کار «نیما» نه هنوز است تمام (۱)

مهدی علیائی مقدم[۱]

نقد و بررسی کتاب «نوای کاروان»
دفتر دوم از اشعار منتشرنشدهٔ نیما یوشیج
به تصحیح سعید رضوانی

مجموعهٔ اشعار تازه‌ای از نیما یوشیج با عنوان نوای کاروان به تازگی (۱۳۹۷) بر اساس اسنادی از دست‌نوشته‌های منتشرنشدهٔ نیما، محفوظ در کتابخانهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی، با تصحیح سعید رضوانی در انتشارات فرهنگستان انتشار یافته‌است که دومین مجموعه‌ای است که بر اساس این اسناد در دست مخاطبان و محققان شعر نو فارسی قرار می‌گیرد. در آغاز این مجموعه یادداشتی از استاد احمد سمیعی گیلانی، مدیر گروه «ادب معاصر» فرهنگستان، و مقدمه و نکاتی درباب شیوهٔ استنساخ و ضبط اشعار به قلم مصحح آمده‌است.

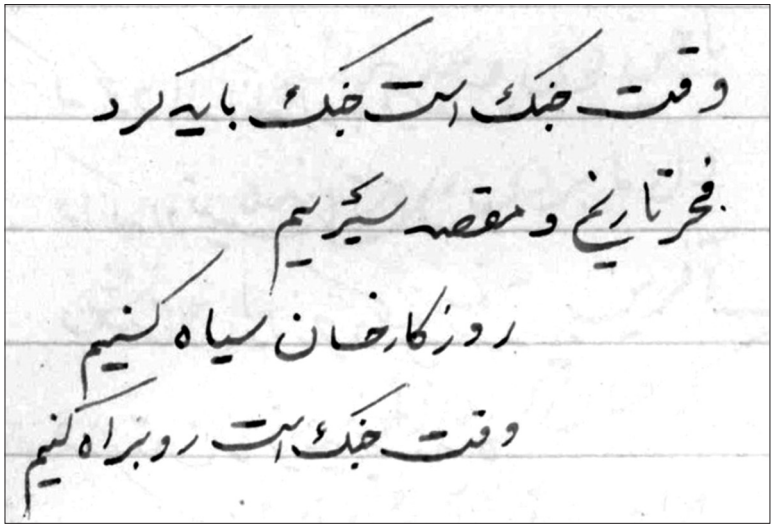
در این دفتر ۸۲ اثر از نیما استنساخ شده‌است که مصحح آنها را در فهرستی در پایان کتاب در قالب‌های «کلاسیک» و «نوقدمایی» و «نیمایی» و «اشعار و قطعات در قالب‌های دیگر» ارزیابی و طبقه‌بندی کرده‌است. چنانکه خواهد آمد در برخی از آنچه در این دفترْ شعر کامل دانسته شده جای تردید هست.

اشعاری نه تازه

سه شعر از این اشعار به‌صورت جزئی و کلی پیشتر در مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج به‌همت سیروس طاهباز با تفاوت‌هایی منتشر شده است. نخستین شعر از

---

۱) استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران


وقت جنگ است جنگ با یک مرد
فخر تاریخ و مقصد سیریم
روزگار خسان سیاه کنیم
وقت جنگ است رو براه کنیم

• تصویر ۹ ـ ۱۱۹ ـ ۹ از تصاویر اسناد فرهنگستان

این سه شعر ترجیع‌بندی است به دست‌خطی جز نیما (ص ۲۲۷). اطلاق ترجیع‌بند بر این شعر از مسامحه خالی نیست زیرا بیت برگردان آن در مصرع اول هم مطابق با ترکیب‌بند قافیه‌ای متفاوت دارد هم موافق با ترجیع‌بند مصرع دوم آن عیناً تکرار شده‌است[1]. بیت‌های برگردان به ترتیب از این قرارند:

فکر آسایش و رفاه کنیم/ وقت جنگ است رو به راه کنیم
روزگار خسان سیاه کنیم/ وقت جنگ است رو به راه کنیم
هان این بخت بد تباه کنیم/ وقت جنگ است رو به راه کنیم

این ترجیع‌بند شامل چهار بند است با تعداد ابیات متفاوت و الگوی قافیه در آن مانند قالب قطعه است؛ جزاینکه بند دوم مُصرّع است. نیما هر یک از این بندها را نامی نهاده: ۱- **بشارت** ۲- **جنبش** ۳- **به گلوله** ٤- **در میدان** . باید همین‌جا متذکر شد که مصحح، چنانکه در تصویر ۹-۱۱۹-۹ می‌بینیم، در تصحیح این شعر بیت

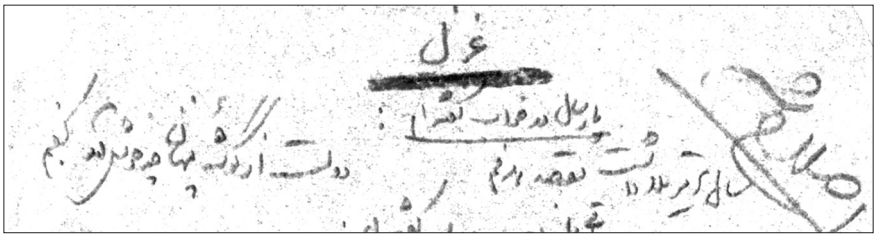
۱) شاید برای کسانی که به ساختن واژه به صورت مزجی (blend word) علاقه‌مندند لغت «ترکیع‌بند» را، که آمیزهٔ نام این دو قالب است، بتوان پیشنهاد کرد. اما دربارهٔ این قالب ترکیبی باید گفت این قالب در اشعار ملک الشعراء بهار و جز او از شاعران مشروطه سابقه دارد و در دیوان بهار این صورت‌ها نیز ترجیع‌بند نامیده شده است. علت آن شاید این باشد که قدما ترکیب‌بند را چیزی متفاوت با ترجیع‌بند نمی‌دانستند (مثلاً رک. شمس قیس ، بی‌تا، ص۳۹۴). از باب نمونه، بهار شعری با عنوان **اتحاد اسلام** دارد با مطلع: چند گویی چرا ماند ویران / هند و افغان و خوارزم و ایران... که برگردان‌های آن از این دست‌اند: جنبش و دوستی و وداد است/ روز یکرنگی و اتحاد است - کاین دو اول طریق رشاد است/ روز یکرنگی و اتحاد است (بهار، ۱۳۶۸، ص۱۴۵).

برگردان دوم را (یعنی: روزگار خسان سیاه کنیم ...) به‌کل از قلم انداخته و بیتی را به جای آن از سر سطر فاصله داده که بر اساس قافیه‌اش جزو بند دوم است نه بیت برگردان (ص۲۳۰) و به این ترتیب ارتباط بند دوم و سوم قطع شده‌است. مصحح متوجه بوده‌است که از این چهار بند بندِ اول، یعنی **بشارت**، در مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج منتشر شده و در حاشیهٔ این شعر به این مطلب اشاره کرده‌است (همانجا).

اما دربارهٔ دو شعر دیگر، که مصحح از انتشار آنها غافل بوده، باید گفت شعر**غزل** (ص۱۵۲) در حقیقت همان شعری است که به همین نام و با همان تاریخ سرایش در مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج (۱۳۷۵: ص۵۷۷) آمده. تفاوتی که وجود دارد این است که ظاهراً سند فرهنگستان (به شمارهٔ تصویر ۳-۴۷-۵) صورت کامل‌تری از شعر را به دست می‌دهد؛ همچنان که بیتی افزون بر ابیات چاپ طاهباز دارد و در چندجا تغییراتی هم در بیت‌ها صورت گرفته. نیما خود در یادداشتی در حاشیه، که متأسفانه در تصحیح شعر ذکر نشده، نوشته‌است: «اصلاح شد». مطلع این غزل، که نیما نوشته است آن را در خواب سروده، چنین است:

سال‌ها تیر بلا داشت به قصد هدفم/ دولت از گوشهٔ پنهان چه خوش آمد به کفم

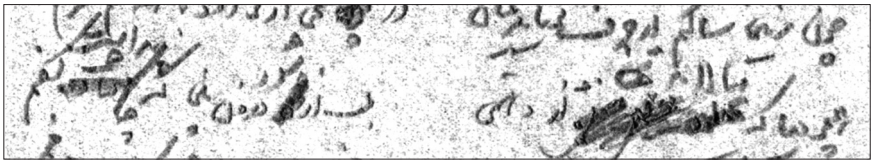
مصرع اول این بیت را مصحح نوای کاروان این‌گونه ضبط کرده‌است: سال سر تیر بلا داشت به قصد هدفم(همانجا).



بیتی را هم که در سند فرهنگستان آمده و در چاپ طاهباز نیامده مصحح چنین ضبط کرده‌است:

همچو دریا که بپالاید تن از [+]/ به لب از شور درون بین که چه پیداست کفم(ص۱۵۳).

علامت به‌علاوه در قلاب نشان کلمه‌ای است که خوانده نشده. صورت صحیح مصرع اول بیت براساس دست‌نوشتهٔ آن چنین است:



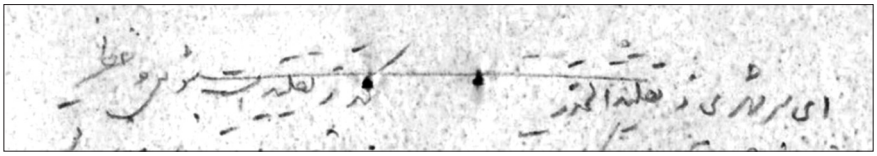
همچو دریا که نیالاید تن از دهنی... که اشاره دارد به مثل معروفی که مولوی چنین منظومش کرده: «کی شود دریا ز پوز سگ نجس».

برخلاف شعر **غزل** که به هر حال مزیتی نسبت به چاپ طاهباز دارد شعر **نعرهٔ گاو** (ص۱۲۷)، که از روی یک متن تایپی استنساخ شده، دربرابر صورت همین شعر در چاپ طاهباز (یوشیج، ۱۳۷۵: ص١٦٤) ارزش چندانی برای انتشار ندارد؛ چون نسخه‌ای که در اختیار طاهباز بوده ظاهرا کامل‌تر و آثار تغییرات نیما در آن آشکار است و چهار بیت هم افزون‌تر از سند فرهنگستان دارد.

به این سه شعر باید شعر بلند **نامزد سونیا** را نیز افزود (ص٦٣). بخش‌هایی از این شعر درکتاب صد سال دگر، که پیش از این در انتشارات فرهنگستان منتشر شده، آورده شده بود و با بررسی اسناد جدید معلوم شده که ادامهٔ این شعر در میان اسناد موجود است و دوباره اقدام به انتشار آن شده‌است؛ نشانه‌ای از شتابی که در انتشار اسناد، پیش از آنکه تمام آنها بررسی شود، وجود داشته و دارد.

