Classical Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 13, No. 2, Autumn and Winter 2022-2023, 21-49
Doi: 10.30465/CPL.2023.7418

A Proposal for Classifying the Poetic Forms of Persian Literature Based on the Attitude of the Predecessors

Najmeddin Jabbari*

Abstract

Poetic forms in classical Persian literature can be classified into three categories: 1. The formal forms, which own a lofty language, exuberant images and illustrated prosody which composed mainly for the courtiers; 2. The semi-formal forms in which, although the great poets made attempts and created masterpieces, the court favored them less than expected; 3. The informal forms which own a plain language, quick-to-understand literary devices and syllabic weight whose composers are usually unknown and have written the literary works for the masses. The formal poetic forms were often well-regarded and rewarded by the court. Such regards and rewards would reach the semi-formal poetic forms sometimes, but not extended to the informal poetic forms since these poetic forms remained a part of popular literature, were unacceptable in the court, and did not finding their way to the written literature. By delving into the works of the past, it can be inferred that the predecessors accepted and adhered to this classification as an unwritten law. The present study, using an analytical-descriptive method, proposes that the classical poetic forms of Persian literature can be classified into the three classes of formal, semi-formal, and informal according to the established attitude

* Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran, njabari@uok.ac.ir

Date received: 12/08/2022, Date of acceptance: 20/12/2022

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

of the predecessors, which was itself formed based on the regard and reception of the court.

Keywords: Poetic Forms, Classification, Classical Literature, Predecessors' attitude, Court.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۳، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۳ - ۴۹

پیشنهادی برای طبقه‌بندی قالب‌های شعری ادب فارسی بر پایهٔ نگرش پیشینیان

نجم‌الدّین جبّاری*

چکیده

قالب‌های شعری در ادبیات کلاسیک فارسی را می‌توان در سه رده طبقه‌بندی کرد: ۱. قالب‌های رسمی که برخوردار از واژگان بشکوه و آرایه‌های مَدرَسی و اوزان عروضی است و اغلب برای درباریان سروده شده است؛ ۲. قالب‌های نیمه‌رسمی که هرچند شاعران بزرگ در آنها طبع‌آزمایی کرده و شاهکارهایی را آفریده‌اند، امّا اقبال دربار به آنها در مقایسه با قالب‌های رسمی کمتر بوده است؛ ۳. قالب‌های غیررسمی که واژگانی ساده و آرایه‌هایی زودفهم و اوزانی هجایی دارند و برای توده‌های مردم گفته شده و معمولاً سرایندگانشان ناشناخته مانده‌اند. قالب‌های رسمی اغلب با اقبال و پاداش دربار روبه‌رو می‌شد؛ این اقبال گاهی به قالب‌های نیمه‌رسمی هم می‌رسید، امّا بهرهٔ قالب‌های غیررسمی، به دلیل مقبول نبودن در دربار، ماندن در ادبیات عامّه و راه نیافتن به ادبیات نوشتاری و رسمی بوده است. با غور در متون گذشتگان می‌توان دریافت که نگرش پیشینیان، این طبقه‌بندی را همچون قانونی نانوشته پذیرفته و بدان پایبند مانده بود. جستار حاضر به شیوهٔ تحلیلی–توصیفی، این پیشنهاد را مطرح می‌کند که اشعار کلاسیک ادبیات فارسی را می‌توان بر پایهٔ نگرش جاافتادهٔ پیشینیان که آن هم با توجّه به اقبال دربار شکل گرفته بود، در طبقات سه‌گانهٔ رسمی، نیمه‌رسمی و غیررسمی طبقه‌بندی کرد.

کلیدواژه‌ها: قالب‌های شعری، طبقه‌بندی، ادبیات کلاسیک، نگرش پیشینیان، دربار.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران،
njabari@uok.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۹

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

بیش از یک هزاره از عمر ادب فارسی می‌گذرد. در این بازهٔ زمانی، زبان فارسی، بخت آن را داشته که به عنوان زبانی دیوانی وارد دربارها شود و البته بستری را هم برای آفرینش ادبیاتی فراهم کند که از نظر غنا و تنوّع و دیرینگی، در جهان اسلام جایگاه دوم را پس از ادب عربی بگیرد که در بخش منظوم آن، قالب‌های گونه‌گونی به جولانگاه اندیشه و خیال شاعران بدل شده و اشعار مختلفی در این قالب‌ها آفریده شده است.

این قالب‌ها را می‌توان در سه ردهٔ رسمی، نیمه‌رسمی و غیررسمی طبقه‌بندی کرد. قالب‌های رسمی، پذیرفتهٔ دربار بودند و از روی پاداشی که شاعران برای سروده‌هایشان می‌گرفتند، می‌توان گفت که دربار، ناخودآگاهانه به قالب‌های رسمی همچون معیاری می‌نگریست که با آن مقبولیّت سروده‌ها را می‌سنجید. در برابرشان، قالب‌های غیررسمی قرار داشت که نه دربار به آنها روی خوشی نشان داد و نه از میان شاعران کسی آنها را جدّی گرفت. این قالب‌ها، مهجور ماندند و کسی به نگارش آنها نپرداخت و از سرایندگانشان هم نامی بر جای نماند. این سخن یعنی قالب‌هایی که مقبولیّت دربار بیابند، رسمی هستند و برای شاعران خود پاداش می‌آورند؛ برعکس آن، قالب‌هایی که این مقبولیّت را کسب نکنند، غیررسمی به شمار می‌آیند. در این میان، یک رده قالب نیمه‌رسمی هم بود که ساختار و حتّی محتوای آن، ترکیبی از قالب‌های رسمی و غیررسمی بود. این اشعار را می‌توان قالب‌های نیمه‌رسمی خواند که گاهی شاعران در کنار سرودن شعر در قالب‌های رسمی، در آنها هم طبع‌آزمایی می‌کردند.

این طبقه‌بندی را می‌توان از همان زمان فرمانروایی یعقوب لیث –که به زبان فارسی رسمیّتی دیوانی بخشید– بازجست و سایهٔ آن را در همهٔ دوره‌ها تا ظهور ادب نو بازیافت. بر این اساس، شاعران در بازه‌ای زمانی که از آن به ادب کلاسیک تعبیر می‌شود، ناخودآگاهانه این طبقه‌بندی را پذیرفتند. این یعنی معیاری ناخواسته و هنجاری ننوشته در نهان و نهاد این طبقه‌بندی هست که پی بردن بدان می‌تواند بر نقاطی تاریک در تاریخ ادب فارسی پرتو بیفکند که سده‌ها است پرسش‌هایی کهن پیرامون آن نقاط طرح شده است؛ پرسش‌هایی چون ذکر نشدن نام خیّام درباب شاعری چهارمقاله، مسکوت گذاشتن نام شاهنامه در متون ادبی سده‌های پنجم و ششم، بی‌توجّهی شاعران به قالب دوبیتی، بی‌رغبتی به ثبت قول‌ها، تصنیف‌ها و ترانه‌ها و مانند آن.

۲. نقد پیشینه‌ها

چون شاعران عملاً اشعارشان را در قالب‌های شعری می‌ریختند، با قراردادهای هر قالبی آشنا بودند و آن را هم درست به کار می‌بستند؛ چنین شناختی مانع آن شد که دغدغه‌ای برای تعریف یا توصیف قالب‌ها در اذهان شکل بگیرد؛ به همین دلیل، این موضوع، در مسیری تکاملی نیفتاد. مطالب نوشته شده هم، وضوح چندانی ندارد و چون روشن نیست که نگاه به شکل (فرم) است یا محتوا، به طبقه‌بندی خاصّی هم نمی‌انجامد؛ برای نمونه دولتشاه دربارهٔ شعر عنصری، از مثنوی و قطعه یاد می‌کند که مربوط به ساختار است، امّا از معارف و توحید هم یاد کرده که محتوا باشد (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۴۶)؛ نمونهٔ دیگر را می‌توان از جاجرمی آورد که تذکره‌ای را در سی باب نوشت و در آن گونه‌های اشعار فارسی را از سدهٔ پنجم تا هشتم به‌گزین کرد؛ نگاهی به عناوین باب‌ها نشان می‌دهد که طبقه‌بندی او هم روشمند نیست و با یک رویکرد خاص اشعار هر باب را ننوشته است؛ نمونه‌ای از عنوان باب‌ها: توحید، نعت، حکمت، تجنیسات، مسمّطات، مراثی، هزلیات، غزلیات، رباعیات (جاجرمی، ۱/۱۳۳۷: ۴-۳).

شمس‌قیس تنها کسی است که از «اجناس شعر» یاد کرده، امّا نگاه او هم آمیزه‌ای از شکل و محتوا است و به طبقه‌بندی خاصی نمی‌انجامد:

> فصلی در ذکر بعضی از اجناس شعر و انواع نظم که در مزاولت این فن... به معرّفی آن احتیاج افتد، چون نسیب و تشبیب و غزل و رباعی و مزدوج و مصرّع و مقفّی و محدود و مجمّع و بیت قصیده و لغز و معمّا و متکلّف و مطبوع، ردیف این باب سازیم (شمس‌قیس، ۱۳۱۴: ۲۴۵).

در اینجا شمس‌قیس، قصیده، مثنوی و رباعی را آورده، امّا از اجزای قصیده هم یاد کرده و لغز و معمّا را هم جزو اجناس شعر آورده است. افزون بر آن، او در این بخش یادی از ترکیب‌بند و ترجیع‌بند نمی‌کند، امّا در بخش‌های دیگر به نام این دو قالب اشاره کرده که نشان می‌دهد آنها را شناخته، ولی به دلایلی نگفته از تعریف آنها پرهیخته است.

با وجود چنین ابهام‌هایی، این مطالب را می‌توان نخستین گام‌ها برای شناساندن قالب‌های شعر فارسی دانست که کم‌کم در پژوهش‌های ادبی پیشینیان به سوی وضوح گام می‌نهد تا اینکه در سدهٔ هشتم به وضوحی نسبی می‌رسد. سدهٔ هشتم برای این موضوع نقطهٔ عطف است؛ زیرا تا این زمان سنگ بنای تفکیک قالب‌ها و حدود و جایگاه و مقبولیت هر یک نهاده شده که

فصل نخست بدایع الأفکار فی صنایع الأشعار (تألیف در سدهٔ نهم) –که در آن نه قالب معرّفی‌شده– شاهدی بر این مدّعا است (نک. واعظی کاشفی، ۱۳۶۹: ۷۴–۷۱)؛ از سویی دیگر، از این سده به بعد با افول قصیده، قالب‌هایی که در سایه بودند، درخشیدن می‌گیرند و رونق می‌یابند. این وضوح در تعیین حدود قالب‌ها، در کتاب‌های پس از سدهٔ هشتم تکرار می‌شود و تا روزگار ما ادامه می‌یابد.

برای شناخت قالب‌های شعری تا سدهٔ هشتم، می‌توان به سراغ دو دسته کتاب رفت: نخست تذکره‌های شاعران که در شرح زندگانی هر شاعری، نمونهٔ اشعار او را هم آورده‌اند و گاهی در کنار نمونه‌ها به قالب آن اشعار هم اشاره کرده‌اند؛ دوم کتاب‌های بلاغی که به شواهد شعری استناد کرده‌اند.

