مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۲۰ ـ پاییز و زمستان ۹۸
صفحات ۱۱۹ ـ ۱۴۸

از شعر تا روایت با استاد مظاهر مصفا
نگاهی به دفتر *نسخهٔ اقدم*

حمیدرضا توکلی*

چکیده

منظومه‌ها یا چارپاره‌های مظاهر مصفا که در دفتر نسخهٔ اقدم گرد آمده است از چشم‌اندازهای گونه‌گونی درخور درنگ است: تعامل جانب شاعرانه با وجه روایی، رنگ رمانتیک، سرگذشت‌گویی و گذار در خاطرات خصوصا یادهای کودکی، جلوه‌گری تجربهٔ شخصی و توصیف جزئیات، صبغهٔ اقلیمی و بازتاب گستردهٔ فرهنگ عامه، گذر از فردی‌ترین رنج‌ها تا دردهای ملی و حتی زخم‌های تاریخی ایران، نقش‌آفرینی تداعی در دگرگونی فضاها، مخاطبه‌های غریب از خطاب به کوه تا آینه و حتی برادر دوساله‌ای که پیش از تولد شاعر درگذشت اما نام و شناسنامه و خاطره‌اش را به او بخشید. این نوشتار کوششی است برای شناساندن این منظرها هر چند به اجمال؛ با تکیه بر نمونه‌های شاخص‌تر و به‌ویژه تاکید بر جایگاه این دفتر متفاوت در شناختن جوانبی مغفول مانده از شاعر.

کلیدواژه: *مظاهر مصفا، نسخهٔ اقدم، شعر روایی، خاطرهٔ کودکی، بازگویی تجربهٔ شخصی.*

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان h.hasanzadeh@semnan.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۹/۲۰ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۱۲/۰۳

درآمد

گره‌خوردگی شعر با روایت به شیوه‌های گونه‌گون صورت می‌پذیرد؛ از ساده‌ترین اشاره‌های داستانی تا کاربست آفرینشگرانه و پیچیدهٔ تلمیح، از آفریدن موقعیتی داستانی تا صحنه‌آرایی و وصفی که حسِّ نقل گوشه‌ای از یک قصه را به مخاطب منتقل کند؛ از نقل فشردهٔ یک قصه تا بازگویی گستردهٔ یک داستان. باید یادآوری کرد در روایت منظوم ممکن است برخی از عناصر مختلف داستانی غایب باشند و حضور دسته‌ای دیگر شاید کم‌رنگ یا پررنگ باشد. از این‌ها گذشته در شعر روایی یا شعری که سایه‌هایی از روایت در آن پدیدار می‌شود، می‌توان دربارهٔ برخورد شاعر با دو جانب شاعرانه و روایی باریک شد؛ این که آیا سویهٔ شاعرانه و سویهٔ داستانی جایگاهی هم‌سان یا ناهم‌سان دارند؟ آیا در سراپای اثر، نوسانی از تسلط یک سویه بر سویهٔ دیگر دیده می‌شود؟ آیا این دو جانب تعاملی با یکدیگر دارند؟ کدام از کدام و چه سان اثر پذیرفته است؟

میراث ادبی ما از دیرباز تا امروز، از همراهی شعر و روایت به شیوه‌های رنگ‌به‌رنگ، مایه‌ور و پربار است؛ اما چندان که سزاوار است در این قلمرو مداقّه نکرده‌ایم. (رک: توکلی، ۱۳۹۴: ۳۹۳-۳۹۷) در این نوشتار می کوشیم از این چشم‌انداز به *نسخهٔ اقدم* روی آوریم که منظومه‌های مظاهر مصفا را فراهم آورده و پس از سالیانی خاموشی و فراموشی پیش چشم مشتاقان نشانده است.

کارنامهٔ شعری مظاهر مصفا و جایگاه *نسخهٔ اقدم*

مظاهر مصفا (۱۳۱۱-۱۳۹۸) با آن که شاعری را پیشه و دل‌مشغولی اصلی خود ساخته بود و در سبک و اسلوب خود از سرآمدان سرایندگان عصر بود، به نشر شعر خویش چندان اعتنایی نداشت. استغراق در کار سرودن، خلوت‌گزینی و انزوا، دشوارپسندی و کمال‌طلبی، روحیّهٔ حساس، فراهم نبودن شرایط نشر، ناخرسندی از مجوز نیافتن احتمالی برخی سروده‌ها، سایه و سیطرهٔ فضای نوگرایی و تجددمآبی بر

نشر و نقد شعر و... سبب هر چه بود، باید در در گام نخستین به این نکته توجه کرد که بخش گسترده‌ای از سرودهای مصفا هنوز پیش چشم ناقدان و مخاطبان قرار نگرفته است. این دفتر در سال ۱۳۹۵ و *گزینهٔ اشعار* در سال ۱۳۸۷ نشر یافته‌اند. (چاپ دوم هر دو: ۱۳۹۸) آن چه از شاعر پیش‌تر در دسترس بوده چند دفتر کوچک قدیمی است و شمار اندکی از سروده‌ها که در مجله‌ها و یادنامه‌ها نشر یافته است. {۱} بدین سان بسیاری از سرودهای او هنوز متولد نشده‌اند و خاموشی شاعر را می‌توان نقطهٔ شروع نشر و آشنایی سزاوار با میراث او به شمار آورد. {۲}

نسخهٔ اقدم را باید رویداد مهمی در مواجهه با میراث شعری مصفا دانست؛ زیرا مجموعهٔ منظومه‌های او را در بر می‌گیرد که تقریبا یکسره ناشناخته بودند. {۳} حال و هوای حاکم بر این منظومه‌ها هم به واسطهٔ چشمگیری جنبهٔ روایی و هم تاثر از رنگ رمانتیک شعر معاصر، چهره‌ای دیگر از شاعر را آشکار می‌سازد.

منظور از منظومه البته معنای مصطلح تازه‌ای است که در شعر فارسی پس از عصر مشروطه پدید آمده است؛ قالبی که از دوبیتی‌های پیوسته‌ای شکل می‌یابد که مصراع-های زوج هر بند هم‌قافیه‌اند. گاه برای پرهیز از تخلیط با معنای رایج منظومه، این منظومه‌های نوظهور را چارپاره خوانده‌اند یا همان دوبیتی پیوسته. مصفا خود آن را دوگانی می‌خواند (مصفا، ۱۳۹۵: ۹ گزارش گردآورنده) و البته در جایی دوبیتی [پیوسته]. (مصفا، ۱۳۴۳: ۶۴۸) برخی دوگانه را برای مثنوی به کار برده‌اند. (کزازی، ۱۳۹۶: ۶۶) از دیرباز مثنوی‌های بلند داستانی یا دربردارندهٔ داستان را منظومه خوانده-اند. (رک: عباسپور، ۱۳۷۶: ۱۲۷۹-۱۲۸۳) اطلاق عنوان منظومه بر چارپاره‌های نوپدید، ظاهرا به خاطر جنبهٔ روایی آن‌هاست؛ البته همیشه این جنبه جلوه ندارد و آن جا که هست الزاما به معنای بازگویی یک داستان تمام و کمال نیست. در بسیاری نمونه‌ها به طرح روایی یا فضای داستانی نزدیک می‌شویم یا گرایشی به سرگذشت‌گویی یا بیان و تاثر احساسات نمایان می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۵۸) گاه خود را در فضایی می-یابیم که شاید بتوان آن را بخشی از توصیف یک داستان یا پاره‌ای از گفت‌وگو یا تک‌گویی یا خطاب برگرفته از یک روایت انگاشت. اما گاه در منظومه‌ها چنان که در

بسیاری از نمونه‌های این دفتر حال و هوای روایی در کنار شور شاعری موج‌زن است. شاید بهتر باشد که روایت را در مفهومی فراخ‌تر در نظر آوریم که هر گونه گرایش به انگارهٔ روایی و اسلوب داستان‌گویی را در بر گیرد.

منظومه در معنای امروزین از روزگار مشروطه پدیدار می‌شود. می‌توان گفت چارپاره در میانهٔ قوالب سنتی و نیمایی جای گرفته و در گذار به شعر نو فارسی بسی نقش‌آفرین بوده است. نکتهٔ جذاب این جاست که هم هواخواهان تجدد و هم دل‌بستگان سنت به منظومه روی آوردند. در کنار عشقی و لاهوتی و نیما، ادیب‌الممالک و بهار و شهریار و نادرپور هم منظومه پرداختند. از میان چهره‌های نزدیک به مصفا، می‌توان از حمیدی شیرازی و امیری فیروزکوهی یاد کرد. منظومه‌پردازان گاه در قالب دوبیتی پیوسته تصرفاتی اندک روا داشته‌اند و گاه از اوزان کم‌کاربرد بهره برده‌اند؛ بیش‌تر وزن‌های ترانه‌وار با مصراع‌های کوتاه. اما آن چه اهمیتی افزون‌تر دارد حال و هوای تازهٔ منظومه‌هاست؛ تمایزی که در توصیف و روایت‌گری نوآیینشان نمایان می‌شود. (رک: عباسپور، ۱۳۷۶: ۲۶۰)

تصویری تازه از شاعر

برای مخاطبی که با سروده‌های استاد مصفا بیش و کم آشنایی داشته که در میانهٔ آن‌ها قصیده‌ها پرآوازه‌ترند، (رک: یوسفی، ۱۳۷۷: ۷۷۲) *نسخهٔ اقدم* دفتری غافل‌گیرکننده خواهد بود. با آن که تصوری که احیانا از پایبندی شاعر به سنت‌های ادبی دیرینه و پیروی از هنجارهای کهن داریم با تامل در این دفتر ذره‌ای مخدوش نمی‌شود، در عین حال این مجموعه چهرهٔ متفاوتی از او را بازتاب می‌دهد. همین که شاعر نزدیک دوهزار بیت منظومه پرداخته، درخور درنگ است؛ اما آن‌چه چشمگیرتر می‌نماید، فضای رمانتیک و حال و هوای متفاوت این دفتر است. تاثرات عمیق شخصی، سرگذشت‌گویی‌های غریب و روایت نامتعارف خاطرات و به‌ویژه هم‌جوشی خلاق شعر و روایت، دفتری آفریده که حتی با اشعار دیگر خود شاعر تمایزی خیره‌گر دارند.

