امیرطحان

موسیقی در شعرِ سپید فارسی

موسیقی کلام، حاصل ترکیب آهنگ و معانی نهفتهٔ کلمات است.

موسیقی در شعر سپید فارسی
نوشتهٔ: محمود فلکی
چاپ آلمان‌غربی، ۱۹۸۹ (پاییز ۱۳۶۸)
۱۷۰ صفحه.

یکی از بحثهای مهم پیرامون شعر نو، ارتباط یا عدم ارتباط آن با موسیقی، و میزان و چگونگی پیوند این دو با هم است. شعر کلاسیک ما، با غنودن بر بستر اوزان عروضی و ردیف‌ها و قافیه‌ها، به خودی خود و بی‌مشکل چندانی، به حل این مهم نائل آمده است. اما شعر جدید ما، و به خصوص شعر «سپید»، با اجتنابی عامدانه از شیوه‌های کهن این پیوند و ارتباط، خود را به ظاهر، در معرض خطر گسیختگی از موسیقی و آهنگینی کلام قرار داده است.

کتاب «موسیقی در شعر سپید فارسی» از چهار «جُستار» تشکیل شده است. در جُستار نخست، ابتدا به پیوند جدایی‌ناپذیر موسیقی و کلام، از همان آغاز زبان گشودن انسانهای اولیه، و شکل گیری اصوات و واژه‌های آهنگین، به مثابهٔ تسهیل در انجام کارهای یکنواخت و موزون در نزد آنان، اشاره می‌شود.

پس از «نگاهی به موسیقی در شعر پارسی پیش از اسلام» و چگونگی وزن شعر در زبانهای ایرانی باستان، نویسنده، به جُستار دوم می‌رسد که دربارهٔ «موسیقی در شعر فارسی دری» است.

نویسنده در تعریف وزن عروضی می گوید: «وزن در شعر، موسیقی پدید آمده از رهگذر تناسب میان واژگان است. عروض، عیاری است برای سنجش وزن یا موسیقی در کلام منظوم.»

بحث نویسنده دربارهٔ دستگاه عروض و اجزای آن، به «تنگناهای وزن و قافیه» می‌رسد: «بحر عروضی، در واقع ظرف تنگ و محدودی است که شاعر ناچار است خیال و اندیشه‌های خود را در آن بگنجاند. اما مشکل شاعر کهن، تنها در کاربرد یکسان افاعیل برای رعایت وزن نبوده است؛ قید و بند دیگر، رعایت قافیه و یا قافیه و ردیف در شعر است...» و این تنگناها را - با ذکر مثالهایی جالب برای هر یک - چنین برمی‌شمارد: دگرگونه کردن واژگان به منظور گنجاندن آنها در وزنهای معین؛ فدا کردن قواعد دستوری زبان؛ گنجاندن واژه‌های مربوط به مصراع اول در مصراع دوم و حتی سوم؛ شکستن و جدانویسی افعال مرکب؛ آوردن واژه‌هایی که جای طبیعی‌شان در وسط مصراع است به انتهای مصراع، برای رعایت وزن، و لاجرم تحمیل همان قافیه تا انتهای شعر؛ تحفیف نامتعارف و اجباری واژگان؛ تلفظ غیرطبیعی و غیرمتداول واژه‌ها؛ پرکردن شعر از پوشال واژگان نالازم و تکراری به منظور به تساوی طولی رساندن مصراع‌ها؛ «قافیه‌اندیشی» و به خدمت قافیه گرفته شدن احساس و عاطفه و اندیشه؛...

جُستار سوم به «موسیقی در شعر آزاد نیمایی» اختصاص دارد.

از پی تحولات فراگیر انقلاب مشروطه، از جمله یکی شکسته شدن - هر چند محدود - سنت شعر کهن توسط افرادی چون عشقی، تقی رفعت، جعفر خامنه‌ای، شمس کسمایی، تندر کیا،... نیمایوشیج ظهور می‌کند، که «به عنوان آغازگر راستین شعر آزاد، آب در خوابگه مورچگان می‌ریزد». «این نوع شعر، شعر ازبندرسته و آزاد از قید تساوی طولی مصراع‌هاست که از لحاظ موسیقی شعر، تداوم و تکامل بحور شعر کهن فارسی است، و بی‌آن که فاقد قافیه باشد، از نظم و اجبار قافیه‌ای شعر کلاسیک پیروی نمی‌کند و شاعر در نحوهٔ کاربرد آن آزاد است.» گرچه بسیاری از پویندگان راه نیما، «بی‌آن که شیوهٔ کار نیمایی را به درستی دریافته باشند، به بحرطویل‌سرایی افتادند و موازین شعری نیما، از جمله آغاز و پایان‌بندی مصراع‌ها و چگونگی کاربرد وزن در شعر را رعایت نکردند...»

