

## تصحیح و ویرایش یا تخریب و ویرانش؟\*

نگاهی به «کلیات آثار نیما» به کوشش سیروس نیرو

• احمدرضا بهرام‌پور عمران

«نقد متنی» یا «تصحیح انتقادی متون» شاخه‌ای از شاخه‌های نقد ادبی است و وظیفه آن تثبیت و تدوین یک متن منقح است، کاری که به خلاف آنچه در بادی امر و از بیرون گود به نظر می‌رسد چندان ساده نیست؛ تا آنجا که «جیمز ثورپ» نویسنده یکی از جدیدترین پژوهش‌های مربوط به «نقد متنی» معتقد است کار یک مصحح و منتقد متن ترکیبی است از کار «دانشمند و هنرمند»<sup>۱</sup>.

در این شاخه از نقد، منتقد باید مجهز به اطلاعات فراوانی باشد، من جمله: تاریخ تحولات واجی، دستوری و معناشناختی واژگان، گویش‌ها و حتی گونه‌های زبان اصناف و طبقات، تاریخ، سبک‌ها و صنایع و سنن شعری، عقاید و علوم و فنون رایج در روزگار مؤلف، تاریخ خط و کتابت و نسخه‌پردازی، آشنایی با اعلام تاریخی و جغرافیایی و ده‌ها چیز دیگر، و ناگفته پیداست جمع آمدن تمامی آگاهی‌های فوق در یک تن که «منتقد متن» می‌نامیمش، تا چه حد امری استثنایی و نادر است.

اگر چه از لحاظ طبقه‌بندی تاریخی، نقد متن پژوهانه وجه غالب تحقیقات ادبی دهه‌های پیشین در غرب و پژوهش‌های عمده دهه‌های قبل در کشورمان را تشکیل می‌داده است، اما هنوز که هنوز است این گونه نقد (به خصوص در کشور ما) از ضرورت‌های تحقیق ادبی به شمار می‌آید. قید «به خصوص» را درباره ضرورت کنونی این نوع نقد در کشورمان به کار بردیم، چرا که اگر چه ممکن است امروزه در غرب به جهت جریان مستمر و مداوم‌تر تاریخی و فرهنگی، در قیاس با فرهنگ ما، تصحیح متون امری حاشیه‌ای یا فرعی نسبت به پژوهش و نظریه‌پردازی‌های ادبی و هنری محسوب شود، اما در کشور ما به جهت مبتلا بودن فرهنگ‌مان به عارضه موسوم به «ناموزونی تاریخی - فرهنگی» و تغییرات و تحولات

نامسجم و اغلب مغشوش و آشفته، و از آنجا که ما دوره‌های تاریخی و فرهنگی را نه به صورت زنجیره‌ای و طولی و تاریخی‌اش که اغلب در حرکتی زیگزاگی و سرگیجه‌آور و زاویه‌دار (و گاه حتی واپس‌گرایانه) طی می‌کنیم، نقد متنی یک ضرورت مسلم است، چرا که هنوز تصحیح و ویرایش قابل اطمینانی از بسیاری از متون پایه‌ای تاریخ و زبان و فرهنگ‌مان صورت نگرفته است. البته این را هم می‌دانیم که درصد پایینی از آثار مصحح، از اصالت محققانه و عالمانه برخوردار است و بسیاری از این آثار رونویسی سطحی از یک نسخه نامعتبر یا نهایتاً کنار هم نهادن مکانیکی کلمات مشکوک منتخب از میان چند نسخه است و در نتیجه به لجن کشیدن مفهوم نسخه بدل که در طنز و تعریض‌های گاه به حق برخی از منتقدین از آن با تعبیری چون «چخ» و «پخ» یاد می‌شود.

از زمان انتشار مثنوی «قصه رنگ‌پریده» و بخش‌هایی از منظومه «افسانه» نیما در روزنامه «قرن بیستم» میرزاده عشقی (سال‌های ۱۳۰۰ الی ۱۳۰۱) و نقل نمونه‌هایی از شعر نیما در «منتخبات آثار» ضیاء هشترودی (۱۳۰۳) تا تدوین نسبتاً کامل اشعار نیما به کوشش جنتی عطایی در سال ۱۳۳۴ و تجدید چاپ این اثر به صورتی کامل‌تر در سال ۱۳۴۶، سی و چند سال فاصله است. در فاصله این سال‌ها شعرهایی از نیما در مجلات عمدتاً چپ‌گرای آن روزگار منتشر می‌شد و از گله‌گزارهای گه‌گاهی نیما در نوشته‌هایش پیداست که شعرها اغلب به گونه‌ای مغلوط و مغشوش به دست مخاطبان می‌رسیده است. برای مثال او جایی از انتشار مغلوط شعر «امید پلید»، در مجله «نامه مردم» شکایت می‌کند<sup>۲</sup> و جای دیگر از چاپ همراه با جرح و تعدیل شعر «پادشاه فتح» که مطابق گفته آل احمد برای گزک ندادن به دست حکومت وقت صورت گرفته بود<sup>۳</sup>، با خشم و نفرت یاد می‌کند.<sup>۴</sup>