باید در این میان بر نکته‌ای بنیانی انگشت بگذاریم که می‌تواند از آفات زمانهٔ ما به شمار آید؛ این‌که در بخش‌بندی شعر –و حتی می‌توان گفت هنر– به نو و کهنه گاهی معیار شناخت و داوری تنها و تنها، شمار اندکی از ویژگی‌های بسیار صوری و خصوصا تغییرات در قالب‌ها و چارچوب‌های آشنا بوده است. در این تلقی تنها شکل بیرونی شعر، معیار تازگی و کهنگی آن است و بس. به‌راستی این نگاه گونه‌ای تقلیل-گرایی رقت‌انگیز است از آرمان پرشور انقلاب هنری و تجدد ادبی. این برداشت از دو سو زیان‌بار است؛ هم گستردگی و رنگ‌به‌رنگیِ دگرگونی‌های شعر نو را فرومی-پوشاند و هم نوآیینی‌ها و آفرینش‌گری‌های شاعران سنت‌گرا را نادیده می‌گیرد. البته در جوُ و جریان جدلی و جنجالی و هیجان‌آمیزی که با برآمدن شیوه‌های نو پدید می-آید، گاه گرایشی به "بدخوانی عمدی" میراث کهن و سبک شاعران و هنرمندان سنت‌گرا دیده می‌شود. چه بسا تصویری مجعول و مضحک و کاریکاتورگونه و واپس‌گرا از مجموعهٔ سنت و به‌ویژه واپسین جریان و مکتب هنری رایج، به دست می‌دهند، تا راه و میدان را بر طرز تازه بگشایند. {۴} اما به نظر می‌رسد با گذر زمان و فروکش کردن شور و کشاکش‌ها باید به بازخوانی سنجیده و آهسته‌رفتار میراث نسل پیشین پرداخت. چه بسا در این بازنگری‌ها در جایگاه شاعران و هنرمندان جابه‌جایی-هایی صورت پذیرد و جوانبی از نوآوری و پرمایگی آثاری به چشم آید که در هنگامهٔ هیجان و تجددمآبی انکار و تحقیر شدند. شاید مخاطب فرداها با خویش بیندیشد که به‌راستی زیبایی و ارزش این اثرچه تعارضی با والایی و جاذبه آن اثر دیگر دارد؟ مگر نمی‌توان از هر دوان لذت برد؟ و اساسا آیا نمی‌شود از طیف‌های رنگ‌به-رنگ آثار گونه‌گون بهره برد؟ {۵} تاریخ هنر و ادبیات سربه‌سر کارگاهِ تجربهٔ این بازنگری‌ها و بررسی‌های دوباره و چندباره است. اتفاقا این نقطهٔ عزیمت مناسبی است برای روی‌آوری به میراث شعری مصفا؛ به‌ویژه *نسخهٔ اقدم*.

اشعار این مجموعه در اوزان پرکاربرد عروض سنتی سروده شده است؛ تنها از دو منظومهٔ "بوی پاییز" و "آوای پاییز" راه نوِ روزگار را می‌توان شنید و هر دو با "افسانه" نیما هم‌وزنند. افسانه که اوج رمانتیسم شاعر یوش شناخته می‌شود حتی بر

برخی شاعران سنت‌گرا اثر نهاد که با نیما همراه نبودند. از وزن این منظومه نیز استقبال شد. هر چند که باید یادآوری کرد پیش از نیما دو شاعر بسیار سنت‌گرا این وزن را آزموده بودند؛ ادیب نیشابوری و میرزا حبیب خراسانی. (جعفری، ۱۳۸۶: ۲۵۶) از وزن و عروض که بگذریم، نام منظومه‌ها گاه سنتی و گاه از گونهٔ عناوین رایج دوران رمانتیک است. جدا از دو شعر پیش‌گفته، منظومهٔ دیگری نیز پاییز نام گرفته است. اما اوج ماجرا از جایی جلوه می‌کند که در ساختار منظومه‌ها خصوصا ساختار روایی آن‌ها درنگ کنیم. این دفتر از ۲۴ شعر فراهم آمده است. از این میان ۱۰ شعر کوتاه‌تر است و از ۴ تا ۱۴ بند دارد. (۸ تا ۲۸ بیت) برخی سرودها بسی بلندترند و بلندتر از همه که نامش را هم به کتاب بخشیده، نسخهٔ اقدم است با ۲۷۸ بند (۵۵۶ بیت). از یکی دو شعر کوتاه مانند "بهمن سرد"، که در حقیقت وصفی فشرده و گذرایند که بگذریم حتی کوتاه‌ترین سرودها دست کم سایه‌ای از روایت و نشانی از شیوه‌های بازگویی داستان با خویش دارند؛ مثلا در شعر ۳بندی "سماع و وداع" (مصفا، ۱۳۹۵: ۲۹۱) که در پایان کتاب جای گرفته، به گفت‌وگویی می‌رسیم که واپسین صحنهٔ قصه‌ای ناگفته است؛ صحنه‌ای که پنداری تمام صحنه‌ها و ماجراهای دیگر را به چیزی نمی‌سنجد. "بی‌دیدهٔ روشن‌دل" (همان: ۲۷۹-۲۸۱) و "حکایت" (همان: ۲۷۷-۲۷۸)، دو حکایت کوتاهند که به نظم آمده‌اند؛ با شیوه‌ای که یادآور اسلوب و سخن سعدی در *بوستان* و نظامی در *مخزن‌الاسرار* است و از نظر مضمون و فضا حکایت‌پردازی عرفانیِ سنایی و عطار به خاطر می‌آید. مصفا شماری از حکایت‌های عرفانی را در قالب‌های گوناگون و بیش‌تر مثنوی، منظوم ساخته که برخی از آن‌ها نشر یافته است؛ مانند "یک‌پیرهن". (مصفا، ۱۳۴۰: ۱-۲) این نظم‌ها طرحی ساده و سرراست دارند و موجز و چابک روایت شده‌اند. در آن‌ها گریزهایی از گونهٔ مثنوی مولانا یا حتی نتیجه‌گیری در آغاز یا انجام نیست. از این چند نمونه هم که بگذریم در منظومه‌های مصفا حتی در نمونه-های کوتاه، روایت در چهره‌ای پیچیده و نیز ظریف و طناز پدیدار می‌شود. مخصوصا باید بر لحن خاطره‌گویانه‌ای دست نهاد که سایه و سیطره‌اش بر سراسر این دفتر

احساس می‌شود؛ چنان‌که در شعر ۵بندی "پاییز" (مصفا، ۱۳۹۵: ۲۵۳-۲۵۴) که خطاب به معشوقی است که شاعر/راوی را رها کرده، خاطره‌ای دور را باز می‌گوید. در شعر عملا رخدادی گزارش نمی‌شود؛ اما با بیانی تغزلی در پایان شعر و به‌عنوان بخشی از خاطره، برگ‌هایی پایمال عاشقان می‌گفتند: «مرگ مطلوب‌تر ز تنهایی است...» بدین سان مخاطب، داستان ناگفته یا ناگفته‌های داستان را بازسازی می‌کند و تصویری شاعرانه نقشی روایی می‌آفرینند. از رهگذر همین بازی شاعرانگی و روایتگری است که این دفتر چهره‌ای دیگر از شاعر را آینگی می‌کند. در شعر کوتاه دیگر با عنوان "لحظه" که ۴ بند دارد (همان: ۲۴۷-۲۴۸) در بند نخست و آخر، خطابی تغزلی داریم و در بندهای میانی شاعر، تلخیِ تنهایی را به شتاب و فشردگی روایت می‌کند. شعر التفاتی غزل‌وار دارد؛ اما با همهٔ کوتاهی و ابهام، احساسی از مواجهه با یک داستان در ما می‌انگیزد. به‌ویژه در کنار سرودهای دیگر این مجموعه و در صحنه‌ها و وصف‌هایی که بارها پدیدار می‌شوند. گویی آن‌چه در جاهای دیگر به گونهٔ سرگذشتی درازآهنگ می‌نگریم، این جا مانندهٔ گریزی محو از پیش چشمانمان می‌جهد. شعر "آوای پاییز" (همان: ۱۵۱-۱۵۴) باز غزل‌وار است یا در فضای تغزل یک قصیده که برخلاف معهود اصل و قصدِ قصیده در آن به اشاره‌ای شتابان و گذران آمده:

ماه‌ها رفت و آگه نگشتی از تب و تاب روز و شب من

طرفه این‌که گذار از پاییز به یار مهرگسل گریزی است از تغزل به غزل! همین انگاره از گونه‌ای دیگر در منظومهٔ نسبتا کوتاه "اشک دوست" (همان: ۲۶۵-۲۶۸) رخ می‌نماید. منظومه با وصف‌های پی‌درپی و لغزوار آغاز می‌شود و در پایان بند ۵ (بیت ۱۰) درمی‌یابیم که سخن از اشک می‌رود. سه بند بعدی باز توصیف این اشک معشوق است. تمام این ۸ بند وصف‌های پیاپی است. در بیت نخست ۶ صفت عطف شده‌اند:

لرزان و خموش و وهم‌انگیز رخشنده و گرم و دامن‌آرای

از آن پس به وصف‌های بلندتر می‌رسیم؛ البته جز ششمین بیت که باز شش وصف فشرده را شامل است: «روش‌کن دیدگان گل‌چین» یا: «افزون‌کن اشتیاق بلبل» یا:

«فرخنده چو صبح پادشاهان» توصیفاتی که طرز نظامی را فرایاد می‌آورد. در بندهای ششم تا هشتم رخدادی هرچند شاعرانه روایت می‌شود: چکیدن آن قطرهٔ اشک. اما در سه بند واپسین است که غافل‌گیر می‌شویم. اگر وصف چکه اشکی آن همه به درازا کشید و لغزیدن و چشیدنش با درنگی سنگین روایت شد، در سه بند آخر تمام زندگی عاشق فشرده می‌شود؛ با این شگرد شاعرانه که با آن قطره اشک، «افتاد دلم به دام صیاد» و باز از این قطره «عمری است که بی‌قرار و مستم» و این که تنها بهرهٔ او از آن چشم همان دانهٔ اشک بوده و «دیگر نکند به من نگاهی». این خود روایتی است شاعرانه از یک زندگی که با تصرفی اغراق‌آمیز همهٔ فراز و نشیب‌های زندگی را به یک‌سو می‌نهد و انگشت بر چشم می‌نهد و اشکی. پنداری از نگاه راوی لحظه‌ای از یک داستان، رساتر باشد از مجموع ماجراهای آن. در این سرود نیز بازی با ساخت قصیده چشمگیر است. تغزلی که از بخش اصلی قصیده طولانی‌تر است و شاعر با همین شیوه، کنایتی باریک در کار می‌کند. ساختار شعر این معنی را آینگی می‌کند که باقی عمر و حتی این که عمر چگونه بر باد فنا رفت، به چیزی نمی‌سنجد.

اثرپذیری خلاق از اسلوب و ساخت قصیده، در منظومه‌های دیگر نیز یافتنی است. الهام گرفتن از ساختار قصیده در قالب‌های دیگر سوابقی دارد؛ چنان‌که برخی در غزل‌هایی از حافظ و سعدی یا مثنوی‌هایی چون *سیرالعباد*، *تحریمه‌القلم*، *تحفه‌العراقین* و *مصباح‌الارواح* از این معنی نشان یافته‌اند. (حمیدیان، ۱۳۹۶: ۱/ ۴۸۱-۴۸۳ و توکلی، ۱۳۹۴: ۶۰۵)

در حسرت آزادی

منظومهٔ "آرزوی محال" با یک آرزوی خیال‌انگیز و شاید کودکانه شروع می‌شود:

کاشکی بودمی یکی غوکی زیر سنگی، کنار مردابی... (مصفا، ۱۳۹۵: ۳۵)

این آرزوی مسخ شدن به صورت قورباغه با نازک‌خیالی فوق‌العاده‌ای روایت می‌شود و شاعر چنان با آن در می‌آمیزد و با آن هم‌حس می‌شود که گویی آرزویی

تجسم‌یافته را لحظه به لحظه روایت می‌کند. در ۲۲بند نخست شعر (۴۴بیت) چه بسا مخاطب بپنداردکه آرزوی محال همین آرمان قورباغه شدن باشد! البته باید یادآوری کرد که در میانهٔ توصیفات غوک آسوده بر کنار، به سنجش‌های نیش‌دار و کنایت-باری می‌رسیم؛ میان جهان آدمیان و دنیای قورباغه:

از خطا دور از گناه ایمن　　خالی از هر امید و هر بیمی
نه ز روی ثواب تصویری　　نه ز راه عـــذاب ترسیمی

(همان: ۳۶)

نه دل از تیر طعنه‌ای می‌خست　　نه تن از بار منتی می‌کاست

(همان: ۳۸)

یا این اشارهٔ درخشان به رهایی جانوران از مرگ‌آگاهی که ویژهٔ آدمی‌زاد است:

رخت چو بربستمی به عزم رحیل　　ننشـــستی کسی به سوگ مرا
نرسیـــدی به جان و دل هــرگز　　دردی از مرگ هیچ غوک مرا

(همان: ۳۹)

از همین یادکرد مرگ، آرام آرام فضا عوض می‌شود؛ درست آن گونه که تغزل با تخلصی استادانه ما را به متن اصلی قصیده گذر می‌دهد. مرگ‌پذیری سرخوشانهٔ غوک با شبان سرشار از اندیشه و تشویش شاعر سنجیده می‌شود و در بیست و سومین بند، باز به آرزو بازمی‌گردد. درست این جاست که به ضربهٔ اصلی و نقطهٔ غافل‌گیری منظومه می‌رسیم:

سینه‌ام کاشکی چو غوک دمی　　پر شدی از هوای آزادی
ای دریغا که رفت عمری و من　　سوختم از برای آزادی

(همان: ۴۱)

تازه در می‌یابیم آن آرزوی محال، آزادی بوده. گویی این سرود قصیده‌ای باشد خطاب به آزادی که شاعر آن را «دروغ بزرگ» و «محال شگفت» می‌خواند. آرزوی قورباغه شدن در حقیقت تغزلی است برای آغاز نهادن این خطابه که سربه‌سر خطاب عتاب‌آمیز است به این آرمان بشری. طرفه آن‌که در این نقطه که به تخلص قصیده می-

ماند، ناگهان تغزل از آن حالت مطایبه‌آمیز و خیال‌انگیز بیرون می‌آید و با شتابی غریب در ذهن مخاطب بازخوانی می‌شود. بدین سان آرمان قورباغگی، احساس غربت (نوستالژی) ژرفاژرف انسان را به زندگی طبیعی و رها از خودآگاهی و گیروگرفت-های زندگی اجتماعی و تمدن بشری، آینگی می‌کند. راست و درست است که دغدغهٔ آزادی اجتماعی همواره با مصفا همراه است و ستیزه با استبداد و سرکشی در برابر هر گونه ستمگری و نامردمی در شعرش جلوه‌ها دارد. او دل‌باختهٔ آزادگی و جوان‌مردی و عیاری است و حتی خود را «شاعر آزادگان» می‌خواند. (مصفا، ۱۳۹۸: ۱۷۷) با این همه آزادی در ذهن و زبان مصفا مفهومی فراخ‌تر و رهاتر دارد. چنان‌که محمد دهقانی به‌درستی اشاره می‌کند: «آزادی در نظر مصفا صرفا جنبهٔ سیاسی ندارد. معنایی بسیار وسیع‌تر و اصیل‌تر دارد و در واقع نوعی تلقی وجودی (اگزیستانسیال) از مفهوم آزادی است... شعر مصفا و نیز زندگی او با همهٔ شکوه‌ها و شکایت‌هایش در نهایت قصیده‌ای بلند در ستایش آزادی است.» (دهقانی، ۱۳۹۸: ۲۹۳) البته این آرمان در نظرش آن اندازه آزادتر از برداشت‌های رایج و معمول است که اساسا دست یافتنی نیست! {۶}

از خاطره تا رویا

از یک نمونهٔ نمایان گذار قصیده‌وار از شروع شاعرانه و عاشقانه به سخن اصلی باید یاد کرد: منظومهٔ "کوثر سراب" (مصفا، ۱۳۹۵: ۱۱۵-۱۲۷) شعر با تغزلی غریب آغاز می‌شود. به‌شیوه‌ای نامعمول دو بند نخستین به هم پیوسته شده است. شعر گویی از میانهٔ روایتی پدیدار می‌شود با خطاب به مخاطبی مجهول که شاعر به یادش می‌آورد. مخاطبی که در شبی با شاعر از خوابی سخن گفته است. از سویی آغازیدن با تغزلی لغزگونه باز اسلوب قصیده را به خاطر می‌آورد این جهان مبهم و رویایی از بند دوم وصف می‌شود:

...که بود خانهٔ بس کهنه‌ای نشسته در آن جوان نه پیر بل کاملی میان‌سالی

شگفت و گرم نگاهی لبالب از فریاد لب از کلام فروبسته زیر لب خالی

(همان: ۱۱۵)

خانه‌ای عجیب و رویاوار وصف می‌شود. نکتهٔ جذاب این که به یاری وصف‌های شاعرانه در این بافت و سیاق خاص، حس صحنه‌های فراواقع‌گرا در مخاطب بیدار می‌شود:

به چشم خویش در آن خانهٔ عجب دیدم که خون گل ز سر ارغوان برون می‌جست...

به جست‌وجو چو نگاهم دوید بر لب بام شعاع مغـــــربی از بام بی‌درنگ پرید

کبوتران طلایی زدند بال و پری به پیش چشمم و نور پریده‌رنگ پرید

در بند بعدی (بند۷) وصف غروب در افق که به تناسب "بام" پدیدار می‌شود، با ظرافت و باز به یاری شگردی شاعرانه با شخصیت و شهری تاریخی پیوند می‌گیرد: زرتشت و بلخ:

شفق دو گونهٔ خونین چو آتش زرتشت... عروس روز که چون بلخ بامیان می‌تافت

(همان:۱۱۷)

در بندهای بعدی آرام آرام خاطرات تاریخی ایران‌زمین بیدار و پدیدار می‌شود:

نشسته قاضی قزوین مقابل منکو... به گربه‌شانی بوسهل زوزنی، مسعود/ به تهمتی حسنک را به دار مرگ آویخت... نگاه کرد که چون می‌کشند مرداویج... فکند دست فکنده بر آسمان بابک... (همان: ۱۱۷-۱۱۸)

سخن از تاختن تازیان و غارت مغولان می‌آید و حمله به قلاع اسماعیلیه و ماجرای حسن صباح... از آن پس وصف فروافتادن شب می‌آید. آیا این همان شب نیست که از غروب در آغاز منظومه سخن از آن رفت؟ و یا خود شبی که در بند نخستین شاعر از آن یاد می‌کرد؟ چون در میانهٔ وصف شب می‌خوانیم:

به زیر بار نگاهش که سخت سنگین بود خمید پشتم و بی‌پای گشت پا و پرم

(همان: ۱۲۱)

در وصف آغازین هم از «شگفت و گرم نگاهی لبالب از فریاد» (همان: ۱۱۵) سخن می‌آید. به هر روی منظومه از همین وصف شبانه که پس از گذاری در تاریخ خون‌بار

ایران پدید می‌آید، رنگی از گریز از واقعیت می‌گیرد و جلوه‌هایی تجریدی و جادویی می‌یابد:

ز بار و برگ درختی بلند و عالی‌شاخ — شعاع سرخ ز هر سوی در هوا می‌ریخت
میان ظلـــمت از هر کرانه بر ســر ما — غبار خون ملایک ز هر کـجا می‌ریخت
میان گرد و غباری سیاه و سرخ و کبود — به گردش آمـــده پروانـــگان زرین‌بال
ز بال هر یک صـــد آفتاب سر بر زد — که شست از دل ظلمت‌زده غبار ملال...

(همان: ۱۲۲)

صحنه‌های شگرف که توصیف پروانگان غریب در آن مرکزیت دارد، به مکاشفهٔ رویا می‌ماند. این بازآمدن به تغزل و فضای آغازین می‌تواند سنت تجدید مطلع را در قصاید بلند تداعی کند. اما سرانجام پروانه‌ها:

شدند مانـــده ز پرواز و یک‌یک افـــتادند — کنار تودهٔ گل‌برگ‌های سرخ به خاک
به پیش چشم من و آن حریف خلوت خواب — میان بستر خونین همی شدند هلاک

(همان: ۱۲۳)

آشکارا به صفحهٔ نخست باز می‌گردیم که هر چند خود رویایی می‌نماید، در سنجش با رویای پروانگان باید تجربه‌ای واقعی قلمداد شود. البته در این بازگشت این دو قلمرو را با یکدیگر می‌آمیزد. پنداری خود آن تجربهٔ عالم مثالی، هبوط می‌کند به جهانی فروتر. انگار مرگ و فروافتادن پروانه‌ها، تجسم مادی و ملموس این نزول باشد. طرفه این‌که شب چون می‌گذرد، سحرگاهان پردهٔ دیگری از ماجرا پیش چشم شاعر می‌نشیند:

نگاه کردم دیدم کنار من خفته است — کسی که بود حریف شب گذشته نبود!

(همان: ۱۲۳)

این صحنه همسانِ غافل‌گیری‌های داستان‌های پرماجراست. در ادامه راوی از التفات بهره می‌برد و به این رفیق که از معرفی‌اش چونان حریف شب، دریغ می‌ورزد خطاب می‌کند و سرگردانی‌اش را در این مخاطبه آشکار می‌کند:

کنون تو خواب‌گزاری کن ای رفیق مرا
که چیست قصهٔ آن خواب و چیست تعبیرش
که بود آن‌که مرا بود و آن که بود و نبود
چه گویمت که چگونه‌است شرح و تفسیرش
تو را خطاب کنم یا تو را کدامین را
و گر تو اویی و او توست من کدامینم؟
یگانه‌ایم، دوگانه، سه‌گانه، چند و چه‌ایم؟
گرانی تو نباشم اگر نه تسکینم؟
(همان: ۱۲۳-۱۲۴)

از آن پس به التفاتی دیگر می‌رسیم و راوی/شاعر خطاب را می‌گرداند و تا پایان منظومه با معشوق سخن ساز می‌کند و پرده از راز برمی‌دارد: عاشق به دلبر پیوندبریده و با دگری همراه شده، تنها در افق خواب و رویا می‌تواند راهی بیابد. در بیت مقطع تصریح می‌کند و در عین حال معمای عنوان شعر را می‌گشاید:

اگر نه چشمهٔ نوش لبت نصیب شود مکن دریغ سوی کوثر سرابم بر
(همان: ۱۲۷)

از تغزل تا تاریخ

گریز از تغزلی خیال‌انگیز به سرگذشت ایران و وصف پی‌درپی صحنه‌های تاریخی، در قصیدهٔ پرآوازهٔ لزنیهٔ بهار (سرودهٔ ۱۳۲۷) چشمگیر است؛ استادی که شاعر ما والاترین قصیده‌پرداز روزگاران و شاه شاعرانش می‌دانست. (رک: همان: ۳۰) اگر بهار در غربت و بر بستر بیماری از وصف هوای مه‌آلود کوهستان که از پشت پنجرهٔ بیمارستان نمایان است، به تاریخ پرافتخار وطن گذر می‌کند تا به روزگار درماندگیِ امروز ایران برسد (بهار، ۱۳۵۴: ۷۷۴/۱)، مصفا بیش‌تر خشونت‌ها و تلخی‌ها و خون-ریزی‌ها و ناجوانمردی‌های این دیار را فرایاد می‌آورد. از این معنی در این دفتر و اشعار دیگر او نشان‌ها هست. در منظومهٔ "کعبه در خون" که با خطابی غریب به یک تاریخ‌نگار یعنی دکتر باستانی پاریزی آغاز می‌شود، بیدادها و تلخکامی‌های میهن،

پشتاپشت روایت می‌شود و تا زمان سرودن شعر در میانهٔ دههٔ شصت و روزگار جنگ و تنگناهای گونه‌گون گذر می‌کند. (مصفا، ۱۳۹۵: ۲۳۵-۲۴۵) دردهای ایران چه در چشم‌انداز تاریخی و چه در افق دوران داستانی است که مصفا پیوسته بدان باز می‌گردد. در منظومهٔ "آینه" از همین رهگذر از من فردی به من اجتماعی می‌جهد. آزردگی شخصی شاعر که همه جا جلوه دارد با ناکامی تاریخی وطن پیوند می‌گیرد:

گیرم که برکنی ز دل خود هوای دوست با آب و خاک و خانهٔ ویران چه می‌کنی؟

با عشق سینه‌تاب وطن، درد مردسوز با ترک‌تاز دشمن ایران چه می‌کنی؟

اندوه ملتی‌ست نهـــــان در نگاه تو در چشم تو حدیث غم و درد میهنی

(همان: ۱۶۲)

در منظومهٔ "بوی پاییز" نیز از «بیداد پاییز» و «مظلومیِ برگ» به هلاکو و چنگیز گذر می‌کنیم. (همان: ۱۳۹)

باز برای گذار روایت از امروز به دیروز، شگردی شاعرانه نقش می‌آفریند. برگ‌های زرد بر خاک افتاده، به چشم شاعر سکه‌هایی می‌آیند که نقش غولانی بر آن‌ها ضرب شده:

روی هر سکه غولی‌ست خفته چشم هر غول را هول چنگیز

(همان: ۱۴۰)

در اواخر این منظومه گریزی هم به سرانجام دردآور «سرکردهٔ زند» می‌زند. (همان: ۱۵۰)

تاریخ ایران در نگاهش البته محدود به یک مقطع معین نیست. او روزگاران ایران را سربه‌سر اندوه می‌بیند:

...رنج دل‌سوز بلـبل، غم گل درد جـــــان‌کاه من داغ ایران

یاد تاریـــخ تاریـک‌مانـــده تار و پـــود مـــرا داد بر بـــــاد

رنج فرهنـــگ بربادرفتـــــه از نهـــــادم برآورد فـــریـــاد

گر خزان روز جشن مغان‌ست زندخوان کو و کو باژ و برسم؟
کوی آذرکده از که جویم؟ راه دیر مغـــــــان از که پرسم؟
(همان: ۱۴۲)

به هر روی رنگ ایرانی تلمیحات و اشارات مصفا تشخصی دارد. او حتی در قصیده‌ای که برای سرور آزادگان می‌سراید، قصهٔ کربلا را با فرهنگ کهن ایران در هم می‌آمیزد. {۷}

تداعی معانی و دگرگونی فضاها

در صورت دادن این گذارها و دگرگون ساختن فضاها که چه بسا از صحنه‌ای عاشقانه تا شبیخون تاتار بپیماییم، ابزار ظریف شاعر همانا تداعی معانی است. تداعی خود یکی از مهم‌ترین چشم‌اندازهایی است که در آن شعر و روایت می‌توانند به هم برسند.

گاه این تداعی‌ها به نامنتظرترین شیوه‌ای روی می‌دهند. در منظومه‌ای با عنوان غریب "حدیث عبا" که به عبای بافتهٔ نایین می‌پردازد، دربارهٔ پیوند هر کدام از اعضای خانواده با این عبا، اشاره‌ای می‌آورد و یک پوشاک را مرکز ثقل اوصاف انسانی و عاطفی می‌سازد. (همان: ۲۵۵-۲۵۶) اما غرابت کار و دورپروازی تداعی شاعر آن‌جاست که از «تار» [و پودِ] عبا تا شتری که از پشمش عبا را بافته‌اند، پیش می‌رود. به ساربانِ شتر می‌رسد. به آوازِ حدی‌اش گوش می‌سپارد. {۸} می‌پرسد داغ عشق کدام دلداده بر سینهٔ ساربان بوده و همین طور ما را می‌کشاند تا نوای نای و مستی شتر و راه پیچاپیچ و ناقهٔ لیلی و.... (همان: ۲۵۷-۲۵۸) به هر روی تداعی با بهانه‌های گوناگون و خصوصا مشابهت‌ها و مجاورت‌هایی که ذهن شاعری خیال‌پرداز کشف می‌کند، به‌ویژه بر بستر سرگذشت‌گویی و احضار خاطرات، چشم‌اندازی را بر شعر روایی می‌گشاید تا به آسانی و سرعت ما را از سویی به سویی برساند و سخن در سخن آورد و ماجرا در ماجرا.

یادهای کودکی

اما آن‌چه در تداعی‌های شاعر شوری دیگر دارد و حتی یک عبای نایینی هم تخیل او را سرانجام بدان جا می‌کشاند، خاطرات است؛ خصوصا خاطره‌های کودکی. به نظر می‌رسد آن‌چه منظومه‌های مصفا را شاخص ساخته، حتی در قیاس با قصیده‌ها و سرودهای دیگرش همین گره‌خوردگی‌شان با خاطره‌ها باشد.

در ادب سنتی ایران و جهان، توجه به یادهای کودکی تقریبا جایگاهی نداشت و تنها اشاره‌هایی اندک و پراکنده در این زمینه می‌توان سراغ کرد. اما خصوصا با جنبش رمانتیسم که بر ادب معاصر ایران هم اثر نهاد به کودک و کودکی توجه جدی شد. وصف پراحساس و حتی حسرت‌برانگیز تجربه‌ها و یادهای کودکی از ویژگی‌های این مکتب به‌شمار می‌آید. (رک: جعفری، ۱۳۷۸: ۹۱-۹۲) در شعر معاصر از گلچین گیلانی تا نادرپور و شهریار و از فروغ و سهراب تا قیصر می‌توان چنین روی‌آوری رمانتیکی به خاطراتی را سراغ کرد. {۹}

اما به راستی پیش از آن‌که *نسخهٔ اقدم* پرده از رخ برگیرد، کسی تصوری از این وجه رمانتیک میراث مصفا نداشت. کودکی در این دفتر جایگاهی استثنائی دارد. شاعر حتی به سراغ داستانی از هانس کریستین آندرسن رفته کسی که پدر ادبیات کودکان خوانده می‌شود. قصهٔ مشهور لباس نامرئی پادشاه را به تفصیل بازگفته (مصفا، ۱۳۹۵: ۲۸۳-۲۹۰) و این با حکایت‌های کوتاهی که برای کودکان به نظم آمده به دست کسانی چون بهار و حبیب یغمایی تفاوت‌ها دارد. اما اشارات به خاطرات کودکی خود شاعر از رنگی دیگر است. این وصف‌ها تنها اشاره‌هایی گذران نیستند. در حقیقت زنجیره‌ای از یادها را روایت می‌کنند. آن‌ها به‌ویژه از این نظر ممتازند که جزئیات را گزارش می‌کنند. از آدم‌های واقعی و مکان‌های معین سخن می‌آید و خصوصا تاثرات معصوم یک کودک و گاه حالات و آنات عاشقی پریشان، با وضوحی خیره‌گر و لحظه‌پردازی درخشان نمایان می‌شود؛ مثلا تنبیه‌های مدرسهٔ باقریه با ذکر دقایق و اسامی شکنجه‌گران کودکان بی‌نوا یا گزارش بی‌ریای بیزاری از مدرسه و روایت گریز

از آن و نفرت از اول مهر (همان: ۱۶۵-۱۶۷، ۲۰۴، ۲۱۱، ۲۵۹-۲۶۱) و لجبازی‌هایش در نگارش املایی که درست می‌دانست {۱۰}؛ با آن‌که باید کتک سختی را تاب می‌آورد:

خواهر و خواب و خویش و خواندن را　　وقت املا نوشتمی بی واو

(همان: ۲۵۹)

این اشاره‌ها می‌تواند نشانه‌های روشنی از ناکارآمدی نظام آموزشی زمانه نیز به‌شمار آید و این‌که چگونه زخم‌هایی چنین ژرف در خاطرهٔ نسل‌ها برجای می‌ماند. جایی در منظومهٔ "پیر سنگی" از صبح جمعه و حمام عمومی یاد می‌کند و باز گزارشی ملموس از آن به دست می‌دهد؛ از چشمان کودک کنجکاو. (همان: ۲۱۸)

بنسا آبادی مادری شاعر که در نزدیکی تفرش جای دارد و مناظر اطرافش موبه‌مو وصف می‌شود؛ روایت البته حالتی یادآورانه دارد و باز از منظر کودک بازیگوشی که چشم تیز می‌کند و از این جا به آن جا می‌جهد. روایت‌های افسانه‌ای عامیانه دربارهٔ کوه و کمر و در و دشت و حتی پرندگان و نیز دربارهٔ بزرگان خطهٔ تفرش با این سرگذشت‌ها درمی‌آمیزد. این اشارات چندان غنی و گسترده است که برای پژوهش در فرهنگ مردم آن سامان بسی مغتنم می‌نماید و از سویی این دفتر را از لحاظ صبغهٔ اقلیمی جایگاهی ممتاز می‌بخشد. (همان: ۱۷۶-۲۱۴، ۷۴-۸۰) باید یادآوری کرد که داشتن رنگ محلی راه‌گشای بازتاب تجربهٔ شخصی شاعر و آوردن بیانی بیرون از شیوه‌های آشنا و کلیشه‌ای است و از همین رو از ویژگی‌های تحول شعر امروز به‌شمار می‌آید. (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۱۳-۱۱۵)

کودک، ما را با جای‌جای خانه و یک‌یک افراد خانواده مواجه می‌کند که البته در لحظاتی خاص و با کیفیتی مخصوص تجسم یافته‌اند. (همان: ۲۱۴-۲۱۶) چنان‌که پیش‌تر گفتیم یادهای کودکانه در شعر امروز بازتابی دارد؛ اما طرز مصفا تمایزی دارد. شاید بخشی از این تشخص به این نکته بازگردد که شیوه‌ای امروزین و نوآیین به صورتی بی‌سابقه با اسالیب قدیم هم‌نشین شده و مخاطب میان این دو فضا تضادی شدید (کنتراست) احساس می‌کند.

شاعر مخصوصا در این سرگذشت‌گویی و نقل خاطره‌ها مستندوار رفتار می‌کند. گاه چنان سخن می‌گوید که انگار صحنه‌ای هم‌اکنون، پیش چشمان او و حتی مخاطب جای دارد و ماجرایی در حال روی دادن است! باید یادآوری کرد که در شعر مصفا به‌واسطهٔ پیوند با سنت‌های کهن، فضای اثیری و مبهم تغزل یافتنی است. بدین سان آن منش شاعرانه با آن زبان استعاری و وصف‌های کلی و آشنا در کنار این شیوهٔ روایت صریح و مستند و موشکاف غرابتی آفریده است.

نکتهٔ دیگری که در تشخص این روایت‌های خاطره‌آمیز موثر افتاده، رهایی شاعر است از پرهیز و پرواهایی که معمولا در سرگذشت‌گویی‌های شخصی دیده می‌شود. (همان: ۱۰۷، ۸۵-۸۶، ۸۱) مخاطب احساس می‌کند، می‌تواند به صداقت این روایت اعتماد کند. خاطره‌ها گاهی به روزگار عاشقی و جوانی باز می‌گردند. منظومهٔ "دانش-سرا" از این منظر ممتاز است. هم‌چنین از نظر توجه به حال و هوای عاشقی‌های دانشگاه جذاب است؛ شاید از آن رو که که عشق را به مدرسه و متن قیل و قال کشانده؛ آن‌چه در شعر قیصر هم از نسل جوان‌تر نمودی دارد: «اما اعجاز ما همین است/ ما عشق را به مدرسه بردیم...» (امین‌پور، ۱۳۷۲: ۴۸-۵۰، همو: ۱۰:۱۳۸۶-۱۱) اما در همین شعر "دانش‌سرا" نیز از یادهای جوانی به خاطره‌های کودکی سفرمی‌کنیم و ماجرای عشق جوانی ما را به خاطرهٔ دل باختنی دورتر می‌برد. بی‌گمان گزارش شاعر از عشق روزگار نوجوانی از موثرترین بخش‌های این دفتر است و در نوع خود کم-مانند است. پسرکی یاس بر سر گور دو خواهرکش می‌افشاند و به دخترکی که سبوی آب در کنار دارد می‌نگرد...(همان: ۲۵-۲۷ و نیز: ۸۵-۸۷) یک صحنهٔ رمانتیک تمام-عیار که البته ساختگی نیست و در آن کودکی و طبیعت و زندگی بدوی روستایی و عشق و گورستان کنار هم نشسته‌اند؛ مجموعهٔ مراد هنرمندان رمانتیک‌مشرب.

یک جنبهٔ موثر نقل خاطرات در این منظومه‌ها تجربهٔ رنج شاعر است که پیداست با این تجدید خاطره‌ها عمری با آن زیسته است. او سیل بنیان‌کن قم را به یاد می‌آورد سیلی که خانه و کوچه آن‌ها را هم درنوردید. اشاره به سیل و زلزله و بلایای دیگر در

شعر ما کم نیست؛ حتی اشاره به زلزله یا حادثه‌ای معین؛ اما تفاوت ره بسیار است. در این‌جا مواجهه‌ای بسیار شخصی و تجربه‌ای فردی با ماجرا جلوه دارد. (همان: ۹۶-۱۰۳) همین طور رنج‌های پدر و مادر را از رهگذر وصف لحظه‌هایی ویژه باز می-گوید. (همان: ۱۰۴-۱۰۸، ۲۰۶-۲۰۹)

اما در کنار عشق و رنج باید از چیز دیگری یاد کرد که خاطرات شاعر را سرشار از اسرار می‌سازد و سوز و تاثیری مخصوص به آن‌ها می‌بخشد. مرگ رنگی دیگر در این دفتر دارد. باز سخن از مواجههٔ شخصی ذهن و ضمیر حساس کودک است با مرگ دو خواهرش و نیز برادری که پیش از او درگذشته است. این تجربه‌ها هرگز پریده-رنگ نگشتند و از مصفا شاعری مرگ‌آگاه برآوردند. سخن از مرگ کودکان در روایت‌هایی که خود خاطرهٔ کودکی‌اند، افسونی شگرف دارد و به انبوه مرگ-سرودهای کهنه و نو نمی‌ماند. اگر اجازه داشته باشیم، آن هم در یک مقالهٔ علمی-پژوهشی از موسیقی یاری بجوییم، طنین آوازهای گوستاو مالر به گوش می‌رسد که خاطرهٔ مرگ شش برادر و خواهر خردسال همیشه با او بود؛ به‌ویژه قطعهٔ "مرگ کودکان" که بر روی اشعار فردریش روکرت ساخته شده است. (رک: بارفورد، ۱۳۷۱: ۱۷-۲۲، ۱۱۳-۱۱۶ و: بلاوکف، ۱۳۷۱: ۲۰-۲۴)

به هر روی خاطرهٔ مرگ برادر و خواهران و تاثر پدر و مادر و حتی رفتن بر سر خاک خواهران با ظرافت بسیار روایت شده است. (مصفا، ۱۳۹۵: ۸۲-۸۵) این توجه به جنبهٔ شخصی تجربه از مرکزی‌ترین ویژگی‌های ذهنیت و هنر رمانتیک است که فصل تازه‌ای را بر ادبیات مغرب‌زمین گشود. (رک: جعفری، ۱۳۷۸: ۱۹۰-۱۹۲) هنر نوین نیز از این دگرگونی اثرهایی پذیرفت؛ از جمله در شعر دورهٔ نو به اوصافی می‌رسیم که دقیقا به واسطهٔ همین گرایش خصوصیتی روایی و داستانی می‌گیرند حتی وقتی ماجرایی را نقل نمی‌کنند. (رک: جعفری، ۱۳۸۶: ۱۱۴-۱۱۵) زیرا شاعر می‌خواهد از توصیفات کلی و مبهم که در سنت‌های ادبی تثبیت شده به ویژه سنت تغزلی و غنایی گذر کند و به جهان تجربه‌ها و خاطره‌های خودش راهی بگشاید و این خواسته یا ناخواسته از او یک راوی برمی‌آورد؛ راوی تجربه‌های منحصر به‌فرد خویشتن! نکتهٔ

جذاب آن‌که بلاغیون قدیم به این نکته اشاره داشته‌اند. شمس قیس میان نسیب و تشبیب تفاوت می‌نهد که هر دو برای تغزل قصیده به کار می‌روند. «نسیب غزلی باشد که شاعر علی‌الرسم آن‌را مقدمهٔ مقصود خویش سازد...» اما «تشبیب غزلی باشد که صورت واقعه و حسب حال شاعر باشد...» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۴۱۳) شاعر ما در *پاسداران سخن* به این گفتار توجه داده است. (مصفا، ۱۳۳۵: چهل)

غریب‌ترین منظومه

در این میانه بی‌گمان غریب‌ترین سرود این دفتر و منظومهٔ منظومه‌های مصفا "نسخهٔ اقدم" است. این شعر بالابلند از دو پاره پیوند یافته است. در ۳۸بند نخستین شاعر «با خویش... گفت‌وگویی» می‌آغازد؛ (مصفا، ۱۳۹۵: ۴۵) تغزلی درازدامن همه در وصف غم. از طبیعت سخن می‌کند اما نه مانند فضای غالب تغزل‌ها؛ به چشم شاعر از ماه و ناهید و عطارد تا دریا و زمین و موج و آتش همراه با او ماتم‌زده و بی‌تابند. این پاره ناامیدی و آزردگی و تنهایی و به‌ویژه ناسازگاری و ستیهندگی شاعر با جامعه و زمانه، آینگی می‌کند؛ ماجرایی که هر کجای شعر او موج‌زن است. این قطعه را شاید بتوان در کنار قصیدهٔ هیچ (مردی ز شهر هرگزم و از دیار هیچ)، {۱۱} اوج بلاغت شاعر در بیان مرکزی‌ترین اندیشه‌ها و احساساتش دانست؛ اما آن‌چه درآمد این منظومه را حتی از آن قصیدهٔ نام‌آور ممتاز می‌کند، جنبهٔ روایی آن است که با جانب شاعرانه درآمیخته است؛ چنان‌که در میانهٔ وصف، گفتار و رفتار موجی با موج دگر، کرانه با حباب و آتش با خاک، روایت می‌شود. (همان: ۴۷-۴۸)

پارهٔ دوم که به بخش اصلی و مقصود قصیده می‌ماند، سراپا به اسلوب خطاب است. در آغاز خطاب اندکی مبهم است؛ اما در می‌یابیم، مخاطب، برادری است که پیش از به دنیا آمدن شاعر در دوسالگی درگذشته؛ اما اسم و شناسنامه‌اش را به او بخشیده است. مخاطبه‌ای چنین درازآهنگ با کسی که در زندگی شاعر غایب بوده اما به اعتبار همین منظومه به شدت حضور داشته، غرابتی ویژه آفریده است. سرگذشت-

گویی با اشاره به ماجرای زادن و بیماری و از دست رفتن مظاهر نخستین و زاری پدر و مادر شروع می‌شود؛ ماجرایی که پیش از تولد راوی روی داده و مخاطب تجربه کرده است! سپس خودش را دقیقا از لحظهٔ میلاد به برادر نادیده پیوند می‌زند:

در خاک چو رفت دانهٔ تو　　از خاک گیاه من برآمد

(همان: ۵۷)

این‌که گذشته از نام و شناسنامه، وسایل طفل درگذشته را به او می‌دهند:

ماند از تو مرا چو مـرده‌ریگی　　پیـــراهن و کرته و بغلتاق

چشمارو و سنگ سبز و تعویذ　　گهواره و سینه‌بند و قنداق

(همان: ۵۷)

اما آن‌چه چشمگیرتر است، گزارش این احساس بغض‌آمیز طفلکی است که پدر و مادر حتی در مهر و نوازش‌ها، با او به یاد فرزند از دست رفته می‌افتند و ناخواسته خاطر کودک خرد را از خاطرهٔ مرگ سرشار می‌کنند؛ مخصوصا این وصف حسی دربارهٔ نوازش مادر:

جای تو مرا چو خواست بوسید　　بوی نفس تو داشت مویش

با آرزوی تو بـــــود و در مـن　　می‌ریخت شمـیم آرزویش

(همان: ۵۹)

یا این توصیف از پدر در اواخر شعر:

هر بـــار می‌آمـــدی به یادش　　در من غمگین نگاه می‌کرد

با یاد توام چو دوست می‌داشت　　گه با توام اشتـــباه می‌کرد

(همان: ۱۱۱)

سپس به غم آغازین باز می‌گردد. سرانجام مخاطبی درخور یافته که به‌راستی سراپا گوش است و حتی با پاسخی کوتاه پیوند سخن و داستان راوی را نمی‌گسلد. آن چه در پارهٔ نخست با خویشتن گفت، اکنون با غایبِ همیشه‌حاضرِ زندگی‌اش در میان می‌آورد. شاید شاعر در هیچ کجا این مایه صمیمی و آسوده سخن نگفته باشد و گویا درازآهنگ‌ترین مخاطبهٔ او همین پارهٔ دوم نسخهٔ اقدم باشد که ۲۴۰ بند است؛ شش

برابر پارهٔ نخستین. راوی در این پاره از زمانی تا زمانی و از جایی به جایی به چابکی می‌پوید. از مادر با برادر سخن می‌گوید که پیرانه‌سر دچار فراموشی شدید شده و وصف حالات و گفتار مادر بسیار به روایت لحظه‌پرداز داستانی نزدیک است. (همان: ۶۴-۶۶)

از آن پس به زمان‌های دورتر و روزگار پر از درد مادر گذر می‌کند و خاطره‌ای سخت تلخ را از شبی هول پیش چشم برادر می‌آورد. (همان: ۶۷-۷۳) این جا هم درنگ‌های راوی بر یک لحظه یا صحنه و یا حتی یک شیء مانند مزگوی [=هاون سنگی به گویش تفرشی] کنج حیاط خانه و پیوندی که با راوی و ماجرا می‌گیرد، شعر را هم‌سایهٔ داستان ساخته است؛ مخصوصا وصف صحنهٔ خشونت راوی که در ادامه در می‌یابیم خواب و خیالی است و نشانهٔ درگیری راوی با خویشتن. (همان:۷۱-۷۳)

آن گاه به خاطرهٔ خطرناک دیگری می‌رسیم که گاوی شاخ بر راوی می‌زند (همان: ۷۵) از آن پس سیری در طبیعت بنسا می‌کند و خاطرات خانه که مجموعا فضایی شاد و خواستنی دارد. (همان: ۷۶-۸۰) از آن پس به مرگ گذر می‌کند. مرگ دو خواهر خرد و گذار بر گورشان و دلدادگی نوجوانی و شکست عشقی که با صحنهٔ موثری بر سر قبر خواهرکان ماندگار شده و نیز دیدار تصادفی عشق از دست رفته در شیراز. (همان: ۸۲-۹۱) باز از اضطراب و بیماری روزگار کودکی یاد می‌کند وپنداری صحنه‌هایی را بر پردهٔ جادویی سینما مجسم می‌کند؛ مثلا این تصویر از آینه‌کاری‌های حرم و گذر از زمان به یاری آیینه‌ها و سرگردانی و سرگیجهٔ راوی:

در آینـــــه‌ها نگـــاهی افکـــند　　در حـــــال گذشته‌ها نـظر کرد
در خویش شد و برون شد از خویش　　در عالـــــم بی‌خودی سفر کرد
بر گرد ســـــرش حـــــرم تمـامی　　با سقف و ستون طواف می‌کرد
گل‌دســـــته و گنـــبد و زمین، نه　　گفتـی گردون طواف می‌کرد...

(همان: ۹۳)

وصف مفصل و جاندار سیل قم از پی می‌رسد (همان: ۹۶-۱۰۳) از پس سیل و بی-خانمانی یاد پدر می‌کند و رنج‌هایش(همان: ۱۰۴-۱۱۱) نکتهٔ جذاب آن که همه جا حالت خطاب و حسُ حضور مخاطب جلوه‌گر است و راوی رخدادها را با اویی که نیست گره می‌زند؛ مثلا تو خفتی و از غم سیل جستی یا رفتی و مرگ پدر ندیدی یا... او بدین شیوه گزارشی از مجموعهٔ رنج‌هایش را با برادر در میان می‌آورد. در بسیاری صحنه‌ها این احساس به ما القا می‌شود که اعتراف دلی سوزان را می‌شنویم؛ سخنانی که راوی پیوسته در سینه پنهان داشته است. این خطاب بالابلند هم‌چنین وجهی کنایی دارد از این معنی که راوی از بی‌هم‌زبانی به این یار غایب روی آورده؛ مگر نه آن شاعر «به یمگان‌دره زندانی»، از بی‌هم‌سخنی به باد و ابر و هفت ستاره و حتی خروس خطاب می‌کرد؟ پنداری به یاری این یار ناپیدا توانسته خود را بیابد و با خویشتن خلوت و گفت‌وگو کند. بدین سان خاطرهٔ برادر نادیده چون پیری راه‌دان یا روان-کاوی آزموده نقش می‌آفریند؛ بی هر گونه دخالت و گفتار.

تجربهٔ مواجهه با خویشتن در خاطره‌های دیگر هم رخ می‌نماید. در منظومهٔ "پیر سنگی"، کودک راوی در مدرسهٔ هراس‌انگیز باقریه، لحظه‌ای می‌گوید: «نقش خود را در آب می‌بینم» و در بند بعدی به گذر آب می‌رسیم در جایی دگر:

آب در جوی اشتریه روان — پیش چشمم چو باد می‌گذرد
درد از پشت درد می‌آید — یاد از پشت یاد می‌گذرد

(همان: ۲۰۴-۲۰۵)

پس از گریز به یادهای گونه‌گون راوی سر در قناتی می‌گذارد و باز آب رونده، جریان ذهن را سیال می‌کند. اما اوج ماجرا آن جاست که راوی در آیینهٔ با خود روبه-رو می‌شود:

سنگ چندان زنم در آب که آب — بشکند هم‌چو آبگینه به هم
در پس موج زیر سنگ مرا — بشکند چشم و روی و سینه به‌هم
برکشم پیکر شکسته در آب — خیزم و راه خانه گیرم بیش...
لاشهٔ خویش را برون آرم — از دل آب و بفکنم بر دوش...

خواهم افکندنش به خاک سیاه　　تا مگر طعمهٔ شغال شود...

(همان: ۲۱۱-۲۱۲)

به شیوه‌ای بسیار حسی و ملموس و با کنایه‌ای باریک، از ستیزه با خویشتن یاد شده و رهایی از جسم که از مصادیق آزادی، آن ارزوی محال است، ما را به یاد مثنوی کوتاه "یک‌پیرهن" می‌اندازد. (مصفا، ۱۳۴۰: ۱-۲)

در منظومهٔ "آینه" نیز مواجهه و جدال راوی با خویشتن جلوه دارد. (مصفا، ۱۳۹۵: ۱۵۵-۱۶۳) اما "پیر سنگی" با خطاب پایان می‌گیرد؛ مخاطبه‌ای خاطره‌انگیز با کوه چل‌چراغ. در همین میانه است که در می‌یابیم عنوان شعر تعبیری از همین کوه است که هم‌دم راوی تنها بوده. (همان: ۲۱۹-۲۲۲) همهٔ این مخاطبه‌ها و گدر در خاطره‌ها در نهان و نهایت سفری در خود است. در فرجام درخشان "نسخهٔ اقدم"، راوی سخن از یگانگی با مخاطبش می‌کند:

اکنون تو منی و یا منم تو؟　　که رفت؟ که ماند؟ من کدامم؟

...من رفته‌ام از میانه یا تو؟　　تو مانـــده‌ای از زمانــه یا من؟

...از ما دو تن، آفت زمانه　　من یا تو بگــو کدام را کشت؟

(همان: ۱۱۴)

اشاره‌ای به جانب شاعرانهٔ منظومه‌ها

چنان‌که دیدیم ساحت شاعرانه و سویهٔ روایی، غالباً در این دفتر درهم‌تنیده و آمیخته است و این البته بر ارزش این منظومه‌ها می‌افزاید. در پایان می‌خواهیم از رهگذر این مجموعه به بازخوانی چشمگیرترین ویژگی‌های سبکی شاعر بپردازیم. شعر مصفا به‌خصوص اگر قصیده‌ها را در نظر آوریم، در درجهٔ نخست نسبت استواری دارد با قصیده‌پردازان سبک خراسانی. سپس باید از مکتب آذربایجان و سبک عراقی یاد کرد؛ توجه و دلبستگی مصفا به این دو سنت بیش‌تر معطوف به دو شاعر است: نظامی و سعدی. البته تاثیراتی از سنایی، خیام، عطار، خاقانی، مولانا و دیگران هست. اما اسالیب سخن سعدی و نظامی گویی چشمگیرتر باشد؛ از جمله در *نسخهٔ اقدم*. از

معاصران بهار و حمیدی بیش‌تر بر مصفا اثر نهاده‌اند و دست آخر باید از رنگ رمانتیک شعر امروز یاد کرد؛ به‌ویژه به گواهی همین دفتر. بدین سان در شعر مصفا سنت‌های شعری بزرگ دیروز و امروز به هم می‌رسند؛ خراسانی و عراقی و آذربایجان با نسیمی از رمانتیسم عصر ما.

باید از زبان پاکیزه و بسیار فصیح مصفا سخن آورد و نیز قدرت احضار کلمات او و تسلط خیره‌گرش بر گروه کلمات. مخصوصا پی‌آوری صفات و کنار هم نشاندن تعابیر و نیز بازی با واژه‌ها - بیش‌تر در شکل طرد و عکس- در این منظومه‌ها چشمگیر است؛ شگردهایی که باز ما را به همان دو استاد برگزیده می‌رسانند: سعدی و نظامی. این شیوه‌های شاعرانه را در این منظومه‌ها می‌توان از منظر روایت‌شناختی نیز نگریست. مثلا در بسیاری از صحنه‌های حساس، صفات یا جملات وصفی پی‌درپی یا حتی درآویختن به یک یا دو کلمهٔ معین و نشاندنشان در جملات و تعابیر گونه‌گون، همه و همه گونه‌ای درنگ می‌آفرینند و ضرب‌آهنگ روایی را به آهستگی گرایان می‌کنند. در منظومهٔ "پیر سنگی" جایی در بازگویی خاطرات کودکی در وصف طبیعت کوهستانی چنان کلمات و ترکیبات و صفات را پیوسته می‌کند که در بخشی بلند غیاب فعل خودنمایی می‌کند؛ در ۱۸ بیت تنها ۳ فعل به کار رفته است (همان: ۱۹۸-۲۰۰) و در بخشی دیگر در ۱۰ بیت تنها یک فعل. (همان: ۲۱۴-۲۱۵) نمونهٔ دیگر وصف‌های تک‌مصراعی که پشتاپشت پدیدار می‌شوند و به طرزی نظامی‌وار حس و حال خاصی را در یک صحنهٔ قصه تکرار و تاکید می‌کنند؛ مثلا در بندهای پنجم تا هشتم "نسخهٔ اقدم" غمباری جلوه‌های گونه‌گون طبیعی وصف شده و این همه گویی فرافکنی درون آشوبناک راوی باشد. (همان: ۴۶-۴۷) در وصف سیل در همین منظومه باز تسلسل تصاویر و صفات در القای فضای داستانی موثر افتاده است. (همان: ۹۸) از نقش هم‌نشینی صفات و اوصاف در "اشک دوست" سخن گفتیم. (همان: ۲۶۵-۲۶۶) برای نمونهٔ تکرار هنری واژه‌ها می‌توان بازی با دیده و مردم [=مردمک] را در سراپای منظومهٔ "زخم" نگریست یا در منظومهٔ "آینه" هنگامی که به بی‌تابی راوی می‌رسیم که چهره‌اش را در آینه تاب نمی‌آورد، ۸ مصراع پیاپی را این گونه می‌آغازد: این

چهره نیست.../ این دیده نیست.../ این قوس نیست.../ و.... (همان:۱۵۷) وکمی بعد خطاب‌های متوالی به آیینه‌ساز می‌آید. ۱۲ مصراع را با همین واژه شروع می‌کند: آیینه‌ساز. (همان: ۱۵۸-۱۵۹) یا در "نسخهٔ اقدم" جایی در خطاب به برادر می‌گوید تو از قفس جستی و من در آن ماندم. از این جا در محدودهٔ ۱۰ بیت ۱۰ بار به واژهٔ قفس و البته مضامینی در القای این حس مقایسه و فاصله می‌رسیم. (همان: ۵۹-۶۰) مانند نغمه-ای که در دست یک استاد موسیقی با دگره‌های گونه‌گون تکرار می‌شود؛ اما هر بار به رنگی. این است جادوی هنر: تنوع آفریدن از تکرار.

