

شعر سپید

پژوهشی تطبیقی در باب قالبی بی قافیه

مهدی علیایی مقدم



اللَّهُمَّ ارْحَمْنِي الرَّحِيمَ

شعر سپید

پژوهشی تطبیقی در باب قالبی بی قافیه

مهدی علیایی مقدم

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران



سرشناسه	: علیایی مقدم، مهدی، ۱۳۶۰ -
عنوان و نام پدیدآور	: شعر سپید: پژوهشی تطبیقی در باب قالبی بی قافیه/ مهدی علیایی مقدم.
مشخصات نشر	: تهران: نامک، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری	: ۲۷۲ ص.: ۲۱/۵ × ۱۴/۵ س.م.
شابک	: ۹۷۸-۶۲۲-۶۶۷۰-۳۷-۱
وضعیت فهرست نویسی	: فیبا
یادداشت	: کتابنامه: ص. [۲۴۲]-۲۶۱: همچنین به صورت زیرنویس.
عنوان دیگر	: پژوهشی تطبیقی در باب قالبی بی قافیه.
موضوع	: شعر سپید-- تاریخ و نقد
	Blank verse -- History and criticism
	Blank verse
رده بندی کنگره	: PIR ۳۵۸۳
رده بندی دیویی	: ۸۱۷/۰۰۹۰۷
شماره کتاب شناسی ملی	: ۹۰۵۵۸۴۵

✉ @naamak.publication@gmail.com

📷 @naamak.publication

📧 @naamakpublication

تلفن: ۶۶۴۱۷۶۳۶



شعر سپید

پژوهشی تطبیقی در باب قالبی بی قافیه

مهدی علیایی مقدم

(استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران)

نمونه خوان: نوید شاه علی

طرح جلد: مصطفی ذکریابور

نوبت چاپ: اول، ۱۴۰۱

شمارگان: ۸۸۰ جلد

چاپ و صحافی: تاجیک

قیمت: ۱۲۵۰۰۰ تومان

ISBN: 978-622-6670-37-1

شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۶۶۷۰-۳۷-۱

همه حقوق برای این اثر محفوظ است

تکثیر یا تولید مجدد آن کلاً و جزئاً به هر صورت (چاپی، فتوکپی، الکترونیکی و صوتی)

بدون اجازه کتبی ناشر ممنوع است و پیگرد قانونی دارد.

مرکز پخش: پارسه ۶-۵۶۴۷۷۴۰۵ داخلی ۱

بایاد استاد پرویز ناتل خانلری
خدمت‌گزار راستین فرهنگ ایران

فهرست

۹	پیشگفتار.....
۱۵	فصل اول: شعر سپید.....
۱۵	۱-۱ مقدمه.....
۱۶	۲-۱ شعر سپید انگلیسی.....
۲۰	۲-۲-۱ وزن شعر سپید.....
۳۴	۳-۲-۱ شعر سپید نامنسجم.....
۳۷	۴-۲-۱ نثر موزون.....
۴۰	۳-۱ شعر سپید فرانسوی.....
۴۹	۴-۱ شعر سپید عربی.....
۵۸	۱-۴-۱ شعر مُرسل.....
۷۶	۲-۴-۱ شعر منثور.....
۸۱	فصل دوم: شعر سپید فارسی.....
۸۱	۱-۲ مقدمه.....
۸۲	۲-۲ سابقه شعر بی قافیه.....
۱۰۳	۳-۲ آشنایی نخستین با شعر سپید.....
۱۱۴	۴-۲ شعر سپید و شعر آزاد.....
۱۵۶	۵-۲ شعر آزاد شاملو.....
۱۸۰	۶-۲ شعر سپید.....

۲۴۱.....	حاصل کلام
۲۴۲.....	منابع
۲۴۳.....	نمایه

پیشگفتار



شاید نخستین چیزی که عموم خوانندگان این کتاب کنجکاوند بدانند این باشد که چرا در عنوان فرعی آن شعر سپید «قالبی بی قافیه» معرفی شده است؟ مگر نه این است که شعر سپید در ادبیات معاصر فارسی اصولاً شعری است بدون وزن و قافیه؟ بی درنگ باید پاسخ داد که آنچه این قبیل خوانندگان از این عنوان پنداشته اند، در اینجا موضوع بررسی نیست. یعنی این کتاب در پی آن نیست که مطالبی درباره شعر سپید، در معنای مصطلح آن در فارسی، به دست دهد. در حال حاضر در مصطلحات نقد ادبی فارسی شعر سپید بر نوعی از شعر دلالت می کند که فاقد وزن عروضی و معمولاً قافیه باشد. شعری که اغلب با نام احمد شاملو پیوند دارد و در دهه های گذشته به اشکال مختلف رواجی چشمگیر یافته است. اما موضوع این کتاب بررسی این نوع شعر آزاد غیر عروضی نیست. درباره شعر شاملو و قالب شعر سپید مطالب و مقالات و کتاب ها آن قدر هست که بررسی مستقل آن را در اینجا عجلتاً غیر ضروری کند. هر چند در این کتاب بخشی نیز به شعر شاملو اختصاص یافته است.

قالبی که در بیشتر زبان های دنیا «شعر سپید» نامیده می شود، در ادبیات کلاسیک انگلیسی، به ویژه در نمایشنامه نویسی، پیشینه درخشان و مقام بلندی دارد و این قالب اغلب از طریق شعر و زبان انگلیسی به سایر زبان ها و فرهنگ ها راه

یافته است. مدار بحث در این کتاب همین قالب است. درباره این قالب در نوشته های نقد ادبی فارسی جسته جسته مطالبی هست و اغلب در بحث از شعر سپید شاملو اشاره ای به آن می شود و به اجمال از تفاوت فاحش شعر سپید فارسی با آن سخن می رود. اما پرسش اینجاست که این قالب موزون بی قافیه شعر انگلیسی چرا در شعر فارسی بر قالبی منثور اطلاق شد؟ اسباب و علل منثور انگاشتن چنین قالبی چه بوده است؟ و آیا در ادبیات فارسی می توان شعر سپیدی با دلالت اصیل آن یافت؟

پاسخ به پرسش هایی از این قبیل است که پرداختن به شکل گیری و تحول و کیفیت فنی این قالب را در ادبیات انگلیسی در فصل نخست این پژوهش ناگزیر کرده است و در این راه از آوردن پاره ای جزئیات و نمونه ها لاجرم خودداری نشده. هدف از چنین کاری جز فراهم کردن امکان مقایسه میان ویژگی های اصیل این قالب و تلقی ما از آن نبوده است. چنان که خواهد آمد، تلقی دقیق از چگونگی قالب شعر سپید و یافتن مصادیق آن در میان شعر نو فارسی محل اختلاف نظر صاحب نظران ما بوده است.

پس از بحث شعر سپید انگلیسی، در همین فصل پی این قالب به اجمال در ادبیات فرانسوی گرفته شده است. پرداختن به وضع شعر سپید در ادبیات فرانسوی، به رغم سابقه ناچیز آن در این زبان، دلیلی جز آن نداشته که زبان و فرهنگ فرانسوی در پیش و پس از عصر مشروطه همواره نزد فعالان فرهنگی و ادبی ما یکی از راه های اصلی شناخت جهان و فرهنگ جدید بوده است. از این رو تلقی منتقدان و محققان فرانسوی از شعر سپید اثری انکارناپذیر بر آرای بعضی سخن سنجان ما داشته است. حتی می توان ادعا کرد تلقی شعر منثور از قالب شعر سپید در زبان فارسی تا اندازه ای در متابعت از آرای منتقدان فرانسوی پدید گشته است. اگرچه زمینه های چنین تلقی ای را در کیفیت خاص خود این قالب نباید از نظر دور داشت و در این میان گاه حتی سهم منتقدان و ادبای جهان عرب را نیز نباید بی اثر دانست.

بنا بر این در بخش دیگر این فصل درباره شعر سپید عربی بحث شده است. این

بررسی از جهات مختلفی ضروری و مفید است. ما و عرب‌ها در پس از اسلام در میراث بلاغی مشترکی سهیم هستیم و عروض و قافیه ما در اصول مشابهتی به هم می‌رسانند. نیز رهایی از تنگنای وزن و قافیه سنتی دغدغه مشترک شاعران تجددخواه ما و آنها بوده است. آشنایی با زمینه‌های شکل‌گیری شعر سپید عربی و کیفیت خاص آن در این زبان زمینه مساعدی را برای مقایسه مصادیق شعر سپید فارسی و عربی فراهم خواهد کرد. زیرا آنچه در ادبیات عربی شعر سپید یا «شعر مرسل» قلمداد شده، در پاره‌ای وجوه، گاه به برخی تجربه‌های نوآورانه شعر فارسی می‌ماند. همچنان‌که در خلط شعر سپید و شعر آزاد عروضی نیز میان ما و عرب‌ها گاه شباهت هست.

فصل دوم کتاب جنبه‌های مختلف دلالت شعر سپید را در ادبیات فارسی می‌کاود و در این فصل در بخش‌های مختلفی در سابقه شعر بی‌قافیه و نحوه آشنایی ما با شعر سپید و نسبت آن با شعر آزاد و نیز در اختلاف صاحب‌نظران ایرانی در تعیین مصداق شعر سپید بحث شده است. شعر آزاد شاملو و همچنین بازشناسی اشعاری که می‌توان آنها را شعر سپید فارسی شمرد از دیگر بخش‌های این فصل است.

ما در بحث از شعر سپید فارسی با دلالت قالبی موزون و بی‌قافیه به حیث اصطلاح دچار مشکلیم. زیرا این اصطلاح در پی تبعیت گروهی از منتقدان و محققان و شاعران فارسی از آرای برخی منتقدان فرانسوی متقدم در دلالت شعری بی‌وزن و قافیه به کار رفته است و کاملاً نیز جا افتاده. در نوشته‌های سخن‌شناسان فارسی گاه از این قالب با تعابیر دیگری مانند «نثر موزون» یا «شعر بی‌قافیه» نیز یاد شده و البته رواج نیافته است. چنین قالبی در بیشتر زبان‌های دنیا به همین نام شناخته می‌شود و ظاهراً در حال حاضر تنها در زبان فارسی است که اصطلاح شعر سپید جز برای دلالت بر شعر آزاد غیر عروضی به کار نمی‌رود. گفتنی است که در نقد ادبی افغانستان و تاجیکستان نیز به پیروی از نقد ادبی ایران اصطلاح شعر سپید برای شعر آزاد غیر عروضی یا منشور رواج دارد.

اصطلاح «شعر سپید» و «شعر سفید» هر دو در نوشته‌های نقد ادبی فارسی به کار رفته‌است. از دهه چهارم شمسی رفته‌رفته استفاده از گونه «سپید» به جای «سفید» در این اصطلاح بیشتر شد؛ به طوری که از دهه پنجم شمسی دیگر آنچه منتقدان از این اصطلاح در نظر داشتند اغلب با تعبیر «شعر سپید» بیان می‌شد و پس از انقلاب نیز این تعبیر تثبیت شد.

برای نام بردن از قالبی که در این کتاب محل بحث است، می‌شد از تعبیر «شعر سفید» استفاده کرد که از دلالت خاص شعر سپید در زبان فارسی متمایز باشد. چنین کاری چندان غریب نیست و مبتنی بر اصلی در تحول معنایی برخی واژه‌های زبان است. بنا بر این اصل اگر واژه‌ای دارای دو یا چند گونه باشد، ممکن است برخی از آنها به معنایی ویژه از دلالت‌های واژه اصلی اختصاص یابد. نمونه‌ها از این تغییر در زبان فارسی کم نیست. مثلاً صفت «مشکین» در گونه تاریخی زبان فارسی به سبب کیفیت خاص ماده مشک همزمان هم معنی چیزی آغشته به مشک را می‌رسانده، هم دلالت بر رنگ سیاه داشته‌است. ولی از آنجا که این صفت دو گونه تلفظ داشت، یعنی هم «مُشکین» تلفظ می‌شد و هم «مِشکین»، رفته‌رفته هر کدام از این تلفظ‌ها به یکی از دو معنای مشهور این صفت اختصاص یافت. به طوری که در تلفظ «مُشکین» دلالت خوش‌بویی غلبه کرد و در «مِشکین» و یا «مِشکی» دلالت رنگ سیاه. این حالت در تمایز میان «رساله» و «رساله» نیز هست. حال آنکه این دو گونه برآمده از لفظی واحد در عربی است. در زبان فارسی امروز از گونه نخست نوعی کتاب اراده می‌شود و از گونه دوم نوعی پیام یا وظیفه. در دو کلمه «سپیده» و «سفیده» نیز همین حکم جاری است. این گونه‌ها در آدواری از زبان فارسی می‌توانستند به جای هم، بدون تفاوت معنایی، به کار روند، ولی در روزگار ما «سپیده» به روشنی آغازین دمیدن روز اختصاص یافته و «سفیده» به چیزی که به رنگ سپید باشد. با این استدلال می‌شد «شعر سفید» را در برابر «شعر سپید» اعتباری دیگر بخشید. هر چند زبان‌های معدودی مانند عربی معادلی مستقل از اصل آن برای خود وضع کرده‌اند. از این رو چه بسا بتوان چنین قالبی را «شعر