پس از مرگ نیما، کسانی که او با زیرکی و حسابگری و سواس‌آمیز خاص خود به عنوان وصی آثار خویش نامبرده بود «هر یک از جانیی فرا رفتند»؛ دکتر محمد معین گرفتار بیماری لاعلاج شد، آل احمد یک سر داشت و هزار سودای سیاسی و اجتماعی و ادبی و هنری، جنتی عطایی هم گرفتار نمایش و تلویزیون و ترجمه و تألیف بود و کار به سیروس طاهباز سپرده شد که نزدیک به نیم قرن عمرش را بر سر عشق به انتشار آثار نیما گذاشت. طاهباز نخست برگزیده‌ای از شعر نیما و سپس دفترهای جداگانه‌ای از اشعار نیما را زیر نظر شراگیم پسر نیما سرو سامان داد؛<sup>۵</sup> شراگیمی که ظاهراً جز نظارت حقوقی و خانوادگی چندان از کار و بار پدر سر در نمی‌آورد و انتشار جداگانه کلیات نیما توسط او مؤید این مطلب است. کسانی که چاپ اشعار نیما توسط شراگیم را دیده‌اند می‌دانند که نسخه منتشر شده توسط او ارزش تحقیقی و قابلیت ارجاع و استناد ندارد و چاپ آشفته و مغشوشی است که از روی نسخه طاهباز فراهم آمده است.

سال ۱۳۸۳ «سیروس نیرو» که بنا به گفته خودش از شاگردان نیما بوده است، به انتشار مجدد کلیات، شعار نیما اقدام کرد؛ البته مطابق شیوه غالباً مرسوم و کاملاً غیر منصفانه، بدون هیچ اشاره‌ای به زحمات پیشاهنگان انتشار آثار نیما (جنتی عطایی و طاهباز).

در ادامه این نوشته در دو بخش جداگانه (۱- نگاهی به پیشگفتار ۲- نگاهی به متن) به بررسی کتاب *کلیات اشعار نیما یوشیج* [دنیای شجاع نو]<sup>۶</sup> به کوشش سیروس نیرو، خواهیم پرداخت.

### ۱. نگاهی به پیشگفتار

۱-۱) نیرو در صفحه اول پیشگفتار کتاب آورده است «امروز هم که مجموعه‌ای آشفته از شعرهای نیما به بازار عرضه شده و سال‌ها از مرگ او گذشته است، باز هم دست از سر او بر نمی‌دارند. این به بازار آمده، کار پادوهای ادبی و سیاسی همان‌هاست که چنین به تثبیت آن می‌کوشند ... این مجموعه که پیش روی شماست حاصل تلاش سالیان سال من است که با پشتکار و همت فردی به منصفه ظهور رسیده است. در این بررسی همه جانبه، به فرم کار نیما و مضمون خدشه‌ای وارد نیامد، تنها حشو و زواید و کلمات یا عبارات الحاقی با دلایل منطقی و مورد قبول خواننده کنار گذاشته است.» (صص ۱۶-۱۵). در ادامه خواهیم دید که نیرو، به خلاف ادعایش، هم به فرم کار نیما و مضمون اشعار او خدشه وارد کرده است و هم هیچ دلیل منطقی و زیبایی‌شناسانه‌ای برای، به قول خود او، حذف «حشو و زواید» ارائه نداده است. نیرو نه تنها شعر نیما را مکرراً تحریف می‌کند، بلکه با روشی کاملاً ذوقی و سلیقه‌ای شعر منوچهری و سعدی را نیز تغییر می‌دهد. او این بیت مشهور منوچهری را:

بیابان درنورد و کوه بگذار  
منازل‌ها بکوب و راه بگسل

به جهت بی‌توجهی به یک قاعده مسلم تاریخ زبان فارسی (جمع بستن مجدد جمع مکسر) که از زمان فردوسی تا شعر خود نیما در شعر فارسی سابقه دارد، به این صورت درآورده است:

بیابان درنورد و کوه بگذار  
منازل را بکوب و راه بگسل (ص ۱۶)

او همچنین این بیت بوستان سعدی را:

یکی گربه در خانه زال بود  
که برگشته ایام و بدحال بود

به این صورت در آورده است:

یکی گربه در خانه‌ای، زال بود  
که برگشته ایام و بدحال بود

یعنی «زال و کل مصراع دوم را صفت گربه در نظر گرفته است؛ او به صراحت می‌نویسد: «مصراع دوم صفت گربه می‌باشد که به خورد و خواب خود قانع نبوده و بر آن خروج کرده است» (صص ۱۹-۱۸). نیرو به تضاد معنایی و موقعیتی «خانه پیرزن بی‌نوا» و «میهمانسرای امیر» توجهی نمی‌کند؛ ضمناً اگر بیت را آن‌گونه بخوانیم، در مصراع پایانی گربه با کدام ذهنیت می‌گوید:

اگر جستم از دست این تیر زن  
من و کنج ویرانه پیرزن

و کار آن‌جا خراب‌تر می‌شود که نیرو می‌نویسد: «روش کار من در ویرایش شعرهای نیما چیز تازه‌ای نیست. پیش از این استادانی چون ملک الشعراء بهار، در تاریخ سیستان، دکتر پرویز ناتل خانلری، در

دیوان حافظ و بسیاری دیگر انجام داده‌اند.» (ص ۱۹). و جای دیگری نیز آورده است: «با دانستن قانونمندی‌های شعر او [نیما] همه می‌توانند به آسانی شعرهای او را ویرایش کنند.» (ص ۴۴). و البته با دیدن نمونه‌هایی از اعمال سلیقه‌های او در اشعار نیما باید گفت این کار بیشتر نوعی «ویرانش» است تا «ویرایش» و وای از روزی که همه بتوانند شعر نیما را این‌گونه «ویرایش» کنند.

