نقد و نگاهی به

شعر دماوندیه

اثر ملک الشعرای بهار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

علی محمدی*

مقدمه

جلوه‌های هنر ادبیات را از منظر عینیت و ذهنیت، به‌طور کلی، به سه بخش می‌توان تقسیم کرد:[1] نخست ادبیاتی که در آن غلبه با ذهنیت است ؛ یعنی شاعر یا نویسنده، فکر و اندیشه‌ای در ذهن دارد و آن را در قالب شعر یا نوشتهٔ ادبی مستقیم بیان می‌کند.

دوم، ادبیاتی که در آن عینیّت و ذهنیّت پا به‌پای هم، امّا متناوب و برای تکمیل و تکامل معنی بیان می‌شوند.

سوم، ادبیاتی که در آن یا غلبه با عینیّت است؛ یا عینیّت محض است. ذهنیّت، چنانکه در ذهن شاعر یا نویسنده پنهان بوده است، در شعر یا نوشته نیز، پنهان می‌ماند؛[2] ولی عینیّتی متناسب با آن بیان می‌شود. مخاطب با توجه به فضای کلی شعر و سبک خاص آن و دیگر دلایل موجود هماهنگ با عینیّت، ذهنیّتی برای شعر می‌سازد که حتی ممکن است با ذهنیّت شاعر متفاوت باشد.

مخاطب در برابر نوع اول و دوم منفعل است؛ زیرا شعر یا نوشته، معنای روشن و آشکاری دارد. در برخی

* ـ دکترای ادبیات و عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان

آثار یا قطعات، معنا و مفهوم و تمام اشارات و تلمیحات، توسط شاعر یا نویسنده عمیقاً کاویده شده است؛ امّا مخاطب در برابر نوع سوم فعّال است. چنانکه نوشته شد، به دلیل فضای خاصی که در متن وجود دارد یا به دلیل نشانه‌هایی که شاعر از خود به جا گذاشته یا به‌دلیل اینکه متن تحت نوع خاصی از ادبیات معرفی شده است، مخاطب را به فعالیت وا می‌دارد تا به ساختن ذهنیّتی بکوشد که تا اندازه‌ای همراه یک استدلال نسبی منطقی، مطابق با عینیّت اثر باشد.[3] مخاطب در این مرحله، اگر تحت تأثیر مفسّران و تأویل‌کنندگان قرار نگیرد، به ناچار دست به ساختن ذهنیّتی خواهد زد که متناسب با فضای عمومی اثر و فضای فکری خویش، بتواند شعر را تأویل کند. حاصلی که مخاطب با توجّه به آن تلاش ذهنی به دست می‌آورد، ممکن است با ذهنیّت‌های دیگر مطابق و یکسان نباشد. این فرایند، ادبیات را در مسیر جاودانگی و تازگی مدام قرار می‌دهد. با آوردن چند نمونه، مطالب فوق روشن‌تر بیان می‌شود.

۱ـ آنجاکه غلبه با ذهنیّت است

بخش عظیمی از ادبیات فارسی، با این نوع تقسیم‌بندی، قابل تطبیق است. شعر یا نوشته در این نوع ادبی، انعکاس ذهن نویسنده یا شاعر است؛ شاعر، آنچه را در ذهن دارد در قالب کلمات، به فراخور گنجایش زبان، بیان می‌کند. برای نمونه، تفأل وار، یک حکایت از بوستان سعدی آورده می‌شود:

ثنا گفت بر سعد زنگی کسی
که بر تربتش باد رحمت بسی
درم داد و تشریف و بنواختش
به مقدار خود منزلت ساختش
چو «اللهُ بس» دید بر نقش زر
بشورید و بر کند خلعت زبر
ز سوزش چنان شعله در جان گرفت
که برجست و راه بیابان گرفت
یکی گفتش از همنشینان دشت
چه دیدی که حالت دگرگونه گشت
تو اول زمین بوسه دادی به جای
نبایستی آخر زدن پشت پای
بخندید که‌اول ز بیم و امید
همی لرزه بر تن فتادم چو بید
به آخر ز تمکین «اللهُ بس»
نه چیزم به چشم اندر آمد نه کس[4]