بدخوانی‌ها

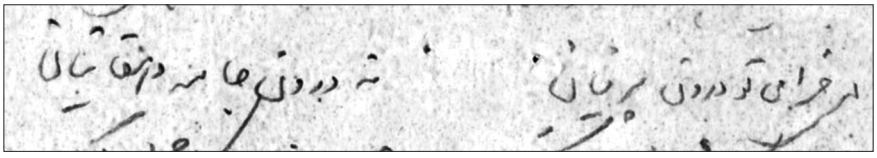
در کیفیت تصحیح اشعار نیما در این مجموعه باید گفت برخی خطاخوانی‌ها و ازقلم‌افتادگی‌ها به این دفتر راه یافته که باید آنها را تصحیح و تکمیل کرد. برخی از ناخوانده‌ها را هم باید به این مطلب افزود. نیما از آنجا که شاعری دوران‌ساز در تاریخ ادبیات معاصر فارسی است دفتر شعر او محل رجوع طیف‌های مختلفی از مخاطبان کنجکاو است که می‌خواهند از اشعار منتشرنشدهٔ او اطلاع حاصل کنند و اگر در انتقال و استنساخ اشعار او دقت کافی مبذول نشود ضبط‌های گاه عجیبی از قِبل کم‌دقتی در استنساخ دست‌نوشته‌های او پدیدار می‌شود. در این حالت مخاطبان عام این اشعار ممکن است، بی‌آنکه سهم مصحح را منظور دارند، آنها را به حساب نیما گذارند. دست‌نوشته‌هایی که برای تدوین این دفتر انتخاب شده‌اند، تا آنجا که نگارنده وارسی کرده، غالبا از کیفیتی به‌نسبت مطلوب از حیث پاکیزگی و خوش‌خوانی بهره دارند اما متأسفانه این امتیاز موجب نشده تا این دفتر به صورت تصحیحی منقّح و کم‌اشکال فراهم آید. نگارنده برای تکمیل تصحیح اشعار نیما، تا آنجا که فرصت مقابله با بعضی اسناد را داشته، به برخی از این بدخوانی‌ها و بدفهمی‌ها و ناخوانده‌ها اشاره می‌کند تا در به دست دادن تصویر دقیق‌تر از اشعار منتشرنشدهٔ او مگر یاری رسانده باشد:



– نخستین بیتِ نخستینِ شعر این مجموعه، یعنی **مقلدین**، (ص۱۹)، که تصویر دست‌نوشتهٔ آن در انتهای کتاب هم آمده، چنین ضبط شده:

ای سر شهری[1] ز تقلید الحذر/ که ز تقلید است تشویش و خطر

چنانکه در تصویر دست‌نویس (تصویر ۱۰۲–۹) می‌بینیم مصرع دوم بیت چنین است: که ز تقلید است شومی و خطر... مصحح «شومی» را «تشویش» خوانده. اما وقتی ظاهر کلمه خود کاملاً معنادار است جایی برای اجتهاد در برابر نص نیست. برای نوع نوشتن «می» در «شومی»، که ظاهراً همین موجب اشتباه شده، به فعل «می‌خرامی» در همین شعر توجه کنید:



می‌خرامی تو درون پرنیان/ نه درون جامهٔ دهقانیان

در بیت سیزدهم این شعر خطایی دیگر رخ داده:

تا نباشی چون من جنگل‌نشین/ تا ندانی حس و فکر آتشین (همانجا)

مصرع دوم آشکارا در دست‌نوشته چنین است: تا نداری حس و فکر آتشین

– درشعر **دهنه** (ص۲٤) که قطعه‌ای است با مطلع: پای دیوار سرایی بستند/ دو خر خسته به ره را با هم... در بیت ششم آمده: گفت آخر دلش از دعوی پر:/ گزیدش به‌سختی به پاداش کید. چنانکه پیداست مصرع دوم با وزن سراسر قطعه فرق دارد و ربطی هم با مصرع قبل ندارد. معلوم نیست این مصرع از کجا آمده؛ زیرا در دست‌نوشتهٔ نیما (تصویر ۱–٦۵–۹) بیت چنین است:

---

۱) تعبیر «سر شهری» را نیما در قصهٔ رنگ پریده، خون سرد نیز آورده: او خرد گم کرده‌است و بی‌قرار/ ای سر شهری از او پرهیزدار (یوشیج، ۱۳۷۵، ص ۲۸)

گفت آخر دلش از دعوی پر:/ لایق این همه زرینه منم

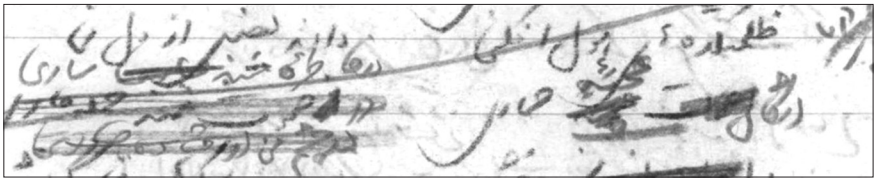
– در شعر بلند **مکتوب**، که نیما آن را متأثر از لیلی و مجنون نظامی، شاعر دلخواه خود، سروده‌است، این بیت عجیب آمده (ص ۳۲):

اشکال عجیبهٔ حماری/ در خاطرهٔ منند ساری.

مصحح در حاشیه دربارهٔ این بیت به «شکل یا قضیهٔ حماری» اشاره کرده که در هندسه ناظر است بر این قاعده که دو ضلع مثلث در مجموع از ضلع سوم آن درازتر است. در ادامهٔ مطلب نیز ذکر کرده است که نیما چون در بیت خود «اشکال حماری» به کار برده، معلوم می‌شود از این معنای هندسی مطلع نبوده؛ چون این قضیه یک شکل بیشتر ندارد (همانجا). برای روشن شدن مطلب بهتر است این بیت را همراه بیت‌های پیش و پسش بخوانیم:

ارواح ملائک سماوی/ در حکم منند بالتساوی– ظلمتکده‌های هول‌افکن/ دارند نصیبی از دل من– اشکال عجیبهٔ حماری/ در خاطرهٔ منند ساری– امواج بلندخیز دریا/ با لحن منند جمله گویا (صص ۳۲–۳۳).

پیداست که «اشکال عجیبهٔ حماری» با ابیات پیش و پسش سازگار نیست. چرا باید در میان «ارواح ملائک سماوی» و «ظلمتکده‌های هول‌افکن» و «امواج بلندخیز دریا» از«اشکال عجیبهٔ حماری»، که نشان هندسه‌ندانی نیما هم هست، سخن به میان آمده باشد؟ نیما ممکن است شاعر فصیحی در طراز ملک‌الشعراء بهار نبوده باشد ولی سخن یاوه هم نمی‌گفت. وقتی به دست‌نوشتهٔ نیما مراجعه می‌کنیم می‌بینیم نیما چنین چیزی نگفته است بلکه



او سروده:

اشکال عجیبهٔ صحاری/ در خاطرهٔ منند ساری.

او چند بیت بعد دوباره همین لفظ «صحاری» را قافیه کرده، چنانکه در این شعر با کلمات دیگر نیز چنین کرده، و مصحح در آنجا «صحاری» را در بیت درست ضبط کرده‌است. در اینجا برای نشان‌دادن شیوهٔ نوشتن «صحاری» و بیتی که این کلمه در آن آمده تصویر ٦-١١٥-٩ را گواه می‌آوریم:

آن شد که به حال اشکباری/ بس کوه بگشتم و صحاری.

در توضیح بیت محل بحث ما و تعبیر «اشکال صحاری» باید گفت که در زبان نیما «اشکال» گاه به معنی هیاکل و پیکرهای نامشخص و بی‌هویت به‌کار می‌رود. او در یکی از نامه‌های خود به همسرش، عالیه، در ۱۳۰۵، یعنی یک‌سال پس از سرودن این شعر، نوشته:

> چقدر این اشکال در نزد من منفور و مرده است! این‌ها چه جانوران زشتی هستند که در معابر پرجمعیت حرکت می‌کنند! (یوشیج، ١٣٦٨، ص١٧٣).

در همین دفترِ نوای کاروان در شعر **نامزد سونیا** آمده:

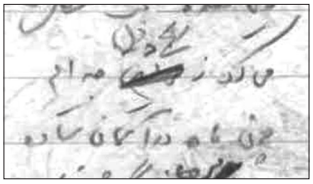
همه اشیاء خسته و سنگین/ دل مجروح شد بسی چرکین/ بعضی اشکال می‌گذشت از راه/ کرد مجروح سویشان چو نگاه/ همه پنهان شدند ازبر صبح (ص۷۵)

نیما نزدیک به مضامینی از آن دست را که از شعر **مکتوب** ذکر کردیم در مثنوی بلند خود، قصهٔ رنگ پریده خون سرد، نیز آورده بوده‌است. سرایش قصهٔ رنگ پریده در حوت ۱۲۹۹ پایان یافته، یعنی پنج سال قبل از سرایش مثنوی **مکتوب** در ۳۰ شهریور ١٣٠٤:

هرچه در عالم نظر می‌افکنم/ خویش را در شور و شر می‌افکنم- جنبش دریا خروش آب‌ها/ پرتو مه طلعت مهتاب‌ها- ریزش باران سکوت دره‌ها/ پرّش و حیرانی شب‌پرّه‌ها- نالهٔ جغدان و تاریکی کوه/ های‌های آبشار باشکوه- بانگ مرغان و صدای بالشان/ چونکه می‌اندیشم از احوالشان- گوئیا هستند با من در سخن/ رازها گویند پردرد و محن- گوئیا هریک مرا زخمی زنند/ گوئیا هریک مرا شیدا کنند (یوشیج، ۱۳۷۵، صص ۲۹-۳۰).

نیز در همین شعر صفحهٔ ۳٤ بیتی چنین ضبط شده: می‌آمدی ازبرم فتاده/ چون ماه در آسمان ستاده.

«ستاده» در بیت، چنان‌که در تصویر ۹–۱۱۵–۹ می‌بینیم، درست نیست.



نقطه‌هایی که برای این فعل در نظر گرفته شده از آن کلمهٔ پایانی مصرع دوم بیت قبلی، یعنی «جدایم»، است و این کلمه اصلاً نقطه ندارد و ازاین‌رو «ستاده» نیست. ضبط درست مصرع دوم این است: چون ماه در آسمانِ ساده. «آسمان ساده» یعنی آسمان بی‌ابر. منوچهری این تعبیر را چنین به کاربرده:

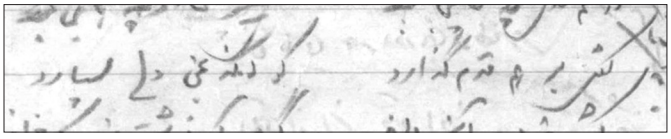
کشت‌زار از سبزه گویی آسمانستی درست/ و آسمان ساده را گویی کنون صحراستی (منوچهری، ۱۳۷۵، ص ٦٦)

در همین شعر باز در صفحهٔ ۳٤ این بیت آمده: مخلوط شدند درهم اشباح/ فریاد محن زدند ارواح.

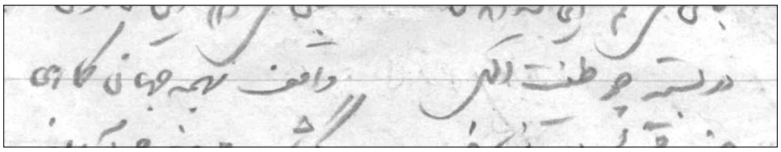
در بیت بعد هم آمده: عاشق. دل تو چه می‌سراید/ این نقش که دوست می‌نماید.

در مصرع اول آنچه «درهم» خوانده شده حرف راء ندارد و این مطلب باید ذکر می‌شد. در مصرع دوم بیت اول آنچه «محن» خوانده شده مطابق تصویر ۷–۱۱۵–۹

«به من» است و مصرع را چنین باید خواند: فریاد به من زدند ارواح. با این ضبط است که بیت دوم، که محتوای فریاد و سخن ارواح و اشباح است، خود را به منزلهٔ قول مستقیم در خطاب به عاشق بهتر نشان می‌دهد. برای نحوهٔ نوشتن «به من» در دست‌خط نیما به این بیت از همین شعر در تصویر ۱۰–۱۱۵–۹ توجه کنید:



گفتی به رهم قدم گذارد/ کو آنکه به‌من دلی سپارد.

