



شماره بیست و سوم

بهار ۱۳۹۲

صفحات ۱۹۳-۱۷۵

گونه‌ای وزن در شعر سپید شاملو

دکتر مهدی فیروزیان*

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

چکیده

سخن‌سنجانی که درباره موسیقی شعر شاملو به جستجو و پژوهش پرداخته‌اند، شعر سپید او را یکسره از عناصر عروضی تهی می‌دانند. نگارنده برای نخستین بار در این جستار کوشیده‌است تا با زبان دانش عروض، بخشی از ویژگی‌های موسیقی بیرونی در شعر سپید شاملو را آشکار سازد. البته این به معنی آن نیست که ما شعر او را عروضی می‌شماریم؛ زیرا آنچه به عروض سنتی معنی می‌بخشد، نظم ریاضیوار است و از آنجا که این نظم در زنجیره‌های هجایی شعر سپید شاملو برهم می‌خورد، عروضی خواندن آن درست نیست. با این‌همه در سنجش با آهنگ شعر سنتی، درصد دوری و نزدیکی آهنگ سخنان گوناگون یکسان نیست و شعر سپید شاملو، برخلاف شعر پیروانش، دارای تکرارهای به‌هنجار موسیقایی است و آهنگی نزدیک به وزن عروضی دارد؛ یا دست کم با پشتوانه و پیش‌زمینه ذهنی عروضی سروده شده‌است.

واژگان کلیدی: موسیقی بیرونی، شعر سپید، شاملو، عروض

*firouzian_mehdi@yahoo.com

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۱۱/۹

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۲/۱

۱- مقدمه

از دوستداران شعر شاملو بسیار شنیده‌ایم که شعر او «وزن و آهنگ دارد، منتها عروضی نیست» (شمیسا، ۱۳۸۳ الف: ۳۳۰). این سخن از یک نظر درست است: شعر شاملو وزن عروضی به معنای سنتی آن ندارد؛ اما آهنگی که بسیار از آن سخن گفته شده و هرگز تعریفی علمی و دقیق از آن به دست نداده‌اند، چیست؟ اگر بتوانیم راز این آهنگ ویژه نهفته در شعر سپید شاملو را آشکار کنیم، در خواهیم یافت که وزن شعر او قابل تعریف است و حتی پس از این رازگشایی می‌توان گفت شعر او نوعی ساختار وزنی ویژه خود دارد.

اگر به پیشینه بررسی موسیقی در شعر شاملویی و کارنامه پژوهشی سخن‌سنجان درباره شعر سپید بنگریم، خواهیم دید که هیچ‌یک از آنان چنین باوری ندارند و شعر سپید شاملو را یکسره از عناصر عروضی تهی می‌دانند (نک. روشن، ۱۳۸۴: ۲۴ و فلکی، ۱۳۸۰). نیز از همین‌روست که «سپید» خواندن شعر شاملو را نادرست می‌خوانند، زیرا شعر سپید^۱ یکسره از قید هرگونه وزن آزاد نیست (کادن، ۱۹۸۴: ۸۴). آنچه درباره وزن شعر شاملو گفته شده یا در پیوند با شعرهای سنتی و نیمایی او بوده‌است و یا اگر پژوهشگری درباره شعر سپید او سخنی گفته، آن را از هرگونه تبیین و تقطیع‌پذیری عروضی یا حتی همانندی با آن دور دانسته‌است (نک. پورنمداریان، ۱۳۸۱: ۴۲۵-۴۱۳). تنها پژوهشی که می‌توان به شیوه کار ما نزدیک دانست، سخنان دکتر شفیع کدکنی درباره شعر شاملو است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۸۲-۲۸۱) و نیز اشاره گذرایی که سایه با نقل دو سطر از شعر شاملو به این موضوع کرده‌است (ابتهاج، ۱۳۹۱: ۹۱۲).

نگارنده در پی جستجوی درازدامن و با بررسی و تقطیع چندین و چند باره همه اشعار سپید شاملو، بر آن است که حتی از دید عروض نیز می‌توان بسیاری از ویژگی‌های وزنی شعر شاملو را بازگو و بررسی کرد. البته ساختار وزنی شعر شاملو دیگر در قالب عروض شناخته شده نمی‌گنجد و دارای ابعادی گسترده است که در این مقاله به بخشی از آن اشاره می‌کنیم.

1. blank verse
2. Cuddon

۲- عروض سنتی و نیمایی

در عروض سنتی شاعر ناچار بود مصراع‌های شعر خود را در شمار هجاها و نیز ترتیب آمدن هجاهای کوتاه و بلند، با یکدیگر یکسان سازد. نیما با شکستن این قانون دست‌وپاگیر، بر این نکته پای فشرد که می‌توان شعری با مصراع‌های نابرابر از دید شمار هجاها سرود؛ ولی او همچنان به قانون ترتیب یکسان هجاهای کوتاه و بلند و توالی ارکان پایبند ماند. شاملو این قید را نیز از میان برداشت و شعری سرود که در آن نه برابری شمار هجاها بایسته است و نه یکسانی ترتیب قرار گرفتن هجاهای کوتاه و بلند. اما وی این کار را دانشورانه به انجام رساند؛ به گونه‌ای که شرط بنیادین سخن موزون را که «تکرار به‌هنجار» است، پاس داشت و از آن چشم‌پوشی نکرد.

