• دریافت ۹۰/۱۲/۱۶
• تأیید ۹۱/۴/۱۳

از خسروانی تا هایکو

محمود فضیلت *

چکیده

*تأمّل در **قالبهای شعری** از چند دیدگاه اهمیّت دارد. نخست اینکه جستاری است در **شناخت خاستگاه وپیشینهٔ** هر قالب ادبی. دوم، رابطهٔ قالب ادبی با درونمایه‌های آن را نمایان می‌کند و سوم اینکه شناخت قالب ادبی را ازدیدگاه **ادبیّات تطبیقی** و تأثیرگذاری یا تأثیرپذیری آن ممکن می‌سازد. ضرورت این تحقیق دوچندان است. از آن روی که، سه پاره ریختی است که در **روزگار ما** بازیابی و بازسازی شده است. در این مقاله، نگارنده می‌کوشد دربارهٔ علل و چند و چونِ عناصر و موضوعات پیشگفته شرح و توضیح دهد.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلید واژه‌ها:

سه‌پاره، ریخت، محتوا، خسروانی وهایکو.

* استادیار دانشگاه تهران fazilat.mahmoud@yahoo.com

مقدّمه

کندوکاو در ریخت و قالب شعری از دیرباز مورد توجّه ادیبان و منتقدان ادبی بوده است. از این دیدگاه، ادبیّات و آثار ادبی به روش کمّی طبقه‌بندی می‌شود. چنانکه در ادبیّات عرب بیت، واحد شعر شمرده می‌شود. شمس قیس در این باره می‌گوید: «بیت در لغت عرب خانه باشد و خانه را از بهر آن بیت خواندند، کی[1] جای شب‌گذاشتن باشد و بیت شعر، بنایی است از کلام وبه حکم آنک بناء کلام منظوم بر مقادیری منفصل متکرّر مسجّع الآخر نهاذند[2] ، هر مقدار را بیتی خواندند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۰). چنانکه پیداست شمس قیس واحد شعر را بیت می‌داند و آن را به شعر فارسی تسرّی می‌دهد. این پدیده یکی از مهم‌ترین لغزش‌های ادیبان و نویسندگان قدیم است که بی‌توجّه به تفاوت‌های ساختاری زبان‌های فارسی و عربی، قواعد زبان عربی را به زبان فارسی نیز در اغلب موارد تسرّی داده‌اند. امّا واقعیّت این است که واحد وزن در شعر فارسی، مصرع است و در شعر عرب بیت و این یک اختلاف اصولی و مهم میان دو عروض است.(کامیار وحیدیان، ۱۳۷۰: ۱۱۰) خاستگاه این تفاوت را باید در ساختارهای دوگانه و مختلف زبان‌های فارسی و عربی جستجو کرد. ازاین دیدگاه، وقتی شاعر فارسی زبان، یک مصراع را بسراید، وزن شعرش مشخّص است. امّا در شعر عرب، تا وزن مصرع دوم مشخّص نگردد، وزن شعر معلوم نمی‌شود[3](همان:۱۱۱).

در شعر فارسی اگر چه اغلب، تک بیت‌ها، کوتاه‌ترین قالب شعری شناخته شده‌اند، امّا در واقع، بسیاری از مصراع‌ها که **مضمون ضرب‌المثل** یافته‌اند، بر زبان گویشوران فارسی، به گونه‌ای آهنگین جاری هستند و تا حدّ زیادی از مصراع دیگر بیت جدا مانده و کاربرد مستقلّی یافته‌اند. پس از نظر **ساخت زبان فارسی** که جمله و به تبع آن مصراع را اغلب صورتی

زبانی با آهنگی خاص و درنگی پایانی و معنایی کامل[۴] می‌داند(فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۸۵) و نیز از دیدگاه **واحد وزن شعر**، می‌بایست مصراع را کوچک‌ترین واحد شعر دانست. مصراع، افزون بر ضرب‌المثل‌های منظوم که نیمه‌ای از یک بیت بوده‌اند، در شکل **مصراع سرایی** نیز نمود یافته است. چنانکه صاحب **تذکرهٔ نصرآبادی**، از شاعری به نام **شفائی محلاّتی** یاد می‌کند که مصراع‌های بلند می‌سروده است و از او مصراع "بلبل نگر که غنچه شده در کمین گل" را نقل می‌کند. (نصرآبادی، ۱۳۶۱: ۴۲۲). اخوان ثالث از مصراع سرایی به عنوان قدیمی‌ترین نمونهٔ شعرآزاد با سنّت سیصد ساله یاد می‌کند (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۵۲). از این روی، می‌توان کوچک‌ترین قالب شعر فارسی را تک پاره یا مصراع دانست و قالب‌های بزرگتر از آن را دوپاره یا بیت، سه‌پاره، چهارپاره- شامل قالب‌های اصطلاحی چهارپاره، دوبیتی و رباعی -، پنج‌پاره- مخمّس-، شش‌پاره- مسدّس- و جز آن دانست.

سه پاره در شعر فارسی، پیشینه‌ای کهن دارد. چنانکه یزیدبن مفرغ، که در هجو عبیدالله بن‌زیاد و در دههٔ ششم هجری سروده شده است، سه مصراع دارد:

آبست و نبیذ است
عصارات زبیب است
سمیّه روسبیذ است[۵]

(ملک الشّعرای بهار، ۱۳۴۲: ۴۵)

در شعر انگلیسی نیز سه‌پاره (triplet) دیده می‌شود و آن قطعه یا شعری است که از سه خط تشکیل شده است و اغلب هر خط، دارای قافیه‌ای یک شکل می‌باشد (آبرامز، ۱۹۹۳: ۱۹۹). برخی از فرهنگ‌ها نیز به الگوی یک شکلی سه‌پاره و یا قطعه‌ای بودن شکل و مجزّا بودن شعر آن اشاره کرده‌اند. (راج، ۱۹۹۱: ۱۷۴). چنانکه در نمونهٔ زیر از امیلی دیکین‌سان (Emily Dickinson) می بینیم:

Fame is a thing with feathers
It has a song, and sting
Oh,too! It has a wing[۶]

دربارهٔ سه‌پاره که گاهی با نامهای: مثلث، سه‌گوشه، ثلاثی و سه‌گانـه نیـز از آن یـاد شـده، مهدی اخوان ثالث با عنوان **خسروانی و نوخسروانی** سخن گفته است. او در کتـاب *دوزخ امّـا سرد*، نخست به شعرهای خسروانی و پس از آن به نوخسروانی پرداخته است ودر بخش‌هـایی از کتاب بدعت‌ها و بدایع نیمایوشیج به **خسروانی و لاسکوی** اشاره کرده، از چند و چون گونـه‌ای از قالب‌های شعری پیش از اسلام که در کتاب‌های قدیم، خسروانی نامیده شده و به سـراینده و نوازندهٔ نامبردار دورهٔ پایانی ساسانی [۵] باربد- منسوب بوده، سخن گفته است. او می‌گوید: در بارهٔ خسروانی، برای من قدر مسلّم این می‌نمود که خسروانی از اقسام گوناگون و قالب‌های مختلـف شعری ما (پیش از ازدواج دستگاه‌های اوزان عروض **خلیل احمد فراهی**- قسمی کوتاه و قالبی کوچک بوده باشد و البتّه در اوزان هجایی وحتّی احتمالاً اوزان ترانه مانند، یعنی توأم با موسیقی، نظیر قول‌ها و تصنیف‌ها که قدما به آن اشعار ملحون اطلاق می‌کـرده‌انـد و از آنجـا کـه اغلـب کسانی که راجع به خسروانی تعریف و توضیحی نقل کرده‌اند، این **قسـم ابـداعی باربـد** را از قبیل نثر مسجّع یا سجع، ملحون (آهنگین) شمرده‌اند، شاید بتوان گفت که احتمالاً خسـروانی از موزیک قافیه(به قولی ریتم مضاعف) نیز بی‌نصیب نبوده اسـت[۷]. دیـدگاه اخـوان را مـی‌تـوان در راستای مضون کتاب موسیقی شعر دانست. مبنی بر این که شعر ایرانی پیش از حملهٔ عرب، تابع عروض نبوده و برای آنها که با عروض عربی خوگر شده بودند، آن شعرها، نثـر جلـوه مـی‌کـرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۶۷). دربارهٔ خاستگاه و منشأ وزن شعر فارسی که البتّـه در ایـن گفتـار نمی‌گنجـد، در کتـاب بررسـی منشـأ وزن شـعر فارسـی، سـخن رفتـه اسـت[۸]. چنانکـه کتـاب سبک‌شناسی نثر نیز از یادگار شعر ایران پیش از اسلام سخن به میان آورده، مهمترین مختصّـهٔ نثر موزون را، لختها یا فقره‌های مساوی یا تقریباً مساوی (به لحاظ هجا) وسجع دانسته اسـت و پس از اینکه از ویژگی‌های نوشته‌های قدیم عربی سخن گفته، می‌نویسد: می‌تـوان احتمـال داد که این سنّت صوفیّه [مسجّع‌نویسی]، یادگاری از شـعر ایـران پـیش از اسـلام بـوده باشـد کـه نمونه‌های متکامل آن را بعد از اسلام در شـعر عروضـی (دوبیتـی،ربـاعی ومثنـوی) مـی‌بینـیم. سرودهای خسروانی قدیم، فی‌الواقع چیزی شبیه نثر مسجّع موزون بوده اسـت. (شمیسـا، ۱۳۷۵:

۲۱). از این روی می‌توان به دیدگاه‌های همانندی دربارهٔ پیشینه و ریخت سه‌پاره دست یافت.

مضمون خسروانی‌ها را براساس آثار برجای مانده از این شعر، می‌توان ظرایف و لطایف احوال، تغزّل و غنا، وصف، ستایش طبیعت و محبوب و نیز مدح دانست. در **نوخسروانی‌های اخوان** نیز مضمون‌هایی چون توصیف پدیده‌های طبیعی، ستایش محبوب، شکوه و شکایت و آرزو دیده می‌شود. در این قالب، به مناسبت کوتاهی و کوچکی ظرف شعر، به طبع شیوهٔ بیان هم در نهایت ایجاز و اختصار است. **کوچکی ظرف**، موجب گردیده تا در کار سرودن خسروانی، اهتمام و کوشش فراوان به عمل آید و در انتخاب لطیف‌ترین و نغزترین الفاظ و اسالیب موجزسرایی، از قبیل: حذف افعال، ثبت خطوط اشاری و کلمات و ترکیب استعاری طرح گونه و از این قبیل دقّت شود. پدیدهٔ ادبی سه‌پاره، چنانکه از شاعری خسروی نام در یکی از نسخه‌های قدیم لغت فرس اسدی نقل شده است، می‌تواند شاهدی از ریخت خسروانی کهن باشد و نشانه‌ای از این که تا سه یا چهار قرن پس از اسلام، این قالب به کار می‌رفته است. (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۴۹) از این نمونه می‌توان دریافت که تا حدود چهارصد سال پس از اسلام نیز شاعران هنوز در این ریخت، شعر می‌سروده‌اند. و در تنها نسخهٔ مخلوط کتاب عجیبی (وشاید کتابها) که نامش فی‌معالم‌السفر وذیلها و ضمایم آن، در مباحث و فصول مربوط به اقسام و قوالب شعر ایران پیش از اسلام (دو تا چند قرن پیش از اسلام) ، خسروانی از نوع سه‌گانه (سه‌تایی) ثبت شده است. (همان؛۲۵۰). افزون براینها، در کتاب **مختارات من کتاب اللهو والملاهی**، تألیف ابن‌خرداد به، از خسروانی‌های باربد جهرمی نقل شده است (ابن خردادبه؛ ۱۹۶۱م: ۱۶) و از این روی، می‌توان گفت که بی‌گمان در اواخر عهد ساسانی به فارسی دری- همین زبان ملّی امروزین ما [۸] نیز شعر می‌سروده‌اند. و نمونهٔ آن خسروانی، سه‌پارهٔ زیر است[۹]:

قیصر ماه ماند، خاقان خورشید

آن من خذای ابرماند کامگاران

که خواهدماه پوشد،که خواهدخورشید

(تفضّلی؛ ۱۳۷۵: ۳۱۲)

سه‌پاره‌های بر جای ماندهٔ کهن، **وزنهای مختلف** دارند و اغلب در مصراع نخست و سوم همقافیه‌اند و یا هرسه مصراع آن در قافیه هماهنگ هستند.

