نیما یوشیج و تجربه‌هایش در شعر[1]

محمدرضا شفیعی کدکنی

(۱)

به طور کلی موضوع اصلاح شعر فارسی را جناح‌های مختلف مطرح می‌کردند ولی هواداری از اصلاحات صرفاً نظری بود، و در عمل موفقیتی نداشت و یا اگر با عمل وفق می‌داد، در یکی از عناصر شعری چون قافیه، مضمون، وزن و دایره واژگانی محدود می‌شد. از این رو، اگر نوآوری شاعران اصلاح جوی پیش از نیما یوشیج را به لحاظ حدِ دور شدنشان از وجه قراردادی سنت شعری بیازماییم، خواهیم دید که بیشترین آنان در یک یا دو عنصر شعری و در زمینه‌ای محدود، از قراردادهای سنت شعری دور شده‌اند .امّا دور شدن نیما یوشیج از هنجارهای سنتی فراگیر است و همه عناصر شعری چون زبان، صورخیال، موسیقی شعر، اندیشه و فنون شعری را می‌پوشاند .

نیما از نخستین سال‌های جوانی که شعر گفتن آغازید، بر سنت‌های رایج شورید. حتی در نخستین شعر خود –که در سبک کهن گفته بود – نوعی دور شدگی از هنجار سنتی به چشم می‌آید(برای دل‌های خونین). این دور شدن از هنجار تا حدی نتیجه مسلط نبودن وی به شعر سنتی و زبان آن است .

از یاد نباید برد که زبان کهن شعر فارسی، تنها هنگامی قابل تقلید است که ذهن و حافظه شاعر با آثار شاعران سلف اشباع شده باشد. به نظم آوردن زبان کهن شعر سنتی نیازمند ساختار زنجیره‌واره‌ای است که با آن هر واژه ممکن است در کنار خود، تنها مجموعه معینی از واژه‌ها را داشته باشد – از این قرار، اگر کسی در این منظوم‌سازی مهارت کامل نداشته باشد، هنرشناسان و کارکشته‌گان زبان سنتی که همچون عتیقه‌شناسان در کار خود مهارت دارند، در «ساختار زنجیره‌ای» کلام او چیزی ناآشنا و غریب احساس خواهند کرد. شعر سنتی نیما این ویژگی را نشان می‌دهد و این از دید ادیبانی که به آن نوع خاص از شعر عادت کرده‌اند، خطا و گناه محسوب می‌شود. اما در عین حال، راز برتری کار نیما، دقیقاً در این واقعیت نهفته است که زبان شعری او زمخت و رام نشدنی باقی می‌ماند (و برای هر نوع آزادی عمل و نرمش‌پذیری آماده است). این واقعیتی است که درشتی و ناتراشیدگی زبان نیما او را توانا ساخت تا این زبان را چون مایعی روان در قالب‌های آزاد بریزد. دور شدگی نیما را از هنجار شعر فارسی روزگارش می‌توان چنین جمع‌بندی کرد:

راز برتری کار نیما، دقیقاً در این واقعیت نهفته است که زبان شعری او زمخت و رام نشدنی باقی می‌ماند (و برای هر نوع آزادی عمل و نرمش‌پذیری آماده است).

[1] برگرفته از کتاب «پادشاه فتح»، به اهتمام میلاد عظیمی، نشر سخن.

الف - حوزه عواطف واندیشه - مضمون شعر وی بی‌میانجی از زندگانی و طبیعت گرفته شده است. یعنی او از تجربه بی‌میانجی خویش می‌گوید خواه این تجربه درباره انسان، زندگی اجتماعی، عشقی فردی خواه درباره طبیعت باشد. چنین نزدیکی صمیمانه‌ای با طبیعت، به طور کلی در شعر فارسی سده‌های اخیر بی‌سابقه است. تغزّل و نزدیکی به طبیعت که در **افسانه** دیده می‌شود از نظر عواطف و تجارب شاعر، به اشعار شاعران رمانتیک فرانسوی می‌ماند که نیما با آثارشان آشنا و سخت مجذوب آنان بود.

ب - در حوزه صور خیال - شاید مهم‌ترین وظیفه‌ای که نیما انجام داد، تغییری بود که در دید شاعر از طبیعت پدید آورد - این جنبه زاییده تصاویر شعری اوست. یعنی صور خیال وی فراسوی هنجار شعر فارسی است. این تغییر در دید شاعر بدین معنی بود که همه چیز راه خود را در شعر او می‌یافت و بسیاری چیزها که در شعر کهن فارسی نمی‌توانستند جایی در شعر داشته باشند، در شعر او در کنار هم دیده می‌شدند ـ برای نمونه، بهاری که او در **افسانه** تصویر می‌کند با بهاری که در اشعار دیگران آمده تفاوت دارد .

نیما خصیصه محلی و اقلیمی را در شعر فارسی زنده کرد. او در سواحل پهناور شمال و در جنگل‌های مازندران میان پرندگان، گیاهان و رنگارنگی ویژهٔ آن مناطق بالیده بود. شاعران این خطّه، پیش از او به طبیعت با همان چشمی نگاه کرده بودند که شاعران خراسان در سده‌های چهارم و پنجم هجری به آن نگریسته بودند. اما نیما طبیعت و زندگانی را چنان‌که در آن سرزمین هستند وصف می‌کند.

پ - حوزه زبان - نیما برای اینکه دست به نوآوری بزند، آشکارا از هنجارهای سنتی شعری برید. این گسست از سنت، به دو صورت در شعر او پدیدار شد.

۱. از نظر نحو زبان شعری

۲. از نظر دامنه واژگانی زبان شعر

قطعاً از همه جنبه‌های کار نیما نمی‌توان دفاع کرد. بریدگی و دور شدن او از هنجارهای سنتی زبان، این امتیاز را داشت که زبان را از قید محدودیت و قائل شدنِ «نقش خاصی» برای هر واژه رهانید. در شعر او هر واژه می‌تواند جای خود را در کنار واژه‌های دیگر اشغال کند. امتیاز این شیوه گسترش دامنهٔ واژگان زبان اوست و نقصش این است که در واقع با بسیاری از تجارب ارزنده شاعران کهن چنان برخورد می‌کند که گویی هرگز وجود نداشته‌اند. گویی که قصد دارد از صفر آغاز کند. از این رو، شماری بسیار از کسانی که با ادبیات و شعر سروکار داشتند (حتی جوانان) با شعر او چنان برخورد می‌کردند، که گفتی آشفته و پریشان و نابهنجار است. بسیاری از هواداران نیما بر این باورند که او «استعداد تقلید» نداشت و به همین دلیل است که زبان شعری شاگردانش از زبان خود او فصیح‌تر است. چرا که شاگردان نیما کوشیده‌اند تا زبان سنتی شعر فارسی را تا جایی که دارای فصاحت و روشنی است به

کار گیرند .امروزه «شعر منثور» پیروان نیما بیش از اشعار موزون خود او، حتی اشعاری که در سبک کهن و مثلاً در قالب قصیده یا رباعی گفته، یادآور شعر کهن فارسی است.

بر روی هم بریدگی نیما از هنجار سنتی در قلمرو واژگان زبان، برای او در بیان معنی و مقصود، آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پدید آورد، و نمی‌توان گفت که او در این مورد، تا چه حد به قصد عمل کرده و این امر تا چه مایه ناشی از ضعف و یا بی‌توجهی او بوده است. در دایره واژگانی شعر نیما، گاهی واژگان محاوره‌ای شمال ایران و تهران به چشم می‌آید که بر غنای واژگانی شعر وی افزوده است.

ت - بریدگی دیگر نیما از هنجار شعر فارسی در **موسیقی** شعر صورت گرفت:

۱. وزن

۲. قافیه

از نظر وزن، او در آثار اولیش در جستجوی وزن‌های ناشناخته و مهجور و غیرمعمول بود و دو شعر **افسانه** و **خانواده سرباز** را با وزن‌های غیرمعمول سرود. وزن **افسانه** پس از سرایش مشهور شد. در قلمرو عروض فارسی با همهٔ گستردگیش اختراع وزن‌های تازه رایج نیست و چنین کاری تنها برحسب اتفاق روی می‌دهد. البته نیما به این بسنده نکرد و گامی بلندتر برداشت و در شعر فارسی عروض تازه‌ای را متداول کرد که آن را «عروض نیمایی» یا «عروض آزاد» می‌گویند؛ این عروض از دید «خانواده‌ی» وزن‌ها، قطعاً از جنس عروض کلاسیک به شمار می‌آید با این فرق که در عروض کلاسیک شاعر (با دو مورد استثنایی مستزاد و بحر طویل) در انتخاب ارکان، آزادی عمل ندارد. یعنی ناگزیر است ارکان مصراع اول را در تمام شعر رعایت کند. برای نمونه، مثنوی جلال الدین رومی با این مصرع آغاز می‌شود :

-U- -/ -U- -/- U-

و شاعر از آغاز تا پایان کتاب، مقدار ارکان را طبق این الگو به دقت حفظ کرده است .نیما می‌گوید: «اگر وزن را اساس شعر قرار دهیم، می‌توانیم قاعده تساوی کامل ارکان عروضی را نادیده بگیریم چنانکه در طرح ذیل :

-U- -/ -U- -/- U-

-U--/-U-

و مطابق با نیازها و اقتضائاتی که برای بیان معنای مورد نظر خود داریم.» **این آزمایش به سهم خود موفق‌ترین و برجسته‌ترین گام در تاریخ ادبیات فارسی بود** (به خاطر ایجاد گستردگی در قالب شعر فارسی و تطبیق آن با هر حال و هوا و اندیشه‌ای). نیما انواع محدود وزن شعر فارسی را به تعداد نامحدود تبدیل کرد، بی‌آن که خواننده از نظر آهنگ شعر و هنگام شنیدن آن احساس بیگانگی یا نابهنجاری و زشتی کند.

