# نوعی وزن در ادبیات کودک

## بررسی وزن شعر م.آزاد در دو کتاب: قصه طوطی و یک حرف و دو حرف

■ سید مهدی یوسفی

**قصه طوقی**
**ناشر: کانون فکری کودکان و نوجوانان**
**شعر : م آزاد**
**نقاشی از ناهید حقیقت**
**چاپ اول، شهریور ۱۳۴۷**
**چاپ ششم، مهر ۱۳۶۳**
**تیراژ: ۳۰۰۰۰ نسخه**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

### مقدمه

چند روز پیش، سر خاک م.آزاد بودیم. رفتیم امامزاده طاهر، سنگ شاملو اسم نداشت. گفتند چند باری سنگش را شکسته‌اند و حالا قبر، بی‌نام است که کسی تعدی نکند. وقتی رسیدیم به خاک آزاد، یکی از دوستان گفت که اصلاً نمی‌دانسته م.آزاد هم رفته. گفتم (به خودم) که حقش نیست. همیشه فکر کرده‌ام که محمود مشرف تهرانی را آن‌قدر که باید، کسی نمی‌شناسد و نمی‌خواند. خدا بیامرزد فروغ را که گفته بود: راهی که م.آزاد در وزن شعر می‌رود، می‌تواند راه آینده شعر نو ایران باشد. حالا فکر می‌کنم باید گفت حدس فروغ درست از آب درآمده. البته ادعای بزرگی است. من هم نمی‌توانم دفاعی بکنم. آدم کارکشته‌ای می‌خواهد. اما من مدت‌هاست، هرجا بحث آزاد می‌شود، می‌گویم که قدرش را نشناخته‌ایم. به من باشد، یکسره شعر بعد از دهه پنجاه را با نگاه به م.آزاد می‌خوانم؛اما شاید به نظر اغراق برسد. به هر حال، به نظرم حتی با این‌که آزاد و تأثیر او در گفتمان ادبیات معاصر، چندان جایی ندارد، اما در خود ادبیات، حق به حقدار رسیده. بخش بسیار

**یک حرف و دو حرف**
**ناشر: کانون فکری کودکان و نوجوانان**
**چاپ اول، مهر ۱۳۶۵**
**تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه**

بزرگی از ادبیات امروز ایران، ناخودآگاه تحت تأثیر اوست. بد هم نیست که کسی او را آن‌طور که باید نمی‌شناسد. شاید اگر می‌شناختند، حالا سنگ او هم اسم نداشت. نیمای به قول استاد معین «نیماور»، اولین شاعری است که پا به راه چیزی گذاشته که امروز شعر نو خوانده می‌شود. تجربه‌های قبلی کسمایی و وفا و دیگران، وزن نیمایی نداشت و وقت جدل هم نیست. در ضمن، این نیما بود که اولین بار شعر کودک سرود. کارهای پیشین، ترانه‌ها و تصنیفات و درسنامه‌های موزون بودند، اما «بچه‌ها بهار» و شاید «سیولشیه» آغاز ادبیات کودک ایران- لااقل با معنای مؤلف محور- بودند. بعد او، شاملو و فروغ و شاعرانی کم‌تر شناخته شده و حتی نویسندگانی به جریان ادبیات کودک راه یافتند. خود نیما شاید به دلیل رفاقتی که با هدایت نویسنده داشت، به چنین کاری علاقه‌مند شد- شاید آن دوستی که در مقدمه مانلی می‌گوید، صادق هدایت است- و شاید تجربه معلمی‌یا آن تأثیری که اخوان می‌گوید ادبیات عامه بر نیما گذاشته. اما به هر صورت، این رسم رسید به شاملو و فروغ، به عنوان دو سرآمد شعرِ دهه ۴۰. بحث از شاملو بیهوده است؛ چراکه اساسا تحولات او، در وزن شعر فارسی نمی‌گنجد. مسخره است که شعر شاملو را چون وزن را کنارانداخته، تحولی در وزن شعر فارسی بدانیم و تازه‌کارهای شاملو در ادبیات کودک هم (چه پریا و چه دخترای ننه دریا و چه علی‌الخصوص قصه مردی که لب نداشت) تحولی در فرم ادبیات کودک پدید نیاوردند. در واقع شاید بهترِ باشد که خط سیر از شاملو تا گلی ترقی را اساسا از دایره ادبیات کودک نو حذف کنیم؛ چراکه آثاری حاشیه‌ای و غیرتعیین‌کننده به نظر می‌رسند.

آزاد، بعد از نیما و فروغ، مهم‌ترین بزنگاه وزن شعر فارسی است. البته پیشاپیش باید عرض کنم که من به هیچ وجه علاقه ندارم اشتباه شفیعی را مکرر کنم. به نظرم می‌رسد همین اشتباه، شعر پویای دهه چهل را به این وضعیت اسفناک کشانده یا اشتباهاتی از این دست که این‌جا وقت بحث‌شان نیست. وقتی شفیعی کدکنی وزن و زبان را از هم جدا می‌کند (به دنبال جدا کردن فرم و زبان و بیان این‌که وزن، بخشی از فرم شعر است) و علنا مفهوم زبان و دایره لغات را خلط می‌کند، شعر ایران و نقد شعر را به نتایجی می‌رساند که بنیان رکود دهه شصت و بی‌مایگی هفتاد است. جالب این‌که قبل از همه، تئوریسین‌های این دو دهه دماغ‌شان را می‌گیرند.

به هر شکل، من اگر از وزن حرفی می‌زنم، بیش‌تر به معنای پیشین این واژه نظر دارم؛ معنایی که نیما با گفتن جمله زیر آن را هدف کار خود می‌داند: «ملت ما محتاج شنیدن حرف‌های جدی

**شیوه آزاد، سرانجام به فرم اصلی شعر انقلاب، شعر پلاستیک و حتی شعر پست مدرن و حرکت بدل شد**

است. این کار با دکلماسیون انجام می‌گیرد. من معتقدم که شعر فارسی باید وزنی را اختیار کند که به واسطه جداشدن از موسیقی یک‌روند ما، به کار دکلماسیون بخورد.»

و فروغ مدام تکرار می‌کند که شیوه وزنی تازه‌ای در سردارد که عبارت است از گره‌های منظم وزنی در شعر نیمایی، به شکلی که بتوان ذره‌ذره به شعر محاوره (گمانم این کلمه را خود آزاد به ما یاد داده) نزدیک شد. این خط دقیقاً جسم زنده «شعری که زندگی است» شاملو، در تاریخ معاصر ماست.