گونه‌ای سه‌پاره در قالب **مسمّط**[۱۰] و **مستزاد**[۱۱] نیز دیده می‌شود. مسمّط در شعر فارسی، پیشینه‌ای کهن دارد. چنانکه عراقی، مسمّط سه‌پارهٔ زیر را سروده است:

ای رند قلندر کیش، می‌نوش و ز کس منـدیش انگار همه کس بیش، زیرا که دل درویش
مرهم ننهد بر ریش، از غایب حیرانی

در دیر شو و بنشین، با خوش پسری شیرین شکّر ز لبش می‌چین، تا چند ز کفر و دین
در زلف و رخ او بین، گبری و مسلمانی

ولی **سه‌پارهٔ مستزاد** در دورهٔ نزدیکتری به وجود آمده است. دردورهٔ اخیر، سیّد اشرف‌الدّین قزوینی که مردم او را به نام نسیم شمال می‌شناسند،- چون مدیر روزنامهٔ نسیم شمال بوده است- **مستزادهایی** با مضامین اجتماعی سروده است. ملک الشّعرای بهار ضمن نامه‌ای به صادق سرمد، روش مستزادهای نسیم شمال، سبک و شیوهٔ اشرف را تازه و مرغوب و گفتن او را مطلوب می‌داند:

احمدای سیّداشرف خوب بود
احمدا گفتن از او مطلوب بود
شیوه‌اش مرغوب بود

امّا در ادامه، **انتحال**[۱۲] را به او نسبت می‌دهد:

سبک اشرف تازه بود و بی‌بدل
لیک هپ[۱۳]هپ نامه بودش دربغل
بود شعرش منتحل

(ج۲، ۱۳۸۰: ۲۵۵)

او همچنین زمانی که شعر نو، در حال رشد و تکوین بود، در پاسخ صادق سرمد که از او خواسته بود تا نظر خود را دربارهٔ **تحوّل جدیدی** که در شعر فارسی پیش آمده است بگوید، ضمن سه پارهٔ مستزادی چنین سرود:

از پس مشروطه نو شد فکرها
سبک‌های تازه آوردیم ما
شد جراید پر صدا
بدعت افکندند چندی ز اهل هوش
سبک‌های تازه باجوش وخروش
لیک زشت آمد به گوش

(همان)

چنانکه پیداست، بهار در این سنّت‌شکنی ادبی، افزون بر آموزه‌های نسیم شمال، از خسروانی‌های سه‌پارهٔ باستان نیز اثر پذیرفته است. دراین مورد می‌توان به انس و الفت بهار با ادبیّات و متون باستانی و تأثیر آن بر سبک شعر او اشاره کرد. از میان شاعران همروزگار ما، **نیما** شعر "مرغ غم" را در ریخت سه‌پاره سروده است. لخت نخست در شعر او، وزن و قافیه‌ای هماهنگ دارد:

روی این دیوار غم، چون دود رفته بر زبر
دائماً بنشسته مرغی، پهن کرده بال و پر
که سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر

در لخت دوم این شعر نیز پاره‌ها هموزن هستند. ولی قافیهٔ مصراع اوّل بامصراع‌های دوم و سوم هماهنگی ندارد:

هرکجا شاخی است برجا مانده بی‌برگ
دارد این مرغ کدر بر رهگذار آن صدا
در هوای تیرهٔ وقت سحر سنگین به جا

در دیگر لخت‌های این شعر، وزن و قافیهٔ مصراع ها هماهنگ هستند.

در شعر امروز نیز سه‌پاره از چنددیدگاه اهمیّت دارد: نخست این که مضمون و محتوای آن از نوعی **شعر غنایی ژاپنی** به نام هایکو(Hayko) اثرپذیرفته است. هایکو نیز سه‌پاره دارد. ولی پاره‌های آن از نظر تعداد هجاها یکسان نیستند. پاره‌های هایکو در شعر ژاپنی به ترتیب ۵، ۷ و ۵ هجایی هستند و اثرپذیری شاعر از موضوع یا تصویری طبیعی- بویژه یکی از ماه‌ها یا

فصل‌های سال- را می‌نمایاند. هایکو در آغاز، بخش نخست تانکا بوده که ۳۱ هجا در۵ مصـراع داشته است. مصراع‌ها درتانکا ۵، ۷، ۵، ۷ و ۷ هجایی بوده‌اند. (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۳۱).

کهن‌ترین هایکوهای ژاپنی از سدهٔ سیزدهم مـیلادی بـه یادگـار مانـده و شـاعری بـه نـام فوجیـوارا نوشـونزئی (Fijiwara no shenzei) را نخسـتین هایکوسـرا دانسـته‌انـد، اگـر چـه هایکوهای او ارزش ادبـی چنـدانی نداشـته اسـت. واژهٔ هـایکو، آمیـزه‌ای از دو واژهٔ"هایکـای" (haikai) و "هوکو" (Hoku) است و در آن اندیشه‌هایی چون: کوتـاهی‌عمـر، زِن[۱۴]، درختـان، گلها، کوهساران، آفتاب و ماهتاب، برف و باران و گیاهان و جـانوران مطـرح مـی‌شـود. هـایکو، شعری نمادین است و در آن معانی نمادین با زبانی ساده بیان مـی‌شـود. از ایـن روی در هـایکو آرایه‌های ادبی چون: تشخیص، ایهام، جاندار انگاری، وزن و قافیه اغلـب دیـده نمـی‌شـود. امّـا بازی‌های واژگانی و انواع جناس در آن، فراوان به کار می‌رود.