نیما در مورد قافیه نیز دیدگاهی عرضه کرد که کاملاً جالب توجه بود. او می‌گوید: «شعر کهن فارسی مبتنی بر بیت است؛ هر بیت ناچار است قافیه‌ای داشته باشد اما در عروض آزاد یا (عروض نیمایی) واحد شعر بیت نیست. در حقیقت چند سطر پی در پی می‌توانند یک بیت را تشکیل دهند. از این رو، قافیه در همه جا لازم نیست. هرگاه به قافیه نیاز داشته باشیم (برحسب الگویی که قافیه هر شعر خاص مطابق با موسیقی آن شعر از آن تبعیت می‌کند) آ ن را به کار می‌بریم.

به هرحال باید یادآوری کرد که او یک‌باره به چنین نتایجی نرسیده، بلکه این‌ها حاصل حدود بیست سال تجربه واندیشه بود که از زمان انتشار **افسانه** ۱۳۰۱ تا حدود ۱۳۱۸ ه.ش (که نخستین نمونه‌های شعر آزاد خود را منتشر کرد) به درازا کشید.

نیما یوشیج، نخستین نمونه‌های شعر آزاد خود را در ۱۳۱۸ ه.ش در مجله موسیقی انتشار داد تا چندین سال در برابر این اشعار واکنشی دیده نشد. پس از برافتادن حکومت رضاشاه و پیدایی آزادی مطبوعات بود که شاعران جوان که در جستجوی عرصه‌های نو بودند، نیما را کشف کردند. از آن زمان به بعد بود که حضور شعر آزاد در مطبوعات، روز به روز گسترش یافت.

بیشتر مواد و مصالحی که در آثار نیما یوشیج به کار رفته، ملهم از شیوه‌ی شاعران غربی است. به سبب آشنایی او با ادبیات غربی –از طریق زبان فرانسوی– در نوشته‌های انتقادی وی که به صورت چند رساله جداگانه منتشر شده است می‌توان جزئیات نظریات انتقادی وی را درباره شعر و هنر شاعری یافت که از نظر ساختار و نقش تاریخی‌شان و به عنوان شواهدی که از هوش و فراست استثنایی او خبر می‌دهد، با ارزش و سزاوار توجه است[1].

(۲)

همیشه توفیق از آن شاعرانی است که حال و هوای تازه‌ای را وارد یکی از ساخت و صورت‌های شعری می‌کنند، یا خود به ایجاد ساخت و صورتی نو می‌پردازند. ایجادِ قاب و قالبِ جدید در شعر یک ملّت، در همهٔ ادوار تاریخی امکان‌پذیر نیست. اگر معنی درست و معقولی از «ساخت و صورت» در ذهن داشته باشیم می‌دانیم که این کار جز به ندرت آن هم در بزنگاه‌های خاصی از تاریخ، ظهورش امکان‌پذیر نیست و اگر ساده‌لوحانه تصور کنیم که شعر «بی‌نقطه» گفتن یا «مثلث» به جای رباعی ساختن یا عطف ناهمگون‌هایی از نوع «صاعقه و سوسن و سیمان» ایجاد ساخت و صورت جدید است، آن دیگر خارج از بحث ماست.

[1] ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، صص ۹۱– ۹۶

در همین عصر ما دو شاعر بزرگ نمودار این دو گونه توفیق‌اند: ملک الشعراء بهار، توفیق آن را یافت که حال و هوای خاص انسان دورهٔ جدید؛ تاریخ بعد از انقلاب صنعتی و تحولات جهانی را - که اندیشه ملی و فکر دمکراسی جوهر آن است – در قالب قصیده پارسی شکل دهد و از عهده این مهم به کمال برآید. و نیما یوشیج توانست ساخت و صورتی نو به شعر فارسی عرضه دارد. این دو تن در دو عالم متفاوت برجسته‌ترین شاعران نسل خویش‌اند.

ملک الشعراء بهار، توفیق آن را یافت که حال و هوای خاص انسان دورهٔ جدید؛ تاریخ بعد از انقلاب صنعتی و تحولات جهانی را - که اندیشه ملی و فکر دمکراسی جوهر آن است – در قالب قصیده پارسی شکل دهد و از عهده این مهم به کمال برآید. و نیما یوشیج توانست ساخت و صورتی نو به شعر فارسی عرضه دارد. این دو تن در دو عالم متفاوت برجسته‌ترین شاعران نسل خویش‌اند.

از آن جا که ساخت و صورت‌های شعری، در اساس و نه در حواشی، به ندرت امکان تحول می‌یابند، امکان ظهور «نیما» در تاریخ کمتر است تا ظهور «بهار» با این همه پیدایش یک حال و هوای نو و جایگزین شدن در یک ساختار آزموده و با سابقه، آن هم، توفیق بزرگی است که نصیب نوابغ فقط می‌تواند بشود. یادآوری این نکته ضرورست که اکثر بزرگان، از قبیل فردوسی و خیام و سعدی و حافظ و مولوی، در موقعیت بهار قرار دارند نه در شرایط نیما یوشیج.

(۳)

در سال‌های مابین ۱۳۰۰ تا ۱۳۱۸ نیما سرگرم کار خود بود. او خوب متوجه شده بود تجددی که معاصران عرضه کرده‌اند اغلب محدود و یک بعدی است؛ آن که شعرش به لحاظ عاطفی قوی است، از لحاظ تخیل ضعیف است و آن که زبان شعرش دارای تازگی است، اغلب از جنبه دیگری ضعیف است و ...بر روی هم، نیما کوشید تا ترکیبی اعتدالی میان همه عناصر ساختمانی شعر به وجود آورد؛ شعری بسراید که از عواطف انسان عصر او سخن بگوید و این عواطف با تصاویر و ایماژهایی عرضه شود که تکراری نباشد. پیداست که چنین هدفی بسیار دیر به دست می‌آید. نیما کم‌کم متوجه شد که قوالب قدیم شعر فارسی گنجایش کافی برای مقصود او ندارد، این بود که در سال‌های حدود ۱۳۱۸ شعر «غراب» خود را در **مجله موسیقی**[۱] منتشر کرد که در حقیقت نخستین نمونه برجسته شعر آزاد نیمایی در تاریخ ادبیات ماست[۲]. در این شعر، مقصود نیما به خوبی تحقق پیدا کرده است. بعد از آن، بخصوص در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰، نیما نمونه‌های درخشان‌تری از این گونه شعرهای خود منتشر کرد

---

[۱] انتخاب مجله موسیقی برای نشر نخستین نمونه‌های شعر آزاد، کاری است که نیما با قصد و هوشیاری تمام آن را انجام داده است، زیرا خوانندگان مجله به هر حال، کسانی بوده‌اند که از موسیقی تلقی بازتر و روشن‌تری داشته‌اند و همان آگاهی از مفهوم وسیع موسیقی، سبب می‌شده است که ذهن‌شان برای پذیرفتن موسیقی شعر آزاد، آماده‌تر باشد.

[۲] با اینکه «ققنوس» را به عنوان نخستین نمونه انتشار یافته شعر آزاد نیما نام برده‌اند، باید یادآوری کرد که نخستین شعر آزاد نیما که نشر یافته «غراب» است که در مهر ۱۳۱۷ سروده شده و در آذر ۱۳۱۸ انتشار یافته است. «گل مهتاب» در ۱۳۱۸ سروده شده و در فروردین ۱۳۱۹ چاپ شده و شعر «ققنوس» اگرچه در بهمن ۱۳۱۶ سروده شده تاریخ نشر آن اردیبهشت ۱۳۱۹ است .البته از شعر آزاد خانم شمس کسمایی هم که به هر حال نمونه‌ای است قبل از کارهای نیما باید نام برد .برای اطلاع از شعر خانم کسمایی کتاب ا«ز صبا تا نیما» دیده شود.

که اگر سنت‌پرستان آن را با بی‌اعتنایی تلقی کردند و گاهی حتی با خشم و نفرت، اما جوانانی مانند فریدون توللی در آن به دیده دیگری نگریستند و شعرهایی از آن نوع در میان جوانان انتشار یافت که در بعضی تمام نکته‌های مورد نظر نیما رعایت شده بود و در بعضی نوعی به هم ریختگی و پریشانی مشاهده می‌شد. نخستین دیوان «شعر نو »به نام **جرقه** در ۱۳۲۴ منتشر شد .این کتاب اثر منوچهر شیبانی بود و گوینده جوانش تأثیر مستقیم این گونه کوشش‌های نیمایی را در کار خود پذیرفته بود .مطبوعات، نیز، اندک اندک شروع به چاپ شعرهایی از این نوع کردند.

این شعرها اغلب فقط در عدم رعایت قالب‌های سنتی با شعرهای نیما شباهت داشتند و گرنه ریزه‌کاری‌هایی که مورد توجه او بود و سالیان سال در آن تأمل کرده بود، کمتر مورد توجه قرار گرفت.

قبل از آن که به اختصار به خصایص شعر آزاد نیمایی بپردازیم، باید توجه داشته باشیم که نیما در فاصلهٔ آغاز کار شاعری تا رسیدن به مرحلهٔ شعر آزاد چند کوشش دیگر داشته است. او در سال ۱۳۰۰ **افسانه** را منتشر کرد. **افسانه** صدای تازه‌ای بود در فضای شعر آن روز، هم به لحاظ شکل وهم به لحاظ عاطفی و هم چنین از نظر موسیقی. **افسانه** یک منظومه غنایی (Lyric) است که با همه نمونه‌های شعر غنایی که در ادبیات فارسی داشته‌ایم، تفاوت آشکاری دارد. اگرچه به لحاظ زمینه، اثری است رمانتیک ـ و همین رمانتیسم هم به این شکل در شعر آن روز تازگی داشته[1] – با این همه، از لحاظ اینکه تأملات و عواطف یک روستایی را در شهر – با نوع نگرشی که به زندگی و طبیعت دارد ـ در خود به بهترین وجهی ترسیم می‌کند، قابل مطالعه است. هم چنین **افسانه** از نظر نوع مکالماتی که در خلال این منظومه هست و قدمی است برای رسیدن به شعر دراماتیک و نمایشی در ادبیات منظوم ما، حائز اهمیت است. در ادبیات منظوم ما، امروز به احتمال قوی، می‌توان گفت که کوشش‌های میرزاده عشقی در «سه تابلو مریم» – که خود نوعی زمینه نمایشی دارد – متأثر از شکل افسانه است[2]. افسانه به لحاظ آهنگ هم نوعی تازگی داشت؛ وزنی مترنّم و خوش که قبل از نیما فقط دو شاعر – ادیب نیشابوری و حبیب خراسانی – از آن استفاده کرده بودند و از قدما، در شعر رسمی، کسی به آن توجه نکرده بود. شاید در میان نوحه‌های عوام بتوان نمونه‌هایی از عروض افسانه را یافت.

در کنار افسانه و قبل از آن، نیما مثنوی «برای دل‌های خونین» را سروده بود که از آثار جوانی و خامی اوست. این مثنوی اگر با موازین شعر سنتی سنجیده شود، بسیار ضعیف، است اما نوعی روحیه رمانتیک در این شعر نیز دیده

---

[1] صبغه اصلی شعر متجدد این دوره رمانتیسم است و چنانکه می‌دانیم ناسیونالیسم و رمانتیسم خواهران توأمان‌اند؛ به همین مناسبت اوج ناسیونالیسم در عشقی بیشتر به چشم می‌خورد و در عین حال او شاید موفق‌ترین شاعر رمانتیک عصر خود نیز باشد.

[2] نیما در مقدمه چاپ اول افسانه، خطاب به عشقی، می‌گوید: این ساختمان را که می‌بینی افسانه من در آن جا گرفته است، یک طرز مکالمه طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد، شاید برای دفعه اول پسندیده تو نباشد، اما به اعتقاد من از این حیث که می‌تواند به «نمایش» اختصاص داشته باشد؛ بهترین ساختمان است [ضمیمه چاپ دوم ارزش احساسات].

می‌شود که به این شکل در ادب ما رواج نداشته است. منظومهٔ «خانواده سرباز» هم که در همین سال‌ها سروده شده از کارهایی است که نیما برای رسیدن به آن مقصود اصلی سروده ولی موفقیت افسانه را ندارد .

علاوه بر این سه منظومه، قطعه‌هایی مانند «ای شب» در همین سال‌ها از او نشر شده که گوشه و کنار می‌توان تأثیر آن را در شعر آن روزگار جستجو کرد. آنچه در مجموعه‌ی این کارها به طور پراکنده به چشم می‌خورد عبارت است از:

۱. کوشش برای پیدا کردن موسیقی تازه در شعر، مانند **افسانه** و **خانواده سرباز**.

۲. کوشش برای ثبت عواطف انسانی عصر او در زمینه‌های اجتماعی (خانواده سرباز) و در زمینه احساس تنهایی و غربت که از خصایص رمانتیسم عصر است (افسانه و برای دل‌های خونین).

۳. کوشش برای رسیدن به یک دید تازه که از نوع صور خیال قدما نباشد (افسانه و ای شب).

این کوشش‌ها، هر کدام جدا جدا در محدوده خود، از توفیق نسبی برخوردار بودند، ولی می‌بایست شعری به وجود آید که تمام این عناصر را، به طور مجموع، در خود داشته باشد و «غراب» و «ققنوس» نمونه‌های این گونه شعر بود که در آن‌ها عاطفه، آهنگ، و حتی زبان از تجددیهماهنگ برخوردار است و شکلی تازه دارد. نخستین نمونه‌های شعر آزاد نیمایی، در سال‌های مقارن ۱۳۲۰ انتشار یافت و بعد از ۱۳۲۰ مورد توجه شاعران جوان قرار گرفت. اگر بخواهیم کمی فنی، دربارهٔ خصایص شعر آزاد سخن بگوییم، باید بگوییم که شعر آزاد یا شعر نیمایی این تفاوت‌ها را با شعر سنتی دارد – البته هر شعر نوی شعر نیمایی نیست، زیرا بسیاری از شاعران نوپرداز از اصول فنی شعر او بی‌خبرند:

۱. از لحاظ عاطفی

بیشتر جنبهٔ اجتماعی و انسانی دارد و از آن «منِ» رمانتیک دیگر نشانی در آن نمی‌بینم. مسائلی که در شعر نیمایی آزاد مطرح می‌شود از کلیت و گسترش عاطفی بیشتری برخوردار است که با گذشت زمان، امکان کهنه شدن آن مسائل کمتر است و برخلاف شعر مشروطیت که بیشتر از صراحت و تندی برخوردار بود و می‌کوشید مسائل روز را به همان شکل مشخص و معمول و حتی با آوردن نام‌های خاص و اشاره به وقایع معین اجتماعی ثبت کند، می‌کوشد هر حادثه یا زمینه‌ی اجتماعی را به گونه‌ای گسترده‌تر مطرح کند که با از میان رفتن مصداق اصلی، شعر از میان نرود بلکه بر یک مصداق مشابه دیگر قابل انطباق باشد.

از لحاظ عاطفی شعر نیما بیشتر جنبهٔ اجتماعی و انسانی دارد و ... مسائلی که در شعر نیمایی آزاد مطرح می‌شود از کلیت و گسترش عاطفی بیشتری برخوردار است که با گذشت زمان، امکان کهنه شدن آن مسائل کمتر است.

۲. از لحاظ تخیل

در گذشته، تصاویر شعری گویندگان، اغلب حاصل مطالعه‌ای بود که در آثار شعرای قبل از خود داشتند و بسیاری تشبیهات و مجازها در شعر گویندگان ملاحظه می‌شد که خود آن‌ها درست نمی‌دانستند از کجا آمده. ولی در شعر نیمایی کوشش بر آن است که صور خیال هر شاعر از تجربه شخص او سرچشمه گیرد. به همین دلیل می‌توان «صبغه اقلیمی» یا «رنگ محلی» را در شعر شاعران نیمایی احساس کرد. مثلاً رنگ محلی در شعر شاعرانی که در جنوب زندگی می‌کنند با شعر شاعران شمال تفاوت دارد. از آن‌جا که زندگی جنوبی دارای خصایصی است، و در نتیجه تجربه‌های زندگی یک ایرانی در جنوب با یک ایرانی در شمال متفاوت است، نـوع صور خیال این گویندگان هم با یکدیگر تفاوت می‌کند. برای نمونه اگر شعر فروغ فرخزاد را با شعر منوچهر آتشی و شعر نیما، فقط از لحاظ نوع عناصری که تشبیهات و مجازهای شعری را به وجود آورده‌اند، نه به لحاظ ارزش ادبی، مقایسه کنیم، خواهیم دید که عناصر زندگی شهری در فروغ محسوس‌تر است و عناصر زندگی شمالی در نیما و عناصر زندگی جنوبی در شعر آتشی برای نمونه:

ولی در شعر نیمایی کوشش بر آن است که صور خیال هر شاعر از تجربه شخص او سرچشمه گیرد. به همین دلیل می‌توان «صبغه اقلیمی» یا «رنگ محلی» را در شعر شاعران نیمایی احساس کرد.

الف-

بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کومه‌ی تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست / و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد/-چون دل یاران که در هجران یاران-/ قاصد روزان ابری داروگ کی می‌رسد باران؟ (نیما یوشیج، داروگ)

می‌بینم که «کومه» و «دنده‌های نی» و «داروگ» از فضای زندگی شمال ایران گرفته شده است.

ب-

دشت با حوصله وسعت بسیارش / زخم سم‌ها را تن می‌دهد و می‌ماند/ می‌شناسد که افق دور است/ چشمه و چاهی نیست/ و سراب است که تصویر بلند بسیار / - آب و آبادی و باغ -/ در بلور خود می‌رویاند/ گردباد است/ که به تازنده سواری می‌ماند (منوچهر آتشی ، آواز خاک)

که از «سراب» و «گردباد» و «چاه» سخن می‌گوید و این‌ها بیشتر عناصر زندگی سوزان جنوب است.

ج-

زندگی شاید/ یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد/ زندگی شاید/ ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد/ زندگی شاید طفلی است که از مدرسه بر می‌گردد/ یا نگاه گیج رهگذری باشد/ که کلاه از سر بر می‌دارد/ و به یک رهگذر دیگر با لبخند بی‌معنی،/ می‌گوید: «صبح بخیر». (فروغ فرخزاد، تولدی دیگر)

که بیشتر عناصر این تخیل از زندگی شهری، تقریباً آن هم مرکز، گرفته شده است. بر روی هم، می‌بینیم که هر کدام از این شاعران از نوع عناصر زندگی محیط خود، بیشتر مایه گرفته‌اند. البته این «صبغه اقلیمی» تنها به مسائل جغرافیایی محدود نمی‌شود و اندک اندک مسائل زندگی طبقاتی و نوع فرهنگ‌های شاعران را نیز در خود خواهد گرفت[1].