پی‌نوشت‌ها

۱-از مظاهر مصفا پیش‌تر این دفترهای کوچک به چاپ رسیده: *توفان خشم* (۱۳۳۶)، *شب‌های شیراز* (۱۳۳۷)، *ده فریاد* (۱۳۴۰)، *سی‌پاره* (۱۳۴۰)، *سپیدنامه* (۱۳۴۰)، *سی سخن* (۱۳۴۰)، *جمعهٔ سرخ* (۱۳۵۷)

و در سالیان اخیر:

گزینهٔ اشعار (۱۳۸۷/ چاپ دوم: ۱۳۹۸)

گزیدهٔ دیگری نیز به کوشش شاهرخ حکمت نشر یافته: *در شهر خالی از مرد* (۱۳۸۹)

نسخهٔ اقدم: منظومه‌ها (۱۳۹۵/ چاپ دوم: ۱۳۹۸)

از این‌ها گذشته اندکی از سرودهای مصفا در جراید نشر یافته و برخی در یادنامه‌ها و جشن‌نامه‌ها یافتنی است؛ از جمله: *نامهٔ شهیدی*(۱۳۷۴)، *از موسیقی تا سکوت: استاد حسن کسایی و نیم‌قرن آفرینش هنری*(۱۳۸۱)، *یادنامهٔ دکتر غلام‌حسین صدیقی: فرزانهٔ ایران‌زمین*(۱۳۷۲)، *قافله‌سالار سخن خانلری*(۱۳۷۰)

۲-مجموعهٔ اشعار مصفا قرار است به همت وحید عیدگاه و خانوادهٔ استاد در شش دفتر به تفکیک قوالب شعری منتشر شود. تا کنون دفتر نخستین طبع شده؛ *نسخهٔ اقدم* که شامل منظومه‌هاست. چاپ نخست از سوی نشر نو (۱۳۹۵) چاپ دوم از سوی انتشارات روزنه (۱۳۹۸) گویا دفتر دیگر که شامل قصاید است با نام *مردی ز شهر هرگز* به زودی به همت نشر روزنه در دسترس قرار خواهد گرفت.

۳-در *گزینهٔ اشعار* تنها شش منظومه آمده. منظومهٔ "نقطهٔ موهوم" در گزینه، "نقطهٔ مثلث" نامیده شده است. در گزینهٔ *در شهر خالی از مرد* هم دو منظومه آمده است.

۴-مثلا فروغ فرخزاد در پایان شعر "ای مرز پرگهر" می‌گوید: «و آخرین وصیتش این است/ که در ازای شش‌صد و هفتاد و هشت سکه/ حضرت استاد آبراهام صهبا/ مرثیه‌ای به قافیهٔ کشک در رثای حیاتش رقم زند.» (فروغ: ۱۳۴۲: ۱۴۹) می‌توان پرسید به‌راستی صهبا سنت شعری و شعر سنتی را نمایندگی می‌کند؟

دربارهٔ نظام دوگانهٔ تمایز نو و کهن در بررسی شعر در ایران جدید بنگرید به: کریمی حکاک، ۱۳۸۹: ۱۹-۲۳

دربارهٔ تغییر جایگاه شاعران و نیز بدخوانی عمدی که تعبیر هارولد بلوم است بنگرید به: جعفری، ۱۳۹۶: ۱۵۰-۱۷۱

۵- دو غزل‌سرای برجستهٔ روزگار ما را بی ذکر نام مثال می‌آوریم که یکی زمانی خواست غزل را یک سو نهد چون این قالب را محصول استبداد می‌دانست و دیگری در آغاز دفتری از غزل‌هایش اشاره‌ای به اعتذار نوشت که هر چند غزل گفتن بعد از نیما لجبازی است...!

۶-ای هم‌قفس پریده، مردم در حسرت یک نفس رهایی (مصفا، ۱۳۹۵: ۶۰)
شاعر آزادگان بودم مرا نشناختند (مصفا، ۱۳۹۸: ۱۷۷)

ای آزادی که بس دل‌انگیز توی با اسم بهار اصل پاییز تویی
زیر و بالا پر از دروغ‌ست جهان از جمله دروغ‌ها یکی نیز توی

این رباعی را از جلسه دفاع دورهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه تهران از استاد به یادگار دارم.

۷-پیر مغان به دیر مغان بهر می‌کشان با ذکر یا حسین به صد نوحه و نواست
خون حسین آتش جاوید موبدست موبد درین مصیبت خون مرثیت‌سراست
دارد ز یادگار زریران ترنمی زاری‌کنان به یاد شهیدان کربلاست
کی‌خسرو سیاوش کاووس کیقباد داغ از سرود سوگ سیاوش در این عزاست (مصفا، ۱۳۷۴: ۵۲۲-۵۲۳)

۸-دربارهٔ تاثیر موسیقی بر شتر حکایت مشهور *گلستان* به یاد می‌آید؛ «...اشتر به شعر عرب در حالتست و طرب...» (سعدی، ۱۳۸۹: ۹۷) و به طور خاص دربارهٔ تاثیر آواز حدی بر شتران در داستانی از *کشف‌المحجوب* یافتنی است. (هجویری، ۱۳۸۷: ۵۸۴) در *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه* هم داستانی مشابه آمده. (قشیری، ۱۳۷۴: ۵۹۹) در یک فیلم مستند امروزی با نام *شترگریان* ساختهٔ بیامباسورن داوا، محصول ۲۰۰۳ آلمان و مغولستان اثرپذیری ژرف شتر از موسیقی به چشم می‌آید. توجه مرا به این فیلم استاد سایه جلب کرد.

۹- برای نمونه بنگرید به این شعرها: باران از گلچین گیلانی، کسی که مثل هیچ کس نیست از فروغ، صدای پای آب از سهراب، خاطرات خیس و بال‌های کودکی از قیصر.

۱۰-دربارهٔ نظر مصفا دربارهٔ املای فارسی بنگرید به مقدمهٔ *پاسداران سخن* (مصفا، ۱۳۳۵: یک-بیست و یک)

۱۱- برای این قصیده و تفسیری از آن بنگرید به: چشمهٔ روشن (یوسفی، ۱۳۷۷: ۷۷۲-۷۷۷) این قصیده را ادیب مصری صلاح الصاوی به عربی ترجمه کرده است.

منابع

-امین‌پور، قیصر (۱۳۷۲)، **آینه‌های ناگهان**، تهران: سراینده.

- ـــــــــــ (۱۳۸۶)، **دستور زبان عشق**، تهران: مروارید.

-بارفورد، فیلیپ (۱۳۷۱)، **سمفونی‌ها . آوازهای مالر**، ترجمهٔ محمدرضا فیاض، تهران: ماهور.

-بلاوکف، کورت (۱۳۷۱)، **ترانهٔ زمین: زندگی گوستاو مالر**، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی، تهران: آگاه.

-بهار، محمدتقی (۱۳۵۴)، **دیوان**، ج۱، چ۳، تهران: امیرکبیر.

-توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، **از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی**، چ۳، تهران: مروارید.

- جعفری، مسعود (۱۳۹۶)، **تغییر جایگاه شاعران در تاریخ ادبیات**، مجلهٔ بخارا، ش ۱۱۹، مرداد و شهریور، ص ۱۵۰-۱۷۱.

- ـــــــــــ (۱۳۷۸)، **سیر رمانتیسم در اروپا**، تهران: مرکز.

- ـــــــــــ (۱۳۸۶)، **سیر رمانتیسم در ایران**، تهران: مرکز.

-حمیدیان، سعید (۱۳۹۶)، **شرح شوق**، ج۱، چ۶، تهران: قطره.

-دهقانی، محمد (۱۳۹۸)، **در سوگ دکتر مظاهر مصفا: شاعر هرگزآباد بعد هیچستان**، مجلهٔ فرهنگ‌بان، ش۳، س۱، پاییز، ص ۲۸۹-۲۹۳.

- سعدی (۱۳۸۹)، **گلستان**، تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، چ۹، تهران: خوارزمی.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، **ادوار شعر فارسی**، ویراست دوم، تهران: سخن.

- شمس قیس رازی (۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، به تصحیح محمد قزوینی، بازنگری مدرس رضوی، چ۳، تهران: زوار.

- عباسپور، شکیبا (۱۳۷۶)، **چارپاره**، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی، تهران: ارشاد.

- ـــــــــــ (۱۳۷۶)، **منظومه، فرهنگنامهٔ ادبی فارسی**، تهران: ارشاد.

-فرخ‌زاد، فروغ (۱۳۴۲)، **تولدی دیگر**، تهران: مروارید.

– قشیری، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، **ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۴، تهران: علمی و فرهنگی.

– مصفا، مظاهر (۱۳۳۵)، **پاسداران سخن**، تهران: زوار.

– ـــــــــــ (۱۳۴۳)، **دربارهٔ شعر معاصر فارسی**، مجلهٔ جهان امروز، ش۵، ۸ دی ماه، نقل شده در: [پیوست] اشک معشوق: مجموعه اشعار مهدی حمیدی شیرازی، ۱۳۹۴، چ۱۳، تهران: صدای معاصر.

– ـــــــــــ (۱۳۸۹)، **در شهر خالی از مرد: گزین سروده‌ها**، به کوشش شاهرخ حکمت، تهران: نشر نویسنده.

– ـــــــــــ (۱۳۷۴)، **دم خونین، نامهٔ شهیدی**، تهران: طرح نو، ص ۵۲۱–۵۲۸.

– ـــــــــــ (۱۳۴۰)، **ده فریاد**، تهران: ابن سینا.

– ـــــــــــ (۱۳۹۸)، **گزینهٔ اشعار**، چ۲، تهران: مروارید.

– ـــــــــــ (۱۳۹۵)، **نسخهٔ اقدم**، تهران: نشر نو.

میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، چ۲، تهران: کتاب مهناز.

هجویری (۱۳۸۷)، **کشف‌المحجوب**، مقدمه تصحیح و تعلیقات: محمود عابدی، چ۴، تهران: سروش.

یوسفی، غلام‌حسین (۱۳۷۷)، **چشمهٔ روشن**: دیدار با شاعران، چ۸، تهران: علمی.