آزاد، شعر چندوزنی و شعر محاوره را درهم آمیخت. شعر چندوزنی، امروز، بدیهی است که کار خود نیماست. در آخرین شعرش «شب همه شب» و به اعتقاد بعضی در چند شعر دیگر. اما شعرهایی که نیما به قول خودش در دو وزن ساخته بود، هیچ کدام در «ماخ اولا» درنیامدند. در دهه پنجاه اما دیگر قطعاً همه این طرح نیما را دیده بودند. امروز شعر چندوزنی برای کسانی که هنوز شاعر نیمایی هستند، فرم شناخته شده‌ای است. گرچه گاه ادعایی هست که چه کسی اولین بار به سوی این شعر رفته، قطعاً آغازگر این راه نیماست و به نظر می‌رسد که نام شاهرودی و آزاد را باید پیش از نام براهنی و حقوقی و دیگران گذاشت.[1] شاهرودی که شاگرد نیماست و آزاد به روایت جلال، جزو چند نفری‌اند که آماده کردن دیوان نیما را عهده‌دار شدند. به نظر می‌رسد این راه را مستقیم نیما برای این دو نفر گشوده باشد، اما شیوه آزاد با شیوه شاهرودی (جز در آی میقات‌نشین) و علی‌الخصوص حقوقی در «راماداا» متفاوت است؛ بحثی که بعدتر به آن خواهیم رسید.

شعر محاوره، اغلب زیر نام «شعری که زندگی است» شاملو قرار دارد. اما شاید باید میل به آن را تا زمان مشروطه عقب برد و آغاز آن را تا تولدی دیگر پیش کشید. تلاش نثرنویسان پیش از دهه چهل و تجربه نورمانتیک آن سال‌ها، نشانی از میل به شعر محاوره دارد، اما برنامه منظم فروغ، سپهری و آزاد در دهه ۴۰، آغاز شعر نیمایی محاوره بود. استفاده از وزن‌های ترکیبی (چند رکنی) در شعر فروغ و تاکید بر وزن از یک بحر در شعر آزاد و یافتن شیوه‌های نزدیک کردن ریتم و نحو شعر به زبان محاوره، تلاش‌هایی بود که در این سال‌ها آغاز شد و بعدها به شیوه‌های مختلفی در شعر حجم و باقی جریانات ادامه یافت. این‌جاست که من مدعی می‌شوم شیوه آزاد، سرانجام به فرم اصلی شعر انقلاب، شعر پلاستیک و حتی شعر پست مدرن و حرکت بدل شد. قصد بررسی این ادعا را در این‌جا ندارم. آن‌چه در این مقاله مدعا قرار گرفته، این است که آزاد این شیوه شعری را در آثار کودک خود، به نحوی به کار برده است که نوعی وزن و دکلماسیون نو در شعر کودک ساخته شود. گرچه شاید غالب کارهای آزاد در ادبیات کودک، در حد اتودی برای این شیوه باقی مانده باشند، ردیابی شیوه‌ای که آزاد بنا نهاده، در شعر کودک امروز بی‌معنا نیست.

برای این بررسی، ما از دو کتاب قصه طوقی و یک حرف و دو حرف استفاده کرده‌ایم. البته قصد نداریم باقی کتب او را خالی از این فن بدانیم. این نمونه‌ها، در دسترس نگارنده قرار داشته‌اند.

با این مقدمات، بررسی شعر آزاد، مبتنی خواهد

بود بر چند شرح. اول، شرح کلی کار آزاد در شعر نیمایی. دوم، بررسی کار آزاد در وزن شعر کودک و سرانجام، بررسی اهمیت و کاربرد شیوه شعری آزاد در ادبیات کودک امروز. شرح دوم، خود شامل دو بخش خواهد بود؛ بحثی کوتاه (و شاید نیمه‌کاره و الکن) درباره وزن شعر کودک و بحثی دیگر درباره کار خاص آزاد در این وزن و رابطه آن با طرح کلی آزاد در شعر نیمایی. پس از این سه شرح، مؤخره‌ای خواهم پرداخت که شاید این روزها چندان مورد پسند نباشد.

## شرح اول

پیش از هر چیز، باید گفت که شعر آزاد، در طول حیات او بارها مورد بازنویسی قرار گرفته و می‌دانیم بسیاری از اشعار او در کتب و مجلات مختلف، به شکل‌های متفاوتی به طبع رسیده است. برای مثال، شعر معروف «گل باغ آشنایی»، سطری دارد که در نسخه‌های قدیم «نه به دست مست بادی خط آبی پیامی» ذکر شده و در نسخه‌های بعد، نظیر گزیده مروارید «نه به دست باد مستی گل آتشین جامی» در نسخه‌های نوتر هم «نه به شاخسار دستی، گل آتشین جامی» و...

کسانی‌که با شعر آزاد انس دارند، می‌دانند که این مسئله در اشعار آزاد زیاد است و البته کم پیش

**آزاد برای رسیدن به وزنی در حوزه شعر محاوره، به شعر چند رکنی روی آورد. این رویکرد، در فضای دهه چهل بسیار رایج بود**

می‌آید که وزن سطری در شعر آزاد تغییر کرده باشد. به هر صورت، اگرچه کار ما نیز بر وزن تکیه دارد، برای یکدستی، همه اشعار را مطابق مجموعه اشعار آزاد (نشر علم ۱۳۷۸)، در این متن ذکر خواهیم کرد.

آزاد برای رسیدن به وزنی در حوزه شعر محاوره، به شعر چند رکنی روی آورد. این رویکرد، در فضای دهه چهل بسیار رایج بود. اگر شاملو و اخوان برای رسیدن به زبان آرکائیک، بر وزن تک‌رکنی تکیه می‌کردند و با تکرار یک رکن، مثلا در وزن مستفعلن (مضارع)، به طنین کهن‌گرایی نزدیک می‌شدند، دوری از چنین شیوه‌ای، شعر را به زبان روزمره نزدیک‌تر می‌کرد و سیالی این زبان را بهتر نشان می‌داد. این اوزان، هم‌چنین وزن را تا حد زیادی مخفی می‌کردند و به جای طنین یک‌نواخت و منظم یک‌رکن، بر طول وزن و موسیقی کلی هر سطر تاکید داشتند. این مسیر توسط سهراب و فروغ به طور جدی دنبال می‌شد. فروغ علی‌الخصوص مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن و مفاعلن فعلاتن را بسیار مناسب کار خود دید. بعد از آن، فروغ با تکیه بر همان گره‌های وزنی خاص، کوشید وزن را کم‌رنگ‌تر و زبان محاوره را قابل استفاده‌تر کند.

آزاد علاوه بر تضمین کار فروغ و بسط بعضی فرم‌های نحوی او، به شیوه‌های دیگری برای تقویت موسیقی و فرار بیش‌تر از یک‌نواختی رسید. این کارها برخی در حوزه وزن- نحو هستند[۲]؛ مانند استفاده مکرر از حرف اضافه «و» در هجای اول سطری که با یک هجای کشیده شروع می‌شود[۳]. برخی صرفاً جنبه نحوی دارند؛ نظیر استفاده از صفت شمارشی پیشین[۴] و برخی به کلی بر وزن شعر تاکید دارند. مراد ما در این مقاله، همین نوع سوم است. گرچه بررسی دو نوع پیشین هم بسیار یاریگر خواهد بود و اساساً بدون

بررسی آن‌ها، صحبت از وزن آزاد، کامل نیست. اما در این مجال کم، صحبت از همین نوع هم دشوار است.