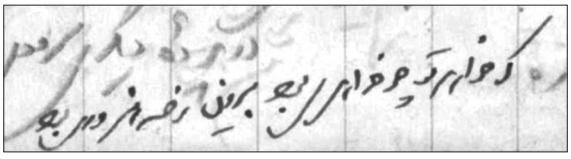


باز در همین شعر صفحهٔ ۳۵ بیتی هست با این ضبط: در بسته چو طینت الهی/ واقف به همه جهان کاهی

تعبیر «جهان کاهی» تعبیر عجیب و بی‌معنایی است و ضبط آن کاملاً نادرست است. چنانکه از دست‌نوشتهٔ نیما (تصویر ۸-۱۱۵-۹) برمی‌آید مصرع دوم از این قرار است: واقف به همه جهان کماهی. «کماهی» یعنی «چنانکه هست» و ملک الشعرا هم این ترکیب را با «الهی» قافیه کرده: قاعده‌پرداز کارگاه الهی/ راز جهان را دلش خبیر کماهی (بهار، ج۱، ص۱۸۳) و شواهد کاربرد این ترکیب، یا به عبارت دقیق‌تر این جملهٔ عربی، در متون ادبی فارسی فراوان است.

در صفحهٔ ۳۷ نیز بیتی چنین ضبط شده:

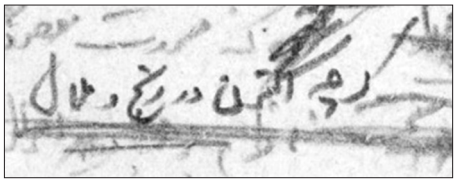
که خواهر تو چو خواهری بود/ بیرون ز همه هنروری بود. بر اساس تصویر ۱۰-۱۱۵-۹



مصرع اول را باید خواند: گر خواهر تو چو خواهری بود... و مصرع دوم جواب شرط مصرع اول است و حرف ربط «که» در بیت بی‌ربط است. نیما در این شعر به معشوق خود می‌گوید:

کار دل و آنگه استشاره/ این‌قدر ز غیر استعاره- گر خواهر تو چو خواهری بود/ بیرون ز همه هنروری بود- این لیک ز طینت زمینی‌ست/ همچشمی او ز همنشینی‌ست (همانجا).

مقصود نیما این است اگر خواهر تو مانند یک خواهر بود و در حق تو خواهری می‌کرد از همهٔ هنروران فراتر بود اما او چون همنشین توست و طینت زمینی دارد با تو همچشمی می‌کند؛ از این روست که با او نباید در عشق من مشورت کنی. برای شیوهٔ نوشتن «گر» در نوشته‌های نیما به «گرچه» در تصویر ۲۴-۳-۶ توجه کنید:



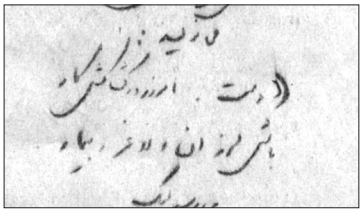
گرچه اکنون[ـم] در رنج و ملال(ص۱۴۴).

• تصویر ۱۲ ـ ۱۱۵ ـ ۹

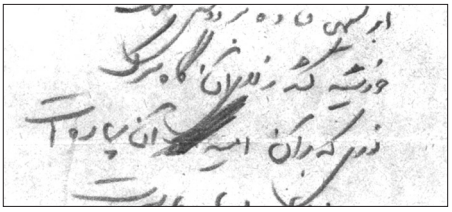
همچنین در صفحه ۳۸ از همین شعر بیتی چنین ضبط شده: چون عده‌ای از کسان که دانی/ از جای نخیزی و نمانی

قطع نظر از اینکه در دست‌نوشته (تصویر۱۲-۱۱۵-۹) فعل پایان بیت آشکارا «بمانی» است نمی‌توان تصور کرد که هم از جای برنخاست و هم نماند.

– در شعر **یک دست** صفحهٔ ٤٨ آمده: «می‌نویسد:/ دست. امروز در کشاکش کار/ باش سوزان و لاغر و بیمار». آنچه «سوزان» خوانده شده در دست‌نویس نیما (تصویر ۲-۱۰۰-۹) «لرزان» است و مناسب هم همین است:



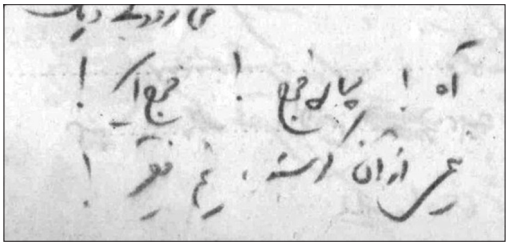
در شعر **رخنهٔ امید** بیتی چنین ضبط شده: نوری که بر آن امید آن سیاره‌ست/ در



روزنه‌های ابرهای پاره‌ست (ص ۵۱). مطابق تصویر ۱-۹۷-۹

کلمه‌ای که «سیاره» خوانده شده در واقع «بیچاره» است و در این شعر مقصود از بیچاره همان گلی است که در پی روزنهٔ نور است. برای اطمینان از شیوه نوشتن نیما از باب نمونه به صورت همین کلمه در این بیت از شعر **مکتوب** توجه کنید (تصویر ۱۳-۱۱۵-۹):

بانگی به رحیل زد به تندی/ بیچاره به ره نداشت کندی(ص۳۹)

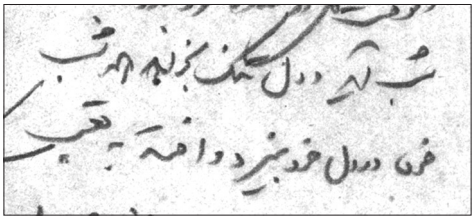


نیز در این بیت(تصویر ۱-۱۳۷-۹): آه! بیچاره فوج! فوج اسیرا/ نیمی از آن گرسنه، نیم فقیرا!(ص ۵۷).

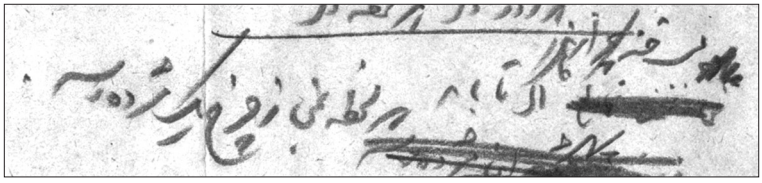
می‌بینیم که سه نقطه‌ای که در پایین «بیچاره» آمده در ضبط آن در شعر نادیده گرفته شده‌است.

گفتنی است که در همین شعر بیتی هست که کلمه‌ای از آن خوانده نشده: خون در دل خود[+] و افتد به تعب/ کس پی نبرد چه شد در این رنج سبب (ص ۵۱).

کلمه خوانده نشده «بیزد» است از مصدر بیختن و در اینجا به معنی افشاندن و ریختن.



باز در همین شعر آمده: لبخند چرا زنیم اگر تا به ابد/ هر لحظه به من ز چرخ یک مژده رسد (ص٥٤). بنابر دست‌نوشتهٔ نیما:

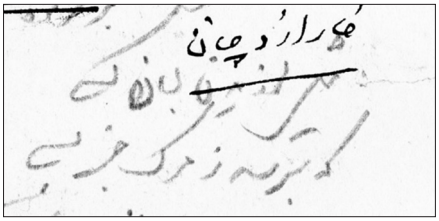


مصرع اول این است: لبخند چرا زنم اگر تا به ابد. چنانکه می‌بینیم آنچه موجب اشتباه شده و نقطهٔ «زنیم» تصور شده، که اصلاً با سیاق عبارت سازگار نیست، از آن فعلی است که در دست‌نوشته، زیر فعل «زنم»، خط خورده و فعل خط‌خورده «کنم» است.

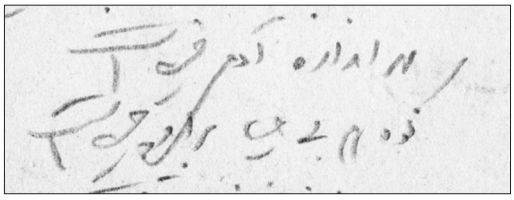
– در شعر **قمه‌زن‌ها** که به قالب قطعه است این بیت آمده:
سنگ بر سینه می‌زندند کنون/ که ببخشد گناهشان داور (ص٦١).

مصرع نخست آن واضح است که سهواً چنین ضبط شده و صورت صحیح این است: سنگ بر سینه می‌زدند کنون.

– در شعر **نامزد سونیا** این بیت آمده: خار لرزد چنان بسان کسی/ که بترسد ز مرگ [+] بسی (ص٦٥). بر اساس این ضبط نیما دو ادات تشبیه به کار برده: چنان بسان... اما در دست‌نویس(تصویر ۱–۵۱–۹) نیما



بیت چنین است: خار لرزد چنان لبان کسی/ که بترسد ز مرگ خبره[؟] بسی. «خبره» قرائت محتمل نگارنده است که با توجه به نحوهٔ نوشتن این کلمه و مقایسه با شیوهٔ نوشتن کلمه‌های «چیره» و «خیره» در همین شعر پیشنهاد می‌کند؛ با این تفاوت که هاء در این کلمه چندان گرد نشده:

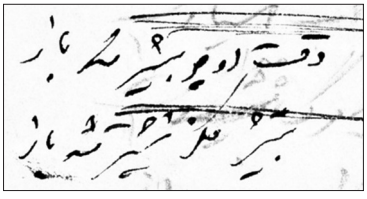


به هر اندازه آدمی خیره است/ کوه هم بی‌حیا بر او چیره است (همانجا).

نیز در همین شعر بیتی چنین خوانده شده:

دقت او چو بیشتر شد باز/ بیشتر فکر بیشتر شد باز (ص٧٦).

پیداست که قافیه غلط است. مصحح هرچه به اشکال‌های وزنی حساس است، و آنها را علامت می‌زند، به ایرادهای قافیه بی‌اعتناست؛ از جمله در همین بیت.



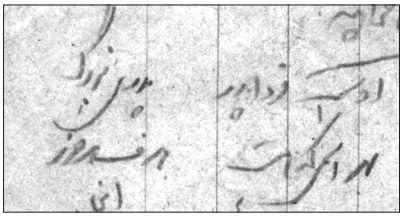
چنانکه از تصویر ۹–۵۱–۹ برمی‌آید بیت این است: دقت او چو بیشتر شد باز/ بیشتر فکر نیشتر شد باز.

– در شعر **بعد از کار** در بخشی از بند سه‌بیتی شعر آمده:

اوست فردا پدر/ پدری بزرگ [!]

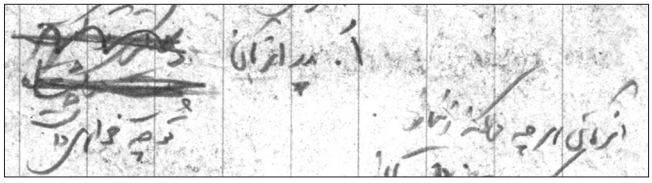
به هر اسمی که هست/ هدف هر ضرر [!] (ص۸٦).

در بیت اول چنان‌که پیداست مصرع دوم از وزن خارج است و مصحح هم، چنانکه می‌بینیم، مصرع را به خروج از وزن علامت زده‌است. با این حال، قافیه هم با این ضبط، مطابق الگوی قافیه در این شعر، ایراد پیدا کرده‌است. حقیقت این است که نیما نه از وزن بیرون رفته و نه قافیه را باخته؛ بلکه مصحح دست‌نوشتهٔ او را درست نخوانده. بنابر تصویر ۱–۹۲–٤:



دو بیت این است: اوست فردا پدر/ پدری برزگر– بهر اسمی که هست/ هدف هر ضرر

بیت دیگری نیز در این شعر، که به نظر درست خوانده نشده، از این قرار است: اُ. پدر از آن/ تو چه خواهی داشت (همانجا). این بیت براساس شکل شعر نباید قافیه داشته باشد اما چنانکه می‌بینیم هر دو مصرع وزن هم ندارند. مطابق دست‌نوشتهٔ نیما تنها مصرع دوم است که از وزن خارج شده:



اُ. پدر آن‌زمان/ تو چه خواهی داشت[1]. برای نحوهٔ نوشتن «آن‌زمان» به ادامهٔ شعر در همین تصویر توجه کنید: آن‌زمان هرچه می‌کند ز نیاز... . در این شعر فقط این مصرع: تو چه خواهی داشت، از الگوی وزنی بیرون است و در ادامه دربارهٔ الگوی وزنی‌ای که مصحح در این شعر تشخیص داده و بر اساس آن مصرع‌هایی را به این نقیصه علامت زده بیشتر خواهیم گفت.