در دستهٔ تذکره –اگر توسّعاً چهارمقاله را هم تذکره بینگاریم، (نک: عوفی، ۱۹۰۶: ط «مقدّمهٔ مصحّح»)– کتاب‌های چهارمقاله (تألیف در ۵۵۰ق.) از نظامی‌عروضی، لباب الألباب (تألیف در ۶۱۸ق.) از عوفی و مونس الأحرار (تألیف در ۷۴۱ق.) از جاجرمی سنگ بنای تذکره‌نویسی را نهاده‌اند. در این جستار برای دریافت نگاهی جامع‌تر به قالب‌ها به تذکره الشّعراء (تألیف در ۸۹۶ق.) از دولتشاه سمرقندی هم مراجعه کرده‌ایم.

نظامی‌عروضی در فصل شاعری چهارمقاله، آگاهی درخوری از قالب‌ها به دست نمی‌دهد؛ تنها در یک جا بدون هر توضیحی نوشته که شاعر باید در «انواع شعر» توانا باشد (نظامی‌عروضی، ۱۳۴۱: ۴۷). در دیگر تذکره‌ها امّا قالب‌ها مجال جلوه‌گری یافته‌اند که به ترتیب فراونی چنین است: عوفی به پنج قالب (قصیده، قطعه، رباعی، غزل و ترجیع‌بند)، جاجرمی به نه قالب (قصیده، غزل، رباعی، قطعه، فرد، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مثنوی و مسمّط) و دولتشاه به هشت قالب (قصیده، قطعه، رباعی، مثنوی، مستزاد، غزل، ترکیب‌بند و فرد) اشاره کرده‌اند. در اشارات این کتاب‌ها سیر از ابهام به وضوح را می‌توان دید.

در دستهٔ کتاب‌های بلاغی تا سدهٔ هشتم، چهار کتاب نوشته شده است: ترجمان البلاغه (تألیف در اواخر سدهٔ پنجم) از رادویانی، حدائق السّحر فی دقائق الشّعر (تألیف در نیمه‌های سدهٔ ششم) از رشید وطواط، المعجم فی معاییر اشعار العجم (تألیف در اوایل سدهٔ هفتم) از شمس‌قیس رازی و کنز الفوائد (تألیف در سدهٔ هفتم) از حسین محمّدشاه. رادویانی از شش قالب (قصیده، قطعه، رباعی، مثنوی، غزل و مسمّط)، وطواط از هفت قالب (قصیده، رباعی، قطعه، مثنوی، فرد، مسمّط و غزل) و شمس‌قیس هم از هفت قالب (قصیده، قطعه، رباعی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، غزل و مثنوی) یاد کرده‌اند. متأسّفانه، دسترسی به کنز الفوائد

میسّر نشد. اگر با نگاه بسامدی شواهد فارسی این کتاب‌ها را بنگریم، بیشتر شواهد را از قالب قصیده می‌بینیم.

در روزگار ما هم تعیین حد و رسم قالب‌ها بر پایهٔ تعاریف پیشینیان و البته در همان حد ادامه یافت. مؤتمن در ۱۳۳۹ به تبیین ده قالب (قصیده، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مسمّط، قطعه، غزل، رباعی، دوبیتی، مثنوی و مستزاد) و سیر تحوّل آنها با ذکر نمونه‌ها از هر دوره و سبکی پرداخت. همایی در همان سال همان قالب‌ها را به انضمام «فرد» در پیوست «بدیع لفظی» در فنون بلاغت و صناعات ادبی معرّفی کرد (همایی، ۱۳۸۹: ۱۴۴–۶۹). ریپکا (۱۳۸۵: ۱۵۰–۱۴۴) هم در مبحث «انواع شعر غنایی» از نه قالب (قالب‌های فوق بدون دوبیتی) یاد کرد. قویم‌الدّوله (۱۳۴۵) –که مقالاتی مروری در مجلهٔ ارمغان می‌نوشت– معرّفی همان ده قالب را بدون بیان نکتهٔ تازه‌ای تکرار کرد. رستگارفسایی (۱۳۵۳) در جستاری طبقه‌بندی قالب‌ها را با معیار وزن و قافیه پیشنهاد کرد؛ امّا جستار او در تناسب محتوا و وزن با قالب متوقّف ماند. هم او در کتابی (رستگارفسایی، ۱۳۸۰) این موضوع را دوباره پیش کشید، امّا پیشنهادش به طبقه‌بندی خاصّی نینجامید و کارش به معرّفی قالب‌ها (در دو ردهٔ سنّتی و نو) با ارائهٔ نمونه‌ها محدود ماند. نویسندگان کتاب‌های «تاریخ ادبیات» و «انواع ادبی» و «سبک‌شناسی» هم از قالب‌ها سخن رانده‌اند که بیشتر بازگویی گفته‌های پیشینیان و فاقد نکتهٔ تازه‌ای است. در پژوهش‌های پیشگفته، نظمی در ترتیب قالب‌ها یا برتری یکی بر دیگری به چشم نیامد؛ تنها مؤتمن در بیان جایگاه سه قالب قصیده، غزل و مثنوی، آنها را سه ستون اصلی ادب فارسی می‌داند (مؤتمن، ۱۳۳۹: ۷۰) که البته در ترتیب یاد کردن از آنها هم این اهمیت لحاظ نشده است. ذوالفقاری در جستاری از قالب‌های شعر فارسی یاد کرد که هر کدام به نوعی بستری برای نمود ادب عامیانه شده‌اند که با توجّه به سرشت جستارش، به طبقه‌بندی خاصّی دست نزده و صرفاً به کارگیری آماری این قالب‌ها را برای ادب عامیانه نشان داده است. به نظر او، دوبیتی و مثنوی بیش از همه این بستر را فراهم کرده‌اند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۷).

جدا از این پژوهش‌ها، جستارهایی هم دربارهٔ هر قالبی به تنهایی نوشته شده که نمی‌توان از آنها در پیشینه‌ها یاد کرد؛ زیرا بیان ویژگی‌های هر قالب به تنهایی یا شگردهای یک شاعر در قالب محبوبش، امکان مقایسه و تعیین جایگاه قالب‌ها را می‌گیرد.

بحث از ادبیات فاخر، نقطهٔ مقابلش (ادبیات عامّه و فولکلوریک) را هم به ذهن می‌آورد که در روزگار ما دیده شد. در نتیجهٔ این نگاه تقابلی، گونه‌ها و ابعاد قالب‌هایی به میدان پژوهش آمد که از نگاه پیشینیان و نسل اوّل پژوهشگران معاصر جا مانده بود. احمدی با طرح

«ادب کارناوالی» که از باختین گرفته بود، در تبدیل این تقابل به گفتمان دستی داشت (نک. احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۵ به بعد؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۴۷ به بعد)؛ وحیدیان کامیار (۱۳۵۷: ۱۷) برای تبیین اوزان شعر عامیانه، تلویحاً به طبقه‌بندی شعر فارسی به دو دستهٔ رسمی و عامیانه پرداخت؛ دستغیب (۱۳۸۶) تقابل بین این دو رسته از ادبیات فاخر و عامّه را بیان کرد و نگاه نخوت‌آمیز ادب رسمی را باعث این جدایی دانست.

پژوهش‌های ارزنده‌ای هم در بیان گونه‌های منظوم ادبیات عامیانه به تنهایی، به ویژه ترانه و لالایی، صورت بسته که چون کمکی به تعیین جایگاه قالب‌ها در مجموعهٔ ادبیات منظوم فارسی نمی‌کند که موضوع این جستار است، آگاهانه از آنها هم صرف نظر می‌شود. آنچه جلب توجّه می‌کند و در بیشتر پژوهش‌ها تکرار شده، نگاهی کلیشه‌ای به محتوای قالب لالایی است که آن را آرزوهای در گلوماندهٔ مادران و مضامین مردستیزانه می‌داند که محمّدحسنی (۱۳۹۷) آن را به چالش کشیده است.

۳. طبقه‌بندی قالب‌ها با شاخصهٔ رسمیّت

۱.۳ محدودهٔ قالب‌ها

قالب‌هایی که در ادب کلاسیک فارسی رایج بوده‌اند و در دیوان‌ها ثبت شده‌اند، یازده قالب هستند: قصیده، قطعه، مسمّط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، غزل، مستزاد، مثنوی، رباعی، فرد و دوبیتی.

جدا از اینها، سه گونهٔ ترانه، لالایی و شعر کودکانه هم بوده که در جایی ثبت نشده‌اند و به دشواری هم می‌توان آنها را به عنوان قالب پذیرفت؛ امّا برای پی بردن به کلّیت و ابعاد ادبیات منظوم کلاسیک و اینکه این سه گونه هم در خانهٔ نظم جای می‌گیرند، توسّعاً آنها را به پیوست قالب‌های شعری می‌آوریم تا طبقه‌بندی قالب‌ها صورت دقیق‌تری بیابد. گفتنی است که آگاهی ما از وجود این سه گونهٔ عامیانه، به دلیل یاد کردن ضمنی نویسندگان و شاعران گذشته است. بنابراین، جمعاً چهارده قالب در شعر کلاسیک و عامیانهٔ فارسی وجود داشته است.

می‌توان «فرد» را از این طبقه‌بندی بیرون کرد؛ زیرا آنگونه که وحیدیان کامیار گفته، «فرد»ها، ابیاتی هستند که قرار بوده در یک قالب دیگر، عمدتاً غزل، گنجانده شوند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵؛ قس. مؤتمن، ۱۳۳۹: ۱۱۱). او بر این باور است که برای نخستین بار همایی به «فرد» تشخّص بخشید و آن را به عنوان یک قالب مطرح کرد. بنابراین طبقه‌بندی و بررسی قالب‌ها را بدون فرد پی می‌گیریم.

۲.۳ موسیقی و مقبولیّت

دو معیار برای طبقه‌بندی: برای طبقه‌بندی علمی سیزده قالب فوق، می‌توان با دو معیار «موسیقی شعر» و «مقبولیّت»، میزانی را برای رسمیت آنها به دست داد؛ بدین معنی که هر اندازه یک شعر: الف. برخوردار از اوزان رسمی و مدوّن در کتاب‌های عروض باشد، ب. مقبولیّت و جا افتادگی بیشتری را کسب کرده باشد، رسمی‌تر است. به همان‌سان، هر اندازه یک شعر از این دو شاخصه دورتر می‌افتد، از رسمیّت هم بیشتر فاصله می‌گیرد.