۳. از لحاظ زبان

حداقل در سه مسأله عمده باید زبان شعر را بررسی کرد:

الف – می‌دانیم که مسأله زبان شعر یکی از مسائل مهم نقد ادبی است، قدما تقریباً به عنوان یک اصل مسلم پذیرفته بودند که بعضی کلمات «کلمات ادبی »هستند و بعضی کلمات نمی‌توانند ادبی باشند .این مبحث خسته‌کننده که هنوز هم در میان شاعران عصر ما مورد گفت‌وگوست، در شعر نیمایی بدین گونه حل شده است که هر کلمه‌ای می‌تواند در شعر جای گیرد[2] به شرط اینکه به اصطلاح عامیانه توی ذوق نزند، بلکه خواننده بیگانگی آن کلمه را با کلمات دیگری که در زنجیره گفتار در کنار آن هستند، احساس نکند. براساس این نظریه، هر کلمه‌ای حتی کلمات لهجه‌های مختلف (مازندرانی، جنوبی خراسانی، تهرانی و...) همه می‌توانند در شعر به کار روند و نیما خود بسیاری از واژه‌های مازندرانی را در شعرخویش مورد استفاده قرار داده است.

ب – به لحاظ ترکیبات تازه، نیما و شاگردان موفق او، در زبان شعر، بسیاری از ترکیبات تازه را به وجود آورده‌اند که ممکن است مورد استفاده شاعران و نویسندگان و حتی متکلمان نسل‌های بعد قرار گیرد. بعد از نیما دو تن از شاگردان او: م.امید و ا.بامداد در راه ایجاد ترکیبات تازه – که برای القای مفهوم ضرورت دارند –توفیق بسیار داشته‌اند. کافی است برای نمونه شعر «آخر شاهنامه» اخوان ثالث را از این دیدگاه مورد بررسی قراردهیم.

ج – از نظر نحوی، یعنی طرز قرار گرفتن اجزای جمله، شعر آزاد می‌کوشد به زبان تخاطب نزدیک شود و آن تقیدی را که قدما در مورد جای اجزای جمله داشتند، و از آن پا فراتر نمی‌گذاشتند، ندارد. اصولاً چنانکه می‌دانیم، بلاغت بیشتر در ساختمان جمله ظاهر می‌شود. وقتی اجزای جمله را پس و پیش کنیم، درست است که ممکن است معنی کلی جمله تغییر نکند، ولی مسلماً تأثیر بلاغی جمله دگرگون خواهد شد. البته تغییر در ساختمان جمله، کار

---

[1] برای نمونه اسماعیل خویی که حتی در وصف طبیعت هم شعرش از نوع تصاویری مایه می‌گیرد که به هر حال در حوزه مسائل فلسفه است :

شب که می‌شود
من پر از ستاره می‌شوم
شب که می‌شود
مثل آن فشرده عظیم پرشکوه و پرشکوفه‌ی ازل
در هزار کهکشان ستاره پاره پاره می‌شوم.
(غزل واره ۱۰، از صدای سخن عشق)

[2] شاملودر قطعه‌ی «شعری که زندگی است»، به این نکته اشاره دارد که «این بحث خشک معنی الفاظ خاص نیز/ در کار شعر نیست... اگر شعر زندگی است / ما در تک سیاهترین آیه‌های آن/ گرمای آفتابی عشق و امید را / احساس می‌کنیم». (شعری که زندگی است، هوای تازه، ۶۷)

دشواری است و توفیق در این راه کمتر نصیب کسی می‌شود، ولی در همین عصر خودمان جلال آل احمد با توجه به نثر قرون چهارم و پنجم طرز جمله‌بندی نوشته‌های خود را تشخصی بخشید که بعد مورد توجه دیگران قرار گرفت. نیما و شاگردانش هم، با توجه به امکانات طبیعی زبان – چه آن‌ها که در لهجه‌هاست و در زبان تخاطب، و چه آن‌ها که در آثار قدما بوده و بعدها فراموش شده ـ بعضی کوشش‌ها برای تجدید نظر در ساختمان جمله – که در قرون اخیرحالت کلیشه به خود گرفته بود –کرده‌اند. از جمله موارد محسوس این تغییر در شعر نیماست:

با تنش، گرم، بیابان دراز/ مرده را ماند، در گورش، تنگ.

که به طور عادی باید می‌گفت: «با تن گرمش» و «در گور تنگش» و همین کار او در شعر اخوان ثالث دیده می‌شود:

با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز/ غرّش زهره دران کوس‌هامان، سهم.

که به طور عادی باید می‌گفت: «تیغ‌های تیزمان» و «کوس‌های سهم‌مان»و شکل طبیعی‌تر آن در این مصراع‌های فروغ:

من به یک خانه می‌اندیشم/ با نفس‌های پیچک‌هایش رخوتناک/ بـا چراغانش روشن چون نی نی چشم

و بسیاری موارد دیگر. البته این گونه تغییرات در زبان دیر حاصل می‌شود و باید از زبان تخاطب سرچشمه بگیرد، یا در گذشته سابقه داشته باشد.

۴. از لحاظ آهنگ

آهنگ یا جانب موسیقایی شعر از چند چشم انداز قابل بررسی است:

الف ـ موسیقی بیرونی: شاید اولین چیزی که در شعر نیمایی نظر شما راجلب کند، وزن آن باشد. با مصراع‌های کوتاه و بلند[1]. ولی این کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها ضرورتی دارد و حسابی[2]. اما ضرورت این کوتاه و بلند شدن‌ها این است که شاعر در یک جا به اندازه دو یا سه کلمه ممکن است حرف داشته باشد و در یک جا بیشتر و بیشتر. در قدیم مجبور بودند که تمام مصراع‌ها را مساوی بیاورند. هر جا مطلب کم می‌آمد – چون وزن تقاضا می‌کرد – ناگزیر مطلبی را که ضرورت نداشت ضمیمه آن می‌کردند تا وزن پر شود و جایی که مطلب زیاد بود – چون وزن گنجایش حد معینی از کلمات را داشت – سعی می‌کردند آن را کوتاه کنند و از بعضی جوانب اصلی مطلب صرف نظر کنند. نیما می‌گوید من می‌خواهم به تناسب مطلبی که دارم کلمه به کار ببرم و طبعاً مطالب و مقاصد در تمام مصراع‌ها یکسان نیستند، پس یک مصراع را کوتاه می‌کنم – چون به همان قدر احتیاج دارم ـ و یک مصراع را بلند – چون به همان اندازه احتیاج دارم– و البته ضرورتی که او را بدین کار واداشته امری سرسری نیست. اما حسابی

[1] ابوالعتاهیه، شاعر دوره اول عباسی (۷۴۸–۸۲۸) شعرهایی می‌گفت که در اوزان عروض سنتی عرب نمی‌گنجید و به لحاظ زبان و فکر هم تازگی داشت. وقتی به او اعتراض کردند: گفت :«انا اکبر من العروض» [من بسی بزرگتر از عروض هستم.] در عصر ما نیز نیما متوجه همین شد که او خود بزرگتر از عروض است.

[2] رجوع شود به مقالهٔ بسیار تحقیقی و استادانه. م. امید در باب اوزان عروضی نیمایی

که در کار هست چیست؟ می‌دانیم که ضرورتی سبب شده است که نیما مصراع‌ها را کوتاه و بلند کند ولی آیا روی چه حساب و مقیاسی این کار امکان دارد. طبیعی است که اگر مقیاسی در کار نباشد، شعر، به لحاظ موسیقی، می‌شود برابر نثر. ولی ما در شعرهای نیما و شاگردان موفقش با اینکه کوتاه و بلندی مصراع‌ها را به چشم می‌بینیم، موسیقی وزن را هم در آن به گوش می‌شنویم. حساب و مقیاس این موسیقی درکجاست؟

در عروض قدیم وقتی شاعری شعری را در وزن مثلاً: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (= ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من، یا باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم) می‌سرود، خود را مجبور می‌دانست تمام آن شعر را بر همین اساس ادامه دهد. اگر قصیده‌ای بود صد بیتی – مثل قصیده امیر معزی: ای ساربان منزل مکن ... یا غزلی بود بیست بیتی – مثل غزل مولانا باز آمدم چون عید نو – ...در تمام ابیات و تمام مصراع‌ها، «کمیت» و «کیفیت» ارکان عروضی[1] یکنواخت، تا آخر شعر ادامه می‌یافت. نیما متوجه شد که اگر «کیفیت» به تنهایی رعایت شود و «کمیت» را کنار بگذاریم، صدمه‌ای به موسیقی شعر وارد نمی‌شود و در نتیجه آزادی کامل هم داریم که هر مصراع را به تناسب نیازمندی عاطفی و حسی که داریم کوتاه و بلند کنیم. بدین‌گونه، عروض نیما یک وجه مشابهت با عروض قدما دارد و یک وجهه اختلاف : وجه موافقت این است که اگر شاعر شعری در مایهٔ مستفعلن یا فاعلاتن یا فعولن گفت، تا آخر مجبور است آن مایه را حفظ کند، بنابراین نمی‌توان گفت که یک مصراع آن چنین باشد :مستفعلن مستفعلن مستفعلن و دیگری چنین باشد: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن و سومی چنین: فعولن فعولن فعولن فعولن. بلکه باید تمام مصراع‌ها را از نظر کیفیت رکن عروضی یکسان باشند. اما جهت اختلاف او با عروض قدیم در این است که مثل قدما مقید نیست که تمام مصراع‌ها را از نظر کیفیت مساوی بیاورد.[2] یعنی وقتی شعری گفت که مایه‌اش مفاعلین بود، تا آخر از همین رکن مفاعیلن استفاده می‌کند اما در یک مصراع یک مفاعیلن و در دیگری سه تا و در دیگری پنج تا ـ به تناسب نیازی که در ادای مطلب دارد. بدین گونه، در شعر نیمایی مصراع‌های شعری که مثلاً در وزن مفاعیلن باشد، ممکن است از نظر تعداد ارکان تغییر کنند:

مفاعیلن مفاعیلن/ مفاعیلن / مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

و ...

و به اندازه‌ای که شعر و مطلب احتیاج دارد، شاعر مصراع‌ها را کوتاه و بلند می‌کند اما در شعری که با وزن مفاعیلن، سروده مثلاً مصراعی نمی‌آورد که وزن فاعلاتن یا مستفعلن یا ...داشته باشد[3].

---

[1] ارکان، جمع رکن و رکن عبارت است از واحدهایی که شعر، از نظر عروضی، برابر با آن‌ها تجزیه می‌شود: فعولن فاعلاتن مفاعلین .....

[2] اول بار شهریار در مقدمه یکی از مجموعه شعرهای سایه به این نکته اشاره کرد که اوزان آزاد در حقیقت تلفیق بحر طویل و مستزاد است.

[3] نکته قابل ملاحظه این است که در میان شاعران دنباله رو نیما، شاملو و اخوان و نادرپور و دسته بسیاری، در شعر آزاد، تمام ارکان را با زحاف آخر تقریباً رعایت می‌کنند و بعضی مانند (فروغ در تولدی دیگر و...) و خویی (در کارهای اخیرش) بیشتر رکن اول و گاه دوم را رعایت می‌کنند و در رکن‌های بعدی تساوی کیفی ارکان را زیر پا می‌گذارند. نیما خود در مقام عمل از هر دو نوع استفاده کرده ولی در مقام نظر تساوی رکن آخر را گویا معتقد نبود. (حرف‌های همسایه) البته بعضی هم از سر ناشی‌گری و بی‌خبری از موسیقی شعر گاه چند بحر را به هم می‌آمیزند و به اصطلاح صنعت جدید الاحداث «تخلیط البحور» در آثارشان فراوان است.

ب - موسیق کناری: می‌دانیم که در قدیم واحد شعر را «بیت» تشکیل می‌داد، یعنی هر قصیده یا غزل یا مثنوی عبارت از مجموعه از ابیات بود و هر بیت، ناچار، قافیه‌ای داشت. بیتی که قافیه نداشته باشد قابل تصور نبود[1]. اما در عروض نیمایی، واحد شعر را مجموعه چند مصراع تشکیل می‌دهد. ممکن است این مجموعه دو یا سه یا چهار حتی هفت و هشت سطر باشد (نمی‌توان حدی نهایی برای آن قایل شد) که کنار هم قرار می‌گیرند و یک واحد از مجموعهٔ یک شعر را به وجود می‌آورند[2]. نیما می‌گوید قافیه ارزشی که دارد در این است که موسیقی شعر را تکمیل می‌کند، یا به تعبیر ما، موسیقی کناری تکملهٔ موسیقی بیرونی است؛ پس ضرورتی ندارد که همه جا مورد استفاده قرار گیرد. هر جا مطلب تمام شد و خواستیم به مطلبی دیگر برویم، قافیه را می‌آوریم. برای نمونه:

با تو دیشب تا کجا رفتم/ تا خدا وان سوی صحرای خدا رفتم / من نمی‌گویم ملائک بال در بالم شنا کردند / من نمی‌گویم که باران طلا آمد / با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده/ای پری که باد می‌بردت/ از چمن‌زار حریر پر گل پرده/ تا حریم سایه‌های سبز / تا بهار سبزه‌های عطر / تا دیاری که غریبی‌هاش می‌آمد به چشمم آشنا رفتم. (اخوان ثالث)

می‌بینیم که از مجموع این واحد شعری- که خود قسمتی از یک شعر است به نام «سبز» - مصراع‌های اول و دوم و آخرین مصراع، با هم قافیه هستند، ولی بقیه مقید به قافیه نیستند[3].طبیعی است که در نتیجه این چنین آزادی‌ای، شاعر امکانات بیشتری برای عرضه کردن عواطف و صور خیال خویش دارد.

ج - موسیقی درونی: یا داخلی در شعر خود نیما زیاد مورد توجه نبوده ولی شاگردانش، بخصوص اخوان ثالث، از آن در شعر استفاده بسیار کرده‌اند، هم چنین احمد شاملو در شعرهای سپیدش[4]. چون موسیق درونی، ممکن

---

[1] در ثمار القلوب ثعالبی آمده است که شاعری، دوست بسیار نزدیک و عزیزش را هجوی زشت کرد، وقتی آن دوست شکوه و شکایت کرد که چرا چنین کردی؟ شاعر در پاسخ گفت: نام تو در قافیه بهتر از هر نام دیگری قرار می‌گرفت وگرنه من قصد هجو تو را نداشتم.

[2] نیما در باب واحد موسیقی شعر می‌گوید: «به نظر من، شعر، در یک مصراع یا یک بیت ناقص است -از حیث وزن - زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند .وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است - در بین مطالب یک موضوع - فقط به توسط آرمونی به دست می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات، دسته جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند .من واضع این آرمونی هستم .شما تکمیل‌کننده سر و صورت آن باشید...[بعد می‌گوید] هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است». حرف‌های همسایه، چاپ تهران، ۱۳۵۱، انتشارات دنیا، ص ۵۹- ۶۰

[3] البته مصراع‌های پنجم و هفتم هم دارای نوعی قافیه هستند که باید توسعاً آن را قافیه غیر اصلی یا قافیه درونی خواند. اگر چه اصطلاح قافیه درونی را ما برابر Internal Rhymeفرنگی قبول کرده‌ایم و به قافیه‌هایی که درون یک مصراع باشند، اطلاق می‌کنیم؛همان چیزی که نوعی از آن را قدما «تصریع» می‌خوانند. به هر حال قافیه‌های اصلی در شعر همان‌هاست که در مصراع‌های اول و دوم و مصراع آخر دیده می‌شود.

[4] برای نمونه به این بند از شعر «شبانه» توجه کنید: «پچپچه را / از آن گونه / سر به هم آورده سپیدار و صنوبر / باری،/ که مگرشان / به دسیسه سودایی در سر است پنداری،/ که اسباب چیدن را به نجوایند، خود از این دست / به هنگامه‌یی که جلوه هر چیز و همه چیز چنان است / که دشمن دژ خویی در کمین /...و بدین نمط / شب را / غایتی نیست / نهایتی نیست / و بدین نمط / ستم را / واگوینده‌تر از شب / آیتی نیست ...(مویه‌های خاک، ۳۳) که موسیقی سین و چ حالت سر به گوشی را در اصوات شعر دمیده است و جای جای از موسیقی کناری نیز استفاده کرده است .همین حالت است که در این بند از شعر «نماز» م. امید عیناً احساس می‌شود: «نه صدایی جز صدای رازهای شب / و آب و نرمای نسیم و جیرجیرک‌ها / پاسداران حریم خفتگان باغ / و صدای حیرت بیدار من (من مست بودم، مست)» که آرامش و سکون فضا را با کمک موسیقی کلمات تصویر کرده است .

است شاعر را به وادی بازی با کلمات و نوعی فرمالیسم که مزاحم سلامت شعر است ببرد، نیما کمتر بدان نظر داشته ولی استفاده‌ی آگاهانه و معقول از آن امری است ضروری که هیچ شاعر توانایی نمی‌تواند از آن چشم پوشی کند.

د – موسیق معنوی : چون استفاده از موسیقی معنوی، به حالت کلیشه‌ای و قالبی درآمده بود و در شعر کلاسیک هر جا «گل» می‌آمد «خار»ی هم در کنار داشت، هر جا «کوتاه» بود «بلند»ی در کنارش ایستاده بود ـ و به قول آن بزرگ: (جایی که بود «راه» چرا «چاه» نباشد؟) ـ و دیگر انواع تناسب‌ها و هماهنگی‌های خلاق هم مورد سوءاستفاده شاعران مقلد دوره‌های بعد از حافظ قرار گرفته بودند[1] و بخصوص در شعر عصر قاجاری استفاده از این تناسب‌ها، به صورت مکرر، خسته‌کننده شده بود. یکی از کوشش‌های نیما متوجه این بود که شعر را از این گونه تناسب‌های، قراردادی، شستشو دهد و چنین کرد[2]. در شعر نیما از این گونه تناسب‌ها چیزی نمی‌توان یافت، ولی بعضی از این تناسب‌ها اگر به صورت خلاق و زاینده مورد استفاده شاعر قرار گیرند، علاوه بر زیبایی بی‌کران که در زبان و زمینه ذهنی شعر شاعر ایجاد می‌کنند، به منزله زنجیرهایی هستند که اجزای یک شعر را از درون به هم می‌بندند و مایهٔ استحکام شعر می‌شوند. به همین دلیل شاگردان نیما، به ویژه شاملو و اخوان، از این نوع تناسب‌های درونی، در شکل زنده و خلّاقش، فراوان استفاده کردند و در شعر بعضی گویندگان دیگر نیز نشانه‌های استفاده توفیق‌آمیز از موسیقی معنوی به چشم می‌خورد. به این چند مصراع کوتاه اخوان ثالث که درباره قرن بیستم و تصویر این قرن گفته شده، توجه کنید:

قرن شکلک چهر / برگذشته از مدار ماه / لیک بس دور از قرار مهر

می‌بینیم که تناسب درونی «قرار» و «مدار» و «ماه» و «مهر» چه موسیقی معنوی زیبایی در این شعر آفریده است.