استفاده از مضارع **مثمن** اخرب مکفوف، به جای بحر مضارع که مورد علاقه شاملو و اخوان بود نیز از نیما سرچشمه می‌گرفت. نیما نیز برای سرودن شب همه شب، از وزن‌های چند رکنی شبیه هم استفاده کرده بود (اگر وزن دوم را به تکرار فعلاتن تبدیل نکنیم). در واقع شعر چند وزنی، از ابتدا بر اوزان مختلف الارکان یا متناوب الارکان تاکید داشت و علاقه‌ای به اوزان متفق الارکان نداشت.

این امر البته ریشه در همان مسائلی وزنی- نحوی دارد که ما از دستور کار این گفتار خارج کرده‌ایم. اما به هر صورت، تلفیق این دو امر، پایه وزن آزاد بود. آزاد با استفاده از اوزان چند رکنی، تلاش کرد به شعر محاوره نزدیک شود و برای تقویت زبان محاوره و موسیقی غیرتکراری (و غیر تک رکنی)، از شعر چند وزنی استفاده کرد.

آزاد در اولین کتاب خود، «دیار شب»، شاعری نیمایی است، اما مکرر از وزن شعر خارج و به وزن‌های دیگر نزدیک می‌شود[۵]. تقطیع سطرهای پایانی شعر دریا (این پنجره بگشای که مرغ شب/ می‌خواند/ شادمانه/ دریا را...) فراری واضح از وزن اصلی (هزج)است. در حالی‌که اگر سه سطر پایانی در ادامه هم می‌آمد، کل بند به دو مصرع در مستفعل مفعول مفاعیلن (مستفعل مستفعل مفعولن) تبدیل می‌شد. آزاد با چنین تقطیعی، «شادمانه» را بر مستفعل نشانده که به گوش ناآشنا و در عروض غیرمجاز است. در نتیجه، شعر را به شعر دو وزنی نزدیک کرده.

دو کتاب بعدی او «آیینه‌ها تهی است» و «قصیده بلند باد» هر دو در سال‌های میانی دهه چهل به چاپ رسیدند؛ ده سال بعد «در دیار

**شعر آزاد، در طول حیات او بارها مورد بازنویسی قرار گرفته و می‌دانیم بسیاری از اشعار او در کتب و مجلات مختلف، به شکل‌های متفاوتی به طبع رسیده است**

شب»، همزمان با فعالیت نشریه «آرش» و بعد از چاپ کتاب‌های فروغ. فروغ شعرهای این دو مجموعه را خوانده بود (گرچه هر دو بعد از مرگ فروغ درآمدند) و گویا بحث‌هایی بر سر وزن وجود داشته و فروغ کار آزاد را در این دو کتاب نظارت کرده است.

ما بحث وزن آزاد را در این کتاب‌ها به پایان خواهیم رساند. «با من طلوع کن»، مجموعه‌ای که آزاد در اوایل دهه پنجاه به چاپ سپرد و کار شاعری‌اش را تمام کرد، اگرچه بهترین دفتر او و یکی از بهترین مجموعه‌های دهه پنجاه است، در وزن صرف چیزی بیش از ثمر تلاش‌های پیشین آزاد نیست. ما از میان همه ترفندهای آزاد، به سه ترفند عمده بسنده می‌کنیم که در دو کتاب دهه چهل او شکل گرفته‌اند.

سخن از تاثیر آزاد بر دیگران را پیش از این از دستور کار خارج کرده بودیم. پس برای پایان یافتن این بخش مقاله، در حد اشاره به این سه ترفند آزاد می‌پردازم. در بخش‌های بعدی، تلاش آزاد در وزن شعر کودک را هدف گرفته‌ام. ناگفته پیداست که آن بخش‌ها باید با توجه به همین سه ترفند خوانده شوند.

اولین ترفند آزاد، ادامه کار خودش در «در دیار

شب» است. یک وزن مسلط که با تخطی‌های فراوان، به وزن‌های دیگر شباهت می‌یابد. این شیوه در واقع تا حد زیادی شعر را از وزن ساختگی می‌اندازد. اما این کار همان‌طور که پیداست، از راه فروغ سرچشمه گرفته و به همین دلیل، غالباً در این شیوه ابتدای شعر، وزن به کلی گم است. برای این کار، در ابتدای شعر گاهی از تقطیع زیاد و تبدیل شعر به سطرهای کوتاه استفاده می‌شود. «همانندی»، «با نگاه خسته‌اش به شرق» و «خنده‌هایش را تماشا کن»، نمونه‌ای از این دست به حساب می‌آیند. این شیوه فروغی، اما در مسیری دیگر، به راهی می‌رسد که شاید بیش‌تر مهر آزاد بر آن باشد. خط یا خطوط اول شعر، وزن صریحی ندارد. علی‌رغم بلند بودن سطر، نمی‌توان وزن آن را در برخورد اول فهمید و یا اساساً این سطور، خارج از وزن کلی شعر است. خود شعر «آیینه‌ها تهی است» که در همان وزن مضارع **مثمن** اخرب مکفوف سروده شده، با سطر «عروسک‌ها را در شب تاراج کرده‌اند» آغاز می‌شود. این شیوه را در شعرهایی چون «چهره‌ها» و «آبادان» می‌توان دید. در کل، این ترفند آزاد کاری است که در همان دهه‌ها توسط زهری (مثلاً در شب‌نامه‌ها)، خویی (مثلاً در اشکم دمید) و رحمانی (مثلاً در تضاد و تفاهم) صورت می‌گیرد. در چنین شعری، وزن شعر شاید در بار دیگر خواندن، بر خواننده آشکار باشد. اما این آشکار بودن، درجایی که قطعیت نمی‌یابد، مثل همین شعرهای آزاد که دست آخر هم نمی‌شود حکم کرد که در وزن است یا سپید، ادامه منطقی شعر محاوره است. وگرنه چیزی جز بی‌دقتی یا ادامه مثلا «شب است» نیما نیست.