برای به دست آوردن شناخت درست از سازوکار وزن شاملویی، نخست باید ویژگی‌های کار نیما را که در شکستن قانون‌های عروض سنتی پیشگام بوده، به‌خوبی بشناسیم. نیما در جایگاه سخن‌سرایی سخن‌شناس می‌دانست که موسیقی را نمی‌توان از شعر جدا ساخت، اما اندیشه او میدانی فراخ‌تر می‌خواست. می‌دانیم که در همه گونه‌های شعر پارسی، «موسیقی بیرونی» در دو مصراع یکسان است؛ تنها «مستزاد» از این قانون پیروی نمی‌کند که آن را نیز تلاشی در راه‌هایی از تکرار باید شمرد. پیش از نیما نیز سخنوران به تنگی میدان وزن پی برده بودند، اما شعر نیمایی تفاوت‌هایی چشمگیر با «مستزاد» و نیز «بحر طویل» دارد (نک. اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶: ۱۴۸-۱۴۷). برای روشن شدن آنچه کوتاه و گذرا درباره‌ی وزن شعر نیما گفتیم، نمونه‌ای از سروده‌های او را می‌آوریم و از دید موسیقی بیرونی، آن را با شعر پیشینیان می‌سنجیم:

ترا من چشم در راهم شباهنگام

که می‌گیرند در شاخ «تلاجن» سایه‌ها رنگ سیاهی

وز آن دلخستگات راست اندوهی فراهم؛

ترا من چشم در راهم.

شباهنگام، در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگان‌اند؛

در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام

گرم یاد آوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم؛

ترا من چشم در راهم (نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۵۱۷).

این شعر کوتاه را از آن رو برگزیدیم که «یکی از کامل ترین اشعار نیما به لحاظ وزن و قافیه و بلاغت و معنی است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ب: ۲۱۱) شعر در بحر هزج نیمایی سروده شده است. در عروض سنتی از دید شمار ارکان، سه گونه هزج می شناسیم: مثنی، مسدس و مربع. هر یک از این سه وزن در رکن پایانی می تواند سالم یا محذوف باشد. بنابراین در سراسر ادبیات پارسی تنها شش گونه هزج سالم یا محذوف و مقصور خواهیم داشت:

۱- هزج مثنی سالم (مفاعیلن ۴ بار)

۲- هزج مثنی محذوف یا مقصور (مفاعیلن ۳ بار + فعولن یا مفاعیل)

۳- هزج مسدس سالم (مفاعیلن ۳ بار)

۴- هزج مسدس محذوف یا مقصور (مفاعیلن ۲ بار + فعولن یا مفاعیل)

۵- هزج مربع سالم (مفاعیلن ۲ بار)

۶- هزج مربع محذوف یا مقصور (مفاعیلن + فعولن یا مفاعیل)

آنچه گفتیم بر این بنیاد استوار شده است که از دیگر زحاف های هزج (اخر ب، مقبوض، مخبون، و...) بهره نگیریم؛ زیرا نیما نیز «ترا من چشم در راهم» را بر پایه هزج سالم و محذوف و مقصور سروده است. اینک به ساختمان عروضی مصراع ها در این سروده نیما بنگرید:

مفاعیلن ۳ بار

مفاعیلن ۴ بار + فعولن (مفاعی)

مفاعیلن ۳ بار + فعولن

مفاعیلن ۲ بار

مفاعیلن ۵ بار + مفاعیل

مفاعیلن ۵ بار

مفاعیلن ۴ بار

مفاعیلن ۲ بار

در این سروده هشت خطی، یک مصراع (ترا من چشم در راهم) تکرار شده است که به کنار گذاشتن آن، هفت مصراع بر جای می ماند که هر یک وزنی ویژه خود دارد. نیما برای هر یک از مصراع های سروده خویش الگوی وزنی ویژه ای برگزیده است. این گونه گونی وزن - آن هم تنها در یک شعر - به راستی خیره کننده است. اگر گونه گونی

موسیقایی هفت وزن در هفت مصراع را با تنگنای شش وزن مُجاز به کار رفته در هزاران سروده تاریخ ادب پارسی بسنجیم، به خوبی ارزش کار نیما را درمی‌یابیم. سخن‌سرایان پیشین در سرودن هر شعر، تنها اجازه به کار بردن یک وزن از شش وزن یادشده را داشته‌اند. برای نمونه نظامی آنگاه که مصراع نخستین خسرو و شیرین را چنین سرود:

«خداوندا در توفیق بگشای» (نظامی، ۱۳۸۶: ۲)، می‌دانست که تا واپسین بیت، ناچار است همه سخنان خود را تنها در یک الگوی وزنی (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن یا فعولن؛ یعنی گونه چهارم از گونه‌های شش‌گانه) بگنجاند. در بیش از شش هزار بیت خسرو و شیرین، وزنی جز این نمی‌توان یافت.

نیما نه تنها گونه‌هایی نو (کوتاه‌تر یا بلندتر از وزن‌های پیشین) را در وزن شعر پارسی به کار گرفت، که در آمیختن وزن‌های گوناگون را نیز روا شمرد. از آن است که می‌بینیم در همین شعر کوتاه، چهار وزن از آن شش وزن در هم می‌آمیزند و هنگامه‌ای از رنگارنگی وزن بر می‌انگیزند:

۱- هزج مربع سالم (ترا من چشم در راهم)

۲- هزج مسدس سالم (ترا من چشم در راهم شباهنگام)

۳- هزج مثنی محذوف (وز آن دلخستگانت راست اندوهی فراهم)

۴- هزج مثنی سالم (گرم یاد آوری یا نه من از یادت نمی‌کاهم)

و گذشته از این، سه وزن دیگر در این شعر هست که در عروض سنتی به کار نمی‌رود و تا کنون کسی نامی بر آنها ننهاده است:

۱- مفاعیلن ۴ بار + فعولن (که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی)

۲- مفاعیلن ۵ بار + مفاعیل (شباهنگام، در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگان‌اند)

۳- مفاعیلن ۵ بار (در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام)

گونه‌گونی خیره‌کننده موسیقی بیرونی (وزن) در این سروده‌ها چنان است که غالباً نمی‌توان دو سروده نیمایی با ساختمان وزنی یکسان یافت. برای نمونه هفت مصراع آغازین از شعر «زمستان» اخوان را که در وزن هزج نیمایی سروده شده‌است، می‌خوانیم:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت،

سرها در گریبان است.

کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار باران را.

نگه جز پیش پا را دید نتواند،

که ره تاریک و لغزان است.
وگر دست محبت سوی کس یازی،
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است (اخوان ثالث، ۱۳۸۶: ۱۰۷ و ۱۰۸).