چنانکه دوتن از نویسندگان فرانسوی- ژاکلین پیژو (Jacqueline pigeot) ژان‌ژاک جودین (Jean Jacques Ischudin)- گفتـه‌انـد، واژهٔ هایکـایی از معـدود واژه‌هـایی اسـت کـه در **مغرب‌زمین** شناخته شده است و آن را قطعه شعری ۱۷ هجایی می‌دانند که از سه‌بخـش ۵، ۷و ۵ هجایی تشکیل شده است. از این دیدگاه، هایکایی نـه یـک نـوع شـعر، بلکـه در واقـع یـک "سبک" شعری است. کلمهٔ "هایکایی" که به معنای "شعرآزاد" بوده تا زمانهٔ مـا- بـاقی مانـده است. امّا معنای "شعر یکپارچه و منسجم" را به خود گرفته و شاعری مانند **باشو** (Basho) که به خاطر اشعار کوتاهش شهرت یافته بود، در چهار سال آخر عمر خـویش بـه سـرودن شـعر بـه سبک "هایکایی" روی آورد و به صورتی آزاد، اشعار خود را در مصـراع‌هـای تنهـا، ۱۷هجـایی، ۱۴هجایی و حتّی به صورت نثر (به اصطلاح ژاپنی به شکل "های‌بون" (haibun)) می‌سـرود. این تغییر و تحوّل‌ها به مرور زمان، امّا در طول سال‌های متمادی به شعرهای سه‌پاره منتهی شد. ایـن نـوع شـعر کـه از قـرن ۱۵ بـه بعـد رواج یافـت، تـا بعـد از انتشـار آثـار شـاعر سـدهٔ ۱۹ "ماسائوکاشیکی" (Masaoka shiki) واژهٔ اصلی خود را حفـظ کـرد. تـا زمـانی‌کـه رواج شـعر هایکو" که قالب شعری آثار **شیکی** بود، آن را از رواج انداخت. (پیژو و ژان‌ژاک جـودین، ۱۳۶۹: ۷۱-۷۲).

افزون براین، شاعری دیگر به نام یوسا بوسون (yosa Buson) ۱۷۶۳-۱۸۲۷° میلادی ° اشعار بسیاری در سبک هوکو (Hokku) برجای گذاشت. این اشعار دارای زیبایی فوق‌العادّه بود که به شعر سه‌پاره به عنوان یک **قالب شعری مستقل** موجودیّت بخشید. پس از **یوسا بوسون**، شاعر دیگری به نام کوبایاشی ایسا(kobayashi Issa) -۱۷۶۳-۱۸۲۷ میلادی- جز "هوکو" دیگری نسرود. امّا گاهی قطعات کوتاه خود را در کنار هم به رشته می‌کشید ودر **نوشته‌های منثور** خود می‌گنجانید. (همان: ۷۵). چنانکه اثر او به نام "اورا گا هارو"- (ora ga haru) که در سال ۱۸۱۸ میلادی نوشته شده است، از نظر آمیختگی نثر و نظم، به گلستان سعدی شبیه است. پدیدهٔ دیگری که مایهٔ اهمیّت سه‌پاره شد، سرودن سه‌پاره و هایکو از سوی **شاعران معاصر** می‌باشد. بخشی از سه‌پاره سرایان در سرودن به **خسروانی‌ها** نظر داشته‌اند که از آن میان می‌توان **اخوان ثالث** را نام برد که هایکوسرایی را تقلید از مقلّدان فرنگی هایکو می‌داند و به سرودن **نوخسروانی** می‌گراید (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۵۳). گروهی از شاعران نیز در سرودن سه‌پاره، از **هایکوها** و **هایی‌کایی‌های** ژاپنی اثر پذیرفته‌اند که از این میان نیز می‌توان سهراب سپهری را نام برد. سپهری در کتاب **اتاق آبی**، به سرودن هایکو به سبک شاعران غربی می‌پردازد و بار هایکو را بر دوش روان خواننده می‌داند. از دیدگاه سپهری، **خوانندهٔ هایکو**، ناگفته را در خیال خود می‌گوید واز این جاست که شعر به کمال خود دست می‌یابد. او همچنین هایکو را در سپیدی کاغذ نهان می‌داند (سپهری، ۱۳۷۰: ۵۵). در هشت کتاب نیز، شعری با عنوان "هایی" دارد (سپهری، ۱۳۷۰: ۲۲۳).

در سروده های شاملو نیز، شعرهایی در قالب سه‌پاره دیده می‌شود که هر چند وزن عروضی ندارد، امّا از ویژگی تغزّلی و احساس و عاطفهٔ نیرومند و بیان استوار برخوردار است:

آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
درآستانهٔ پر نیلوفر
که به آسمان بارانی می‌اندیشید

یا:

و آنگاه بانوی پرغرور عشق خویش را دیدم
در آستانهٔ پر نیلوفر باران
که پیراهنش دستخوش بادی شوخ بود

شاملو که به هایکو و **شعر و ادب ژاپن** توجّه خاصّی دارد و در سرودن هـایکو نیـز طبـع‌آزمـانی کرده است، به **حوزه‌های شهودی** آن نزدیک نشده است. مـی‌تـوان گفـت کـه در هـایکو، دریافـت بی‌واسطه و شهودی از **زن** به صورتی **فشرده، لحظه‌ای** و **گذرا** در تصویر که با واژگان اندک بیـان می‌شود، وجود دارد. به دیگر سخن، شاعر هایکو، تصویرهای شهودی را شکار می‌کند. **تفـاوت بـارز زِن و هایکو** در این است که اوّلی در خودگیرنده ودومی بیرون دهنده است. سه‌پاره سرایانی کـه گویـا به هایکو نظر داشته‌اند، اغلب آن را برای بیان درونمایه‌های عرفانی و شهودی و گذشت عمـر و تأمّـل در طبیعت به کار برده‌اند. چنانکه در این سه‌پاره:

من در این تاریکی
فکر یک برّهٔ روشن هستم
که بیاید علف خستگیم را بچرد

(سپهری، هشت کتاب ۱۳۷۰: ۳۸۸)

یا:

خطّی این لحظه ز دلتنگی بر این دیوار
یادگاری بنویس و به ره شکوه مپوی
از دورنگی که ز یارانت دیدی، عیّار!