ترفند دوم آزاد، استفاده مستقیم از دو وزن عروضی است و حتی گاه بیش‌تر؛ چنان‌که در «بندها» از مفتعلن و مستفعلن متفق الارکان تا

**آزاد، شعر چندوزنی و شعر محاوره را درهم آمیخت. شعر چندوزنی، امروز، بدیهی است که کار خود نیماست. در آخرین شعرش «شب همه شب» و به اعتقاد بعضی در چند شعر دیگر**

مجتث مخبون به تناوب تجربه می‌شوند[۶]. این شیوه اما در صورت دو وزنی، ساده‌تر است. مثال «میان کوچه‌ای تاریک»، به نظر گویاست. شعر با این دو سطر آغاز می‌شود:«به خود گفتم:/ «همین‌که ابرها را بادها آورد، از هر سوی و از هر جای». واضح است که سطر اول یک مفاعیلن است و سطر بعدی هم به پیروی در پنج مفاعیلن گفته شده. در واقع بحر هزج، تمام شعر را در برمی‌گیرد. تا پایان بند با این شیوه پیش می‌آییم؛ با این تفاوت که بر سر هر سطر یک حرف اضافه (به، و) آورده شده که ناخودآگاه و به صورت ذهنی، تقطیع را عوض کرده است و این هجاها در سطری دیگر خوانده می‌شوند[۷]. تا به بند دوم برسید، خواهید فهمید که وزن به همین ترتیب کاملاً تغییر یافته. بند دوم با این دو سطر آغاز می‌شود: «و به خود گفتم: «با هزاران سرو بیدار نیایشگر». مصراع اول یک فاعلاتن و مصراع دوم سه فاعلاتن دارد که هر دو با یک فع ادامه یافته‌اند؛ یک بحر رمل کامل. این بازی تا پایان شعر ادامه می‌یابد و شیوه‌ای برای حرکت میان وزن‌ها و فرار از تکرار تصنعی یک رکن، در کامل‌ترین شکل استفاده از بحور به آزاد می‌دهد؛ فرار از موسیقی آرکاییک، علی‌رغم حفظ تمام قابلیت‌های آن.

**ترفند سوم آزاد، گفتن شعر در یک بحر معین، اما تاکید بر دو وزن متفاوت از آن بحر است. در این شعرها، سطور فراوانی در یک وزن گفته می‌شوند؛ تا جایی‌که ذهن مخاطب آن‌را می‌پذیرد، اما ناگهان بدون تغییر قواعد نیما، آزاد وزن دیگری را وارد می‌کند. البته این اوزان غالباً همه، وزن‌های شناخته شده یک بحر هستند**

ترفند سوم آزاد، گفتن شعر در یک بحر معین، اما تاکید بر دو وزن متفاوت از آن بحر است. در این شعرها، سطور فراوانی در یک وزن گفته می‌شوند؛ تا جایی‌که ذهن مخاطب آن را می‌پذیرد، اما ناگهان بدون تغییر قواعد نیما، آزاد وزن دیگری را وارد می‌کند. البته این اوزان غالباً همه، وزن‌های شناخته شده یک بحر هستند (برای مثال هزج مثمن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن و مفاعیلن مفاعیلن فعولن)، اما گاهی استفاده از اوزانی با ارکان مختلف، این شیوه را تقویت می‌کند. مثلاً شعری نظیر «پیراهن آلمان» با مستفعل مفعولن آغاز می‌شود و تا پایان بند، تکرار این وزن در ذهن مخاطب، طنین مستفعل را باقی می‌گذارد، اما بند بعد ناگهان با مستفعل فاعلات مفعولن، ریتم شعر را درهم‌می‌ریزد. شیوه دیگر این ترفند، آشنا کردن گوش با یک نحوه فرود و تغییر آن است. «سکوت می‌کردیم» با تکرار مفاعلن فعلن در ابتدای شعر، به سطر چهارم می‌رسد که سطر بلندی است. آشنا بودن گوش حافظ‌خوان ایرانی، با ضرب مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن، شما را در انتظار این وزن می‌گذارد، اما آزاد از ضرب متناوب مفاعلن فعلاتن استفاده می‌کند. شعر تا پایان، تکرار همان وزن‌های هم‌بحر است.

این سه ترفند، گاهی با هم ترکیب می‌شوند.

## شرح دوم:

### بخش اول: وزن اشعار کودک

درباره وزن شعر کودک و به زبانی بهتر وزن شعر عامیانه (که شعر کودک می‌تواند طبق آن باشد یا از وزن به اصطلاح عروضی تبعیت کند) بسیار صحبت شده است. از کتاب کلاسیک ناتل خانلری تا اثر ارزشمند وحیدیان کامیار و کارهای نویی نظیر امید طبیب زاده و ساسان فاطمی. چند دستگی در شیوه بررسی شعر عامیانه، به سادگی قابل شرح و تفصیل نیست. اما می‌توان سه دسته کلی را تشخیص داد. اول، کسانی که می‌خواهند وزن شعر را به‌صورت عروضی بررسی کنند. دوم دسته ای که بر وزن ضربی به‌صورتی نامعین تکیه می‌کنند و بررسی چنین وزنی را غیر ممکن می‌دانند و سوم، کسانی که می‌کوشند ضرب موسیقایی را به شکلی دقیق وارد شعر عامیانه کنند.

اما به نظر می‌رسد که این سه دسته هیچ تفاوتی با هم ندارند. اساساً این ادعا که وزن عروضی تفاوتی با وزن موسیقایی دارد، ادعای بسیار مشکوکی است. پیش از شرح این ماجرا، لازم می‌دانم شیوه نگاه خودم را تا حدی روشن کنم.

گفته می‌شود که ناتل خانلری طرفدار بررسی عروضی شعر عامیانه است. اما من گمان می‌کنم

منظور ناتل چیز دیگری است. به هر صورت، کاری به آن‌چه در ذهن ناتل گذشته ندارم، اما درسی که به نظرم بهتر است از کار ناتل بگیریم، از تأویل متفاوتی سرچشمه می‌گیرد. وزن عروضی با تذکراتی که از قواعد موسیقایی بر می‌خیزد.

بر گردیم به آن ادعای مشکوک. آیا

_ U U _ _ U U _

با

♪ ♫ ♪ ♪ ♫ ♪

در یک تمپ و یا

♪ ♫ ♪ ♪ ♫ ♪

در تمپی دیگر تفاوت دارد؟

قصد رد این فرضیه را ندارم که اساساً دفاعی از آن ندیده ام. عجیب است که علی الخصوص با وجود موسیقی دستگاهی که به‌کلی وزن عروضی و ضرب موسیقایی را یکسان فرض می‌کند، ما چنین مسائلی را در تحلیل شعر عامیانه وارد کنیم. وزن موسیقایی به کدام ظرفیت زبان فارسی باز می‌گردد؟ اگر بخواهیم آکسان‌های زبان فارسی را در این مسئله دخیل بدانیم و بگوییم آکسان‌گذاری زبان فارسی، تطابقی با فلان قاعده در موسیقی دارد و باید نظم خاصی بیابد، دیگر باید موسیقی شعر را به‌جای واحدهای هجایی بر واحد کلمات استوار کنیم و اگر بخواهیم طول نت را در نظر بگیریم و آن را از هجا متفاوت بدانیم، باید بگوییم نوع هجا ربطی به زمان و کشش آن ندارد که حرفی موهوم است.

به هر صورت گمان می‌کنم حرف زدن از وزن عروضی ناچار حرف زدن از طول نت‌هاست. کسی که گوشی آزموده دارد با یک‌بار شنیدن «اشتر که جوان قد بلندی است» خواهد گفت مفعول مفاعلن فعولن یا در واقع:

_ _ U _ U _ U U _ _

و دیگر نیازی به تقطیع ندارد.

اما ادعای ما بسیار ساده نگرانه و ابتدایی به نظر می‌رسد. شاید حتی بهتر بود در چنین جایی طرح نمی‌شد، اما لب کلام این است که همه اشعار عامیانه فارسی بر وزن عروضی آن‌هم تا جایی‌که بنده دیده‌ام، فقط بر یک وزن استوار است. وزنی که البته اسمی‌ندارد، اما می‌توان برای سهولت، به غلط آن را مفتعلن گفت:

_ U U U _

این وزن ترجمه عروضی ریتم ۶/۸ است به تفصیلی که از آن بحث نمی‌کنم تنها به یادتان می‌اندازم که این وزن می‌تواند معادل دو بخش زیر از یک میزان ۶/۸ باشد:

|_ U ¦ U U _|

|♪ ♪ ♪ ¦ ♪ ♪ ♪|

(نت‌ها را باید از چپ به راست خواند و دقت کرد که دو نت آخر در یک ضرب هستند.)

این مسئله البته تبصره‌هایی دارد که این‌جا برای اجتناب از اطاله کلام فقط دو تبصره ضرری ا ذکر می‌کنم:

اول این‌که ضرب ۶/۸ در این اشعار، گاه با ضرب‌های لنگ یا مختلط ترکیبی نظیر ۲۴/۸ خوانده می‌شوند که در تعریف ما ایجاد مشکل نمی‌کنند.

دوم اینکه گاه وزن شعر و آغاز میزان با هم یکی نیستند. این امر ممکن است حالتی موسیقایی باشد که تنها در یک مصراع پدید می‌آید و خود می‌تواند یک پیشا (که در وزن ۶/۸ برابر هجایی بلند است) در موسیقی یا یک پورتاتو در اجرای آوازی و یا حالتی عروضی داشته باشد.

در این حالت، شعر از سلسله هجاهای معینی پیش از ضرب آغاز می‌شود. به‌عنوان مثال «دختر ندیدم که گردو (پیاله) بازی بکنه/ با مادر (عاشق) خود زبون درازی بکنه»، یکی از ترجیع‌های رایج

اشعار است که بر وزن مستفعلتن مفتعلن مفتعلن ساخته شده است. یا «برفتم بر در شمس العماره... الخ» در مفاعیلن مفاعیلن فعولن. این اشعار در واقع از نت‌هایی در میزان پیشین استفاده کرده‌اند. برای روشن شدن بحث، ما تقطیع این دو شعر را به ترتیب باز نویسی می‌کنیم: فع مفتعلتن مفتعلن و فعل مفتعلتن مفتعلتن فع (این تبدیلات قواعد دیگری دارد که در این‌جا نیاز به ذکرشان نیست). در هر دو این اشعار، چه در نسخه‌های صوتی چه در خواندن معمول، ضرب ۶/۸ از اول رکن مفتعلتن آغاز می‌شود. فی‌المثل صورت موسیقایی دومین نمونه چنین است:

برفتم بر ... :

| _ U¦U U _ | _ U¦UU _ | _ U

(راست به چپ)

(چپ به راست)

این وزن را می‌توان وزن مرکزی نامید. به این اعتبار که در بحری معین، وزن می‌تواند از دو سو امتداد بیابد و در واقع یک دایره عروضی سنتی خاص در شعر وجود دارد، اما نقطه آغاز آن معین نیست. این دایره، شکل تغییر یافته مفتعلن است و در بسیاری اوقات، مفتعلتن در شکل مفتعلن با تبدیل دو چنگ اول میزان ظهور می‌یابد که در این صورت، قطعاً اجرای آن از تمپی سریع‌تر برخوردار خواهد بود.

توضیحات بالا شاید ناکافی باشد، اما برای پیش بردن بحث، این مقدار شرح ضروری بود و این شیوه بررسی وزن شعر عامیانه را اگر عمری باقی باشد، در مقاله ای بلند شرح خواهم کرد.

**بخش دوم: وزن شعر کودک م.آزاد**

با همان شیوه، اکنون شعر آزاد را بررسی می‌کنیم. آزاد در دو شعر بلند خود از وزن متناسب با ریتم ۶/۸ استفاده می‌کند. اما با صراحت از اصول شعر نو در این اشعار استفاده می‌کند. کار نیما در حفظ تداوم افاعیل. اما نقص و کمال هر رکن در شعر ضربی آزاد پیاده می‌شود. البته این که یک شعر عامیانه به سبب تکرار وزن مرکزی، سطور غیر هم‌اندازه ای داشته باشد، صورتی معمول است. مثلاً سطری فعل مفتعلتن فع و سطر دیگر فعل مفتعلتن مفتعلتن مفتعلتن فع. اما آزاد علاوه بر این ارکان، سطور مختلف را در یک نقطه به پایان نمی‌برد.

برای درک بهتر کار آزاد، بهتر آن است که به سنت شعر عامیانه در میان مولفان معاصر رجوع کنیم. شعر عامیانه نزد شاملو و بسیاری دیگر که در این راه گام گذاشتند، امتداد سنت پیشین بود. شاملو در قصه مردی که لب نداشت، به‌طور کامل از همان نوع وزن شناخته شده در شعر عامیانه استفاده می‌کند و آن‌هم فقط از یک صورت آن: صورتی که رکن آخر برابر مفتعلتن است و درواقع میزان و وزن شعر، در یک نقطه به پایان می‌رسند.

در پریا نیز شاملو جز در سه پاراگراف، شعر خود را طوری ساخته که ضرب در پایان جمله تمام می‌شود. در سه پاراگراف دیگر نیز که وزن مرکزی امتداد یا نقصانی می‌یابد، در کل بند این امتداد یا نقصان حفظ می‌شود و به فرض اگر وزن سطر اول، یک هجا از مفتعلتن کم دارد، کل بند از همین قاعده پیروی می‌کند. نکته درخور توجه این‌که تمامی‌این بندها از روی یک شعر عامیانه واقعی ساخته شده‌اند. به این ترتیب، شاملو نه تنها همواره در این دو شعر از وزن رایج ترانه‌های عامیانه استفاده کرده که استفاده انشایی او منحصر به ساده ترین شکل این نوع وزن است و نه تنها تجربه وزنی نویی در این شعرها نیست

که حتی به نظر می‌رسد تسلط ناخودآگاه بر این وزن‌ها وجود ندارد و دایره وزن عامیانه شاملو، بسیار محدود و ابتدایی است.

در دخترای ننه دریا باز هم شاملو از همین اوزان استفاده کرده است جز در بندهایی نظیر:

– عمو صحرا پسرات کو؟
– لب دریان پسرام.
دخترای ننه دریا رو خاطر خوان پسرام.

یا:

– پسرای عمو صحرا
دل ما پیش شماس
نکنه فکر کنین
حقه زیر سر ماس

که در هر دو بند، سطر اول یک فع اضافه دارد و به قول ما وزن مرکزی یک هجا امتداد یافته. اما اگر بیش‌تر دقت کنیم، معلوم خواهد شد که این نمونه‌ها هر دو، برابر فعلن مفتعلن (+ مفتعلن...)اند و در واقع از سر وزن مرکزی نیز یک هجای بلند حذف شده و به بیان بهتر، وزن کل بند چنین است (– مف) تعلن مفتعلن (+مفتعلن...). به این ترتیب وجه درست شعر آن است که دو مصراع اول را در هر دو نمونه به هم بچسبانیم. به این ترتیب، بهتر می‌توان ادعا کرد تقطیع شعر شاملو غلط است و نگارنده شعر باید دو سطر اول را به هم بچسباند کما این‌که خواننده نیز در خواندن این کار را می‌کند.

درباره بسیاری از شعرای دیگر شعر عامیانه معاصر نیز باید همین توضیحات داده شود که تنها به اطاله کلام می‌انجامد. فقط توضیحی درباره کار فروغ عبث نمی‌نماید.

فروغ در تمامی‌شعر به علی گفت مادرش روزی، تمام سطرها را از ابتدای وزن مرکزی مفتعلن آغاز کرده است. جالب این‌جاست‌که سکته‌های وزنی اولین سطرهای فروغ در این شعر هم دیده می‌شود.

**«با من طلوع کن»، مجموعه‌ای که آزاد در اوایل دهه پنجاه به چاپ سپرد و کار شاعری‌اش را تمام کرد، اگرچه بهترین دفتر او و یکی از بهترین مجموعه‌های دهه پنجاه است، در وزن صرف چیزی بیش از ثمر تلاش‌های پیشین آزاد نیست. ما از میان همه ترفندهای آزاد، به سه ترفند عمده بسنده می‌کنیم که در دو کتاب دهه چهل او شکل گرفته‌اند**

اکثر سطور نیز با پایان میزان ضربی تمام می‌شوند اما نه همه آن‌ها. می‌توان گفت در کل شعر، تکرار مداوم مفتعلتن وجود دارد، اما در سطرهای استثنا شعر فروغ یک هجا کم دارد. این کاستن اما همواره در سطر بعدی که هم قافیه است، تکرار شده که این امر هم کاملاً با تغییر بندهای شعر عامیانه همخوانی دارد. به این ترتیب، کار فروغ از چند جنبه مهم است. اول این‌که مانند نیما ابتدای همه سطرها را در یک محل خاص دایره عروضی قرار داده و دوم این‌که همان دایره از آزادی پایان بندی سطر استفاده کرده است. اما همان‌طور که گفتیم، این نغمه‌های ناساز اگر چه به‌صورت ناگهانی درمیان باقی سطور ظاهر می‌شوند، همواره با جوابی کامل در سطر بعد جبران شده‌اند. به هر حال می‌توان شعر فروغ را به‌عنوان نقطه آغاز آزاد

ذکر کرد، اما کار آزاد، کاری است به کلی متفاوت از سنت اشعار عامیانه.

آزاد علاوه بر همه کارهای فروغ، تکنیک‌های خاص خود را در اشعار عامیانه اش استفاده کرده است. تاکید او بر تک رکن مرکزی، علی‌الخصوص در قصه طوقی مشهود است( یا در سطور: آمده بود به گلگشت/ میون گل‌ها می‌گشت. - در داستان دیگر). او این کار را درست مانند تکنیک اشعار نو خود به کار می‌برد و در واقع با انواع اوزان این بحر، به همان ترتیبی که در شرح اول آمده است، کار می‌کند. علاوه بر این حرکت آزاد به‌سوی شکستن وزن، به همان ترتیبی که درباره اشعار نو این شاعر گفتیم، در این کتاب‌ها در شعر عامیانه پیاده می‌شود و در قصه یک حرف و دو حرف حرکتی مشابه با آن‌چه آزاد در شعر نو برای محو وزن انجام می‌دهد، دیده می‌شود تا حدی که بعضی سطور این کتاب، میان نثر و شعر عامیانه در وزن صریح مفتعلن سر گردانند (جالب این‌جاست که این جملات غالباً گفته‌های نسیم سحر هستند که به‌سبب شخصیت مرشدوار او در کتاب می‌توان آن‌ها را بدون ضرب و القا وزن هم خواند). به هر صورت، گمان می‌کنم پیگیری همه آن‌چه در شرح دوم گفته ام در این دو کتاب برای مخاطب این متن خوشایندتر و ساده تر باشد تا تحمل باز گویی همان حرف‌ها درباره این اشعار.

گذشته از همه اینها در همان گفته‌های راوی استفاده‌های متفاوت و متناوب از اوزان مختلف مفتعلن حتی از شعر فروغ هم پیش می‌افتد. این کتاب متأسفانه صفحاتی بی‌شماره دارد، اما برای ارجاع به آن می‌گویم در میان گفته‌های نسیم سحر، در صفحه دوم و سوم اشعار کتاب، این تحرک بی نظیر وزنی دیده می‌شود.

فکر کنم تا همین جا توانسته باشم اهمیت آزاد را در وزن شعر عامیانه بیان کنم. اما نکته دیگری هست که این کار را تکمیل می‌کند و آن این‌که آزاد در نهایت به‌وسیله همین ابداعات شعر غیر عامیانه و وارد کردن آن به شعر عامیانه توانست کار نیما را نیز در این اشعار به‌صورت کامل پیاده کند.

این کار در دو زمینه رخ می‌دهد؛ اول قافیه که نمونه‌های فراوان آن را می‌توان در قصه طوقی دید:

مرغک ما
مرغک شاد پا کوتا
گردن هما
دور گردنش یه طوق داشت*
طوقش حنایی رنگ بود
قشنگ بود.

یا:

به قوزه نک زد
-آخ چه بی‌مزه!
بابای طوقی
زد زیر خنده
حالا نخند و کی بخند.*
-نه بابا جون
این یه غوزه س
خوردنی نیس
پوشیدنیس

در سطوری که با ستاره مشخص شده‌اند، آزاد از قافیه به شکلی نیمایی استفاده کرده است. اما به نظر من به همان سیاق که وزن از فرم جدا نیست، با قافیه هم توفیری ندارد. توضیحی لازم نیست. گمان می‌کنم هر گوش آشنا با وزنی در این دو سطر احساس خلل در وزن می‌کند. در حالی‌که این سطور فقط از قافیه شعر عامیانه دور شده‌اند. به هر حال، شرح بیش‌تر ما را از بحث اصلی دور می‌کند. همان‌طور که گفتیم در شعر عامیانه می‌توان به تغییر وزن یا کم و زیاد کردن رکن مرکزی دست زد، اما به شرطی که اگر سطر میان دو مصراع هم

قافیه (یا ترجیحاً دو مصراع متصل و مصراعی بعد از سطر بلند، چیزی نظیر دوبیتی) نیست، جوابی موسیقایی به آن داده شود و قافیه جزء لاینفک این جواب است. بنابراین، عدم استفاده از قافیه در سطری که ارکانی بیش‌تر (ولی نه کم‌تر؛ که خود قاعده‌ای دیگر دارد، اما به بحث ما ربطی ندارد) از سطور قبل و بعد دارد و در میان مصراع‌های هم قافیه هم قرار نگرفته، استفاده نامعمول از وزن مرکزی است و درواقع تفاوتی اساسی بین این سطر و بند زیر وجود دارد:

–پسرای عمو صحرا
دل ما پیش شماس
نکنه فکر کنین
حقه زیر سر ماس

شیوه آزاد در شعر عامیانه، به این ترتیب استفاده نیمایی از قافیه است.

