در سوگ شعر و موسیقی

نقدی بر مقالهٔ «شعر در فراق موسیقی»، نوشته جمال‌الدین اکرمی

O شهرام رجب‌زاده

در شمارهٔ ۶۸ کتاب ماه کودک و نوجوان، مقاله‌ای از دوست هنرمند و منتقدم، جمال‌الدین اکرمی خواندم که احساس کردم می‌تواند نقطهٔ آغازی برای بحثی باشد که مدت‌هاست به شکل زیرپوستی، در محافل مرتبط با شعر کودک و شعر نوجوان جریان دارد و گه گاه از رخنه‌ای بیرون می‌زند و پس از مدتی، بی سر و صدا فروکش می‌کند. مقالهٔ «شعر در فراق موسیقی»، یادداشتی است از منظری منتقدانه، دربارهٔ کتاب شعر رنگ‌ها، اثر فریده خلعت‌بری که اکرمی در آن، به بهانهٔ بررسی این اثر، باب بحث دربارهٔ امکان و ضرورت سرودن شعر بی‌وزن برای کودکان را می‌گشاید.

نمی‌توانم شگفتی خود را از این نکته پنهان کنم که چگونه منتقد پرکاری چون اکرمی، هنگام ورود به مقوله‌ای تا این حد بحث‌انگیز و قابل تأمل، این مایه از سهل‌انگاری و بی‌دقتی را در مباحث نظری روا می‌دارد. در سرتاسر این مقاله، واژهٔ «موسیقی» دقیقاً به معنای «وزن» به کار رفته و نویسنده این دو را برابر دانسته است.

به عنوان نمونه، می‌توان به این جملات اشاره کرد:

[O ویژگی حضور موسیقی، به صورت وزن‌های کلاسیک عروضی یا وزن‌های نیمایی، همواره بخش جداناپذیر شعر کودک و نوجوان تلقی شده و تا کنون با کم‌تر مجموعه‌ای از شعر کودک و حتی نوجوان روبه‌رو شده‌ایم که فاقد عنصر موسیقی باشد. حداکثر آن که شاعران ما گاهی در بخش شعر نوجوان، ویژگی‌های عروضی و قالب‌های کلاسیک را کنار گذاشته‌اند و در وزن‌های نیمایی برای مخاطبین خود شعر سروده‌اند....]

[O محمود کیانوش، دربارهٔ ضرورت حضور موسیقی در شعر کودک، معتقد است: «همان طور که شعر کودک را بدون قافیه نمی‌توان به تصور آورد، شعر بی‌وزن هم برای کودک به هیچ وجه مناسب نیست؛ زیرا که کودک در شعر هنور در جست و جوی جوهر شعری محض نیست تا هرجا که آن را یافت شعر را یافته باشد.]

[O اما به خاطر بیاوریم که در زمان نگارش این کتاب [شعر کودک در ایران، محمود کیانوش](در سال ۱۳۵۵) برای هر کس دیگری نیز تصور شعر بدون موسیقی که با درنگی هزار ساله همراه بوده، تصویری سخت و باورنکردنی است.]

[O در شعر سپید که تمامی بار زیباشناسی شعر ، بر شانه‌های زبان و بازی‌های زبانی استوار است و فقدان موسیقی، این بار را دو چندان کرده، مخاطب بیش از پیش، به محتوا و خیال‌های شاعرانه دل می‌بندد و انتظار خود را از موسیقی شعر، به حداقل می‌رساند.]

هر ذهن آشنا با مباحث نقد شعر جدید، به خوبی می‌داند که «موسیقی» مساوی با «وزن» نیست و سخن گفتن از «موسیقی شعر» در غیاب «وزن» (چه به شکل عروضی و چه در هیأت نیمایی)، بحث به شمار نمی‌آید. این نکته تا بدان حد آشکار است که برخی منتقدان در طبقه‌بندی انواع موسیقی، از موسیقی کناری، موسیقی درونی و حتی موسیقی معنوی یاد کرده‌اند. در جایی که از نقش «قافیه» در ایجاد موسیقی، با عنوان موسیقی کناری یاد می‌شود و عوامل متعددی چون هماهنگی آوایی و ترتیب و توالی صامت‌ها و مصوت‌ها در ایجاد موسیقی درونی شعر مؤثر می‌افتند و حتی روابط معنایی واژه‌ها و هندسهٔ کلمات نیز در موسیقی آفرینی بی‌تأثیر نمی‌مانند، چگونه می‌توان «شعر سپید» (به تعبیر رایج در نقد شعر روزگار ما) یا «شعر منثور» را فاقد موسیقی خواند؟

اتفاقاً بسیاری از منتقدان، وجه تمایز شعر شاملو را از مقلدانش، در تسلط شگفت شاملو بر موسیقی کلام می‌جویند که در غیاب وزن، شعر او را سرشار از موسیقی می‌سازد.

می‌توان فرض را بر این گذاشت که هر منتقدی حق دارد بدون توجه به بار معنایی اصطلاحات رایج نقد شعر زمانه‌اش، ترمینولوژی خاص خود را وضع کند. البته به گمان من، با پذیرش بی‌قید و شرط این نکته، خواندن هر نقد، مشابه خواندن متنی به زبان بیگانه است؛ با این تفاوت که با آموختن هر زبان بیگانه، می‌توان معنای متون بی شماری را درک کرد، اما با

فراگرفتن زبان هر منتقد، حداکثر می‌توان چند نقد را خواند و فهمید. در هر حال، حتی اگر فرض یاد شده را بپذیریم و از چنین منتقدی نیز انتظار نداشته باشیم که ابتدا ترمینولوژی خاص خود را توضیح دهد، باز هم مشکل مقالهٔ مورد بحث ما حل نمی‌شود.

اکرمی در کاربرد واژگانی هم که به یک حوزهٔ معنایی تعلق دارند، دقت را به کناری نهاده است. در مقالهٔ او «موسیقی»، «آهنگ» و «غنا»، بدون هیچ توضیح دقیقی، ظاهراً بی‌هیچ ارتباط معنایی با یکدیگر به کار رفته‌اند. او می‌نویسد:

[به تدریج که از اهمیت موسیقی در شعر کاسته و مفهوم غنایی شعر به ارزش اصلی آن تبدیل شد، شاعران کودک و نوجوان، هم پای شاعران سنت‌شکن معاصر، به شکستن قالب‌های کهن روی آوردند و عموماً به سوی شعرهایی با وزن‌های نیمایی گرایش یافتند.]

نویسنده توضیح نمی‌دهد که «مفهوم غنایی شعر» به چه معناست و نیز نمی‌گوید که چه ارتباطی میان «کاهش اهمیت موسیقی در شعر» و «تبدیل شدن مفهوم غنایی شعر به ارزش اصلی آن» وجود دارد. از این گذشته، اصطلاح «غنایی» در متون نقد ادبی، معادل Lyric به کار می‌رود و همان طور که Lyric از Lyre به معنای «چنگ» سرچشمه می‌گیرد، «غنایی» نیز از «غنا» و «تغنی» مشتق می‌شود و در هر دو اصطلاح، ارتباط با «موسیقی» کاملاً آشکار است. به عبارت دیگر، «شعر غنایی» شعری است که وجه موسیقایی آن برجسته‌تر و مشخص‌تر باشد و این درست عکس تلقی اکرمی از این اصطلاح است. در جای دیگر این نوشته، در مورد کتاب شعر رنگ‌ها چنین می‌خوانیم:

[واژهٔ «تو» که به صورت ردیف در پایان همه شعرها می‌آید، همراه با شکل ثابت جمله‌بندی‌ها، نوعی آهنگ درونی و ضمنی ایجاد می‌کند که بیش از اتکا به موسیقی ،به حس تکرار و تسلسل آن‌ها پای‌بند است.]

باز هم نویسنده در مورد تفاوت «آهنگ» و «موسیقی» توضیح نمی‌دهد. به علاوه، این پرسش نیز بی‌پاسخ می‌ماند که مگر موسیقی، به «حس تکرار و تسلسل آن» متکی نیست؟ تنها راهی که برای قطع ارتباط میان «موسیقی»، «غنا» و «آهنگ» به نظر من می‌رسد، آن است که «آهنگ» را به معنای «قصد» به کار بریم و وقتی از «شعر غنایی» سخن می‌گوییم، منظورمان از «غنا»، «ثروت» باشد!

استنادهای تاریخی و وقایع‌نگارانهٔ اکرمی به شعر معاصر ایران نیز از این بی‌دقتی مصون نمانده است. وی با اشاره به تاریخ نگارش کتاب شعر کودک در ایران کیانوش (که به اشتباه آن را ۱۳۵۵ دانسته، در حالی که این تاریخ، تاریخ انتشار کتاب است، نه نگارش آن که به سال ۱۳۵۲ برمی‌گردد)، مدعی می‌شود که در سال ۱۳۵۵ تصور شعر بی‌وزن، «دشوار و باورنکردنی» بوده است. در حالی که بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۵ شعر منثور ایران، به جایگاه تثبیت شده‌ای دست یافت و گذشته از شاملو که در آن سال‌ها در اوج شهرت و اعتبار بود، تنی چند از شاعران نیز با تجربهٔ فضاهایی دیگر در شعر منثور، کار خود را پی گرفتند که از آن میان می‌توان به احمدرضا احمدی اشاره کرد.

اکرمی در ادامهٔ همین نکته می‌نویسد: «گرایش به شعرهای سپید... عمدتاً با شعرهای احمد شاملو و ترجمه شعرهای خارجی پدید آمد...» نخست باید یادآور شد که گرایش به شعر سپید (بی‌وزن)، هیچ ارتباطی به ترجمهٔ شعرهای خارجی ندارد. ترجمهٔ شعرهای خارجی، از سال‌های پیش از انقلاب مشروطه آغاز شده بود و اگر این امر می‌توانست سرآغازی برای رها کردن وزن عروضی باشد، آن مایه مقاومت در برابر شعر موزون نیمایی، در فاصلهٔ میان سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۳۰، پدید نمی‌آمد. فراموش نکنیم که خوانندهٔ شعر ترجمه شده، می‌داند با ترجمه سر و کار دارد و این احتمال را ندیده نمی‌گیرد که شعرهای مورد نظر، در زبان مبدأ موزون بوده باشند. هم‌چنین، به یاد داشته باشیم که نخستین گروه مترجمان شعرهای غربی در آن سال‌ها، خود شاعرانی بودند که ذره‌ای تخطی از وزن عروضی را در شعر معاصر فارسی روا نمی‌دانستند.

نکته دیگری که در حاشیه این موضوع باید به آن اشاره کرد، این است که شاملو نخستین شاعر شعر منثور ایران نبود و اگر از تجربه‌های خام و سراسر ناموفق کوشندگان این عرصه بگذریم، دست کم هوشنگ ایرانی را نمی‌توان در این میان نادیده گرفت.

تمام مواردی که به آن‌ها اشاره شد، حکایت از آن دارند که نویسنده از هیچ روش و اسلوب مشخصی در پژوهش و نقد بهره نگرفته است و بی‌گمان آشفتگی در روش و عدم التزام به دقت علمی، حاصلی جز نتیجه‌گیری‌های خام و شتاب زده در پی نخواهد داشت.

جان کلامِ اکرمی، در مقالهٔ «شعر در فراق موسیقی»، این است که شعر کودک ایران در فرآیند تکاملی خود، نیازمند آن است که وزن را رها کند. کتاب شعر رنگ‌ها نیز نخستین تجربه در این عرصه است و در نوع خود پدیده‌ای به شمار می‌آید؛ پدیده‌ای که اگر با پذیرش مخاطبان همراه شود، به

نویسنده توضیح نمی‌دهد که «مفهوم غنایی شعر» به چه معناست و نیز نمی‌گوید که چه ارتباطی میان «کاهش اهمیت موسیقی در شعر» و «تبدیل شدن مفهوم غنایی شعر به ارزش اصلی آن» وجود دارد

ثمر رسیده است. اکرمی برای آزمودن پذیرش مخاطبان در مواجهه با این پدیده، کتاب را در اختیار هشت کودک در سنین ۴ تا ۸/۵ ساله قرار داده و با نظرسنجی از آنان (که در مجموع حکایت از پذیرش کتاب در این جمع دارد)، نتیجه می‌گیرد که نوآوری فریده خلعت‌بری، با وجود شک و تردیدهایی که در حواشی آن وجود دارد (که البته در مورد هرگونه نوآوری و ابداعی طبیعی محسوب می‌شود)، موفقیتی نسبی در پی داشته است.

بگذارید از آخر به اول بیاییم و ببینیم تا چه حد می‌توان به یافته‌های اکرمی اعتماد کرد. نخست از شیوهٔ نظرسنجی او آغاز می‌کنیم که به تأیید مخاطب‌پذیری این اثر انجامیده است. او می‌نویسد: «برای سنجش نحوهٔ استقبال کودک از این کتاب، از یک مربی موسیقی که با شعر نیز آشناست، کمک می‌گیرم. شعرهایی که او تا کنون برای بچه‌ها خوانده و آن‌ها را همراه با موسیقی به دنیای کودکان راه داده، قبل از هر چیز ریتمیک بوده است....»

دربارهٔ جمعیت آماری در نظرسنجی جمال‌الدین اکرمی، این اطلاعات را داریم:

۱. ساناز، ۴ ساله: این کودک همیشه همه چیز را جدی می‌گیرد و همواره سعی دارد سنجیده و محکم حرف بزند.

۲. آیدا، ۴ ساله: کودکی کم حرف و خجالتی.

۳. دُرسا، ۶ ساله: کودکی پرحرف و بازیگوش.

۴. پریسا، ۷ ساله: کودکی مؤدب و کمی تودار.

۵. شهرزاد، ۶ ساله.

۶. آروین، ۴ ساله: پسری دقیق، اما کم حرف و خجالتی.

۷ و ۸. ایمان و احسان، ۸ و ۸/۵ ساله.

تعجب می‌کنم که چگونه این نظرسنجی می‌تواند خود اکرمی را قانع کند؟ دیگران که جای خود دارند. به راستی، چه چیز این نظرسنجی علمی و اصولی است که بتوان به نتیجهٔ آن اعتماد کرد؟ آیا شیوهٔ انتخاب جمعیت آماری، تابع اصول پذیرفته شده‌ای است؟ آیا پرسش‌های فاقد ویژگی جهت‌دهندگی و هدایت‌کنندگی است؟ آیا تعداد افراد پاسخ‌دهنده، آن قدر هست که بتوان نظر آنان را تعمیم داد؟ آیا ترکیب پرسش‌شوندگان، از نظر سنی و جنسی، متعادل است؟

ظاهراً پرسش‌شوندگان، همگی شاگردان یک کلاس موسیقی‌اند. بنابراین، قاعدتاً همگی در یک منطقه شهر تهران زندگی می‌کنند؛ منطقه‌ای که احتمالاً در شمال شهر است و خانواده‌ها از توان اقتصادی کافی برخوردارند تا به کودکان‌شان موسیقی بیاموزند. نام بچه‌ها نیز مؤید همین نکته است: ساناز، آیدا، درسا، پریسا، شهرزاد، آروین، ایمان و احسان. نام‌هایی از قبیل علی‌اصغر، زینب، جعفر، غلام‌حسین، سکینه یا رقیه در این جمع به چشم نمی‌خورد. از هشت کودک، پنج تن دخترند و سه تن پسر.

با چنین خصوصیاتی، می‌توان دریافت که این جمعیت آماری ۸ نفره با این مشخصات، تا چه حدی می‌تواند نمایندهٔ کودکان ایران و درک، پسند و ذائقهٔ آنان باشد.

در متن مقاله، اشاره‌ای به پرسش‌های این نظرسنجی نشده است، اما می‌توان دریافت که این موارد را از کودکان پرسیده‌اند: نظرت دربارهٔ شعرهای این کتاب چیست؟ آیا قشنگند؟ آیا آن‌ها را می‌فهمی؟ نظرت دربارهٔ تصاویر کتاب چیست؟ آیا قشنگند؟

حتی در این جا نیز کودک با پرسش‌هایی روبه‌رو می‌شود که قبلاً او را به گونه‌ای هدایت کرده و جهت داده‌اند. اگر بنا باشد در تنظیم پرسش‌ها دقت، بی‌طرفی و قابلیت اعتماد و استناد را در نظر بگیریم، باید ابتدا از کودک پرسید: «چیزی که شنیدی (یا خواندی)، چه بود؟»

برای افزایش ضریب اطمینان نیز باید جلد کتاب و شناسنامهٔ آن را که کلمهٔ «شعر» در آن قید شده است، از معرض دید بچه‌هایی که می‌توانند بخوانند، دور کرد و برای بچه‌هایی که هنوز توانایی خواندن ندارند، نام کتاب را نخواند تا پیشاپیش در مورد «شعر بودن» اثر، آن‌ها را سمت و سو نداده باشیم. در این صورت، اگر بچه‌ها پاسخ دهند: «چیزی که شنیدیم (خواندیم) شعر بود»، می‌توان نتیجه گرفت که خردسالان و کودکان نیز براش شعر شمردن یک اثر، لزوماً نباید حضور وزن را در آن حس کنند.

اکرمی، خود پیشاپیش، این مجموعه را به عنوان «شعر» پذیرفته است و در مورد علت این پذیرش، چنین می‌نویسد:

[آن چه سبب می‌شود این کتاب، مقدمتاً به عنوان کتاب «شعر» پذیرفته شود، این ویژگی‌هاست:

۱. وجود نوعی «ردیف» و «ترتیب» در کاربرد واژه‌ها

۲. وجود نوعی تقطیع در جمله‌بندی

۳. کارکرد شاعرانه زبان]

در جای خود، به بررسی کتاب شعر رنگ‌ها و میزان نزدیکی آن به مفهوم شعر خواهم پرداخت، اما پیش از آن باید به اختصار از ملاک‌های نویسندهٔ مقالهٔ «شعر در فراق موسیقی»، برای شعر دانستن این اثر سخن بگویم.

اگر نظری به انبوه نثرهای شاعرانه و قطعات ادبی معاصر، به ویژه در دو دههٔ اخیر بکنیم، مجموعهٔ این عوامل را در بسیاری از آن‌ها می‌یابیم. با این همه، هیچ منتقدی آن‌ها را شعر به شمار نیاورده است و حتی نویسندگان این متون نیز نوشته‌های خود را شعر نخوانده‌اند. به علاوه، مگر همهٔ این ویژگی‌ها را نمی‌توان در نمونه‌های کهن نثر مسجع، مثلا گلستان سعدی یا مناجات نامه‌های منسوب به خواجه عبدالله انصاری یافت؟

در میان این سه شاخصه، اولی و دومی به وجوه صوری شعر مربوط می‌شوند و تنها سومی به حوزهٔ معنایی تعلق دارد. پیداست که هیچ یک از ویژگی‌های صوری شعر را نمی‌توان ذاتی آن، یا ازلی و ابدی دانست؛ زیرا در غیر این صورت، هر نوع ابداع و نوآوری در حوزهٔ صورت، مساوی است با خروج از دایرهٔ شعر. آیا می‌توان وجود «ردیف» را لازمهٔ شعر دانست که حضور آن را به معنای تحقق

نویسنده در مورد تفاوت «آهنگ» و «موسیقی» توضیح نمی‌دهد. به علاوه، این پرسش نیز بی‌پاسخ می‌ماند که مگر موسیقی، به «حس تکرار و تسلسل آن» متکی نیست؟

شعر بپذیریم؟ آیا هر شعری لزوماً باید به نوعی تقطیع در جمله‌بندی پایبند باشد؟ اگر یک قطعه شعر منثور (مثلاً یکی از شعرهای موفق شاملو) را پشت سر هم و بدون تقطیع جملات بنویسیم، آیا از حوزهٔ شعر خارج می‌شود؟ و یا اگر یک نثر ادبی را تقطیع کنیم و پلکانی بنویسیم، به شعر بدل می‌شود؟

شاخصهٔ سوم، یعنی کارکرد شاعرانهٔ زبان، بیش از دو ویژگی نخست، به جوهر شعر نزدیک می‌شود، اما هم چنان جای اما و اگر دارد. درست است که زبان در شعر، کارکردی ویژه دارد که با کارکرد زبان در موارد دیگر، فرق می‌کند، اما آیا «کارکرد شاعرانهٔ زبان»، با «شعر» مساوی و معادل است؟ آیا نمی‌توان در داستان، رمان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه یا هر نوشتهٔ منثور دیگری، از کارکرد شاعرانهٔ زبان اثری یافت، بی آن که آن اثر به شعر تبدیل شود؟

نکتهٔ اساسی این است که هر شعری با کارکرد شاعرانهٔ زبان همراه است، اما لزوماً عکس قضیه صادق نیست.

اکنون جا دارد که کتاب شعر رنگ‌ها را یک بار دیگر با نگاهی منتقدانه بررسی کنیم تا ببینیم آیا واقعاً می‌توان آن را پدیده‌ای در شعر کودک ایران دانست یا خیر.

شعر رنگ‌ها متنی ۲۴ سطری است که در هر صفحه، دو سطر از آن را می‌خوانیم. این متن، به شیوهٔ شعرهای منثور تقطیع شده است و دو سطر دو سطر، از الگوی واحدی پیروی می‌کند که اگر از بی وزن و قافیه بودن آن صرف نظر کنیم، می‌توان آن را مشابه قالب «قطعه» در شعر کهن فارسی دانست.

برفم، بر درخت‌ها می‌بارم، سفید؛
سفیدتر از خرس عروسکی تو.
آفتابم، بر زمین می‌تابم، زرد؛
زردتر از لیموی تو.
خرچنگم، در دریاها می‌خوابم، نارنجی ؛
نارنجی‌تر از پرتقال تو.
چراغم، در چهارراه‌ها می‌درخشم، قرمز؛
قرمزتر از توت فرنگی تو.
گلم، در بادها می‌رقصم، صورتی؛
صورتی‌تر از روبان سر تو.
انگورم، بر تاک‌ها می‌خوانم، بنفش؛
بنفش‌تر از بنفشه تو.
آسمانم، بر کوهسارها می‌گذرم، آبی؛
آبی‌تر از چشم‌های تو.
رودم، در سرزمین شما جاریم، نیلی ؛
نیلی‌تر از شلوار تو.
علفم، بر تپه‌ها می‌رویم، سبز؛
سبزتر از شبدر باغچه تو.
درختم، همیشه تکیه‌گاهم، قهوه‌ای ؛
قهوه‌ای‌تر از شکلات تو.
دودم، در شهر می‌چرخم، دودی ؛
دودی‌تر از کلید تو.
زغالم، در آتش گرما بخشم، سیاه؛
سیاه‌تر از تخته سیاه تو.

به جز دو سطر از این شعر که در آن، ردپای تصرفی شاعرانه را در زبان و نگاه به پدیده‌های هستی می‌توان دید، بقیه از منطقی کاملاً روزمره و غیرشاعرانه تبعیت می‌کنند. دو سطر مورد نظر، این سطرهایند:

انگورم، بر تاک‌ها می‌خوانم، بنفش.....
آسمانم، بر کوهسارها می‌گذرم، آبی.....

در این جا انگور در حال آواز خواندن بر شاخهٔ «تاک» (که بچه‌های مخاطب کتاب، معنی آن را نمی‌دانند) تجسم شده است. به عبارت دیگر، با نوعی تشخیص مواجه‌ایم که انگور را جان می‌بخشد و به آن توان آواز خواندن می‌دهد. آواز خواندن انگور نیز از نوعی حس‌آمیزی پنهان حکایت می‌کند. آسمان نیز در حال گذشتن از فراز کوهسارها ترسیم می‌شود؛ در حالی که اغلب آسمان را ثابت تصور می‌کنیم و ابرها را گذرا می‌بینیم.

از این دو سطر که بگذریم، هیچ کشف شاعرانهٔ قابل توجهی در این جمله‌ها به چشم نمی‌خورد: برف بر درخت‌ها می‌بارد، آفتاب بر زمین می‌تابد، خرچنگ در دریا می‌خوابد، چراغ راهنمایی در چارراه می‌درخشد، گل در باد می‌رقصد (که هر چند این تعبیر، با نوعی تشخیص، رنگ شاعرانه‌ای به خود گرفته، شدت تکرار آن در طی هزار سال شعر فارسی، تمام نیروی تأثیرگذاری آن را تباه کرده است)، رود جاری است، علف بر تپه‌ها می‌روید، درخت تکیه‌گاه است، دود در شهر می‌چرخد و زغال در آتش گرما می‌بخشد.

از نظر موسیقایی نیز نه تنها این سطور فاقد وزن اند، بلکه دقیقاً عاری از هر گونه موسیقی‌اند و تمهیداتی مانند تکرار ردیف گونهٔ «تو» در انتهای سطر دوم هر صفحه، یا مشابهت در ترتیب و توالی ارکان جمله‌ها، کفهٔ خالی از موسیقی سطرها را پرنکرده است.

جمال‌الدین اکرمی، شکل تقطیع این سطرها را متکی به جایگاه سیلاب‌ها و واژه‌ها و تأکیدها می‌داند و یادآور می‌شود که این سطرها به شعرهای خاور دور (مثلاً شعرهای ویتنامی) می‌مانند.

من زبان ویتنامی نمی‌دانم و با وزن شعر و موسیقی کلام ویتنامی آشنایی ندارم. گمان هم نمی‌کنم از رهگذر ترجمهٔ شعرهای ویتنامی، بتوان این موارد را به درستی حس کرد، اما همین قدر می‌دانم که به عنوان یک خوانندهٔ فارسی زبان، از شعر فارسی انتظار دارم که حس موسیقایی فارسی زبانان را پاسخ گوید.

هم‌چنین، این را نیز می‌دانم که در گذشته می‌گفتند شعری که خوب ترجمه شود، نباید ردی از زبان مبدأ بر جای بگذارد؛ به گونه‌ای که خواننده بتواند تصور کند شعر در زبان مقصد سروده شده است. اما امروزه گروهی از شاعران هموطن و همزبانم می‌کوشند به گونه‌ای شعر بگویند که انگار شعرشان از زبانی دیگر به فارسی ترجمه شده است. شعر رنگ‌ها نیز حال و هوایی شبیه شعر ترجمه دارد. از این منظر، شاید هم بتوان نسبتی میان آن و شعر ویتنامی یافت که بحث دربارهٔ آن، در تخصص کسانی است که زبان و شعر ویتنامی را

پدیدهٔ تحول ادبی، پدیده‌ای مکانیکی نیست که با جایگزینی یک قالب شعری در جای قالب پیشین، یا حذف وزن و قافیه، تحقق یابد

می‌شناسند.

اکرمی در مقالهٔ خود، از «طرح نیازهای صلح‌طلبانه» در شعر رنگ‌ها سخن گفته است و باز هم من رابطه‌ای میان این متن و صلح‌طلبی نمی‌یابم. اما نمی‌توانم نوعی سانتی‌مانتالیسم را در آن نادیده بگیرم. دنیای این کتاب، دنیایی است که در آن کودکی چشم آبی (که اگر دختر باشد، پیراهن و روبانی صورتی دارد و اگر پسر باشد، بلوجین پوشیده است) در کنار شومینه بر صندلی راحتی نشسته و خرس عروسکی خود را در بغل گرفته و در حال خوردن شکلاتی است و از پنجرهٔ اتاق گرم خود، به باغچهٔ خانه‌اش نگاه می‌کند که تا چندی پیش پر از شبدر و بنفشه بود و اکنون برف بر آن می‌بارد. کودکی که روی میز عسلی کنار دستش، ظرفی پر از پرتقال و لیمو و انگور گذاشته‌اند و مادرش خرچنگی را که پیش از پختن، زنده در آب جوش انداخته است تا رنگ آن طبق دستور کتاب‌های آشپزی نارنجی ـ قرمز شود، از آشپزخانه می‌آورد تا روی میز شام بگذارد.

به این ترتیب، نمی‌توان صرفاً به دلیل کنار گذاشتن وزن، از موفقیت نسبی شعر رنگ‌ها سخن بگوییم و آن را یک «پدیده» در شعر کودک ایران بخوانیم. فقط می‌توانم بگویم که این کتاب به عنوان یک تجربه «پدید» آمده است؛ تجربه‌ای که به دلیل فقر جوهر شاعرانه و سناخت هنری، بدون تسامح نمی‌توان نام شعر بر آن نهاد؛ چه رسد به آن که چشم انتظار تأثیر آن بر روند شعر کودک امروز بود. البته، شاید تصاویر کتاب بتوانند توجه مخاطبان را جلب کنند.

به گمان من، ذوق‌زدگی نویسندهٔ مقالهٔ «شعر در فراق موسیقی»، در برخورد با کتاب شعر رنگ‌ها، ناشی از آن است که شعر کودک و شعر نوجوان امروز را دچار رکودی می‌بیند و اعتقاد دارد راه گریز از آن، قالب شکنی و کنار زدن وزن از شعر است. البته، اکرمی تنها کسی نیست که چنین اعتقادی دارد، اما اگر دیگران در پیلهٔ محافل و جمع‌های کوچک خود این سخنان را بر زبان می‌آورند و به صراحت وارد بحث نظری در این زمینه نمی‌شوند، او با شهامتی ستودنی، نظر خویش را بارها در نقدهایش منتشر کرده و آن را در معرض داوری قرار داده است.

من نیز معتقدم که شعر نوجوان و شعر کودک سال‌های اخیر، ضعیف و کم بنیه است و چنان که باید و شاید، حادثه‌ای در آن رخ نمی‌دهد. بی شک، این وادی نیز نیازمند حادثه‌هایی جدی است تا رکود حاکم بر آن را از میان بردارد و به تکرارهای ملال‌انگیز آن خاتمه دهد. اما فرموله کردن این تحول در قالب‌شکنی و گریز از وزن، چیزی بیش از ساده‌اندیشی نیست. آن چه در وادی شعر کودک و شعر نوجوان ما تحقق یافته، زادهٔ توان شاعران این عرصه است. اگر همین شاعران با همین توان در هر قالب دیگری (حتی کاملاً رها از قید و بند وزن و قافیه) کار کنند، لزوماً نمی‌توان از آنان انتظار انقلابی ادبی داشت؛ همان طور که اگر وزن و قافیه را از ادیب‌الممالک فراهانی یا فروغی بسطامی و حتی ملک‌الشعرای بهار می‌گرفتند، نمی‌توانستند «مرغ آمین» یا «ماخ اولا» بسرایند.

پدیدهٔ تحول ادبی، پدیده‌ای مکانیکی نیست که با جایگزینی یک قالب شعری در جای قالب پیشین، یا حذف وزن و قافیه، تحقق یابد. سال‌ها پیش از نیما، شاعرانی برای دیگرگون کردن جامهٔ شعر فارسی کوشیدند و حتی برخی از آنان وزن را نیز به تمامی رها کردند، اما هیچ یک به نتیجه‌ای درخور نرسیدند. در این میان، نیما بود که با شناختی همه جانبه از ضرورت تحول در این عرصه و آگاهی دقیق از وضعیت گذشتهٔ شعری ایران و روزگار خود، توانست جان شعر فارسی را تازه کند، نه فقط جامهٔ آن را.

مشکل شعر کودک و شعر نوجوان ما، مشکل کمبود شاعرانگی و نگاه‌های تازه است. بودن یا نبودن وزن و قافیه، امری ثانوی به شمار می‌آید که در روند تکامل تاریخی این گونه‌های شعری، باید به شکلی طبیعی (و نه مکانیکی و تحمیلی) حل شود. اما اگر شاعرانگی و نگاه تازه را فراموش کنیم، شعر کودک و شعر نوجوان خواهد مرد؛ خواه در جامهٔ موزون و خواه در جامهٔ سپید.

در این میان، سخن گفتن از شعر سپید نوجوانانه منطقی‌تر به نظر می‌رسد؛ زیرا مخاطبان این شاخه، از شعر، یعنی نوجوانان، خوانندگان شعرهای موزون، آزاد و منثور معاصرند و نمی‌توان چشم آنان را بست. هرچند که به گمان من، ذوق‌زدگی در برابر نخستین تجربه‌های شعر سپید در این وادی (مثلاً مجموعه شعر شاید اسم من.... سرودهٔ سولماز دریانیان) نیز بی‌خطر نیست و ممکن است به کاهش سطح توقع ما از شعر و شیوع سهل‌انگاری در این وادی دامن بزند. با این همه، باید گوش به زنگ حوادثی در شعر نوجوان بود؛ حوادثی که قطعاً باید بزرگ‌تر از تعویض قالب باشند، اما شاید با شکستن قالب‌ها نیز همراه شوند. ولی آیا شعر کودک ما نیز امروز در چنین مرحله‌ای از سیر تکاملی خود است؟ آیا مخاطبان شعر کودک امروز ایران نیز خوانندهٔ شعرهای بی وزن و قافیه‌اند و انتظارشان از شعر، همان انتظار خوانندهٔ شعر پیشرو معاصر است؟ اگر این نکات را در نظر بگیریم، بی شک تجربه‌های ابتدایی و خامی چون شعر رنگ‌ها را «پدیدهٔ تازهٔ شعری» نخواهیم نامید.

شک ندارم که جمال‌الدین اکرمی نیز از تکرار مکررات و آثار سست و بی‌رمق در عرصهٔ شعر کودک دلزده است، اما جا دارد که از او بپرسم شعر رنگ‌ها چه چیزی بیش از مجموعه شعرهای موزونی دارد که تولید انبوه آن‌ها را شاهدیم؟ اگر از وزن و بی وزنی بگذریم (که به هیچ وجه نمی‌تواند نشان دهندهٔ ضعف و قوت شعر باشد)، آیا بسیاری از همان مجموعه‌های موزون تکراری و بی‌حادثه، شاعرانه‌تر از این مجموعهٔ بی وزنِ بی‌سابقه نیستند؟

در پایان، این نکته را یادآور می‌شوم که اکرمی به فرایند حذف وزن (یا به تعبیر خودش «موسیقی)» از شعر، خوشبین است. بنابر این، نباید سوگوار رها شدن شعر کودک از وزن باشد. به همین دلیل، با توجه به بار معنایی کلمات، مقالهٔ او باید «شعر در غیاب موسیقی» نام می‌گرفت، نه «شعر در فراق موسیقی».