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۲۴)

یا:

کنار نوگلی از هر دوعالم بی‌خبر بودم
چه گویم تا چه بودم راستی چیزی دگر بودم
سراپا وجد بودم، شوق بودم، شور و شرّ بودم

(عماد خراسانی، ۱۳۷۴: ۹۴)

یا:

تصویرها در آینه‌ها نعره می‌کشند
ما را ز چارچوب طلایی رها کنید
ما در جهان خویشتن آزاد بوده‌ایم

(نادرپور، ۱۳۴۸: ۶۹)

در برخی از هایکوها **مضمون‌گرایی** دیده می‌شود و بیش از سه پاره دارند. چنانکه در این شعر:

سرچشمهٔ رویش‌هایی، دریایی، پایان تماشایی/ تو تراویدی: باغ جهان تر شد، دیگر شد/ صبحی سرزد، مرغی پرزد، یک شاخه شکست: خاموشی هست/ خوابم بربود، خوابی دیدم: تابش آبی در خواب، لرزش برگی در آب/ این سو تاریکی مرگ، آن سو زیبایی برگ/ اینها چه، آنها چیست؟ انبوه زمانها چیست؟/ این می‌شکفد، ترس تماشا دارد/ آن می‌گذرد، وحشت دریا دارد/ پرتو محرابی، می‌تابی. من هیچم: پیچک خوابی./ برنردهٔ اندوه تو می‌پیچم/ تاریکی پروازی، رویای بی‌آغازی/ بی‌موجی، بی‌رنگی، دریای هم‌آهنگی. (سپهری؛ ۱۳۷۰: ۲۲۴-۲۲۳)

از میان شاعرانی که در دورهٔ معاصر، نخستین سه‌پاره‌ها را سروده‌اند؛ عبدالحسین آیتی[۱۵] را می‌توان نام برد. او که از سال ۱۳۱۰ سه‌پاره‌های خود را در نشریهٔ نمکدان به چاپ می‌رسانده، دربارهٔ این ریخت شعری می‌گوید: هنوز یادم هست که اوّلین سه‌گانهٔ خود را مبتکراً در ستارهٔ ایران درج کردم و از آن به بعد دیدم طرف توجّه شده، ثلاثی‌ها ساختند و از ثلاثی گذشتند، مثلث آوردند و سه‌گوشه اختراع کردند. (آیتی، ۱۳۱۰: ۴۲۲)

نمونه‌ای از سه‌پاره‌های این شاعر:

یار بدت ای کاش بُدی همچو سراب
او نیست سراب و هست چون آتش و آب
کت باغ بسوزد و کند خانه خراب

(همان، ۱۳۱۱: ۴۸)

امّا نوخسروانی‌های اخوان ثالث از گونهٔ دیگر است. او در سرودن سه‌پاره به طور جدّی و مداوم طبع آزمایی کرده است. سه‌پاره‌های اخوان در چند اثر معروف او، از جمله در **حیات کوچک پاییز در زندان زندگی می‌گوید: امّا باید زیست** و **دوزخ امّا سرد**، دیده می‌شود. حجم سه‌پاره‌های اخوان، بیش از هر شاعر دیگری است که تا زمان او به زبان فارسی سه پاره سروده است.

اخوان، افزون بر بازآفرینی نوخسروانی‌های باربد، سه‌پاره را با درونمایه‌های نو آزموده است.

امّا تجربهٔ شعری اخوان در این ریخت شاعرانه تنها به نوآوری در مضمون خلاصه نمی‌شود. در برخی از سه‌پاره‌های اخوان، نوعی آزادی در انتخاب قافیه دیده می‌شود. شعرهایی که نشان از ابتکار شخصی اخوان دارد عبارتند از: مشعل خاموش، بیمار، پاسخ، فسانه، آب و آتش، اگر غم را، چه آرزوها، خفتگان، هنگام، قولی در ابوعطاو ناژو. اخوان در شعری که آن را "شعر" نام نهاده و در بهمن‌ماه ۱۳۳۱ سروده است، چنین می‌گوید:

چون پرنده‌ای که سحر
با تکانده حوصله‌اش
می‌پرد زلانهٔ خویش
با نگاه پرعطشی
می‌رود برون شاعر
صبحدم زخانهٔ خویش

(اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۵۳)

این شعر، چهارده بند دارد و هر بند دارای شش مصراع است. در پایان سه مصراع هر بند، قافیه‌ای هماهنگ ذکر می‌شود. این شعر دارای قافیه‌بندی مرتّبی است و تمام مصراع‌ها از نظر طولی، مساوی هستند. از نظر نظم قافیه‌بندی این شعر را که در هر بند شش‌پاره دارد، می‌توان نوعی سه‌پاره دانست.