---

۱) جالب این است که نیما اول نوشته بوده: اُ پدر آن زمان/ چیست در کشتگاه ... که ایراد وزنی نداشته اما بعد آن را خط زده‌است.

کار «نیما» نه هنوز است تمام (۲)

مهدی علیائی مقدم[۱]

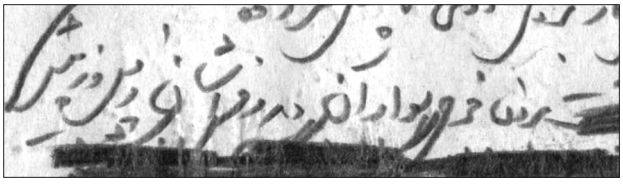
نقد و بررسی تصحیح کتاب «نوای کاروان»
دفتر دوم از اشعار منتشرنشدهٔ نیما یوشیج
به کوشش سعید رضوانی
(بخش پایانی)

– در شعر **عدالت بچه‌ها** بیتی چنین ضبط شده: گرسنه ماندند و ره گم‌کرده بنشستند سس/ گفت این‌یک از همه کوچک‌تر اما تن‌درست (ص۱۰۰). واضح است که «سست» از سهو مصحح «سس» شده و نیما چنین نگفته‌است.

– در شعر **جوان‌مردی** بیتی چنین خوانده‌شده:

برون در سوران دید و فراشان زپس وز پیش/ درون جمعی رعایای پریشان‌حالت و درویش (ص ۱۰۶).

مصراع نخست بر اساس تصویر ۱–۵۳–۹ چنین است:

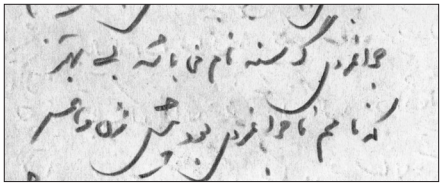


برون فوجی[۲] سواران دید و فراشان ز پس وز پیش. نیاز به گفتن نیست که در دست‌نویس اصلا «در» ضبط نشده و اگر مصحح به تصحیح قیاسی دست‌زده یا از سر

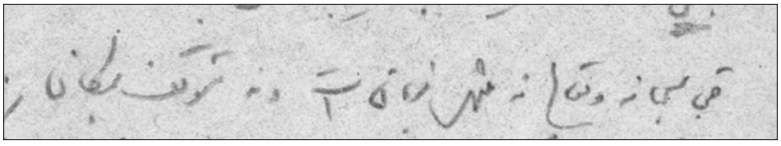
۱) استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
۲) برای شیوهٔ نوشتن کلمهٔ «فوج» در نوشته‌های نیما رجوع شود به بخش نخست مقاله در شمارهٔ پیشین مجلهٔ بخارا، شمارهٔ ۱۳۲، مرداد و شهریور ۱۳۹۸، ص ۴۳۰، تصویر ۱ ـ ۱۳۷ ـ ۹ در بالای صفحه.

نخواندن دست‌نویس چنین ضبط کرده باید مطابق اصول علمی تصحیح متن در حاشیه تصرف خود را در متن ذکر کند. در ضمن قرینهٔ «فوجی» در مصرع دوم «جمعی» است که بیت را منسجم می‌کند.

باز در بیت پایانی این مثنوی در مصرع دوم خطایی دیگر رخ داده: جوان‌مردی گرسنه نام من باشد بسی بهتر/ که نامم ناجوانمردی بود پیش سر و همسر (ص ۱۰۷). در دست‌نوشتهٔ نیما (تصویر ۲ ـ ۷۲ ـ ۹) به جای «سروهمسر» «زن و همسر» آمده:

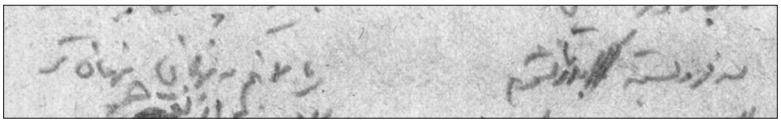


– در قطعهٔ منثور و منظومی به نام **حکایت**، که ظاهراً به تقلید از گلستان سعدی پرداخته شده، این عبارت آمده: (جمعی از علما)... به این نکته رسیدند که ذات حق سبحانه و تعالی نه مثل زمان است و نه متوقف به مکان (ص۱۳۲). تعبیر «مثل زمان نبودن» در این بافت بی‌معنی و نادرست است و نیما چنین نگفته. بر اساس تصویر ۲–۱۲–۸:



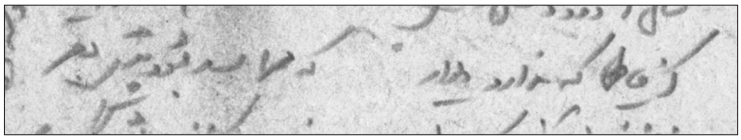
عبارت این است: ... (ذات) حق سبحانه و تعالی نه منتهی به زمان است و نه متوقف به مکان.

– در شعر **خاکستر در جنگل** بیتی چنین ضبط شده‌است: سر فروبسته به در تا نشوم/ یا بمانم به نهان پنهان‌تر (ص۱۴۰). بر اساس تصویر ۳۷–۳–۶



مصراع اول چنین است: سد فروبسته به در تا نشوم... . برای اطمینان از صحت قرائت «سد» به جای «سر»، که شیوهٔ نوشتن آن کاملا با «سد» در همین دست‌نوشته متفاوت است، به همین کلمه در بیت دیگری از همین شعر در تصویر ۳۶–۳–۶ توجه کنید:

کز حیاطی که ندارد دیوار/ که مرا سد بشود پیش بصر



– در شعر **غم‌های من** این سطرها آمده:

ای رفیق از چه مرا می‌باید/ در سر اندیشهٔ آرام و فلاحی باشد/ یا در این راه چو موش/ بر سر دوزخ شب/ فکر بی‌جای و هراسم باشد (ص ۱۸۲).

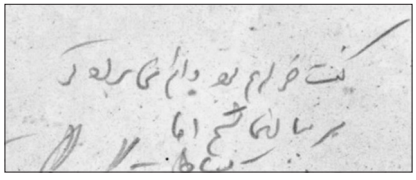
چیزی که در این بخش از شعر بسیار عجیب است ضبط « یا در این راه چو موش» است. باید دید در دست‌نوشتهٔ نیما هم (تصویر ۱–۹۸–۹) آیا چنین است؟

چنانکه می‌بینیم نیما نوشته: در سر اندیشهٔ آرام و خلاصی باشد/ یا در این راه چو موی... تک‌نقطه‌ای که بالای کلمهٔ «موی» در دست‌نوشته می‌بینیم از آن فعل «باشد» در سطر بالاست که خط خورده و به هیچ وجه امکان خواندن این کلمه به صورت «موش» وجود ندارد. «راهِ چو موی» یعنی راه باریک. دربارهٔ کلمه دیگر این بخش از شعر نیما که مصحح «فلاحی» خوانده و نگارنده ترجیح می‌دهد آن را «خلاصی» بخواند باید گفت در شعر نیما چند بار این کلمه به‌کار رفته‌است؛ از جمله در شعر **قایق**: من از برای راه خلاص خود و شما/ فریاد می‌زنم (یوشیج، ۱۳۷۵، ص۵۰۰) و نیز در شعر **در نخستین ساعت شب**: آنی از این دلگزا اندیشه‌ها راه خلاصی را نمی‌داند زن چینی (همان، ص ۵۰۱).

– در شعر **او** آمده: گفت خواهم بود دائم من به راه تو/ بر به بالین تبم اما/ تن نهاده بر بساط بستر گرم نگاه تو (ص۱۸۵).

کاربرد حرف اضافه در تعبیر «بر به بالین تبم» در زبان نیما عجیب است و باید در دست‌نوشتهٔ نیما از صحت ضبط آن مطمئن شد. تصویر ۱–۸۸–۹ از دست‌نوشتهٔ نیما چنین است:

گفت خواهم بود دائم من به راه تو/ سر به بالین شبم اما.

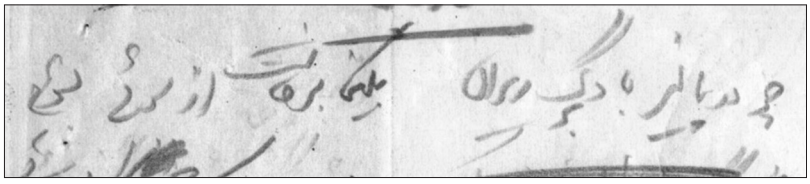


نگارنده، علاوه بر ضبط «سر»، «شبم» را به جای «تبم» درست می‌داند و این صورت با بافتی که در آن این کلمه آمده بسیار متناسب است.

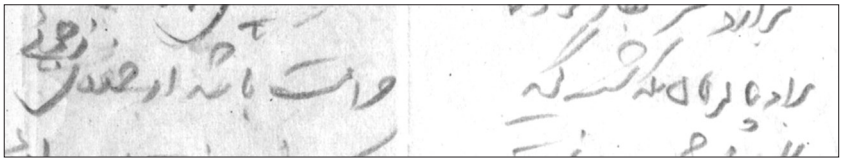
– در شعر **کدو تنبل** بیت اول شعر، که در قالب قطعه است، چنین ضبط شده:

چو در پاییز باد برگ‌ریزان/ به کین برخاست از سویی به سویی– دگر در آن طراوت‌خانه نگذاشت/ نشان دلکشی با رنگ‌وررویی (ص ۱۹۶)

ضبط «پاییز» در بیت اول بنا بر منطق معنایی شعر مشکوک است. زیرا در بیت دوم تعبیر «آن طراوت‌خانه» در ظاهر به «پاییز» بیت اول برمی‌گردد و پاییز هرچه باشد «طراوت‌خانه» نیست. وقتی سراغ دست‌نوشتهٔ نیما می‌رویم، تصویر ۱–۱۱۲–۹، می‌بینیم اشتباه نکرده‌ایم:

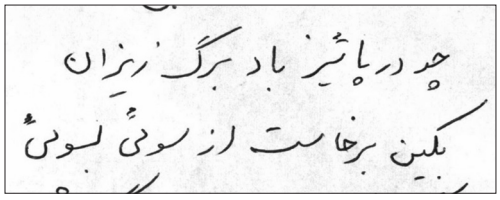


مصرع اول بیت چنین است: چو در پالیز باد برگ‌ریزان... . از آنجا که «پالیز» به معنی جالیز و بوستان است مرجع درست تعبیر «آن طراوت‌خانه» در بیت نخست است. شکل نوشتن «پالیز» در کلمهٔ «پالیزبان» در بیت چهارم این قطعه نیز مؤید این قرائت است:



بر او پالیزبان بگذشته گوید/ حرامت باشد ار خوردی ز جویی.

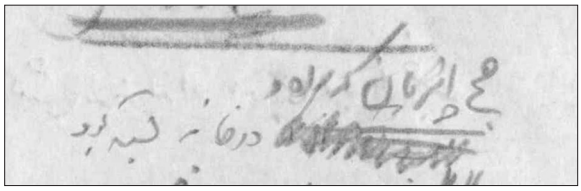
به نظر می‌رسد مصحح در ضبط این بیت اعتماد به دست‌نویسی از اسناد فرهنگستان کرده که آن دست‌نویس به قلم نیما نیست و ظاهرا پس از او کسی درصدد پاک‌نویس کردن اشعار او برآمده و در خواندن بعضی کلمات هم دچار خطا شده و بعضی دیگر را نیز نتوانسته بخواند و جای آنها را در شعر خالی گذاشته (تصویر ۲–۱۱۲–۹):



در بیت آخر این شعر نیز ضبطی غریب وجود دارد: بماند خودپسندان بی‌هنر را/ برون باد و درون پرگند و بویی (ص۱۹۶).

در بیت پیش از این آمده‌است: به‌جا بگذاردش بی‌هیچ رغبت/ که رغبت نیست او را با چو اویی. مرجع ضمیرها در این بیت «پالیزبان» و «کدوتنبل» است؛ یعنی پالیزبان کدو تنبل را بی‌هیچ رغبت به‌جا بگذارد. حال در بیت آخر مقصود از «بی‌هنر» کدوتنبل است اما «خودپسندان»، که در ظاهر ناچار فاعل فعل «بماند» است، صرف نظر از اینکه در شناسه با آن مطابقت نکرده، چه کسانی هستند؟ توضیح نحوی بیت با این ضبط واقعاً دشوار است. دست‌نوشتهٔ نیما چنین است:

و قرائت نگارنده از بیت این است: بماند خودپسند آن بی‌هنر را/ برون باد و درون پرگند و بویی. یعنی پالیزبان، که در بیت قبل فاعلِ «به‌جابگذاردش» است، فاعل «بماند» هم هست و ماندن در اینجا یعنی به جا نهادن و به حال خود رها کردن؛ معنای بیت نیز چنین خواهد بود: پالیزبان آن بی‌هنرِ خودپسند را که از بیرون پر باد غرور و از درون پر از بوی بد است به حال خود رها می‌کند. حال باید گفت اینکه نیما برای



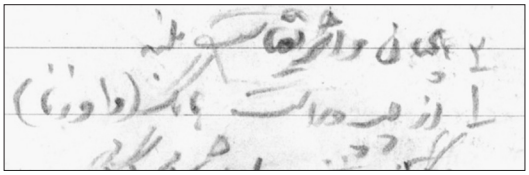
• تصویر ۲ ـ ۱۴۵ ـ ۹

حرف «آ» در صفت اشارهٔ «آن» مد یا کلاه نگذاشته در نوشته‌های او سابقه دارد. مثلاً به این مصرع از شعر **لیلی و مرغکش** (ص۱۰۸) در تصویر ۲-۱۴۵-۹ توجه کنید:

صبح آن‌زمان که راه و در خانه بسته بود.

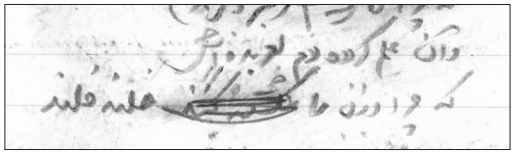
– در مطلع شعر طنزآمیز **واوزنا** کلمه‌ای خوانده نشده: از چپ و راست بانگ واوزنا/ همچنان [+] است بلند (ص۱۹۹).

با توجه به تصویر ۵-۴۱-۷ :

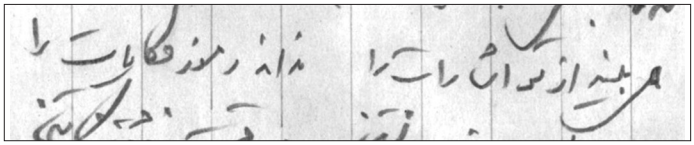


مصراع دوم چنین است: همچنان واشریعتاست بلند

بیت چهارم این قطعه چنین ضبط شده: وان علم کرده دم به عربده‌اش/ که چرا وزن را فلند فلند (ص ۱۹۹). دو کلمهٔ پایان بیت را باید چنین خواند (تصویر ۵ ـ ۴۱ ـ ۷):



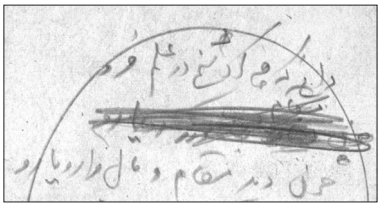
که چرا وزن را خلند خلند. دربارهٔ خلند اول می‌توان مطمئن بود و در خلند دوم هم باید گفت در نحوهٔ نوشتن نیما گاه حروفی شبیه خ و ح گرد و شبیه ف و ق نوشته می‌شود و عکس این حالت نیز وجود دارد. به کلمهٔ «حکایت» در تصویر ۸۲–۹ از شعر **بی‌معرفت** (ص۴۳) توجه کنید:



همی‌بیند از تو اشارات را/ نداند رموز حکایات را (گفتنی است مصحح «همی‌بیند» را «نمی‌بیند» خوانده است (همانجا)). این شیوهٔ نوشتن حروف در دست‌نوشته‌های نیما بسیار در تصحیح شعر او مؤثر بوده و در ادامه نیز می‌بینیم در یک رباعی نیما همین مسئله ضبط شعر را نادرست کرده است. بنابراین، با این قرائت معنی مصراع دوم با تکرار فعل این است که چرا وزن را می‌خلند و آسیب می‌زنند یا شاید هم با توجه به لحن طنزآمیز شعر بخوانیم: که چرا وزن را خَلند خُلند.

– در صفحهٔ ۲۰۳ شعری از نیما آمده با این ضبط:

دانی که چه کرد شیخ در علم خرد/ چون دید مقام و مال را رویارو– از سر بنهاد عمامه و نعل از پا[!]/ استاد چنان گشت و چنینی که مگو.



معلوم است که این شعر یک رباعی است که مصرع اولش قافیه ندارد. ولی غیر از قافیه این مصرع، مطابق این ضبط، معنای محصلی هم ندارد؛ مصرع «دانی که چه

کرد شیخ در علم خرد » چه ارتباطی با بقیهٔ شعر دارد؟ با مراجعه به دست‌نوشتهٔ نیما (تصویر۲-٤٦-٥) می‌بینیم نیما سروده:

دانی که چه کرد شیخِ در علم فرو. «در علم فرو» صفت شیخ است و به معنی در علم فرو شده و فرو رفته. به این ترتیب، در این رباعی هم قافیه وجود دارد هم معنا. نیما پیشوند «فرو» را به جای پایهٔ فعلی آن باز در شعر خود آورده است: خواجه آن باشد که در کار حیات از بهر خورد/ چون پشه نیشش طفیلی‌وار در تن‌ها فرو (یوشیج، ۱۳۸۰، ص ٦٧٢) عدم توجه کافی به شباهت شیوهٔ نوشتن خ و ف، چنانکه پیشتر گفتیم، در اینجا نیز ضبط شعر را نادرست کرده است. دربارهٔ ایراد وزنی‌ای که مصحح در مصرع سوم این رباعی گرفته، در ادامه به‌شرح سخن خواهیم گفت.

از قلم‌افتاده‌ها

در تصحیح نوای کاروان گاه افتادگی‌هایی در استنساخ دست‌نوشته‌های نیما دیده می‌شود. مثلاً در شعر **رخنهٔ امید** (ص ۵۳) به نظر مصحح چهار سطر از شعر مفقود است و مصحح در حاشیه این افتادگی را به نیما منتسب کرده؛ درحالی که نیما سطرهای ازقلم‌افتاده را سروده بوده و آنها در تصویر سندهای ۲-۱۱۸-۹ و ۲-۹۷-۹، که درواقع پشت ورقی است که اصل شعر بر آن نوشته شده، قابل رؤیت است. سند دوم نسخهٔ رونوشتی است که به‌وسیلهٔ کاربن از روی نسخهٔ اول فراهم آمده. نسخهٔ اول با قلم قرمز، قلم اصلاحات و نظرات بعدی نیما، نوشته شده‌است. برای به‌دست دادن شکل شعر و الگوی قافیه بند اول شعر را در اینجا ذکر می‌کنیم:

بر قلهٔ کوه‌ها به هنگام بهار
چون پرده بیفتد از رخ گل به کنار
از ابر سیاه و باد سرد سر کوه
باشد گل تازه لب‌گشاده به ستوه

آرام و جبون از لای کمر
لبخندزنان سر کرده به در
تا کی دمدش خورشید به‌سر (ص۵۱)

بر اساس همین شکلْ شعر تا انتها ادامه می‌یابد. بند محل بحث ما این است:

دیدم که به صبح هرگلی می‌خندد
زیور به خود از شبنم تر می‌بندد
کردش هوس خنده کمی خندیدم...

از این سطر به بعد، که نگارنده از قرائت دو کلمهٔ اول آن مطمئن نیست، مصحح معتقد است نیما چهار سطر یا مصرع را از قلم انداخته‌است؛ یعنی یک مصرع را از بند دوبیتی و سه مصرع را از بند سه‌مصرعی. اما واقعیت این است که در تصویر ۲–۱۱۸–۹ ابیاتی آمده‌است که بر اساس وزن و قافیه و پیروی از شکل خاص شعر و اقتضای روایت آن می‌توان مطمئن بود مربوط به همین قسمتی است که مصحح گمان کرده نیما از قلم انداخته، و ابیات جاافتاده از این قرار است:

کردش هوس خنده کمی خندیدم
زان خنده بدیدم آنچه آخر دیدم

دیدم که نسیم برجست ز بند
این زمزمهٔ مرموز فکند
«گل‌های لطیف کم خنده کنند»

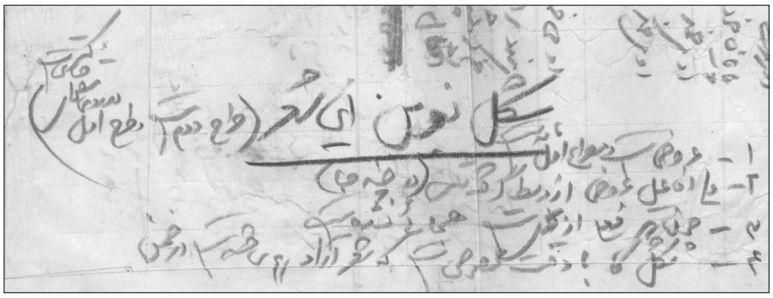
نه گریه کن و نه خنده خاموش نشین
تا در نگری چه سر برآرد ز کمین

گفتم به نسیم ای مایهٔ ناز
زین پند شوم مِن‌بعد چنان
بس درد که هست در خنده نهان

و ادامهٔ شعر، که در تصحیح آمده، این است:
گفتم که سعادت من از تنهایی‌ست
تنهایی من دوای این شیدایی‌ست...

چنانکه می‌بینیم بیش از چهار سطر یا مصرع از شعر مفقود شده. گفتنی است در قسمتی از شعر که نسیم سخن می‌گوید برخلاف تمام قسمت‌های دیگر شعر به‌جای بند چهارسطری یا دوبیتی دو سطر یا یک بیت آمده و این ظاهراً عامدانه است.

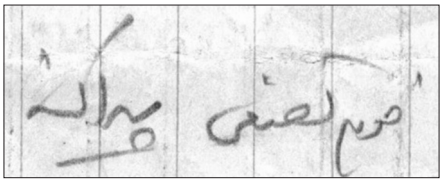
بخشی دیگر از موارد از قلم افتاده مربوط است به یادداشت‌هایی که نیما در حاشیهٔ شعر خود می‌نوشته و این یادداشت‌ها گاه ارزش بسیار در ارزیابی آثار او دارند. از باب نمونه، برای گزارش نادقیق مطالب مندرج در این نوع یادداشت‌ها باید حتماً به یادداشت قطعهٔ **او می‌خمد** (ص۱۸۸) اشاره‌کرد. مصحح در پایان شعر یادداشت‌هایی را که نیما دربارهٔ این شعر نوشته ذکر کرده ولی از درج یک یادداشت بسیار مهم در میان آنها خودداری کرده‌است و آن یادداشت این است: «(طرح دوم است و طرح اول در روی مقوای خاکستری است)»(تصویر ۲–۱۷۵–۹). از میان یادداشت‌های مربوط به شعر تنها این قسمت ذکر نشده‌است.