۲-۱) نیرو در ادامه پیشگفتارش، اولین تصحیح ذوقی را بی‌هیچ پایه و اساس علمی در شعر نیما اعمال می‌کند و درباره سطر: «گرگی کشیده گلّه و از کوه شد به زیر...» می‌نویسد «درست این بند، بدین شکل منطقی باید باشد: گرگی کشید زوزه و از کوه شد به زیر...» (ص ۲۰)، که احتمالاً این تغییر در چاپ نیرو به خاطر همصدایی «زوزه» و «زیر» صورت گرفته است و همچنین به خاطر عجیب بودن حضور ترکیب محاوره‌ای «گلّه کشید» که معادل «سرک کشیدن» است و اتفاقاً در دیگر شعرهای نیما نیز سابقه دارد؛ علاوه بر این که از لحاظ آوایی نیز با واج‌های «گ / و / ک /» که چهار بار در این سطر تکرار شده است، موسیقایی‌تر است و در عین حال حالت مرموزانه و دزدکی وارد شدن گرگ را به تصویر می‌کشد، چون در ادامه می‌خوانیم: «مطرود دل‌پلید / بر گلّه بست امید» (ص ۲۰) و انصافاً کدام گرگی مرتکب چنین حماقتی می‌شود، یعنی نخست زوزه می‌کشد و گلّه و چوپان را با خبر می‌کند و بعد به گلّه می‌زند؟ درست مثل این که دزدی در خانه‌ای را بزند و بگوید «ببخشید، تشریف دارید می‌آیم خدمتان دزدی!»

۳-۱) آورده‌اند سطر «از پس آن که ببردی سراسر راه‌های خستگی‌آور» باید این چنین باشد «از بس آن که برید راه‌های خستگی‌آور سراسر» (ص ۲۲-۲۱). شاید نیرو خواسته است با این تغییر، زبان شعر را امروزی‌تر و بنا به قول نیما «طبیعی‌تر» کند، حال آن که شعر نیما حتی تا آخرین سال‌های شاعری‌اش دچار این‌گونه دست‌اندازه‌های زبانی است؛ بماند آنکه سطر پیشنهادی نیرو کاملاً ذوقی و به مراتب از سطر چاپ طاهباز سست‌تر و در حقیقت غیر نیمایی‌تر است و از موسیقی درونی سطر نیما نیز بی‌بهره است.

۴-۱) درباره مسمط «ای عاشق فسرده» که ترجمه‌ای است شاعرانه از ترانه‌ی نمایشنامه اتلوی شکسپیر، می‌نویسد: «در این مسمط بیت اول و سوم و دوم با چهارم هم‌قافیه هستند و در پایان هر بند سطری جداگانه می‌آید، پس «محبوب عاشقان» در سطر اول الحاقی است» (ص ۲۲). حال آنکه آخرین بند این شعر در اتللو، به ترجمه‌ی نوشین، مانند همین بند، قافیه سطر اول و چهارم یکی نیست و نشان می‌دهد که نیما در ترجمه این ترانه‌ها فراتر از امکانات معمول چنین قالب‌هایی عمل کرده است.<sup>۸</sup> چنان که در پیگیری شعرهای خود او نیز چنین دگرگونی‌هایی سابقه دارد. بماند این که کار طاهباز نیز در نقل ترجمه ترانه‌های اتللو توسط نیما، اشکالاتی دارد، من جمله این که ترانه‌های ص ۴۴ و ۴۳ (ترجمه نوشین) را در کلیات نیما نقل نکرده است و در مصراع دوم از بند آخر ترجمه‌ای که نقل کرده است نیز عبارت «به هر جا و» زاید است و به موسیقی شعر صدمه رسانده است. (طاهباز / ۲۴۲).

۵-۱) تمامی تغییراتی که در شعرهای ۲۳-۲۴ توسط نیرو صورت گرفته است و جاهایی که مثلاً آورده‌اند: اگر «من این را» را برداریم شعر درست می‌شود» (ص ۲۳)، یا «اگر چنین خوانده شود وزن و

معنی درست می‌شود» (ص ۲۳)، از کاستی‌های شعر نیما نشأت می‌گیرد نه بدخوانی‌های طاهباز؛ و چنان که گفته شد از این‌گونه کاستی‌ها، به خصوص در شعرهای ضعیف و غیر مشهور نیما به قدری زیاد است که خود را بی‌نیاز از آوردن هرگونه نمونه توضیحی می‌بینیم.

۱-۶) درباره این سطرها «دیرگاهی هست می‌خوانم / در بطون عالم اعدادِ بیمر / در دل تاریکی بیمار» آورده‌اند «این سطر «در بطون عالم بیمرال‌حاقی است، ممکن است از سروده‌های ادیب الممالک فراهانی باشد، به طور مسلم از نیما نیست.» (ص ۲۴).

این حکم، حکایت از نگرشی اسطوره‌ای و غیر علمی و غیر مستند به کار و بار شاعری نیما دارد. چنین ذهنیتی ساحتِ نیما را مقدس‌تر از ارتکاب چنین بی‌ذوقی‌هایی می‌داند. چه طور کسی که مدعی سال‌ها انس و الفت با نیما و اشعار اوست، در نظر ندارد که این‌گونه کهن‌گرایی‌های نحوی و واژگانی از مؤلفه‌های زبانی شعر نیما است؟ حتی آن کلمه (بیمر) بارها در شعر نیما به کار رفته است:

«در گشاد سایهٔ اندوه این دیوار / مست از دلشادی بیمر / خاطرش آزاد می‌ماند» (طاهباز / ۴۳۰) (همچنین «بیمر» ص ۲۵۲ / «بسیار مر» ص ۲۸۶)