۵. از لحاظ شکل:

شکل ظاهری شعر نیمایی، شکلی است بی‌نهایت و اگر در قدیم حدود دوازده شکل معین از قبیل قصیده و مثنوی و مسمط داشتیم[3]، در این نوع شعر، بی‌نهایت شکل داریم. ولی مهم‌تر از این شکل‌های ظاهری شکل«درونی» یا

---

[1] نیما در یکی از نامه‌های خویش صنایع بدیعی و درس آن را که در دبیرستان‌های آن عصر گویا خودش هم مجبور بوده تدریس کند به عنوان «علمی که نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته به اخلاف می‌دهد» می‌خواند .رجوع شود به دنیا خانه من است، انتشارات زمان، ۱۳۵۰، ص ۱۱۲

[2] صاحب ابدع البدایع حدود دویست صنعت بدیعی نام برده و هر جا که شاهدی نیافته از خود شعری ساخته و آن را بدین گونه بر مجموع کوشش‌های غالباً احمقانه قدما افزوده۱است.

[3] مجموع شکل‌هایی که در شعر فارسی وجود دارد، اگر چه بعضی به سبب اندک تفاوتی که با نوع مشابه‌اش دارد نام مستقلی به خود گرفته، عبارتند از: رباعی و دوبیتی (که تفاوت آن‌ها در وزن است)، قصیده و قطعه (که تفاوت آن‌ها در شماره ابیات و مطلع است)، مسمط و ترکیب‌بند و ترجیع (که اندک تفاوتی دارند)،

«فرم ذهنی» شعر است که در شعر نیمایی مورد توجه بسیار است. نیما شعر فارسی را که قرن‌ها بود از این موهبت برکنار مانده بود و جز در موارد استثنایی، هر شعر – خواه غزل، خواه قصیده یا – ...مجموعه‌ای از تجربه‌های پراکنده بود که فقط شکل ظاهری شعر، آن‌ها را وحدت می‌بخشید، بار دیگر احیا کرد.

بدین گونه که کوشید عملاً و نظراً نشان دهد که هر شعر باید از درون پیوندی استوار داشته باشد، یعنی در آن سوی وحدت موسیقایی و خصایص ظاهری، یک وحدت ارگانیک میان معانی و تجربه‌هایی که اجزای یک شعر را تشکیل می‌دهند، برقرار باشد. این پراکندگی که در آثار شعری زبان فارسی در قرون اخیر ظاهر شده بود و در سبک هندی به اوج رسید، دور شدن از حقیقت شعر بود، چرا که شعر تصویر عواطف انسانی است از رهگذر تخیل و چون هر لحظه‌ای از لحظه‌ها، تجربه‌ای از زندگی است، پس نمی‌تواند صرف اتحاد صورت، وحدت بخش مجموعهٔ پراکنده‌ای از تجربه‌ها باشد .اگر یک غزل بیدل در سبک هندی از بیست بیت تشکیل شده باشد، بی‌گمان از بیست تجربه مختلف سخن می‌گوید در صورتی که همهٔ این تجربه‌ها از آن یک حالت عاطفی و یک نوع سرشار شدن، نیست.

هماهنگی و تناسبی که در ساختمان درونی یک شعر نیمایی برقرار است، آن را از پراکنده گویی و آمیزش لحظه‌های دور از هم برکنار می‌دارد. این است که اگر در یک شعر قدیمی، هم تغزل و عشق مطرح بود و هم پند و اندرز، هم تصوف و هم مدح و ....در یک شعر نیمایی از آغاز تا انجام یک تجربه، یا مجموعه‌ای یگانه از تجربه‌های یک حالت عاطفی، به کمک تخیل تصویر می‌شود. این است که یک شاعر اسلوب نیمایی هیچ مانعی نمی‌بیند از اینکه بگوید:

کوه‌ها با همند و تنهایند/ همچو ما با همانِ تنهایان.

و دیگر در ماقبل و مابعدش چیزی برای پر کردن حجم شعر نیفزاید. گوینده این شعر، احمد شاملو، می‌توانست مجموعه‌ای ازاندیشه‌ها و لحظه‌های پراکنده را به کمک موسیقی و شکل شعر بر این لحظه بیفزاید و شعری بگوید در دو صفحه. اما نخواسته است این تجربه مستقل را به زور شکل و قالب با تجربه‌هایی که از نوع این تجربه نیستند، همراه کند. در طولانی‌ترین شعرهای نیما از قبیل «پادشاه فتح» و «کار شب پا» و در شعرهایی از نوع «آخر شاهنامه» از م .امید یک واحد ذهنی سیّال را می‌توان دید. در این شعرها یک تجربه یا مجموعه‌ای از تجربه‌های متعلق به یک نوع حالت عاطفی را می‌بینیم.

البته هر آنچه به عنوان شعر نیمایی عرضه می‌شود، از این «وحدت درونی» برخوردار نیست. حجم زیادی از آنچه به عنوان شعر نو عرضه می‌شود، نه تنها از وحدت حال یا وحدت عاطفی و تجربی برخوردار نیست، بلکه اصلاً از معنی و تجربه خالی است، تا چه رسد به وحدت تجربی. در سال‌های اخیر اصطلاح «شکل ذهنی» را در روزنامه‌ها مطرح کرده‌اند و هر نوع حرف بی‌معنی را که مجموعه‌ای از هذیان‌های بی‌نمک و نامربوط است به عنوان نمونه‌های

مثنوی که می‌توان آن را به دو نوع افقی (مثنوی در اصطلاح قدیم) و مثنوی عمودی (چهارپاره یا دوبیتی‌های پیوسته) تقسیم کرد- به اعتبار ثنویت در نوع قافیه‌ها- ، مستزاد و بحر طویل.

شکل ذهنی – که فقط حلال‌زاده آن را می‌بیند – عرضه می‌کنند. این آثار را هم باید خواند و باید دید، البته نه به عنوان لذت هنری، بلکه به عنوان مطالعه‌ای جدّی در «مواد خام جامعه‌شناسی حماقت»؛ حماقت گویندگان و چاپ‌کنندگان، و گرنه مردم ومخاطبان زبان فارسی خوشبختانه به هیچ وجه فریب این دم و دستگاه‌ها را نمی‌خورند[1].

(۴)

در شعر معاصر ایران از آغاز مشروطیت تا به امروز همواره شاعران در این کوشش بوده‌اند که قالب شعر فارسی را دگرگون کنند تا با محتوا، اندیشه و احساس‌های این روز و روزگار همسازی داشته باشد.

نخستین کوشش‌ها در شکل قطعه‌های مستزادگونه و دوبیتی‌های پیوسته که به نام چهارپاره نیز شهرت دارد آغاز شد. چهارپاره[2] قالب متداولی است که امروز هم شاعران بدان گرایشی دارند و بخصوص آن‌ها که هنوز نمی‌خواهند حریم تقلید سنت‌ها را بشکنند از آن بسیار استفاده می‌کنند. اما این قالب چهارپاره با همه آزادی و گشادگی مجالی که به شاعر می بخشد از مثنوی و همان آفاق تجاوز نمی‌کند و اگر بشود مثنوی را به دو نوع بخوانیم، باید نوع مثنوی‌های کهن را مثنوی افقی بخوانیم و چهارپاره را مثنوی‌های عمودی چراکه از نظر قافیه‌بندی در نوع اول دو قافیه در یک امتداد افقی قرار گرفته‌اند و در نوع اخیر در یک جهت عمودی.

اما شعر فارسی –خواهی نخواهی– بدین مجال اندک نیز بسنده نکرد و با همّت نیما قالبی آزاد در شعر فارسی به وجود آمد که آزادی کامل و فضای بیکرانی در برابر اندیشه‌ی شاعران می‌گسترد بی‌آنکه هیچ از زیبایی موسیقایی قالب‌های کهن چیزی را کم داشته باشد.

درباره‌ی وزن این قالب که از نظر عروضی دنباله‌ی عروض قدیم فارسی است ولی با آزادی بیشتری در انتخاب میزان عددی افاعیل، بحث بسیار شده است و ما در این بحث هیچ نیاز به یادآوری آن نداریم جز اینکه از نظر بعضی خوانندگان بجا می نماید که یک توضیح کلی در باب وزن در این عروض جدید داده شود تا پس از آنکه به بحث در شکل آزاد از نظر قافیه‌ها رسیدیم جای تردید و پرسشی باقی نمانده باشد.

نیما یوشیج که بنیان‌گذار این شیوهٔ عروضی است برای آزادی مجال سخن شاعران راهی را عرضه کرد که قابل توجه و پذیرش اکثر شاعرانی است که از خود احساس و تأملی دارند؛ او می‌گوید: شاعر امروز می‌تواند، بی‌آنکه افاعیل عروضی بر او مسلّط باشند، او تسلّط خود را بر آن‌ها حفظ کند و با این همه وزن را به زیباترین وجهی محفوظ نگاه دارد. مثلاً اگر در قطعه‌ای سخن خویش را در بحر هزج آغاز کرد تا پایان قطعه باید ارکان عروضی شعر ثابت بمانند و همه جا مفاعیلن در سراسر شعر رکن به شمار رود. اما انتخاب عددی این رکن‌ها در هر قسمت شعر، به تناسب

---

[1] ادوار شعر فارسی، صص ۱۲۷–۱۰۸.

[2] اصطلاح «چهارپاره» را، در قدیم، بر شعرهایی اطلاق می‌کرده‌اند که هر بیت به چهار قسمت بوده است؛ سه قسمت به یک سجع و قسمت چهارم با یک قافیه.

احتیاجی است که شاعر به استخدام آن‌ها دارد. در جایی به یک مفاعیلن نیاز دارد همان را می‌آورد و در جایی به دو تا و در جایی پنج و شش تا و گاه بیشتر و این کار بر اساس دو خصوصیت قدیم شعر فارسی است: یکی مسئلهٔ دراز کردن وزن شعر از حد معمول بحور عروضی، که در بحر طویل سابقه دارد و دیگر کوتاه کردن آن از این حد که همان مستزاد است چنان‌که در این شعر می‌خوانیم:

می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شبتاب / نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک / غم این خفتهٔ چند / خواب در چشم ترم می‌شکند. (مهتاب – نیما یوشیج)

نیما با پیشنهاد این نوع وزن و معرفی آن به شاعران ایرانی در اساس قافیه نیز تجدیدنظری کلی کرد که فرم آزاد شعر معاصر ـ در نوع خوب و موفقش – آن را رعایت می‌کند. فرم آزاد صورت تکامل‌یافته و ترکیبی تمام فرم های گذشته شعر فارسی است. هم از نظر نوع قافیه‌بندی و هم از نظر شکل‌های مختلف یک بحر، از قبیل مسدس و مثمن و ... . در فرم آزاد قافیه با اهمیت بیشتری تلقی می‌شود و نقش‌هایی که پیش از این برای قافیه شمردیم و یاد کردیم در این قالب با تشخّص و امتیاز بیشتری نمودار می‌شود.

درباره‌ی قافیه در شعر قدما و شعر نیمایی

در شعر قدیم، قافیه یک طفیلی بود که بی‌هیچ تشخّص و امتیازی، همه جا به دنبال مصرع‌های دوم ابیات می‌آمد و نقش چندان مهمی در سخن به عهده نداشت. علت این کار هم این بود که قدمای اهل ادب ما – هم شاعران و هم ناقدان – به فلسفه وجودی قافیه کمتر توجه کرده بودند.آن‌ها قافیه را به عنوان یک پدیده کلی و همگانی –که از شعر جدا نمی‌شود – در نظر می‌گرفتند و روی همین طرز تفکر دیگر به راز وجودی آن نظری نداشتند. برعکس در ادب معاصر ما ـ چنان‌که در ادب همه جهان پیشرفته – ناقدان و شاعران به نقش‌ها و وظایف قافیه توجه کردند و معلوم شد که قافیه چه تأثیر شگفت‌انگیزی در یک شعر می‌تواند داشته باشد. بنابراین در شعر امروز شاعر قافیه را با توجه به نقش و وظیفه‌ای که در کلام ممکن است داشته باشد به کار می‌برد و چه بسا که در چند مصرع نیازی به آوردن آن نباشد و در چند مصرع پشت سر هم آورده شود، تا در کلام موسیقی خاصی ایجاد کند و یا تشخصی به کلمات پایان مصرع‌ها ببخشد و یا...

در شعر آزاد یا قالب امروزی شعر فارسی، گاه، هر چند مصراع پشت هم یک مطلب را به عهده دارند. گاه یک مصراع خود به استقلال، مفهومی را می‌رساند. همین خصوصیت باعث می‌شود که شاعر به دقت قافیه را در جایی که لازم است به کار ببرد و کورکورانه و مقلّدوار – مثل قدما – قافیه را یک موجود طفیلی تصور نکند. قدما با اینکه خود کم و بیش به استقلال و شخصیت قافیه در شعرها گاهی توجه می‌کردند، بیشتر نظرشان به جنبه معنایی قافیه بوده که در کلام مفهومی را مانند دیگر الفاظ شعر به صورت عادی می‌رساند و فرقش با آن‌ها در این است که قافیه

در آخر قرار گرفته است... با اینکه [در سنت] اغلب متذکر شده‌اند که در یک شعر باید فایده بر قافیه غلبه داشته باشد[1] امّا هرگز بدین نکته عملاً توجه نکرده‌اند بلکه همه جا قافیه بر فایده غلبه داشته است و با اینکه همواره به ترکیب و هماهنگی اجزاء شعر اشاراتی دارند هرگز از آن برخوردار نبوده‌اند .تناسب یا هماهنگی harmony در یک اثر هنری نقشی دارد که قدما از آن یاد نکرده‌اند ولی در نقد جدید خصایص آن را کم و بیش یادآوری می‌کنند و معتقدند که تناسب از چند چیز حاصل می‌شود:

۱. دور کردن عناصری که در داستان یا بحث نقشی ندارند و مناسب نیستند.

۲. حذف بسیاری از تفاصیل و جزییات که باعث ضعف عاطفه می‌شود.

۳. جمع بین حقایق واندیشه‌های متفاوتی که در عین حال در مسیر کلی اثر ادبی قرار دارند.

۴. مراعات نظم خاص برای عاطفه‌ای که تصویر شده زیرا هر نوع وزنی با یک موضوع هماهنگی دارد.[2]

تمام این خصایص برای تحقق بخشیدن به وحدت یک اثر هنری لازم است و قدما اغلب بدین موضوع توجه نداشته‌اند مگر افرادی بـه طـور استثناء که از نبوغ خود الهام می‌گرفته‌اند؛ مانند فردوسی در بسیاری از قسمت‌های شاهنامه ...

نیما در این‌باره می‌گوید: هر مصراع مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعدی است[3] و در جایی دیگر می‌گوید: «شعرای قدیم – اگر چنان‌چه آثار شعری آن‌ها از نقطه نظر وزن و ارتباط آن با احساسات و حالات مختلف تجزیه و تطبیق شود – آزادی حرف زدن را به قواعد نقلی traditionnel فروخته بودند. بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند ولی قافیه و الفاظ تمام نشده بلکه به واسطه یک مجبوریت بی‌جا و بی‌مناسبت – وقتی که در وسط بیتی یا مصراعی بودند– تا آخر بیت یا مصراع را مجبور می‌شدند که پر کنند»[4] و همین نقص‌های قالب کهن او را وادار کرد تا برای رعایت هماهنگی در ترکیب اجزای شعر و موارد کوتاه و بلند کردن مصرع‌ها و جای آوردن قافیه کارهایی انجام دهد.

بنابراین باید دید که نیما برای قافیه چه پیشنهادهایی دارد و از نظر او در یک شعر قافیه در چه مواردی می‌آید .مردم تصور می‌کنند نیما وزن و قافیه را از شعر فارسی گرفته در صورتی که او می‌گوید: به عکس من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم؛ شعر بی‌وزن و قافیه شعر قدیمی‌ها است. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید. اما به نظر من شعر در یک مصراع و یا یک بیت ناقص است –از حیث وزن – زیرا یک مصرع یا یک بیت نمی‌تواند وزن

---

[1] زهر الآداب، ابو اسحق حصری قیروانی، ص ۱۰۹ ج اول.

[2] احمدامین، النقد الادبی، ص۴-۲۵۲

[3] نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، ضمیمه منتخب اشعار نیما یوشیج، تهران، ص ۱۳۱

[4] نیما یوشیج ارزش احساسات، ص۷۴.

طبیعی کلام را تولید کند[1] و می‌گوید: قافیه این است که من به شعر می‌دهم و به نظر می‌آید که قافیه ندارند نه آن که قدما آورده‌اند. کار قدما کاری است بچه‌گانه. بسیار آسان است. قافیه‌بندی آن طور که من می‌دانم – و زنگ مطلب آن را اسم می‌گذارم– بسیار بسیار مشکل است و بسیار بسیار لطیف و ذوق می‌خواهد[2]. بنابراین در قوانین شعر امروز ایران (که آن را شعر نو می‌خوانند) قافیه شخصیت اصلی خود را باز یافته و یک طفیلی نیست؛ هر کجا که لازم باشد و به وجودش نیازمند باشند می‌رود نه هر جا که رسید.

جای قافیه

آنچه در این جا می‌آوریم ضابطه‌های مسلمی نیست اما نکاتی است که در شعر امروز رعایت می‌شود. می‌دانیم که در ادب کهن قافیه در پایان هر بیت و گاه در پایان هر مصرع (در نوع مثنوی‌ها و بعضی رباعی‌ها و قصاید می‌آمد) بی‌آنکه به نقش اصلی آن توجهی شود که برای چه لازم است: فقط به عنوان یک عادت که تصور می‌کردند هر جا بیت تمام شد قافیه باید بیاید و به دگرگونی‌های مضمون و حالت شعر هیچ توجه نمی‌شد که چه نوع قافیه‌ای لازم دارد.

می‌دانیم که در ادب کهن قافیه در پایان هر بیت و گاه در پایان هر مصرع (در نوع مثنوی‌ها و بعضی رباعی‌ها و قصاید می‌آمد) بی‌آنکه به نقش اصلی آن توجهی شود که برای چه لازم است: فقط به عنوان یک عادت که تصور می‌کردند هر جا بیت تمام شد قافیه باید بیاید و به دگرگونی‌های مضمون و حالت شعر هیچ توجه نمی‌شد که چه نوع قافیه‌ای لازم دارد.

نیما یوشیج می‌گوید: قافیه مقید به جملهٔ خود است. همین که مطلب عوض شد و جملهٔ دیگر بر روی کار آمد قافیه به آن نمی‌خورد[3] و در جای دیگر می‌گوید: قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد (زشت است) قدما این را قافیه می‌دانستند ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است. هر جا که مطلبی است در پایان قافیه است[4].تعبیر او از قافیه به زنگ مطلب، شبیه است. به گفته بعضی ناقدان فرنگ که قافیه را زنگ زمانی تعبیر کرده‌اند و این سخن او سخنی بجاست زیرا اگر قافیه همان طور به صورت تکراری و پی‌درپی بیاید و با عوض شدن مطالب قافیه ثابت بماند، این قافیه‌های غیرمترقبه به قول مایا کوفسکی مانند یک حمله ناگهانی بازی شطرنج خواهند بود.

جایی که قافیه لازم نیست

---

[1] حرف‌های همسایه، منتخب اشعار نیما یوشیج، ص ۱۳۰.

[2] همان کتاب، ص ۱۳۵

[3] نیما زندگی و آثار او، دکتر جنتی عطایی، ص ۱۴.