به نظر اخوان قالب کوچک خسراونی‌ها برای شعرهای کوتاه و معانی غزلی و غنایی و اوصاف وطبیعت‌ستایی بوده و او برای حفظ ارزش‌های زیبا و زندهٔ گذشته، این قالب کهن را بازسازی کرده است، با این تفاوت که خسروانی‌ها در وزن‌های هجایی و یا وزن‌های ترانه‌وار بوده که همراه با موسیقی اجرا می‌شده است. اخوان ریخت سه‌پاره را با توجّه به انس هزار و صدسالهٔ ایرانیان به دستگاه‌های عروضی خلیلِ احمد- شاهزاده‌ی ساسانی - خوشتر می‌دارد و تجربه‌ای موفّق را در سرودن سه‌پاره پشت سر می‌گذارد. او در قالب سه‌پاره، افزون بر نوخسروانی‌هایی که پس از این، از آن سخن خواهیم گفت، سروده های دیگری هم در قالب سه‌پاره دارد. چنانکه شعر"گزارش" را در این ریخت سروده است که به دوبند آن اشاره می‌کنیم:

خدایا! پر از کینه شد سینه‌ام

چو شب رنگ درد و دریغا گرفت
دل پاک‌روتر ز آیینه‌ام
دلم دیگر آن شعلهٔ شاد نیست
همه خشم و خون است ودرد ودریغ
سرایی در این شهرک آزاد نیست

(اخوان ثالث، ۱۳۵۵: ۱۰۰)

چنانکه پیداست در شعرگزارش، معنای بندها به هم مربوط و مصراع‌ها در یک وزن است. ولی در نوخسروانی‌های اخوان چنین نیست و هرنوخسروانی وزنی جداگانه دارد و از نظر معنی نیز نوخسروانی‌ها، پیوستگی معنا ندارد. اخوان با سرودن نوخسروانی‌ها، قالبی کهن در شعر معاصر را بازآفرینی کرده است که سه‌پاره نام گرفته است. سه‌پاره یک قالب ادبی است چنانکه رباعی و دوبیتی قالب‌های شعری هستند. با این تفاوت که وزن همهٔ رباعی‌ها یکسان است. وزن دوبیتی‌ها نیز یکسان است. امّا نوخسروانی‌ها یا سه‌پاره‌های اخوان، وزن‌های ناهمگونی دارند. چنانکه در نوخسروانی‌های زیر می‌بینیم:

نوخسروانی۱، با نام لبخند او در خواب:

آب زلال و برگ گل بماند به مه در برکهٔ مهتاب
وین هر دو چون لبخند او درخواب

نوخسروانی۲، با نام هرگز، آیا...؟:

گفت:"آیَمَت مَه برآیان، به دیدار
اینک دمد مهر هم، بی وی امّا–
این هرگز آیا کند یار با یار؟

نوخسروانی۳، با نام تنها تو:

هان ماه ماهان کجایی؟
خورشید اینک برآید،
تنها تو با او برآیی

نوخسروانی۴، با نام توآن ابری که:

گل ازخوبی به مه گویند ماند، ماه با خورشید
توآن ابری که عطر سایه‌ات چون سایهٔ عطرت
تواند هم گل و هم ماه هم خورشید را پوشید

نوخسروانی۵، با نام آن مرغک:

کس در زمستان این شگفتی نشیند
آن مرغک آوا بهاری می‌خواند
بویت اگر نشیند، پس رویت دید

نوخسروانی۶، با نام چه بوداین...؟:

چه بود این ازسبک روحی چو آوای تو درگوشم؟
پری، چون سایهٔ مهتابی پروانه؟ یا عطری
نسیم آورده با گلبرگ؟ یا دست تو بر دوشم

(اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۵۶-۲۵۴)

وقتی که شمارهٔ نوخسروانی را می‌نویسیم، مثل این است که شمارهٔ دوبیتی و رباعی را بنویسیم، با این تفاوت که وزن رباعی‌ها و دوبیتی‌ها- چنانکه گفته‌ایم- همه‌جا یکی است، ولی هر نوخسروانی می‌تواند وزن جداگانه‌ای داشته باشد. از این روی، در این گونه از سه‌پاره‌ها، تنوّع بیشتری وجود دارد و سراینده آزادی و میدان گسترده‌تری برای هنرنمایی می‌یابد. در نوخسروانی‌های اخوان- چنانکه پیداست- **مصراع نخست و سوم** هم‌قافیه‌اند و مصراع دوم آزاد است. درسه پاره می‌توان قافیهٔ مصراع دوم را با مصراع‌های دیگر هم‌قافیه و یا ناهم‌قافیه آورد. از این روی **عبدالعلی دست غیب** به تصویر تازه و زندهٔ او که تأثیرحسّی شدیدی را با نوخسروانی **"لبخند او..."** برجای می‌گذارد، اشاره می‌کند و از زنده بودن، نیرومندی و ایجاز هیجان‌انگیز آن سخن می‌گوید(دست غیب، ۱۳۷۳: ۸۱). اخوان، نخستین سه‌پارهٔ مستقلّ خود را گویا در سال ۱۳۳۴ شمسی سروده است؛ یعنی همان قالبی که نیما به احتمال، ناآگاه از پیشینهٔ آن، از روی ذوق و سلیقهٔ شخصی، در سرودن شعر "مرغ‌غم" به کار برده است. نیما **مرغ غم** را در سال ۱۳۱۷ در یازده بند سروده که دوبند آن در قالب چهارپاره و بندهای دیگر آن سه‌پاره

است وهر سه مصراع، همقافیه‌اند و با این بند آغاز می‌شود:

روی این دیوار غم چون دود رفته بر زبر
دائماً بنشسته مرغی، پهن کرده بال و پر
که سرش می‌جنبد از بس فکر غم دارد به سر

(نیمایوشیج، ۱۳۳۴: ۳۱)

از این روی می‌توان اخوان ثالث را که در پردازش و بازآفرینی ریخت و درونمایهٔ شعر کهن، بسیار کوشیده است، از **نئوکلاسیک‌های**[۱۶] **شعر فارسی معاصر** دانست.

شاعران دیگر نیز یکی پس از دیگری در سه‌پاره‌سرایی- وگاه به تقلید از هایکوهای ژاپنی- می‌کوشند. سه‌پاره‌های **فریدون مشیری**، از این گونه است. در بخشی از سه‌پاره‌های مشیری، مصراع اوّل ودوم، همقافیه‌اند ولی مصراع سوم آزاد است.