این یادداشت گواه آن است که این شعر از نظر نیما هنوز کامل نیست و فقط طرح شعر است و یادداشت‌هایی که در حاشیه نوشته برای یادآوری است تا هنگام ویرایش نهایی در نظر گرفته شود؛ اگرنه چه لزومی داشته این مطالب را برای خود بنویسد؟ پر معلوم است اینکه مخاطب بداند که آنچه می‌خواند یک شعر کامل نیست و تنها طرحی از یک شعر است چقدر می‌تواند در ارزیابی او از شعر و شاعر مؤثر باشد.

علاوه‌براین، در کنار تاریخ این شعر یادداشت دیگری هم وجود دارد که آن نیز گزارش نشده است: «۲۹/ آبان/۱۳۲۳ ولی تاریخ را باید اوایل جنگ نگذا[شت]». این یادداشت نیز این اطلاع مهم را دارد که نیما در درج تاریخ‌های شعرش ملاحظاتی داشته‌است.

دربارهٔ شعر **دفتر شعر من** (ص ۱۹۷) نیز وضع به همین قرار است. مصحح یادداشت بسیار مهم حاشیهٔ متن را به اطلاع مخاطب نرسانده‌است. در این حالت مخاطب نمی‌داند که با طرحی از طرح‌های شعر نیما طرف است نه با یک شعر کامل او. نیما بنابر تصویر ۱-۳۱-۳ در حاشیه نوشته:



«فورم (= فرم) تصنعی پیدا کند». منظور او از «فرم تصنعی» هرچه باشد یک چیز مسلم است و آن اینکه متن هنوز از نظر او جای کار داشته و سطرهای سست و گاه بی وزن آن را نباید به منزلهٔ نمونه‌ای از شعر نیما عرضه کرد. انتشار طرح‌های نیما از شعرهای سروده یا نسرودهٔ او شاید برای مخاطبان شعر او خالی از لطف نباشد اما، باز تأکید می‌کنم، روا نیست که طرح‌های او به جای شعرهای کامل او عرضه شود. این کار اگرچه بر شمار اشعار منتشرنشده و حجم کتاب می‌افزاید اما از اعتبار نیما بسیار می‌کاهد.

از شعرهای نیما در اسناد فرهنگستان گاه بیش از یک نسخه وجود دارد. نیما چنانکه اشاره شد، گاه در نوشتن یک شعر با کاربن نسخه‌ای دیگر را هم برای

خود رونوشت برمی‌داشته و اصلاحات خود را در یکی از این دو نسخه و گاه در هر دو اعمال می‌کرده و نیز گاه پاکنویسی به قلم خود از مسودهٔ همان شعر فراهم می‌کرده‌است. این امر ممکن است کار را بر هر مصححی در انتخاب «نسخهٔ اساس» دشوار کند اما مصحح کتاب نوای کاروان تشخیص نسخهٔ متأخر را اغلب راحت دانسته و فقط در شعر **پول** مردد بوده که باید کدام نسخه را انتخاب کند (ص ١٦). واقعیت این است که بر اساس تصحیح خود او معلوم می‌شود کار آنچنان‌که پنداشته شده اغلب آسان نیست.

مثلاً از شعر **کشتگاه شاعر** (صص ١٦٠–١٦١)، که مصحح آن را از روی تصویر ٢–٩–٣ استنساخ کرده، نسخهٔ دیگری نیز وجود دارد با شمارهٔ تصویر ١–١١–٥ و اگر افزون بر این دو نسخه نسخهٔ دیگری هم از این شعر وجود داشته باشد نگارنده بی‌اطلاع است[1]. نیما در نسخهٔ اول با قلم سورمه‌ای نوشته «پاکنویس شود» و در محل درج تاریخ هم آورده: «به تاریخ شعر غراب ١٣١٨». این جمله‌ها متأسفانه در تصحیح ذکر نشده است. تصحیح شعر مطابق نسخهٔ اول است اما در نسخهٔ دوم، که بنابر قرائن موجود در آن همان پاک‌نویس شعر است، تفاوت‌های چشمگیر با متن نخست وجود دارد؛ مثلاً در نسخهٔ اول این سطر آمده: پندارد او که ز چشم کسان نهان[!] و چنانکه مصحح هم علامت زده از الگوی وزنی شعر بیرون است؛ ولی در نسخهٔ دوم این سطر چنین اصلاح شده: پندارد او چنانکه ز چشم کسان نهان. با این حال در این نسخهٔ دوم بر تمام بند دوم، از جمله همین سطر، قلم حذف کشیده شده و مضمون آن به نثر در حاشیه نوشته شده و دو سطر آخر بند نیز به نحو دیگری بازسروده شده و تاریخ شعر باز با همان قلم سورمه‌ای درج شده است. در واقع با تصرفاتی که نیما در این شعر کرده، با اینکه هنوز در آن صورت نخست شعر هویداست، شاهد شعر متفاوتی هستیم و احتمالاً بلکه یقیناً هنوز ناتمام؛ زیرا نیما برای دو سطری که در این نسخه افزوده با قلم قرمز نوشته: «refrain شبیه» که ظاهراً مقصودش این است که آن دو سطر مانند برگردان در شعر تکرار شود و این خود دلیل است بر اینکه شعر

١) این که برای مخاطب معلوم نباشد در استنساخ یک شعر اساس کار بر کدام سند است بزرگ‌ترین نقص یک تصحیح علمی است؛ به‌خصوص که از یک شعر چند نسخهٔ مختلف نیز وجود داشته باشد. اگر کسی بخواهد برای اطمینان از ضبط‌های یک شعر نیما به اصل سندها و تصویر آنها در بایگانی فرهنگستان رجوع کند مجبور است تمام اسناد فرهنگستان از این اشعار را وارسی کند. در تصحیح متن علمی از به دست دادن شمارهٔ سند گزیری نیست. وقتی تصحیحی براساس اسناد کتابخانهٔ یک مؤسسهٔ معتبر علمی مانند فرهنگستان زبان و ادب فارسی است، که در آن دست‌کم تصاویر اسناد به صورت شماره‌های مشخصی قابل مراجعه است، نمی‌توان مثلا طریق مرحوم طاهباز را پیش‌گرفت که اسناد اساس کارش متعلق به کتابخانهٔ قابل رجوعی نبوده‌است. این نَقص و نقایصی دیگر از این دست در دفتر پیشین از این سری انتشارات، یعنی صد سال دگر، نیز متأسفانه راه یافت.

هنوز ناتمام است. با این حال تفاوت‌های این شعر بنابر نسخهٔ دوم از این قرار است: وسعت گرفته ناحیهٔ کشتگاه من/ شوریده است بر من و از خنده‌های من/ گل‌های او دگر/ خندان نمی‌شوند./ بلکه مرا زخندهٔ ایشان/ خنده‌ست بر لبان./ شیطان به جمله زیرکی خود/ وقتی ز پیش کشتگهم می‌کند گذر/ با احتیاط و بیم فراوان خود قرین/ خاموش می‌کند/ فانوس خود به راه... ادامهٔ شعر دیگر با نسخهٔ اول و تصحیح آن متفاوت نیست.

در مواردی از این دست که در شعر **کشتگاه شاعر** می‌بینیم طریق احتیاط آن است که مخاطب را از کیفیت هر دو تحریر مطلع کنیم؛ هرچند زحمت کار بیشتر شود. اصولاً در انتشار آثار پس از مرگِ (posthumous works) هر شاعر یا نویسنده‌ای بایسته آن است که نهایت اهتمام را در انعکاس بیشترین حد میراث او، البته مطابق ضوابط علمی، مبذول کنیم تا آنجا که حتی کلمه‌ای از آثار او فوت نشود.

تشخیص الگوی وزنی

بخش دیگری از ملاحظات دربارهٔ تصحیح این دفتر به تشخیص مصحح از الگوهای وزنی اشعار نیما مربوط است. مصحح چنانکه در مقدمه آورده هرکجا در اشعار خروجی از وزن تشخیص داده با علامت تعجب در قلاب [!] هشدار داده تا مخاطب را به این امر واقف سازد. پیشتر اشاره شد که مصحح به خروج از الگوی صحیح قافیه اعتنایی ندارد[1]. اما در اینکه این نشانه‌ها، که در متن جابه‌جا دیده می‌شود، همه به‌جاست جای گفتگوست. گاه مصحح مصرعی یا سطری را به خروج از وزن علامت زده که آن مصرع یا درست خوانده نشده یا درست ضبط نشده یا نیز از نحوهٔ تلفظ کلمه‌ای در شعر اطلاع کافی حاصل نشده. از سوی دیگر مطابق شیوهٔ مصحح مصرع‌ها و سطوری باید نشان می‌خوردند که نخورده‌اند. برخی از این موارد از این قرارند:

– شعر **مکتوب** صفحهٔ ۳۰: تا تو نخوری غم زمانه/ خود می‌خورم این تو دانی یا نه[!].

مصرع دوم از وزن خارج نیست و کوتاه شدن مصوت بلند [ī] در «دانی» طبق قاعدهٔ بسیار آشنایی، یعنی قرارگرفتن پیش از نیم‌مصوت «ی» [y]، کوتاه شده و این کاربرد رایج‌تر از آن است که نیازمند شاهد برای آن باشیم؛ اما برای نمونه به کوتاه

۱) مثلاً در مثنوی **خواب بابا تصاویر**، که بر اساس یک متن تایپی استنساخ شده و معلوم هم هست که به رؤیت نیما نرسیده چون آثاری از قلم او در آن نیست، آمده: دست هایش مانده دولا/ کرد پاها لام الف لام(ص۱۳۸)

شدن هجای دوم فعل «نباشی» در این بیت مولوی از غزل بسیار مشهورش استناد می‌کنیم: گر تو نباشی یار من گشت خراب کار من/ مونس و غمگسار من بی تو به سر نمی‌شود (مولوی، ۲۵۳۵، ج۲، ص۱۸). افزون براین، مورد دیگری نیز که مصحح در شعر **تونتاب** علامت زده یعنی این مصرع: بله این کار خیلی خیلی فوری است (۲۲۱) بر وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن بیرون از وزن نیست. کوتاه شدن[ī] در شعر کلاسیک فارسی تنها اختصاص به بافت آوایی پیش از نیم‌مصوت [y] ندارد و بر اساس شواهد درخور توجهی که از شعر فارسی داریم این مصوت پیش از صامت هم کوتاه تلفظ شده‌است. مثلاً به کوتاه شدن هجای دوم کلمهٔ «یعنی» در این دو بیت دقت کنید: دو کمان بر هم فکندندی تمام/ یعنی خود این دو یکی شد بر دوام (عطار، ۱۳۸٦، ص۱۳۷)؛ سجده بی‌ساجد ندانی چون بود/ یعنی بی هستی ساجد سجده آر (شاه نعمت‌الله ولی ، ۲۵۳۵، ص۷۳۷). نیز کلمهٔ «صوفی» را در این بیت مولوی می‌توان شاهد آورد: من صوفی چرا باشم؟ من رند خراباتم/ من جام چرا نوشم؟ با جام که خرسند است؟ (مولوی، ۲۵۳۵، ج ۷، ص ۱۰٤) از معاصران نیما دوست او، میرزادهٔ عشقی، هم این کیفیت را در شعر خود آورده است: **باری** مخفی‌نگار خفیه‌شکار/ آشکار از خفا شدن همه کار (عشقی، ۱۳۵۰، ص ۳۷۳).