اینک الگوی وزنی دو سروده را بسنجیم (الگوی راست از نیما و الگوی چپ از اخوان است):

مفاعیلن ۵ بار	مفاعیلن ۳ بار
مفاعیلن ۵ بار	مفاعیلن ۴ بار + فعولن (مفاعی)
مفاعیلن ۳ بار	مفاعیلن ۳ بار + فعولن
مفاعیلن ۲ بار	مفاعیلن ۲ بار
مفاعیلن ۳ بار	مفاعیلن ۵ بار + مفاعیل
مفاعیلن ۳ بار	مفاعیلن ۵ بار
مفاعیلن ۲ بار	مفاعیلن ۴ بار

جز در یک مصراع، هیچ همانندی‌ای میان ساختمان عروضی مصراع‌های دو سروده وجود ندارد. افزون بر این از دیدگاه‌های دیگری نیز می‌توان وزن دو سروده را با یکدیگر سنجید. یکی اینکه سروده نیما با بهره‌گیری از هفت الگوی وزنی در برابر سروده اخوان با سه الگو (مفاعیلن ۵ بار، مفاعیلن ۳ بار و مفاعیلن ۲ بار) موسیقی گونه‌گون و رنگارنگ‌تری دارد و این بر زیبایی موسیقایی سخن افزوده‌است. شاید از همین روست که آهنگ‌سازان هم‌روزگار ما - که کم‌تر به آهنگ‌سازی برای شعر نیمایی می‌پردازند - بیش از هر سروده نیمایی به «ترا من چشم در راهم» پرداخته‌اند و تصنیف‌هایی بر پایه آن ساخته‌اند (برای نمونه، عطا جنگوک با آواز شهرام ناظری در «چشم به راه»؛ هوشنگ کامکار با آواز بیژن کامکار در «شباهنگام»؛ حسین پرنیا با آواز ایرج بسطامی در «رقص آشفته» و عماد رام با آواز حسین قوامی در «نغمه فاخته»).

۳- وزن شعر سپید شاملو

شاملو این تجربه درخشان و دستاوردهای کار ارزشمند نیما را پیش چشم داشت. او این آزادی پدید آمده را نیز برای ذهن پویا و جویای خود اندک می‌شمرد و از این‌رو به پی افکندن ساختمان‌های دیگر با آزادی‌های بیشتر اندیشید و پس از سال‌ها تلاش به شیوه‌ای

دست یافت که حتی خود نتوانست (یا نخواست) به تبیین علمی آن بپردازد. چکیده کار شاملو بر هم زدن توالی ارکان عروضی است، در عین وجود پایه‌ای عروضی که با تکراری معنی‌دار خود را در جای جای شعر نشان می‌دهد. پس از بررسی موبه‌موی شعر شاملو، ویژگی‌هایی را در شعر او می‌یابیم که نمی‌توان پنداشت همه آنها تصادفی پدید آمده باشند، زیرا در همه سروده‌های آهنگین او^(۱) (آن دسته از سروده‌های او که همه کارشناسان، در عین اینکه آنها را از وزن عروضی بی‌بهره می‌دانند، بر آهنگین بودنشان معترفاند) شاهد تکرار به‌هنجار یک الگوی وزنی هستیم که الگوهای فرعی و ارکان دیگر آزادانه در کنار آن خود را نشان می‌دهند و همچنان شعر دارای یک وزن ویژه است؛ وزنی ویژه که حتی از دید دانش عروض سنتی نیز قابل شناخت و بررسی است.^(۲)

اگر ویژگی «تکرار به‌هنجار» در شعر شاملو نبود، نمی‌توانستیم شعر او را موزون بدانیم؛ زیرا اگر تکرار محدود چند رکن ویژه، به‌تنهایی شرط باشد، می‌توان جملات بسیاری در متون منثور و حتی در گفتار روزانه مردم یافت که در آنها سخنی درست بر وزن یک مصراع عروضی آمده است. برای نمونه در متن منشور کشف‌المحجوب می‌خوانیم: «بی‌عنایت، عقل نابینا بود» (هجوی، ۱۳۸۴: ۳۹۳)؛ این جمله مصراع کامل در وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» است. از آنجا که در جمله‌های بعدی متن، چنین تکراری دیده نمی‌شود، روشن است که این تکرار رکن، تکراری به‌هنجار نیست و از الگویی ویژه پیروی نمی‌کند؛ پس نمی‌توان این متن را موزون دانست. حتی اگر جملات دیگر نیز موزون باشند، ولی از وزنی دیگر بهره ببرند - به‌گونه‌ای که هر جمله برای خود دارای وزنی جداگانه باشد - با وجود چند جمله موزون، باز هم نمی‌توان حکم به موزون بودن متن کرد. برای نمونه هر یک از چهار جمله زیر را که در متنی منثور درست در پی هم آمده‌اند، با بررسی جداگانه می‌توان دارای وزن دانست:

«دایه چون او را چنان دید، بدو تهمت عاشقی برد و آن نه تهمت بود، بلک عین حقیقت بود»
(طوسی، ۱۳۸۴: ۲۸۵).

از آنجا که ساختار وزنی چهار جمله یکسان نیست و در هر جمله از هنجاری متفاوت استفاده شده، نمی‌توان متن را موزون دانست. به ساختار عروضی این چهار جمله بنگرید:

دایه چون او را چنان دید (فاعلاتن فاعلاتن)
 بدو تهمت عاشقی برد (مفاعیلُ مفاعلاتن)^(۳)
 و آن نه تهمت بود (مفاعلن فعلن)
 بلکه عین حقیقت بود (فاعلاتُ مفاعیلن)

اما شاملو در سروده‌های آهنگین خود به‌گونه‌ای انکارناپذیر از «تکرار به هنجار» ارکان عروضی بهره می‌برد. البته آن اندازه از آزادی که در به‌کارگیری ارکان ناساز دیگر نیز برای خود در نظر می‌گیرد، وزن شعر او را دیرباب و در عین حال دلپذیر و طبیعی می‌سازد. اگر شعرهای او را بارها و بارها با صدای بلند برای خود بخوانیم، بی‌آنکه اثری از تصنع و تکلف در میان باشد، وزنی آرام و دلنشین را در شعر او خواهیم یافت؛ وزنی که راز آن را تنها پس از تمرین و کوشش بسیار می‌توان دریافت. راست آن است که بخشی بسیار مهم و بنیادی از شناخت و دریافت وزن، باز بسته به خوگیری گوش به آن وزن است. در موسیقی نیز چنین است؛ گوش‌های آموخته و ورزیده، به‌آسانی ریتم آهنگی سنگین با تندایی (تمپو) آهسته را درمی‌یابند و نوآموزان برای دریافت ریتم‌های تند نیز نیازمند بارها و بارها گوش سپردن به آهنگ هستند. در عروض سنتی نیز چنین است. بسیاری از دانشجویان و حتی برخی از استادان ادبیات نیز وزن‌های کم‌کاربرد را تنها با تقطیع عروضی درمی‌توانند یافت. برای نمونه به شعر زیر بنگرید:

شاید که حال و کار دگرسان کنم هرچ آن به است قصد سوی آن کنم
 عالم به ماه نیسان خرم شده‌ست من خاطر از تفکر نیسان کنم
 (ناصر خسرو، ۱۳۵۸: ۳۷۰)

شمار اندکی این وزن را به آسانی درمی‌یابند و آنان کسانی هستند که با چنین اوزانی خوگر شده‌اند و بارها و بارها چنین سروده‌هایی را برای خود خوانده و تکرار کرده‌اند. خود شاعر نیز گویی به دیربایی وزن سروده خویش پی برده و در بیتی دیگر از همین چامه، نام ارکان را هم برای راهنمایی خوانندگان می‌آورد:

مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فع بنیاد این مبارک بنیان کنم
 (همان)

پس نباید دیربایی وزن شعر شاملو را به حساب بی‌وزنی آن گذاشت. آشنایان شعر او بی‌آنکه بتوانند توضیحی علمی درباره‌ی وزن آن بدهند، آهنگ شعر او را درمی‌یابند. با

دریغ باید گفت گوش‌های آشنا به عروض سنتی چنان به وزن‌های عروض گذشته خوگر شده‌اند که هیچ هنجار دیگری را بر نمی‌تابند.

نیما با رنج بسیار توانست قانون برابری هجاهای کوتاه و بلند در هر مصراع را درهم شکند و راهی به رهایی وزن از چهارچوب پیشین بگشاید. امروز دیگر همگان پذیرفته‌اند که برابری مصراع‌ها برای اینکه سخنی را آهنگین بتوان شمرد، بایسته نیست؛ با این شرط که رکن عروضی تا پایان سخن یکسان بماند. ولی نخواهند پذیرفت که شاعری پایه‌هایی از وزن‌های گوناگون برگیرد و به گونه‌ای دیگر آنها را درهم بیامیزد تا الگویی چون الگوی زیر پدید آید:

فعولن فعولن فعولن فاعلن فَعْل

فاعلن فعلاتن فاعلن

فعلن فعولُ فاعلن

فاعلن متفاعلن فعْلن

فاعلن فعولُ فاع

فعولن فاعلن فاع

فاعلن فاعلن فعْلن فعْلن فاعلن

این الگو با همه تکرارهای درخشانی که دارد، یکسره بی‌وزن شناخته می‌شود، ولی نمی‌توان تکرار پرشمار ارکان عروضی را در آن نادیده گرفت و آن را بیهوده پنداشت. الگوی یادشده برابر با بخش آغازین شعر «باغ آینه» از احمد شاملو است:

چراغی به دستم چراغی در برابرم

من به جنگ سپاهی می‌روم.

گهواره‌های خستگی

از کشاکش رفت و آمدها

باز ایستاده‌اند،

و خورشیدی از اعماق

کهکشانی‌های خاکسترشده را روشن می‌کند (شاملو، ۱۳۷۸: ۴۱۲).

این بخش از شعر، از چهار مصراع ساخته شده، ولی شاعر هوشیارانه مصراع بلند سوم را سه بخشی نوشته‌است. ما نیز شعر را بر این پایه، هفت مصرعی می‌خوانیم و مصراع‌ها را از دید عروضی بررسی می‌کنیم:

۱- چراغی به دستم چراغی در برابرم (فعولن فعولن فاعلن فَعَل) شعر با سه فعولن (یک مصراع کامل در بحر متقارب مسدس سالم) آغاز می‌شود، ولی شاعر بی‌درنگ بحر متدارک را جایگزین این وزن می‌کند: «فاعلن فَعَل» - «فاعلن» متدارک سالم و «فَعَل» متدارک مخبون مقطوع است- و از این پس شاهد تکراری به‌هنگار بر پایه‌ی الگوی بحر متدارک خواهیم بود.

۲- من به جنگ سیاهی می‌روم (فاعلن فَعَلاتن فاعلن) در این مصراع هم دو رکن از بحر متدارک آمده (دو فاعلن = متدارک سالم)، اما رکنی از بحر رمل میان این دو رکن جدایی انداخته‌است: «فَعَلاتن» (رمل مخبون).

۳- گهواره‌های خستگی (فعلن فعولُ فاعلن) مصراع سوم هم مانند مصراع دوم از دو رکن بحر متدارک ساخته شده که رکنی ناساز (فعولُ = متقارب مقبوض) میان آن دو جدایی افکنده‌است. البته شاعر دو رکن بحر متدارک را مانند مصراع پیش یکسان نیاورده، او یک بار «فعلن» (متدارک مقطوع) و یک بار «فاعلن» (متدارک سالم) را به کار گرفته‌است.

۴- از کشاکش رفت و آمدها (فاعلن متفاعلن فعلن) مصراع چهارم نیز ساختاری کمابیش همانند دو مصراع پیش دارد: دو رکن از بحر متدارک در مصراع آمده و رکنی ناسازگار با این دو رکن (این بار «متفاعلن» که از بحر کامل است) میان آنها جدایی افکنده‌است. وارونه‌ی مصراع پیش، در این مصراع، نخست «فاعلن» (متدارک سالم) آمده و در پایان، «فعلن» (متدارک مقطوع).

اگر الگوی وزنی سه مصراع یادشده (مصراع‌های دوم، سوم و چهارم) را در یک جدول و در کنار هم بگذاریم، همانندی ساختاری آنها را بهتر درمی‌یابیم:

فاعلن	فَعَلاتن	فاعلن
فاعلن	فعولُ	فعلن
فاعلن	متفاعلن	فاعلن

رکن‌های اول و سوم هر سه مصراع از بحر متدارک هستند. رکن‌های میانی هم هر یک از بحری دیگر برگزیده شده‌اند. در رکن‌های اول و سوم، الگوی «فاعلن فاعلن»

(مصراع دوم شعر) به «فاعلن فاعلن» (مصراع سوم) و سپس با جابه‌جایی ارکان به «فاعلن فعلن» (مصراع چهارم) بدل شده‌است. اینکه ارکان عروضی آغاز و پایان سه مصراع سه‌رکنی، همه از یک بحر باشند و در چهار رکن از این شش رکن، یک رکن ویژه (فاعلن) بیاید و دو رکن دیگر نیز با ناسازی اندکی (تبدیل فاعلن به فعلن) تکرار شوند، تصادفی نمی‌تواند بود.

۵- باز ایستاده‌اند (فاعلن فعول فاع)

اگر همزه آغازین «ایستاده‌اند» را نادیده بگیریم، وزنی دیگر به دست می‌آید که چنین است: (مفعول فاعلن: با + زیس + تا + د + اند). این وزن تنها دو رکن دارد که همچون مصراع‌های گذشته یکی از بحر متدارک است: فاعلن (سالم)، و دیگری وزنی ناساز دارد: مفعول (هزج اُخرَب). اما از آنجاکه سخن درباره «ایستایی» است، بهتر است همزه را بخوانیم و به شمار آوریم تا هجای کشیده «باز» به‌درستی کشیده خوانده شود و فاصله پدیدآمده میان «باز» و «ایستاده‌اند»، مفهوم ایستایی را در ذهن استوار کند. از این‌رو، وزن سه‌رکنی (فاعلن فعول فاع: باز + ایس + تا + د + اند) را برگزیدیم (روشن است که تکلفی در خواندن شعر پدید نیامده‌است). رکن‌های اول و سوم این مصراع نیز مانند سه مصراع پیشین از بحر متدارک هستند: «فاعلن» (متدارک سالم) و «فاع» (متدارک احذ مزال). رکن میانی نیز همانند آن مصراع‌ها از بحری دیگر برگزیده شده: «فعول» (متقارب مقبوض). شاعر اندک‌اندک الگوی وزنی را دگرگون می‌کند و از آهنگ‌های گونه‌گون و ریتم‌های تازه بهره می‌برد. او در این مصراع با اینکه همچنان به قانون تکرار به‌هنجار پایبند مانده و دو رکن از سه رکن مصراع را از بحر متدارک آورده‌است، در رکن سوم از دگرگونی بیشتری بهره برده و «فاع» را جایگزین «فاعلن» و «فعلن» کرده‌است.

۶- و خورشیدی از اعماق (فعولن فاعلن فاع).

مصراع ششم با همان وزن آغازین شعر (فعولن = متقارب سالم) آغاز می‌شود؛ سپس دو رکن از بحر متدارک - دو رکنی که در مصراع پیش نیز آمده بود- می‌آید: «فاعلن» (متدارک سالم) و «فاع» (متدارک احذ مزال). شاعر در ادامه دگرگون‌سازی آهنگ شعر، الگویی را که در چهار مصراع گذشته به‌کار برده، کنار می‌نهد، ولی همچنان تکرار ارکان

عروضی بحر متدارک و آوردنِ دو رکن از این بحر را از نظر دور نمی‌دارد؛ تنها یکی از رکن‌ها (فاعلن) را از جایگاه رکن اول مصراع، به جایگاه دوم می‌برد. همانندی‌های ساختار وزنی دو مصراع پنجم و ششم را در جدول زیر بهتر می‌توان دید:

فاعلن	فَعولٌ	فاع
فَعولن	فاعلن	فاع

۷- کهکشان‌های خاکسترشده را روشن می‌کند (فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن).
مصراع هفتم - که بلندترین مصراع نیز هست - یکسره در بحر متدارک سروده شده‌است: «فاعلن فاعلن» (که می‌تواند مصراعی از بحر متدارک مربع سالم به شمار آید)، «فعلن» (متدارک مقطوع)، «فعلن» (متدارک مخبون)، «فعلن» که تکرار شده و در پایان برای سومین بار در این مصراع، «فاعلن» (متدارک سالم) آمده‌است. تکرارها به‌راستی چشمگیر است. حتی به گزارشی دیگر می‌توانیم چهار رکن پایانی را مصراعی از یک بیت عروضی بشماریم: فعلن فعلن فعلن فاعلن.^(۴) اگر بخواهیم ارکان مصراع هفتم را هم مانند مصراع‌های پیشین در جدولی بنشانیم، برای همسانی با دو جدول پیشین می‌توان این مصراع شش رکنی را در دو سطر سه‌رکنی نمایش داد:

فاعلن	فاعلن	فعلن
فعلن	فاعلن	فاعلن

در یک نما، الگوی وزنی و تکرارهای به‌هنجار شش مصراع دو تا هفت را در جدول زیر می‌توان دید (مصراع هفتم را در دو سطر نشان داده‌ایم). در این جدول برای روشن‌تر شدن تکرارها، رکن «فاعلن» را - که نه بار در این جدول و ده بار در هفت مصراع نخست شعر تکرار شده - پررنگ کرده‌ایم:

فاعلن	فَعَلاتن	فاعلن
فعلن	فَعولٌ	فاعلن
فاعلن	متفاعلن	فاعلن
فاعلن	فَعولٌ	فاع
فَعولن	فاعلن	فاع
فاعلن	فاعلن	فعلن
فعلن	فاعلن	فاعلن

چنان که دیده می‌شود، پایه‌های بحر متدارک به گونه چشمگیری در این شعر^(۵) که بیست و شش رکن دارد، بازآورده شده‌اند:

- ۱- فاعلن (متدارک سالم): ده بار
- ۲- فعلن (متدارک مقطوع): چهار بار
- ۳- فعلن (متدارک مخبون): یک بار
- ۴- فَعْل (متدارک مخبون مقطوع): یک بار
- ۵- فاع (متدارک احد مذال): دو بار

بر روی هم هجده رکن از این بند بیست و شش رکنی در بحر متدارک است. پس از این رکن، شاعر بیشتر از بحر متقارب (چهار بار «فعلون» و دو بار «فعلول») بهره برده است. نیز یک بار هر یک از دو رکن «فعلاتن» و «متفاعلن» به کار رفته‌اند. در این رابطه، سه نکته درخور درنگ وجود دارد:

- ۱- در همه مصراع‌ها، رکن فاعلن (متدارک سالم) دست‌کم یک بار آمده است.
- ۲- همه مصراع‌ها با رکنی از بحر متدارک پایان گرفته‌اند.
- ۳- در همه مصراع‌ها افزون بر رکن پایانی، رکنی دیگر نیز از بحر متدارک آمده است. این تکرارهای به‌هنگار و چشمگیر در حالی در شعر شاملو دیده می‌شود که ما برای اثبات گمان خود، در تقطیع ارکان شعر هیچ‌گونه فراه‌روی نکرده‌ایم و چیزی را که نیست به شعر درنسته‌ایم. همه ارکان یادشده در عروض سنتی شناخته شده‌اند. ما حتی از اختیارات عروضی که در شعر کلاسیک پسندیده و پذیرفته شده است، چشم‌پوشی کردیم تا راه را بر هرگونه خرده‌گیری ببندیم. همچنین نگارنده می‌توانست ناسازی برخی از ارکان را با تقطیعی نوآیین از میان بردارد، ولی خوانش هموار سخن (همانند گفتار روزانه مردم) را برگزید و شعر را به‌درستی بر پایه قانون‌های عروضی، تقطیع کرد. مثلاً می‌شد مصراع نخست را چنین خواند تا همه ارکان متدارک باشند: «فَعْل فاعلن فاعلن فع فاعلن فَعْل»؛ ولی از آنجاکه در عروض سنتی، فَعْل در آغاز نمی‌آید، چنین خوانشی را روا ندانستیم و چیزی را برگزیدیم که همگان بپذیرند. همچنین مصراع دوم را می‌توانستیم چنین بنویسیم: «فاعلن فعلن فع فاعلن» (که باز همه ارکان متدارک شده‌اند)، ولی از آنجاکه در عروض سنتی، «فع» مانند «فَعْل» تنها در پایان مصراع می‌آید (نک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۷)، در میانه مصراع نشانیدن آن را روا نشمردیم؛ گرچه این

کار، ما را به خواستمان (اثبات تکرار بسیار یک رکن در شعر شاملو) نزدیک‌تر می‌ساخت. آنچه آوردیم چیزی است که گوش عروضی می‌شنود.

بهره نبردن از اختیارات شاعری که در عروض سنتی پذیرفته شده‌اند و کاربرد بسیار دارند نیز کار ما را دشوارتر ساخته‌است. با در نظر گرفتن آن اختیارات، تناسب‌های وزنی بیشتری می‌توان در شعر شاملو یافت، اما ممکن بود برخی دستاورد کار ما را یکسره باز بسته به آن اختیارات بشمارند. می‌دانیم که در بسیاری از سروده‌هایی که دارای وزن عروضی‌اند، تنها با در نظر گرفتن اختیارات شاعری است که می‌توان مصراع یا بیتی را موزون خواند و در بسیاری از نمونه‌ها ناچاریم هجای کوتاهی را بلند به شمار آوریم یا یک هجای بلند را جایگزین دو هجای کوتاه بدانیم.^(۶) گاه اگر بر پایه خوانش هموار (همانند زبان گفتار) و کشش به اندازه هجاهای کوتاه و بلند، شعری عروضی را بخوانیم، هیچ وزنی از آن بر نمی‌آید؛ و گاه نیز وزن به دست آمده وزن عروضی مورد نظر شاعر نیست. برای نمونه مصراع «چون شکوفه ریخت، میوه شد پدید»، بدون در نظر گرفتن اختیارات عروضی بر وزن «فاعِلن فاعِلن فاعِلن» (بحر متدارک مثنیٰ مخبون محذوف) است؛^(۷) اما آنگاه که بدانیم این مصراع، مصراع نخست بیتی از مثنوی مولوی است، ناچاریم برای هم‌وزن دانستن آن با مصراع پس از خود، هجای کوتاه «فه» (ف) در «شکوفه» و «وه» (و) در «میوه» را هجای بلند به شمار آوریم. روشن است که با این کار آهنگ واژگان و وزن طبیعی آنها را نادیده گرفته‌ایم.

ما در بررسی موسیقی شعر شاملویی همواره واژگان را به همان گونه که هستند، می‌خوانیم و تقطیع می‌کنیم. هر چند اگر بخواهیم اختیارات شاعری را نیز در تقطیع ارکان در نظر بگیریم، می‌توانیم شمار هجاهای یکسان را تا یک و نیم و حتی دو برابر افزایش دهیم.^(۸) این در حالی است که حتی در شعر نیمایی نیز اختیارات شاعری کاربرد گسترده‌ای دارند و گاه بدون در نظر گرفتن آنها، وزن برخی مصراع‌ها یکسره از میان خواهد رفت. این نکته، هم نشان‌دهنده راستی و درستی گمان ما درباره وجود ارکان هماهنگ و تکرار به‌هنجار اما بی‌تکلف ارکان عروضی در شعر سپید شاملو است و هم گواه راستینی برای استوارداشتن این سخن که آهنگ شعر شاملو بیش از شعر دیگر شاعران بزرگ روزگار ما به آهنگ طبیعی گفتار (که در آن کشش راستین هجاها را پاس می‌دارند و آنها را کوتاه و بلند نمی‌کنند) نزدیک است.

بررسی ما تنها برپایه موسیقی بیرونی است و از همین‌رو از آرایه‌های موسیقی‌ساز دیگر (موسیقی درونی) که در این شعر آمده‌اند، سخنی نگفتیم. اما درخور یادکرد است که در شعر شاملو موسیقی شعر، پیرو اندیشه و پیام و سخن است، نه سخن در پی موسیقی. بیندیشیم که چرا شاعر، شعر را با تکرار سه‌باره رکنی آغاز می‌کند که با آهنگ سراسر شعر ناساز است؟ در این سه رکن (فعولن فعولن فعولن) که کوبنده تکرار می‌شوند، چه پیامی نهفته‌است که آنها را در برابر دیگر واژه‌های شعر قرار می‌دهد؟

در بخشی از مصراع نخست (چراغی / به دستم / چراغی) ارکان با هم برابر هستند و فعولن سه بار تکرار شده‌است، اما درست با آمدن «در برابرم»، «نابرابری» ارکان عروضی آشکار می‌شود. این سه فعولن که با همه ارکان عروضی شعر سرستیز دارند، پیام‌آور روشنی و آگاهی (چراغی) توانایی و تلاش و کار و زندگی (به دستم) و باز هم روشنی، آگاهی و دریافت ژرف (چراغی) هستند و نه تنها از دید وزن، که از نظر معنا نیز در برابر واژه‌های دیگر شعر می‌ایستند؛ واژگانی چون «گهواره» (جای خواب، پیام‌آور سستی و خواب که نشان و نماد ناآگاهی است)، «خستگی»، «بازایستادن» (بازماندن از جنبش و پویایی) و «کلهکشان‌های خاکسترشده» (نشانه تاریکی و خاموشی). اکنون روشن می‌شود که این ناسازگاری وزنی تا چه اندازه هدفمند و تیزبینانه انجام شده‌است. در اینجا نه وزن، که ناسازگاری وزنی و آزادی در گزینش وزن ناسازگار، همراه با ذوق ستودنی شاعر، او را در القای مفاهیم و برجسته نشان دادن ناسازگاری‌های معنایی، یاری کرده‌است.

جز مصراع نخست، مصراع ششم (و خورشیدی از اعماق) نیز با رکن «فعولن» آغاز شده‌است. آیا می‌توان پنداشت که این فعولن که دور از سه فعولن دیگر می‌آید نیز واژه‌ای است که پیام واژه‌های هم‌وزن خود را دربردارد؟ رکن فعولن با «و» و دو هجای آغازین «خورشید» پدید آمده‌است. پیوند میان «خورشید» و «چراغ» (که در مصراع نخست دو بار آمده) آشکارتر از آن است که نیازی به توضیح داشته باشد. شاعر، هم‌اوای خورشید و بامداد است؛ «و خورشیدی از اعماق» (نمادی از آگاهی ژرف) که به گفته خود شاعر در مصراع هفتم، کار آن «روشن کردن» است، با سه پاره نخست شعر

(چراغی / به دستم / چراغی) در وزن و معنی و پیام، هماهنگ و سازگار است و همچون آن سه واژه، با دیگر واژه‌های شعر، ناساز.

به نظر می‌رسد این همه هماهنگی و تکرار نمی‌تواند زاده تصادف باشد. شاید گفته شود نمی‌توان این همه باریک‌بینی و نغزاندیشی در سرودن یک شعر به کار بست. این سخن راست است، اما این نکته را نباید از نظر دور داشت که بسیاری زیبایی‌های نهفته در شعر بر پایهٔ ورزیدن‌های بسیار و آزموده‌های پیشین شاعر به گونهٔ ناخودآگاه و در پی ملکه شدن دقایق و ظرایف شعری، در سرودهٔ او نمود می‌یابند. همچنین گاه در نقد ادبی با گونه‌ای از بازآفرینی هنری روبه‌رو می‌شویم. در این شیوه زیبایی‌هایی از متن به‌در کشیده می‌شود که خوانندگان و حتی نویسندگان از آن آگاه نبوده‌اند. اگر بر پایهٔ نظریهٔ مرگ مؤلف به اثر هنری بنگریم، می‌توان گفت آگاهی یا ناآگاهی پدیدآورنده نقشی در پذیرش یا رد برداشت ما از متن ندارد و آنچه به برداشت‌های ما اعتبار می‌بخشد، سنجه‌های زیبایی‌شناسی و پس از آن پذیرش اهل نظر است. به هر روی نباید از پیش کشیدن چنین برداشت‌هایی هراسید و راه را بر گزارش‌های زیباشناسانهٔ تازه بست.

۴- نتیجه‌گیری

در این جستار نکوشیده‌ایم تا شعر سپید را عروضی بخوانیم، زیرا آنچه به عروض سنتی معنی می‌بخشد، نظم ریاضی است و این نظم در زنجیره‌های هجایی شعر سپید شاملو برهم می‌خورد. با این همه در سنجش با آهنگ شعر سنتی، درصدِ دوری و نزدیکی آهنگ سخنان گوناگون یکسان نیست. سخنی می‌تواند یکسره از هماهنگی آوایی بی‌بهره باشد و هیچ نشانه‌ای از نظم زنجیره‌های هجایی در شعر عروضی را در خود نداشته باشد؛ و سخنی دیگر چنان تواند بود که با اندکی دگرگونی، به شعر عروضی بدل شود. بسیاری از کسانی که در پیروی از شاملو به نوشتن شعر سپید پرداختند، هوش و گوش عروضی نداشتند و شعر را به یکبارگی از هرگونه هماهنگی هجایی تهی ساختند و از همین‌روست که شماری از سخن‌سنجان موسیقی‌شناس کار شاملو را کاری خوب اما با «تالی فاسد» دانسته‌اند (نک. شفیع کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۲۵). ولی در شعر سپید شاملو

نشانه‌هایی از زنجیره‌های هجایی شعر موزون و بازمانده‌هایی از ذهنیت عروضی دیده می‌شود که می‌توان آن را با زبان عروض بازگفت و بازشناساند.