۱.۲.۳ عملیاتی کردن معیارها: معیار نخست را می‌توان بر پایهٔ کتاب موسیقی شعر از شفیعی‌کدکنی عملیاتی کرد که دقیق‌تر از هر پژوهشی، راه میانه را برای رسیدن به مقصود نشان می‌دهد. برای معیار دوم هم می‌توان به گزینش نویسندگان کتاب‌های تذکره و بلاغت در ذکر شواهد استناد جست؛ بدین معنی که تذکره‌نویسان پس از بازگویی زندگی یک شاعر از اشعار او شواهدی می‌آورند که گزینش این شواهد و تکرار آن در دیگر تذکره‌ها می‌تواند معنی‌دار باشد؛ برای نمونه، در شواهد فارسی لباب‌الألباب همیشه قصیده حضور دارد، امّا حتّی یک شاهد هم از دوبیتی به چشم نمی‌خورد. این نگاه در دیگر کتاب‌های تذکره هم تکرار شده است؛ آیا چنین گزینشی نمی‌تواند معنی‌دار باشد و چنین برداشت کرد که در ذهن تذکره‌نویسان، دوبیتی نتوانسته چنان مقبولیّتی را به دست آورد که جواز ورود به کتاب‌های این نویسندگان را بیابد؟ همین رویکرد را در کتاب‌های بلاغت هم می‌بینیم که در شواهد خود برای تبیین آرایه‌ها، قالبی چون قصیده مدام تکرار شده، امّا بسامد تکرار قالبی چون مثنوی بسیار کم‌تر از قصیده است؛ قالب‌هایی هم مانند دوبیتی و لالایی اصلاً حضور ندارند که یک پژوهش‌گر باید این بسامدها را معنی‌دار ارزیابی کند. بنابراین، می‌توان به این دو معیار اعتماد کرد و با آن به نگرش ادیبان آن روزگار به قالب‌های شعری پی برد.

گفتنی است که این مقبولیّت بر پایهٔ ذوق پیشینیان است که البته با داوری معاصران تفاوت دارد.

۲.۲.۳ گام نخست، موسیقی شعر: شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۱: ۳۹۳-۳۹۱) چهار گونه موسیقی را در شعر از هم جدا کرده است:

- موسیقی بیرونی (وزن)
- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)
- موسیقی درونی (نمود آرایه‌های بدیع لفظی، مخصوصاً واج‌آرایی)

- موسیقی معنوی (نمود آرایه‌های بدیع معنوی).

دو گونهٔ آخر می‌تواند در هر شعری به طور نسبی به کار رود و هر شاعری بسته به درون‌مایه یا بن‌مایهٔ شعرش از امکانات بدیع لفظی یا معنوی بهره گیرد. استفاده از امکانات بدیعی، نشانهٔ تسلّط یک شاعر بر توانایی‌های زبان است. پس، نمی‌توان استخدام آرایه‌های بدیعی را معیاری برای ارزیابی قالب‌ها دانست؛ استفادهٔ درخور یا نادرخور از آنها بر شعریّت سروده تأثیر می‌گذارد نه قالب آن.

امّا دو گونهٔ نخست موسیقی، به طرز معناداری در قالب‌ها تجلّی‌های متفاوتی یافته‌اند؛ زیرا شاعر بسته به اینکه شعرش را در چه قالبی می‌سراید، از موسیقی بیرونی و کناری ویژهٔ آن قالب استفاده می‌کند.

گام نخست را می‌توان با معیار موسیقی بیرونی برداشت. درنگ بر موسیقی بیرونی و نظمی که این شاخص به ساختار قالب‌ها بخشیده، تمایزی بنیادین را بین آنها آشکار می‌کند. قالب‌های قصیده، قطعه، مسمّط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، غزل، مستزاد، مثنوی و رباعی دارای اوزانی عروضی هستند، امّا دیگر قالب‌ها اوزان هجایی دارند۱ که در جدول زیر می‌بینیم:

قالب‌های دارای وزن عروضی	قالب‌های دارای وزن هجایی
قصیده، قطعه، مسمّط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، غزل، مستزاد، مثنوی، رباعی	دوبیتی، ترانه، لالایی، شعر کودکانه

اگر با این معیار به دیوان هر شاعری بنگریم، درمی‌یابیم که اشعارشان وزن عروضی دارد و شعری را با وزن هجایی نمی‌توان دید (نک. عنصرالمعالی، ۱۳۸۲: ۱۹۰). اوزان هجایی اوزانی ناکامل به شمار می‌آمدند (هدایت، ۱۳۷۹: ۳۸۵) که در تکامل خود به وزن عروضی می‌رسند (همایی، ۱۳۳۸: ۴۲؛ رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۴۹). این نگاه به اوزان هجایی را می‌توان در شگفتی و بیزاری شمس‌قیس از ذوق شاعرانی هم دریافت که خوگیر به اوزان هجایی بودند (شمس‌قیس، ۱۳۱۴: ۷۹–۷۸ و ۱۳۲–۱۲۹)؛ می‌توان این نگاه را در دیوان قطران تبریزی هم، به‌عنوان نخستین شاعر فارسی‌گوی آذربایجان، دریافت: ظاهراً منظور قطران از حسودانش، شاعرانی است که هنجارهای شعر رسمی را به کار نمی‌بستند و به زبان‌های دیرین آن دیار و بر همان شیوه‌ای شعر می‌سرودند که شمس‌قیس از رغبت مردمان بدان خبر می‌دهد که درنتیجه، ستیزی را بین این شاعران با قطران پدید آورد (نک. جبّاری، ۱۳۸۹). بنابراین اگر شاعران با قواعد شعر هجایی آشنا هم می‌بودند، باز از آن می‌پرهیختند تا در گسترهٔ شعر که سخت رقابتی بود، توانا و کامل به دید آیند. در نتیجه اوزان عروضی، بخشی از بار رسمیّت یک

شعر را بر دوش می‌کشد؛ پس چهار قالب دوبیتی (فهلویات)، ترانه، لالایی و شعر کودکانه که اوزان هجایی داشتند، از دایرهٔ اشعار رسمی بیرون می‌افتند؛ به همین دلیل هم از آنها پیشوازی نشد و در دیوان‌ها هم نشانی از آنها نمی‌توان یافت.

در گام دوم و برای طبقه‌بندی به طبقات کوچک‌تر، باید فصول مشترک و ممیّزه را میان این قالب‌ها یافت که می‌توان آن را با معیار موسیقی کناری برداشت.

درنگ بر ساختار موسیقی کناری، نشان می‌دهد که هم‌قافیه‌ای مصراع‌های دوم، هشت قالب نخست (قصیده، قطعه، مسمّط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، غزل، مستزاد و رباعی) را از مثنوی جدا می‌کند که در آن هر بیتی قافیهٔ مستقلی دارد. این یعنی همسانی قافیه در مصراع‌های دوم فصل مشترکی را بین این قالب‌ها پدید آورده که می‌توان آنها را با این فصل مشترک در یک طبقه گذاشت و قالب مثنوی را در طبقهٔ جداگانهٔ دیگری نهاد؛ امّا در میان این هشت قالب هم رباعی یک فصل ممیّز با بقیه دارد و آن اینکه تنها قالبی است که مجال گسترش به بیش از دو بیت ندارد، ولی دیگر قالب‌ها توانایی گسترش را در حد تعریف شده دارند. پس به ناگزیر، باید رباعی را هم از آن طبقه بیرون کشید تا آسیبی به همسانی مجموعه نرسد.

رباعی با مثنوی فصول مشترک دارد که با آن می‌توان هر دو را در یک طبقه نهاد. این فصول مشترک، شامل ویژگی‌هایی است که از هر دو طبقهٔ قالب‌های رسمی و غیررسمی فراهم آمده است. وزن عروضی فصل مشترک این دو قالب را با مجموعهٔ قالب‌های رسمی فراهم می‌آورد، امّا با سیر در کتاب‌های تذکره و بلاغت پی می‌بریم که در مقبولیّت همچون آنها نیستند. حمایت دربارها از شاعران قصیده‌سرا در مقایسه با شاعران مثنوی‌سرا و رباعی‌سرا اولویت بیشتری داشت؛ شاعران مثنوی‌سرا هم، به جز فردوسی که هرگز قصیده‌ای نسرود، کار خود را در دربار با قصیده آغاز کردند و پذیرفته شدند. از سوی دیگر، دیرینگی این دو قالب و محتواهای مردم‌پسندشان آنها را به طبقهٔ غیررسمی نزدیک می‌کند. به دلیل این سرشت شگفت، می‌توان طبقهٔ دیگری را با نام نیمه‌رسمی برای این دو قالب باز کرد.

بنابراین، طبقه‌بندی کلّی قالب‌های شعر را می‌توان بدین گونه پیشنهاد داد:

قالب‌های رسمی	قالب‌های نیمه‌رسمی	قالب‌های غیررسمی
قصیده، قطعه، مسمّط، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، غزل، مستزاد	رباعی، مثنوی	دوبیتی، ترانه، لالایی، شعر کودکانه

۴. قالب‌های رسمی

هفت قالب نخست دو معیار موسیقی و مقبولیّت را دارند؛ بنابراین در ذهن درباریان و یا طبقات درس‌خواندهٔ جامعه پذیرفته بودند. این دو معیار، پشتوانه‌ای را به آنها بخشید که از واژگانی فاخر و آرایه‌هایی مَدرَسی[۲] برخوردار شوند که با آغاز ادب دری در دفترهای شاعران، دربارها و خانقاه‌ها حضور یافته‌اند و در صدر نشسته‌اند.

۱.۴ قصیده قالبی است با مطلع مصرّع و همسانی قافیه در مصراع‌های دوم که معمولاً (و نه همیشه) دارای چهار رکن (تغزّل، تخلّص، تنهٔ اصلی و شریطه) است. این قالب بومی ادب عربی بوده و در فارسی قالبی «اصیل» به شمار نمی‌آید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۰۸–۲۰۶). طبق گفتهٔ صفا (۱/۱۳۷۰: ۳۶۸) رودکی (فوت ۳۲۹ق.) برای نخستین بار آن را در ادب فارسی رسمیّت بخشید؛ هرچند پیش از او از محمّد وصیف –که آشنا بر ادب عربی بود– شعری در مدح یعقوب بر جای مانده که می‌نماید قالبش قصیده باشد (تاریخ سیستان، ۱۳۸۱: ۲۱۶–۲۱۵). به هر روی، این قالب نوآمده در ادب فارسی خوش نشست و با استقبال شاعران و ممدوحان روبه‌رو شد.

قصیده در طبقهٔ اشعار رسمی، اصلی‌ترین قالب است که بیشترین بسامدِ بازگویی را به عنوان شاهد در کتاب‌های تذکره و بلاغت به خود اختصاص داده است. با کاوش در کتاب‌های بلاغی از زمان رادویانی به بعد می‌توان این نکته را دریافت که دیگر قالب‌های رسمی، همه از دل قصیده برآمده‌اند و به همین دلیل هم ساختار موسیقی کناری آنها مانند قصیده است و بخشی از رسمیت خود را هم از آن برگرفته‌اند. می‌توان قصیده را در این رده «قالب مادر» و دیگر قالب‌ها را زادگان او نامید که با هم مجموعه‌ای را آفریده‌اند. بنابراین، ورود این قالب به ادب فارسی سرچشمهٔ تحوّلات ارزنده‌ای بوده، زیرا باعث تولّد قالب‌های دیگر در طبقهٔ ادب رسمی شده که تنوّع و کمال شعر فارسی را در پی داشته است.