چنانکه در این سه پاره:
توگذشتی و شب و روز گذشت
به امیدی که تو برخواهی گشت
دور، تا دورترین جاها می‌رفت نگاه

(مشیری،۱۳۴۷: ۱۰۵)

واژه‌های "گذشت" و "گشت" همقافیه و "نگاه" آزاد است. گروه دیگری از سه‌پاره‌های او در هرسه مصراع، همقافیه‌اند :

روی این ویرانه‌ها کی می‌توان صلحی برافراشت؟
کی می‌توان در باغ این چشمان گریان، روزی نهال خنده‌ای کاشت؟
کی می‌توان دلهای خونین را ز روی خاک برداشت؟

(همان: ۱۱۲)

نوع سوم سه‌پاره‌های مشیری، آنهایی هستند که مصراع دوم و سوم آنها دارای قافیه است، ولی در مصراع اوّل قافیهٔ آزاد دارند:

پاسخ چلچله‌ها را تو بگو

قصّهٔ ابر و هوا را تو بخوان
تو بمان با من و تنها تو بمان

(همان)

گونهٔ چهارم، سه‌پاره‌ای است که هیچیک از مصراع‌های آن همقافیه نیست:

لبخند کودکانهٔ او درس می‌دهد
کاین‌خاک خارپرور باران ندیده را
با آستین بر زده آباد می‌کنند

(همان)

چنانکه قافیه در سه‌پاره‌های سپهری نیز اغلب آزاد است و پرداختن بـه مضـمون و اندیشـه شاعر را از قافیه اندیشی دور داشته است:

آبادی ملول شد از صحبت زوال
بانگ سرور در دلم افسرد کز نخست
تصویر جغد زیب تن این خراب بود

(سپهری، هشت کتاب، ۱۳۷۰: ۳۵)

نتیجه گیری

هرچند در شعرهای کلاسیک کهن زبان فارسی، قالب سه‌پاره به طور گسترده‌ای دیده نمی‌شود، ولی سه‌پارهٔ یزیدبن مفرّغ و وجود نمونه‌هـایی از سـه‌پـاره در دورهٔ ساسـانی کـه آن را بـه باربـد جهرمی نسبت داده‌اند، باز می‌نمایاند که سه‌پاره از ریخت‌های شعر کهن ایرانی و فارسـی اسـت که با توجّه به وجود رباعی برای شعرهای کوتاه و چیرگی ریخت‌های ثابت بـر شـعر فارسـی، در دوره‌هـای بعـد، کـاربرد چنـدانی نیافتـه اسـت. در دورهٔ اخیـر، پـس از انقـلاب مشـروطیّت و دگرگونی‌هایی که در شکل و محتوای شعر بـه وجـود آمـد، بسـتری مناسـب را بـرای آفـرینش ریخت‌های ادبی نو از جمله سه‌پاره فراهم کرد. وجود هایکوهای ژاپنی کـه در ریخـت سـه‌پـاره سروده می‌شد و نیز گرایش به نئوکلاسیک از سوی برخی از شاعران معاصر، سبب شد سـه‌پـاره سرایی بار دیگر رواج یابد. افزون براین، آشنایی شاعر عرفان‌گرای معاصر- سپهری- بـا عرفـان

شرق دور و اندیشهٔ زِن که اغلب در قالب هایکو سروده می‌شد، سه‌پاره سرایی را بـه اوج خـود رسـانید؛ تا جائیکه اغلب شاعران مطرح و نامبردار معاصر ما در سرودن سه‌پاره طبـع آزمـایی کـرده و شـاعرانی چون: احمد شاملو، بیژن جلالی، منصور اوجی، شمس لنگرودی، فرشته ساری و بـیش از همـه کسـرا عنقایی، هریک به نوعی و در برخی از سروده‌های خویش، گوشهٔ چشمی به هایکو دارند.

یادداشت‌ها

۱- که

۲- نهادند

۳- برای توضیح بیشتر نگاه کنید به بررسی منشأ وزن شعر فارسی، تألیف تقی وحیدیان کامیار، صص ۱۱۲-۱۱۱.

۴- در نحو عربی"کامل" را "مفید" می‌گویند و جمله را چنین تعریف می‌کنند :"الجمله هی‌الکلام المرکّـب المقیّـد ولو حکما" (مبادی العربیه). در دستورهای سنّتی انگلیسی و اروپایی به معنای کامـل،"فکـر کامـل" complet) (thought می‌گویند.(نک: جمله و تحوّل آن در زبان فارسی، نگارش خسرو فرشید ورد، ص ۸۵)

۵-این سه‌پاره در روایت تاریخ سیستان، در قالب چهار پاره آمده است و مصراع سوم و چهارم آن چنین اسـت: دنبـه فربـی و پی است/ سمیّه هم روسپی است. (سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر شعر فارسی، محمّدتقی ملک الشّعرای بهار، ص ۴۵)

۶- ترجمهٔ آن‌چنین است: شهرت، چونان چیزی است که پر، صدا **و نیش ...** دارد. افسوس که بال نیز دارد.

۷- برای توضیح بیشتر نگاه کنید به یادنامهٔ مهدی اخوان ثالـث کـه در سـال ۱۳۷۰ توسّـط انتشـارات بزرگمهـر در تهران به چاپ رسیده است.

۸- این کتاب توسّط دکتر تقی وحیدیان کامیار تألیف ودر سال ۱۳۷۰ به وسـیلهٔ مؤسّسـهٔ چـاپ و انتشـارات آسـتان قدس رضوی به چاپ رسیده است.

۹- یعنی: خاقان مانند ماه و قیصر مانند خورشید است، امّا خداوندگار من مانند ابر کامکار است. هرگاه بخواهد ماه را می‌پوشد و هرگاه بخواهد خورشید را. (تاریخ ادبیّات ایران پیش از اسلام، احمد تفضّلی، ص ۳۱۲)

۱۰- مسمّط با مجموعهٔ چند مصراع همقافیه و یک مصراع با قافیهٔ مستقل است که چند بار با قافیـه‌هـای متفـاوت تکرار می‌شود و مصراع‌هایی که قافیهٔ مستقل دارند، با همدیگر همقافیه‌اند.

۱۱- مستزاد، در پایان هر مصراع در یکی از قالب‌هـای شـعری ماننـد: غـزل، قطعـه و ربـاعی، عبـارت کوتـاهی را می‌آورند. عبارت کوتاه با مصراع هموزن، ولی از نظر طول عبارت از مصراع‌ها کوتاه‌تر است.

۱۲- انتحال یا نسخ، یکی از سرقات ادبی است. در انتحال کسی گفته یا نوشتهٔ دیگری را بی‌هیچ کم و کاسـتی بـه خود نسبت می‌دهد.

۱۳- نام مجموعهٔ اشعار صابر، هوپ هوپ نامه است که به تفـاریق در روزنامـهٔ ملاّنصـرالدّین و برخـی از روزنامـه‌هـای

آذربایجان چاپ شد و به زبان‌های روسی و کشورهای شوروی سابق ترجمه شد (نک: از صبا تا نیما، ج ۲ ص ۴۹).

۱۴- زِن یا فلسفهٔ زن(zen)؛ اتّحاد میان انسان و اشیاء را غایت این جهان می‌داند (ادبیّات ژاپن؛ ژاکلین پیژو و ژان ژاک جودین: ۷۴). از این دیدگاه کوشش برای حفظ ارزش و استحکام شعر در عین تماس مستمر با جامعه و واقعیّات روزمرّه، ارثیّه‌ای است که از آموزش زن، بر جای مانده است. (همان:۷۳).

۱۵- عبدالحسین آیتی در سال ۱۲۸۷ هجری شمسی در تفت، از توابع یزد زاده شد. وی پس از سفرهایی به مصر و اروپا عاقبت در تهران ساکن شد و به خدمت فرهنگ درآمد و در زمینهٔ سره‌نویسی بسیار کوشید. تا جایی که می‌خواست اصطلاحات عروضی را هم پارسی کند. برخی از آثار او عبارتند از: کشف الحیل ، خردنامه، تاریخ یزد یا آتشکده، کواکب الدّریه و دیوان اشعار.

۱۶- نئوکلاسیک (Neoclassicism) نوعی آشنایی بهتر با دوران باستان شمرده شده است. این مکتب به دنبال حفریّات باستان‌شناسی و در سایهٔ تحقیقات دانشمندانی نظیر ونیکلمان تجدید شده است. نئوکلاسیک می‌خواهد به میراثی وفادار بماند که نه تنها صوری، بلکه اخلاقی و ایدئولوژیک نیز هست. (مکتب‌های ادبی، جلد اوّل، رضا سیّدحسینی، ص۱۱۶).

منابع

- آیتی، عبدالحسین . مجلّهٔ نمکدان، شماره‌های اوّل و دوم، سال ۱۳۱۰.
- ابن خردادبه، مختار من کتاب اللهو و الملاهی، بیروت؛ ۱۹۶۱.
- اخواث ثالث، مهدی. در حیات کوچک پاییز در زندان، تهران؛ بزرگمهر؛ ۱۳۷۰.
- _____. زمستان، تهران، مروارید؛ ۱۳۵۵.
- انوشه، حسن. دانشنامهٔ ادب فارسی، جلد اوّل . تهران؛ انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.
- بهار(ملک الشّعرا) محمّدتقی، دیوان اشعار(دوجلد) تهران؛ توس، ۱۳۴۲.
- پیژو ژاکلین و ژان ژاک جودین. ادبیّات ژاپن، ترجمهٔ افضل وثوقی، مشهد؛ آستان قدس رضوی، ۱۳۶۹.
- تفضّلی ، احمد. تاریخ ادبیّات ایران پیش از اسلام. تهران؛ انتشارات سخن، ۱۳۷۶.
- خراسانی، عماد. دیوان عماد خراسانی (دوجلد) تهران؛ علمی، ۱۳۷۴.
- دستغیب، عبدالعلی، نگاهی به اخوان ثالث، تهران؛ مروارید، ۱۳۷۳.
- سپهری، سهراب. اتاق آبی، تهران؛ سروش، ۱۳۷۰.
- _____. هشت کتاب، تهران؛ طهوری، ۱۳۷۰.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا. موسیقی شعر؛ تهران؛ انتشارات توس، ۱۳۶۸.
- _____. هزارهٔ دوم آهوی کوهی، تهران؛ سخن، ۱۳۷۶.
- شمیسا، سیروس. سبک شناسی نثر؛ تهران؛ دانشگاه پیام نور، ۱۳۷۵.
- فرشید ورد، خسرو. جمله و تحوّل آن در زبان فارسی، تهران؛ امیرکبیر، ۱۳۷۵.
- قیس رازی، شمس‌الدّین محمّد. المعجم فی معاییر اشعارالعجم . تهران؛ زوّار، ۱۳۶۰.
- مشیری، فریدون. مجموعه آثار، تهران؛ صفی علیشاه، ۱۳۴۷.

– نصرآبادی، میرزامحمّد طاهر. تذکرهٔ نصرآبادی. تهران؛ فروغی، ۱۳۶۱.
– نادرپور، نادر. سرمهٔ خورشید. تهران؛ انتشارات مروارید، ۱۳۴۸.
– نیمایوشیج (اسفندیاری)، علی. مجموعهٔ آثار. تهران؛ صفی علیشاه، ۱۳۳۴.
- Abrams, M.H.A **Glossary of literary Terms**, H.B.J. U.S.A ; 1993.
- Raj, G.(Ed). **Dictionary of literary Terms**, New Dehli ; 1991.
- **Triplet and Its Development in Persian Poetry**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی