تحلیل مقایسه ای نگرش شاملو و نیما در وزن شعر

***لعیا تبار سعید**

**** دکتراحمد ابو محبوب**

چکیده

وزن شعرآزاد نیمایی با حفظ کیفیت عروض سنتی و امکان تغییر در کمیت آن، درحقیقت ادامه ی همان وزن عروض سنتی وقابل تقطیع است. می توان آن را قالبی نو وکامل تراز قالب های شعرکهن فارسی دانست که با نوآوری هایی درکاربرد وزن و قافیه همراه است. وجه تمایزشعرآزاد از قالب های شعر کهن؛عدم تساوی مصراع ها، شکل نوشتاری و نوع ساختمان آن است،که با ترکیب والهام از قالب های مستزاد، مسمط، بحرطویل، ترکیب بند و ترجیع بند شکل گرفت. احمد شاملو از نخستین شاگردان و پیروان نیما است. او بر سر عروض با نیما به توافق نرسید و پس از مدتی تقلید محض از شعرآزاد نیمایی و متحجرشدن در نیما، با بهره گیری از فرهنگ شعری نیما، شعرسپید خود را فارغ ازوزن عروض سنتی وفارغ ازافاعیل عروضی بنیان گذاشت. شاملو وزن را عنصری خارجی، تحمیلی و الحاقی می دانست. او به نوعی موسیقی که جزء طبیعی و جدایی ناپذیر از ساختمان شعر است معتقد بود و در شعرسپید خود با انواع موسیقی درونی، کناری و...، و نیز با به کارگیری خود جوش برخی صنایع لفظی نوعی آهنگ و تناسب را جایگزین وزن عروضی کرد.

واژه های کلیدی: شعرآزاد نیمایی، شعر سپید، شعر منثور، وزن عروضی، موسیقی شعر

---

* این مقاله مستخرج از پایان نامه دوره کارشناسی ارشد می باشد که از حمایت دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی برخوردار بوده است.

** دانش آموخته ی مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

*** عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

تاریخ دریافت مقاله:۹۱/۵/۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۹/۲

مقدمه

یکی ازپیامدهای نهضت نمادگرایی(سمبولیسم) دراواخرقرن نوزدهم، رواج شعرآزاد در فرانسه بود. سابقه ی شعرآزاد به یونان و روم باستان می رسد وآن، نوعی شعر بود که شباهت هایی به شکل ظاهری شعرآزاد داشت. در قرون وسطی نیز شعر هایی سروده شد که درآن به آهنگ واژگان توجه شده است. دردوران نزدیک تر والت ویتمن در امریکا تحت تأثیر ترجمه ی کتاب مقدس در اثر معروف خود، برگ های علف (۱۸۸۵م.)، مصراع های کوتاه و بلند و تکرار و توازن عبارت ها را جایگزین پایه های وزنی ساخت. شارل بودلر تحت تأثیر والت ویتمن به شعرآزاد در فرانسه جایگاهی تازه بخشید. با ظهور شاعران نمادگرا و قیام آن ها علیه سلطه ی قواعد شعر سنتی فرانسه، شعرآزاد به اوج رسید و در قرن بیستم شیوه ی مسلط شاعری درفرانسه و پس ازآن در تمام جهان شد. ـ شعری آزاد از وزن و قافیه که اندازه ی مصراع ها و آهنگِ آن برحسب موسیقی طبیعی بیان و متناسب با مضمون آن است. (ن.ک: میرصادقی،۱۳۷۶، ۱۴۷)

علی اسفندیاری(نیما یوشیج)، که تحصیل کرده ی مدرسه سن لویی بود، از طریق زبان و ادبیات فرانسه با شعرآزاد آشنا شد. او درسروده های نخستین خود نشان داد که به عروض و قافیه آگاهی و تسلط کافی دارد. چنان که درشعر *قصه ی رنگ پریده، خون سرد* به تاریخ حوت ۱۲۹۹ش، قالب مثنوی و وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (بحر رمل مسدّس محذوف) را در کل شعر رعایت کرده است.

« من ندانم با که گویم شرح درد:
قصه ی رنگِ پریده، خونِ سرد؟
هر که با من همره و پیمانه شد،
عاقبت شیدا دل و دیوانه شد. ...» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵، ۱۷)

او باآگاهی ازنیازجامعه به دگرگونی های اساسی، نیازبه انقلاب ادبی را نیز به شدت احساس می کرد. نیما آگاه از اشعار ویتمن که براساس نیازجامعه و دنیای کار و ماشین شکل گرفته بود، می دانست که دوران تشبیهات و استعاره های کلیشه ای در قالب های محدود شعرفارسی به پایان رسیده است. پس باپشتکار تمام، دست به آزمون و تجربه زد و حرکتی را که برخی ازشاعرانِ پیش از او(از دوران مشروطه به بعد باچهارپاره های پیوسته)آغازکرده بودند، دنبال کرد. قالب چهارپاره های پیوسته ـ شعری بین شعرسنتی و شعرآزاد نیمایی ـ با نوآوری هایی در شیوه ی به کارگیری قافیه همراه بود و تا رواج شعرآزاد نیمایی رایج ترین شیوه ی شعر نو در زبان فارسی شناخته می شد. این قالب شعری نتیجه ی تجربه های ادبی شاعرانی چون میرزاده عشقی، ابوالقاسم لاهوتی، پروین اعتصامی و... است.

نیما با نبوغ خود بی آن که ازدایره ی عروض سنتی پا بیرون گذارد، شعری را پی ریزی کرد با قالب و مضمونی تازه که پاسخگوی نیازهای دنیای روزِ جامعه اش باشد. از اصول اولیه ی شعرنیما وحدت وانسجام موضوع درکل شعریاساختمان آن (رعایت ارتباط عمودی) وحفظ وحدت وزنی است. نیما رعایت کیفیت ارکان عروضی را الزامی می دانست ـ بدین معنی که اگر شعری با رکن فاعلاتن آغاز شود این رکن درآغاز همه ی مصراع ها تا پایان شعر محفوظ بماند ـ وکمیت یا شماره ی

افاعیل را درمصراع ها به عهده ی احساس، عاطفه وشیوه ی طبیعی بیان وا می گذارد. شیوه ی تازه ی اودرکاربرد قافیه، شکل نوشتاری مصراع ها زیرهم، برهم زدن قید تساوی مصراع ها و استقلال بخشیدن به مصراع، ازجمله ویژگی های ظاهری شعر آزاد نیمایی است.

شعرآزاد نیمایی یا شعرنو که پس از تلاش بیست ساله ی شاعر با بهره گیری از قالب های مسمط، مستزاد، بحرطویل، ترجیع بند و ترکیب بند شکل گرفت، ازسال ۱۳۲۰ به بعد با فعالیت نیما وشاگردانش رواج یافت و به عنوان رایج ترین شکل شعری معاصر، پیروانی را با خود همراه کرد. ازجمله نخستین شاگردان و پیروان نیما، احمد شاملو است. او تلنگر شاعری را درخود، شعر *ناقوس* نیما می داند. شاملو با تقلید از شعرآزاد نیمایی درس شاعری را تمرین کرد و با پشتکار تمام توانست در اولین دفتر شعری مطرح خود (هوای تازه) نمونه ها یی از شعرآزاد را ارائه دهد، که تنها در برخی ازآن ها مانند: *مه*، *مرگِ نازلی و... به* موفقیت شایسته ای دست یافت. شاملو با همه ی احترام وایمانی که به استادش (نیما) داشت، بر سر عروض با او به توافق نرسید ودست به تجربه هایی تازه زد،که درآن افاعیل عروضی به یکباره کنار گذاشته شد. در این نوع جدیدِ شعری وزن و قافیه جزء الزامات شعری نبودند و تحت تأثیر مضمون شعر و احساسات شاعر نمود می یافتند و شاملو آن را شعر سپید خواند. شعرسپید درآغاز با صنعت های ابتدایی تکرار،تضاد، تعقیدهای لفظی وگاه دوزبازی الفاظ و اطناب همراه بودکه جای خالی وزن را پُر نمی کرد و متن هایی عریان درحد نثری طولانی و غیرهنری به نظر می رسیدند، هرچندکه درعمق وجود شان جوهره ی شکوفا شدن بود.

شاملو با به کارگیری آهنگ درونی واژگان، تکرار مصوت های کوتاه و بلند، آهنگ حروف،انواع قافیه، ردیف، جناس وسجع به موسیقی ویژه ای دست یافت و با اندیشه و ذهنی مأنوس با موسیقی، شعرسپید خود را کامل کرد.چنان که شعر او با داشتن ویژگی های یک نثر، حتی از یک نثر خوب و ممتاز نیز قابل تمیز است:

« و دل ات/کبوتر آشتی ست،/ در خون تپیده/ به بامِ تلخ. / با این همه / چه بالا / چه بلند / پرواز می کنی! » (شاملو،۱۳۸۴، ۷۲۳)

شعرسپید شاملو و به تعبیری شعرمنثور، می تواند ادامه ی تجربه ی شعری محمد مقدم بین سال های ۱۳۱۴ ـ ۱۳۱۳ش. وتجربه ی شاهین(آهنگینِ)دکترتندر ـ کیا بین سال های ۱۳۲۲ ـ ۱۳۱۸ش. وکمی بعد ازآن باشد که ـ اولی دارای دکترای زبان شناسی از امریکا و دومی دارای دکترای حقوق از فرانسه ـ هر دوآگاه از ادبیات غرب و تحولات ادبی روز جهان بودند و نیاز به انقلابی ادبی درایران را به خوبی احساس می کردند؛ اما مقدم بعد از سال ۱۳۱۴سرودن شعر را رها کرد و به تدریس دردانشگاه پرداخت و شاهین ها (آهنگینگویی های) تندر ـ کیا نیز طی چهار سال بی هیچ پیشرفت کیفی نتوانست جایی در جامعه ی ادبی ایران برای خود بگشاید؛ هرچند که تأثیر شعرهای این دو تن در تحول نگاه نیما به طبیعت نیز دیده می شود.