بسیاری از واژگان آرکائیک، مألوف ذهن و زبان نیما بوده است. حتم دارم که تأکید نیما در نوشته‌هایش بر زبان روز و وجوب بهره‌گیری شاعران از واژه‌های غیر شاعرانه و پرهیز از واژگان کلیشه‌ای، نیرو را بر آن داشته است تا چنان حکمی صادر کند. اما نیما در شعر افسانه در کنار انبوهی از واژگان امروزی و محلی از کلماتی مانند: «استادن»، «مغاره»، «زی»، «ایچ» و «مغاک» نیز استفاده می‌کند. همچنین در شعرهای دیگرش از کلماتی نظیر «رفتنا» (الف اطلاق) (ص ۲۸)، «ریوند» و «آفرند» (ص ۱۶۴)، «مسحوق» (ص ۳۱۴)، «فَرغنده» (ص ۱۵۹) بهره می‌گیرد و جالب این که بدانیم، به نحو شوکت‌آوری، چنان که بعدها در شعر اخوان و شاملو به اوج می‌رسد، در نمونه‌هایی از مشهورترین شعرهایش («ری را»، «هست شب» و «شاهنگام») در کنار عناصر زبان روز، از عناصر کهن زبان بهره می‌گیرد.<sup>۹</sup>

۱-۷) مطالب صص ۲۴-۲۵ نیز از بی‌توجهی نیرو به تغییرات تدریجی شعر نیما حکایت می‌کند. این دگرگونی‌ها را نباید به حساب اشتباهات کار طاهباز گذاشت. نمونه‌هایی که نیرو با عناوینی همچون «جابجایی» یا «الحاقی» و «افتاده» از آن‌ها یاد می‌کند، از تجربه‌گری و روش آزمون و خطای نیما در مواجهه با قوالب موجود ناشی شده است نه بدخوانی‌های طاهباز، و البته کسی منکر این نیست که برخی از این کاستن‌ها و افزودن‌ها موجب موسیقایی‌تر شدن شعر نیما می‌شود، اما آیا در آن صورت مخاطب با شعر نیما مواجه است؟ و همچنین در آن صورت دیگر چه کسی حق ندارد که کلیات اشعار نیما را به روایت ذوق برتر خویش چاپ کند؟!

۱-۸) آورده‌اند: «البته نیما از همان آغاز کار قصد داشت شعر خود را از حیطة وزن به طور کلی عاری سازد، کوشش‌هایی هم به عمل آورد اما موفق نشد و بالاخره از شعر آزاد نیمایی دست کشید و به همان شعر آزاد عروضی نیمایی بسنده کرد.» (ص ۲۹). این حرف پایه و اساس درستی ندارد. هرچند ستایش

نیما از شعرهای سپید «شین پرتو» را می‌توان حکایت از تعلق خاطر او به رهایی کامل از وزن عروضی دانست، اما خود او در تمام دوران شاعری‌اش و علی‌رغم خروج گه گاهی برخی از سطرهای معدودی از شعرهایش، همواره بر منوال عروض آزاد نیمایی گردید و اعتراضش به برخی از نوگرهای افراطی (مثلاً شعر سپید شاملو) نیز از همین جا ناشی می‌شد. نیما در نوشته‌های نظری‌اش بارها و بارها به نقش تأثیرگذار وزن اشاره می‌کند.

۹-۱) برخلاف نظر نیرو، نیما شعر «در شب سرد زمستانی» را در دو وزن «رمل» و «هزج» نسروده است (مقدمه ص ۳۳ و متن اشعار ۳۰۵). نیرو بر اساس چنین گمان نادرستی، با تغییرات دلخواهی که در هفت موضع این شعر اعمال کرده است، ساختار موسیقایی شعر نیما را به طور کلی به هم ریخته است. صورتی که با کشش‌ها و جوازهای معمول در عروض سنتی می‌توان این شعر را به روانی و با موسیقی کامل خواند.

اگر سطرهای زیر را اینچنین تقطیع کنیم، دیگر نیازی به دخالت‌های آنچنانی در شعر نیما نیست: و بمانند چراغ من = وب / به / نن / دی / چ / را / ... و شب سرد زمستان بود = وش / ش / بی / سر / دی / ز / مس / تا / بود ... و هنوزم قصه بر یاد است = وه / ه / نو / زم / قص / ص / ... که می‌افروزد؟ که می‌سوزد؟ = کم / م / اف / رو / زد / ک / می / سو / زد / ...

و این نکته عروضی را در خوانش و تقطیع شعر «لاشخورها» و در بسیاری از سطرهای شعر «ققنوس» نیز باید رعایت کرد.

البته آنچه نیرو درباره وزن «ری را» اشاره کرده است (ص ۳۷)، کاملاً صحیح است. نیما در این شعر جز در دو سه هجای اول سطرها، در ادامه ارکان نوعی آزادی قایل شده است و آمیزه‌ای از تقطیع‌های «قربب الايقاع» را به کار گرفته است. او در نوشته‌های تئوریک خود نیز به این اصل وزنی اشاره کرده است.<sup>۱۰</sup>

۱-۱۰) نیرو شعرهایی نظیر «پربان»، «سیولیشه»، «همه شب» و تصنیف‌های کودکانه «بهار» و «آواز قفس» را در قیاس با «شعر آزاد عروضی نیما»، «شعر آزاد نیمایی» می‌نامد. نخست آن که وزن آن دو تصنیف کودکانه هیچ ربطی به وزن شعر آزاد ندارد. تصنیف و ترانه و به طور کلی اشعار عامیانه، اوزانی خاص خود دارد که می‌توان به آثاری که در این باب موجود است مراجعه کرد.<sup>۱۱</sup> دیگر آن که اشعار نامبرده نیز تجربه‌های نیما در رهایی کامل از وزن عروضی نیستند. الگوی وزنی شعرهایی نظیر «پربان»، «سیولیشه» و «همه شب» همان الگوی وزن عروضی نیمایی است، که گاه انحراف‌هایی از الگوی نامبرده صورت گرفته است که اتفاقاً موجب اغتشاش وزن این شعرها شده است. حال آن که نیرو این نمونه‌ها را نمونه‌های تکامل‌یافته وزن شعر نیما می‌داند. عجیب آن که نیرو این نمونه‌ها را جزو «عروض آزاد نیمایی» آورده، اما شعر «همه شب» را - آخرین شعر نیما - که نیما خود در پانویس آن آورده: «این شعر را مخصوصاً به دو وزن ساخته‌ام» جزو عروض نیمایی!

به همین جهت، آزاد (سپید) نامیدن این شعرها به هیچ وجه درست نیست. تمامی این انحراف‌ها و خروج‌های ناموفق نیما، فقط بر محور همان عروض نیمایی می‌چرخد. گفتنی است در شعر فروغ و برخی دیگر از شاعران شعر نیمایی نیز خروج (البته بسیار موسیقایی‌تر) از وزن اصلی و گاه ترکیب دو وزن دیده می‌شود، اما کسی شعر این شاعران را شعر آزاد نمی‌نامد. شعر آزاد (سپید) شعری است که از الگوی عروضی نیمایی کاملاً فاصله بگیرد، اگر چه در سطرها یا بندهایی عروض نیمایی بر شعر حاکم باشد، که برترین نمونه‌هایش را در برخی از شعرهای شاملو می‌توان سراغ گرفت.

## ۲. نگاهی به متن اشعار

۱-۲) حذف کردن بی‌جهت و بدون توجیه شعرهایی از نیما که نمایانندهٔ رویکرد اجتماعی اویند، یعنی شعرهای سروده شده در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۱۰-۱۳۰۲، شعرهایی نظیر «محبس»، «سرباز فولادین»، «خانوادهٔ سرباز» و «شیر». آیا ارزش تاریخی و شعری این اشعار، در قیاس با بسیاری از اشعاری که نیرو آورده است، بیشتر نیست؟ و البته شعرهای دیگری نیز بدون هیچ توضیحی در این کتاب اذن حضور نیافته‌اند، حال آن که نام اثر کلیات آثار نیماست.

۲-۲) طاهباز چنان که در مقدمه کلیات نیما توضیح داده است، جاهایی که موفق به خواندن کلمه یا سطری نشده است با گذاشتن سه نقطه آن را مشخص کرده است، اما نیرو برای مثال در شعر «پی دار و چوپان» علاوه بر حذف کردن مقدمه‌ی نیما، هجده سطری را که طاهباز به نشانه‌ی خواننده نشدن دست‌نوشتهٔ نیما با علامت سه نقطه مشخص کرده بود، حذف کرده است و سطرهای قبل و بعد این افتادگی‌ها را به هم چسبانده است و با این عمل غیرمحققانه نسخه‌ای سراسر آشفته و متشتت از این منظومه به دست داده است، و باز هم بدون هیچ توضیحی؛ کاری که هر حرفچینی می‌توانست آن را انجام دهد.

۲-۳) از میان حدود ۵۹۰ رباعی نیما پنجاه رباعی آورده شده است، و باز هم بدون هیچ توضیحی. در هیچ جایی هم اشاره نشده است که نیما افزون‌تر از رباعیات فارسی‌اش، دو بیتی‌هایی محلی سروده است که به «روجا» مشهور است.

۲-۴) حذف تاریخ پای شعرها و به هم ریختن ترتیب و توالی اشعار و کنار هم چیدن دلخواهی‌شان؛ حال آن که در نظر گرفتن تاریخ سروده شدن شعرهای نیما (و به طور کلی شعر هر شاعری) اهمیت بسیاری دارد. نیما در دوره‌ای متلاطم و سرشار از تغییرات و تحولات تاریخی به سر می‌برد و به جهت نوع نگاهش به جهان و انسان، برخی از شعرهایش پا به پای تحولات سیاسی و اجتماعی تاریخ معاصرمان قابل بررسی است. دیگر این که نیما پیشاهنگ تحولی عظیم در تاریخ شعر فارسی است، به همین جهت جدای از مطالعهٔ فراگیر تغییرات شعر معاصر، در بررسی دگرذیسی‌های درونی شعر خود او نیز ناگزیر از نگرشی تاریخی به اشعار او هستیم و اگر جز این می‌بود خود او این اندازه در قید تاریخ و گاه مکان سروده شدن شعرهایش حساسیت به خرج نمی‌داد.