بی‌قافیه» نیز نامید. با این حال نگارنده ترجیح داد در این کتاب عجائبات از همان تعبیر شعر سپید سود برد تا نسبت آن با قالب شعر سپید انگلیسی حفظ شود. اگرچه برای دقیق‌تر شدن مصطلحات ادبی جای آن است که آنچه در حال حاضر شعر سپید خوانده می‌شود نام مناسب خود را بیابد.

شعر سپید فارسی در دلالت اصیل خود به نسبت انواع قالب‌هایی که در شعر نو آزموده شد مقدار و مصداق ناچیزی دارد. حتی شاعرانی که چنین نمونه‌هایی در کارنامه خود ثبت کرده‌اند، اغلب نمی‌دانسته‌اند آنچه سروده‌اند در شمار شعر سپید می‌تواند بود. این شاعران بی‌گمان می‌پنداشته‌اند که سروده آنها شعر آزاد یا دست کم شعری غیر سنتی است. ضرورت پرداختن به شعر سپید فارسی بیشتر از این روست که معلوم شود اگر شعر سپیدی در این زبان دست دهد چه صورتی خواهد داشت. از همین روست که در بخش مربوط به شعر سپید تلاش شده نمونه‌هایی که با مبانی شعر سپید سازگارند و اغلب نیز اشعاری بلندند، به قدر امکان به صورت کامل نقل شود تا تصویری روشن از مصداق این نوع شعر سپید فارسی به دست دهد. اگر این کار مایه ملال برخی خوانندگان باشد، پیشاپیش از این بابت پوزش باید خواست.

قالب شعر آزاد فارسی اعم از عروضی و غیرعروضی از تبیین برخی گونه‌های شعر نو قاصر است و در قلمرو شعر نو آزمایش‌هایی، هر چند کم و کوچک، دیده می‌شود که جز با مبانی شعر سپید سازگاری کامل ندارد. برخی نشانه‌ها در شعر معاصر پس از انقلاب گواه آن است که اقبال به شعر سپید ممکن است هنوز در میان نسل شاعران و منتقدان جوان مایه نوآوری شمرده شود.

در پایان باید از کسانی سپاس‌گزاری کنم که حوصله و دقتشان در رفع برخی کاستی‌های این کتاب مؤثر بوده است. از استادان ارجمند جناب دکتر مسعود جعفری جزی و جناب دکتر محمد دهقانی و نیز دوست عزیز دانشورم جناب دکتر وحید عیدگاه طرّقه سپاس‌گزارم که مطالب این کتاب را پیش از انتشار مطالعه کردند و بنده را از ملاحظات ارزنده خود بهره‌مند ساختند. همچنین رهین لطف دوست گرامی جناب آقای عبدالعزیز تاتار هستم که زحمت مقابله ترجمه‌های اشعار

انگلیسی را با متون اصلی کشیدند. نیز باید از زحمات دوست ارجمندم جناب آقای ایرج فرجی، رئیس خیره کتابخانه فرهنگستان زبان و ادب فارسی، سپاس‌گزاری کنم که به همت ایشان دست یافتن به برخی منابع آسان شد. از دوست گرامی جناب آقای نوید شاه‌علی نیز از بابت زحمتی که در تنظیم نمایهٔ اعلام کشیدند، سپاس‌گزارم. در دسترسی به برخی منابع دیگر و مشاورت علمی از لطف دوستان دیگری نیز برخوردار بوده‌ام که در جای خود از آنها یاد کرده‌ام. سخن را با قدرانی از هم‌دلی‌های همسر و دخترم به پایان می‌برم که پایانی سزاوارتر نمی‌شناسم.

۲۰۲۰

دی‌ماه ۱۴۰۱

فصل اول

شعر سپید

۱-۱ مقدمه

نام قالب شعر سپید در ادبیات سراسر جهان اغلب از اصطلاح شعر انگلیسی وام گرفته شده است. سابقه کاربرد صفت سپید به معنی شعر بی قافیه در اصطلاح «شعر سپید»^۱ در زبان انگلیسی به سال ۱۵۸۹ بازمی گردد.^۲ اهمیت چنین قالبی در ادبیات انگلیسی چنان است که گفته می شود سه چهارم تمام شعر انگلیسی در این قالب سروده شده.^۳ اما خاستگاه چنین اصطلاحی نه زبان انگلیسی که زبان ایتالیایی است. در زبان ایتالیایی اصطلاح versi sciolti da rima که به اختصار versi sciolti گفته می شود به معنای شعر آزاد از قافیه است.^۴

شعر سپید نخستین بار در شعر ایتالیایی عصر نوزایی^۵ به مثابه گونه ای از شعر بی قافیه یازده هجایی،^۶ بدون تکیه پایانی، پدیدار شد.^۷ سبب پرهیز شاعران انسان گرای عصر نوزایی از التزام به قافیه آن بود که آنها انگاره های آرمانی شان، شعر یونان و روم باستان، را فاقد قافیه یافته بودند و از این رو این شاعران نیز وجود قافیه را

1. blank verse

3. Fussell, 1979, p. 63

5. Renaissance

7. ibid., p. 137

2. Brogan and Weismiller, 1993, p. 138

4. Brogan and Weismiller, op. cit.

6. endecasillabo

در شعر حاصل ذوقی منحنط و وحشی شمرده‌اند. جان جورجو تریشینو^۱ (۱۴۷۸-۱۵۵۰) نخستین شاعر انسان‌گرای ایتالیایی در عصر نوزایی بود که در ۱۵۱۵ تراژدی خود را به نام سوفونیزبا^۲ در این وزن یازده‌هجایی بدون قافیه سرود. او ۳۲ سال بعد در ۱۵۴۷ حماسه پهلوانی خود را نیز به نام ایتالیای رهیده از چنگ گوت‌ها^۳ در همین صورت به رشته تحریر درآورد.^۴

پس از تجربه‌های تریشینو در این قالب تأثیر آن زود در سایر گونه‌های ادبی از مرثیه تا هزل پدیدار شد و در دهه ۱۵۳۰ در وزن یازده‌هجایی به شعر اسپانیایی و در آثار گارسیلاسو^۵ (۱۵۰۱-۱۵۳۶) و بوسکان^۶ (۱۴۹۰-۱۵۴۹) راه یافت. همچنین در دهه ۱۵۴۰ نیز در هیئت وزنی دیگر در شعر انگلیسی رخ نمود. اگر این قالب در ادبیات اسپانیایی به شعر منحصر ماند، در ادبیات انگلیسی به سبب داشتن مجالی فراخ‌تر برای شاعران و نویسندگان، راه خود را به نمایشنامه نیز باز کرد؛ چنان‌که در میان نمایشنامه‌نویسان عصر الیزابت اول^۷ (۱۵۵۸-۱۶۰۳) این قالب رواجی به‌سزا یافت.^۸

۱-۲ شعر سپید انگلیسی

نخستین شاعری که در ادبیات انگلیسی شعر بی‌قافیه را آرمود، هنری هوارد، ملقب به کُنْت ساری^۹ (۱۵۱۷-۱۵۴۷) بود. او در ترجمه منظوم کتاب دوم و چهارم زنه‌اید^{۱۰}، حماسه مشهور ویرژیل، شاعر بلندآوازه روم باستان (۷۰-۲۱ ق.م) یکسره

1. Gian Giorgio Trissino

2. Sofonisba

3. Italia liberata dai Goti

4. Gasparov, 1996, p. 163

5. Garcilaso

6. Boscán

۷. ملکه الیزابت در ۱۶۰۳ از جهان رفت، اما در تاریخ ادبیات و نمایش بریتانیا دوره الیزابت به قرن اول می‌شود که آغاز سلطنت این ملکه را در ۱۵۵۸ تا قتل چارلز یکم در ۱۶۴۹ در بر می‌گیرد (فروغ، ۱۹۴۲: ۴۵).

8. ibid.

9. Henry Howard, Earl of Surrey

10. Aeneid

دست از قید قافیه شست.^۱ نخستین کسانی که شعر سپید را در نمایشنامه‌نویسی در این ادبیات به کار بستند، نمایشنامه‌نویسان درباری، توماس سکویل^۲ (۱۵۳۶-۱۶۰۸) و توماس نورتون^۳ (۱۵۳۲-۱۵۸۴) بودند در بخش‌هایی از تراژدی گوربداک^۴ (۱۵۶۱) و نیز کریستوفر مارلو^۵ (۱۵۶۴-۱۵۹۳) بود در نمایش عامه‌پسند تیمور لنگ کبیر.^۶

اما برجسته‌ترین شاعر و نمایشنامه‌نویسی که در ادبیات انگلیسی در بسیاری از آثار خود قالب شعر سپید را به کار گرفت، ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶) است. در آثار نمایشی شکسپیر شعر سپید در وزن معینش گاه با صورت‌های دیگری مانند شعرهای مقفا و ترانه و گاه نیز با نثر (به جز در نمایشنامه ریچارد دوم و پادشاه جان) درآمیخته است. در شعر سپید شکسپیر همواره جای قافیه در شعر تهی نیست. طبق یک برآورد آماری نسبت وجود قافیه در آثار وی نشان می‌دهد که شمار قافیه هرگز به صفر نمی‌رسد: در رنج بیهوده عشق^۷، یکی از نمایشنامه‌های متقدم او، ۱۰۲۸ مصراع مقفا و ۵۷۹ مصراع نامقفاست؛ در طوفان^۸، یکی از نمایشنامه‌های متأخر او، ۱۴۵۸ مصراع نامقفا و فقط ۲ مصراع مقفاست. نسبت مصراع‌های مقفا و نامقفا در آثاری که میان این دو اثر قرار دارند، در میانه این دو حدند: در رومئو و ژولیت ۲۱۱۱ مصراع نامقفا و ۴۸۶ مصراع مقفاست؛ در هملت ۲۴۹۰ مصراع نامقفا و ۸۱ مصراع مقفاست. وجود قافیه در نمایشنامه‌های شکسپیر حاصل لحن و مختصات و صحنه‌های ویژه هر کدام آنهاست. از این رو فراوانی قافیه در رومئو و ژولیت دلیلی جز تعلق آن به گونه غنایی ندارد. عوامل مزبور را می‌توان در رؤیای نیمه شب تابستان^۹ نیز نشان داد. این اثر اگرچه پس از رنج بیهوده عشق و رومئو و

1. Brogan and Weismiller, op. cit., p. 138

3. Thomas Norton

5. Christopher Marlowe

7. Love's Labour's Lost

8. The Tempest

2. Thomas Sackville

4. Goboduc

6. Tamurlaine the Great,
Schipper, 1910, p.220

9. A Midsummer Night's Dream

ژولیت نوشته شده، نسبت قافیه در آن نظرگیر است: ۵۷۸ مصراع نامقفا و ۷۳۱ مصراع مقفاست. این نسبت‌ها نشان می‌دهد که مصراع‌های نامقفا و مقفا را باید در هر نمایشنامه به اقتضای خود آن در نظر گرفت.^۱ در ادامه مطلب خواهیم دید که وجود قافیه در شعر سپید شاعران سده بیستم انگلیسی نیز گه‌گاه دیده می‌شود.

شکسپیر الگوها و امکانات مختلف وزنی رایج را در سنت الیزابتی به کار بست تا مصراع‌های خود را منعطف‌تر و متلون‌تر و به گفتار طبیعی نزدیک‌تر سازد.^۲ نیز او مصراع‌های کوتاه و بلند و انقطاع جمله به مقتضای وزن و موقوف کردن معانی مصراع‌ها به هم و مواردی از این دست را در شعر خود آزمود و این شیوه‌ها آثار وی را از ساختمان شعر بندبنیاد^۳ نویسندگان عصر نوزایی متمایز می‌کرد.^۴ بررسی آماری نشان می‌دهد که مصراع کامل^۵ به نسبت مصراع پیوسته^۶ در آثار متقدم شکسپیر کمتر از آثار متأخر اوست. منظور از مصراع‌های کامل، مصراع‌هایی است که جمله و وزن هر مصراع برابرند و مراد از مصراع‌های پیوسته یا دارای تمهید موقوف‌المعانی، مصراع‌هایی است که در آن جمله برای تکمیل نیازمند مصراع یا مصراع‌های بعدی است.^۷ مثلاً در رنج بیهوده عشق یک مصراع پیوسته در هر ۱۸/۱۴ مصراع آمده و در طوفان یک مصراع پیوسته در هر ۳/۰۲ مصراع و در افسانه زمستان^۸ این نسبت به یک مصراع پیوسته در هر ۲/۱۲ مصراع رسیده‌است.^۹

پس از شکسپیر در ادبیات انگلیسی جان میلتون^{۱۰} (۱۶۰۸-۱۶۷۴) مهم‌ترین

1. Schipper, op. cit., pp. 224-225

۲. برای نمونه‌ای از شعر سفید شکسپیر بنگرید: ۲۳۲-۲۳۳

3. stanzaic

4. Wright, 1993, p. 138-9

5. end-stopt

6. run-on

۷. خواهیم دید همین مصراع‌های پیوسته در آثار شکسپیر مایه الهام برخی شاعران تجددگرای عرب قرار گرفت. تأثیر شیوه‌هایی از این دست در ادبیات باختر از عوامل تغییر صورت شعر بیت‌بنیاد در ادبیات فارسی و عربی بوده‌است.

8. Winter's Tale

9. Schipper, op. cit., p. 227

10. John Milton

شاعری بود که آثار بزرگ خود، بهشت گمشده^۱ و نیز بهشت بازیافته^۲ را در قالب شعر سپید سرود. پیش از او برخی تصرفات وزنی در این قالب صورت پذیرفته بود و حتی نمایشنامه‌های منظومی با وزن شعر سپید و با التزام به قافیه به پیروی از الگوهای فرانسوی نوشته شده بود و این عوامل از رونق شعر سپید به اندازه زیادی کاسته بود. میلتن با بهره‌وری از قالب شعر سپید جان دوباره‌ای به آن بخشید و با سرودن یک ماسک^۳ و تراژدی سامسون^۴ هم‌اوردجو^۴ توانست شعر سپید را تا اوایل سده بیستم در ادبیات انگلیسی در جایگاهی ستایش‌انگیز نگاه دارد.^۵ به‌ویژه بهشت گمشده او قالب شعر سپید را برای پروردن موضوعات جدی و فلسفی و نیز پذیرفتن زبانی توصیفی آماده کرده بود. ویژگی سبکی او در سرودن شعر سپید مانند شکسپیر و حتی پیش از او در استفاده از تمهید موقوف‌المعانی است و نیز استفاده از عوامل موسیقی‌ساز شعر در فقدان قافیه کناری. این عوامل شامل انواع مصوت‌قافیه‌ها^۶ و قافیه درونی و قافیه‌های نیم‌بند^۷ و نظایر آنهاست. دامنه تأثیر میلتن در شاعران پس از وی گسترده‌تر از نمایشنامه‌نویسان بود. شاعرانی چون ویلیام وردزورث^۸ (۱۷۷۰-۱۸۵۰) و آلفرد تنیسون^۹ (۱۸۰۹-۱۸۹۲) و رابرت برونینگ^{۱۰} (۱۸۱۲-۱۸۸۹) در زمره کسانی هستند که تأثیر میلتن در آنها آشکار است.^{۱۱}

1. Paradise Lost

2. Paradise Regained

3. A Mask (Comus)

گونه‌ای از نمایش منظوم سرگرم‌کننده در میان اشراف انگلستان در سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی، معمولاً برگرفته از داستان‌های اساطیری و تمثیلی، همراه با ساز و آواز و پایکوبی و لباس‌های پر زرق و برق بازیگران (Abrams, 1999, p. 153).

4. Samson Agonistes

5. Brogan and Weismiller and Wright, 1993, p. 139

۶. معادل assonance را در فارسی اکفاء پیشنهاد کرده‌اند (حسینی، ۱۳۷۵: ۱۲). ولی این معادل دقیقی برای قافیه شعر فرنگی نیست. منظور از مصوت‌قافیه در اینجا رعایت همسانی فقط در مصوت غیر پایانی دو قرینه است.

7. haft-rhyme

8. William Wordsworth

9. Alfred Tennyson, 1st Baron Tennyson

10. Robert Browning

11. ibid., p. 140

۱-۲-۲ وزن شعر سپید

وزنی که ساری در ترجمه خود از آن‌هاید اختیار کرد وزن ویژه شعر سپید در ادبیات انگلیسی شد و مانند وزن رباعی در شعر فارسی از مختصات این قالب به شمار آمد. وزن شعر سپید که نخستین بار در شعر ایتالیایی پدید شد، وزنی یازده‌هجایی بود و این وزن به‌رغم نام خود نه با شمار یازده‌گانه هجاها که با جایگاه تکیه اصلی بر روی هجای دهمین و تکیه ضعیف بر روی هجای چهارمین یا ششمین معین می‌شد. به همین سبب در این نوع وزن امکان وجود هجایی کمتر از یازده یا یکی دو هجا بیشتر از آن نیز وجود داشت.^۱

در شعر انگلیسی تعریف و تشخیص قالب شعر سپید، از طریق داشتن و نداشتن دو عامل موسیقایی شعر حاصل می‌شود: داشتن وزنی خاص و نداشتن قافیه. وزن خاص و سنتی شعر سپید انگلیسی وزن پنج‌رکنی ایامبی^۲ است. اگرچه اغلب وجود چنین وزنی شرط شعر سپید محسوب می‌شود، اصطلاح شعر سپید بر فقدان و سپیدی جای قافیه در شعر دلالت دارد.^۳

شعر بی‌قافیه یازده‌هجایی ایتالیایی با اختیار تبدیل شدن به نه یا دوازده هجا و کیفیتی تکیه‌ای در آن وقتی به ساری در زبان انگلیسی رسید، به صورت تناوب دو هجای بی‌تکیه و تکیه‌بر در پنج رکن تبدیل و تثبیت شد. هرچند چنین وزنی با تفاوت‌های آواشناختی در تلفظ کلمات یک سده پیش از ساری به دست شاعری چون جفری چاسر^۴ (حدود دهه ۱۳۴۰-۱۴۰۰) آزموده شده بود،^۵ اما کیفیت دقیق ابتکار ساری در ایجاد این وزن کاملاً روشن نیست. به عبارت دقیق‌تر باید گفت معلوم نیست آیا ساری این وزن را خود از مطالعه اشعار بی‌قافیه کلاسیک، اشعار یونان و روم باستان، ابداع کرده یا متأثر از آثار ترستینو دست به این ابتکار زده بود؟ آنچه مسلم است این که در شعر سپید ساری ویژگی‌هایی هست که در اشعار

1. Kleinhenz, 1993, p.652

2. iambic pentameter

3. Abrams, 1999, p. 24

4. Geoffrey Chaucer

5. Brogan and Weismiller, op. cit., p.138

تریستینو نیست، مانند وجود مصراع‌های ناتمام.^۱ این ویژگی به احتمال بسیار متأثر از کیفیت آثار ویرژیل است.^۲

چنان‌که گذشت، وزن هر مصراع شعر سپید انگلیسی از پنج رکن ایامی یا به اصطلاح عروض سنتی فارسی و تد مقرون یا مجموع ساخته می‌شود. در توضیح این مطلب باید گفت رکن‌های پنج‌گانه مصراع در شعر سپید از تناوب دو هجا تشکیل می‌شود که هجای اول بی‌تکیه است و هجای دوم تکیه‌بر. عروضیان انگلیسی گاه چنان رکنی را چنین نشان داده‌اند: / x و ما می‌توانیم آن را چنین نیز نشان دهیم: - u. نشانه نخست از سمت چپ دلالت بر هجای بی‌تکیه دارد و نشانه دوم نمودار هجای تکیه‌بر است. برای آموزش چنین الگویی به نوآموزان پیشنهاد می‌کنند ضرباهنگی چنین را در نظر بگیرند:

da-DUM, da-DUM, da DUM, da-DUM, da-DUM^۳.

در فارسی این الگورا می‌توان چنین نشان داد: ت/تن/ت/تن/ت/تن/ت/تن. در الگوی انگلیسی حروفی که کوچک نوشته شده نماینده هجای بی‌تکیه و حروف بزرگ نماینده هجای تکیه‌بر است. مثلاً در این مصراع شکسپیر:

If music be the food of love, play on^۴.

(موسیقی اگر که قوت عشق است، نوازا)

این ضربان موسیقایی در شعر سپید بسیار به آهنگ گفتار طبیعی انگلیسی نزدیک است. برخی پاره‌گفتارهای طبیعی در گفت‌وگوهای روزمره انگلیسی را می‌توان در چنین وزنی یافت. مثلاً قول کسی که به سادگی بگوید:

I can't || believe || that I || can write || blank verse^۵.

(نمی‌توانم باور کنم می‌توانم شعر سپید بنویسم.)

اما این وزن ساده و سراسر شعر سپید گاه بنا بر برخی کیفیت‌های تلفظ کلمات، دست‌خوش پاره‌ای تغییرات در الگوی هجاها می‌شود و صورت‌های

1. incomplete lines

2. Schipper, op. cit., p. 220

3. Shaw, 2007, p. 15

4. ibid., p. 15

5. ibid., p. 11

دیگرون نیز پیدا می‌کند. این صورت‌ها در شعر انگلیسی بخشی از اختیارات شاعری محسوب می‌شود. مثلاً از معمول‌ترین اختیارات وزن شعر سپید آوردن رکن تروکی^۱، یک هجای تکیه‌بر و یک هجای بی‌تکیه (x /)، به جای رکن ایامبی در تمام ادوار تاریخ شعر سپید است. همچنین در عصر متیو آرنولد (۱۸۲۲-۱۸۸۸) شاعر و منتقد نامور انگلیسی، به جای رکن ایامبی، یک هجای بی‌تکیه و یک هجای تکیه‌بر (x /)، پایه سه‌هجایی اناپست^۲ یعنی دو هجای بی‌تکیه و یک هجای تکیه‌بر (x x /) آورده می‌شد. از این رو او تعداد هجاهای مصراع را به یازده می‌رساند^۳ و مصراع بلندتر از حد معمول می‌شد. اصولاً وزن ایامبی را می‌توان شالوده‌ای انگاشت که صورت‌های گوناگون این وزن را انسجام و وحدت می‌بخشد.^۴ باید در ارزیابی وزن شعر سپید این امر را نیز پیش چشم داشت که موسیقی چنین شعری را نمی‌توان تنها بر اساس یک مصراع احساس کرد؛ بلکه موسیقی آن را باید از مجموع مصراع‌ها یا بندی از شعر دریافت.^۵ برای نشان دادن تنوع در صورت‌های وزن ایامبی و زحافات آن اشاره به بخش پایانی ترجمه منظوم متیو آرنولد از داستان سهراب و رستم^۶ فردوسی^۷ خالی از لطف نیست. چهار مصراع از این بخش چنین تقطیع می‌شود:

1. trochee

2. anapest

3. *ibid.*, p.274. *ibid.*, p.185. *ibid.*, p.21

شاید نیاز به یادآوری نباشد که همین تلقی از موسیقی شعر بود که نیما را در ساختن عروض خود در زبان فارسی موفق ساخت. او معتقد بود وزن شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است و چنین میزانی قادر نیست وزن طبیعی کلام را ایجاد کند. از نظر او وزن طنین و آهنگ مطلبی معین است که در میان مطالب مربوط به یک موضوع فقط از طریق «آرمونی» حاصل می‌شود. از این رو او وزن را حاصل مجموع مصراع‌ها و گروهی از ابیات می‌داندست (یوشیج، ۱۳۵۱: ۵۹).

6. Sohran and Rustum

۷. متیو آرنولد در ۱۸۵۳ سهراب و رستم خود را بر اساس مراجع موجود فرانسوی و انگلیسی درباره شاهنامه سرود. این کتاب را منوچهر امیری (۱۲۹۹-۱۳۸۹) در ۱۳۳۳ به فارسی برگرداند و در همان سال شایسته تقدیر هیئت داوران جایزه ادبی مجله سخن قرار گرفت (جایزه مهم ادبی سخن، ۱۳۳۳: ۷۹۳).

/ x x / x / x / x /
But the majestic river floated on,

/ x x / x / x / / /
Out of the mist and hum of that low land,

/ x x / x / x \ / /
Into the frosty starlight, | and there moved,

x / x / x / x / x x /
Rejoicing, | through the hushed Chorasmian waste ...¹

(روان، رود پر شوکتِ پر شکوه

برون از مه و همهمه‌ی^۱ دامنه

رودِ جانبِ نورِ سردِ ستاره

خرامان ز هامونِ خاموشِ خوارزم)^۲

در این شعر آرنولد به هم خوردن نظم هجاهای بی تکیه و تکیه‌بر تا اندازه‌ای دیده می‌شود.

آوردن رکن‌های غیر ایامی در وزن شعر سپید، چنان‌که آن را از دایره این وزن بیرون نکنند، نکته بسیار مهمی در شناخت تحول شعر سپید در سده بیستم بوده است؛ زیرا همین نکته است که این نوع شعر را صورتی متجددانه بخشید که گاه مرز آن را با شعر آزاد مبهم ساخت. یکی از محققان انگلیسی برای نشان دادن حد و

1. *ibid.*, p.26

تقطیع عروضی مصراع‌ها مطابق نظر رابرت شو است.

۲. ترجمه منوچهر امیری از این بخش از سهراب و رستم آرنولد چنین است:
اما آن رود باشکوه

بیرون از میغ و آسوده از هیاهوی آن زمین پست

به سرزمینی سرد و یخ‌بندان که ستاره بر آن پرتو افشان است

روان بود و

از آنجا شادی‌کنان از میان دشت خاموش و آرام خوارزم می‌گذشت (آرنولد، ۱۳۵۳: ۴۵-۴۶).

مرز آوردن اختیارات و زحافات در شعر سپید تمثیلی از سبک آشپزی چینی می‌آورد: در طبخ غذا به شیوه چینی وجود مقدار معینی از چاشنی‌هایی مثل سس سویا و زنجبیل و سیر و پیازچه در کنار تفت دادن و بخارپز کردن شرط است. ولی هر قدر از میزان چاشنی‌ها و این شیوه طبخ چینی فاصله بگیریم، حاصل کار دیگر چندان غذای چینی نخواهد بود.^۱ درباره وزن شعر سپید نیز وضع به همین منوال است؛ اگر میزان زحافات و اختیارات شاعری چنان باشد که وزن شعر را به کل از وزن پنج‌رکنی ایامی دور کند، دیگر با شعر سپید طرف نیستیم.^۲

برای اشاره به صورت به‌هنگار یا به‌نسبت به‌هنگار شعر سپید در نیمه نخست سده بیستم به یادکرد شیوه دو تن از شاعران این دوره در اینجا بسنده می‌کنیم تا جنبه‌های مختلف این شعر را به اجمال تمام نشان داده باشیم. رابرت فراست (۱۸۷-۱۹۶۳) و والاس استیونز^۳ (۱۸۷۹-۱۹۵۵)، از شاعران صاحب‌نام شعر سپید انگلیسی، در آثار خود به مبانی این شیوه وفادار بودند و این وفاداری البته آنان را از جست‌وجوی نوآوری در این قالب باز نمی‌داشت.

فراست با آزمایش‌های جسورانه در صورت شعر سپید در میان مخاطبان شعر روزگارش شناخته می‌شود. نوآوری‌های او که مایه آزار مخاطبانش نیز بود در پی به کار گرفتن لحن‌های مختلف در شعر پدید آمده بود. همین کیفیت لحن در شعر بر نحوه کاربرد وزن در شعر او اثر می‌نهاد. او در میان شاعران آگاه‌ترین شخص به

1. *ibid.*, p. 245

۲. در میان بلاغیان جهان اسلام نیز نظیر چنین نظری در باب زحافات شعر دیده می‌شود. قدامة بن جعفر، در سده چهارم، در باب عیوب وزن، افراط در کاربرد زحافات را در شعر قبیح می‌شمرد و از نظر او اگر اساس شعر بر زحافات ناخوشایند باشد، به فروافتادن آن از وزن شعر خواهد انجامید. وفور زحافات در شعر مذموم است، اما اگر هر از گاه و به اعتدال باشد، مطلوب خواهد بود. در حالت اعتدال زحاف شعر مانند زنی زیباست که لکنت مختصری داشته باشد. اگر این لکنت کم باشد مایه ملاحظت اوست، اما اگر از حد بگذرد دیگر موجب ملالت است (قدامة بن جعفر، ۱۳۰۲: ۶۹).

3. Wallace Stevens

تفاوت آهنگ^۱ و وزن^۲ و تعامل این دو عنصر در شعر بود.^۳ او معتقد بود شعری که فقط ضربان وزن را در کلمات آن بتوان احساس کرد باید «نظم»^۴ نامید. فراست به «آوای معنا»^۵ باور داشت و همراه شدن آن را با وزن شرط شعر می‌انگاشت و مؤثرترین بیان عاطفی در شعر را در گرو پیوند همین آوای معنا و تکیه کلام می‌دانست.^۶ به هر روی این درآمیختن آوای معنا و وزن در عروض فراست بود که مخاطبان را می‌رماند. او تکیه‌های کوتاه و بلند و میزان وزن شعر سپید را همواره مطابق با آهنگ جمله در گونه‌های گفتاری کلام نمی‌یافت و پیوند دادن این دو عنصر بود که وجهه همت او قرار گرفت و نتیجه آن تا حدی مست شدن وزن

1. rhythm

2. meter

3. *ibid.*, p.88

4. doggerel

5. sound of sense

6. *ibid.*, p.89

یکی از محققان انگلیسی در مقاله‌ای به طور مستقل این مفهوم مبهم را در نظریه فراست موضوع تحقیق خود قرار داده و جوانب مختلف این تعبیر را با تعابیر دیگری از این دست در نوشته‌های او، مانند آوای جمله (sentence-sound) و وضعیت آوا (sound-posturing)، بررسی کرده است. مراد فراست از «آوای احساس» چیزی بیش از دلالت عادی «آوا» و «احساس» است. او معتقد بود که جمله دارای آوایی است که نحوه آرایش کلمات را معین می‌کند و چیزی بیش از کلمات جمله است (Vander Ven, 1973, p.240). چنین می‌نماید که آنچه فراست از آوای معنا یا آوای جمله اراده می‌کرد چیزی در حدود برخی مباحث جملات در علم المعانی خودمان است از قبیل معانی ثانوی جمله‌ها و احوال مسند و مسندالیه و نظایر آنها. در آرای فراست این نیز گفتی که او شعر را به مثابه هنری نمایشی می‌خواند و می‌نوشت؛ یعنی به زعم وی شعر «نخست بر دست شاعر و سپس خواننده بر صحنه کاغذ اجرا می‌شود». او به ضرورت وجود عناصر نمایشی در شعر معتقد بود و از نظر او «هر نوشته به قدر برخورداری از کیفیت نمایشی مطلوب است» (*ibid.* pp. 238-240). برخی از جنبه‌های آرای فراست به پاره‌ای نظرات نیما شباهتی می‌رساند و همچنان که ملاحظات فراست در وفادار ماندن به آوای جمله و نزدیک‌تر شدن به طبیعت گفتار وزن را در شعر او گاه از گوش‌نوازی می‌انداخت، نیما نیز در عالم نظر وفاداری خود را به «موزیک کلام طبیعی» سبب آن می‌دانست که شعرش «به کار مجلس رقص و غنا» نیاید و حتی، چنان‌که خواهیم دید، در گوش مخالفان موزون نباشد. نیما نیز مانند فراست وزن را «پوشش متناسب برای مفهومات و احساسات» می‌دانست و معتقد بود «همان طوری که حرف می‌زنیم شعر باید بیان کند» (جنتی عطایی، ۱۳۶۶: ۲۶-۲۷).

پنج‌رکنی ایامبی در شعر او بود.^۱ او حتی در وزن پنج‌رکنی ایامبی شعرهای مقفا نیز سرود و گاه شماره هجاها را نیز در مصراع‌ها کم و زیاد کرد.^۲ گفتنی است کم و زیاد کردن هجاها در شعر سپید در نمایشنامه‌های شکسپیر نیز سابقه داشت.^۳ شیوه کم و زیاد کردن هجاهای معین شعر سپید تنها به شعر فراست محدود نمی‌شد. در میان سپیدسرایان دیگر نیز هر از گاه چنین حالتی رخ می‌نمود. مثلاً در این قطعه از شعر رابرت گریوز^۴ (۱۸۹۵-۱۹۸۵) مصراع دوم نه هجا و مصراع پنجم شش هجا دارد:

1- The worst is when they hide from us and change

x / x / x / x / x
To something altogether other:

We meet them at the door, as who returns

After a one-hour-seeming century

x x / / x /
5- To a house not his own.^۵

(بدتر آن هنگام بود که آنها از ما پنهان شدند و مبدل شدند

به چیزی یکسره دیگرگون

می‌بینیمشان پشت در، گویی که کسی بازگردد،

پس از قرنی که ساعتی نماید،

به خانه‌ای که از آن او نیست)

فراست در استفاده از اختیارات شاعری گاه چنان راه افراط می‌پیمود که مصراع‌های نامتعارفی در عین داشتن لحن و آوای معنا می‌ساخت. نتیجه ابداعات وی به‌رغم وفاداری به آهنگ و لحن گفتار، تقطیع مصراع‌های او را در شعر سپید مبهم و مشکل می‌کرد.^۶ فراست در شعرهای سپید خود اگر چنین آزادی‌هایی را بر

1. shaw, op. cit. p.89

2. ibid., p.90

3. Schipper, op. cit., p. 232

4. Robert Graves

5. ibid., p.112

6. ibid., pp.91-92

خود روا می‌داشت، در اواخر عمر از مخالفان سرسخت شعر آزاد شناخته می‌شد.^۱ او شعر آزاد را به «بازی کردن تئیس با تور افتاده» شبیه می‌دانست و اگر از قافیه رسمی شعر بیزار بود، نبود ساخت را نیز در شعر بر نمی‌تافت.^۲ کارنامه فراست نشان می‌دهد که برخی بی‌پروایی‌ها در رعایت وزن شعر سپید به شرط وفاداری کلیت اثر به وزن اصلی آن می‌تواند اثری را همچنان در زمره مصادیق این قالب نگاه دارد.

در اینجا برای به دست دادن نمونه کار وی شعر سپیدی از او را به نام «تعمیر دیوار»^۳ (۱۹۱۴) نقل می‌کنیم. این شعر یکی معروف‌ترین اشعار فراست است که در بسیاری از گزیده‌های شعر او آورده شده و به نمادی از شعر او بدل گشته است:^۴

Something || there is || that does || n't love || a wall,⁵
 That sends || the fro || zen-ground- || swell un || der it,
 And spills || the up || per bould || ers in || the sun;
 And makes || gaps e || ven two || can pass || abreast.
 The work of hunters is another thing:
 I have come after them and made repair
 Where they have left not one stone on a stone,
 But they would have the rabbit out of hiding,
 To please the yelping dogs. The gaps I mean,
 No one has seen them made or heard them made,
 But at spring mending-time we find them there.
 I let my neighbor know beyond the hill;

1. *ibid.*, p.88

2. Fagan, 2007, p.383- 384

3. Mending Wall

4. *ibid.* p. 220

۵: تقطیع عروضی چهار مصراع نخست شعر بر پایه صورتی است که مایکل جی. کامینگز در وبگاه خود به دست داده است:

<https://www.cummingsstudyguides.net/Guides5/MendingWall.html>

برای شرح سطر به سطر این شعر از جمله می‌توان به این وبگاه مراجعه کرد:

<https://www.litcharts.com/poetry/robert-frost/mending-wall>