– باز در شعر **مکتوب** (ص۳٤) این بیت آمده: کردم به شگفت‌کاری چند[!]/ با تیره شب اتحاد و پیوند. مصحح مصرع اول بیت را بیرون از وزن تشخیص داده و پیداست بیت را چنان خوانده که بی‌وزن از آب درآمده. حال آنکه مصرع خلل وزنی ندارد و فقط باید آن را درست خواند. صورت درست مصرع چنین است که «چند» صفت مبهم «شگفت‌کاری» باشد و به آن اضافه شود: کردم به شگفت‌کاریِ چند. کاربرد این نوع صفت در شعر مشهور **مهتاب** نیما نیز دیده می‌شود: غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند(یوشیج، ۱۳۷۵، ص٤٤٥).

– در شعر **یک دست** (ص٤۸) این مصرع نشانِ خروج از وزن خورده‌است: دو تن عریان ولی تن دیوار[!]/ دارد این گونه عزت و مقدار! بر وزن فعلاتن (فاعلاتن) مفاعلن فعلن (فع لن). شاید برای کسانی که با شعر فارسی آشنایی کافی دارند جای تعجب باشد که چنین مصرعی بیرون از وزن قلمداد شده‌است؛ زیرا در این صورت باید این بیت سنایی را هم بیرون از وزن بدانیم:

دانستم عاقبت که به ما از قضا رسید/ صد چشمه آن زمان ز دو چشمم روانه بود (سنایی، ۱۳٤۱، ص۸۷۲).

حق این است که هیچ‌کدام از این نمونه‌ها خارج از وزن نیست؛ نه مصرع سنایی و نه مصرع نیما و نه این مصرع از شعر **نامزد سونیا** (ص ۸۱): نیست باد عکس‌های این دیوار[!]/ نگهی کرد از غضب سردار، و نیز نه این مصرع از آن رباعی که پیشتر ذکرش آمد: از سر بنهاد عمامه و نعل از پا (ص۲۰۳). در توضیح این مصرع باید گفت اولاً نیما در این مصرع تلفظ کلمهٔ «عمامه» را با تلفظ اصیل عربی و تلفظ فصیح و ادبی فارسی‌اش در نظر دارد[۱]، یعنی صورت [emāma/e][۲] و ثانیاً حرف عین را به حساب وزن نیاورده‌است. در شعر فارسی دست‌کم از روزگار سنایی، سدهٔ ششم، تا روزگار ما شاعران در شعر خود گاه با کلماتی که با حرف عین در خط فارسی آغاز می‌شوند رفتاری شبیه به کلماتی داشته‌اند که با همزه [ʔ](چاکنایی انسدادی) آغاز می‌شوند؛ یعنی آنها را در پیوند با کلمهٔ پیشین گهگاه در تقطیع به حساب نمی‌آوردند و این از آن روست که در فارسی اساساً مخرج یا محل تولید واج عین[ʕ] با کیفیتی که در عربی است وجود نداشته است. حالت حذف عین در آغاز کلمه در شعر عصر مشروطه چشم‌گیر است. مثلاً ایرج میرزا از کسانی است که از این امکان سود برده از جمله در این بیت: اعیاد گذشته که مدیح **عرضه** نمودم/ اینجا بُدی امروز ندانم به کجایی (ایرج میرزا، ۲۵۳۶، ص۶۰). عارف قزوینی نیز در شعر خود به‌کرات چنین کیفتی را بازتاب داده: الحق **عارف** سخن سکه به زر می‌گوید (به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰، ص۳۹۷) و نیز: در اشتباه گذشت **عمر** من یقین دارم (همانجا). عشقی هم سروده: یاران عبث نصیحت بی‌حاصلم کنید/ دیوانه‌ام من **عقل** ندارم ولم کنید(عشقی، ۱۳۵۰، ص۳۷۸). و نیز: هنوز **عکس** صدا آید به گوشم زان صدائی را/ که با آن راندیم از خود چو بی‌خیری گدائی را (عشقی، ۱۳۵۰،ص ۲۵٤). حسین منزوی، غزل‌سرای معاصر، نیز در شعر خود عین را در یک ترکیب عربی معروف حذف کرده: به نام نامی انسان فروکشید آنگاه/ از آسمان به زمین **رب‌العالمین** مرا (منزوی، ۱۳۷۷، ص۱٦۰). با این‌همه شواهد آشکار است که نیما از برخی دقایق شعر فارسی نیک آگاه بوده‌است و مصرع‌هایی را که در آنها این کیفیت تلفظ وجود دارد نمی‌توان بیرون از وزن دانست.

---

۱) شواهد این تلفظ عمامه در شعر فارسی در لغت‌نامهٔ دهخدا آمده و نیما نیز این کلمه را با همین تلفظ در شعر خود به‌کار می‌برده: به درب مدرسه دیدم عمامه کرده به سر/ نهاده طرف کله کج نشسته تلخ و ترش (تصویر ۱-۸۵-۵) . از معاصران نیما عارف در آثار خود عمامه را با تلفظ عامیانه و گفتاری، یعنی به صورت عمّامه، آورده (عارف قزوینی، ۱۳۳۷، صص ۲۶۷ ـ ۵۲۹) و عشقی هم با تلفظ اصیل و ادبی (عشقی، ۱۳۵۰، ص ۳۳۴) و هم با تلفظ عامیانه (همان، ص ۳۹۲).

۲) برای اینکه ابهامی پیش نیاید از درج همزه یا همان چاکنایی انسدادی در آوانوشت کلمه، مطابق تلفظ فارسی، چشم‌پوشیدم.

افزون بر آنچه در باب حذف عین آمد باید گفت که نیما علاوه بر حذف عین گاه واج هاء [h] را نیز در تقطیع عروضی حذف کرده و این مصرع، که مصحح آن را به خروج از وزن علامت زده، از آن جمله است:

بیش از **هفتاد** تن بر او نگران[!] (ص۸۱).

در اینجا نیز حکم به خروج از وزن روا نیست چون این مورد نیز مانند موارد دیگری از این دست به تلفظ «نافصیح» کلمات یا به عبارت دیگر به زبان شعر مربوط است نه به وزن آن. نیما باز همین نوع حذف را درشعرش آورده: به کف بچه‌های خاک‌آلود/ پارهٔ کوچک **همچو** آینه بود [!][1] (یوشیج، ۱۳۹۶، ص۳۹). از سوی دیگر باید گفت این حالت در شاعران دیگر نیز، که زبان بیش‌وکم غیررسمی و گفتاری را در شعر به‌کار برده‌اند، سابقه دارد. مثلاً در شاهنامهٔ حقیقت، که منظومه‌ای است در تاریخ و الهیات مذهب اهل حق، و از ارزش‌های ادبی تقریباً بی‌بهره است، با صورت‌های زبانی بسیاری برمی‌خوریم که جیحون آبادی، متخلص به مجرم، (۱۲۸۸–۱۳۳۸ق) بی‌اعتنا به موازین فصاحت سنتی و با توجه به تلفظ کلمات در گونهٔ گفتاری، در شعر خود آورده؛ از جمله به حذف هاء در کلمهٔ «بارگاه» در این بیت بنگرید: کنون داستان‌ها نمایم بیان/ دران بارگاه هرچه گشته عیان (جیحون آبادی، ۱۳۴۵، ص۴۳۲) یا به حذف این واج در کلمهٔ «هم» در مصرع اول این بیت توجه کنید که تلفظ گفتاری آن را منعکس می‌کند: به ذرات بُد مقبل هم اندیاس/ بدی پیرِ رستم به حق در اساس (همان، ص۱۹۷). افزون بر این عارف قزوینی، که پیشتر ذکرش آمد، از این کیفیت تلفظ فراوان در شعرش شواهد به جاگذشته: خویش را در دو جهان با فلک **همسر** نکنم (به نقل از شفیعی کدکنی، همانجا) یا: سرشارم **هر** شب از می و لیک از خماریش (همانجا). در شعر عشقی نیز چنین شواهدی را می‌توان گواه آورد: دیدم **همواره** در پی‌ام آمد/ هم به دقت همیشه‌ام پاید (عشقی، ۱۳۵۰، ص ۳۷۰) و نیز: خود عیان است با چنین احوال/ عالمی گشت **ناگه** قال و مقال (همان، ص ۳۷۳)

مسئلهٔ کیفیت تلفظ کلمات در شعر نیما و زبان گفتاری او و در برخی از اشعارش، که وزن به‌خوبی آن را بازمی‌نماید، به این موارد منحصر نیست و وجود این کیفیت در ابیات و سطرهای دیگری نیز موجب آن شده تا مصحح حکم به خروج از الگوی وزنی بدهد. مثلاً در شعر **تونتاب** نام تیمور هم با تلفظ [teymūr] آمده هم [teymor] اما

۱) این مصرع در کتاب صد سال دگر نشان خروج از الگوی وزنی خورده که از نظر نگارنده چنین نشانی در اینجا و موارد دیگری از این دست نادرست است.

مصحح بیتی را بر وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن، که تلفظ دوم در آن آمده، به خروج از وزن علامت‌زده: کجایی؟ تیمور ـ اینجا ـ نیست با تو؟/ چه کس؟ – دیوانه هستی کیست با تو؟ (ص۲۱۹) در حالی که تلفظ اخیر این نام در همان شاهنامهٔ حقیقت دست‌کم سابقه دارد: پسِ پیر صادق دلاور بدان/ دگر صفدر و پیر تیمور بخوان (جیحون آبادی، ۱۳٤٥، ص۲۱۹). طرفه آن است که مصحح در مواجهه با برخی نام‌های دیگر مندرج در شعر نیما، که تلفظی متفاوت با صورت نوشتاری را بنابر وزن اقتضا می‌کنند، حکم به خروج از وزن نداده: آی بی‌چاره من خرم پاشای اُف (ص۷۹) بر وزن فاعلاتن مفاعلن فعلن.

چنانکه می‌بینیم شعر و زبان نیما علاوه بر آنکه گاه تلفظ گفتاری کلمات را نشان می‌دهد گاه نیز تلفظ فصیح و ادبی و رسمی کلمه را، مانند عمامه، در نظر دارد. این ویژگی را نه تنها باید در تصحیح بلکه در بررسی شعر او نیز همواره پیش چشم داشت. مطابق بوطیقای او زبان شعر، بنا به مقتضای سبک و موضوع، هم ویژگی‌های گونهٔ گفتاری و عامیانهٔ زبان یا «آرگو» (argot) را بایست دربرداشته باشد هم از امکانات گونهٔ تاریخی و ادبی یا «آرکائیک» (archaïque) بهره برد. از این رو شایسته است در تصحیح و بررسی شعر او به توصیه‌هایی که خود او در حرف‌های همسایه برای سرایش شعر یادآورشده توجه کنیم:

«این حرف را قبول کنید. فقط باید این مصالح را از زبان «آرگو» گرفت چه بسیار کلمات که در آن پیدا می‌کنید اما به سبک کار فاخر – که مال کار عالی شاعر است– و سبک متوسط، که کار عادی اوست، نمی‌خورد؛ بلکه مصالحی است که فقط در سبکی نازل برای تهیهٔ اشعار به فهم پایین‌دست‌ها به‌کار می‌رود (تئاتر به‌خصوص و در نثر بیشتر) در این صورت باید در بین هزاران کلمات آرکائیک، که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مأنوس با سبک خود را به‌دست بیاورید. این است که به شما توصیه می‌کنم از مطالعهٔ دقیق در اشعار قدما غفلت نداشته باشید (یوشیج، ۱۳۸۵، ص۱۵۹)».

با این حال موارد دیگری هم که در ادامه می‌آید همچنان ناشی از در نظر نگرفتن این دو قطب اصلی زبان در اشعار نیماست.

