

پیوند موسیقی و عاطفه در شعر شفیعی کدکنی (با تاکید بر موسیقی بیرونی هزاره‌ی دوم آهوی کوهی)

سید محسن حسینی^۱

معصومه فرج پور^۲

چکیده

شعر شفیعی کدکنی از خوش آهنگ ترین و خوش ساخت ترین شعر های روزگار ماست. یکی از عواملی که باعث برجستگی شعر او شده، هماهنگی موسیقی با حال و هوا و عاطفه شعری است. یافته های این تحقیق حاکی از آن است که هماهنگی موسیقی شعر با عاطفه و محتوای آن سبب شده که دفترهای شعری مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی هر یک متناسب با فضا و حال و هوای شعری خاص، کنار هم جمع شده، با توجه به زمینه عاطفی و محتوایی خاص، موسیقی متفاوتی داشته باشند. دفترهای نخستین از موسیقی آرامتری نسبت به دفترهای پایانی برخوردارند؛ هرچه از آغاز به طرف پایان مجموعه حرکت می‌کنیم موسیقی اشعار تندتر و پر تحرک تر می‌شود. شفیعی شعر بدون وزن نداشته، بیشتر اشعارش در اوزان جویباری و ملایم که برای روایت و حدیث نفس مناسب بیشتری دارند سروده شده‌اند. درصد اندکی از این اوزان خیزابی است و تنها یک مورد از وزن ها کدر است. او بیشتر از بحرهای رمل، مضارع و هزج که جزو محور خوش آهنگ و پر کاربرد عروض فارسی است سود جسته است. کلمات کلیدی: شفیعی کدکنی، موسیقی بیرونی، هماهنگی وزن و عاطفه، شعر معاصر.

۱. مقدمه

شفیعی در طول پنجاه سال فعالیت شاعری خویش نشان داده که نه تنها مدافع شعر بی وزن نبوده است بلکه همپای غالب منتقدان کلاسیک و بسیاری از نظریه پردازان معاصر اصولاً شعر بی وزن را شعر نمی‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۵۰) و به موسیقی و هارمونی کلام اهمیت زیادی می‌دهد. این امر البته با دیدگاه منسجمی که درباره موسیقی شعر نیز دارد هماهنگ است؛ چراکه او شعر را تجلی موسیقایی زبان می‌داند (همان: ۳۸۹). بررسی دقیق سیر شاعری او نشان می‌دهد هرچه از آغاز شاعری اش فاصله گرفته این هماهنگی و موسیقایی بودن شعرش بیشتر شده به گونه‌ای که در آخرین مجموعه شعری اش این شاخصه، بسیار برجسته تر از نخستین دفترهای شعری اش رخ نشان داده است. آنچه باعث تشخص بیشتر وجه موسیقایی شعر شفیعی در میان دیگر شاعران معاصر شده، پیوند استواری است که در شعرش میان موسیقی، عاطفه و محتوای شعری برقرار شده است. پیوندی که گواه روشنی است بر اینکه شعرش از صداقت و وحدت هنری برخوردار است. در این پژوهش در پی آنیم تا پیوند موسیقی و عاطفه و محتوای شعری را در آخرین مجموعه شعری شفیعی؛ یعنی هزاره دوم آهوی کوهی بررسی کنیم. فرضیه ما در این پژوهش بر این امر استوار شده است که موسیقی شعر شفیعی تا حد زیادی بر آمده از عاطفه و حال و هوا و فضای شعری اش بوده، با محتوای اشعارش نیز پیوند دارد. برای اثبات این فرض برخی از اشعار شفیعی که واجد این ویژگی هستند در ساحت موسیقی بیرونی بررسی و تحلیل شده است.

۲. پیشینه تحقیق

اگر چه درباره پیوند موسیقی و عاطفه مطالب و مقالاتی به رشته تحریر در آمده است ولی در خصوص بررسی این موضوع در شعر شفیعی کدکنی کار مستقلی صورت نگرفته است. کیانوش (عباسی، ۱۳۷۸: ۶۵) در اشاره به کیفیت

^۱ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

^۲ دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

موسیقایی مجموعه آینه‌ای برای صداها (و نه الزاماً این دفتر) به ساده و بی تکلف بودن وزن‌ها ی شعر شفيعی اشاره کرده است. برهانی (۱۳۸۷: ۶۵) نیز اعتقاد دارد اشعار شفيعی بیشتر جویباری است تا خیزابی زیرا اوزان خیزابی موافق مضامین اجتماعی اشعار او نیست. فروغ صهبا (۱۳۸۳) نیز ضمن بررسی موسیقی بیرونی صد شعر از مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی به این موضوع به شکلی گذرا اشاره کرده، صرفاً دو نمونه شعر را که دارای این خصیصه (هماهنگی موسیقی و عاطفه) بوده اند معرفی کرده است؛ با این همه، منبعی که این مقوله را در مجموعه شعری هزاره دوم آهوی کوهی بررسی کرده باشد با دید نیامد.

۳. ماهیت موسیقی شعر

موسیقی از گذشته تا به امروز غالباً جزء جدایی ناپذیر شعر محسوب شده است. در بسیاری از فرهنگ‌ها از شعر به عنوان کلام موزون یاد شده است. در نظر بسیاری از منتقدان نیز اثر جادویی شعر بیشتر در هم آهنگی کلام و آهنگ بوده است^۳

از نظر فارابی شعر و موسیقی از یک خاستگاه مشترک برخوردارند که عبارت است از تألیف وزن و ایجاد تناسب میان حرکت و سکون؛ با این تفاوت که شعر تنها واژه‌ها را در چارچوب معنای خود بر پایه نظامی موزون با رعایت قواعد دستور زبان مرتب می‌کند؛ حال آنکه موسیقی اجزای سخن موزون را همگام باهم پیش می‌برد و آن را به صورت آوایی با فواصل کمی و کیفی متناسب در چارچوب شیوه‌های حاکم بر سبک آهنگ سازی ادا می‌کند. (احمد سعید، ۱۳۸۰: ۱۳۸-۱۳۹)

اگر بخواهیم موسیقی شعر را در معنای عامش تعریف کنیم باید بگوییم موسیقی شعر شامل تمامی توازن‌ها، تناسب‌ها و هماهنگی‌هایی آوایی، واژگانی و نحوی است که زبان را از شیوه معیار خود خارج ساخته، موجب تشخیص و برجستگی آهنگین آن می‌شود. از آنجا که این پدیده اساساً با جان و روان آدمی هم‌نشین و همراه است و می‌تواند با اصوات و صداهایی که هیچ معنایی در ورای خود ندارند به راحتی عواطف، احساسات و حالات گوناگون روحی را بیان کند از دیرباز همزاد دیرینه شعر محسوب شده است. از این روست که در نظر برخی منتقدان «شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندن زبان ندارد؛ در واقع یگانه وظیفه شعر بازپس گرفتن چیزی است که موسیقی از آن سلب کرده است». (شفيعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۰-۳۸۹)

البته موسیقی شعر جلوه‌های رنگارنگی داشته، در شکل‌ها و گونه‌های مختلفی طبقه بندی شده است. در نظر شفيعی موسیقی شعر در ساحت‌های چهارگانه بیرونی، کناری، درونی، و معنوی قابل طبقه بندی است (همان: ۳۹۱).

۴. پیوند موسیقی و عاطفه شعری

تأثیر موسیقی در برانگیختن عاطفه از دیرباز برای بشر شناخته شده بوده است. همین عامل موجب شده پیوند تنگاتنگی بین موسیقی و عاطفه و بالطبع موسیقی و شعر به وجود آید.

خواجه نصیر یکی از عناصر ایجاد انفعال نفسانی را وزن و موسیقی شعر می‌دانست. پیش از او نیز ابن سینا متذکر شده بود که لحن در نفس (انسان) تأثیر بسزایی دارد و هر غرضی را با لحنی که خاص آن است باید بیان کرد. (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۵۱-۶۰)

موسیقی که وسیله بیان آن صوت است قادر است بی واسطه هر کلام و بیانی که واجد مفهوم و معنایی باشد در مخاطب، حالات عاطفی گوناگون و واکنش‌های مادی و جسمانی متناسب با آن به وجود بیاورد. با در نظر گرفتن ارتباط تنگاتنگی که بین عاطفه و موسیقی وجود دارد می‌توان تصور کرد در صورتی که قدرت موسیقی در بیان و انتقال عواطف با قدرت کلام که وسیله بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است همراه شود به شکلی موثر در انتقال عاطفه و محتوای شعری مفید واقع شود. به نظر می‌رسد به علت همین تأثیر عنصر موسیقی در

انتقال عواطف بوده است که از قدیم، عنصر موسیقی به صورت وزن، مهم ترین عنصر شعر تلقی شده است و حتی گاهی آن را تنها فصل مشخص میان نثر و نظم پنداشته اند.^۵

موسیقی شعر را نمی توان از عواطف سراینده آن جدا دانست. همچنان که هر یک از نغمات موسیقی بنابر ترکیب ویژه ای که اصوات گوناگون با یکدیگر پیدا می کنند انفعالات ویژه ای را در روح انسان برمی انگیزند هر یک از انواع موسیقی شعر نیز با تنوعی که از نظر ترکیب هجاها و افعیل عروضی و کلمات و حروف می توانند پیدا کنند متناسب برای بیان یک یا چند نوع از عواطف هستند. (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴۱۴)

البته موسیقی شعر، زمانی می تواند در انتقال عاطفه شعری به مخاطب مؤثر باشد که خود شعر بر آمده از عاطفه ای اصیل بوده و در جهت وحدت و صداقت هنری شعر با محتوا و حال و هوای عاطفی شعر نیز همراه و هماهنگ باشد.

در واقع «عنصر موسیقی در شعر وقتی در تعالی شعر به نقطه اکمال مؤثر می افتد که با عاطفه مطرح در شعر هماهنگ باشد و در انتقال آن به دیگران یاری گر سایر عناصر شعر گردد. اگر مایه عاطفی شعر حزن و اندوه باشد و موسیقی شعر شور و شادی برانگیزد این عدم تناسب سبب دور افتادن شعر از غایت و مقصود خود خواهد بود. بنابراین موسیقی در این حالت نه تنها ارزشی به شعر نمی دهد بلکه از ارزش آن نیز می کاهد اما به عکس وقتی میان این دو هماهنگی موجود باشد نیروی القایی کلام و در نتیجه تأثیر عاطفی شعر بر خواننده شدیدتر می شود و منظور از هماهنگی موسیقی و عاطفه همین توازن و همنوایی آهنگ با زمینه عاطفی و اندیشگی شعر است.» (همان: ۳۹۸)

تنها موسیقی برخاسته از چنین پیوندی است که به تعبیر ازرا پاوند (Ezra pound) -شاعر و منتقد امریکایی- می توان آن را «وزن مطلق» (absolute rhythm) نامید (یوسفی، ۱۳۷۰: ۹۲).

از آنجا که شعر نوعی رویارویی یا پیوند خلاق و آزادانه عاطفه با هستی است موسیقی آن نیز باید موسیقی ای آزاد و هماهنگ با عاطفه آن باشد. (فلکی، ۱۳۸۵: ۱۳) البته اگر شعر برخاسته از یک تجربه عاطفی یا نتیجه یک شهود ناگهانی باشد و اگر شاعر به اندازه کافی بر زبان شعر و جنبه موسیقایی آن چیره باشد بین عاطفه و موسیقی رابطه مستقیمی برقرار شده، موسیقی شعر نیز همپای شعر زاده می شود؛ به تعبیر دیگر، شعر هنگامی که صورت عینی و ملفوظ به خود می گیرد در قالبی موسیقایی نیز ریخته می شود. در چنین حالتی، این موسیقی، جامه ای عاریتی ای نیست که جدای از شعر بر قامت شعر پوشانده شده باشد بلکه جلوه ای از ذات شعر است که در بستر زبان نمایان می شود.

در چنین موقعیتی است که به تعبیر کروچه -زیبایی شناس ایتالیایی- وحدت هنری شعر آشکار می شود «کروچه با تشریح دو نوع شهود (حقیقی و کاذب) بین آثار اصیل هنری و آثار کاذب تفاوت قائل شد. از نظر او آثار اصیل هنری، آن دسته از آثاری است که اصل عاطفی واحدی در ورای تصورات و معانی به ظاهر پراکنده به آنها وحدت می بخشد و زیبایی ناشی از تحقق وحدت در کثرت و تنوع را سبب می شود» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۸۴) حال آنکه آثار هنری کاذب، فاقد اصل عاطفی واحد و یکپارچه ای است که بتواند بین تصورات متعدد هماهنگی و وحدت هنری برقرار کند.

وی اصل وحدت را یکی از ویژگی های آثار هنری می دانست و معتقد بود شهود برای آنکه هنری و واقعی باشد باید هر نوع دوگانگی را از خود دور کند و در تعریفی که از این شهود هنری ارائه می کند (ادراک به وسیله رمز و علامت) بین صورت و معنی پیوندی ناگسستنی برقرار می کند چراکه رمز و معنی هیچ یک قائم به خود نیست و وجود هر یک به دیگری وابسته است (کروچه، ۱۳۶۷: ۷۹)

۵. موسیقی بیرونی شعر و پیوند آن با عنصر عاطفه

موسیقی بیرونی شعر، غالباً در وزن آن متجلی می شود. خواجه نصیر الدین طوسی در تعریف وزن می نویسد: هیاتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنتات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیات، لذتی مخصوص

یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنتات، اگر حرف باشد آن را شعر خوانند (خواجه نصیر، ۱۳۶۹: ۲۲) خانلری وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد می‌داند که در زمان واقع می‌شود. (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴)

وزن می‌تواند به عنوان محرک عاطفی عمل کند و برای تشدید توجه و هشیاری مخاطب نسبت به آنچه در شعر آمده به کار رود (ابو محبوب ۱۳۸۰: ۲۰۴) شاید از همین روست که برخی لذت عمده شعر را منبعث از وزن معلوم و مشخص مصراع‌ها و ساختار متحد الشکل بندهای آن دانسته‌اند.^۶ (رنه ولک، ۱۳۸۰: ۱۴۱-۱۴۲) به لحاظ همین خیال‌انگیزی ولدتی که از آن نصیب خواننده شعر می‌شود موجب شده حتی منطقیون هم آن را جزو جدانشدنی شعر بینگارند. (زرین کوب، ۱۳۶۳: ۹۳)

البته در شعرهای نابی که از عاطفه‌ای واقعی برخاسته و بر آمده‌اند، وزن مطلوب شعر نیز همزمان با شکل‌گیری شعر به ناخودآگاه شاعر الهام شده، در ذهن و زبان شاعر جاری می‌شود. در اینجا دیگر از انتخاب و اختیار شاعر در گزینش وزن خبری نیست و «طبیعت به خودی خود وزن را تعیین می‌کند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۵۰)

اگر شعر عکس‌العمل واقعی نفسانی شاعر باشد از همان آغاز با وزن مناسب خود در ذهن شاعر می‌شکوفد «در واقع این حالت روحی و فضای ذهنی حاصل از آن است که وزن را نیز با خود همراه بیاورد نه آنکه شاعر از میان وزن‌های گوناگون به انتخاب وزن بپردازد. انتخاب وزن وقتی پیش می‌آید که شعر نتیجه شهود ناگهانی و غیر اختیاری ناشی از احساس نباشد.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۶۸-۳۶۷)

در شعر کهن فارسی معمولاً یکنواختی موسیقایی بر اثر حاکم بوده است. در واقع آن تنوع موسیقایی که برای بیان حالات گوناگون لازم بوده، در اختیار نداشته، شاعر موظف بوده، مثلاً در منظومه خسرو و شیرین داستان را با یک وزن تمام بکند، در نتیجه نمی‌توانست هارمونی لازم را بنا بر حالات و عواطف مختلف به اثر خود بدهد. (نیمایوشیج، ۱۳۵۱: ۵۳)

یکی از دلایل نیما یوشیج برای در هم شکستن عروض سنتی تاکید بر جنبه عاطفی شعر و نیز پیوند موسیقی شعر با عاطفه و فضای احساسی حاکم بر آن بوده است. نیما معتقد بود «هر شکلی محصول بلا انفکاک وزنی است که در کار بوده است بنا بر این برای هر شکلی که وجود دارد وزنی حتمی است نباید گفت فلان شعر وزن ندارد مهم مطابقت وزن با در خواست‌های نظری و ذوقی است» (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۳۳۸)

نیما معتقد بود خشکی قالب از زیبایی کار و از هماهنگی عاطفه شاعر و مضمون پرورانده شده شعر می‌کاهد و به شعر جلوه‌ای تصنعی می‌دهد. بنابراین برای انعکاس عواطف متنوع لازم است از اقتدار قالب‌های سنتی کاسته شود. ازینرو با نادیده گرفتن اصل تساوی ارکان، تسلط بحور عروضی را بر عواطف شاعر کاهش داد و کوشید تا با کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها گشایشی در اوزان شعر فارسی به وجود آورد.

وی در خصوص این شیوه عروضی نوشت: پایه این اوزان همان بحور عروضی است منتها من می‌خواهم بحور عروضی بر من تسلط نداشته باشد بلکه ما طبق حالات و عواطف متفاوت خود بر این بحور مسلط باشیم. (جنتی، ۱۳۴۶: ۲۸)

نیما اغلب به خاطر تغییر حالت در شعر به تغییر موسیقی روی آورد و از راه‌های گوناگون در موسیقی شعر تنوع ایجاد کرد. از جمله این راه‌ها می‌توان به شکستن وزن، کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها، ایجاد حالات مختلف در اوزان شعر و تنوع ارکان اشاره کرد.

بر اساس آنچه گذشت می‌توان مدعی شد هنر شاعر جایی نمود پیدا می‌کند که بتواند وزن و موسیقی هماهنگ و متناسب با عاطفه، مفهوم و محتوای حاکم بر شعر برگزیند. «هر یک از انواع موسیقی شعر با تنوعی که از نظر ترکیب هجاها و افعیل عروضی و کلمات و حروف می‌توانند پیدا کنند مناسب برای یک یا چند نوع از عواطف هستند. این امر به خاصیت هر وزن باز می‌گردد، وزن‌ها و آهنگ‌ها حالتی خاص دارند، بعضی از آن‌ها غم‌انگیز و

بعضی نشاط آورند. بعضی تند، بعضی ملایم، بعضی نرم و بعضی خشن. بنابراین هر مضمونی باید وزنی مناسب داشته باشد.» (عباسی، ۱۳۷۸: ۵۳)

خود شفیعی برای تبیین خاصیت و حالت و اوزان از اصطلاحاتی نظیر اوزان خیزابی، اوزان جویباری، اوزان شفاف و اوزان کدر استفاده کرده است. اوزان خیزابی وزن‌های تند و متحرکی هستند که اغلب نظام ایقاعی افاعیل عروضی در آن‌ها به گونه‌ای است که در مقاطعی خاص نوعی نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کنند و مانند وزن «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» (شفیعی، ۱۳۷۹: ۳۹۳) در مقابل اوزان خیزابی، اوزان جویباری قرار دارند که از ترکیب نظام ایقاعی خاصی حاصل می‌شود که با وجود زیبایی و مطبوع بودن، شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود و ساختار عروضی افاعیل در آن‌ها به گونه‌ای است که رکن‌های عروضی در آنها عیناً تکرار نمی‌شوند. مانند وزن «مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن». منظور از وزن شفاف وزن‌های هستند که در نخستین برخورد نظام ایقاعی آن به شنونده یا قرائت کننده به روشنی احساس می‌شود. وزن‌هایی را که به دشواری بتوان نظام ایقاعی آن‌ها را دریافت، اوزان کدر می‌خوانند. (همان: ۳۹۷-۳۹۶)

تقی وحیدیان کامیار نیز با تاکید بر هماهنگی موضوع و وزن، اوزان و و مفاهیم شعر فارسی را به چندگروه تقسیم کرده است: ۱. اوزان نرم و سنگین که در معانی‌ای مانند مرثیه، هجران، درد، حسرت و گله به کار رفته است. (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فعلن) ۲. اوزان ضربی و تند که معانی شورانگیز و پر جاذبه و حال را القا می‌کند (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ۳. وزن حماسی (فعولن فعولن فعلن) ۴. اوزان برهانی و جدلی مناسب معانی پند و اخلاق و حکمت (مفعول مفاعیل فاعلاتن) ۵. اوزان دلنشین و شیرین و آرام که مناسب مضامین آرام بخش یا عاشقانه است (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۲)

۶. موسیقی بیرونی در شعر شفیعی کدکنی

موسیقی بیرونی شعر شفیعی برجستگی و تشخیص خاصی دارد از یک سو وزن‌هایی که به کار برده جزو خوش آهنگ ترین اوزان عروض فارسی است و از سویی با عاطفه حاکم بر شعر و مضمون و اندیشه موجود در آن مناسبت دارد. اصراری که او بر به کار گیری اوزان عروضی حتی در شعرهای نیمایی اش دارد حاکی از آن است که به شعر بدون وزن نمی‌اندیشد.

شفیعی شعر بدون وزن ندارد به سمت شعر سپید نرفته، حتی به خواندن شعر بی وزن نیز رغبت ندارد. او شعر بی وزن را مانند بسیاری از ناقدان ادب شعر نمی‌داند و هم صدا با آندره موروا شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی‌داند که بیهوده بریده شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۵۰)

او درباره شعرهای بی وزن می‌گوید من شخصاً وقتی شعرهای بی وزن را می‌خوانم احساس می‌کنم که نبودن موسیقی و عناصر جلوه هنری باعث می‌شود که دیگر رغبتی به خواندن آن شعرها نداشته باشم. احساس می‌کنم که آن شعرها از مسیر ذهن و اندیشه من می‌گذرد بی آنکه هیچ چیز در من رسوب کرده باشد. (شفیعی، ۱۳۴۵: ۵۷)

«وزن‌های سرشک بیشتر نرم اند و در خور روایت و حدیث نفس و گلایه و ندایی، و نه خشم یا سلطه بلکه با مهربانی و هم دردوری. وزن‌های او نه چندان محدودند که ملال بیاورند و نه چندان متنوع که او را در میدان خود آزمایی و مهارت فروشی ببینیم و بیشتر وزن‌هایی هستند که سخن ساده و بی تکلف را می‌شایند» (کیانوش، ۱۳۸۳: ۱۸۱)

از ویژگی‌های شعر شفیعی داشتن وزن‌های گره خورده با ذهن شعر پسند ایرانی است. تنوع وزن‌ها در دفترها که بر اساس حال و هوای شعری گرد آمده اند نشان از این دارد که شاعر در انتخاب وزن هیچ تعمندی ندارد. (صهبا، ۱۳۸۳: ۱۰۹)

شفیعی بیشتر، از اوزانی که به تعبیر خودش جویباری هستند بهره برده است. به طور کلی باید گفت از نظر روحی و روانی هم وزن‌های خیزابی با شخصیت و منش او چندان سازگار نیست و احساسات لطیف و رقیق او

برای گنج‌نایدن در وزن‌های خیزابی مناسبی ندارد (همان: ۱۱۱) چرا که شعرش واجد اندیشه‌های اجتماعی و احساسات انسانی است

اوزان خیزابی بیشتر مناسب شعر شاعرانی است که همه چیز را در یک جهت در حرکت می‌بینند و خود نیز با آن همسو می‌شوند اما شعری که از پرندگان زندانی در قفس می‌گوید چگونه می‌تواند در وزن خیزابی بیان شود شعری که آنچه می‌بیند نمی‌خواهد و آنچه می‌خواهد نمی‌بیند شعرش در وزن خیزابی نمی‌گنجد (برهانی، ۱۳۷۸: ۱۰۶)

در جدولی که به پیوست آمده، بسامد کاربرد اوزان عروضی مختلف در دفترهای شعری دقیقاً مشخص شده است. این جدول نشان می‌دهد که از میان بحور مختلف، شفیعی بیشتر به بحرهای مضارع (۲۶،۲۲٪)، رمل (۲۵٪)، هزج (۱۴،۳۴٪) و رجز (۷،۷۵٪) گرایش داشته، کمترین علاقه مندی را به بحر خفیف (۱،۶۱٪) نشان داده است. نکته دیگر اینکه موسیقی بیرونی حاکم بر دفترهای نخستین با کاربرد فراوان اوزان نرم و ملایم چون «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» آرام و کم تحرک است هرچه به دفترهای پایانی نزدیکتر می‌شویم رفته رفته درصد آن اوزان نرم و ملایم کاستی می‌گیرد و بر اوزان تند تر و پر تحرکتر افزوده می‌شود تا جایی که دفتر پنجم متحرک ترین و تندترین موسیقی را نسبت به دیگر دفترها دارد.

اوزان به کار رفته در شعر شفیعی خوش آهنگ بوده، بیشتر در خور روایت و حدیث نفس است. تمایل او بیشتر به اوزان نرم و لطیف جویباری است چنان که بحرهای مضارع و رمل در همه دفترهای شعر بیشترین بسامد را دارند. همان اوزانی که شاهکارهای شعر فارسی مخصوصاً شعرهای سعدی و حافظ و مولوی بدان‌ها سروده شده اند. به همین دلیل است که ضرباهنگ شعرش برای خواننده آشنا با ادبیات فارسی، بیگانه و غریب نمی‌نماید.

شفیعی ضمن تسلط بر عروض سنتی و نیمایی نشان داده که بیشتر به عروض سنتی تمایل دارد تا عروض نیمایی. دو بحر مضارع و رمل از پر کاربردترین بحور در اشعار او هستند. این امر اولاً به جهت تأثیرپذیری موسیقی شعر او از اشعار کلاسیک خصوصاً حافظ است و ثانیاً قابلیتی که این دو بحر در پذیرفتن زحافات مختلف پایان رکن دارند، قابلیتی که آن‌ها را برای بیان عواطف و حالات گوناگون مناسب می‌گرداند.

اوزان خیزابی در شعر شفیعی چندان نمودی ندارند چراکه اولاً چنین اوزانی با مضامین مجموعه شعری او که بیشتر مضامین اجتماعی است تناسب ندارند ثانیاً در اشعار نیمایی که طول مصراع‌ها پیوسته در نوسان است و هر وزن زحافات گوناگون می‌پذیرد دیگر مجالی برای سرودن اشعار با اوزان دوری و قوافی تسمیط گونه قدیم وجود ندارد بر این عوامل می‌توان طبع آرام و روح لطیف شاعر را نیز افزود از همین روست که به طور کلی تنها ۶ مورد (۲،۴۵٪) از ۲۴۴ شعر هزاره در وزن دوری سروده شده اند و تنها یک مورد وزن کدر در اشعار شفیعی دیده می‌شود.

۷. هماهنگی وزن و عاطفه شعری در هزاره دوم آهوی کوهی

در بررسی دفترهای پنجگانه هزاره دوم از منظر هماهنگی وزن و عاطفه، چرا که در چنین اشعار دفترهای پنجگانه هزاره ترتیب زمانی رعایت نشده است خود شفیعی اذعان می‌دارد که بیشتر حال و هوای شعری ملاک بوده است، تا زمان سرودن. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: مقدمه) حال که فضای عاطفی در این چنینش و گزینش تأثیر گذار بوده است پس می‌توان فرض کرد هر دفتر در بر دارنده موسیقی‌ای متفاوت از موسیقی دیگر دفتر هاست.

۷.۱. دفتر «مرثیه‌های سرو کاشمر»

مرثیه‌های سرو کاشمر نخستین دفتر شعری مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی است شامل، ۲۸ عنوان شعر و در برگرفته ۷۶ صفحه (۱۵/۳۸٪) از کل کتاب است. موضوع عمده اشعار این مجموعه، ایران و مسایل مربوط به این کهنه دژ هوش ریاست که از مهمترین دل مشغولی‌ها و دلبستگی‌های شاعر در طول حیات بوده است. حال و هوای

حماسی در این دفتر غلبه دارد، چرا که در جای جای آن صریحاً و تلویحاً نام قهرمانان، آزادی خواهان و روشن روانان ایران زمین به چشم می‌خورد.

در سرآغاز دفتر قصیده «جاودان خرد» قرار دارد که در ستایش فردوسی بزرگترین حماسه سرای ایرانی، سروده شده است. که ظاهراً موسیقی آن در استقبال غزل معروف سعدی است با همین وزن و قافیه با مطلع:

«تو از هر در که باز آیی بدین خوبی و زیبایی / دری باشد که از رحمت به روی خلق بگشایی»
(سعدی، ۱۳۹۰: ۲۱۱)

کوبش حاصل از تکرار مفاعیلن‌ها و کشش سه هجای هر رکن، سنگینی، صلابت و شکوهی همراه با لحن حماسی به شعر القا می‌کند که با موضوع آن (ستایش حماسه سرای بزرگ ایران) تناسبی خاص دارد:

«بزرگا! جاودان مرد! هشیواری و دانایی / نه دیروزی که امروزی، نه امروزی که فردایی»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۱۳)

در شعر «مرداب غازیان» از حافظ و بهشت آرزوهای او که به وسیله مبارز الدین محتسب بر باد رفته، یاد می‌کند. (عباسی، ۱۳۷۸: ۳۰۵) و برای بیان اندوه و حسرت حاصل از این واقعه وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» را برمی‌گزیند که اتفاقاً یکی از اوزان پر بسامد شعر حافظ است. آرامی این وزن به زیبایی، القاگر و روایتگر این اندوه و حسرت است:

«آن روز از پریدن یک زاغ / در آسمان تنگ خیالش / تمام شک / تیغ یقین حضرت میر مبارزان / برنده گشت و گشت که / با سطری آذرخش / پیر و جوان و کودک و بیمار قریه را / یک جا روانه کرد به ادراکی از درک.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۵۱)^۷

این وزن که در اشعار شفیعی بیشترین کاربرد را دارد تأثیر پذیری اش را از موسیقی شعر کلاسیک و به خصوص شعر حافظ آشکار می‌سازد. از سوی دیگر این وزن در «عروض نیمایی با شکسته شدن وزن و اختیاری شعری در کوتاه و بلند ی مصراع‌ها، می‌تواند در رکن پایانی هر مصراع زحافات گوناگونی بپذیرد. از این گذشته به علت اختلاف و تنوع ارکانی که در این بحر وجود دارد، اوزان بر آمده از آن برای بیان عواطف و مفاهیم گوناگون و نزدیک کردن کلام به سیاق طبیعی نثر انعطاف فوق العاده‌ای یافته است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴۴۸) این مساله خود دلیل دیگری بر کثرت استعمال این مایه‌ی وزنی در اشعار شفیعی است. او در غزلی در همین وزن به ستایش حافظ می‌پردازد:

«مستی و هوشیاری و راهی و رهزنی / ابری و آفتابی و تاریک و روشنی»
www.anjomanfarsi.ir

«هر کس درون شعر تو جوایای خویش و تو / آینه دار خاطر هر مرد و هر زنی»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۵۳)

در اشعار دیگری از همین دفتر که مایه عاطفی آن‌ها حزن و اندوه است این وزن به خوبی با عاطفه مطرح شده هماهنگ و متناسب است؛ اشعاری چون «پل خواجه» (همان، ۷۶)، «مویه زال» (همان، ۷۸)، «زندیق زنده» (همان، ۲۴) و ...

در شعر «زن نیشابور» که نماد زن ایرانی است، از حماسه و قهرمانی‌های زن نیشابور در عرصه‌های مختلف سخن می‌گوید. زنجیره هجاهای بلند حاصل از تکرار «فاعلاتن‌ها» به روشنی این حماسه‌ها و قهرمانی‌ها را نشان می‌دهد.

این وزن (رمل) نیز یکی از پر بسامدترین اوزان شعر شفیعی است که در رکن پایانی می‌تواند زحافاتی چند بپذیرد. «نرمی و ملایمتی که از این وزن احساس می‌شود آن را مناسب برای بیان عواطف غم و شادی، در حدی عادی و معمولی، و قالبی داستان گونه کرده است.» (همان، ۴۵۱)

به طور کلی از مجموع بحر به کار رفته در این دفتر، مضارع با ۳۵/۷۱٪ و رمل با ۳۵/۱۴٪ و در مرتبه سوم هزج با ۱۷/۸۵٪ بیشترین بسامد را دارند که با توجه به حجم اندک دفتر، سهم عده‌ای از کل مجموعه را به خود اختصاص داده‌اند.

۷.۲. دفتر «خطی ز دلتنگی»

دومین دفتر هزاره (خطی ز دلتنگی) با ۵۲ عنوان شعری و حجم ۹۸ صفحه ۱۹/۸۳٪ از کل کتاب را به خود اختصاص داده است. بر خلاف دفتر قبل که شاعر در آن گرفتار نوستالژی و دل‌بستگی شدیدی نسبت به ایران و ایرانیان بزرگ آن از فردوسی تا اخوان بوده و مرثیه‌های جانانه‌ای در سوگ آنان و شکوه بر باد رفته ایران سروده، در این دفتر به بث شکوی و بیان دل‌تنگی‌های خود از اوضاع نابسامان و ناپه‌نچار جهان معاصر می‌پردازد. (عباسی، ۱۳۷۸: ۳۰۵)

در شعر «سبزی خزه» که یکی از ساختارمندترین سروده‌های شفیعی است، شاعر، بحر رمل را که مناسب‌ترین بحر برای روایت است، محملی برای روایت شعر خود قرار می‌دهد و از زحافات آن "کف" را برمی‌گزیند که هجای پایانی هر رکن کوتاه است؛ این امر تا حد زیادی موسیقی شعر را تندتر می‌کند و حالت روندگی خزه بر سطح آب را تداعی می‌کند. خواننده هم‌چنان در انتظار زنجیره «فاعلاتها» و رفتن سبزی خزه است که مصراع با هجای بلند به پایان می‌رسد و رفتن و نرفتن خزه این چنین بر سطح آب به نمایش در می‌آید:

«شوخ چشمی خزه / رودخانه را فریب می‌دهد که می‌روم / ولی نمی‌رود / سال‌ها و سال‌هاست. / رودخانه بارها رنگ خون گرفته در سپیده دم / سبزی خزه / هم‌چنان بر آب‌ها رهاست / می‌نماید این که می‌روم، ولی نمی‌رود / هم‌چنان به جاست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۱۰۳)

در شعر «خطی ز دلتنگی» دو هجای کش‌دار پایان هر رکن (فاعلاتن) به نیکویی، اندوه و دل‌تنگی شاعر از گیتی، یاران و... را نشان می‌دهد:

خطی این لحظه ز دلتنگی بر این دیوار / یادگاری بنویس و به ره شکوه مپوی / از دو رنگی که ز یارانت دیدی عیار (همان: ۱۲۴)

در شعر «کبریت‌های بی خطر» شاعر از قابلیت‌های این وزن که پیش‌تر ذکر شد بهره جسته است و این وزن را به گونه‌ای به کار برده است که از حالت آرام و ملایم بودن خارج شده و با لحن تند و آمیخته با خشم و استهزا شعر هماهنگ گشته است. بیشتر مصراع‌ها کوتاه شده و وزن در جایی شکسته شده است که به مناسبت موضوع ریتمی کوبنده و پر جنبش و پر تحرک در فضای شعر ایجاد کرده است:

«تنها همین نه امروز / در شیشه‌های رنگی / در سطر سطر تاریخ / بس دیده ام شما را / در قصر قیصران و / عصر خدایگانی / با نطع سبز جلاد / در پای دار حلاج / در هامش کتاب قدرت / همیشه حاضر در لحظه‌های بسیار / سنجیده ام شما را / .. و امروزای عجب تر! / در شیشه‌های رنگی / در حرف انقلابی / خندیده ام شما را.» (همان: ۱۱۷-۱۱۹)

در شعر «مهمان نامه زمستان» لحن حزن و اندوه بر شعر حاکم است و زنجیره «مستعلن»‌ها در هر مصراع که به «فعلن» ختم می‌شوند وزن را آرام و هم‌طنین و هماهنگ با مایه‌ی عاطفی شعر کرده‌اند:

«در زیر بارانی که می‌بارید / بر روی میدان مصاف رنگ و بی‌رنگی / حیف آن شقایق‌ها و عاشق‌ها» (همان: ۱۴۴)

از مجموع ده بحر به کار رفته در این دفتر به مانند دفتر پیشین (اما با درصد کمتر) بحر مضارع با ۳۲/۶۹٪ / رمل با ۲۳/۰۷٪ / هزج با ۱۳/۶۴٪ / بیشترین بسامد را دارند و در مرتبه پس از آن مجتث با ۷/۹۶٪ قرار می‌گیرد.

۷.۳. دفتر «غزل برای گل آفتابگردان»

«غزل برای گل آفتابگردان» که سومین دفتر این مجموعه است، با ۶۳ عنوان شعر و ۱۰۶ صفحه ۲۱/۴۵٪ بیشترین حجم کتاب را در بر گرفته است؛ و در اشعار آن دیگر نشانی از ویرانی بهشت آرزوها و بر باد رفتن آرمانها که در دفتر پیشین از آن سخن رفته بود نمی‌بینیم، بلکه آن حیات تیره و تار در واژه عشق معنا می‌یابد و در واقع این دفتر ستایش‌نامه عشق است. (عباسی، ۱۳۷۸: ۳۰۶)

همه آبی و آبی و روشنی	سپهری به رنگ گل کاسنی
هوا سبز و سیمایی و آبگون	سر شاخه در جویباران نگون
به فرسنگ‌ها غم گریزان ز من	همه نغمه‌ام، بی زبان و دهن
نه از خاک و نز آسمانم کنون	نه یک شاد، صد شادمانم کنون

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۱۹۸)

در شعر «سپاس» لحنی شاد و طربناک حاکم است و وزن «فعولن فعولن فعولن فعل» که تنیدی خاصی دارد در خلق این نشاط نقش به‌سزایی دارد.

در شعر «غزل برای گل آفتابگردان» که ستایشی است از نماد عشق (گل آفتابگردان)، وزن «فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن» که نوعی دور در خود دارد، آهنگ دلنشینی به شعر بخشیده است که با مضمون آن در پیوند است: «نفست شکفته بادا و / ترانه‌ات شنیدم / گل آفتابگردان / نگهت خجسته بادا و / شکفتن تو دیدم گل آفتابگردان!» (همان: ۲۱۶)

«خاکستر و الماس» نیز که سوگ‌نامه عشق است، با وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» که وزنی ملایم است موسیقی اندوهبار بیشتری به خود می‌گیرد. «ابری که قیر و دود فرو ریخت / بر قامت بلند صنوبرها / در هر چه دید تیرگی افکند / از عشق تا زلالی باورها» (همان: ۲۱۶)

در شعر «پژواک» وزن تند «مفتعلن مفتعلن فاعلن» حرکت و جوشش چشمه شعر شاعر را دو چندان منعکس می‌کند و آوردن مستزاد گونه «فاعلن» در پایان هر بند شعر را به گونه‌ای در آورده است که خواننده حتی اگر شعر را نخواند و تنها وزن آن را با خود زمزمه کند، مفهوم پژواکی را که در شعر از آن سخن رفته به خوبی استنباط می‌کند: «مفتعلن مفتعلن فاعلن»

«می‌جهد این چشمه در اعماق خاک / می‌نپدش قلب درون مغاک / تیرگی تنگ نبندد رهش / قلب زلالش همه تابندگی ست؛ زندگی ست / راست چو در کوه که دادی ندا / از همه اطراف بیچند صدا / من چو کنم زمزمه‌ای را ادا / خلقش در حال، به خوانندگی ست، / زندگیست، / زندگیست / زندگیست.» (همان: ۲۴۸)

از مجموع یازده بحر استعمال شده در «غزل برای گل آفتابگردان»، هم چنان دو بحر رمل و مضارع هر کدام با ۲۵/۳۹٪، و بحر هزج با ۱۵/۸۷٪ بیشترین بسامد را دارند؛ و در مرتبه پس از آن‌ها دو بحر مجتث و رجز هر کدام با ۷/۹۳٪ پس از آن قرار دارند.

بیشترین استعمال دو بحر هزج با ۴/۰۹ و خفیف با ۰/۸۱٪ نسبت به کل مجموعه شعری مربوط به همین دفتر است.

۷.۴. دفتر «در ستایش کبوترها»

دفتر در «ستایش کبوترها» که حاوی مضامین اجتماعی و شکوه‌های دردمندانۀ شاعر از زشتی‌ها و نابهنجاری‌های جامعه است. (عباسی، ۱۳۷۸: ۳۰۸) با ۴۶ عنوان شعر و ۹۵ صفحه ۱۹/۲۳٪ از حجم کتاب را شامل می‌شود.

در شعر "جامه دران" که شکوه‌ای است از شادمانه نبودن خردمندان زمانه، شاعر اندوه خود را با وزن نرم و ملایم «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» به زیبایی بیان می‌کند. یعنی همان وزنی که بارها و بارها بستر جاری شدن عواطف رقیق و حزن‌آلود شاعر شده است و با ملایمت خود به نیکویی ترجمان تحسرات آلام شاعر گشته است:

«جستیم و هیچ یافت نشد زیر آسمان / سیمرخ و کیمیا و خردمند شادمان
هر جنبشی به گیتی از آن بود تا شود / شادی نسیب مرد خرد پیشه بی‌گمان
اما هماره بوده و بینی هنوز هست / اندوه بهره بهر خردمند از زمان»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۳۴۱)

شعر «طلسم» شکایت شاعر از مبارزه نکردن برای رهایی را بیان می‌دارد؛ وزن در «فاعلاتن مفاعیلن فاعلن» که با دم و بازدم‌های پی‌درپی همراه است و دهان پیوسته پر و خالی می‌شود با لحن شکوه آمیز شاعر در پیوند است.

«تو در این انتظار پوسیدی / که کلید رهایی‌ات را باد، / آرد و افکند به دامت.» (همان: ۳۴۱)

شعر «مجال اندک» لحن اندوه‌ناکی دارد که سنگینی و کشش سه هجای پایانی هر رکن (تکرار مفاعیلن) و نیز کوبشی که از تکرار هر رکن حاصل می‌شود، با لحن شکوه و اندوه شاعر از ناهمواری‌های گیتی تناسب دارد:

«غبارآلود و / زشت / آمد زمین / در دیده‌ی آدم / چو چشم خویشتن بگشود و رخسار زمین را دید / هزاران سال،
بعد از او و / صدها سال پیش از ما / ز ناهمواری گیتی سرود رودکی نالید.» (همان: ۳۶۳)

دفتر در «ستایش کبوترها» حاوی ده بحر است؛ بحر پر بسامد آن به ترتیب میزان استعمال عبارتند از: مضارع ۲۱/۷۳٪، رمل ۱۷/۳۹٪، رجز ۱۵/۲۱٪، مجتث ۱۳/۰۴٪. بیشترین کاربرد، و بحر رمل با ۲/۸۶٪ و مجتث با ۲/۴۵٪ نسبت به کل مجموعه مربوط به همین دفتر است.

چنان که می‌بینیم موسیقی این دفتر با سه دفتر پیشین اندکی تفاوت دارد، چرا که با افزایش بسامد بحر رجز به تبع از میزان بحرهای مضارع و رمل کاسته شده، در نتیجه موسیقی تندتر و پر تحرک‌تری فضای اشعار این دفتر را در بر گرفته است.

۵.۷ دفتر «ستاره دنباله‌دار»

پنجمین و آخرین دفتر هزاره «ستاره دنباله‌دار» است که با ۵۵ عنوان شعری و ۱۰۰ صفحه ۲۰/۲۴٪ کل کتاب را به خود اختصاص داده است. این دفتر حاوی اندیشه‌های فلسفی شاعر است و مضامین فلسفی و تا حدی عرفانی در آن غلبه دارد.

در شعر «می‌چرخد این تسبیح» زنجیره حاصل از تکرار «مستفعلن‌ها» حالت چرخیدن تسبیح را القا می‌کند و موسیقی شعر را تندتر می‌سازد.

«می‌چرخد این تسبیح و دستی، هیچ، پیدا نیست / پشت سر هم دانه‌ها یک‌ریز می‌آیند / یک دانه روشن، دیگری تاریک /

ریز و درشت دانه‌ها، در رشته‌ای باریک» (همان: ۴۳۹)

در شعر «جنگ برون و درون» (هزاره، ۴۴۱)، وزن «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع» شتاب، تحرک و کوش و جوشی را که بر شعر حاکم است تشدید می‌کند.

«پارگگی ابر، چند سایه بیدی / می‌گذرد با شتاب از دل نیلاب
سایه کشان بر فراز دشت دوان است / از بر کال و گریوه، در شب مهتاب»

(همان: ۴۴۱)

در شعر «از سبز به سبز» که صبغه عرفانی دارد، وزن دوری «مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن» موسیقی تندی به آن بخشیده است که به خوبی می‌توان صدای غزلیات مولانا را در آن شنید که یادآور بسیاری از غزل‌های سماعی

مولاناست که در این وزن پر تحرک سروده شده‌اند، البته قافیه و ردیف بر این موسیقی تأثیراتی به جای نهاده‌اند که در جای خود شایان بررسی است.

ای سرو! که با این صبح، سِرّی و سِری داری
از سبز به سبز این سان، در خود، سفری داری
در سیر و سلوک سبز، ای عارفِ وقتِ خویش!
رقصی و چه مستانه! حال دگری داری
در شکر سحر گاهت اشراقِ ازل پیدا است
زان، جلوۀ جاویدان، در هر نظری داری»
(همان: ۴۶۸)

از مجموع نه بحر به کار رفته در این دفتر بحرهای رمل با ۲۹/۰۹٪، مضارع با ۲۰٪، هزج با ۱۴/۵۴٪، متقارب و منسرح هر کدام با ۹/۰۹٪ و رجز با ۷/۲۷٪ بیشترین بسامد را دارند.

بیشترین کاربرد بحر منسرح در کل کتاب با ۲/۰۴٪ مربوط به این دفتر است؛ بحر متقارب نیز در این دفتر و دفتر غزل برای گل آفتابگردان با ۲/۰۴٪ بیشترین کاربرد را نسبت به دفترهای دیگر داشته است

۸. بحث و نتیجه‌گیری

از براینده آنچه گذشت می‌توان به این نتایج دست یافت:

۱. موسیقی بیرونی حاکم بر دفترهای نخستین با کاربرد فراوان اوزان نرم و ملایم چون مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن آرام و کم تحرک است هرچه به دفترهای پایانی نزدیکتر می‌شویم رفته رفته درصد آن اوزان نرم و ملایم کاستی می‌گیرد و بر اوزان تند تر و پر تحرک‌تر افزوده می‌شود تا جایی که دفتر پنجم متحرک‌ترین و تندترین موسیقی را نسبت به دیگر دفترها دارد.

۲. شفیعی که هم در مقام نظر هم در مقام عمل موسیقی را ضروری و ذاتی شعر می‌داند در انتخاب اوزان اشعارش تعدمی نداشته است.

۳. اوزان به کار رفته در شعر او خوش آهنگ و دلشین اند او غالباً همان اوزانی را به کار گرفته که شاهکارهای فارسی بر اساس آن پدید آمده‌اند. این اوزان بیشتر در خور روایت و حدیث نفس اند تمایل او بیشتر به اوزان نرم و لطیف جویناری است چنان که بحرهای مضارع و رمل در همه دفترهای شعر بیشترین بسامد را دارند همان اوزانی که شاهکارهای شعر فارسی بدان‌ها سروده شده‌اند به نظر می‌رسد در موسیقی بیرونی در اشعار خود از حافظ بیش از دیگران تاثیر پذیرفته است

۴. اوزان خیزابی در شعر شفیعی چندان نمودی ندارند چراکه اولاً چنین اوزانی با مضامین مجموعه شعری او که بیشتر مضامین اجتماعی است تناسب ندارند ثانیاً در اشعار نیمایی که طول مصراع‌ها پیوسته در نوسان است و هر وزن زحافات گوناگون می‌پذیرد دیگر مجاللی برای سرودن اشعاری با اوزان دوری و قوافی تسمیط گونه قدیم وجود ندارد بر این عوامل طبع آرام و روح لطیف شاعر را نیز می‌توان افزود. از همین روست که به طور کلی تنها ۶ مورد (۲/۴۵٪) از ۲۴۴ شعر هزاره در وزن دوری سروده شده‌اند

۵. اشعار دفترهای شعری هزاره بر اساس زمان سرایش چیده نشده‌اند، بلکه حال و هوای شعری و محتوا و مضمون در این چینش مؤثر بوده است. به همین سبب می‌توان مدعی شد به واسطه دگرگونی حال و هوای هر دفتر موسیقی هر دفتر نیز با دفترهای دیگر تفاوت دارد.

۶. هماهنگی موسیقی شعر با عاطفه و محتوای آن سبب شده است که دفترهای شعری با توجه به زمینه عاطفی و محتوایی متفاوت، موسیقی متفاوتی داشته باشند.

۷. دفترهای نخستین از موسیقی آرامتری نسبت به دفترهای پایانی برخوردارند؛ هرچه از آغاز به طرف پایان مجموعه حرکت می‌کنیم موسیقی اشعار تندتر و پر تحرک‌تر می‌شود.

۸. بیشتر اشعار شفیعی در اوزان جویباری و ملایم سروده شده‌اند و درصد اندکی از اوزان خیزابی است و تنها یک مورد وزن کدر در اشعار شفیعی دیده می‌شود.

۹. قَلت اوزان خیزابی به این سبب است که اولاً مضامین حاکم بر اشعار، چنین اوزانی را بر نمی‌تابد ثانیاً در اشعار نیمایی به دلیل شکستگی وزن و تغییر طول مصراع‌ها کمتر می‌توان اوزان دوری را مشاهده کرد. ثالثاً روحیه لطیف و طبع آرام شفیعی در اوزان شعریش منعکس شده است.

۱۰. شفیعی در برگزیدن وزن اشعار خود هیچ تعمّدی ندارد، بلکه این اوزان از دل مضمون و محتوای شعر می‌جوشند.

۱۱. بیشتر اوزان به کار رفته در شعر شفیعی از اوزان پر کاربرد شعر فارسی است و مواردی که از اوزان کم کاربرد استفاده می‌کند، اغلب اوزانی است که در شعر معاصر به کار رفته‌اند و از تلفیق بحرهای دیگر شعر فارسی به وجود آمده‌اند. شفیعی ضمن تسلط بر عروض سنتی و نیمایی تمایل خود را به عروض سنتی کمابیش نشان می‌دهد، دو بحر مضارع و رمل از پر کاربردترین بحور در اشعار او هستند و این مساله اولاً به جهت تأثیرپذیری موسیقی شعر او از اشعار کلاسیک خصوصاً حافظ است و ثانیاً قابلیتی که این دو بحر در پذیرفتن زحافات مختلف پایان رکن دارند، آن‌ها را مناسب برای بیان عواطف و حالات گوناگون می‌گرداند.

پی‌نوشت:

۱. برای آگاهی از زندگانی و شعر شفیعی بنگرید به: بشردوست، مجتبی؛ در جستجوی نشابور، تهران، نشر ثالث، ۱۳۸۶؛ عابدی، کامیار؛ در روشنی باران‌ها، تهران، نادر، ۱۳۸۰؛ برهانی، مهدی؛ از زبان صبح، تهران، پازنگ، ۱۳۸۷؛ عباسی حبیب اله، سفرنامه باران، تهران، روزگار، ۱۳۷۸.
۲. در این خصوص بنگرید به: نغمه حروف پرویز ناتل خانلری ۱۳۷۷ چاپ دوم هفتاد سخن ۲۰۸-۲۱۶ فیاض منش پرنده، نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه، دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید شماره ۴ بهار و تابستان ۱۳۸۴ صص ۱۸۶-۱۶۳.
۳. برخی از منتقدان نیز بوده‌اند که اعتقاد چندانی به موسیقی شعر نداشته‌اند از جمله جرجانی که اذعان می‌دارد مبلغ شعر برای وزن نیست بلکه شعر را برای حسن تمثیل و استعاره و تلویح و اشاره و به عنوان هنری مشخص و خاص می‌خواهد زیرا وزن هیچ ربطی به فصاحت و لاغت ندارد چرا که اگر در آنها تأثیر می‌داشت در آن صورت می‌بایست دو قصیده هموزن در فصاحت و بلاغت همسنگ می‌بودند بنا بر این وزن نیست که سخن را سخن می‌کند یا سخنی را بر سخن دیگر برتری می‌دهد (دلایل الاعجاز ص ۲۰ به نقل از پیش درآمدی بر شعر عربی ۱۶۳ و ۳۶۴).
۴. البته بوده‌اند کسانی که دیدگاهی دیگر داشته‌اند مثلاً فرشیدورد در این خصوص می‌نویسد مراد از موسیقی وزن و قافیه و تناسب حروف است بنا بر این سه نوع موسیقی را می‌توان در شعر تشخیص داد یکی وزن دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر (فرشید ورد ج اول ۱۳۷۸: ۳۱).
۵. (در این خصوص بنگرید به: زرین کوب ۱۳۶۹: ۱۶۳ خانلری، ۱۳۷۳: ۱۳ و پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۶۵-۳۶۶).
۶. اهمیت موسیقی آنچنان است که منتقدی چون رنه ولک حضور آن را در نثر نیز مغتنم می‌شمارد و می‌نویسد «اگر وزن حتی در نثر هم درست به کار گرفته شود آگاهی به متن را افزایش می‌دهد بخش‌هایی از آن را مؤکد می‌سازد، قطعات آن را به یکدیگر پیوند می‌زند، حالات گوناگون را به یکدیگر ربط می‌دهد و موارد مشابه را جلوه‌گر می‌سازد و سخن را سازمان می‌دهد و سازمان دهی، هنر است» (ولک، ۱۳۷۳: ۱۸۴).
۷. به دلیل تنگی مجال به ناچار در نگارش شعرهای هزاره از این شیوه سود جستیم البته نگارندگان بر اهمیت شیوه نگارش اشعار کاملاً واقف بوده‌اند.

منابع و ماخذ

- ابو محبوب، احمد؛ در های و هوی باد؛ زندگی و شعر حمید مصدق؛ چاپ اول، تهران، نشر ثالث.
- احمد سعید، علی (آدوینس) (۱۳۸۰) پیش در آمدی بر شعر عربی، ترجمه کاظم برگینسی، تهران، کارنامه.
- برهانی، مهدی (۱۳۸۷) از زبان صبح، چاپ اول، پازنگ، تهران.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) سفر در مه؛ تاملی در شعر شاملو، چ اول، تهران، زمستان.
- _____ (۱۳۷۵) رمز و داستان های رمزی، تهران، علمی و فرهنگی.
- جنتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۴۶) نیما یوشیج (زندگی و آثار او) چ اول، تهران، صفی علیشاه.
- خانلری، پرویز (۱۳۷۳) وزن شعر فارسی، چ ششم، تهران، توس.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹) ارسطو و فن شعر، تهران، امیرکبیر.
- _____ (۱۳۶۳) شعر بی دروغ شعر بی نقاب، چاپ چهارم، تهران، جاویدان.
- سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۹۰)، غزلیات سعدی، به تصحیح حبیب یغمایی، به کوشش مهدی مدائنی، تهران پژوهشگاه علوم انسانی
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۹)، موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران، آگاه.
- _____؛ (۱۳۸۲) هزاره دوم آهوی کوهی، چاپ سوم، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۴۵) از این اوستا، راهنمای کتاب سال ۱۳۴۵ ص ۵۷ - ۶۳.
- صهبای، فروغ (۱۳۸۳) موسیقی بیرونی در شعر م. سرشک، فصلنامه پژوهش های ادبی، شماره ۶ زمستان ۱۳۸۳ ص
- فلکی، محمود؛ (۱۳۸۵)، موسیقی در شعر سپید فارسی، چاپ دوم، تهران، دیگر.
- فرشید ورد، خسرو (۱۳۷۸) درباره ادبیات و نقد ادبی، چ سوم، تهران، امیر کبیر.
- کیانوش، محمود (۱۳۸۳) بررسی شعر و نثر فارسی معاصر، چ ۴، تهران، انتشارات رز.
- کروچه، بندتو؛ (۱۳۶۷) کلیات زیبا شناسی، ترجمه فواد روحانی، تهران، علمی و فرهنگی.
- نصیرالدین طوسی، محمد بن محمد (۱۳۶۹) معیار الاشعار، به اهتمام جلیل تجلیل، چ اول، تهران، ناهید.
- نیما یوشیج [علی اسفندیاری] (۱۳۵۱) ارزش احساسات و پنج مقاله در شعر و نمایش، تهران، گوتنبرگ.
- نیما یوشیج [علی اسفندیاری] (۱۳۶۸) درباره شعر و شاعری؛ از مجموعه آثار نیما یوشیج، گردآوری سیروس طاهباز، چ سوم، تهران، دفترهای زمانه.
- وحیدیان کامیار، تقی؛ (۱۳۷۴) وزن و قافیه شعر فارسی، چ چهارم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- ولک، رنه (۱۳۷۳) و آوستن وارن، نظریه ادبیات، ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی فرهنگی.
- ولک، رنه (۱۳۷۷) تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، چ ۱، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۰) چشمه روشن، تهران، علمی.

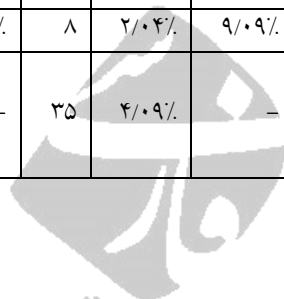
مناشی ملی پژوهشهای شعر معاصر فارسی

www.anjomanfarsi.ir

ردیف	نام دفتر	منسوح			هزج			بحور نو			جمع کل
		تعداد	درصد نسبت به مجموعه	درصد نسبت به دفتر	تعداد	درصد نسبت به مجموعه	درصد نسبت به دفتر	تعداد	درصد نسبت به مجموعه	درصد نسبت به دفتر	
۱	مرثیه‌های سرو کاشمر	-	-	-	۵	-	۱۷/۸۵٪	-	۲/۰۴٪	-	۲۸
۲	خطی ز دلتنگی	۳	۵/۷۶٪	۱/۲۲٪	۷	۱/۲۲٪	۱۳/۴۶٪	۳	۲/۸۶٪	۵/۷۶٪	۵۲
۳	غزل برای گل آفتابگردان	-	-	-	۱۰	-	۱۵/۸۷٪	۳	۴/۰۹٪	۴/۷۶٪	۶۳
۴	در ستایش کبوترها	۲	۴/۳۴٪	۰/۸۱٪	۵	۰/۸۱٪	۱۰/۸۶٪	۱	۲/۰۴٪	۲/۱۷٪	۴۶
۵	ستاره دنباله دار	۵	۹/۰۹٪	۲/۰۴٪	۸	۲/۰۴٪	۱۴/۵۴٪	-	۳/۲۷٪	-	۵۵
-	-	۱۰	-	۴/۰۹٪	۳۵	-	۱۴/۳۴٪	۷	۲/۸۶٪	-	۲۴۴
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱۰۰٪



دانشگاه یاسوج



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی

www.anjomanfarsi.ir



دانشگاه یاسوج



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

همایش ملی پژوهشهای شعر معاصر فارسی

www.anjomanfarsi.ir