اما این توضیح نامربوط درباره قافیه را به کار وزنی آزاد در یک حرف و دو حرف پیوند می‌زنیم. در شعر عامیانه بیت‌های پاسخ، لزوماً هم قافیه و هم وزن (گذشته از تعداد دفعات تکرار رکن ثابت مفتعلن) هستند. اما به نمونه زیر از آزاد دقت کنیم:

شهر شما مگه سوزنه؟
یا دگمه پیرهنه
که گم بشه پیدا نشه،ها؟

چی شده؟ چی نشده؟ راستشو بگین کوچولوهای سر به هوا!

این بند از لحاظ موسیقایی چنین چیزی است:

|♪ ♩| ♪ ♩|♪ ♪ ♪ | ♪ ♩| ♪ ♪|
|♪ ♩| ♪ ♩|♩. | ♪ ♩| ♪ ♩|♪ ♩|
♩|♪ ♩| ♪ ♩|♪ ♩|♪ ♩| ♪ ♩|♪ |
♪|♪ ♩| ♪ ♪ ♪ | ♪ ♩| ♪ ♩|♩ ♪| ♪ ♩| ♪ ♪ |
|♪ ♩| ♪ ♩|♩ ♪| ♪ ♩| ♪ ♪

که در واقع شباهت بسیاری با کار شاملو در تقطیع اشتباه دخترای ننه دریا دارد، اما آزاد با آوردن همان قافیه و با وجود تجربه قبلی درباره قافیه، این شکل جعلی را در وزن می‌گنجاند. نمی‌توان نت سیاه سطر سوم را به‌صورت کامل جانشین سکوت ابتدای سطر بعد کرد، چرا که قافیه حذف می‌شود و در عین حال، در این صورت نو هم سطور هم قافیه برخلاف کل سنت شعر عامیانه هم وزن نیستند. این نو آوری عجیب، بسیار کارا و در عین حال بسیار زیباست. به این ترتیب، شعر آزاد حتی در تکرار رکن هم به شیوه دکلماسیون مورد نظر نیما نزدیک شده و از حالت سنتی تکرار تک رکن گریخته و به وزنی مطابق هدف همیشگی آزاد رسیده است. به نمونه ای دیگر دقت کنیم:

با خنده گفت : – به! چه نشستین بچه‌ها
که در شهر الفبا
همزبون‌های شما

این نمونه دیگر به‌کلی از پایان بندی نیمایی برای هر سطر استفاده کرده است. نمونه‌های چنین کاری که در پیوندی عمیق با تخطی‌های نحوی آزاد است راه شعر محاوره کودکان را برای او باز کرده است. چیزی که قطعی است این‌که این شیوه وزنی خاص آزاد، راهی یکسره نو است، اما آیا این راه ادامه نیز یافته است؟

## شرح سوم:

این بخش محتاج پژوهشی گسترده است، اما من ادعاهای خود را می‌گویم. شعر امروز ایران، از همه آن‌چه زمانی در شعر آزاد به‌عنوان استثنا به کار برده شده بود، به شکل قواعدی رایج بهره می‌برد. آیا این تغییر مستقیماً ادامه کار آزاد است؟ من نمی‌توانم به‌صورت قطعی بگویم آری.

چیزی که در وهله اول به ذهن می‌رسد و

هنوز دلیلی برای رد آن نمی‌بینم، این است که شیوه خاص محاوره در شعر انقلاب (که شعرای آن بی نصیب از محضر محاوره سرایان پیش از انقلاب نبوده‌اند)، فضای شعر امروز را به این صورت تغییر داده و این مسائل را تا حدی به قواعدی عادی تبدیل کرده.

به هر صورت، تعیین دامنه این قواعد در شعر امروز یا تعیین میزان تاثیر آزاد یا شعر انقلاب بر شیوه‌های روان وزنی در ترانه‌های دهه هشتاد اگرچه وسوسه انگیز اما دشوار است. حدس‌های من اگرچه هنوز برایم رد نشده‌اند، اما اثبات ساده‌ای هم ندارند. چیزی که برای من قطعی است این‌که ترانه‌های امروز از قواعد نیمایی به شکل کامل استفاده می‌کنند و مثلاً وقتی من به شعر ناصر کشاورز نگاه می‌کنم درک می‌کنم که تحرک و روانی وزن او در گرو قواعدی است که اول بار آزاد از آن‌ها استفاده کرده. اما به هر حال، تصور می‌کنم تا همین جا بس باشد. وسوسه را کنار می‌گذارم و این شرح را در حد حدس‌هایی اثبات نشده، پایان می‌دهم.

**خاتمه:**

شاید این صفحه پایانی ربطی به کلیت مطلب نداشته باشد، اما وقتی به میراث آزاد نگاه می‌کنم بی دلیل یاد این حرف‌ها می‌افتم.

فضای شعر امروز از دو منظر بسیار جالب است. اول این‌که گرایش به ترانه سرایی، علی الخصوص در مجموعه کتاب‌هایی که ترجمه یا تألیف شعرای نامی کودک هستند، رو به فزونی است. این امر بی دلیل هم نیست. با کشف راه‌های ترانه سرایی و بعد از موج قوی شعر انقلاب که توان ساده گویی را به شعر بزرگسال و کودک ارزانی کرد، راه نوشتن شعر سلیس هموار شد.

در طول دهه شصت، استفاده ازوزن عروضی غیرعامیانه، برای شعر کودک بسیار رایج بود و سر آمد این دهه را می‌توان قیصر امین پور دانست. در دهه هفتاد، رکود شعر کودک به حدی رسید که حدس فروش کتب شعر غالباً غلط از آب در می‌آمد و جریان شاخصی نیز در این دهه وجود نداشت، اما در دهه هشتاد، با پا گرفتن آزادی‌های مدنی و رها شدن شاعران از مضامین کهن و ریختن قبح شعر ساده و به قولی مبتذل، با جسارت به خرج دادن چند شاعر مطرح ایران، ارتباط شاعران کودک ایران با مخاطبان گسترش یافت و شعر عامیانه نیز بار دیگر جای شعر ساده نیمایی را گرفت. چراکه شعر ساده نیمایی، دیگر به نوایی سنگین و مطنطن تبدیل شده بود.

قضیه را طور دیگر ببینیم. ابتدا گفتن شعر عامیانه برای شاعر کودک دشوار بود و علی‌رغم ظهور آثار ارزشمندی چون حسنی نگو یه دسته گل، شاعران ترجیح می‌دادند از فضای سنگین شعر انقلاب استفاده کنند. اما با ظهور موجی در دهه هفتاد، در ذهنیت کودکان ایرانی و تغییر برنامه کودک صدا و سیما و درکل محو فضای رسمی‌دهه شصت، شعر بعد از مدتی سر درگمی‌و اجازه دادن به آثار بی ارزشی چون غوغولی و... جسارت پا گذاشتن به فضای نو را پیدا کرد، اما این بار دیگر شعر عامیانه هم سخت نبود: چرا که شاعران بزرگی به راهی رفته بودند که با طنین اشعار فروغ و آزاد، صورتی ساده تر و نو تر یافته بود.

تا این‌جا به نظرم قصه خوشی داریم، اما قصه این روزها، خوشی را کمی‌به تعویق‌انداخته است. امروزه زمزمه‌هایی شنیده می‌شود که قطعاً حاصلی جز ضرر برای شعر کودک نخواهد داشت: شعر سپید برای کودکان. الله اکبر! این هم از عجایب هیجان انگیز شعر کودک ایران است.

اگر واقعاً دلیل محکمی‌در رد ریتم در شعر کودکانه هست اگر شعر سپید کودک می‌تواند و یا

توانسته به ارتباط موسیقایی با کودک کمک کند و اگر زبانی روان دارد و در مهلکه فخامت شعر سپید نیفتاده است، کاش من هم بیش‌تر با این شعر آشنا شوم. اما گمانم رفتن این راه، علاوه بر این‌که هیچ دلیل عقلانی ندارد، راهی است که نرفته شکستش پیداست. خط و نشان؛ شعر سپید ناچار به سوی زبان رسمی‌می‌رود؛ چرا که راه خود را از شعر بزرگسال گرفته. این در حالی است که میراث بی قدر شده آزاد در نوآوری‌های وزنی و نزدیک شدن به زبان محاوره، همه محاسن شعر بی وزن برای کودکان را دارد. اما دقیقاً از همین جنبه بیش‌تر مورد کم مهری است.

ما دچار مسئله «از ما روشنفکرترون» هستیم. این موجودات وحشتناک، در فضای روشنفکری ایران روشنفکران غربی‌اند و در فضای ادبیات کودک، روشنفکران ایرانی. وقتی نویسنده معروفی قصه کودک می‌نویسد، حس می‌کنیم به اشکوب بی‌قدر ادبیات کودک نزول اجلال کرده و چه گوسفندها که برایش سر نمی‌بریم. وقتی هم می‌بینیم فضای ادبیات کودک چیزی را می‌تواند در ادبیات بزرگسال تجربه کند، بی دلیل به سمت آن می‌رویم. گمانم این تنها دلیل برای روی آوردن به شعر بی وزن کودکان باشد و راه حلش فقط این است که بپرسیم چرا و پیشاپیش شرط کنیم که کسی حرف مغلق و التقاطی نزند. چون گمان نمی‌کنم توضیح سختی داشته باشد. ضرورت این بازی‌های نو چیست؟

آیا ما به سمت تجربه‌ای دیگر می‌رویم؟ تجربه ای که به‌اندازه شعر ساده نیمایی، از نیازهای شعر کودک دور است و محاسن عمیقِ آن را هم نخواهد داشت؟ آیا این راه تازه، اساساً جز در میان کسانی که مرعوب روشنفکرانند، طرفداری خواهد یافت؟ آیا این تجربه هم به پیشرفت شعر ایران کمک می‌کند؟ من هم امیدوارم.

## پی‌نوشت:

۱- نیما در نامه‌ای به شاهرودی که تاریخ ۲۰ دی‌ماه ۲۹ را دارد، با بررسی شعر شاهرودی، به او می‌گوید: «تمایلات شما، تندروی شما را در قبول نکردن یک وزن و رویه یک‌نواخت می‌شناساند... ناراحتی شما را از یک جور و یک دنده رفتن» و بعد به تمجید از این راه و البته هشدارهایی می‌پردازد. پس شاید حتی نام شاهرودی را بتوان قبل نیما گذاشت. علی الخصوص که منظور نیما شعر «دقت» است که سطر پنجم آن عبارت «شب همه شب» را دارد که شاید مایه توارد شعر آخر نیما باشد. اما بعید است جز با هشیاری نیما، خود شاهرودی هم تصور درستی از کاری که ناخواسته انجام داده بود، بیابد.

۲- این همان حوزه‌ای است که ظاهراً شفیعی به آن علاقه‌ای ندارد. اما نیما صراحتاً بر آن تاکید می‌کند و بررسی دقیق شعر کودک و شعر عامیانه نیز به سبب بی‌توجهی به آن، خود را در دوگانه وزن عروضی – وزن ضربی‌انداخته است.

۳- دنبال کردن این شیوه، بدون توجه به آغاز «ایمان بیاوریم...» بی‌معنی است. فروغ شعر را در یکی از وزن‌های مورد علاقه‌اش ساخته اما گره‌ها، شعر را در ابتدا از وزن صریح دور کرده‌اند. این شیوه مستقیماً با توجه به ظرفیت‌های آوایی فارسی صورت گرفته. و ادامه‌اش در دهه شصت، تنه شعر نو فارسی است.

۴- این شیوه را رحمانی، زهری، خویی و ... هم دنبال کرده‌اند، اما بدنیست که کار آن‌ها و سهراب و کسرایی در طبقه‌ای جدا قرار گیرد. طبقه‌ای که اهداف فروغ و آزاد را در سطرهای کم هجاتر و با قواعد خاص خود دنبال می‌کند.

۵- ممکن است ایراد بگیرند؛ این خروج لغزش به حساب می‌آید، نه کاری اصولی. آن‌چه من در این ایراد نمی‌پسندم، تلقی خاص‌اش نیست، بلکه ایراد فرض کردن چنین چیزی است. بله، شاید همه کارهای آزاد تصادفی یا ناشی از گوش ناپخته‌اش باشد. اخوان (در پاسخ این اتهام به نیما) گفته بود که بزرگ‌ترین حسن نیما، چیزی است که نمی‌داند، نه چیزهایی که می‌داند. شخصاً تصور می‌کنم این نکته حقیقت دارد. حتی در تمام کار آزاد، اما اسم آن‌را ایراد نمی‌گذارم. فکر نمی‌کنم اولین کسی که والس ساخته، می‌دانسته چه کار می‌کند. م آزاد مخترع ادبی نیست. او راه نویی گشوده است. نه آزاد ابر شاعر است، نه نقاش آلتامیرا، هنرمند.

۶- می‌توان خرده گرفت که این شیوه نحوی – عروضی است. قبول می‌کنم که از نحو استفاده شده، اما صورت کلی عروض شعر، بی‌رجوع به نحو قابل توضیح است. درواقع چیزی است میان نحو – عروض و عروض کامل. به همین دلیل، پیش از این متذکر شده‌ام که به نظرم وزن تا نحو طیفی یک‌پارچه است و جدا کردن وزن از فرم، اشتباه.

۷- در بیانی بسیار بهتر، باید گفت این حروف خارج، ضرب خوانده می‌شوند. روی نت‌هایی که پیش از آغاز میزان نوشته شده و در این مورد خاص، شکلی بسیار شبیه سنکوپ دارند. چیزی شبیه همان وزن مرکزی که بعد، توضیح خواهم داد.