در این حکایت، شاعر، حال ستایشگری را بیان می‌کند که نقش «الله بس» روی سکه، او را متنبه کرده است. حکایت با زینتِ وزن و قافیه و دیگر امکانات شعر کلاسیک، به رشتهٔ نظم کشیده شده‌است. هدف شاعر همان است که بیان شد. کلیّت شعر، نشانه یا کنایه یا نماد نیست که بر چیز دیگری، بجز خود دلالت کند. حتی اگر در آن حکایت، تعریضی هم باشد، شعر در زمرهٔ انواع دیگر که در صدر این گفتار به آن اشاره شد، قرار نمی‌گیرد. نشانه‌های موجود در شعر، دلالت بر معنای خودشان دارند و مطابق با مصادیق حقیقی خودشان‌اند. ستایشگر و حاکم، هر که باشد و در هر کجا و هر وقت باشد باز ستایشگر و حاکم است، چنین نیست که مثلاً ستایشگر را گفته باشد و ارادهٔ تیپ اجتماعی دیگری کرده باشد.

۲ـ آنجاکه ذهنیّت و عینیّت، به یاری یکدیگر، معنی شعر را تکمیل می‌کنند

بخش دیگری از ادبیات فارسی، چه در نثر و چه در نظم، قابل تطبیق با نوع دوم این تقسیم‌بندی است. در مثنوی‌های عرفانی، مثل *حدیقه*، *منطق‌الطیر* و *مثنوی معنوی*، تمثیلاتی آمده است که عین و ذهن، به صورت متوالی، برای تکمیل و تکامل معنی و مفهوم، به کار بسته شده‌اند. در آثار منثور مانند *تاریخ بیهقی*، *کلیله و دمنه*، *مرزبان‌نامه* و دیگر آثار مشابه، تعامل و تقابل عین و ذهن، به وفور به چشم می‌خورد. برای نمونه به یکی از تمثیلات عرفانی، در مثنوی معنوی، اشاره می‌شود:

ابتدا بیان عینیّت

پیش شاهد باز چون آید دو تن
آن یکی کمپیر و دیگر خوش ذقن
هر دو نان خواهند او زوتر فطیر
آرد و کمپیر را گوید که گیر
وآن دگر را که خوشستش قدّ و خدّ
کی دهد نان بل به تأخیر افکند
گویدش بنشین زمانی بی‌گزند
که به خانه نان تازه می‌پزند
چون رسد آن نانِ گرمش بعد کد
گویدش بنشین که حلوا می‌رسد
هم بدین فن داردارش می‌کند
وز ره پنهان شکارش می‌کند
که مرا کاری است با تو یک زمان
منتظر می‌باش ای خوب جهان[5]

سپس مولانا به بیان ذهنیّت می‌پردازد:

ای بسا مخلص کـه نـالد در دعـا
تـا رود دود خـلوصش بـر سـما
پس مـلایک بـا خـدا نـالند زار
کای مجیب هر دعا وی مسـتجار
بـنده‌ی مـؤمن تـضرّع مـی‌کند
او نـمی‌دانـد بـجز تـو مسـتند
حق بفرماید که نز، خـواری اوست
عـین تأخـیر عـطا یـاری اوست
حاجت آوردش ز غفلت سوی مـن
آن کشیدش موکشان در کوی مـن
گـر بـرآرم حـاجتش او وا رَود
هم در آن بازیچه مسـتغرق شـود
خـوش هـمی آیـد مـرا آواز او
وآن خـدایـا گـفتن و آن راز او
طـوطیان و بـلبلان را از پسـند
از خوش آوازی قفص، در مـی‌کنند
زاغ را و جـغد را انـدر قـفص
کی کنند؟ این خود نیامد در قصص[۶]

آنجا که عینیّت جانشین ذهنیّت می‌شود

برخی از منتقدان معاصر، این دست سخن را فقط در آثار معاصران جست‌وجو می‌کنند؛ حال آنکه ادبیات نمادین و سـمبلیک فـارسی، نـمونه‌های بـارزی بـرای ایـن تقسیم‌بندی دارد. مقالات شـمس، سـخنان سـهروردی عارف، برخی از غزلیات حافظ و مولانا، داستانهایی که از زبان حیوانات و اشیا گفته شده‌است و مـنظومه‌های عرفانی، در کلیّت خویش، مثل *منطق‌الطیر* و بـه‌ویژه تمثیلات آن و داستان شیخ صنعان، در زمرهٔ این گـروه می‌گنجند. در شاهنامهٔ فردوسی نیز می‌توان از این نوع شعر یافت. مثلاً در بـراعت اسـتهلال داسـتان رسـتم و اسفندیار، سخن فردوسی بیشتر تمایل به عینیّت است تا ذهنیّت.

عینیّت در ادبیات مـعاصر، چـه در شـعر و چـه در داستان، بیشتر از دوره‌های دیگر بـه چشـم مـی‌خورد، چنانکه استاد، دکتر پورنامداریان اذعان می‌دارند،[۷] نیما یکی از بزرگترین سردمداران تحول شعر به سوی عینیّت است. این نوع سخن در اشعار نیما، احمد شاملو، فروغ فرخزاد و برخی از اشعار اخوان ثالث و دیگـر شـاعران معاصر و داستانهای جلال، صادق هـدایت و چـوبک، بزرگ علوی، و به‌ویژه در آثار دکتر غلامحسین ساعدی، به وفور به چشم می‌خورد. برای نمونه، به قطعه شعری از دکتر شفیعی کدکنی، اشاره می‌شود:

فنجان آب فنج‌هایم را عوض کردم
و ریختم در چینه‌جای خردشان ارزن
وان سوی‌تر ماندم
محو تماشاشان.
دیدم که مثل هر همیشه باز، سویاسوی
هی می‌پرند از میله تا میله
با رف رفه‌ی آرام پرهاشان
گفتم چه سود از پر زدن در تنگنایی این‌چنین بسته
که بالهاتان می‌شود خسته ؟
گفتند (و با فریاد شاداشاد):
«زان می‌پریم، اینجا، که می‌ترسیم
پروازمان روزی رود از یاد.»[۸]

محمدتقی بهار، ملک الشعرا، در میان اقران خویش، از محدود شاعران و اندیشمندانی است که راه تـرقی و پیشرفت و بیدارگری را، اگر چه گاهی با احتیاط، امّا به اسـتواری و قـاطعیت پـیموده است. انـدیشه‌های روشن‌گرایانهٔ او، در دیـوان دو جـلدی کـه از اشـعارش

چاپ شده، شاهد این ادعاست. شعر دماوندیهٔ او، یک تجربهٔ تازه، در زمینهٔ بیان عینیّت است. او در این تجربه، یکی از پیشگامان و علمداران تجدد ادبی است. نویسندگان و شاعرانی که بعد از ملک‌الشعرای بهار ظهور کردند، شاید گستاخ‌تر از او به بیان عینیّت پرداختند.

ابتدا نقد عینیّت دماوندیهٔ دوم[9]

دماوندیّه، توصیف کوه دماوند است.[10] کوهی که به‌مثابهٔ گنبد و قبّهٔ جهان است. پیوسته بر سر آن مه و ابر و برف قرار دارد و چنان رفیع است که مصاحب و هم‌پیمان خورشید و مشتری است. مانند مشت درشت و سنگینی است که گویی روزگار بر دهن آسمان کوفته است؛ یا قلب افسرده و منجمدی است که از درد ورم کرده است. برای فرونشاندن تورم و خشم آن، گویی کافور مه یا برف بر آن مالیده‌اند. شاعر از کوه که استعداد آتشفشانی دارد، درخواست می‌کند که شعله‌ور و فروزان گردد و گاز و فشار درون خویش را بیرون افکند. امّا گویی، آسمان با این کوه کینه‌ای دیرینه دارد که اجازهٔ جنبش و خروش به آن نمی‌دهد. آه دل شاعر، که گرم و سوزان است، ممکن است کوه را وادار به خروش کند و دهان‌بند سیمین کوه را از دهان او بردارد. در این صورت گدازه‌های کوه، شهرهای اطراف را که غرق در پلیدی و نیرنگ شده‌اند، ویران می‌کند و خباثت شیوع یافته را، همراه پلیدان از بین می‌برد و داد دل خردمندان را از جانیان و ستمکاران می‌گیرد.

آنچه در سطور بالا نوشته شد، شرح کلی دماوندیه، از منظر عینیّت بود: امّا همان گونه که قبلاً نیز گفته شد، دماوندیه، یک شعر نمادین است. پس مخاطب می‌تواند، شعر را بنا بر ذهنیّت خویش تأویل و تفسیر کند. در مسیر تأویل اگر چه می‌توان از تاریخ ادبیات، شناخت و رفتار و کردار شاعر، فضایی که شعر در آن پدید آمده است، کلیدهایی که شاعر جهت راهنمایی مخاطب به‌دست می‌دهد و دیگر امکانات عمومی شعر استفاده کرد، امّا همهٔ اینها نمی‌تواند مسیر ذهنیّت را قاطعانه به‌سوی هدفی خاص سوق دهد.

بهار شاعری است که از بیست سالگی وارد گود سیاست شده‌است.[11] در سال ۱۲۸۲ هـ.ش (تولد او در سال ۱۲۶۲ خورشیدی) به صف مشروطه‌خواهان و انقلابیون پیوست. اشعار مهیج و ترانه‌های ملی او، بر ملیّون و زعمای مشروطیت بی‌تأثیر نبود. مقالات سیاسی او در مذمت محمدعلی شاه و سایر مستبدان، بدون امضا در روزنامهٔ «خراسان» مشهد، محرمانه به چاپ رسید. مطالب سیاسی او در «نوبهار» روزنامه‌ای که با مسؤولیت خویش در مشهد منتشر کرد، خطر بازگشت ارتجاع و مداخلهٔ روسیهٔ تزاری در امور ایران را گوشزد کرد. خشکه‌مقدسان او را تکفیر کردند و ریختن خونش را مباح ساختند، چنانکه در قصیده‌ای که شرح حال خویش را در آن آورده‌است، می‌گوید:

از خدا بیگانه‌ام خواندند اندر ملک طوس
از خدا بیگانگان، اما به پیغمبر نبود[12]

زندان شدن مکرر او و تبعیدش، دلیل آن است که شعر و کلام او حاکی از مسائل سیاسی و اجتماعی است.

یکی از دلایلی که شعر و داستان جنبهٔ عینیّت و نمادین پیدا می‌کند، نبود فضای باز برای ایراد سخنان آزادیخواهانه است. شاعر مجبور است در قالب کنایه و نماد، حرف دل خود و یا حرف اجتماع روشنفکران را بیان کند. اگر چه شاعر در این رهگذر، با اشاره‌ای به زمان و مکان و موضوع شعر، خواننده را به وحدت ذهنیّت، راهنمایی می‌کند، امّا مخاطب آزاد است بنابر سلیقهٔ خویش و مبتنی بر یک پذیرش منطقی، شعر را تأویل و تفسیر کند.

بهار در مقدمهٔ این قصیده، سخنی از آزار وطن‌خواهان به میان آورده است. پس شعر حول محور مسائل سیاسی و ملی میهنی می‌چرخد.

کوه دماوند در این تعبیر، نماد یک انسان یا انسانهایی است که پای در بند استبداد حاکم دارند. حال آنکه این استعداد را دارند که سایهٔ شرف بر جهان و جهانیان بیفکنند. اندیشه، که هستی انسان در آن تبلور می‌یابد، در مغز انسان جای دارد. انسان در پرتو اندیشه‌های مترقی، می‌تواند قامتی استوار و محکم، اگر چه به‌ظاهر شکننده، داشته‌باشد. اندیشه‌ای که زمین و زمینیان، گنجایی آن را ندارند. اندیشه‌ای آسمانی، به آن دلیل که مانند عقابی تیز پرواز، نمی‌خواهد همدم و حریف کلاغانی زشت‌آواز و جیفه‌خوار گردد. زمین نماد انسانهای افتاده و مغضوبی است که زیر چرخ آسمان نمایان، خرد و شکسته شده‌است. مغرورانی که سرشت جبّلی خویش را، از دیگران برتر و رفیع‌تر می‌دانند. در تصور قدما، زمین به تزویج آسمانها درآمد و حاصل این ازدواج تولد سه فرزند جماد و نبات و حیوان بود، زمین نماد مادر و زنی است که در این قصیده، بارها به آن اشاره شده است. آسمان نماد مردا مردی که در طول تاریخ

بشـریّت، زن را مـورد نکـوهش قـرار داده‌است. او را موجودی ضعیف و ناتوان به حساب آورده و در طول تاریخ، به دلیل بی‌حرمتی به زن از خود خاطرات ننگینی به جای گذاشته است. پس زن نماد زمین و زمین نماد زن است. این تصور، تصور تصدیقی دیرینه و کهنسال مرد است. زمین در برابر آسمان پست است، پس زن نیز باید در برابر مرد پست باشد. اینها ستم و جـوری است کـه شاعر آن را پس‌افکند قرنها می‌داند. رودکی در سـرودی که در سوگ ممدوح خویش دارد می‌گوید:

مُـرد مُـرادی نـه هـمانا کـه مُـرد
مرگ چنین خواجه نه کاری است خُرد
جـان گـرامـی بـه پـدر بـاز داد
کـالبد تـیره بـه مـادر سـپرد[۱۳]

یعنی روح پاک مرادی به آسـمانها رفت و جسم تـیره و کثیف او، در زمین جای گرفت. آری به این دلیل است که زمین علیه آسمان باید طغیان کـند. مشت بـر دهـن دشمن دیرینهٔ خود بکوبد. دماوند مجازاً زمین است و زمین در استعاره زن. همان زنی کـه حـقوقش در تـمام آیین‌ها پایمال گشته است؛ امّـا شـاعر در ابـیات بـعد، چـون دیگـر تـبار خـویش، یـعنی عـارفان و شـاعران صاحبدل، از این اظهار خشـونت نگـران مـی‌شود و از اینکه زن یا زمین را به اعمال خشونت وا داشـته است پشیمان. از این رو او را به مظلومیت همیشگی خویش فرا می‌خواند. در کیش او، گـرفتن قـصاص از ظـالم بـا مظلومیت، به‌مراتب خشونت بـر اظـهار رجـحان دارد. «در کیش من شمشیر در مشت، یعنی کسی را می‌توان کشت.»[۱۴] شاعر چون از تبار مردان مرد و از سلالهٔ آیین سلم و سلامت است، بـرای قـهرمان نـمادین خـویش، خشونت را نمی‌پسندد. و ترجیح می‌دهد که زمین همان قلب یخ‌زده و منجمد و پژمرده‌ای باشد کـه از درد ورم کرده است. درد نگفتن، غصهٔ خوارشدن هـنر، ارجـمند شدن جـادویی، پـنهان مـاندن راسـتی و آشکـار شـدن گزند.[۱۵] این غصه و درد پنهان، مثل خوره‌ای جان او را خواهد خورد. نبودن آزادی بـیان او را بـه بـیماری دقّ، گرفتار خواهد کرد. جور و استبداد، بر دهان آزادیـخواه قفل آهنین بسته است. چه چیزی می‌تواند این قـفل و دهان‌بند را بگشاید؟ شاید فریاد آزادیخواهان دیگـر کـه در موقعیت دیگری قرار دارند. شاعر خـود را قـادر بـه بیان این فریاد می‌داند. می‌خواهد آهی بکشد سـوزنده و از اعماق جـان، شـاید دهـان‌بند آهـنین آن قـهرمان، گسسته گردد.

شرح برخی مفردات

ـ اگر چه دیو سپید در شاهنامه، نماد پلیدی و ناپاکـی است؛ امّا در بیت نخست نماد عظمت و شکوه و بزرگی است که باید به دید مثبت به آن نگـریست. در تـصور ایرانیان باستان، دیو نام یکی از خدایان مشترک ایرانی و هندی بوده‌است ؛ امّا در تقسیم این دو نژاد، خدایان نیز تقسیم شدند. دیو خدای مقدس هندیان باقی ماند امّـا مورد تنفّر ایرانیان قرار گرفت.

ـ دَم ستور: علاوه بر معنی نفس ستور که بارکنایی دارد، (با کنایه یعنی مصاحب و هـمنشین) مـی‌توانـیم آن را مجازاً به سُم ستوران معنی کنیم. ستور با پای خـویش کوه یا دشت را درمی‌نوردد.

ـ شیر سپهر: استعاره از خورشید است. خورشید مجازاً شیر سپهر است، زیرا حقیقتاً شیر سپهر، برج اسد است. چهارمین برج از بروج دوازده‌گانه در مـنطقةالبـروج یـا فلک هشتم. خانهٔ شرف خـورشید بـرج اسـد است کـه شاعر مجازاً خانه را گفته و ارادهٔ صاحبخانه کرده است.

ـ اختر سعد: بنابر آرایش تغلیب، ستاره یا سیارهٔ مشتری است. سعدین فلک مشتری و زهـره است کـه مشـتری سعد اکبر و زهره سعد اصغر است. در اینجا از باب غلبه و برتری، منظور از اختر سعد، ستارهٔ مشتری است.

ـ مصرع دوم در بیت ششم، اصلاً در دیوان بهار به این صورت ضبط شده است:

«سرد و سیه و خموش و آوند» این ضبط بر ضبط گزینش کتاب رجحان دارد.

ـ پس افکند: پس افکنده، پس نگه داشته‌شده، مورد ظلم و جور واقع شده.

ـ در بیت نهم، به جای «بر وی بنواز» در دیـوان شـاعر چنین آمده‌است:

«بر ری بنواز ضـربتی چـند.» مـنظور از ری هـمان شهر ری یا تهران کنونی است. عوض کـردن ایـن واژه، حتی اگر به دلایلی صورت گرفته باشد، به مصلحت نیست. چون مسیر معنی کلّی قصیده را عوض مـی‌کند. شـاعر در ادبیات پایانی قصیده، که در این گزینش مـحذوفـانـد، دوباره به ری می‌تازد و گویی هدف اصلی او از سرودن این قصیده، اظهار تـنفّر و بـغض و نـفرت خـویش، از مردمان ریاکار و خرافی ری است. بسامد این اندیشه، در دیوان شاعر، بسیار است. قصایدی چون: «در مُحرم اهل ری خود را دگرگون می‌کنند»، «محشر خر گشت تـهران، محشر خر زنده بـاد» و قـصاید دیگـر مـؤید ایـن نـظر است.[۱۶] انتخاب کنندهٔ محترم، بـا حـذف کـردن ارکـان اصلی شعر، مسیر قصیده را معکوس جلوه داده است.

پی‌نوشت

۱ـ این تقسیم‌بندی، با آن تقسیم‌بندی‌یی که دکتر تقی پورنامداریان در کتاب «خانه‌ام ابری است» از دوره‌های ادبی، بیان کرده است، فرق دارد. استاد پورنامداریان شعر فارسی را به سه دوره، نه سه نوع کلی، تقسیم می‌کند. نخست دورهٔ سبک خراسانی و عراقی که پیوند جانبی بر این‌گونه شعر حاکم است. در این دوره از ادبیات، معنی همراه موکب آرایشهای ادبی می‌آید تا آراسته و از نظر زیبایی، مورد پذیرش واقع گردد. شاعر مثلاً می‌خواهد از گریهٔ خویش در فراق معشوق سخن بگوید، آن‌را با گریهٔ ابر بهاری ملازم می‌کند: بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران / که عینیّت این مصرع، همان مشبه‌به است که ابر در بهاران باشد و ذهنیّت آن گریهٔ عاشق است که مشبه قرار گرفته است.

دوم سبک هندی و پیوند تناظری است. در این پیوند، ذهنیّت شاعر با عینیّت خارجی متقابل یکدیگر، حضور می‌یابند تا معنی را در ذهن مخاطب تثبیت کنند. همان چیزی که در کتب بلاغت از آن با نام ارسال‌المثل یا اسلوب معادله و یا بیان محسوس و معقول، یاد کرده‌اند. مانند:

پردهٔ شرم است مانع در میان ما و دوست
شمع را فانوس از پروانه می‌سازد جدا

که مصرع اول ذهنیّت یا بُعد معقول معنی و مصرع دوم عینیّت یا بعد محسوس آن است.

سوم پیوند جانشینی یا عینی است. در این حالت عینی انگیزه و آیینهٔ معنای از پیش نیندیشیده‌ای است که ناگهان ظهور پیدا می‌کند. یعنی شاعر ذهن را در آیینهٔ عینی مشاهده می‌کند و عینی را بیان می‌دارد و دیگر نگران فهم مخاطب نیست. این گونه شعر یا نوشته‌ها به سبب حذف معنی و ذهنیّت، همراه نوعی ابهام است و زبانی دارد که اغلب فاقد آن فصاحتی است که در شعر کلاسیک به آن عادت کرده‌ایم. صورت و فرم شعر آسان است ؛ اما فهم و تأمل در آن دشوار. دشواری آن هم به این دلیل است که مخاطبان عادت به ساختن ذهنیّت برای شعر نکرده‌اند. یعنی مشکل فهمیده می‌شود در حالی که آسان گفته شده‌است. به همین دلیل نیما برعکس شعر فصیح و بلیغ کلاسیک که سهل ممتنع بود، شعر خود را مشکل آسان می‌داند.