۲-۵) با توجه به تأکیدی که نیما در نزدیک کردن موسیقی شعرش به آهنگ طبیعی و دکلاماسیون زبان فارسی داشت، پیداست که علائم نگارشی تا چه حد در نظر او اهمیت داشته است. در چاپ‌های جتئی عطایی و طاهباز تا حد زیادی این وسواس دیده می‌شود، اما نیرو بدون توجه به این وسواس شاعر و طاهباز در بسیاری از موارد شعر را از پیراستگی بی‌نصیب گردانده است. برای مثال در شعر «آی آدم‌ها» سه نقطه خطاب، که این همه در القای فریاد غریق حایز اهمیت است، حذف شده است (ص ۲۶۵). همچنین در همین شعر، سطر ششم نیازی به نقطه ندارد. در شعر «ری را» اولاً واژه «ری را» داخل گیومه نیامده است و ثانیاً سه نقطه‌ای که نیما به نشانه تداوم طنین این نام آوا قید کرده است و موجب بحث و انتقادهای فراوان شده نیز حذف شده است. همچنین است سه نقطه پس از سطر «گویا کسی است که می‌خواند» و این مسأله در ادامه شعر نیز رعایت نشده است. (صص ۳۲۰-۳۱۹). در شعر «در کنار رودخانه» پس از سطر «چشم من اما» نیازی به علامت خطاب یا تعجب نیست (ص ۳۱۲). در شعر «مرغ آمین» نیز در بسیاری از موارد «گیومه» یا «پرانتز» از دو طرف عبارت حذف شده است. (صص ۳۴۶ و ۳۵۱) که با توجه به پیچیدگی‌های زبانی خاص این شعر، مشکل تازه‌ای بر آن افزوده است. این نقص در شعر «تاقوس» نیز دیده می‌شود. حذف علامت پرسش (ص ۴۲۵)، تغییر حرکت عبارت «کشان کشان» به «کشان کشان» (ص ۴۲۶) و همچنین دو بخش کردن برخی از سطرهای این منظومه (مانند ص ۴۲۸، ص ۴۳۶، ص ۴۳۷)، چیزی که نیما در نوشته‌هایش از آن گله‌مند است.<sup>۱۲</sup>

۲-۶) تغییر عناوین اشعار: نیرو بدون هیچ توضیح قانع‌کننده‌ای، نام بسیاری از اشعاری را که شاعر خود برای شعرهایش برگزیده بود تغییر داده است. برای مثال، عنوان مثنوی «دانیال» که با محتوای شعر تناسب ماجرابی دارد به «حاصل سرپیچی» تغییر یافته است. (ص ۵۹) عنوان شعر «برف» به «مهمانخانه» بدل شده است (ص ۳۲۷) و همچنین عنوان زیبای شعر مشهور «قایق» به «فریاد من» تبدیل شده است (ص ۳۰۸).

۲-۷) تغییرات فراوان و حذف‌های بی‌مورد که بسیاری از شعرهای مشهور نیما را مغلوط و مغشوش گردانیده است. برای مثال به چند مورد آن اشاره می‌کنیم:

۲-۷-۱: در بند سوم شعر «شب قورق» به جای «کسی» (طاهباز / ۴۱۱) «کس اش» (نیرو / ۱۸۷) آمده است که به کلی با سیاق بیت بی‌ارتباط است.

۲-۷-۲: در شعر «قایق» (نیرو: فریاد من) سطر پنجم این‌گونه آمده است: «وامانده در عذابم» (ص ۳۰۹) حال آن که صورت کامل سطر این‌گونه است (و در غیر این صورت سطر به کلی نامفهوم است): «وامانده در عذابم انداخته است.» در ادامه همین شعر، در سطر هشتم، به جای «با» در سطر «امدادی ای رفیقان با من» آمده است «امدادی ای رفیقان بر من» (ص ۳۰۹) که نشان می‌دهد نیرو بی‌توجه به کاربرد کهن‌گرایانه بسیاری از حروف اضافه در اشعار نیما، قصد امروزی کردن یا به قول خود نیما «به طبیعت نثر نزدیک کردن» زبان شعر او را داشته است. حال آن که «با» (علاوه بر کاربرد فراوان این حرف اضافه در دیگر اشعار نیما)، همصدایی عجیبی میان واح‌های سطرهای قبل و بعد ایجاد می‌کند: «و



فاصله است آب / امدادی ای رفیقان با من / گل کرده است پوزخندشان اما ...» و باز دو سطر پایین‌تر این شعر، عبارت «بر من» حذف شده است. گویا نیرو گمان کرده است این سطر حشو است، حال آن که نیما با تکرار این سطر قصد داشته است تا اضطراب و خشم و «دستپاچه شدن» قایق‌ران را به مخاطب منتقل کند، کاری که در شعر «آی آدم‌ها» نیز انجام داده است: «گل کرده است پوزخندشان اما / بر من / بر قایم که نه موزون...» (ص ۳۰۹). این بریده بریده فریاد زدن، عصبانیت و اضطراب قایق‌ران را می‌رساند. دو بند پایین‌تر به جای سطر «من سهو می‌خرم» آمده است «من سهو می‌خورم» (ص ۳۰۹) که علاوه بر بی‌معنایی ترکیب «سهو خوردن» هم قافیه بودنش با سطر «من درد می‌برم» خدشه‌دار می‌شود. در ادامه همین شعر به جای «من دست من کمک ز شما می‌کند طلب» آمده است: «این دست من ...» (ص ۳۱۰) که چنان چه گفته شد، نیرو به زعم خود سعی کرده است اشکال حشو و تکرار این شعر را برطرف سازد. اما آن «من» بلاغی‌ترین کاربرد خود را با توجه به حال و روز قایق‌ران در آن سطر یافته است. همان‌طور که در *شاهنامه* فردوسی در ماجرای تکبیر و «منم زدن»‌های جمشید بارها ضمیر «من» در ادبیات پی در پی تکرار می‌شود، که کاملاً در خدمت القای غرور جمشید به مخاطب قرار گرفته است. ضمناً در همین شعر «قایق»، به جای تکرار عبارت «فریاد می‌زنم» تنها یک بار این عبارت را آورده است و باز احتمالاً به جهت جلوگیری از تکرار. گویا نیرو از کارکرد موسیقایی و تأثیر مفهومی اصل تکرار در شعر نیمایی و به طور کلی شعر گذشته و امروز ما بی‌خبر است.

۲-۳: در شعر «ری را» (ص ۳۲۰-۳۱۹) علاوه بر رعایت نکردن علائم نگارشی لازم (تغییرات عمده‌ای صورت گرفته است که همگی در جهت آسیب رساندن به موسیقی اعجاب برانگیز این شعر است: در سطر دوم به جای «از پشت کاج که بند آب» آمده است «از پشت کاج ز بند آب.» و عجیب این که بعد از «آب» نقطه گذاشته شده است. به جای «می‌گشاید» در سطر چهارم «می‌کشاند» آمده است. در سطر هشتم به جای «آوازها»ی آمده است «آواز». از ابتدای سطر دوازدهم «و» حذف شده است که شعر کاملاً به آن نیاز دارد. سطرهای هفدهم و هجدهم (مثل بسیاری از موارد دیگر) در هم ادغام شده است. از انتهای سطر «او رفته با صدایش اما»، «اما» حذف شده است؛ واژه‌ای که از لحاظ موسیقایی با «ری را ری را» و «شب سیا» و همچنین «با» و «با صدایش» در سطرهای قبل و همچنین «خواندن» در ابتدای سطر بعد، هماهنگی موسیقایی عجیبی ایجاد می‌کند. اگر یک بار سطرهای آخر شعر را بدون «اما» زمزمه کنیم به کاربرد کلیدی آن و کاستی کار نیرو بیشتر پی خواهیم برد.

۲-۴: در شعر «برف» (نیرو: مهمانخانه) (صص ۳۲۸-۳۲۷)، از سطر «صبح پیدا شده از آن طرف کوه ازاکو اما» کلمه «کوه» حذف شده است، احتمالاً به این جهت که در لفظ «ازاکو» واژه «کوه» نهفته است. و «اما»ی آخر سطر هم مانند «اما»ی شعر «ری را» حذف شده است، کلمه‌ای که هم از لحاظ معنایی حضورش الزامی است (چرا که نوعی اضراب و برگشتن از حرف قبلی است، یعنی طبیعتاً بعد از دیده شدن کوه «ازاکو»، «واژنا» نیز می‌بایستی دیده می‌شد، اما به جهت بارش برف و بخار شیشه و احتمالاً ابری بودن هوا، این بار دیده نمی‌شود) و هم به جهت موسیقایی، چرا که قبل از آن واژه‌هایی

مانند «زردها»، «نینداخته»، «دیوار»، «آن» و «ازاکو» و بلافاصله بعد از آن «اما» نیز «واژنا پیدا» آمده است. نیرو مطابق چه نسخه‌ای، یا با توجه به چه توجیه زیباشناختی (اگر فرضاً جایز باشد که شعر را تغییر دهیم) آن «اما»ی بسیار حساس را حذف کرده است؟

۲-۷-۵: در شعر «مرغ آمین»، علاوه بر اِعمال نظرهای غیر ضروری ویرایشی، سطر «وز سرود مرگ آنان باد» به این صورت در آمده است: «و سرود مرگ آنان در نوا باد» (ص ۳۵۱) که به کلی با سطر بعد بی‌ارتباط است. همچنین در سطر پایین‌تر، فعل دعایی «باد» حذف شده است. در سطر آغازین ص ۳۵۳ نیز به جای «به حق گویا»، «به حق گویان» درست است.

۲-۷-۶: در شعر «تاقوس» علاوه بر آشفتنگی‌های ویرایشی (مانند تقسیم یک سطر به دو سطر (۴۳۶، ۴۲۸)، حذف علامت پرسش (ص ۴۲۵)، حذف گیومه نقل قول (۴۳۷)، حذف کمانک عبارت توضیحی و نمایشی (ص ۴۳۳ س ۲ ص ۴۲۸ س ۸) و غلط‌های چاپی متعدد، تغییرات اساسی صورت گرفته است؛ و باز این همه تغییرات در جهت تخریب ساختار نحوی و موسیقایی اشعار. ص ۴۳۰ س ۱۱ به جای عبارت «به جان باش»، که با سطرهای بعد ارتباط منطقی و معنایی دارد، آمده است «به‌جان‌اش». ص ۴۳۱ س ۱۱ به جای «نرهد» آمده است «کی رهد» که احتمالاً این تغییر برای موسیقایی‌تر شدن شعر صورت گرفته است، اما باید توجه داشت که «مشدد» کردن واج‌ها در شعر نیما اصلی مسلم و معتاد است (= نرهد) و به هیچ وجه نیازی به چنان اعمال سلیقه‌ای در شعر نیما نیست.

در همین صفحه (۴۳۱) از آخرین سطر، عبارت «نفس خواب‌رفتگان» که حذف آن با توجه به سطرهای قبل کاملاً بی‌مورد است، حذف شده است. در ص ۴۳۲ به جای «جهان‌خواران»، «جهان‌خوار» آمده است؛ درست است که نیرو سعی کرده است با توجه به فعل ماضی سطر بعد که به صورت مفرد به کار رفته است شعر را تصحیح کند. اما نیما از این لغزش‌های زبانی فراوان اندر فراوان دارد و نیازی به نقد اصلاحی، یا بهتر است بگوییم نقد تحریفی شعر او نبوده است. در پایان همین صفحه (۴۳۲) به جای «مردگان مرگ» آورده‌اند «مردگان موت»، که احتمالاً این تغییر براساس عنوان شعری از نیما صورت گرفته است، شعری با عنوان «مردگان موت» (طاهباز / ۳۳۵، نیرو / ۳۱۴)؛ اما آیا شاعر مختار نیست در دو شعر متفاوت از دو ترکیب هم معنا اما متفاوت بهره بگیرد؟ ص ۴۳۳ س ۱۳-۱۲ این دو سطر حذف شده است: «... آن روز / خواهد شد آنچنان». (ص ۴۳۵) نیز بعد از سطر هشتم، این سه سطر حذف شده است: «هر صورتش نگارین / با باد شد / با خاک شد عجین» و اِعمال سلیقه‌ها و تغییرات کوچک و بزرگ دیگر که به جهت جلوگیری از اطالهُ کلام از اشاره به آن‌ها پرهیز می‌کنیم.