چنان‌که در بندی از شعر «باغ آینه» نشان داده شد - و در بسیاری دیگر از شعرهای آهنگین شاملو می‌توان نشان داد - شرط بنیادین سخن موزون، یعنی تکرار به‌هنجار، در شعر سپید شاملو وجود دارد. هجده رکن از این بند بیست و شش رکنی در بحر متدارک است و چنان‌که در جدول‌ها دیده می‌شود، این ارکان با نظم ویژه‌ای آمده‌اند. حتی انتخاب سه رکن ناسازگار فعولن در آغاز شعر، با توجه به معنا و مفهوم نمادین کلمات، هدفمند بوده‌است.

پی‌نوشت

۱- آن دسته از سروده‌های او که همه کارشناسان، در عین اینکه آنها را از وزن عروضی بی‌بهره می‌دانند، بر آهنگین بودنشان معترف‌اند. درخور یادآوری است که برخی از سروده‌های شاملو از این آهنگ بی‌بهره‌اند؛ برای نمونه شعرهای «غزل بزرگ» (شاملو، ۱۳۷۸: ۳۰۵-۲۹۶)، «حرف آخر» (همان: ۳۱۱-۳۰۶) و «از مرز انزوا» (همان: ۳۲۱-۳۱۹).

۲- بخش بسیار مهمی از موسیقی شعر شاملو را از راه علم موسیقی و دانش ریتم‌شناسی نیز می‌توان بررسی کرد و نگارنده در این زمینه نیز به جستجوهای پرداخته‌است (نک. فیروزیان، ۱۳۸۷: ۷۶-۳۱).

۳- اگر «ت» را در واژه «تهمت» به اختیار شاعری هجای بلند به شمار آوریم، وزنی آشناتر و بهتر در جمله می‌یابیم: فعولن فعولن فعولن.

۴- می‌توان آن را مصراع‌ی از یک بیت در بحر متدارک مثنی‌مقطوع مخبون سالم عروض و ضرب نامید؛ گرچه چنین بحری در عروض سنتی وجود ندارد و نگارنده آن را از درآمیختن سه بحر متدارک سالم، مقطوع و مخبون ساخته‌است (درباره وزن‌های موجود در متدارک، نک، شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۱۶).

۵- هفت مصراع نخست شعر، یعنی آنچه در جدول آمده، به اضافه مصرع نخست شعر که پنج رکن دارد و آن را در جدول نیاوردیم.

۶- درباره این اختیار که دکتر شمیسا نام «تسکین» را بر آن نهاده‌است، نک. شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵.

۷- این وزن، در شمار اوزان کم کاربرد فارسی است (نک. ماهیار، ۱۳۸۲: ۲۰۷).

۸- خود شاملو نیز تقطیع شعر خود را با به کار بردن این گونه اختیارات «خنده‌دار» دانسته است (نک. حریری، ۱۳۸۵: ۷۸-۷۷). اشاره شاملو به موردی است که بخواهیم هجای بلند «در» را در آغاز مصراع‌ی از شعرش، برای هم‌وزن شدن با مصراع پیش که با رکن «فعلن» آغاز شده، جایگزین دو هجای کوتاه بدانیم. البته او تنها قصد تنبیه داشته و به این نکته توجه نکرده است که در رکنی مانند «فعلن» که با دو هجای کوتاه آغاز می‌شود، نمی‌توان در آغاز مصراع از اختیار تسکین بهره برد.

منابع

- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۹۱)، *پیر پرنیان‌اندیش، میلاد عظیمی و عاطفه طیبه در صحبت سایه، تهران: سخن.*
- احمدبن محمدبن زید (۱۳۸۴)، *قصه یوسف (ع)*، به اهتمام محمد روشن، تهران: علمی و فرهنگی.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶)، *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران: زمستان.
- _____ (۱۳۸۶)، *زمستان، تهران: مروارید.*
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *سفر در مه، تهران: نگاه.*
- حریری، ناصر (۱۳۸۵)، *درباره هنر و ادبیات، دیدگاه‌های تازه (گفت و شنودی با احمد شاملو)*، تهران: نگاه.
- روشان، حسن (۱۳۸۴)، *موسیقی شعر شاملویی، مشهد: سخن گستر.*
- شاملو، احمد (۱۳۷۸)، *مجموعه آثار: دفتر یکم، شعر، زیر نظر نیاز یعقوب‌شاهی، تهران: زمانه.*
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *موسیقی شعر، تهران: آگاه.*
- _____ (۱۳۹۰)، *با چراغ و آینه، تهران: سخن.*
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، *فرهنگ عروضی، تهران: فردوس.*
- _____ (۱۳۸۳ الف)، *انواع ادبی، تهران: فردوس.*
- _____ (۱۳۸۳ ب)، *راهنمای ادبیات معاصر، تهران: میترا.*
- _____ (۱۳۸۶)، *آشنایی با عروض و قافیه، تهران: میترا.*
- فلکی، محمود (۱۳۸۰)، *موسیقی در شعر سپید فارسی، تهران: دیگر.*
- فیروزیان، مهدی (۱۳۸۷)، *خنیا در شاهنامه، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.*
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸)، «*زنجیره‌های اوزان در شعر نو*»، *باغ در باغ*، ج ۱، تهران: نیلوفر، صص ۲۷۵-۱۷۵.

ماهیار، عباس (۱۳۸۲)، *عروض فارسی*، تهران: چشمه.
 ناصر خسرو (۱۳۵۸)، *دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی*، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل با همکاری دانشگاه تهران.
 نظامی گنجه‌ای (۱۳۸۶)، *خسرو و شیرین*، با حواشی و تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نیما یوشیج (۱۳۷۵)، *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.
 هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴)، *کشف‌المحجوب*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: سروش.

Cuddon, J.A. (1984), *A Dictionary of Literary Terms*, USA, Penguin Books.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 پرتال جامع علوم انسانی