۲.۴ قطعه نخستین زادهٔ قصیده و شبیه‌ترین به آن از نظر ساختاری است که البته مطلع مصرّع ندارد (شمس‌قیس، ۱۳۱۴: ۱۵۱). این قالب را از این روی قطعه نامیده‌اند که مانند برشی از ابیات وسط یک قصیده است (همایی، ۱۳۸۹: ۱۰۴). از روی قطعاتی که از فیروز مشرقی و ابوسلیک گرگانی (نک. عوفی، ۲/۱۹۰۶: ۳–۲) مانده، می‌توان پی برد که قطعه هم از سپیده‌دم ادب دری وجود داشته و در سدهٔ هشتم به اوج شکوه رسیده است. چون مخاطب قطعه جامعه بوده، الفاظش بدون آنکه به ابتذال گراید، از زبان فاخر قصیده اندکی فاصله گرفته است (موحّد، ۱۳۷۳: ۱۷۷).

۳.۴ مسمّط را قصیده‌ای دانسته‌اند (رادویانی، ۱۳۸۶: ۱۰۴؛ همایی، ۱۳۸۹: ۱۱۵-۱۱۴) که شاعران به دلیل یکنواختی قافیه در قالب مادر آن را ابداع کردند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۰۹). مسمّط دارای بندهایی است و هر بند در مصراعِ پایانی، قافیهٔ متمایزی می‌گیرد. منوچهری که خالق مسمّط است، ساختارهای قصیده را در این قالب ابتکاری رعایت کرده که مهم‌ترین آنها ساختار چهار رکنی، واژگان فاخر و استفاده از آن در مدح است.

۴.۴ ترکیب‌بند و ترجیع‌بند -که پیشینیان آن دو را با هم ترجیعات می‌گفتند- ساختار و محتوایی مشابه قصیده با واژگانی فاخر دارند با این تفاوت که از بندهایی تشکیل می‌یابند و در فواصل هر بند، بیتی متمایز در قافیه می‌آید؛ این بیت اگر تکرار شود، ترجیع‌بند و اگر تغییر یابد ترکیب‌بند است (همایی، ۱۳۸۹: ۱۱۹). شمس‌قیس (۱۳۱۴: ۲۹۵) این دو قالب را قصیده‌ای می‌انگارد که بر چند قطعه تقسیم شده‌اند. خاقانی بیشترین ترکیب‌بندهای مدحی را در ادب فارسی سروده است.

۵.۴ غزل هم مانند قصیده، دارای مطلع مصرّع و همسانی قافیه در مصراع دوم است؛ امّا موضوع غالب در آن عشق است (همان: ۲۹۵) به همین دلیل واژگان آن لطیف‌تر از قصیده است و قالب محبوب شاعران شده است (موحّد، ۱۳۹۰: ۱۰). شمیسا (۱۳۶۹: ۵۴-۵۳) با توجّه به «تخلّص»، غزل را برآمده از تغزّل قصیده می‌داند.

۶.۴ مستزاد قالبی است که در پایان هر مصراع، افزونه‌ای به صورت جمله‌ای مسجّع و کوتاه می‌آید (همایی، ۱۳۸۹: ۱۴۳) و با آن ریختی جدا از دیگر قالب‌ها می‌گیرد؛ با این وجود، در قافیه‌پردازی از همان ساختاری پیروی می‌کند که در قصیده بود. مستزاد از سدهٔ پنجم در دیوان‌های شاعران سر برآورد (مقصودی، ۱۳۵۵: ۳۰۴) که چون با اقبال درباریان روبه‌رو نشد، به میان خانقاهیان راه یافت که بیشتر هنگام سماع خوانده می‌شد (همان: ۳۰۵)؛ شاید این دلیلی بوده که دیرتر از دیگر قالب‌ها وارد کتاب‌های تذکره و بلاغت شده، چنان که برای نخستین بار، دولتشاه (۱۳۸۲: ۲۲۶) از آن یاد کرده است.

اینها قالب‌های رسمی شعر هستند که شاعران در هزار سال گذشته با آنها نعت، وصف، مدح، قدح، بزم، رزم، عشق، سلوک، مناجات، حکمت و انتقاد را سروده‌اند. این قالب‌ها از مقبولیّت درباریان و فرهیختگان و صوفیان برخوردار بودند که البته با سیر از قصیده به مستزاد، رسمیّت هم رو به نشیب می‌نهد.

در این مجموعه، قصیده، قالب مادر است و دیگر قالب‌ها هستی خود را از او گرفته‌اند؛ نکتهٔ نغز این است که ذوق شاعران ایرانی، در قالب نوآمدهٔ قصیده تصرّف کرد و قالب‌هایی

دیگر را از آن بیرون کشید که در خود ادب عربی هم سابقه نداشت و چون قصیده پس از اسلام وارد ادب فارسی شده بود، پس نمی‌توان ریشه‌های این هفت قالب را به روزگاران پیشااسلامی گره زد.

۵. قالب‌های نیمه‌رسمی

دو قالب این طبقه، برخلاف قالب‌های رسمی، دیرینه‌تر و مردمی‌تر هستند؛ امّا در ویژگی موسیقی بیرونی و الفاظ رسمی، به آنها شباهت دارند. فصل مشترک این دو قالب، بسامد کم‌تر استناد به آنها در کتاب‌های تذکره و بلاغت است. هرچه به سدهٔ هشتم نزدیک‌تر می‌شویم، این دو قالب هم بیشتر رونق می‌گیرند و به کانون توجّه نزدیک‌تر می‌شوند.

۱.۵ رباعی قالبی است که از زمان پیدایی تاکنون، مقبول همهٔ ذوق‌ها از طبقات مختلف جامعه (شاهان، وزیران، حکیمان، عارفان و شاعران) بوده و بستری را برای نمود موضوعات مختلف فراهم کرده و در دیوان‌ها و گفتارهای شاهان و شاعران جلوه‌گری کرده و همدم تنگناها و بهانه‌ای برای مشاعرات و رهایی از دشواری‌ها و تهنیت آنی فتوحات و میزانی برای سخنوری شاعران شده است. این قالب از وزنی مطبوع برخوردار است که طبق گفتهٔ شمس‌قیس (۱۳۱۴: ۸۵–۸۳؛ عنصرالمعالی، ۱۳۸۲: ۱۹۴)، طبع سلیم بدان رغبت می‌یابد و چنان تأثیر جادوگونه‌ای بر آن می‌گذارد که آدمی را کاملاً دگرگون می‌کند. هم او (شمس‌قیس، ۱۳۴۱: ۸۵–۸۳؛ نیز دولتشاه، ۱۳۸۲: ۳۱–۳۰) داستانی افسانه‌گون را دربارهٔ ابداع وزن رباعی آورده که پیدایی آن را به فرهنگ عامّهٔ خراسان نسبت می‌دهد. دربارهٔ پیدایی رباعی مطالب ارزنده‌ای نوشته شده که ابداع آن را حتّی به پیش از اسلام هم برگردانده‌اند (وکیلی، ۱۳۸۴). به هر روی، رباعی پاسخی به اندیشه‌ورزی و رویکردهای خردمدارانه در دورهٔ خردگرایی (سده‌های سوم تا پنجم) بوده (نک. خاتمی، علی‌مددی و امن‌خانی، ۱۳۸۹)؛ به همین دلیل برخوردار از ساختاری منطقی است که در آن مصراع نخست در حکم مقدّمه است، در مصراع‌های دوم و سوم موضوع گسترش می‌یابد و در مصراع چهارم نتیجهٔ قطعی و پذیرفتهٔ دو طرف (شاعر و مخاطب) بیان می‌شود. این قالب در سدهٔ چهارم هم از ادب فارسی به میان اعراب راه یافت (مؤتمن، ۱۳۳۹: ۹۰؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۷۸).

چون شاعر در رباعی مانند قالب‌های رسمی، چندان در بند واژگان دشوار و آرایه‌های مدرسی نیست، محبوب همگان شده و بیشترین حضور را بر گسترهٔ ادبیات به نام خود ثبت کرده که همچنان ادامه دارد. رباعی را در دیوان‌های بیشتر شاعران در هر سبکی

می‌توان دید که چنان پیوستی، پس از اشعار رسمی افزوده شده است؛ دوره‌ها و سبک‌ها عوض شدند و دودمان‌های مختلف سر برآوردند و رفتند، امّا در تمام این دوره‌ها رباعی هم‌چنان محبوب شاهان و شاعران ماند و در هیچ دوره‌ای، حتّی روزگار ما، از اعتبار آن کم نشد.

اگر با عیار مقبولیّت رباعی را ارزیابی کنیم، با سیر در کتاب‌های تذکره و بلاغت درمی‌یابیم که سرودن رباعی، یک فعّالیّت ادبی ضمنی بوده است و شاعران اغلب در کنار سرودن شعر در قوالب رسمی –که دغدغهٔ راستین شاعران و میدان خودنمایی و رقابت‌ها و حسادت‌ها بود– به رباعی هم توجّهی کرده‌اند.

نظامی‌عروضی در باب شاعریِ چهارمقاله پنج رباعی را آورده که شاعران آنها قصیده‌سرایانی بودند که در مشاعره‌های کوتاه و یا به ضرورت موقعیّت برای درآمدن از تنگناها و بیان احوال یک سلطان یا وزیر، یک رباعی را بر بدیهه گفته‌اند که جز در این قالب، امکان به شعر درآوردن آن رویداد در آن لحظه نبود. نکتهٔ نغز اینکه در کتاب یاد شده، نام خیّام با آن همه آوازه‌ای که بعدها به عنوان شاعر می‌یابد، در ردیف شاعران نیامده است؛ این در حالی است که نظامی‌عروضی (۱۳۴۱: ۴۵–۴۴) از شاعران گمنامی یاد کرده که حتّی یک بیت هم از آنان باقی نمانده است. این سکوت، بهانه‌ای شده تا طباطبایی (۱۳۷۰) اصلاً شاعر بودن او را انکار کند.

در لباب الألباب هم رباعی قالبی مورد توجّه امّا ضمنی به شمار آمده است. از روی باب‌های پنجم و ششم –که اختصاص به شاهان و وزیران شاعر دارد– می‌توان فهمید که رباعی بیش از هر قالبی محبوب این طبقه برای شعرسرایی بوده است؛ این هم دلیلی در کنار دیگر دلایل بوده که شاعران از آن برای بدیهه‌سرایی استفاده می‌کردند (رادویانی، ۱۳۸۶: ۱۲۹). گفتنی است که عوفی هم از خیّام یادی نکرده است. از سدهٔ هفتم به بعد که اعتنا به قصیده کم می‌شود، فرصتی برای خودنمایی قالب‌های دیگر فراهم می‌شود که رباعی هم از آن برخوردار شد؛ این را می‌توان از بسامد شواهد کتاب‌های تذکره و بلاغت هم دریافت. از مجموع شواهد فارسی تذکرهٔ دولتشاه (۷۲۹ شاهد) ۷۶ رباعی آمده که نشان از جا افتادن بیشتر این قالب دارد.

از نویسندگان کتاب‌های بلاغی، رادویانی از ۳۳۱ شاهد فارسی، ۱۵رباعی، وطواط از ۱۶۰ شاهد فارسی، ۱۲رباعی و شمس‌قیس از ۸۴۵ شاهد فارسی، ۴۷رباعی را آورده‌اند که نشان می‌دهد در سدهٔ هشتم، استناد و اقبال به رباعی بیشتر شده است. هنگامی که عطّار برای نخستین بار مجموعه رباعیاتش را در سدهٔ ششم به خواهش شاگردانش به نام مختارنامه

تدوین کرد، رباعی تشخّص یافت. پس از او گردآوری رباعیات یک شاعر، یا جُنگ‌هایی دربردارن دهٔ رباعیات شاعران مختلف مرسوم شد و رونق گرفت (نک. شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۶۰)؛ در حالی که پیش از آن، رباعیات یک شاعر همچون یک پیوست به دیوان او افزوده می‌شد؛ جاجرمی هم یک باب کتاب خود را به رباعیات شاعران اختصاص داده که همگی نشانگر تشخّص رباعی است. زمانی که عمر خیّام (۴۴۰–۵۱۷ق) زنده بود، رباعی هنوز به این تشخّص دست نیافته بود؛ بنابراین او هم مانند ابن‌سینا که تنها رباعی سروده، از دید تذکره‌نویسان شاعر به شمار نمی‌آمد.

۲.۵ مثنوی قالبی است که هر بیتش موسیقی کناری مستقلی دارد. همین ویژگی منحصربه‌فرد، ساختار آن را از قالب‌های طبقهٔ نخست جدا می‌کند. ویژگی دوم آن محدودنبودن کمّی ابیات است که تا جایی که موضوع بطلبد، شاعر می‌تواند ابیات را گسترش دهد و با آن به گسترش اندیشهٔ خود بپردازد. این دو ویژگی به قالب مثنوی چنان انعطافی بخشیده که می‌توان با آن داستان‌های بلند روایی را اعم از رزمی، بزمی، حکمی، عرفانی، طنزآلود و رکیک سرود (محجوب، ۱۳۴۲ب: ۲۶۲). این قالب که در قدیم بدان «مزدوج» و «مزدوجه» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۰۹) هم می‌گفتند، بومی این سرزمین است (تربیت، ۱۳۱۶: ۲۲۶؛ محجوب، ۱۳۷۲: ۱۰۰) و با ذوق اعراب سازگاری نیافت و به عنوان یک مشخّصه در شعر فارسی و نمادی برای استقلال آن در برابر ادب عربی درآمد (محجوب، ۱۳۴۲الف: ۱۸۵). مثنوی در سراسر قلمروهای ادب دری حضور داشته است. دبرویین (۱۳۷۹: ۲۲۵) تنوّع وزن در مثنوی را کمتر از قالب‌های طبقهٔ پیشین می‌داند و آن را نشانهٔ پای‌بندی بیش‌تر این قالب به‌صورت‌های پیش‌ازاسلام می‌شمارد؛ نکته‌ای که ریپکا (۱۳۸۵: ۱۹۸) پیشتر بدان اشاره کرده بود.

با وجود این خاستگاه دیرین و نیز اهمیّتی که مثنوی در ادب فارسی داشت و حتّی به نماد این ادبیات در برابر ادب عربی بدل شد، با کاوش در کتاب‌های تذکره و بلاغت می‌توان دریافت که نزد درباریان و به تبع در نگرش پیشنیان، مقبولیّت طبقهٔ نخست را نداشته است.

نظامی‌عروضی (۱۳۴۱: ۴۵–۴۴) در مقالهٔ دوم کتابش، نام شصت و دو شاعر را به تفکیک سلسله‌های حکومتی به عنوان الگوی شاعران جوان معرّفی کرده است؛ دیوان‌های بسیاری از این شاعران از بین رفته و حتّی یک بیت هم از آنها به دست ما نرسیده، امّا شاعرانی که آثارشان مانده، همگی قصیده‌سرا هستند؛ می‌توان با این قیاس گفت شاعرانی هم که آثارشان از بین رفته، قصیده‌سرا بوده‌اند. جملهٔ زیر می‌تواند شاهدی بر این ادعا باشد، آنجا که نظامی‌عروضی پس از

نام شاعران می‌نویسد: «دواوین این جماعت ناطق است به کمال و جمال...» (همان: ۴۵)؛ معمولاً «دیوان» یک شاعر را اشعار رسمی آن شاعر در برمی‌گیرد. ظاهراً پیشینیان واژهٔ دیوان را برای مثنوی‌های بلند روایی به کار نمی‌بردند؛ برای نمونه، دولتشاه دربارهٔ خواجو می‌نویسد: «دیوان خواجو بیست هزار بیت مصنوع باشد مشتمل بر قصاید غرّا و مقطّعات و غزلیات؛ و چهار مثنوی دارد ورای همای و همایون...» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۲: ۲۵۱). اگر چنین باشد، می‌توان گفت که «دیوان» یک شاعر مجموعه اشعار او را بدون مثنوی‌های بلند در برمی‌گرفت. بر این اساس، می‌توان گفت که نگاه نظامی‌عروضی هنگام نوشتن باب شاعری چهارمقاله به اشعار رسمی آن شاعران بوده نه مثنوی‌هایشان. بنابراین اگر در فهرست او مثنوی‌سرایانی هم مانند عنصری، دقیقی و سنایی به چشم می‌خورند، او در ذهن خود آنان را قصیده‌سرا می‌داند نه مثنوی‌سرا. فردوسی که تنها در قالب مثنوی شعر می‌سرود، در این فهرست حضور ندارد و البته این را نباید به دشمنی نظامی‌عروضی با اساطیر ایرانی یا مذهب فردوسی پیوند زد، آن‌گونه که امروزه تمایل فراوانی به چنین تحلیل‌هایی هست و در نوشته‌های پنج دههٔ اخیر به یک موضوع پربسامد بدل شده است (برای نمونه نک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۲۴۹–۲۴۳؛ ریاحی، ۱۳۸۰: ۱۳۹–۱۳۸ و ۱۶۰؛ حصوری، ۱۳۸۷؛ مالمیر ۱۳۸۸)؛ نظامی‌عروضی سخت دل‌بستهٔ فردوسی و شاهنامه بود که می‌توان این را از استناد او به بیتی از شاهنامه در دیباچهٔ کتابش (نظامی‌عروضی، ۱۳۴۱: ۱۸) و یاد کردن از او با عنوان «استاد» (همان: ۷۵) و اعتراف به اینکه مانند او در ادب عرب و عجم نیست (همان: ۷۶) دریافت. بنابراین در ذهن او دشمنی با فردوسی یا اساطیر ایرانی نیست، بلکه او از نگرش رایج روزگارش پیروی می‌کند که قالب مثنوی را جدّی نمی‌گرفت.

عوفی که نخستین تذکرهٔ ادب فارسی را نوشته (عوفی، ۱/۱۹۰۶: ۱۰)، کتابش را در دوازده باب تنظیم کرده و در آنها به شرح حال پادشاهان، وزیران و دانشمندان شاعر و سپس شاعران حکومت‌های مختلف پرداخته و از شعرشان شواهدی آورده است؛ امّا در شواهد او هم مثنوی به چشم نمی‌خورد و این قاعده را در مورد مثنوی‌سرایانی چون فردوسی هم به کار گرفته است. او هنگامی که به فردوسی می‌رسد، شعرش را می‌ستاید و شاهد سخنش را شاهنامه می‌داند؛ امّا برای ذکر نمونه‌های شعرش، سراغ قصیده‌ای منسوب بدو می‌رود (عوفی، ۲/۱۹۰۶: ۳۳). می‌دانیم که فردوسی جز شاهنامه شعر دیگری نسروده، چنانکه انتساب یوسف و زلیخا هم بدو که سده‌ها برای تذکره‌نویسان و حتّی پژوهشگران نخستین روزگار ما بدیهی می‌نمود، امروزه مردود اعلام شده است، با وجود این، عوفی پافشاری می‌کند که شاهد

شعری او را از قالبی غیر از شاهنامه بیاورد. چون عوفی این رویکرد را در مورد دیگر مثنوی‌سرایان هم پیش گرفته، پس نمی‌توان در اینجا هم دشمنی او را با اساطیر ایرانی یا مذهب فردوسی طرح کرد؛ مثلاً در مورد نظامی‌عروضی می‌نویسد: «اکثر شعر او مثنوی است و چند تألیف کرده است در مثنوی؛ از اشعار او آنچه در خاطر بود، تحریر افتاد» (همان: ۲۰۷) و یک رباعی و سه قطعه را از او می‌آورد؛ هنگامی که به فخرالدّین اسعد گرگانی هم می‌رسد، می‌نویسد: «از اشعار او جز ویس و رامی دیگر مطالعه نیفتاد جز این قطعه» (همان: ۲۴۰) و ابیاتی را از قصیده‌ای منسوب بدو می‌آورد. در مورد ابن‌طغان کرمانی از مثنوی‌های بلند و «بغایت معنوی» او می‌گوید، امّا سرانجام شواهدش را از غزلیات شاعر نقل می‌کند (همان/۱: ۲۸۰). همین طور در مورد عطّار (همان/۲: ۳۳۷) و نظامی (همان: ۳۹۷) هم، با آن آوازهٔ بلندی که در مثنوی‌سرایی یافته‌اند، به ذکر ابیاتی از قصایدشان بسنده کرده و شاهدی را از مثنوی‌های آنان نیاورده است. در کتاب او شاهد زیر هم از تحفه العراقین خاقانی به چشم می‌خورد:

چون دید که در هنر تمامم　　حسّان عجم نهاد نامم

(همان: ۲۲۱)

امّا او این بیت را به عنوان شاهدی برای اثبات سخنی در متن آورده است، نه شاهدی برای سخنوری شاعر در آن قالب. در کتاب او کلاً سه شاهد از مثنوی وجود دارد.

جاجرمی در تذکرهٔ خود شواهدی را از دویست و بیست و دو شاعر آورده و در میان شواهد او، مثنوی و شاهنامه هم به چشم می‌خورد، امّا این شواهد در برابر قصاید و قطعات، بسیار ناچیز به شمار می‌آیند. دولتشاه سمرقندی، سومین تذکره را در سدهٔ نهم نوشت که قصیده شکوه دیرینش را از دست داده بود. او از مثنوی (با همین عنوان و نه با نام «مزدوج») یاد کرده، امّا او هم می‌کوشد که شواهد را از قالب‌های رسمی انتخاب کند نه مثنوی. آمار زیر از تذکرهٔ دولتشاه، گویای جایگاه مثنوی در این سده است: شواهد فارسی او از قصیده، ۱۴۷، از غزل، ۱۲۳، از قطعه، ۱۱۹ و از مثنوی، ۱۰۰ شاهد است. اگر به این آمار تک بیتی‌هایی را هم بیفزاییم که دولتشاه در میانهٔ موضوعات آورده و معمولاً آنها را از دل قصاید و قطعات برگرفته است، آمار اشعار رسمی بسیار بالاتر هم خواهد رفت. شگفت اینکه او فردوسی را شاعری می‌داند که «برای معاش» قطعه و قصیده هم می‌سرود و با این خبر، زمینه را برای نقل شواهدی از قصاید منسوب بدو فراهم می‌کند (دولتشاه، ۱۳۸۲: ۵۱)، امّا از شاهنامه

شاهدی نمی‌آورد. می‌نماید که در ذهن او نیز، فردوسی قصیده هم گفته و غیرممکن دانسته که شاعری چنین توانا در مثنوی متوقّف شده باشد.