پورنامداریان، ***خانه‌ام ابری است***، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۷، صص ۲۱۷ تا ۲۴۱.

۲ـ این مباحث در مقاله‌ای تحت عنوان ابهام یا Ambigaity ، به قلم نگارنده در دست تنظیم است.

۳ـ چنانکه گفته شد، باید تأویل و تفسیر مخاطب از این نوع ادبی، اصولاً از یک پشتوانهٔ منطقی و عقلانی برخوردار باشد. معیار و منطق قابل پذیرش نیز، همان رضایت عمومی مخاطب است.

۴ـ محمدعلی فروغی، ***کلیات سعدی***، انتشارات امیرکبیر، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۶۵، ص ۲۹۱.

۵ـ نیکلسون، ***مثنوی معنوی***، ج اول و دوم، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۳، ص۵۱۷ (ابیات ۴۲۳۶و ۴۲۳۰۸.)

۶ـ همان، صص ۵۱۶ و ۵۱۷، (ابیات ۴۲۲۹ـ۴۲۱۷).

۷ـ ***خانه‌ام ابری است***، ص ۲۲۹ به بعد.

۸ـ شفیعی کدکنی، گزینهٔ اشعار، انتشارات مروارید، چاپ اول، ۱۳۷۷، ص ۱۹۷.

۹ـ در کتاب پیش‌دانشگاهی سال ۱۳۷۹، درس هجدهم در مقدمهٔ دماوندیّه نوشته شده‌است: «پیش از این قصیده، در سال ۱۳۰۰، شاعر دماوندیهٔ اول خود را با مطلع... سرود که هرگز موفقیّت دماوندیهٔ دوم را نیافت.» این جمله نمی‌دانم بنابر چه ضرورتی بیان شده‌است. از نظر اسلوب نگارش هم نادرست به نظر می‌رسد. زیرا اگر مثلاً دماوندیهٔ دوم موفقیّت اولی را نیافته بود جملهٔ فوق وجهی داشت، وقتی دومی بر اولی رجحان دارد، چه نیازی به آوردن این جملهٔ ناقص است. موفقیت و شهرت شعر دوم بر اول یک روال طبیعی است.

دربارهٔ نقل قول شاعر نیز تصرف شده‌است. جملهٔ: در سال ۱۳۰۱ شمسی گفته شد را در گیومه آورده‌است حال آنکه باید تمام آن عبارت را در گیومه جا می‌داد.

۱۰ـ واژهٔ دماوند بنا بر گزارش دکتر محمد معین، ترکیبی از دم + آوند است. دم مترادف دمه به معنی بخار و آوند به معنی معلق و آویخته است. این کوه از سلسله جبال البرز است که در شمال شرقی تهران قرار گرفته است. قلّه‌ی آن بلندترین قله‌ی ایران و دارای ۵۶۷۱ متر ارتفاع است.

۱۱ـ نگاه کنید به دیوان محمدتقی ملک‌الشعرای بهار، با مقدمهٔ محمد ملک‌زاده، بخش مقدمه، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم، سال ۱۳۵۴.

۱۲ـ همان با مطلع: یاد باد آن عهد کم بندی به پای اندر نبود
جز می اندر دست و غیر از عشقم اندر سر نبود / ص۳۷۳.

۱۳ـ دیوان کامل رودکی سمرقندی، زیر نظر: ی. براگینسکی، چاپ دوم، انتشارات کتابفروشی فخر رازی، ۱۳۶۷، ص ۲۳.

۱۴ـ پاره‌ای از شعر معروف فریدون مشیری، با نام «اشکی در گذرگاه تاریخ» است.

۱۵ـ بیان مضمون این بیت فردوسی است:

هنر خوار شد جادویی ارجمند
نهان راستی آشکارا گزند.

۱۶ـ نگاه کنید به دیوان ملک‌الشعرای بهار، ص ۳۲۸ و ۳۶۸ و ۵۹۹ و ۶۸۷ با مطلع‌های: هان ای فراخ عرصهٔ تهران چگونه‌ای و «ای صبا رو به جانب تهران و....».