اشکال وزن ، در شعر فارسی

تعریف رسمی شعر درکتابهای عروض وقافیه چنین است : شعر « دراصطلاح‌قولی است موزون ، مقفی و دال برمعنی یا قصد وزن . »

« موزون ، احتراز از نثر است ؛ مقفی ، یعنی قافیه فرستاده شده ازپی ، احتراز است ازنظم بی‌قافیه‌که شعر نیست ؛ دال برمعنی ، احتراز است ازنظم بی‌معنی هرچند مقفی باشد ؛ وقصد وزن ، احتراز است ازنظمی‌که اتفاقی واقع شود وازآنچه درقرآن وحدیث موافق بحور شعریه یافت شود اسم شعر برآن اطلاق نکنند . . . » *

لکن ازهمان قدیم نیز ، سخن‌سنجان علی‌رغم صراحت این قبیل تعریف‌ها ، بیشتر طرف معنی را گرفته‌اند وهرسخن « موزون ومقفی » را تنها به شرط دلالت برمعنی وقصد وزن ، به عنوان شعر دل‌انگیز گرامی نداشته‌اند .

چنانکه نظامی عروضی سمرقندی دراین باب چنین می‌گوید : « شاعری صناعتی است‌که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند والتئام قیاسات منتجه برآن وجه که معنی خردرا بزرگ‌گرداند ومعنی بزرگ را خرد ونیکو را درخلعت زشت باز نماید ، وزشت را درصورت نیکو جلوه کند ، وبایهام قوتهای غضبانی وشهوانی را برانگیزد ، تا بدان ایهام طباع را انقباضی و انبساطی بود وامور عظام را درنظام عالم سبب شود» **

دیگری چنین اندرز می‌دهد : « به وزن وقافیه تهی قناعت مکن وبی‌صناعت وترتیب شعر مگوی ، کەشعر راست ناخوش بود . با صنعت وحرکت بایدکه بود وغلغلی بایدکه بود اندر شعر واندر زخمه واندر صوت ، تا مردم را خوش‌آید ویا صناعتی به رسم شعر چون مجانس و مطابق و . . . اما اگر خواهی‌که سخن تو عالی باشد وبماند ، بیشتر سخن مستعارگوی . . . » *

همین مؤلف فراگرفتن عروض را تنها برای این لازم می‌شمارد‌که « تا اگر درمیان شاعران مناظره افتد ویا با توکسی مکاشفتی بکند یا اگر امتحان کنند عاجز نباشی . » *

خلاصه‌ی سخن اینکه : « شعر وزن وقافیه نیست . بلکه وزن وقافیه هم از ابزار کار یکنفر شاعر هستند . . . » **

---

* **میزان‌الاوزان ولسان‌القلم (مختصرالمعجم) ، عروض همایون ازعبدالقهاربن اسحق متخلص به شریف‌الدین چاپ شرکت نسبی اقبال به تصحیح آقای محمدحسین ادیب خراسانی صفحه ۱۳ .**

** **چهارمقاله به تصحیح محمد قزوینی چاپ زوار ۱۳٤۰ صفحه‌ی ۲٦ .**

* **قابوسنامه‌ی امیر عنصرالمعالی کیکاوس باب سی وپنجم در رسم شاعری .**

** **دونامه (ازنیمایوشیج به شین پرتو واز شین‌پرتو به نیمایوشیج) تهران‌چاپ۱۳۳۹ از نامه‌ی نیما صفحه‌ی ٤۱ و صفحه‌ی ۳٦ .**

ونیز « وزن شعر یکی از ابزارهای کار شاعر است . وسیله برای هماهنگ ساختن همه مصالحی است که به‌کار رفته است وبا درونیهای او می‌باید که سازش داشته باشد » . *

همین شرط « سازش » است که منشاء گفتگوهاست . بخصوص در دوران ما که همه‌ی معیارها دگرگون شده و انگیزه‌های تازه‌ئی برای تغییراتی عمیق‌تر ازآنچه که درحوصله‌ی قدما می‌گنجید ، در فن شعر ، پدید آمده است .

معیار شعر پارسی‌قرنهای دراز عروض بود .

میدانیم که عروض در دومین سده‌ی هجری بوسیله‌ی امام خلیل (که درحدود ۱۷۰ ــ ۱۸۰ هجری وفات یافته) تدوین شد . پیش ازاین تاریخ البته سخنورانی درعرب‌پدیدآمده‌بودند و شعر عرب وجود داشت . همچنانکه زبانها پیش از دستور به وجود می‌آیند شعرهم پیش از عروض قدم به عرصه‌ی هستی نهاده است .

باید دانست که وزن ، ازخود زبان می‌زاید . نمیتوان تصورکردکه عروضی به وجود می‌آید وسپس شعر را بوجود می‌آورد .

قدیمی‌ترین اوزان گویا بحر رجز ــ مستفعلن مستفعلن ــ است . روایت چنین است که شعرای عهد جاهلیت آنرا ازقدم شتر ملهم شده‌اند . قدم شتر وعروض عرب باهم جهات مشترك زیادی دارند. از قدمهای شتر ، شعر عرب آهنگی یافته ودرنوبت خود شتر نیز به آهنگ شعر قدمهای خودرا تنظیم‌کرده .

بدیهی است که منبع الهام سخن‌سرایان منحصر به‌آهنگ پای شتران نبوده است .

امام خلیل اهمیت بسزا دارد . حق هم‌همین است، او عروض‌را تدوین‌کرد، دستگاهی به‌وجودآوردکه سیزده قرن درسرزمین پهناوری مؤثر بود : ازآسیای‌مرکزی تااندلس.گویند او دربصره از ضرب چوب زنان رختشو تصور تدوین عروض را یافت . این روایت از قماش داستان سیب نیوتن است .

امام خلیل دستگاه خودرا برپنج دایره وشانزده بحری‌که ازاین پنج دایره به وجود می‌آید پایه‌گذاری‌کرد .

« و تمام اشعار ملایم عجم به نه وزن ازاین شانزده وزن راجع شد . پس این شانزده و نه اصل باشد وباقی فروع ــ چون بهراصلی چند فرع می‌پیوندد آن اصل را بحر نام کردند چنانچه به بحر چندین جویها وجدولها پیوندد وهربحری را نامی نهادند . » *

بعنوان یادآوری ارکان سه‌گانه‌ی عروض (سبب ، وتد و فاصله) واقسام آنها را فهرست‌وار می‌شماریم :

سبب (۲ حرفی)

سبب خفیف (۲ حرف : اولی متحرك دومی ساکن) مثال : دل

سبب ثقیل (۲ حرف : اولی متحرك دومی متحرك) مثال : سر‌د

وتد (سه حرفی)

وتد مقرون (مجموع) (۳ حرف : اولی متحرك‌دومی متحرك‌سومی ساکن) مثال : سرا

وتد مفروق (۳ حرف : اولی متحرك دومی ساکن سومی متحرك) مثال : بسته

---

* میزان‌الاوزان . صفحه‌ی ۱۶ .

فاصله (٤ یا ٥ حرفی)

فاصله‌ی صغری (٤ حرف : اولی متحرك، دومی متحرك، سومی متحرك، چهارمی ساکن) مثال : نروم

فاصله‌ی کبری (پنج حرف : اولی متحرك، دومی متحرك، سومی متحرك، چهارمی متحرك ، پنجمی ساکن) مثال : بنروم .

عروضیون در مثالی همه‌ی ارکان را جمع‌آورده‌اند :

لم ار علی راس جبل سمکة

وبه فارسی نیز این مثال مشهور است :

گر دل مرا خسته نکنی بنروم .

ازهمین‌قدم ، آزمایشها آغاز می‌گردد . آیا سرودن شعر با یکی ازاین ارکان ، بدون آمیختن آنها ، ممکن‌است ؟ شعرکه نه ، ولکن ساختن مصراع ویا بیتی منظوم به عنوان نمونه البته دشوار نیست . این مثالها مشهور است :

سبب تنها : تاکی ما را در غم داری

وتد تنها : چرا عجب ندارم از نگار من

فاصله‌ی‌تنها : چکنم صنما چو دلم ستدی !

بنابراین ناچار ارکان را باهم درمی‌آمیزند :

گاهی سبب را با وتد = فاعلن

گاهی وتد را با فاصله = مفاعلتن

گاهی سبب را با فاصله = نعلن (بروزن دوسبب) . . . الخ .

تا هشت مرکب بوجود آید : آنها را ضوابط اوزان ، اجزاء ، ارکان ، اصول افاعیل عروض ویا فواصل سالمه گویند . . . این افاعیل نیز تغییرپذیر است ، هرتغییری نامی دارد وهرعارضه‌ئی با اصطلاحی مشخص می‌شود وازاینجاست فراوانی اصطلاحات درعروض‌که فراگرفتن آنرا دشوار می‌نماید .

اشکال کار عروض تنها در فراوانی اصطلاحات آن نیست . نخست باید در نظرداشته باشیم‌که « علم عروض » دارای اصل عربی است .

تاریخچه‌ی پیدایش ، مثالهای اولیه‌اش ، و دست‌آخر اصطلاحاتش نشان این‌گوهر است: چند مثال ازاین اصطلاحات ووجه تسمیه‌ی آنها می‌آوریم :

«بیت ، خانه‌های عرب که بیشتر چادر باشد از موی و پشم . هرکلمه‌ی دوحرفی بمنزله طناب که سبب گویند ازآنکه ریسمان خیمه را گاه دراز و گاه کوتاه می‌کنند . این سبب را نیز گاه دوحرفی و گاه یك حرفی استعمال می‌کنند .

هرکلمه‌ی سه حرفی بمنزله‌ی میخ است که اورا وتد گویند ازآنکه وتد راکه میخ‌است هرجا که‌بکوبند ثابت و استوارماند وجزازسرووی قطع نتوان‌کرد . همچنین وتد بیت را گفته‌اند که ثابت وتمام باشد و تغییری که بسبب لاحق شود بوی نشود مگر در اول بیت حرفی کم‌کند .

و هرکلمه‌ی چهارحرفی و پنج حرفی (فاصله) بمنزله‌ی پلاس میان دوطناب است و وجه تسمیه‌ی عروض را که ستون است گفته شد ...» *

---

* میزان‌الاوزان . ص ١٤

بهمین علت از همان روز اول سخنور ایرانی با اشکالاتی روبروست . با اینکه ذوق سلیم ومهارت شگفتی‌انگیز سخن‌پردازان ما «عروض فارسی» را بوجود آورد ، یعنی با تغییراتی در عروض عرب آنرا با نیازهای خویش منطبق ساخت ؛ لکن این انطباق همیشه موفق نبوده است . حتی ازآن پس نیز که عروض فارسی کاملا تدوین گشت و مستقل و مشخص از عروض عربی بوجود آمد باز بمنزله‌ی ابزار بغرنجی بود که بکار بردن آن برای‌هرکسی‌براحتی میسر نمی‌شد* تخطی ازاصول آن فراوان روی میداد و گاهگاهی نیز کسانی درصدد تغییرآن برمی‌آمدند و خشم عروضیون را برمی‌انگیختند . مثلا در المعجم از هرچند صفحه یکبار بـه مطالبی درباره‌ی «خطاهای» گویندگان و دخل وتصرفات آنان برمی‌خوریم که مشتی ازخروار است .

لکن مهارت سخنسرایان بزرگ ایران دربکار بردن «عروض» که با آن قادر به سرودن دل‌انگیز ترین اشعار بودند سبب می‌شد که صدای مخالفان به عذراینکه قدرت شعرای طراز اول را نداشتند خفه گردد .

راه دیگر مبارزه با خشکی قواعد ودشواری وپیچیدگی «عروض» (که بجای اینکه یارو یاور شاعرباشد موجب اشکال ودرد اومیگشت) استفاده ازکلاه شرعی معروف در خصت «یجوز للشاعر مالا یجوز لغیره» بود . دراینجا نیز کمیت شاعر ایرانی لنگ بود ، چه غیرت و تعصب عروضیون ما بیشتر از عروضیون عرب بود وآنچه راکه‌برسخن‌پردازان تازی جایـز می‌شمردند فارسی زبانان را ازآن منع می‌کردند . دراین باب سخن شمس‌الدین قیس رازی را عینا می‌آوریم :

«شعرا را ... بهانه ضرورت شعر مستندی و طی (است) ، لکن معظم آن باشعار عرب مخصوص تواند بود کی‌کلام منظوم را واضع اصل‌اند وطرق شعررا سالك اول ومتابیس لغت ایشان‌را فروع بسیار است و تصرفات نحو و صرف آنرا شعب فراوان وازین جهت‌اگربعضی ازجفات‌عرب درانتهاج این طریقت نامسلوك بطرفی منحرف از جادهٔ صواب افتاده باشند و در ابتداع این ترتیب غریب پای از منهج کلام قویم یکسو نهاده آنرابرایشان نگیرند وازایشان بعیب نشمرند ...» (*)

همان ادیب علت این تبعیض را چنین می‌نویسد :

«فکیف لغت دری موجزی است از لغات پارسی و منتخبی از رطانات عجم واگرنـه بی‌عرصگی میدان بلاغت و تنگی مجال فصاحت این لغت بودی متمیزان عجم درسرد سخن دست در دامن عربیت نزدندی و آرایش نظم و نثر خویش از الفاظ فارسی نساختندی ...» (*)

با اینهمه سختگیری بی‌دلیل باز درهمان‌کتاب بدنبال این مقدمه موارد فراوانی را

---

* و نیز از نظر دور نداریم که گاهی نیز بقول خواجه نصیر طوسی در (معیارالاشعار) «تا بحرها و وزنها و ارکان آن ندانند تقطیع ممکن نباشد ، چه این بیت را هیچنانکه برین وزن «فعولن فعولن فعولن فعول – ۳ بار» تقطیع توان کرد برین وزن که «مفاعیل مستفعلن فاعلن – ۳بار» تقطیع توان کرد و برین وزن نیز که «فعولن مفاعیل مستفعلن – ۳بار» هم تقطیع توان کرد و تا ندانند که کدام بحر است و ارکان آن چیست میان آنچه تقطیع حقیقی بود و آنچه برآن وزن بود اما نه تقطیع بود امتیاز ممکن نباشد (به نقل از وزن شعر فارسی آقای دکتر ناتل خانلری صفحه‌ی ۷٤) این خصوصیت نشان دیگری از پیچیدگی عروض‌است.

مشاهده میکنیم که شاعر ناگزیر از استفاده از جواز مشروط فوق‌الذکر شده ، مثلا زمانی ناچار نصف جمله‌ئی‌را حذف کرده ، تشدیدی افزوده و یا تشدیدی را افکنده ، «مدت» را بصورت «مادت» آورده ، بای زینت بیهوده برسرکلمات افزوده ، ادغام های غریب کرده ، بجای «ناگاهان» ، «ناگاهیان» ، «عباس» ابوالعباس را بر وزن «اساس» آورده ، و در تنگنای وزن و قافیه «ابوعبدالله» ، «بعبدلی» و «ابومحمد» ، «بوحمد» شده است ! شگفتی‌خواننده زمانی به حد نهایت می رسد که در ذیل اشعاری که بدینسان بوجود آمده نام‌گویندگانی چون ابوشکور ، خاقانی ، سنائی ، رودکی ودیگران را می‌بیند . *

این مثالها نشان می‌دهد که همه‌ی این اعوجاجات حاصل عدم انطباق سخن برقالب (وزن) ویاضرورت قافیه است ، لکن همه تغییرات و پیچیدگیها همیشه در این جهت نبوده است . عده‌یی نیز از وسعت بساطی‌که عروضیون گسترده بودند به شوق درآمدند و افزودن برحجم کتاب عروض را مایه‌ی فخر و بلندنامی پنداشتند . دنبال‌کار خلیل را گرفتند و باصطلاح به «تخریج بحرهای جدید» همت گماشتند و بحوری بوجود آوردند که به‌قول شمس قیس «تا این غایت هیچ صاحب طبع برآن اوزان شعر نگفته است و بعد از این هم نخواهدگفت ...»

اما این جماعت که صاحب‌المعجم آنان را «چون شب کوران خطاکار و بی‌بصیرت» خوانده اگر بحوری ساخته‌اند که در آن صاحب طبع ، هرگز طبع آزمایی نمی‌کند ، ازاین نظر ، قدمی بخلاف روش و اصول «علم عروض» برنداشته‌اند . چه این همان علم است‌که درصدرکتابهای آن پس از شمردن بحور اصلی باچنین تبصره‌یی روبرو می‌شویم : «بدانکه براجزای سالمه‌ی این پنج بحرکه از ترکیب حاصل می‌شود شعر عذب عجمیان را نیامده است» !

دیگر از تصرفات که هم در اینجا باید از آن سخن گفت تفنن و بازیهائی است‌که عاقبت رجحان لفظ را برمعنی (که اساس تعریف بود) باگویاترین بیانی برملا میسازد .

مثالهای این تفنن‌که در روزگار پیرایه و زیور پرستی از «صنایع» بشمار می‌رود درکتب بدیع فراوانست . یکی از نمونه‌های این آکروباسی ادبی «صنعت توشیح» است‌که در آن «بنای شعر برچند بخش مختلف‌الوزن نهند که جمله‌ی آن یك قصیده باشد و چون هربخش را جداگانه برخوانی قصیده‌ی دیگر بوزن دیگر بیرون‌آید»! هنوز ، این آغاز کار است. قصیده هائی انشاء شده است که در متن آن نقش ونگارها کشیده‌اند و برخی کلمات را چون طلسم برآن اشکال هندسی که پدید آمده نوشته‌اند تا «کلمات که برمحیط مربع ایمن است دوبیتی» درآید و آنچه «بردوضلع یمین است» باآنچه‌که «برضلع یسارآمده» جور دربیاید. اصناف دیگر موشح نیز کم نیست . نوعی توشیح ابداع شده‌است بصورت درخت و موسوم به «مشجر»، نوعی دیگر بصورت مرغ بنام «مطیر» ، سومی بصورت دایره و بنام «مدور» و بالاخره اشکال پیچیده‌ی هندسی که شبیه طرحهای آبستره است بنام «معقد» . دیگران از دنبال رسیدند ولکن عقب نماندند توشیح را بصورت «مطرف» و یا «مطلع» ساختند کـه پیشاهنگ جدولهای کلمات متقاطع دوران ماست وخاصیت‌شان به قول صاحب‌المعجم اینست‌که «طولا و عرضاً می‌توان خواند» ... و بازیهای دیگر از قبیل «صنعت» قلب و تصحیف و التزام استعمال حروف عطل یا منقوط «شعر» مرکب از حروف مقطع :

(*) المعجم . ص ۲۹۷ و ۲۹۸ و ۳۰۰ تا ۳۰۹

زار و زردم ز درد آن دلدار ...

و «شعر» دیگر همه با حروف موصل . تابرسیم به قصیده‌یی که الف ندارد ، تاقطعه‌یی که با ندارد ، تا ندارد ... حرف نقطه‌دار ندارد تا مجموعه‌ی اشاری که باوجود اینهمه بازیها و یا بعلت آنها ، مفهوم و معنی ندارد !

علی‌رغم این افراط و تفریطها ، بعلت وجود دهها شاعر سخن‌پرداز توانای طراز اول، که با قدرت شگرف طبع روانشان مشکلات «فن شعر» ، بدیده نمی‌آمد ، روش سخن‌پردازی باکم و بیش دگرگونی قرنها استوار ماند .

موجب دیگر ثبات ، شرایط خاص زندگی بود که باوجود طوفانهایی که در سطح وجود داشت در اعماق سکون و دوامی برقرار بود . در سراسر جهان ، بادها از چهارسوی برشاخه‌ها می‌تاخت ، برگهارا می‌ریخت و ساقه‌هارا می‌شکست ، لکن ریشه‌پای برجای بود .

قرنها گذشت ، بعللی که بحث درباره‌آنها از موضوع ما خارج است ، دوران تازه‌یی در تاریخ بشر آغاز گشت . ارزشهای قدیم مورد شك و شبهه قرار گرفت و آرزوی دیرین حافظ جامه‌ی عمل پوشید و نقدهارا این‌بار جداً خواستند که از نو ، عیاری گیرند .

همه چیز از بیخ و بن دستخوش دگرگونی گشت ... شعر نیز در این میان مستثنی نشد . اولین آثار تغییر در این زمینه نیز مانند موارد دیگر در اروپا پدیدار گردید . نکات برجسته‌ی داستان چنین است :

«مالارمه» در مارس ۱۸۹۴ به اصطلاح «خبر کودتای شعرنو» را در نطقی بداطلاع شنوندگان خود در اکسفورد و کمبریج رسانید . وی گفت که تکرار اصول گذشته نسل نورا خوش نمی‌آید وموجب خستگی است . مالارمه آزمایشهای نورا درخور قرن پرشتاب ، و زندگی نامطمئن و شرایط نااستوار دوران‌ما دانست وگفت که در عصر دگرگونیها درانتظار استواری قواعد هنری و اطاعت کورکورانه‌ی شعرا از اصول غیرقابل تغییر کهن نمیتوان بود. وی اشاره به نیاز انسان به‌نشان دادن خصوصیت وفردیت خویش کرد ، سخن از نگرانی و اضطراب انسان معاصر بمیان آورد . وگفت که کشف جدید ، اگر بخواهیم کوتاه و مختصر ازآن سخن برانیم ، کشف مطلق نبودن فن شعر است ، کشف این نکته است که همه‌ی اصول و قواعد نظم فقط ارائه‌ی طریقی است و نشان دادن راهی برای شعر زیبا سرودن . لکن یگانه طریقه‌ی آفریدن سخن زیبا اطاعت ازآن قواعد نیست در اینجا نیز از راههای دیگر به «رم» میتوان رسید. شعر تنها درچارچوبه‌ی قواعد نظم (درمیان عروض وقافیه وبدیع) وجود ندارد، شعر درهمه‌جاست درهرجایی که آهنگی است : درصفحات جراید، درگفتار روزانه ... در آنچه که نثرش می‌نامیم ، در همه‌ی اینها میتوان آهنگ بدیع و دلانگیز فراوان یافت که شعر ناب است و بسی برتر از اغلب آثار منظوم که تنها خصوصیتشان اطاعت از قواعد فن شعر است وگردن نهادن به‌آهنگ یکنواخت زنگ وزن‌های معتاد .

درباب نوپردازی باید به «ژول لافورگ» نیز اشاره کرد که در دفتر نخستش ***Complaintes*** ***LeSonglot de la Terre*** اصول قدیم پیروی کرد . دیوان دیگرش یعنی، به شیوه‌ی نظم آزاد بود. ژول لافورگ ازاین مرحله نیز گذشت و در ***Dermier Vers*** از همه‌ی قیود خودرا رهاکرد .

در نامه‌یی که در ژوئیه‌ی ۱۸۸۵ به «ژ.کان» نوشت چنین می‌گفت :

«... درکتاب تازه‌ام ... قافیه را بدست فراموشی سپرده‌ام ، توجهی به شماره‌ی هجاها نداشته‌ام و حساب بندها را از دست هشته‌ام ...»

قدم بلندتر را «تریستان کوربیه» برداشت ، گرچه نامش چندان شهره نیست .

«کلودل» داستان بریدن بندناف خویش را از فن نظم‌کهن در شعر «شهر» بصراحت با «دوری از وزن و قافیه» بیان‌کرد .

کلودل درجای دیگر چنین گفت :

«هرگز سودای از میان بردن اصول قدیم را ندارم چه‌آن نیز راهی است بسوی سخن زیبا و شعر دل‌انگیز مانند راههای دیگر ، خیال محروم‌کردن مردم از این وسیله از ذهن من نمی‌گذرد . آنچه‌که خواست من است نشا نه‌دادن این نکته است‌که راههای دیگری نیز میتوان جست ...»

«آپولی‌نر» نیز مانند «کلودل» می‌اندیشید ، او پاسدار سخن زیبا بود خواه بشیوه‌ی قدیم و خواه بشیوه‌ی نو .

درنامه‌ی خود به اندره بی‌یی ***Billy*** چنین می‌گفت :

«می‌گویندکه من از بیخ و بن شیوه‌ی قدیم را برمیاندازم ، براین سخن بشدت اعتراض دارم . بالعکس من همه وقت‌کوشیده‌ام‌که بسازم نه اینکه خراب‌کنم . پیش از من شکست دربنیان شعرکهن افتاده بود. حتی من به‌تعمیر خرابی‌هاکوشیدم و بااشعار «هشت‌پایه»ام جان تازه درکالبد نیم‌مرده‌ی آن دمیدم . من ، در قلمرو هنر هرگز چیزی را خراب نکرده‌ام . مکتب های جدید را به زبان و به بهای خرابی مکتب قدیم یاری نمی‌کنم . من برروی سمبولیزم و امپرسیونیزم شمشیر نکشیده‌ام . حتی شعرابی چون «مورآس» را آشکارا ستوده‌ام . من سازنده‌ام نه‌کوبنده وویران‌کننده .»

احترام قدیم بجای بود ، حتی سلسله جنبان سبك نو «یودلر» در مدح و ثنای آن کوتاهی نمیکرد . در مقابل ، «مالارمه» نیز بانسل جوان‌همدردی داشت و نیك میدانست‌که چرا دیگر چشمه‌ی نظم دیرین تشنگان وادی هنر را سیراب نمی‌کند .

بدینسان شاعر پیرو طرز قدیم و سخن‌پرداز نوآور نه در مقابل هم ، بلکه درکنار یکدیگر می‌کوشند . مساعی همه در یك جهت است و برای حصول یك هدف ، منتهی بزبانهای مختلف و شیوه‌های‌گوناگون هرکدام سازی می‌نوازد ، ظاهراً مانعی نیست‌که چون اعضای یك ارکستر درکنار هم بنشینند . لکن عملا همیشه چنین نیست . گاهی چنان به ساز خویش انس میگیرندکه بزیبایی صدای ساز دیگران توجهی نمی‌کنند . آنگاه ، سخنها بصورت حمله به دیگران درمی‌آید .

دراین میان شنیدنی تر از همه داستان «ورلن» است که در میان ضد و نقیض های دیگرکه زندگی‌اش را فراگرفته دراین‌باب نیز هم بهردوسوی تاخته و هم هواداران هردو جناح را نواخته است . در ۱۸۹۰ شعرآزاد را درود فرستاد و درمقدمه‌ی چاپ جدید ***Poèmes Saturniens*** آنرا به نیکی یادکرد . در ۱۸۹۱ درمصاحبه با «ژول هوره» گفته‌های پیشین خویش را فراموش‌کرد و به شعر آزاد سخت حمله‌کرد ، در یکی از ***Epigramme*** های خود در ۱۸۹٤ بازآنرا ستود ...

بهانه‌ی حمله‌اش این بودکه طرز نو «غیر فرانسوی» و «برخلاف شئونات ملی» است و سزاوار زبانهایی دیگر است‌که عقب مانده‌اند و شعر بلند فرانسوی را ندارند . ازسوی دیگر مستمسك مدح و ثنایش بدست‌آمدن امکانهای تازه برای شاعر بود .

«ورلن» ، چون اغلب کسانیکه درجاهای دیگر در وضع مشابهی قرارگرفته‌اند، ازاین ترس داشت که با ازمیان رفتن اصول و قواعد قدیم بیکبارگی آنارشی درشعر وادب حکم براند . بنابراین وی در برابر مسأله‌ی «نظم» یا «بی‌نظمی» ، «نظم» را ترجیح میداد.

فایده‌ی یادآوری این نکات اینست‌که به‌نیکی درمی‌یابیم‌که در سراسر جهان شاعر نوپرداز را به دونوع‌گناه عمده متهم می‌کنند :

۱ ــ دشمنی باگذشته ، که گاهی معنای آن نفی و انکار افتخارات می‌شود ، گاهی نشناختن قدر فرهنگ ملی و مرده ریگ عظیم‌کهن و اتهامات دیگر ازاین قبیل .

۲ ــ برقرار ساختن آشفتگی ، که معنایش نفی تمام قواعد و رسوم است و یاانکار لزوم دانش و حتی سواد مختصر وآنچه ازاین قبیل باشد .

بهمین علت است‌که در مقالات‌کسانیکه در این‌باب سخن می‌گویند اگر هوادار نو خواهی باشند برحسب ذوق و خلق و خویشان ، مدافعاتی دربرابر این دونوع اتهام می‌توان یافت بدینسان انگیزه‌ی نیما دربیان این نکته روشن میگردد :

«کسی منکر زیبایی شیوه‌ی قدیم نیست ولی هرکار لوازم خودرا دارد و زیبایی و نوبت خودرا ...» *

و یا این سخنان :

«اگر از من بپرسید : آنهائیکه‌کار خودرا می‌کنند و بشیوه‌ی قدیم ... هنوز پرسش تمام نشده من جواب خواهم داد : دلیل‌کمالی است و باز می‌گویم : در ادبیات دنیایی‌امروزه وسایل زیاد است . هنرمند باید بسنجد موضوع خودرا باکدام وسیله (قدیم یاغیرآن) بیان کند و درباره‌ی آنچه تازه است‌کمال اصیلتر باوسایل اصیلتر سروکار دارد.» *

آقای اخوان ثالث نیز در این باب چنین می‌نویسد :

«چنانکه دیدیم این ابتکار نیما یوشیج نه تنها مخرب بنیان‌کار قدما و برهم زن اساس عروض و قافیه نیست ، بلکه‌گسترش منطقی شیوه‌ی‌آنان ، همراه با احتراز از قید و بند ها و بهره‌گرفتن از عروق و اعصاب سالم آنهاست .» **

نیما ابتکار خویش را چنین توجیه می‌کند :

«برای آن‌کسی‌که شعر می‌گوید نه فقط برای آنکه شعری‌گفته باشد بلکه بمفهوم حقیقی آن پی برده و شعر او میوه‌ی هستی اوست درعوض‌کردن وسایل تردید نمی‌آورد. با مصالح و وسایل درست وحسابی‌تر است‌که می‌توان سازنده‌ی درست وحسابی‌تر شد» . **

سپس اضافه می‌کند :

«وزن شعر یکی از ابزارهای‌کار شاعر است وسیله برای هماهنگ ساختن همه‌ی مصالحی است‌که بکار رفته است و بادرونیهای او می‌بایدکه سازش داشته باشد . ازاین حیث که اگر بسیار درونی می‌بیند وزن‌های شعری قدیم و اگر بجز این باشد بهتر اینست‌که بسازد ...» **

فوراً بایدگفت که مسأله اساسی‌تر در شعر نو محتوی آنست نه شکل آن ، آقای‌اخوان ثالث این نکته را بدینگونه بیان می‌کند :

---

* دونامه . ص ۳٤ و ۱٦ و ۳٦

** نوعی وزن در شعر امروز فارسی . پیام نوین . مهرماه ٤۳ ص ۳۱ وشهریورماه ص ۳۳ .

«شعر نو آنقدرها که به روح و شیوه‌ی بیان و نحوه‌ی بینش و تعبیرات وتشبیهات و ادراك و الهام وچه وچهاش مربوط است ، به وزنش مربوط نیست ، وزن‌یکی از چند عنصری است‌که در ارزیابی شعر محل توجه است .»

با اینهمه آثار تجدد ادبی ناگزیر در شکل نیز پدیدار میگردد . این داستان درهمه جا بیکسان تکرار شده است . مثالی از تجدد ادبی ترك میآورم :

در شعر نو مانند نظم قدیم اشکال محدود و معین نیست . در ادبیات ترك شعر نو، در قدم اول خرق عادات قدیم و گذاشتن پا به‌بیرون از دایره‌ی اصول‌کهن بود . نخست آثار این‌تجدد درتغییراتی‌که درترتیب قوافی داده شد پدیدآمد . انواع نظم‌را درگذشته معمولا از ترتیب قوافی باز می‌شناختند . آثار بدعت درشعر ترکی از قرن هجدهم بچشم می‌خورد. ندیم (در اوایل قرن هیجدهم) و شیخ غالب (در اواخر آن) در این راه‌کوششها بکار بردند . لکن همه‌ی جد و جهد آنان محدود به حدود قراردادهای‌کهن بود .

عبدالحق حامد آشنای شیوه‌های غرب بود ووی انواع شعر غربی را در ترکیه شناسانید و راه تازه‌یی درپیش پای شعرا بازکرد .

حامد سعی فراوان در این راه مبذول‌کرد . درسال ۱۸۷۸ باانتشار «صحرا» نشانه‌هایی از توفیق وی دراین‌کوشش نمودارگشت . سپس نامق‌کمال «واویلا»ی خودرا نوشت . و «جنگ ۹۳» را . لکن بهترین نمونه با «مقبر» تقدیم‌گردیدکه مرکب از قطعه‌های ۸مصرعی بود که بامثمن سابق رابطه‌ای ندارد ... در «هدیه‌ی سال» ــ ازحامد ــ به شعر بیقافیه برمی‌خوریم .

سپس طرفداران مکتب «ثروت فنون» شکل ***Sonnet*** را از غرب آوردند .

این طرز مخصوص چند شعر عاشقانه ماند و درانحصار مکتب «ثروت فنون» و گروه «فجرآتی» بود ... دیگران آنرا استقبال نکردند . احمد هاشم اندکی بدان التفات‌کرد و سپس صرف‌نظر نمود .

تنظیم مصرعها با صورتی‌که ظاهراً یادآور مربع و مخمس و مسدس (لکن از نظر قافیه بکلی متفاوت) بود باب شد . مثال‌های‌آنرا در فاروق نافذ «مرگ اتاتورك» ، توفیق فکرت «بسوی ۹۵» و «آونگ تصاویر» می‌بینیم .

مثنوی ، بظاهر بصورت قدیمی ادامه یافت با فرقهایی در نقطه‌گذاری (جمله اجباراً در پایان مصرع یابیت تمام نمیشد) و استعمال اوزان سنگین‌تر . «انعکاس صدا»ی احمدهاشم مثال آنست .

دوران «تنظیمات» به مثنوی توجهی نداشت تنها نمونه «مقدمه‌ی خرابات» از ضیاپاشا و «تخریب» و «تعقیب خرابات» از نامق‌کمال بازمانده ، و نیز در تراژدی‌های «حامد» بکار رفته است .

شکل مثنوی را «عاکف» و «فکرت» بطرز جدیدی بکار بردند . از دنبال آنان «یحیی‌کمال» در آثاری از قبیل «صدا» ، «دریا» ، «دریای‌آزاد» ، «سرود موهاچ» ، «اندیشه» ، «وصال» بصورت بسیار تازه‌یی آنرا بکار برد .

شعر ترك تا اینجا رابطه‌ی خویش را باعروض نگسست و بدین‌گونه اشکال مختلف شعر را از «سونه» اروپایی تا «رباعی» فارسی بکار برد از این پس دوران شعر هجایی رسیدکه اندکی فراتر درباره‌ی آن صحبت خواهم‌کرد .

در ایران ، نیما ، باتوجه به شعر کهن و آزمایشهای دیگران به‌کار پرداخت . وبقول آقای اخوان ثالث ، نیما ، حتی به ادبیات عرب نیز یحتمل توجه داشه چنانکه :

«گویا این قسم اشعار «موشح» (این موشح جزآنست‌که در شمار «صنایع» ازآن‌یاد کردیم) را همراه با موسیقی ، می‌خوانده‌اند و جز اوزان معمولی شعر توازن جملات موسیقی هم درآنها رعایت شده است به‌نحوی‌که‌کیفیت‌آن برما روشن نیست . گرچه شعر عرب غالباً در مطابقت با عروض خیلی راحت وکشدار است ودامنه‌ی اختیارات و اجازات شاعر آنقدر وسیع است و شعرا انقدر ازاین جوازات استفاده می‌کنندکه بقول عبید زاکانی «ناموزون = شعر عرب» توان‌گفت ...» *

«... از این رو طبیعی است‌که یکی از نظرگاههای‌نیما این قسم شعر قدیم عرب (شعر را هنگامی موشح می‌نامندکه خالی از تکلف باشد) باشد و او به تجارب آنها توجه داشته باشد زیرا او هم می‌کوشید تاشعر مارا ازبار زنجیر قیود و تکلفات سبك‌آزادکند » *

سخن را در این باب باگفتار «سوپرویل» به پایان میرسانیم :

«من اشکال بسیار مختلف شعر را بکار می‌برم : نظم مرتب و مألوف (وباشبه‌آنرا)، نظم سپیدکه هرجاکه بیاید قافیه دارد ، نظم‌آزاد وشکلی‌که شبیه و نزدیك نثرآهنگ‌داراست. طبیعی بودن را دوست دارم و از این‌رو پیش از شروع بکار تصمیم نمی‌گیرم‌که چه شکلی‌را بکار خواهم‌گماشت . می‌گذارم‌که شعر خود شکل متناسب را برگزیند. این رفتارکوچك‌شمردن فن شعر نیست ، نرمش آن است . بخشیدن قدرت انطباق به نظم است و ایجاد تنوع در الهام و آفرینش .

تعلیم فن شعر خاص خواه ناخواه تبلیغ راهی است‌که می‌پیماییم و در آن مهارتی یافته‌ایم ، چنانکه ورلن، والری وکلودل هرکدام سبك و شیوه‌ی خودرا (از فرم کلاسیك مالارمه تا نثر موزون) بعنوان یگانه و تنها فن شعر می‌شناسانند ...» *

قلمرو عروض

عروض ، میزان و معیار نظم در طی قرون متمادی بود . حدود و ثغور آن‌بدینگونه مشخص شده است :

«آنچه بعضی شاعران کوتاه نظر گویند که مقصود از علم عروض آنست تا مردم برنظم کلام قادرگردند و چون راست طبع در معرفت موزون و ناموزون سخن بدان محتاج نیست وکژ طبع را که درجبلت استعداد وزن و ذوق معرفت‌آن نباشد بواسطه‌ی عروض تخریجی نمی‌افتد فن عروض علمی بی منفعت و تحصیلی مستغنی‌عنه باشد ، خطای محض است وجهل صرف و دال است برآنکه قایل‌آن نه از علم اسرار شاعری بهره دارد و نه از معرفت منافع علوم نصیبی و مقدمه و نتیجه‌ی این دعوی غلط است چه هرچند ممکن است‌که‌کژطبع را بدوام ممارست اشعار وطول مداومت بر تقطیع ابیات مختلف قریحت استقامت پذیرد وسکرطبع گشاده تا نظم شعر دست دهد و متکلف اشعار او مطبوع گردد ، اما وضع این فن خود نه از بهر آنست تاکسی شعرگوید یابرنظم سخن قادر شود بل‌که مقصود اصلی ازاین علم معرفت

* نوعی وزن ... پیام نوین . آذرماه ۴۳ ص ۵۷ و ۵۸ .

o *J Supervielle . En Songeant éun Art Poétique, Naissance. P66*

اجناس شعر و شناختن صحیح و متکسر اوزان است ، برای‌آنکه شعرگفتن بهیچ سبیل واجب نیست لکن معرفت اشعار منظوم و اوزان مقبول برای شرف نفس و دانستن تفسیرکلام باری عزشأنه و معانی اخبار رسول صلوات‌الله علیه وآله لازمست .» **

عروض قرنها حکمران مطلق‌العنا نشعر در پهنه‌ی عظیم شرق میانه بود . سخن را با نکاتیکه پرفسور اسماعیل حبیب دانشمند نامی ترك بقلم‌آورده‌آغاز میکنیم :

سیستم عروضی نسبت به واقعیت‌هاکمتر توجه دارد هم‌آن مصروف اشکال مجردی است‌که اساس‌آنست . بااندکی دقت معلوم می‌شودکه از ۱۶ بحرآن ٤ بحر بکلی بلااستعمال است ، علت وجودی آنها در عروض اقتضای ٥ دایره‌ی امام خلیل است ، نه واقعیت شعر عرب . این خصوصیت‌ها ، عروض را از صورت رئالیست بیرون می‌آورد و این نکته نقص عظیم سیستم را آشکار می‌کند .

به‌علت‌خصوصیت الفبای عرب ــ نبودن اعراب در میان حروف ــ در عروض ، بیش ازگوش چشم اهمیت یافته . و حال‌آنکه وزن‌کلام بیش از چشم مربوط به‌گوش است . عروض‌که مکلف به‌ادای حق‌گوش بود درمکتب‌خانه‌ها علمی شد مربوط به‌چشم . قافیه نیز دیری نگذشت‌که بهمین درد مبتلا شد .

بعلت این نقص در اساس سیستم و نیز به سبب وفور اصطلاحات و باب شدن موشکافی، عروض دشوار بنظر می‌رسد .

چنانکه بسیاری از کسانیکه مکاتب قدیمی را تمام‌کرده بودند هرگز به عمق عروض نرسیده وآنرا نفهمیده بودند درصورتیکه همه‌ی اصطلاحات را حفظ بودند . در مقابل‌شعرایی نیز وجود داشت‌که حتی به‌اساس بحور نیز آشنا نبودند (عبدالحق حامد در ترکیه) ، لکن عروض را باتوفیق تمام بکار می‌بردند .

مثال جالب‌که پرفسور اسمعیل حبیب ذکر می‌کند داستان کشیش معروف ارمنی کیکورك‌ترزی باشیبان است‌که پنج یاشش‌زبان میدانست . فارغ‌التحصیل‌علوم‌الهی‌بود ،درباره‌ی «فضولی» شاعر ترك اثری عظیم در سه جلد نوشت او را با «دانته» و «پترارك» مقایسه‌کرد، همه‌ی اشعار «فضولی» را از نظر عروض سنجید و یکایك اوزان آنهارا بازگفت .

لکن در بیتی‌که بعنوان اهدای‌کتاب ــ پس از سی سال روزگار استادی عروض‌ــ نوشت ؛ از قواعدآن نتوانست تبعیت‌کند و شعرش مخدوش درآمد . مهمترین عیب عروض شاخ و برگهای فراوان آنست .

و اما تأثیر عروض ، درست مانند دین اسلام است‌که درآسیا و افریقا و اروپا راه یافت ــ همچنانکه دین اسلام بنابه‌اقتضاهای محلی وقومی شکل خاصی یافت عروض نیزچنین شد . عرب به غیر عرب «کلمه» داد ، «زبان» نداد . عربی ، نه جای فارسی راگرفت ، نه ترکی را ، نه‌کردی را و نه‌جزآن‌را ... خصوصیات عربی هم نتوانست منتقل به اقوام دیگر شود .

میتوان‌گفت‌که دوچیز از اعراب بدیگران تأثیرکرد : دین ، عروض .

گفتیم‌که هردو جامه‌ی محلی و ملی پوشید . کمااینکه معبد وگنبد ومناره‌ی مساجد ترك و ایرانی و هندی هریك صورت خاص هنری ملل مذکور را دارد .

بدینسان در عروض نیزکه از بیرون آمد روح و خصوصیات ما از درون راه یافت.

** المعجم . ص ۳۷ .

از غیر عرب‌ها ایرانیان پیش از همه اسلام آوردند . اصطلاحات کیش اسلامی در فارسی دری راه میبافت . زبان عربی مورد احترام بود و در این‌هنگام بودکه‌عروض عرب هم شعر عجم را دگرگونه ساخت و شکل نوینی بدان بخشید . می‌توان وجود شباهت هایی‌را در اصول نظم‌قدیم ــ پیش ازاسلام ایران ــ وعروض تصورکرد ، بدلیل اینکه عروض نسبتاًدراندك زمانی پذیرفته شد .

بااینهمه‌ایرانیان اوزانی راکه در عروض عرب خوش نداشتند نپذیرفتند و اوزان نوینی برآن افزودند و عروض ایرانی را بوجود آوردند .

قرون ۹ و۱۰ هجری دوران انطباق وبوجودآمدن عروض ایرانی بود . در قرن ۱۱ (در عصر غزنویان) سیستم عروض ایرانی تکمیل شد . ایرانیان چهار بحر عربی را نپذیرفتند . درقرن ۱۳ شمس قیس تئوریسین بزرگ ادبیات پا بعرصه‌ی هستی نهاد و تدوین عروض عجم را بعهده‌گرفت . در این فاصله سه بحر نوین ایرانی بوجودآمده بود او بدین‌ها بحور مشتقه نام نهاد و از دیگران‌بعنوان بحور مشترك سخن‌گفت .

ترکها ، افغانها ، هندیها که پس از ایرانیان اسلام را پذیرفتند در نظم خود عروض ایرانی را اساس قرار دادند .

فاصله‌ی «شاهنامه» و «قوداتقوبیلیك» ربع قرن است .

شاهنامه داستانی حماسی است ، این یکی اثری سیاسی .

این داستان پهلوانان است ، آن اصول حکمداری .

این محصول خیال و احساس است وان زاده‌ی تفکر ــ

بااینهمه ، هردو بوزن واحدی نوشته شده است !

«یونس‌امره» شاعر بزرگ ترك نیز عروض را بکار برد . بدینسان عروض، وسیله‌ی مشترك تعیین اوزان ملل اسلامی شد . زبانهایی‌چون عربی ، فارسی و ترکی‌که هرکدام از خانواده‌ی بسیار جدا ازهم است همه از این وسیله استفاده‌کردند .

ترکها هم دم از «عروض ترکی» می‌زنند . پروفسور اسمعیل حبیب میگوید :

«ناآشنایی با عروض غفلت از دوران دراز ادبی است‌که از یونس‌امره تا یحیی‌کمال، یعنی هفت قرن بطول انجامید .»

لکن ترکهاکسی چون شمس قیس نداشتندکه «عروض ترك» راتدوین‌کندوخصوصیات آن ــ یعنی انطباق عروض را به ترکی ــ باز نماید . مهمترین اثر در ترکی از شاعر جغتایی امیر علیشیر نوایی است بنام «میزان‌الاوزان»که درآن از ۷ نوع نظم صحبت می‌شود .

رساله‌ی بابرشاه درباره‌ی «عروض» تکرار مضامین دیگران است . از بحور ایرانی ۵ بحر را ترکها بکار نبردند ...

پرفسور اسمعیل حبیب ، برای اینکه آموزش عروض را آسان سازد روش تازه‌یی بکار برده و در کتاب خویش همه‌ی اصطلاحات را بدست فراموشی سپرده و با طریقه‌ی عملی ساده تعلیم عروض را بعهده‌گرفته است و ادعاکرده‌که با حروف لاتین ــ بعلت‌وجود صدادارها در میان حروف ــ کار تعلیم عروض آسان‌تر شده است .

در «عروض آسان» خبری از بحور نیست و از افاعیل هم صحبتی نمی‌شود . در هرصورت ، پرفسور عقیده داردکه چون دامنه‌ی استعمال عروض در ترکیه هرروز تنگ و تنگتر شده و امروزه بشعر عروضی‌کمتر تصادف می‌شود بنابراین اگر تعلیم عروض‌آسان نشود دیگرکسی به دانستن‌آن رغبت نخواهدکرد .

دگرگونی در شعر فارسی هنوز بدان حد نرسیده است که بتوان درباره‌ی عروض چون پرفسور اسماعیل حبیب باصیغه‌ی ماضی صحبت کرد .

وزن شعر در فارسی چه حالست ؟ ابداع نیما چه بود و ازآن‌پس کا ربکجاکشید ؟

سلسله مقالات آقای مهدی اخوان ثالث درباره‌ی «نوعی وزن در شعر فارسی»* جواب کافی بسئوال اول میدهد . خلاصه گفتار اوچنین است :

نیما می‌گوید : « این هم قسمی از اقسام شعر است پایه‌ی این اوزان همان بحور عروضی است ، منتها من می‌خواهم بحور عروضی برما تسلط نداشته باشد ، بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بربحور عروضی مسلط باشیم .»

قاعده‌ی اصلی «عروض‌نو» نیما چنین است :

« به هربحری که درآن شروع به سرودن‌کنم آغاز هرمصرع با آغاز رکن سازنده‌ی آن بحر یکی است ودرخواتیم نیز بسته به ذوق سراینده باید شیوه‌یی اتخاذ شود و کلمه‌یی بیایدکه قطع وگسستنی در زنجیره ایجادکند واگر ازوزنی‌به‌وزن دیگر می‌رویم باید جنسیت و هماهنگی و خوشنوایی‌را ازنظر دور نداریم .»

«باید در شروع مصرعها دقت داشت ، ملاك کلی و محك بسیار ساده در سنجیدن سلامت و درستی و یا اشتباه و غلط وزن‌آنست‌که شروع مصرعها راه نگاه‌کنیم واندازه و میزان نگاه داریم . وقتی که مثلا درتتن تن‌تن (مفاعیلن مفاعیلن ... الخ) شروع کردیم دیگر تاآخر شعر ، همه مصرعها باید شروعش با همین رکن باشد و اگر جز این باشد غلط است و خارج از وزن .»

همچنین وقتی که شعری را در «تن تتن تن» (فاعلاتن فاعلاتن ... الخ) شروع کردیم اول همه مصراعها باید باهمین وزن شروع شود لاغیر وبراین قیاس‌کن شروع در هروزنی را . والسلام .»

«در دنباله‌ی این ابتکار نیما در وزن است که شاعر میتواند بیانش را به مقتضای حال و محل از وزنی به‌وزن دیگر (بطوریکه خواننده متوجه این نشود و فقط ناگهان حس‌کند که در مهب و مصب دیگری قرارگرفته) انتقال دهد . البته این‌کار باید بامهارت انجام‌گیرد و شاعر با عبور از معبری (پاساژی) مجرای بیانش‌را تحول بخشد . اوزانی که قابل انتقال به یکدیگرند و میتوان پاساژ هائی درآنها ایجاد کرد ــ واصولا این کار ــ مطالعه و جهد و تجربه‌ی بیشتری طلب می‌کند و این‌کاری است که اگر شاعران داستان سرای قدیم میکردند بسی از یکنواختیهای کار آنان میکاست درتأثیر هنرشان می‌افزود .»

خلاصه اینکه :

«نوآوری و بدعت نیما در مورد وزن ، چنانکه گذشت مقید نبودن به قید تساوی ارکان است در مصرعهای شعر ، یعنی او تساوی طولی مصرعها را فقط ، رعایت نمی‌کند ؛ واین حال مستلزم دوگونه خروج از قوانین وسنتهای قدیم است :

الف ــ در جهت‌کوتاه از حد معمول آوردن مصرعها .

ب ــ در جهت بلندتر از حدمعمول‌آوردن

و این هردو حال درقدیم به‌نحوی سابقه داشته است .»

---

* پیام نوین . سال ۱۳۴۲ .

اشاره‌ی آقای اخوان ثالث به مستزاد و بحرطویل است .
ابتکار نیما البته محدود و منحصر به این دو نکته نمی‌ماند .
وی در «تعریف و تبصره» افقهای وسیعتری برای شعر ایران نشان میدهد :
«شعر خوب باید حاکی از زندگی باشد و شعر خوبتر آنست که این «حکایت» را با جان‌تر بیان کند ... مهم این است که چطور تجسم بدهید ، چطور نفوذکنید ، خواه‌باوزن، خواه با صحت کلمات و خواه با هروسیله که هست .»

درباره‌ی اینکه بعد از نیما وضع چگونه می‌باشد ، به جزیی از این سؤال آقای اخوان ثالث درباره‌ی اشاره به شیوه‌ی خود چنین جواب میدهد :

«نیما می‌خواهد به آزادی سخن بسراید بنابراین ابائی ندارد که فی‌المثل دراین بحر مصرعی را بارکن سالم تمام کند و مصرعی دیگر را با همان زحاف مذکور . من البته برای کار خودم این را نمی‌پسندم و حتی‌المقدور ازاین دشواری روی نمی‌گردانم ومی‌کوشم همچنان که شروع مصرعها درهربحر همنوا ویك‌آهنگ است خاتمه‌شان هم (جز یکی دوسه درصدکه ناچار باشم) یك‌آهنگ و همنوا باشد و این طبیعت من‌شده است . دراین‌گونه اوزان ومثلا در رمل چنین مألوف و معهود من است که مسیرم در (فاعلاتن فاعلاتن ... فاع) یا (فاعلاتن فاعلاتن ... فع) باشد (خاصه انجاهاکه قافیه می‌آید ویادآوری می‌کند) خاتمه یاخود مصرعهای کوتاه نیز ممکن است فاع وفع یا منتها فاعلات نه فاعلاتن . اما نیما این قید را لازم نمی‌داند زیرا می‌خواهد باکمال‌آزادی «می‌دواند» را با «می‌ماند» قافیه‌کند . آزاد سخن گفتن را زیباتر و لازم‌تر از رعایت این قید می‌شناسد . ازاین‌رو مثلا می‌گوید :

در چنین وحشت نما پائیز
کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن
در فراق رفته‌ی امیدهایش خسته می‌ماند
می‌شکافد او بهار خنده‌ی امیدرا زامید
واندراو گل **می‌دواند** .»

بدینسان ، بشیوه‌ی نظم نیما و عده‌یی دیگر از شعرای معاصر آگاه میشویم . این شیوه از طرف بسیاری ازگویندگان‌امروز دنبال میگردد و معیار قضاوت اغلب نویسندگانی است‌که به نقد شعر نو می‌پردازند .

چند تن از شعرا چون آقای شاملو (درکتاب باغ‌آینه) و خانم فرخزاد (در تولدی دیگر وشعرهای بعدی) وآقای م. آزاد وآقای سپهری در برخی آثارشان ، چنین پیداست ، که بکلی شیوه‌ی متابعت از عروض را ترك‌گفته‌اند . اینان پیش‌آهنگان روشهای دیگرندکه بعداً اشاره خواهد رفت .

لکن جای سؤال است ، آیاگسترش عروض درشعر فارسی درهمین‌جا متوقف‌خواهد گشت ؟ آیا آزادی درعروض به آوردن «ارکان مشابه و غیرمتساوی» منحصر خواهد ماند ؟ آیا در آزمایشهای آینده مثلا قید «تشابه ارکان» ازمیان نخواهد رفت ؟

آنچه‌که نویسنده را به‌طرح این سؤال وامیدارد ، مثال‌گسترش و تکامل عروض در ادبیات جدید ترك وعرب است . جالب توجه اینست‌که تکامل عروض درشعر ترك داستانی بسیار شبیه باآنچه‌که تاکنون درشعر فارسی رویداده داشته منتها با چهل و پنجاه سال فاصله. بنابراین اندکی به‌تفصیل می‌پردازم .

بسؤالی‌که طرح شده بود فوراً جواب بدهم :

قید «تشابه ارکان» درترکیه پس از اندکی از آنچه‌که (چون ایران) شعرا قید «تساوی» را نادیده گرفتند ، از میان رفت . شاعر ترك مقید به حدود بحری معین نماند . او توانست هرجاکه مایل باشد و یا شعرش تقاضاکند مرز بحرهارا زیرپا بگذارد و دریك قطعه بحکم ذوق خویش و بدون ترتیب وآدابی از بحری به‌بحر دیگر بگذرد .

البته این قید نیز بدون مقاومت و مناقشه نشکست . بسیاری را عقیده براین بودکه با این جواز ، شعر ترك ناهم‌آهنگ وناخوشایند خواهدگشت .گفتندکه‌آشفتگی حکم‌خواهد راند ، مصرعها حتما باید باهمان ارکان که‌دیگر مصرعهاآغاز شده شروع شود ... بااینهمه و علی‌رغم هشدارهای دیگر ، «احمد هاشم» شاعر توانای فقید ترك رهبری این گروه را بعهده‌گرفت و زیباترین‌آثار خویش‌را با «عروض‌آزاد» بوجودآورد.

برا ی‌سنجش و مطالعه‌ی خوانندگان چند سطر از آغاز دونمونه از آثار بسیار عالی وی را تقطیع می‌کنم .

وزن دوبند ازآغاز شعر «آن شهر...» چنین است :

مفاعیلن
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن
فعلن
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

فعلن
فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
مفاعلن فعلن
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
مفاعلن فعلات
فاعلن فاعلن مفاعیلن
فاعلن فاعلن مفاعیلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلن فاعلن مفاعیلن

تقطیع دوازده مصراع نخست از شعر «راهها» اثر «احمد هاشم» نیز چنین است :

مفعول فاعلن
مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلن فاعلن فعولن فع
فاعلاتن مفاعلن فعلن

فعلن
فاعلن فاعلن فعولن فع
فعلن
فاعلاتن مفاعلن فعلن
فاعلن فاعلن فعولن فع

فعلن
فاعلن فاعلن فعولن فع
فاعلن فاعلن فعولن فع ... *

آیا نمی‌توان تصورکردکه سخن پردازان ایرانی نیز «عروض‌آزاد» را دیر یازود باتوفیق خواهند آزمود ؟ ای‌کاش نقل همه‌ی خصوصیات این دوقطعه‌که بعنوان نمونه‌آورده شد بفارسی امکان پذیر بود تا خوانندگان برأی‌العین مشاهده میفرمودند که احمد هاشم چگونه جواب همه‌ی مخالفان این شیوه را با ارائه‌ی آثار زیبا عملا داده است .

آیا در بیرون قواعد عروض تصور شعر ممکن است ؟

اگر هنوز تعریف شعر را بدانسان‌که درابتدای این‌گفتارآوردیم قبول داریم، چنین تصوری ناقض تعریف و منطقاً غیرممکن است . چرا دربیرون ازچهاردیواری عروض وجود شعر ، حتی برای‌کسانیکه خودرا مقید به‌تعریف «سخن موزون (درچارچوبه قواعدعروض) و مقفی» نمیدانند ، بآسانی میسر نمی‌شود ؟ شاید بعلت اینکه تصور میرود آهنگ زیبا تنها در دایره‌ی بحور عروض وجود دارد .

وقتی که صحبت از عروض میکنیم ، بخاطر بحوری میآید که به‌آهنگ آنها عادت کرده‌ایم و درپرتو آثار زیبائی‌که شعرای زبردست درآن بحور ساختداندویا بعلت سهولت قبول خود اوزان ، با آنها آشنا شده‌ایم و دوستشان داشته‌ایم .

تصوراینکه آهنگ دربیرون عروض بدست نمی‌آید درخور بحث است اگرمقصودازاین سخن آهنگ مألوف ومأنوس دیرین است‌که درست است ولکن اگر بکلی منکروجود آهنگ و وزن کلام در خارج از عروض باشیم این سخن نفی وجود آهنگ در زبان است .

از سوی دیگر همچنانکه میدانیم اوزانی در عروض وجود داردکه اگر نگویند از بحور اصلی عروضی است برای‌کسانیکه جز آهنگهای مألوف و سهل‌القبول آهنگی دیگر نمی‌شناسند باورکردن به‌وجود آهنگ درآنها بسیار دشوار خواهد بود . مثالهای زیادی ازاین قبیل میتوان یاد کرد . همه‌ی مثالهای زیررا از «المعجم» و «عروض همایون» می‌آوریم :

این مصرع :

پیش تو حل مشکل از معقولات

در عروض این مصرع از بحر سریع است بوزن زیر :

«مستفعلن مستفعلن مفعولات»

مصرع دیگر :

شاها بدشمن پیوسته نیکی مکن

درعروض این مصرع از بحر «منسرح» است بدین وزن :

«مستفعلن مفعولات مستفعلن»

---

* *Ahmet hasimin siirleri. Istanbul. 1933 P. 107 ∞ 100*

مصرع دیگر :

گوش دایم برنکته‌ی عشق می‌کن

درعروض این مصرع از بحر «خفیف» است بدین وزن:

«فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن»

مصرع دیگر :

شها برتن دشمنان را ممان ناخن .

درعروض این مصرع از بحر «مضارع» است ، بدین وزن :

«مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن»

مصرع دیگر :

همت اگر طالبی‌از اهل دل‌کن

درعروض این مصرع از بحر «مجتث» است بدین وزن :

«مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن»

و مصرع های دیگر :

مارا جمله درمدحت‌آید سخن

از بحر «مقتضب» بوزن : «مفعولات مستفعلن مستفعلن»

مدح سلطان باز خوانم سر تابه‌بن

از بحر «غریب» بوزن «فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن»

شها در باغ ملك از نو خرمی‌کن

از بحر «قریب» بوزن «مفاعیلن مفاعیلن فاعلاتن»

باز در بزم جام عیش‌گردان‌کن

از بحر «مشاکل» بوزن : «فاعلاتن مفاعیلن مفاعیلن» .... الخ .

این مثالها اتفاقاً بقول عروضیون از «بحور اصل عجمیان» است .

آزمایشهای دیگر

در بیرون از قواعد عروض (عروض بمعنی اخص ، عروض نو ــ نیماو یارانش ــ و عروض آزاد ــ احمد هاشم) راههای دیگری برای آزمایش باز است .

وزن عروضی را نیما پر تکلف میدید ؛ این نکته را آقای اخـوان ثالث چنین نقل می‌کند :

«او (نیما) در همه جهات‌کلی وامور مربوط به شعر و هنر ، همواره بسیارکوشا بودکه به طبیعت وسادگی وصفاگرایش داشته باشد . اصلا این خصلت اصلی و طبیعی او بود که از هرگونه تکلف و تصنع و ساختگری بیزار بود . باری که نزد او بودم می‌گفت (البته عین عبارت او به یادم نمانده ، فقط مفهوم سخن اورا مینویسم) : اقتضای اوزان عروضی اینست‌که آدم بسیار مبادی آداب و لفظ قلم حرف بزند و حال‌آنکه در طبیعت چنین نیست ، ترانه‌های عامیانه ولالائیها ودوبیتی‌های روستایی چقدر از این لحاظ به طبیعت نزدیك است و چه ملایمت و نرمشی دروزن‌گرفتن دارد . » *

* پیام نوین . آذرماه ۱۳۴۲ .

نکته هایی دیگر نیز علاوه برآنچه که تاکنون اشاره شد بعروض گرفته‌اند. ازاین‌جمله شك و تردیدی است که گاهی دربارهٔ انطباق آهنگ کلام با قالبهای عروضی پیش می‌آید

اگر عروض جامه‌یی بریده برقامت زبان فارسی می‌بود ، تقطیع مصرعها بآسانی میسر می‌شد وکار بجایی نمی‌رسیدکه گاهی بدون اطلاع برآنکه مصرعی را چگونه می‌خوانند تقطیع آن میسر نگردد ، زیرا هیچ‌کس بی‌خبر از آهنگی که در موقع خواندن به‌کلمات مصرعی میدهیم ؛ درهمهٔ موارد ، تعلق وزن آن مصرع را بهبحری معین و مشخص بااطمینان خاطر نمیتواند ادعا کند .

این عدم انطباق چنانست که اهلی شیرازی توانسته است در مثنوی «سحر حلال» خویش صنعت ذو وزنین را بکار گمارد و آن چنانست که همه ابیات این مثنوی را میتوان در دو بحر خواند . آغاز این مثنوی چنین است :

ساقی از آن بادهٔ منصوردم
در رگ و در ریشهٔ من‌صور دم

که‌ه هم بوزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلات» (بحررمل) و هم بوزن «مفتعلن مفتعلن فاعلات» (بحر سریع) میتوان خواند . جای سئوال است که آیا وزن تابع تلفظ است ، یا تلفظ تابع وزن است ؟ آیا ما با تصور و حدس این نکته که فلان مصرع درفلان‌وزن است کلمات را طوری تلفظ می‌کنیم که مصرع برآن وزن خوانده می‌شود یا اینکه خود ازخواندن کلمات وزن عروضی آن بخودی خود بدست می‌آید . همه میدانیم که اگر اغلب نیز خواندن کلمات مصرع مارا بسوی وزن رهنمون‌میگردد همیشه چنین‌نیست ؛ واین مواردا گرهم‌کم‌باشدباز نشان میدهدکه در همه احوال وزن عروضی وآهنگ طبیعی کلام یکی نیست . از اینجاست که گاهی مجبور میگردیم مصرع اول برخی اشعار ناآشنا را بتکرار بخوانیم تا باصطلاح وزن آن را بیابیم . بعقیدهٔ گروهی نتیجهٔ اینکار یعنی پیراهن جبر به‌کلمات پوشانیدن این می‌شودکه آهنگ‌کلمات درمنگنهٔ قالب‌ها دگرگون می‌شود وزبان از تکامل وگسترش طبیعی خویش باز می‌ماند وبجای اینکه شعرا به‌تکامل آهنگ زبان یاری‌کنند من‌غیرمستقیم موجب انجماد و انحراف آن خواهند گشت .

اشکال دیگر عروض اینست‌که قدرت انطباق‌آن بسیارکم‌است . مثلا چون‌تازیان‌دوساکن را نمیتوانند تلفظ‌کنند ، در فارسی نیز بسیاری ازحروف را باصطلاح ساقط می‌کنند تابتوانند آنهارا درقالب تنگ عروض جا ی‌بدهند .

چنانکه در تقطیع :

نیکوست رخت جفا نه نیکوست مکن
وان لایق دشمن است با دوست مکن

«تاء» نیکوست و دوست باید ساقط شود تا امکان تقطیع حاصل آید .

همچنین در تقطیع :

کارد برداشت کار او بگزارد

و یا :

چوگشتاسب را داد لهراسب تخت

که «دال» و «باء» کارد و گزارد وگشتاسب و لهراسب را از تقطیع باید ساقط کرد * ، چرا که عربها قادر بتلفظ آن نبوده‌اند ، چرا که در قالبهای ساخت عرب عروض

* المعجم صفحهٔ ۱۰۰

جائی برای آنها نیست .

شاید اسقاط حرفی از پایان برخی کلمات در نظر مهم نیاید . مسأله اینست که درعروض اغلب کلمات را وزن دیکته می‌کند نه‌برعکس . هرکلمه‌یی درهرجای مصرع نمی‌تواندگذاشته شود ، شاعر هرقدر بکوشد قالب آن‌را نخواهد پذیرفت ، در این کشمکش یاشاعر صرف‌نظر می‌کند و کلمه را عوض میکند ، یا کلمه را درهم می‌شکند تغییر شکل می‌دهد و کج ومعوجش می‌کند ...

گوئی اکنون نوبت راه حل سوم فرارسیده . شاعر قالب را می‌شکند !

در هرصورت مشهور است که آوردن نام بحر «متقارب» درخودآن بحر ممتنع است و برای اینست که در نصاب‌الصبیان‌ناظم نام‌بحررا دگرگون‌کرده وگفته است : به بحر تقارب تقرب نما ! زیرا قالب‌ها مانع ازتقرب به‌متقارب‌اند !

(نیز بیاد بیاوریم که آنچنانکه آقای اخوان ثالث در مقاله‌ی دوم خود ــ نوعی وزن ... ــ از مرحوم قزوینی نقل‌قول‌کرده : در سراسر شهنامه ، شاعر بهمین علت بجای «ایرانشهر» ، «شهر ایران» آورده و نیز «اسدی» نتوانسته ه‌نام خویش را در شعر خود که در بحر تقارب است بسادگی بیاورد و مجبور شده‌که آنرا بصورت «اسد» درآورد واز خواننده بخواهدکه بردنبال آن مقابل رقم ده بحساب ابجد «یعنی حرف یا» را بیفزاید).

این ملاحظات و ملاحظات دیگر موجب آن گردید که در شرق میانه ، در دوران اخیر عده‌یی درباره‌ی اصالت عروض دچار تردید شوند . محکوم‌کردن دربست عروض البته صحیح نیست . اگر هم آزمایشهای دیگر موفق گردد باز عروض ، بعلت آنهمه سخن‌دل‌انگیز که باآن سروده شده درديده‌ها همچنان‌گرامی خواهد ماند .

راههای دیگر که بروی ما باز است کدام است ؟

دو راه میتوان تصورکرد :

۱ ــ وزن هجایی .

۲ ــ وزن آزاد .

تجربه‌ی وزن هجائی درایران ، در شعر نو ، گویا باتوفیق رفیق نبوده است . این نتیجه البته دلیل عدم توفیق آزمایش‌های دیگر درآینده نیست .

در ترکیه نیز حال بهمین منوال بوده است . درآنجا نیز ، مدتهای درازی آنچه که تابع قوانین عروضی نبود شعر بشمار نمی‌رفت . ازاین روی دهها شاعر اصیل وحقیقی که به «عاشق ساز» مشهورند از قلمرو ادب مطرود بشمار آمدند و در هیچ تذکرةالشعرائی نامی ار آنها یاد نگردید .

شعر آزادکه هیچ ، منظومه‌های هجائی نیز فقط بعنوان تمسخر مورد استناد قرارگرفت. در این میان شواهدی از دیوانهای شعرای قرن هفدهم و هجدهم میتوان‌آورد که درآن سخت به «نادانان بی خبر از عالم ادب» تاخته‌اند و ازآنگونه طبع آزمائی ها صریحا اظهار بیزاری کرده‌اند .

ازشعرای کهن نخست سخن پرداز بزرگ «ندیم» را می‌شناسیم که به تقلید «عاشقان ساز» ابیاتی سروده . وی آنها را در دیوان خویش ثبت کرده و بدینسان نشان داده است که آن آثار در نظر وی ارزشی بالاتر از تفنن و بازی داشته . .

«شیخ غالب» در اواخر قرن ۱۸ و «کچه‌جی‌زاده عزت ملا» از دنبال «ندیم»رفته‌اند و فی‌الجمله توجهی به ادبیات مردم ابراز داشته‌اند .

اینها همه در حکم نوادر بود ، توجه به نظم هجائی به چند نمونه‌ی کوچك منحصر می‌ماند .

درانقلاب اجتماعی بزرگی که در تاریخ ترکیه به «جنبش تنظیمات» معروف است . سخن سرایان اندکی از قواعد عروضی روی برتافتند و اصول نظم هجائی را با شوق و ذوق آزمودند . دوران آزمایش بسیار دشوار بود : «ضیاء پاشا» در روزنامه‌ی خود (بنام«حریت») درمقاله‌ی «شعر وآفرینش» در حقیقت مانیفست جنبش جدید ادبی را منتشر ساخت . وی مدعی شد که وزن هجائی با طبیعت زبان ترکی سازگارتر است ، بدلیل اشعار و متلهای مردم، بدلیل تغییراتی که کلمات خواه ناخواه درقالب عروض دچار آن میگردند . «نامق کمال» به «اندرونلوواصف» تاخت که چرا ترانه های خویش را با وزن هجائی نساخته ، درصورتیکه وزن هجائی درآن مورد مناسب مقال وموافق حال بوده است . از همه جالبتر مقدمه‌ی منظوم (بوزن عروضی) ، «رجائی‌زاده اکرم» بود برترجمه‌ی حکایات لافونتن که درآن به عروض سخت میتازد و میگوید که منطقاً وزن هجائی مناسب‌تر است ، لکن نظر به عادت قرنها وتکرار و تمرین و خوی که طبیعت ثانی گردیده آغاز چنین جنبشی بسیار دشوار است ، چنانکه خود او وزن هجائی را آزموده ، چون از نتیجه‌ی آزمایشها سخت ناراضی بوده ناچار با وجودعلم به ناصوابی باز دست در دامن عروض زده است .

روزگاران درازی می‌بایست بگذرد تا بهمت شعرائی چون رضا توفیق ، محمد امین و دیگران وزن هجائی رایج گردد . رضا توفیق دراین باب زیباترین نمونه های شعر هجائی را بروش «عاشقان نباز» بوجود آورد .

شنیدنی است که مبارزه طرفداران عروض پس از توفیق آزمایشهای رضا توفیق و دیگران شدت یافت ، زیرا آنگاه آشکار شده بود که وزن هجائی دیگر تفنن وبازی نیست وصورت جدی بخود گرفته است . آن چنان جدی که پس ازاندك زمانی شعرای پیروعروض نیز به صف هواداران وزن هجائی درآمدند و برخی درقطعه شعری عروض را دوستانه بدرود گفتند .

هواداران وزن هجائی به پشتگرمی اینکه «ادبیات خلق» و فولکلور ترك بیشتر وزن هجائی را استعمال کرده و به پیروزی خود امیدوار بودند . کسانیکه درایران دست به چنین آزمایشی بزنند بیگمان جز فولکلور ایرانی پشتگرمی دیگری دارند و آن سابقه‌ی باستانی‌وزن هجائی است . از سوی دیگر وجود تصنیف ها را نیز که گردن از طوق انقیاد قواعد عروض برکشیده نباید از یاد برد که اکنون چون خویشاوند فقیر ادبیات بشمار است ، و جزدرموارد نادری عنایت و لطف شعرای بزرگ را بخود جلب نمی‌تواند بکند . *

---

* شاهدی را یاد می‌کنیم «از تورق و بررسی چند ترانه‌ی عامیانه که در تهران متداول است دو نکته میتوان یافت : نخست دراین ترانه‌ها وزنی نیست که با دقت مراعات میشود . دوم آنکه این وزن مانند وزن شعر فارسی تابع قواعد عروضی نیست . پس این نتیجه حاصل می‌شود که شعر عامیانه از روی قواعد دیگری جز عروض منظوم میگردد و بنابراین باید دربی کشف این قواعد بود .» (وزن شعر فارسی دکتر خانلری صفحه ۵۰)

میتوان پیش بینی کرد که دیر یا زود باردیگر کسانی دنبال این آزمایشها راخواهند گرفت ، مگر اینکه آزمایش «وزن آزاد» چنان موفق گردد که دلهای کنجکاوان را همه‌اسیر خویش سازد و شعر فارسی بدون توقف درمرحله‌ی وزن هجائی با جهشی «وزن آزاد» را بکار ببندد .

راه دیگر ، راه وزن آزاد است . راه سهل و ممتنع . راهی که چند تن از شعرای ما هم اکنون دوسه گامی درآن نهاده‌اند . دراین راه ازامکانات نثر زیبا وآهنگدار شیخ شیراز و خواجه عبدالله انصاری شاید بتوان سود جست وبنوعی‌آنرا آزمود . راهی است دراز وپراز ماجراها . راهی که وسوسه‌ی پیمودن آن دراغلب دلهای آگاه جای دارد . *

گفتیم سخن آفرینی با وزن آزاد سهل و ممتنع است . بهمین علت است که پرفسور اسماعیل حبیب منقد ترك بجای باز نمودن خصوصیتهای آن و شرح مفصل نظری در کتاب خویش دست در دامن نخستین کسیکه در ادبیات ترك راه وزن آزاد را درپیش گرفته زده و با ارائه‌ی مثال از اشعار ناظم حکمت ، بعنوان آفتاب آمد دلیل آفتاب ، بآسانی ازعهده‌ی‌بیان برآمده است . اکنون از آنروزگار بسیار گذشته و اگر پرفسور اسماعیل حبیب باردیگرکتاب خودرا می‌نوشت امثله‌ی بیشتری از شیوه های مختلف میتوانست بیآورد .

وزن آزاد آهنگ خویش را از طبیعت زبان ، از احساس شاعر و ترکیبات‌وابداعات وی میگیرد . تکیه بر مرده ریگ کهن ، افسانه‌ها و شعرهاو ضرب‌المثلهای مردم ، دانش و بینش ، قدرت خیال و شدت احساس سراینده‌ی آن دارد . هرشعری به شیوه‌ای سروده میشود که در خورآن‌باشد . درآن‌آهنگ وزیبایی ازهروسیله‌که شاعربرگزیند بوجودمی‌آید :ازهمه‌نوع صنایع لفظی و معنوی ، ازتشابه و تضاد ، ازترکیب کلمات و مفهومها وپیوند الفاظواصوات و حروف . درك زیبائی آن چندان آسان نیست زیرا نه تقارنی درکار است و نه تکرار،که‌کار راآسان کند . زیبائی آن ، چون زیبائی سنفونی باشکوهی است که باید آمادگی داشت تا آنرا احساس کرد .

آزمایش «وزن آزاد» در اغلب نقاط پیشرفته جهان بوسعت شگفتی آوری از دیرباز درجریانست . آگاهی به کنه آن وابسته‌ی اطلاع برکم وکیف و جریان آزمایشها ، یا لااقل عمده‌ترین انواع آن است که باید خود مستقلا موضوع جستجو و گفتگوئی باشد . امید است شعرای ما نیز با کسب توفیق کار را برمنتقدین آینده آسانتر سازند و چنان کنند که بهترین مثالها را بتوان از خود زبان فارسی آورد .

حمید نطقی

* دراینجا «قصیده‌ی بلند باد» م. آزاد را نام می‌بریم .

براین و . برگلاند Brain W. Berglund در «سنت لوییز» زندگی می‌کند ــ با اهل و عیال ، هفتمین فرزندش ماه پیش به دنیا آمد . کار می‌کند، وساعتهای فراغت با «هانیبال‌الخاص» شعر می‌خوانند ؛ ترجمه می‌کنند . و به شرق‌گرایشی دارد ، کوچه ــ مردوار می‌شناسد و خوب می‌بیند . دارنداز ترجمه شعرهای نیما ، بامداد ، امید ، فرخزاد ، آزاد و دیگران ــ هرکدام و پنج شش تا ــ دفتر ترتیب می‌دهند ؛ وسواسی و دقیق و باهمت ..

شعر «براین» شعری‌ست اغلب طنزآمیز ــ به‌طنزکلام . شعرهای خوب و موفق او، بهره‌جویی‌ی هشیارانه‌ایست از امکانهای معانی بیانی ــ زبان و ادب انگلیسی ــ امریکایی .

«شعر ــ فلسفه» باف و «شعر ــ تصویر» ساز نیست . نیز نه از جماعت «ضدالیوت» است و نه از «بیت‌نیك»ها . به دارو دسته بازی دل ، خوش نکرده است و ازاین «ادبیات عوام‌الناسی» متوسط حال امروز امریکا سخت‌کلافه است .

تعبیرهایش ــ از حد استعاره‌ی ساده به‌بعد ــ برهنه‌اند و سرشار بداهت . باشعرش حرف می‌زند ــ نه‌آنکه فقط حرف ــ شاعری زندگی‌ی «کلام» است . و نیز همه‌ی آن‌حرف و سخن های قرن بیست : تنهایی مثلا ، تحمل مثلا ... اینهم نامه‌ای به م.آزاد ودوشعرازاو:

این منم که درترجمه‌ی شعر امروز ایرانی هانیبال را یاری می‌کنم ... هانیبال به من یادآور شدکه می‌خواهی چندتا ازکارهای مرا به‌بینی وعکسی ازمن داشته باشی ، واین جمله هرچه زودتر فراهم آمد و توسط هانیبال فرستاده شد . در ضمن چند نایی شعر دیگر هم از خودم ... می‌فرستم و امیدوارم که خواندنشان برایت چندانی ملال‌آور نباشد . ازاین چند شعر ، تنها شعری‌که ازهمه‌ی جهات برایم رضایتبخش‌ست In Memoriam است .

کارهای تو و معاصرانت سخت مراگرفته است . این زمان ، باید برای همه شما دوره‌یی باشد هیجان‌انگیز ، بااینهمه دگرگونی‌که ناگهان ؛ در مدت زمانی چنین کوتاه ؛ دارد روی می‌دهد .

کار ترجمه ، به‌گمان من ، کاریست بس دشوار . ازیك جهت . شباهتکی دارد به‌حل جدول کلمات متقاطع ، سرگرمی‌یی‌که نه برایم جالبست و نه هرگز استعدادش‌را داشته‌ام. بااینهمه ، بارهای بار ، این فکر بسرم آمده که شاید بشود دید که شاعر ــ تاآنجاکه «فکر» کلی و اصلی مطرح‌ست ــ چه قصدی داشته و دست‌اندرکار چه بوده .

دشوارترین‌کار ، کوشش در انجام این مهم و یافتن لفظهای انگلیسی مناسب و معادل‌ست. نه‌تنها کلمات مفرد ، که مختصات کلامی .

شکل -Form- به‌گمان من ، اصل‌کارست (دیگر دشواریها مثل ایماژهای دگرگون شده ؛ تمثیل‌ها و استعاره ها را ؛ که از مسلماتند ، از قلم می‌اندازم) .

شکل ، برای من ، آن چیزیست که پس از تمام شدن قطعه شعر ، پدید می‌آید : بعد ازاینست‌که معنی می‌آید (مضمون امریست بعدی و ثانوی) . اگر شعری پرداخته باشم‌که موفق بنماید ، تنها پس از به‌انجام رسیدن آن شعرست‌که می‌توانم از خودم بپرسم : «راستی معنی این شعر چیست ؟» وقتی با تصورات قبلی (بامفاهیم پیش از شعر ، پرداخته و فکرشده) شعر بگویم ، همیشه شعرم بدازآب درمی‌آید . بااین نظر موافقی ؟...

In Memoriam

His name was Bill, I think, or Ed
or Phil.
He was in advertising.
Came from a country town.
was big boned-square cut face.
Went to a good U.

Married a wife.
Slim, trim, nice breasts.
Country too - you'd never know it.
When she spoke it was
sex. Anything.

He and his pal and another pal
Started their own firm.
Failed.
Wife left.

Saw him on a downtown street
one day .
(Everyone noticed Bill or Ed or Phil.)
He was that kind of guy.
Nice eyes. Other wordly.
(Everyone liked him, this Bill or Ed or Phil.)

Saw him in a wedding one day.
Best man.
He told me:
about one hundered lies a day
nice to the wrong people
Wrong reasons
right guy

Anyway:
Bill or Ed or Phil
got sick
hospital
hung himself

Mother came, took him back to the
country
town
buried him
Alone.

bwb Dec. '64

The Red Dead Dog

On the white center line of theblue asphalt
We sawa brown red dog
Scraggly haired
Blood covered

Brain W .Berglund