شاملو درادامه ی آزمون های ادبی خود، با تلاش بی وقفه در رفع عیب ها وکامل کردن شعرسپید کوشید. او شعرسپید را بدان جایگاهی رساند، که فارغ از وزن عروض سنتی و فارغ از افاعیل عروضی اشتیاق بسیاری از ادب دوستان را برانگیخت و پیروانی یافت، که در آغاز این شیوه را آسان یافتند؛ اما در آن به توفیق چندانی نرسیدند.

تحلیل مقایسه ای نگرش شاملو و نیما در وزن شعر

احمد شاملو (۱۳۷۹ ـ۱۳۰۴ ش.)، مبتکر شعر سپید در ایران، خود را شاگرد نیما (۱۳۳۸ ـ ۱۲۷۶ ش.) پدید آورنده ی شعر آزاد در ایران می داند.

اصطلاح شعرآزاد (free verse) درادبیات غرب به شعری اطلاق می شود که از قواعد وزن متداول آزاد است. شعر به جای وزن، دارای ریتم یا ضرباهنگ (ایقاع) است. شعرآزاد، از وزن بی بهره است؛ اما از نظر موسیقی تنوع وسیعی دارد که وابسته به تنوع حالت های ذهنی و روحی شاعر است. ازقافیه نیزعاری است واگرگاه درآن قافیه به کاررود پابند قواعد معمول نیست (ن.ک: میرصادقی، ۱۳۷۶، ۱۴۷ ـ ۱۴۶)؛ اما نیما وجود وزن و قافیه را در شعر ضروری می داند. او معتقد است:« در طبیعت هیچ چیز بی ریتم نیست. حتا به هم خورده گی هم ریتمی دارد و می رود که ریتم دیگر بگیرد. پس هرریتمی، ریتمی ایجاد می کند. درشعر، این را به وزن تعبیر می کنیم.یکی ازهنرهای سراینده ی شعر نمودنِ وزن است. شعر بی وزن و قافیه به مثابه ی انسانی است که پوشش وآرایش ندارد. ... روی هم رفته وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه های شعری و هرگونه تمایلات و طرز افاده ی مردم، باهم موازنه پیدا می کنند.»(پاشایی، ۱۳۸۲،ج۱،۴۱۷) مهم ترین وجه اشتراک شعرآزاد نیمایی با شعرآزاد در ادبیات غرب که سبب شد شعرنیما، شعرآزاد نامیده شود،کوتاه و بلند بودن مصراع ها در شعر او است. با نگاهی به شعرسپید شاملو می توان گفت شعرشاملو با ویژگی های شعر آزاد در ادبیات غرب سازگاری بیشتری دارد (شعری دارای ریتم یا ضرباهنگ وآزاد از قافیه) . شاملو در این باره می گوید: « شعرنیمایی را آزاد نامیده ایم به دلیل این که هسته ی وزنی را درآن آزادانه وتا حد دلخواه یا تا حد احتیاج تکرار می توان کرد: وآن یک را " شعر سفید" خوانده ایم چرا که... از هرگونه شایبه یی پاک است، از شایبه ی وزن و قافیه و چه و چه مثلاً: ـ... نیما خود نیز شعرش را " شعر آزاد " می خواند، شاید آزاد از قید تساوی طولی یا تعصباتی از آن نوع! » (شاملو، ۱۳۵۴، ۱۱۹) شاملو بر این اعتقاد است که نباید از اصول حاکم بر شعرانگلیسی برای شعر فارسی ضوابطی دست وپا کرد .

نیما در تلاشی بیست ساله توانست شعرآزاد خود را با ویژگی های زیر ارائه دهد:

۱. استقلال بخشیدن به مصراع؛

۲. بند را واحد شعر شمردن؛

۳ . امکان تغییر صورت نوشتاری شعر از طریق نوشتن مصراع ها در زیر یکدیگر؛

۴. امکان کوتاه کردن طول وزنی بعضی مصراع ها با حفظ مایه ی وزنی واحد؛

از بین قالب های شعری سنتی، در قالب بحرطویل محدودیتی در انتخاب وزن، کاربرد قافیه، قید تساوی مصراع ها (تکرار معین افاعیل عروضی درهر مصراع) ومحدودیت تعداد مصراع های معین دریک بند وجود ندارد. استقلال بخشیدن به مصراع از نوآوری های قالب مسمط است. قالب مسمط ترکیبی است از چند بند که تعداد آن محدود نیست و هر بند ترکیبی است ازچند مصراع محدود، با قافیه ی یکسان و انواع مسمط نیز براساس تعداد مصراع های آن درهربند نامگذاری می شود (مثلث از سه مصراع، مربع از چهار مصراع، ... تا مسبّغ از هفت مصراع)، قافیه در مصراع های پایانی بندها یکسان است و هر بند با

مصراعی که قافیه ی مستقل وجداگانه ای دارد، از بند بعدی جدا می شود. امکان تنوع قافیه،آزادی بیشتری به شاعردرسرودن شعر می دهد. در این نوع ادبی، یکنواخت بودن وزن در کل شعر رعایت می شود. به بندی از مسمط مسدس منوچهری با مطلع « بوستانبانا امروز به بستان بُده ای؟ / زیر آن گُلبن چون سبز عماری شده ای؟ » نگاه می کنیم:

«به رُکوع آر صُراحی را در قِبلهٔ جام چون فرو ناله شود، باز در آور به قیام
ازسجودش به تَشَهُّد بَرو آن گه به سلام زو سلامی ودرودی ز تو برجمع کرام
این نماز از درِ خاصست، میاموز به عام
عام نشناسد این سیرت و آیین کِبار...»

(منوچهری ، ۱۳۷۵، ۱۶۸)

درشعرآزاد بیت مفهومی ندارد وبند، واحد شعر محسوب می شود. تعداد مصراع های هربند بنابر احساس شاعرومضمون شعرنامحدود است. قافیه بیشتردرپایان هربند می آید،گاه متناسب با احساس و بیان شاعردرمصراع های میانِ بند نیزآمده است. هسته ی وزنی(رکن عروضی) نیز تا پایان شعرحفظ می شود. به بیان دیگر: شعرآزاد نیمایی ادامه ی همان وزن عروض سنتی و قابل تقطیع است، که از بند و هر بند از تعداد نامعین مصراع ها و مصراع ها نیز از تعداد نامعین رکن عروضی تشکیل می شود، قافیه نیز در آن الزامی است ولیکن در شعر جای ثابتی ندارد.

امکان کوتاه کردن طول وزنی مصراع ها پیشتر درقالب مستزاد آمده است. مستزاد انواع متنوعی دارد. درمتداول ترین نوع مستزاد مصراع دوم در هربیت، برمایه ی وزن مصراع اول؛ اما کوتاه تر از آن می آید. چنانکه در مستزاد زیر از ابن حسام آمده است:

«آن کیست که تقریرکند حال گدا را، درحضرت شاهی؟
وز غلغل بلبل چه خبر باد صبا را، جز ناله و آهی؟
هر چند نِیَم لایق درگاه سلاطین، نومید نِیَم هم،
کز راه ترحّم بنوازد گدا را، گاهی به نگاهی....»

(واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹، ۱۶۱)

قالب مسمط و مستزاد ازجمله قالب هایی هستند که از دوران مشروطه به بعد برای رسیدن به شعری نو به شکل های گوناگون مورد آزمون و تجربه ی شاعران قرار گرفتند. این دو قالب شعری از شکل هایی متنوع و مضمون های گوناگون برخوردارند. در شعرآزاد اندازه ی هر مصراع با اندازه ی احساس شاعر و نیاز شعر برابر است؛ یعنی از قید رعایت تعداد یکسان افاعیل در همه ی مصراع های اول وافاعیل مصراع های دوم،آزاد است. چه بسا مصراع اول کوتاه ترازمصراع دوم باشد و یا چند مصراع پیاپی با افاعیل عروضی یکسان بیاید. قافیه نیزدر همه ی مصراع ها رعایت نمی شود:

« خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه.
گرچه می گویند: " می گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران. "
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومه ی تاریک من که ذرّه ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می ترکد
ـ چون دل یاران که در هجران یاران ـ
قاصد روزان ابری، داروگ! کی می رسد باران؟» (نیما یوشیج،۱۳۷۵، ۵۰۴)

نیما با ترکیب قالب مستزاد با قالب های ترجیع بند وترکیب بند ودرنتیجه پدیدآوردن مستزادهایی مرکب ازبخش هایی با قافیه های مختلف موفق به کشف وزن آزاد نیمایی و رها کردن شعرفارسی ازقالب های محدود و ازپیش تعیین شده گردید. (ن.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۷، ۱۵– ۱۴)

شاملو *مرغ آمین* نیما را بهترین نمونه ی شعر آزاد می داند. این شعر در سال ۱۳۳۰ سروده شد .

« و به واریز طنین هر دم آمین گفتن مردم
(چون صدای رودی از جا کنده ، اندر صفحه ی مرداب آنگه گم)
مرغ آمین گوی
دور می گردد
از فراز بام
در بسیط خِطّه ی آرام ، می خواند خروس از دور
می شکا فد جرم دیوار سحرگاهان .
وز بر آن سرد دود اندود خاموش
هر چه ، با رنگ تجلّی ، رنگ در پیکر می افزاید .
می گریزد شب .
صبح می آید .»(نیما یوشیج، ۱۳۷۵، ۴۹۷)

وزن این شعر بر پایه ی تکرار رکن فاعلاتن شکل گرفته است. شاعر حتی از حدود اختیارات وزنی و زبانی عروض سنتی عدول نکرده است. بنا بر اختیارات وزنی، هر مصراع با رکن فعلاتن(فاعلاتن)آغاز شده است؛ اما تعداد افاعیل عروضی (در اینجا، فاعلاتن) در هر مصراع یکسان نیست و سابقه ی عدم تساوی مصراع ها نیز به قالب های مستزاد و بحرطویل در شعر فارسی می رسد. شعر براساس اختیارات زبانی و وزنی بدین صورت تقطیع می شود: (درخط اول اختیارات زبانی و در خط دوم اختیارات وزنی، مشخص شده است.)

۱ـ **وَ** بِ وا ری **زِ** طَ نی **نِ** هر دَ **مآ** مین گُف تَ **نِ** مَر دُم

فاعلاتن **فاعلاتن** فاعلاتن فاعلاتن فع

۲ـ چُن صِ دا **یِ** رو **دِ یَز** جا کَن دِ اَن دَر صَف حِ **یِ** مُر داب
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن **فع**(فاع)

۳ـ مُر غِ آ مین گوی
فاعلاتن **فع**(فاع)

۴ـ اَز فَ را زِ بام
فاعلاتن **فع**(فاع)

۵ـ در بَ سی **طِ** خِط طِ **یِ** آ را م می خا نَد خُ رو **سَز** دور
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن **فع**(فاع)

۶ـ وَز بَ **رِ** آن سَر دِ دو دَن دو دِ خا موش
فاعلاتن فاعلاتن **فاعلاتن**(فاعلاتان)

۷ـ هَر چِ با رَن **گِ** تَ جل لی رَن گ دَر پی کَر **مِ یَف** زا یَد
فاعلاتن **فاعلاتن** فاعلاتن فاعلاتن فع

۸ـ می گُ ری زد شَب
فاعلاتن فع

۹ـ صُب ح می آ ید
فاعلاتن فع

شاعر هرچندکه از قید تعدادِ معینِ افاعیل، برای نمونه ۴ بار(مثمن) یا ۳ بار(مسدس) فاعلاتن درهر مصراع رهایی یافته است؛ اما هنوز در قید تکرار رکن عروضی در هر مصراع گرفتار است. نیما این قید دوم را لازم و ضروری برای شعر می دانست و اختلاف نظر نیما و شاملو از همین جا آغاز شد.

شاملودرانتقاد از وزن شعر می نویسد: «زبانی که مجبور باشد زیرسلطه ی این یا آن وزن سخن بگوید استقلال ندارد و... تنها برحسب اتفاق ممکن است کاملاً با وزن جور بیاید»(پاشایی، ۱۳۸۲،ج۲، ۱۰۹۰) و این که چرا سعدی وحافظ هیچ جا گرفتار لکنت زبان نشده اند؟ نظرشاملو این است که «آن ها فقط هرچه را که" توانسته اند" گفته اند نه هرچه را که" خواسته اند"». (همانجا) ازدیدگاه شاملو«بها دادن به اوزا ن عروضی حاصلش بی حرمتی به زبان است. هرگز را"هگرز" کردن وهنوز را به " نوز" تقلیل دادن و جمله یی سه کلمه یی را به فرمان شاعرِ برده ی وزن در پنج و شش کلمه ی پیچاپیچ بیان کردن، آن هم واقعاً برای رسیدن به کجا ؟ » (همان: ۱۰۹۱)

رعایت وزن عروضی واحد، در شعری که بیش ازیک نوع احساس را بیان می کندکاری است دشوار و دیریاب. نیما می گوید: « شما به انتظار کسی نشسته اید... و انتظاری که می کشید برای تان دلچسب است ... لحظه ی دیدار فرا می رسد. اما او نمی آید و یأس و اندوه جانشین شادی و اشتیاق تان می شود. ـ اگر این موضوع شعری است که دارید می نویسید، منطقاً بایدآهنگ شاد شعرکه هرچه به لحظه ی دیدار نزدیک تر شده تپش بیش تری پیدا کرده، هرچه ازآن لحظه دورتر می شود کندتر و نومیدانه تر بشود.»(همان: ۱۰۴۴ ـ ۱۰۴۳) انتقاد دوم شاملو دررابطه با همین مسأله مطرح می شود:«درچنین قطعه یی ما دووزن اصلی داریم. یکی وزن اشتیاقِ ابتداکه باید تا لحظه ی دیدار به اوج برسد ودیگر وزن نومیدِ پس ازآن،که در انتهای قطعه باید درحضیضِ یأس خاموش بشود.خب، پریدن ازآن وزن به این وزن که به کلی مضحک ومصنوعی است. عبور از آن آهنگ به این آهنگ بدون ایقاع امکان ندارد. گذار از آن مرحله به این مرحله(که در اصطلاح موسیقی کادانس می گویند) جز با تلفیق این دووزن میسر نیست. ... ما این جا به رکنی نیاز داریم که با ارکان وزن بالا ووزن پایین تناسب کامل داشته باشد ودر افاعیل عروضی مطلقاً چنین رکنی وجود ندارد.» (همان: ۱۰۴۴) شاملو وزن آزاد نیمایی را در شعرهایی که فضای شعر عوض می شود، وبرای بیان شخصیت ها وعواطف متفاوت در یک شعرکافی نمی داند، او به شعر*مانلی* اشاره می کند وضعف عروض نیمایی درارائه ی سه شخصیت متفاوت روایت(راوی، پری دریایی و مانلی) را بر یک لحن، در یک شعر یادآور می شود. او بر این باور است که نه تنها کوتاه و بلند بودن مصراع ها یکنواختی آن را از بین نمی برد بلکه در عوض کردن فضای شعر نیز چندان تأثیری نخواهد داشت. بر بخش هایی ازشعر *مانلی*، که با سخن راوی آغاز می شود، نگاهی خواهیم داشت:

« من نمی دانم پاسِ چه نظر ،
می دهد قصه ی مردی بازم ،
سوی دریایی دیوانه سفر .
من همین دانم کان مولا[1] مرد ،
راه می بُرد به دریای گران آن شب نیز ،
همچنانی که به شب های دگر .
واندر امید که صیدیش به دام ،
ناو می راند به دریا آرام . »(نیما یوشیج ، ۱۳۷۵، ۳۵۱)

سخن پری دریایی نیزبا لحن راوی درشعرادامه می یابد وتنها مضمون شعر،این دو شخصیت را از یکدیگر متمایز می کند:

« گفت با او :" به تن آورده همه زحمت ره را هموار ،
مرد ! اینجا به چه سودی و چه کار ؟
در دل این شب سنگین که در او ،
گرد مهتابش دُردی به تک مینایی ست ؟
وانگهی بامدد چوبی خرد ،
و به همپائی ناوی لنگان ،

که بر او سخمه ی یک مو ج سبک تیپایی ست !" »(همان: ۳۵۵ ـ۳۵۴)

سخنان مانلی نیز پس از شرح دو مصراعی راوی بر همان لحن راوی و پری دریایی است:

« پس به ناچار به لبها لرزان ،

به سخن با آن مه پاره ی دریا افتاد :

"ای بهین همه ی هوشبران ،

سایه پرورد حرمهای نهفت ،

دختر پادشه شهر که ماییم درآن .

بی گنا هستم من ،

کار من صید در آب .

واندر امید چه رزقی ناجیز،

همه عمرم به هدر رفته برآب !... »(همان: ۳۵۵)

این شعر با رکن فاعلاتن(فعلاتن) در بیش از هزار سطر با آهنگی یکنواخت نوشته شده است. از نظر شاملو، نیما حتی هنر فردوسی را در این جا به کار نگرفته است « یعنی انتخاب کلماتِ مناسب برای گریز از یکنواختی وزن را.» (پاشایی، ج۲، ۱۳۸۲، ۱۰۴۴) فردوسی با استفاده از صدای حروف و زیر و بم واژه ها، درداخل یک بحر (فعولن فعولن فعولن فعول)، پنجاه هزار بیت، با هزاران حال و هوای متفاوت سروده است که هر پاره از سخن او نظام موسیقایی خاص خود را داراست. (ن. ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ۳۲۲ ـ۳۲۱)خواننده ی شعر *مانلیِ* نیما بایکنواختی لحنِ مانلی،پری دریایی و راوی درتمام طول شعر روبه رو است و این، لذت خواندن شعر را ازخواننده می گیرد و ملال آور می سازد. شاملو موفقیت نیما را در شعر هایی می داندکه درفضایی واحد می گذرد و به سرشت ها وخصلت های گوناگون، و نیز تغییرات وزنی و لحنی نیازی ندارد.

شاملو«شعرآزاد» را نوعی شعرمی داند، هم چنان که «رباعی» یا «غزل» نیز نوعی شعراست. با این تفاوت که وزن شعرآزاد از وزن شعرکهن کامل تر شده است. بدین شکل که از یک بحر عروضی نه مجموع افاعیل بلکه تنها یک واحد آن به کار گرفته می شود. به این دو بیت از شاهنامه ی فردوسی توجه کنید :

چو بیدار شد رستم از خواب خوش

به کار آمدش باره ی دستکش .

بدان مرغ زار اندرون بنگرید

زهرسو همی باره گی را ندید.

وزن شعر،فعولن فعولن فعولن فعول (بحرمتقارب مثمن مقصور) است. وزن هرفعولن آماده است تا فعولن دیگری را بپذیرد و این فعولن نیزفعولنی دیگر را تا بی نهایت. شاعرسعی کرده است مکث یاهمان وقفه ی اجباری بیان را با سکوت تحمیلی پایان هر مصراع تطبیق دهد اما دربیت دوم،شاعراین توفیق را نمی یابد وجمله با کلمه ی«همی» پایان می یابد، نه با « بنگرید» و بیت این گونه خوانده می شود:

بدان مرغ زار اندرون بنگرید زهرسوهمی
باره گی را ندید.

وقفه ی پس از «بنگرید» زاید است و نیز آغاز مصراع بعدی یعنی « باره گی را ندید » با مصراع های پیشین هماهنگ نیست. براساس این اشکالات ونکته ها شعرآزاد نیما تکامل یافت. (ن.ک: پاشایی، ۱۳۸۲،ج۲ ، ۱۰۷۴ ـ ۱۰۷۲) به بیانی دیگر شعر آزاد نیمایی شکل تکامل یافته ی وزن عروضی شعرهای کلاسیک است که درآن مانند قالب مسمط، مصراع جدا از بیت مطرح می شود با این تفاوت که هسته ی وزنی درآن آزادانه (تاحد دلخواه و تاحد احتیاج) قابل تکرار است. آنچه شعرآزاد نیمایی را از شعرکلاسیک متمایز می کند، برهم زدن تساوی مصراع ها، شکل نوشتاری، نوع ساختمان آن (رعایت ارتباط مضمون و محتوا درکل شعر نه در یک بیت یا یک مصراع)، و بیش ازهمه فرهنگ شعری و بینش شاعرانه ای است که نیما بنیان گذاشت.

کشف علاقه ی شاملو به شعر و شاعری شعر *ناقوس* وآشنایی با نیما بود. شاملو در این باره می نویسد: « درست روز اول سال۱۳۲۵ بود،... با پدرم... می رفتیم به دیدار نوروزی... روی بساط یک روزنامه فروش، تو روزنامه ی *پولاد* چشمم افتاد به...تکه یی ازشعر *ناقوس* او. یک قلم مسحور شدم، پس شعر این است.حافظ را پیش از این خیلی دوست داشتم وغزل هایش را به عنوان شعر انتخاب کرده بودم و ناگهان نیما تو ذهن من جرقه زد، یعنی استارت را او زد با شعر *ناقوس*.»(همان: ۶۰۶ ـ۶۰۵)

« بانگِ بلندِ دلکش ناقوس
در خلوت سحر
بشکافته است خرمن خاکستر هوا
وز راه هر شکافته با زخمه های خود
دیوارهای سرد سحر را
هرلحظه می درد.» (نیمایوشیج، ۱۳۷۵، ۳۳۸)

شاملو در سال ۱۳۲۶ دفترآهنگهای فراموش شده را به نظم و نثر منتشرکرد. این دفتر درحقیقت مشق ها یی است که یک مبتدی جسارت انتشارآن ها رایافته است وتأثیرپذیری اورا ازشاعران کلاسیک مانندخیام تاشاعران معاصرمانند مهدی حمیدی و ناتل خانلری به خوبی نشان می دهد.درچند قطعه نیز ازشیوه ی نیما پیروی کرده است،که شعر *خواب دهقان* نمونه ی خوبی ازآن است.

شاملو « درآغاز به موازین شعرکهن نظربست وسپس به موازین شعرپیشرفتهٔ امروز (شعرنیما) وآنگاه به مرحلهٔ آزمایش و بررسی رسید» (حقوقی،۱۳۵۱، ۳۷) او برای رسیدن به شعرآزاد نیمایی هشت سال ریاضت کشانه را سپری می کند وموفق به سرودن شعرهایی می شودکه در مجموعه ی *هوای تازه* منتشرشده است. شاملوکه از نخستین شاگردان نیماست، معترف است که شعرامروز ما با نیما متولد شد. نیماست که پس ازهزاروصدسال به ما آموخت قالب شعرتابع مضمون آن است، نه مضمون تابع قالب؛ اما برخلاف نیما وزن را مطلقاً برای شعرضروری نمی داند بلکه معتقد است « التزام وزن ذهن شاعر را منحرف می

کند چراکه وزن به ناچارفقط معدودی ازکلمات را به خود راه می دهد وبسیاری کلمات دیگر را پشت در جا می گذارد در صورتی که ممکن است دقیقاً همان کلماتی که در وزن نگنجیده، درزنجیره ی تداعی ها درست در مسیرخلاقیت ذهن شاعر بوده باشد.»(پاشایی، ۱۳۸۲، ج۲، ۱۰۵۳) نیما از شاگردش(شاملو) نمی پذیرفت که«عروض» یک مقوله است و«شعریت» مقوله ای دیگر و می گفت: « ما در این جا تعزیه نگرفته ایم که قهرمانان واقعه همه شان منظوم باهم حرف بزنند، فقط مردم قبول نمی کنند و وزن می خواهند.» (همان: ۱۰۴۳) نیما براین باوراست که « مردم با زیبایی های اوزان آزاد هم که به تناسب معنی به وجود می آیند آشنایی ندارند. رنج می برند. ناراحت می شوند»(همان: ۶۴۱)واعتراف می کند،گاه به موضوع های شعری خود که ابتدا نثر آن را نوشته است، وزن می دهد.

با توجه به اختلاف نظر شاملو با نیما در وزن آزاد نیمایی، به شعری می رسیم که شاملودر این نوع ادبی بهترین آثارخود را سروده است و دکترشفیعی کدکنی ازآن با نام شعرمنثوریاد می کند ومی نویسد: «شعر منثورشاملو از مزیت موسیقی عروضی (عروض کلاسیک وعروض آزاد) برخوردار نیست. شعرهای موزون او، ازمزیت آن "نظام" برخورداری چندانی ندارند، درحد کارهای دیگران اند وحتی درقیاس با اخوان درکارهایی مثل حالت و سبز و آنگاه پس از تندر و نمازحتی ضعیف تر می نمایند.» (شفیعی کدکنی ، ۱۳۷۰، ۲۷۱) و شاملو از آن با نام« شعر سفید» یاد می کند.

شاملو می نویسد: « مدتی چنان به تقلید از او [نیما] پرداختم که طرح و زبان و دیدم را هم از او گرفته بودم. این دیگر مثل آفتاب روشن است. یک نگاه به اوایل *هوای تازه* بکنید تا به عرضم برسید.» (پاشایی، ۱۳۸۲،ج۲، ۱۰۴۱) او شعر *مرغ باران* را نمونه ای از متحجر شدن خود در نیما می داند. بیشترین تجربه ی شعری شاملو بر وزن شعرآزاد نیمایی در مجموعه ی *هوای تازه* دیده می شود ودکتر پورنامداریان تعداد آن را ۲۹ شعرآزاد نیمایی می داند. این دفتر مجموعه ای است ازهشت بخش، که با چهارپاره های پیوسته آغاز می شود، با شعرآزاد نیمایی ادامه می یابد و به شعرهای سپید شاملو می رسد. می توان گفت: شاعردراین دفتر« از نیمایی ترین زبان» به سوی« زبان منثور» حرکت کرده است.

شعرسپید (blank verse) در ادبیات غرب به شعر بی قافیه ای که دارای وزن است، اطلاق می شود. (میرصادقی، ۱۳۷۶، ۱۵۱)وشعر منثور(prose poem)، « معمولاً به قطعه ای کوتاه به شکل نثراطلاق می شودکه بی آن که ازنظام وزنی خاصی پیروی کند از عناصر شعری ازقبیل ریتم یا ضزباهنگ (ایقاع)، سجع (تسجیع) صنایع شعری(بدیع) قافیه، قافیهٔ داخلی و تصویرخیال برخوردار است و ازجهت کیفیت تأثیر و ایجاد حالت انفعالی، نظیرشعر است... آثار موفق احمد شاملو نمونه های بارز و مشخص این نوع شعر در ادبیات معاصر ایران است.» (همان: ۱۶۷ ـ۱۶۶) به عبارتی روشن تر می توان گفت اصطلاح شعرمنثور در زبان فارسی به شعری اطلاق می شود«که نه مثل شعرفردوسی وخیام وحافظ است(دروزن عروضی) ونه مثل شعر نیما وفروغ وامید(شعربه اصطلاح نیمایی یاآزاد) هرچه بیرون اینگونه تجارب موسیقایی باشد، درحوزهٔ این مثال مصداق شعر منثور است مگر تجارب شعر هجائی امثال میرزا حبیب اصفهانی یا لاهوتی و یحیی دولت آبادی. ... [یعنی] هرچه بر عروض سنتی و عروض نیمایی و عروض هجائی، نباشد و بتواند در مقولهٔ شعر قرارگیرد شعر منثور است. » (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ۲۴۶ ـ ۲۴۵) شاید بتوان گفت شعرسپید شاملو، همان شعر منثور در ادبیات اروپایی است که انگیزه ی سرودن آن ازآغاز در شاعروجود داشت ونمونه هایی ازآن را درمجموعه *ی آهنگهای فراموش شده* وبرخی ازآثار اولیه ی شاعر می بینیم. شاملو در

باره ی نخستین تجربه هایش درشعرسپید می نویسد که: « اندیشه ی *تا شکوفه ی سرخ یک پیراهن* در ذهن من رسیده شد و هنگام نوشتن آن رسید. این اندیشه ها به هیچ قالبی درنمی آمد. اندیشه ها شکل داشت و چنان می نمودکه این شکل، شکل آخرین اوست. درقالب وزن نهادن آن، جز با شکستن و دیگرگونه ساختن آن میسر نمی شد. ... درواقع، این قطعه و بسیاری قطعات دیگر از این قبیل، چیزهایی است که ...در وزن وآهنگی نمی گنجیده است» (پاشایی،۱۳۸۲،ج۲، ۱۰۸۰ ـ ۱۰۷۹)

شعر *رکسانا* عامل مهمی برای ادامه ی حرکت شاملو به سوی شعر سپید بود:

« بگذار پس از من هرگز کسی نداند از رکسانا با من چه گذشت .

بگذار کسی نداند که چه گونه من از روزی که تخته های کفِ این کلبه ی
چوبینِ ساحلی رفت و آمدِ کفش های سنگین ام را بر خود
احساس کرد و سایه ی دراز و سردم بر ماسه های مرطوبِ این
ساحلِ متروک کشیده شد، تا روزی که دیگر آفتاب به
چشم هایم نتابد ، با شتابی امیدوار کفنِ خود را دوخته ام ، گورِ

خود را کنده ام ... » (شاملو،۱۳۸۴، ۲۵۴)

رکسانا شعر مشهور شاملو در سال ۱۳۲۹ است. شاملو می گوید رکسانا را نیمای بزرگ به من داد واین زمانی است که چهارسال ازآشناییِ شاملو با نیما و شعرآزاد نیمایی گذشته بود. شاملو درباره ی نخستین حرکت های خود به سوی شعر سپید می نویسد: « ... فریدون رهنما پس از سال ها اقامت در پاریس به تهران برگشت رکسانای مرا که چاپ شده بود خواند و به نشانی مجله نامه یی برایم فرستادکه مایل است با هم دیداری داشته باشیم. آشنایی با اوکه شعر معاصرجهان را بسیار خوب می شناخت دست یافتن به گنجی بی انتها بود. کتاب های او بود که دروازه ی رنگین کمان را به روی من بازکرد. الوآر و لورکا،دسنوس و نرودا، هیوز و سنگور، پره ور و میشو، خیمه نس و ماچادو ودیگران ودیگران. این ها بودند بینش شاعرانه ی مرا که از نیما آموخته بودم گسترش دادند و مرا با ظرفیت های گوناگون زبان و سطوح گوناگون آن آشنا کردند.» (پاشایی، ۱۳۸۲،ج۲، ۱۰۶۴)

مطالعه و تفحص درآثارادبی غرب وتلاش برای رسیدن به جوهر شعر و شعرناب، انگیزه ای شد تا شاملو به « نفع شعر ناب» وزن عروض سنتی و نیمایی هردو را رها کند. او از همان آغاز « بزرگترین عنصرفریبندهٔ شعر یعنی وزن راکنارگذاشت» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷، ج چهارم، ۳۳۲) و شیوه ای تازه را در شعر و ادبیات معاصر وضع کرد. شاملو با انتشار شعرهای سپید خود در مجموعه ی *هوای تازه*، خیلی زود متوجه عیب بی وزنی در آن ها شد و در صدد رفع آن برآمد. او به مطالعه ی عمیق درادبیات فارسی پرداخت وسخت مجذوب نثرآهنگین قرن چهارم وپنجم شد، مقایسه ای بین نخستین شعرهای سپید شاملو با شعرهای کامل تر همین شاعر در دفترهای بعدی نشان می دهد که او شیوه ی بیان خود را درهمین آثار یافته است. بهاءالدین خرمشاهی به مشابهت لحن شاملو و لحن ناصرخسرو اشاره می کند: « لحن تلخ مردانهٔ غریبانه. لحنی که تغزل و

تسامح برنمی تابد لحنی تلخ و تند و تیز» (همان: ۳۳۲) دکتر ابومحبوب در مقاله ای زیرعنوان *زبان پرنیانی* به مقایسه ی زبان شاملو و زبان تاریخ بیهقی می پردازد و می نویسد: زبان بیهقی را « کاربرد کنایی افعال و جملات، کلمات مرکب ابتکاری، ترکیب های ویژه، جمله بندیهایی با لغزش ارکان، وکاربرد حروف مؤثر درآهنگ و ریتم تشکیل می دهد.» (ابومحبوب، ۱۳۸۲، ۶۲) شاملو نیز برای رسیدن به زبان شعری خود همین شیوه را دنبال کرده است. به نمونه های زیرنگاهی خواهیم داشت:

ـ کاربردکنایی افعال: « نه/ این برف را/ دیگر سرِ باز ایستادن نیست» (شاملو،۱۳۸۴، ۶۶۵)؛

ـ کلمه ی مرکب ابتکاری:صفت مرکب«شیرآهن کوه»دربند«وشیرآهن کوه مردی ازاین گونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت/ به پاشنه ی آشیل / درنوشت. ـ » (همان:۷۲۷)؛

ـ ترکیب های ویژه ی « بندگک» و« بزروِ طوع و...» در بند: « من بی نوا بندگکی سر به راه/ نبودم / و راهِ بهشت مینوی من/ بزروِ طوع و خاک ساری/ نبود» (همان: ۷۲۹)؛

ـ جمله بندی هایی با لغزش ارکان: « به راستی/ صلتِ کدام قصیده ای/ ای غزل؟/ ستاره بارانِ جوابِ کدام سلامی/ به آفتاب/ از دریچه ی تاریک؟ » (همان: ۷۲۲)؛

ـ کاربرد حروف مؤثر درآهنگ و ریتم:« کلام از نگاه تو شکل می بندد/ خوشا نظربازیا که تو آغاز می کنی» (همانجا).

شاملو با ژرف بینی تمام، هرروز بیش از پیش بر انسجام و استحکام شعرهای سپید خود افزود و بدین گونه زبان منثورخود را به زبان شعرنزدیک ساخت وبا بهره گیری خودجوش ازبرخی صنعت های ادبی، به شعرِبی وزنِ خود آهنگی خاص بخشید. به صنعت های زیر توجه کنید:

ـ صنعت تکرار: « وما هم چنان/ دوره می کنیم/ شب را و روز را/ وهنوز را...» (همان: ۶۵۰)؛

ـ صنعت حذف: « اندوه را بینی/ با سایه ی درازش/ که پا هم پای غروب / لغزان / لغزان/ به خانه درآید/ و کنارِ تو / در پسِ پنجره بنشیند / او به دستِ سپیدِ بیمارگونه/ دستِ پیرِ تو را.../ و غروب بالِ سیاه اش را...»(همان: ۶۸۴ ـ۶۸۳).

درآغازاین جستارگفته شد ویژگی های شعرسپید شاملوبا شعرآزاد اروپایی(شعری دارای ریتم یاضرباهنگ وآزاد از قافیه) سازگاری بیشتری دارد و به گفته ی تی. اس. الیوت(۱۹۶۵ ـ ۱۸۸۸) شاعرامریکایی تبار انگلیسی «هیچ شعری، برای کسی که می خواهد آن را خوب به ثمر برساند، آزاد نیست.» (ن.ک: میرصادقی، ۱۴۷،۱۳۷۶) شاملو برای رسیدن به شعر دلخواه خود ـ خواه آن را شعرسپید بنامیم، خواه شعر منثور و یا نام های دیگرـ با ژرف بینی تمام به مطالعه ی آثارادبی کلاسیک و کتاب های مقدس پرداخت و در این کار چندان مداومت ورزید تا توانست به آهنگ درونی واژگان دست یابد، آهنگی که ازتکرارحروف مشابه ـ صامت و مصوت ـ و واژگان هم وزن وهم قافیه در جای جای مصراع ها پدید می آید (وزن درونی) وآن وزنی است که ذهن شاعران توانای کلاسیک ما افزون بروزن عروضی (بیرونی) با آن نیز انس و الفتی تام داشت. چنان که این هماهنگی ووزن درشعرحافظ نمونه های فراوان دارد: « ساقی سیم ساق من، گر همه دُرد می دهد/ کیست که تن چو جام می، جمله دهن نمی کند».

وزن وقافیه درشعرآزاد نیمایی الزامی است. مقصود نیما ازوزن «بهترمتشکل ساختن» است، شاملو نیز برای متشکل ساختن هرچه بهترِشعرِ بی وزن خود، به همخوانی و هماهنگی واژگان روی آورد. او با توجه به «طنین درونی کلمات»، با به کارگیری « انواع تکنیک های موسیقایی نظیر موسیقی درونی، موسیقی کناری، موسیقی معنوی، موسیقی بصری و... » (روزبه،۱۳۸۱، ۲۰۴) شعرخود را درکنار شعرآزاد نیمایی و به پیروی از فرهنگ شعری نیما مطرح ساخت. چندان که خواننده ی شعرشاملو با خواندن شعرِ فارغ از وزن عروضی او، حضورنظمی ناخودآگاه را احساس می کند:

« به جُست و جوی تو / بر درگاه کوه می گریم، / در آستانه ی دریا و علف.

به جُست و جوی تو/ در معبرِ بادها می گریم/ در چارراهِ فصول،/ در چارچوبِ شکسته ی پنجره یی/ که آسمان ابرآلوده را/ قابی کهنه می گیرد.» (شاملو،۱۳۸۴، ۶۴۹)

تکرار واژگان«جُست و جو»، «می گریم» و«تو»، قریب المخرج بودن دوحرف«گ» و« ک»، تکرارحرف «ه» بعد ازدو مصوت بلند «آ» و « ـو» درواژگان « درگاه» و« کوه»، تناسب واژگان«چارراه» و «چارچوب»، تکرارحرف «ج» و «چ»، هماهنگی میان دو فعل« می گریم» و « می گیرد» وتکرار مصوت کوتاه (ـُ) ومصوت بلند (او) با ایجاد موسیقی در این بخش ازشعربرتشکل وانسجام آن نیز افزوده است واین همه برخاسته ازذهنی پرورش یافته ومأنوس با موسیقی است، که همگام با احساس شاعر به دنیای شعر قدم می گذارد واین ویژگی هایی است که در شعر های دیگر شاملو نیز می توان دید:

« پچپچه را / از آن گونه/ سر به هم اندرآورده سپیدار و صنوبر/ باری / که مگرشان/ به دسیسه سودایی در سر است/ پنداری / که اسباب چیدن را به نجوایند/ خود از این دست/ به هنگامه یی/که جلوه ی هرچیز وهمه چیزچنان است/ که دشمن دژخویی درکمین.» (همان: ۶۵۱)

دکتر شفیعی کدکنی استفاده از موسیقی کلام در نثر را خاص شاعران مدرن نمی داند و بر این باور است که « اینان از تجربهٔ هزارسالهٔ نثر فنی وتجارب درخشان نویسندگان کهن سود » جسته اند. چنان که در میان آثار منثورصوفیه، که شاملو نیز درآن ها دقت و نظری تام داشت، نمونه هایی از شعرمنثور به شکل اروپایی آن را می توان یافت.

لحن فاخر وحماسی شاملوبرگرفته ازآهنگ های ویژه ی نثرفارسی تا قرن ششم است،که درصد حضورواژه های عربی در آثار ادبی بسیارکمتر از قرن های بعدی است. با مقایسه ی واژه های عربی و فارسی می توان گفت: «واژه های عربی کوتاه تر و تند تر، اما واژه های فارسی کهن طولانی تر با هجای بلندتر وکشیده تر هستند که ترکیبی از این دسته واژگان فارسی با این نحوهٔ هجاها می تواند آهنگ خاصی بیافریند.» (ابومحبوب، ۱۳۸۲، ۶۲)و این خود یکی ازعوامل آهنگین ساختن شعرسپید و حرکت به سوی برطرف کردن عیب بی وزنی در شعر سپید نیز بود. چنان که در شعر *وحسرتی*۱، از مجموعه ی *مرثیه های خاک* می خوانیم:

«برفی که بر ابروی و به موی ما می نشیند/ تا در آستانه ی آیینه چنان در خویشتن نظر کنی/ که به وحشت / از بلندِ فریاد وارِ گُداری / به اعماقِ مُغاک/ نظر بردوزی.» (شاملو، ۱۳۸۴، ۶۶۵)

دراین بخش از شعر، صدای ۳۵هجای بلند+ ۴هجای کشیده، و ۲۰هجای کوتاه شنیده می شود:

بَر/ فی / که / بَ / رَب / رو/ یُ / بِ / مو/ یِ/ ما / می/ نِ/ شی/ نَد

- /- /u / - /- / u / - / u / u / - / - / u / - / - /-

تا/ دَر / آس/ تا/ نِ/ یِ/ آ / یی/ نه / چُ / نان / دَر / خیش / تَن / نَ/ ظَر / کُ/ نی

- / u / - / u / - / ~ / - / u / - / - / - /u / u / - / ~ / - /

کِ / بِ / وَح / شَت

- / - / u / u

اَز / بُ / لَن/ دِ / فَر / یاد / وا / رِ/ گُ / دا / ری

- / - / u / u / - / ~ / - / u / - / u / -

بِ / اَع / ما / قِ / مُ / غاک

u / - / - / u / u / ~

نَ / ظَر / بَر / دو / زی.

u / - / - / -

از آنجا که شعرسپید از قوانین عروضی وقالبِ ازپیش تعیین شده ای پیروی نمی کند،کیفیت هجاها می تواند برحسب جنس، احساس و شیوه ی خواندن هر خواننده اندکی متفاوت باشد؛ اما مسلم است که درهر شیوه ی خواندن، صدای هجاهای بلند +کشیده بیش از صدای هجا های کوتاه شنیده می شود. تکرار پیاپی هجاهای بلند وکشیده یکی ازعوامل رسیدن به لحن فاخر وحماسی شاملو است.

دکترشفیعی کدکنی درجستجوی عناصرِ موسیقایی شعر منثور، تأملی نیز در اشعار منثور شاملو داشته است و به سیر تکامل موسیقایی شعر منثور شاملو در دفترهای *آهنگهای فراموش شده*، *هوای تازه* و *ابراهیم در آتش* اشاره می کند ووجود برخی عناصر موسیقایی را برای نمونه، در شعر شبانه ی (مرا تو بی سببی نیستی) یاد آور می شود. مانند :

ـ وجودبرگردان ردیف و قافیه مانند مصراع های :

(خوشا نظر بازیا که تو آغاز می کنی) و (چه مؤمنانه نام مرا آواز می کنی) و (با این همه چه بالا چه بلند پرواز می کنی)

ـ انواع جناس های شناخته شده و جناس هایی که هنوز در زبان فارسی نامی ندارد و می تواند براساس استفاده از ترکیب های آوایی شکل گرفته باشد. ترکیب های آوایی مانند: چشم و چراغ، جان و جگر و...، که استاد آن را یکی از نیازهای غریزی و طبیعی زبان می داند.

آه و آهن و آهکِ زنده

دود و دروغ و درد را . ـ

که خاموشی

تقوای ما نیست . (اشارتی، ابراهیم در آتش)

و معتقد است که « بسیاری از شعرهای منثور هوای تازه، وحتی کتابهای بعدی او، نثرهایی بوده است برای رسیدن به شعرهای ارجمندی از نوع بعضی قطعات که در مرثیه های خاک و شکفتن در مه و ابراهیم در آتش و دشنه در دیس و ترانه های کوچک غربت ، امروز حافظهٔ بعضی از شیفتگان هنر مُدرن را سرشار کرده است» (شفیعی کدکنی ،۱۳۷۰، ۲۸۳)

شاید شعرسپید همان گونه که شاملو می گوید: « شعری است که نمی خواهد به صورت شعر درآید» و یا « شاید رقصی است که به موسیقی احساس نیاز نمی کند»(پاشایی، ۱۳۸۲،ج۲، ۱۰۷۶) به عبارتی شعرسپید، شعری سرکش است که زیربار نظم و نظام حاکم در ادبیات نمی رود و برخی ازخوانندگان آن را نوعی شعر اعتراضی می دانند. از دیدگاه شاملو: «غرض از شعرسپید نوعی شعر نیست. چیزی است نزدیک به شعر بی آن که شعر باشد و نزدیک به یک نوشته بی آن که دارای منطق و مفهومی باشدکه تنها با نوشتن مرادی ازآن حاصل آید: گاه نقاشی است، اما نمی توان به مدد نقاشی بیانش کرد.گاه رقص است، بی آن که هیچ حرکتی بدان تحقق تواند بخشد. گاه شعر است و از آن گذشته وزن و قافیه یی درخواست می کند، تلاشی می کند که نظمی به خود بگیرد. گاه فلسفه وگاه عکاسی است...کودک بهانه جویی است که به هر چیز چنگ می اندازد.» (همان: ۱۰۷۷) از همین رو است که در مجموعه شعرهای سپید شاملو، گاه شعرهایی می توان یافت که از نظم و نظام وزنی خاصی پیروی نمی کند، تنها نثری است که مفاهیم شاعرانه را القا کرده است و گاه آراسته و پیراسته که نظمی ناخودآگاه درآن دیده می شود و به هیأت شعر قرابت بیشتری می یابد.

شاملو وزن را « مانع زایش طبیعی شعر»، و کاربرد درست و بجای قافیه را یک ارزش می داند. او می نویسد: « قافیه وقتی که در جای خود بنشیند کیفیتی حیرت انگیز به کلام می دهد.» (همان: ۱۰۹۵) قافیه و ردیف دو عامل مهم در ایجاد موسیقی شعر شاملو است؛ اما کاربرد آن با کاربرد سنتی قافیه و ردیف بسیار متفاوت است. ردیف در شعرشاملوگاه در آغاز مصراع وبدون قافیه، یا درپایان مصراع (موسیقی کناری) وگاه نیز دریک مصراع به تنهایی آمده است. به عبارتی، هرجا که شعر و بیان شعری اقتضا کند. نمونه ای از ردیف را درآغاز و پایان مصراع، بدون قافیه در شعرِ *نگاه کن* از مجموعه ی *هوای تازه* می بینیم:

« سالِ بد / سالِ باد / سالِ اشک / سالِ شک / سالِ روزهای دراز و استقامت های کم / سالی که غرور گدایی کرد/ سالِ پست / سالِ درد / ... »(شاملو، ۱۳۸۴، ۲۰۹)

«زنده گی دام نیست / عشق دام نیست / حتی مرگ دام نیست / ... » (همانجا)

این نوع تکرار،درنخستین شعرهای سپید شاملو بیشتردیده می شود وهرچه شعرسپید روبه تکامل می رود،شاعردر به کارگیری ردیف، خلاقیت وتوانمندی بیشتری نشان می دهد و باآن اهدافی بیش ازایجاد موسیقی در شعر را دنبال می کند. چنان که در شعر *در این بُن بست* از دفتر *ترانه های کوچک غربت* می خوانیم:

« دهان ات را می بویند

مبادا که گفته باشی دوست ات می دارم.

دل ات را می بویند

روزگارِ غریبی ست، نازنین

و عشق را

کنارِ تیرکِ راه بند

تازیانه می زنند.

عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد» (همان: ۸۲۴)

سه مصراع بند اول بی آنکه اجباری دررعایت افاعیل عروضی باشد به طور ناخودآگاه با رکن مفاعیلن آغاز شده است: دَ /ها/ نَت/ را(در مصراع اول)، مَ / با/ دا/ که(در مصراع دوم)، دِ/ لَت/ را / می(در مصراع سوم)، برابر است با رکن مفاعیلن و در بند دوم: وَ / عِش/ ق/ را(درمصراع اول،مفاعلن مقبوض مفاعیلن است)کِ/ نا/ *رِ/اتی*(درمصراع دوم، مفاعیلن)، تا/ زِ/یا/ نه (درمصراع سوم، براساس قانون قلب و جابه جایی در اختیارات وزنی که می توان «تن ت » را « ت تن» یا برعکس خواند؛ یعنی همان مفاعیلن، قابل توجیه است) که خواننده را به آشنایی وآمیختگی ذهن شاملو ـ به طورعلمی یا سماعی ـ با عروض سنتی هدایت می کند؛ اما شاعر خود را ملزم به تکرار و رعایت ارکان عروضی نمی بیند. او به ذهن خود اجازه ی پرواز از قفس تنگ عروض وقافیه را می دهد.تکرارمصراع برگردان یا ترجیع مانند(روزگارِ غریبی ست، نازنین)۴ باردرطول شعرکه با رکن فاعلاتن،آغاز می شود و نیزحضور مصراع های (نور را در پستوی خانه نهان بایدکرد)، (شوق را در پستوی خانه نهان بایدکرد) و (خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد)؛ « نور را در» و« شوق را در» (برابر با رکن فاعلاتن) و« خدا را در» (که بر اساس اختیارات وزنی جابه جایی می تواند همان فاعلاتن محسوب شود)، نقش مهمی در ایجاد موسیقی شعردارد. تأکید شعر بر پاره های تکرار شده، افزون برایجاد موسیقی شعر، نشان دهنده ی اهمیت مضمون آن است.

قافیه در شعر شاملو مانند شعرآزاد نیمایی جای ثابت و قراردادی ندارد؛ با این تفاوت که شاملو درکاربرد قافیه و ردیف از نظام شعری متعارف، دورتر می شود و دست به نوآوری بیشتری نیز می زند. شیوه ای ازکاربرد قافیه را در شعر *سرود ابراهیم در آتش* می بینیم:

« و شیر آهن کوه مردی از این گونه عاشق
میدانِ خونینِ سرنوشت
به پاشنه ی آشیل
درنوشت. ـ » (همان: ۷۲۷)

واج آرایی حرف«ش» درکنار دو قافیه ی« سرنوشت » و «درنوشت »،آهنگ برخاسته از آن ها را پررنگ ترساخته واستحکام و انسجام بیشتری به این بخش ازشعر بخشیده است. در شعرِ *از شهرِ سرد...* از مجموعه ی *باغِ آینه* شاعر، واژگان هم قافیه را در یک سطر می نشاند:

« خنده ها چون قصیل خشکیده خش خشِ مرگ آور دارند.
سربازانِ مست در کوچه های بُن بست عربده می کشند
و قحبه یی از قعرِ شب با صدای بیمارش آوازی ماتمی می خواند.
علف های تلخ در مزارعِ گندیده خواهد رُست
و باران های زهر به کاریزهای ویران خواهد ریخت. »(همان: ۳۸۴ ـ۳۸۳)

واژه های« مست» و« بن بست » در مصراع دوم ، واژگانی هم قافیه هستند. این دو واژه، سجع مطرّف و از صنایع لفظی بدیع محسوب می شوندکه درنثرهای کلاسیک کاربرد داشته است. شاملودر بسیاری از شعرهای سپید خود از انواع سجع (متوازی،

مطرّف، متوازن) و انواع جناس برای تأثیرگذاری بیشتر کلام خود بهره گرفته است. این شیوه پیشینه ی کاربرد در نثرهای آهنگین و خطابه ها داشته است و نیز « مقدمهٔ بروز شعردر زبان عربی است. » (میرصادقی، ۱۳۷۶، ۶۶) دو واژه ی « باران » و «ویران» درمصراع پنجم، ازواژگان قافیه هستند که در خط افقی، دریک مصراع آمده اند و این شیوه بسیار متفاوت با شیوه ی کاربرد قافیه ی سنتی است. چنان که دو واژه ی«سالوس» و«ناموس»در این بیت ازجامی«دلق سالوس مرا پردهٔ ناموس درید/ جلوهٔ تنگ قبایان وتنک پیرهنان» (ن.ک: فشارکی، ۱۳۷۹، ۵) نقشی جز افزودن موسیقی و افزودن تأثیرکلام شاعر ندارند؛ این واژگان نه شعر را مسجع ساخته اند و نه قافیه محسوب می شوند.

نیما، قافیه را « زنگ آخر مطلب» می داند و معتقد است که « قافیه باید مطلب و جملات را تمام کند.» (یوسفی، ۱۳۷۷، ۴۸۲) نیما وزن و قافیه را بنابر اقتضای طبیعی شعر می پذیرد نه آن گونه که عروض و قافیه ی سنتی بر روح شعر و احساسات شاعرتحمیل می کرده است. به نمونه ای ازکارکرد وزن، ردیف و قافیه در شعرآزاد نیما با نام *وای بر من* نگاهی خواهیم داشت:

« ـ کاندر آن هر لحظه مطرودی فسون تازه می بافد ـ
کی که بشکافد؟
یک ستاره از فساد خاک وارسته
روشنایی کی دهد آیا
این شب تاریک دل را؟
عابرین! عابرین!
بگذرید از راه من بی هیچ گونه فکر
دشمن من می رسد، می کوبدم بر در
خواهدم پرسید نام و هرنشان دیگر.
وای بر من!» (نیما یوشیج، ۱۳۷۵، ۲۳۵)

این شعر بر پایه ی رکن عروضی فاعلاتن است،که درهرمصراع بنابراقتضای احساس و کلام شاعر تکرار شده است چنان که درمصراع اول: به چهار بار فاعلاتن + یک هجای بلند (فع)، در مصراع دوم به یک بار فاعلاتن + یک هجای بلند(فع) و الخ، تقطیع می شود. واژه های «می بافد»، «بشکافد»، «آیا»، «را»، «در» و«دیگر» قافیه های این بخش ازشعرهستندکه از قانون قافیه ی سنتی تمردکرده اند؛ یعنی مصراع سوم، ششم وهفتم، فاقد قافیه است. وزن و آهنگ قافیه ها نیزدرکل شعر و درهمه ی مصراع ها باهم برابر نیست. جمله ی عاطفی « وای بر من» که نقش برگردان ترجیع مانندی را در این شعر دارد، بنا براحساسات و عواطف شاعر و نیاز شعر،در متن آمده است.آنچه برای شاعرحائز اهمیت است«هماهنگی بین صورت و محتوای شعر» است؛ اما سعی کرده است از نظام شعری متعارف خیلی دور نشود.

از نظرشاملو قافیه دارای اهمیتی خاص است « قافیه به القای مفهوم کمک می کند و چون حالت رفرانس دارد، توجه را بلافاصله برمی گرداند به کلمهٔ خاصی که موردنظر شاعر است و این برای رساندن مفهوم کمک بزرگی است.»(پورنامداریان،

۱۳۸۱، ۴۳۳) و نقشی بس فراترازتکرارخود به خود در پایان مصراع ها درشعرکلاسیک و یا تکرار نامنظم و دلبخواه در شعر آزاد و شعرسپید دارد. شاملوکه با کنار گذاشتن عروض سنتی و نیمایی در تمرد از قوانین حاکم بر شعر از بایدها و نبایدهای ادبی می گذرد، بر این باور است که تحمیل عناصر خارجی بر شعر« از جمله وزن و قافیه، به مسخ کردن آن می انجامد.» (همان: ۴۲۱)

شاملو از شیوه ی نوشتن نردبانی و پلکانی نیز برای نزدیک کردن زبان منثور خود به شعر بهره جسته است:

« دریغا انسان

که با دردِ قرون اش خو کرده بود؛

دریغا!

این نمی دانستیم و

دوشادوش

در کوچه های پُرنَفَسِ رزم

فریاد می زدیم.»(شاملو، ۱۳۸۴، ۵۲۶)

او درچند شعری که به تقلید ازتورات سرود، شیوه ی نگارش کتاب مقدس، ولحنی قاطع و پیامبرگونه را برگزیده است:

« پس پای ها استوارتر بر زمین بداشت * تیره ی پُشت راست کرد *گردن به غرور برافراشت * و فریاد برداشت: اینک من! آدمی! پادشاهِ زمین!» (همان:۵۴۲)

شاملو در باره ی این تجربه ی ادبی خود که در ادبیات فارسی کاری تازه می نماید،گفته است: «برخورد با اثری از دی. اچ. لارنس که به شیوهٔ تورات نوشته است مرا به خواندن تورات برانگیخت، و ازآنجا به خواندن تفاسیر قرآن. پس ازآن هرچه به دستم رسید، خواندم .... نهایتاً پوستهٔ خارجی زبانِ من ملغمه یی از تمامی اینهاست. » (شمس لنگرودی،۱۳۷۷، ج سوم، ۱۵۰)

« نفسِ کوچک باد بود وحریرِ نازکِ مهتاب بود و فواره و باغ بود * و شب نیمه ی چارمین بود که عروس تازه به باغِ مهتاب زده فرودآمد ازسرا گام زنان»(شاملو، ۱۳۸۴، ۴۱۴)

« پ س آدم، ابوالبشر، به پیرامنِ خویش نظاره کرد * و بر زمینِ عُریان نظاره کرد* و به آفتاب که رو در می پوشید نظاره کرد » (همان: ۴۳۲)

بدین گونه شاملو نوعی آهنگ و تناسب را جایگزین وزن عروضی کرد، تا توانست سخن خود را به شعر نزدیک سازد. پیروان شعر سپید در آغاز این شیوه را آسان یافتند؛ اما از آنجا که شعر سپید قالب از پیش ساخته ای ندارد و شاعر ناچار از ابداع قالب به تناسب موضوع آن است، به موفقیت چندانی نرسیدند.

« گفتم اینک ترجمانِ حیات

تا قیلوله را بی بایست نپنداری.

آن گاه دانستم
که مرگ
پایان نیست.» (همان: ۱۰۵۴)

نتیجه گیری

شعر آزاد یکی از پیامدهای نهضت نمادگرایی در فرانسه است که با قیام شاعران نمادگرا علیه سلطه ی قواعد شعر سنتی فرانسه به اوج رسید و در قرن بیستم شیوه ی مسلط شاعری در فرانسه و پس ازآن درتمام جهان شد. نیما یوشیج با آشنایی به زبان و ادبیات فرانسه وآگاهی از نیاز به انقلاب ادبی درایران درتکمیل عروض و قافیه ی سنتی، دست به نوآوری و ابتکار زد. او با بهره گیری از قالب های مسمط، مستزاد، بحرطویل، ترجیع بند و ترکیب بند، و نیز تلفیق آن ها باهم، قالب شعری خود را کامل ترازقالب های شعری سنتی ارائه داد. چنان که در شعرآزاد نیمایی مانند مستزاد و بحر طویل قید تساوی مصراع ها وجود ندارد؛ مانند قالب مسمط، مصراع از استقلال برخوردار است ومانند قالب ترجیع بند، ترکیب بند و مسمط از بند هایی تشکیل شده است که با قافیه یا مصراع های برگردان (ترجیع) از یکدیگر جدا می شوند. امکان تنوع قافیه در قالب های ترکیب بند، ترجیع بند و... ـ که نیما موردآزمون قرار داد ـ آزادی بیشتری به شاعردر سرودن شعر می دهد. این قالب ها از دوران مشروطه به بعد موردآزمون شاعران قرارگرفت و با نوآوری هایی درجایگاه قافیه نیز همراه بود. چهارپاره های پیوسته نتیجه ی زحمات شاعران این دوره است. نیما با تلاش بیست ساله توانست نوآوری خود را در قالب و مضمون به ثمر برساندکه بعد از هزار و یکصد سال، انقلابی ادبی در شعر فارسی بود. شعرآزاد نیمایی یا شعرنو از سال ۱۳۲۰ به بعد با تلاش نیما و شاگردانش رواج یافت و به عنوان رایج تری شیوه ی شعری معاصر پیروانی یافت.

از جمله نخستین شاگردان نیما، احمد شاملو مبتکر شعرسپید در ایران است. او با تقلید از شعرآزاد نیمایی، درس شاعری را تمرین کرد وشعرهایی به سبک شعرآزاد نیما سرود که دراولین مجموعه ی شعری مطرح او(هوای تازه) به چاپ رسید. شاملو با نیما برسرعروض به توافق نرسید ودست به تجربه هایی تازه زد. شعر *رکسانا* وآشنایی با فریدون رهنما بهانه ای شد تا شاملو به آزمودن های خود دررسیدن به شعر سپید مداومت بیشتری نشان دهد. او درحقیقت حرکت هایی را که محمد مقدم و تندر ـ کیا بین سال های ۱۳۲۲ ـ ۱۳۱۳ آغازکرده بودند و ناتمام رها شده بود، دنبال کرد و برای رسیدن به جوهرشعروشعر ناب از همان آغاز، با رها کردن وزن عروض سنتی و عروض آزاد نیمایی شیوه ای تازه را در شعر و ادبیات فارسی بنیان گذاشت که دکتر شفیعی کدکنی ازآن با نام شعر منثور و شاملو ازآن با نام شعر سفید یاد می کند. شاملو با الهام از آهنگ ویژه ی آثار منثورقرن چهارم و پنجم،کاربردکنایی افعال و جملات، کلمات مرکب ابتکاری وترکیب های ویژه، جمله بندی هایی با لغزش ارکان و کاربرد مؤثرحروف، زبان منثورخود را به زبان شعرنزدیک ساخت.او با به کارگیری موسیقی درونی، موسیقی کناری، موسیقی معنوی، موسیقی بصری و...، و نیز به کارگیری خود جوش صنعت های لفظی، نوعی آهنگ و تناسب را جایگزین وزن عروضی (موسیقی بیرونی) کرد. لحن فاخر و حماسی او برگرفته ازآهنگ واژه های کهن فارسی

است ـ که طولانی تر، بلندتر و کشیده تر از واژه های عربی است ـ و لحن قاطع و پیامبرگونه اش نیز با تقلید از شیوه ی بیان کتاب های مقدس اخذ شده است.

دربرخی از شعرهای شاملو نوعی آمیختگی ناخودآگاه ذهن شاعر با عروض سنتی و ارکان عروضی دیده می شود، که شاملو خود را ملزم در رعایت آن نمی بیند. پیروان شعر سپید در آغاز این شیوه را آسان یافتند،؛ اما در آن به توفیق چندانی نرسیدند.

پی نوشت:

۱. مولا، مالا: ماهیگیر(ر.ک: نیمایوشیج،۱۳۷۵، ۶۰۷،« واژه نامه ی طبری»)

منابع:

۱ ـ ابومحبوب، احمد،« زبانِ پرنیانی»، *کتاب ماه*،شماره ۷۰، مردادماه، ۱۳۸۲ش.

۲ ـ پاشایی، ع، نام همهٔ شعرهای تو، ج ۱ و۲، نشر ثالث، تهران، ۱۳۸۲ش.

۳ ـ پورنامداریان، تقی، خانه ام ابری است، «شعر نیما از سنت تا تجدد»،انتشارات سروش، تهران،۱۳۷۷ش.

۴ ـ پورنامداریان، تقی، سفر در مه، انتشارات نگاه، تهران،۱۳۸۱ش.

۵ ـ حقوقی. محمد،شعر نو« از آغاز تا امروز»، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری مؤسسهٔ انتشارات فرانکلین، تهران، ۱۳۵۱ش.

۶ ـ روزبه، محمدرضا، ادبیات معاصر ایران «شعر»، انتشارات روزگار، تهران،۱۳۸۱ ش .

۷ ـ شاملو، احمد، ازمهتابی به کوچه، انتشارات طوس، تهران، ۱۳۵۴ش.

۸ ـ شاملو، احمد، مجموعه ی آثار« دفتر یکم: شعرها»، انتشارات نگاه، چاپ ششم، تهران، ۱۳۸۴ش.

۹ ـ شفیعی کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، تهران،۱۳۷۰ش.

۱۰ـ شمس لنگرودی، تاریخ تحلیلی شعر نو، ج سوم و چهارم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷ش.

۱۱ ـ فشارکی، محمد، نقد بدیع،انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۹ش.

۱۲ ـ منوچهری دامغانی، دیوان، به کوشش سیدمحمددبیرسیاقی، انتشارات زوّاره، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۵ش.

۱۳ ـ میرصادقی، میمنت، واژه نامهٔ هنر شاعری، انتشارات کتاب مهناز، چاپ دوم، تهران،۱۳۷۶ش.

۱۴ـ نیمایوشیج، مجموعه ی کامل اشعار فارسی و طبری، گردآوری و تدوین، سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۷۵ش.

۱۵ـ واعظ کاشفی سبزواری، میرزاحسین،بدایع الافکارفی صنایع الاشعار، ویراسته، میرجلال الدین کزازی، نشرمرکز، تهران، ۱۳۶۹ ش.

۱۶ـ یوسفی، غلامحسین،چشمهٔروشن« دیداری با شاعران»، انتشارات علمی، چاپ هشتم، تهران،۱۳۷۷ش.