با توجه به آنچه گفته شد، انسان به دشواری و عظمت کار مصححان متون کهن، با آن حال و روزی که نسخه‌ها و خطوط دارند، بیشتر پی‌می‌برد و این که توهین‌هایی از جنس «مصححان نسخه چَخ و پَخ و مَخ» هر چند درباره کار بسیاری از به اصطلاح «مصححان» سهل‌گیر و منفعت‌طلب صدق می‌کند، اما در باب تلاش‌های طاقت‌فرسای بزرگانی چون قزوینی، بهار، مینوی، خانلری، شفیعی کدکنی و... جز بی‌انصافی نیست.

در پایان باید به یاد و خاطره طاهباز، آفرین و درودی فرستاد و استقامت و پیگیری و پشتکار قریب به نیم‌قرنی‌اش را جهت انتشار دست‌نوشته‌ها و آثار مغشوش و آشفته نیما، ستود؛ طاهبازی که جنتی عطایی در همان اوایل کار او را به درستی شناخته بود و از او با عنوان جوانی که «خالصاً، مخلصاً» در کار انتشار آثار نیما است، یاد کرده است.<sup>۱۳</sup> باید «داستان - خاطره» زیبای «پرویز کلانتری» را با عنوان «چهار روایت از سال نویی که بر نیما گذشت یا نگذشت»<sup>۱۴</sup> را خواند و با واقعیت تلخ تلاش‌های طاهباز بیشتر آشنا شد.

#### پی‌نوشت‌ها

۱. راهنمای رویکردهای نقد ادبی؛ ویلفردال گورین و همکاران؛ ترجمه زهرا مهین‌خواه؛ تهران: انتشارات اطلاعات، ۱۳۷۰ ص ۴۲.
۲. مجموعه کامل نامه‌ها؛ نیما یوشیج؛ گردآوری، نسخه برداری و تدوین: سیروس طاهباز؛ تهران: نشر علم، ج سوم، ۱۳۷۶ ص ۶۲۸.
۳. نیما چشم جلال بود؛ جلال آل‌احمد؛ زیر نظر شمس آل‌احمد؛ پژوهش و ویرایش: مصطفی زمانی‌نیا؛ تهران: کتاب سیامک و نشر میترا، ۱۳۷۶ ص ۱۳-۱۲.
۴. نیما در پانویس شعر «پادشاه فتح» نوشته است: «دو بند را از من استادترها حذف کرده‌اند که رگ جان شعر است و در چاپ بعد باید اضافه کنم.» نیما یوشیج: مجموعه کامل اشعار، تدوین: سیروس طاهباز؛ تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ج چهارم، ۱۳۷۵. برای آگاهی از ابراز تأسف نیما از چاپ مغلوط منظومه «افسانه» بنگرید به: نامه‌ها ص ۹۸ و ۶۴۴.
۵. طاهباز در سال ۱۳۴۰ گزیده‌ای از شعر نیما را منتشر کرد. سپس دفترهای «ماخولا» (۱۳۴۴)، «شعر من» (۱۳۴۵)، «ناقوس»، (۱۳۴۵)، «شهر شب، شهر صبح» (۱۳۴۶)، و بعدها «ارزش احساسات» (۱۳۵۱)، «حرف‌های همسایه» (۱۳۵۱)، «مجموعه کامل اشعار نیما» (۱۳۴۶) و... را منتشر کرد.
۶. کلیات اشعار نیما یوشیج؛ «دنیای شجاع نو»، به کوشش سیروس نیرو، تهران: کتابسرای تندیس، ۱۳۸۳.
۷. شکسپیر، ویلیام. اتللو؛ ترجمه عبدالحسین نوشین، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۷ ج اول ۱۳۳۹ صص ۱۱۳-۱۱۲.
۸. حرف‌های همسایه؛ نیما یوشیج؛ تهران: انتشارات دنیا، ۱۳۵۱ صص ۷۳-۷۲.
۹. درباره شعر و شاعری؛ نیما یوشیج؛ گردآوری، نسخه برداری و تدوین: سیروس طاهباز؛ تهران: انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۶۸ ص ۳۴۴.
۱۰. برای آگاهی از نمونه‌هایی از اشعار عامیانه، بنگرید به: والتین ژوکوفسکی؛ گردآورنده اشعار ایران (در عصر قاجاری). به اهتمام و تصحیح و توضیح دکتر عبدالحسین نوایی. تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۸۲. و برای آگاهی از وزن شعر عامیانه، بنگرید به: امید طیب‌زاده؛ تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.
۱۱. مجموعه کامل اشعار، ص ۶۲۸.
۱۲. مجموعه اشعار؛ نیما یوشیج؛ به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی؛ تهران: انتشارات صفی‌علیشاه، ج پنجم ۱۳۶۸ ص ۱۶.
۱۳. چهار روایت از شب سال نویی که بر نیما گذشت یا نگذشت؛ پرویز کلانتری؛ تهران: نشر ماه ریز، ۱۳۸۳ صص ۸۰-۷۳.