در رستهٔ کتاب‌های بلاغی رادویانی مدّعی است که معروف‌ترین آرایه‌ها و بهترین مثال‌ها را در کتابش آورده است (رادویانی، ۱۳۸۶: ۱۳۸)، امّا با این وجود، از مجموع ۳۳۱ شاهد، تنها ۷ شاهد از مثنوی به چشم می‌خورد. بیشتر این شواهد هم از عنصری است که به قصیده‌سرایی مشهورتر بوده است تا مثنوی‌سرایی.

یک سدهٔ بعد وطواط می‌آید و شواهد رادویانی را ناخوش می‌انگارد (وطواط، ۱۳۶۲: ۱). او حدائق السّحر را در معارضه با ترجمان البلاغه می‌نویسد و از همان دیباچه، شواهدی را از قالب‌های رسمی سی شاعر، به ویژه عنصری و مسعود سعد برمی‌گیرد که آنها را بهترین استادان قصیده‌سرا می‌داند. در شواهد فارسی او، تنها چهار بیت مثنوی به چشم می‌خورد که از مثنوی‌های شاعران قصیده‌سرا برگرفته است؛ به بیانی دیگر، قصیده‌سرا بودن یک شاعر، جواز استفادهٔ او را از مثنوی‌های آنان به دست می‌دهد؛ در کتاب او هم نام و یادی از شاهنامه نیست و این باعث تعجّب مصحّح کتاب هم شده است.

سدهٔ بعد، شمس‌قیس رازی، در روزگاری پر آشوب -که در آن شکوه قصیده درهم می‌شکند- المعجم را می‌نویسد. هر چند در زمانهٔ او قالب‌های دیگر هم کم‌کم حضور می‌یابند، امّا در نگرش او نیز همچنان قصیده در صدر است و قدر می‌بیند؛ این را می‌توان از توصیه‌های شمس‌قیس (۱۳۱۴: ۲۴۱و ۳۲۹-۳۲۸) در فن شاعری (مانند شیوهٔ قافیه‌پردازی) آشکارا دید که همگی در پیوند و سازگار با قصیده است و نمی‌توان از آنها توصیه به سرودن رباعی یا مثنوی را برداشت کرد؛ بماند که هنگام شرح قصیده، آن را با توضیح کامل اجزا (مطلع، تغزّل، تخلّص، و...) با شواهد مختلف بازمی‌گوید، امّا به مثنوی که می‌رسد، شرح کوتاهی را در یک پاراگراف به دست می‌دهد (همان: ۳۰۸). آمار زیر می‌تواند گویای رویکرد شمس‌قیس به قالب‌ها باشد: او از ۸۴۵ شاهد فارسی، ۴۶۴ شاهد را از قصاید و ۴۹ شاهد را هم از مثنوی‌ها، به ویژه حدیقهٔ سنایی برگرفته است. ۲۴۲ شاهد هم هست که قالبشان پوشیده ماند؛ چون معلوم نشد که نویسنده شاهد را از مطلع یک قصیده -که مصرّع است- برگرفته یا واقعاً آن شاهد، مثنوی بوده است. اگر با نسبت بالا شمار برگیریم، باید بگوییم از این تعداد هم تنها ۲۶ بیت مثنوی است و مابقی قصیده است. بنابراین، از مجموع شواهد او، ۶۸۰ شاهد از قصاید و ۷۵ شاهد را از مثنوی‌ها می‌بینیم که می‌توان با آن نگاه شمس‌قیس را به این دو قالب، آنهم در دوره‌ای که هیبت قصیده فرومی‌ریزد، دریافت.

اگر این نگاه شگفت نویسندگان تذکره و بلاغت را با تعداد مثنوی‌هایی ارزیابی کنیم که محجوب (۱۳۴۲ب) تا پایان سدهٔ پنجم معرّفی کرده، حقیقت بیشتر آشکار می‌شود. طبق آمار او، ۷۰ داستان بلند (۴۸ داستان در دورهٔ سامانی و غزنوی و ۲۲ داستان در دورهٔ سلجوقی) در قالب مثنوی سروده شده بودند. این تعداد مثنوی آنچنان چشمگیر هست که توجّه هر نویسنده‌ای را در آن دوره جلب کند، با این وجود، استناد به این داستان‌های منظوم گاهی مسکوت گذاشته شده و اگر یادی هم شده، در حداقل ممکن بوده است.

این نگرش رایج به مثنوی در آن دوره بود. سلاطین و درباریان نیز همین نگرش را داشتند که آنان را به پذیرفتن قالب‌های رسمی و دادن صله به شاعران آن قالب‌ها ترغیب می‌کرد؛ شاعران قصیده‌سرا در کنار مدح، گاهی داستانی را هم در قالب مثنوی به نظم درمی‌آوردند که البته دربار از این داستان‌ها هم حمایت می‌کرد، امّا نگاه به کارنامهٔ ادبی شاعران نشان می‌دهد که اشتغال آنان به مثنوی نه یک دغدغه، بلکه برای سرگرمی بوده است. ماجرای فردوسی این راستی را بیشتر آشکار می‌کند: فردوسی قصاید مدحی نگفت و در دربار هم نبود؛ پس او نمی‌تواند تنها با سرودن مثنوی، اقبال ملک‌الشّعرا و خود محمود را برای حمایت از کارش به‌دست آورد، هرچند محتوای داستان منظومش جالب و یا در میانه‌های داستانش سلطان را مدح کرده باشد. این نگرش را می‌توان در گزارش بیهقی هم دید. او که ولعی بر آوردن اشعار حکمی در پایان رویدادها دارد، از اشعاری جز مثنوی شاهد می‌آورد و این شامل مثنوی‌سرایان مشهوری هم مانند رودکی می‌شود که در کتاب او قصیده‌سرا به شمار آمده‌اند و شواهد را از قصاید آنان برگرفته است. جالب اینکه گزارش او هم از شاعران و صلاتی که می‌یابند، محدود به اشعار رسمی است (برای نمونه نک. بیهقی، ۱۳۸۴: ۳۶۰). می‌نماید که فردوسی (۱/۱۳۸۶: ۱۴) خود به بی‌رونقی قالب مثنوی پی برده بود که می‌گوید:

وُ دیگر که گنجم وفادار نیست همین رنج را کس خریدار نیست

۶. قالب‌های غیررسمی

قالب‌های غیررسمی را می‌توان رویهٔ تاریک ادب فارسی انگاشت که بخت جلوه‌گری در بزم شاهان و دیوان‌های شاعران را نیافتند. با توجّه به موضوع غالب این قوالب که مشغولیت‌های زنانه، کارهای روزانه و آرزوهای فروکوفته بود، محتوای آنها غیرجدّی پنداشته می‌شد؛ همین پندار، تأثیر ژرفی بر مقبولیّت و ساختار نهایی آنها گذاشت؛ زیرا مانع شد که الفاظی فاخر و

آرایه‌هایی مدرسی بیابند و تار و پودشان را اوزانی عروضی بیاراید. چنین ساختاری باعث شد که این قالب‌ها از مدار رسمیت دور افتند و از شاعران، کسی به آنها رغبتی نکند؛ بنابراین سرنوشتی که یافتند، جاری شدن بر زبان از راه نقل شفاهی بود و به این شیوه حیاتی کوتاه (در قیاس با قوالب رسمی و نیمه‌رسمی) یافتند. گفتنی است که این قالب‌ها ریشه در ادبیات مردمی پیش از اسلام دارند و معمولاً ویژگی‌های اصلی همان خاستگاه نخستین را هم حفظ کرده‌اند (دستغیب، ۱۳۸۶: ۳۵؛ ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۷). در میان این قالب‌ها نیز دوبیتی از دیگر قالب‌ها جدا می‌افتد؛ زیرا در مسیر به سوی رسمیّت و به تبع، ماندگاری افتاده بود؛ این یعنی اگر از سدهٔ نهم به بعد دوبیتی در سفینه‌ها و دیوان‌هایی ثبت شده، دیگر قالب‌ها به آن مرحله هم نرسیدند و تنها اخباری از جاری شدن آنها بر زبان مردم مانده است و بس؛ ما هم برپایهٔ آن اخبار است که پی به وجودشان برده‌ایم.

۱.۶ دوبیتی در این رده خوش‌اقبال‌ترین به شمار می‌آید که به دلیل پذیرش ساختار عروضی و رها شدن از وزن هجایی، توانست خود را به ردهٔ برزخیِ نیمه‌رسمی نزدیک کند. دوبیتی بومی این سرزمین است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۷) و موسیقی آن بر وزن «مفاعیلن» است که بدان فهلویات و لحن اورامنان هم گفته‌اند (شمس‌قیس، ۱۳۱۴: ۷۷؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۶) و طبق شهادت شمس‌قیس، مردمان زاگرس بیش از سایر مناطق بدان (فهلویات) راغب بوده‌اند (شمس‌قیس، ۱۳۱۴: ۱۲۹). نمونه‌های مانده از این فهلویات، نشان می‌دهد که تا سدهٔ هشتم فهلوی‌سرایی به زبان‌های مختلف عراق عجم مرسوم بوده است (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷۹). از میان بحور عروضی، بحر هزج، نزدیک‌ترین بحر به اوزان هجایی است و اگر وزن شعری هجایی به عروضی دگردیسی یابد، این دگردیسی به بحر هزج می‌انجامد (شمس‌قیس، ۱۳۱۴: ۷۷؛ مؤتمن، ۱۳۳۹: ۹۹)؛ نمونه را در بیتی هفت هجایی منسوب به بهرام گور می‌بینیم که در دورهٔ اسلامی به فارسی و وزن عروضی دگردیسی یافت (رستگارفسایی، ۱۳۵۳: ۴۵۸)؛ همین‌گونه است شعری در المعجم که ناتل‌خانلری (۱۳۷۳: ۶۷-۶۶) صورت فارسی آن را در بحر هزج به دست داده است؛ یا شعری دوازده هجایی به زبان پهلوی که هنوز به بحر هزج درنیامده بود (بهار، ۱۳۱۶: ۳۲۵) امّا استعداد چنین تحوّلی را داشت. می‌توان این دگردیسی را در دوبیتی‌های منسوب به باباطاهر همدانی هم دید که عنوان دوبیتی با نام او همراه شده است. آن‌چه از سروده‌های کهن باباطاهر مانده (صفا، ۲/۱۳۷۰: ۳۸۶-۳۸۴)، نشان می‌دهد که این اشعار در وزن هجایی و به زبانی است که می‌نماید کردیِ گورانی باشد؛ بعدها زبان آن به فارسی و وزن آن به عروضی تغییر یافت؛ هرچند در مصراع‌هایی همچنان اشکالات وزنی بر جای مانده

و افاعیل عروضی کاملاً جایگیر نشده‌اند (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۵۷: ۲۹). در این تغییر، ساختار سروده‌ها هم –که الزاماً در دو بیت نبود– مانند رباعی در دو بیت تثبیت شد تا ساختاری مقبول بیابد و جواز جلوه‌گری بگیرد. به هر روی، این تغییرات پیش از سدهٔ نهم انجام پذیرفته بود و از این سده به بعد است که دوبیتی‌های باباطاهر آوازه می‌یابد و حتّی شرح‌هایی عرفانی بر آنها نوشته می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۸۸). آوازهٔ این دوبیتی‌ها زمینه را برای جلوه‌گری جدّی این قالب و اقبال شاعران بدان فراهم کرد.

با این وجود، نمی‌توان در کتاب‌های تذکره و بلاغت نشانی را از دوبیتی یافت و نویسندگان این کتاب‌ها در گزارش‌های خود هیچ اشاره‌ای به دوبیتی و دوبیتی‌سرایان نکرده‌اند و این قالب با همهٔ لطافت محتوایی‌اش که به تسخیر عشق درآمده بود، نتوانست در نگرش فرهیختگان و درباریان جایگاهی بیابد و وارد بزم و دیوانشان شود و این برخلاف دریافت دانش‌پژوه است که دوبیتی را متداول‌ترین قالب در ادب فارسی دانسته است (دانش‌پژوه، ۱۳۷۹). در کتاب‌های ادب و لغت هم تا سدهٔ هشتم اگر اصطلاح «دوبیتی» به کار رفته، منظور از آن رباعی است (واعظی کاشفی، ۱۳۶۹: ۷۲) که نشان می‌دهد ادیبان گذشته اصلاً دوبیتی را، در معنای مصطلح امروزی، نمی‌شناخته‌اند؛ برای همین، این اصطلاح را برای قالبی دیگر (رباعی) به کار گرفته بودند. حتّی در سدهٔ نهم نیز که دوبیتی کاملاً قوام یافته بود، باز در کتاب‌های این دوره، مانند دو کتاب مهم بدایع الأفکار و تذکره الشّعراء بی‌رنگ و بی‌نشان است و نویسندگان این کتاب‌ها آن را فاقد صلاحیّت برای ذکر دیده بودند.

۲.۶ ترانه سروده‌ای است که همدم لحظه‌های گونه‌گون مردم (عشق، جدایی، کار، ناکامی، رزم، بزم، انتقاد و مبارزه) بوده و با آواز و موسیقی خوانده می‌شده است. عنصرالمعالی (۱۳۸۲: ۱۹۴) پس از بیان گونه‌های موسیقی که هر یک را به طبقه‌ای اختصاص داده، ترانه را ویژهٔ کودکان و زنان می‌داند که «لطیف‌طبع‌تر باشند». نام بسیاری از ترانه‌ها هم از نام زنان برآمده که دلیلی بر تعلّق محتوای این قالب به موضوعات زنانه است. در متون پیشینیان گاهی از ترانه یادی شده و از روی شواهد آن می‌توان فهمید که منظور از آن رباعیاتی است که با موسیقی همراه شده است؛ مثلا بیهقی از ناصری بغوی که «یکی بود از ندیمان این پادشاه و شعر و ترانه خوش گفتی» (بیهقی، ۱۳۸۴: ۸۵) یاد می‌کند و بعد یک رباعی را به عنوان ترانه‌ای که بر بدیهه گفته، آورده است. همین گونه است یاد کردن او از عبدالرّحمن قوّال، ترانه‌گوی دربار غزنه، که کارش خواندن قول و ترانه بود (همان: ۴ و ۸۰). فرّخی (۱۳۸۰: ۵) هم دلبستگی و نظر تأیید خود را به «آهنگ بوطلب» در ترانه بیان کرده است.

امّا با وجود این یاد کردن‌ها، این قالب در نگرش فرهیختگان آن دوره غیررسمی پنداشته می‌شد؛ زیرا کسی شرح حالی را از ترانه‌گویان نیاورده و به نوشتن ترانه‌ها هم ننشسته است (نک. رستگارفسایی، ۱۳۸۰: ۵۷۵)؛ همان چند ترانه هم که ثبت شده، به دلیل وزن عروضی و ساختار چهار مصراعی آنها است که میلی به ثبتشان پدید آمده؛ دیگر ترانه‌ها که از وزن عروضی و چنین ساختاری برخوردار نبودند، شایان ذکر در نوشتارها هم دانسته نشده‌اند؛ زیرا در ترانه‌ها گاهی تساوی مصراع‌ها هم لحاظ نمی‌شد (طبیب‌زاده و میرطلایی، ۱۳۹۴: ۶۰). نگاه ستیزه‌جویانهٔ شمس‌قیس به فهلویات و توسعاً ترانه و اوزان هجایی دلیلی است بر انگاشتن آن به عنوان قالبی غیررسمی که پیشتر هم آمد. دستغیب (۱۳۸۶: ۳۵) این نگاه ستیزه‌جویانه را در تقابل مقاصد و واژگان ترانه با ادب رسمی می‌داند و می‌گوید که ادب رسمی بر آن است ساحت خود را از آلودن به ادب عامیانه و از جمله ترانه دور نگه دارد.

۳.۶ لالایی مادران و صداهای زنانه جزو صداهای خاموشی است که در ادب کلاسیک فارسی، مانند هر ادبیاتی در آن دوره، مجال بروزی نیافته و اگر زنی، شعری سروده و ماندگارشده، به این دلیل بوده که موضوعی مردانه را از دریچه‌ای مردانه و با واژگانی فحل و رسمی (نک. رادویانی، ۱۳۸۶: ۵۴؛ شمس‌قیس، ۱۳۱۴: ۲۵۱) سروده است؛ مانند شعری که مهستی گنجوی در ستایش سلطان سلجوقی گفت و با آن، مقبولیت دربار را کسب کرد (دولتشاه، ۱۳۸۲: ۶۶–۶۵)؛ همین گونه است شعرهای رابعهٔ کعب که ندایی مردانه دارد (همان: ۶۲–۶۱). اگر از این زاویه به موضوع بنگریم، قوالب رسمی و نیمه‌رسمی، در یک بن‌مایه مشترکند و آن بزرگداشت مرد است (نک. براهنی، ۱۳۶۳: ۲۳–۲۱ و ۳۶). جلوه‌گاه اصلی حضور زنان در ادب رسمی، اندرزنامه‌هایی است که از روزگار حکومت ساسانیان (پیش‌از اسلام) تا مشروطیت، در گسترهٔ ادبیات تعلیمی نوشته شده‌اند؛ آنجا هم بیشتر در قالب «دلیلهٔ محتاله»ای نمود یافته‌اند تا مردان، به عنوان مخاطبان اصلی این نوع ادبی، از مکرشان آگاه باشند (کراچی، ۱۳۹۰: سیزده–چهارده). در جوامع سنّتی، نه تنها موضوع نوشتن، بلکه خود نوشتن هم هنری مردانه پنداشته می‌شد که زنان را یارای ورود بدان نبود (نک. ناصرخسرو، ۱۳۶۵: ۲۶۳). پس تکلیف روشن است و می‌توان پی برد که صدای زنان در ادبیات چه سرنوشتی می‌یابد.

آن‌چه از لالایی‌ها مانده و پژوهشگران معاصر ثبت کرده‌اند، آوازهایی منظوم (اغلب فاقد وزن عروضی) است که محتواها و بن‌مایه‌های یکسانی دارند (حقگو، ۱۳۹۰: ۸۸) و می‌توان در میان ملیت‌های مختلف این ندا را شنید که بر مدار آرزوهای فروکوفتهٔ زن در جوامع

مردسالار می‌چرخد. بیشینهٔ پژوهشگران بر این محتوای یکسان لالایی‌ها تأکید کرده‌اند. این نداها که می‌توان آنها را میراثی ارزشمند از جهان‌بینی و باورهای پیشینیان دانست، در نوشتارهای گذشتگان انعکاسی نداشته و کسی را پروای نوشتن آنها نبود و تا روزگار ما که پژوهش‌گران به گردآوری این میراث ارزشمند پرداختند، نشانی از آنها را در جایی نمی‌بینیم. بیهقی افسانه‌های مادران را یاوه‌هایی می‌داند که نادان آنها را می‌شنود تا خوابش ببرد (بیهقی، ۱۳۸۴: ۹۰۵-۹۰۴)؛ می‌توان این نگرش او را به لالایی هم گسترش داد و از دید او آن را اشعاری مهمل پنداشت که تنها فایده‌اش خواب کردن کودک است. جدا از محتوای این لالایی‌ها که جدّی پنداشته نمی‌شدند، اگر با عیار شعرهای رسمی ساختار لالایی را بسنجیم، آن را فاقد اوزان بهنجار و ریخت مرسوم شعر می‌بینیم؛ بنابراین چنین آهنگ‌هایی شایان کتابت نبود و جواز جلوه‌گری را در هیچ نوشته‌ای نمی‌یافت.

۴.۶ شعر کودکانه: ادبیات سنّتی برساختهٔ بزرگسالان است که صداهای کودکان در آن پژواکی نمی‌یابد. جاهایی هم که از کودکان یادی شده، بر زبان یک راوی بزرگسال که مرد هم هست، آمده است. روشن است که در این یاد کردن‌ها، آنچه فراموش می‌شود، لطافت صداهای کودکان است که هنجاری دیگر گرفته و از ساختار نخستینش دور شده است. در جوامع سنّتی، زن و کودک، «دیگری» مرد شمرده می‌شد. پس آنچه به عنوان یک اصل نمود می‌یابد، مرد است؛ «دیگری» به فرعیات فرومی‌لغزد. اگر مرد به عنوان اصل، همهٔ گستره‌ها را درنوردیده، حضور «دیگری» تنها با سکوت و خاموشی مطلق است که احساس می‌شود.

با این وجود، می‌توان پراکنده نداهایی ضعیف را شنید که بازگو کنندهٔ عوالم کودکانه‌اند؛ مانند آنچه طبری در ذکر رویدادهای سال ۱۰۸ هجری، شکست ابومنذر نامی را در جنگ با خاقان بازمی‌گوید و سپس از این آهنگ یاد می‌کند که کودکان دربارهٔ این شکست در کوچه‌ها می‌خواندند «از ختلان آمذی، برو تباه آمذی» (قزوینی، ۱/۱۳۳۲: ۴۵-۴۳).

امّا مانند همین موارد هم نادر است و یافتنشان از میان متون مختلف، چندان آسان نیست. تنها می‌توان این حقیقت را اعتراف کرد که در آن دوره شعرهای کودکانه هم وجود داشته که چه بسا در دل این اشعار روایت‌هایی دلکش هم بوده که مولوی، با همان نگاه برآمده از جهان مردانه، خواننده را به جست‌وجوی مغز آن حکایات فراخوانده است (مولوی، ۲/۱۳۷۳: ۱۲۱).

۷. نتیجه‌گیری

در ادب کهن فارسی سیزده قالب شعری وجود دارد که اگر آنها را با معیارهای موسیقی و مقبولیّت، بر یک محور بگذاریم، می‌توان سه نقطهٔ رسمی، نیمه‌رسمی و غیررسمی را برای طبقه‌بندی آنها تعیین کرد. در یک قطب این محور قالب‌های رسمی وجود دارد که الفاظی فاخر و آرایه‌هایی مدرسی را به کار می‌گیرد؛ هفت قالب با مرکزیت قصیده بر این نقطه جای می‌گیرند که پس از اسلام سر برآوردند. هر اندازه از این قالب‌ها فاصله بگیریم، از رسمیت هم دورتر می‌شویم و به قالب‌های اصیل و پیشااسلامی می‌رسیم که سوژه‌های آنها مردم‌پسند بود و بیشتر روایات بازگو شده در آنها هم، روایاتی مردمی بود. در این سیر سرانجام به قطب دیگر می‌رسیم که پذیرای چهار قالب غیررسمی است که با واژگان و آرایه‌هایی ساده و زودفهم آرزوهای توده‌ها را بیان می‌کرد. از این قالب‌ها، جز دوبیتی که به دلیل انعکاس شوریدگی‌های عاشقانه و همانندی به قالب نیمه‌رسمی رباعی، در حلقه‌های صوفیانه مقبولیتی کسب کرد و جوازی برای ثبت در جُنگ‌ها یافت، از سه قالب دیگر در کتاب‌ها تنها خبری از حضورشان در جمع مردم مانده است؛ در روزگار ما بود که پژوهشگرانی به ثبت بقایای این سروده‌ها پرداختند.

در این محور، سیر از تازگی به دیرینگی را هم می‌بینیم، چون قالب‌های رسمی، تازه‌ترند و پس از اسلام وارد ادب فارسی شده‌اند، امّا در قطب دیگر، قالب‌ها چنان دیرینه هستند که نمی‌توان تاریخی را برای پیدایی آنها در نظر گرفت.

درنگ بر کتابت این قالب‌ها هم جالب توجّه است. هر اندازه قالبی رسمیت بیشتری داشته باشد، امید بیشتری برای ماندن از درازدستی روزگار می‌یابد؛ امّا در قطب غیررسمی فروغ این امید چنان فرومی‌کاهد که در سه قالب پایانی به خاموشی کامل می‌گراید.

این دو قطب ناساز، جدا از نمود، مقصدها و مخاطبان متفاوتی هم یافته و هر یک از جهانی جدا از دیگری سخن گفته است. قصیده، عاملی ورودی در ادب فارسی، این تقابل را تقویت کرد و باعث شد که در شکل‌پذیری قالب‌ها تأثیری مستقیم و ژرف بنهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. چنان که بعداً هم توضیح داده می‌شود، دوبیتی در آغاز وزن هجایی داشت که به دلیل سازواری با بحر هزج از سدهٔ نهم به بعد وزن آن به عروضی دگردیسی یافت.

۲. آرایه‌هایی که در مکتب‌خانه‌ها و بر پایهٔ کتب بلاغت تدریس می‌شد و شاعر آنها را فرامی‌گرفت و در اشعارش به کار می‌برد؛ نک. نظامی‌عروضی، ۱۳۴۱: ۴۸؛ عنصرالمعالی، ۱۳۸۲: ۱۹۰.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

براهنی، رضا (۱۳۶۳). تاریخ مذکّر، چاپ اوّل، تهران: نشر اوّل.

بهار، محمّدتقی (۱۳۱۶). «شعر در ایران۴» مهر، سال پنجم، ش.۴، صص. ۳۲۳–۳۲۸.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۴). تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیّاض، چاپ اوّل، تهران: علم.

تاریخ سیستان (۱۳۸۱). تصحیح محمّدتقی بهار، چاپ اوّل، تهران: معین.

تربیت، محمّدعلی (۱۳۱۶). «مثنوی و مثنوی‌گویان ایرانی ۱» مجلهٔ مهر، سال ۵، ش.۳، صص. ۲۲۵–۲۳۱.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

جاجرمی، محمّد (۱۳۳۷). مونس الأحرار فی دقائق الأشعار، به اهتمام میرصالح طبیبی، چاپ اوّل، تهران: اتّحاد.

جبّاری، نجم‌الدّین (۱۳۸۹). «تأمّلی بر کارنامهٔ شعری قطران تبریزی» تاریخ ادبیات، ش. ۶۰/۳، صص. ۲۱–۳۳.

حصوری، علی (۱۳۸۷). «فردوسی و تاریخ شاهنامه» پاژ، ش.۴، صص. ۱۰۱–۱۱۶.

حقگو، آزاده (۱۳۹۰). «بررسی لالایی‌ها در سه قوم آذری، کرد و گیلک» فرهنگ مردم ایران، ش.۲۴، صص. ۷۱–۸۹.

خاتمی، احمد؛ منا علی‌مددی و عیسی امن‌خانی (۱۳۸۹). «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی» پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش.۱۶، صص. ۱–۱۹.

دانش‌پژوه، منوچهر (۱۳۷۹). «باباطاهر، عرفانی کنندهٔ دوبیتی‌های عاشقانهٔ محلّی» پژوهش علوم انسانی، ش.۱–۲، صص. ۲۲۹–۲۳۸.

دبرویین، جی.تی. (۱۳۷۹). «مثنوی‌های سنایی» ترجمهٔ محمود عبادیان، زیباشناخت، ش. ۲و۳، صص. ۲۱۹–۲۲۶.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۶). «دوبیتی‌ها و ترانه‌های ملّی» کیهان فرهنگی، ش.۲۵۱، صص. ۳۴–۳۹.

دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲). تذکره الشّعراء، تصحیح ادوارد براون، چاپ اوّل، تهران: اساطیر.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴). «کاربرد و ویژگی‌های دوبیتی در بومی‌سرودهای ایرانی» ادب پژوهی، ش.۳۲، صص. ۶۳-۱۰۰.

رادویانی، محمّد (۱۳۸۶). ترجمان البلاغه، به اهتمام محمّدجواد شریعت، چاپ اوّل، تهران: دژنپشت.

رستگار، منصور (۱۳۵۳). «بحثی کلّی دربارهٔ قالب‌های شعر فارسی» وحید، ش.۱۲۹، صص. ۴۵۵-۴۶۶.

رستگارفسایی، منصور (۱۳۸۰). انواع شعر فارسی، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.

ریاحی، محمّدامین (۱۳۸۰). فردوسی، چاپ سوم، تهران: طرح نو.

ریپکا، یان (۱۳۸۵). تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه، ترجمهٔ عیسی شهابی، چاپ سوم، تهران: علمی‌وفرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). جستجو در تصوّف ایران، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۰). صور خیال در شعر فارسی، چاپ چهارم، تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱). موسیقی شعر، چاپ سیزدهم، تهران: آگه.

شمس‌قیس رازی (۱۳۱۴). المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: مجلس.

شمیسا، سیروس (۱۳۶۹). سیر غزل در شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). سیر رباعی، چاپ سوم، تهران: علم.

صفا، ذبیح الله (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات در ایران، چاپ یازدهم، تهران: فردوس.

طباطبایی، محمّدمحیط (۱۳۷۰). خیّامی یا خیّام، چاپ اوّل، تهران: ققنوس.

طبیب‌زاده، امید و مائده میرطلایی (۱۳۹۴). «ویژگی‌های وزنی در ترانه‌ها و تصنیف‌های فارسی» نامهٔ فرهنگستان، ش. ۵۵، صص. ۵۲-۷۰.

عنصرالمعالی، کیکاووس (۱۳۸۰). قابوس‌نامه، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ دوازدهم، تهران: علمی‌وفرهنگی.

عوفی، محمّد (۱۹۰۶). لباب الألباب، تصحیح ادوارد براون، چاپ اوّل: لیدن.

فرّخی سیستانی (۱۳۸۰). دیوان، تصحیح محمّد دبیرسیاقی، چاپ ششم، تهران: زوّار.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، چاپ اوّل، تهران: دائره المعارف بزرگ اسلامی.

قزوینی، محمّدعبدالوهّاب (۱۳۳۲). بیست مقاله، چاپ دوم، تهران: ابن‌سینا.

قویم‌الدّوله (۱۳۴۵). «انواع نظم» ارمغان، دوره ۳۵، ش.۵و۶، صص. ۲۷۹-۲۸۸.

کراچی، روح‌انگیز(مصحّح) (۱۳۹۰). هشت رساله در بیان احوال زنان، چاپ اوّل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مالمیر، تیمور (۱۳۸۸). «دیباچه در شاهنامه و رسالت فردوسی»، مطالعات ایرانی، ش.۱۶، صص. ۲۳۳-۲۴۷.

محجوب، محمّدجعفر (۱۳۷۲). سبک خراسانی در شعر فارسی، چاپ اوّل، تهران: فردوس.

محجوب، محمّدجعفر (۱۳۴۲الف). «مثنوی‌سرایی در زبان فارسی تا پایان قرن پنجم۱» نشریهٔ دانشکده ادبیات تبریز، ش.۶۶، صص. ۱۸۲-۲۱۳.

محجوب، محمّدجعفر (۱۳۴۲ب). «مثنوی‌سرایی در زبان فارسی تا پایان قرن پنجم۲» نشریهٔ دانشکده ادبیات تبریز، ش.۶۷، صص. ۲۶۱-۲۸۵.

محمّدحسنی، زهرا (۱۳۹۷). «لالایی: ستایش همسر یا مردستیزی؟» فرهنگ مردم ایران، ش.۵۳و۵۴، صص. ۱۵-۳۸.

مقصودی، نورالدّین (۱۳۵۵). «مستزاد» مجلهٔ دانشکده ادبیات دانشگاه فردوسی، ش.۴۶، صص. ۲۸۳-۳۰۵.

موحّد، ضیاء (۱۳۷۳). «قطعه در شعر فارسی» نشر دانش، ش.۸۲، صص. ۱۶-۱۹.

موحّد، ضیاء (۱۳۹۰). «موسیقی غزل سعدی»، سعدی‌شناسی، دفتر ۱۴، صص. ۹-۱۷.

مولوی، جلال‌الدّین (۱۳۷۳). مثنوی، تصحیح ر.نیکلسون، تهران، چاپ دوم: امیرکبیر.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۳۹). تحوّل شعر فارسی، تهران: حافظ و مصطفوی.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۷۳). وزن شعر فارسی، چاپ ششم، تهران: توس.

ناصرخسرو (۱۳۶۵). دیوان، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: دانشگاه تهران.

نظامی‌عروضی، احمد (۱۳۴۱). چهار مقاله، تصحیح محمّد قزوینی و شرح محمّد معین، چاپ ششم، تهران: ابن‌سینا.

واعظ‌کاشفی، حسین (۱۳۶۹). بدایع الأفکار فی صنایع الأشعار، ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۵۷). بررسی وزن شعر عامیانه، چاپ اوّل، تهران: آگاه.

وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۸۵). «آیا در شعر فارسی قالب مفرد هست؟» ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، ش.۱۰، صص. ۴۴-۵۴.

وطواط، رشیدالدّین (۱۳۶۲). حدایق السّحر فی دقایق الشّعر، تصحیح عبّاس اقبال، تهران: طهوری.

وکیلی، احمد (۱۳۸۴). «رباعی و بن‌مایه‌ی ساختاری آن» گوهران، ش.۷و۸، صص. ۳۶۰-۳۶۸.

هدایت، صادق (۱۳۷۹). نوشته‌های پراکنده، چاپ اوّل، تهران: ثالث.

همایی، جلال‌الدّین (۱۳۳۸). «رودکی و اختراع رباعی» مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران، ش.۲۳و۲۴، صص. ۴۰-۴۸.

همایی، جلال‌الدّین (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ اوّل، تهران: اهورا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی