شعر و موسیقی

● محمد محمدعلی

دوست عزیز داستان‌نویس، جناب حسن اصغری

شرح خونِ جگری که با خاموشی شاملو بر دل دوستانش نشست در این دفتر نمی‌گنجد. گو که عنقریب مختصری خواهم نوشت، تا کجا چاپ شود و چه سرنوشتی بیابد. امّا فی‌الحال که پیشنهاد فرمودید یکی چند صفحه‌ای از گفت‌وگو با آن شاعر ملی را به انتخاب خود بازگو کنم، سلیقه‌ام برمی‌گردد به اظهارنظر او در خصوص شعر و موسیقی که خود شاهد بودم چگونه به هر دو عشق می‌ورزید، و چه میزان وقت صرف شنیدن موسیقی کلاسیک می‌کرد و چگونه آرزومند تلفیق آن دو بود. او ساختار و طیف شعر در موسیقی را ذهنی می‌دانست چراکه هر دو در فضا و زمان حرکت می‌کنند.

از او پرسیدم:

«در کتاب *هنر و ادبیات امروز* گفته‌اید شعر در من عقدهٔ فرو خوردهٔ موسیقی است. من می‌بایست یک آهنگساز می‌شدم...» آیا این بدان معنی است که شما هم مثل آقای براهنی معتقدید که شعر از میان هنرهای دیگر، مانند نقاشی و موسیقی و پیکرسازی و تئاتر و سینما، به موسیقی نزدیک‌تر است؟ چرا؟

او پاسخ داد: درست به چرای این موضوع فکر نکرده‌ام، پس جوابی راکه می‌دهم زیادی سخت نگیرید. گمان کنم دلیل نزدیکی شعر و موسیقی این باشد که هر دو از زبانی مجرد بهره می‌گیرند. تئاتر و سینما محصول عوامل هنری پراکنده‌یی است که بوسیلهٔ کارگردان انتخاب و همگن می‌شود و در جهت خواست او وحدت پیدا می‌کند. مثلاً در سینما، آنچه هنرپیشه ارائه می‌دهد چیزی است سوای کار دکورساز که فضا را می‌سازد یا فیلمبردار که چارچوب‌های هر تصویر را مشخص می‌کند یا مصنف موسیقی فیلم که کارش یکسره فارغ از طراح لباس است. این‌جا کار کارگردان از لحاظی به کار رهبر ارکستر شبیه است که فعالیت‌های نوازندگان سازهای گوناگونی را به خدمت می‌گیرد تا ندای جان مصنف فلان قطعه را از قوه به فعل درآورد. (البته خلاقیتِ مصنفِ قطعه‌یی که نواخته می‌شود و خلاقیتِ رهبرِ ارکستر از دو مقولهٔ مختلف است. بحثش به تفصیل نمی‌کشد اما اجمالش این‌که: آن یکی خلق می‌کند و این یکی به اجرا می‌گذارد. همان تفاوت میان خلاقیت نویسندهٔ یک نمایشنامه و کارگردان آن). می‌بینیم که هنرهای تئاتر و سینما شباهتی به شعر و موسیقی ندارند.

نقاشی و پیکرتراشی هم اگرچه در مواردی می‌تواند حالاتی کاملاً ذهنی را تجلی دهد، چون در چارچوبی مشخص یا حجمی معین محدود می‌شود با موسیقی و شعر در تعارض

قرار می‌گیرد؛ چراکه چارچوب و ساختار و طیف شعر و موسیقی ذهنی است؛ ایستا و عینی نیست و در فضا و زمان حرکت می‌کند.

البته ناگفته نباید گذاشت که همهٔ اینها می‌توانند در یکدیگر تداخل کنند. چیزی که در شعرِ *ناظم حکمت* (و البته نه در ترجمهٔ آن) بسیار می‌بینیم:

Turrrum
Turrrum
Turrrum
Trâki tiki tâk
Mâkinâlâsmâk
Istiyorum!

که استفاده از عوامل صوتی است در شعر. به ترجمه در نمی‌آید اما به هرحال می‌گوید:

توررروم
توررروم
توررروم
تراکی تیکی تاک
خواهان صنعتی کردنم.

منظورم این است که بسیاری از پرده‌های نقاشی می‌تواند صورت دیگری از فلان یا بهمان شعر باشد و مثلاً فیلمی که آن بابا از *اورتورِ هبریدی* (اثر *مندلسون بارتولدی*) ساخته به‌راستی ترجمهٔ مصور آن قطعهٔ موسیقی است؛ و حتا می‌توانم فی‌المجلس شعر کوتاهی از خودم نشان‌تان بدهم که ساختاری سینمائی دارد و در آخر کار به شکلی صوتی به پایان می‌رسد.

گفتم: واقعاً این کار را بکنید. هر تجربه‌ئی غنیمت است.

گفت: موافقم. گیرم در نظر داشته باشید که درآمدن شعر به این صورت تعمدی نیست. شکلِ بیرونی آن فقط محصول هدایت عناصر درونی آن است نه ارادهٔ من که نویسندهٔ آنم. اسم آن «کویری» است، ولی گزینش این اسم دیگر عملی است ارادی. این نام ضمناً از دو سو شعر را در برمی‌گیرد (که بدان خواهیم رسید). متن شعر چنین است:

نیمیش آتش و نیمی اشک
می‌زند زار
زنی
برگهوارهٔ خالی
گلم وای
در اتاقی که
مردی هرگز
عریان نکرده حسرت جانش را
برپینه‌های کهنه نهالی
گلم وای!
گلم!

در قلعهٔ نیمه ویران
به بی‌راههٔ ریگ
رقصان در هرم سراب
به بی‌خیالی.
گلم وای
گلم وای
گلم!

نخست اینکه شعر فاقد نشانه‌های نقطه‌گذاری است؛ پس کلِ یکپارچه‌ئی است که تکرار نوحه‌واره‌ئی آن را در ظاهر به سه بخش تقسیم کرده. قرینهٔ دیگری هم بر این یکپارچگی تأکید می‌کند، و آن، قافیه‌های *خالی* و *نهالی* و *بی‌خیالی* است که بخش‌های سه‌گانه را به هم پرچ کرده است.

اکنون وجه سینمائی قالب را بررسی کنیم:

۱ـ نمای درشت چهرهٔ زنی که بر گهوارهٔ خالی زار می‌زند. (اما این زن در کجاست؟)

۲ـ حرکت دوربین به عقب؛ اینجا اتاقی است که هرگز مردی بدان قدم نگذاشته است. (اما این اتاق در کجاست؟)

۳ـ نمای یک قلعهٔ در شرف ویرانی. (در کجا؟)

۴ـ حرکت دوربین همچنان به عقب، تا آنجا که قلعه در امواج لرزانِ سراب محو شود.

اکنون فقط نوحه‌واره به گوش می‌رسد، با تکرری که وجه صوتی شعر است و می‌تواند همچنان ادامه یابد. از زن نگون‌بخت محروم از عشق چیزی جز این نالهٔ دریغ باقی نمانده زندگانی‌اش به تمامی تبدیل به حسرت شده است. به طرزِ توزیع این نوحه‌واره هم که عنایت کنید می‌بینید آن نخستین نالهٔ حسرت، در انتها به «فقط نالهٔ حسرت» تبدیل می‌شود. زاری مکرری که بر تمامی فضای شعر چنگ می‌اندازد.

عنوان شعر علاوه بر این که نسبتِ مکانی است مفهومِ نازائی را هم افاده می‌کند. به این نتیجه رسیدم که زن این شعر باید زیور داستان کلیدر باشد؛ و آن را تقدیم *دولت‌آبادی* کردم.

با همهٔ این حرف‌ها باید در باب آنچه در گفت و شنود با آقای حریری عنوان کرده‌ام توضیحی بدهم: اگر شعر را در خود عقدهٔ فروخوردهٔ موسیقی دانسته‌ام فقط به دلیل نزدیکی این دو هنر با یکدیگر نیست. شعر می‌توانست در من عقدهٔ فروخوردهٔ نقاشی یا رقص یا هر هنر دست نیافتهٔ دیگر هم باشد. طبیعی بود که جنبهٔ غالب بر شعر مرا وجه رنگ یا ریتم‌های پرتحرک رقصان تشکیل دهد. امّا چون حرکت من به سوی شعر از علاقهٔ شدید به موسیقی آغاز شده است، امروز وجه غالب بر شعر من وجه موسیقائی آن است. حتا پاشائی در مقاله‌ئی با عنوان «آواز زلالی جان»، شعر *مرگ ناصری* مرا نوعی «موسیقی شعر شده» یافته است که مکاشفه‌ئی است حیرت‌انگیز.[1] □

---

۱. سه گفت‌وگو با احمد شاملو، محمود دولت‌آبادی، مهدی اخوان‌ثالث، نشر قطره، چاپ اول ۱۳۷۲، چاپ دوم ۱۳۷۷. این کتاب از سال ۱۳۶۶ تا ۱۳۷۲ در محاق وزارت ارشاد ماند. بخشی از گفت‌وگو در شمارهٔ ۱۵ مجلهٔ آدینه به چاپ رسید و پس از آن باب گفت‌وگو با شاملو باز شد.