و بیان، دربارهٔ «کذب» نیز معلومات ارزشمندی درج نموده است. مهم ترین کاری که وی در قبال موضوع پیش گرفتهٔ ما انجام داده است، از دو بخش عبارت می باشد: یکی ـ ماهیت اصولی شعر را شرح داده است، و دیگری ـ دونوع شعر: «صدقی» و «تخیّلی» را تفسیر کرده است.

این پژوهشگر با نقل پاره های دلچسبی از اشعار شاعران عربی زبان، و تفسیر استعاره، تشبیه، مبالغه و دیگر صنایع که اسباب تخیّل در آن شعرها شده اند، ثابت می نماید که «حقیقت» در شعر از «حقیقت» درواقع، و «دروغ» مجاز از «دروغ» غیرمجاز چه تفاوت دارند. وی در این موضوع بدین نتیجهٔ مهم می رسد:

«و به هرحال، «خیر الشعر اکذبه» را برای آن نگفته اند که سخن بی مدرکی بیاورند که دروغ باشد و شاعر به دوستش دروغ گفته باشد و افراط کند، مثل آنکه کسی نگهبان و خدمتگزار را به اوصاف خلیفه وصف کند و به شخص مسکین تنگدستی بگوید: «انک امیرالعراقین»، و اما آن سخنی که در آن آفرینشی به کار رفته و معانی باریک، چیزی است که به تیزهوشی و فهم سرشار و شناوری ادبی نیاز دارد». [۱]

جرجانی سخن را به دو دسته بخش کرده است: یکی ـ عقلی که آنرا «صدقی» نیز می توان نامید، و دیگری ـ تخیّلی.

توضیح گروه نخست از جانب این مؤلف چنین است:

«اینها معانی روشنی هستند که عقل به درستی آنها گواهی می دهد و آدمی گرامی ترین ارزش را از جان خود بدانها قائل می شود و خردمندان هر گروه و ملّتی به استفاده از این معانی اتفاق نظر دارند و بر طبق آن حکم می کنند». [۲]

به گفتهٔ جرجانی، در این نوع شعر تخیّل ایجادی جایگاهی چندان ندارد، و معنی در غایت روشنی آشکار است. صاحب کتاب نوشته:

«این معنی صریح و روشنی است که شعر در ذات آن تأثیری نمی کند و فقط او را جامهٔ لفظ و لباس تعبیر پوشانده و کیفیت ادای این معانی را از اختصار و تفصیل و

---

۱. **عبدالقاهر جرجانی**. اسرار البلاغه، ترجمهٔ دکتر **جلیل تجلیل**، ص ۱۷۰. دربارهٔ این کتاب و تأثیر آن به دانشمندان بعدی، بخصوص علامه **سعدالدین تفتازانی** (۷۲۲ ـ ۷۹۱) رجوع شود به مقالهٔ ارزشمند دکتر **جلیل تجلیل** «اقتباسات سعدالدین تفتازانی از عبدالقاهر جرجانی»، صص ۱۳ تا ۲۳.

۲. همان، ص ۱۶۳.

آشکار و نهان داشتن آن تعهد می کند».

مؤلف کتاب «اسرار البلاغه» نوع دوم سخن را بدین ترتیب تشریح کرده است:

«اما قسم دوم معانی که معانی تخیّلی است، نمی توان گفت که همیشه درست می باشند؛ و هرچه از این معانی ثابت کرده ای، ثابت، و آنچه نفی کرده ای، قابل رد است».[۲]

اگر با استفاده از تعبیرهای اصطلاحی که در ادبشناسی عمومی به کار می روند، گفته شود، اختیارات اندیشه(تخیل) ایجادی در بخشی از شعر، محدود است، و کاربرد آن تنها به اندازه ای است که میان «حقیقت» زندگی (یا اصلی) و «حقیقتی» که در شعر آفریده می شود، اختلاف اصولی راه نیابد؛ و اما در بخش دوم از شعر، اندیشه اختیار نامحدود دارد و می تواند «حقیقت» شعر را به کلی مخالف «حقیقت» اصلی ایجاد کند. این معنی را از سخنان جرجانی که در پایانتر نقل خواهند شد، به روشنی می توان دریافت.

نویسندهٔ «اسرار البلاغه» به مقایسهٔ انواع سخن پرداخته، ویژگی و امکانات هر یکی را به تفصیل نشان داده است. چنانچه وی دربارهٔ عموماً شعر و خطابه که آن روزگار از موضوعات گسترده محسوب می شد، می گوید:

«در موضوع شعر و خطابه نیز اشتراك دو چیز را در یک صفت دلیل حکمی می دانند که آنرا اراده کرده اند، اگرچه آن حکم دلیل معقول نبوده و از اقتضای عقلی بیرون باشد. و در این جا شاعر دیگر نمی خواهد آنچه ادعا کرده و آن را اصل قرار داده و بدان وسیله چیزی را کامل یا نادرست نشان می دهد».[۳]

و باز دربارهٔ ویژگی عموماً شاعر از خطیب که اولی حق دارد از «اندیشهٔ ایجادی» استفاده نماید، و اما دومی حق ندارد:

«شکی نیست که شاعر به آمیختن راست و دروغ قصد و عمد دارد».[۴]

این مؤلف که بی شک نظریه دان توانا بوده است، ویژگی های اصولی شعر تخیلی را دقیقاً تأکید می کند و می گوید:

«بعید است که ممدوح را بهره ای از بزرگی و سروری که در او نیست، حاصل شود، و او را از بزرگداشتی که شایستهٔ آن نیست، بهره مند سازد و با زیاده گویی او را از مرتبه اش بالاتر برد، زیرا این دروغ است که با براهین منطقی و قوانین عقلی

---

۱. همان، ص ۱۶۴.
۲. همان، ص ۱۶۵.
۳. همان، ص ۱۶۷.
۴. همانجا.

تبیین نمی شود». [۱]

و در ادامه شیخ می نویسد:

«و سخن گوینده با مراجعه به حال ممدوح و آزمایش آنچه بدو نسبت داده شده و با پرده برداری از قدر و حسن و بزرگی یا پستی وی و با شناسایی مرتبه و مقام واقعی اش تکذیب می شود». [۲]

آنچه گفته شد، ویژگی یی هست در شعر که طبق مقال «از شعر آنچه به دروغ تر، با فروغ تر» (ترجمهٔ رادویانی) یا «به دروغ با فروغ» [۳]، صورت می بندد. و عجابت ندارد که این مقال را عبدالقاهر نیز به زبان آورده است:

«و همین طور اینکه گفته اند: «احسن الشعر اکذبه»، به همین معنی است. از آنکه شعر از حیث شعری فضیلت یا نقص و پستی یا بلندی نمی آورد، با اینکه شخص پست را صفت بزرگواری ببخشد که فاقد آن است، یا شخص شریف را به نقص و عار موصوف سازد که چه بسا بخشنده ای که شعر او را بخیل قلمداد کرده، و بسا بخیل که او را بخشنده نشان داده، و بسا دلاور که او را به ترسوئی موصوف ساخته، و بسا ترسو که با شیرش همسان دانسته است؛ و چه مایه اشخاص پست که شعر آنان را به قلّهٔ عیوق برده، و بسا کودن که با فهم خوانده، و بسا شخص سبک عقل که حکومت عقل را بر وی طبیعی دانسته است». [۴]

این همه که برشمرده شدند، ویژگی شعر تخیلی می باشد. هرچند سخن شناسان، و از جمله شیخ جرجان نیز، مقابل گذاری را به افراط می رسانند که در نتیجه شعر تخیلی چون دروغ محض جلوه گر می شود، اما طرز در اصل خود درست است، چرا که شاعر می تواند، به طوری که در بالا اشاره رفت، میان اصل «حقیقت» و «حقیقت» شعرش فاصله ایجاد کند.

در کتاب دانشمند جرجان «اسرار البلاغه» که در نوع خود «شاهکار» محسوب می شود، [۵] اصول خلاف «از شعر آنچه با دروغ تر، با فروغ تر»، یعنی: «آنچه راست تر، با فروغ تر» نیز به قید آمده است. عبدالقاهر نوشته است:

«ولی اینها آنجا که سکّه هایش عیارگیری و سنجیده شود، و حریر و دیباجش

---

۱. همان، صص ۱۶۸ـ۱۶۷.
۲. همان، ص ۱۶۸.
۳. نگرید: دکتر تجلیل، نقشبند سخن، ص ۳۴.
۴. اسرار البلاغه، ص ۱۶۸.
۵. نگرید: دکتر تجلیل، نقشبند سخن، ص ۱۳.

گسترده گردد، و بند از مشکش گشوده گردد، تا بویش همه جا بپراکند، نباید در شعر معتبر محسوب شود. اما اینکه در معارضه و مخالفت با این سخن گفته اند: «خیرالشعر اصدقه»، چنانکه شاعر گوید(از بسیط):

وَ انَّ اَحسَنَ بَیت اَنتَ قائلُهُ
بَیتَ یُقالُ اذا اَنشَدتَهُ صَدَقا[1]

شایسته است که در این شعر بگوییم مراد این است که شعر باید به حکمتی که عقل آنرا بپذیرد، و به ادبی که فضیلتش حتمی است، و بر پندی که از سرکشی نفس باز دارد، و پاکدامنی و پرهیزگاری انگیزد، جای زشت و زیبای کارها را مشخص کند، و نیک و بد را از هم باز شناساند، مشتمل باشد و در ستایش اشخاص به راستی و درستی رهنمون باشد. چنانکه نقل کرده اند، زهیر کسی را جز بر خصلتی که در او بود، نمی ستود». [2]

امام عبدالقاهر جرجانی سخن شناسی نازك سنج و باریک بین بود. این گفته را «اسرار البلاغه» و آثار دیگرش گواهند و نیز ارزیابی سزاوار علامهٔ تفتازانی تأییدش می نماید، هر یکی از انواع سخن را در شکل جمع بندی توضیح کرده است، یعنی حسن و قبح هم شعر «تخیلی» و هم شعر «صدقی» را با کمال دانایی نشان داده است. چنانچه دربارهٔ شعر «تخیلی» می نویسد:

«بنای کار بر پهناوری اندیشه و وسعت تخیل قرار دارد و آنچه ریشه اش به تقریب و تمثیل بر می گردد، حقیقت خوانده می شود؛ اینجاست که باریک اندیشی و تأویل بکار می رود و در مدح و ذم، و وصف و فخر، و نعت و مباهات، و دیگر مقاصد و اغراض شعری روش مبالغه و اغراق پیش گرفته می شود؛ و شاعر راهی را پیش می گیرد که پایان آن به ابداع و افزایش می انجامد؛ او به اختراع و ساختن تصاویر دست می یازد و مراجعه می کند و هرآنگونه که خواهد با اضطراب دامنه داری مواجه می گردد و از معانی پیاپی مدد می گیرد و در آبی روان که هرگز قطع نمی شود، به شناوری می پردازد؛ کسی را ماند که پیوسته از معدنی پایان ناپذیر استخراج می کند». [3]

بهای جمع بندی عبدالقاهر دربارهٔ نوع «صدقی» چنین است:

---

۱. یعنی: «به درستی بهترین شعری که تو می گویی شعری است که وقتی آن را می خوانی، گویند: «درست است». (شعر حسّان بن ثابت).

۲. اسرار البلاغه، ص ۱۶۸.

۳. همان، صص ۱۶۹ـ۱۶۸.

«اما معانی نوع اول، همانند شخص گرفتار و محبوسی است که زنجیرش به گردن و در بند بوده باشد؛ و همچون کسی که دست و نیرویش به دلخواه باز و آزاد نیست و پیوسته برای شنوندگان معانی معروف و تصویرهای شناخته شده ای را نقل می کند؛ اینان پیرامون اصولی می گردند که اگرچه گرانبهایند ولی مانند گوهرهایی هستند که شمارهٔ آنها محفوظ و معدود است و نمی توان تعداد آنها را افزایش داد، درست مانند چیزهای جامدی که نمو نمی کنند و زیاد نمی شوند و سود نمی دهند و همچون زن زیبای عقیم و یا درختی انبوه و گشن می باشند که باری از آنها حاصل نمی شود». [۱]

جالب توجه این است که ضمن بحث دو نوع شعر، عبدالقاهر جرجانی برتری را به نوع «صدقی» داده است. و اما دکتر تجلیل در مقالهٔ «تناسی تشبیه» که ظاهراً پیش از ترجمهٔ «اسرار البلاغه» نوشته شده است، این برداشت را به قلم داده اند که جرجانی برتری هیچ یکی را نپذیرفته است. [۲] توجه فرمائید به نوشتهٔ دانشمند پیشین:

«در نظر کسی که می گوید: اغراق و مبالغهٔ شعری باید ترك و از روی تحقیق باید سخن گفته شود و اینکه امور عقلی را بر پایهٔ صحیح باید قرار داد، بهتر و قابل قبولتر است. از آنکه میوه شیرینتر و اثر پایدارتر و بهره آشکار و حاصل بیشتر دارد». [۳]

و اما جالبتر این است که شیخ دانشمند جرجان نوع «عقلی» (یا «صدقی») را نیز از خیال بی اثر نمی داند، بلکه تأکید می کند که بایستی از تخیل برخوردار باشد. می گوید:

«این نمونه ها و نظایر این گفتار ممکن است به درك پایگاه تخیل و اثبات فضیلت آن یاری کند و از این پس آن عقل نیز به تقدم بخشیدن بر معانی نوع اول یاری کرده و آن را با شکوه و بزرگ جلوه و هر چه عقل یار و تحقیق گواه و شاهد آن باشد آنرا مرتبهٔ گرامی و مدارجی بلند است، و گفته اند: باطل اگرچه به نفعش داوری کنند، دشمن شمرده می شود، و حق اگرچه بر علیه آن حکم کنند، پیروز است؛ با وجود این، کیست آنکه معانی را که ریشهٔ آن به راستی و درستی می رسد،

---

۱. همان، ص ۱۶۹.
۲. جلیل تجلیل. نقشبند سخن، صص ۳۵ـ ۳۴.
۳. اسرار البلاغه، ص ۱۶۸.

و از کان حقیقت بیرون آمده در حکم جامدی بداند که نمو ندارد و یک چیز محدودی که افزایش نمی یابد و هرگاه بخواهی بطلان این ادعا را بدانی، به شعر ابوفراس بنگر».[۱]

بدین طریق، روشن شد که شیخ عبدالقاهر جرجانی دربارهٔ ویژگی اصلی شعر، با نظر داشت جایگاه تخیل در آن به دو گروه تقسیم شدنش، خصوصیات و امکانات هر دو نوع شعر مفصّل اظهار عقیده کرده و مطالب را نظر به پیشینیان روشنتر بیان کرده است.

□

نظامی عروضی سمرقندی (و. ۵۰۰ـ ف. ۵۶۰)، سخن شناس ممتاز سدهٔ ششم، در بخش دوم کتاب «چهار مقاله»: «در ماهیت علم شعر و صلاحیت شاعر» تعریف کوتاهی دربارهٔ هنر شعر جا داده است:

«شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتّساق[۲] مقدمات مُوهمه[۳] کند و التیام[۴] قیاسات منتجه[۵] بر آن وجه که معنی خُرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خُرد؛ و نیکو را در خلعت[۶] زشت بازنماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند؛ و به ایهام قوت های غضبانی و شهوانی را برانگیزد، تا بدان ایهام طباع را انقباضی[۷] و انبساطی[۸] بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود».[۹]

از این سخنان نظامی عروضی دکتر ستارزاده چنین نتیجه گیری کرده است:

«نظامی عروضی در شعر موجودیت تخیل را اعتراف نموده، مراد شعر ـ تأثیر نفسانی و رُل تربیه ی و استتیکی آن را در بهبودی زندگی و عالم قید می کند».[۱۰]

این ارزیابی دربارهٔ اهمیت تخیل درست است، و اما پژوهشگر در ادامه چیزی می گوید که تأمل می خواهد:

«نظامی عروضی در خصوص شعر و شاعری عقیدهٔ به خود خاصی دارد که آن

---

۱. همان، ص ۱۶۹.
۲. ترتیب دادن، راست و تمام شدن.
۳. توهم افکننده، به شک اندازنده. «موهومه» نیز آمده است.
۴. بهم پیوستن.
۵. نتیجه دهنده.
۶. «حلیت» نیز آمده است.
۷. گرفتگی.
۸. گشودگی.
۹. **نظامی عروضی سمرقندی**. چهار مقاله، ص ۴۲.
۱۰. ع. **ستاروف**. دربارهٔ یکی از چهار مقاله.

از نقطهٔ نظرهای ارسطو و ابن سینا به کلّی فرق دارد». [۱]

نظر نظامی عروضی دربارهٔ موقع تخیل واقعاً از گفتهٔ ارسطو روشنتر است و اما بعید است که با تعریف شیخ الرئیس تفاوت جدّی داشته باشد. به طوری که از نظر گذشت، نوشته های شیخ الرئیس و به خصوص عبدالقاهر جرجانی خیلی کامل و مفصل است. و اما این را نیز باید در نظر داشت که مقصود نظامی عروضی انجام دادن بررسی کامل نظری دربارهٔ شعر نبوده، بلکه طبق روال پیش گرفتهٔ خود، درج کردن اخبار کوتاه عمومی بوده است.

در رابطه با تعریف مذکور نظامی عروضی، فکری غلط در ادب شناسی رایج گشت که اشاره ای کوتاه بدان مناسب می نماید. استاد بزرگوار، دکتر عبدالحسین زرین کوب در کتاب خود «شعر بی دروغ، شعر بی نقاب» چنین اظهار عقیده کرده اند:

«بدین گونه قید «خیال انگیز» بودن هم، که امثال نظامی عروضی و خواجه نصیر آورده اند در تعریف شعر ـ ضرورت ندارد و چیزی را روشن نمی کند. به علاوه، این خیال انگیزی وافی هم نیست، چرا که مخاطب شعر همیشه و تنها خیال و عاطفه نیست. اشعاری هم هست که در آنها غیر از خیال و عاطفه و علاوه بر آنها عقل انسان نیز مخاطب است و در آن مورد شاعر نه فقط در عاطفه و خیال طرف تصرّف می کند، در عقل او هم نفوذ می نماید و آن را متأثر می سازد». [۲]

به نظر چنان می رسد که این جا از «خیال» ـ «تخیل» ـ «خیال انگیزی» برداشت کامل صورت نگرفته است. به طوری که دیده شد، دانشمندان پیشین واژهٔ مذکور را به عنوان مادهٔ اصلی، ذاتی، و سبب شعر به کار برده اند، و خیال آن جوهری است که توسط آن معنی (سخن) عادی به شعر تبدیل می یابد، یعنی به هنر.

استاد بی واسطهٔ کمینه، زنده یاد پروفسور الکساندر بولدروف که سالهای ۱۹۵۰ ـ ۱۹۸۰ کرسی ایران شناسی را در دانشگاه دولتی سن پترزبورگ بر عهده داشته اند، در یک رشته پژوهشهای خود «کذب» اصطلاحی را به معنی «دروغ» تشریح کرده اند. [۳] چنانکه معلوم شد و دوباره به آن خواهیم پرداخت، «کذب» یا

---

۱. همانجا.

۲. **عبدالحسین زرین کوب**. شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، ص ۴۱.

۳. از جمله نگرید: **الف. ن. بولدروف**. زین الدین واصفی، نویسندهٔ قرن شانزدهم تاجیک، ص ۲۵۰، ۳۴۷؛ **نظامی عروضی سمرقندی**. مجمع النوادر یا چهار مقاله، مقدمه **الف. ن. بولدروف**، ص ۱۶ ـ ۱۵.

«دروغ» اصطلاحی (ادبی) با کذب و دروغ آشکار و عادی تفاوت دارد.

□

در آثار شاعر بزرگ نظامی گنجوی، در رابطه با موضوع بررسی ما دو گروه واژه به نظر رسیدند: ۱ـ «کذب»، «اکذب»؛ ۲ـ «دروغ»، «کژ»، «کژگویان». شعر شاعر فکری را به میان می آورد که گروه نخست به معنی اصطلاحی ادبی آمده و اما گروه دیگر به معنی اصلی و عادی استفاده شده اند. جهت نمودار چند پاره از آثار حکیم نظامی را می آوریم.

از «شرف نامه»:

گرچه سر سروریت بینم
وآئین سخنوریت بینم
در شعر مپیچ و در فن او
چون اکذب اوست احسن او
زین فن مطلب بلند نامی
کآن ختم شد ست بر نظامی
نظم ارچه به مرتبت بلند است
آن علم طلب که سودمند است[1]

به پندار ما، سخن آوردهٔ حکیم نظامی «اکذب اوست احسن او» برگردان فارسی همان مقال است که در عربی معروفیت داشته و فارسی آنرا رادویانی بدین شکل آورده است: «از شعر آنچه به دروغتر با فروغتر». و دانشمند معروف ادبیات خاور، دکتر عبدالقادر حئت محمدوف فکری دیگر ابراز داشته و «کذب» را در همان معنی «دروغ آشکار» تشریح کرده است.[2]

از «خسرو و شیرین»:

چو بتوان راستی را درج کردن
دروغی را چه باید خرج کردن؟![3]

ادبیات فارس و تاجیک در عصرهای ۱۴ـ ۱۲م، قسم یکم، ص ۲۲۷. دکتر **ساگادی یف** نیز «کذب» را به معنی «دروغ محض» فهمیده است ـ **الف. و. ساگادی یف**. از تاریخ افکار استتیکی مردمان خاور نزدیک و میانه، ص ۲۳۵.

۱. شرف نامهٔ حکیم نظامی گنجوی، یادگار و ارمغان وحید دستگردی، ص ۴۶.

۲. ع. ح. **حئت محمدوف**. نقش علیشیر نوایی در تحکیم اصول ریالیستی در ادبیات ازبک، در کتاب «مسائل ریالیسم در ادبیات مردمان خاور شوروی»، ص ۷۲.

۳. خسرو و شیرین حکیم نظامی قمی شهیر به «گنجوی»، یادگار و ارمغان وحید دستگردی، ص ۳۱.

باز:

ز کژگویی سخن را قدر کم شد
کسی کو راست گو شد، محتشم شد[۱]

یک بیت دیگر:

چو سرو از راستی برزد علم را
ندید اندر خزان تاراج غم را[۲]

برداشت ما این است که «راست» و «دروغ» که در این شعرهای حکیم نظامی آمده اند، در معنی اصل واژه ها استفاده شده اند. و اما خاورشناس معروف شوروی، شادروان پروفسور یوگنی برتلس این واژه ها را به معنی اصطلاحی فهمیده و در این زمینه نتیجه گرفته است که شاعر بزرگ به راستی گرایی («ریالیسم») میل داشته است.[۳] این عقیده را تأیید کردن دشوار است، به این دلیل که همهٔ مثنوی های «خمسه» از تخیل به اندازهٔ وافر برخوردارند و شاعر هیچ اثری راستی گرایانه نسروده است.

□

شاعر عارف شیخ فریدالدین عطار نیشابوری (و. ۵۴۰ـ ف. ۶۱۸) نیز سخن را دو نوع دیده است: یکی ـ «ممکن» و دیگری ـ «محال». شاعر در «الهی نامه» آورده:

بود ارز سخن در باب عشاق
سخن بوده ست اصل عهد و میثاق
وگر فکری ست، قسمت گر خیال است
وگر چیزی ست، ممکن یا محال است.[۴]

عطار در «مصیبت نامه» واژه های «صدق» و «کذب» را به کار برده است:

از زُفان حال باشد آن همه
نه زُفان قال باشد آن همه
در زفان قال کذب است آن، ولیک

---

۱. همانجا.
۲. همان، ص ۳۲.
۳. نگرید: ی. الف. برتلس. آثار منتخب. نظامی و فضولی، صص ۱۲۲، ۴۰۵، ۴۷۷، ۴۸۱ـ ۴۸۰، ۴۸۲.
۴. فریدالدین ابوحامد محمدبن ابوبکر ابراهیم عطار نیشابوری. کلیات، ص ۷۸۷.

در زفان حال پر صدق است ولیک
گر زفان حال نشناسی تمام
تو زفان فکرتش خوان والسلام[۱]

عطار دربارهٔ شعر و از جمله متد کذب، روشنتر و آشکارتر هم سخن رانده است. چنانچه وی در همین «مصیبت نامه» ضمن عقیدهٔ ابومحمد خازن اصفهانی که ذکرش در بالا گذشت، می گوید:

گفت: «هم موزون و هم زیباست شعر
در حقیقت احسن الاشیاست شعر
زان که بر هر چیز کآمیزد دروغ
تا ابد آن چیز گردد بی فروغ».
گفت: «نیکو را کند در حال زشت
ور بود نیکو، نکوتر از بهشت
کذب اگر در شعر گردد آشکار
در جوار شعر گردد چون نگار
آنچه کذب از وی چنین زیبا شود.
می سزد گر «احسن الاشیا» شود
آنچه زیبا می شود از وی دروغ
صدق او را چون بود یا رب فروغ»؟!
چون شنیدند این دلیل اهل هنر
متفق گشتند با او سربه سر
شعر را کردند بهتر چیز نام
کی تواند بود از این برتر مقام؟![۲]

پی بُردن دشوار نیست که شیخ عطار فکر مؤلف پیشین را که بر طبق آن، توسط «کذب» چیز زشت زیبا می گردد و زیبا باز زیباتر می شود، و شعر به شرافت آن بهترین چیزها قرار می یابد، جانبداری کرده است.

نویسندهٔ تذکرهٔ «لباب الالباب» محمد عوفی بخارایی (بین ۵۷۳ـ ۶۳۵هـ)

---

۱. عطار نیشابوری. مصیبت نامه، ص ۵۶.
۲. مصیبت نامه، ص ۴۷.

نخست نظم را با نثر مقایسه می کند و می گوید:

«بیشتر حکما نظم را بر نثر ترجیح نهاده اند». [۱]

جهت شاهد، عوفی دو بیت رشیدی را آورده است:

سخن گرچه منثور، نیکو بود
چو منظوم گردد، نکوتر شود
به گوهر همی ننگری ز آزمون؟
که بی رشته چون است و با رشته چون؟! [۲]

نویسندهٔ تذکره دربارهٔ شعر عقیدهٔ دیگری را نیز آورده است:

«شعر شعاری مذموم است و شاعر در همه اوقات به همه احوال ملوم، از بهر آنکه اکثر و اغلب اشعار یا در مدح است، یا در نسیب؛ و بنای هر دو بر اکاذیب فاحش و دروغهای صریح است». [۳]

یعنی که نظر به عقیدهٔ گروهی که عوفی اسامی آنها را ذکر نکرده است، نظم از نثر فروتر قرار دارد، به این علت که در آن «اکاذب فاحش و دروغهای صریح» استفاده می شوند. امکان دارد که این جا زیر مفهوم «نثر» آثار منثور عادی و علمی و رسمی در نظر باشد، یعنی که نثر غیر بدیعی؛ و اما از «نظم» روشن است که مراد اشعار مخیل رمانتیکی می باشد.

محمدعوفی جهت روشنتر کردن ماهیت هنر شاعری، سه بیت از آثار ظهیر فاریابی را مثال آورده است:

کمینه پایهٔ من شاعری ست، خود بنگر
که چند گونه کشیدم ز دست او بیداد
بهین گلی که از او بشکفد مرا این است
که «بنده» خوانم خود را و سرو را «آزاد»
گهی لقب نهم آشفته زنگی یی را «حور»،
گهی خطاب کنم باز سفله ای را «راد». [۴]

سخنان ظهیر ماهیت اصلی خیال ایجادی را بازگو می کند: شاعر توسط آن انسان جنبده را «بنده» می خواند و سر و پای بسته را «آزاد»، زنگی را حور

---

۱. محمدعوفی بخارایی، لباب الالباب، ص ۱۱.
۲. همانجا. ۳. همانجا.
۴. همان. ص ۱۲ـ۱۱.

می شمارد و سفله را «راد» ...

عوفی نقش سازندهٔ تخیل را در روند خلاقیت تأیید کرده است. وی نوشته:

«اگر مس کذب را با زر نظم امتزاجی دهند و در کورهٔ قریحت زیرکان تابی یابد، مسَ همَرنگ زر شود و حسن شعر بر قبح کذب راجح آید. پس اکسیری که مس دروغ را زر خالص لطیف گرداند، او را چه قدح توان کرد؟!»[۱]

شعرشناس توانمند قرون وسطی شمس قیس رازی که در زمینهٔ مسایل نظری ادبی و به خصوص وزن شعر فارسی کتاب مرجع، یعنی «المعجم فی معاییر اشعار العجم» را به یادگار گذاشته است، دربارهٔ تخیل و متد ایجادی بررسی نکرده است. وی ضمن تعریف شعر از خیال انگیزی دم نزده است، درحالی که چند تن از پیشینیان، مانند فارابی، ابن سینا و... بحث مفصّلی در این موضوع به میان آورده اند.[۲]

شمس قیس بعد از تشریح کوتاه لغوی «شعر» («دانش است») دربارهٔ معنی اصطلاحی آن می نویسد:

«سخنی است اندیشیده، مرتّب معنوی، موزون، متکرر، متساوی، حروف آخرین آن به یکدیگر مانند.»[۳]

این تعریف «شعر» از نگاه سخن شناسان است که دیگران نیز تکرار کرده اند. توجه فرمائید به تفسیر جزئیات این تعریف که شمس قیس به عمل آورده است:

و در این حدّ گفتند:

سخن «مرتّب معنوی»، تا فرق باشد میان شعر و هذیان و کلام نامرتّب بی معنی؛

و گفتند: «موزون»، تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتب معنوی؛

و گفتند: «متکرر»، تا فرق باشد میان بیتی ذومصراعین و میان نیم بیت که اقل شعر بیتی تمام باشد(...)؛

و گفتند: «متساوی»، تا فرق باشد میان بیتی تمام و میان مصاریع مختلف هر یک بر وزن دیگر؛

---

۱. همان، ص ۱۲.

۲. دربارهٔ علت این حال در گزارش بعدی گفته خواهد شد، ان شاءالله تعالی.

۳. المعجم فی معاییر اشعار المعجم، ص ۱۹۶.

و گفتند: «حروف آخرین آن به یکدیگر مانند»، تا فرق باشد میان مقفّی و غیرمقفّی، که سخن بی قافیت را «شعر» نشمرند، اگرچه موزون افتد».[۱]

جالب توجه این نگاه است که سخن درحالی «شعر» خوانده می شود، اگر در آن نه تنها وزن، بلکه قافیه نیز مراعات شده باشد.

توضیحی که جهت «شعر» آمد، خیلی مهم است، و اما باید گفت که این همه قانونمندی های شکلی شعر را دربر کرده اند و آن جوهر اصلی که توسط آن سخن عادی به شعر تبدیل می یابد، از نظر دور مانده است.

شمس قیس اصطلاح تخیل را به کار نبرده است، و اما چیزی می گوید که اشاره به همین معنی دارد. وی در رابطه با پیدایش شعر پارسی و نخستین شاعر دو روایت آورده که طبق آنها ابتکار شعر بستهٔ بهرام گور و حکیم ابوحفص سُغدی می باشد. وی ضمن روایت نخست نوشته است:

«آذربادین زرادستان حکیم پیش وی(بهرام گور ـ ر. م.) آمد و در معرض نصیحت گفت:

ـ ای پادشاه! بدانک انشای شعر از کبار معایب ملوك و دنی عادات پادشاهان است، از بهر آنک اساس آن بر کذب و زُوَر است و بنیاد آن بر مبالغت فاحش و غلّو مفرط. و از این جهت عظمای فلاسفهٔ ادیان از آن مُعرض بوده اند و آنرا مذموم داشته و محاجات شعرا را از اسباب مهالک ممالک سالفه و امم ماضیه شمرده اند و از مقدمات تلف اموال و خراب دیار نهاده؛ و عامهٔ زنادقه و منکران نبوّت را خیال مجال طعن در کتابهای مُنزل و انبیای مرسل جز به واسطهٔ نظم سخن نیفتاده است و اندیشهٔ معارضهٔ ایشان جز به سبب اعتیاد اسجاع و قوافی روی ننموده؛ و اگرچه طایفه ای از دوستداران علوم آنچ از آن جمله بر منهج صدق و صواب افتد و بر نصایح مرشد و حکم و امثال نافع مشتمل باشد، آن را آیتی از آیات دانش نهاده اند و معجزی از معجزات حکمت شمرده. و آورده اند که اول آفریده ای که در زهد و موعظت، نفس و تسبیح و تقدیس حق شعر گفت، ملکی از ملایکهٔ مقرّب بوده است. باری اتفاق است که نخست آفریده ای که در شعر خویشتن را بستوده و در آن بر دیگری مفاخرت کرد، ابلیس بود، علیه لعنه.

بهرام گور از آن بازگشت و بعد از آن شعر نگفت ونشنود؛ و فرزندان و اقارُب خویش را از آن منع کرد. و همانا از این افتاده است که باربد جهرمی که استاد

---

۱. همانجا.

بربطی بود، بنای لحون و اغانی خویش در مجلس خسرو پرویز که آن را «خسروانی» خوانند، با آنک سربه سر مدح و آفرین خسرو است، بر نثر نهاده است و هیچ از کلام منظوم در آن به کار نداشته».[۱]

بحث دربارهٔ شعر و شاعر نخستین، موضوعی است جداگانه که از دایرهٔ گفتار ما بیرون است، به استثنای یک اشارهٔ کوتاه یعنی منسوبیت شعر فخریه به ابلیس، علیه لعنه، که معنی عمیق واقعی و آموزشی دارد، چرا که فخریه های بی اساس، کبر و نخوت محض هستند و بس.

و اما در این مورد منظور ما این سخن شمس قیس است: «اساس آن (شعر ـ ر.م.) بر کذب و زور است و بنیاد آن بر مبالغت فاحش و غلوّمفرط». به نظر چنان می رسد که این جا از «کذب» به معنی اصلی لغوی استفاده شده است، نه به معنی اصطلاحی ادبی.

نگارندهٔ «المعجم فی معاییر اشعار العجم» بیش از این دربارهٔ تخیل و کذب سخن نگفته است.

□

خواجه نصیر الدین طوسی (و. ۵۹۷ـ ف. ۶۷۲هـ) که در تاریخ علم و فرهنگ در ردیف فارابی و بوعلی و بیرونی جایگاه دارد، در دو کتاب خویش: «اساس الاقتباس» و «معیار الاشعار» راجع به مسایل گوناگون ادبی، از جمله تعریف شعر، بررسی های ارزشمندی انجام داده، از سویی نوشته های پیشینیان را جمع بندی کرده و از سوی دیگر فکرهای تازه و بکر نیز ابراز داشته است.

یکی از نکات جالب که خواجه نصیر بدان توجه کرده و روشنی انداخته است، خصوصیت محاکاتی ـ تقلیدی ادبیات بدیعی می باشد. روشن است که در این موضوع بار نخست، طبق یادگارهای دسترس شده، ارسطو در کتاب «شعرشناسی» اشارهٔ کوتاهی باقی گذاشته است.[۲] اما این موضوع در آثار خواجهٔ طوسی به تفصیل امکان بیان یافته است. چنانچه وی در «اساس الاقتباس» دربارهٔ ماهیت اصلی محاکات می نویسد:

«محاکات، ایراد مثل چیزی بود، به شرط آنکه هوه هوه نباشد، مانند حیوان

---

۱. همان، صص ۲۰۱ـ۱۹۹.

۲. ارسطو، شعرشناسی، ص ۴۰.

مصوّر طبیعی را». [۱]

یعنی «محاکات» ایراد است، تقلید است، نسخه است، کپی است، و اما با این شرط که نسخه با اصل خود یکسان و برابر نباشد، مانند آنکه مصوّرهٔ حیوانی با خود آن حیوان همسان و برابر بوده نمی تواند. قانون اصلی هنر همین جا نهفته است، یعنی در آنکه هنرمند طبق صلاحدید خویش از اصل چیز جزئیاتی حذف می کند و یا بدان می افزاید؛ با سخن کوتاه و ریختهٔ خواجهٔ طوسی، «هوه هوه نباشد».

خواجه نصیرالدین به توضیح محاکات مفصل می پردازد و از جمله می گوید:

«و سبب محاکات یا طبع بود، چنانک در بعضی حیوانات که محاکات آوازی کنند، مانند طوطی؛ یا محاکات شمایلی کنند، مانند کپی» [۲]

محاکات، از نظر خواجه نصیر، طبیعی («عادات») می شود و هنری («صناعت»). وی نوشته است:

«و سبب یا عادت بود، چنانک در بهری مردمان که به آدمان بر محاکات قادر شوند، موجود باشد؛ یا صناعت بود، مانند تصویر و شعر و غیر آن». [۳]

یک نکتهٔ خیلی پر ارزش در نظریات خواجهٔ طوسی این است که وی دربارهٔ اهمیت محاکات نیز اظهار عقیده کرده است، چنانکه:

«و محاکات لذیذ بود، از جهت توّهم اقتدار بر ایجاد چیزی و از جهت تخییل امری غریب». [۴]

مراد از «لذت» که خواجهٔ طوسی می گوید، «گوارایی» است. واقعاً هم تصویر و محاکات گوارا است، اگر آن هنرمندانه انجام یافته باشد. پژوهشگر نامبرده این معنی را تأکید می نماید که به شرافت محاکات صور زشت نیز گواراست. وی نوشته:

«و به این سبب محاکات صور قبیح و مستکره هم لذید بود». [۵]

سزاوار ذکر است که این فیلسوف نظریهٔ ارسطو را دربارهٔ «کاتارسس» نه تنها ادامه، بلکه تکمیل هم کرده است. [۶]

به گفتهٔ خواجه نصیرالدین، محاکات به دو طرز: سخن و *کردار* به دست

---

۱. خواجه نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس، ص ۵۹۱.
۲. همانجا. ۳. همانجا.
۴. همانجا. ۵. همانجا.
۶. نگرید: ارسطو. شعرشناسی، ص ۵۶. اینچنین: دانشنامه مختصر ادبی، جلد سوم، ص ۴۴۳.

می آید، چنانچه:

«و محاکات به قول بود، یا به فعل».[۱]

وسایط محاکات سه بخشند، بدین صورت: ۱ـ لحن و نغمه، ۲ـ وزن، ۳ـ تخیل. این سه گروه واسطه های تصویر، از روی گفتهٔ خواجه نصیر:

«مجتمع و مقترن تواند بود، مثلاً محاکات به لحن تنها، در اصوات تألیفی؛ و به وزن تنها، در ایقائات که به دست زدن یا به رقص ایجاد کنند؛ و به سخن تنها، در منثورات مخیل مجرّد از نغمت؛ و به لحن و وزن، در مزامیر[۲]؛ و به لحن و کلام، در نثری که به نغمت ادا کنند؛ و به وزن و کلام، در شعری که بی نغمت ادا کنند؛ و به هر سه، در شعر مقرون به نغمت. و رقص به سبب آن با لحنی نیکوتر و آسانتر بود که محاکات لحنی نفس را مستعدتر گرداند».[۳]

خواجه نصیر در ترکیب محاکات سه درجه دیده است. می نویسد:

«غرض از محاکات مطابقت بود بر یکی از سه چیز: یا مجرّد، یا مقارن تحسین، یا مقارن تقبیح».[۴]

یعنی مراد از تَصویر (کپی، نسخه، عکس...) سه گونه است: یا جانبداری از موضوع تصویر، یا محکوم کردن و یا بی طرفی از آن. نویسنده منظور خود را با مثال روشن می کند، بدین ترتیب:

«و مطابقت مجرّد، مانند محاکات نقّاش بود صورتی محسوس را؛ و به تحسین، مانند محاکات او صورت فرشته را؛ و به تقبیح، مانند محاکات او بود دیو را».[۵]

تا آنجا که سرچشمه های نظری ادبی دوران پیشین در دسترس هستند و آگاهی داریم، این گونه حرفها نوند، بار نخست است که با توضیحات روشن و آسان با جزئیات اسرار ایجاد بدیعی روبرو می شویم.

قابل قید است که دانشمند نامبرده محاکات تحسینی و تقبیحی را بیشتر در شعر روا می داند و لذیذتر. و این هم از نظر ژرف بین خواجهٔ طوسی گواه است که وی این دو نوع محاکات را ویژهٔ مدح و هجو می شمارد:

«و محاکات شعری به تحسین و تقبیح لذیذتر آید، چنانک در مدح و هجو

---

۱. اساس الاقتباس، ص ۵۹۱.
۲. در نسخه هایی: مرامین.
۳. همان، ص ۵۹۲.
۴. همانجا.
۵. همانجا.

افتد»[۱].

خیلی جالب توجه است که وضع روحی و ذوقی خواننده و شنونده نیز از مدّنظر این دانشمند دور نمانده است، به گفتهٔ وی آدمان نیک به محاکات تحسینی مایلترند و آدمان بد به محاکات تقبیحی:

«نفوس خیره به محاکات تحسینی مایلتر بود، و شریره، به ضدّش».[۲]

خواجهٔ طوسی به ذکر وسایط محاکات شعر می پردازد و از جمله می نویسد که:

«تشبیه و استعارت از جملهٔ محاکات لفظی است».[۳]

وی پس از ذکر چند مثال از تشبیه و استعاره، نوشته است:

«و باشد که استعارت به ممکنات بود، چنانک از بوی خوش به «بوی مشک. و باشد که از محملات بود، چنانک گویند: «زبان حال» و «چشم دل».[۴]

اگر سخنور از ممکنات خیلی دور شود، سوی خرافات می رود، چنانکه آمده:

«و آنچه مشتمل بود بر عدول از ممکنات به محال، آن را «خرافات» خوانند»[۵].

و اما نه هر محاکات محال خرافات است، بلکه بسیار می افتد که چنین محاکات نیز خوش و لذیذ واقع می گردد، چرا که گفته اند: «از شعر آنچه به دروغتر، با فروغتر». و خواجه نصیر نیز اشاره کرده است:

«و باشد که مستملح تر شمرند. و به این سبب گفته اند: «احسن الشعر اکذبه».[۶]

موضوع تخیل در افکار خواجه نصیرالدین جایگاه مهمی دارد. می توان گفت، در این باره وی بیش از دیگران و روشنتر از همه، اظهار عقیده کرده است.

شعر ملکه است و در آن تخیل جوهر اصلی می باشد. خواجهٔ طوسی نوشته:

«صناعت شعری ملکه ای باشد که با حصول آن بر ایقای تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد، بر وجه مطلوب قادر باشد».[۷]

تعریف عموماً شعر دقت این دانشمند را زیاد به خود جلب کرده است. چون تعریفهای موجود شعر و معیار آن تعریفها برای گزارش دیگری واگذار شده است، این جا به همین اشاره اکتفا خواهیم نمود که خواجه نصیر میان تعریف منطقیان

---

۱. همان، ص ۵۹۳.
۲. همانجا.
۳. همانجا.
۴. همان، ص ۵۹۴.
۵. همانجا.
۶. همانجا.
۷. همان. ص ۵۸۶.

(شاید منظور ابن سینا و دیگر حکیمان باشند) و متأخرین (شاید شمس قیس و دیگر سخن شناسان در نظر باشد) تفاوت می بیند و هر دو را ناقص می شمارد و تعریف سوم و کامل و جامع را ابراز می دارد. و اما این توضیح واجب است که خواجهٔ طوسی روشن نگفته است که تعریف نو تألیف خود اوست. گمان ما این است که وی در این مورد فروتنی کرده است (پوشیده نیست که بیشتر علامه ها از این فضیلت برخوردارند).

در «اساس الاقتباس» آمده است:

«محققان متأخرین شعر را حدّی گفته اند، جامع هر دو معنی، بر وجهی اتمّ». [۱]

و آن تعریف تازه و جامع این است:

«شعر، کلامی است مخیل، مؤلف از اقوالی موزون متساوی مقفّی». [۲]

به طوری که در بالا بررسی شد، نخستین قانونمندی شعر، یعنی «خیال» که در بخش اول تعریف مذکور آمده است، در آثار ابن سینا و دانشمندان دیگر موجود است، و اما نشانه های بعدی («موزون متساوی مقفّی») که در بخش ثانی از همین تعریف ذکر یافته اند، در تألیفات سخن شناسان و بیشتر از همه در «المعجم فی معاییر اشعارالعجم» به نظر می رسد. مؤلفان تعریف نخست را، خواجه نصیر «منطقیان» می نامد و تعریف دوم را «متأخرین». نقطهٔ نظرهای این دو گروه را خواجه نصیر خیلی روشن به قلم داده است، چنانچه:

«مادهٔ شعر، سخن است. و صورتش به نزدیک متأخران، وزن و قافیه، و به نزدیک منطقیان، تخییل». [۳]

در سخن مذکور نکتهٔ مهم دیگر این است که سخن(زبان) به عنوان مادّهٔ شعر تأکید یافته است. توجه فرمائید شعر مانند هر چیز دیگر ماده دارد و صورت. به گفتهٔ خواجه نصیر، در مادهٔ شعر(سخن) بحثی نیست، و اما صورتش در نظر منطقیان تخیل است، و پیش سخن شناسان وزن و قافیه.

چنانکه خواجه نصیر اشاره کرده است، به شعر، سخن شناسان از جنبهٔ لوازمات شکلی، یعنی وزن و قافیه نگاه کرده اند و منطقیان که خواجه نصیر نیز

---

۱. همانجا.
۲. همانجا.
۳. همان. ص ۵۸۷.

از همین طایفه به شمار می آید، پیش از همه، از روی جوهر ذاتی، یعنی تخیل، نظر انداخته اند. این امر هم بی سبب نمی باشد که علامهٔ طوسی دربارهٔ خیال ایجادی خیلی مفصل اندیشه رانده است.

سزاوار عبرت است که خواجهٔ طوسی در نشان دادن شرف کشف و ابتکار، در عین زمان اکتشاف نقش تخیل در شعر، هیچ استحاله نکرده است، چنانچه در «معیار الاشعار» می نویسد:

«تخیل را حکمای یونان از اسباب ماهیت شعر گرفته اند، شعرای عرب و عجم از اسباب جودت او می شمرند». [۱]

خواجه نصیر فایدهٔ تخیل را در آن می بیند که سخن به شرافت استفاده از آن روی نفس تأثیر می گذارد؛ نوشته است:

«تخییل، تأثیر سخن باشد در نفس، بر وجهی از وجوه، مانند بسط و قبض». [۲]

علامهٔ طوسی تخیل را یک عنصر حتمی و ابتدایی برای شعر می داند، چنانچه:

«و شهبت نیست که غرض از شعر تخییل است، تا حصول آن در نفس مبدأ صدور فعلی شود از او، مانند اقدام بر کاری، یا امتناع از آن؛ مبدأ حدوث هیأتی شود در او، مانند رضا یا سخط؛ یا نوعی از لذت که مطلوب باشد». [۳]

یعنی سخن با یاری خیال ایجادی خواننده و شنونده را به اقدامی وامی دارد و یا از امری نگه می دارد، در چیزی رضا می سازد و یا در وی اعتراض ایجاد می کند؛ و این سخن است که با یاری تخیل به مبدع لذت مطلوب تبدیل می یابد.

این دانشمند بزرگوار با حوصلهٔ تمام به تشریح تخیل می پردازد، چرا که آن از مشکل ترین موضوع نظری کلّ هنر محسوب می شود. در واقع امروز سخن شناسان زیادی هستند که در ادراك این مسأله دچار تردید شده اند.

صاحب «اساس الاقتباس» در تفسیر جنبهٔ دیگری از «مخیّلات» نوشته است:

«مخیّلات، و آن قضایی بود که تصدیق نیفکند، ولیکن تخییل افکند. و در نفس به واسطهٔ آن تخییل قبضی، یا بسطی، یا شوقی، یا نفرتی، یا حالی از حالها حادث شود. پس به سبب آنک تخییل به جای تصدیقی بود در تأثیر، آن

---

۱. خواجه نصیرالدین طوسی. معیارالاشعار، ص ۲۲.
۲. همانجا.
۳. همانجا.

قضایا مبادی و مقدمات قیاسات شعری شود».[۱]

خواجه نصیر برای روشنتر نمایش دادن فکر خویش مثالی جالب آورده است.

«مثالش، حکم به آنک مطبوخ تلخ مانند شراب آسان تناول توان کرد، چه بسیار بود که این تخییل سبب آسانی تناول مطبوخ شود».[۲]

در فوق، در موردی از نظر گذشت که خواجه نصیر شوق و ذوق آدمان را نیز بررسی کرده است. و این عبارتها مؤلف را به عنوان یک روح شناس توانا به جلوه می کشد.

آنچنان که از نظر گذشت، شعر دو نوع می شود: یکی ـ *تخیلی* و دیگری ـ *تصدیقی*. یعنی شاعر در موردی دامان خیال را گسترده استفاده می کند و گاهی آن را به اندازه ای اندك استفاده می نماید که استفاده شدنش را اقرار نمی کنند. اگر خیال همان اندیشه است، معلوم است که بدون آن نمی توان حتی یک جملهٔ عادی را ساخت. پس معیار «شعر صدقی» از «شعر کذبی» این نیست که در وی تخیل به کار نرفته است، بلکه معیار در این است که تخیل محدود استفاده شده و با یاری آن تصویر از اصل واقعی خود چندان دور نرفته است.

فیلسوف طوسی می گوید که مخیّلات بیشتر روی نفس مردم عوام تأثیر می گذارد تا مردم خواص. وی نوشته است:

«نفوس عوام تخییل را مطیع تر از آن بود که تصدیق را»[۳]

واقعاً هم به آثار هنری مستند خواص بیشتر میل دارند، تا عوام.

به گفتهٔ علامهٔ طوسی، در طرز تصویر «صدقی» نیز همهٔ انواع سخن در موضوع اعتماد یکسان نیستند، بلکه گوناگونند، چنانچه:

«و از تصدیقات اقناعیات را مطیع تر از آن بود که یقینیات را».[۴]

صاحب «اساس الاقتباس» ضمن بررسی «تخیل» و «تصدیق» دربارهٔ قیاسات نیز اظهار عقیده کرده است. وی می گوید:

«و ظاهر است که استعمال آن (قیاسات ـ ر. م.) یا از جهت تخییل است، یا از جهت تصدیق»[۵].

یعنی که قیاسات در هر دو مورد به کار است. نگارنده در ادامه گفته:

---

۱. همان، ص ۳۴۸.
۲. همانجا.
۳. همانجا.
۴. همانجا.
۵. همانجا.

«و آنچه از جهت تصدیق است، یا به حسب ترجیح یک طرف است از دو طرف نقیض، یا به حسب حکم جزم. و آنچه به حسب حکم جزم بود، یا به سبب ترویج آن بود بر عقل، یا به سبب تسلیمی، یا به سبب تحقیق. و تسلیم یا از یک شخص بود، یا از قومی خاص، یا از عموم مردم. و بعضی گفته اند: تسلیم یا مقارن تصدیقی بود، یا مقارن تکذیبی، یا خالی بود از هر دو. و مقارن تصدیقی مانند مشهورات حقیقی مطلق و محدود ظاهری. و مقارن تکذیب مانند وضعیات و خالی از هر دو مصادرات». [۱]

خواجهٔ طوسی دربارهٔ مرتبه و امتیاز انواع سخن نیز اظهار عقیده کرده است؛ و در سر این همه تخیل قرار دارد و از همه آخر تحقیق، چنانچه:

«اول تخیل است، پس ترجیح، پس ترویج و تسلیم، پس تحقیق». [۲]

جالب توجه این است که علامهٔ طوسی انواع معمولی سخن، یعنی: شعر، خطابه، مغالطه، جدل و برهان را برشمرده و واسطه های اصلی آنها را نیز یکایک نشان داده است، بدین ترتیب:

«تخیل مطلوب است در شعریات، و ترجیح در خطابیات، و ترویج در مغالطات، و تسلیم در جدلیات، و تحقیق در برهانیات». [۳]

میان انواع سخن، شعر، شاید توان گفت، عموماً کلام بدیعی، در تأثیر و نفوذ خود عامتر است، چرا که تخیل دارد و آن می تواند از وسایط اصلی دیگر استفاده نماید، چنانچه:

«و هر قضیه ای که افادت تحقیق کند به حسب اغلب در معرض تسلیم و ترویج باشد. و هر چه مقارن تسلیم یا ترویجی بود، لامحالة ترجیحی کرده باشد. و هرچه اقتضای ترجیحی کند، بر تخییلی نیز مشتمل بود. و این احکام منعکس نشود، یعنی واجب نبود که هرچه به ترویج و تسلیم موصوف بود، افادت تحقیق کند، یا هرچه اقتضای ترجیح کند، به صدد ترویج و تسلیم بود، یا هرچه اقتضای تخییل کند مستلزم تصدیقی بود. پس، موادّ شعریات از همه عامتر بود، چه مواد برهانی و جدلی و دیگر اصناف در وی استعمال توان کرد، به سبب اقتضای تخییل، نه به سبب اقتضای تصدیق». [۴]

---

۱. همان، صص ۳۴۹ـ۳۴۸.
۲. همان، ص ۳۴۹.
۳. همانجا.
۴. همانجا.

خواجه نصیر به تخیل اعتبار جدّی داده است. وی به وزن شعر نیز از موقع تخیل نظر می کند. چنانچه در مقالت نهم از کتاب «اساس الاقتباس» که ویژهٔ شعر است، می نویسد:

«و وزن را از آن جهت اعتبار کند که به وجهی اقتضای تخیل کند؛ پس، شعر در عرف منطقی، کلام مخیل است». [۱]

طبق نظر منطقیان تخیل در شعر (و در کلّ انواع هنر) همیشه معتبر است:

«اصل تخیل که منطقی را نظر بر آن است، همیشه معتبر باشد». [۲]

سبب لذت بخشی کلام بدیعی، بنابر گفتهٔ خواجهٔ طوسی، از خیال انگیزی آن است:

«و این صناعت بالذات باحث از آن است». [۳]

چگونگی تخیل و اهمیت آن مکرراً مورد تأکید قرار یافته است، چنانچه مؤلف در «اساس الاقتباس» نوشته است:

«مخیل، کلامی بود که اقتضای انفعالی کند در نفس به بسط، یا قبض، یا غیر آن، بی ارادت و رویّت». [۴]

یعنی که سخن مخیل نفس را، بدون ارادت شخص، به جنبش آورده، به کاری یا چیزی وادار می نماید، صرف نظر از آنکه:

«خواه آن کلام مقتضای تصدیقی باشد و خواه نباشد، چه اقتضای تصدیق غیر اقتضای تخییل باشد». [۵]

هرچند خواجه نصیر سخنان ابن سینا را دربارهٔ تخیّل و طرزهای تصویر نقل نکرده و از خود وی نام نبرده است، اما معلوم می گردد که با گفته های دانشمند پیشین آشنا بوده و عقیده های او را رواج داده است. چنانچه علامهٔ طوسی در محاکمهٔ زیر دو طرز تصویر: مخیل و تصدیق را از نقطهٔ نظر ماهیت تأثیررسانی مقایسه می نماید. وی نوشته:

«و نفوس اکثر مردم تخیل را مطیع تر از تصدیق باشد». [۶]

و باز:

«تخییل در بعضی نفوس مؤثرتر از تصدیق آید». [۷]

---

۱. همانجا.
۲. همان، ص ۵۸۷.
۳. همانجا.
۴. همانجا.
۵. همانجا.
۶. همان. ص ۵۸۸.
۷. همان. ص ۵۸۹.

سبب میل نفس مردم به تخیل این است که واقعیت آشنا در شکل و اندازهٔ دیگر و غیرچشم داشت به جلوه آمده است. حالی تماماً طبیعی است که چیز ناآشنا بیشتر جالب دقت است، تا چیز آشنا.

خواجه نصیر الدین طوسی هم می گوید که گاهی کس چون سخنی تصدیق را می شنود، از آن متنفّر می شود، به این علت که آن هیچ تازگی ندارد. وی نوشته است:

«و بسیار کسان باشند که چون سخنی مقتضای تصدیق تنها شنوند، از آن متنفّر شوند؛ و سبب آن است که تعجّب نفس از محاکات بیشتر از آن بود که از صدق، چه محاکات لذیذ بود». [۱]

این دانشمند سخن خیالی و سخن صدقی را زیاد به مقایسه می کشد، برتری و نارسایی هر یکی را به قلم می دهد، چنانکه می نویسد:

«و اما صدق اگر مشهور بود، مانند چیزی باشد مکرر و منسوخ از جهت ظهور؛ و اگر غیرمشهور بود، در معرض طلب التذاذ به آن التفاتی نباشد». [۲]

یعنی تصویر چیز واقعی که خواه مَشهورَ باشد و خواه غیرمشهور، باعث تعجب نمی شود، و از همین سبب نفس را به خود متوجه ساخته نمی تواند، ولیَ اگر همان چیز واقعی در پرتو تخیل جلوه داده شود، قابل تأثیر دلخواه خواهد شد:

«و باشد که صادق غیرلذیذ به تحریفی مقتضای تخییلَ، لذیذ شود». [۳]

خواجه نصیر بررسی کرده است که تخیل روی حسّ انسان اثر می گذارد. نوشته است:

«و نیز باشد که التفات به تخییل نفس را از التفات تصدیق باز دارد. و تصدیق نیز هر چند مانند تخییل انفعالی نفسانی است، اما انفعال تصدیقی از جهت قبول قول است، به حسب اعتبار مطابقت آن با خارج. و انفعال تخیل از جهت التذاذ و تعجب از نفس قول بی ملاحظت امری دیگر، پس، اول به حسب حال مقول علیه است و دوم به حسب حال قول». [۴]

شعر، در تأثیرگذاری با انواع دیگر سخن از جمله خطابه مانند است، ولی با آن تفاوت دارد، چرا که خطابه را برای دانستن و فهماندن می گویند و شعر را برای برانگیختن:

---

۱. همان. ص ۵۸۸.
۲. همانجا.
۳. همانجا.
۴. همانجا.

«و هرچند خطابت شریک شعر باشد در در این منفعت، اما خطابت نفع به تصدیق کند، و شعر به تخییل». [۱]

در نظر خواجه نصیر میان انواع هنر، شعر امکانات بیشتر دارد، و این هم به شرافت تخیل است. و این خیلی جالب است که دانشمند نامبرده اشعار معاصران خود را از نگاه التذاذ و تعجب با پیشینیان مقایسه کرده و به نتیجه ای رسیده است که معاصرانش در این معنی بلندترند:

«و منفعت خاص این صناعت که هیچ صناعت دیگر در آن مشارك نباشد، التذاذ و تعجب نفس بود. و اشعار متأخران به سوی این غرض تنها بسیار بود. و متقدمان بیشتر به سوی اغراض مدنی گفته اند». [۲]

حدس یقین این است، دانشمند طوسی حادثهٔ سبک عراقی را که آن در کاربُرد تخیل و آفرینش معانی از سبک پیشین(خراسانی) پیشرفت چشمگیری کرد، در نظر داشته است.

پس از تحلیل مفصّل تعریف شعر که مختصر از نظر گذشت، خواجه نصیر بار دیگر به اصل موضوع برمی گردد و شعر را چنین تعریف می کند:

«و اگر در حدّ اعتبار غرض کنند، باید گفت: شعر، کلامی بود مؤلف از اقوال مخیل که انفعالی مطلوب به حسب غرضی از اغراض مدنی، یا غیر آن تابع آن تخییل باشد». [۳]

از روی اشارهٔ خواجه نصیر، سخن هر اندازه لذیذتر باشد، همان اندازه مخیل تر است، و برعکس. وی نوشته است:

«و اما تخیلات، به سبب آنکه غیرمشهور بود، محصور نتواند بود، چه، هرچه غریب تر و مستعبدتر و لذیذتر، مخیل تر». [۴]

در نظریات خواجه نصیر این نکته نیز سزاوار ذکر است که تخیل، از سویی در «مضاحک و نوادر» بیشتر استفاده می شود، ولی از سویی دیگر این قبیل آثار هنگام بار نخست خواندن و شنیدن لذیذند، و اما مکرراً شنیده شوند، باعث نفرت قرار می گیرند. صاحب «اساس الاقتباس» در این موضوع نوشته است:

«و علت انفعال نفس از آنچه مغافصت به او رسد، بیشتر بود از آنچه به تدریج رسد، یا رسیدنش متوقع باشد. و به این سبب بود که مضاحک و نوادر اول بار که

---

۱. همان. ص ۵۸۹.
۲. همانجا.
۳. همانجا.
۴. همان. ص ۵۹۰.

استماع افتد، لذیذتر باشد. و باشد که به تکرار، اقتضای نفرت نفس کند از آن». [۱]

بدین طریق، در زمینهٔ بررسی نوشته های خواجه نصیرالدین طوسی می توان گفت:

۱ ـ وی دو تعریف موجود شعر را یکجا گرد آورده و تعریف کامل و درست آن را ایجاد کرده است. تعریف خواجهٔ طوسی به اندازه ای کامل و درست است که امروز هم در معرض پذیرش قرار دارد؛

۲ ـ ویژگی خیال انگیزی شعر (و عموماً هنر) را روشن کرده است؛

۳ ـ قانونمندی اصلی شعر (و عموماً هنر) یعنی محاکات را به اندازهٔ کافی روشن کرده است. در مورد تخیل و محاکات نظریهٔ خواجهٔ طوسی نظر به همهٔ پیشینیان کاملتر و روشنتر می باشد؛

۴ ـ حدود تخیل را از تصدیق روشن کرده است؛

۵ ـ حدود شعر را از انواع دیگر سخن روشن کرده است؛

۶ ـ به کیفیت نفسی و روحی خواننده و شنونده نیز توجه ظاهر نموده است؛

۷ ـ نظریات خواجهٔ طوسی در مورد طرز تصویر و مسایل مربوط به آن خصوصیت جمع بندی دارد.

□

نویسندهٔ «معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی» شمس فخری اصفهانی (ف ۷۴۵ یا ۷۴۴ هـ) هرچند دربارهٔ شعر و از جمله طرز تصویر در آن بررسی مفصل انجام نداده است، اما اشاره های کوتاهش نیز بعضی جزئیات را روشن می نمایند. وی در کتاب خود هر دو تعریف را خاطرنشان کرده است، چنانچه:

«و از روی اصطلاح، درحدّ شعر گفته اند: الشعر، کلام موزون مقفّی، مکرر، متساوی الاواخر». [۲]

روشن است که این تعریف به قلم سخن شناسان منسوب می باشد. و حدس یقین این است که وی از کتاب شمس قیس رازی برخوردار بوده است. این مؤلف باز می نویسد:

---

۱. همانجا.

۲. معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی، ص ۲

«و بعضی گفته اند درحدّ شعر، کلام مخیل موزون بالقصد». [۱]

به طوری که نمودار است، این تعریف عقیدهٔ منطقیان، از جمله خواجه نصیر را به خاطر می آورد و چندان تازگی ندارد. و اما وی به دنبال قیدی را افزوده است که به موضوع خیلی روشنی وارد می نماید:

«یعنی سخنی باشد که از خیال متولد شده باشد، به قصد شاعر». [۲]

سخنان ابن سینا و خواجه نصیر دربارهٔ شعر و تخیل صورت علمی و نظری دارند و درك آنها برای همه به آسانی میّسر نمی شود. و اما شمس فخری با لحنی ساده گفته است که شعر از خیال متولد می شود، به قصد شاعر.

شمس فخری مقال «احسن الشعرا کذبه» را نیز آورده است، آنجا که روایت بهرام گور و شعر را متذکر می شود. از جمله نوشته است:

«واکابر عصر او را (بهرام گوررا ـ ر. م.) از گفتن منع کردند و گفتند: چون بنیاد شعر بر کذب است که «احسن الشعر اکذبه»، پادشاهان را نشاید که دروغ گویند. او را از آن باز داشتند». [۳]

□

نویسندهٔ رسالهٔ «جمع مختصر» وحید تبریزی (سدهٔ ۹ هـ) نیز در تفسیر معنی اصطلاحی «شعر» می نویسد که:

«کلامی است موزون مقفّی و مخیل». [۴]

این مؤلف به تفسیر کوتاه واژه های «کلام» و «موزون» می پردازد، و اما «مقفی» و «مخیل» را فرومی گذارد.

□

کمال الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری (ف ۹۱۰ هـ) نیز در کتاب خویش «بدایع الافکار فی صنایع الاشعار» دربارهٔ شعر معلوماتی جا داده است که آن به اخبار شمس فخری مانند است. وی نوشته است:

«به حسب اصطلاح، کلامی است مرتّب معنوی، موزون متکرر، متساوی متشابه الآخر». [۵]

کاشفی باز افزوده که: «این تعریف قدماست»، یعنی که سخن شناسان. وی

---

۱. همانجا. ۲. همانجا.
۳. همان، ص ۷. ۴. جمع مختصر، ص ۳۴ـ ۳۳.
۵. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، برگ ۲ ب.

تعریف دیگر را نیز آورده است که می توان تعریف سوم نامید، و آن این است:
«اما آنچه جمهور متاخران برآنند، آن است که شعر، کلامی باشد مخیل، موزون، مقفّی، مع القصد».[۱]

به طوری که معلوم می شود کاشفی موقع خود را واضح نشان نداده است. و اما می توان حدس زد که وی جانبدار همین تعریف آخر است، چرا که از سویی «افادهٔ جمهور متاخران» را آورده است که خود نیز متاخر می باشد، و از سوی دیگر، ویژگی مخیلی سخن را در سر تعریف نهاده است.

تعریف مذکور از جانب کاشفی توضیح نیز شده است، بدین ترتیب:
«مخیل، به جهت آن گفتند که غرض از شعر تخیل است، یعنی تأثیر، تا حصول آن اثر در نفس سامع مبدع صدور فعلی شود از او، یا مبدع حدوث هیأتی گردد».[۲]

«غرض از شعر تخیل است» کلام کاشفی مقداری مبهم است و گواهی از آن می دهد که وی در این موضوع پژوهشی عمیق علمی انجام نداده است.

کاشفی نشانه های دیگر شعر را نیز به طرزی کوتاه شرح داده است:
«و موزون گفتند، تا سخن ناموزون خارج گردد؛ و مقفّی قید کردند، تا سخن موزون که بی قافیه باشد، داخل نشود، و مع القصد گفتند، تا آنچه موزون باشد از قرآن و حدیث، از این قسم خارج شود، چه آن را شعر نگویند، به جهت عدم قصد قایل».[۳]

در این تفسیر «مع القصد» ناروشن است، به یاد باید آورد که شمس فخری اصفهانی خیلی روشن تشریح کرده است («از خیال متولد شده باشد، به قصد شاعر»).

از آثار نظری ادبی سدهٔ نهم هجری رسالهٔ «لسان القلم» علیشاه بن مهدی سنجانی جالب دقت می باشد که به عبدالقهار بن اسحاق منسوب دانسته شده است.[۴]

از اشارهٔ نویسندهٔ «لسان القلم» معلوم می شود که دربارهٔ بعضی ابیات

---

۱. همانجا.
۲. همان. برگهای ۲ ب ـ ۳ الف، ص ۱۶۶.
۳. همان. برگ ۳ الف.
۴. نگرید: پایان نامهٔ دکترای **عبدالنبی ستارزاده**. از تاریخ افکار ادبی و استتکی فارس و تاجیک (عصرهای ۱۵ـ۱۰)، ص ۱۱۸.

امیرشاهی سبزواری (ف. ۸۵۷) گفتگوهای پست و بلند به عمل می آمده و حتی شاعر را به کفر متهم می کرده اند. در «لسان القلم» آمده است:

«و شاهی گوید، بیت:

پیش ابروی بتان جمله قضا کن، شاهی
روزگاری که به محراب عبادت کردی

این بیت را استفتاء کردند. نوشتند که «کفر است». و همچنین می گویند که «اگر فلان پیغمبر چنین داشت، تو چنین داری». و امثال اینها همه بی ادبی است و دلیری بر شریعت»[۱]

نگارندهٔ رساله با فتوی طلبها موافق نیست و او می نویسد:

«و آنچه گفته اند، مصراع:

کز اکذب اوست احسن او

مراد کذبی است که عقلاً یا عادتاً ممتنع نبود؛ و آنرا «اغراق» و «تبلیغ» گویند.»[۲]

می توان افزود که نظیر چنین دفاع ادبی را دانشمند دیگر همین سدهٔ نهم هجری عطاءالله محمود حسینی(ف ۹۱۶هـ) در «بدایع الصنایع» به عمل آورده است.

علیشاه ابن مهدی با اظهار اینکه «کذب» در معنی اصلی نیست، بلکه چیزی دیگر است (که ما امروز «طرز تصویر» می نامیم) قانع نمی شود و یک افادهٔ کوتاه و قابل قبول را می افزاید که: «و مستحسن است».

این نکته نیز از اخبار نویسندهٔ «لسان القلم» جالب دقّت است که وی طرز دیگر تصویر ـ تصدیق («صدقی») را به قلم داده و آن را «دلپسندتر» می شمارد. و این هم جالب است که جهت مثال آثار شیخ سعدی اشاره شده است. توجه کنید:

«و هیچ شک نیست که هرچند سخن بیان واقع باشد و به خارج نزدیکتر، نیکوتر است از کذب و دلپسندتر، همچو سخنهای شیخ سعدی که دستور است شعرا را؛ و اکثر مصراعها و بیتهای مشهور از اوست، به منزلهٔ مثل شده است».[۳]

وقوع گویی شیخ سعدی را دانشمندان زمان نو، از جمله استاد

---

۱. لسان القلم فی شرح الفاظ العجم و صنعت بدیع، تألیف عبدالقهار بن اسحاق الملقب و المتخلص بالشریف، ص ۵۰.
۲. همانجا.
۳. همانجا.

صدرالدین عینی[1] به ثبوت رسانده اند، سخن شناسان قرون وسطی توجه کرده اند که نمونه اش همین علیشاه فرزند مهدی ست.

□

بدین ترتیب، در زمینهٔ بررسی آثار نظری ادبی پیشینیان در رابطه با طرز تصویر نتیجه های زیر را می توان به دست داد:

۱ ـ دانشمندان پیشین آشکار کرده اند که هنر و از جمله شعر خصوصیت محاکاتی (تقلیدی) دارد؛

۲ ـ دانشمندان پیشین نشان داده اند که محاکات از طریق خیال حاصل می گردد؛

۳ ـ دانشمندان به اثبات رسانده اند که دو طرز تصویر: *تخیلی* و *تصدیقی* موجود است؛

۴ ـ در موارد امکانات و محدودیت، طرزهای تصویر یکسان نیستند، بلکه گوناگونند؛

۵ ـ درجهٔ پذیرایی مردم نیز از طرزهای تصویر یکسان نبوده، بلکه گوناگون است و آن مربوط است به درجهٔ فرهنگ و ذوق و دانش آدمان؛

۶ ـ از دانشمندان پیشین اکثراً به طرز تخیلی حسن توجه داشته اند و اما چندی بر طرز تصدیقی. این حال نشان دهندهٔ درجهٔ ذوق و دانش سخن شناسان از سویی، و سطح رشد علم و ادب و فرهنگ جامعه، از سوی دیگر می باشد؛

۷ ـ در حل مسائل طرز تصویر خدمت حکیمان پیشین ایرانی که به اصطلاح «منطقیان» عنوان داشتند، بزرگ است.

در پایان این گزارش نظری به منظرهٔ استفادهٔ متد در تجارب ادبی فارسی تاجیکی از اهمیتی خالی نخواهد بود.

روزنامهٔ «معارف و مدنیت» در شهر دوشنبه، پایتخت تاجیکستان، سالهای ۱۹۷۴ ـ ۱۹۷۳ م بحثی در موضوع متد در ادبیات دوران پیشین آراست و مقالات چند تن از اهل قلم تاجیک را به طبع رساند.[2] هرچند ضمن آن صحبتها کلّ مسایل

---

۱. نگرید: **صدرالدین عینی**. سعدی نویسندهٔ ریالیست.

۲. نگرید: **شریف جان حسین زاده**. از سرچشمه های تفکر ریالیستی در ادبیات تاجیک، ۲۷ فوریهٔ ۱۹۷۳؛ **رحیم مسلمانیان**. از تأریخ طرز تصویر و اصطلاحات آن، ۲۹ مه ۱۹۷۳؛ **احمد عبدالله یف**. حقیقت نگاری و افکار ریالیستی، ۲۹ دسامبر ۱۹۷۳؛ **عبدالرحمن عبدالمنانف**. ریالیسم و میراث ادبی، ۲۴ دسامبر ۱۹۷۴.

روشن نشدند، اما بعضی جنبه های موضوع مورد بررسی قرار گرفتند.

میان همهٔ پژوهشگران اتفاق نظر هست که متد اساسی ادبیات پیشین ما رمانتیسم بوده، بخصوص مثنوی و داستانهای حماسی با استفاده از تخیل بلند ایجاد شده اند. چنانچه در «شاهنامه»، «ویس و رامین»، داستانهای همهٔ «خمسه»ها، مثنوی معنوی و دهها مثنوی دیگر زمان و مکان واقعی نیستند، وقایع از روی حقیقت نیستند، کارنامهٔ قهرمانان با حقیقت زندگی راست نمی آیند. در این همه موارد سخنوران اختیار را به دست اندیشه داده اند و به قدرت آن واقعیت را دیگرگونه به رشته تصویر کشیده اند.

و اما موجودیت ریالیسم یا راست گرایی و یا تصدیق را نیز در ادبیات پیشین فارس و تاجیک منکر شدن درست نیست. ما سفرنامه و یادداشت، قطعه و رباعی فراوان داریم که حقیقت زمان و مکان و اندازهٔ اصلی واقعه و امثال اینها دقیقاً رعایت شده اند. گاهی راست گرایی را در قصیده نیز می بینیم. چنانچه به یاد آورید منظرهٔ بزم شاهانه را از قصیدهٔ «مادر می» استاد رودکی که هر یکی از بزرگان زمان حتی جای نشست مشخص خود را دارند. بسیاری از مسمط ها و ترجیعات، مثنوی های کوچک نیز موجودند که دربارهٔ حادثات و وقایع حیاتی سروده شده و در آنها محل و تاریخ واقعه نیز ذکر یافته اند.

عوامل این حال که چرا در ادبیات پیشین ما طرز تخیلی(یا رمانتیکی) جایگاه اساسی را گرفته است، هنوز روشن نیست. بهر صورت، می توان گفت که قدمت فرهنگی و ادبی، سنّتهای اندیشه پروری، حادثات بزرگ تاریخی، موقع مساعد جغرافیایی و... از جملهٔ همین عوامل به شمار می آیند.

(۱۳۵۶ / ۱۹۷۷)

بخش دوم:

انـــواع شعـــر

راجع به انواع شعر فارسی تاجیکی که ادبیات شناسان معاصر، به این معنی، اغلب اصطلاح «ژانر» را استفاده می کنند، سخن سنجان قرون وسطا نیز اظهارعقیده کرده اند. از جمله در ادب شناسی قدما اصطلاح «نوع» (جمعش «انواع») معمول بوده است؛ و گذشته از این، بحث در پیرامون اصطلاح «ژانر» جزو بحثهای موجود است و از نظر اکثر محققین اصطلاح مذکور بیانگر شکل خاصی از اثر هنری بطور مشخّص می باشد؛ ما نیز به پیروی از قدما اصطلاح سُنّتی را بیشتر کاربست خواهیم کرد.

دربارهٔ بعضی از انواع شعر فارسی تاجیکی هنوز در *ترجمان البلاغه* محمد ابن عمر رادویانی و بخصوص کتاب «*حدایق السحر فی دقایق الشعر*» تألیف رشید الدین وطواط اخبار نظری وامی خورد؛ و اما مسئلهٔ تصنیف انواع شعر در اثر چهار مجلّدهٔ شمس فخری اصفهانی به نام *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، رساله های جمع *مختصر* وحید تبریزی و« *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*» حسین واعظ کاشفی دیده می شود. شمس فخری شش نوع اثر منظوم: **قصیده، رباعی، مثنوی، قطعه، غزل** و **ترجیع** را تشریح کرده و در آخر دربارهٔ **مسمط** نیز گفته است. طبق گفتهٔ وحید تبریزی: « نظم سه گونه بود: **قصیده و مثنوی و مسمط** ». اما اطلاعات بیشتری راجع به هفت نوع معمول شعر فارسی در کتاب مذکور مولانا کاشفی ارائه شده است.

اینک، اخبار نظری قدما را دربارهٔ انواع شعر فارسیِ تاجیکی یکایک مورد ملاحظه قرار می دهیم.

فصل یکم
قصیده

محمد ابن عمر الرادویانی (قرن ۱۱/۵) در کتاب «*ترجمان البلاغه*» راجع به «قصیده»، به نسبت سایر انواع ادبی، توجه بیشتری کرده است: واژه‌های **غزل** و **مثنوی** یک بار و اما **قَصیده** ۲۲ بار ذکر شده است. هر چند این اشارات پراکنده‌اند و دربرگیرندهٔ خصوصیات ژانر قصیده نمی‌باشند، اما دارای اهمیت علمی و نظری هستند.

یکی از ارزشهای مهم سخنان رادویانی در آن است که او رابطه و مناسبات قصیده را با دیگر انواع ادبی تا اندازه‌ای تذکر داده است که در این باره، بعداً سخن خواهیم گفت. ان شاءالله تعالی.

مؤلف *ترجمان البلاغه* راجع به **حسن مطلع** سخن گفته و ضمناً تأکید می‌کند:

«و یکی از جملهٔ بلاغت آنست کی آغاز سخن فَحل و بدیع باشد. و اگر قصیده‌ی بوَد باید کی بیت اول نیکوَ آراسته بوَد به لفظ و بمعنی، چنان کی شنونده بداند کی این اَوّلبیت است.»[۱]

این سخن خواننده را وادار می‌نماید تا دربارهٔ قصیده اندیشه راند، زیرا طبق عقیدهٔ رادویانی «به لفظ و به معنی نیکو آراسته بودن» مخصوص مطلع قصیده دانسته شده است؛ حال آن که چنین درخواست برای همهٔ انواع شعر مناسب می‌باشد.

---

۱. *ترجمان البلاغه*. ص ۵۴، ۵۵.

صاحب «*ترجمانالبلاغه*»، ضمن «تقسیم»، دو پاره از شعر عنصری را مثال آورده و سپس عقیده‌ای بیان می کند که جالب توجه می باشد.

پارهٔ اول:

بدان گردیست آن سیمین زنخدان
بدان خَمّیدگی زلفین جانان
یکی گویی کی از کافور گوییست
یکی گویی کی هست از مُشک چوگان.[۱]

پارهٔ ثانی:

آن چی رویست آن شکفته گردش اندر گُلستان
وان چی جرّارست خفته سال و مه بر گُلستان[۲]

رادویانی بعد از ذکر نمونه های بالا که مضموناً به نوع شعری **غزل** منسوبَند، چنین خلاصه می کند:

«این قصیده ها معروفست به **تقسیم آراسته** و پیش از این، عمل تقسیم ازین معنی کس نگفته بود؛ و بودی کی به اتّفاق بیتی بِیفتادی مر شاعران پیشتر را کی از تقسیم بودی. فامّا قصیده های مُقسّم پیش ازین نگفته بودند، و استادی وی [= عنصری] به چنین صنعتهای بدیع پدید آمد؛ و عجب آنست کی قصیده های بدین نهاد و بدیع نظم کرده است، و از راه طبع خویش نگشته است؛ و از آن کی این قصیده ها میان اهل فضل ظاهرَست و مشهور، بیشتر یاد نکردیم.»[۳]

مؤلف کتاب نامبرَده در فصل «تضمین» نوشته است:

«و تضمین بر وجهی دیگر آنست کی شاعر را بیتی شعر از شعر دیگران خوش آید و آن را به میان قصیدهٔ خویش اندر آرد، بر سبیل مهَمان، نه دزدیده»[۴]

اینجا نیز، همان طوری که در فصل «تقسیم» دیده شد، سؤالی مطرح می گردد که آیا تضمین تنها مخصوص ژانر قصیده می باشد؟

پوشیده نیست که تضَمین نه تنها در قصیده، بلکه در تمام انواع نظم استفاده می شود. شاید مراد از واژهٔ قصیده نه تنها مفهومِ محدودِ ژانرِ مشخّص شعری،

---

۱. همان، ص ۶۷.
۲. همانجا.
۳. همان، ص ۶۷، ۶۸.
۴. همان، ص ۱۰۳.

بلکه معنی گسترده تری باشد؟ از نقل قول یاد شده و از ملاحظات بعدی چنین نتیجه گیری می شود که در کتاب *ترجمان البلاغه* (و نه تنها در آن) اصطلاح **قصیده** گاهی مرادف «شعر»، «سرواد» و «نظم» نیز بوده است.

رادویانی هَنگام بیان «مُوَشّح» گفته است:

«اشتقاق **موشح** از **وشاح** بُوَد و وشاح، گردن بند بُوَد؛ و این، آن باشد کی شاعَر سخنی را حرف حرف بَه اول بیتهای قصیده اندر آرد تا میانهٔ شعر بر یک راستا؛ چون آن حروف پراکنده جمع کرده آید، سخن تمام گردد؛ و این بیشتر به قصیده ها اندرَ آید.»[۱]

در این قول، که کلمهٔ **قصیده** دوبار ذکر یافته است، به فکر ما معانی گونه گون را تداعی می نماید؛ زیرا اگر مراد از **قصیده** در مورد اول معنی ژانری آن می بود، احتیاج به تکرار مخصوص «و آن بیشتر در قصیده ها اندر آید» نبود.

توجه کنید بهَ عبارتی دیگر، مؤلف *ترجمان البلاغه* ضمن تعریف «مُلَمَّع» نوشته است:

«... و دیگر از صناعتها آنست کی شاعر قصیده ای بگوید بیتی پارسی و بیتی تازی، به یک وزن و قافیت، نه بر سبیل ترجمه.»[۲]

مثال دیگر. صاحب «*ترجمان البلاغه*» در فصل «التلاؤم» آورده است:

«و یکی از جملهٔ بلاغت آنست کی شاعر بیتهای قصیده **مُتَلائم** گوید، یعنی کی یک دسته و هموار گوید؛ و چنان کند کی میان بیت و بیت تفاوت بسیار نَبُوَد به عذوبت و صفت، چی اگر بیتیَ قوی بُوَد و عذب، و بیتی سُست بُوَد و یا با خلل، زشت آید و نیز گمان دزدیده برند.»[۳]

سرانجام، در فصل «المتنافر» می خوانیم:

«هر مصراعی به تن خویش وزن و معنی دارد، ولیکن مصراع پیشین با مصراع پسین پیوند ندارد به هیچ معنی؛ و این چنین سخن مَعیوب از آنست کی بعضی بیتهای قصیده بلیغ و عذب بود، اندرآینده به دل و گوش، و بعضی رکیک.»[۴]

بدین طریق، از سخنان رادویانی که در فصلهای «حسن مطلع»، «تقسیم»،

۱. همان، ص ۱۰۵، ۱۰۶.
۲. همان، ص ۱۰۷.
۳. همان، ص ۱۳۳.
۴. همان، ص ۱۳۵.

«تضمین»، «ملمّع»، «موشح»، «تلاؤم» و «تنافر» مذکورند و از نظر گذشتند، می توان حدس زد که واژهٔ **قصیده** در کتاب *ترجمان البلاغه* مفهوم گسترده تری را نیز دارا بوده؛ چون مرادف «سرواد»، «شعر» و «نظم» مورد استفاده قرار گرفته است. این گمان را ملاحظات دیگر همین مؤلف که در فصل «مجرّد» بیان کرده، تا اندازه ای تقویت می کند. رادَویانیَ می گوید:

«و یکی از جملهٔ بلاغت آنست کی شاعر و دبیر حرفی چند را از قصیده و نامه بیرون کنند؛ و این عمل، بیشتر آید [به عربی] ازانک به پارسی؛ ایراکی پارسی را حروف اندکست و هم کلمات و الفاظ.»[1]

گمان غالب آن است که رادویانی در ضمن این سخنان کلمه های **قصیده** و **نامه** را به جای **نظم** و **نثر** بکار بُرده است.

دلیل دیگری که مفید اندیشهٔ ما در مورد آمدن «قصیده» به جای «سرواد»، «شعر» و «نظم» است، اشارات رادویانی دربارهٔ ارتباط قصیده با مسمط می باشد. سخن شناس نامبُرده، در فصل «مسمّط» ازکتاب *ترجمان البلاغه* نوشته است:

«مسمّط، گروه گروه کرده بُوَد. بدین جایگه معنی وَی چنان بُوَد کی شاعر قصیده ای گوید و هر بیتی را از وی چهار قسَم کند یا بیشتر، همهٔ قسمها بر یک وزن تا آخر قصیده و همه به سجع تا آخربیت، مگر بخش قافیه کی برابر بُوَد و به روی خلاف. (...)؛ و بُوَد کی اقسامِ بیت به **تقطیع** زیادت ازین بُوَد کی یاد کردم.»[2]

به طوری که ملاحظه می شود، رادویانی اینجا مسمّط رانه همچون ژانر شعری تغزّلی (لیریک = غنائی)، بلکه به حیث صنعت شعری **نظم مسجع** قلمدَاد کردهَ است. چنانکه بعد از این خواهد آمد، در اساس همیَن طرز، یعنی کاربست صنعت نظم مسجّع، سلسلهٔ مسمّط ها به حیث ژانر (نوع) جداگانهٔ ادبی (شعری) تشکل می یابَد.

از مطالعهٔ کتاب «*ترجمان البلاغه*» دو گمان جدّی و مهم که با همدیگر ارتباط نیز دارند، پیش می آید: یکی، گسترده بودن مفهومِ **قصیده** و دیگری، کهنترین ژانر شعر فارسی بودن آن.

نَظر ایرانشناس شناختهٔ روس، شادروان پروفسور یوگینی بر تلس که داستان مشهور ادبیات کهن پارسی یعنی «*یادگار زریران*» را بررسی نموده و به تصویرِ

۱. همان، ص۱۰۸. ۲. همان، ص۱۰۴

مناظر نبردها توجّه خاصی مبذول داشته، به خلاصه می آید:

«قصیده در شعر فارسی از ادبیات عرب وارد نشده است، بلکه مهمترین شاخصهای ژانری آن (از لحاظ محتویات) در ادبیات شفاهی و کتابی تا دورهٔ اسلامی ایران موجود بوده است.»[۱]

محقق تاجیک دکتر اُربت طاهروفَ نیز به چنین نتیجه گیری رسیده است.[۲] این اشارهٔ شاعر توانای ایرانی، فرخیِ سیستانی راجع به هزارساله بودن مدح نیز قابل تامّل است:

در فضل گوهرش بتوان یافتن کنون
مدح هزارساله به گفتار پهلوی[۳]

سخنان رادویانی گمان مذکور را بار دیگر تقویت می دهد. ولی در این صورت نیز نمی توان قصیده را به عنوان ژانر جداگانهٔ شعری که دارای شکل یگانه و مشخّصات معینی می باشد، به شمار آورد.

در کتاب *ترجمان البلاغه* یک نکتهٔ جالب توجّه هست. و آن این است که مؤلف رساله در کنار **قصیده** کلمهٔ **چکامه** را نیز استفاده کرده است که مفهوم «سرواد»، «شعر» و «سرود» را افاده می نماید:

«فرخی، این چکامهٔ شیوا را بدین مطلع:

با کاروان حلّه برفتم ز سیستان
با حلّهٔ تنیده ز دل بافته ز جان

در مدح ابوالمظفر احمد بن محمد چغانی گفته است.»[۴]

مرادف **قصیده** قرار گرفتن اصطلاح **چکامه**، چنین معنی دارد که این دو اصطلاح جنبهٔ مشترك هم دارند.

رشید الدین کاتب متخلّص به «وطواط» (ف: ۵۷۳ هـ. ق)، مؤلف کتاب «*حدایق السحر فی دقایق الشعر*»، نیز قصیده را به عنوان نوع جداگانهٔ شعری تعریف نکرده است. اما از نوشته های این سخن شناس روشن می گردد که او اصطلاح مذکور را به معنی ژانر مشخّص ادبی به کار بُرده است؛ مثلاً، در فصل

۱. *تاریخ ادبیات فارسی ـ تاجیکی*. ص ۷۴ (به زبان روسی).

۲. «زمینه های پیدایش قصیدهٔ تاجیک» (در کتاب دسته جمعی مجموعهٔ *فیلولوژی*). ص ۱۴ـ۲۳. باید متذکر شد که نه همهٔ اندیشه های مؤلف مقاله قابل قبولند؛ از جمله فکر ایشان که ادبیات قرنهای ۱۰/۴ تا ۱۲/۶ فارسی و تاجیکی را «دورهٔ قصیده سرائی» (ص ۱۴) و ادبیات این دوران را «از این نوع شعر» (ص ۲۳) عبارت دانسته است، قابل بحث می باشد.

۳. *دیوان*. ص ۴۰۱. ۴. همان (چاپ علی قویم)، ص۱۵.

«الترصیع» پس از آوردنِ دو بیت از شعر خویش:

ای مُنَوَّر بـــه تـــو نجـــومِ جـــلال
وای مُقـــرّر بـــه تـــو رســـومِ کـــمـــال
بـوسـتـانـیـسـت صـدر تـو ز نـعـیـم
و آسـمـانـیـسـت قـدر تـو ز جـلال

می نویسد:

«و این قصیده تا آخر چنین است.»[۱]

هیچ تردیدی نیست که دو بیت مذکور، از قصیدهٔ مدحی ست. رشید و طواط در جای دیگر گفته:

«... و قطران را قصیده ای است ترجیع، تا آخر قصیده این صنعت (تجنیس مکّرر ـ ر. م.) به کار داشته است.»[۲]

توجّه فرمائید به عبارت «قصیدهٔ ترجیع».

مؤلف *حدایقالسحر*، در جای دیگر کتاب خود آورده:

«... و این قصیده از اول تَا آخر آراسته است بدین صنعت (تجنیس مُطَرّف ـ ر. م.) و صنعتهای خوبِ دیگر.»[۳]

و باز:

«... و مرا قصیده ای است، از اول تا آخر این صنعت (نوع اول از رد العجز علی الصدر ـ ر. م.) نگاه داشته ام.»[۴]

رشید وطواط نیز گاهی واژهٔ **قصیده** را به معنی وسیعتری بکار بُرده است که این معنی از مثال فوق («قصیدهٔ ترجیع») نیز نمودار است. توجّه کنید به نمونهٔ دیگر، از فصل «حسن المطلع»:

«این صنعت چنان باشد کی شاعر جهد کند تا اول بیت از قصیده مطبوع و مصنوع و لفظ لطیف و معنی غریب و بدیع آورد و از کلماتی که به فال نیک نباشد احتراز کند، چنانک سمع را از شنیدن آن راحت آید و طبع را از دریافتن آن نشاط افزاید.»[۵]

از نظر ما، رشید وطواط هنگام تفسیر حسن مطلع، مانند رادویانی، **قصیده** را در مفهوم گسترده ای بکار بُرده است.

---

۱. حدایق السحر فی دقایق الشعر. ص۴.
۲. همان، ص۹.
۳. همان، ۱۰.
۴. همان، ص۱۹.
۵. همان، ص۳۰.

صاحب کتاب *حدایق السحر فی دقایق الشعر*، در جای دیگر واژه های قصیده و **نامه** را همچون اصطلاحات مخالف هم به کار بُرده که این مورد بی سبب نیست. او هنگام بیان **تشبیه کنایت** نوشته است:

«این صنعت چنان باشد کی از مشبّه کنایت کنند به لفظ مُشبّه به بی ادا تشبیه، در صفت **قصیده**: عُرِضَتْ عَلَیّ تلْکَ الْغَادَةُ الحُسْنَاءُ وَ الْخَرِیدَةُ الْعَذْرَاءُ؛ در صفت **نامه**: شَاهَدْتُ مِنْ مَسَاطِرِ کَلاَمِه وَ مَقَاطِرِ اَقْلاَمِه رَوْضَات حَزْن بَلْ جَنَّات عَدن.»[۱]

رشید وطواط یک ویژگی نوع قصیده، یعنی **مُصَرَّع** بودن اول بیت آن را نیز اشارت کرده که چنین تذکر از نظر اینجانب در تاریخ ادب فارسی، بی سابقه است. مؤلف در فصل آخر رسالهٔ *حدایق السحر فی دقایق الشعر* که به تفسیر چندی از اصطلاحات ادبی اختصاص داده شده است، گفته:

«**مُصَرَّع**، بیتی را گویند کی هر دو مصراع قافیت نگاه داشته آید، چنانک ابیات سرهاء قصاید بود.»[۲]

مؤلف کتاب جامع و مشهور و گرانبهای *المعجم فی معائیر اشعار العجم*، شمس الدین محمد بن قیس رازی (قرن۱۳/ ۷)، در برابر رباعی، قطعه، مثنوی و امثال آن، دربارهٔ قصیده نیز معلومات مفصّلی بدست داده و چندی از ویژگی ژانری آن را ذکر کرده است. سخنان این سخن شناس توانا دربارهٔ قصیده، از سه نگاه جالب توجه است:

۱ـ شمس قیس نیز مُعتقد بر آنست که **قصیده** مفهوم گسترده تری را داراست؛

۲ـ او قصیده را با برخی از انواع شعری مانند توشیح، ترجیع و غیره در ارتباط می داند؛

۳ـ شمس قیس رازی بسیاری از قانونمندیها و خصوصیات قصیده را بیان کرده است.

اولـ شمس قیس رازی نوشته است:

«و بسیار افتد که شاعر در قصیدهٔ خویش از وزنی به وزنی رود یا زیادت و نقصانی به اجزاء شعر خویش درآرد؛ و چون از اصول اوزان بی خبر باشد، بر آن شعور نیابد.»[۳]

---

۱. همان، ص۴۵. ۲. همان، ص۸۵.

۳. ، *المعجم فی معائیر الشعار العجم*. ص۲۸.

از این نقل قول چنین استنباط می گردد که مؤلف از کلمهٔ **قصیده** مفهوم گسترده تری را در نظر دارد. در جای دیگر نوشته است:

«هر کس کی سخن موزون از ناموزون بشناخت و قصیدهٔ چند کژمژ یاد گرفت و از دو سه دیوان چند قصیده در مطالعه آورد، به شاعری سر بر می آرد و خود را به مُجرّد نظمی عاری از تهذیبِ الفاظ و تقریبِ معانی، شاعر می پندارد.»[۱]

از نظر اینجانب، در سخن مذکور در هر دو مورد واژهٔ **قصیده** به جای **نظم** استفاده شده است؛ زیرا نَوقَلَم شعرتراشی که اکنون مشقِ شعر می کند، نوشتن آن را یک دفعه از قصیده آغاز نمی نماید.

ضمن شرح «تسمیط» به چنین اندیشه برمی خوریم:

«**تسمیط**، آنست کی بناء ابیات قصیده بر پنج مصراع متّفق القوا فی نهند...»[۲]

روشن است که مراد از کلمهٔ **قصیده** ژانر معمول ادبی نمی باشد، زیرا این نوع شعر نه از پاره های پنج (و یا شش) مصراعی، بلکه از سلسلهٔ ابیات فراهم می آید که مصراعهای دوم هر بیتی با بیت اول شعر همقافیه می باشد؛ و اما شعری که از پاره های پنج مصراعی ساخته می شود، مسمّط مخمس است.

مثال دیگر، شمس قیس در فصل «مُصَرّع» بعضی از خصوصیات مثنوی را به قلم آورده و از جمله گفته است:

«و در مثنوییات، چنانک گفته ایم، به حکم آنک بناء آن بر ابیات مفرده است، در جمله قصیده تصریع لازمست.»[۳]

روشن است که اینجا نیز سخن دربارهٔ نوع دیگر شعر (مثنوی) می رود و مؤلف می گوید که هر بیتی از مثنوی باید مُصَرّع (همقافیه) باشد؛ به خاطر آنکه واژهٔ «مثنوی» تکرار نشود، یک بار «مثنوی» را ذکر کرده، سپس ضمیر اشارهٔ «آن» را به کار برده، و بار اخیر چون مترادفِ «سروده»، «شعر»، «نظم»، «اثر»، کلمهٔ «قصیده» را استعمال کرده است.

دومـ به طوری که گفته شد، شمس قیس رازی قصیده را با توشیح و ترجیع مرتبط دانسته است. گفته های این سخن شناس راجع به ترجیع در فصلی دیگر

---

۱. همان، ص۴۵۵.
۲. همان، ص۳۸۹.
۳. همان، ص۴۱۹، ۴۲۰.

مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت، در این بخش دربارهٔ توشیح سخن می گوییم.

صاحب کتاب *المعجم فی معائیراشعارالعجم* در باب ششم از قسمت دوم راجع به «توشیح» نوشته است:

«**توشیح**، آنست کی بناء شعر برچند بخش مختلف الوزن نهند کی جملهٔ آن یک قصیده باشد؛ و چون هر بخش را جداگانه برخوانی، قصیدهٔ دیگر بر وزنی دیگر بیرون آید.»[1]

شمس قیس برای نمونه، یک شعر رشیدی سمرقندی را می‌آرد؛ که جهتِ روشن شدنِ این نوع از شعر، آن را به طور کامل نقل می کنیم:

«چنانک رشیدی سمرقندی گفته است، شعر:

(۱) ای کف راد تو در جود به از ابر بهار
خلق را با کف تو ابر بهاری بچه کار؟

(۲) عالمی را دل از افشاندن باران کفت
خوش وخرّم شد و آراسته چون باغ بهار

(۳) بیش از اندازهٔ این طایفه، **بر بنده نهاد**
جود تو بار گران، ز آن دو کف گوهر بار

(۴) دیگرانند چو من بنده و **من بنده ز شکر**
عاجزم چون دگران و ز خجلی گشته فگار

(۵) عجز یکسو نه و انگارکی **کرد ستم جرم**
سوی عفوت نگران مانده و دل پُرتیمار

(۶) تو خداوندی، احسان کن و **این جرم به فضل**
زین رهی درگذران، زآنک تویی جرم گذار

---

۱. همان، ص ۳۹۰.

(۷) از دَر عفو بود هر که بتقصیر و بجرم
کردَ در پیش ولی نعمت زیبا[1] اقرار

(۸) ای تو ابری کی ز جود تو شود دی نوروز
ای تو شمسی کی ز نور تو شود لَیل نهار

(۹) ابر کی خوانمت، ای خواجه، چو شد **ابر مطیر**
نزد تو حیران در دست تو سرگشته و خوار

(۱۰) شمس کی خوانمت، ای خواجه، چوشد **شمس منیر**
پیش تو پنهان وز روی تو آسیمه و زار

(۱۱) هست در بخشش و در بینش و **در دانش و فضل**
آن دل پاکت بحری کی ورا نیست گذار[2]

(۱۲) بل کی از رشک کف و آن دل **چون بحر قعیر**
گشت بی پایان اندوه دل جمله بحار

(۱۳) چون تو خواهد کی بود خصمت **نتواند بود**
مر ترا هرگز در هیچ هنر ناید یار

(۱۴) هست هر چیز ترا الاّ **همتا و نظیر**
در همه کیهان وین خلق نداند هموار

(۱۵) از کف تو همه محتاجان **آسوده شدند**،
با کف رادت، وین خُلق به آید ز احرار

۱. «دنیا» که در حاشیه آمده، سازگارتر است (ر. م.).
۲. «کنار» که در حاشیه آمده، مناسبتر است (ر. م.).

(۱۶) از نوازیدن بسیار تو **ازشغل حقیر**
شاعران یکسان رَستند ز عیش دشوار

(۱۷) در پناه کف احسان تو **منصور شدیم**
بر مراد دل همواره همه دولتیار

(۱۸) دولت و نصرت و پیروزی و **یزدانت نصیر**
باد جاویدان کز جاه توئی برخوردار

(۱۹) نام نیکو نتوان یافتن الاّ بدو چیز
دانش وجود و زین گیرد مردم مقدار

(۲۰) تو درین هردو چنانی کی کسی نیست چو تو
لاجرم نام تو شد پیدا در جمله دیار

(۲۱) این نکونامی، وین رادی **فرخنده کناد**
بر تو مولی و بداراد ترا در زنهار

(۲۲) به سلامت به سلام آمد، **ای سعد الملک**
عید اضحی، حقِ او را به سیادت بگزار

(۲۳) شادمانی کن و خرّم زی و **آنکس کی به عید**
مدح تو گفت، برو گستر از اکرام شعار

(۲۴) شعرها هست به هنگام تو بر رفته ز چاه
تا به شعری که شکیبد کی نگوید اشعار

(۲۵) تا شود جفت طرب هر که درآید به شراب
تا بود یار خمار آنک برون شد ز عقار

(۲۶) نیک خواهان تو بادند همه جفت طرب
بدسگالان تو بادند همه یار خمار[۱]

قصیدهٔ فوق الذکر از «۲۶» بیت تشکیل یافته و در چهار بخش آن، «توشیح» رعایت شده است: در آخر مصراعهای اول و ابتدای مصارع دوم هر بیت عباراتی آمده است که چون جمع آرند، شعر جداگانهٔ موزونی بدست خواهد آمد که در وزنی دیگر. چنانچه دو بیت اول از توشیح آزاد است و در چهار بیت بعدی(ابیات ۳ الی ۶) توشیح به کار بُرده شده که اگر آن عبارات را جمع نمایند، دو بیت ذیل حاصل می شود، با وزن و قافیهٔ دیگر:

بر بنده نهاد جود تو بار گران
من بنده ز شکر عاجزم چون دگران
کردستم جرم، سوی عفوت نگران
این جرم به فضل، زین رهی در گذران

بعد از این باز دو بیت (۷ و ۸) از توشیح آزاد است و در ابیات بعدی (۹ تا ۱۷) توشیح رعایت شده، از جمع نمودن عبارات موشّح، قطعهٔ زیر به دست می آید که نیز وزنش دیگر است: هزج مُسدّس مُسبّغ (مفعول مفاعلن مفاعیلن):

شد ابر مطیر نزد تو حیران
شد شمس منیر پیش تو پنهان
در دانش و فضل آن دل پاکت
چون بحر قعیر گشت بی پایان
نتواند بود مر ترا هرگز
همتا و نظیر در همه کیهان
آسوده شدند با کف رادت
از شغل حقیر، شاعران یکسان

۱. *المعجم*... ص ۳۹۰ـ۳۹۳.

منصور شدیم بر مراد دل
یزدانت نصیر باد جاویدان

باز دو بیت دیگر (۱۹ و ۲۰) از توشیح آزاد بوده و اما چهار بیت بعدی (۲۱ ـ ۲۴) موشح است، و قطعه ای بر وزن «مفعول مفاعلن فعولن» بیرون می آید:

فرخنده کناد بر تو مولی
ای سعدالملک، عید اضحی
وآنکس کی به عید مدح تو گفت
بر رفته ز جاه تا به شعری

دو بیت آخر (۲۵ و ۲۶) از قصیدهٔ رشیدی سمرقندی، آزاد از موشّح آمده است. شمس قیس رازی در پایان فصل «توشیح» نوشته:

«و این نوع را موشح محیّز خوانند، از بهر آنک از هر حیّزی از آن وزنی برخیزد.»[۱]

از سخنان بعدی شمس قیس معلوم می گردد، (و این را تاریخ ادبیات نیز به خوبی ثابت می کند)، که موشّح از ویژگی تنها نوع قصیده نبوده بلکه در سایر انواع ادبی نیز مورد استفاده قرار می گیرد. طورَی که مؤلّف نوشته است:

«و باشد کی در هر مصراع حرفی یا کلمه ای نگاه دارند کی چون جمع کنی، اسمی، یا شعری، یا دعائی باشد؛ چنانک رشید رباعی گفته است و در اول هر مصراع حرفی نگاه داشته کی مجموع آن نام «محمد» باشد.»[۲]

سپس شمس قیس رازی رباعی فوق را ذکر می کند که آن در فصل «الموشّح» از کتاب *حدایق السحر فی دقایق الشعر* رشید *وطواط* (ص ۶۰)[۳] مذکور بود:

م عشوقه دلم به تیر اندوه بخست
حیران شدم و کسی نمی گیرد دست

۱. همان، ص ۳۹۳، ۳۹۴.
۲. همان، ص ۳۹۴.
۳. در *حدایق*... (ص ۶۰)، مصراع چهارم چنین است: «دست غم دوست پشت من خرد شکست».

مسکین تن من ز پای محنت شد پست
دست غم دوست پشت صبرم بشکست[۱]

از پاره‌های مذکور، یعنی ضمن تعریف توشیح، تنها از قصیده نام بُردن و علاوه بر آن بدون هیچ توضیحی از رباعی مَثال آوردن شمس قیس حدس ما را تقویت می دهد که صاحب کتاب *المعجم*... نیز **قصیده** را از نوع مشخّص شعری گسترده می فهمیده است و در برابر «شعر»، «سرواد» و «نظم» نیز به کار بُرده است.

این نکته نیز جالب توجه است که سخن شناسان بعدی توشیح را در دایرهٔ نوع قصیده محدود نکرده اند؛ چنانچه عطاءالله محمود حسینی توشیح را به هیچ کدام از انواع شعری مخصوص و محدود نکرده، بلکه به طور عمومی نوشته است: «توشیح، پیش شعرای عجم عبارت است از آن که شاعر در اوایل مصراعها یا بیتها، یا در میانه آنها حرفی چند، یا کلمه ای چند آورد...»[۲]

سوم ـ اگر رشید وطواط تنها یک خصوصیت ژانر قصیده یعنی مُصَرّع آمدن اول بیت آن را اشاره کرده باشد، شمس قیس رازی چندَ خصوصیات از جمله تصریع مطلع، تعداد ابیات و امثال آنهارا ذکر کرده است که اجمالاً از نظر خواهد گذشت.

۱ ـ شمس قیس رازی نیز مُصَرّع بودن بیت مطلع قصیده را حتمی می داند، چنانچه گوید:

«و در قصاید پارسی لازم است کی بیت مطلع مُصَرّع باشد، یعنی قافیت هر دو مصراع در حروف و حرکات یکی باشند.»[۳]

جالب توجّه است که سخن شناس نامبُرده این نکته را حتمی می داند و تأکید می نماید که:

«والاّ آن را قطعه خوانند، هر چند از بیست بیت درگذرد.»[۴]

مؤلف عقیدهٔ خود را در جای دیگر مکرّراً ذکر می کند:

---

۱. *المعجم*... ص ۳۹۴.
۲. *بدایع الصنایع*، ص ۳۸. متن مختصر این رسالهٔ پربها با خط سربلی تاجیکی چاپ و نشر شده بود(ر. ك.: بدایع الصنایع ـ ۷۴) و متن علمی انتقادی نیز آمادهٔ چاپ است ـ نیگ: یادگاری بی مانند.
۳. *المعجم*...، ص ۲۰۱. ۴. همان، ص ۲۰۱.

«و پیش از این گفته ایم کی در قصاید پارسی تصریح مطالع لازمست و هر قصیده کی مطلع آن مُصَرّع نباشد، اگرچه دراز بود، آن را «قطعه» خوانند و اسم قصیده بر آن اطلاق نکنند.»[۱]

لازم به تذکر است که اگر رشید وطواط به مُصرّع آمدن نخست بیت قصیده تنها اشاره کرده باشد، شمس قیس رازی به این موضوع بطور مفصّل پرداخته است؛ چنانچه او مکرّراً اظهار داشته که بیت مُصَرّع بجز از مطلع در جایهای دیگر قصیده نیز می تواند آید. به قول او، یکی از علل این امر تغییر یافتن موضوع بیان می باشد؛ چنانچه گوید:

«و باشد که یک قصیده را چند مطلع کنند چون از صفتی به صفتی دیگر نقل کنند.»[۲]

شمس قیس که به تاریخ ادبیات احاطه کامل داشته، پی بُرده که برخی از شعرا قسمت تغزل را که جای اصلی اش آغاز قصیده می باشد، در آخر شعر هم آورده اند و در این صورت این قسمت را با قسمت اصلی توسط بیت مُصَرّع پیوند داده اند. مصنّف کتاب گفته:

«و باشد کی ابتدایِ قصیده به مدح کند و بر غزل ختم کند و آن را مطلع تازه آرد.»[۳]

۲ـ اگر اشتباه نشود، در تاریخ سخن شناسی فارسی بار نخست شمس قیس رازی به قصیده تعریفی وضع نموده و دایرهٔ موضوعات این نوعِ شعری را مشخص کرده است، چنانچه می گوید:

«و اشتقاق **قصیده** از **قصد** است و آن، توجّه و روی نهادن است به چیزی و جائی؛ و مقصود محل قصد مردم است به طلب و تحصیل و گفتن و کردن آن.»[۴]

سخن شناس نامبُرده پس از ذکر مختصر معنی لغوی و اصطلاحی **قصیده** تدریجاً به تشریح دایرهٔ موضوعات این نوع ادبی می پردازد؛ از جمله می گوید:

«پس **قصیده** فعیلی است به معنی مفعول، یعنی مقصود شاعرست به ایراد معانی مختلف و اوصاف متفرّق از مدح و هجا و شکر و شکایت و غیر آن.»[۵]

---

۱. همان، ص ۴۱۹.
۲. همان، ص. ۴۲.
۳. همان، ص ۴۲۱.
۴. همان، ص۲۰۲.
۵. همانجا.

به طوری که ملاحظه می شود، سخن شناس بزرگ عصرهای میانه قصیده را از نگاه موضوع و محتوا خیلی گسترده و حتی مختلف دانسته است که کاملاً درست می باشد. متاسفانه برخی از مؤلفان دوره های پیشین و دوران معاصر، در قصیده تنها یک موضوع یعنی «مدح» را دیده و این نوع دامنه دار شعر فارسی را که در بردارندهٔ موضوعات تاریخی، فلسفی، اخلاقی، شکوائی، هجوی و غیره می شود، فقط به مدحیه محدود پنداشته اند.[۱] محقّق معاصر تاجیک پروفسور احمد عبدالله یوف، از لحاظ موضوع بیست و یک نوع قصیده را برشمرده است.[۲] از این نقطهٔ نظر، ایران شناس شناختهٔ روس آلیگ آکیموشکین که موجودیت سه گروه قصیده (یعنی: مدحی، فلسفی و مصنوع) را در قرن ۱۲/ ۶ مشخص نموده است شایستهٔ تقدیر می باشد.[۳]

شمس قیس رازی همچنین به شکل کلمهٔ «قصیده» پرداخته و نوشته است:

«و [حرف] **ها** در آخر **قصیده** از برای آنست تا دلالت کند بر وحدت آن، چنانک **شعیر** و **شَعیره** و **ذبیح** و **ذبیحه**»[۴]

۳ـ شمس قیس رازی همچنین نخستین بار، اگر خطا نکنیم، به موضوع تعداد ابیات قصیده توجّه کرده و اخبار جالب توجهی آورده است. در کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم* آمده:

«بدانک چون ابیات متکرّر شد و از پانزده و شانزده درگذشت، آن را **قصیده** خوانند؛ و هر چه از آن کمتر بود، آن را **قطعه** گویند.»[۵]

جای دیگر در تعداد ابیات قصیده، شمس قیس می افزاید:

«و ایطاء جلی از عیوب فاحش است در شعر الاّ کی قصیده دراز باشد، چنانک از بیست و سی بیت کی در اشعار پارسی حدّ قصیده است به قول بعضی، درگذرد.»[۶]

می توان افزود که در ادبیات فارسی تاجیکی قصاید صد و هشتاد بیتی (و از آن هم بیشتر) یافت می شود. چنانچه قصیدهٔ قاآنی شیرازی (*سحر چو زمزمه آغاز کرد مرغ سحر ...*) ۳۳۷ بیت می باشد.

۴ـ شمس قیس راجع به خصوصیات اسلوبیِ قصیده تحقیق کرده و راههای

---

۱. *رودکی و انکشاف غزل در عصرهای ۱۰ ـ ۱۵*. ص ۳۱.
۲. . *شعر شاهانه*. هفته نامهٔ «ادبیات و صنعت»، ۲۴ اکتبر ۱۹۸۵.
۳. «در مورد سنّت ژانر قصیده مصنوع در شعر فارسی»، در کتاب *ایران*. ص۱۵۸ (به زبان روسی).
۴. *المعجم*... ص ۲۰۲. ۵. همان، ۲۰۱. ۶. همان، ص ۲۸۷.

اجتناب از نقصان را نیز نشان داده است. مثلاً او نوشته:

«نوع چهارم (عدول از جادهٔ صواب ـ ر. م.) آنست کی در ابتداء و مطالع قصیده لفظی مستکره و سخنی ناخوش آینده آرد و در سؤال و استعطاف طریق ادب مرعی ندارد و از نسیب و تشبیب به آنچ مقصودست بر وجهی جمیل و شیوه‌ای مناسب نقل نکند.»[۱]

۵ـ اگر رشید وطواط راجع به نسیب و تشبیب معلومات مختصری داده[۲] و آنها را با نوع قصیده مرتبط نکرده است، شمس قیس دربارهٔ اصطلاحات مذکور اخبار مفصّل و مفیدی ارائه کرده و کوشیده است تا ارتباط آنها را با قصیده روشن نماید. (چون مقوله‌های «نسیب» و «تشبیب» با «غزل» ارتباطی دارند، گفتار و عقاید سخن شناسان قدیم در این باره، در فصل «غزل» به تفصیل ارائه خواهد شد).

شمس قیس در جای دیگر کتاب خود می‌نویسد:

«و هر قصیده کی از حلّیت نسیب عاطل باشد، آن را **محدود** خوانند، یعنی بازداشته از نسیب؛ و **مقتضب** نیز گویند، یعنی باز بریده از نسیب.»[۳]

بنا بر عقیدهٔ شمس قیس، همه گونه آغاز، در هر موضوع، جز از موضوع عشق و محبت، تشبیب نامیده می‌شود؛ و اما آغازی که در عشق است، نسیب عنوان دارد. بدین ارتباط، او گفته:

«و هر مقدّمه کی در آغاز امثله و مناشیر و سایر مکتوبات مترسّلان منساق بود به مقصودی، آنرا **تشبیب سخن** گویند.»[۴]

۶ـ قابل تذکّر است که شمس قیس در انتخاب موضوع نسیب، صاحب اختیار بودن شاعر را اشاره کرده است؛ ولی شرط هم گذاشته که نویسنده باید حدّ ادب را رعایت نماید. او چنین آورده است:

«و اگرچه شُعَرا را در باب نسیب دست مطلق است تا هر وصف کی

---

۱. همان، ص ۳۲۲.

۲. **رشید وطواط** در خاتمهٔ *حدایق السحر فی دقایق الشعر* نوشته: «تشبیب، صفت حال معشوق و حال خویش در عشق او گفتن باشد، و این را **نسیب** و **غزل** نیز خوانند؛ اما مشهور مستعمل آنست کی در میان مردم صفت هرج کنند در اول شعر، و هر حالی را کی شرح دهند، الاّ مدح ممدوح، آن را **تشبیب** خوانند.» (حدایق...، ص ۸۵).

۳. *المعجم*... ص ۴۱۵. ۴. همان، ص ۴۱۴.

خواهند از فنون عشقییات و انواع تشوّقات تقدیم کنند، الاّ آنک رعایت ادب در جملهٔ ابواب لازم باشد.»[۱]

از نظر شمس قیس رازی، شرط دیگر کار خلاّقانهٔ ادبی آنست که نسیب قصیده از نظر موضوع و غایه(ایده)، بایَد با قَسمَت اساسیِ منظومه تطابق داشتهَ باشد. مؤلف راجع به این مسئله چنین اشارت کرده است:

«و نسیب هر مدح باید کی لایق آن افتد.»[۲]

طوری که خواهیم دید، این اخبار مختصر شمس قیس در مورد موافقت نسیب و تشبیب با قسمت بعدی قصیده، در تألیفَات سخن شناسان بَعدی، هَمه جانبه تفسیر شده است.

به طوری که ملاحظه شد، واژهٔ **قصیده** اغلب به جای اصطلاح «سرواده» و «شعر» استفاده شده و گاهی بر عکس این عمل نیز به چشم می خورد؛ مثلاً محمد عوفی بخارائی کلمهٔ **شعر** را استفاده کَرده ولی منظورش **قصیده** بوده است. او در تذکرهٔ *لباب الالباب* دربارهٔ شاعر سدهٔ ۱۲/ ۶ نجّاری نوشته است:

«اکثر نظم او رباعیات است. و در آن شیوه شهرتی دارد و در آن فن مهارتی، و آن طریقهٔ عالی است؛ و از وی **شعر** و قطعه کم روایت کرده اند.»[۳]

از بعضی نوشته های خواجه نصیرالدین طوسی (قرن ۱۳/ ۷) معلوم می شود که او نیز **قصیده** را به معنی گسترده تری به کار بُرده است؛ چنانچه در موردی نوشته:

«... و این وزن **ترانه** است و باقی براین قیاس؛ و به هر جا که چنین افتد، فرق به دیگر مصراعهای قصیده ظاهر گردد.»[۴]

او در جای دیگر گفته:

«**قافیه**، اسمی است که بر همهٔ قصیده یا بر تمامی یک یک بیتها از قصیده اطلاق کنند.»[۵]

مؤلف *معیارالاشعار* جای دیگر می فرماید:

«و در **مثنوی** و اوایل قصاید که ابیات مُصَرَّع بود، حروف قافیه متساوی باید؛ پس در عروض و ضرب (یعنی متناسباً رکنهای اخیر

---

۱. همان، ص ۴۱۴.
۲. همان، ص ۴۱۴.
۳. *لباب الالباب*. ج ۲، ص ۳۸۳.
۴. شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی. ص ۲۴۰.
۵. معیار الاشعار. ص ۲۶۳.

مصراعهای یکم و دوم ـ ر . م .) خلط نشاید؛ و در قصاید ضربها متساوی باید، پس در ضرب تنها خلط نشاید . »[۱]

در جای دیگر نیز گوید:

«و در همهٔ اوزان علی الاطلاق هر کجا بیت مُصَرّع آید، مانند ابیات اول قصاید، عروض مانند ضرب کنند و ضرب بر جای خود بگذارند . »[۲]

روشن است که در جمله های مذکور، «قصیده» نوع معلوم شعر را افاده می نماید؛ و اما توجّه کنید به این سخنان که مفهوم **قصیدهٔ ترجیع** را داراست:

«اما اگر قافیه بگردد، مانند آنچه در خانه های ترجیع افتد، روا بود؛ و چون معلوم است که یک قصیدهٔ ترجیعی جز بر یک وزن نشاید، معلوم شود که اختلاف اواخر مصراعها به عدد حروف ساکن اقتضای اختلاف وزن کند . »[۳]

در کتاب سخن شناس دیگر شمس فخری اصفهانی (سدهٔ ۸/۱۴)، *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، کلمهٔ **قصیده** نیز به هر دو مفهوم، یعنی **شعر** و **نوع مشخّص ادبی** به کاررفته است. چنانچه در قسمت «فن بدیع» از کتاب مذکور، در چند مورد، در مفهوم گستردهٔ آن یعنی شعر دیده می شود. از آن جمله در فصل «الترجیعات» ضمن بیان نوع دوم می خوانیم:

«شاعر **قصیدهٔ ترجیع** بگوید و بیتهای آن را، مجموع یک قافیه و ردیف رعایت کند؛ چنانکه چون **قصیده** تمام شود و آن بیتهای بند را جمع کنند، قطعه باشد، خارج **قصیده** . »[۴]

طوری که در فصل «ترجیعات» به تفصیل از نظر خواهد گذشت، اینجا سخن از **ترجیع بند** می رود و کلمهٔ **قصیده** در هر سه مورد به جای «شعر»، «سروده»، «اثر» و «منظومه» آمده است.

شمس فخری اصفهانی در جای دیگر که شش نوع ادبی یعنی قطعه، غزل، ترجیعات، مثنوی و رباعی را شرح می دهد، اول قصیده را همچون نوع جداگانهٔ شعر نام بُرده و چند ویژگی آن را ذکر می نماید. اولین چیزی که این مؤلف به آن متوجّه شده، گسترده بودن دایرهٔ موضوعات و محتویات نوع مذکور می باشد.

---

۱. همان، ص ۲۰۶. ۲. همان، ص ۲۱۲ ۳. همان، ص ۲۰۶.
۴. *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاق*. ص ۱۳۷.

چنانچه وی می نگارد:

«هرگاه که شاعر آغاز نظمی کند **در هر باب** که خواهد... »[۱]

این ویژگی قصیده نخستین بار از جانب شمس فخری کشف نشده است؛ اما مهم این است که وی توضیحات خود را از همین ویژگی آغاز نهاده است. *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی* از نظر دایرهٔ موضوعهای قصیده حایز اهمیت مخصوصی ست.

شمس فخری در ادامهٔ تشریح خود برخی از ویژگیهای شکلی قصیده، از جمله مُصَرّع آمدن بیت مطلع و تعداد ابیات نوع مذکور را نشان داده است. مثلاً در مورد چگونگی اول بیت قصیده نوشته:

«بیت اَول آن (یعنی قصیده ـ ر. م.) مُصَرّع باشد که هر دو مصراع قافیه داشتهَ باشَد. »[۲]

طبقِ نظرِ شمس فخری، ابیات قصیده از بیست بیشتر می باشد. او گفته:

«و ابیات آن از بیست بیت در گذرد، آن را **قصیده** خوانند. »[۳]

شمس فخری اصفهانی، در قسمتهای بعدی اثر خود به نظریهٔ قصیده چیز تازه ای علاوه نمی کند بلکه اندیشه های شمس قیسِ رازی را تا اندازه ای تکرار می نماید؛ از جمله:

«و اصلِ آن (یعنی قصیده ـ ر. م.) از **قصد** است؛ و آن، توجّه است به کسی یا به چیزی جهت تحصیلِ مقصودی؛ و آن **فعیلی** است به معنی مفعول، یعنی مقصود شَاعر استَ از ایراد معانی مختلف؛ و **ها** (مراد، **های** هوز است ـ ر. م.) در آخر آن جهت وجد آن است، چون **شعیر** و **شعیره**، و **ذبیح** و **ذبیحه**»[۴]

از مضمون سخنان شمس فخری اصفهانی معلوم می شود که وی از کتاب شمس قیس رازی خوب استفاده کرده است. این حدس از آنجا تقویت می شود که مؤلّف در چند مورد، نام سخن شناس پیشین را با احترام زیاد یاد کرده است (از جمله در صفحات ۹، ۱۹).

مؤلّف رسالهٔ *دقایق الشعر*، علی بن محمد مشهور به تاج الحلاوی (سدهٔ ۱۴/ ۸)، اصطلاح **قصیده** را در برابر نوع های غزل، رباعی، قطعه و امثال اینها

۱. همانجا. ۲. همان، ص ۱۳۷. ۳. همان، ص ۱۳۷.
۴. همان، ص۱۳۷.

همچون یک نوع مشخّص ادبی بیان کرده است.[۱] راجع به نشانهٔ نوع قصیده، مؤلف چند خصوصیت معلوم آن را تکرار می‌نماید. چنانچه در مورد تصریع بیت مطلع گفته است:

«تصریع در مطالع قصیده لازم است و شاید که یک قصیده را چند مطلع نهند؛ و هر شَعر که مطلع آن مُصرّع نباشد، اگرچه مطول باشد، اسم **قصیده** بر آن اطلاق نکنند و آن را **قطعه** خوانند.»[۲]

تاج‌الحلاوی دربارهٔ نسیب و تشبیب هم پژوهش کرده است و اما به گفته‌های شمس قیس رازی چیز مهمی نیفزوده است؛ چنانچه گوید:

«**نسیب** صفت معشوق باشد و حال عاشق در عشق و محبّت او؛ و ارباب صناعت گفته‌اند: نسیب غزل باشد که شاعر آن را مقدمهٔ قصیدهٔ خود سازد تا ممدوح به استماع آن رغبت نماید و موجب حصول مقصد گردد. مصطلح آنست که نسیب جز غزل را نگویند.»[۳]

تشبیب در نظر تاج‌الحلاوی نیز با **نسیب** فرق دارد، یعنی در آن، موضوعِ عشق انعکاس نمی‌یابد. او نوشته است:

«**تشبیب** صورت واقعه و حسب حال شاعر بُوَد که در اوایل قصاید ایراد کند.»[۴]

صاحب *دقایق‌الشعر* تعبیر «تشبیب سخن» را بعد از شمس قیس استفاده کرده، ولی حدود اصطلاحی آن را روشن‌تر می‌سازد؛ یعنی آن را از «تشبیب قصیده» جدا می‌کند. او نوشته:

«و هرچه مشتمل باشد بر شرح شکایت روزگار و صفت اطلال و دمن و لغت ازهار و چمن و غیره‌ها، آن را تشبیب گویند؛ و مقدّمات و مبادی مناشیر و امثله و سایر مکتوبات مترسّلان که بر مقصودی مبیّن باشد، **تشبیب سخن** خوانند.»[۵]

اما شرح و توضیح قصیده، در دوره‌های بعدی بویژه در سدهٔ ۹/۱۵ رواج می‌یابد. جالب توجّه است که وحید تبریزی نظم را به سه گونهٔ (نوع) قصیده، **مثنوی** و **مسمّط** تفکیک کرده و نوعهای **فرد**، **رباعی**، **غزل** و **قطعه** را تابعِ قصیده

۱. دقایق‌الشعر. ص۳ـ۶، ۵۱ و ...
۲. همان، ص ۸۶، ۸۷.
۳. همان، ص ۸۴.
۴. همان، ص ۸۵.
۵. همانجا.

می داند. او گفته است:

«**قصیده** آنست که در آن چند بیت گفته شود بر یک قافیه؛ پس مفرد و رباعی و غزل و قطعه از این حساب است.»[۱]

دربارهٔ این نوشته ها می توان گفت که، ممکن است، در ابتدای سدهٔ ۹/۱۵ نیز **قصیده** به مفهوم گسترده ای استعمال می شده؛ و هم از جانب دیگر، مؤلف هنگام تصنیف انواع نظم چگونگی قافیه را چون معیار تشخیص، مدّنظر داشته است، به یکی از وظیفه های قافیه، یعنی نوع سازی، اشاره کرده است.

کمال الدین حسین واعظ کاشفی (قرن۹/۱۵) در فصل دوم رسالهٔ خویش، *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، در ردهٔ هفت نوع دیگر (یعنی غزل، قطعه، رباعی، فرد، مثنوی، مسمّط و ترجیعات) قصیده را نیز تشریح کرده است. قبل از همه خاطرنشان باید ساخت که کاشفی دربارهٔ قانونمندی و خصوصیّات ژانری قصیده، به گفته های شمس قیس رازی چندان اخبار تازهٔ جالب توجه اضافه نکرده است.

کاشفی در آغاز سخن گفته:

«قصیده آنست که ابیات آن بر یک قافیه گفته شود و از پانزده بیت درگذرد و مطلع او مُصَرَّع باشد.»[۲]

در این عبارت کوتاه سه خصوصیت قصیده، یعنی در یک قافیه گفته شدن، بیشتر از پانزده بیت بودن تعداد ابیات قصیده و مصرّع آمدن مطلع آن تذکّر داده شده است که دو خصوصیت آخر در رسالهٔ شمس قیس نیز خاطرنشان گردیده ولی نخستین خصوصیت در آثار سخن شناسان پیشین فارسی به طور روشن ذکر نیافته است.

معلومات بعدی کاشفی، با گفته های شمس قیس تفاوت چندانی ندارد. بطور مثال، او راجع به معانی لغوی و اصطلاحی **قصیده**، گونه گونی موضوع و سبک آن مختصراً نوشته است:

«و **قصیده** مشتق از **قصد** است و آن توجّهی باشد به چیزی؛ و این جا فعیل است، به معنی مفعول، یعنی مقصود قائل به اختراع معانی مختلف و ایراد الفاظ مناسب.»[۳]

---

۱. *رسالهٔ جمع مختصر*. ص۲۴.
۲. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. برگ ۳ ب.
۳. همانجا.

اما اشارهٔ زیرین کاشفی که به متانت و محکمی لفظ و معنی مربوط می باشد، در کتاب شمس قیس به نظر نمی خورد. کاشفی می نویسد:

«و بعضی گفته اند: از **قصیده** است، به معنی مغز سطر؛ و آن اشارت است به متانت الفاظ و رزانت معانی.»[۱]

این سخن شناس باز به موضوع تعداد ابیات قصیده و همقافیه آمدنِ هر دو مصراعِ مطلع برمی گردد که بهتر است آن را نقل قول نمائیم:

«و گفته اند: اولی آنست که اقل ابیات قصیده سی ویک باشد و اکثرش نود و نُه؛ و آنچه میان این هر دو افتد، نکوتر باشد.»[۲]

کاشفی در جای دیگر ضمن توضیح «قطعه» نیز حدّاقل ابیات قصیده را سی ویک بیت دانسته است. او گفته است:

«اکثر آن (یعنی ابیات قطعه ـ ر. م.) اقلِ ابیاتِ قصیده تواند بود، که آن سی و یک است.»[۳]

به طوری که ملاحظه شد، در تعیین کمترین تعداد ابیات قصیده در گفتار کاشفی اختلافی موجود است؛ زیرا او اگر در بالا کوتاه ترین قصیده را عبارت از پانزده بیت دانسته، در جای دیگر راجع به همین مورد سی و یک بیت را ذکر نموده است.

راجع به تصریع بیت مطلع، مولانا کاشفی می گوید:

«و تصریع در مطالع قصاید لازم است. و هر شعری که مطلع آن مُصَرَّع نیست، اگر چه مطوّل باشد، اسم **قصیده** بر آن اطلاق نکنند و آن را **قطعه** خوانند.»[۴]

آنچنان که هویداست، این سخنان، با اخبار شمس قیس اصولاً تفاوت ندارد. اما در تفسیر زیر عقیده شخصی مولانا کاشفی تجلّی یافته که حایز اهمیت می باشد. او نوشته است:

«و آنچه مطلع آن مُصَرَّع باشد، آن را **قطعه** نگویند؛ چون **مقطعات** کتاب *نصاب الصبیان*. مراد معنیِ لغویِ **قطعه** باشد، نه اصطلاحی.»[۵]

سبک بیان مولانا کاشفی عموماً و از جمله در این مورد واجب به تأکید می باشد.

---

۱. همانجا. ۲. همانجا. ۳. همانجا. برگ ۴ الف.
۴. همانجا. ۵. همانجا. برگ ۳ ب.

نکتهٔ مورد توجّه آنست که کاشفی حدود اصطلاحی **قصیده** را، نسبت به پیشینیان خودَ، روشنتر به قلم آورده است. مثلاً اندیشهٔ شمس قیس را دربارهٔ **توشیح** از کتاب *المعجم فی معائیر اشعارالعجم* (ص ۳۹) که در بالا نقل قول شد، بدون اشارهٔ مأخذ، جای اصطلاح «قصیده» واژهٔ «شعر» را (جالب!) گذاشته است:

«دوم، **موشّح مخیّر**، و آن چنان باشد که بنای شعر بر چند بخش مختلف الوزن نهند که جملهٔ آن یک شعر باشد و چون هر بخش را جداگانه خوانی، **شعری** دیگر بود.»[۱]

در کتاب سخن شناس توانای سدهٔ ۹/۱۵ امیر برهان الدین عطاءالله محمود حسینی (درگذشته ۹۱۹/۱۵۱۳)، *بدایع الصنایع*، قصیده به دلایل زیر به عنوان نوع جداگانه تشریح نشده است:

۱ـ قصیده، همچون نوع معلوم ادبی میان مردم معروف بوده و جمله خصایص آن توسط آثار ادبی نظری (تئوری) موجود، به ویژه رسالهٔ جامعِ شمس قیس رازیَ المعجم فَی معاییر *اشعار العجم*، دسترس اهل علم شده بود؛

۲ـ رسالهٔ عطاءالله محمود حسینی به تفسیر صنایع بدیعی اختصاص داده شده و او در این کتاب به شرح و توضیح انواع شعریَ نپرداخته است؛

۳ـ عطاءالله محمود حسینی نیت جدّی داشته (و از آن چند بار در *بدایع الصنایع* خبر داده) که بعد از انجام این کتابَ کتاب جامع دیگری با نام *تکمیل الصناعه* خواهد نوشت و آن جا جملهٔ مسایل ادبیَ و از جمله انواع شعر را نیز شرح می دهد. ولی متأسفانه، مؤلف یا به مَقصود نایل نشده و یا آن کتاب در گرد باد حوادث مفقود گشته است و یا دستنویس آن در گوشه ای پنهان می باشد.

اما قطع نظر از این حال، عطاءالله راجع به نوع قصیده اشاراتی کرده است که از طرفی عقاید موجود را تکرار و تأیید و از جانبی دیگر افکارِ سخن سنجان پیشین را روشن و تکمَیل می نمایند.

صاحب *بدایع الصنایع* در بحث دوم «خاتمه» که به شرح و تفسیر یک دسته اصطلاحات ادبی اختصاص داده شده است، در مورد تشبیب، نسیبَ، مُصَرّع و امثال آن توضیحاتی داده که با نوع قصیده تا حدّی ارتباط دارند. بطور مثال، مؤلف دربارهٔ تشبیب نوشته است:

---

۱. همان، برگ ۳۲ الف.

«**تشبیب**، در لغت صفت جمال زن و حال خود در عشق او گفتن است؛ و در عرف شعرا عبارت است از هر وصفی که در اوّل شعر کنند، غیر مدح و هجو آن کس که شعر از برای او گویند.»[۱]

به طوری که ازاین سخنان روشن می گردد، عطاءالله معنی لغوی **تشبیب** را همچون «صفت جمال زن و حال خود در عشق او گفتن» دانسته است که چنین تشریح را شمس قیس به **نسیب** اطلاق کرده است. علاوه بر آن، ادامهٔ تشریح عطاءالله با معلومات مؤلفین پیشین نیز تفاوت دارد. چنانچه او اوّلاً تشبیب را تنها مربوط به قصیده نمی داند، بلکه خاص تمام شعر می شمارد و ثانیاً، مدح و هجو را از دایرهٔ تشبیب خارج کرده است.

عطاءالله که در مورد ضروری، با شاخصه های ادبیات عرب و ویژگیهای آن خواننده را آشنا ساخته، در ضمن تشبیب، به علاوهٔ اخبار فوق الذکر نوشته است:

«و چون فصحای عرب که واضع این لفظ اند، در اول اشعار[۲] خود اکثر اوقات صفت جمال زنان و حال خود در عشق با ایشان بیان می کرده اند، آن را **تَشبیب** نام کرده اند.[۳]

صاحب *بدایع الصنایع* در مورد **نسیب** نوشته که:

«در لغت به معنی **تشبیب** است».[۴]

راجع به معنی اصطلاحی آن، مؤلف اولاً عقیدهٔ علامهٔ سعد الدین تفتازانی را آورده است که طبق آن، نسیب «کلامی است که دلالت کند بر محبت محبوبان از ذکر اخلاق ایشان و احوال تصرّف عشق و محبت ایشان؛ و داخل است در این اظهار شوق و یاد کردن منازل دوستان و بیان تعبیر آن به امطار و ریاح و مثل آن».

عطاءالله بعد از ذکر عقیدهٔ علامه، سخنان شمس قیس را می آورد که در مورد تفاوت **نسیب** و **تشبیب** می باشد. صاحب کتاب ***بدایع الصنایع*** نوشته است:

«و اما شمس قیس گفته که هرغزل که در اول قصاید پیش از مقصد آرند از شرح محنت ایّام و شکایت فراق و وصف صحرا و کوه و ریاحین و غیر آن، آن را **نَسیب** و **تشبیب** خوانند؛ و باز گفته که جز غزل را نسیب نخوانند و هر مقدمه ای که در اوّل احکام و مناشیر و سایر مکتوبات منساق بود به مقصود، آن را **تشبیب** خوانند. پس معلوم شد که نسیب

---

۱. *بدایع الصنایع*. ص۴۹۴.
۲. توجه فرمائید: «قصاید»نه.
۳. *بدایع الصنایع*. ص۴۹۴.
۴. همانجا.

هر مدح باید که لایق او افتد، نه چنانکه **رضا نیشاپوری** گفته که کسی را **خدایگان شریعت** و **پناه ملّت** خوانده، نسیب مدح او را به وصف شراب و مستی کرده.»[۱]

مؤلف *بدایع الصنایع*، اقتباس را با بیان قصیدهٔ محدود و مقتضب (قصیدهٔ عاری از نسیب) به پایان می رساند که این اخبار نیز در کتاب شمس قیس موجود است.

عطاءالله ضمن تشریح **مُصَرَّع**، عقیدهٔ مشهور را بیان کرده و راجع به مطلع، فکر جالب توجهی را به قلم داده است. چنانچه گوید:

«**مُصَرَّع**، بیتی را گویند که هر دو مصراع او قافیه داشته باشد؛ مانند ابیات اوایل قصاید. و می شاید که در یک قصیده چند جا ابیات مُصَرَّع آرند و هر یک را از آنها مطلعی می گویند، اگر چه فی الحقیقت مطلع بیت اوّل است».[۲]

نگارنده کاملاً درست می گوید که نه هر یک بیت مُصَرَّع «مطلع» نامیده می شود؛ بلکه یک شعر تنها یک مطلع دارد و این مسئله را تا جایی که اطلاع داریم، بار نخست عطاءالله ابراز داشته است. این دانشمند توانا که به گفتهٔ میرعلیشیر نوائی «جامع ترین و مفید ترین» کتابی را راجع به صنایع شعری تألیف نموده است، حدّ معین اصطلاحی **مطلع** و **مُصَرَّع** را که قدما بطور روشن تفکیک نکرده بودند، خیلی دقیق از هم جدا ساخته است.

در مورد تعریف **مُصَرَّع**، عطاءالله به شمس قیس صراحتاً ایراد هم گرفته و نوشته است:

«و شمس قیس گفته که **مُصَرَّع** بیتی باشد که عروض و ضرب آن در وزن و حروف قافیه متّفق باشند.»[۳]

یعنی طبق عقیدهٔ شمس قیس، در وزن وقافیه موافقت کردن کلمه های آخر هر دو مصراع بیت، شرط مُصَرَّع بودن است که این مورد درست نیست. زیرا شرط مطابقت وزن، زائد می باشد. عطاءالله خیلی مؤدّبانه تذکّر داده است:

«اما این خلاف مشهور است و خود نیز چیزی گفته که برخلاف آن دلالت می کند؛ چه گفته که در قصاید پارسی تصریع مطالع لازم است، و هر قصیده که مطلع آن مصرَّع نباشد، اگرچه دراز بود، آن را «قطعه» خوانند. همچنین در رباعیات تصریع بیت اول لازم

۱. همان، ص ۴۹۴ـ۴۶۵ ۲. همان، ص ۴۹۶. ۳. *المعجم*... ص ۴۱۹.

داشته اند، تا فرق باشد میان او و مقطعات دیگر. و ظاهر است که آنچه در مطالع قصاید و بیت اول رباعی لازم است، همچنین اتفاق در قافیه است و بس و اتفاق در وَزنَ را هیچ کس لازم نداشته.»[۱]

عطاءالله در این مورد یک دلیل قابل توجهی را راجع به مفهوم **قصیده** ابراز داشته است. او ضمن اخبار خود دربارهٔ مسمط نظر یکی از دانشمندان عربی زبان را اقتباس نموده، سپس سخنان وی را به طریق زیر تصحیح می نماید که از آن استفادهٔ اصطلاح **قصیده** به مفهوم گسترده روشن می گردد:

«ظاهر است که ذکر **قصیده** بر سبیل تمثیل است، چه در غیر آن نیز این صنعت (مسمط ـ ر. م.) جاریست.»[۲]

دربارهٔ اینکه واژهٔ **قصیده** در زمان قدیم، معنی «شعر» و «سرواد» و «نظم» را نیز داشته است، دلیل دیگری را یادآور شدن مفید می باشد. مقصود اصطلاح مشهور **بیت القصیده** است: نخستین بیت **شعر تازه** را که به خاطر شاعر خطور کرده و آن را چون نخستین خشت بنای شعر رویَ کاغذ آورده است **بَیت القصیده** می نامند، صرف نظر از آن که بعداً آن را شاعر در اول، یا وسط و یا آخر شعر می گذارد؛ و همچنین صرف نظر از آن که شعر به نوع قصیده منسوب می باشد و یا غیر آن. و می شاید که شاعر بیتی و حتی بیتهائی بهتر از «بیت القصیده» گوید. اما **بیت القصیده** همان است که نخستین بار گفته شده است. به این معنی، لازم است که میان **بیت القصیده** و **شاه بیت** (یعنی بیت بهترین شعر) تفاوت گذاشته شود.

روشن است که در مورد **بیت القصیده** نیز کلمهٔ **قصیده** تنها به معنی نوع معمولی شعر استفاده نشده است.

بدین طریق، در زمینهٔ مطالعهٔ سرچشمه های نظری ادبی سده های ۱۱/ ۵ تا ۹/ ۱۵ دربارهٔ قصیده به نتیجه گیری های زیر می توان دست یافت:

یکمـ قصیده از کهن ترین انواع ادبیات فارسی بوده و در زمینهٔ آن، انواع جداگانهٔ غنائی (لیریک) همچون غزل، مسمّط و ترجیعات به میان آمده اند. شادروان سعید نفیسی چنین خلاصه کرده بود:

«شعرای پارسی زبان، نخستین اشعاری که سروده اند مدایح بوده است و مدیحه در شعر فارسی قدیمترین اقسام است.»[۳]

---

۱. *بدایع الصنایع*. ص ۴۹۶. ۲. همان، ص ۱۶۸.

۳. *احوال و اشعار ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی سمرقندی*. ج ۳، ص ۵۹۶.

واقعاً هم شعر مانند هر نوع فرهنگ و هنر زادهٔ ذوق و طبع و ذهن مردم می باشد، یعنی مال توده ها و افراد خوش سخن آن بوده و منطقاً دشوار است که مدیحه باشد. هر چند به قول دانشمند نامدار یونان قدیم منگوس «ایرانیان در تاریخ به شاه نوازی و وطن دوستی معروفند»، ولی اگر گفته شود نخستین اشعاری که در منابع ذکر شده و تا زمانهای بعد رسیده، مدیحه و یا به آن نزدیک هستند، سخن می تواند مورد اعتماد قرار بگیرد.

دوم- قصیده در موضوعات گونه گون زندگی، چنانچه وصف و هجو، شکایت و مدح، اخلاق و عرفان، حسب حال و امثال اینها سروده می شود. قصیده به خاطر غنای موضوعی و رنگارنگی محتویات خویش، در تأریخ ادبیات فارسی تاجیکی وظایف بلند معرفتی کسب نموده است.

سوم- در قرنهای ۱۰/۴- ۱۳/۷ و گاهی بعدتر نیز واژهٔ **قصیده** مفهوم وسیعتر داشته و گاهی چون مرادف «سروده»، «شعر»، «نظم» و «اثر منظوم» استعمال شده که به این پدیده، از جمله، دانشمند ممتاز قرون گذشته عطاءالله محمود حسینی اشاره کرده است.

می توان گفت، ادیبان پیشین ما از عادت عربها پیروی کرده اند که «قصیده» را به جای «شعر» به کار می بُرده اند و اکنون هم گاهی همین کار را می کنند.

چهارم- در پژوهش خصایص قصیده و دریافت نظریهٔ (تئوری) آن، بویژه سهم شمس قیس رازی و عطاءالله محمود حسینی بزرگ می باشد.

هرچند هدف نگارندهٔ این رساله تنها بررسی نظریات و اخبار سخن شناسان قرون ۱۰/۴ تا ۱۵/۹ راجع به انواع شعر فارسی می باشد، اینجا ضروری می نماید دو نکته دربارهٔ سرنوشت بعدی قصیده در ادبیات فارسی تاجیکی اشاره شود:

الف: سدهٔ ۱۰/۴ عصر طلائی قصیدهٔ فارسی می باشد. مهمترین خصایص قصیده از لحاظ شکل و محتوا، یعنی ستایش فرد(جزو) مُحتشم و وزن و زبان مُطنطن، در همین دوره به میان آمدند. ممدوحان اساسی این قصاید امیران و وزیران سامانی بودند که اکثر از فضل و مهر وطن متاعی در بساط داشتند؛ و اما در دوران بعد قصاید مدحی رو به تنزّل می نماید، زیرا ممدوحان بعدی چندان سزاوار ستایش نبودند.

ب: در زمان سلطهٔ کمونیستی، قصیده تا حدّی بدنام شد که حتی یادآور شدن نام

قصیده خوف داشت. مثالی دراین باره: دکتر خدایی شریف زاده، محقّق معاصر تاجیک که ضمن تحلیل آثار شاعر **محمدجان رحیمی بخارائی** از ژانر قَصیده یادآور شده بود[۱]، در کنگرهٔ نویسندگان تاجیکستان و در هفته نامهٔ ادیبان اتحادجماهیر شوروی «لیتورتورنایا گازیتا» (مسکو) زیر انتقاد شدید گرفته بودند. از نام **قصیده** تا **جائی** حذر داشتند که مثلاً در کتابهای درسی و پژوهشها نیز قصیدهٔ «کرملن» استاد لاهوتی را چون «داستان» و «منظومه» به قلم می دادند.

۱. وظیفه های معرفتی قصیده در ادبیات تاجیک، ص۱۰۳ـ ۱۱۱.

فصل دوم
رباعی

واژهٔ **رباعی** اصلاً عربی بوده و کلمه های چهار حرفی ـ فاصلهٔ صغرا را افاده می کند. اما در زبان فارسی، **رباعی** یکی از گونه های مشهورترین شعری ست.

محمد بن عمر رادویانی دربارهٔ رباعی چیزی نگفته، اما یک بار آن را **چهارگانی** و بار دیگر **دو بیت** نامیده است[1]. از اینجا حدس زدن ممکن است که **رباعی** الحال چون اصطلاح نوع جداگانهٔ شعری معمول نشده است که رادویانی سعی نموده تا معادل فارسی آن شایع بشود. اما طوری که روشن است، کوشش سخن شناس قدیم نتیجهٔ دلخواه بدست نمی دهد.

راجع به این نوع معروف و دل انگیز هم ادبیات کتابی و هم شفاهی فارسی و تاجیکی، هرچند رشیدالدین وطواط بطور جداگانه ابرازنظر نکرده، اما در چند مورد برای مثال، رباعی آورده و آن را به نام **دوبیتی** ذکر کرده است. مثلاً در فصل «الموشح»، مؤلف رساله بعد از ذکر شعر «معشوقه» که در ص ۷۴ـ۷۳ نقل شد، و بدون شک رباعی می باشد، نوشته است:

«اگر از این دوبیتی آن حرفها که به سرخی نوشته آمده است (حرفهای یکمین مصراعها ـ ر. م.) جمع کنند، نام **محمد** بیرون آید...»[2]

یا خود رشید وطواط در فصل «الاغراق فی الصفة»، رباعیِ علی اسدی را مثال

۱. *ترجمان البلاغه*. ص ۱۱، ۲۹. ۲. *حدایق السحر فی دقایق الشعر*. ص. ۶۰.

می آرد و آن را نیز دوبیتی می گوید:

«از زخم سر دو زلف عنبر بویت
آزرده شود همی گل خودرویت
ز انگشت نماء هر کسی در کویت
ترسم کی نشان بماند اندر رویت»[۱]

از این مثال و مثالهای دیگر معلوم می گردد که مؤلف *حدایق السحر فی دقایق الشعر*، اصطلاح **دوبیتی** را به جای مفهوم **رباعی** بکار بُرده است.

رشید وطواط در فصل پایانی رسالهٔ خویش («الفاظی کی در زبان اهل این صناعت افتاده است واز مصطلحات ایشان شده ...») ضمن تفسیر مادهٔ **خصی**، یک خصوصیت رباعی، دقیقاً گاهی از قافیه آزاد آمدن مصراع سوم را اشاره کرده است. او نوشته:

«**خصی**، دوبیتی را گویند کی مصراع سوّم او را قافیه نباشد.»[۲]

در رسالهٔ رشید وطواط راجع به رباعی بجز اشارهٔ فوق اندیشهٔ نظری دیگری بچشم نمی رسد.

امام فخرالدین رازی (فوت: ۵۴۳ یا ۵۴۴) در کتاب مشهور خود، *جامع العلوم*، راجع به رباعی تذکرات مختصری ثبت نموده است:

«بدان که دوبیتی (سخن دربارهٔ رباعی می رود ـ ر. م.) از بحر هزج بیرون آید و جمله وزنهای آن بیست و چهار است.»[۳]

سپس مؤلف زحافهای وزن رباعی را نشان داده و علاوه می نماید که:

«این است وزنهای دوبیتی بر آن وجه که امام رشید الدین کاتب رحمت الله تلخیص کرده است.»[۴]

طوری که محققین اشاره کرده اند، *جامع العلوم* در سنهٔ ۵۴۷ هجری قمری تألیف یافته؛[۵] اما تألیف رسالهٔ رشید وطواط، حدایق السحر فی دقایق الشعر، در سنهٔ ۵۵۱ آغاز شده و بعداً به انجام رسیده است.[۶] اگر سنوات مذکوره طبق حقیقت باشد، طبیعی است که فخر رازی رسالهٔ رشید را نمی توانست استفاده

۱. همان، ص ۷۴.
۲. همان، ص ۸۵.
۳. *جامع العلوم*. ص ۱۶۳.
۴. همان، ص ۱۷۶.
۵. *فرهنگ ادبیات فارسی*. ص ۳۶۷.
۶. همان، ص ۱۷۶.

کند. بنابراین می توان حدس زد که امام فخرالدین رازی یا از رسالهٔ منظوم زشید وطواط راجع به عروض استفاده کرده است و یا *جامع العلوم* دیرتر تحریر و تکمیل یافته است.

ضمناً باید افزود که اصطلاح **دوبیتی** به جای **رباعی** خیلی رایج بوده است؛ طوری که مولانای بلخی فرموده:

«ای مشفق فرزند دوبیتی می گو
هردم جهت پند دوبیتی می گو
در فرقت و پیوند دوبیتی می گو
در عین غزل چند دوبیتی می گو»

واجب به تأکید است که جلال الدین بلخی در رباعی فوق مهمترین موضوعات رباعی یعنی پند، فرقت و وصال را کاملاً درست اشاره کرده است. درستی این سخن را رباعیات استادانی همچون حکیم عمرخیّام نیشاپوری، خواجه حافظ شیرازی، میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی و دیگران به ثبوت رسانیده اند.

شمس قیس رازی راجع به رباعی معلومات کامل و خیلی ارزشمندی درج کرده است که قابل توجّه می باشد.

مؤلف کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، روایتی را دربارهٔ کشف رباعی از جانب استاد رودکی نقل می نماید. چون این روایت از چندین وجوه جالب توجه می باشد، اینجا نقل کامل آن مناسب دانسته شد:

«و یکی از متقدمان شعرای عجم، و پندارم رودکی، والله اعلم، از نوع اخرم و اخرب این بحر (بحر هزج ـ ر. م.) وزنی تخریج کرده است کی آن را **وزن رباعی** خوانند. الحق وزنی مقبول و شعری مستلّذ و مطبوعست و از این جهت اغلب نفوس نفیس را بدان رغبت است و بیشتر طباع سلیم را بدان میل. و گویند سبب استخراج این وزن آن بوده است کی روزی ازایّام اعیاد بر سبیل تماشا در بعض از متنزّهات غزنین برمی گشت و به هر نوع از اجناس مردم برمی گذشت و طایفه ای اهل طبع را دید گرد ملعبهٔ جمعی کودکان ایستاده و دیده به نظارهٔ کوزبازی کودکی نهاده. از آنجا کی شطارت جوانان شاعر و

بطالت شاعران شاطر باشد، قدم در نهاد و سر به میان ایشان برآورد. کودکیَ دید ده پانزده ساله، با زلف و عارضی چون سنبل پیرامون لاله:

به قدّ چو سرو بلند و به رخ چون بدر منیر
به خَلق روح مجسّم، به خُلق مشک و عبیر

منظری دلگشای و مخبری جان فزای، گفتاری ملیح و زبانی فصیح، طبعی موزون و حرکاتی مطبوع. مردم در جمال و کمالش حیران مانده و او به لطف طبع آن نقش باز خوانده: به هر کرشمه صد دل می خست و به هر نکته ده بذله درمی نشاند. به شیوه گری جان شکری می کرد و در کوزبازی اسجاع متوازن و متوازی می گفت. درآمد و شد تمایلی می کرد و در گفت و شنود شمایلی می نمود. گردکانی چند از کف به کوی می انداخت و در خفض و رفع خود را از اشارات مردم غافل می ساخت. شاعر در آن لباقت خُلق و ذلاقت نطق حیران مانده، و انگشت تعجّب در دندان گرفته، بر آن تناسب اعضا آفرین و تحسین می کرد و بر آن صورت زیبا معوّذتین[1] ویسین می خواند. تا یک باری در انداختن گردکانی از کوز بیرون افتاد و به قهقری هم به جایگاه باز غلطید. کودك ازسر ذکای طبع و صفای قریحت گفت:

غلطان غلطان همی رود تا بُن کو

شاعر را این کلمات وزنی مقبول و نظمی مطبوع آمد. به قوانین عروض مراجعت کرد و آن را از متفرعات بحر هزج بیرون آورد؛ و به واسطهٔ آن کودك بر این شعر شعور یافت و از عظم محلّ و لطف موقع آن به نزدیک او در نظم هر قطعه بر دو بیت اقتصار کرد: بیتی مصرّع و بیتی مقفّی. و به حکم آنک مُنشد و مُنشی و بادی و بانی آن وزن کودکی بود نیک موزون و دلبر، و جوانی سخت تازه و تر، آن را «ترانه» نام نهاد و مایهٔ فتنه ای بزرگ را به جهان در داد؛ و همانا طالع ابداع این وزن بُرج میزان بوده است، ماه و زهره و عطارد در وسط السماء، آفتاب و مشتری از تثلیث ناظر، زحل و مرّیخ از تسدیس متّصل، کی خاصّ و عامّ مفتون این نوع شده اند، عالِم و

۱. دو سورهٔ آخر قرآن کریم.

عامی مشعوف این شعر گشته، زاهد و فاسق را در آن نصیب، صالح و طالح را بدان رَغبت. کژ طبعانی کی نظم از نثر نشناسند و از وزن و ضرب خبر ندارند، به بهانهٔ ترانه ای در رقص آیند. مرده دلانی که میان لحن موسیقار و نهیق حمار فرق نکنند و از لذّت بانگ چنگ به هزارَ فرسَنگ دور باشند، بر دو بیتی جان بدهند. بسا دختر خانه کی بر هوس ترانه در و دیوار خانهٔ عصمت خود درهم شکست، بسا ستّی کی برَ عشق دوبیتی تارَو پود پیراهن عَفّت خویش برهم گُسست. و به حقیقت هیَچ وزن از اوزان مبتدعَ و اشعَار مخترع کی بعد از خلیل احداث کرده اند، به دل نزدَیکتر و در طبع آویزنده تر ازین نیست؛ و به حکم آنک ارباب صناعت موسیقی برین وزن الحان شریف ساخته اند و طرق لطیف تألیف کرده. وعادت چنان رفته است کی هر چه از آن جنس بر ابیات تازی سازند، آن را **قَول** خوانند و هرچه بر مقطّعات پارسی باشد، آن را **غزل** خوانند. اهل دانش ملحونات این وزن را **ترانه** نام کردند و شعر مجرّد آن را **دوبیتیَ** خواندند، برای آنک بناء آن بر دو بیت بیش نیست، و مَستعربهٔ آن را **رباعی** خوانند، از بهر آنک بحر هزج در اشعار عرب مربّع الاجزا آمده است. پس هر بیت از این وزن دو بیت عربی باشد. لکن به حکم آنک زحافی کی درین وزن مستعمل است، در اشعار عرب نبوده است، در قدیم برین وزن شعر تازی نگفته اند و اکنون محدثان ارباب طبع بر آن اقبالی تمام کرده آندو رباعیّات تازی در همهٔ بلاد عرَب شایع و متداول گشته است (...) و خواجه امام حسن قطّان کی یکی از ایّمهٔ خراسان بوده است، مختصری در علم عرَوض ساخته است و اوزان دو بیتی را بر دو شجره نهاده.»[1]

این روایت حامل چند موضوع مهم می باشد، چنانچه:

۱ـ رباعی را نخستین بار گویا استاد رودکی ایجاد کرده است. به حقیقت این حادثه، خود شمس قیس چندان باور ندارد. از نقل روایت و اشارهٔ نام استَاد رودکی، مرادَ شمس قیس می تواند این باشد که سرچَشمهٔ الهام در ابداع رباعی مردم است و شَاعری حسّاس و زیرك آن را ابداع نموده است.

---

۱. *المعجم* ... ص ۱۱۲ـ۱۱۶.

۲ـ رباعی، اول در ادبیات فارسی پیدا شده؛ بعداً شاعران عرب نیز به تقلید از شعرای فارسی زبان رباعی گفته اند و در ادبیات عرب نیز نفوذِ بی مانندی پیدا کرده است

۳ـ رباعی از مشهورترین و محبوبترین و پُرتأثیرترین انواع شعر فارسی بوده، نفوذش میان شعرا و عامه نظیر ندارد.

۴ـ ملحوَنات این شعر را شمس قیس «**ترانه**» نامیده و متنش را «**دوبیتی**» گفته است. مؤلف، در موارد دیگر نیز «**دوبیتی**» می گوید و رباعی ذکر می کند[۱] شمس قیس، اصطلاح «**رباعی**» را نیز ذکر کرده است و چنان احساس می شود که او جانبدار اصطلاح «**دوبیتی**» می باشد.

۵ـ سببهای اشتهار رباعی اینهایند: وزن خوش دارد؛ قوافی آن خوش آهنگ است؛ با موسیقی تناسب عالی دارد؛ اندازه اش خُرد است، یعنی همگی از چهار مصراع شکل می یابد.

۶ـ کشف نظریهٔ (تئوری) وزن رباعی به امام حسن قطان خراسانی منسوب می باشد. شمَس قیس، ماهیتِ کشفِ امام حسن قطان را مختصراً به قلم داده است؛ چنانچه گوید:

«و چون این مقدّمات معلوم شد، بدانک ابتداء مصارع دوبیتی یا **مفعولُ** باشد کی آن را **اخرب** خوانند؛ و یا **مفعولن** باشد کی آن را **اخرم** گویند؛ و چون جزو صدر **مفعولُ** بود، جزو دوّم **مفاعیلن** سالم آید یا **مفاعلن** مقبوض یا **مفاعیلُ** مکفوف؛ و چون جزو صدر **مفعولن** باشد، جزو دوم **مفعولن** آید یا **مفعولُ** یا **فاعلن** کی آن را **اشتر** خوانند؛ و چون جزو دوّم **مفاعیلن** آید یا **مفعولن** باشد، جزو سوّم **مفعولن** آید یا **مفعولُ**؛ و چون جزو دوّم **مفاعلن** یا **فاعلن** یا **مفعولُ** آید، جزو سوّم **مفاعلین** آید یا **مفاعیلُ** و قافیت **مفاعیلن** و **مفعولن فع** آید کی آن را **ابتر** خوانند یا **فاع** آید کی آن را **ازّل** گویند و قافیت **مفاعیلُ** و **مفعولُ فعولن** آید کی آن را **اهتم** خوانند یا **فَعَل** کی آن را **مجبوب** گویند. پس، از احیفی کی خاصّ بدین وزن تعلّق دارد، چهار است: **هتم** و **زلل**، و **جبّ** و **بتر** و برین دو صدر و چهار قافیت اوزانِ دو بیتی

۱. همان، ص ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۲، ۳۸۵ و ... .

بیست و چهار نوع شود دوازده بر صدر اخرب و دوازده اخرم.»[۱]

۷ـ شمس قیس که از نظریه و کاربرد رباعی به اندازهٔ بسنده آگاهی داشت، حسن و قبح زحافاتِ وزنِ رباعی را با کمال مهارت نشان داده است. او می گوید:

«و از این اوزان هرچه متناسبتر و اسباب و اوتاد آن متعادل تر، خوش آینده تر؛ و هرچه اسباب آن بیشتر، ثقیلتر؛ و فی الجمله اوزان شجرهٔ خرب مطبوعتر از اوزان شجرهٔ خرم است، برای آنک در شجرهٔ خرب اوتاد متعادلتر است. و ثقیلترین اوزان شجرهٔ خرب **مفعولُ مفاعیلن مفعولن فع** است، از بهر آنک در این وزن شش سبب متوالی است. و ثقیلترین اوزان شجرهٔ خرم **مفعولن مفعولن مفعولن فع** است، از بهر آنک جمله اسباب است. و هر آینه در خلط این اجزا از دقیقهٔ تناسب ارکان غافل نباید بود و وزنی خفیف را باوزنی ثقیل نباید آمیخت تا ناخوش آینده نبود.»[۲]

شمس قیس جهت تقویت اندیشهٔ خویش مثالی نیز آورده، چنانچه گوید:

«گفتم کی دهان نداری ای مسکینک؟
گفتا: دارم! گفتم: کو؟ گفت: اینک!
مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع
مفعولن مفعولن مفعولن فع»[۳]

عیب این شعر، طوری که شمس قیس نشان داده است (و همین طور نیز هست)، این است که شاعر:

«خفیفترین اوزانِ شجرهٔ خرب را با ثقیلترین اوزانِ شجرهٔ خرم جمع کرده.»[۴]

۸ـ به موضوع قافیهٔ رباعی، شمس قیس اعتبار جداگانه داده است. وی تصریعِ بیت اول را حتمی می داند:

«تا فرق باشد میان آن و مقطعات دیگر.»[۵]

شمس قیس تناسب نازکی میان کلمه های قافیه را از لحاظ وزن، احساس نموده

---

۱. همان، ص ۱۱۵.
۲. همان، ص ۱۲۱.
۳. همان، ص ۱۲۱.
۴. همان، ص ۱۲۱.
۵. همان، ص ۴۱۹.

است، چنانچه گوید:

«و چون لازم است کی بیت نخستین این وزن مصرَّع باشد، نشاید کی سه قافیت آن متغیر شود یعنی **فَعَلْ** بَه جای **فعول** نشاید و **فاع** به جای **فع** نشاید؛ ولکن **فاع** به جای **فعول** شاید، از بهر آنک هر دو از قوافی مترادفست؛ و **فع** و **فَعَلْ** اگرچه یکی متواتر و دیگری متدارکست، بهم شاید، و در مصراع سوّم که آن را **خصّی** می خوانند، اگر تصریع نگاه ندارند، **فاع** به جای **فع** و **فَعَلْ** به جای **فعول** شاید؛ و بعضی شعرا برین وزن مقطعات گفته اند.»[۱]

۹ـ شمس قیس به موضوع زبان، تناسب صنایع و الفاظ در آن توجّه خاصه کرده و در جای دیگر کتاب خود بعد از فراغت از بحث «غزل» گفته است:

«همچنین رباعی کی پیش از این در قسم **عروض** شرح آن گفته آمده است، به حکم آنک بناء آن بر دو بیت بیش نیست، باید کی ترکیب اجزاء آن دُرُست و قوافی متمکّن و الفاظ عذب و معانی لطیف باشد وَ از کلمات حشو، تجنیسات متکرّر و تقدیم و تأخیرات ناخوش خالی بود. و اگر با آن چیزی از صناعات مُستحسن و مستبَدعات مطبوع چون مطابقهٔ لطیف و تشبیهی دُرُست و استعارتی نیکو و تقابلیَ موزون و ایهامی شیرین یار بود، نیکوتر آید.»[۲]

به عنوان دلیل، شمس قیس رباعیی می آرد و تأکید می نماید که:

«در مطابقه بهتر از این دو بیتی نگفته اند.»[۳]

واقعاً شعر هم چنان زیباست که از آوردن آن خودداری نمی توان کرد:

«غم با لطف تو شادمانی گردد
عمر از نظرَ تو جاودانی گردد
گر باد به دوزخ برد از کوی تو خاك
آتش همه آب زندگانی گردد»[۴]

به دنبال بررسی نظریات شمس قیس راجع به موضوع پیدایش رباعی، نظر کوتاهی کَردن مُفیَد می نماید. محقّق معاصر ایرانی، استاد مَحمد جعفر محجوب، اعتماد کامل دارد که رباعی پیش از استاد رودکی نیز مشهور بوده. او

---

۱. همان، ص ۱۲۱، ۱۲۲.
۲. همان ص ۴۱۷.
۳. همان، ص ۴۱۷.
۴. همان، ص ۴۱۷.

در کتاب خویش، سبک *خراسانی در شعر فارسی*، نقلِ قول از دهخدا می نماید؛ چنانچه گوید:

«دهخدا در *لغت نامه* دو رباعی از ابونصر فارابی نقل کرده است که دارای مفاهیم فلسفی است؛ و صاحب *تاریخ سیستان* تصریح کرده است که صانع بلخی، از شاعران دوران، دارای رباعیات بوده است، از جمله:

خوان غم تو پست شده ویران باد
خوانَ طربت همیشه آبادان باد
هموآره سر کار تو با نیکان باد
تو میر شهید و دشمنت ماکان باد!»[۱]

ایران شناسان معروف دنیا، از جمله آکادمیسین یان ریپکا و پروفسور یوگینی برتلس، بدون شَک رباعَی را از قدیمترین اَنواع شعر فارسی دانسته اند. شاعر معاصر تاجیک گل نظر کیلدی که خود کتاب رباعی و دوبیتی سروده است، اعتماد کامل دارد که این دو نوعِ شعری ژانرهای ویژهٔ توده ای می باشند. وی چنین ابراز می دارد:

«من رباعی و دوبیتی را شعر خلقی می دانم و این نوع ها را خلقی می نامم. نشو و نمای آنها محض در ادبیات شفاهی بی نظیر است و آنها توسط خلق تا به امروز زنده مانده اند.»[۲]

دارندهٔ جایزهٔ فردوسی، پروفسور شاه اسلام شاه محمدوف نیز پشتیبان همین نظر است.[۳]

مؤلف *معیار جمالی* و ...، شمس فخری، چند بار دربارهٔ رباعی معلوماتی بدست داده و به نظریهٔ (تئوری) آن بعضی مسایل را علاوه نموده است. شمس فخری راجع به نوع مذکور بیشتر از همه در فصل ویژهٔ انواع شعر آگاهیهایی بدست داده و به پیدایش رباعی و برخی خصوصیات آن ابراز نظر کرده است. ظاهراً این مؤلف از آثار شمس قیس رازی استفاده کرده و معلومات او را راجع به رباعی در کتاب خود بیان نموده است. از جمله شمس فخری ضمن بیان عروض می گوید که وزن رباعی در قدیم نبوده و بعداً اختراع شد، و:

۱. *سبک خراسانی در شعر فارسی*، ص ۹۸.
۲. راه دشوار اغبه. ص ۱۵۱.
۳. راجع به عقاید زیبائی شناسی میرزا بیدل. ص ۱۱۲ (به زبان روسی).

«چون مطبوع بود، این زمان هیچ وزن مقبولتر و مطبوعتر از آن نیست.»[۱]

وی هنگام شرح و توضیح انواع شعر، از جمله چنین می نویسد:

«**هفتم** (در اصل باید **ششم** باشد ـ ر. م.) **رباعیّات** است؛ و آن مشتمل است بر غرایب لطیفه و نوادر شریفه. گوئیا در آن وقت که شاعر را اتفاق وضع این وزن افتاد و اختراع نوع این بحر دست داد، وقتی در غایتَ فرخ و سعادت بود و زهره را با عطارد نظر تسدیس یا تثلیث بود و آفتاب و مشتری در وسط سماء به تثلیث به یکدیگر ناظر؛ زحل و مریخ از وتد طالع ساقط که مجموع خلایق از خاص و عام و پیر و جوان و مرد و زن مشعوف این وزن شده اند...»[۲]

محتوای نقل قول و کلمات و عباراتَ آن، گواه آنند که مأخذ شمس فخری، المعجم *فی معائیر اشعارالعجم* می باشد.

شمس فخری سپس به موضوع تعداد بیت و قافیهٔ رباعی پرداخته و نوشته است:

«و از غایت لطافت آن وزن، نظم آن را بر دو بیت اقتصار کرد تا مُملّ نباشد؛ و بیَتی از آنَ مصرّع باشد و بیتی غیرمصرّع. هر چند متقدّمان هر دو بیت را مصرَّع گفته اند، اما متأخران دوم را قافیه رعایت نکرده اند.»[۳]

شمس فخری اصفهانی بعد از تشریح فوق الذکر علاوه می نماید:

«و این قسم (یعنی رباعیّات ـ ر. م.) بر انواع است، بعضی مقفّی گویند و بعضی مردّف دانند؛ و از جملهٔ انواعِ آن یک نوع مستزاد است.»[۴]

صاحب کتاب برای رباعی مستزاد دو مثال می آرد که فقرهٔ زیاده (یعنی مستزادی) در یکی بعد از هر مصراعیَ آورده شده و در دیگری بعد از هر بیتی.

مثال اول:

«شاهی که ز خسروان عالم طاق است
درفضل و کرم

۱. *معیار جمالی و ...*، ص ۱۲.
۲. همان.
۳. همان، ص ۱۳۹، ۱۴۰.
۴. همان، ص ۱۴۰.

خورشید به خاکِ در او مشتاق است
با **خیل و حشم**
سلطان به حق شیخ ابواسحاق است
آری به خدا
سلطان به حق شیخ ابواسحاق است
دارای عجم»[۱]

مثال دوم:

«ای آنکه ز بندگان خسرو طاقی
در مدحتِ شاه شهرهٔ آفاقی
ازطبع سلیم
زیبد که ز چرخ و انجمش غم نخوری
تا در کنف شیخ ابواسحاقی
آن شاهِ کریم»[۲]

طبق اخبار شمس فخری، نوع دیگر رباعی، رباعی است ذوقافیتین و برای آن چنین مثال زده است:

«خورشید، حُسام شیخ ابواسحاق است
جمشید، غلام شیخ ابواسحاق است
هر شادی و عشرت و سعادت که دهد
ناهید، ز نام شیخ ابواسحاق است»[۳]

از مثالهائی که آورده شد، معلوم گردید که شمس فخری برای روشن ساختنِ ویژگیهای نوع رباعی نکوشیده، بلکه به ذکر چند مثال ضعیف قناعت کرده است. همچنین باید متذکّر شد که شمس فخری رباعی را در مدح استفاده کرده که با طبیعت ژانری رباعی چندان موافق نمی‌باشد. این هم سزاوار ذکر می‌باشد که شمس فخری، متفاوت با سخن شناسانِ پیشین، جهتِ شواهد تنها از آثار خویش آورده است.

۱. همانجا. ۲. همانجا. ۳. همانجا.

صاحب کتاب *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، در جای دیگر از رسالهٔ خویش خاطره‌ای حکایت می کند که به رباعی نیز ارتباط دارد؛ او نوشته:

«روزی در مجلس... خواجه عمادالحق والدین محمود کرمانی... بحث انواعِ تضمینات می رفت؛ چون بر این نوع رسیدند، فرمود که «هیچ کس سه رباعی گفته باشد که، تا رباعی آخر نخوانند معنی رباعی اول تمام نشود؟» اصحاب گفتند «ظاهرا نگفته باشد». این بنده هشت رباعی **موقوف** بدیهه در مدح حضرت خلدالله ملکه ابداً گفته».

سپس شمس فخری آن هشت رباعی را می آورد که از لحاظ محتوا، نه رباعیهای مستقل، بلکه جمله یک اثر بدیعی را می ماند. برای نمونه چهار رباعی ذکر می شود:

«دی بلبلکی ظریف از طَرف چمن
دیدم که نشسته بود بر شاخ سمن
در وصف لطافت گُلِ تردامن
می خواند به ذوق این رَباعَی بر من:

کای زینت نوبهار و ای زیب چمن
بشکسته ز رونق تو بازار ختن
دیر آمده، زود تو مرو از پیشم
ورنه ز جفا و زود سیری تو من

در حضرت شاه ناله وآه کنم
او را ز جفا و جورت آگاه کنم
ور شاه جهان به غور حالم نرسد
از وصل رخت به رغم بدخواه کنم

در سایهٔ تو مراد خاطر حاصل
اندیشهٔ فرقتَ تو از دل زائل

ور زانکه شهنشاه به حالم نرسد
از جور تو من نیز به ناچار ای دل ... »[۱]

باید متذکر شد که در چنین تجربهٔ ایجادی نیز توفیق به شمس فخری یار نشده؛ زیرا به طوری که از مثال فوق روشن است، شاعر بدون اینکه نیازی به محتوا باشد قانونمندی نوع رباعی را ویران کرده و از طبیعت اصلی آن کاسته است. ضمناً باید یادآور شد که در خلاقیت ادبی گاهی پیش آمده که شاعر پیرامون یک موضوع مهم زندگی یک سلسله رباعی ایجاد می کند که هر یکی از آنها یک اثر کامل بدیعی است، و اما در یک زمان تمام سلسله همدیگر را از جهتی تقویت نموده بطور یکجا یک موضوع جدّی را در بر می گیرند. ولی در مورد شمس فخری، به طوری که از مثال فوق معلوم است، رباعیّات استقلال محتوائی ندارند و شاید از همین سبب باشد که تجربهٔ این شاعر ادامه نپذیرفت.

لازم به یادآوری است که شمس فخری دلکش و جالب بودن شجرهٔ اخرب را با نظر به شجرهٔ اخرم اشاره کرده و علت آن را نیز نشان داده است:

«نوع اخرب از نوع اخرم مطبوعتر باشد و سبب آنکه، در رکن اخرم سه سبب خفیف متقارب شده اند و در نوع اخرب یک سبب خَفیف است و وَتد مفروق ... کلام از اسباب مفرده و اوتاد مفرد و فواصل مفرده مستعذب نیاید.»[۲]

خلاصه شمس فخری اصفهانی دربارهٔ رباعی مفصّل بررسی نموده است که متکی بر اندیشه های نظری شمس قیس رازی می باشد؛ و تنها بعضی از ویژگیهای رباعی را تکمیل کرده است.

تاج الحلاوی در فصل «بعضی از اجناس شعرو انواع نظم ...» همزمان با تصریح سایر انواع ادبی، راجع به رباعی نیز معلوماتی درج کرده است. لذا اخبار مؤلف مذکور خلاصهٔ اندیشه های شمس قیس دربارهٔ رباعی بوده و معلومات تازه ای علاوه نکرده است. برای آنکه خوانندهٔ محترم ارزیابی ما را مورد شک قرار ندهد، گفته های تاج الحلاوی را راجع به رباعی اقتباس می کنیم. وی نوشته است:

«**رباعی**، از مخترعات بحر هزج است؛ و سبب وضع دو بیتی آن بوده

---

۱. همان، ص ۱۳۳، ۱۳۴.
۲. همان، ص ۶۱.

است که روزی رودکی در شهر غزنی طوف می کرد. در میان کودکان کودکی دید شیرین شمایل که جوز می باخت، و آن کودك در باختن جوز تمایلی لطیف و آمد شدی موزون می کرد و اسجاع متوازن و متوازی از سربازی می گفت؛ تا یک باری در وقت آنک جوز می انداخت، اینَ مصراع بی آگهی بر زبان او جاری شد، مصراع:

غلطان غلطان همی رود تا در کو

رودکی را این مقبول افتاد، به واسطهٔ آن کودك صاَحب طبع بر این شعر شعور یافت ...»[1]

به طوری که ملاحظه شد، اخبار مذکور، با معلومات شمس قیس رازی تفاوتی ندارد و تاج الحلاوی هیچ خبر نوی نیفزوده بلکه گفته های سخن شناس پیشین را خیلی فشرده نقل کرده است. اگر شمس قیس روایت کشف رباعی از جانب رودکی را همچون حکایت احتمالی (حد سی) ارائه کرده باشد، تاج الحلاوی آن را بدون هیچ دلیل، چون واقعهٔ تاریخی ذکر نموده است. علاوه بر این، اگر شمس قیس میان اصطلاحات «دوبیتی» و «رباعی» تفاوتی نشان داده باشد، تاج الحلاوی آنها را به عنوان مترادف استفاده کرده است.

تاج الحلاوی گرچه منبع اخبار خود را راجع به رباعی ذکر نکرده، اما پی بُردن دشوار نیست که او از *المعجم فی معائیر اشعار العجم* فراوان فایده بُرده است و حتی در بعضی موارد سخنان شمس قیس را بدون ذکر مأخذ عیناً در رسالهٔ خویش نقل کرده است. بطور مثال در *دقایق الشعر* می خوَانیمَ:

«و به حقیقت هیچ وزن از اوزان مبتدع، آویزنده تر و به دل نزدیکتر از این وزن نیست؛ و به حکم آنک بنای آن بر دوبیت بیش نیست، باید که شاعر در ترکیب کلمات لطیف و قوافی خوش آمد جهد کند و از کلمات لغو و مصطلحات بارد احتراز واجب بیند و بکوشد تا از صناعات مستحسن چون مطایبهٔ لطیف وتشبیهی غریب و استعارتی خوب و ایهامی شیرین، چیزی بر آن مقارن گردد.»[2]

اگر سخنان شمس قیس که قبلاً نقل شد با قول فوق الذکر تاج الحلاوی مقایسه گردد، بسیاری از عبارات و ترکیبهای شمس قیس را در *دقایق الشعر* پیدا کردن

---

۱. *دقایق الشعر*، ص ۸۶.
۲. همانجا.

ممکن است. علاوه بر این، معلوم می گردد که تاج الحلاوی در بیان ویژگیهای بدیعی و اسلوبی رباعی سهل انگاری هم نموده است؛ چنانچه اگر شمس قیس از صنایع بدیع، «مطابقت لطیف» و «تشبیهی درست» را به رباعی مربوط دانسته باشد (که آنها در واقع هم از خصوصیات اسلوبی و ژانری رباعی هستند)، تاج الحلاوی «مطایبهٔ لطیف و تشبیهی غریب» را آورده است که با طبیعت نوع شعری رباعی مطابقت کامل ندارند. گذشته از این، «مطایبه» شامل صنایعِ بدیعی نمی باشد.

مؤلف کتاب *دقایق الشعر* در پایان اخبار خویش می نویسد:

«و بعضی شعرا مقطعات بر این وزن گفته اند؛ و اگر چهار مصراع قافیه داشته باشد، آن را **مُصَرَّع** گویند؛ و مصراع سوّم که قافیه ندارد، **مصراع خفی** گویند.»[1]

مصَرَّع نامیده شدن رباعیی که تمام مصراعهایش همقافیه است چندان صحیح نمی باشد، زیرا در عرف آن را **رباعی ترانه** می نامند. فکر دیگر مؤلف، «خفی» (اگر ناشر کتاب و یا کاتب دستنویس سهواً آن را به جای خصی ثبت نکرده باشند)، نیز مخالف واقعیت می باشد.

بدین ترتیب، تاج الحلاوی راجع به رباعی اندیشه های دیگران وبیش از همه شمس قیس را تکرار کرده و از جانب خویش چیز مهمی ارائه ننموده است.

مولانا شرف الدین رامی (قرن ۸/۱۴) مؤلف کتاب *حقائق الحدائق* در بخش دوم رسالهٔ خویش که تشریح و تفسیر ده صنایع شعری در *حدایق السحر فی دقایق الشعر* موجود نبوده را دربرمی گیرد، در باب دهَم صنعت **مُذیّل** را توضیح می دهد. این صنعت طبق اشارت شرف الدین رامی دو نوع می باشد و نوع اول آن با رباعی ارتباط دارد؛ او می گوید:

«**نوع اول**، آنست که شاعر رباعی گوید که هر سه قافیهٔ او در اول مصراع روی افتد و باقی الفاظ آن سه مصراع ردیف باشد»[2]

به عنوان نمونه، شرف الدین رامی دو رباعی می آرد که امثال آنها در تألیفات نظری قدما واقعاً هم به چشم نمی خورد؛ چنانچه گوید:

---

۱. همانجا.

۲. *حقایق الحدایق*. ص ۱۶۵. بعضی محققان نام این کتاب را *حدایق الحقایق* نیز ثبت کرده اند.

رباعی اول:

ای دوست که دل ز بنده برداشته ای
نیکوست که دل ز بنده برداشته ای
دشمن چو شنید، می نگنجد ز نشاط
در پوست که دل ز بنده برداشته ای[۱]

رباعی دوم:

بشتاب که عشّاق روان جان بازند
دریاب که عشّاق روان جان بازند
گر خیل خیال تو ببینند شبی
در خواب که عشّاق روان جان بازند[۲]

مولانا شرف الدین رامی در باب نهم بخش مذکور راجع به **رباعی مسلسل** معلوماتی به دست می دهد و نوع سوم صنعتِ مذکور را با رباعی مرتبط می نماید. او می نویسد:

«**نوع سوم**، آنست که شاعر سه رباعی یا پنج رباعی بگوید که ترکیب و ترتیب آن موقوف یکدیگر باشد.»[۳]

به طوری که ملاحظه می شودَ و همچنین از پاره های شعریِ فوق معلوم می گردد، سخن دربارهٔ **رباعی موقوف** می رود.

برای نمونهٔ رباَعی مسلسل، در کتاب *حقایق الحدایق* مثال زیر آورده شده است:

خود را ز خط و لب تو ای سیمین بر
بر آتش و آب می زند عود و شکر
با پستهٔ تنگش که فدایش بادام
در پوست نهفته غنچه زد خنده، مگر

۱. همانجا. ۲. همانجا. ۳. همان، ص ۱۶۳.

این بی‌ادبی نامیه ناگاه شنید
ازخشم روانش به سر دار کشید
چون دم ز هواداری او می‌زد باد
شد تند و دهان غنچه از هم بدرید

تا خوار و خجل میان بستان گردد
وز کردهٔ سرد خود پشیمان گردد
لب بردوزد، دهن ببندد غنچه
آنجا که نبایدش که خندان گردد[1]

می‌توان حدس زد که شرف‌الدین رامی در صورت بکار بُردن صنعت **مسلسل** (و یا **موقوف**) خللدار گردیدن نوع رباعی را، یعنی اینکه هر رباعی به طبیعت خویش یک اثر تمام و کامل بوده و اما مسلسل مخالف همین طلب می‌باشد، درك کرده است. اساس حدس ما آن است که مؤلف ضمن تشریح، اصطلاح **شعر** را به جای **رباعی** استفاده کرده و در موقوفی رباعیها به **شعَر**، مثل شمس فخری زیاده تلاش نکرده است. اگر مثالهای **شعری** این دو مؤلف مورد مقایسه قرار بگیرند، روشن می‌گردد که هر رباعی *حقایق‌الحدایق*، نسبتاً دارای معنی مستقل می‌باشد.

بدین طریق شرف‌الدین رامی اگرچه راجع به رباعی اخبار جداگانه‌ای هم بدست نداده باشد، اما هر دو نوع ویژهٔ آن (به ارتباط صنایع شعری)، یعنی رباعیات **مذیل** و **مسلسل** را ذکر کرده است. ضمناً باید متذکر شد که صنایع مذکور تنها خاصِ رباعی نبوده، بلکه استفادهٔ آنها در انواع دیگرادبی نیز مجاز است.

وحید تبریزی، به‌طوری که قبلاً اشاره شد، رباعی را از نظر قافیه به گروه قصیده منسوب دانسته است. بعداً او انواع وزن رباعی را نسبتاً مفصّل تشریح کرده است که متأسفانه هیچ تازگی ندارد.[2]

مولانا عبدالرحمن جامی (قرن۱۵/۹) که معلومات موجود راجع به رباعی را خیلی فشرده و خوب ارائه نموده است، می‌نویسد:

---

۱. همانجا.
۲. جمع مختصر. ص۹۸ـ۱۰۴.

«وزن **دوبیتی** را که **رباعی** و **ترانه** نیز گویند، از وزن اخرم و اخرب بحر هزج بیرون آورده اند؛ و آن وزنی بسیار خوش و نظمی بغایت دلکش است. از اوزان شعر، همین وزن است که استادان نظم حدّی معین مقرر فرموده اند، و از غایت لطافت بر دو بیت اقتصار نموده و در بیست و چهار نوع آمده است و همه در دو قسم منحصر است:
یکی آنکه جزو اول او **مفعولن** باشد که **خرم** است؛ و این قسم را **اخرم** گویند، و آن بر دوازده گونه است.
و یکی آنکه جزو اول او **مفعولُ** باشد که خرب است؛ و این قسم را **اخرب** خوانند، و این نیز بر دوازده گونه است.»[۱]

لازم به افزودن است که این تعریف کوتاه ولی پُرمعنی مولانا جامی سرچشمهٔ تألیفات خیلی مؤلفان بعدی قرار گرفت. اشاره کردن کافیست که اخبار *رسالهٔ عروض* مولانا جامی توسط *میزان الاوزان* نوائی[۲] و رسالهٔ عروض بابر[۳] زمینهٔ نظری عروض ترکی را تشکیل داده است.[۴]

معاصر جامی، سیفی بخارائی، فصل آخر *عروض سیفی* را به تشریح و تبصرهٔ اوزان رباعی اختصاص داده و اخبار سرچشمه های پیشین را راجع به وزن رباعی، شجره و مخترع آن و غیره بیان نموده است. ضمناً مؤلف، بعضی اشارات جالب توجّه هم کرده است؛ چنانچه او نوشته:

«و بعضی گفته اند که اوزان شجرهٔ اخرب را با اوزان شجرهٔ اخرم جمع کردن نیکوتراست. مثال، دو وزن از شجرهٔ اخرب، درتاریخ نوشتن رساله:

سیفی، چه رساله ای نوشتی دلکش
کش هر که بدید، شد دل و جانش خوش
اهل دل از او چو فیضها می یابند
بنویس که هست **فیضها** تاریخش[۵]

---

۱. *رساله عروض*. برگ ۶۹ ب.
۲. *میزان الاوزان*. کلیات نوائی، ص ۱۵۷.
۳. مختصر. برگ ۴۵ «ب» ـ ۴۶ «الف».
۴. در این موضوع از جمله نگرید: رحیم مسلمانیان. عروض فارسی پایدیوار عروض ترکی، ص ۱۰۵ ـ ۱۰۴.
۵. *عروض سیفی و رسالهٔ قافیه* ملاّ جامی، ص ۵۴. کلمهٔ «فیضها» در حساب ابجد ۸۹۶ هجری قمری (برابر ۱۴۹۰ ـ ۱۴۹۱ میلادی) را افاده می نماید.

گفتهٔ ذیل سیفی نیز مهم است:

«بعضی گفته اند که اوزان رباعی به ده هزار می رسد.»[۱]

ضمناً باید خاطر نشان شد که رباعیات، بویژه رباعیات توده، از نظر وزن برای محققین مواد فراوان و جالبی مهیا می کنند. از این رو، اندیشهٔ فوق سیفی ثابت می کند که رباعی دارای زمینهٔ قوی مردمی و توده ای است.

سیفی بخارائی در جای دیگر رسالهٔ خود گفته است:

«بدان که وزن رباعی که آن را **دوبیتی** و **ترانه** نیز گویند، از بحر هزج بیرون می آید و آن را [سخنوران] عجم پیدا کرده اند و بر بیست و چهار نوع آورده.»[۲]

کمال الدین حسین واعظ کاشفی که فصل دوم رسالهٔ خود را به تفسیر انواع ادبی اختصاص داده است، بعد از بررسی انواع قصیده و غزل و قطعه، دربارهٔ رباعی معلوماتی بدست می دهد.

باید متذکر شد که اخبار کاشفی با معلومات ارائه کردهٔ شمس قیس رازی تفاوت چندانی ندارد. او گفته های سخنوران بزرگ قرن ۷/۱۳ را بطور فشرده و گاهی با اندکی تصحیح اقتباس نموده است؛ از جمله می گوید:

«**رباعی** از مخترعات بحر هزج است؛ و **رباعی** از آن گفتند که بحر هزج در اشعار عرب مربّع الاجزاء آمده، پس هر یک بیت از این وزن به مثابهٔ دو بیت مربّع باشد و مجموع چهار بیت بود، از هزج مربّع الاجزاء، به رغم عرب.»[۳]

مؤلف کتاب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* نیز مانند شمس قیس به «دوبیتی» و «ترانه» نامیده شدن رباعی مختصراً اشارت کرده است وَ می نویسد:

«اما مردم فارس این را **دوبیتی** خوانند؛ و بعضی از بلغا این را **ترانه** گفته اند، به سبب آنکه منشی آن کودك تروتازه بود، چنانچه در بعضی کتب این فن به تفصیل مسطورَ است.»[۴]

کاشفی در ادامهٔ تبصرهٔ خویش نوشته است:

---

۱. همان، ص ۵۴. ۲. همان، ص ۵۳.
۳. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. برگ ۳ الف.
۴. همان، برگ ۳ الف.

«و بعضی از شعرا مقطعات براین وزن گفته اند.»[۱]

چنانکه ملاحظه شد، این جمله در همین شکل در کتابهای پیشین و از جمله در *دقایق الشعر* نیز آمده است. اما کاشفی در پایان تبصرهٔ خویش چند اندیشهٔ تازه نیز بیان داشته است؛ از جمله:

«و رباعی را تصریع بیت اول ضروری ست. پس اگر مصراع سوم نیز مقفّی باشد، آن را **رباعی مُصَرَّع** گویند؛ و مصراع سوم اگر بی قافیه باشد، **خصی** خوانند.»[۲]

مؤلف نامبُرده، در فصل سوم **مقدمه** که «در بیان اقسام شعر» نام دارد، ضمنِ تشریح مادهٔ **محجوب** اصطلاحِ دیگری که به رباعی مرتبط می باشد، یعنی **رباعی محجوب** را ذکر کرده است. صاحب رسالَه نوشته که:

«**محجوب**، شعری باشد که در وی کلمه ای به حاجب ایراد کنند؛ و حاجب، کلمه ای بُوَد که پیش از قافیه در هر بیت بیاورند، چنانکه **ردیف** را بعد از **قافیه**»[۳]

کاشفی در ادامهٔ سخن می گوید:

و غالب آن است که (حاجب ـ ر. م.) میان قافیتین افتد.»[۴]

در کتاب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، این رباعی امیر معزّی برای نمونهٔ رباعیِ محجوب آورده شده است:

ای شاه زمین، بر آسمان داری تخت
سُست اَست عدو، تا توکمان داری سخت
حمله سبک آری و گران داری رخت
پیری تو به دانش و جوان داری بخت[۵]

در رباعی مذکور که ذوقافیتین می باشد، واژه های «آسمان»، «کمان»، «گران» و «جوان» قافیهٔ اول و کلمه های «تخت»، «سخت»، «رخت» و «بخت» قافیهٔ ثانی است و کلمهٔ «داری» که در میان دو قافیه تکرار یافته است، حاجب می باشد.

می توان حدس زد که مأخذ گفته های کاشفی در مورد حاجب، رسالهٔ رشید وطواط باشد، زیرا مؤلف *حدایق السحر فی دقایق الشعر* در فصل «المُرَدَّفُ»

---

۱. همان، برگ ۳ الف.
۲. همانجا.
۳. همان، برگ ۴ الف.
۴. همانجا.
۵. همان، برگ ۴ الف.

بعد از تعریف و تشریح **ردیف** نوشته است:

«و این کلمهٔ ردیف را بعضی از اهل صناعت **حاجب** خوانند و شعر مردّف را **محجوب** گویند.»[۱]

به طوری که مشخّص است، چنین نتیجه گیری، یعنی ردیف را **حاجب** نامیدن، معمول نبوده و از این رو رشید وطواط سخنان خود را تشریح داده و موضوع را تا اندازه‌ای روشن ساخته است:

«و بعضی گفته اند که **حاجب**، آن کلمه ای باشد که او را پیش از قافیت در هر بیت بیارند؛ چنانکه ردیف را پس از قافیت.»[۲]

واقعاً هم شرط ردیف اینست که پس از قافیه می آید، و اما شرط حاجب آنست که پیش از قافیه جای می گیرد. رشید وطواط برای تقویت اندیشهٔ خویش رباعی فوق الذکر امیر معزّی را زیر نام **دوبیت** مثال آورده است.

بدین طریق، حسین واعظ کاشفی نیز مثل تاج الحلاوی برای شرح و تفسیر رباعی از معلومات شمس قیس رازی استفاده می کند؛ ولی او برخلاف تاج الحلاوی با موضوع تا اندازه ای، جدّی برخورد نموده و سخن تازه ای نیز گفته است.

اخبار عطاءالله محمود حسینی راجع به رباعی خیلی مختصر می باشد. مؤلف کتاب «جامع و مفید» (به قول علی شیر نوائی) *بدایع الصنایع*، در بحث دوم از «خاتمه» در کنار یک دسته اصطلاحات، خصی را نیز تشریح کرده است. می نویسد:

«خصی، آن رباعی را گویند که در مصراع سوم او قافیه رعایت نکرده باشند؛ وجه تسمیه ظاهر است.»[۳]

عطاءالله نیز مانند متقدمین، به تشریح اصطلاح **رباعی** پرداخته و عقیدهٔ معلوم را در شکل دیگر تکرار کرده است، او گفته:

«و رباعی را به آن جهت **رباعی** گفته اند که مشتمل است بر چهار مصراع که هر یک مصراع از آن را بیتی اعتبار می توان کرد، بنابر ازاحیف معتبره در اوزان اشعار عربی.»[۴]

مؤلف در موردی دیگر نیز به نوع رباعی اشارت کرده و فکر جالب توجّهی را بیان

۱. *حدایق السحر* ...، ص ۸۰.
۲. همان، ص ۸۰.
۳. *بدایع الصنایع*. ص ۵۰۰.
۴. همان، ص ۵۰۰، ۵۰۱.

نموده است. او در فصل «معمّی» خصوصیت این هنر را به طریق ذیل تشریح کرده است:

«و اگر معمّی یک بیت باشد، اولی آن است که مصراع اول نیز مشتمل باشد بر قافیه... و ردیف؛ و اگر زیاده بر یک بیت باشد، انسب و احسن آن است که بر وزن رباعی باشد، چه از اوزان نظم همین وزن است که استادان فنّ شعر، ابیات آن را حدّی معین ساخته اند و طباع را به او میلی تمام است.»[۱]

عطاءالله، در این سخن، از طرفی سازگار آمدن رباعی به معمّی را نسبت به دیگر انواع شعر تذکّری دهد و از جانب دیگر فضیلت و اعتبار بلند داشتن وزن رباعی را خاطرنشان ساخته است. هر دو اشارهٔ عطاءالله خیلی مهم اند.

عطاءالله محمودحسینی در رسالهٔ دیگر خود که راجع به قافیه می باشد، یک دوبیتی سید امام الدین موسوی را نقل قول نموده و آن را **رباعی** نامیده است؛[۲] که از وضع نامشخص اصطلاحات **دوبیتی** و **رباعی** گواهی می دهد. او در «بدایع الصنایع» می گوید:

و قدمای شعرای عجم آنرا **دوبیتی** می گفته اند.»[۳]

می توان حدس زد که عطاءالله محمودحسینی دوبیتی و رباعی را نه یک نوع ادبی، بلکه هر یکی را نوع شعری جداگانه می شمارد. به «قدمای شعرای عجم» حواله شدن اصطلاح **دوبیتی**، همین معنی را دلالت می کند اما متأسفانه این مسئله روشنتر بیان نگردیده است.

عطاءالله نیز به همان عقیده است که قوانین وزن رباعی را امام حسن قطان منظّم کرده و تمام زحافات آن را در شکل دو شجره تدوین نموده است. مؤلّف، سخنان شمس قیس را عیناً آورده است:

«و خواجه امام حسن قطّان که یکی از ائمهٔ خراسان بوده، از برای اخرم و اخرب دو شجره نهاده؛ و جمیع اوزان رباعی را در آن درج کرده...»[۴]

بدین ترتیب، از مطالعه و بررسی آثار سخن شناسان قرنهای ۱۱/۵ـ۹/۱۵ معلوم می گردد که رباعی یکی از انواع کهن، و نیز گسترده ترین ادبیات کتابی و شفاهی

۱. همان، ص ۳۷۵.
۲. *رسالهٔ وافی در قواعد علم قوافی*. برگ ۳ الف.
۳. *بدایع الصنایع*. ص ۱۲۱.
۴. همان، ص ۴۷.

مردم فارسی و تاجیکی می باشد؛[۱] و تقریباً تمام ویژگیهای نوعی آن آشکار شده است. دلیل اینکه رباعی نسبت به سایر انواع شعر بطور کامل و به تکرار و همه جانبه مورد آموزش و تحقیق قرار گرفته است، قبل از همه به اشتهار بی نظیر این نوع شعر و لطافت آن و پایه های مردمی آن ارتباط دارد. دانشمند گرامی محمدعلی محمدی دَرست فرموده: «شعر هر زمان آیینهٔ افکار آن دوران است و رباعی که ایرانی ترین اوزان شعر فارسی اَست، باید که از این حیث بیش از هرجهت دیگر مورد مداقه قرار گیرد»[۲].

در تاریخ ادبیات فارسی و تاجیکی شعرای بزرگی مانند حکیم عمر خیّام، خواجه حافظ، ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل نوع رباعی را به حدّ کمال رسانیده اند. شعرای معاصر چون اقبال لاهوری، لاهوتی کرمانشاهی و لایق شیرعلی نیز در دوران جدید، امکانات عمدهٔ رباعی را کشف کرده و دایرهٔ محتوا و موضوعات آن را گسترش داده اند.

از آثار شاعران بزرگ رباعی سرا ویژگی نوعی رباعی و اهداف غایی آن آشکار می گردد؛ و معلوم می شود که موضوع اصلی رباعی را مسایل فلسفهٔ حیات، ابدیت جهان، بزرگی آفریدگار، حسن و قدرت انسان و امثال اینها تشکیل می دهند.

یکی از ویژگیهای مهم نوعی رباعی در آن است که این نوع ادبی روحیهٔ عینی و جنبهٔ قوی تعقلی دارد. به قول دانشمند توانای شعر فارسی، مُستشرق معروف، دار مستتر، رباعی تواناترین نوع شعری می باشد.[۳]

به خاطر موضوعات مهم فلسفی و ایده های خوشبینانهٔ حیاتی داشتن و همچنین دارای شکل موجز و لطیف بودن، رباعی به ادبیات بسیاری از ملل شامل شد. اگر رباعی در ادبیات مردم عرب هنوز در آغاز عصرهای میانه، و ترك زبان در عصرهای ۱۶/ ۱۰ـ ۱۵/ ۹ نفوذ و اعتبار شایسته یافته باشد، اکنون عدهٔ زیادی

---

۱. مراد همرایوف؛ در اساس اندیشه های بی دلیل ت. کاولسکی، دعوی می کند که ژانر رباعی را نه ایرانیان، بلکه قومهای ترك زبان کشف کرده اند و «دلیل» او اینست که در فولکور این مردم، شعرهائی که بندهایشان از روی قافیه به رباعی مشابه بوده، یعنی «الف»ـ «الف»ـ «ب»ـ «الف»، موقع بزرگ داشته است. معلوم است که این دعوی هیچ بنیاد ندارد و قابل بحث هم نیست. *اساسهای شعر ترکی*. ص ۱۴۲، ۱۴۳ (به زبان روسی). چنین اندیشه باطل در رساله **محمدعلی یونس وف** نیز به چشم می خورد «رباعی در شعر کلاسیک و کنونی»، ص۲۱. (به زبان ازبکی).

۲. **محمدعلی محمدی**. ... *و اما رباعی*، کیهان، ۱۴۸۴۹.

۳. *پیدایش شعر فارسی*. ص ۶۸ (به زبان روسی).

از شعرای روسی، اوکراین، بیلاروسی و ... رباعی می گویند که دربارهٔ این موضوع محقق تاجیک عظیم جان امین زاده مقالات متعددی نوشته و در رسالهٔ دکتریِ خویش پژوهش هایی انجام داده است.

فصل سوم
دوبیتی

رباعی و دوبیتی را بسیاری از سخن شناسان اعم از قدما و معاصر یکی دانسته اند؛ ولی در اصل این طور نیست. بانو نظیره کرامت الله یوا، دربارهٔ دوبیتی و تفاوتهای آن با رباعی تحقیقات ارزشمندی انجام داده است.[1]

به مهم ترین خواص دوبیتی، یعنی وزن ویژهٔ آن که «هزج مسدّس مقصور» (و یا «محذوف») می باشد، اگر اشتباه نشود، بار اول امام رشید الدین وطواط اشاره کرده است. او در رسالهٔ منظوم خود در عروض اشعار گفته:

«چو از بحر هزج خرّم شود دل
شود آسایش جانهات حاصل
مفاعیلن مَفاعیلن فعولن
چنین تقطیع کردش مرد عاقل»[2]

---

۱. موقع دوبیتی در *ادبیات تاجیک*. ۱۹۷۳.

۲. درباره یک نسخه دستنویس این رساله که در موزهٔ بریتانیا (ریو ـ ۱۹۱، II) نگهداری می شود، شادروان **عباس اقبال** خبر داده است (*حدایق*، ص نز ـ نح)؛ و طبق فهرست **عبدالحسین حائری**، نسخه ای در کتابخانه مجلس شورای ملّی محفوظ می باشد (عبدالحسین حائری، *فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملّی* مجلد دهم، بخش دوم، تهران ۱۳۴۷)، راجع به نسخهٔ دستنویس کتابخانهٔ دانشکدهٔ شرقشناسی دانشگاه سن پتربرگ (شمارهٔ ۱۱۹۳) مراجعت شود: ن. یو. چالیسوا، «وطواط و رساله او، *حدایق السحر فی دقایق الشعر*» در کتاب رشید وطواط. حدایق السحر... مسکو ۱۹۸۵، ص ۲۹ـ۳۰ (به زبان روسی). همچنین: رحیم مسلمانقلوف، *شعرشناسئ کلاسیکئ فارسی تاجیکی در قرون ده تا پانزده*. مسکو ۱۹۸۹، ص ۵، ۱۶۲ (به زبان روسی).

دکتر محمد جعفر محجوب دوبیتی را از رباعی هم قدیمتر می داند که شاید درست باشد. او گفته:

«اما سابقهٔ دوبیتی و سرودن آن شاید از رباعی نیز قدیمتر است. در کتابهای ادب دوبیتیهایی را که در بحر هزج مسدّس مقصور (یا محذوف) سروده می شد، **فهلویات** نامیده اند، و همین نام کافی است که قدمت این نوع شعر را برساند و ایرانی بودن و اصالت آن را مدلل سازد.»[۱]

دکتر محجوب جهت نمونه قطعه ای از شهید بلخی آورده است که به دلیل قافیه جای شبهه دارد:

«اگر غم را چو آتش دود بودی
جهان تاریک بودی جاودانه
درین گیتی سراسر گر بگردی
خردمندی نیابی شادمانه»[۲]

مولوی بلخی نیز به واژهٔ **دوبیتی** اشاره کرده است:

«در دست همیشه مصحفم بود
در عشق گرفته ام چغانه
اندر دهنی که بود تسبیح
شعر است و دوبیتی و ترانه»[۳]

از نظر قافیه دوبیتی نیز، چون رباعی می تواند ترانه (یا: **مصرّع**) باشد (یعنی هر چهار مصراع در قید قافیه) و می تواند **خصی** باشد (یعنی مصراع سوم آزاد از قافیه).

از نگاه درونمایه، مهمترین خصوصیات دوبیتی آن است که مسایل حزن انگیز زندگی، اوضاع روحی و اندیشهٔ گوینده را ارائه نماید.

---

۱. *سبک خراسانی در شعر فارسی*. ص ۹۸، ۹۹.
۲. همان، ص ۹۹.
۳. کلیات دیوان شمس، ص ۸۷۷.

فصل چهارم
مثنوی

محمد ابن عمر رادویانی واژهٔ مثنوی را فقط یک بار و آن هم چون نوع شعر استفاده کرده است. او در فصل «فی الکلام المحتمل بالمعنیین الضدین»، صنعت مذکور را به طور زیر تشریح کرده و سپس به عنوان مثال یک بیت عنصری را آورده است:

«دیگر از جملهٔ بلاغت و صنعت بدیع آنست کی گویندهٔ سخن، سخنی گوید کی آن دو معنی مختلف احتمال کند؛ چنانک عنصری گوید:

ای بر سر خوبان جهان بر سر جنگ
پیش دهنت ذرّهٔ نماید خرچنگ»[1]

رادویانی باز افزوده است:

«این سخن را دو معنی اقتضا کند چون تأمل کنی؛ و مدار این چنین سخن بر گویندهٔ قصیده[2]، هم از فراخی خبر دهد و هم از تنگی.»[3]

مؤلف رساله برای مثال صنعتی که سخن دارای دو معنی مخالف همدیگر باشد، بیتی از آثار عنصری هم آورده:

روسبی را محتسب داند زدن

---

۱. *ترجمان البلاغه*. ص ۸۹، ۹۰.
۲. «قصیده» به جای «شعر» است (رجوع شود به، فصل یکم از همین بخش).
۳. ترجمان البلاغه، ص ۹۰.

شاد باش ای روسبی زن محتسب[۱]

بعد از ذکر بیت فوق، رادویانی نوشته است:

«به معنی ضدند... چنان کی اندر مثنوی، عنصری گوید:

سخن مر سری را کند جاه دار
سری را کند هم سخن چاه دار»[۲]

صاحب رساله باز می افزاید:

«و سخن را این تأثیر هست کی یکی را به جاه رساند و یکی را بچاه فکند»[۳].

به نظر چنان می رسد که این مثال، به ماهیت صنعت «کلام محتمل بالمعنیین الضدین» مانند دو مثال فوق چندان صداقت ندارد؛ و اما این زمان، مراد واژهٔ مثنوی می باشد که رادویانی به زبان آورده است و مثالش هم طبق مثنوی ست.

در رسالهٔ رشیدوطواط، *حدایق السحر فی دقایق الشعر*، راجع به مثنوی اخباری به نظر نرسید.

صاحب کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، دربارهٔ مثنوی اخبار کوتاه ولی پُر بها درج نموده است. او می گوید:

«مزدوج، شعریست کی بناء آن بر ابیات مستقّل مُصَرّع باشد و شعراء عجم آن را **مثنوی** خوانند، از بهر آنک هر یک را دو قافیت لازم است.»[۴]

شمس قیس تأکید کرده است و درست هم تأکید کرده است که مهمترین نشانهٔ مثنوی آن است که هر یک بیت شعر دارای یک قافیه می باشد. این مطلب را جای دیگر هم تکرار نموده است، چنانچه گوید:

«و در مثنویّات چنانک گفته ایم، بحکم آنک بناء آن بر ابیات مفرده است، در جملهٔ قصیده[۵] تصریع لازم است.»[۶]

شمس قیس رازی جهت مثال مثنوی پنج بیت از *شاهنامهٔ* حکیم ابوالقاسم فردوسی آورده است:

«جهان را نباید سپردن به بد

---

۱. همان، ص ۹۰. ۲. همان، ص ۹۰. ۳. همان، ص ۹۰.
۴. *المعجم فی معائیر الاشعار العجم*. ص ۴۱۸.
۵. قصیده به جای **سرواده**، **شعر**، **اثر** و **منظومه** آمده است (مراجعت شود به فصل «قصیده»).
۶. المعجم، ص ۴۱۹، ۴۲۰.

که بر بدکنش بی گمان بد رسد

چنین است باد افره دادگر
که مر بدکنش را بد آید به سر

کسی کو بود پاك و یزدان پرست
نیارد[۱] به کردار بد هیچ دست

که هر چند بدکردن آسان بود
به فرجام از و جان هراسان بود

چو بی رنج باشی و پاکیزه رای
از آن بهره یابی به هر دو سرای[۲]

این سخن شناس بعد از اقتباس مثال فوق یک نشانهٔ خیلی مهم نوعی مثنوی را به قلم می دهد که این است:

«و این نوع (یعنی: مثنوی ـ ر. م.) در قصص مطوّل و حکایات دراز کی نظم آن بر قافیتی معیّن متعذّر باشد، استعمال کنند.»[۳]

روشن است که اینجا، برای بیان داستان و با حماسه سازگار بودن قالب مثنوی اشارتی رفته است.

بدین طریق، خدمت بزرگ شمس قیس رازی در این است که راجع به مثنوی دو نشان اساسی هم شکلی و هم محتوائی نوع مذکور، یعنی دارای قافیه بودن هر یک بیت و در تصویر واقعات و حوادث موافقت بهترین داشتن آن را نشان داده است.

نویسندهٔ کتاب *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، شمس فخری اصفهانی، در بخش مربوط کتاب خویش دربارهٔ مثنوی نوشته است:

«ششم (در اصل باید پنجم باشد ـ ر. م.) **مثنویّات** است؛ و آن شعری باشد که هر بیت آن از قافیه باشد، چون «شاهنامه»، «لیلی و

---

۱. شاید: «نیازد».

۲. همان، ص۴۱۹.

۳. همان، ص۴۱۹.

مجنون»، «*ویس و رامین*» و غیره.»[۱]

به طوری که نمودار می باشد، شمس فخری به ذکر مُصَرَّع آمدن هر بیت مثنوی قناعت نکرده و مثالهای معلوم و مشهور آن را نیز نشان داده است.

این مؤلف نیز معنی اصطلاحی مثنوی را مانند شمس قیس شرح داده است:

«و آن را مثنوی به جهت آن گفتند که هر بیتی از آن دو قافیه داشته باشد.»[۲]

لازم به تذکّر می باشد که شمس فخری هر چند در آشکار کردن خصوصیتهای نظری (تئوری) مثنوی سهم جدّی نداشته است، اما اندیشه های شمس قیس رازی را تکرار و دایرهٔ مثالها را وسیع نموده است.

تاج الحلاوی در دو مورد[۳] مثنوی را چون نوع شعری نامبر کرده، در مورد دیگر خصایص آن را از لحاظ محتوا و قافیه مختصراً بیان نموده که ظاهراً مأخذ این اخبار نیز همانا *المعجم فی معاییر اشعار العجم* می باشد.

تاج الحلاوی آورده:

«مثنوی، آن است که هر بیت را دو قافیه لازم باشد؛ و این چنین در قصص و حکایات مدید که نظم آن بر قافیتین متعین استعمال کند، چنانکه «*شاه نامه*»، «*خمسهٔ نظامی*» و امثال آن.»[۴]

سخنان مؤلف رسالهٔ *جمع مختصر*، وحید تبریزی:

«مثنوی، آن است که در هر بیت آن دو قافیه گفته شود.»[۵]

اخبارتازه ای ندارد.

معلومات حسین واعظ کاشفی دربارهٔ مثنوی، ازاخبار مؤلفان پیشین کمی کامل بوده و نشانه های معلوم نوع مذکور را واضحتر در برگرفته است. این مؤلف، نخست معنی لغوی واژه را شرح می دهد:

«مَثنوی، در لغت چیزی را گویند که منسوب باشد به مثنّی یعنی دو دو.»[۶]

توجّه کنید به افادهٔ مردمی «دو ـ دو» که بار یکم بدان اشاره می شود.

کاشفی در ادامهٔ سخن خود نوشته است:

---

۱. *معیار جمالی و مفتاح ابوالسحاقی*. ص۱۳۹.
۲. همان، ص ۱۳۹. ۳. *دقایق الشعر*. ص ۲۵، ۲۶.
۴. همان، ص ۸۷. ۵. *جمع مختصر*. ص ۳۴.
۶. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. برگ ۳ الف.

«و در اصطلاح، شعری باشد که هر دو مصراع از آن مستلزم قافیه بود. پس هر بیت را دو قافیه لازم باشد.»[۱]

کاشفی نیز به مرادف «مثنوی» یعنی «مزدوج» و همچنین معنی لغوی آن اشاره کرده است:

«و این را مزدوج نیز گفته‌اند و معنی «ازدواج» جفت گردانیدن است، یعنی شاعر در یک بیت دو قافیه جمع کرده است.»[۲]

باز هم توجه کنید به افادهٔ «جُفت گردانیدن» که خاصِ توده می‌باشد و بار اول (در مورد تشریح مثنوی) دیده می‌شود.

حسین واعظ کاشفی نیز در حماسه، برای تصویر حادثه و واقعات، نقل و روایتها و امثال اینها موافق آمدن طرزِ قافیه بندیِ مثنوی را تأکید نموده است. او می‌گوید:

«و این نوع شعر در قصص و اخبار و حکایات و تواریخ استعمال کنند، از آن جهت که نظم وقایع و مطولات احوال بر یک قافیه از قبیل مستحلات باشد، چون *شاهنامه* و امثال آن.»[۳]

اخبار عطاءالله محمود حسینی در *بدایع‌الصنایع* راجع به مثنوی خیلی مختصر بوده و یک طرف موضوع، یعنی شکل قافیه سازی نوع مذکور را دربرمی گیرد. او به اخبار سخن شناسان پیشین، جز شرح معنیِ لغویِ «مزدوج» و «مثنّی» تقریباً چیزی نیفزوده است. چنانچه گوید:

«مزدوج شعری را گویند که بنای آن بر ابیاتِ مصرّع باشد؛ و در عرف شعرای عجم آن را مثنوی می گویند»[۴]

مؤلف در ادامهٔ سخن می نویسد:

«و ازدواج در لغت، با یکدیگر جُفت شدن است؛ و چون هر دو مصراع از هر بیت متفقند در قافیه، گویا با یکدیگر جُفت شده‌اند؛ و معنی مثنّی در لغت، دورو است؛ و چون هر بیت دو قافیه دارد، آن را نسبت کردند به مثنّی و مثنوی نام نهادند.»[۵]

صاحب کتاب *بدایع‌الصنایع*، در جای دیگر به خصوصیت اسلوبی مثنوی اشاره کرده است. طبق گفتهٔ او:

---

۱. همان، برگ ۳ الف. ۲. همان، برگ ۳ الف. ۳. همانجا.
۴. *بدایع‌الصنایع*. ص ۴۹۷ ۵. همانجا.

«سلاست، آنست که الفاظ شعر نازك باشد و ترکیب آن روان و خوش آینده چنانکه در غزلهای حضرت استادی ارشادمآبی خجسته فرجامی و غزلهای امیرشاهی واقع شده. و طریق غزل و مثنوی و قطعه و رباعی این است».[۱]

لازم به افزودن است که در این مورد عطاءالله نه مثنویهای جنگی و قهرمانی، بلکه شعرهای غنائی و داستانهای عشقی و رمانتیکی را در نظر دارد.

بدین طریق، از آثار سخن شناسان پیشین پیش از همه و بیش از همه دو خصوصیت نظری (تئوری) مثنوی به عنوان نوع شعر فارسی تاجیکی نمودار می گردد: یکی این که در مثنوی هر بیت دارای قافیه می باشد، و دیگری این که آن برای نقل قصّه و بیان واقعات حماسی سازگارترین نوع ادبی ست.

حدّاقل ابیات مثنوی دوبیت است که منسوب به اشعار غنائی می باشد و در موضوعات گونه گون، چنانچه پند و محبّت، گفتهَ می شود. حدّاکثر ابیات مثنوی معلوم نیست، نمونهٔ بزرگش *شاهنامه* حکیم ابوالقاسم فردوسی است که حماسهٔ بی نظیری است و بزرگترین داستان منظوم ادبیات جهانی محسوب می شود.

همهٔ بزرگان عالم تحقیق، به مانند ریمپس و ریپکا، چنین عقیده ابراز می دارند که مثنوی به ادبیات قرون گذشته از قدیم آمده است و در ادبیات دوران پهلوی معمول بوده است. رواج مثنوی در سده های ۳/۹ و ۴/۱۰ و ایجاد شدن شاه اثری به مثل *شاهنامه*، همین فکر را تقویت می دهد.

این چند نمونه که به نظر خوانندهٔ گرامی می رسد، توجه ما را به بازار گرم و پُرفیض مثنوی در عهد قدیم جلب خواهد نمود:

از مثنوی شهیدبلخی

زمانه ازین هردوان بگذرد
تو بگوال چیزی کز و نگذرد.

اگر بازی، اندر چغو کم نگر
وگر باشه ای، سوی بتّان مپر

---

۱. همان، ص ۵۰۱.

از مثنوی ابوالحسن آغاجی که یقیناً حماسه بوده است :

در آن کوه پیری روان خواه بود
که دستش ز هر کار کوتاه بود

چو از سرکشی کرد هر سو نگاه
شکوخید و افتاد بر خاك راه

چنان شد غراشیده از کینه اش
که آتش زبانه زد از سینه اش

از مثنوی ابوالمثل بخارایی :

به حیله چو روبه فریبنده بود
به کینه چو شیرستیهنده بود

سپاهی چو سر دارد از شه دریغ
بباید همی کافت آن سر به تیغ

زنالیدنش کوه شد بی سکون
ز مویدنش شد دل سنگ خون

سیه کاسه و دون و پُرخار بود
شتروار دایم به نوشخوار بود

بیتی از مثنویِ ابوالعباس مروزی :

یکی مرد وی را بباید نخست
که گوید نیوشنده ها را درست

بیتی از ابوالمؤید بلخی که نخستین بار قصّه «یوسف و زلیخا» را به رشتهٔ نظم کشیده است:

دلیری که ترسد ز پیکار شیر
زنِ زاج خوانش، مخوانش دلیر

از این پاره ها تصوّر نشود که یگانه وزن مثنوی در قرون ۳/۹ و ۴/۱۰ بحر متقارب بوده است. بلکه در آن روزگار وزنهای دیگر نیز به کار رفته اند. استاد محجوب فرموده است:

«مثنوی از قالبهای شعر فارسی است. مردم ایران و متکلّمان به زبان دری، با داشتن چند هزار سال سابقهٔ تاریخی، مطالب بسیاری، از قبیل سرگذشت ها، افسانه ها، اندرزها و حماسه ها داشتند که در زبان پهلوی بعضی از آنها به نظم آمده بود.»[۱]

مثنویهای فخرالدین گرگانی، نظامی گنجوی، خواجوی کرمانی، امیرخسرو دهلوی، عبدالرحمن جامی، میرزا عبدالقادر بیدل، و... از شمار مثنویهای برجستهٔ ادبیات فارسی می باشند.

---

۱. سبک خراسانی... ص ۱۰۰.

فصل پنجم
قطعه

در کتاب *ترجمان البلاغه*، «قطعه» ذکر نشده است. رشید وطواط نیز هر چند خصوصیتی از این نوع شعری نشان نداده، اما اصطلاح قطعه را چند مورد به زبان آورده است. چنانچه ضمن «بیان تشبیه عکس»، مؤلف سه بار واژهٔ **قطعه** را تکرار می نماید:

«و بلمعالی شاپور را قطعه ای است خوش وهمه بیتهای آن قطعه نادر و عجیب است و در آخر آن یک بیت است کی این صنعت نگاه داشته است وادات تشبیه افکنده است.»[1]

مثال رشید، از این نظر جالب است که هر چهار مصراع پاره تابع یک قافیه (العُیُون ـ مَصُون ـ الزَّبُون ـ قُرُون) می باشد:

«مَا وُحُوشُ آنسَاتُ فِی الرّضَا حُمْرُ العُیُون
تَرْتَدی کُلَّ رِدَاء مُذْهَب غَیْر مَصُونَ
نتَّقی القرْنَ اذَا دَارَتْ رَحَی الحَرَبَ الزَّبُونَ
بَقُرُون مَـــنْ شـــفَاه وَ شفَاه منْ قُرُون»[2]

می توان گفت کـه این جا، «قطعه» به معنی لغوی («پاره») استفاده شده است.

---

۱. *حدایق السحر فی دقایق الشعر*. ص ۴۸.
۲. همانجا.

رشید وطواط ضمن ارسال‌المثل با اشارهٔ «مراست این قطعه»، پاره‌ای عبارت از چهار بیت می‌آورد که نیز به زبان عربی است ولی طرز دیگر قافیه دارد؛ یعنی چون شرط مقطعات، مصراعهای دوم همقافیه‌اند.[۱] این پژوهشگر ادبی، در فصل «المقطّع» برای مثال، دو پاره آورده و آنها را قطعه نامیده است که در یکی مصراعهای دوم همقافیه‌اند و در دیگری تنها مصراع سوم آزاد است.[۲] مثال دوم این است (اولی عربی بود):

«تا دل من هوای جانان کرد
شدم از لهو و شادمانی فرد
زار و زردم ز درد آن دل دار
درد دل‌دار زار دارد و زرد[۳]»

به طوری که مشاهده می‌شود، قطعهٔ فوق از نگاه مضمون نیز استقلال دارد.

در فصل «المُصَحَّفُ»، رشید وطواط قطعه‌ای می‌آرد که مصراع اول نیز دارای قافیه می‌باشد و از حیث محتوا نیز مستقلّ است، یعنی به طلب نوع شعری قطعه پاسخ می‌دهد. آن مثال این است:

«ندارم به تو جز به نیکی گمانی
کی ما را تو از جملهٔ دوستانی

خطیبی چه خواهی نخست ای برادر
تو بر که رئیسی چرا می‌نرانی

یقینم کی امروز تو کبر گویی
بترسم کی تو هم برین سان بمانی

اگر تیز تُربست من بی‌گناهم
نکردم من ای خواجه پالیزبانی

چو عهدی بکردم که زشتت نگویم

---

۱. همان، ص ۵۵، ۵۶.
۲. همان، ص ۶۳، ۶۴.
۳. همان، ص ۶۴.

نباشد ترا نیز از من کرانی

ستورم ترا گرروی تا به خانه
برنجت پزم ار کنی میهمانی

وگر **تیز** در سنبلت خانه کر دست
هم از دوستی باشد و مهربانی

وگر نعل ترکیده باشد ندانم
جز آن حیله کز طب کتابی بخوانی

کمان نرم **غزی** به آید شما را
چو بر پشت تیری زنی ترکمانی

بزن تیر چو کبر بینی به کویت
وگرنه بدین کار همداستانی

کبر سبز خور تا نباشد گزندت
کی از سبز خوردن بود کم زیانی

به هنگام گفتار چون عندلیبی
کی بیوسته بر **گوشهٔ** گلبنائی

به هنگام عشرت بغایت ظریفی
چو بد طبع گردی گران قلتبانی.»[1]

یقین است که رشید وطواط لفظ «قطعه» را همینطوری به قلم نیاورده است. این فکر را مثال دیگر از فصل «**المُرَدَّف**»[2] تقویت می دهد. جارالله ابوالقاسم

---

۱. همان، ص ۶۸، ۶۹.
۲. همان، ص ۷۹.

محمودبن عمر زمخشری (۴۶۷ ـ ۵۳۸ هـ . ق) در مدح خوارزمشاه اتسزبن قطب الدین محمد قطعه ای گفته و «علاء الدوله» را ردیف آورده است . رشید وطواط این شعر را مکرراً **قطعه** می نامد و مطلع آن را اقتباس می نماید . قابل ذکر است که در این شعر مصراع اول نیز تابع قافیه آمده است .

بدین طریق ، اگر رشید وطواط راجع به ویژگی های نوعی قطعه هم اشاره ای نکرده باشد ، واژهٔ «قطعه» را بارها استفاده کرده است که آن ، هم «پارهٔ شعری» را می فهماند و هم «نوع معلوم ادبی» را . مؤلف *حدایق السحر فی دقایق الشعر* ، از قطعه مثالها نیز آورده است که از نظر اصول قافیه سازی دو نوع اند :

۱) الف ـ الف ـ ب ـ الف ـ پ ـ الف ... (یعنی که مصراع یکم نیز تابع قافیه می باشد) .

۲) الف ـ ب ـ پ ـ ب ـ ت ـ ب ... (مصراع اول از قافیه آزاد است .)

سدید الدین محمد عوفی بخارائی (۱۲۳۲ / ۶۳۰ـ ۱۱۷۹ / ۵۵۸) ، ضمن ذکر آثار شاعر سدهٔ ۱۲ / ۶ شطرنجی هم سراسر قطعه بودن آثار او را اشاره می کند و هم موضوع اصلی قطعه ، یعنی حکمت و وعظ را کوتاه ولی دقیق به قلم می دهد :

«همه اشعار او مقطعات است ، در حکمت و وعظ . »[۱]

شمس قیس رازی نیز راجع به قطعه اخبار جداگانه جای نداده و اما کلمهٔ «قطعه» را بارها به قلم آورده که آن ، گاهی معنی لغوی یعنی «پارهٔ شعر» و گاهی اصطلاحی یعنی «نوع مستقل شعر» را می فهماند . آن جا که مثال قطعهٔ اصطلاحی[۲]ست ، ساخت قافیهٔ الف ـ ب ـ پ ـ ب ـ ت ـ ب ... را داراست .

به طوری که در فصل «قصیده» بررسی شد ، مؤلف کتاب *المعجم فی معائیر اشعار العجم* ضمن بیان مقدار ابیات قصیده گفته است :

«و هر چه از آن (یعنی ۱۵ـ۱۶ بیت ـ ر . م .) کمتر بود ، آن را قطعه گویند . »[۳]

این اشارهٔ شمس قیس هر چند اختصاص به تعریف قطعه ندارد ، اما از آن ، سه خصوصیت نوعی قطعه را پی بُردن ممکن است :

۱ . تعداد ابیات قطعه تا ۱۵ ـ ۱۶ بیت است ؛

---

۱ . *لباب الالباب* . ج۲ ، ص ۱۴۹ .

۲ . المعجم فی معائیر اشعار العجم . ص ۲۳۷ ، ۲۵۶ و ...

۳ . همان ، ص ۲۰۱ .

۲ . قطعه از نظر قوا فی مانند قصیده بوده است؛
۳ . بیت مطلع قطعه می توانسته که مانند قصیده مصرّع باشد.

همین خلاصه، یعنی مُصَرّع آمدن بیت نخستین قطعه که از اشارهٔ شمس قیس برمی آید، فکر بعضی محققان را دربارهٔ از قافیه آزاد بودن مصراع اول رد می نماید. از جمله مؤلفان *فرهنگ اصطلاحات ادبیات شناسی*[۱] و اکادیمیسن یان ریپکا[۲] چنین نظر ابراز می دارند که مطلع مقطعات مُصَرَّع نمی شود. مثالهای فراوان شعر فارسی، بخصوص مقطعات حکیم ناصرخسرو قبادیانی، شیخ سعدی شیرازی، ابن یمین فریومدی، کمال اسماعیل اصفهانی و دیگران ثابت می نمایند که بیت مطلع قطعه می تواند مُصَرّع باشد. یعنی امکان دارد که مصراع اول با قافیه آید و امکان دارد که نیاید.

موضوع قافیهٔ قطعه بارها مورد توجّه شمس قیس قرار گرفته است. چنانچه می گوید:

«و هر قصیده کی مطلع آن مُصَرّع نباشد، اگرچه دراز بود، آن را **قطعه** خوانند و اسم قصیده بر آن اطلاق نکنند.»[۳]

بعضی از منقّدان معاصر میان شعرهای چهارمصراعی فرقی نمی گذارند و همه را همینطوری گاه رباعی می نامند، گاه دوبیتی و گاهی قطعه. در صورتی که هر شعر چهار مصراعی، یا تنها دوبیتی است، یا تنها رباعی و یا تنها قطعه؛ و هیچ امکان ندارد که یک شعر به دو نوع ادبی برابر تعلّق داشته باشد. این موضوع دقّت شمس قیس رازی را به خود کشیده است:

اگر بیت اول رباعی مُصَرَّع نباشد، آن قطعه است، نه رباعی.[۴]

یعنی نه تنها وزن معلوم بحر هزج از قوانین رباعی محسوب است، بلکه تابع قافیه آمدن مصراع نخستین نیز شرط رباعی می باشد. به طوری که معلوم می شود، امکانات قطعه در لوازمات وزن و قافیه، به نسبت رباعی، وسیعتر می باشد. صورت قافیهٔ رباعی را شمس قیس باز هم تأکید کرده است:

«و همچنین در رباعیّات تصریع بیت اول لازم داشته اند، تا فرق باشد میان آن و مقطعات دیگر.»[۵]

---

۱. *فرهنگ اصطلاحات ادبیات شناسی*. نشر دوم، ص ۱۵۰.
۲. *تاریخ ادبیات فارسی و تاجیکی*. ص ۱۰۵.
۳. *المعجم*... ص ۴۱۹. ۴. همانجا.
۵. همانجا.

مصنّف *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، راجع به قطعه اخبار ویژه و قابل توجّه درج نموده است. او بعد از تفسیر قصیده نوشته است:

«دوّم، **قطعه** است؛ و **قطعه**، پاره باشد از چیزی.»[۱]

درست است که «پارهٔ چیزی» بودن معنی لغوی واژهٔ «قطعه» سخن نو نمی باشد؛ ولی ادامهٔ سخن شمس فخری جالب توجه است:

«یعنی «قطعه» ـ پاره ایست از قصیده.»[۲]

این سخن شمس فخری احتمال دو نوع تفسیر دارد، یعنی واژهٔ قصیده می تواند به معنی نوع جداگانهٔ شعر استفاده شده باشد؛ و همچنین امکان دارد که به معنی عموماً شعر و اثر منظوم (طوری که در فصل «قصیده» از نظر گذشت) ذکر یافته باشد. متأسفانه، این مسئله روشن بیان نشده است.

اما ادامهٔ اخبار شمس فخری هم روشن است و هم صحیح و هم معلومات پُربهائی را داراست. او راجع به دایرهٔ موضوعات مقطعات اشارهٔ موجزی به عمل آورده است: «مشتمل بر التماسات و احوال متفرّق». چون شمس فخری ادیب درباری و مدّاح بود، وظیفهٔ نخستین ادبیات را نیز در خدمت به دربار و ستایش ممدوح دیده است و به دایرهٔ موضوعات مقطعات، پیش از همه طمع و التماس را داخل نموده است. درست است که در مقطعات مدح و ستایش موقع دارند، اما نه موقع اصلی. افادهٔ دیگر مؤلف نامبُرده، یعنی «احوال متفرّق» در موضوعات مقطعات مطابق حقیقت حال می باشد؛ مسایل اخلاقی، عرفانی، تاریخی و امثال اینها زیاد بیان می شوند.

ادامهٔ سخنان شمس فخری مربوط می باشد به چگونگی قوافی مقطعات و تعداد ابیات آنها وی می نویسد:

«به شرط آن که بیت اول آن مُصرّع نباشد؛ و اگر باشد، ابیات از نوزده در نگذرد؛ زیرا که چون از نوزده درگذشت و [به] بیست و یک رسید، از قبیل قصیده باشد.»[۳]

از این توضیح شمس فخری چند خصوصیت نوعی قطعه روشن شده است؛ چنانچه:

۱. مصراع یکم مقطعات عادتاً از قافیه آزاد است؛

---

۱. *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*. ص ۱۳۷.
۲. همانجا. ۳. همانجا.

۲ . و اما می تواند که مصراع اول نیز داخل قافیه باشد؛
۳ . در صورت مُصَرَّع آمدن بیت مطلع، تعداد ابیات نباید از بیست و یک بیش باشد.

به طوری که تاریخ ادبیات ثابت می نماید، تعیّنات شمس فخری در مورد تعداد ابیات قطعه در حدّ صداقت قرار ندارد؛ و اما در هر صورت، اظهارنظر کردن او راجع به این موضوع جالب می باشد.

خدمت شمس فخری در مجموع اینست که بار نخست قطعه را به عنوان نوع جداگانهٔ شعری مورد توضیح قرار داده و بعضی خصوصیتهای نوعی آن را روشنتر و کاملتر بیان نموده است.

رسالهٔ *دقایق الشعر*، در موضوع قطعه هیچ تازگی ندارد. از موارد فراوانی که تاج الحلاوی «قطعه» را به زبان گرفته است و مثالهای شعری آورده است، این چیزها مکرراً روشن می شوند:

۱ : **قطعه** (در معنی لغوی)، پارهٔ شعر است؛[۱]
۲ : **قطعه** (در معنی اصطلاحی)، نوع ویژهٔ شعر است؛[۲]
۳ : مطالع مُصَرّع نیستند.[۳]

تاج الحلاوی، ظاهراً در زمینهٔ سخنان شمس قیس رازی هنگام تفسیر رباعی کلمهٔ «مقطعات» را به زبان می آرد. او راجع به وزن رباعی نوشته است:

«به حقیقت، هیچ وزن از اوزان مبتدعه آویزنده تر و به دل نزدیکتر از این وزن نیست... و بعضی شعرا مقطعات بر این وزن گفته اند.»[۴]

وی در پایان سخن خویش دربارهٔ قافیهٔ اول بیت می گوید:

«و تصریع در مطالع قصیده لازم است؛ و باشد که یک قصیده را چند مطلع نهند؛ و هر شعر که مطلع آن مصرّع نباشد، اگرچه مطوّل باشد، اسم **قصیده** بر آن اطلاق نکنند و آن را **قطعه** خوانند؛ و در این صورت مثال حاجت نیست.»[۵]

---

۱. *دقایق الشعر*. ص ۶۱.
۲. همان، ص ۲۵، ۵۵، ۷۶.
۳. همان، ص ۱۱، ۲۳، ۲۹، ۵۰، ۵۱.
۴. همان، ص ۸۶.
۵. همان، ص ۸۶، ۸۷.

مفسّر *حدایق السحر فی دقایق الشعر*، یعنی مولانا شرف الدین رامی، اخبار جداگانه راجع به قطعه نداده است. اما مفهوم «قطعه» رابارها ذکر کرده و مثالها نیز درج نموده که زیاد جالب توجّه می باشد و آن را نقل قول خواهیم کرد. صاحب *حقایق الحدایق* در فصل دهم بخش آخرین کتاب خویش صنعت مذیّل را تشریح کرده و از جمله نوشته است:

«نوع دوم آنست که شاعر قطعه ای گوید که اکثر الفاظ مصارع ثانی را ردیف سازد و بر قافیه تقدیم دهد.»[۱]

لازم به توضیح می باشد که ضمن سخن شرف الدین رامی واژهٔ «ردیف» بیجا آمده است، زیرا جای ردیف نه پیش از قافیه، بلکه پس از آن است. (شمارش غیرمعمول تنها در مورد اجزای قافیه جاریست) مثال شرف الدین رامی اینست:

«سزای تاج و تخت از مادر دهر
معزالدین اویس ابن حسن زاد
به عدل و داد داد اهل دانش
معز الدین اویس ابَن حسن داد.
همیشه تا بود افلاك و انجم
معز الدین اویس ابن حسن باد»[۲]

تعریف جداگانه و نسبتاً کامل قطعه، بار نخست در کتاب حسین واعظ کاشفی *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، وامی خورد. کاشفی نوشته است:

«قطعه، در لغت، پاره را گویند؛ و در اصطلاح، مقداری باشد از شعر که مجرّد بود از تصریع مطلع؛ و او را قطعه از آن جهت گویند که به نسبت با مقاصد متعدده و معانی کثیره که در قصیده واقع است، بعضی می تواند بود از آن.»[۳]

طبق اخبار کاشفی، مصراع یکم قطعه باید از قافیه آزاد باشد. در تعریف مذکور توضیح معنی اصطلاحی قطعه نیز جالب می باشد، زیرا در واقع، اگر قصیده دارای چند قسم جداگانه (همچون تغزل، گریزگاه، مطلب، مقطع) باشد، قطعه خودش اساساً شامل یک بخش است. همچنین اگر دایرهٔ موضوعات قصیده وسیع

---

۱. *حقایق الحدایق*، ص ۱۶۵.
۲. همان، ص ۱۶۶.
۳. *بدایع الافکار فی صنایع الآثار*. برگ ۴ الف

باشد، قطعه تنها یک موضوع، یک حالت یا یک مسئله و یا یک واقعه را فرامی گیرد.

کاشفی در پایان اخبار خویش راجع به تعداد ابیات قطعه نوشته است:

«اکثر آن (یعنی قطعه ـ ر. م) اقّل ابیات قصیده تواند بود که آن سی و یک است. و اقّل آن دوبیت باشد»[۱]

به طوری که تاریخ ادبیات هم ثابت می نماید، قطعه اساساً در همین حدود یعنی از دو تا سی یک بیت سروده می شود؛ و اما از آن بیشتر نیز ایجاد کرده اند. از این رو عقیدهٔ بعضی مؤلفان معاصر، مثلاً زنده یاد دکتر حبیب یغمائی[۲] و دکتر مراد همرایوف[۳] با حقیقت موافق نمی آید.

عطاءالله محمود حسینی در *بدایع الصنایع* چند مورد برای مثال قطعه آورده است که در همه، مصراع یکم از قافیه آزاد می باشد. وی در بحث دوم «خاتمه» ضمن تفسیر «جزالت» و «سلاست»، دو بار قطعه را ذکر می نماید و ویژگی های مهم اسلوبی این نوع ادبی را آشکار می نماید که اگر سهو نشود، اولین بار است. او ضمن بیان جزالت می گوید:

«آنست که الفاظ و ترکیب شعر محکم و قوی باشد، چنانکه در قصاید ظهیر و انوری و کمال اسماعیل و امثال ایشان واقع شده.»[۴]

و باز علاوهٔ خیلی مهم:

«و طریق قصیده و قطعهٔ طویل این است.»[۵]

ضمن تشریح سلاست، عطاءالله نوشته است:

«آنست که الفاظ شعر نازك باشد و ترکیب آن روان و خوش آینده، چنانکه در غزلهای حضرت استادی خجسته فر جامی و امیرشاهی واقع شده؛ و طریق غزل و مثنوی و قطعهٔ قصیر و رباعی این است.»[۶]

به طوری که معلوم می شود، عطاءالله محمود حسینی مقطعات را از نظر اسلوب به دو نوع تقسیم کرده است: یکی، مقطعات کوتاه غنائی؛ و دیگری، مقطعات طولانی. در تاریخ ادبیات، مقطعات غنائی بیشتر معروفند؛ و اما گاه گاهی قطعه هائی نیز دوچار می آیند که مؤلفان از حادثات و واقعات و موضوعات جدّی

---

۱. همانجا. ۲. *علم قافیه*. ص ۳۱.
۳. *اساسهای شعر ترکی*. ص ۱۵۰.
۴. *بدایع الصنایع* ص ۵۰۱.
۵. همانجا. ۶. همانجا.

تاریخ قصّه کرده اند. توانائی عطاءالله محمود حسینی به عنوان سخن شناس نازك بین، در این ظاهر می گردد که تفاوت اسلوبی هر دو نوع مقطعات را بار اول ولی کاملاً دُرُست نشان داده است.

باید متذکّر شد که قطعه مانند بعضی از انواع شعری در مأخذهای نظری عصرهای میانه کمتر تفسیر شده است؛ و اما از آثار ناصرخسرو، ابن یمین، سعدی و دیگر استادان سخن ظاهر است که قطعه سرائی خیلی معمول بوده و بخش خیلی مهم ادبیات غنائی فارسی را قطعه تشکیل داده است. از خصایص ویژهٔ نوعی مقطعات این بوده است که در پند و وعظ، عرفان و فلسفه، حادثات واقعی زندگی و امثال این ها سروده می شوند و چون رباعی جنبهٔ قوی عقلانی در اندیشه دارند. همچنین، جنبهٔ واقع گرایی (رئالیسم) در مقطعات خیلی قوی می باشد.

فصل ششم
غـــزل

سال ۱۹۵۸ م در تاجیکستان به شرف بزرگداشت هزارو صدمین سالروز سر سرودهٔ فارسی یعنی آدم الشعرا استاد رودکی سمرقندی، رسالهٔ آکاد میسینَ عبدالغنی میرزایوف، *رودکی و انکشاف غزل در عصرهای ده تا پانزده میلادی*، انتشار یافت که آن جا برای نخستین بار در علم معاصر جنبه های گونه گون معنوی غزل و سیر تاریخی آن بررسی شده است. ولی چون که بعضی مأخذهای مهم نظری از نظر شادروان عبدالغنی میرزایوف بیرون مانده اند، و نیز بنابر آن که تحقیق کلّ انواع شعر فارسی بر عهدهٔ این رساله واگذار شده است، واجب دانسته شد تا به پژوهش دیگر بارهٔ غزل نیز بپردازیم.

در نخستین یادگار نظری ادبی که تا زمان ما رسیده است، یعنی کتاب *ترجمان البلاغه* رادویانی، لفظ غزل یک بار ذکر یافته است. در فصل «فی التشبیه المزدوج»، رادویانی گفته:

«چون شاعر یک صفت از صفات خویش ویک صفت از صفات مقصودش را بهم کُند، و بر یک چیزَ قیاس کُند اندر یک بیت، آن را از جملهٔ بدیعِ صنعت شمرند؛ و بر این حال، بیشتر غزل آید.»[۱]

---

۱. *ترجمان البلاغه*. ص ۵۳.

و جهت مثال، این بیت منطقی مذکور است:

«یک لفظ نآید از دل من وز دهان تو
یک موی نآید از تن من وز میان تو»[۱]

همین تعریف را رشید وطواط ضمن صنعت تشبیه تسویت درج نموده امّا مخصوص غزل ندانسته و بیت فوق را نیز نقل کرده به این تفاوت که به جای «یک لفظ نآید»، «یک نقطه آید» و به جای «یک موی نآید»، «یک موی خیزد» را گذاشته است[۲].

رشید وطواط کلمهٔ «غزل» را دوبار به کار برده و بعضی خصایص این نوع شعری را که ناروشن هم می باشد، اشاره کرده است. چنانچه او ضمن تفسیر حسن تخلّص «غزل» را ذکر می نماید و این چیز جالب است که این هنگام نه شکل معلوم شعری، بلکه موضوع و محتوای ویژهٔ غزل را درنظر دارد.

رشید نوشته است:

«این صنعت (یعنی حسن تخلّص ر. م.) چنان بود کی شاعر از غزل یا از معنی دیگر کی شعر را بدان تشبیب کرده باشد، به مدح ممدوح آید، به وجهی خوبتر و طریقی پسندیده تر؛ و در آن، سلاست لفظ و نفاست معنی نگاه دارد»[۳].

استاد عبدالغنی میرزایوف درست فهمیده اند که رشید وطواط درمورد مذکور غزل را نه همچون اصطلاح نوع معلوم شعری، بلکه در معنی «نسیب» آورده است.[۴] گفتار «یا از معنی دیگر»، همین فکر را به خوبی تصدیق می نماید.

پی بُردن دشوار نیست که سخن شناسان پیشین واز جمله رشیدالدین وطواط، از تألیفات دانشمندان عرب بهره برداشته اند. چنانچه از واژهٔ **غزل** معنی خواستن رشید وطواط اگر سهوی نشود، در کتاب قدامة ابن جعفر (ف: ۳۳۷هـ. ق) سرچشمه دارد. وی گفته است:

«انسان ها گاهی تفاوت نسیب و غزل را فراموش می کنند. تفاوت میان آنها این است که غزل، اصل معنی ایست که کس درجوانی مفتونَ

---

۱. همان، ص ۵۳.
۲. *حدایق السحر فی دقایق الشعر*. ص ۴۶، ۴۷.
۳. همان، ص ۳۱.
۴. *رودکی و انکشاف غزل در عصرهای ده تا پانزده میلادی*. ص ۲۹.

می شود و زنان را ستایش می کند. بدین طریق، نسیب، حدیثی ست از عشق؛ و اما عشق، اصل معنی ست.»[۱]

به طوری که روشن خواهد شد، دانشمندان عجم نیز درسده های ۱۰/۴ تا ۱۵/۹ بخصوص درنیمهٔ اول همین مرحله، غزل را اکثراً برای افادهٔ معنی عشق و عاشقی به کار بُرده اند.

صاحب *حدایق السحر فی دقایق الشعر* در فصل «خاتمه» وابسته به اصطلاحات تشبیب و نسیب، واژهٔ غزل را نیز باردیگر به قید آورده است.[۲]

بدین طریق، رشیدوطواط اولاً هرسه اصطلاح مذکور، یعنی نسیب، تشبیب و غزل را مشترك می داند. اما او باز کوشش به خرج می دهد تا میان آنها تفاوت گذارد. چنانچه در ادامهٔ سخن گفته است:

«اما مشهور مستعمل آنست کی درمیان مردم صفت هرچ کنند در اول شعر و هر حالی را کی شرح دهند، الاّ مدحِ ممدوح، آن را تشبیب خوانند.»[۳]

طبق عرف زمان رشیدوطواط مقدّمهٔ هر شعر تشبیب نامیده می شده است؛ ولی اگر مقدّمه در مَوضوع عشق و عاشقی باشد، آن را نسیب و یا غزل می گفته اند.

تشریح شمس قیس رازی راجع به غزل، به نسبتِ پیشینیان مفصّلتر می باشد. چنانچه ضمن بیان حسن مطلع آورده است:

«حسن مطلَع آنست کی شاعر مطلع هر شعری لایق مقصود خویش نهد؛ و ابتدا به کلمات مستکره نکند الاّ که مرثیه یا هجو باشد. و در آخر آن نیز آنچ بنسبت با آن حال جمیلتر و مستورتر بود، مطلع سازد؛ و در غزل و تشبیب قصاید مدحی نام غلامی یازنی نبرد، الاّ کی معلوم باشد کی ممدوح را بدان اسم تعلّقی نیست؛ و مطالع اغزال از الفاظ عذب رایق سازد.»[۴]

به طوری که ملاحظه می شود، شمس قیس در این عبارت هر دو معنی غزل را در نظر داشته است؛ یعنی آنجا که «غزل و تشبیب قصاید مدحی» می گوید، «غزل» مرادف «تشبیب» است یعنی ابتدای قصیده؛ و آنجا که «مطالع اغزال» رابه قلم

---

۱. *کتاب نقد الشعر فی البدیع*. لیدن ۱۹۵۶، ص۶۵.
۲. حدایق السحر... ص۸۵.
۳. همان، ص ۸۵.
۴. *المعجم فی معائیر اشعار العجم*. ص ۴۰۷.

می آرد، مراد گوینده به فهم کمینه نوع غزل می باشد.

صاحب کتاب *المعجم فی معائیر اشعار العجم* در فصل «نسیب و تشبیب» عقیدهٔ موجود را راجع به این اصطلاحات و همچنین «غزل» به قلم داده است. چنانچه او نگاشته:

«جماعتی از ارباب براعت گفته اند کی نسیب غزلی باشد کی شاعر علی الرّسم آن را مقدّمهٔ مقصود خویش سازد، تا بسبب میلی کی بیشتر نفوس را به استماع احوال محبّ و محبوب و اوصاف مغازلت عاشق و معشوق باشد، طَبع ممدَوح به شنودن آن رغبت نماید و حواسّ را از دیگر شواغل باز ستانند؛ و بدین واسطه آنچ مقصود قصیده است، به خاطری مجتمع و نفسی مُطمئنّ ادراك کند و موقع آن به نزدیک او مُستحَسن تر افتد.»[۱]

قابل ذکر است که شمس قیس مقدّمهٔ عشقی قصیده یعنی نسیب را چون سنّت قدیمی (با اشارهٔ «علی الرّسم») ذکر کرده و دایرهٔ نسیب را با موضوع عشق و عاشقی محدود می نماید.

تشبیب در نظر شمس قیس از نسیب متفاوت می باشد. او گفته:

«تشبیب، غزلی باشد کی صورت واقعه و حسب حال شاعر بود.»[۲]

در این جمله دو نکتهٔ مهم تشبیب اشاره شده است: یکی «صورت واقعه»، یعنی نشانی از احتشام قصیده و دیگری، «حسب حال شاعر»؛ و این تأکیدیست بر جنبهٔ غنائیت شعر، یعنی در قصیده می تواند قهرمان لَیریک حضور روشن داشته باشد.

شمس قیس در ادامهٔ سخن، فکر خویش را با مثال توضیح می دهد:

«چنانک اشعار شعرای عرب چون کُثیّر و قیس ذریح و مجنون بنی عامر و امثال ایشان کی هر یک را با زنی تعلّقی قلبی بوده است و آنچ گفته اند، عین واقعه و صورت حال ایشانست، الاّ آنک بیشتر شعرای مُفلق بدین فرق التفات ننموده اند.»[۳]

شمس قیس نیز با همدیگر مُشترك بودن اصطلاحات «غزل» و «نسیب» و «تشبیب» را چون عقیدهٔ پیشینیان اشاره کرده است. توجّه شود:

«و هر غزل کی در اول قصاید بر مقصود شعر تقدیم افتد، از شرح محنت ایّام و شکایت نکایت فراق و وصف دمن و اطلال و نعت ریاح

۱. همان، ص ۴۱۳. ۲. همان، ص ۴۱۳. ۳. همان، ص ۴۱۳.

و ازهار و غیر آن، آن را نسیب و تشبیب خوانده اند.»[۱]

بعداً مؤلف برای تشخیص حدود اصطلاحات مذکور می کوشد و سخنی جالب می گوید که از قدرت نگارنده گواه است:

«و نسیب، در اصل لغت صفت جمال محبوب و شرح احوال عشق و محبّت است و حکایت حال عاشق با معشوق، و این اسم از باب فَعَلَ یَفْعِلُ است به فتح عین در ماضی و کسر آن در مستقبل، چنانک گویند: نَسَبَ یَنْسِبُ نَسیباً، یعنی غزل گفت و احوال عاشق و معشوق و آنچ بر آن تعلّق دارد، شرح داد؛ و نسبت از باب فَعَلَ یَفْعُلُ است به فتح عین در ماضی و ضم آن در مستقبل، چنانک گویند: نَسَبَ یَنسُبُ نِسبةً، یعنی «چیزی را به چیزی باز خواند.»[۲]

به طوری که نمودار ست، موضوع و محتوای نسیب با موضوع و محتوای غزل موافق بوده است. این معنی را شمس قیس بطور روشن اشاره کرده است:

«و در اصطلاح جز اغزال را نسیب نخوانند.»[۳]

اما «تشبیب» از این دو اصطلاح یعنی «نسیب» و «غزل» در موضوع و محتوا متفاوت می باشد. وی گفته است:

«و هر مقدّمه کی در آغاز امثله و مناشیر و سایر مکتوبات مترسّلان منساق بود به مقصودی، آن را تشبیب سخن گویند.»[۴]

از توضیحات مذکور شمس قیس چنین نتیجه برمی آید که اگر بخش مقدّمهٔ قصیده در موضوع عشق باشد، آن مقدمه را «نسیب» و اگر در موضوعات غیرعشق باشد، «تشبیب» می نامیده اند و مقدمات هر نوع نوشته جات را که بجز قصیده باشد، «تشبیب سخن» می گفته اند.

مصنّف کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم* دربارهٔ غزل گفته است:

«و غزل در اصل لغت حدیث زنان و صفت عشق بازی با ایشان و تهالک در دوستیِ ایشان است؛ و مغازلت، عشقبازی و ملاعبت است با زنان؛ و گویند: رَجُلٌ غَزِلٌ، یعنی مردی کی متشکّل باشد به صورتی کی موافق طبعِ زنان باشد و میلِ ایشان بدو بیشتر بود به سببِ شمایلِ

---

۱. همان، ص ۴۱۳.
۲. همان، ص ۴۱۳، ۴۱۴.
۳. همان، ص ۴۱۴.
۴. همان، ص ۴۱۴.

شیرین و حرکات ظریفانه و سخنان مستعذب . »[۱]

می توان حدس زد که هنوز در زمان شمس قیس رازی سخن شناسان میان غزل و نسیب تفاوت دیده اند شمس قیس در ادامهٔ سخن خویش نوشته است :

«و بعضی اهل معنی ، فرق نهاده اند میان نسیب و غزل و گفته اند : معنی نسیب ، ذکر شاعر است خلق و خُلق معشوق را و تصرّف احوال عشق ایشان در وی ؛ و غزل ، دوستی زنان است و میل هوای دل برایشان و به افعال و اقوال ایشان . »[۲]

اما در این توضیحات تفاوَت میان غزل و نسیب چندان روشن نیست .

وی راجع به پیدایش مفهوم «غزل» به روایتی روی می آرد ، چنانچه گوید :

«و از این جاست کی گویند : چون سگ در صید به آهو رسد و آهوك بیچاره گردد ، بانگکی ضعیف بکند از ترس جان . سگ را رقّتی پیدا شود و از وی باز ایستد و به چیزی دیگر مَشغول شود ؛ گویند : غَزَلَ الکلْبُ ؛ و همانا آهو را غَزال از این جا نام نهاده اند کی این مغازلت راَ شایسته است . »[۳]

شمس قیس راجع به خصایص اسلوبی و موضوعی غزل و نسیب اظهارعقیده نموده است . او می گوید :

«و بیشتر شعراء مُفلق ذکر جمال معشوق و وصف احوال عشق و تصابی را غزل خوانند ؛ و اغزالی کی مقدّمهٔ مدحی یا شرح حالی دیگر باشد ، آن را نسیب گویند . »[۴]

به طوری که ظاهر است ، شمس قیس جدّ و اجتهاد می نماید تا میان هر دو اصطلاح مذکور فرقی ببیند .

موضوع اسلوب غزل ، شمس قیس را زیاد متوجّه کرده است . او می گوید :

و به حکم آنک مقصود از غزل ترویح خاطر و خوش آمد نفس است ، باید کی بناء آن بروزنی خوش مطبوع و الفاظی عذب سلیس و معانی رایق مروّق نهند ودر نظم آن ازَ کلمات مستکره و سخنان خشن محترز باشندَ . »[۵]

لازم به تذکّر می باشد که سخن شناس بزرگ ، چگونگی وزن ، زبان و معانی و

---

۱ . همان ، ص ۴۱۵ .
۲ . همان ، ص۴۱۵ .
۳ . همان ، ص ۴۱۵ ، ۴۱۶ .
۴ . همان ، ص ۴۱۶ .
۵ . همان ، ص ۴۱۶ .

همهٔ عناصر شکلی را در ارتباط قوی با محتوای اصلی («به حکم آنک مقصود از غزل ... ») تفسیر و توصیف کرده است. اما جای تعجّب است که نه شمس قیس و نه یگان سخن شناس دیگر اهمیت قافیهٔ غزل را در مسایل مذکور بیان ننموده است.

آذری طوسی (ف: ۸۶۶ هـ. ق) راجع به غزل توصیفی جالب داده است که از نگاه لطیف مؤلف گواهی می دهد:

«پوشیده نیست که از جنس جواهر فنون شعریه هیچ رشته لطیفتر و گوهری شریفتر از رشته جوهر غزل نیست؛ که همهٔ ثمرهٔ اعمال و مقامات و احوال و نتیجهٔ عشق و محبّت با معشوق و مورّث اسرار فراق و وصال است؛ حاصل گه چمن فنون اشعار است؛ و طایفه ای متغزّلان بلبلان گلزار و طوطیان شکرستان اهل گفتارند:

از فنون شعر فنّ بهترین آمد غزل
چون نکورویان که در صورت به اند از جنّ و انس

همچنانکه این فنّ شریف از فنون سخن پُرشیوه و فتنه گر و دل ربا و غمزه زن است، عشق ورزان و صاحبان این حرفه همه عزیز الوجود و عالمگیر و شهرآشوب و طرفه طبع و تنسقگو و عدیم المثال و نادرة الطور باشند.»[۱]

شمس فخری اصفهانی غزل را در ردهٔ انواع مستقل شعر توضیح داده و چندی از ویژگیهای آن را برشمرده است. آورده:

«سوّم، غزلیات است؛ و این نوع مشتمل است بر صفت زلف و خال و هجران و وصال و وصف اطلال و دمن و ریاحین و ازهار و شراب و کباب و چنگ و رباب.»[۲]

این گفتار حاوی ست بر موضوعات غزل و به جز چهار واژهٔ اخیر («شراب، کباب، چنگ و رباب») در کتاب شمس قیس مأخذ دارد.

صاحب *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، سبب پیدایش اصطلاح «غزل» را نیز اشاره کرده است که این هم با اخبار شمس قیس رازی موافق می باشد:

«و اصل آن را از مغازلت گرفته اند؛ و مغازلت، عشق بازیست با زنان؛

---

۱. *جواهر الاسرار*. برگ ۱۸۰ الف.
۲. *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*. ص ۱۳۷، ۱۳۸.

و گویند: رَجُل مغازل، یعنی، مرد عشقباز است؛ و دختران را به پارسی، غزل خوانند.»[۱]

اشارهٔ اخیر شمس فخری در اقتباس مذکور، یعنی به پارسی غزل خوانده شدن دختران، سَخنی نَو است و در هیچ سرچشمهٔ دیگر به نظر نمی رسد و ظاهراً در اساس ملاحظهٔ تصویرهای شاعرانه (صور خیال) به میان آمده است.

ارزش اخبار شمس فخری راجع به غزل این است که او تعداد ابیات این نوع شعری را معین نموده است. شمس فخری هم به عنوان سخن شناس و سخنور و هم به عنوان خواننده معین کرده است که بهترین اندازهٔ غزل از هفت تا یازده بیت می باشد. به طوری که مشاهده خواهد شد، در اکثر کتابهای بعدی همین تعداد تأکید می یابد. مؤلف نامبُرده گفته است:

«و غزل باید که از یازده بیت درنگذرد و از هفت بیت که احسن اعداد است، کمتر نباشد؛ والاّ مُخیّرند از پنج تا یازده، زیرا که تا بیست جایز داشته اند. اما اولی و انسب آن است که از یازده بیت درنگذرد.[۲]»

جالب این است که عقیدهٔ «غزل هفت بیتی بهترین است»، عقیدهٔ خاص شمس فخری و یا عموماً سخن شناسان نیست، بلکه فکری است رایج میان شاعران نیز. آنچنان که می دانیم، اکثر غزلهای شیخ کمال خجندی هفت بیتی اند و این معنی را خودش هم بارها با افتخار تأکید کرده است. میان عوامل این حال، اعتقاد بر شمارهٔ «هفت» هم هست.

از گفته های فراوان شیخ کمال خجندی این جا تنها یک بیت جهت نمودار آورده می شود:

مرا هست اکثر غزل هفت بیت
چو گفتار سلمان نرفته زیاد...

تاج الحلاوی، در کتاب دقایق الشعر، غزل را هم با نسیب آمیخته و هم آن را چون نوع جداگانهٔ اشعار غنائی تشریح کرده است. او در مورد نسیب می گوید:

«صفت معشوق باشد و حال عاشق در عشق و محبّت او؛ و ارباب صناعت گفته اند: نسیب، غزل باشد که شاعر آن را مَقدمهٔ قصیدهٔ

---

۱. همان، ص ۱۳۸. ۲. همان، ص ۱۳۸.

خود سازد، تا ممدوح به استماع آن رغبت نماید و موجب حصول مقصود گردد. مصطلح آن است که نسیب، جز اغزال را نگویند.»[۱]

اگر اشتباه نشود، برای نخستین بار تاج الحلاوی تأکید نموده است که نسیب شعر مستقل نمی باشد، بلکه در همه حال مقدمهٔ «عشقی» قصیده است.

صاحب *دقایق الشعر* در مورد دیگر نیز غزل را چون مرادف نسیب یاد کرده است. او ضمن توضیح ممدودآورده است:

«آن است که از شیوهٔ غزل و زیور تشبیب عاری باشد؛ و آن را مقتضب هم گویند، یعنی باز بریده از نسیب.»[۲]

آن چنانکه هویداست، تاج الحلاوی کتاب شمس قیس رازی را خیلی خوب مورد استفاده قرار داده است.

مؤلف *دقایق الشعر*، چند جای دیگر، غزل را چون نوع ادبی به قلم آورده و یک بار تفسیر جداگانه نیز داده است. او در ابتدا معنیِ لغوی کلمه را توضیح می دهد، چنانچه گوید:

«در اصل لغت، ثمر دختران و حدیث دلبران است. مغازلت، عشقبازی باشد و ملاعبه با زنان.»[۳]

راجع به معنی اصطلاحی «غزل»، مؤلف نوشته است:

«و به زبان سخن شناسان، غزل، ترویح خاطر و خوش آمد طبع است به ذکر جمَال معشوق از وصف زلف و خال و حکایت وصَل و هجر، که مبنی باشد بر وزنی خوش و ترکیبی عذب و معنی عَریق، عاری از عبارات مُغلق، چنانکه اشعار شیخ سعدی.»[۴]

چنانکه پیداست، تاج الحلاوی هم گفته های شمس قیس را دربارهٔ غزل تکمیل داده است (توجه کنید: «مبنی... بر معنی عریق، عاری از عبارات مغلق») و هم برای تصدیق فکر خویش بر غزلهای شیخ سعدی استناد می نماید که در نتیجه، اصل مسئله جهت خواننده خیلی خوب روشن می شود.

شارح دیگر کتاب *حدایق السحر فی دقایق الشعر*، مولانا شرف الدین رامی، در باب بیست ویکم از بخش اول که مخصوص تفسیر صنعت تشبیه می باشد، اول عقیدهٔ رشید وطواط را درج می نماید که آنجا واژه های «غزل» و «مدح» به معنی دو

---

۱. *دقایق الشعر*، ص ۸۴.
۲. همان، ص ۸۵.
۳. همان، ص ۸۶.
۴. همان، ص ۸۶.

گروه و یا دو نوع اشعار (از لحاظ موضوعات) به کار رفته اند. چنانچه گوید:

«تشبیه، نسبت کردن چیزی به چیزی بود، چون زلف را به شب، و ابرو را به هلال، و روی را به ماه و دندان را به پروین. و تشبیهات به غزل تعلّق دارد؛ ... و آنچه به مدح تعلّق دارد، ممدوح را به آفتاب، و رخش را به چرخ، و نعل را به ماه نو و میخ را به ستاره تشبیه کنند.»[۱]

آوردن ویژگی غزل و مدح در زمینهٔ تشبیهات جالب می باشد.

اما در بخش دوم کتاب *حقایق الحدایق* که کاملاً به قلم خود مولانا شرف الدین رامی تعلّق دارد، در باب نهم، آنجا که سخن دربارهٔ صنعت مسلسل می رود، دربارهٔ نوع چهارم غزل نیز در سخنانی آمده است، در این شکل:

«نوع چهارم آن است که قائل غزلی گوید که معنی مصارع او از مطلع تا مقطع موقوف یکدیگر باشد.»[۲]

لازم به تذکّر است که این نوع صنعت، یک واسطهٔ سخنبازی و لفّاظی می باشد. دلیل این فکر همان مثالیست که شرف الدین رامی آورده:

«نرگس مست تو خونخوار از آنست که تو
خون عَشّاق بَریزی و عیان است که تو
سنگ دل سیم بری، میل و محابا نکنی،
مردم دیده به خون غرقه از آنست که تو
قصدَ جان و دل مردم کنی از عین خطا
رنجش امروز مرا با تو به جان است که تو
باده نوشی که حرام است و حلالش دانی
تیغ حکم تو در این عصر روان است که تو
پادشاهِ همه خوبان جهانی امروز
یک به یک تابع حکم تَو از آنست که تو
خسروان را چو شرف بَندهٔ خود ساخته ای
پدرت موی کنان و مویه کنان است که تو
تا به کی در غم و سوداش نشینی؟ گفتم:

---

۱. *حقایق الحدایق*. ص ۶۰.
۲. همان، ص ۱۶۴.

پسرت کافر و بی رحم چنان است که تو»[۱]

شارح «قصیدهٔ مصنوع» قوامی گنجوی یعنی حمیدالدین نجاتی نیشاپوری (آغاز سدهٔ هشتم هجری) ضمن تعریف حسن تخلّص، اخبار رشید وطواط را عیناً آورده و ضرورت وحدت «سلاست لفظ و نفاست معنی» را از جای دیگر علاوه می نماید:

«این صنعت چنان بود که از غزل یا معنی دیگر که شعر بدان تشبیب کرده باشند، به مدح ممدوح آیند به وجهی خوبتر و لطیفتر و در آن، سلاست لفظ و نفاست معنی نگاه دارند.»[۲]

در تعیین نوع شعری غزل، کتاب کمال الدین حسین واعظ کاشفی سبزواری مقام مهمی را به خود اختصاص داده است؛ زیرا این مؤلف در برابر تکرار خصایص معلوم غزل، باز یک ویژگی تازهٔ آن را معین کرده است. کاشفی آورده است:

«غزل مشتق از مغازلت است؛ و مغازلت، عشقبازی باشد با زنان و حدیث کردن با ایشان.»[۳]

پس مؤلف معنی اصطلاحی «غزل» را توضیح می دهد و قوانین معلوم این نوع مستقل شعر غنائی را خیلی موجز بیان می کند، بدین شکل:

«و به زبان سخن شناسان، غزل نظمی را گویند که مشتمل بر وصف شکل و شمایل محبوب و شرح شکایت و حکایت حال مُحبّ باشد، و به نعت حسن و جمال و صفت زلف و خال و بیان هجر و وصال آراسته بود.»[۴]

کاشفی به مسایل اسلوبی غزل نیز توجّه کرده است. او می گوید:

«و سلامت الفاظ و عذوبت معانی از خصایص اوست؛ و تصریع مطلع از لوازم او.»[۵]

تا حدّی که آگاهی داریم، لزوم تصریع مطلع غزل را در تاریخ ادبیات شناسی فارسی به این اندازهٔ روشنی نخستین بار حسین واعظ کاشفی است.

در مسئلهٔ تعداد ابیات غزل، کاشفی نیز توجّه ظاهر کرده است. اما در نظر او

---

۱. همان، ص ۱۶۴.
۲. *رسالهٔ پیروزی و مقالهٔ نوروزی*. برگ ۴۹ الف.
۳. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. ص ۲۳.
۴. همان، ص ۲۳، ۲۴.
۵. همان، ص ۲۴.

بهتر است که غزل از پنج تا پانزده بیت باشد؛ چنانچه گفته است:

«و از ممارست و استقراء کلام ارباب فصاحت مفهوم می شود که کمتر عدد ابیات غزل پنج است و اکثر آن پانزده؛ و آنچه میانِ این و آن بود، انسبَ آن است.»[۱]

تفسیر عطاءالله محمود حسینی دربارهٔ معانی «غزل» خیلی کوتاه و اما خیلی پرمحتواست. او در کتاب *بدایع الصنایع* نگاشته است:

«غزل، در لغت، دوست داشتن حدیث است با زنان و در اصطلاح، ذکر جمال معشوق و وصف احوال عشق و محبّت است.»[۲]

قابل توجّه این است که عطاءالله هر دو معنی «غزل» را روشن مشخّص کرده است: یکی «دوست داشتن حدیث» است و دیگری «ذکر جمال معشوق».

طبق اخباری که عطاءالله در *بدایع الصنایع* درج نموده است، دایرهٔ موضوعِ غزل با عشق و محبّت انجام نمی یابد، بلکه موضوعهای دیگر را نیز دربر می گیرد. او ضمن این موضوع به گفته های علامه سعدالدین تفتازانی (فوت: ۷۹۷ یا ۷۹۱ هـ. ق) استناد می کند، چنانچه:

«علامه گفته که گاهی احتیاج می افتد در غزل به ذکر کرم و شجاعت، تا میل کند دل محبوب به آن؛ و از این معلوم می شود که ذکر آنها بنا بر غرض مذکور از قبیل غزل است. پس، قیاس بر آن، ذکر شراب و احوال مستی را بنابر همان غرض داخل غزل می توان داشت؛ و آنکه متأخران این را هم از قبیل غزل می دارنَد، غالباً بنابرآنست؛ اگر چه احتمال دارد که اصطلاح جدید باشد.»[۳]

تاریخ ادبیات هم ثابت می نماید که در مرکز موضوعات غزل، عشق و محبّت جای دارد و اما در برابر این، موضوعهای دیگر نیز در غزل بیگانگی ندارند. برخلاف این حقیقت که بررسی کلّی آن را استاد عبدالغنی میرزایوف انجام داده اند، مراد همرایوف[۴] به اصرار تأکید می نماید که موضوع غزل، عشق می باشد و بس.

مسئله های زبان و اسلوب غزل نیز توجّه عطاءالله را جلب

---

۱. همان، ص ۲۴.
۲. *بدایع الصنایع*. ص ۴۹۵.
۳. همان، ص ۴۹۵، ۴۹۶.
۴. *اساسهای شعر ترکی*. ص ۱۳۷، ۱۳۸.

نموده است. می گوید:

«و هم علامه بعد از ذکر صنایع معنویه و لفظیه گفته که شاعرباید که در اشعار الفاظی آرد که گفتن آن آسان باشد و از فصاحت بارونق و از ناخوشی خالی؛ و در تغزّل، یعنی اظهار عشق، طریق لطافت و نازکی مرعی دارد.»[۱]

عبارت پُربهای کتاب *بدایع الصنایع* در مورد غزل، در نظر اینجانب، آنست که سخن دربارهٔ یگانگی و وحدت محتوای شعر با عناصر شکلی آن می رود. و آن سخنان که در فصل «حسن ابتدا» جای دارد، این است:

«و در هر کلامی (این جا به معنی «نوع ادبی» ر. م.) الفاظ و ترکیب لایق آن آرند، مثلاً در قصاید در جزالت و متانت کوشند و در غزل و رباعی در نازکی و روانی.»[۲]

بدین طریق، از مطالعه و ملاحظهٔ آثار سخن شناسان فارس و تاجیک راجع به غزل خلاصه های زیر را حاصل نمودن ممکن است:

یکم: رادویانی غزل را طرزی به قلم داده است که نوع مشخّص و جداگانهٔ ادبی بودن آن روشن نیست؛

دوم: اصطلاح «غزل» در قدیم به معنی عموماً «شعر عشقی» به کار می رفته است، صرف نظر از شکل شعری (یعنی مسایلِ قافیه، بیت مطلع، تعداد ابیات، وزن و ...)؛

سوم: موضوع اصلی غزل (چون نوع شعری) عشق می باشد، و اما موضوعات دیگر، به مانند کرم، شراب و میگساری نیز انعکاس می یابند؛

چهارم: بیت مطلع غزل حتماً مُصَرَّع می باشد؛ و کلّ مصراعهای زوج (جفت) با همین بیت اول اتفاق دارند (درست است که گاهی حالتهای مستثنائی در تاریخ ادبیات وامی خورند. چنانچه استاد شفیعی کدکنی واقعیتی را در مورد غزلهای مولوی بلخی در «*روزگار و آثار مولانا*» اشاره کرده اند که «وی بسیاری از غزلها را با مطلعی آغاز می کند و در وسط کار قافیه را تبدیل به ردیف یا ردیف را تبدیل به قافیه می کند، گاهی ردیف را بدون وحدت قافیه حفظ می کند و زمانی شعر فارسیِ مُردَّف را با شعر عربی غیرمردّف به هم می آمیزد.»)؛

---

۱. *بدایع الصنایع*. ص ۴۱.
۲. همان، ص ۱۴۱.

پنجم : غزل از پنج تا بیست بیت می شود، ولی از هفت تا یازده بیشتر معمول است (سیّدای نسفی غزلهایی سروده است که تا ۲۶ بیت دارند؛ سه هزار و پنج صد غزل که مولوی گفته است، از چهار تا چهل و شش بیت می باشد)؛

ششم : غزل از نگاه وزن و قافیه و زبان و معانی و ... باید فارم(همه پسند، مرغوب) و گوارا و سلیس و روان باشد؛

هفتم : در تعین ویژگیهای نوعی غزل، خدمت شمس قیس رازی، شمس فخری اصفهانی و به خصوص حسین واعظ کاشفی و عطاءالله محمود حسینی بزرگ می باشد.

در نهایت، موردی است مناسب تا درآمدی اجمالی به بحث پیدایش غزل انجام داده شود.

به طوری که معلوم شد، رشید وطواط، شمس قیس و بعضی سخن شناسان دیگر، اگر به طرز قطعی هم نباشد، اشاره ها کرده اند که نوع غزل با نسیب قصیده ارتباط دارد. راجع به این موضوع استاد عبدالغنی میرزایوف به چنین نتیجه رسیده اند که :

«غزل البته یک شکل خاصّ نظم عصر ده (۴ هـ ر . م) نیست ... ولی ... در برابر شکلهای اساسی نظم عصر دهم، قصیده، مثنوی، قطعه، رباعی، پارچه های جداگانه ای که احساسات عشق و عاشقی، درد و الم، وصف طبیعت، اهمیت خوش گذرانیدن وقت، پند و امثال اینها را افاده می کردند، موجود بودند.»[1]

و غزل به عنوان نوع مستقل شعر فارسی و تاجیکی در عصر ۶/۱۲ نشو نمو می کند. پروفسور اوگنی برتلس در زمینهٔ اشارهٔ شاعران سدهٔ ۴/۱۰، اگرچه تألیفات سخن شناسان را ندیده است اما نتیجهٔ درست بدست می دهد که «در مرحلهٔ اول شعر فارسی (یعنی در عصرهای ۳/۹ و ۴/۱۰ ـ ر . م .) غزل همچون شکل مستقل نظم هنوز وجود نداشت».[2] محققین مشهور تاریخ ادبیات فارسی، پروفسور الکساندر بولدروف و پروفسور محمد نوری عثمان وف و بعضی دیگران نیز جانبدار همین عقیده اند که «غزل» در ابتدا افاده گر عموماً شعرهای عشقی (صرف نظر از شکل و قالب خود) بوده است. اما پروفسور یوسف براگنسکی در

---

۱ . رودکی و ... ص ۲۷، ۲۸، ۴۷ـ۴۹.

۲ . *شعر فارسی در بخارا*. ص ۳۲؛ همان، *سبک داستانهای حماسهٔ عنصری*.

تقریض خویش به رسالهٔ استاد عبدالغنی میرزایوف، «*رودکی و انکشاف غزل در عصرهای دهم تا پانزدهم*»، این عقیده را نمی پسندد و اطمینان کامل دارد که هنوز از «سده های ۴ـ ۳ هـ. سرکرده شاعران غزلهای تکقوافی ایجاد کرده اند»، آن زمان «اصطلاح غزل در زمان های پیشین افاده گر نوع ویژهٔ اشعار عشقی (ممتاز از انواع دیگر، مثلاً از رباعیّات عشقی) موجود بوده است»[۱]. دانشمند دیگر تاجیک، زنده یاد پروفسور خالق میرزازاده نیز در چنین عقیده هستند. ایشان نوشته اند.

«غزل، همان طوری که به معنی لغوی در عصر دهم وجود داشت، به معنی اصطلاحی نیز در آن دور موجود بود و شاعران قرن دهم، بخصوص رودکی، اساس گذاران آن بوده اند.»[۲]

دانشمند ایرانی، استادمحمد جعفر محجوب، میلی دارند که هر دو عقیده را آمیزش دهند. ایشان گفته اند:

«البته، ظاهراً مراد از غزل در این دوران (زمان رودکی ر. م.) همان بیتهاست که به عنوان تغزّل در آغاز قصیده ها می آمده و گاه نیز به استقلال سروده می شده است.»[۳]

بدین طریق، راجع به زمان پیدایش غزل، چون نوع مستقل شعری، دو عقیده موجود است: یکی می گوید که غزل هنوز در قرن ۴/۱۰ عرض وجود کرده است و دیگری می گوید که آن، در عصر ۶/۱۲ پیدا شده است. در نَظر اینجانب، هر دو عقیده نیاز به تصحیح دارد، یعنی که «غزل» در قرن ۴/۱۰ به معنی «تغزّل» (عموماً شعر و یا پاره های عشقی) استفاده می شد و در سدهٔ ۵/۱۱ نوع مستقل غزل نیز تشکّل یافت.

به تقویت فکر مذکور واجب است که بعضی حالتهای تاریخ ادبیات را یادآور شویم. روشنَ استَ که از آثار پُر برکات استاد رودکی بخش ناچیزی تا به روزگار ما رسیده است. میان همین آثار دو گروَه اشعار هستند که از نگاه قوافی جالبند، یعنی دسته ای ساختَ قافیهٔ «الف»ـ «الف»، «ب»ـ «الف»، «پ»ـ «الف»... را داراست؛ و اما در دستهٔ دیگر مصراع یکم از قافیه آزاد است («الف»ـ «ب»، «پ»

---

۱. *از تاریخ ادبیات های تاجیکی و فارسی*. ص ۱۷۱.
۲. *تاریخ ادبیات تاجیک* (کتاب درسی)، ج ۱، بخش اول، ص ۱۸۴.
۳. *سبک خراسانی در شعر فارسی*، ص ۸۷.

ـ «ب»، «ت» ـ «ب» ...). اگر این نوع شعرها را شرطاً به قصیده و غزل و قطعه منسوب دانیم، در آثار استاد رودکی باز شعرهائی وا می خورند که از نظر قافیه منسوبیت ژانری آنها را تعین کردن کار آسان نمی باشد. مثالی از چنین شعر را ملاحظه فرمائید:

زمانی برق پُرخنده، زمانی رعد پُرناله
چنان چون مادر از سوگ عروس سیزده ساله
و گشته زین پرند سبز شاخ بید بنساله
چنان چون اشک مهجوران نشسته ژاله بر لاله

در هر چهار مصراع این پاره، یک قافیه («پُرناله»، «سیزده ساله»، «بنساله» و «لاله») رعایت شده است. در پارهٔ دوم که ده مصراع می باشد، هیچ مصراعی از قافیه آزاد نیست و همه با یک قافیه و یک ردیف با همدیگر بسته شده است:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی
و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
به پاکی گوئی اندر جام مانند گلابستی
به خوشی گوئی اندر دیدهٔ بی خواب خوابستی
سحاب استی قدح گوئی و می قطره سحابستی
طرب گوئی که اندر دل دعای مستجابستی
اگر می نیستی، یکسر همه دلها خرابستی
اگر در کالبد جان را ندیدستی شرابستی
اگر این می به ابر اندر به چنگال عقابستی
از آن تا ناکسان هرگز نخوردندی، صوابستی

سده های سوّم و چهارم هجری (نهم و دهم میلادی) مرحلهٔ نخستین شعر کلاسیک فارسی ست؛ مرحله ایست که عروض به سیستم وارد شد، قافیه چون لزوم شعر اصول پیدا نمود، قوانین قالبی انواع شعر تشکّل یافت... و در همین حساب می تواند امری بتمام طبیعی باشد که برای گفتن مطالب عشقی شاعران راه و شکلهای گونه گون را آزموده و نهایتاً در سدهٔ ۵/۱۱ نوع شیوا و دل پذیر غزل را سُفته باشند.

حالتی دیگر: بعضی از شاعران سدهٔ ۴/۱۰ (و بعد نیز) در راستای «مدیحه» اصطلاح «غزل» را آورده اند. توجّه کنید به مثالی از رودکی:

خدای را بستدم که کردگار من است
زبانم از غزل و مدح بندگانش نسود

«مدح» مطلب است و نوع مشخّص شعر نیست (چنانچه مدیحه را در قصیده، قطعه، رباعی، حتی غزل سروده اند)، با اطمینان قوی می توان گفت که در شعر استاد رودکی واژهٔ «غزل» نیز نه در معنی نوع معینِ شعر، بلکه به معنی مطلب و مضمون آمده است.

مثال دیگر از آثار استاد رودکی:

دریغ مدحت چون دُرّ و آبدار غزل،
که چابکیش نیاید همی به لفظ پدید

عبارات «مدحت چون درّ» و «آبدارغزل» در همان معنی آمده اند که در فوق گفتیم. نگارنده بر آن است که در پارهٔ شعر زیر حکیم فردوسی نیز واژهٔ غزل به معنی «سرود»، «ترانه»، «شعر عشقی»، «سروادهٔ شادمانی» آمده است:

نشستند خوبان بربط نواز
یکی عود سوز و یکی عود ساز
سراینده ای این غزل ساز کرد
دف و چنگ و نی را هم آواز کرد
که امروز روزیست با فرّ و داد
که رستم نشستست با کیقباد
به شادی زمانی برآریم کام
ز جمشید گوئیم و نوشیم جام
بده ساقی نوش لب جام می
بنوشم به یاد شه نیک پی
بده ساقی نوش لب جام جم
که بزداید از دل ز می زنگ غم

در ترکیب «سراینده» و «ساز کردن» آمدن واژهٔ «غزل» قابل اندیشهٔ جدّی ست.

حکیم ناصر خسرو قبادیانی (۴۸۱ ـ ۳۹۴ هـ. ق) «غزل» را چون موضوع در راستای «زُهد» آورده است:

چو روزگار بدل کرد تیر تو به کمان
چرا کنون نکنی تو غزل به زهد بدل

لبیبی خراسانی (اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری **قمری**) مانند استاد رودکی «غزل» را در راستای «ثناء» (مدح) ذکر کرده است:

دگر نخواهم گفتن همی ثنا و **غزل**
که رفت یکرهه بازار و قیمت سرواد

مراد عمارهٔ مروزی (قرون چهارم و پنجم هجری **قمری**) از «غزل»، همانا شعر عشقی ست:

اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن
تا بر لب تو بوسه زنم، چونش بخوانی

باید پذیرفت که شاعر معنی بلند گفته است. چنان بلند که همین یک تصویر شاعرانه می تواند نام خداوندش را برای همیشه زنده نگاه دارد. به قول محمد بن منوّر، مصنّف کتاب مشهور «اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید» (سدهٔ ششم هجری) تأثیر این بیت تا بجائی بوده است که شیخ ابوسعید ابوالخیر (۱۰۴۸/۴۴۰ ـ ۹۶۷/۳۵۷) به محض شنیدن آن «با جماعت صوفیان به زیارت خاك عماره شد».[۱]

فرّخی سیستانی (ف: ۴۲۹ هـ. ق) گفته است:

دایم از مطربان خویش به بزم
غزل شاعران خویش طلب
شاعرانت چو رودکی و شهید
مطربانت چو سرکش و سرکب

در برابر «بزم»، «طرب»، «سرکش» و «سرکب» استفاده شدن کلمهٔ غزل در شعر فرّخی جالب است و بی سبب نیست. همین شاعر باز هم در پهلوی غزل از مطرب یادآور شده است:

مطربا، آن غزل نغز دل آویز بیار
ور ندانی، بشنو، تا غزلی گویم زر

فرّخی سیستانی که از خود آثار نغز و نرم به میراث گذاشته است، باز هم غزل را در ردیف ترانه ذکر می نماید و «دلآرامی و نغزی» را به «غزلهای شهید»، و «دل آویزی و خوبی» را به «ترانهٔ بوطلیب» مانند می کند:

از دلآرامی و نغزی چون غزلهای شهید

---

۱. مکتب *عرفان در خراسان*. کیهان، ۳۱ شهریور ماه سال ۱۳۷۲.

وز دلآویزی و خوبی چون ترانهٔ بوطلیب

به طوری که ظاهر شد، فرخی در خوبی و نغزی، غزلهای استاد رودکی و شهید بلخی را مثال آورده است. همزمان فرّخی و نیز شاعر توانا عنصری بلخی (ف: ۴۳۱هـ. ق)، هم ازاستاد رودکی یادَآور شده وغزلهایَ او را بلندترین دانسته است:

غزل رودکی وار نیکو بود
غزلهای من رودکی وار نیست
اگرچه بکوشم به باریک وهم
بدین پرده اندر مرا بار نیست

عنصری جای دیگر چون لبیبی غزل را به کنار ثناء آورده است:

چه خیزد از غزل و نعت نیکوان گفتن
چرا نگوئی نعت و ثنای فخر بشر

پیشتر از شاعران نامبُرده، کسائی مروزی (ف: اندکی بعد از ۳۹۴هـ. ق) واژه «غزل» را به قلم آورده و ترکیب شعرِ غزل را یقیناً در معنی «اشعار عاشقانه» کار فرموده است:

ای آنکه جز از شعر غزل شعر نخوانی
هرگز نکنی سیر دل از تنبل و ترفند

فرّخی و عنصری را یاد کردن و منوچهری را (ف: ۴۳۲ هـ. ق) فرو گذاشتن خوب نبود؛ بنابر همین، پاره ای از آثار این شاعر دامغانی مطالعه می شود که چون معاصران خویش غزل را «نغز و دل انگیز و دل افروز» گفته است؛ و به یقین مرادش شعر و ترانهٔ عشقی بوده است، نه غزل اصطلاحی:

نوروز بزرگم بزن ای مطرب امروز
زیرا که بود نوبت نوروز به نو روز
برزن غزلی نغز و دل انگیز و دل افروز
ورنیست ترا می شنو از مرغ نوآموز
کین فاخته زان گوز، دگر فاخته زان جوز
بر قافیهٔ خوب همی خواند اشعار

حکیم ناصر خسرو قبادیانی که هیچ میلی به غزل و شعر عشقی نداشت و از این جنس چیزی در دیوانش دیده نمی شود، واژهٔ «غزل» را نیز ناخوشنود به قلم داده

است، چنانچه:

غـــزال و غـــزل هـــر دوان مـــر تـــرا
نجـــویـــم غـــزال و نـــگـــویـــم غـــزل

همین شاعر در چند جای از دیوان خود، ترکیبهایی، مانند «سرود و غزل»، «غزل نغز و ترانه» را به کار برده است.[۱]

شعرای دوره های بعد نیز «غزل» را پیوسته با نغمه و چنگ و نوا و ترانه و مغنّی و مثال آنها به کار بُرده اند؛ چنانچه امیرخسرو دهلوی (ف: ۷۰۵ هـ. ق) فرموده است:

از آن نـغـمـه کـو غـارت هـوش کـرد
مُغـــنّی تـــرنّم فـــرامـــوش کـــرد
غـزل خـوانـی بـلـبـل صـبـح خـیـز
تمـنّای مـی خـواره گـان کـرد تـیـز

خواجه حافظ شیرازی گفته است:

مـــغـــنّی ز اشـــعـــار مـــن یـــک غـــزل
بـــه آهـــنـــگ چـــنـــگ آور انـــدر عـــمـــل

این بیت نیز از «ساقی نامهٔ» لسان الغیب است:

مُغـــنّی نـــوای طـــرب ســـاز کـــن
بـــه قـــول و غـــزل قـــصّه آغـــاز کـــن

خواجه حافظ «قول و غزل» را مکرراً آورده است:

تـا مـطـربـان ز شـوق مـنـت آگـهـی دهـنـد
قول و غـزل بـه ساز و نـوا مـی فـرسـتـمـت

شاعر حسّاس و نازك پرداز سدهٔ ۱۰/۱۶، بدرالدین هلالی (سال قتلش: ۹۳۶ هـ. ق) که از استادان غزل محسوب می شود، گفته است:

نـقـد گـنـجـیـنـهٔ سـخـن غـزل اسـت
شـکـر بـاری کـه نـظـم مـن غـزل اسـت
آنـکـه نـظـم غـزل تـوانـد گـفـت
مـثـنـوی را چـو دُر تـوانـد سـفـت

---

۱. نگرید: دیوان ناصرخسرو، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، ۱۳۷۰، صص ۱۹۳، ۲۲۸، ۴۶۱ و ...

پیداست که در این پارهٔ هلالی سخن دربارهٔ غزلی می رود که نوع معلوم و جداگانهٔ شعر می باشد. همچنین شایستهٔ تذکّر است که مراد هلالی از پیوستگی غزل و مثنوی، قرابت سبک و طرز بیان است که میان غزل و مثنویهای عشقی و غنایی موجود می باشد.

شاعر دیگر از معاصران مولانا هلالی، مولانا عبدالله هاتفی خرجردی خراسانی (فوت: ۹۲۷ هـ. ق)، در ساقی نامهٔ خویش فرموده است:

بیا ای مغنّی خاطر فریب
غزل را ده از حسن آواز زیب
ز اندیشه ام ده زمانی فراغ
که دارد خیالم پریشان دماغ

جالب است که شاعر عصر ۶/۱۲، انوری ابیوردی (وفاتش تقریباً سال ۵۸۳/۱۱۸۷)، نظم را صحیحترش اشعار غنائی را به سه گروه: مدح، غزل و هجو دسته بندی کرده است که به فکر این ناچیز کلمات مذکور در این مورد افاده گر انواع مشخص ادبی نیستند. ملاحظه فرمائید:

دی مرا عاشقکی گفت: غزل می گوئی
گفتم: از مدح و هجا دست بیفشاندم هم
غزل و مدح و هجا هر سه بدان می گفتم
که مرا شهوت و حرص و غضبی بود بهم
. . . . . .
غزل و مدح و هجا گوئی ام یارب زینهار
بسکه با نفس جفا کردم و با عقل ستم

چنین کار یعنی استفادهٔ «غزل» نه در معنی شعر جداگانهٔ ویژه، فکری را قوی می گرداند که واژهٔ مذکور در قرنهای ۴/۱۰ و ۵/۱۱ به معنی عموماً «شعر عشقی» به کار می رفته و در دوره های بعد نیز گاهی به همین معنی استعمال می یافته است. لازم به تذکّر می باشد که انوری در قطعهٔ فوق طلب صنعت «لفّ و نشر» را نیز مرعی داشته و مهمترین خصایص ویژهٔ موضوعی و احساسی هر سه گروه اشعار غنائی را به قلم داده است؛ چنانچه شهوت ویژهٔ غزل (چه در معنی تنگ و چه معَنی گسترده) است، و حرص ویژهٔ مدیحه، و غضب ویژهٔ هجویه ها.

موضوع مأخذ غزل (به عنوان نوع مستقل شعری) نیز جالب می باشد.

عقیده ای حکم می رانند که گویا غزل از مدیحه پیدا شده است، یعنی گویا تغزّل قصاید مدحی تدریجاً از بخش اساسی جدا شده و به حیث نوع علی حده استقلال پیدا کرده باشد. چنانچه محقق شناختهٔ تاریخ ادبیات، استاد هَیبَ چنین نظر دارد که غزل صرفاً از نسیب قصیده روییده است.[۱] اما روانشاد استاد عبدالغنی میرزایوف این عقیده را قبول ندارند، به دلیلی که نوعی محبوب و معروف همچون غزل با نوعی مدحی دیگر بن بست باشد. در مورد پیدایش غزل فکر بس جالب را دکتر خانم شیدفر پیش نهاده است: منشأ غزل، به فکر او حماسه می باشد. خانم شیدفر را به چنین گمان، قصّه های عشقی «لیلی و مجنون» و موجودیت نقش حریف بدرفتار (شخص سوّم) در غزل هدایت نموده اند.[۲] این نوع پیشنهادات به پژوهش جدّی علمی نیازمندند؛ ولی اکنون، با اطمینان خاطر می توان گفت که در تشکّل و نشؤ و نمای غزل، قصیده بی تأثیر نبوده است که به این طرز، قافیه سازی قصیده (الف ـ الف، ب ـ الف، پ ـ الف) و مُصَرَّع آمدن بیت مطلع گواهند.

گمان می رود که اگر درباره «بیت تخلص» نظری کوتاه افکنده نشود، فَصلِ غزل ناتمام خواهد ماند. منزلتِ تخلّص در غزل به اندازه ایست که از جملهٔ لوازمَ آن می توان دانست.

ایران شناس روسی دکتر ابیرمان ذکر نام شاعر را در غزل ادامهٔ سنّت پیش از اسلامی می داند.[۳] پروفسور یوگنی برتُلس و دکتر باوُزانی چنین می شمارند که تخلّص در سدهٔ ۵/۱۱ پیش از همه در نظم صوفیان حکم رسمی پیدا کرده است. یوگنی برتلس منشاء این عادت را از رسوم «اهل حرفه» می داند که آنها اسم خود را در پایان کار ضبط می نمایند. اما محقق ایتالیایی استاد باوزانی، سبب گزارش تخلّص را در محتویات غزل می بیند که مالامال است از احساسات گویندهٔ شعر.

ایران شناس مشهور چک، اکادمیسین یان ریپکا، راجع به پیدایش تخلّص در غزل فکر دیگری ابراز داشته است. به گفتهٔ او، شاعر با مقصودی در غزل خویش امضا می گذارد تا شعرش با مال کسان دیگر آمیخته نشود.[۴]

---

۱. *ادبیات عرب، مرحلهٔ کلاسیک*. ص ۳۴، ۳۵.
۲. *سیستم معانی در ادبیات کلاسیک عرب (قرون ششم تا دوازدهم میلادی)*. ص ۲۱۹.
۳. فارسیان در میان شعرای عرب. ص ۱۵ ـ ۱۱۳.
۴. *تاریخ ادبیات فارسی و تاجیکی*: ص ۱۱۰، ۳۸۶.

موضوع تخلّص سزاوار است که در سر آن، پژوهش جدّی علمی انجام پذیرد؛ و اما حالا می توان اشاره کرد که آوردن نام خویش در سخن فارسی سنتی است بس کهنه که در «اوستا»، «کارنامک اردشیر» و یادگارهای دیگر فراوان وامی خورد. چنان به نظر می رسد که این امر در اصالت زبان فارسی و طینت فطری قوم های ایرانی نژاد ریشه دارد. هنگام گشادن این گره دو چیز دیگر نیز می تواند کمک رسان باشد: یکی، آموزشِ طبیعت آثار غنایی که مطلبَ احساسی است و آن توسط شخصیت گوینده ابراز می یابد؛ و دیگری، سنّتی در حماسهٔ ملّی که پهلوانان و مبارزان ضمن نبرد و به خصوص در آغازِ حمله نام خود را در شکلهای گوناگون به زبان می گیرند...

فرهنگ جهانی امروز، بدون غزل فارسی بی رنگ و بو می باشد. سعدی، مولوی، امیرخسر، حافظ، کمال، جامی، میرزا بیدل، صائب... هر یکی، از غزل جهانی ساخته است در عمرِ هنر جاودانه. درروزگار نو، غزل اقبال لاهوری بی نظیر می باشد.

فصل هفتم
مُسمّط

رادویانی راجع به مسمّط فصلی علی حده در کتاب خود جای داده و آن را چون صنعت بدیعی تشریح کرده است؛ او می گوید:

«**مسمّط**، گروه گروه کرده بُود. بدین جایگه معنی وی چنان بُوَد کی شاعر قصیده‌ای گوید و هر بیتی را از وی چهار قسم کند یا بیشتر؛ همه قسم‌ها بر یک وزن تا آخر قصیده، و همه به سجع تا آخر بیت، مگر بخش قافیه کی برابر بود و بروی خلاف؛ چنانک کسایی گوید:

بیزارم از پیاله وز ارغوان و لاله
ما و خروش و ناله کنجی گرفته تنها»[1]

روشن است که رادویانی صنعت شعری سجع را با نوع شعری مسّمط آمیخته است؛ و صحیح تر آنست که در زمان او چنین می پنداشته اند. به طوری که معلوم است، هم تعریف و هم مثال فوق به یک نوع شعر مسجّع یعنی سجع مربّع منسوب می باشند. سبب آمیزش، به فکر اینجانب، اینست که طرز ساختمان هر دو یکی است و حدس قوی آنست که در زمینهٔ اصول صنعت نظم مسجّع تدریجاً نوع شعری مسمّط تشکّل یافته است. اما این زمان اولی آنست که سخنان دانشمندان

---

۱. *ترجمان البلاغه*. ص ۱۰۴. «قصیده» که این جا تکرار یافته، به معنی «شعر» است. (ر. ك. به فصل نخست از همین بخش).

پیشین را دربارهٔ مسمّط ملاحظه نمائیم.

رادویانی در ادامهٔ سخن نوشته:

«و بُوَد کی اقسام بیت به تقطیع زیادت ازین بود کی یاد کردم، چنانک منوچهری گوید:

خیزید و خزآرید کی هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم بزان است[1]
آن برگ رزان بین کی بر آن شاخ رزان است
گوئی کی یکی کارگه رنگ رزان است
دهقان به تعجّب سر انگشت گزان است
کاندر چمن و باغ نه گُل ماند و نه گلزار[2]

وی باز افزوده است:

«و چندان کی خواهی، زیادت توان گفت.»[3]

روشن است که این مثال صنعت سجع نبوده، بلکه مُستمط مُسدّس می باشد و از این وجه عبارت صاحب *ترجمان البلاغه*، «اقسام بیت» نیاز به تصحیح دارد.

سزاوار افزودن است که به شعر شیوای منوچهری، شاعر توانای دیگر مسعود سعد سلمان لاهوری همدانی الاصل (فوت: ۵۱۵ هـ. ق) نظیره ای زیبا گفته و تضمینی به جا هم کرده، چنانچه گوید:

«هجران تو ای شهره صنم باد خزان است
کاین روی من از هجر تو چون برگ خزان است
در طبع نشاطم طمع وصل چنان است
در باغ دلم باد فراق تو همان است
انگشت و زبان رهی از عشق گزان است
کاندر دل من نیست ز لهو طرب آثار»

و در مقطع آورده:

این گفتهٔ مسعود بدان وزن و بیان است
«خیزید و خز آرید که هنگام خزان است

---

۱. اصل: «وزان است».
۲. *ترجمان البلاغه*. ص ۱۰۴، ۱۰۵.
۳. همانجا.

گر خواهی ازین به دگری گویم این بار»[۱]

تفسیر صنعت سجع در کتاب *ترجمان البلاغه* ناروشن آمده. اوّلاً معلوم نشده است که آن صَنعت شعریست و یا ویژهٔ نثر[۲]. دیگر اینکه جهت مثال پاره های منظوم اقتباس شده اند و اما صنعتِ مذکور در آنها مرعی نمی باشد. تفسیر سجع در کتاب رادویانی چنین است:

«اما سجع بر سه قسم است:

یکی از وی، آنست کی سخن را برابر بیاری کی به وزن و به عدد حروف مُتّفق باشند، و به حروف رَوی یکسان؛ چنان چون غلام و حسام و قلم و عَلَم؛ و این نوع را تسجَیع متوازی خوانند.

و دیگری آنست کی یکی از دو کلمه به حروف زیادت زان دیگر باشد؛ چنان چون **حال** و **محال** و **مال** و **کمال**؛ و این نوع را **تسجیع مُطَرّف** خوانند.

و قسمت ثالث، آنست کی هر دو کلمه به وزن و به عدد حروف یکسان بودَ و به روی با خلاف؛ چون قریب و بعید و مانند این؛ و این را **متوازن** خوانند.»[۳]

برای مثال سه نوع سجع، در کتاب رادویانی این سه پاره شعر اقتباس شده است:

«و مثال قسمت اول در نظم، چنان کی مُنجیک گوید [(برای سجع متوازی)]:

چندین چی نالد این حمّام مطوّق
نش دل پُردرد و نه روان معوّق

و مثال قسم ثانی، چنان کی خسروی گوید [(برای سجع مُطّرف)]:

تا کی نالی ز عشق تا کی نالی
سود ندارد گریستن چی سگالی

مثال قسم ثالث، چنان کی رودکی گوید [(برای سجع متوازن)]:

از جود قبا داری پوشیده مُشَهَّد

---

۱. دیوان اشعار مسعود سعد سلمان، جلد دوم، ص۷۶۵ـ۷۷.

۲. راجع به سجع، مراجعت شود به رسالهٔ نگارنده: *سجع و سیر تاریخی آن در نثر تاجیک*.

۳. *ترجمان البلاغه*. ص ۱۳۶.

وز مجد بنا داری بر بُرده مُشَیَّد»[۱]

برای نمایش سجع متوازی، مثال دیگری نیز از مُنجیک مذکور است:

همه طرایف اطراف با تو بینم گرد
همه عجایب آفاق با تو هست بهم[۲]

پوشیده نیست که در سه بیت اول، مراد مؤلف رساله واژه های «مطوّق» و «معوّق»، «نالی» و «سگالی»، «مشهّر» و «مُشیّد» می باشند که در آخر مصراعها آمده اند. ظاهر است که در آخر مصراعها کلمه های قافیه می آیند و در این صورت قافیه صنعت شعری نبوده، بلکه لزوم شعر محسوب می شود. در اصل نیز کلمه های در نظر داشتهٔ رادویانی در دو بیت اول قوافی اند، نه سجع؛ و اما بیت چهارم در واقع نیز صنعت شعری دارد و لیکن آن با اصول دیگر ـ اصول ترصیع ـ بنیاد یافته که چنین صنعت را موازنه می نامند.

بدین طریق، رادویانی نوع شعری مسمّط، قافیهٔ شعر، صنعت های بدیعی سجع و موازنه را با همدیگر آمیخته است که از مرحلهٔ تشکّل هم شعر کلاسیک فارسی و هم نظریات همین شعر بودن قرون ۴/۱۰ و ۵/۱۱ گواهی می دهد.

رشید وطواط در فصل «المسمّط» نوشته است:

« این صنعت چنان بُوَد کی شاعر بیتی را به چهار قسم کند و در آخر هر سه قسم سجع نگاه دارد و در قسم چهارم قافیت می آرد؛ و این را شعر مسجّع نیز خوانند.»[۳]

به طوری که معلوم می شود، از مسمّط تنها نام ذکر شده است و تعریف کاملاً به صنعت سجع تعلّق دارد. مثال آورده شده از آثار امیر معزی نیز نه مسمّط است، بلکه غزل (قصیده) است که صنعت سجع در آن رعایت شده است:

«ای ساربان منزل مکن جز بر دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمَن
ربع از دلم پر خون کنم اطلال را جیحون کَنم
خاك دمن گلگون کنم از آب چشم خویشتن
کز روی یار خرگهی ایوان همی بینم تهی
وز قدّ آن سرو سهی خالی همی بینم چمن
جایی کی بود آن دلستان با دوستان در بوستان

۱. همان، ص ۱۳۶، ۱۳۷. ۲. همان، ص ۱۳۷. ۳. *حدایق السحر*... ص ۶۱، ۶۲.

شد گرگ و روبه را مکان شد بوم و کرگس را وطن
بر جای رطل و جام می گوران نهادستند پی
بر جای چنگ و نا و نی آواز زاغ است و زغن»[۱]

این شعر قصیده (غزل) مسجّع می باشد، به استثنای بیت اول که سجع ندارد (بیت هر چند به چهار پارهٔ موزون تقسیم شده است، اما واژه های آخرین در وزن و یا در قافیه برابر همدیگر نیستند). چنین حال در غزل مسجّع زیاد دیده می شود.

صاحب *حدایق السحر فی دقایق الشعر*، ظاهراً نوع شعری **مسمط** را نیز پی بُرده که گفته است:

«و روا باشد کی اقسام سجع از سه زیادت شود، اما سه معروفترست.»[۲]

از ادامهٔ سخنان رشید وطواط بطور روشن نمودار می باشد که در زمینهٔ صنعت کهن شعری سجع، نوع شعری مسمّط پیدا شده است:

«و پارسیان مسمّط به نوعی دیگر نیز گویند، و [آن] چنانست کی پنج مصراع بگویند بر یک قافیت و در آخر مصراع ششم قافیت اصلی کی بنای شعر بر آن باشد بیارند.»[۳]

و به اثبات فکر خویش، مؤلف یک بند مسمّط مسدّس منوچهری را می آورد:

«آمد بانگ خروس مؤذّن می خوارگان
صبح نخستین نمود روی به نظّارگان
کُه به کتف برفکند چادر بازارگان
روی به مشرق نهاد خسرو سیّارگان
باده فراز آورید چارهٔ بیچارگان
قُو مُوالشُرب الصَّبُوح یَا مَعشَرَ النَّائمین»[۴]

ارزش دیگری که از سخنان رشید به چشم می خورد، این است که وی اختراع ایرانیان بودن نوع شعری مسمط را به قلم داده است.

رشید وطواط در فراورد فصل «المسمط» فکر جالبی را به قلم داده است:

«و ندانند کی مسمّط قدیم و اصلی آنست.»[۵]

می توان حدس زد که رشید وطواط به عبارت «مسمّط قدیم و اصلی»، به تاریخ

---

۱. همان، ص ۶۲، ۶۳.
۲. همان، ص ۶۳.
۳. همانجا.
۴. همانجا.
۵. همانجا.

خیلی کهن شعر مسجّع و زمینه های مردمی آن اشاره کرده است. و می توان تصوّر کرد که در زمان های خیلی قدیم تودهٔ مردم توسّط صنعت سجع «سرواده» را به پاره های ترنّمی تبدیل داده، چون سرود زمزمه می کرده اند. در زمان رشید، روند تشکّل نوع شعری مسمّط پُرسرعت جریان د اشته و اما در مورد تسمیه، فکرَ یگانه الحال پیدا نشَده است. تسمیهٔ نوع شعری تازه به «مُسمّط» که اصطلاح چون صنعت شعری معروف بود، به امری دیگر از تاریخ ادبیات فارسی می ماند: به جایگزین گشتن گریزگاه به جای تخلّص. هنوز از قرون ۳/۹ و ۴/۱۰ در قصیده آن پاره ای را که شاعر از نسیب و تشبیب به قسم اساسی گذر می کرد، **تخلّص** می گفتند (و اگر چنین پاره خیلی خوب گفته شده، هر دو موضوع نرم و نامعلوم و توسط معنی بکر و جالب پیوند خورده و از هر نوع نقصی برکنار باشد، حسن **تخلّص** می نامیدندش)؛ و تدریجاً لفظ «تخلّص» را به «نام و لقب شاعرانهٔ مؤلف» مناسب دانستند، قسم قصیده را به گریز و گریزگاه نامزد کردند که عطاءالله محمود حسینی در *بدایع الصنایع* توضیح داده است.

تعریف مسمّط در کتاب شمس قیس رازی به این شکل است:

«تسمیط، آنست کی بنای ابیات قصیده[1] بر پنج مصراع مُتّفق القوافی نهند و مصراع ششم را قافیهٔ مخالَف قوافی اول آرند کی بنای شعر بر آن باشد.»[2]

هرچند این تعریف نامکمّل می باشد (زیرا چگونگی قافیهٔ بند اول را دربر نگرفته است)، اما اصول تشکیل مسمط را حاویست. بعد از ذکر چگونگی مسمط، شمس قیس بند مسمط مشهور منوچهری را آورده است که در ص ۱۶۰ از کتاب رادویانی نقل شد. به جز این، شمس قیس بندی را از مسمط لامعی گرگانی (تولد: ۴۱۴ هـ. ق) درج کرده است که اینست:

«مُرغ آبی به سرای اندر چون نای سرای
باشگونه[3] به دهان باز گرفته سُرنای
اثر پایش گویی کی به فرمان خدای
بر زمین برگ چنارست چو بردارد پای
برتن از حلّه قبا دارد و در زیر قبای

---

۱. «قصیده» به معنی «شعر» (رك به فصل **قصیده**).
۲. المعجم...، ص۳۸۹. ۳. در اصل: باژگونه ـ واژگونه.

آب گون پیرهنی جیب وی از سبز حریر»[۱]

در تعریف فوق، سخن از یک نوع مسمط (مسمط مسدّس) رفته و هر دو مثال هم از همین نَوع می باشد. به طوری که معلوم خواهد شد، مسمّط انواع دیگر نیز دارد که این را شمس قیس هم پی بُرده است. مؤلف می گوید:

«و باشد کی در عدد مصاریع بیفزایند»[۲]

و پاره ای از شعر عبدالواسع جبلی (فوت: ۵۵۵ هـ. ق) را شاهد می آورد:

«ایا ساقی المدام
مرا باده ده مدام
سمن بوی لاله فام
کی تا من در این مقام
زنم یک نفس به کام
کی کس را ز خاص و عام
درین منزل ای غلام
امید قرار نیست»[۳]

مؤلف کتاب در تفسیر این پاره نوشته است:

«و این مسمّط را اگر به سبب رعایت قوافی از مربّع مضارع دارند، بنای آن بر هشت مصراع باشد (چنانکه مذکور شد ر. م.) و اگر از مثمّن مسجّع نهند، بنای آن بر چهار مصراع باشد.»[۴]

لازم به تأکید است که شمس قیس میان صنعت شعری سجع و نوع مسمّط تفاوت دیده است. او در مورد این موضوع اولاً قطعهٔ زیر معزّی را اقتباس می کند و پس، فکر خویش را بیان می نماید:

«ای ساربان منزل مکن جز بر دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
ربع از دلم پُرخون کنم، اطلال را جیحون کنم
خاك دمن گلگون کنم از آب چشم خویشتن»[۵]

به طوری که در ص ۱۶۲ از نظر گذشت، شعر مذکور را «مسمّط» دانسته بودند. و اما شمس قیس تأکید می نماید که:

---

۱. المعجم... ص ۳۸۹.
۲. همانجا.
۳. همانجا.
۴. همانجا.
۵. همان، ص ۳۹۰.

«آن را مسجع خوانند، و مسمّط جز چنان نیست کی گفتیم.»[۱]

واقعاً هم مثال مذکور دو بیت اول قصیده می باشد که در بیت دومش سجع استفاده شده است (واژه های «پُرخون»، «جیحون» و «گلگون» سجعند و «کنم» ردیف).

شمس قیس معانی لغوی و اصطلاحی «تسمیط» را نیز شرح داده است؛ می گوید:

«و تسمیط در رشته کشیدن مهره هاست؛ و این شعر را از بهر آن مسمّط خوانند کی چند بیت را در سلک یک قافیت کشیده اند.»[۲]

بدین طریق، اگر خطا نشود، شمس قیس رازی برای نخستین بار میان صنعت سجع و نوع مسمّط تفاوت دیده و دو دسته مسمّط ـ مسدّس و مثمّن را ذکر کرده است.

خواجه نصیر طوسی راجع به مسمّط علی حده پژوهش نکرده، بلکه در *اساس الاقتباس* آن را چون صنعت شعری اشاره نموده است که در فصل «ترجیع» مورد ملاحظه قرار خواهد گرفت.

شمس فخری نیز مسمّط را صنعت شعری دانسته است؛ و اما تفسیر او نسبتاً مفصّل بوده و مثالها آورده است، چنانچه گوید:

«بدان که **تسمیط**، به ترتیب در پی هم داشتن باشد؛ و این صنعت چنان باشد که شاعر چهار مصراع، یا پنج مصراع، یا نُه مصراع بگوید و در این مصاریع قافیه را رعایت کند و در مصاریع چهارم، یا ششم، یا هشتم، یا دهم قافیه غیراز آنکه در مصاریع اول آورده باشد، بیاورد و تا آخر قصیده بر آن تمام کند.»[۳]

هرچند شمس فخری اینجا مسمّط را «صنعت» می نامد، اما تفسیرش مربوط به «نوع» شعری است. شمس فخری مسمّط را از بندهای شعرئی عبارت می داند که هر بند، از چهار تا ده مصراع می تواند باشد؛ و این نوع شعر فارسی دارای چنین خصوصیت است که همهٔ مصراعهای هر یک بند به استثنای مصراع اخیر ـ به یک قافیه تابع شده اند، و اما تمام مصراعهای آخر همهٔ بندها قافیهٔ یگانه دارند.

جهت نمونه، شمس فخریَ از آثار حریری (فوت: ۵۱۵ یا ۵۱۶ هـ. ق) مثال می آرد و پس می نویسد:

---

۱. همانجا. ۲. همانجا.

۳. *معیار جمالی و مفتاح ابوالسحاقی*. ص ۲۵۹.

«مثال از شعر پارسی که شعرای متقدم مسمّط از هشت نگذرانیده اند اما پدر این بنده ... که از اساتیدهٔ متأخر بود، به ده رسانیده و دو قصیدهٔ مسمّط معشّر گفته.»[۱]

این فهم مؤلف که مسمّط های معشّر چندان معروف نیستند، جالب و موافق حقیقت می باشد.

در کتاب *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*، بندهای مطلع دو مسمط معشّر مذکورند که یکی را در زیر نقل خواهیم کرد. لازم به تذکّر می باشد که شمس فخری اصطلاح «مطلع» را در مورد مسمّط بکار برده است. این حال عقیدهٔ ناقص را باطل می سازد که مطلع تنها یک بیت می شده و به غزل و قصیده و امثال آنها متعلّق باشد. شمس فخری «یکی را مطلع این است» می گوید و بند نخستین مسمّطی را ضبط می کند، چنانچه گوید:

«با تیر صبا صحن چمن خلد برین کرد
ژاله دهن لاله پُر از درّ ثمین کرد.
باد آمد و در دامن گُل نافهٔ چین کرد،
با خاك چمن عنبر و کافور از این کرد
بر کوکب رخشنده که چون شام کمین کرد
تا وقت سحر پُشت فلک روی زمین کرد
بلبل دلم از صوت حزین زار و حزین کرد
تا آهوی از پردهٔ عشّاق گزین کرد
از نامیه چون باد بر آن اسب به زین کرد
خوش خوش به جهان موسم نوروز درآمد»[۲]

شمس فخری از گفته های خود یک مسمط معشّر درج نموده است که جهت نمونه، مطلع و مقطع آن ذکر می شود:

«ز تأثیر نوبهار
چمن شد ز نو بهار
هوا گشت مشک بار
گُل از پرده داد بار

۱. همان، ص ۲۶۰.
۲. همان، ص ۲۶۰، ۲۶۱.

زمین گشت پرنگار
چو رخسارهٔ نگار
بر اطراف مرغزار
بنالید مرغ زار
شراب مغان بیار
که چون باده یار نیست»[۱]

مقطع مسمّط معشر شمس فخری اصفهانی که مدحیه است:

«جهانت بکام باد
سپهرت غلام باد
نشاطت مدام باد
ز حقت سلام باد
ز فتحت پیام باد
ز بختت مرام باد
ز عرشت مقام باد
ترا تا مدام باد
مدامی به جام باد
که آن را خمار نیست»[۲]

از این نمونه ها دو چیز قابل تذکّر است. یکی اینکه، شعر از معانی بکر و مطلبی عبرت انگیز عاریست؛ و دیگری اینکه، کلّ مصاریع بند مطلع در یک قافیه گفته نشده بلکه مانند بندهای دیگر ساخته شده است.

شمس فخری اصفهانی، به هر صورت، راجع به مسمّط به تفصیل بررسی کرده و تعداد مصاریع بندهای آن را ذکر نموده است؛ یعنی در ظاهر کردن نظریات مسمّط سهیم می باشد.

معلومات تاج الحلاوی دربارهٔ مسمّط با اخبار شمس قیس رازی هیچ تفاوت ندارد، بلکه آن را به طرز ناروشن تکرار می نماید؛ چنانچه گوید:

«مسمّط، در رشته کشیدن باشد به لعالی و جواهر؛ و چون بدین معنی چند بیت را در یک قافیه کشند، آن را مسمّط گویند؛ و آن، چنان باشد

---

۱. همان ص، ۲۶۹، ۲۷۰

۲. همان، ص ۲۶۹، ۲۷۰.

که شاعر پنج مصراع گوید بر یک قافیه و در مصراع ششم قافیهٔ اصلی را که بنای اشعار بر آن است، بیارد.»[۱]

این تعریف از آن وجه ناروشن می باشد که مؤلف اوّلاً در معنی اصطلاحی «مسمّط» «چند بیت(؟) در یک قافیه کشیدن» نوشته است که صحیح نیست، زیرا در کل انواع مسمّط مصاریع آخر بندها در قافیه با مصراعهای پاره های دیگر موافق نیستند. این اختلاف ضمن ادامهٔ سخنان خود مؤلف نیز («پنج مصراع گوید بر یک قافیه») آشکار می گردد.

صاحب *دقایق الشعر* به عنوان نمونه پارهٔ مسمّط مسدّس منوچهری و بند مسمّط مثمّن عبدالواسع[۲] را که در فوق نقل شدند و هر دو نیز در کتاب *المعجم فی معاییر اشعار العجم* موجودند، ضبط می نماید. این حال نیز شاهد آنست که سرچشمهٔ اخبار تاج الحلاوی کتاب شمس قیس رازیست.

مولانا شرف الدین رامی باب سی و یکم بخش اول کتاب خویش را راجع به مسمّط اختصاص داده است. مؤلّف طبق عادت خویش عقیدهٔ رشید وطواط را با تغییرات جزئی نقل می کند و با یکچند مثال روشن می نماید، چنانچه گوید:

«این صنعت چنان باشد که شاعر در یک بیت رعایت سه سجع کند و یک قافیه آرد؛ مثال:

آهسته ران ای ساربان، سودا مکن با کاروان
کز عشق آن سرو روان، گوئی روانم می رود
من مانده ام مهجور از او، سرگشته و رنجور از او
گویی که نیشی دور از او، در استخوانم می رود
در رفتن جان ها ز تن، گویند هر نوعی سخن
من خود به چشم خویشتن، دیدم که جانم می رود»[۳]

طوری که هم از تعریف فوق الذکر و هم مثال شعری هویداست، سخن دربارهٔ شعر مسجّع می رود نه نوع شعری مسمط. در پارهٔ مذکور طبق قانون سجع بیت به چهار پارهٔ برابر تقسیم شده، سه پارهٔ اول سجع دارد و قسم چهارم موافق قافیهٔ عمومی غزل صورت گرفته است. مثالهای دیگر نیز از همین قبیلند، چنانچه:

«روئین تن مجلس لگن وز شمع در شب نیزه زن

---

۱. *دقایق الشعر*. ص ۶۵.
۲. همان، ص ۶۵، ۶۶.
۳. *حقایق الحدایق*. ص ۸۷. بعضی واژه ها از متن اصل تفاوت دارند.

سهراب دل رستم فکن میدان ز مینا داشته»[۱]

مثال دیگر که نیز شعر مسجّع مربّع می باشد:

«بربط چو عذرا مریمی کابستنی دارد همی
وز درد زادن هر دمی درنالهٔ زار آمده
آن آب نوس شاخ بین، مار شکم سوراخ بین
افسونگر گستاخ بین، لب بر لب یار آمده»[۲]

در رابطه با صنعت شعر مسجّع، قابل ذکر است که آن در قدیم خیلی معمول بوده است. به علاوهٔ مثالهایی که در فوق آمده اند، دو پارهٔ دیگر از شهیدبلخی و استاد رودکی نقل می شود.

از شهیدبلخی:

«دهان دارد چو یک پسته، لبان دارد به می شُسته
جهان بر من چو یک پسته بدان پسته دهان دارد»[۳]

از استاد رودکی:

«گُل بهاری، بت تتاری
نبید داری، چرا نیاری؟
نبید روشن، چو ابر بهمن
به نزد گلشن چرا نیاری؟»[۴]

شمس قیس رازی ضمن تشریح بحر متقارب، در زمینهٔ پارهٔ فوق الذکر یک اشارهٔ پُربها از خود باقی گذاشته است:

«و رودکی دو بیت مقبوض اثلم گفته است و سجع در آن نگاه داشته؛ و از آن جهت چندان ثقیل نیامده است.»[۵]

در باب هفتم از بخش دوم کتاب *حقایق الحدایق*، نظر خود مولانا شرف الدین رامی منعکس شده است. وی دو نوع مسمّط ـ مُسبّع و مثمّن رابه قلم آورده است؛ راجع به نوع اول می گوید:

«مُسبّع، آنست که هفت مصراع باشد؛ شش مصرّع مقفّی و یکی خارج قافیه. شاید که بعضی از مصاریع تضمین باشد.»[۶]

---

۱. همانجا.
۲. همان، ص ۸۸.
۳. پیشاهنگ شعر پارسی، ص ۱۳.
۴. همان، ص ۵۸.
۵. المعجم... ص ۱۷۹.
۶. حقایق الحدایق. ص ۱۵۷.

منظور مؤلّف از امکان تضمین در مسمّط، می تواند شعر مسعود سعد سلمان باشد که در ص ۱۶۱ـ۱۶۰ اقتباس شد.

شرف الدین رامی برای نمونهٔ مسمط مسبّع پارهٔ زیرین را می آورد که همگی یک بند می باشد و آن را مسمّط کامل شمردن دشوار است و در مصراع سوم قافیه نیز رعایت نشده است:

«نالنده کبوتری چو من طاق از جفت
از گریهٔ او دوش نخفتم و نخفت
او ناله همی کرد و منش می گفتم
آن را که غمی بود که نتواند گفت
غم از دل خود بگفت نتواند رُفت
این طرفه گلی نگر که ما را بشکفت
نه رنگ توان نمود و نه بوی نهفت»[1]

صاحب *حقایق الحدایق* نوع دیگر مسمط مسبّع را ذکر نموده است که نادر بوده و در تاریخ ادبیات قرون وسطی، تقریباً، به نظر نمی آید. مؤلف نوشته است:

«و شاید که دو مصراع او خارج قافیه باشد؛ مثال:

کس را بر او چو نیست پروای سخن
کز من ببرد بدان دل آرای سخن
دوش از سر عجز و غایت بدحالی
با دل گفتم گرت بود جای سخن
از من سخنی بگو در اثنای سخن
دل گفت: به وقت وصل ما را با یار
چندان نظر است که نیست پروای سخن»[2]

در پارهٔ فوق، مصراعهای سوم و ششم از قافیه آزادند.

راجع به مسمط مثمّن، شرف الدین رامی نوشته است:

«و مثمّن، آنست که در بیتی هفت بار سجع بیارند، غیر از قافیه.»[3]

(یعنی مصراع هشتم ر. م.).

اینجا، به جای «بند» سهواً لفظ «بیت» آمده است. مؤلّف برای مثال دو پارهٔ شعری می آورد که پارهٔ اول از آن عبدالواسع است و از کتابِ شمس قیس نقل شد، و اما

۱. همانجا. ۲. همان، ص ۱۵۷، ۱۵۸. ۳. همان، ص ۱۵۸.

پارهٔ دوم اینست :

«چو خواهی همی نشست
تو با عاشقان مست
زمین دار باش بست
مکن خلق را شکست
ز دنیای دون پرست
به یک ره بشوی دست
که دنیی و هر چه هست
در او پای دار نیست»[۱]

خلاصه این است که اخبار شرف الدین رامی راجع به مسمّط ، ناقص می باشد .

امیر خسرو دهلوی (۶۵۱ـ۷۰۵ هـ . ق) در *اعجاز خسروی* اخباری دارد که از آن ، راجع به مسمّط تصوّراتی حاصل می شود . وی در رسالهٔ سوم گفته است :

«صنعت مسمّط مخصوص است به نظم ؛ و ترتیب آن بر اصحاب نظم پوشیده نیست که یک قافیهٔ اصل را در محلّ خویش نظام می باید داد و دوگان و سه گان بیت در میانه ها قافیهٔ دیگر مسلوك [می باید] داشت . این تنظیم بدان ماند که در سمطی دوگان و سه گان جوهر یک رنگ را منظوم گردانند و متعاقب آن زمرّدی یا لعلی به رنگ دیگر به جهت زیب و زینت درکشند تا سَمطی آراسته گردد . گوئی مسمّط هم از این جا نام یافته است ، زیرا که وزن شعر به محلّ رشته ایست که جواهر سخن را در وی به هر ترتیب که درآرند ، پریشان نشود . »[۲]

حمیدالدین نجاتی نیشاپوری نیز به مانند امیرخسرو دهلوی و بعضی مؤلفین دیگر مسمّط را «صنعت» می شمارد . و اما این مؤلّف سه نوع مسمّط مربّع ، مسدّس و مثمّن را با مثالها (از آثار شیخ سعدی ، امیر معزّی و خویش) بیان نموده است .[۳]

مؤلف رسالهٔ جمع مختصر ، وحید تبریزی ، مسمط مربّع را با سه مثال (هر یکی چهار مصراعی) شرح داده و افزوده است که

«پس مسمّط نیز نوعی باشد از شعر . »[۴]

این علاوه خیلی مهم می باشد چونکه در آن نوع شعر بودن مسمّط تأکید یافته

---

۱ . همانجا .
۲ . *اعجاز خسروی* . «رسالهٔ ثالثه» ، ص ۴۳ ، ۴۴ .
۳ . *رسالهٔ پیروزی* . برگ ۵۹ الف ـ ۶۰ ب .
۴ . *جمع مختصر* . ص ۳۵ ، ۳۶ .

است. وحید انواع مسمّط و قوانین هریکی را توضیح نداده و اما مختصراً اشاره نموده است که «مسمّط از چهار تا ده گفته اند».

اخبار کامل و گرانبها راجع به مسمّط و انواع آن در رسالهٔ حسین واعظ کاشفی درج یافته است؛ او می گوید:

«**مسمّط**؛ آنست که بنای ابیات بر چند جزو متّفق القوافی نهند و جزو آخرین را قافیه مختلف باشد.»[۱]

به طوری که از این سخنان روشن می گردد، حسین واعظ کاشفی به تعریف موجود مسمّط هیچ تصحیح قابل دقّت نیفزوده است؛ او حتی چگونگی قافیهٔ مصاریع آخرین بندهای مسمّط را که شمس قیس و تاج الحلاوی گفته بودند، ذکر نکرده است.

کاشفی در معنی لغوی «تسمیط»، فکر معلوم را با مثال دیگر روشن می نماید؛ چنانچه گوید:

«**و تسمیط**، در رشته کشیدن مروارید است.»[۲]

تفسیر معنی اصطلاحی واژه در این کتاب چنین آمده است:

«و این نوع شعر را **مسمّط** از آن گویند که هر چند بیت را در سلک یک قافیه کشیده اند.»[۳]

این تفسیر چندان روشن نمی باشد، زیرا در مسمط «هر چند بیت در سلک یک قافیه کشیده» نمی شود؛ ولی اگر مراد از «هر چند بیت» بندهای مسمّط باشد، چنین فهم به حقیقت موافق خواهد بود؛ زیرا هر چند در هر بند مصاریع باقی بندها قافیهٔ علی حده دارند، اما همهٔ مصراعهای آخرین تمام بندها با بند یکم شعر که آن قافیهٔ یگانه دارد، همقافیه اند؛ یعنی توسط یگانگی-قوافی مصاریع آخرین بندهای مسمّط، گویا تمام شعر را در یک رشته درکشیده اند.

ارزش اخبار حسین واعظ کاشفی پیش از همه در اینست که اگر پیشینیان او همگی چهار نوع مسمّط، یعنی مسدّس، مسبّع، مثمّن و معشّر را مشخّص نشان داده باشند؛ وی همهٔ چهار نوع دیگر را نیز ذکر کرده است. این مؤلّف می گوید:

«و مسمّط بر انواع است؛ آنچه مشهور شده مربّع است و مخمّس و

---

۱. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. برگ ۴ ب.
۲. همانجا. ۳. همانجا.

مسدّس و مثمّن و معشّر»[۱]

قابل دقّت است که مؤلّف «بر انواع» بودن مسمّط را تأکید کرده، پنج نوع معروف ترین آن را به قلم می دهد و باز علاوهٔ مهم می نماید:

«و غیر این نیز توان گفت».[۲]

پس کاشفی انواع مسمط را به دو گروه تقسیم می نماید که نیز جالب می باشد. او گفته است:

«و اقسام مسمّط، بر دو نوع در رشته بازار قبول سکّهٔ رواج یافته است. اول آنکه، هر جزو از اجزای مسمّط بعضی باشد از بحر اصل، یعنی مصراعی تمام نباشد. چنانچه در مربّع گفته اند:

محمل بدار ای ساربان
تندی مکن با کاروان
کز عشق آن سرو روان
گوئی روانم می رود
در رفتن روح از بدن
گویند هر نوعی سخن
من خود به چشم خویشتن
دیدم که جانم می رود

و نزدیک افاضل عجم، این نوع مربّع از قبیل مسمّط نیست؛ بلکه از اقسام مسجّع است.»[۳]

به طوری که دیدیم، این تعین کاملاً درست می باشد.

کاشفی راجع به همین گروه مثال دیگر نیز آورده است که پاره ای از آثار عبدالواسع می باشد و از کتاب شمس قیس نقل شد؛ و بعد از ذکر مثال، مؤلّف رساله افزوده است:

«و این نوع را مسمّط مجزا گویند، و به واسطهٔ آنکه هر قسمی از اقسام بیت جزوی است از آن»[۴]

این دو مثال که برای گروه اول مسمّطها آورده شده اند، از دو لحاظ نیاز به توضیح دارد:

---

۱. همانجا. ۲. همانجا.
۳. همان، برگ ۴ ب، ۵ الف. ۴. همان، برگ ۵ الف.

اول ـ مثال یکم نه مسمّط، بلکه غزل می باشد که در آن سجع رعایت شده است؛ ثانی ـ مثال دوم مسمّط است و می توان آن را مسمّط مثمّن شمرد و یا مسمّط مربّع که سجع استفاده شده است؛ ولی این از حقیقت دور می نماید.

کاشفی دربارهٔ گروه دوم مسمّطها چنین نگاشته است:

«نوع دوم آنکه، هر جزوی از اجزای مسمّط مصراع تمام باشد؛ و آن را مسمّط تام خوانند به سبب تمامی مصاریع»[۱]

یعنی به این گروه، کاشفی مسمّط های معلوم و مشهور را داخل نموده است و برای انواع آن مثال نیاورده و به چنین اشاره قناعت کرده است:

«و امثلهٔ مجموع، در طی دواوین فصحا و متون دفاتر بلغا ظاهر است.»[۲]

کاشفی در جای دیگر، اثنای توضیح تضمین، موضوع جالبی یعنی وابستگی عضوی مسمّط و غزل را بیان کرده است که چنین فکر پُربها، در سرچشمه های دیگر به نظر نمی رسد. مؤلّف گفته است:

«و شاید که غزلی را تضمین کنند به تربیع، یا تخمیس، یا تسدیس و مانند آن. مثال، خواجه عماد فقیه شعر شیخ عراقی را روح الله روحه، مخمّس کرده، بدین طریق:

ساقیا بر کنار آب زلال
تشنگان را ز جان گرفت ملال
در قدح ریز می که هست وبال
ما چنین تشنه و زلال وصال
همه عالم گرفته مالامال

بادهٔ لعل ناب می جوئیم
خویشتن را خراب می جوئیم
بی خودیم و شراب می جوئیم
غرق آبیم و آب می جوئیم
در وصالیم و بی خبر ز وصال»[۳]

---

۱. همانجا. ۲. همانجا.
۳. همان، برگ ۵۰ الف، ب.

کاشفی به نقل همین دوبند قانع شده، اشاره نموده است که:

«تا آخر غزل بر این منوال است.»[۱]

در واقع، از تأریخ ادبیات معلوم است که به غزل غیر از مخمّس باز مسمّط های مربّع و مسدّس نیز بسته اند. لازم به تذکّر است که در این صورت کلّ مصاریع بند اول مسمّط، مُصَرَّع (همقافیه) خواهد بود. بدین طریق، خدمت حسین واعظ کاشفی در این است که انواع مستعمل مسمّط را ذکر کرده و در تألیف آن مقام غزل را اشاره نموده است.

تعریف عطاءالله محمود حسینی راجع به مسمّط با نظر به اخبار موجود، کامل تر بوده و کلّ خصایص و طلبهای این نوع شعر فارسی را دربر گرفته است. وی دربارهٔ تسمیط گفته است:

«عبارت از آنست که در شعری چند مصراع را بر یک قافیه آرند، بعد از آن مصراع دیگر بر قافیهٔ دیگر آرند که بنای شعر بر آن باشد.»[۲]

از این اخبار چنان معلوم می شود که مسمّط، شعر علی حده بوده و از بندها فراهم می آید؛ و هر بند کلّ مصراعها، به استثنای مصراع آخر، قافیهٔ جداگانه داشته و همهٔ مصراعهای آخرین تمام بندها زیر یک قافیهٔ دیگر متّحد می شوند.

عطاءالله نیز مانند کاشفی انواع زیاد داشتن مسمط را به قلم می دهد و اما این، همهٔ انواع آن را جدا جدا نامبر می کند. صاحبَ بدایع الصنایع گفته است:

«و این [(یعنی تسمیط ـ ر. م.)] به انواع باشد.»[۳]

تفسیر مختصر انواع مسمّط، در کتاب *بدایع الصنایع* به قرار زیر آمده است.

«نوع اوّل، آنست که سه مصراع را بر یک قافیه آرند و مصرع چهارم را بر قافیهٔ اصل که بنای شعر بر آن است.»[۴]

جهت اثبات این نوع مسمّط که آن را مسمط مربّع می گویند و عطاءالله به آن نام نداده است، مؤلّف رساله پارهٔ زیرین خود را آورده است:

«از آتش غم سوخته ام گر به نگاهی
این غم زده را شاد کنی، نیست گناهی
مردم ز غم هجر، خدا را که چو ماهی
بنمای شبی روی و خلاصم کن ازین غم

---

۱. همان، برگ ۵۰ ب.
۲. *بدایع الصنایع*، ص ۱۶۳.
۳. همان، ص ۱۶۳.
۴. همانجا.

نوع دوم، آنست که چهار مصراع را بر یک قافیه آرند و مصراع پنجمین را بر قافیهٔ اصل.»[۱]

عطاءالله درست افزوده است:

«و این را **مخمّس** می گویند.»[۲]

دلیل این نوع مسمّط، این شعر ازهری هروی (فوت: ۳۷۰ هـ.) ذکر یافته است:

«گوهرافشان شد بر اطراف چمن دست سحاب
وز زمرّد سربرون زد غنچه چون یاقوت ناب
تا توانی، رو کنون چون لاله شو جام شراب
ورنه باری هر شبی رو پای گل مست و خراب
با صراحی تا سحرگه دست در آغوش کن

نوع سوّم، آنکه پنج مصراع را بر یک قافیه آرند و مصراع ششمین را بر قافیهٔ اصل»[۳]

این نوع مسمّط که عطاءالله نام نداده است، مسمّط مسدّس می باشد و مثالش در کتاب *بدایع الصنایع* نیز همان پارهٔ مشهور منوچهریست.

راجع به نوع چهارم ـ مسمّط مثمّن ـ که نیز عطاءالله نامبر نکرده است، می نویسد:

«آنست که هفت مصراع را بر یک قافیه آرند و مصراع هشتمین را بر قافیهٔ اصل، چنانکه لامعی گفته:»[۴]

مثال عطاءالله همان پاره ایست (ایاساقی المدام ...) که به عبدالواسع جبلی منسوب دانسته اند و در فوق ذکر یافت.

بدین طریقه، عطاءالله محمود حسینی چهار نوع مسمّط را ایضاح داده و با مثالها باز نموده است. ولی او امکان ایجاد انواع دیگر را نیز نشان داده است، به این صورت:

«و مسمّطی را که در مصراع سوّم او، یا هفتم، یا نهم و یا بیشتر، قافیهٔ اصل را رعایت کرده باشند و باقی مصراعها را بر قافیهٔ دیگر موافق آورده، از شعر استادان به نظر اینَ کمینه در نیامده، اگر حضرت

---

۱. همان، ص ۱۶۴.
۲. همانجا.
۳. همانجا.
۴. همان، ص ۱۶۵.

خداوندگاری [(یعنی: میرعلیشیر نوائی ـ ر.م.)] یا یکی دیگر از ماهران این فن را یاد باشد، یا به نظر درآید، التماس آنست که الحاق کنند.»[۱]

بعد فراغت از تفسیر انواع مسمّط، به عقاید پیشینیان خود نیز نظری افکنده است. پیش از همه سخنان رشید وطواط را عیناً (ولی بدون مثال شعری) نقل می نماید و به آن چیزی نمی افزاید؛ و این را سبب شاید آن باشد که به تفسیر مسمّط مفصّل پرداخته بود. به جز این، در ارتباط با عقیدهٔ رشید وطواط اعتراض شمس قیس را نیز می آورد:

«اما شمس قیس که متأخر است، گفته که آن را مسجّع می گویند و مسمّط جز چنان نیست که او از پارسیّان نقل کرده.»[۲]

یعنی عطاءالله نیز جانبدار فکریست که: **شعر مسجّع خیلی قدیمیست و شعر مسمّط دیرتر پیدا شده است.**

عطاءالله با این اکتفاء نکرده، راجع به سجع و تسمیط اخبار جالبی را درج می نماید:

«و جماعتی از ارباب عربیت گفته اند که **تسمیط** در لغت، مروارید در رشته کشیدن است؛ و در اصطلاح ـ عبارت است از آنکه، جمیع اجزای بیت یا بعضی را بر یک سجع آرند که مخالف قافیه باشد، تا بیت مانند رشتهٔ مروارید باشد و اجزای مسجوعه مانند دانه ها که جمع شده باشند در وی.»[۳]

شاید جهت عامهٔ خواننده، عطاءالله افادهٔ «اجزاء» را باز هم روشنتر می نماید:

«و می باید دانست که مراد آن جماعت به «اجزاء»، اجزای حاصله به حسب تقطیع است نه الفاظ مفرده که در بیت واقع است.»[۴]

مؤلف *بدایع الصنایع*، در ادامهٔ تفسیر عقیدهٔ دانشمندان عربی نوشته است که:

«تسمیط را به دو قسم ساخته اند: قسم اوّل، آنکه اجزای مسجوعه مطابق اجزای تقطیعیه باشند؛ و این را **تسمیط تقطیع** می گویند:

به پیری چه گیری وزیری و میری

---

۱. همانجا.
۲. همان، ۱۶۶ ـ ۱۶۷.
۳. همان، ص ۱۶۷.
۴. همانجا.

فقیری، حقیری، اسیری گزین تو!»[۱]

به طوری که ملاحظه می شود، شاعر در بیت مذکور همهٔ تقطیعها را همقافیه ساخته و با همین سجع کامل بیت را تأمین نموده است. به نظر اینجانب، این نوع را نه «تسمیط»، بلکه یک نوع صنعت «ترصیع» شمردن بهتر است.

راجع به نوع ثانی در *بدایع الصنایع* آمده است:

«قسم دوم، آنکه اجزای مسجوعه با اجزای تقطیعیه موافق نباشد و آن را تسمیط تبقیه گویند:

مکن گشت بُستان، مرو کوی جانان
بکش پا به دامان، به کنجی نشین تو»[۲]

روشن است که در بیت فوق صنعت سجع رعایت شده است.

ادامهٔ نوشته های عطاءالله قابل توجّه می باشد. او مؤلّف عقیده را بطور مشخّص نام نبُرده، سخنان او را این طریقه اقتباس نموده است:

«و هم او گفته که صحیح آنست که خلیل بن احمد گفته که: شعر مسمّط آنست که در صدر بیت ابیات مقفّی باشد، مشطوره[۳] یا منهوکه[۴]؛ و جمع کند آن ابیات را قافیهٔ مخالف که لازم قصیده است تا آنکه قصیده تمام شود.»[۵]

به طوری که در فصل «قصیده» روشن شد، ضمن این نوع سخنان لفظ «قصیده» معنی گسترده دارد. این حال را عطاءالله نیز پی بُرده است که گفته:

«ظاهر است که ذکر قصیده بر سبیل تمثیل است، چه در غیر آن نیز این صنعت جاریست.»[۶]

نویسندهٔ کتاب *بدایع الصنایع* جهت نوع مشطوره مثال ذیل را می آرد که هر بیت آن مثمّن است و سراپا در کلّ بیت ها سجع مربّع رعایت شده است:

«بحمدالله که شد حاصل جهان را رونق کامل
ز فرّ رفعت شامل، ز عدل خسرو عادل

---

۱. همانجا.
۲. همان، ص ۱۶۷، ۱۶۸.
۳. «مشطوره»، بیت مثمّن اجزاء را می گویند که دو تقسیم شده باشد.
۴. «منهوکه»، بیت مسدّس اجزاء که دو تقسیم شده باشد.
۵. بدایع الصنایع، ۱۶۸.
۶. همانجا.

شه غازی که در هیجا چو شد پیدا هزبر آسا
شوند از بیم او اعدا چو روبه خایف و عاطل
سپهر سلطنت سلطان حسین آن صفدر میدان
که نام رستم دستان ز دستانش شده باطل
به سان سالم سالب علی ابن ابی طالب
نشان انهُ الغالب ز حق بر شأن او نازل
الهی تا بود والا لوای سلطنت بادا
بساط مأمنش برجا، نشان دشمنش زایل»[۱]

برای نوع دوّم، یعنی مسمّطی که ابیات آن منهوکه باشد، در «*بدایع الصنایع*» این مثال مذکور می باشد:

«ای دل ربا بهر خدا یک دم بیا
رحمی نما بر جان ما، کم کن جفا!
از درد و غم من دم بدم جان می دهم
ای مُحتشم، چندین ستم نبود روا»[۲]

عطاءالله پارهٔ مذکور را غزل نامیده است که شاید در زمینهٔ محتوای عشقی آن باشد:

«و امّا مسمّط که در صدر بیت او ابیات منهوکه مانند این غزل از بحر رجز مسدّس سالم»[۳]

و اماباید متذکر شد که مثالهای مذکور به مسمّط چندان مربوط نیستند، بلکه شعر مسجّع هستند. ظاهراً به این اختلاف عطاءالله نیز متوجّه شده است که می گوید:

«و آنکه گفته که در صدر بیت ابیات مشطوره یا منهوکه باشد، ظاهر نیست؛ به جهت آنکه در صدر بیت از مشطور یک بیت و از منهوك یک بیت و مصراعی زیاده گنجایش ندارد؛ و بر تقدیری که از صدر بیت ماسوای رکن آخر اراده کنند، در صدر بیت مشطور دو بیت تمام نمی شود.»[۴]

از اخبار نظریه ردازان ادوار پیشین راجع به مسمّط، روشن می شود که آن از انواع مشهور شعر غنائی فارسیِ تاجیکی به شمار می آید که در پژوهش

---

۱. همان، ص ۱۶۸ـ۱۶۹.
۲. همان، ص ۱۶۹.
۳. همانجا.
۴. همانجا.

قانونمندی آن بخصوص خدمتهای شمس قیس رازی و حسین واعظ کاشفی بزرگ می باشد. بعضی از سخن شناسان پیشین و حتی معاصر نیز[۱] صنعت شعری سجع را با مسمّط آمیخته اند که بی سبب نمی باشد؛ و سبب این حادثه به فکر این ناچیز در آنست که نوع مسمّط در زمینهٔ انکشاف بعدی اصول شعر مسجّع تشکّل یافته است. قانون اصلی سجع شعری عبارت از آنست که مصراع و بیتهای غزل، قصیده و یا شعر دیگر را به پاره های برابر وزن و همقافیه تقسیم می نماید. همین اصول در تشکّل نوع شعری مسمّط نیز استفاده شده است. بنا به همین سبب غزلهایی را که مثمّن و یا مربّع اجزاء باشند و شاعر سراسر شعر سجع را رعایت کرده باشد، به مسمّط مربّع تبدیل دادن و نوشتن ممکن است. یا خود، در مسمّط مربّع سجع استفاده شود، آن را مسمط مثمن خواندن و نوشتن ممکن می شود...

سبب آنکه در تشکّل نوع شعری مسمّط شعر مسجّع موقع حل کننده دارد، در ماهیت اصولی خود صنعت سجع نهان می باشد. بیهوده به این صنعت شمس قیس رازی توجّهی جَداگانه ظاهر نکرده است.

در فراورد این فصل لازم به تکرار می باشد که همهٔ انواع مسمّط یک خصوصیت شکلی مشترك دارند، یعنی در مصراعهای آخرین کلّ بندها قافیهٔ یگانه رعایت می شوند و ساخت قوافی مثلاً در مسمّط مخمّس چنین است:

بند اول: الف ـ الف ـ الف ـ الف ـ الف.
بند دوم: ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ الف.
بند سوم: پ ـ پ ـ پ ـ پ ـ الف...

و اما در قرون اخیر، این سنّت گاهی به تغییرات دچار گشت که این حال را سخن شناسان نیز پی برده اند. چنانچه مؤلف «درّهٔ نجفی»، نجفقلی میرزا، اشاره کرده است:

«مصاریع آخر بندها هم بر یک نسق است و وحشی نیست.[۲]»

مراد مصنّف تمثال این است:

بند اول: الف ـ الف ـ الف ـ الف ـ الف.
بند دوم: ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ ب.
بند سوّم: پ ـ پ ـ پ ـ پ ـ پ.

---

۱. از جمله، ر.ك: شاه‌زمان رحمان‌وف، راجع به یک افادهٔ اسلوب شعری ص ۲۱۴ـ۲۱۸.
۲. درهٔ نجفی. ص ۱۰۱، ۱۰۲.

فصل هشتم
ترجیعات

نخستین سرچشمهٔ نظری ادبی که در دسترس ماست و معلوماتی راجع به ترجیعات را حاویست، کتاب *حدایق السحر فی دقایق الشعر* رشیدالدین وطواط می باشد. این مؤلّف در فصل تفسیر اصطلاحات ادبیات شناسی، دربارهٔ ترجیع مختصراً گفته است:

«ترجیع پارسی نغمت گردانیدن است؛ و شعرا، ترجیع، شعری را گویند کی خانه ـ خانه بود و هر خانه ای پنج بیت یا زیادت تا ده بیت؛ و قافیت هر خانه مخالف خانهٔ دیگر بود؛ و هر خانه ای کی تمام شود، بیتی بیگانه بیارند آنگاه به خانهٔ دیگر شوند؛ و این بیت بیگانه را ترجیع خوانند؛ و این بیت بیگانه به سه نوع بود: به عینه کی در آخر خانه همان را بازآرند؛ یا بیتهای مختلف بود هر یکی بر قافیتی خاص؛ یا بیتهائی بود بر یک قافیت به عدد ابیات خانهٔ ترجیع، چنانک چون این ابیات را جمع کنند، خانهٔ دیگر شود.»[1]

به طوری که ملاحظه می شود، رشید وطواط چندین طرف موضوع ترجیع، چنانچه نوع جداگانهٔ شعری بودن آن را، ساخت قوافی، تعداد ابیات خانه ها و

---

۱. *حدایق السحر فی دقایق الشعر*. ص ۸۵، ۸۶.

انواع ترجیع را آشکار نموده است.

شمس قیس رازی که در باب ششم از بخش دوم رسالهٔ خویش راجع به ترجیع نیز اخبار داده است، آن را با قصیده در ارتباط می داند. می نویسد:

«ترجیع، آنست کی قصیده را بر چند قطعه («قطعه» به معنی «پاره» ـ ر. م) تقسیم کند، همه در وزن متّفق و در قوافی مختلف.»[۱]

شمس قیس نیز مانند رشید وطواط بندهای ترجیع را «خانه» می نامد. نوشته است:

«و شعرا هر قطعه را از آن، خانه‌ای خوانند. آنگه فاصله میان دو خانه بیتی مفرد سازد، و آن بیت را ترجیع بند خوانند»[۲]

بیت پیوندکنندهٔ خانه ها را اگر رشید وطواط ترجیع نامیده باشد، شمس قیس اصطلاح را روشن تر کرده است: ترجیع بند.

شمس قیس نیز به مانند رشید وطواط در ترجیعات سه نوع را دیده است. او به ارتباط بیت ترجیع می گوید:

«پس اگر خواهد، همان بیت را ترجیع بند همه خانها سازد. و در آخر هر قطعه [و اول ما بعد آن] بنویسد؛ و اگر خواهد، هر خانه را ترجیع بندی علی حده گوید؛ و اگر خواهد، ترجیع بندها بر یک قافیت بنا نهد تا قطعه ای مفرد باشد.»[۳]

بدین طریق، ترجیع بند (یا «بیت ترجیع» و یا «بیت وصلیه») سه نوع می شده است:

۱ـ عیناً تکرار می شود؛

۲ـ تغییر می یابد؛

۳ـ مضموناً تغییر می یابد و اما همه در یک قافیه سروده می شود.

پس مؤلّف جهت نمونه شعری را (به تعبیر شمس قیس: «قصیدهٔ ترجیع بند») در نعت رسول اکرم (ص) بطور کامل نقل می نماید که از آن جمال الدین محمد بن عبدالرزاق اصفهانی (فوت: ۵۸۸ هـ.) است و از یازده خَانهٔ هشت بیتی شکل یافته است. برای مثال دو بند شعر را انتقال می دهیم:

بند مطلع:

ای از بر سدره شاه راهت

---

۱. *المعجم فی معائیر اشعارالعجم*. ص. ۴۰۰، ۴۰۱.

۲. همان، ص ۴۰۱. ۳. همانجا.

وی قبّهٔ عرش تکیه گاهت
ای طاق نهم رواق بالا
بشکسته ز گوشهٔ کلاهت
هم عقل دویده در رکابت
هم شرع خزیده در پناهت
این چرخ کبود، ژنده دلقی
در گردن پیر خانقاهت
مه طاسک گردن سمندت
شب طرّهٔ پَرچم سیاهت
چرخ ارچه رفیع، خاك پایت
عقل ار چه بزرگ، طفل راهت
جبریل مقیم آستانت
و افلاك حریم بارگاهت
خوردست قدر ز روی تعظیم
سوگند به روی همچو ماهت

ترجیع بند: ایزد کی رقیب جان خرد کرد
نام تو ردیف نام خود کرد

بند دوم: ای نام تو دستگیر آدم
وی خلق تو پایمرد عالم
فرّاش درت کلیم عمران
چاوش رهت مسیح مریم
از نام محمدست میمی
حلقه شده این بلند طارم
تو در عدم و گرفته قدرت
اقطاع وجود زیر خاتم
در خدمتت انبیا مشرّف
وز حرمتت آدمی مکرّم

از سعی مبارك تو رفته
هم با سر حرفهٔ خود آدم
نابوده به وقت خلوت تو
نه عرش و نه جبرئیل محرم
نایافته عزّ و التفاتی
پیش تو زمین و آسمان هم

ترجیع بند:

کونین نواله ای ز جودت
افلاك طفیلی وجودت[۱]

به طوری که خواهد آمد، چنین شعر را **ترکیب** بند می گویند. برای نوع های دیگر ترجیع شمس قیس مثال نیاورده است.

خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب *اساس الاقتباس*، در برابر توشیح و ملمّع ترجیع و مسمّط را نیز چون صنعت شعری ذکر کرده است. آورده است:

«و از جملهٔ صنعتها، انواعی بود که متعلّق به مجموع شعر بود، مانند توشیح و ترجیع، یا بعضی ابیات مانند ملمّع و مسمّط[۲].»

اخبار شمس فخری اصفهانی راجع به ترجیعات، باز بیشتر فراگیر می باشد. وی در باب پنجم از فن دوم کتاب خویش شش نوع ادبی و از جمله ترجیع را نیز تشریح کرده و در قسم «فن بدیع» مثالها آورده است. در این بخش می گوید:

«چهارم، ترجیعات است؛ و آن بر چند نوع است.»[۳]

شمس فخری در پایان تفسیر انواع ترجیعات، به معانی لغوی و اصطلاحی «ترجیع» نیز توجّه کرده است. او گفته:

«و ترجیع در اصل لغت، گردانیدن آواز باشد؛ و این نوع شعر را به جهت آن ترجیع گفتند که هر خانهٔ سخن از نوعی کند قافیه و ردیف مختلف.»[۴]

به طوری که ملاحظه می شود، شمس فخری کتاب *حدایق السحر فی دقایق الشعر* را مورد استفاده قرار داده و خواسته که تحریر هم وارد نماید و اما ماهیت مسئله را خود بطر روشن بیان نکرده است.

---

۱. همان، ص ۴۰۱، ۴۰۲.
۲. *اساس الاقتباس*. ص ۵۹۹.
۳. معیار جمالی و *مفتاح ابواستحقی*. ص ۱۳۸.
۴. همان، ص ۱۳۹.

در فوق اشاره رفت که شمس فخری به تفسیر همهٔ انواع ترجیعات پرداخته است. چنانچه راجع به نوع یکم می گوید:

«اوّل، آنکه شاعر پنج بیت، یا هفت، یا نُه، یا یازده بیت بگوید بر وزنی و ردیف و قافیه که خواهد. بعد از آن یک بیت بیگانه بیارد که نه به آن ردیف و قافیه باشد. دیگر بار همان مقدار که اول گفته بود، بگوید و دیگر بار بیت بیگانه بیارد؛ و تا آخر بر این صورت تمام کند؛ و آن بیت که اول گفته باشد، خانه گوید و بیتی که در میان آورده باشد، بند خوانند.»[۱]

ملاحظه می شود که اگر رشید وطواط تعداد ابیات بندها را از پنج تا ده نشان داده باشد، شمس فخری یازده بیت را نیز در قید آوردَه است. ویژگی مهمی که از خدمت پُرارزش شمس فخری گواهی می دهد، اینست که او برای نخستین بار دریک وزن و اما قافیه و ردیفهای گوناگون گفته شدن پاره های ترجیعات را آشکار نموده است؛ ولیکن خانهٔ اول را بیت و همچنین «ترجیعِ بند» و یا «بیتِ بند» را بند خواندن این مؤلف ناروشن می باشد.

شمس فخری در بخش دیگر کتاب خود یعنی «فن بدیع»، تعریف فوق را تکرار کرده و اما در ردیف و قافیه با خانهٔ ترجیع علاقمند نبودنِ ترجیعِ بند (بیتِ بند) را علاوه نموده است؛ بدین ترتیب:

«بدانکه نوع اول از ترجیعات آنست که شاعر چند بیت بر یک ردیف و قافیه بگوید و بعد از آن یک بیت بیگانه که نه در آن ردیف و قافیه باشد، بیاورد و بعد از آن ابتدا به خانهٔ دیگر کند.»[۲]

جهت نمونهٔ این نوع ترجیع، شمس فخری شعری درج کرده که از هفت خانه ساخته شده و هر خانه از پنج بیت فرآهم آمده است. ترجیع از خودِ شمس فخری ست. برای روشنتر تصوّر شدن اصل مسئله، دو خانهٔ شعر وی همراه با بیتهای بند در زیر ذکر می شود.

خانهٔ یکم:

مژدهٔ آمدن عید صیام آوردند
کار ارباب طرب را به نظام آوردند

---

۱. همان، ص ۱۳۸.
۲. همان، ص ۲۷۳.

از دل غم زدگان زنگ عناء بستردند
وز پی سوخته گان بادهٔ خام آوردند
باده خور کز عدم آباد سوی باغ وجود
آدمی را ز پی شرب مدام آوردند
آتش باده که در آب روان می بینی
خون تاك است که در دیدهٔ جام آوردند
روز عید است و خلایق همه از بهر شرف
رو به سوی در سلطان کرام آوردند

ترجیع بند:

آنکه پایش ز شرف بر سر گردون باشد
خلق را دیدن او عید همایون باشد

خانهٔ دوم:

دلبرا آب رزان وقت خزان باید خورد
برگ رزان خزان آب رزان باید خورد
نقل از لعل لب سیم ذقن باید ساخت
باده از دست مه نوش لبان باید خورد
قُوَّت و قوت روان آمد یاقوت روان
قوت جان خواهی، یاقوت روان باید خورد
روز عید است و همه کار طرب باید ساخت
وقت عیش است، همه راحت جان باید خورد
مدح سوی در دارای زمان باید بُرد
می باید کف سلطان جهان باید خورد

ترجیع (بیت) بند:

آنکه خاك در او بر سر انجم تاج است
آسمان نیز به خاك در او محتاج است[1]

قابل تذکر می باشد که در نوع اول از ترجیعات، ابیات ترجیعِ بند مُصَرّع اند؛ یعنی چون مثنوی قافیه دارند.

---

۱. همان، ص ۲۷۴، ۲۷۵.

در نوع دوم از ترجیعات، به طوری که شمس فخری بیان می کند، کلّ ابیات ترجیع بند در قافیه متّفقند. نویسندهٔ *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی* نوشته است:

«نوع دوم، آن باشد که هر خانه که بگوید، بیت بند بیارد بر یک قافیه و ردیف بود؛ چنانکه چون قصیده تمام کند، آن ابیات بند را جمع کند، قطعه ای دیگر باشد.»[۱]

این تعریف، در بخش «فنّ بدیع» واضح و کامل تر تکرار یافته؛ چنانچه گوید:

«نوع دوم، آنست که شاعر قصیدهٔ ترجیع بگوید و بیتهای آن را مجموع یک قافیه و ردیف رعایت کند، چنانکه چون قصیده تمام شود و آن بیتهای بند را جمع کنند، قطعه باشد خارج قصیده.»[۲]

شمس فخری شعری از آثار خویش برای مثال می آورد که از هشت خانه متشکّل است و هر خانه هفت بیت دارد و کلّ ابیات ترجیع بند در یک قافیه و ردیف گفته شده اند.[۳]

هویداست که این نوع از ترجیعات میلی به شکل پرستی دارد و لذا، مثال شمس فخری نیز قابل توجّه نمی باشد. شاید به همین علت است که این نوع، در تاریخ ادبیات نیز رونقی ندارد، بلکه معمول هم نیست.

در نوع سوّم از ترجیعات، ترجیع بند بعد از هر یک خانهٔ شعر عیناً تکرار می یابد. شمس فخری گفته است:

«نوع سوّم، چنان باشد که بیت بندها یک بیت باشد و مجموع خانه ها به همان بیت تمام کند.»[۴]

شمس فخری در جای دیگر این تعریف را تکمیل کرده:

«نوع سوّم، چنان باشد که بیت بندها مجموع یک بیت باشد و خانه ها مختلف؛ چنانکه از اول تا آخر بر یک بیت ختم کند.»[۵]

جالب است که شمس فخری میان انواع ترجیعات این نوع را «مشکل» و «دشوار» می شمارد:

«و این نوع مشکلتر از پیشین بود و به گفتن دشوارتر باشد، چنانکه

---

۱. همان، ص ۱۳۸.
۲. همان، ص ۲۷۸، ۲۷۹؛ «قصیده» در این پاره ها به معنیٔ «شعر» است (رجوع شود به فصل «قصیده»).
۳. همان، ص ۲۷۹ـ۲۸۶.
۴. همان، ص ۱۳۸.
۵. همان، ص ۲۸۶.

بیت آخر؛ و این نوع نزدیک است به صفت تضمین.»[۱]

در ادبیات شناسی معاصر، این نوع از ترجیعات با نام ترجیع بند مستعمل می باشد.

برای مثال نوعَ سوّم از ترجیعات، شمس فخری شعری می آورد که پنج خانه دارد و هر خانه پنج بیت. یک خانهٔ آن شعر این است:

ای ساقی پری رخ، پیش آر جام می
از لهجهٔ صراحی بشنو پیام می
در ده می مغان که حریفان روزگار
مرغ طرب نگیرند الاّ به دام می
زان خاصیت که در می لعل است پایدار
باشد مدام خواجهٔ انجم غلام می
در انتظار یار رخم زرد گشت و نیست
درمان آن به غیر رخ لاله فام می
در ده به یاد مجلس شاهی که در جهان
با عدل او خرابی نآید ز جام می
اعظم جمال دنیا و دین پادشاه ملک
چشم و چراغ دولت و پشت و پناه ملک[۲]

جالب است که شمس فخری انواع چهارم و پنجم را نیز به قید آورده است، اما این نوع ها معمول نیستند.

طلبهای نوع چهارم را شمس فخری چنین به قلم داده است:

«نوع چهارم، آنست که مجموع خانه ها بر یک ردیف ختم کند، اما قوافی مختلف بود[۳].»

وی در بخش «فنّ بدیع» همین خصوصیت این نوع ترجیع، یعنی در یک ردیف و اما در قافیه های گوناگون سروده شدن خانه ها را تکرار کرده و علاوه می نماید که: «و بند بیگانه»؛ یعنی بعد از هر یک خانهٔ شعری بیت بند تغییر می یابد.

شمس فخری، برای نمونه از آثار خویش (تقریباً کلّ شواهد این کتاب از آن نگارنده می باشند) شعری نقل می نماید که همگی شش خانه دارد و در هر خانه هفت بیت هست و در تمام خانه ها یک ردیف «گل» رعایت شده است. دو خانهٔ

---

۱. همانجا.

۲. همان، ص ۲۸۶، ۲۸۷.

۳. همان، ص ۱۳۸.

شعر را در زیر می آوریم.

خانهٔ یکم:

ای کرده از بنفشهٔ مشکین نقاب گل
بر باد داده آتش رخسارت آب گل
کرده بلند نسبت قدّ تو کار سرو
بسته به سحر نرگس مست تو خواب گل
بخرام سوی باغ که جمعی ز گلرخان
از نو رسیده اند دگر در رکاب گل
گل لاف حسن می زند اندرمیان باغ
بنمای چهره تا که بگوید جواب گل
گوئی بدید رونق گلزار عارضت
زان شرمسار است به رفتن شتاب گل
خون در تنش بست و دلش پاره پاره باشد
بهین شای بر درون و برون خراب گل
مانند عمر دشمن دل آرای روزگار[1]
یک هفته بیش نبود عهد شباب گل

بیت بند:

آن خسروی که تاج فلک خاك پای اوست
بحر محیط فیضی از ابر عطای اوست

خانهٔ دوم:

ای بُرده آتش رخ تو آبروی گل
با عارض تو کس نکند جستجوی گل
رشک آیدم ز بلبل شوریده کو کند
با بوی زلف و رنگ رخت گفتگوی گل
بگشای زلف، پرده برنداز، تا چمن
یکباره طی کند صفت رنگ و بوی گل
گر آرزوی اهل نظر دیدن گل است
دیدار روح پرور تُست آرزوی گل

---

۱. در صحّت این سه مصراع، گمان است.

دیـر آمـدی و زود بـرفتـی ز دسـت مـا
این هم نـشانه ایست ز رسـم و ز بوی گل
بـا عـارض تـو لاف تـقـابـل زد و صبـا
بـدریـد جیـب قرمـزی هـفـت تـوی گـل
از ذلّت ذبـول شـود ایـمـن ار کـنـد
دارای ملـک و دین نـظر لـطف سـوی گل

بیت بند:

آن وارث کـیـان کـه بـه بـرهـان روزگـار
بر تـخت مـلک هـست سلیـمان روزگـار[1]

از نمونه هـای فوق هم نمودار می باشد که این نوع ترجیعات بنا بـر لزوم ردیف در سـراسـر شـعـر، شـاعـر را پـایـبست مـی نمـایـد و امـکـانات اورا در بـیـان آزادانهٔ محتویات دلخواه محدود می کند.

شرایط نـوع پنجم از تـرجیعات بـاز هم سنگـینتر مـی باشد. شمس فخری گفته است:

«نوع پنجم، مثلاً آنست که شـاعر قـطعـه ای بگـوید، ردیـف «آب»؛ و دیگری ردیف «آتش»؛ قطعهٔ سوّم، ردیف آن آب و آتش کند؛ و تـا آخر بدین و تیره ختم کند.»[2]

کاملاً طبیعـی ست که شاعر اگر در خانه ای لفظی را ردیف سازد و در خانهٔ دوّم لـفظی دیـگر را هـمـچون ردیـف آورد و در خـانهٔ سوم آن هـر دو لفـظ را در یـکجـا به عنوان ردیف رعـایت کردن خواهد، دست و پای خویش را در بیـان مطالب خود می بندد و درونمایهٔ شعر در هر صورت ضرر خواهد دید.

علت میل شمس فخری به سخنبـازی و ظاهرپرستی شاید ایـن باشد که او ادیب صادق درباری بـود و در مدح اتابک نصرت الـدین احمدلر، خواجـه غیاث الـدین محمد رشیدی و شیخ ابواسحاق اینجو مدحیه ها گفته است و کتاب« *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*» را نیز به نام ممدوح اخیر مخصوص گردانیده است.

این هم جالب است که شمس فخری استقلال نـسبی شاعر را در مسئلـه قافیه و ردیف خانه های شعر قطعاً محکوم نموده است. او می گوید:

---

۱. همان، ص ۲۹۰ ـ ۲۹۲.
۲. همان، ص ۱۳۸.

«و آن جماعتی که خانه مقفّی گویند و خانه مردّف (و بندی مقفّی گویند و بندی مردّف)، قطعاً جایز نیست.»[۱]

صرف نظر از تمایلات شکل پرستی، اخبار شمس فخری اصفهانی راجع به ترجیعات دارای ارزش است.

اخبار تاج الحلاوی دربارهٔ ترجیع، با معلومات شمس قیس رازی تفاوت چندانی ندارد. او بعد از شرح معنی لغوی **ترجیع** (که: «گردیدن آواز باشد در گلو»)، می نویسد:

«و این صنعت چنان باشد که شاعر قصیده را بر چند خانه تقسیم کند که جمله را در وزن اتفاقی و در قافیه اختلافی باشد؛ آنگاه بیتی مفرد در آن میان بیارد و فاصله سازد که آن را **ترجیعِ بند** گویند؛ و آن بیت بر سه نوع باشد.»[۲]

خبر خیلی مهمی که تاج الحلاوی ذکر می کند اینست که کلّ خانه های ترجیع در یک وزن (و اما در قافیه های گوناگون) سروده می شوند. نکتهٔ مهم دیگر اینست که طبق گفته های این مؤلف، انواع ترجیع مربوطند به چگونگی «ترجیع بند»؛ یعنی چون که ترجیع بند از لحاظ قافیه سه نوع می شود، ترجیعات نیز سه نوع دارد.

چون تعریفات تاج الحلاوی و مثالهای او جالب نظرند، نقل آنها واجب دانسته شد. صاحب *دقایق الشعر* راجع به نوع اول ترجیعات آورده است:

«**نوع اوّل**، چون این بیت جمع کنی، خانهٔ دیگر حاصل شود؛ چنانک قاضی بهاء الدین زنجانی آورده است. شعر:

ای قبلهٔ آفتاب رویت
رائی که بود صواب رویت

بندش این است:

رویت که کند فگار بوسه
مست از در بیشمار بوسه
از زلف تو بوسه خواستم دوش
گفتا: به که داد مار بوسه؟!

نوع دیگر، آنست که بند ترجیع به قوافی مختلف باشد و هیچ یک را

---

۱. همان، ص ۱۳۹.
۲. *دقایق الشعر*. ص ۶۷.

تعلقی نباشد، چنانکه ظهیر فرموده است. شعر:

دوش چون زلف شب به شانه زدند
رقم کفر بر زمانه زدند
ماه را در چهار بالش حسن
نوبت ملک پنج گانه زدند

بندش این است:

چرخ از آن روز باز آگاه است
که قزل ارسلان شهنشاه است

و بند دیگر:

خسرو بحرو بر مظفر دین
که ظفر با رکاب اوست قرین

نوعی دیگر از ترجیع، آنست که در جملهٔ خانه ها یک بیت مکرّر کرده؛ و در این قسم شرط آنست که بیت آخر خانه ها موقوف باشد بر آن بیت که بند است، چنانکه عراقی گفته است. شعر:

آن رفت که رفتمی به مسجد
اینک چو قلندران شب و روز

بندش این است:

در میکده می کشم سبوئی
باشد که بیابم از تو بوئی

جمال کاشی:

یار ار به زیارت من آید
چون بر سر خاك من نهد دست
برخیزم دست یار گیرم،
بی یار چرا قرار گیرم؟»[1]

چیز نسبتاً تازه ای که در سخنان تاج الحلاوی به نظر می رسد، اینست که محتوای خانهٔ شعر با بیت بند وابسته بوده است. اما واجب به تذکّر است که چگونگی نوعی مثالهای آوردهٔ این مؤلّف را، طوری که در کتاب های دیگران می بینیم، معین کردن آسان نیست. به استقلال نوعی ترجیعات، تاج الحلاوی

۱. همان، ص ۶۷ـ۶۹.

ضمن تعریفات خود اشاره نکرده است و این مسئله از مثالهایش نیز روشن نمی گردد.

راجع به ترجیعات، حمیدالدین نجاتی نیشاپوری نیز اخباری درج کرده و بعضی از خصایص آن را تأکید نموده است، چنانچه گوید:

«... ترجیع، شعری را خوانند که خانه ـ خانه بگویند، هر خانه پنج بیت یا زیادت؛ و قافیهٔ هر خانه مخالف قافیهٔ خانهٔ دیگر باشد؛ و هر خانه که تمام شود، یک بیت بیگانه بیارند، بر جای ترجیع، آنگاه به خانهٔ دیگر شوند؛ و آن بیت بیگانه را **ترجیع** خوانند.»[1]

نجاتی انواع ترجیع را طبق «بیت بند» («بیت ترجیع»، «ترجیعِ بند») به چهار گروه تقسیم نموده است:

۱ ـ «بیت بند» بعد از هر خانه عیناً تکرار می یابد و مضمون خانه بر آن موقوف مَی باشد؛

۲ ـ «بیت بند» بعد از هر خانه عیناً تکرار می یابد و اما مضمون خانه بر آن موقوف نمی باشد؛

۳ ـ «بیت بند» بعد از هر خانه هم در مضمون و هم در قافیه دگرگون می شود؛

۴ ـ «بیت بند» چنان «بیتهائی بود که بر یک قافیه به عدد ابیات خانهٔ ترجیع، بر وجهی که اگر آن ابیات بیگانه را جمع کنند، خانه گردد.»[2]

کمال الدین حسین واعظ کاشفی ترجیع را چون نوع مستقل شعری شرح داده و معلوماتی پربها در کتاب خویش جای داده است. او در فصل دوم مقدمهٔ کتاب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*، در ردهٔ انواع شعری قصیده، غزل، قطعه، رباعی، فرد، مثنوی و مسمّط، راجع به ترجیع نیز بررسی کرده است. معنی لغوی ترجیع را کاشفی نیز «نغمه گردانیدن» می گوید.

کاشفی سبب «ترجیع» نام گرفتن این نوع شعری را در آن می بیند که:

«هر زمان اسلوب کلام از قسمی به قسمی منتقل می گردد.»[3]

به طوری که نمودار است، کاشفی در تفسیر اصطلاح سخنی تازه گفته است.

مؤلّفین پیشین، هربند و یا قسم چنین شعر را «خانه» نامیده اند که این را کاشفی

---

۱. *رسالهٔ پیروزی*. برگ ۶۱ الف. ۲. همان، برگ ۶۱ ب. ۳. همانجا.

نیز ذکر کرده است. او می گوید:

«و عادت ارباب این صناعت بر آن مستمرست که هر قسمی را از ترجیع «خانه» گویند؛»[۱]

اما در مورد «بیت بیگانه» («بیت بند»، «ترجیع بند») حسین واعظ کاشفی اصطلاح تازه **واسطه** را وارد می نمایدکه نیز جالب می باشد:

«و فاصله را میان هر دو خانه، که آن بیتی مفرد خواهد بود، **واسطه** گویند و **ترجیع بند** خوانند.»[۲]

صاحب کتاب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* ترجیعات را به سه گروه تقسیم کرده و آن، با تصنیفات تاج الحلاوی که در فوق از نظر گذشت موافق می باشد.

کاشفی نیز به مانند تاج الحلاوی وابستگی معنوی خانهٔ شعر و بیت واسطه را در یک نوع از ترجیعات تأکید نموده است. چنانچه در مورد تفسیر نوع اول گفته است:

«و در این قسم، شرط آنست که بیت آخر همهٔ خانه ها موقوف باشد بر آن بیت مکرّر.»[۳]

یعنی بیت آخرین هر یک خانه، با بیت واسطه مضموناً رابطهٔ تنگاتنگ داشته باشد. و اگر به نحوی دیگر گفته شود، شاعر بیت واسطه را چنان سازد که آن جمع بست کنندهٔ خانهٔ فوق باشد. جهت مثال، کاشفی نیز همان دو بیت شاعر عارف قرن هفتم هجری فخرالدین عراقی را می آرد که تاج الحلاوی برای نوع سوم از ترجیعات ذکر کرده بود:

آن رفت که رفتمی به مسجد
اینک چو قلندران شب و روز

حسین واعظ کاشفی طبق تجربه های ادبی به موضوع تعداد ابیات خانه ها بیشتر توجّه نموده است. کاشفی نیز مانند نجاتی بیتهای هر خانه را از پنج و از آن زیاد می داند. او گفته:

«و باید که ابیات خانه ها از پنج کمتر نباشد.»[۴]

مؤلّف در ادامه گفته است:

---

۱. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. برگ ۵ الف.
۲. همانجا. ۳. همانجا.
۴. همان، برگ ۵ ب.

«و آنچه فرقه [ای] از متاخران هر خانه ای را سه بیت یا دو آورده اند، از مخترعات این عصر و مبدعات این زمان است.»[۱]

این جالب است که کاشفی خود به تعداد کمتر از پنج بیت موافق نیست، ولیکن اعتراض خویش را خیلی مؤدّبانه به قلم داده است.

حسین واعظ کاشفی در پایان همین فصل راجع به موسط سخن رانده، می گوید که آن «نوعی از ترجیع است» و می افزاید:

«و توسیط، در لغت به دو نیم کردن چیزی باشد و موسط آن را گویند که به دو نیم کرده باشند؛ و در اصطلاح، عبارت است از ترجیعی که واسطه اش مصراعی بود؛ و به واسطهٔ آن که واسطهٔ ترجیع نیم بیت است، این را «موسّط» گفتند.»

و اما خود کاشفی این را قبول ندارد، چنانچه گوید:

«و فی الحقیقت این نوع را از مسمط شمردن اولی می نماید؛ والله اعلم[۲].»

عطاء الله محمودحسینی در «*بدایع الصنایع*»، طبق عادت خویش قبلاً اخبار مؤلّفین عربی زبان را بررسی می نماید. عطاء الله آورده:

«صاحب تبیان (یعنی ابوعثمان جاحظ؛ متوفی به سال ۱۶۰ هـ. ر. م.) گفته که او از قبیل تکریر است.»[۳]

و باز گوید:

«و ترجیع، عبارت است از آن که ذکر کنند مکرّراً یک معنی را که اهتمام باشد به شأن او؛ به این طریق که چون شروع کنند در نوعی از کلام، نظر کنند به چیزی که به تقریب او آن معنی را ذکر توان کرد؛ و چون آن تقریب پیدا شود، آن معنی را ذکر کنند؛ و باز به همین طریق آن را تکرار کنند، چندان که خواهند.»[۴]

صاحب *بدایع الصنایع* در ادامهٔ سخن نوشته است:

«اما پیش شعرای عجم آنست که رشید گفته که: **ترجیع**، شعری را خوانند که خانه خانه گویند، هر خانه ای پنج بیت، یا زیاده، تا ده بیت؛ و قافیهٔ هر خانه مخالف قافیهٔ خانهٔ دیگر بود؛ و هر خانه که تمام

---

۱. همانجا. ۲. همانجا.
۳. *بدایع الصنایع*. ص ۳۳۵. ۴. همانجا.

شود، یک بیت بیگانه بیارند، آنگاه به خانهٔ دیگر شوند؛ و این بیت بیگانه را «ترجیع‌بند» خوانند.»[۱]

عطاءالله ترجیعات را به انواع، طوری بخش کرده که با تقسیم درست پیشینیان موافق می باشد. و با سببهائی که:

«امثلهٔ اقسام ترجیع مشهور است و این کتاب مختصر [(یعنی *بدایع الصنایع* ـ ر. م.)] گنجایش ایراد آن ندارد»[۲]

مؤلف از نقل مثال خودداری می نماید.

اخبار عطاءالله راجع به ترجیعات از وجه دیگر جالب می باشد و هر دو هم به قانونمندی نوعی این نوع شعری ارتباط دارد. چنانچه دربارهٔ اهمیت خانه خانه گفتن این شعر و اسلوب آن می گوید:

«و فایدهٔ ترجیع آنست که چون در اسلوب کلام تغییری واقع شد، سامع به شنیدن بیشتر توجّه می کند و نشاط او در استماع زیاده می شود.»[۳]

واجب به یادآوری است که چنین ارزش ترجیعات را تا به عطاءالله، کسی پی نبُرده بود.

بازیافت نظری دیگر عطاءالله ارتباط دارد به بیت واسطه که خود همچون شمس قیس رازی وَ بعضی دیگر **ترجیع بند** نامیده است. عطاءالله محمود حسینی که یک دانشمند توانا در ارائه نظریات ادبی ست، چنین اشارهٔ مفیدی بدست داده است:

«و ترجیع بند اگر یک بیت باشد[(که این نوع را امروز «ترجیع بند» می گویند ـ ر. م.)] خاطر به معنی مکرّر توجّه می کند بی ملالی، و در خاطر بهتر قرار می گیرد.»[۴]

این، دریافت است و تا آنجا که اطلاع داریم، بار نخست می باشد.

تفسیر معنی اصطلاحی واژهٔ «ترجیع» نیز در کتاب *بدایع الصنایع* کامل تر آمده است:

«و ترجیع، در لغت گردانیدن است؛ و چون این جا کلام را از اسلوبی به اسلوبی دیگر می گردانند، آن را ترجیع نام کردند.»[۵]

---

۱. همانجا.
۲. همانجا.
۳. همان، ص ۳۳۶.
۴. همانجا.
۵. همانجا.

بدین طریق، اخبار جدّی را راجع به ترجیعات بار نخست رشید وطواط بدست داده و اما قانونمندی و شرایط نوعی آن در آثار حسین واعظ کاشفی و بخصوص عطاءالله محمود حسینی آمده است. ضمن مطالعهٔ آثار سخن شناسان پیشین راجع به ترجیعات، معلوم می شود که:

۱ ـ آن، از خانه ها (یا: «بندها») و بیتها («بیت بیگانه»، «بیت واسطه»، «بیت فاصله»، «ترجیع بند» و «بیت بند») شکل می یابد؛

۲ ـ همهٔ خانه ها و ابیات واسطه در یک وزن سروده می شوند؛

۳ ـ ساخت قافیهٔ خانه ها به مانند غزل و قصیده می باشد؛

۴ ـ بیت واسطه از نگاه قافیه سه طرز معمول دارد: یا هر بیتی مُصَرّع است و در مجموع قطعهٔ مثنوی می شود، یا کلّ ابیات واسطه در قافیهٔ یگانه گفته می شوند و یا عیناً تکرار می یابد.

اما در تجربهٔ ادبی دو نوع از ترجیعات زیاده استعمال می شود: یکی آنکه، بیت واسطه عیناً تکرار می یابد که این نوع را در ادبشناسی معاصر ترجیع بند می گویند؛ و دیگری آنکه، بعد از هر خانه ای بیت واسطه تغییر می یابد و این نوع را ترکیب بند می نامند...

شاعران معاصر، گاهی شاعران زمان گذشته نیز، شرایط و گنجایش نوعهای گوناگون شعری را با هم آمیخته و در بیان مؤثر مطالب جالب خویش استفاده کرده اند. چنانچه شاعر سدهٔ ۱۳/۱۹ عاصی شعری دارد که آن را «مسمط مسدّس ترجیع بند» گفتن رواست. مطلع شعر اینست:

ای پری رو به گل روی تو خارم، چه کنم
به خط و خال رخَت دیده دچارم، چه کنم
تشنهٔ لعل لب و بوس و کنارم، چه کنم
از ضعیفی به رهت همچو غبارم، چه کنم
دوستان، عاشق دل خستهٔ زارم، چه کنم
صید گردیدهٔ آن چشم نگارم، چه کنم

بند دوم:

دیده افتاده به دیدار تو، ای جان جهان
دل به رقص آمد و گشتم به جمالت نگران

گفتم از خود به طریقی که نپرسید بیان
نیست در قاعدهٔ عشق مگر آه و فغان
دوستان، عاشق دل خستهٔ زارم، چه کنم
صید گردیدهٔ آن چشم نگارم، چه کنم»

از ادیبان معاصر، محمدجعفر محجوب اخبار مفصلی راجع به ترجیعات دارد؛[۱] و اما بررسی نظر محققین متأخر و آثار شاعران از دایرهٔ وظیفهٔ این رساله بیرون می باشد.[۲]

۱. *سبک خراسانی در شعرفارسی*. ص ۱۵۸ ـ ۱۶۰.
۲. دربارهٔ موضوعات دیگر ترجیعات ر. ك. ـ نظریه ادبیات، صص ۱۸۷ـ۱۷۸.

فصل نهم
مستزاد

راجع به مستزاد، برطبق سرچشمه های نظری ادبی که به ما رسیده اند، معلومات نخستین را مولانا شرف الدین رامی درج نموده است. باب ششم از بخش دوم کتاب *حقایق الحدایق* مخصوص است به تفسیر و نمونه های این نوع شعر فارسی. طبق گفتهٔ شرف الدین رامی، مستزاد «بر سه نوع است».[1]

خلاصهٔ اخبار شرف الدین رامی به این قرار است:

«**نوع اول**، آنست که بعد از هر مصرع چند لفظ بیارد که آخرش سجع باشد، جهت تمامی سخن.»[2]

واجب به تذکّر است که این مؤلف مستزاد را هم صنعت شعری دانسته و هم با سجع علاقمند کرده است. در جملهٔ مذکور، فقرهٔ «جهت تمامی سخن» جالب می باشد؛ زیرا نویسندهٔ کتاب با محتویات مصراع (و بیت کامل) علاقمند بودن علاوهٔ مستزادی را در نظر دارد.

جهت مثال نوع یکم مستزاد که در آن علاوهٔ مستزادی بعد از هر مصراع می آید، شرف الدین رامی سه دلیل شعری آورده است که نقل هر سه اولی دانسته شد تا چگونگی وزن و قافیه به نغزی آشکار گردد؛ از ابن حسام است:

مثال یکم:

---

۱. *حقایق الحدایق*. ص ۱۵۲.
۲. همانجا.

«آن کیست که تقریر کند حال گدا را
در حضرت شاهی
کز غلغل بلبل چه خبر پیک صبا را
جز ناله و آهی
هر چند نیم در خور درگاه سلاطین
نومید نیم نیز
کز راه ترحّم بنوازند گدا را
گاهی به نگاهی
برروی تو جز زلف زره پوش ندیدم
یک کافر جادو
کو بشکند آن طرهٔ مشکین به مدارا
هر لحظه سیاهی»[۱]

در شعر مذکور مصراعهای کامل و مستزادی (علاوگی) قافیه های جداگانه داشته، هر دو هم به طرز غزل (یعنی: «الف»، «الف» ـ «ب»، «الف» ـ «پ»، «الف» ...) ساخته شده است.

مثال دوم:

برخرمن گل مار سیه خفته کدام است
بر روی تو گیسو
حیف است که هم خوابه بود ترك خطا را
هندوی سیاهی
تا چاه زنخدان تو شد مایل جانها
ای یوسف ثانی
صد یوسف دل داده فزون است نگارا
در هر بُن چاهی
گر سرزنش پرتو روی تو ببینند
یعنی که کواکب
بیرون نزند سر ز فلک بهر ضیا را
خورشید به ماهی

انـدام تـو در بنـد قـبـا شـرط نـبـاشـد
الاّ کـه بـدوزنـد
[بر] پیرهـن غنـچـهٔ سیـراب، قبـا را
وز لالـه کـلاهـی»[1]

در این شعر نیز دو قافیه به کار رفته؛ ولی در هر دو ـ یعنی هم مصراعهای کامل و هم مـصراعهـای مستزادی ـ بیت اول مُصَرّع نیامده است، یعنی ساخت قـوافی چنین است: «الف»، «ب» ـ «پ»، «ب» ـ «ت»، «ب»...

مثال سوم:

«کس نیست که گوید ز من آن ترك خطا را
گر رفت خطائی
بـازآی کـه ایـن اسـت تـوقّع ز تـو مـا را
بـا وعـده وفـائی
منـداز بـه نـام مـن دل سـوخـتـه فـلـفـل
بـر آتـش رخـسـار
کـافـتـاد دل از دانـهٔ مـشـکـیـن تـو مـا را
در دام بـلائـی
امـروز منـم از خـم ابـروی تـو در شـهـر
مـانـنـد هـلالـی
تـا دیـده‌ام آن صـورت انـگـشـت‌نمـا را
انـگـشـت نمـائی
بـاز آی که سـر در قـدمـت بازم و جـان را
در پای سمندت
چـون می نـدهد دسـت من بی‌سر و پـا را
جـز نـعل بـهـائی
در شـهـر شـمـا قـاعـدهٔ آنـک نـپـرسـنـد
از حـال غـریـبـان
آخـر چـه زیـان مـملکـت حسـن شـمـا را
از بی‌سر و پـائی

---

۱. همانی، ص ۱۵۲، ۱۵۳.

تاچند مخالف زنی ای مطرب خوشگوی
از پـــردهٔ عـــشّاق
بـنـواز زمـانـی مـن بـی‌بـرگ و نـوا را
از بـرگ و نـوائی
زیـن بیش نـهـان چـنـد توان داشـتن آخـر
دل در غم هجران؟!
دانم کـه سـرایـت کـنـد ایـن درد؛ نـگـارا
یـک روزبـه جـائی»[1]

این شعر نیز دو قافیه دارد و همانند مثال اول قافیهٔ ساخت غزل را داراست.

لازم به تـذکر است که هـر سه مـثال نـقل شـده در یک وزن (هـزج مثـمّن اخرب مکفوف محذوف) گفته شده اند.

شرف الدین رامی دربارهٔ نوع دیگر مستزاد که پاره های علاوگی (مستزادی) بعد از هر بیتی می آیند، نوشته است:

«نوع دوم، آنست کـه بعد هر بیتی، جهت تـمـامی سخن دو لفـظ بیاورد که آخر او سجع باشد.»[2]

صاحب رساله جهت مثال دو شعر آورده است که اوّلی اینست:

«در سـر زلـف پـریـشـان تـو بـسـت
هـر کـه رخـسـار دل افـروز تـو دیـد
دل دیوانه به وجه احسن

*

فـتـنـه بـاشـد کـه درآئـی روزی
نـیـم مـسـت از در کـاشـانـهٔ مـن
قدحی باده به دست

*

تـا هـجر تـو بـا مـنـش وصـالـی بـاشـد
گـر دسـت رهـا کـنـد خیـالـی بـاشـد
از دامـن مـن.

*

۱. همان، ص۱۵۳، ۱۵۴.
۲. همان، ص ۱۵۴.

از ساعد سیمین کمری ساز مرا
ور زانکه ترا از این وبالی باشد
در گردن من

*

دی صبحدم آن غیرت سروچمنی
با من به کرشمه از سر کبر و منی
می گفت به چشم

*

کای دیدهٔ مردم تو سقّای رهم
باز آی که تا خاك درم آب زنی
گفتم که: به چشم!»[1]

نمودار است که مثال مذکور از نظر وزن و قافیه شکل مرکبی دارد. اگر دوبیت اول کامل وزن یگانه داشته باشند، بیتهای کامل بعدی وزن یگانهٔ دیگر دارند؛ اگر مصراع مستزادی یکم با یک وزن و مصراع دوم با وزنی دیگر سروده شده باشد، وزن بقیهٔ مصراعهای علاوگی دیگر است. قافیه در دو بیت اول ضعیف می‌باشد: همگی مصراع یکم کامل («بست») با مصراع دوم علاوگی («دست») بعد از فاصلهٔ چهار مصراع، و مصراع یکم علاوگی («احسن») با مصراع چهارم کامل («من») همقافیه شده‌اند و بس. چهار بیت کامل بعدی به طرز رباعی خصی (یعنی مصراع سوم آزاد) قافیه دارند؛ مصاریع مستزادی سوم («دامن») و چهارم («گردن») در قافیه متفقند و اما دو مصراع علاوگی آخرین از قافیه به تمام آزادند. خلاصه، در این شعر از نظر وزن و قافیه قانون یگانه رعایت نشده است.

شرف الدین رامی شکل دیگر همین نوع مستزاد را نیز در قید آورده است. گفته:

«و شاید که الفاظ مستزاد آن به همان قافیه باشد؛»[2]

جهت مثال، مؤلف رباعی زیر را می‌آورد که واقعاً هم مصراعهای مستزادی موافق مصراعهای کامل قافیه دارند:

صد حلقهٔ عنبرین بند اندر بند
دلدار برای فتنه بر دوش افکند

---

۱. همان، ص۱۵۵. ۲. همانجا.

مانند کمند
مائیم و دلی و این دل سوخته را
بر هر که نهادیم، دل از ما برکند
یارب مپسند»[۱]

پروفسور یوگنی برتلس در کتاب *«نوایی و جامی»* راجع به مستزاد می گوید: در این «نوع نسبتاً نادر شعر» پس از هر مصراع یک یا دو فقرهٔ علاوگی آورده می شود که وزنش مانند مصَراعهای کامل بوده و اما قافیهٔ جداگانه ای چون غزل دارند. از تجارب ادبی و من جمله نمونه های فوق الذکر روشن است که پاره های مستزادی بعد از هر بیت هم آمده و مانند قافیهٔ اصلی شعر نیز می توانند قافیه داشته باشند.

نوع سوّم مستزاد که شرف الدین رامی نشان داده است، قابل توجّه ویژه ایست؛ زیرا این شعر با مسمّط قرابت دارد. مؤلّف آورده:

«**نوع سوم**، آنست که بعد از هر بیت مصراعی به همان بحر بیاورند، مثال:

«هرگز دل ما از تو به کامی نرسید
وصلت چو رسید، جز به جامی نرسید
درد دل ما به دست او بازت داد.
هرگز نفسی به پیش ما ننشستی
تادر پیت از خانه غلامی نرسید
برخیز و بیا که خواجه آوازت داد»[۲]

این مثال یک نوع ویژه و نادر مستزاد می باشد که مصراع مستزادی با مصراعهای کامل برابر وزن است. چون که شعر مذکور در وزن رباعی سروده شده و یک معنی تام را دربرگرفته است، آن را **رباعی مستزاد** شمردن رواست. چنین نوع مستزاد که تفاوت وزنی ندارد، به اصول مسمّط نزدیک می شود و از همین رو شرف الدین رامی اشاره کرده است: «واین را «مسدّس» گویند».[۳]

خلاصه، شرف الدین رامی راجع به مستزاد و انواع آن معلومات مختصر نظری داده و مثالها درج نموده است.

در کتاب *ابدع البدایع*، اخباری مختصر راجع به مستزاد موجود است:

---

۱. همان، ص ۱۵۵، ۱۵۶.
۲. همان، ص ۱۵۶.
۳. همانجا.

«**المستزاد**، شعری را گویند که پس از هر بیت یا هر مصراع چیزی افزایند با وزن و آهنگ اواخر همان بیت و مصراع[۱].»

چیز تازه‌ای که در این اخبار به نظر می‌رسد، «با وزن و آهنگ اواخر همان بیت و مصراع» موافقت کردن مصراع مستزادی می‌باشد.

در ادامهٔ اخبار *ابدع البدایع* دو خبر دیگر جالب موجود است که یکی، در قافیه موافق بودن مصاریع کامل و علاوگی و دیگری، در ادبیات عرب معمول نبودن مستزاد می باَشد:

«و رعایت قافیهٔ آن تابع ماقبل است، و این صنعت در شعر عربی کم است.»[۲]

و اما در مثالی که مؤلّف «ابدع البدایع» آورده است، مصراعهای کامل و علاوگی در قافیه موافق نیستند؛ بلکه هر یکی در دایرهٔ خود قافیهٔ جداگانه دارد، چنانچه گوید:

«خوبان، به دیار حسن چون روی آرید
کان شهر شماست
دارم به شما وصیتی: مگذارید
از کف که خطاست
دل نام جگر گوشه‌ای از من روزی
آن جا شده گُم
گر زنده ببینید، عزیزش دارید
کز مصر وفاست»[۳]

کمال الدین حسین واعظ کاشفی[۴] نه در فصل دوم «مقدمه» که مخصوص است به انواع ادبی، بلکه در باب اوّل رسالهٔ خویش، در ضمن صنعتهای بدیعی راجع به مستزاد توضیح مفصّل و مثالها آورده است. کاشفی سخن را از تفسیر معنی لغوی واژه شروع می نماید. می نویسد:

«استزاده، درلغت افزونی خواستن باشدومستزاد، افزون شده راگویند.».

مؤلّف در ادامهٔ سخن آورده:

---

۱. *ابداع البدایع* (به نقل از *حقایق الحدایق*. ص ۲۶۰).
۲. همانجا. ۳. همانجا.
۴. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. برگ ۵۵ الف.

«و در اصطلاح، آنست که شاعر در آخر شعر کلمه ای[۱] چند زیادت کند که سخن به آن تمام گردد؛ و شاید که سخن موقوف آن نبود.»[۲]

اینجا کاشفی اشاره کرده است که میان مصاریع کامل و مستزادی، می تواند وابستگی تنگ محتوایی موجود باشد و می تواند نباشد.

کاشفی بعداً به موضوع حجم مصاریع مستزادی پرداخته و گفته:

«و آن الفاظ که زیادت کنند، یا مصراعی تمام باشد، یا نه.»[۳]

یعنی مصراع علاوگی می تواند به اندازهٔ مصراع کامل باشد و می تواند از آن کم باشد. قابل توجه است که این مؤلّف شرایط تمامی و ناتمامی مصراع مستزادی را نیز نشان داده است:

«و آنچه مصراعی تمام باشد، هر آینه بعد از بیتی ایراد کرده خواهد شد؛ اما آنچه مصراعی تمام نبود، یا بعد از مصراعی باشد یا بعد از بیتی؛»[۴]

بدین طریق، مستزادها به واسطهٔ اندازه و جای مصراعهای علاوگی به انواع تقسیم شده اند. کاشفی گفته است:

«و بدین سبب، اقسام مستزاد سه باشد.»[۵]

مؤلّف بعد از تفسیر کوتاه هر قسمی، هر یکی را با مثال نمایش هم داده است: بدین صورت:

«اول، آنکه بعد از هر مصراع لفظی چند آورده شود مسجّع، چنانچه مولای رومی فرماید:

هر لحظه به شکل آن بت عیار آمد*
دل برد و نهان شد
هر دم به لباسی دگر آن یار برآمد
گه پیر و جوان شد»[۶]

چون مستزاد مولوی بلخی بغایت جذّاب می باشد، ادامه اش را نیز نقل می کنیم:

---

۱. مضموناً، «مصراع» یا «بیت» سازگار است (ر. م.)
۲. بدایع الافکار... برگ ۵۵ الف.
۳. همانجا. ۴. همانجا.
۵. همانجا * صورت صحیح مصرع: «هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد»
۶. بدایع الافکار... برگ ۵۵ الف.

گاهی به دل طینت صلصال فرو رفت
غوّاص معانی
گاهی ز تگ کهگل فخّار برآمد
زان پس به جنان شد
منسوخ چه باشد؟ چه تناسخ؟ به حقیقت
آن دلبر زیبا
شمشیر شد و از کف کرّار برآمد
قتّال زمان شد
می گشت دمی چند بر این روی زمین او
از بهر تفرّج
عیسی شد و بر گنبد دوّار برآمد
تسبیح کنان شد
گه نوح شد و کرد جهانی به دعا غرق
خود رفت به کشتی
گه گشت خلیل و ز دل نار برامد
آتش گل از آن شد»[1]

به طوری که نمودار است، هم مصراعهای کامل و هم مصراعهای زیادتی جدا جدا امّا مانند غزل قافیه دارند.

کاشفی برای قسم اول مستزاد مثال دیگری هم از ابن حسام آورده که در فوق نقل قول شد.

راجع به قسم دوم مستزاد کاشفی نوشته است:

«قسم دوم، آنکه الفاظ زایده بعد از بیتی باشد؛ مثال:

صد حلقهٔ عنبرین بنداندر بند
دلدار ز بهر فتنه بر دوش افکند
مانند کمند»[2]

این مثال را در شکل کامل، مولانا شرف الدین رامی ذکر کرده بود که در ص ۲۰۵ـ۲۰۴ نقل گشت.

صاحب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* دربارهٔ نوع سوم از مستزاد نوشته

۱. در دیوان کبیر این شعر پیدا نشد. ۲. بدایع الافکار... برگ ۵۵ ب.

است :

«قسم سوم ؛ آنکه بعد از هر بیت مصراعی تمام بیارد ؛ »[۱]

و از برای مثال شعر «هرگز دل ما ... » را آورده که در ص ۱۵۵ کتاب حاضر ، از *حقایق الحدایق* نقل شد .

حسین واعظ کاشفی نوع دیگر مستزاد را نیز به قلم داده است و آن را «مستزاد موقوف» نامیده است . جالب اینست که کاشفی اختراع مستزاد موقوف را به امیرخسرو دهلوی نسبت داده است :

«مستزاد موقوف هم از موضوعات امیرخسرو است ؛ و طریق بیانش آنست که بیت موقوف بود و مستزاد حامل ، تا ازین صورتی نزاید از آن معنی بیرون نیاید . مثال :

تا خط معنبر از رخت بیرون جست
از بادهٔ اشک خویش هر عاشق مست
رخ گلگون کرد .
در جوی جمال تو مگر آب نماند
کان سبزه که زیر آب بودی پیوست
سر بیرون کرد»[۲]

این نوع مستزاد ، به طوری که از سخنان کاشفی و مثال او نمودار می باشد ، با اقسام فوق الذکر تفاوتی اصولی ندارد . این حال دلیل آنست که مؤلّف *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* به خُرد و ریزه کردن هر صنعت و بدین واسطه ، افزودن تعداد صنایع بدیعی میلی تمام دارد .[۳]

هرچند کاشفی آشکارا بیان نکرده است ، اما از مثالهای آوردهٔ او به چند قانونمندی مستزاد ره پیدا نمودن ممکن است ، چنانچه :

۱ـ علاوَه های زیادی میان خود قافیه می دارند ؛

۲ـ کلّ مثالها (مانند مثالهای پیشین) از بحر هزجند که بی سبب نیست و سببش را باید تحقیق کرد .

۳ـ کلّ مثالها به نوع رباعی ارتباطی دارند . شاید به همین علّت باشد که مستزاد

---

۱ . همانجا . ۲ . همانجا .

۳ . این معنی را نگارنده جای دیگر تفسیر داده است ؛ رك : رحیم مسلمان قل وف ، شعرشناسی کلاسیک *فارسی و تاجیکی* . ص ۳۹ ، ۴۰ .

را کاشفی نه در صف انواع نظم، بلکه در باب صنایع بدیعی تفسیر کرده است.

عطاءالله محمود حسینی دربارهٔ مستزاد هیچ اخبار نظری ضبط ننموده. اما در فصل «معمّی» از کتاب بدایع الصنایع، ضمن سخن می گوید:

«و دیگری آنکه، معمّی در مصراع آخر باشد... و لطیف طبعان این زمان به این طریق بیشتر مایلند؛ و اگر به جهت رعایت معنی بیتی یا معمّائی به مستزاد توسّل جویند خالی از غرابتی و لطافتی نباشد، چنانکه در اسم حمزه:

«ای روی تو آتشی به هر فرقه زده
چون گردش دهر
وز خاتم لعل مهر بر حقّه زده
از تندی و قهر
با خال سیه چون خم زلفت دیدم
گفتم: آخر
ماریست براورده دُم و حلقه زده
با قطرهٔ زهر»[1]

دیده می شود که، مثال شعری عطاءالله نیز رباعی است؛ و اما واجب به تذکّر است که در تاریخ ادبیات نه تنها رباعی، بلکه قطعهٔ مستزاد، غزل مستزاد، مثنوی مستزاد و... نیز معمولند؛ چنانچه این غزل مستزاد شیخ کمال خجندی شهرت دارد:

ای ریخته سودای تو خون دل ما را
بی هیچ گناهی
بنواز دمی خستهٔ شمشیر جفا را
باری به نگاهی
باد سحر از روضهٔ رضوان خبر آورد
امروز به گلزار
ای سرو روان هست مگر پیک صبا را
در کوی تو راهی
کس نیست که بربوی گلستان جمالت

---

۱. *بدایع الصنایع*. ص ۳۷۶.

در باغ طرب نیست
چون لاله ز غم چاك زده جیب قبا را
وافکنده کلاهی
زنجیر سر زلف ترا با همه خوبی
سنبل نتوان گفت
هرگز نکند هیچ کسی مشک خطا را
نسبت به گیاهی
بشکست همی لشکر سلطان کواکب
بر هر طرف امروز
کان زلف زره پوش تو از عنبر سارا
آورده سپاهی
از حال پریشان کمالت خبری نیست
هیهات، چه تدبیر
«آن کیست که تقریر کند حال گدارا
در حضرت شاهی»[۱]

قابل به تذکّر می باشد که مصرعهای زیادتی نیز مانند مصاریع کامل قافیه دارند. گفتنی است که در زمینهٔ سه بیت غزل مستزاد مذکور شیخ کمال و دو بیت ابن حسام هروی، شاعر توانای سدهٔ ۱۱/۱۷ میرعابد سیّدای نسفی مستزاد نغزی سروده است که آن را به سیّدای کروخی نیز نسبت داده اند و این موضوع را سخن شناس مشهور تاجیک، دکتر سعدان شاه عمران وف بررسی نموده است.[۲] آن شعر این است:

«امروز به عالم نبود اهل وفا را
غیر از تو پناهی
گیرند برای تو شب و روز دعا را
ازهر سر راهی
تا چند به زلف تو بگوئیم نگارا
با نالهٔ آهی:

۱. گلشن ادب، جلد سوم، ص ۸.
۲. سعدانشاه عمران وف، *اسرار دیوان ها*. ادبیات و صنعت، ۱۹۸۴، دوم اوت.

«ای ریخته سودای تو خون دل ما را
بی هیچ گناهی؟
بنواز دمی کشتهٔ شمشیر جفا را
باری به نگاهی،
عمریست ترا بر سر سیّد گذری نیست
افتاده به زنجیر
با یاد تو از زندگی او خبری نیست
چون کودك تصویر
آهوی ترا سوی اسیران نظری نیست
از ماست چه تقصیر
«از حال پریشان کمالت خبری نیست
هیهات، چه تدبیر؟
کس نیست که تقریر کند حال گدا را
در حضرت شاهی»

این مثال و عموماً مسایل تضمین و مستزاد، از موضوعاتی هستند که نیاز به تحقیق جدّی علمی دارند.

مستزاد با سرود و ترانه رابطهٔ قویی دارد که جهت شاهد مثالهای فراوان می توان آورد. از جمله، یکی آنست که مولانا زین الدین محمود واصفی در کتاب *بدایع الوقایع* آورده است. راجع به شهرت سرودی می گوید:

«امیر علی شیر را غزلی ست مستزاد که خواجه عبدالله صدر مروارید آن را صوتی بسته بود، مشهور به «**سرمست و یقم چاك**»؛ و اشتهار آن صوت به مثابه ای بود که خانه و سرائی نبود در هرات که از این ترانه خالی باشد.»[۱]

از لحاظ قافیه، مستزاد حال جالبی دارد و نیازمند تحقیق می باشد؛ و اما اینجا می توان اجمالاً اشاره کرد که مصراعهای اضافی میان خود همقافیه می شوند، با مصراعهای کامل موافقت می کنند و گاهی از قافیه آزاد هم آمده اند.

مستزاد در ادبیات نوین فارسی تاجیکی نیز معمول است. بخصوص مستزادهای استاد صدرالدین عینی، پیرو سلیمانیَ و مؤمن قناعت مشهورند.

---

۱. *بدایع الوقایع*. ج ۱، ص ۴۳۸.

بیشتردر بحر هزج گفته شدن مستزاد، اکثراً با رباعی پیوستن آن و در آثار شاعران توانای عارف فراوان استعمال یافتن این نوع نظم، فکری را به میان می آرند که با طبع جویا و سرکش، قلب حسّاس و بی باك، ذوق نازك و سرشار شاعر ارتباط قوی دارد. در مرحله های پُرآشوب تاریخ رواج گرفتن مستزاد همین اندیشه را تقویت می دهد.

مستزادهای مؤمن قناعت گواهی می دهند که برای تکمیل امکانات وزن عروض و تشکّل عروض نو، مستزاد چون واسطهٔ محکم و عامل مهم سنّتی خدمت گذاشته است. در سرگه کار ایجادی به مستزاد روی آوردن استاد قناعت امکانی را برای ایشان فراهم کرده که تحولات مهمی را در شعر معاصر فارسی تاجیکی به راه اندازد.

در فراورد فصل، بحثی را دربارهٔ پیدایش مستزاد یادآور شدن بیرون از اهمیّت نیست.

محقق تاشکندی، شادروان دکتر ایرگش علی رستم وف بر این باور است که:

«مستزاد به حیث شکل ویژهٔ شعری در ادبیات فارسی تاجیکی کم استعمال شده است؛»[۱]

وی در ادامه جسورانه می گوید:

«در مرحلهٔ اول انکشاف این ادبیات ما آن را بکلّی دچار نمی آئیم. در آثار ادیبان بعدی نیز مقام ندارد. مثلاً در میراث حافظ عموماً وانمی خورد. در دیوان کمال خجندی فقط یک مستزاد هست؛»[۲]

این مؤلف سخت باور دارد که:

«نوع شعری مستزاد، به شعر کلاسیک فارسی تاجیکی توسط مؤلفان ترکی زبان وارد شده است.»[۳]

ادعای وی، بنیاد ندارد.

مستزاد را در سدهٔ ۷/۱۳، یعنی یکی دو قرن قبل از شاعران ترکی زبان شاعران فارسی زبان سروده اند، که در فوق از آثار مولوی بلخی (رومی) نقل شد.

مستزاد را در سدهٔ ۶/۱۲ نیز سروده اند؛ چنانچه رشید وطواط قصیدهٔ مستزاد دارد.

---

۱. *شعر ازبکی در نیمهٔ اول قرن پانزدهم میلادی*. ص ۷۹.
۲. همانجا. ۳. همان، ص ۸۱.

مستزاد در ادبیات فارسی تاجیکی از آن پیشتر هم دیده می شود؛ چنانچه مثالی از آثار مسعود سعد سلمان (فوتش: ۵۱۵ هـ.):

«ای کامگار سلطان، انصاف تو به کیهان
گشته عیان
مسعود شهریاری، خورشید نامداری
اندر جهان
ای اوج چرخ جایت، گیتی ز روی و رایت
چون بوستان
چون تیغ آسمانگون گردد به خوردن خون
هم داستان
باشد به دستت اندر از گل بسی سبک تر
گرز گران
بر تیزتگ هزبری برقی که گردد ابری
زیر عنان ...»[1]

مستزاد در ادبیات فارسی تاجیکی پیش از مسعود سعدسلمان نیز معمول بود؛ چنانچه شاهدی از نیمهٔ اول سدهٔ ۵/۱۱، یعنی چهار قرن قبل از شاعران ترکی زبان، از آثار شیخ ابوسعید ابوالخیر (فوت: ۴۴۰/ ۱۰۴۸):

«از دوست پیام آمد کاراسته کن کار
اینست شریعت
مهر دل پیش آر و فضول از ره بردار
اینست طریقت

باز هم از او:

دوشینه پی گلاب می گردیدم
در طرف چمن
افسرده گُلی میان گُل ها دیدم
پژمرده چو من
گفتم که: چه کردی که چنین می نالی
ای یار عزیز

۱. دیوان اشعار مسعود سعد سلمان، جلد دوم، ص۷۸۳.

گفتا که : شبی درین چمن خندیدم
پس وای به من»[۱]

۱ . سخنان منظوم ابوسیعد الوالخیر ، ۱۱۱ .

فصل دهم
فـرد

خُردترین و ریزترین نوع ادبی فارسی تاجیکی فرد (جمعش **مفردات**، **فردیات**) می باشد. فرد، فقط یک بیت را شامل می شود.

نخستین کتابی که در وی فرد چون نوع علی حدهٔ شعری ذکر یافته است، اگر اشتباه نکنیم، رسالهٔ جمع مختصر وحید تبریزی ست. باید خاطرنشان ساخت که سخن دربارهٔ نظریات فرد می رود، ورنه در عمل فرد تاریخ خیلی کهن را داراست، چرا که در کتب سدهٔ ۱۰/ ۴ آن دیده شده است، و هم اصطلاحش. به طوری که در ص۸۲ اشاره شد، این مؤلّف «مفردات و رباعی و غزل و قطعه» را از طریق قصیده دانسته است.[۱] ظاهراً این تصنیفات طبق ساخت قافیه صورت گرفته است و می توان حدس زد که وحید تبریزی ساخت قافیهٔ «الف»، «ب» را در نظر دارد.

اما اخبار کامل راجع به فرد، در کتاب *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار* به نظر می رسد. کاشفی نوشته است:

«فرد، یک بیت را گویند که مُصَرَّع نباشد؛ و هر آئینه باید که بیت در حدّ ذات خود آراسته باشد به مثلی یا معنی خاص تا مقبول طباع و

---

۱. جمع مختصر. ص ۳۴.

شایستهٔ استماع گردد.»[۱]

در این سخنان کاشفی چند خصوصیت ویژهٔ مفردات، یعنی از قافیه آزاد بودن و معنی تام داشتن آنها، تأکید یافته است. اما شرط اول چندان صحیح نمی باشد.

ازَ مؤلفان بعدی، حبیب یغمائی دربارهٔ فرد سخنی کوتاه و اما پرمعنی گفته است:

«گاه می شود که شاعر برای ادای معنی و مضمون لطیفی که به خاطرش می آید؛ بیتی مستقل می گوید؛ خواه دو مصراع این بیت قافیه داشته باشد، خواه نداشته باشد.»[۲]

هرچند فرد به اندازهٔ انواع دیگر شعری در تجارب ادبی موقع ندارد، اما بسیاری از شاعران از آن استفاده کرده اند. چنانچه مفردات شیخ سعدی، مولانا جامی و میرزا بیدل مشهورند؛ بخصوص شاعران سبک هندی فردیات فراوان گفته اند که علتش در کتاب دیگر نگارنده اشاره شده است.[۳]

بعضی از متأخرین، چنانچه مؤلّفان کتاب «شعر امروز» (تهران، ۱۳۷۲، ص ۳۴۶) آقایان ساعد باقری و محمدرضا محمدی نیکو به استقلال نوع فرد اظهار شبهه کرده اند که طبق حقیقت نمی باشد.

---

۱. *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. برگ ۴ ب.
۲. *علم قافیه*. ص ۲۸.
۳. نظریهٔ ادبیات، ص۱۵۸ـ۱۶۰.

فرآورد

مسلّم است که ادبیات فارسی تاجیکی، از کهن ترین ادبیات زندهٔ جهان می باشد. شاید کمتر ادبیاتی یافت شود که سیزده قرن متمادی به یک زبان در چندین منطقهٔ دنیا بدون لحظه ای تنفّس زندگی داشته و بزرگان بی شماری در قرون وسطی به تمدن جهانی پیشکش کرده باشد.

حسن مطلع این ادبیات به همین زبان زنده، مثلاً این سرودهٔ سیاسی است، به یادگار از سال ۱۰۸ هـ. ، از آن حادثه که اسدبن عبدالله «سوی قوادیان رفته بود و از نهر گذر کرد، ولی در میانه نبردی نرفت(...) اسد را هزیمت کردند و رسوا کردند و کودکان دربارهٔ او می خواندند که:

«از خُتّه لان آمدیه
به رو تباه آمدیه
آواره باز آمدیه
خشنگ و زار آمدیه»[1]

و این پارهٔ مؤثّر، سرودهٔ ابوالینبغی عباس بن طرخان، از شاعران زمان آل برمک، در ستایش سمرقند باستانی نیز از آن روزگار کهن، دل نشین و گوارا به گوش می رسد:

«سمرقند کندمند
بدینت کی افگند
از شاش توبهی

---

۱. تاریخ طبری، جلد نهم، ص ۴۰۷۹ و ۴۰۸۱. (شعر از چاپهای دیگر درست کرده شد).

همیشه تو خهی»[۱]

این ادبیات جهانگیر، ادبیات شناسی شگفت انگیزی را نیز به دنیا آورده و پژوهش کرده است؛ زیرا امکان نداشت که سخن والاگهر، بدون سخن شناسی شایسته عرض وجود کند. رونق این دوبخش از فرهنگ وابستهٔ همدیگرند و به شرف همدیگر رشد می کنند.

واقعاً هم در تاریخ ادبیات و فرهنگ فارسی تاجیکی سخن شناسان نامداری همچون شیخ الرئیس بوعلی سینا، محمدابن عمر رادویانی، نظامی عروضی سمرقندی، رشید وطواط، شمس قیس رازی، محمد عوفی بخارائی، خواجه نصیر الدین طوسی، مولانا شرف الدین رامی، کمال الدین حسین واعظ کاشفی، برهان الدین عطاءالله محمود حسینی و... بسر بُرده و در اکتشاف نظریات ادبی سهم بسزایی دارند.

گاهی سخن شناسان ما به لطف پروردگار چنان پیش رفته اند که نظیر گفته های ایشان را در اروپا امروز می گویند. توجّه فرمایید به این سخن عطاءالله محمود حسینی نیشاپوری که در آغاز صنعت (باب) اول از کتاب بدایع الصنایع گفته است:

«بدانکه اصل در محسنّات لفظیه آن است که الفاظ را تابع معنی سازند. بلکه اصل در جملهٔ محسّنات آن است که کلام بر وجهی ادا یابد که در انفهام معنی و لطافت آن، در احکام ترکیب و سلاست آن اختلالی پدید نیاید؛ چنانکه در تحسین و تزیین الفاظ کوشند و چشم از حال اختلال معنی بپوشند؛ یا آنکه مثلاً معنی خاص گویند و طریق حسن ادا نپویند.»[۲]

از کمالات ادبیات شناسی فارسی تاجیکی همین دلیل کافیست که بزرگان سخن شناس گذشتهٔ ما نظریات موزون و کامل انواع شعر را تنظیم نموده اند. منابع نظری ادبی ثابت می نمایند که اکتشاف اسرار شعر و قانونمندی انواع آن در سده های ۳/۹ و ۴/۱۰ صورت پذیرفته و در زمان بعد تکوین یافته است. شناخت شعر فارسی تاجیکی و انواع آن در سدهٔ ۹/۱۵، یعنی پانصد سال پیش از روزگار ما، مرز کمال خود را دریافته بود.

---

۱. المسالک و الممالک، ص ۳۷. (و اما بیت دوم نادرست به نظر رسید، از چاپهای دیگر درست کرده شد). دربارهٔ این شعرها مفصلتر نگرید: دکتر ذبیح الله صفا. تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، ص ۱۴۹.

۲. بدایع الصنایع. ص ۸۱.

کتابنامه

۱ـ **آثار برگزیده**، الف. ی. کراچکوفسکی، جلد دوم، مسکو، ۱۹۵۶؛ (به روسی).

۲ـ **آثار برگزیده**، دیدرو، مسکو، ۱۹۶۱؛ (به روسی).

۳ـ **آثار منتخب. نظامی و فضولی**، ی. الف. برتلس، مسکو، ۱۹۶۲؛ (به روسی).

۴ـ **احوال و اشعار ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی سمرقندی**، سعید نفیسی، جلد سوم، تهران، ۱۳۱۹.

۵ـ **ادبیات عرب. مرحلهٔ کلاسیک**، ه. الف. ر. هیّب، مسکو، انتشارات ادبیات خاور، ۱۹۶۰؛ (به روسی).

۶ـ **ادبیات فارسی و تاجیک در عصرهای ۱۴ـ۱۲**، قسم یکم، دوشنبه، انتشارات دانش، ۱۹۷۶.

۷ـ **از تاریخ ادبیاتهای تاجیکی و فارسی**. ی. س. براگنسکی، مسکو، انتشارات ناوکا، ۱۹۷۲؛ (به روسی).

۸ـ **از تاریخ افکار ادبی و استتکی فارس و تاجیک (قرنهای ۱۰ تا ۱۵م)**، ع. ستاروف، دوشنبه، ۱۹۷۲؛ (پایان نامهٔ دکترا؛ نامطبوع؛ محفوظ در کتابخانهٔ ملی روسیه، مسکو).

۹ـ **از تاریخ افکار استتکی مردمان خاور نزدیک و میانه (قرون وسطی)**، الف.

ساگادییف، مسکو، ۱۹۶۴؛ (پایان نامهٔ دکترا؛ نامطبوع؛ محفوظ در کتابخانهٔ ملی روسیه، مسکو).
۱۰ ـ **از تاریخ طرز تصویر و اصطلاحات آن**، رحیم مسلمانیان، «معاروف و مدنیت»، ۱۹۷۳، ۲۹ مه.
۱۱ ـ **از سرچشمه های تفکر ریالیستی در ادبیات تاجیک**، شریفجان حسین زاده، «معارف و مدنیت»، ۱۹۷۳، ۲۷ فورویه.
۱۲ ـ **اساس الاقتباس**، خواجه نصیرالدین طوسی، به تصحیح مدرس رضوی، تهران، ۱۹۲۶.
۱۳ ـ **اساسهای شعر ترکی**، م. ك. همرایف، آلماعطا، ۱۹۶۳؛ (به روسی).
۱۴ ـ **اسرار البلاغه**، عبدالقاهر جرجانی، ترجمهٔ دکتر جلیل تجلیل، تهران، ۱۳۷۰.
۱۵ ـ **اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید**، محمدبن منوّر ابی سعدبن ابی طاهر بن ابی سعید میهنی، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، ۱۳۶۷.
۱۶ ـ **اسرار دیوانها**، سعدانشاه عمرانف، «ادبیات و صنعت»، ۱۹۸۴، ۲ اوت.
۱۷ ـ **اسرار سخن**، رحیم مسلمانیان، دوشنبه انتشارات عرفان، ۱۹۸۰.
۱۸ ـ **اعجاز خسروی**، امیرخسرو دهلوی، رسالهٔ ثالثه، لکهنو، ۱۸۷۶.
۱۹ ـ **اقتباسات سعدالدین تفتازانی از عبدالقاهر جرجانی**، جلیل تجلیل، در کتاب: «نقشبند سخن».
۲۰ ـ **ایران**، مسکو، انتشارات ادبیات خاور، ۱۹۷۱؛ (به روسی).
۲۱ ـ **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**، کمال الدین حسین واعظ کاشفی، با سرسخن، توضیحات و فهرستهای رحیم مسلمانیان، مسکو، ۱۹۷۷.
۲۲ ـ **بدایع الصنایع**، امیر برهان الدین عطاءالله محمود حسینی، با سر سخن، توضیحات و تحریر رحیم مسلمانیان قبادیانی، دوشنبه، عرفان، ۱۹۷۴؛ ۲۲۱ ص.
۲۳ ـ **بدایع الصنایع**، امیر برهان الدین عطاءالله محمود حسینی نیشابوری، متن علمی، تهیهٔ رحیم مسلمانیان در زمینهٔ نسخه های معتمد (نامطبوع).
۲۴ ـ **بدایع الوقایع**، زین الدین محمود واصفی، به سعی و کوشش الکساندر بولدروف، جلد یکم، تهران، ۱۳۴۹.

۲۵ـ **پیدایش شعر فارسی**، ج. دارم ستتر، مسکو، ۱۹۲۴؛ (به روسی).
۲۶ـ **پیشآهنگان شعر فارسی**، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۷۰.
۲۷ـ **تاریخ ادبیات تاجیک**، خالق میرزازاده، کتاب درسی، جلد یکم، بخش اول، دوشنبه، انتشارات معارف، ۱۹۸۷.
۲۸ـ **تاریخ ادبیات در ایران**، دکتر ذبیح الله صفا، جلد اول، تهران، چاپ ششم، ۱۳۶۳.
۲۹ـ **تاریخ ادبیات فارسی و تاجیکی**، ی. الف. برتلس، انتشارات ادبیات خاور، ۱۹۶۰؛ (به روسی). (ترجمهٔ فارسی کتاب در تهران به طبع رسید؛ ۱۳۷۳).
۳۰ـ **تاریخ ادبیات فارسی و تاجیکی**، یان رپیکا، مسکو، ۱۹۷۰؛ (به روسی). (ترجمهٔ فارسی کتاب در تهران به چاپ رسید؛ ۱۳۷۳).
۳۱ـ **تاریخ طبری، یا «تاریخ الرسول و الملوك»**، محمدبن جریر طبری، جلد نهم، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، انتشارات اساطیر، چاپ دوم، ۱۳۶۲.
۳۲ـ **تحقیق اسرار شعر**، بازار طلب وف و شاهزمان رحمانف، «مدنیت تاجیکستان»، ۱۹۸۱، ۹ ژوئن.
۳۳ـ **ترجمان البلاغه** محمدابن عمرالرادویانی، با مقدمه و ذیل و حواشی و تراجم اعلام به خامهٔ علی قویم، تهران، ۱۳۳۹.
۳۴ـ **ترجمان البلاغه**، محمدابن عمر رادویانی، به تصحیح و اهتمام پروفسور احمد آتش و انتقاد استاد ملک الشعرا بهار، تهران، ۱۳۶۲.
۳۵ـ **جامع العلوم**، امام فخرالدین رازی، تاشکند، ۱۹۱۳.
۳۶ـ **جمع مختصر**، وحید تبریزی، متن کامل و تصحیح شده به سعی و اهتمام الف. ی. برتلس، مسکو، ۱۹۵۹.
۳۷ـ **جواهر الاسرار**، نورالدین حمزه بن علی ملک طوسی بیهقی اسفراینی، دستنویس شمارهٔ ۱۹۱۶ محفوظ در کتابخانهٔ ملی فردوسی جمهوری تاجیکستان.
۳۸ـ **چهار مقاله**، نظامی عروضی سمرقندی، باهتمام دکتر محمد معین، تهران، ۱۳۶۴.
۳۹ـ **حدایق السحر فی دقایق الشعر**، رشیدالدین محمد عمری کاتب بلخی معروف به وطواط، به انضمام مقدمه و حواشی و سه فهرست به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران، ۱۳۶۲.
۴۰ـ **حقائق الحدائق**، مولانا شرف الدین رامی، به تصحیح و با حواشی و

یادداشتهای سیدمحمد کاظم امام، تهران، ۱۳۴۱ .
۴۱ـ **حقیقت نگاری و افکار ریالیستی**، احمد عبدالله یف، «معارف و مدنیت»، ۱۹۷۳، ۲۹ دسامبر .
۴۲ـ **خسرو و شیرین**، حکیم نظامی قمی شهیر به «گنجوی»، یادگار و ارمغان وحید دست گردی، تهران، ۱۳۱۳ .
۴۳ـ **دانشنامهٔ مختصر ادبی**، جلد سوم، مسکو، ۱۹۶۶ ؛ (به روسی) .
۴۴ـ **دربارهٔ شرایط اجتماعی پیدایش ریالیسم**، ب . م . حسین وف، در کتاب : «مسائل ریالیسم در ادبیات خاور شوروی» .
۴۵ـ **دربارهٔ یکی از چهار مقاله**، ع . ستاروف، «معارف و مدنیت»، ۱۹۷۵، ۳ آوریل .
۴۶ـ **در مورد سنّت ژانر قصیدهٔ مصنوع در شعر فارسی**، الف . ف . آکیموشکین، در کتاب : «ایران» .
۴۷ـ **درّهٔ نجفی**، نجفقلی میرزا، چاپ سنگی (بدون زمان و مکان نشر) .
۴۸ـ **دقایق الشعر**، علی بن محمد المشتهیر به تاج الحلاوی، به تصحیح و حواشی و یادداشتهای سیدمحمد کاظم امام، تهران، ۱۳۴۱ .
۴۹ـ **دیوان اشعار مسعود سعد سلمان**، به اهتمام و تصحیح دکتر مهدی نوریان، جلد دوم، تهران، ۱۳۶۴ .
۵۰ـ **دیوان فرخی سیستانی**، تهران، ۱۳۳۵ .
۵۱ـ **دیوان ناصرخسرو قبادیانی**، به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، ۱۳۷۰ .
۵۲ـ **راجع به عقاید زیبائی شناسی میرزا بیدل**، شاه اسلام شاه محمدوف، در مجلّهٔ «آثار دانشگاه دولتی تفلیس»، تفلیس، ۱۹۸۳، شمارهٔ ۲۴۱ ؛ (به روسی) .
۵۳ـ **راجع به یک افادهٔ اسلوب شعری**، شاهزمان رحمانف، در کتاب : «مواد کنگره های جشنی عالمان جوان آکادیمی علوم تاجیکستان» .
۵۴ـ **راه دشوا اغبه**، گل نظر، «صدای شرق»، ۱۹۸۰، شمارهٔ ۹ .
۵۵ـ **رباعی در شعر کلاسیک و کنونی**، محمدعلی یونس وف، در کتاب او : «سنّتهای برحیات»، تاشکند، ۱۹۶۹ ؛ (به ازبکی) .
۵۶ـ **رسالهٔ پیروزی و مقالهٔ نوروزی**، محمدبن عمر ملقب به حمیدالدین نجاتی نیشابوری، دستنویس شمارهٔ ۵۷۴ـ B محفوظ در پژوهشگاه خاورشناسی

سن پترزبورگ.
۵۷ـ **رسالهٔ عروض**، مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی، دستنویس شمارهٔ ۱۴۵۴ ـ A محفوظ در پژوهشگاه خاورشناس سن پترزبورگ.
۵۸ـ **رسالهٔ فی قوانین صناعة الشعر**، ابونصر فارابی، رامه، ۱۹۳۷.
۵۹ـ **رسالهٔ قافیه**، مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی، به تصحیح بلاچمن، کلکته، ۱۸۶۷.
۶۰ـ **رسالهٔ منطق «دانشنامهٔ علایی»**، شیخ الرئیس بوعلی سینا، تهران، ۱۳۳۱.
۶۱ـ **رسالهٔ وافی در قواعد علم قوافی**، امیر برهان الدین عطاءالله محمود حسینی نیشابوری، دستنویس شمارهٔ ۱/ ۱۹۳۰ ـ Ethe محفوظ در اندیا ـ آفیس.
۶۲ـ **رودکی و انکشاف غزل در قرون ده تا پانزده میلادی**، عبدالغنی میرزایف، استالین آباد، ۱۹۵۸.
۶۳ـ **روزگار و آثار مولانا**، محمدرضا شفیعی کدکنی، به دیوان غزلیات شمس.
۶۴ـ **رومانتیسم و ریالیسم به عنوان اصولهای ایجاد بدیعی**، عارف حاجی یف، باکو، ۱۹۷۰؛ (به روسی).
۶۵ـ **ریالیسم و میراث ادبی**، عبدالرحمن عبدالمنانف، «معارف و مدنیت»، ۱۹۷۴، ۲۴ دسامبر.
۶۶ـ **زمینه های پیدایش قصیدهٔ تاجیک**، اربت طاهروف، در کتاب: «مجموعهٔ فیلولوژی».
۶۷ـ **زین الدین واصفی، نویسندهٔ قرن شانزدهم تاجیک**، الف. ن. بولدروف، دوشنبه، ۱۹۵۷، ۱۹۸۶؛ (به روسی).
۶۸ـ **سبک خراسانی در شعر فارسی**، محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۴۵.
۶۹ـ **سبک داستانهای حماسهٔ عنصری**، ی. الف. برتلس، در: «گزارشهای آکادیمی علوم اتحاد جماهیر شوروی»، ۱۹۲۹، شمارهٔ ۲۹ ـ ۳۳۴۱۹؛ (به روسی).
۷۰ـ **سجع و سیر تاریخی آن در نثر فارسی و تاجیک**، رحیم مسلمانیان، دوشنبه، انتشارات عرفان، ۱۹۷۰.
۷۱ـ **سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر**، با تصحیح و مقدمه و حواشی و تعلیقات سعید نفیسی، تهران، ۱۳۳۴.
۷۲ـ **سعدی، نویسندهٔ ریالیست**، استاد صدرالدین عینی، در: «کلیات» او، جلد

یازدهم، کتاب دوم، دوشنبه، ۱۹۶۳ .
۷۳ـ **سیستم معانی در ادبیات کلاسیکی عرب (قرون ششم تا دوازدهم میلادی)**، ب . ی . شیدفر، مسکو، ۱۹۷۴ ؛ (به روسی) .
۷۴ـ **شرف نامه**، حکیم نظامی گنجوی، یادگار و ارمغان وحید دست گردی، تهران، ۱۳۱۶ .
۷۵ـ **شعر اربک در نیمهٔ اول قرن پانزده میلاد**، ایرگش علی رستم وف، مسکو، انتشارات ادبیات خاور، ۱۹۶۳ ؛ (به روسی) .
۷۶ـ **شعر امروز**، تهیهٔ ساعد باقری و محمدرضا محمدی نیکو، تهران، ۱۳۷۲ .
۷۷ـ **شعر بی دروغ، شعر بی نقاب**، دکتر عبدالحسین زرین کوب، تهران، ۱۳۴۷ .
۷۸ـ **شعر شاهنامه**، احمد عبدالله یف، «ادبیات و صنعت»، ۱۹۸۵، ۲۴ اکتابر .
۷۹ـ **شعرشناسی**، ارسطو، مسکو، ۱۹۵۷ ؛ (به روسی) .
۸۰ـ **شعرشناسی کلاسیکی فارسی و تاجیک در قرون ده تا پانزده میلادی**، رحیم مسلمانیان، مسکو، انتشارات ادبیات خور، ۱۹۸۹ ؛ (به روسی) .
۸۱ـ **شعر فارسی در بخارای سدهٔ دهم میلادی**، ی . الف . برتلس، مسکو ـ لنین گراد، ۱۹۳۵ ؛ (به روسی) .
۸۲ـ **عروض سیفی**، سیفی بخارایی، به تصحیح بلاچمن، کلکته، ۱۸۶۷ .
۸۳ـ **عروض فارسی پایدیوار عروض ترکی**، رحیم مسلمانیان قبادیانی، در : «سمپاسیوم بین المللی سهم مردمان ایرانی در رشد تمدن بشری»، دوشنبه، انتشارات دانش، ۱۹۹۲، ص ۹۷ ـ ۹۶ (به روسی)، ۸۵ ـ ۸۴ (به انگلیسی)، ۱۰۵ ـ ۱۰۴ (به فارسی) .
۸۴ـ **علم قافیه**، حبیب یغمائی، تهران، ۱۳۴۰ .
۸۵ـ **علوم ادبی، تعریف و تصنیف آن**، خدایی شریف وف، در کتاب : «مسئله های زبان و ادبیات تاجیک» .
۸۶ـ **فارسیان در میان شعرای عرب**، و . الف . ابیرمان، در : «گزارشهای خاورشناسان، جلد دوم، شمارهٔ اول، ۱۹۲۶ ؛ (به روسی) .
۸۷ـ **فروغ شعر جان پرور**، رحیم مسلمانیان، دوشنبه، انتشارات عرفان، ۱۹۸۴ .
۸۸ـ **فرهنگ ادبیات فارسی**، زهرا خانلری (کیا)، تهران، ۱۳۴۸ .
۸۹ـ **فرهنگ اصطلاحات ادبیاتشناسی**، رسول هادی زاده، محمدجان شکوری،

طلعت عبدالجبارون، چاپ دوم، دوشنبه، انتشارات عرفان، ۱۹۶۶ .
۹۰ ـ **فن شعر، از منطق کتاب «شفاء» بوعلی سینا**، ترجمهٔ محمدتقی دانش پژوه، «سخن»، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۶ و ۷، آذر و دی ۱۳۲۵ .
۹۱ ـ **فن شعر**، مجموعهٔ پنج رساله از : ارسطو، فارابی، ابن سینا، ابن رشد و نصیرالدین طوسی، گردآوردهٔ خدایی شریف وف، دوشنبه، ۱۹۸۵ .
۹۲ ـ **فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملی**، عبدالحسین حائری، مجلد دهم، بخش دوم، تهران، ۱۳۴۷ .
۹۳ ـ **کتاب نقدالشعر فی البدایع**، قدامه بن جعفر، لیدن، ۱۹۵۶ .
۹۴ ـ **کلیات آثار**، بالزاك، جلد پانزدهم، مسکو، ۱۹۵۵ ؛ (به روسی).
۹۵ ـ **کلیات آثار**، شلیر، جلد ششم، مسکو، ۱۹۵۷ ؛ (به روسی).
۹۶ ـ **کلیات دیوان شمس**، مولانا جلال الدین محمد مشهور به «مولوی»، مطابق نسخهٔ تصحیح شدهٔ استاد بدیع الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۷۱ .
۹۷ ـ **کلیات**، فریدالدین ابوحامدبن ابوبکر ابراهیم عطار نیشابوری، نول کشور، ۱۲۸۹ .
۹۸ ـ **گلشن ادب**، جلد سوم، دوشنبه، انتشارات عرفان، ۱۹۷۶ .
۹۹ ـ **لباب الالباب**، سدیدالدین محمد عوفی بخارایی، جلد دوم، لیدن، ۱۹۰۹ .
۱۰۰ ـ **لباب الالباب**، سدیدالدین محمد عوفی بخارایی، نیمهٔ اول، تهران، کتابفروشی فخررازی، ۱۳۶۱ .
۱۰۱ ـ **لسان القلم فی شرح الفاظ العجم، و صنعت بدیع**، عبدالقاهر بن اسحاق الملقب و المتخلص بالشریف، با تعلیقات و حواشی و تصحیح محمدحسن ادیب هروی خراسانی، تهران، ۱۳۳۶ .
۱۰۲ ـ **مجمع النوادر یا چهار مقاله**، نظامی عروضی سمرقندی، با مقدمهٔ الف. ن. بولدروف، مسکو، ۱۹۶۳ ؛ (به روسی).
۱۰۳ ـ **مجموعهٔ فیلولوژی**، دوشنبه، انتشارات دانشگاه دولتی تاجیکستان، ۱۹۷۱ .
۱۰۴ ـ **مختصر**، ظهیرالدین محمد بابر، تهیهٔ سعید بیک حسن، تاشکند، انتشارات فن، ۱۹۷۱ . (به ترکی ازبکی).
۱۰۵ ـ **مسائل رومانتیسم**، الف. الف. سوکولوف، مسکو، ۱۹۶۷ ؛ (به روسی).
۱۰۶ ـ **مسائل ریالیسم در ادبیات خاور شوروی**، باکو، انتشارات علم، ۱۹۷۴ ؛

(به روسی).
۱۰۷ ـ **المسالک و الممالک**، لأبی القاسم عبیدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبه، بیروت، ۱۹۸۸.
۱۰۸ ـ **مسئله های زبان و ادبیات**، مجموعهٔ مقالات، دوشنبه، انتشارات دانشگاه دولتی تاجیکستان، ۱۹۷۵.
۱۰۹ ـ **مصیبت نامه**، شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، باهتمام و تصحیح دکتر نورانی وصال، تهران، کتابفروشی زوّار، چاپ دوم، ۱۳۵۶.
۱۱۰ ـ **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، شمس الدین محمدبن قیس الرازی، به تصحیح علامهٔ فقید سعید مرحوم محمدبن عبدالوهاب قزوینی، با مقابله با شش نسخهٔ خطی قدیمی و تصحیح مدرس رضوی، تهران.
۱۱۱ ـ **معیار الاشعار**، خواجه نصیرالدین طوسی، با تصحیح و اهتمام دکتر جلیل تجلیل، تهران، نشر جامی، ۱۳۶۹.
۱۱۲ ـ **معیار الاشعار**، شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی، به انضمام مجموعهٔ اشعار فارسی خواجه نصیر، تهران، ۱۳۷۰.
۱۱۳ ـ **معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی**، شمس الدین بن فخرالدین سیدالاصفهانی مشهور به شمس فخری، دستنویس شمارهٔ ۵۶۱ ـ B محفوظ در پژوهشگاه خاورشناسی سن پترزبورگ.
۱۱۴ ـ **مفاخرهدر شعر فارسی**، جلیل تجلیل، در کتاب: «نقشبند سخن».
۱۱۵ ـ **مکتب عرفان در خراسان**، پوریا معلم، «کیهان»، ۱۳۷۲، ۳۱ شهریور.
۱۱۶ ـ **منتخب قابوس نامه**، تهران، ۱۳۲۰.
۱۱۷ ـ **مواد کنگره های جشنی عالمان جوان آکادیمی علوم تاجیکستان (علوم اجتماعی)**، دوشنبه، انتشارات دانش، ۱۹۷۶.
۱۱۸ ـ **موقع دوبیتی در ادبیات تاجیک**، نظیر. بانو کرامت الله یوا، دوشنبه، انتشارات عرفان، ۱۹۷۲.
۱۱۹ ـ **میزان الاوزان**، علیشیر نوایی، در: «کلیات نوایی فانی»، مجلد چهاردهم، تاشکند، ۱۹۶۷.
۱۲۰ ـ **نظریاتچی بزرگ**، رحیم مسلمانیان، در کتاب: «فروغ شعرجان پرور».
۱۲۱ ـ **نظریهٔ جنسها و نوعهای ادبی**، رحیم مسلمانیان، دوشنبه، انتشارات معارف، ۱۹۸۷.

۱۲۲ ـ **نظریهٔ ادبیات**، رحیم مسلمانیان، دوشنبه، انتشارات معارف، ۱۹۹۰.
۱۲۳ ـ **نقشبند سخن**، جلیل تجلیل، تهران، نشر اشراقیه، ۱۳۶۸.
۱۲۴ ـ **نقش علیشیر نوایی در تحکیم اصول ریالیستی در ادبیات ازبک**، ع. حیت محمدوف، در کتاب: «مسائل ریالیسم در ادبیات خاور شوروی».
۱۲۵ ـ **نوایی و جامی**، ی. الف. برتلس، مسکو، انتشارات ادبیات خاور، ۱۶۶۵؛ (به روسی).
۱۲۶ ـ **... و اما رباعی**، محمدعلی محمدی، «کیهان»، شمارهٔ ۱۴۸۴۹.
۱۲۷ ـ **وطواط و رسالهٔ اوحدایق السحر فی دقایق الشعر**، مقدمهٔ ن. ی. چالیسوا بر: رشیدالدین وطواط، حدایق السحر فی دقایق الشعر، مسکو، ۱۹۸۵؛ (به روسی).
۱۲۸ ـ **وظیفه های معرفتی قصیده در ادبیات تاجیک**، خدایی شریف وف، در کتاب: «یادبود استاد رودکی»، دوشنبه، انتشارات دانش، ۱۹۷۸.
۱۲۹ ـ **یادداشتها و اندیشه ها**، دکتر عبدالحسین زرین کوب، تهران، ۱۳۵۱.
۱۳۰ ـ **یادگاری بی مانند**، رحیم مسلمانیان قبادیانی، «جهان کتاب»، سال اول، شمارهٔ ۲۰ و ۲۱، ص ۱۳ ـ ۱۲.
131- Sapplement of Cataloque of the Persian manuscrits in the Btitish Museum.

فهرست ها :

۱ ـ فهرست اصطلاحات

آخر بیت: ۶۴، ۱۵۹
ابتر: ۹۶
ابداع: ۳۰
اُبراز: ۱۶، ۱۹، ۲۳
اثر: ۶۸ـ۶۹، ۱۱۸
اثر منظوم: ۶۰، ۸۸، ۱۳۰
احسن الشعر اکذبه: ۲۹، ۴۳، ۵۲
اخبار: ۱۲۱
اختراع: ۳۰
اخرب: ۹۶ـ۹۷، ۱۰۳، ۱۰۸
اخرم: ۹۶ـ۹۷، ۱۰۳، ۱۰۸، ۱۱۲
اخلاق: ۷۶، ۷۷
ادات تشبیه: ۱۲۵
ادبیات ایده ها: ۲۰
ادبیات نمادها: ۲۰
اریّالیسم: ۲۰
از شعر آنچه بدروغتر، با فروغتر: ۲۶، ۲۹، ۳۴، ۴۳
ازّل: ۹۶
استزاده: مستزاد
استعاره: ۲۷، ۴۳، ۹۸، ۱۰۴
اسلوب: ۱۹۵، ۱۹۸
اشتر: ۹۶
اشعار مخیل رمانتیکی: ۳۷
اصول ایجادی: ۱۹
اصول ایماژ: ۱۹
اصول تصویر: ۲۲
اغراق: ۲۶، ۳۰ـ۳۱، ۵۴
اغراق فی الصفة: ۹۱
اغزال: غزل
افسانه: ۱۲۴
اکذب اوست احسن او: ۳۴
امثله: ۷۷، ۸۱
اندرز: ۱۲۴
اندیشهٔ ایجادی، خیال ایجادی: ۲۸
اندیشه، خیال: ۴۴، ۴۶
انعکاس آزاد: ۲۰
انعکاس دقیق: ۲۰
اولبیت: ۶۱، ۸۰
اهتم: ۹۶
ایدیولیسم: ۲۱ـ۲۱
ایطاجلی: ۷۶
ایماژ: ۱۹
ایهام: ۹۸، ۱۰۴

بتر: ۹۶
بدیع: ۸، ۶۱ـ۶۲، ۶۶
برهان: ۴۷
بسیط: ۳۰
بلیغ: ۶۳
بند مطلع: ۱۷۴
بیت القصیده: ۸۷
بیت بند: ۱۸۷، ۱۹۲، ۱۹۵ـ۱۹۶، ۱۹۹
بیت بیگانه: ۱۹۹
بیت تخلّص: ۱۵۶

بیت ترجیع: ۱۸۴، ۱۹۵
بیت فاصله: ۱۹۹
بیت واسطه: ۱۹۶_۱۹۹
بیت وصیله: ۱۸۴
به دروغ با فروغ: ۲۹

پند: ۱۳۴، ۱۴۸

تبلیغ: ۵۴
تجنیس مطرف: ۶۶
تجنیس مکرر: ۶۶
تحقیق: ۴۶_۴۷
تخلّص: ۱۵۶_۱۵۷، ۱۶۴
تخمیس: ۱۷۵
تخیّل: ۱۴، ۱۵_۱۷، ۲۴_۲۵، ۲۷، ۳۰_۳۳، ۳۵، ۳۸_۴۰، ۴۳_۵۳، ۵۶
تخیلات: ۴۳، ۵۰
تخیل ایجادی: ۲۷
تخییل: ۴۱، ۴۴_۵۰
ترانه: ۷۸، ۹۴_۹۶، ۱۰۸_۱۰۹، ۱۱۶، ۱۵۱_۱۵۲، ۱۵۴، ۲۱۳
تربیع: ۱۷۵
ترجمان: ۶۵
ترجمه: ۶۳
ترجیح: ۴۷
ترجیع بند: ۷۹، ۱۸۴_۱۹۰، ۱۹۳، ۱۹۵_۱۹۶، ۱۹۸
ترجیع، ترجیعات: ۵۶، ۶۰، ۶۷_۶۸، ۷۹، ۸۲، ۸۷، ۱۶۶، ۱۸۳_۲۰۰
ترصیع: ۶۶، ۱۶۲، ۱۷۹
ترکیب بند: ۱۸۶، ۱۹۹
ترویج: ۴۷
تسدیس: ۱۷۵
تسلیم: ۴۶_۴۷
تسمیط: مسمّط
تسمیط تبقیه: ۱۷۹
تسمیط تقطیع: ۱۷۸
تشبیب: ۷۷_۷۸، ۸۱، ۸۴، ۸۵، ۱۳۶_۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۶۴
تشبیب سخن: ۷۷، ۸۱، ۱۳۹
تشبیب قصیده: ۸۱
تشبیه: ۲۶_۲۷، ۴۳، ۹۸، ۱۰۴_۱۰۵، ۱۴۳_۱۴۴
تشبیه تسویت: ۱۳۶
تشبیه عکس: ۱۲۵
تشبیه کنایت: ۶۷
تشبیه مزدوج: ۱۳۵
تصدیق: ۲۴، ۴۶_۵۱، ۵۴، ۵۶
تصریع: ۸۱، ۸۳، ۸۶، ۹۷، ۱۱۰، ۱۱۸، ۱۲۹، ۱۳۱_۱۳۲، ۱۴۵
تصریع مطلع: ۷۴_۷۵
تصفیهٔ استالینی: ۷
تصویر شاعرانه: ۱۴۲
تضمین: ۶۲، ۶۴، ۱۰۲، ۱۶۰، ۱۷۰_۱۷۱، ۱۷۵، ۲۱۳، ۱۹۰
تغزّل: ۶۴، ۷۵، ۱۳۲، ۱۴۷،

۱۴۹، ۱۵۶
تقابل: ۹۸
تقریض: ۱۴۹
تقسیم: ۶۲_۶۳
تقطیع: ۶۴، ۱۶۰، ۱۷۸
تقلید: ۴۰_۴۱، ۵۵
تلاؤم: ۶۳_۶۴
تمثال: ۱۶
تمثیل: ۳۰
تنافر: ۶۳_۶۴
تندیس: ۱۶
توشیح: ۲۷، ۶۷_۶۹، ۷۲_۷۴، ۸۴، ۱۷۶
تیپ: ۱۹

ثناء: ۱۵۲

جبّ: ۹۶
جدل: ۴۷
جریان: ۱۹
جزالت: ۱۳۳

چکامه: ۶۵
چهارگانی: ۹۱

حاجب: ۱۱۰_۱۱۱
حدیث: ۵۳
حسب حال: ۸۸
حسن ابتدا: ۱۴۷
حسن تخلّص: ۱۳۹، ۱۴۵
حسن مطلع: ۶۱، ۶۳، ۶۶، ۱۳۷، ۲۱۹
حقیقت: ۲۷_۳۰، ۳۲، ۵۶
حقیقت نگاری: ۲۴
حکایات دراز: ۱۱۹_۱۲۰
حکایت، حکایات: ۲۵، ۱۰۲، ۱۱۹_۱۲۱، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۵
حکمت: ۱۲۸
حماسه: ۱۱۹، ۱۲۱_۱۲۴، ۱۵۶_۱۵۷

خانه(ترجیع): ۱۸۳_۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۵
خانهٔ شعر: ۱۹۶_۱۹۸
خرب: ۹۷، ۱۰۸
خرم: ۹۷، ۱۰۸
خسروانی: ۴۰
خصی: ۹۲_۹۳، ۱۱۰_۱۱۱، ۱۱۶
خطابه: ۲۸، ۴۷، ۴۹_۵۰
خفی: ۱۰۵
خیال: ۱۳، ۲۲، ۲۴_۲۵، ۳۱، ۳۳، ۳۹، ۵۵
خیال ایجادی: ۳۷، ۴۵
خیال گرایی: ۲۱
خیر الشعر اصدقه: ۳۰
خیر الشعر اکذبه: ۲۷

داستان: ۸۹، ۱۱۹، ۱۲۲

داستان رمانتیکی : ۱۲۲
داستان عشقی : ۱۲۲
دروغ : ۲۲، ۲۴_۲۹، ۳۳_۳۵، ۳۸، ۵۲
دروغ آشکارا : ۲۵_۲۶، ۳۴، ۳۷
دروغ صریح : دروغ آشکارا
دروغ مجازی : ۲۵
دوبیت : ۹۱، ۱۱۱
دوبیتی : ۹۱_۹۳، ۹۵_۹۶، ۹۸_۹۹، ۱۰۴، ۱۰۸_۱۰۹، ۱۱۲، ۱۱۵_۱۱۶، ۱۲۹
دیوان : ۶۸

ذم : ۳۰
ذوقافیتین : ۱۰۱، ۱۱۰

راست : ۲۵_۲۶، ۲۸، ۳۵
راست گرایی : ۱۹، ۵۶
رباعی : ۵۶، ۶۰، ۶۷، ۷۳_۷۴، ۷۹_۸۲، ۸۷، ۹۱_۱۱۵، ۱۲۰۲، ۱۲، ۹، ۱۳۱، ۱۳۳_۱۳۴، ۱۳۷_۱۳۸، ۱۵۱، ۲۰۵ بخ ۲۰۶، ۲۱۰ _ ۲۱۱، ۲۱۴، ۲۱۷
رباعی ترانه : ۱۰۵
رباعی خصی : ۲۰۵
رباعی محجوب : ۱۱۰
رباعی مذیل : ۱۰۷
رباعی مستزاد : ۱۰۰، ۲۰۶
رباعی مسلسل : ۱۰۶_۱۰۷
رباعی مصرّع : ۱۱۰
رباعی موقوف : ۱۰۱، ۱۰۶
رجز مسدّس سالم : ۱۸۰
ردالعجز علی الصدر : ۶۶
ردیف : ۷۹، ۱۰۹_۱۱۱، ۱۳۲، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۶۶، ۱۸۷، ۱۸۹_۱۹۰، ۱۹۲_۱۹۳
رمانتیسم : ۲۰_۲۱، ۵۶
روایت : ۱۲۱
روی : ۱۶۱
رویه : ۱۹
ریالیسم : ۲۰_۲۱، ۳۵، ۵۶، ۱۳۴

زلل : ۹۶
زهد : ۱۵۱

ژانر : ۶۰، ۶۲_۶۵، ۶۷، ۷۶، ۸۲، ۹۹، ۱۰۵، ۱۵۰

سبب : ۹۷
سبب خفیف : ۱۰۳
سبک : ۸۲
سبک خراسانی : ۵۰
سبک عراقی : ۵۰
سجع، اسجاع : ۳۹، ۶۴، ۱۵۹_۱۶۶، ۱۶۹_۱۷۱، ۱۷۵، ۱۷۸_۱۷۹، ۱۸۱، ۲۰۱، ۲۰۴
سجع (تسجیع) متوازی : ۱۰۴، ۱۶۱_۱۶۲

سجع(تسجیع) مطّرف: ۱۶۱
سجع شعری: ۱۸۱
سجع متوازن: ۱۰۴، ۱۶۱
سجع مربّع: ۱۵۹، ۱۷۹
سخن تقلیدی: ۲۲
سخن خیالی: ۴۹
سخن صدقی: ۴۹
سخن محاکمه‌ای: ۲۲
سخن محال: ۳۵
سخن مرکب: ۲۲
سخن مقوله‌وی: ۲۲
سخن ممکن: ۳۵
سرگذشت: ۱۲۴
سرواده: ۶۳ـ۶۵، ۶۸، ۷۴، ۷۸ـ۷۹، ۸۷ـ۸۸، ۱۶۴
سروادهٔ شادمانی: ۱۵۱
سرود: ۶۵، ۱۵۱، ۱۵۴، ۲۱۳
سفرنامه: ۵۶
سلاست: ۱۲۲، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۴۵
سلیس: ۱۴۸

شاه‌بیت: ۸۷
شعر: ۱۶، ۲۸، ۳۷ـ۳۹، ۴۳ـ۴۴، ۴۷ـ۵۳، ۵۵، ۶۳ـ۶۵، ۶۸، ۷۴، ۷۸ـ ۷۹، ۸۴، ۸۷ـ ۸۸، ۱۰۷، ۱۱۷ـ۱۱۸، ۱۶۲، ۱۷۶
الشعر اکذبه اعذبه: ۲۶
شعر تازه: ۸۷
شعر تخیّلی: ۲۷ـ ۳۰، ۴۶
شعر تصدیقی: ۴۶
شعر صدقی: ۲۷، ۳۰ـ ۳۱، ۴۶
شعر عشقی: ۱۵۱، ۱۵۵
شعر فخریه: ۴۰
شعر کذبی: ۴۶
شعر محجوب: ۱۱۱
شعر مردّف: ۱۱۱
شعر مسجّع: ۶۴، ۱۵۹، ۱۶۳ـ۱۶۴، ۱۶۹ـ ۱۷۰، ۱۷۸
شعر مسجّع مربّع: ۱۷۰
شکایت: ۷۵ـ۷۶، ۸۸
شکر: ۷۵
شکل: ۱۹

صدر: ۹۶، ۱۸۰
صدق: ۳۵ـ۳۶، ۴۹
صدقی: ۵۴
صور خیال: ۱۴۲

ضرب(رکن بیت): ۷۸ـ ۷۹

طرز تخیّلی: ۵۵ـ ۵۶
طرز تصدیقی: ۵۵
طرز تصویر: ۱۹ـ ۲۲، ۲۶، ۴۸، ۵۱، ۵۴ـ۵۵
طرز تصویر تخیّلی: ۵۵
طرز تصویر تصدیقی: ۴۶، ۵۵
طرز رمانتیکی: ۵۶

عدول ازجادهٔ صواب: ۷۷
عذب، عذوبت: ۶۳، ۱۳۷، ۱۴۵
عذوبت: عذب
عرفان: ۸۸، ۱۳۴
عروض: ۸، ۹۴، ۹۸، ۹۹، ۱۱۵، ۲۱۴
عروض(رکن بیت): ۷۸ـ۷۹
عروض ترکی: ۱۰۸
عروض نو: ۲۱۴
عکس: ۱۶

غایه(ایده) ۷۸، ۱۱۳
غزل، غزلیات: ۶۰ـ۶۲، ۷۷، ۸۰ـ۸۲، ۸۵، ۸۷، ۹۸، ۱۰۹، ۱۲۲، ۱۳۳، ۱۳۵ ـ ۱۵۷، ۱۶۲ـ ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۵ ـ ۱۷۶، ۱۸۰ ـ ۱۸۱، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۳، ۲۱۷
غزل مستزاد: ۲۱۱ـ۲۱۲
غزلیات: غزل
غلوّ مفرط: ۳۹ـ۴۰

فاصلهٔ صغرا: ۹۱
فحل: ۶۱
فخر: ۳۰
فرد، مفردات: ۸۱، ۱۹۵، ۲۱۷ـ ۲۱۸
فلسفه: ۱۳۴
فلسفی(قصیده): ۷۶
فن شعر: ۱۱۲
فهلویات: ۱۱۶

قافیه، قوافی: ۸، ۱۴ـ ۱۷، ۳۹، ۴۴، ۵۳، ۶۳ـ۶۴، ۶۸، ۷۲، ۷۴، ۷۸ـ ۸۰، ۸۲، ۸۶ـ ۸۷، ۹۲، ۹۶ـ ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۴ـ ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۰ـ ۱۱۳، ۱۱۶، ۱۱۸ ـ ۱۲۱، ۱۲۵ ـ ۱۲۶، ۱۲۸ـ ۱۲۹، ۱۳۱ـ ۱۳۳، ۱۳۷ ـ ۱۳۹، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۲ـ ۱۶۴، ۱۶۸ ـ ۱۷۳، ۱۷۶ ـ ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۸۶ ـ ۱۹۰، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۰۱ـ ۲۰۷، ۲۰۹ـ ۲۱۰، ۲۱۲ـ ۲۱۳، ۲۱۷ـ ۲۱۸
قافیهٔ رباعی: ۱۰۰
قافیهٔ غزل: ۱۴۱
قافتیین: ۱۱۰
قصص: قصّه
قصص مطوّل: ۱۱۹
قصّه، قصص: ۱۱۹ ـ ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۳۴
قصیده، قصاید: ۵۶، ۶۰ـ ۸۹، ۱۱۷ـ ۱۱۸، ۱۲۸، ۱۳۰ـ ۱۳۳، ۱۳۸ ـ ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۷ـ ۱۵۱، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۳ ـ ۱۶۴، ۱۶۶ ـ ۱۶۷، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۱۷
قصیدهٔ ترجیع: ۶۶، ۷۹، ۱۸۹

قصیدهٔ ترجیع بند: ۱۸۴
قصیدهٔ مسمّط معشّر: ۱۶۷
قصیدهٔ مصنوع: ۷۶
قطعه: ۵۶، ۶۰، ۶۷، ۷۲ـ۷۶، ۷۸ـ۸۳، ۸۶ـ۸۷، ۹۴ـ۹۵، ۹۷، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۲۵ـ۱۳۴، ۱۴۸، ۱۵۰ـ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۶۵، ۱۸۴، ۱۸۹، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۱۷
قطعهٔ طویل: ۱۳۳
قطعهٔ قصیر: ۱۳۳
قطعهٔ مثنوی: ۱۹۹
قطعهٔ مستزاد: ۲۱۱، ۲۱۴
قول: ۹۵، ۱۵۴
قیاسات شعری: ۴۶

کاتارسس: ۴۱
کذب: ۲۲، ۲۴ـ۲۷، ۳۳ـ۳۶، ۳۸، ۴۰، ۵۴
کز اکذب اوست احسن او: ۵۴
کلام المحتمل بالمعنیین الضدین: ۱۱۷ـ۱۱۸

گریز، گریزگاه: ۱۳۲، ۱۶۴

لفّ و نشر: ۱۵۵

مانند کردگان: ۲۶
مبالغه: ۲۷، ۳۰ـ۳۱
مبالغت فاحش: ۳۹ـ۴۰
مباهات: ۳۰
متد: ۵۵
متد ایجادی: ۱۹، ۲۱، ۳۸
متد کذب: ۳۶
متساوی: ۳۸، ۴۴
متساوی الاواخر: ۵۱
متساوی متشابه الآخر: ۵۲
متقارب: ۱۲۴، ۱۷۰
متکر: ۳۸
متلائم: ۶۳
مثل: ۵۴، ۲۱۷
مثمّن: ۱۸۱
مثنوی: ۵۶، ۶۰ـ۶۱، ۶۷ـ۶۸، ۷۸ـ۷۹، ۸۱ـ۸۲، ۱۱۷ـ۱۲۴، ۱۳۳، ۱۴۸، ۱۵۵، ۱۸۸، ۱۹۵
مثنوی مستزاد: ۲۱۱
مثنویّات: مثنوی
مجاز: ۲۷
مجبوب: ۹۶
مجرّد: ۶۴
محاکات: ۱۶، ۲۳ـ۲۴، ۴۰ـ۴۲، ۴۹، ۵۱، ۵۵
محاکات آوازی: ۴۱
محاکات به تخیّل: ۴۲
محاکات به لحن و نغمه: ۴۲
محاکات به وزن: ۴۲
محاکات تحسینی: ۴۲ـ۴۳
محاکات تقبیحی: ۴۲ـ۴۳

محاکات شمایلی: ۴۲ـ۴۳
محاکات لفظی: ۴۳
محاکات مجرّد: ۴۲
محاکمهٔ برهانی: ۲۲
محاکمهٔ خطابی: ۲۲
محاکمهٔ دروغ: ۲۲
محاکمهٔ دیالیکتیکی: ۲۲
محاکمهٔ راست: ۲۲
محاکمهٔ سفسطایی: ۲۲
محاکمهٔ شاعرانه: ۲۲
محجوب: ۱۱۰
محدود(قصیده): ۷۷، ۸۶
مخیّل: ۱۳، ۱۵ـ۱۷، ۲۵ـ۲۶، ۴۲، ۴۴، ۴۸، ۵۰، ۵۲ـ۵۳
مخیلات: ۲۵، ۴۵ـ۴۶
مخیلی: ۲۲
مخمّس: ۱۷۵ـ۱۷۷
مدح، مدایح: ۲۹ـ۳۰، ۳۷، ۴۲، ۶۵، ۷۳، ۷۵ـ۷۸، ۸۵ـ۸۸، ۱۲۸، ۱۳۶ـ۱۳۷، ۱۴۳ـ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۹۲
مدح و آفرین: ۴۰
مدیحه: ۱۵۰ـ۱۵۱، ۱۵۵ـ۱۵۶
مذیّل: ۱۰۵، ۱۳۲
مربّع: ۱۷۶، ۱۸۱
مرتب معنوی: ۳۸، ۵۲
مرثیه: ۱۳۷
مردّف: ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۲۷ـ۱۲۸
مزدوج: ۱۱۸، ۱۲۱
مستزاد: ۱۰۰، ۲۱۰ـ۲۱۶
مستزاد موقوف: ۲۱۰
مسجّع: ۱۶۲ـ۱۶۳، ۱۶۵ـ۱۶۶، ۱۷۴، ۱۷۸، ۲۰۸
مسدّس: ۱۷۶، ۲۰۶
مسلسل: ۱۰۷، ۱۴۴
مسمّط: ۵۶، ۶۰، ۶۴، ۶۸، ۸۱ـ۸۲، ۸۷، ۱۵۹ـ۱۸۱، ۱۸۶، ۱۹۵، ۲۰۶
مسمّط مثمّن: ۱۶۶، ۱۷۰ـ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۱
مسمّط مخمّس: ۱۷۳، ۱۸۱
مسمّط مربّع: ۱۷۲، ۱۷۴ـ۱۷۵، ۱۸۱
مسمّط مسبّع: ۱۷۰ـ۱۷۱، ۱۷۳
مسمّط مسدّس: ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۵ـ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۲ـ۱۷۴، ۱۷۷
مسمّط مسدّس ترجیع بند: ۱۹۹
مسمّط معشّر: ۱۶۷ـ۱۶۸، ۱۷۳ـ۱۷۴
مشطوره: ۱۷۹
مصحّف: ۱۲۶
مصرّع: ۶۷ـ۶۸، ۷۴ـ۷۵، ۷۸ـ۸۴، ۸۶، ۹۴، ۹۸، ۱۰۰. ۱۰۵، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۹ـ۱۳۱، ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۷۰، ۱۷۶، ۱۸۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۷
مصنوع(قصیده): ۶۶، ۷۶

مضاحک: ۵۰
مطابقه: ۹۸، ۱۰۴ـ۱۰۵
مطالع: مطلع
مطبوع: ۶۶، ۹۳ـ۹۴، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۴۰
مطلب: ۱۳۲، ۱۵۱
مطلع، مطالع: ۶۱، ۶۵، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۸۰ـ۸۳، ۸۶ـ۸۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۴۴ـ۱۴۵، ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۹۹
معانی تخیّلی: ۲۷
معمّی: ۱۱۲، ۲۱۱
معنی خاص: ۲۱۷
مغالطه: ۴۷
مغلطه: ۴۷
مقبوض: ۹۶
مقبوض اثلم: ۱۷۰
مقتضب(قصیده): ۷۷، ۸۶، ۱۴۳
مقدمه: ۷۷، ۱۳۷ـ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳
مقدمهٔ قصیده: ۸۱
مقطع: ۱۴۴، ۱۶۷، ۱۶۸
مقفّی: ۱۴، ۳۹، ۴۴، ۵۲ـ۵۳، ۹۴، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۷۰، ۱۷۹، ۱۹۳
مکرر: ۵۱
مکفوف: ۹۶
ملمّع: ۶۳ـ۶۴، ۱۸۶
مناشیر: ۷۷، ۸۱، ۸۵، ۱۳۹
مناظر: ۶۵
منثور: ۱۶
منظومه: ۷۹، ۸۹، ۱۱۸
منهوکه: ۱۷۹
موازنه: ۱۶۲
موزون: ۱۳، ۳۸، ۴۴، ۵۱ـ۵۳، ۶۸، ۷۲، ۹۴، ۹۸
موسّط: ۱۹۷
موشح: ۶۳ـ۶۴، ۹۱
موشح مخیّر: ۷۳، ۸۴
موقوف: ۱۰۷

نامه: ۶۴، ۶۷
نثر: ۳۷ـ۳۸، ۴۰، ۴۲، ۶۴
نسیب: ۳۷، ۷۷ـ۷۸، ۸۱، ۸۴ـ۸۶، ۱۳۶ـ۱۴۰، ۱۴۲ـ۱۴۳، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۶، ۱۶۴
نظم: ۱۶، ۳۸، ۶۰، ۶۳، ۶۴، ۶۸، ۷۴، ۸۱، ۸۷ـ۸۸، ۹۴، ۱۰۸
نظم احساسی: ۲۰
نظم عادی: ۲۰
نظم مسجّع: شعر مسجّع
نعت: ۳۰، ۱۸۴
نقّاشی: ۲۳
نماد: ۱۶، ۲۳
نمایش: ۲۴
نمایش دروغین: ۲۵
نمایش راست: ۲۴

نوادر: ۵۰ یادداشت: ۵۶

واقع گرایی: ۲۱، ۱۳۴
وتد: ۹۷
وتد مفروق: ۱۰۳
وزن: ۱۴ـ ۱۷، ۳۹، ۴۴، ۶۳، ۶۷، ۶۹، ۷۲ـ ۷۳، ۷۹، ۸۴، ۸۶، ۸۸، ۹۲ـ ۹۷، ۱۰۴، ۱۲۹، ۱۴۷ـ ۱۴۸، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۱، ۲۰۵ـ۲۰۷
وزن رباعی: ۹۹، ۹۳، ۹۶ـ۹۷، ۱۰۸ـ۱۰۹، ۱۱۲، ۱۳۱
وزن مثنوی: ۱۲۴
وصف: ۳۰، ۸۸
وعظ: ۱۲۸، ۱۳۴
وقوع گویی: ۱۹، ۵۴

هتم: ۹۶
هجو، هجا: ۴۲، ۷۵ـ ۷۶، ۸۸، ۱۳۷، ۱۵۵
هزج: ۹۲ـ۹۳، ۹۵، ۱۰۳، ۱۰۸ـ۱۰۹، ۱۲۹، ۲۱۰، ۲۱۴
هزج مثمن احزب مکفوف محذوف: ۲۰۴
هزج مسدّس محذوف: ۱۱۵ـ ۱۱۶
هزج مسدّس مسبغ: ۷۲
هزج مسدّس مقصور: ۱۱۵ـ ۱۱۶

۲ـ فهرست آدمان

آذری طوسی: ۱۴۱
آغاجی، ابوالحسن: ۱۲۳
آکیموشکین آلیگ: ۷۶
آل برمک: ۲۱۹

ابن حسام: ۲۰۱، ۲۰۹، ۲۱۲
ابن حسن، معزالدین اویس: ۱۳۲
ابن سینا، شیخ الرئیس ابوعلی: ۸، ۱۱ـ۱۳، ۲۲ـ ۲۶، ۳۳، ۳۸، ۴۰ـ۴۴، ۴۸، ۵۲، ۲۲۰
ابن عبدالله، اسد: ۲۱۹
ابن منوّر، محمد: ۱۵۲
ابن یمین فریومدی: ۱۲۹، ۱۳۴
ابوالعباس مروزی: ۱۲۳
ابوالمثل بخارایی: ۱۲۳
ابوالمؤید بلخی: ۱۲۴
ابوالینبغی، عباس بن طرخان: ۲۱۹
ابوحفص سغدی، حکیم: ۳۹
ابوسعید ابوالخیر، شیخ: ۱۵۲، ۲۱۵
ابیرمان: ۱۵۶
اتسز بن قطب الدین محمود، خوارزمشاه: ۱۲۸
احمد لُر، اتابک نصرت الدین: ۱۹۲
ارسطو: ۱۲ـ۱۳، ۲۰، ۳۳، ۴۰ـ۴۱
ازهری هروی: ۱۷۷
اسدی، علی: ۹۱
اقبال، عباس: ۱۱۵
اقبال لاهوری: ۱۱۳، ۱۵۷
امین زاده عظیم جان: ۱۱۴
انوری ابیوردی: ۱۳۳، ۱۵۵
ایورپد: ۲۰
ایمانی، بهروز: ۸
اینجو، شیخ ابواسحاق: ۱۰۱، ۱۹۲

بابر، ظهیرالدین محمد: ۱۰۸
باربد جهرمی: ۳۹
باقری، ساعد: ۲۱۸
بالزاك، اونوره دو: ۲۰
باوزانی: ۱۵۶
براگنسکی: ۱۴۸
برتلس، یوگنی: ۳۵، ۶۴، ۹۹، ۱۴۸، ۱۵۶، ۲۰۶
بلمعالی شاپور: ۱۲۵
بلنسکی، وساریون: ۲۰ـ۲۱
بوطلیب: ۱۵۲
بولدروف الکساندر: ۸، ۳۳، ۱۴۸
بهاءالدین زنجانی، قاضی، ۱۹۳
بهرام گور: ۳۹، ۵۲
بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر: ۹۳، ۱۱۳، ۱۲۴، ۱۵۷، ۲۱۸
بیرونی: ۴۰

پاشا، ابوالفضل: ۸
پوشکین: ۲۰

پیرو سلیمانی : ۲۱۳

تاج الحلاوی، علی بن محمد : ۸۰، ۸۱، ۱۰۳ـ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۴۲ـ۱۴۳، ۱۶۸، ۱۷۳، ۱۹۳ـ۱۹۴، ۱۹۶
تبروف صاحب : ۷
تجلیل جلیل : ۸، ۱۴، ۲۷، ۲۹، ۳۱
تفتازانی، علامه سعدالدین : ۲۷، ۳۰، ۸۵، ۱۴۶، ۱۴۷
جاحظ، ابوعثمان : ۱۹۷
جامی، مولانا عبدالرّحمن : ۸، ۱۰۷ـ ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۳۳، ۱۵۷، ۲۱۸
جبلی، عبدالواسع : ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۷
جرجانی، شیخ ابوبکر عبدالقاهر
فرزند عبدالرحمن : ۱۲، ۱۳، ۲۷ـ ۳۳
جعفر، اکرم : ۲۱
جلال الدین بلخی، مولوی : ۹۳، ۱۱۶، ۱۴۷ـ ۱۴۸، ۱۵۷، ۲۰۸
جمال الدین محمدبن عبدالرزاق اصفهانی : ۱۸۴
جمال کاشی : ۱۹۴

چالیسوا ن. ی. : ۱۱۵

حائری، عبدالحسین : ۱۱۵
حاج مرادزاده، عالم جان : ۸
حاجی یف، عارف : ۱۹
حافظ شیرازی، خواجه : ۹۳، ۱۱۳، ۱۵۴، ۱۵۷، ۲۱۴
حئت محمدوف عبدالقادر : ۳۴
حبیب یغمایی : ۱۳۳، ۲۱۸
حریری : ۱۶۶
حسان بن ثابت : ۳۰
حسین زاده شریف جان : ۷، ۱۱، ۵۵
حسین، سلطان : ۱۸۰
حسین وف ب. م. : ۱۹
حمزه : ۲۱۱

خازن اصفهانی، ابومحمد عبدالله بن احمد : ۲۵، ۳۶
خسرو پرویز : ۴۰
خسرو دهلوی، امیر : ۱۲۴، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۷۲، ۲۱۰
خسروی : ۱۶۱
خلیل(ع) : ۲۰۹
خلیل بن احمد : ۹۵، ۱۷۹
خواجوی کرمانی : ۱۲۴
خواجهٔ طوسی : نصیرالدین طوسی
خیام، حکیم عمر : ۹۳، ۱۱۳

دارمستتر : ۱۱۳

دانای طوسی: نصیرالدین طوسی
دانش‌پژوه، محمدتقی: ۱۱
دهخدا: ۹۹
دیدرو، دنی: ۲۰

ذهنی، نورقل: ۷

رادویانی: ۷، ۱۳، ۲۶، ۲۹، ۳۴، ۶۰ـ۶۶، ۹۱، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۵۹ـ۱۶۲، ۱۶۴، ۲۲۰
رجبی، محمد: ۸
رحمانف، شاه‌زمان: ۱۸۱
رحیمی محمدجان: ۸۹
رستم: ۱۷۰
رستم‌وف ایرگش علی: ۲۱۴
رشید: وطواط
رشیدی: ۳۷
رشیدی، خواجه غیاث‌الدین محمد: ۱۹۲
رشیدی سمرقندی: ۶۹، ۷۳
رضا نیشابوری: ۸۶
رودکی: ۷، ۵۶، ۹۳، ۹۵، ۹۸، ۱۰۴، ۱۳۵، ۱۴۹ـ۱۵۳، ۱۶۱، ۱۷۰
رپیکا، یان: ۹۹، ۱۲۲، ۱۲۹، ۱۵۶
ریمپس: ۱۲۲

زرادستان حکیم، آذربادین: ۳۹
زرین‌کوب، عبدالحسین: ۱۲، ۳۳
زمخشری، جارالله ابوالقاسم محمودبن عمر: ۱۲۷ـ۱۲۸
زهیر: ۳۰

ساگادی‌یف الف. و.: ۲۳، ۳۴
ستارزاده، عبدالنبی: ۷، ۱۲، ۲۴، ۳۲، ۵۳
سرکب: ۱۵۲
سرکش: ۱۵۲
سعدالملک: ۷۱، ۷۳
سعدی شیرازی، شیخ: ۵۴، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۴۳، ۱۵۷، ۲۱۸
سکاکی: ۱۴
سوفوکل: ۲۰
سوکولوف الف. الف.: ۱۹
سهراب: ۱۷۰
سیّد: ۲۱۳
سیدای نسفی، میرعابد: ۱۴۸، ۲۱۲
سیروس، بهرام: ۷
سیفی بخارایی: ۱۰۸ـ۱۰۹

شاه‌محمدوف، شاه‌اسلام: ۹۹
شاهی سبزواری، امیر: ۵۴، ۱۲۲، ۱۳۳
شرف‌الدین رامی تبریزی، مولانا: ۸، ۱۰۵ـ۱۰۷، ۱۳۲، ۱۴۳ـ۱۴۴، ۱۶۹ـ۱۷۲، ۲۰۱، ۲۰۴ـ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۲۰
شریف: ۵۴
شریف‌زاده، خدایی: ۷، ۱۲، ۲۵،

۸۹
شطرنجی : ۱۲۸
شفیعی کدکنی : ۱۴۷
شکسپیر : ۱۲
شیلر، یوهان : ۲۰
شمس فخری اصفهانی : ۵۱ـ۵۳، ۶۰، ۹۹ـ ۱۰۳، ۱۲۰، ۱۳۰ـ ۱۳۱، ۱۴۱ـ ۱۴۲، ۱۴۸، ۱۶۶ـ ۱۶۸، ۱۸۶ـ ۱۸۷، ۱۸۹ـ ۱۹۰، ۱۹۲ـ ۱۹۳
شمس قیس رازی : ۸، ۱۲، ۱۳، ۳۸، ۴۰، ۴۴، ۵۱، ۶۷ـ ۶۹، ۷۳ـ ۸۶، ۸۸، ۹۳، ۹۵ـ ۹۹، ۱۰۳ـ ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۱۱ـ ۱۱۲، ۱۱۸ـ ۱۲۰، ۱۲۸ـ ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۷ـ ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۸، ۱۶۴ـ ۱۶۶، ۱۶۹ـ ۱۷۱، ۱۷۳ـ ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۳، ۱۹۸، ۲۲۰
شهید بلخی : ۹۹، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۵۲ـ ۱۵۳، ۱۷۰
شیدفر : ۱۵۶

صائب : ۱۵۷
صانع بلخی : ۹۹
صفا، ذبیح الله : ۲۲۰

طاهروف اربت الله : ۷، ۶۵
ظهیر فاریابی : ۳۷، ۱۳۳، ۱۹۴

عاصی : ۱۹۹
عبدالله، غنی : ۷
عبدالمنانف، عبدالرحمن : ۵۵
عبدالقهار بن اسحاق : ۵۳ـ ۵۴
عبدالله یف، احمد : ۵۵، ۷۶
عثمان وف محمدنوری : ۱۴۸
عذرا : ۱۷۰
عراقی، شیخ فخرالدین : ۱۷۵، ۱۹۴، ۱۹۶
عطاءالله محمود حسینی، امیر برهان الدین : ۲۱، ۵۴، ۷۴، ۸۴ـ ۸۸، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۲۱ـ ۱۲۲، ۱۳۳ـ ۱۳۴، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۶۴، ۱۷۶ـ ۱۸۰، ۱۹۷ـ ۱۹۹، ۲۱۱، ۲۲۰
عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین : ۳۵ـ ۳۶
علامه : تفتازانی
علامهٔ طوسی : نصیرالدین طوسی
علی ابن ابی طالب(ع) : ۱۸۰
علی شاه بن مهدی سنجانی : ۵۳ـ ۵۵
عماد فقیه، خواجه : ۱۷۵
عمارهٔ مروزی : ۱۵۲
عمران وف سعدان شاه : ۲۱۲
عنصری بلخی : ۶۲، ۱۱۷ـ ۱۱۸، ۱۵۳
عوفی بخارایی، سدیدالدین محمد :

۱۱، ۳۶_۳۸، ۷۸، ۱۲۸، ۲۲۰
عیسی(ع): ۲۰۹
عینی، صدرالدین: ۵۵، ۲۱۳

فارابی فراورودی، ابونصر: ۱۲، ۱۳، ۲۲_۲۳، ۳۸، ۴۰، ۹۹
فخرالدین رازی، امام: ۹۲، ۹۳
فخرالدین گرگانی: ۱۲۴
فرّخی سیستانی: ۶۵، ۱۵۲، ۱۵۳
فردوسی، حکیم ابوالقاسم: ۸، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۵۱

قاآنی شیرازی: ۷۶
قدامه بن جعفر: ۱۴، ۱۳۶
قزوه، علیرضا: ۸
قطان خراسانی، امام حسن: ۹۵_۹۶، ۱۱۲
قطران: ۶۶
قناعت، مؤمن: ۲۱۳_۲۱۴
قوامی گنجوی: ۱۴۵
قیس: ۱۶
قیس ذریح: ۱۳۸

کاشفی، کمال الدین حسین واعظ: ۲۱، ۵۲_۵۳، ۶۰، ۸۲_۸۴، ۱۰۹_۱۱۱، ۱۲۰_۱۲۱، ۱۳۲_۱۳۳، ۱۳۵، ۱۳۸، ۱۷۶، ۱۸۱، ۱۹۵_۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۷_۲۱۱، ۲۱۷_۲۱۸، ۲۲۰
کاولسکی ت.: ۱۱۳
کثیّر: ۱۳۸
کراچکوفسکی ایگنانی: ۱۱، ۱۵
کرامت الله یوانظیره بانو: ۱۱۵
کسایی مروزی: ۱۵۳، ۱۵۹
کمال اسماعیل اصفهانی: ۱۲۹، ۱۳۳
کمال خجندی، شیخ: ۱۴۲، ۱۵۷، ۲۱۱_۲۱۲، ۲۱۴
کیکاوس، عنصرالمعالی: ۲۶

گل نظر کیلدی: ۹۹

لامعی گرگانی: ۱۶۴، ۱۷۷
لاهوتی، ابوالقاسم: ۸۹، ۱۱۳
لایف، شیرعلی: ۱۱۳
لبیبی خراسانی: ۱۵۲_۱۵۳
لسان الغیب: حافظ

مارمونتل: ۱۲
ماکان: ۹۹
مجنون بنی عامر: ۱۳۸
محجوب، محمدجعفر: ۹۸، ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۴۹، ۲۰۰
محقق، مهدی: ۱۵۴
محمد(ع): ۷۳، ۹۱
محمد چغانی، ابوالمظفر احمد: ۶۵
محمدی، محمدعلی: ۱۱۳
محمود کرمانی، خواجه عمادالحق:

۱۰۲
مروارید، خواجه عبدالله صدر: ۲۱۳
مریم(ع): ۱۷
مسعود سعد سلمان: ۱۶۰، ۱۷۱، ۲۱۵
مسلمانیان رحیم: ۵۵، ۲۱۰
معزّی، امیر: ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۶۲، ۱۶۵
معلم ثانی: فارابی
منجیک ترمذی: ۱۶۱ـ۱۶۲
منطقی: ۱۳۶
منگوس: ۸۸
منوچهری دامغانی: ۱۵۳، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۹
مسوسوی، سید امام الدین: ۱۱۲
مولوی بلخی: جلال الدین بلخی
میرزازاده، خالق: ۱۴۹
میرزایوف عبدالغنی: ۷، ۱۳۵ـ ۱۳۶، ۱۴۶، ۱۴۸ـ۱۴۹، ۱۵۶
مینوی، مجتبی: ۱۵۴
ناصر خسرو قبادیانی، حکیم: ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۵۱، ۱۵۳
نجاتی نیشابوری، حمیدالدین: ۲۲، ۱۴۵، ۱۹۵
نجّاری: ۷۸
نجفقلی میرزا: ۱۸۱
نصیرالدین طوسی، خواجه: ۸، ۱۲ـ۱۶، ۲۲، ۳۳، ۴۰ـ۵۲، ۷۸، ۱۶۶، ۱۸۶، ۲۲۰
نظامی عروضی سمرقندی: ۳۲ـ ۳۳، ۲۲۰
نظامی گنجوی: ۳۴ـ ۳۵، ۱۲۰، ۱۲۴
نفیسی، سعید: ۸۷
نوایی، میرعلیشیر: ۸۶، ۱۰۸، ۷۸، ۲۱۳
نوح(ع): ۲۰۹
نیکو، محمدرضا محمدی: ۲۱۸

واحدوف سلطان مراد: ۱۱
واصفی، مولانا زین الدین محمود: ۲۱۳
وحید تبریزی: ۸، ۵۲، ۶۰، ۸۱، ۱۰۷، ۱۲۰، ۱۷۲، ۲۱۷
وطواط، رشیدالدین کاتب: ۷، ۱۳، ۶۰، ۶۵ـ ۶۷، ۷۳ـ ۷۵، ۷۷، ۹۱ـ۹۳، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۵ـ ۱۲۸، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۳ـ ۱۴۵، ۱۶۲ـ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۷۸، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۱۴، ۲۲۰

هاتفی خرجردی خراسانی، مولانا عبدالله: ۱۵۵
هاشم، رحیم: ۷
هگل: ۱۲
هلالی، مولانا بدرالدین: ۱۵۴، ۱۵۵

همرایوف مراد: ۱۱۳، ۱۳۳، ۱۴۶
هیبّ: ۱۵۶

یوسف: ۲۰۲
یونس وف محمدعلی: ۱۱۳

۳ـ فهرست کتاب و مقاله، روزنامه و ماه‌نامه ...

«ابدع البدایع»: ۲۰۶، ۲۰۷
«احوال و اشعار ابوعبدالله جعفربن محمد رودکی سمرقندی»: ۸۷
«ادبیات عرب»: ۱۵۶
«ادبیات فارس و تاجیک در عصرهای ۱۴ـ۱۲م»: ۳۴
«ادبیات و صنعت»: ۷۶، ۲۱۲
«از تاریخ ادبیات های فارسی و تاجیکی»: ۱۴۹
«از تأریخ افکار ادبی و استیتکی فارس و تاجیک»: ۲۴، ۵۳
«از تاریخ افکار استتیکی مردمان خاور نزدیک و میانه»: ۲۳، ۳۴
«از تاریخ طرز تصویر و اصطلاحات آن»: ۵۵
«از سرچشمه های تفکر ریالیستی در ادبیات تاجیک»: ۵۵
«اساس الاقتباس»: ۱۴ـ ۱۵، ۱۷، ۴۰، ۴۲، ۴۴ـ ۴۶، ۴۸، ۵۰، ۱۶۶، ۱۸۶
«اساسهای شعر ترکی»: ۱۱۳، ۱۳۳، ۱۴۶
«اسرار البلاغه»: ۲۷ـ ۳۱
«اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید»: ۱۵۲
«اسرار دیوان ها»: ۲۱۲
«اسرار سخن»: ۸
«اشعار م. ی. لرمانتف»: ۲۰
«اعجاز خسروی»: ۱۷۲
«اقتباسات سعدالدین تفتازانی از عبدالقاهر جرجانی»: ۲۷
«الهی نامه»: ۳۵
«اوستا»: ۱۵۷
«ایران»: ۷۶

«بدایع الافکار فی صنایع الاشعار»: ۵۲، ۶۰، ۸۲، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۳۲، ۱۴۵، ۱۷۳، ۱۹۶، ۲۰۷ـ ۲۱۰، ۲۱۷ـ ۲۱۸
«بدایع الصنایع»: ۵۴، ۷۴، ۸۴ـ ۸۷، ۱۱۱ـ ۱۱۲، ۱۲۱، ۱۳۳، ۱۴۶ـ ۱۴۷، ۱۶۴، ۱۷۶ـ ۱۸۰، ۲۱۱، ۲۲۰
«بدایع الوقایع»: ۱۹۷، ۲۱۳

«پاسخ به موسکویتیان»: ۲۰
«پیدایش شعر فارسی»: ۱۱۳
«پیشاهنگ شعر فارسی»: ۱۷۰

«تاریخ ادبیات تاجیک»: ۱۴۹
«تاریخ ادبیات در ایران»: ۲۲۰
«تاریخ ادبیات فارسی و تاجیکی»: ۶۵، ۱۲۹، ۱۵۶
«تاریخ سیستان»: ۹۹
«تاریخ طبری»: ۲۱۹
«تبیان»: ۱۹۷

«ترجمان البلاغه»: ۲۶، ۶۰ـ ۶۴، ۹۱، ۱۱۷، ۱۲۵، ۱۳۵، ۱۵۹ـ ۱۶۱
«تکمیل الصنایع»: ۸۴
«تناسی تشبیه»: ۳۱
«توضیح به توضیح داستان گوگول «جانهای مرده»: ۲۰

«جامع العلوم»: ۹۲ـ ۹۳
«جمع مختصر»: ۵۲، ۶۰، ۸۲، ۱۰۷، ۱۲۰، ۱۷۲، ۲۱۷
«جواهر الاسرار»: ۱۴۱

«چشم انداز ادبیات روسی سال ۱۸۴۳»: ۲۰
«چشم انداز ادبیات روسی سال ۱۸۴۷»: ۲۰
«چهار مقاله»: ۳۲ـ ۳۳

«حدایق الحقایق»: ۱۰۵ـ ۱۰۶
«حقایق الحدایق»: ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۳۲، ۱۴۴، ۱۶۹ـ ۱۷۱، ۲۰۱، ۲۰۷، ۲۱۰
«حقیقت نگاری و افکار ریالیستی»: ۵۵
«حدایق السحر فی دقایق الشعر»: ۶۰، ۶۵ـ ۶۶، ۷۳، ۹۱ـ ۹۲، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۳، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۸۳، ۱۸۶

«خسرو و شیرین»: ۳۴
«خمسه»: ۳۵، ۵۶، ۱۲۰

«دانشنامه»: ۲۵
«دانشنامهٔ مختصر ادبی»: ۴۱
«دربارهٔ شرایط اجتماعی پیدایش ریالیسم»: ۱۹
«دربارهٔ قصّه های روسی و قصّه های گوگول»: ۲۰
«دربارهٔ یکی از چهار مقاله»: ۳۲
«درخت دوستی بنشان»: ۸
«در مورد سنّت ژانر قصیدهٔ مصنوع در شعر فارسی»: ۷۶
«درّهٔ نجفی»: ۱۸۱
«دقایق الشعر»: ۸۰ـ ۸۱، ۱۰۴ـ ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۴۲ـ ۱۴۳، ۱۶۹، ۱۹۳
«دیوان اشعار مسعود سعد سلمان»: ۱۶۱، ۲۱۵
«دیوان فرّخی»: ۶۵
«دیوان کبیر»: ۲۰۹
«دیوان ناصرخسرو»: ۱۵۴

«راجع به عقاید زیبائی شناسی میرزا بیدل»: ۹۹
«راجع به یک افادهٔ اسلوب شعری»: ۱۸۱

«راه دشوار اغبه»: ۹۹
«رباعی در شعر کلاسیک و کنونی»: ۱۱۳
«رسالهٔ پیروزی و مقالهٔ نوروزی»: ۱۴۵، ۱۷۲، ۱۹۵
«رسالهٔ عروض» (بابر): ۱۰۸
«رسالهٔ عروض» (جامی): ۱۰۸
«رسالهٔ فی قوانین صناعة الشعری»: ۲۲
«رسالهٔ قافیهٔ ملا جامی»: ۱۰۸
«رسالهٔ منطق دانشنامهٔ علایی»: ۲۵
«رسالهٔ وافی در قواعد علم قوافی»: ۱۱۲
«رودکی و انکشاف غزل در عصرهای ده تا پانزده»: ۷۶، ۱۳۵ـ۱۳۶، ۱۴۸ـ۱۴۹
«روزگار و آثار مولانا»: ۱۴۷
«رومانتیسم و ریالیسم به عنوان اصولهای ایجاد بدیعی»: ۱۹
«ریالیسم و میراث ادبی»: ۵۵

«زمینه های پیدایش قصیدهٔ تاجیک»: ۶۵
«زین الدین واصفی، نویسندهٔ قرن شانزدهم تاجیک»: ۳۳

«ساقی نامه»: ۱۵۴ـ۱۵۵
«سبک خراسانی در شعر فارسی»: ۹۹، ۱۱۶، ۱۲۴، ۱۴۹، ۲۰۰
«سبک داستانهای حماسهٔ عنصری»: ۱۴۸
«سجع و سیر تاریخی آن در نثر تاجیک»: ۱۶۱
«سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر»: ۲۱۶
«سرمست و یقم چاك»: ۲۱۳
«سعدی نویسندهٔ ریالیست»: ۵۵
«سیستم معانی در ادبیات کلاسیک عرب»: ۱۵۶

«شاهنامه»: ۷، ۵۶، ۱۱۹ـ۱۲۲
«شرف نامه»: ۳۴
«شعر ازبکی در نیمهٔ اول قرن پانزدهم میلادی»: ۲۱۴
«شعر امروز»: ۲۱۸
«شعر بی دروغ، شعر بی نقاب»: ۳۳
«شعر در تعریف ناقدان عرب»: ۱۱
«شعر شاهانه»: ۷۶
«شعرشناسی، (ارسطو)»: ۱۳، ۲۰، ۴۰
«شعرشناسی عربی در سدهٔ نهم میلادی»: ۱۱
«شعرشناسی کلاسیک فارسی و تاجیکی»: ۱۱۵، ۲۱۰
«شعر فارسی در بخارا»: ۱۴۸
«شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر الدین طوسی»: ۷۸
«شفا»: ۲۳ـ۲۴

«صنعتهای بدیعی در شعر تاجیکی»: ۷

«عروض تاجیکی»: ۷
«عروض سیفی»: ۱۰۸
«عروض فارسی پایدیوار عروض ترکی»: ۱۰۸
«علم بیان قدامه بن جعفر»: ۱۱
«علم قافیه»: ۱۳۳، ۲۱۸
«علوم ادبی، تعریف و تصنیف آن»: ۲۵

«فارسیان در میان شعرای عرب»: ۱۵۶
«فروغ شعر جان پرور»: ۱۴
«فرهنگ ادبیات فارسی»: ۹۲
«فرهنگ اصطلاحات ادبیاتشناسی»: ۱۲۹
«فن بدیع»: ۷۹
«فن شعر»: ۱۲ـ۱۳، ۲۴
«فهرست کتابخانهٔ مجلس شورای ملّی»: ۱۱۵

«قابوس نامه»: ۲۶
«قرآن»: ۵۳
«قصیدهٔ مصنوع»: ۱۴۵

«کارنامک اردشیر»: ۱۵۷
«کرملن»: ۸۹
«کلیات دیوان شمس»: ۱۱۶
«کلیات عطار»: ۳۵
«کیهان»: ۱۵۲

«گلشن ادب»: ۲۱۲

«لباب الالباب»: ۱۱، ۳۶ـ۳۷، ۷۸، ۱۲۸
«لسان القلم»: ۵۳ـ۵۴
«لغت نامه»: ۹۹
«لیتور تورنایا گازیتا»: ۸۹
«لیلی و مجنون»: ۱۱۹، ۱۵۶

«مادر می»: ۵۶
«مثنوی معنوی»: ۵۶
«مجمع النوادر»: «چهار مقاله»
«مجموعهٔ فیلولوژی»: ۶۵
«مختصر» (بابر): ۱۰۸
«مسائل رومانتیسم»: ۱۹
«مسائل ریالیسم در ادبیات مردمان خاور شوروی»: ۱۹، ۲۱، ۳۴
«المسالک والممالک»: ۲۲۰
«مصیبت نامهٔ عطار»: ۲۶، ۳۵ـ۳۶
«معارف و مدنیت»: ۵۵
«مفاخره در شعر فارسی»: ۸
«المعجم فی معاییر اشعار العجم»: ۱۶، ۳۸، ۴۰، ۴۴، ۶۷، ۶۹، ۷۲، ۷۴، ۷۶ـ ۷۷، ۸۴، ۸۶،

۹۳، ۹۵، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۱۸،
۱۲۰، ۱۲۸ـ ۱۲۹، ۱۳۷ـ۱۳۹،
۱۶۴ـ۱۶۵، ۱۶۹ـ ۱۷۰، ۱۸۴
«معیار الاشعار»: ۱۴، ۴۵، ۷۸
«معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی»:
۵۱، ۶۰، ۷۹ـ ۸۰، ۹۹ـ ۱۰۱،
۱۱۹ـ ۱۲۰، ۱۳۰، ۱۴۱، ۱۶۶ـ
۱۶۷، ۱۸۶، ۱۸۹، ۱۹۲
«مکتب عرفان در خراسان»: ۱۵۲
«موقع دو بیتی در ادبیات تاجیک»:
۱۱۵
«میزان الاوزان»: ۱۰۸

«نصاب الصبیان»: ۸۳
«نظامی و فضولی»: ۳۵
«نظریاتچی بزرگ»: ۱۴
«نظریهٔ ادبیات»: ۲۰۰، ۲۱۸
«نقد الشعر فی البدیع»: ۱۳۷
«نقشبند سخن»: ۲۹، ۳۱
«نقش علیشیر نوایی در تحکیم اصول
ریالیستی در ادبیات ازبک»: ۳۴
«نوایی و جامی»: ۲۰۶

«... و اما رباعی ...»: ۱۱۳
«وطواط و رسالهٔ او»: ۱۱۵
«وظیفه های معرفتی قصیده در ادبیات
تاجیک»: ۸۹
«ویس و رامین»: ۵۶، ۱۲۰

«یادداشتها و اندیشه ها»: ۱۲
«یادگار زریران»: ۶۴
«یادگار و ارمغان وحید دستگردی»:
۳۴
«یوسف و زلیخا»: ۱۲۴

۴ـ فهرست نامهای جغرافیایی

تاجیکستان: ۷، ۱۱، ۸۹، ۱۳۵
تهران: ۸

جرجان: ۲۹
جیحون: ۱۶۲

خُتّه لان: ۲۱۹
خراسان: ۹۵، ۱۱۲

دوشنبه: ۸

سمرقند: ۲۱۹

شاش(تاشکند): ۲۱۹

غزنی، غزنین: ۹۳، ۱۰۴

قوادیان: ۲۱۹

مسکو: ۸۹

هرات: ۲۱۳