[4] نیما، حرف‌های همسایه، ص ۱۳۴

در مواردی که مطالب پراکنده و وصف‌های جداگانه‌ای در یک شعر وجود دارد، قافیه لازم نیست زیرا همین قافیه نیاوردن خود خواننده را وادار می‌کند که این وصف‌ها را پی‌درپی از نظر بگذراند و درنگ نکند. چرا که شاعر قصدش این است که از این وصف‌ها به عنوان یک مقدمه در شعر استفاده کند. بنابراین گذراندن سریع این وصف‌های کوچک و اندک اندک ایجاب می‌کند که شاعر قافیه‌ای نیاورد تا مجالی برای درنگ خواننده نباشد. نیما یوشیج می‌گوید: فراموش نکنید وقتی که مطالب تکه تکه و در جملاتی کوتاه کوتاه است اشعار شما حتماً باید قافیه نداشته باشد. همین نداشتن عین داشتن است [1]:

از تهی سرشار/ جویبار لحظه‌ها جاری‌ست/ چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ

در این قسمت‌های گذران شاعر از آوردن قافیه صرف نظر می‌کند و بعد که به اصل مطلب می‌رسد می‌گوید:

دوستان و دشمنان را می‌شناسم من/ زندگی را دوست دارم/ مرگ را دشمن/ وای اما با که باید گفت این؟ - من دوستی دارم/ که به دشمن باید از او التجا بردن/ ***/ جویبار لحظه‌ها جاری (چون سبوی... - م.امید)

و این مورد عدم لزوم قافیه خاص مواردی که وصف‌های پی در پی باشد نیست. گاهی در جنبه‌های امری و دعایی این کار را می‌کنند و این یک نکته بلاغی خاصی دارد زیرا اگر دعا را با تناسب به قافیه قبلی بیاورند تصور می‌شود که گوینده در آوردن این دعا چندان صمیمی نیست و این قافیه و اجبار کلمات است که او را وادار به گفتن چنین سخنی کرده است از این رو از آوردن قافیه در موارد دعایی چشم پوشی می‌کنند:

ای جاودانگی!/ ای دشت‌های خلوت و خاموش !/ باران من نثار شما باد! (گله ـ م. امید)

هم چنین در موردی که شاعر فرمان می‌دهد باید توجه داشت که اگر این فرمان را در قالب مصرع‌های قافیه داری بیاورد، خواننده احساس می‌کند ـ به طور ناخودآگاه - که این فرمان از حکومت قافیه‌ها مایه گرفته است نه از ذات شاعر:

ای کدامین شب! / یک نفس بگشای / جنگل انبوه مژگان سیاهت را (نیلوفر - هـ ا .سایه)

گاهی در میان چند قافیه یک یا دو مصرع ممکن است با قافیه نیاید واین برای اهمیتی است که شاعر به مطلب آن‌ها می‌دهد.

گاهی وزن جای قافیه را می‌گیرد و همین نکته را گوته یادآوری کرده است یعنی وحدت شعر را همان آهنگ شعر حفظ می‌کند بی‌آنکه نیازی به آوردن قافیه باشد و حتی شاعر با نیاوردن قافیه‌ها بسیاری نکته‌های بلاغی در شعر خویش می‌گنجاند و هنگامی که به موارد لزوم قافیه رسید آن را به جای خودش می‌گذارد تا قافیه شخصیت اصلی

[1] نیما یوشیج، حرف‌های همسایه، ص ۱۳۴- ۱۳۵

خود را حفظ کند. اینک برای نمونه یکی از شعرهای کوتاهی را که قافیه‌ها در آن به تناسب و سر جای خود آمده‌اند می‌آوریم تا دقت شود که در کجاها قافیه لازم است و در کجا لازم نیست:

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟/ از کجا وز که خبر آوردی؟/ خوش خبر باشی اما/ گرد بام و در من / بی‌ثمر می‌گردی./ انتظار خبری نیست مرا/ نه ز یاری نه ز دیّار و دیاری - باری/ برو آن‌جا که بود چشمی و گوشی با کس / برو آن جا که ترا منتظرند/ قاصدک!/ در دل من همه کورند و کرند./ دست بردار از این در وطن خویش غریب/ قاصد تجربه‌های همه تلخ / با دلم می‌گوید/ که دروغی تو دروغ / که فریبی تو فریب/ قاصدک! هان - ولی آخر... ای وای/ ...راستی آیا رفتی با باد؟/ با توام آی کجا رفتی آی...!/ راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟/ مانده خاکستر گرمی جایی/ در اجاقی - طمع شعله نمی‌بندم - خرد ک شرری هست هنوز؟/ قاصدک!/ ابرهای همه عالم شب و روز/ در دلم می‌گریند (قاصدک - م .امید)

قافیه‌ی معنوی

گرچه این بحث به جنبهٔ صوتی و اصطلاحی قافیه چندان ربطی ندارد اما یادآوری آن بجاست زیرا در حقیقت نوعی قافیه به حساب می آید. نیما یوشیج می‌گوید: «لازم نیست قافیه در حرف روی متفق باشد؛ دو کلمه‌ی از حیث وزن و حروف متفاوت گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند.» این سخن او تازگی بسیار دارد و ندیدم که در ناقدان فرنگ هم کسی به این نکته توجه کرده باشد. چنین دانسته می‌شود که منظور او تقارن و هماهنگی معنوی بعضی از کلمات است با یکدیگر که اگرچه از نظر آهنگ با یکدیگر تناسب و هماهنگی ندارند اما از نظر معنوی که در آن‌ها بنگریم نوعی هماهنگی و تناسب در آن‌ها احساس می‌کنیم و از آن‌جا که قافیه به تناسب و قرینه‌سازی برگشت دارد پس این قرینه سازی‌های ذهنی نیز می‌توانند نوعی قافیه به شمار روند زیرا ذهن از تصور آن‌ها احساس نوعی تقارن و هماهنگی می‌کند مثل کلمات متضاد از قبیل روز و شب یا طلوع و غروب و امثال آن که شمول آن بیشتر از قافیه های لفظی است زیرا تا حدودی ممکن است در ترجمه‌ی شعرها به زبان دیگری این نوع قافیه رعایت شود. چیزی از قبیل مراعات نظیر و تضاد که اگر در پایان مصرع‌ها قرار گرفت قافیه شمرده می‌شود. همان‌طور که تقارن لفظی را اگر در میانه مصرع‌ها بود جناس می‌خواندند و هنگامی که به پایان مصرع‌ها انتقال می‌یافت قافیه می‌نامیدند و حتی از این حدود هم می‌توان آن را تجاوز داد.

امید در نقدی که بر دیوان هـ . ا. سایه نوشته است، می‌گوید: «در شعر خوش «آزار» می‌گوید:

دختری خوابیده در مهتاب / چون گل نیلوفری بر آب / خواب می‌بیند / خواب می‌بیند که بیمار است دلدارش/ وین سیه رؤیا شکیب از چشم بیدارش / باز می‌چیند.

از آنچه نقل شده ظاهر است یا چنین می نماید که «دلدارش» و «بیدارش» قافیه دارد. از نظر قواعد شعری قدیم این نوع قافیه درست است ولی از نظر قواعد شعر نو که در حال نضج است این قافیه صحیح نیست اما دیگر قوافی

این شعر تا آخر بنا بر دو نوع ملاحظه صحیح‌اند و این نکته بر اهل فن پوشیده نیست در صورتی که مثلاً در شعر «نیلوفر»:

[ای کدامین شب! / یک نفس بگشای / جنگل انبوه مژگان سیاهت را / تا بلغزد بر بلور برکه‌ی چشم کبود او / پیکر مهتاب‌گون دختری کز دور / با نگاه خویش می‌جوید / بوسه‌ی شیرین روزی آفتابی را / از نوازش‌های گرم دست‌های من][1]

دو کلمهٔ «دور» و «می‌جوید» در آخر مصرع های ۵ و ٦ و در شعر دیوار:

[پشت این کوه بلند / لب دریای کبود / دختری بود که من / سخت می‌خواستمش...][2]

دو کلمه‌ی «بلند» و «کبود» برخلاف آنچه رایج بوده به نظر من نوعی قافیه دارند.»[3]

در این شعر امید میان دو کلمه «غروب» و «سحرگهان» این نوع قافیه را به خوبی احساس می‌کنیم:

دیگر اینک این زمان / زان مسافران گم شده / در شبان قطبی مهیب / کس نپرسد از کسی / در کجا غروب؟ / در کجا سحرگهان؟

(ساعت بزرگ، آخر شاهنامه)

در پایان این بحث یادآوری این نکته‌ها به طور اختصار لازم به نظر می‌رسد که آنچه در باب موارد آمدن قافیه‌ها در شعر معاصر گفته شد نکاتی ذوقی و استحسانی است و به عنوان یک ضابطه نمی‌توان آن‌ها را در همه موارد پذیرفت. زیرا چه بسا که در همان مواردی که قافیه لازم به نظر نمی‌رسد ـ اگر قافیه‌ای به طور طبیعی و مناسب جایگزین شود ـ لطف بلکه لطف‌هایی به سخن شاعر ببخشد.

دیگر آن که این نکات در شعر امروز فارسی هنوز نضج درستی نگرفته و در حقیقت مقررات و قوانینی است در حال تکوین و تکامل. آینده سرنوشت قافیه و وزن و دیگر خصوصیات اسلوبی شعر معاصر را تعیین خواهد کرد.[4]

---

[1] جنگ هنر و ادب امروز، شمارهٔ اول، مقالهٔ «زمین»، از م. امید.

[2] شعرهایی که در [ ] آمده در مقاله امید نقل نشده ما از کتاب زمین نقل کردیم. رک: زمین، ه . ا. سایه، انتشارات نیل، تهران.

[3] همان

[4] موسیقی شعر، صص ۲۳۴ - ۲۱۹ (با اختصار).