– در شعر **او می‌خمد**، که پیشتر گفتیم این متن در اصل یکی از طرح‌های شعر نیماست، این بیت یا این سطر خارج از وزن تشخیص داده شده: شمشیر را/ خمید پشت او (ص۱۸۹). در این دو مصرع که بر الگوی وزنیِ مفعول فع مفعول فاعلن است، خروجی از وزن رخ نداده و نیما فقط فعل «خمید» را مشدد تلفظ کرده: خمّید

پشت او. صورت مشدد این فعل در شعر فارسی شواهد بسیار دارد از جمله در شعر سنایی به این بیت می‌توان استناد کرد: خمیده چو حلقه کرد پشت من/ وآنگاه مرا چو حلقه بر در زد (سنایی، ۱۳٤۱، ص۱۳۵۰).

– در شعر **تونتاب** مصرع اول در این بیت به خروج از وزن نشان خورده: به‌هم آشفت پیر زن به تندی[!]/ بر او زد بانگ: در تو هست کندی (ص۲۲٤). می‌بینیم که کسرهٔ «پیرزن» را نیما هجای بلند در نظر گرفته. بلند گرفتن کسره در این ترکیب تلفظ فصیحی نیست و شاعران فصیح چنین نکرده‌اند ولی ایراد وزنی هم نیست؛ بلکه یک خصوصیت زبانی است. نیما نظیر چنین ترکیبی را باز به همین کیفیت تلفظ در شعر **خواب بابا تصاویر** آورده: همه پس انداز خود را[!]/ کرد پیرمرد بابا[!] (ص۱۳٦)، بر وزن فاعلاتن فاعلاتن. برای نشان دادن اینکه این نیما تنها نیست که گاه تلفظ‌هایی از این دست را در شعر خود آورده به تلفظ «پیرزنک» در این بیت از هزلیات میرزاحبیب اصفهانی، ادیب و مترجم نامدار عصر قاجار، توجه کنید: ندارم در بهای این قیافه/ چو آن پیرزنک جز یک کلافه (نائینی، ۱۳۷٦ ص۷۳۸). برای تکمیل بحث باید گفت در همین بیت که از شعر **خواب بابا تصاویر** نقل شد می‌بینیم، بنابر اقتضای وزن، نیما کلمهٔ «همه» را با تلفظ [hamme] منظور داشته که در گونهٔ گفتاری فارسی قرار می‌گیرد و چندین بار هم آن را در این شعر به‌کاربرده: همه زنده لیک مرده[!]/ مثل یخ بر جا فسرده (ص ۱۳۷) و در شعرهای دیگر او نیز فراوان این صورت دیده می‌شود: همه می‌خواند خطوط در هم پیچیده را [!]/ در اساسِ بی‌اساسی این طلسم چیده را (یوشیج، ۱۳۹٦، ص ۱۵٤)؛ نیز: جادوگرهاییم ما/ همه‌مان مأمور نظم زندگانی‌ها (همان، ص۱۷٤) نیما حتی در شعرهای مشهور و دلخواهش، مانند **خانهٔ سریویلی**، هم این صورت زبانی را به کار برده: خواب روز وصل می‌بینند یکسر در هوای تو/ همه آنها چون تو در فکر جلال‌اند و زر و زرینه‌های زندگانی (یوشیج، ۱۳۷٦، ص۲۵۵). وقتی میزان بسامد یک صورت زبانی در شعر شاعری تا این اندازه است لاجرم باید آن را دیگر جزو خصوصیات زبان او دانست؛ چه پسندیدهٔ ما باشد چه نباشد. از این رو حکم به خروج از وزن دادن در این مورد نیز نادرست است. نادرستی قضاوت ما در اینگونه موارد درست مثل این خواهد بود که بر شاعری چون خاقانی و جز او از شاعران قدر اول شعر فارسی، ایراد وزنی بگیریم که چرا کلمهٔ «عُمر» را، که نامی عربی و نام خلیفهٔ دوم از خلفای راشدین است، برخلاف تلفظ معمول و اصیل آن با تشدید به‌کاربرده‌اند: زان عقل

بدو گفته که ای عمر عثمان/ هم عمر خیامی و هم عمر خطاب (خاقانی، ۱۳۶۸، ص ۵۸).

– در شعر **بعد از کار** (ص۸۵) شکل شعر از بندهایی ساخته شده که نخست دوبیت، مقفّی به قافیه‌ای مستقل، وجود دارد و در پی آن سه بیت کوتاه با همان وزن آمده. از این سه بیت دو بیت اول قافیهٔ مشترک دارد و بیت سوم قافیه ندارد. آغاز شعر چنین است:

بود خرمن تمام. واشه به دست
پدر آمد جلوی کلبه نشست
آستینش هنوز بد بالا
نظر افکند بر ره صحرا

بود صحرا شلوغ اهل ده هرکه بود
فارغ از کار روز رو به ده می‌نمود
گوسفند، اسب، گاو مرد، زن، بچه‌ها

مصحح در حاشیه وزن بندهای دوبیتی را فعلاتن مفاعلن فعلن تشخیص داده و بندهای سه بیتی را فاعلن فاعلن (همانجا). از این رو در بندهای سه‌بیتی این بیت‌ها را خارج از وزن دانسته: کرد بر کلبه‌اش/ پدر آنگه نظر[!] (همانجا) و نیز: اوست فردا پدر/ پدری بزرگ[!]– به هر اسمی که هست/ هدف هر ضرر[!]– ببو. حالا تویی/ سپر این بلا[!] و نیز: اُ. پدر از آن/ توچه خواهی داشت (ص۸۶). می‌بینیم که مصحح تشخیصی که از الگوی وزن در بندهای سه‌بیتی این شعر داده، صرف نظر از برخی بدخوانی‌ها، دقیق نیست و از این رو مصرع‌های نسبتاً زیادی را به ناروا به خروج از وزن علامت زده‌است. الگوی وزن سه‌بیتی‌ها در واقع همان الگوی وزن دوبیتی‌هاست. دوبیتی‌ها فعلاتن مفاعلن فعلن است و سه‌بیتی‌ها فعلاتن مفا است که برشی است تقریباً از میانهٔ رکن دوم همان وزن و ما به جای «مفا» می‌گذاریم «فعل». می‌دانیم که از مشهورترین اختیارات شاعری آوردن فاعلاتن به جای فعلاتن در رکن اول است. با این الگو می‌بینیم که تمام مصرع‌های ششگانه یا بر وزن فاعلاتن فعل است یا فعلاتن فعل و هیچ اشکالی هم در وزن نیست. دربارهٔ مصرع‌هایی که بر اثر بدخوانی بی‌وزن یا بی‌قافیه شده بودند پیشتر سخن گفتیم. با این حال، چنانکه آمد، فقط یک مصرع خارج از وزن است: تو چه خواهی داشت.

– در میان مصرع‌ها و سطرهای شعر نیما گاه مواردی هست که براساس شیوه‌ای که مصحح در تصحیح خود پیش‌گرفته توقع داریم نشان خروج از وزن ببینیم و نمی‌بینیم. مثلاً در شعر **دهنه**، همان طور که پیشتر ذکرش آمد، بیتی هست که مصرع دوم آن آشکارا با وزن و معنای سراسر شعر مغایر است: گفت آخر دلش از معنی پر:/ گزیدش به‌سختی به پاداش کید (ص٢٤). مصرع اول بر وزن شعر **عقاب** مرحوم خانلری است و مصرع دوم بر وزن **شاهنامه**. پیداست که تفاوت این دو وزن تفاوت شعر **عقاب** است با **شاهنامه**.

در شعر **عقاب و خر** این بیت آمده: در آن مقام چه می‌بینی و چه خیرگی است/ که هیچ با من و امثال نه‌ای دمساز (ص٩٦). در این بیت هم برای مصرع دوم نشان خروج از وزن نمی‌بینیم. در مصرع دوم به اندازهٔ کلمهٔ «من»، که بعد از «امثال» بیاید و احتمالاً همین هم از بیت افتاده، کاستی هست.

مواردی دیگر از مقوله‌هایی که در این مقاله به آنها اشاره رفت وجود دارد که چون نگارنده هنوز به اصل دست‌نویس آنها مراجعه نکرده از طرح آنها خودداری کرد. همچنان که از ذکر موارد مربوط به بررسی میزان دقت در گزارش دست‌نویس‌ها و میزان وفاداری مصحح به شیوهٔ خود او در رسم‌الخط و موارد ویرایشی دیگر، و نیز تفاوت سلیقه در قرائت برخی کلمات شعرها، برای پرهیز از مطول شدن مقاله، درگذشت تا اگر مجالی بود در آینده به آنها پرداخته شود.

منابع

ـ ایرج میرزا (۲۵۳۶)، تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج میرزا و خاندان و نیاکان او، به اهتمام: محمدجعفر محجوب، نشر اندیشه، تهران

ـ بهار (۱۳۶۸)، محمدتقی (ملک الشعرا)، دیوان اشعار، جلد اول، انتشارات توس، تهران

ـ جیحون آبادی (۱۳۴۵)، حاج نعمت، شاهنامه حقیقت، تصحیح: محمد مکری، بخش اول، قسمت ایران‌شناسی انستیتو ایران و فرانسه، تهران

ـ خاقانی (۱۳۶۸)، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار، دیوان، به کوشش: ضیاءالدین سجادی، انتشارات زوار، تهران

ـ سنایی (۱۳۴۱)، ابوالمجد مجدود بن آدم غزنوی، دیوان، به سعی و اهتمام: مدرس رضوی، کتابخانه ابن سینا، تهران

ـ شاه نعمت الله ولی (۲۵۳۵)، کلیات اشعار، به سعی: جواد نوربخش، انتشارات خانقاه شاه نعمت‌الله ولی، تهران
ـ شفیعی کدکنی (۱۳۹۰)، محمد رضا، با چراغ و آینه، در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران، انتشارات سخن، تهران
ـ شمس قیس (بی‌تا) شمس الدین محمد رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح: محمد قزوینی، مقابله و تصحیح: مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
ـ عارف قزوینی (۱۳۳۷)، میرزا ابوالقاسم کلیات دیوان، چاپ تابان، تهران.
ـ عشقی(۱۳۵۰)، میرزاده، کلیات مصور عشقی، تألیف و نگارش: علی اکبر مشیر سلیمی، انتشارات امیرکبیر، تهران
عطار (۱۳۸۶)، فریدالدین محمد نیشابوری، مصیبت‌نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات، محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن، تهران
ـ منزوی (۱۳۷۷)، حسین، از کهربا و کافور، کتاب زمان، تهران
ـ منوچهری (۱۳۷۵)، ابونجم احمد بن قوص بن احمد دامغانی، دیوان، تصحیح سیدمحمد دبیرسیاقی، زوار، تهران
ـ مولوی (۲۵۳۵)، جلال الدین محمد، کلیات شمس، تصحیح و حواشی: بدیع الزمان فروزانفر، جلد دوم و هفتم، انتشارات امیرکبیر، تهران
ـ نائینی(۱۳۷۶)، محمدعلی مصاحبی متخلص به عبرت، تذکرهٔ مدینة الادب، جلد۲، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، تهران
ـ یوشیج (۱۳۶۸) نیما، نامه‌ها از مجموعهٔ آثار نیما یوشیج، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج، دفترهای زمانه، تهران
ـ _____ (۱۳۸۰)، مجموعه شعرهای نو، غزل، قصیده، قطعه، با نظارت: شراگیم یوشیج، نشر اشاره، تهران.
ـ _____ (۱۳۷۵)، مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، فارسی و طبری، گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، تهران
ـ _____ (۱۳۸۵)، حرف‌های همسایه، در دربارهٔ هنر شعر و شاعری، به کوشش: سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، تهران
ـ _____ (۱۳۹۶)، صد سال دگر، دفتری از اشعار منتشرنشدهٔ نیما یوشیج، به‌تصحیح: سعید رضوانی، مهدی علیایی مقدم، انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران