در: *من بامدادم سرانجام؛ یادنامهٔ احمد شاملو*، به خواستاری سعید پورعظیمی، تهران، هرمس، ۱۳۹۶، ص ۱۲۱-۱۴۶

شرح و نقدِ وزن در منظومهٔ «پریا»

امید طبیب‌زاده

مقدمه

«پریا»ی شاملو از زمان انتشارش بلافاصله ورد زبان‌ها شد و خیلی زود مبدل به یکی از آثار برجسته شعری در ادبیات فارسی شد. به گمان نگارنده مهم‌ترین علت محبوبیت و موفقیت این شعر را باید در تمهیدات وزنی خاصی جستجو کرد که شاملو با هشیاری و دقت بسیار در سرایش آن به‌کار برده است. اهمیت وزن را در این شعر در دو بخش باید جستجو کرد: یکی استفادهٔ هوشمندانهٔ شاعر از انواع گوناگونِ یک نظام وزنی در شعری واحد که تا پیش از او در ادبیات فارسی سابقه‌ای نداشته است، و دیگری استفادهٔ هدف‌مندِ او از انواع گوناگون این وزن برای القایِ مفاهیم و فضاهایِ گوناگون مورد نظرش. در بخش نخست این مقاله پس از ارائهٔ تعریفی از اوزان زمان‌مند (مانند وزن شعر عامیانهٔ فارسی) و اوزان نوایی (مانند وزن شعر عروضی فارسی)، به اختصار دربارهٔ اوزان زمان‌مند در اشعار شاعران معاصر ایران سخن می‌گوییم و نشان می‌دهیم که شاملو در «پریا» برای نخستین بار از انواع بسیار گوناگون این وزن استفاده کرده است. در بخش دوم مقاله نشان می‌دهیم که چگونه شاملو با به‌کارگیری انواع متفاوت وزن زمان‌مند در این شعر، تصاویر و فضاهای گوناگون را نیز القا کرده است.

۱. شرح وزن

دانشمندی رومانیایی به نام کنستانتین برالیو که در حوزهٔ قوم-موسیقی‌شناسی (ethnomusicology) تحقیق می‌کرد، نخستین کسی بود که نشان داد بسیاری از اشعار کودکانه و عامیانه در زبان‌های گوناگون جهان از اصول وزنی کم‌وبیش یکسانی استفاده می‌کنند. وی ثابت کرد که در ساختار وزنیِ تمام این اشعار از هجای سکوت که خاص موسیقی است استفاده می‌شود. وی همچنین نشان داد که رایج‌ترین الگوی وزنی در این اشعار در بسیاری از زبان‌های جهان عبارت است از مصراعی هشت هجایی با چهار هجای تکیه‌بر که البته برخی از این هجاها ممکن است تلفظ نشوند و به صورت هجای سکوت ادا شوند (برالیو ۱۹۵۶؛ ترجمهٔ انگلیسی: ۱۹۷۳؛ تجدید چاپ: ۱۹۸۴). پس از او زبان‌شناس و قوم‌شناسی آمریکایی به نام رابینز برلینگ به ویژگی‌های مشترک بسیار دیگری در بین اوزان شفاهی جهان اشاره کرد و از این ویژگی‌ها در مقام ویژگی‌های جهانی (universal) یاد کرد و متذکر شد که علت این اشتراکاتِ عجیبِ وزنی هیچ چیز نمی‌تواند باشد مگر «انسانیت مشترک ما» (our common humanity). وی به دنبال این بحث اضافه کرد که اگر اشعار شفاهی و کودکانهٔ تمام افراد بشر وزن تقریباً مشترکی داشته باشد، می‌توان نتیجه گرفت که این وزن خود ابتدایی‌ترین وزن جهان است که انواع اوزان دیگر نیز از دل آن نشأت گرفته است. به عبارت دیگر وی مبنایی را برای آغاز مطالعات وزن‌شناسی تطبیقی (comparative metrics) پیشنهاد کرد (برلینگ ۱۹۶۶). ژان-لویی آروا محقق وزن‌شناس (metrist) فرانسوی، به دنبال تحقیقات برالیو و

برلینگ، اوزانِ شعری را به دو دستهٔ کلی اوزان زمان‌مند (isochronous) و اوزان نوایی (prosodic) تقسیم کرد و به این ترتیب مدلی جامع از تمام اوزان شعری جهان به دست داد که در آن بین دو دسته از اوزان موسیقایی و زبانی تمایز گذاشته می‌شود. اوزان زمان‌مند اوزانی هستند که در ساخت وزنی آنها علاوه بر عناصر زبانی (مثلاً هجا، تکیه، نواخت و غیره) از عاملِ موسیقایی سکوت (rest) و گاه نغمه (melody) نیز به عنوان عناصری مؤثر در ساخت وزنی شعر استفاده می‌شود؛ و اوزان نوایی اوزانی هستند که عناصر تشکیل‌دهندهٔ آنها تماماً متعلق به زبان است و هجای سکوت و نغمه هیچ نقشی در آن ندارد. آروا همچنین متذکر شد که درمجموع، وزن اشعار شفاهی و مردمی در تمام دنیا غالباً از نوع زمان‌مند است، و وزن اشعار فاضلانه (learned) از نوع اوزان نوایی. آروا پس از تمایز نهادن میان دو دسته اوزان زمان‌مند (اوزان مبتنی بر عنصر موسیقایی سکوت و نغمه) و اوزان نوایی (اوزان مبتنی بر عناصر زبانیِ هجا و تکیه و غیره)، کوشید تا هریک از این دو دسته را نیز به انواع دیگری تقسیم‌بندی کند. جالب است که انواع اوزان زمان‌مند یا همان اوزان اشعار شفاهی و عامیانه، تفاوت چندانی با هم ندارند؛ درواقع تفاوت آنها صرفاً به تعداد هجاهای ملفوظ و هجاهای سکوت و نیز محل تکیه‌هاشان مربوط می‌شود. اما اوزان نوایی یا به اصطلاح اوزان فاضلانه، بسته به اینکه اساس وزن در آنها مبتنی بر کدامیک از ویژگیِ نوایی زبانشان است، به انواع بسیار متفاوتی تقسیم‌بندی می‌شود. آروا اوزان نوایی را به انواع زیر تقسیم‌بندی کرده است (۲۰۰۷: ۱-۳۹):

نواختی (tonal) مانند چینی و ویتنامی،

کمی (quantitative) یا مورایی (moraic) مانند عربی کلاسیک و یونانی باستان و شعر عروضی فارسی،

تکیه‌ای-هجای (syllabic-accentual) مانند انگلیسی و آلمانی،

هجایی (syllabic) مانند فرانسوی،

در این معنا اشعار عامیانهٔ فارسی از جمله اشعار زمان‌مند محسوب می‌شود (برای تحلیل وزن اشعار عامیانهٔ فارسی رک. طبیب‌زاده ۱۳۸۲)، و اشعار عروضی فارسی همان‌طور که اشاره شده، از زُمرهٔ اشعار نواییِ کمّی یا مورایی است (رک. نجفی ۱۳۵۲؛ و مخصوصاً نجفی ۱۳۸۷و ۱۳۸۶).

اوزانِ زمان‌مند، نزد شاعران معاصر ایرانی

اشعار عامیانهٔ فارسی، مانند اکثر اشعار عامیانه در سرتاسر جهان، دارای وزنی زمان‌مند هستند. این اشعار اصولاً شفاهی هستند و چون سینه به سینه منتقل می‌شوند، در طول زمان و نیز در مناطق گوناگون دارای روایت‌های متعدد و متفاوت بسیار می‌شوند. گرچه این اشعار گاه رواج بسیاری در جامعه می‌یابند و طی نسل‌ها باقی می‌مانند، شاعرانشان ناشناخته هستند؛ مثلاً هیچ نمی‌دانیم سرایندهٔ شعر معروف «اتل متل توتوله/ گاو حسن چه جوره...» یا «هرکه دارد خال سینه/ آن نشان وصله‌پینه...» یا «سلام علیکم سوسک سیاه، حال شما چطوره/ شوهر امسال شما چطوره...» و غیره چه کسانی بوده‌اند. اما با آغاز مشروطه، برخی شاعران انقلابی که می‌خواستند فریاد خود را به گوش تودهٔ مردمِ عمدتاً بی‌سواد برسانند، به این نوع اشعار گرایش پیدا کردند و آثار ماندگاری نیز سرودند. از جمله نخستین شاعرانی که اشعاری به این وزن سرودند می‌توان از سید اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال)، علی اکبر دهخدا، ملک‌الشعرا بهار و نیما یوشیج یاد کرد. اما مهمترین و معروف‌ترین شعری که در ادبیات فارسی به این وزن سروده شد، شعر «پریا»ی احمد شاملو

است. شاملو با الهام از برخی اوزان کم‌کاربرد شعر عامیانهٔ فارسی، در این شعرِ خود از ویژگی‌های وزنی خاصی بهره جسته است که در کار هیچ‌یک از شاعران پیش از مشابهی ندارد. برای درک تمهیدات وزنی شاملو در شعر «پریا» لازم است ابتدا نگاهی به وزن اشعار زمان‌مند در کار دیگر شاعران پیش از او بیاندازیم.

سید اشرف‌الدین گیلانی (وفات ۱۳۱۳)

سید اشرف حتی در اشعار عروضی خود نیز اصرار زیادی به حفظ اصول وزن نداشت و چندانکه باید وزن عروضی را رعایت نمی‌کرد. در این گونه موارد، اشعار او یادآور فهلویات و برخی اشعار محلی ایرانی است که به نظر عروضی می‌آیند و تاحدودی نیز جانب ارکان عروضی را نگاه می‌دارند، اما در مواردی این اصول را زیر پا می‌گذارند و با عدول از قواعد عروض پیش می‌روند (رک. طبیب‌زاده ۱۳۹۲). البته باید توجه داشت که عدول از قواعد عروضی در این اشعار لزوماً باعث سکتهٔ وزنی نمی‌شود، زیرا خوانندگانِ این اشعار به خوبی می‌دانند که باید آنها را به شیوهٔ اشعار شفاهیِ زمان‌مند بخوانند، یعنی هرجا که لازم است با فشرده و وافشرده کردن هجاها به هنگام قرائت شعر، فضاهای خالی وزنی را پر کنند. به عبارت دیگر این اشعار به ظاهر عروضی هستند اما نمی‌توان آنها را کاملاً به شیوهٔ عروضی قرائت کرد، زیرا سکته‌های وزنی متعدد، مخل خوانش صحیح عروضی آنها می‌شود. واقعیت این است که مردم خود این اشعار را به شیوهٔ اشعار زمان‌مند، یعنی به صورت ریتمیک می‌خوانند و ازاین‌رو ما نیز بهتر است که وزن آنها را تکیه‌ای-هجایی (مانند اشعار عامیانه فارسی)، و نه لزوماً عروضی درنظر بگیریم (نیز رک. طبیب‌زاده ۱۳۸۹). به چند مثال از کاربرد چنین اوزانی نزد سید اشرف‌الدین گیلانی در مثنوی وی با عنوان «سؤال و جواب و تکفیر» (۱۳۷۱: ۱۹۵-۱۹۸) توجه شود. وزن این مثنوی باید رمل مثمن مخبون محذوف یا مقصور (فعلاتن فعلاتن فعلن/ فع‌لن) باشد اما شاعر از همان مصرع نخست از این وزن عدول می‌کند:

کبلا باقر، بله آقا، چه خبر؟ هیچ آقا چیست این غلغله‌ها؟ غلغل نی‌پیچ آقا

چنانکه مشاهده می‌شود واژهٔ «کبلا» در آغازِ مصراعِ نخست باید مثلاً به‌شکلِ «کبله» می‌بود، اما شاعر بی هیچ نگرانی صورت متداول «کبلا» را برگزیده چون یقین دارد که خواننده با فشرده کردن هجاها، خود یک کمیت اضافه را از وزن حذف می‌کند. یا در بیت دوم از همان مثنوی کلمهٔ «حاجی» باید مثلاً به شکل «حاج» باشد تا رمل مخبون رعایت شود، اما باز شاعر آن را به همان شکل رها کرده تا خواننده خود با فشرده کردن هجاها، آن کمیت اضافی را در جریان خوانش سریع شعر از میان ببرد:

تازگی حاجی بلال آمده از شهر حلب حرف‌ها می‌زند از فرقهٔ مشروطه طلب

بدیهی است که سید اشرف بهتر از هرکس می‌دانسته است که با استفاده از دو کلمهٔ متداول «کبله» و «حاج» در دو مصراع فوق به راحتی می‌توانسته به دامان شعر عروضی برگردد، اما به نظر نگارنده او عمداً این کار را نکرده است تا خوانندگانِ عامی و بی‌سوادِ خود را در فضای جدی و رسمیِ شعر عروضی نگاه ندارد. درواقع او می‌کوشیده است تا با خلق فضاهایِ وزنیِ گفتاری، خوانندگانش را هرچه بیشتر در محیط وزنیِ مأنوس خودشان نگاه دارد تا به این ترتیب اثر کلام خود را بر آنها بیشتر سازد. توجه شود که گاه تعداد این

به اصطلاح سکته‌های وزنی در یک مصراع، به دو یا حتی بیشتر هم می‌رسد. مثلاً در مصراع نخست بیت زیر از همان مثنوی، او دو بار از قاعدهٔ رمل مخبون عدول کرده است و در نتیجه دو کمیت کوتاه اضافه آورده است، یکی در «کبلا» و یکی هم در واژهٔ «مشدی». بدیهی است که سرعت خوانش خوانندگان در این مصراع باید در بعضی مواضع بیشتر از سرعت خوانش آنها در همان مواضع در مصراع‌های دیگر باشد تا وزن شعر جور دربیاید:

کبلا باقر، به کف مشدی حسین بقال کاغذی بود که می‌خواند به صد استعجال

در این مثنوی و در بسیاری دیگر از اشعارِ سید اشرف با چنین مواردی مواجه هستیم. جالب است که تاکنون بسیاری منتقدان و شاعران، سید را به عامی بودن و بی‌سوادی متهم کرده‌اند، اما هیچ‌کس او را وزن‌ناشناس ندانسته است. درواقع سید اشرف با تسلطی که به دو نظام وزن عروضی و وزن تکیه‌ای-هجایی فارسی داشته است، نه تنها مرتکب هیچ سکته‌ای در وزن اشعار خود نشده است، بلکه به خوبی نیز از عهدهٔ تلفیق این دو وزن برآمده است.

اما سید اشرف در کنار این وزن که وزنِ مألوفِ وی در تمام دیوان اوست، از اوزان کاملاً زمان‌مندِ شفاهی نیز در اشعار خود بهره جسته است. اگر در اشعار نیمه‌عروضی فوق یکی دو کمیت زیادی می‌آید، در اینجا با هجاهای سکوت سروکار داریم، یعنی با مواردی که گویی یکی دو کمیت زیاد می‌آید. به عنوان نمونه به اشعار زیر و تقطیعشان توجه شود (تقطیع اوزان را از این پس همواره مانند خط فارسی از راست به چپ می‌آوریم، و نه مانند خط موسیقی از چپ به راست)[1] (سید اشرف‌الدین گیلانی ۱۳۷۱: ۱۰۶):

شوهری دارم که نود سالشه - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰ ۴، ۴، ۳
ریش سفیدش تا پر شالشه - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
هرجا میره بچش به دنبالشه - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
دو زن داره بازم دلش زن می‌خواد - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
خرخر پف‌پف می‌کنه وقت خواب - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
تر شده از آب‌دهنش رختخواب - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
آخ که این احمق خونه‌خراب - - - ۰ | - - - - ۰ | - - - - ۰۰
دو زن داره بازم دلش زن می‌خواد - - - ۰ | - - - ۰ | - - - - ۰۰
تازه شنیدم که به گوشه کنار - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
دختر نه ساله شده خواستگار - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
تا بمکد از لبش آب انار - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
دو زن داره بازم دلش زن می‌خواد - - - ۰ | - - - ۰ | - - - - ۰۰
در سر پیری هوسش بر سر است - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
طالب همخوابگی دلبر است - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
مایهٔ عمرش نفس دختر است - - - - ۰| - - - - ۰| - - - - ۰۰
دو زن داره بازم دلش زن می‌خواد - - - ۰ | - - - ۰ | - - - - ۰۰

[1] در این تقطیعات، خط تیره (-) مبین یک هجایِ ملفوظ و به معنای نُتِ ملفوظِ چنگ است، صفر (۰) مبین یک هجای سکوت و به معنای نُتِ سکوتِ چنگ است، و خط تیره عمودی (|) نیز مبین مرز شطر یا همان خط میزان است.

(سید اشرف‌الدین گیلانی ۱۳۷۱: ۱۰۶)

گریه مکن عزیز من – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – | ۴،۴
موسم نوبهار میاد – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
بلبل مست نغمه‌زن – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
بر سر شاخسار می‌آید – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
غله ز خوار می‌رسد – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
گندم شهریار می‌آد – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
بزک نمیر بهار می‌آد – – ◦ – – ◦ | – – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
کمبزه با خیار می‌آد – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
دخترک عزیز من – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
از غم نان به سر مزن – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
طفلک با تمیز من – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
شعله به خشک و تر مزن – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
طوطی اشک‌ریز من – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
بر دل من شرر مزن – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
سال دگر برای تو – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
شوهر غمگسار می‌آد – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
بزک نمیر بهار می‌آد – – ◦ – – ◦ | – – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |
خربزه با خیار می‌آد... – ◦ – – ◦ | – ◦ – – ◦ | ◦ – – ◦ – – |

(سید اشرف‌الدین گیلانی ۱۳۷۱: ۱۱۶)

آهای آهای نسیم شمال مثال شیر ارژنه – – ◦ – – | ◦ – – – – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ ۴، ۴، ۴، ۴
گاهی زنه به میسره گاهی زنه به میمنه – ◦ – – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦ – – ◦ – – | ◦
زلزله‌ها فکنده‌ای به کوه و دشت و دامنه – ◦ – – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦ – – ◦ – – | ◦
آسته برو آسته بیا که گربه شاخت نزنه – ◦ – – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦ – – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦
نسیم شمال خودتٌ بپا، اینجا رو تهرونش می‌گن – – – – – | ◦ – – – – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦ – – ◦ – – | ◦
اینجا که ما نشسته‌ایم دروازه شمرونش می‌گن – ◦ – – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦ – – ◦ – – | ◦
ز شهر رشت دم مزن، اونجا رو گیلونش می‌گن – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – ◦ | ◦ – – – – ◦ | – ◦ – – ◦ – – | ◦
هیچ نمی‌ترسی مگر ز دزدهای گردنه – ◦ – – ◦ | ◦ – – – – ◦ | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – – | ◦
آسته برو آسته بیا که گربه شاخت نزنه – ◦ – – – | ◦ – – – – ◦ | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦
مطالب نسیم را تمام تفسیر می‌کنن – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – ◦ | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦
منکر غول و جن مشو وگرنه تکفیر می‌کنن – ◦ – – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦
یقین بدان که شیر را ز ترس زنجیر می‌کنن – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – ◦ | ◦ – – – – ◦ | – ◦
برو بکنج مدرسه بخور تو نان و اشکنه – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – ◦ – – | ◦
آسته برو آسته بیا که گربه شاخت نزنه – ◦ – – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦ – – – | ◦ – – ◦ – – | ◦ – – – – ◦ | – ◦

ملک‌الشعرا بهار (وفات۱۳۳۰)

پس از سید اشرف، اقبال شاعران به اوزان نیمه‌عروضی و زمان‌مند بسیار کم شد. شاید با سپری شدن دوران پرشور مشروطه‌خواهی و با فروکش کردن افکار انقلابی، و همچنین با پهن شدن بساط دیکتاتوری رضاخانی، ارتباط شاعران با تودهٔ مردم به تدریج از میان رفت و دیگر نه مجالی برای سرایش شعر به زبان مردم کوچه و بازار باقی ماند و نه پروا و حالی. به نظر می‌رسد که سید اشرف تنها شاعری بوده است که صرفاً بنا به ضرورت اجتماعی خاصی که بدان اشاره شد به سمت اوزان روی آورده بود، اما گرایش شاعران دیگر به سرودن این اشعار کمتر به مسائل اجتماعی مربوط می‌شده و بیشتر جنبهٔ تفنن و طبع‌آزمایی داشته یا تلاش برای یافتن راه‌های جدید بیان شعری بوده است. درهرحال بهار از جمله شاعرانی است که شعری به وزنی زمان‌مند سروده است. به بخشی از شعر «بلبل زردالو عنک» او که در دیوانش آمده است توجه شود:

ملا رضای روضه‌خون – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – ◦ | ۴، ۴
رفت رو درخت زردالو – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – ◦ |
درخت زردالو عنک – – ◦ – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |
زردالوهایش کوچولو – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |
از گشنگی رفت رو درخت – – ◦ – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |
زردالوها رو بخوره – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |
مشدی رحیم باغبون – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – ◦ |
از در باغ آمد و دید – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |
گفت رو درخت چکار داری – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – ◦ |
مرتیکه با ریش سفید – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |
پات لب گور دزدی می‌ری – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |
که مرده‌شورت ببره – – ◦ – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |

علی‌اکبر دهخدا (وفات۱۳۳۴)

علی‌اکبر دهخدا را بیشتر به عنوان فرهنگ‌نویس و لغت‌شناس می‌شناسیم، اما همچنین می‌دانیم که او در شاعری نیز دستی داشته و اتفاقاً دو تا از معروف‌ترین اشعار فارسی معاصر متعلق به اوست، یکی مسمط زیبا و غم‌انگیز «یاد آر ز شمع مرده یاد آر»، و دیگری قطعه شعر عامیانهٔ «خاک به سرم بچه به هوش آمده»:

خاک به سرم بچه به هوش آمده – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ | ۴، ۴، ۳
بخواب ننه، یه سر دوگوش آمده – – ◦ – – ◦ | – – ◦ – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ |
گریه نکن لولو می آد، می خوره – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ |
گربه می آید بُزبُزی رُ می بَره... – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ |
از گشنگی ننه دارم جون می دَم – – ◦ – – ◦ | – – ◦ – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ |
گریه نکن فردا بهت نون می دم – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ |
ای وای ننه، جونم داره در میره – – ◦ – – ◦ | – – ◦ – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ |
گریه نکن دیزی داره سر می ره – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ ◦ – – ◦ |

چنانکه می‌بینیم وزن این شعر «۴، ۴، ۳» است، یعنی به وزنِ شعرِ «شوهری دارم که نود سالشه» از سید اشرف که قبلاً دیدم. این وزن در کنار وزنی که از تکرار شطرهای ۴ هجایی پدید می‌آید از پرکاربردترین اوزان شعر عامیانهٔ فارسی هستند.

نیما یوشیج (وفات ۱۳۳۸)

اگر شاعران دیگر برای ایجاد ارتباط با تودهٔ مردم و یا برای طبع‌آزمایی و تفنن به اوزان زمان‌مند روی آورده بودند، هدف نیما از پرداختن به این وزن بیش از هرچیز سرودن شعری برای کودکان بوده است. از نیما دو شعر به وزن زمان‌مند یافته‌ام، یکی «بچه‌ها بهار!» (سروده شده در ۱۳۰۸) و دیگری «آواز قفس» (سروده شده در ۱۳۰۵) که هر دو را در زیر می‌آورم[۲]:

بچه ها ، بهار! - - - - - ۰| ۴[۳]
گل ها وا شدند - - - - - ۰|
برف‌ها پا شدند - - - - - ۰|
از رو سبزه‌ها - - - - - ۰|
از روی کوهسار - - - - - ۰|
بچه ها، بهار! - - - - - ۰|
داره رو درخت - - - - - ۰|
می خونه به گوش: - - - - - ۰|
«پوستین را بکن - - - - - ۰|
قبا را بپوش» - - - - - ۰|
بیدار شو، بیدار - - - - - ۰|
بچه ها، بهار! - - - - - ۰|
دارند می روند - - - - - ۰|
دارند می پرند - - - - - ۰|
زنبور از لونه - - - - - ۰|
بابا از خونه - - - - - ۰|
همه پی کار - - - - - ۰|
بچه ها، بهار! - - - - - ۰|

من مرغک خواننده ام - - ۰ - - ۰| - - ۰ - - ۰| ۴،۴
می‌خوانم من، نالنده ام - - ۰ - - ۰| - - ۰ - - ۰|
پر وردهٔ ابر و گلم - - ۰ - - ۰| - - ۰ - - ۰|
می‌خوانم من ، من بلبلم - - ۰ - - ۰| - - ۰ - - ۰|

---

[۲] این هر دو شعر را از صفحهٔ زیر برداشته‌ام:
http://www.nimayoushij.com/poetry1211.html

[۳] گرچه هر شطر در این شعر دارای چهار هجاست، اما در اشعار عامیانه شاعر اختیار دارد بجایِ یک شطر چهار هجایی از شطری پنج هجایی استفاده کند. به عبارت دیگر تمام شطرهای پنج هجایی را در این شعر چهار هجایی درنظر می‌گیریم (رک. طبیب‌زاده ۱۳۸۲: ۸۷-۸۱)

افتاده هر چند از هوش – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ | ۴، ۳
در عشقه های سیاه – – – – – ۰ | – ۰ – – ۰ ۰ |
یک شب که می تابید ماه – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ |

دستی به من زد دوست من – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – – ۰ | ۴، ۴
از آن زمان در هر دمن – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – – ۰ | ۴، ۴
می خوانم آواز قفس. – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – – ۰ | ۴، ۴

چنانکه مشاهده می‌شود نیما یوشیج نیز از همان دو وزنِ پرکاربردی استفاده کرده است که دیگران در اشعارشان بکار برده بودند (یعنی اوزنِ «۴، ۴» و «۴، ۳»)، منتها نیما در شعر دوم خود («آواز قفس») از تغییر وزن نیز بهره برده است. در بسیاری از اشعار عامیانهٔ فارسی می‌توان شاهد تغییر وزن بود، به این معنا که شاعر در میانهٔ شعر براساس برخی محدودیت‌ها وزن خود را تغییر می‌دهد و پس از دو یا سه مصراع باز به وزن اول شعر باز می‌گردد (طبیب‌زاده ۱۳۸۳: ۱۰۳). مثلاً در شعر زیر که منسوب به ملک‌الشعرا بهار است[۴]، از تغییر وزن استفاده شده است:

اوستا بابا بزی داشت – ۰ – – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ | ۴، ۳
یک بز خوش پُزی داشت – ۰ – – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ |
هر کی می دید به صحرا – ۰ – – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ |
بهش می گفت ماشالله – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ |

پشته شِه باش،زیر شه باش – ۰ – – – ۰ | – ۰ – – – ۰ | ۴، ۴
پستون پر شیر شه باش – ۰ – – – ۰ | – ۰ – – – ۰ |

آخر زمستون امد – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ | ۴، ۳
با برف و باران آمد – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ |
بزک آمد به خانه – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ |
خوراکش پنبه دانه – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ ۰ |

جز این هیچ نوآوری دیگری در اشعار زمان‌مند نیما وجود ندارد.

«پریا»یِ احمد شاملو (وفات ۱۳۷۹)

بعد از نیما دیگر هیچ شاعر صاحب‌نامی از وزن اشعار عامیانه استفاده نکرد تا اینکه شاملو منظومهٔ بلند «پریا» را سرود و با این شعر دور تازه‌ای را در حیات این وزن در نزد شاعران ایرانی پدید آورد. به نظر نگارنده، شاملو نخستین شاعر در تاریخ ادبیات فارسی است که نه برای فهم مخاطبان بی‌سواد یا کم‌سواد، و نه برای تفنن، بلکه برای تجربه کردن امکانات وزنِ زمان‌مند و نیز انجام پژوهشی برای دست یافتن به شیوه‌ای تازه در بیانِ شعری، به این وزن روی آورده است. استفادهٔ گسترده از اوزان گوناگون و مخصوصاً

[۴] نگارنده این شعر را در دیوان بهار نیافت.

استفاده از وزن نسبتاً پیچیدهٔ «۳، ۴» به عنوان وزن اصلی این منظومه، از ویژگی‌های برجستهٔ کار شاملو در پریاست. به نظر نگارنده وزن «۳، ۴» در میان اوزان اشعار عامیانه فارسی رو به نابودی بود و شاید اگر شاملو با «پریا» آن را به نوعی تقویت و یا حتی احیا نمی‌کرد، رفته‌رفته فراموش می‌شد و از بین می‌رفت. این وزن مرکب از یک شطر سه هجایی آغازین و یک شطر تکرارشوندهٔ چهار هجایی است. به دو نمونه از این وزن در اشعار عامیانه فارسی توجه شود:

قل هو الله و احد ۰ – – – ۰ | – – ۰ – | ۳، ۴
موشه رفت لای نمد ۰ – – – ۰ | – – ۰ – |
می‌زنه جفت و لقد ۰ – – – ۰ | – – ۰ – |
لابه‌لا کفواً احد ۰ – – – ۰ | – – ۰ – |

دندونات یا صدفه یا مرواری ۰ – – – ۰ | – – ۰ – | – – ۰ – – | ۳، ۴، ۳
یه روزی مهمونتم خواهی نخواهی ۰ – – – ۰ | – – ۰ – | – – – – – |

علت پیچیدگی این وزن را باید در وجود دو نُتِ سکوت در ابتدای آن دانست؛ توضیح آنکه استفاده از نُتِ سکوت در آغاز میزان را اصطلاحاً ضدضرب می‌نامند. اکثر مصراع‌های شعر پریا به همین شکل، یعنی با دو نت سکوت در ابتدای شطر آغازین شروع می‌شود:

یکی بود یکی نبود ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – | ۳، ۴
زیر گنبد کبود ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – |
لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسته بود ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – | – – ۰ – – | – – ۰ – – | – – ۰ – – |
زار و زار گریه می کردن پریا ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – | – – ۰ – – |
مث ابرای باهار گریه می کردن پریا ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – | – – ۰ – – | – – ۰ – – |
گیسشون قد کمون رنگ شبق ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – | – – ۰ – – |
از کمون بلن ترک ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – |
از شبق مشکی ترک. ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – |
روبروشون تو افق شهر غلامای اسیر ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – | – – ۰ – – | – – ۰ – – |
پشت شون سرد و سیا قلعه افسانه پیر ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – | – – ۰ – – | – – ۰ – – |

اما همانطور که گفتیم شاملو در این شعر از اوزان دیگر نیز استفاده کرده است؛ مثلاً وزن «۴، ۴»:

امشب تو شهر چراغونه – – ۰ – – | ۰ – – ۰ – – | ۰ ۴، ۴
خونهٔ دیبا داغونه – ۰ – – – | ۰ – – ۰ – – | ۰
مردمِ ده مهمونِ مان – ۰ – – – | ۰ – – – ۰ – | ۰
با دامب و دومب به شهر میان – – ۰ – – | ۰ – – ۰ – – | ۰
داریه و دمبک می‌زنن – – – – – | ۰ – – ۰ – – | ۰
می‌رقصن و می‌رقصونن – – ۰ – – | ۰ – – ۰ – – | ۰

غنچهٔ خندون می‌ریزن – ◦ – – – ◦ – | ◦ – – – ◦ – |

نُقلِ بیابون می‌ریزن – ◦ – – – ◦ – | ◦ – – – ◦ – |

یا وزن «۴، ۳»:

هرکی که غُصه داره – ◦ – – – ◦ – | – – ◦ – ◦ – | ۳، ۴

غمِشو زمین می‌ذاره – ◦ – – – ◦ – | – – ◦ – ◦ – |

قالی می‌شن حصیرا – ◦ – – – ◦ – | – – ◦ – – ◦ |

آزاد می‌شن اسیرا – ◦ – – – ◦ – | – – ◦ – – ◦ |

اسیرا کینه دارن – ◦ – – – ◦ – | – – ◦ – – ◦ |

داسِ شونو ور می‌دارن – ◦ – – – ◦ – | – – ◦ – – ◦ |

یا وزن بسیار کم‌کاربرد «۱، ۴، ۴، ۱» با چهار نُتِ سکوت در آغاز:

عیدِ مردماس، دیب گله داره ◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | ۱، ۴، ۴، ۱

دنیا مالِ ماس، دیب گله داره ◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |

سفیدی پادشاس، دیب گله داره ◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |

سیاهی روسیاس، دیب گله داره ◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |

توجه شود که تقطیع‌های فوق مربوط به هر مصراع به تنهایی است، اما اگر مصراع‌های فوق را به شیوهٔ طبیعی و معمول، یعنی پشت‌سرهم بخوانیم وزن آن به شکل زیر در می‌آید:

◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | ۱، ۴، ۴، ۱

شاملو این وزن را از اوزان شعر عامیانه فارسی تقلید کرده است؛ مثلاً شعر معروف زیر نیز عیناً به همین وزن است:

اینجا بشکنم یار گله داره ◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | ۱، ۴، ۴، ۱

اونجا بشکنم یار گله داره ◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |

این خشتک بیچاره چقدر حوصله داره ◦ – ◦ – – – ◦ | – – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ | – ◦ – – – ◦ |

نکتهٔ جالب دیگر اینکه شاملو برای رفتن از وزنی به وزن دیگر از شگردهای خاصی نیز بهره می‌جوید که حتی در اشعار عامیانه نیز مشاهده نشده است. می‌دانیم که در اشعار عامیانه از هر وزنی نمی‌توان وارد وزن دیگر شد، بلکه فقط اوزان خاصی که تا حدی شبیه به هم هستند کنار هم قرار می‌گیرند، اما شاملو گاه از وزنی به وزن کاملاً متفاوت دیگر می‌رود، و برای چنین تغییری در وزن دست به شگردهای خاصی می‌زند. مثلاً او گاه یکی دو مصراع بدون وزن، یا تقریباً بدون وزن را در میان دو وزن متفاوت قرار می‌دهد. در مثال زیر او برای ورود از وزن «۴، ۴» به وزن کاملاً متفاوت «۱، ۴، ۴، ۱» ابتدا دو مصراع کوتاه با وزن «۴»

می‌آورد، سپس یک مصراع بی‌وزن (مصراع‌های بی‌وزن یا تقریباً بی‌وزن را درون کروشه گذاشته‌ایم) و آنگاه وارد وزن «۱، ۴، ۴، ۱» می‌شود:

... می‌رقصن و می‌رقصونن	۰ – – ۰ – – ۰ | – – ۰ – – ۰ | ۴، ۴
غنچهٔ خندون می‌ریزن	– ۰ – – – ۰ | – ۰ – – – ۰ |
نُقلِ بیابون می‌ریزن	– ۰ – – – ۰ | – ۰ – – – ۰ |
های می‌کشن	– ۰ – – | ۴
هوی می‌کشن:	– ۰ – – | ۴
[شهر جای ما شد!][۵]	
عیدِ مردماس، دیب گله داره	۰ ۰ ۰ ۰ ۰ | – – ۰ – – ۰ | – ۰ – – – ۰ | – ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ | ۱، ۴، ۴، ۱
دنیا مالِ ماس، دیب گله داره	۰ ۰ ۰ ۰ ۰ | – – ۰ – – ۰ | – ۰ – – – ۰ | – ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ |
سفیدی پادشاس، دیب گله داره	۰ ۰ ۰ ۰ ۰ | – – ۰ – – ۰ | – ۰ – – – ۰ | – ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ |
سیاهی روسیاس، دیب گله داره	۰ ۰ ۰ ۰ ۰ | – – ۰ – – ۰ | – ۰ – – – ۰ | – ۰ ۰ ۰ ۰ ۰ |

همچنین به دنبال بند فوق، وی برای ورود به وزن «۴، ۳»، ابتدا مصراعی با یک کلمهٔ «پریا» می‌آورد، و بعد وارد وزن «۴، ۳» می‌شود:

[پریا]	
دیگه توک روز شیکسّه	– – – – ۰ | – – ۰ – ۰ | ۴، ۳
درایِ قلعه بسّه	– – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ |
اگه تا زوده بُلن شین	– – – – ۰ | – – ۰ – ۰ |
سوارِ اسبِ من شین	– – ۰ – – ۰ | – – ۰ – ۰ |

و باز به دنبال مصراع‌های فوق وی وارد وزن «۳، ۴» می‌شود، اما برای ورود به این وزن جدید ابتدا سه مصراع تقریباً بدون وزن می‌آورد و بعد وارد وزن «۳، ۴» می‌شود:

[می‌رسیم به شهر مردم، ببینین: صداش میاد]	
[جینگ و جینگ ریختن زنجیر برده‌هاش میاد]	
[آره! زنجیرای گرون، حلقه به حلقه، لا به لا]	
می‌ریزن ز دست و پا،	۰ ۰ – – – ۰ | – – ۰ – – ۰ ۳، ۴
پوسیدن، پاره می‌شن	۰ ۰ – – – ۰ | – ۰ – – – ۰
دیبا بی‌چاره می‌شن	۰ ۰ – – – ۰ | – ۰ – – – ۰

۲. نقد وزن

چنانکه دیدیم پیش از شاملو هیچ شاعری از تنوعات گوناگون و متعددِ وزنِ زمان‌مند در اشعار مکتوب خود استفاده نکرده بوده است. اما نکتهٔ مهم‌تر این است که شاملو از این تنوعات وزنی نه صرفاً برای رنگارنگ

[۵] توجه شود که او برای رفتن از وزن «۴، ۴» به وزن «۱، ۴، ۴، ۱» ابتدا دو مصراع با وزن «۴» می‌آورد، سپس یک مصرع تقریباً بدون وزن می‌آورد تا ذهن خواننده را هرچه بیشتر از وزن قبلی دور کند، و بعد وارد وزن «۱، ۴، ۴، ۱» می‌شود.

کردن شعر خود، بلکه برایِ برای ایجاد تصاویر گوناگون و القای مفاهیم خاص استفاده کرده است. قبل از اینکه به شرح این شگرد شاملو در استفادهٔ معنی‌دارِ او از انواع وزنِ زمان‌مندِ در «**پریا**» بپردازم، یادآوریِ این نکته را لازم می‌دانم که در اشعار عروضی، استفاده از اوزان گوناگون در یک منظومهٔ واحد امکان‌پذیر نیست، یا دست‌کم هیچ شاعری نتوانسته است در این عرصه کار درخوری انجام دهد. حتی در اوزان نیمایی هم فقط می‌توان طول مصراع‌ها را کم و زیاد کرد، و معدود تجربه‌های نیما و فروغ و یکی دو شاعر دیگر در استفاده از چند وزن عروضی در یک شعر واحد نیمایی، چندان موفقیت‌آمیز نبوده یا دست‌کم ادامه نیافته است. در این معنا شاملو را می‌توان نخستین شاعر در تاریخ ادبیات فارسی دانست که در یک منظومهٔ واحد به راحتی از چند وزن گوناگون استفاده کرده است و اتفاقاً در کار خود بسیار موفق نیز بوده است.

منظومهٔ «پریا» مرکب از ۳۶ بند و ۴ بخش است. شاملو خود بندها را با فاصله‌ای که در میان آنها گذاشته مشخص کرده است، و بخش‌های متفاوت را نیز با علامت مربع (□) از هم جدا کرده است. ما نیز متن پریا را عیناً به همان شکل که در دیوان شاملو آمده است نقل کرده‌ایم، با این تفاوت که بندها را برای راحتی در کار ارجاع دادن، شماره‌گذاری کرده‌ایم.

از بند ۱ تا بند ۸، وزن شعر «۳، ۴» است. در این بندها شاعر فضای کلی شعر و شخصیت‌های آن را توصیف می‌کند. سه تا پریِ افسرده و مغموم در محیط دل‌گیری نشسته‌اند که از یک سویش صدای زنجیر غلامان اسیر و از سوی دیگرش صدای ناله و ماتم افسانه‌سرایانِ پیر به گوش می‌رسد. شاعر خود سرگفتگو با آنان را باز می‌کند و به آنها هشدار می‌دهد که در چنان محیط خطرناکی ننشینند. اما پری‌ها به گریه و زاری خود ادامه می‌دهند و هیچ نمی‌گویند. در پایان بند ۷ شاعر از آنها می‌پرسد: «نمیاین به شهر ما؟»، و در بند ۸ که تنها یک مصراع است به آنها می‌گوید: «شهر ما صداش میاد، صدای زنجیراش میاد». ظاهراً شهرِ شاعر با شهر غلامان اسیر تفاوت دارد، زیرا از هر دو شهر صدای زنجیر می‌آید، اما از شهر غلامان اسیر صدای زنجیری می‌آید که غلامان را به بند کشیده است، و از شهر شاعر صدای ریختن و پاشیده شدن زنجیرها. درهرحال شاعر نه فقط شهرِ خیالی و آرمانیِ خود را در مقابل شهر واقعی غلامان اسیر، بلکه صدای شعر خود را نیز در مقابل نالهٔ شب‌گیری قرار می‌دهد که از قلعهٔ افسانهٔ پیر به‌گوش می‌رسد. به نظر نگارنده منظور شاعر از پری‌ها در این شعر مردم زیبا اما افسرده و اسیر خرافاتی هستند که شاعر می‌کوشد آنها را با سحر شعر خود به هوش بیاورد و وادارشان کند تا برعلیه ظلم قیام کنند و آن را نابود کنند.

۱. یکی بود یکی نبود ۳، ۴
زیر گنبد کبود
لُخت و عور تنگ غروب، سه تا پری نشسته بود

۲. زار و زار گریه می‌کردن پریا
مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا.

۳. گیس شون قد کمون رنگ شبق
از کمون بُلَن تَرَک

از شبق مشکی تَرَک.
روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر
پُشتِ شون سرد و سیا قلعه‌ی افسانه‌ی پیر.

۴. از افق جیرینگ‌جیرینگ صدای زنجیر می‌اومد
از عقب از توی بُرج ناله‌ی شب‌گیر می‌اومد...

۵. «- پریا! گشنه‌تونه؟
پریا! تشنه‌تونه؟
پریا! خَسّه شدین؟
مرغ پر بَسّه شدین؟
چیه این‌های‌های تون
گریه‌تون وای‌وای تون؟»

۶. پریا هیچ‌چی نگفتن، زار و زار گریه می‌کردن پریا
مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا...

□

۷. «- پریای نازنین
چه‌تونه زار می‌زنین؟
توی این صحرای دور
توی این تنگ غروب
نمی‌گین برف میاد؟
نمی‌گین بارون میاد؟
نمی‌گین گُرگِه میاد می‌خورد ِتون؟
نمی‌گین دیبه میاد یه لقمه خام می‌کند ِتون؟
نمی‌ترسین پریا؟
نمیاین به شهر ما؟

۸. شهر ما صداش میاد، صدای زنجیراش میاد –

اولین تغییر وزن در بند ۹ رخ می‌دهد و وزن از «۳، ۴» مبدل به «۴، ۴» می‌شود. توجه شود که این تغییر وزن به‌طور ناگهانی رخ نمی‌دهد، بلکه شاعر ابتدا در آغاز بند ۹ کلمهٔ سه هجاییِ «پریا!» را می‌آورد و خواننده را همچنان در فضای وزن «۳، ۴» نگاه می‌دارد، مخصوصاً که مصراع بعد نیز با شطری چهارهجایی آغاز می‌شود، و در نتیجه خواننده بیشتر در وزن «۳، ۴» باقی می‌ماند، اما بعد شطر دوم آن مصراع را چهارهجایی می‌آورد و سپس در مصراع بعد به‌طور کامل وارد وزن «۴، ۴» می‌شود. این عمل باعث می‌شود که خواننده به ناگهان وارد وزن جدید نشود. اما این تغییر وزن با تغییر فضایِ شعر نیز همراه است زیرا شاعر ناگهان دست از توصیف یا سؤال و جواب بیهوده برمی‌دارد و عملاً و با شوروشوق بسیار به تبلیغ شهر خود، یا درواقع آرمان‌شهر خود می‌پردازد. در بند ۱۰ شوروشوق او به بالاترین حد خود می‌رسد، به‌طوری که عنان اختیار از

کف می‌دهد و باز تغییر وزن می‌دهد و در اواخر بند ۱۰ نهایتاً به وزن بسیار پرافت‌وخیز و ریتمیک «۱، ۴، ۴، ۱» می‌رسد. در اینجا نیز شاعر برای عبور از وزن «۴، ۴» به وزن «۱، ۴، ۴، ۱» دست به تمهید خاصی می‌زند که قبلاً به آن اشاره کردیم.

۹. [پریا!][۶]
قد رشیدم ببینین ۴، ۴
اسب سفیدم ببینین
اسب سفید نقره‌نَل
یال و دُم‌اش رنگ عسل،
مرکب صرصرتک من!
آهوی آهن‌رگ من!
گردن و ساق‌اش ببینین!
باد دماغ‌اش ببینین!

۱۰. امشب تو شهر چراغونه
۱۰. ۱. خونه‌ی دیبا داغونه
۱۰. ۲. مردم ده مهمون مان
۱۰. ۳ با دامب و دومب به شهر میان
۱۰. ۴. داریه و دمبک می‌زنن
۱۰. ۵. می‌رقصن و می‌رقصونن
۱۰. ۶. غنچه‌ی خندون می‌ریزن
۱۰. ۷. نُقل بیابون می‌ریزن
۱۰. ۸. های می‌کشن ۴
۱۰. ۱۱. هوی می‌کشن: ۴
۱۰. ۱۲. [«- شهر جای ما شد!]
۱۰. ۱۳. عید مردماس، دیب گله داره ۱، ۴، ۴، ۱
۱۰. ۱۴. دنیا مال ماس، دیب گله داره
۱۰. ۱۵. سفیدی پادشاس، دیب گله داره
۱۰. ۱۶. سیاهی رو سیاس، دیب گله داره

در بند ۱۱ وزن شادِ «۱، ۴، ۴، ۱» مبدل به وزن آرام‌تر «۴، ۳» می‌شود، زیرا شاعر از عالمِ شادِ افکار و رؤیاهای خودش بیرون می‌آید و باز به عالم واقع برمی‌گردد. او به پری‌ها هشدار می‌دهد که به‌خود بیایند و تصمیمشان را بگیرند زیرا دیگر وقت تعلل نیست و زمان از دست می‌رود. واژهٔ سه‌هجایی «پریا» در آغاز این بند همچنین هشداری به خواننده است که او نیز منتظر تغییر وزن باشد! در مصراع‌هایِ تقریباً بدون وزن «۱۱. ۵» و «۱۱. ۶» و نیز در نخستین مصراع بند ۱۲، گویی شاعر به فکر فرو می‌رود و بجای اینکه با پری‌ها سخن بگوید، با خودش حرف می‌زند. این مصراع‌های بدون وزن یک پیامد دیگر هم دارند و آن تغییر وزن «۴، ۳» به وزن «۳، ۴» در بند ۱۲ است. تا پایان بند ۱۵ با چند تغییر وزنی دیگر مواجه هستیم که هرکدام مبین شدت گرفتن هرچه بیشتر شوق و احساسات شاعر نسبت به تصورات خودش و حرف‌هایی است که می‌زند.

[۶] کروشه را ما به متن افزوده‌ایم. چنانکه قبلاً توضیح دادیم، کروشه مبین مصراع‌های بی‌وزن یا تقریباً بی‌وزن است.

۱۱. [پریا!]
۱۱. ۱. دیگه توکِ روز شیکسّه ۴، ۳
۱۱. ۲. دَرای قلعه بسّه
۱۱. ۳. اگه تا زوده بُلَن شین
۱۱. ۴. سوار اسب من شین
۱۱. ۵. می‌رسیم به شهر مردم، [ببینین: صداش میاد]
۱۱. ۶. [جینگ و جینگ ریختن زنجیر برده‌هاش میاد.]

۱۲. [آره! زنجیرای گرون، حلقه به حلقه، لابه‌لا]
می‌ریزن ز دست و پا. ۳، ۴

پوسیده‌ن، پاره می‌شن،
دیبا بی‌چاره می‌شن:
سر به جنگل بذارن، جنگلو خارزار می‌بینن
سر به صحرا بذارن، کویرو نمک‌زار می‌بینن

۱۳. عوضش تو شهر ما... آخ! نمی‌دونین پریا
دَر برجا وا می‌شن؛ برده‌دارا رسوا می‌شن
غلوما آزاد می‌شن، ویرونه‌ها آباد می‌شن
هر کی که غُصه داره ۴، ۳
غم شو زمین می‌ذاره.
قالی می‌شن حصیرا
آزاد می‌شن اسیرا
اسیرا کینه دارن
داس شونو ورمی‌دارن
سیل می‌شن: شُرشُرشُر! ۴، ۴
آتیش می‌شن: گُرگُرگُر!
تو قلب شب که بدگِله
آتیش‌بازی چه خوش‌گِله!

۱۴. آتیش! آتیش! - چه خوبه! ۴، ۳
حالام تنگ غروبه
چیزی به شب نمونده
به سوز تب نمونده
به جستن و واجَستن
تو حوض نقره جَستن...

۱۵. الان غلاما وایسادن که مشعلارو وردارن ۴، ۴
بزنن به جون شب، ظلمتو داغونش کنن ۳، ۴
عمو زنجیربافو پالون بزنن واردِ میدونش کنن

به جائی که شنگولش کنن ۴، ۴
سکه‌ی یه‌پولش کنن.
دست همو بچسبن ۴، ۳
دور یارو برقصن
حمومک مورچه داره، بشین و پاشو» دربیارن ۳، ۴
قفل و صندوقچه داره، بشین و پاشو» دربیارن

شاعر با همان وزن «۳، ۴» و با همان بیان پرشور وارد جهان واقع می‌شود و در بند ۱۶ باز پری‌ها را می‌بیند که به‌رغم تمام حرارتی که او به خرج داده است همچنان سر در گریبان دارند و می‌گریند. شاعر این بار تغییر وضعیت را نه با تغییر وزن بلکه با جدا کردن بند نشان می‌دهد. او در بند ۱۷ با همان وزن «۳، ۴» وضعیت پری‌ها را توصیف می‌کند، و سپس تا پایان بند ۱۸، بی‌آنکه خسته یا ناامید شود، با همان وزن با پری‌ها سخن می‌گوید و همچنان می‌کوشد تا با لحن مهربانانه و حتی ریشخند کردن و یادآوری خاطرات زیبای قدیم، آنها را آمادهٔ به‌خود آمدن بکند.

۱۶. پریا! بسّه دیگه های‌های ِتون ۳، ۴
گریه‌تون، وای‌وای ِتون!

۱۷. پریا هیچ‌چی نگفتن، زار و زار گریه می‌کردن پریا ۳، ۴
مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا ...

□

۱۸. «- پریای خط‌خطی ۳، ۴
لُخت و عریون، پاپتی!
شبای چله کوچیک
که تو کرسی، چیک و چیک
تخمه می‌شکستیم و بارون می‌اومد صداش تو نودون می‌اومد
بی‌بی‌جون قصه می‌گُف حرفای سربسّه می‌گُف
قصه‌ی سبزپری زردپری،
قصه‌ی سنگ صبور، بُز روی بون،
قصه‌ی دختر شاه پریون،
شمائین اون پریا!
اومدین دنیای ما
حالا هی حرص می‌خورین، جوش می‌خورین، غُصه‌ی خاموش
می‌خورین که دنیامون خال‌خالی‌یه ، غُصه و رنج خالی‌یه؟

در بند ۱۹ لحن شاعر تغییر می‌کند؛ اگر او در بند ۱۸ با مهربانی با پری‌ها سخن می‌گفت و می‌کوشید تا دلشان را به دست بیاورد، در این بند و بندهای ۲۰ تا ۲۲، باز می‌کوشد تا آنها را با واقعیت تلخی که گرفتار آن هستند آشنا کند و به آنها هشدار بدهد که این دنیا مکان بسیار خطرناکی است. این همه باعث می‌شود

تا او وزن «۳، ۴» در بند ۱۸ را رها کند و برای بیان حرف‌های خودش وزن‌های «۴، ۴» و «۴، ۳» را انتخاب کند. او در پایان بند ۲۳، پس از یک مصراع بی‌وزن (۲۳. ۳) باز به وزن «۳، ۴» برمی‌گردد و بخش را با همان وزن در بند ۲۴ به پایان می‌رساند:

۱۹. دنیای ما قصه نبود ۴، ۴
پیغوم سر بَسّه نبود.
دنیای ما عیونه ۴، ۳
هر کی می‌خواد بدونه:
دنیای ما خار داره
بیابوناش مار داره
هر کی باهاش کار داره
دلش خبردار داره!

۲۰. دنیای ما بزرگه
پُراز شغال و گرگه!

۲۱. دنیای ما - هِی، هِی، هِی!
عقب آتیش - لِی، لِی، لِی!
آتیش می‌خوای بالاترک ۴، ۴
تا کفِ
پات تَرَک‌تَرَک...

۲۲. دنیای ما همینه ۴، ۳
بخواهی نخواهی اینه!

۲۳. ۱. خُب، پریای قصه! ۴، ۳
۲۳. ۲. مرغای پر شیکسّه! ۴، ۳
۲۳. ۳. [آب تون نبود، دون تون نبود، چائی و قلیون تون نبود،]
۲۳. ۴. کی بِتون گفت که بیاین دنیای ما، دنیای واویلای ما ۳، ۴
۲۳. ۵. قلعه‌ی قصه‌تونو ول بکنین، کار تونو مشکل بکنین؟»

۲۴. پریا هیچ‌چی نگفتن، زار و زار گریه می‌کردن پریا ۳، ۴
مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا.

□

بند ۲۵ که نقطهٔ اوج روایت ما نیز هست، دربردارندهٔ موقعیت جدید دیگری است که شاعر بدان می‌پردازد، اما شاعر این موقعیت جدید را نه لزوماً با تغییر وزن، بلکه با تغییر بخش و بند نشان داده است. در این بند پری‌ها، چنانکه گویی ناگهان از خواب پریده‌اند، بالاخره واکنشی از خود نشان می‌دهند و سعی می‌کنند تا شاعر را از خود دور سازند و به وضعیت قدیم خود بازگردند. جالب است که این بند تماماً به وزن «۳، ۴»

است، یعنی به پرکاربردترین وزنِ منظومهٔ حاضر. گویی پری‌ها با استفاده از این وزن می‌کوشند تمام قدرت خود را به‌کار بگیرند تا وضع موجود و ایدئولوژی قدیم خود را حفظ کنند. با پایان رسیدن این بند، دور جدیدی در حیات پری‌ها و زندگی شاعر آغاز می‌شود. آنها انقلاب می‌کنند و پیروز می‌شوند و عاقبت به همان راهی می‌روند که شاعر می‌خواسته است، و در نتیجه تا پایان منظومه دیگر از وزن «۳، ۴» که مبین ایدئولوژی و تفکرات قدیم آنها بوده است استفاده نمی‌کنند.

۲۵. دس زدم به شونه‌شون ۳، ۴
که کنم رووونه‌شون -
پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن دود شدن، بالا رفتن تار شدن
پائین اومدن پود شدن، پیر شدن گریه شدن، جوون شدن خنده
شدن، خان شدن بنده شدن، خروسِ سرکنده شدن، میوه شدن
هسته شدن، انار سربسته شدن، امید شدن یأس شدن، ستاره‌ی
نحس شدن...

در بند ۲۶ فصل دیگری از داستان شاعر و پری‌ها آغاز می‌شود. او بالاخره توانسته است پری‌ها را با خود هم‌راه و هم‌قول سازد و آنها را وادارد تا برعلیه وضع موجود قیام کنند و به آزادی برسند. چنانکه گفتیم مهم‌ترین ویژگی این فصل از داستان این است که شاعر در آن دیگر مطلقاً از وزن «۳، ۴» منظومه با آن شروع شده بود، استفاده نمی‌کند. با بند ۲۶، آخرین فصل منظومه آغاز می‌شود و شاعر تا پایان آن به تناوب از اوزان گوناگونی چون «۴، ۳»، «۴، ۴» و «۲، ۴، ۱» بهره می‌جوید تا با این تنوعات، شادی عمیق خود را به نمایش بگذارد:

۲۶. وقتی دیدن ستاره ۴، ۳
به من اثر نداره:
می‌بینم و حاشا می‌کنم، بازی‌رو تماشا می‌کنم ۴، ۴
هاج و واج و منگ نمی‌شم،
از جادو سنگ نمی‌شم - ۴، ۳
یکیش تُنگ شراب شد ۲، ۴، ۱[۷]
یکیش دریای آب شد
یکیش کوه شد و زُق زد
تو آسمون تُتُق زد...

۲۷. شرابه رو سر کشیدم ۴، ۳
پاشنه رو ورکشیدم
زدم به دریا تر شدم، ۴، ۴
از اون ورش به‌در شدم
دویدم و دویدم ۴، ۳

[۷] وزن «۲، ۴، ۱» (با تقطیع: ٠ ٠ ٠ - - ٠ | - - - - ٠ | - ٠ ٠ ٠ ٠ ٠) از اوزان رایج در شعر عامیانهٔ فارسی است. مثلاً شعر معروف «امان از آش رشته / بابام بزغاله کشته...» به این وزن است.

بالای کوه رسیدم
اون ور کوه ساز می‌زدن، هم‌پای آواز می‌زدن: ۴، ۴

۲۸. - دلنگ دلنگ! شاد شدیم
از ستم آزاد شدیم
خورشید خانوم آفتاب کرد ۴، ۳
کُلّی برنج تو آب کرد: ۴، ۳

۲۹. خورشید خانوم! بفرمائین! ۴، ۴
از اون بالا بیاین پائین! ۴، ۴

۳۰. ما ظلمو نفله کردیم ۴، ۳
آزادی رو قبله کردیم.

۳۱. از وقتی خَلق پاشد
زنده‌گی مال ما شد.

۳۲. از شادی سیر نمی‌شیم
دیگه اسیر نمی‌شیم

۳۳. هاجَستیم و واجَستیم
تو حوض نقره جَستیم

۳۴. سیب طلا رو چیدیم
به خونه‌مون رسیدیم...»

□

۳۵. بالا رفتیم دوغ بود
قصه‌ی بی‌بی‌م دروغ بود،
پائین اومدیم ماست بود
قصه‌ی ما راست بود:

۳۶. قصه‌ی ما به سر رسید ۴، ۴
غلاغه به خونه‌ش نرسید،
هاچین و واچین
زنجیرو ورچین!

نتیجه‌گیری

شعر «پریا»ی شاملو به چند دلیل منظومه‌ای منحصربه‌فرد در ادبیات فارسی محسوب می‌شود، اول به دلیل به‌کار گرفتن وزن تکیه‌ای-هجاییِ شعر عامیانه که از زُمرهٔ اوزان زمان‌مند محسوب می‌شود؛ دوم به دلیل استفاده از اوزان متعدد در یک شعر واحد: چنانکه می‌دانیم نه در اشعار عروضی کلاسیک فارسی و نه در

اشعار عروضی نیمایی، شعری وجود ندارد که در آن از چندین و چند وزن گوناگون استفاده شده باشد؛ و بالاخره سوم و از همه مهم‌تر اینکه شاعر صرفاً برای هنرنمایی یا تفنن یا رنگارنگ کردن شعر خود از مجموعهٔ وسیعی از اوزان زمان‌مند فارسی بهره نگرفته است، بلکه چنانکه نشان دادیم او استفاده‌ای معنادار از این اوزان داشته است، به این معنا که از تغییر وزن برای نمایش هرچه مؤثرتر فضاها و تصاویر و نیز القایِ هرچه پرقدرت‌تر مفاهیم گوناگون بهره جسته است. آخرین نکته‌ای که ذکر آن در اینجا ضروری است این است که بسیاری از اوزان به‌کاررفته در این منظومه، مخصوصاً اوزان پیچیده‌ای چون «۳، ۴»، «۲، ۴، ۱» و «۱،۴، ۴، ۱» که دارای هجاها یا نُت‌های سکوت آغازین یا اصطلاحاً ضدضرب هستند، اگر در این منظومه جاودانه نمی‌شدند، ممکن بود به تدریج از خاطرها بروند و دیگر جایی در فهرست اوزان شعر عامیانهٔ فارسی نداشته باشند. خلاصه اینکه این شعر از درون فرهنگ عامه ایران و زبان فارسی جوشیده، و ضمن احیایِ همان فرهنگ، تا بالاترین مدارج در ادبیات زبان فارسی رشد کرده و بالیده است.

فهرست مآخذ

بهار، محمد تقی (ملک‌الشعرا)، ۱۳۸۱، *دیوان اشعار محمد تقی بهار «ملک‌الشعرا»*، تهران، نشر علم.

سید اشرف‌الدین گیلانی (نسیم شمال)، *کلیات جاودانهٔ نسیم شمال*، به کوشش حسین نمینی، تهران، انتشارات اساطیر.

شاملو، احمد، *مجوعه آثار احمد شاملو*، تهران، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۳

طبیب‌زاده، امید(۱۳۸۲). *تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی(همراه سیصد قطعه شعر عامیانه و تقطیع آنها)*، تهران: انتشارات نیلوفر.

ـ ۱۳۸۹، «بررسی تطبیقی وزن‌های کمی و تکیه‌ای-هجایی در فارسی و گیلکی»، *ادب پژوهی گیلان*، سال ۴، شمارهٔ ۱۱.

ـ (۱۳۹۲)، «بررسی تاریخی وزن در فهلویات»، *مجلهٔ زبان‌ها و گویش‌های ایرانی* (ویژنامهٔ *نامهٔ فرهنگستان*)، شمارهٔ ۳، اسفند.

نجفی، ابوالحسن، «اختیارات شاعری»، *جُنگ اصفهان*؛ ویژهٔ شعر، دفتر دهم، ۱۳۵۲.

ـ «تقطیع در عروض جدید»، *دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی*، به سرپرستی اسماعیل سعادت، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۶.

ـ «عروض قدیم در برابر عروض جدید»، *نخستین مجموعه سخنرانی‌های مشترک فرهنگستان زبان و ادب فارسی و بنیاد ایران‌شناسی*، زیر نظر حسن حبیبی، به کوشش حسن قریبی، بنیاد ایران‌شناسی و فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ۱۳۸۷.

یوشیج، نیما، ۱۳۸۴، به همت عبدالعلی عظیمی، تهران، نیلوفر.

Arleo, Andy & Jean-Louis Aroui, (2009) Towards a Typology of Poetic Forms, From language to metrics and beyond. John Benjamins Publishing.

Brailoiu, Constantin, (1984). Problems of Ethnomusicology. Translated by Albert L. Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press.

Burling, Robinz. (1966). The Metrics of Children's Verse: a Cross- Linguistic Study. American Anthropologist68: 1418-1441.