یکی از معضلات شعرگویی به شیوهٔ کهن، **عدم هماهنگی موسیقی و مضمون** شعر، به دلیل اجبار در رعایت یک وزن عروضی مشخص در تمام شعر، است. (چیزی که مثلاً در شاهنامه به چشم می‌خورد). نیمای بزرگ، با وقوف هوشمندانه به این مسئله، می‌گوید: «وزن باید پوشش متناسب برای مفهومات و احساسات ما باشد.» و با این حرف، در واقع بنیان تصور - هر چند شاید تحمیلی - هزارساله را معکوس می‌کند، و وزن را به خدمت اندیشه می‌گیرد.

به زعم نویسنده، دگرگونی نیمایی موسیقی در شعر، در دو عرصه انجام می‌پذیرد:

۱ - **موسیقی بیرونی**، «که همان وزن شعر است که توسط بحور و عناصر متشکلهٔ آن... پدید می‌آید». در اینجا، با نمونه آوردن شعر «خانه‌ام ابری‌ست»، علاوه بر نشان دادن عدم رعایت تساوی ارکان (افاعیل)، نویسنده به نکتهٔ ظریف و مهمی اشاره می‌کند: «... با آوردن زحافات همان بحر، یعنی با کاهش یا افزایش هجا و شکستن افاعیل اصلی، به پایان‌بندی شعر توجه دارد و شعر را از بحرطویل‌سرایی نجات می‌دهد.» این نوآوری «ساختمان شعر نیمایی و موسیقی آن را به بی‌نهایت می‌رساند.» نیمای هوشمند اگر هم - به دلیل تغییر حالت در شعر - به تغییر وزن و موسیقی در یک شعر می‌پردازد، به گونه‌ای است که تفاوت موسیقی بحور، باعث ناهنجاری موسیقایی نمی‌شود و در واقع به انتخاب بحور نزدیک یا همخانواده با بحر اصلی، مبادرت می‌کند. کاری که متأسفانه بسیاری از دنباله روان او، بدان توجهی نداشته‌اند.

۲ - **موسیقی کناری**، که همان آهنگی است که بر اثر قافیه و ردیف در پایان هر مصراع یا بیت پدید می‌آید. «قافیه در نزد نیما همان چیزی است که آن را **زنگ مطلب** می‌نامد، که در آن، شاعر، مقید به واحد بیت برای رعایت قافیه نیست و هر جا که مطلب تمام شود (بند)، از قافیه سودی می‌جوید.» به دو صورت: اول، هم‌قافیگی آخرین واژه‌های همه بندهای یک شعر («ماخ اولا»)، دوم، هم‌قافیگی مستقل هر بند («ری را»). البته نیما، در موسیقی کناری، بسیار آزادانه‌تر از این نیز برخورد کرده است، به طوری که گاه ردیف و قافیه را جایگزین هم می‌کند، و گاه اصلاً قافیه‌ای به کار نمی‌گیرد («خانه‌ام ابری‌ست»).

نویسنده، پس از این مقدمهٔ طولانی (نیمی از کتاب)، به جُستار چهارم: «موسیقی در شعر سپید فارسی»، می‌رسد و بحث اصلی را چنین آغاز می‌کند: «در تاریخ شعر فارسی تاکنون سه **ساختمان** شعری شناخته شده است: ۱ - ساختمان شعر کهن فارسی؛ ۲ - ساختمان شعر آزاد نیمایی؛ ۳ - ساختمان شعر سپید.

در این جُستار، ابتدا به «تنگنای وزنی در شعر نیمایی» پرداخته می‌شود: «هر چند نیما بُت عظیم عروضی را درهم شکست، ولی هنوز شکسته‌هایی از آن بُت، اینجا و آنجا در شعر نیمایی به زندگی خویش ادامه داد.» و این «شکسته‌ها» را چنین برمی‌شمرد: دگرگونه کردن واژگان؛ غیرطبیعی تلفظ شدن بعضی واژه‌ها و جمله‌ها؛ انفصال یا اتصال ضمیر و جدایی صفت و موصوف برای رعایت وزن (و نه همیشه و کاملاً به عنوان «شگردی نیمایی»).

این جُستار، تماماً با تکیه به اشعار احمد شاملو ارائه شده است، ظاهراً به این دلیل که

«... آنچه امروز در شعر فارسی به عنوان **شعر سپید** شناخته شده، شعری است که بدون رعایت وزن و قافیهٔ کلاسیک ارائه می‌شود. از آنجا که این شعر از قید وزن عروضی و نیمایی و قافیهٔ شعر کهن آزاد است، و شاملو نیز به عنوان آغازگر راستین و بدون شک موفق‌ترین شاعر در این عرصه شناخته شده، آن را می‌توان به عنوان **شعر آزاد شاملویی** نیز قلمداد کرد.»

نویسنده به درستی معتقد است که شعر سپید، به دلیل رها کردن تقریباً کامل از قید و بند اوزان عروضی و نیمایی، تصور وجود موسیقی در خود را، برای ذهن معتادشدهٔ ما (به قواعد کهن) مشکل کرده است.

دشواری کار در شعرسپیدسرایی در این است که خشت و مصالح این شعر باید به گونه‌ای در جای مناسب خود بنشیند که بدون ملاط وزن و قافیه هم فرو نریزد.» اینک باید «افزون بر جاذبه‌های تصویری ناب، هماهنگی واژگانی و اندیشه‌های ژرف نهفته در آن، نوعی **آهنگ حسی** نیز کار همان ملاط وزن را انجام دهد که آن را می‌توان به نیروی جاذبهٔ زمین تشبیه کرد...»

نویسنده، به «چگونگی موسیقی در شعر آزاد شاملویی» چنین پرداخته است:

الف) موسیقی قافیه‌ای - ردیفی؛ «شعر آزاد شاملویی از موسیقی قافیه‌ای احساس بی‌نیازی نمی‌کند.» با این همه، شاملو در بسیاری موارد، از قاعدهٔ کلاسیک قافیه‌سازی سر باز می‌زند و «صوت و حرکت واژگان را در نقش قافیه وارد میدان می‌کند»، و یا ردیف را مستقلاً به عنوان جانشین قافیه به کار می‌گیرد. این نوع موسیقی به دو صورت **کناری** و **درونی** عمل می‌کند. موسیقی کناری، با استفاده از قافیه و ردیف در آخر مصراع، و خود به دو شیوهٔ: «مصراع به مصراع» و «استفاده از قافیه در پایان هر بند» پدید می‌آید. موسیقی درونی «که از قافیه و ردیف درونی پدید آمده و مجموعهٔ هماهنگی‌هایی است که در نتیجهٔ همسانی واژگان و وحدت بین مصوت‌ها و صامت‌های واژگان درون یک شعر به وجود می‌آید»، در آغاز یا میانه مصراع، خودنمایی می‌کند.

ب) هماوایی، که در آن صرفاً **همصوت** بودن واژگان، نقش قافیه را ایفا می‌کند، و حتی گاه تنها همسانی حرکت پایانی دو واژه، هماوایی بین آنها را سبب می‌شود. در اینجا، «هر آنچه را که ذهنِ مهارت یافته، موزون می‌یابد، در جای مناسب خویش می‌نشاند.»

ج) **موسیقی معنوی**، که «در نتیجهٔ پیوندهای عناصر یک مصراع یا چند مصراع پیوسته، توسط انواع تضادها، طباق و تقابل‌ها و هم با تکرار موضوع یا مضمون اصلی و یا تکرار ایماژ پدید می‌آید» و به دو شکل: «هماهنگی واژگانی - تصویری»، و «تکرار موضوع یا ایماژ» رخ می‌نماید.

د) **همسویی واژگانی**، «توان فوق‌العادهٔ شاملو در به کارگیری خشت واژگان در جای مناسب و بهنجار خود، نوعی همسویی واژگانی ایجاد می‌کند که شعر را از حالت نثر رهانده و از دست‌انا ازهای نابجا و سکته‌های ناهنجار مصون داشته و فضایی آرام و حرکتی یکنواخت و رودوار و آهنگین به آن می‌دهد.»

نویسنده، با عنایت به ظرفیت آهنگین زبان فارسی، شعر را، در صورت درست‌نشانی ماهرانهٔ واژگان، بدون حضور موسیقی عروضی، دارای فضایی آهنگین می‌داند.

هـ) **شیوهٔ نگارش**، «محل مناسب گسستها و پیوستها و چگونگی پی‌همنویسی یا جدانویسی در شعر سپید، یکی از عوامل مهم در سهل‌خوانی و آهنگین کردن شعر است.» هر چند باید گفت «از آنجا که قاعدهٔ مشخصی برای نگارش شعر سپید وجود ندارد، تلاش برای یافتن اسلوب کار، دشوار و گاه غیرعملی جلوه می‌کند.»

اهمیت همهٔ این نوع موسیقی‌ها (که در اشکال دیگر شعری نیز یافت می‌شوند) در شعر سپید، از آن روست که در واقع به مثابهٔ جانشین وزن عمل می‌کنند.

نویسنده برای هر یک از موارد فوق، نمونه‌هایی تفصیلی و روشن‌کننده (همگی از میان اشعار شاملو) ارائه داده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قُله‌های شعر نو ما، در واقع اثبات عظمت ظرفیت و گستردگی افتخارآمیز زبان ماست. چرا که علاوه بر به کار گرفته شدن افقهای بکر و تازه‌ای از زبان در آن، نشان می‌دهد که در بطن خود چه مایه از موسیقی و ترنم نهفته دارد، به طوری که با درهم ریختگی قواعد شعر کلاسیک و اوزان عروضی آن، موسیقی کلمات، نه‌تنها کمرنگ و کم‌مایه نشده، که گام به گام با شعر و کلام ما پیش آمده است. و این، در نگاهی شاعرانه، لزوم حرمت نهادن به زبانمان را برمی‌انگیزد.