

فرایند های شکل گیری موسیقی درونی در شعرمنثور

اسماعیل محمدپور*

چکیده

یکی از مؤثرترین ابزارهای شعر و هنر شاعری در جهت انتقال پیام به مخاطب و رسیدن به التذاذ هنری، استفاده از موسیقی است که در بوطیقای شعر فارسی از آن به عنوان وزن عروضی و یکی از ارکان اصلی شعر یاد شده است. وزن در شعر کلاسیک از طریق تکرار متناوب و مکرر سیلاب های متساوی و منقطع حاصل شده و با الگو پذیری از عروض شعر عرب، به یک نظام قانونمند، دست یافته است. دگرگونی های ایجاد شده در قالب های کلاسیک شعر فارسی در دهه ی چهل شمسی و ایجاد قالب های جدید شعری که اساس شکل گیری شان گریز از تساوی افاعیل عروضی در مصاربع و حتی خروج از سلطه ی معقود وزن عروضی بود، باعث شد که شاعران موج های جدید برای جبران آن کاستی شگرف، خواسته یا ناخواسته در جهت ایجاد موسیقی درونی در شعر های خود گام بردارند. این جریان اگرچه در ابتدا با مواضع جزمی و با به چالش کشیدن شعر کلاسیک، وجود هرگونه ریتمی را در شعر نفی می کردند و آن را مانع وقوع کامل و بی چند و چون شعر می دانستند، اما با ورود به ساحت عملی سرایش و وقوع شعر، تجربه ای متفاوت از نظریه های ابتدایی، ارائه کردند.

موضوع اصلی این مقاله، پاسخ به این پرسش هاست:

- آیا شعر سپید فاقد هرگونه وزن و موسیقی است؟

- موسیقی در شعر سپید چگونه ایجاد می شود؟

- آیا با استفاده از تجربه های جمعی شاعران می توان به فرمول ثابتی برای ایجاد موسیقی درونی در شعر سپید دست یافت؟

برای پاسخ به پرسش های مطرح شده، اشعار ۲۱ شاعر معاصر به روش پژوهش کتابخانه ای بررسی و اصلی ترین فرایندهای ایجاد موسیقی درونی در شعر سپید با استناد به این نمونه ها معرفی شدند. نتایج حاصله از این بررسی نشان می دهد که هرچند در همه ی شعرهای انتخاب شده، موسیقی درونی به شکلی محسوس خود را در صحنه ی قرائت اثر نشان می دهد و می توان برای آن قاعده ای نوشت، اما قواعد استنتاج شده به عنوان یک قانون جزمی لازم الاتباع، هیچگاه مورد استقبال عموم شاعران قرار نگرفت.

واژه های کلیدی: شعر سپید، موسیقی درونی، صامت ها و مصوت ها، هم آوایی و همنشینی

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی گرایش ادبیات مقاومت دانشگاه شاهد

اگر بپذیریم که شعر برخلاف بسیاری از هنرها نظیر نقاشی، خطاطی، تئاتر و... بر اساس مختصات شنیداری (و نه مختصات دیداری) به مخاطب عرضه و لذت ناشی از ابتدایی ترین تأثیر آن از طریق حس شنوایی حاصل می شود، حفظ نظم و پیوند ریتمیک کلمات (به عنوان یکی از ویژگی های بیرونی شعر) ضروری می نماید.

تردیدی وجود ندارد که موسیقی در انتقال آسان تر و مؤثرتر عواطف و اندیشه های شاعر تأثیر بسزایی دارد و شاید به همین علت است که در گذشته، موسیقی به عنوان اصلی ترین فاکتور سازنده ی شعر و در واقع حائل میان شعر و نثر و گاه حتی بعنوان دلیلی بر شعریت اثر تلقی می شد.

ابن رشیق قیروانی می گوید: «وزن بزرگترین رکن های تعریف شعر است و آن مشتمل بر قافیه نیز هست و آن را به دنبال خود می کشاند به ضرورت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۲) و نظریه ی جزمی تر از آن آندره مورا است که می گوید: «من شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی بینم که بیهوده، بریده بریده شده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۰). و همچنین اوسپ بریک معتقد است: «وزن برای شعر همچون الفباست برای خواندن» (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۰). نظیر چنین تعاریفی را می توان در نوشته ها و گفته های حکیمان، ادیبان و شاعران ایرانی نیز پیدا کرد.

خواجه نصیرالدین طوسی در اساس الاقتباس یکی از ارکان شعر را محاکات به لحن و نغمه می داند و معتقد است که «هر نغمتی محاکات حالی کند، مانند نغمت درشت که محاکات غضب کند و نغمت حزین که محاکات حزن کند» (اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی: ۵۹۱) و آنجا که از وزن شعر یاد می کند می گوید: «وزن که هم محاکات احوال کند و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس. چه وزنی باشد که ایجاد طیش کند و وزنی باشد که ایجاد وقار کند.» (اساس الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی: ۵۹۱).

شکی نیست که مقصود خواجه از ارائه ی چنین تعریفی تأکید بر تأثیر مستقیم موسیقی در انفعالات روحانی و نفسانی افراد می باشد و شاعر با علم به این اصل مهم همواره سعی دارد که سخن عاطفی و عقلی خود را با بهره گیری از طبیعت آهنگین کلمات در هیأت هنری با لایه های نام شعر بیوراند.

اوسپ بریک می گوید: «وزن برای شعر همچون الفباست برای خواندن» (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۰) و نظیر چنین تعاریفی را می توان در نوشته ها و گفته های ادیبان و شاعران ایرانی نیز پیدا کرد.

معمول ترین شکل نمود موسیقی در شعر فارسی، وزن (rhythm) است که از تکرار متناوب و مکرر سیلاب های متساوی و منقطع حاصل می شود و با توجه به ویژگی های زبان، در هر زبانی می تواند دارای تعاریف

مخصوص به خود باشد. در شعر فارسی تساوی افعیل عروضی در مصاربع و یا عدم تساوی آنها، به ترتیب باعث شکل گیری وزن عروضی و وزن نیمایی می گردد. اما باید توجه داشت که موسیقی در شعر تنها از طریق سلطه ی وزن عروضی یا وزن نیمایی بر مصراع ها حاصل نمی شود. بهره گیری از هیجان های آوایی (aliteration)، هم حروفی کلمات و واژگان هم آوا، استفاده از قوافی درونی، تکرار هارمونیک کلمات و عبارات و... هر یک می تواند در ایجاد نوعی موسیقی بطنی در شعر مؤثر واقع شود تا آنجا که گاه در شعر کلاسیک نیز علاوه بر حضور وزن عروضی از چنین تمهیداتی به منظور افزایش پتانسیل موسیقایی شعر بهره می گیرند. به عنوان مثال به تأثیر صامت های « ه » و « ح » در کلمات « هوشیار »، « حضور »، « بحر »، « توحید »، « غرقه »، « گنهم » و نیز تأثیر قافیه ی درونی (internal rhyme) « حضور » و « غرور » در توان موسیقایی بیت زیر می توان اشاره کرد:

هوشیار حضور و مست غرور

بحر توحید و غرقه ی گنهم (دیوان حافظ)

و همچنین تکرار صامت « ز » و مصوت بلند « آ » در بیت زیر :

تنت به ناز طیبیان نیاز مند مباد

وجود نازکت آزده ی گزند مباد (دیوان حافظ)

چنانکه اشاره شد، وزن در شعرهای کلاسیک و نیمایی به صورت قرار دادی و به عنوان فاکتوری تعیین کننده در وقوع شعر پذیرفته شده است و به شکلی کاملاً محسوس در صحنه ی قرائت پدیدار می گردد. اما از آنجا که شعر سپید فاقد هر گونه وزن قاعده پذیر است و در واقع از یک عامل مهم و تأثیر گذار شعر بی نصیب می باشد، ایجاد تمهیدات تازه به منظور برقراری تناسب و هماهنگی میان کلمات و گزاره های شعری ضروری می نماید.

متن:

اگر نظر ا لیوت را مبنی بر اینکه «موسیقی شعر باید همان موسیقی پنهان در زبان گفتار باشد» (اسکات، ۱۳۷۸: ۴) بپذیریم، بدون در نظر گرفتن حاکمیت استبدادی اوزان عروضی و حتی وزن های نیمایی در شعر، می توانیم پیشنهاد های موجه و قابل قبولی را برای ایجاد نوعی موسیقی برای شعر سپید مطرح و آن را به عنوان یک ویژگی ممتاز در اینگونه شعرها معرفی نماییم.

با توجه به اینکه شعر سپید همواره بر گذرگاه باریکی میان شعر و نثر حرکت می کند ، بسیاری از شاعران سپید سرا با تمسک به خواص موسیقایی و بکارگیری شگرد های خاص در ایجاد موسیقی فطری و درونی از ورود به قلمرو نثر فاصله می گیرند و اینگونه است که شاعرانی نظیر شاملو و سید علی صالحی از این ویژگی همواره به عنوان یک امتیاز بهره می جویند. هر چند محصول چنین تلاش هایی گاه تن دادن به تصنع و استثمار کلمات موزیکال و نه بهره گیری از موسیقی ذاتی کلمات می باشد. تن دادن به این تصنع به همان اندازه که در شعر های کلاسیک امکان آسیب پذیری معنا را به وجود می آورد در شعر سپید نیز باعث به بند کشیده شدن و استیصال معنا و تهی گشتن اثر از محتوا می گردد.

با چنین دیدگاهی ، در این مقاله ، برخی از شگردهای مؤثر در ایجاد موسیقی درونی در شعر های سپید مورد تأمل نگارنده قرار گرفته است. بدیهی است که کاربرد چنین شگردهایی به صورت یک فاکتور مشترک میان همه ی سروده ها متداول نیست . ولی می توان در مورد آنها به عنوان عوامل ایجاد کننده ی موسیقی بحث و بررسی نمود :

۱- استفاده از ظرفیت موسیقی زایی صامت ها و مصوت ها:

یکی از رایج ترین شکل ایجاد موسیقی درونی در شعر ها، بهره گیری از این شگرد است . استفاده از چنین شگردی اگرچه گاه به دخالت شاعر در متن منجر می شود ، اما اگر با فضای حسی - موضوعی متن سازگار باشد ، بسیار مؤثر می افتد . تا جایی که حتی در شعر های کلاسیک نیز از این شیوه استفاده می شود. به عنوان مثال در بیت « سرو چمان من چرا میل چمن نمی کند / همدم گل نمی شود ، یاد سمن نمی کند» همنشینی حرف «چ» در افزایش توان موسیقایی بیت تأثیر عمده ای داشته است . بخصوص اینکه تلفظ پی در پی صامت «چ» یادآور نغمه ی بلبل است که با فضای مربوط به مضمون بیت نیز همراهی دارد .

از صامت ها و مصوت ها به شیوه های گوناگون می توان در ایجاد موسیقی استفاده کرد . رایج ترین شیوه های استفاده از ظرفیت موسیقی زایی صامت ها و مصوت ها در بروز موسیقی درونی عبارتند از :

۱-۱) همنشینی صامت های همسان:

شایع ترین شیوه ی تولید موسیقی در شعر سپید است که بهره گیری از آن مشروط به اینکه متن را دچار تصنع نکند . در حصول و وقوع موسیقی مؤثر خواهد بود:

مثال اول: همنشینی صامت «ش»

«شوریده ای به کوچه رها شد/ و غرقه در شکوفه و شمشیر / شوریدگان

به رقص عظیمی برخاسته اند/شهر برآشفت» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۹: ۱۴)

مثال دوّم: همنشینی صامت «ه»

«زمین به هیأت دستان انسان درآمد/هنگامی که هر برهوت/بستانی شدوباغی/

و هرزابه ها/هریک /راهی برکه ای شد» (شاملو، ۱۳۴۴: ۱۱۴)

مثال سوم: همنشینی صامت «خ»

«ازخود می گویم!/اندوهگینم!/خیس و خشک وخاموش/درختی /بی خوانش پرنندگان/

در اکنونی/بی زنهار» (م. موید، ۱۳۸۸: ۸)

۱-۲) هم نشینی صامت های غیر همسان:

در این روش شاعر با تکرار دو یا چند حرف متفاوت در شعر به ایجاد موسیقی می پردازد. نمونه ی چنین موسیقی یی را در شعرهای سید علی صالحی بسیار می توان مثال زد:

مثال اوّل: هم نشینی صامت های «ه» و «پ»

«در این همهمه آيا/پاره سنگ پتیاره/دست آینه را خواهد خواند» (صالحی، ۱۳۶۹: ۷۶)

مثال دوّم: هم نشینی صامت های «ف» و «ش» و «ص»

«حس می کنم /روی شبدری بنفش نشسته ام/صفحه /به صفحه/

فصل ها را خط می زنم» (جافری، ۱۳۷۵: ۵۰)

مثال سوم: هم نشینی صامت های «ق» و «ف»

«میزبانان به دعوت باطل رفتند/میزبانان به بیعت آذوقه/دلکمی
نشستم همایس ملی بر ووش های ادبی
بر شمشیر خلیفه می رقصید/پریشانی در کوچه فراوان بود/قوس

قامت بیهودگان/به التزام تملق، حیات داشت» (هراتی، ۱۳۸۶: ۳۲)

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

۱-۳) همنشینی صامت های همصدا:

در این شیوه حروف از نظر نوشتاری متفاوت ولی در تلفظ همصدا می باشند:

مثال اوّل: همنشینی «ق» و «غ»

«سال های قول و غزل و قافیه/یادت هست؟/دلَم که تنگ می شد/

سراغی از من ساده می گرفتی...» (سه دهی، ۱۳۷۷: ۵۱)

مثال دوّم: همنشینی «ظ» «ض» و «ز»

«در جیب جلیقه ی تو / ساعت شمّاطه دار ظریفی است / که با ضربان

قلب بزرگت / بکار می افتد» (فلاح، ۱۳۷۱: ۱۸)

۴-۱) هم آوایی مصوّتها :

شیوه ای است که سرعت و شدّت انتقال موسیقی کلمات را افزایش می دهد، به همین دلیل نمونه های فراوانی از این نوع موسیقی را می توان در شعر شاعران حرفه ای نشان داد :

* مثال : هم آوایی مصوّت «آ» و «او»

«با آن که سالهاست اسامی آشنای بسیاری / از زیاد باد و از خواب خانه و /

از کو کجای کوچه رفته اند / اما با این همه هنوز / ما با خاطرات همان

ترانه های عریان مان در باد / باز از خواب خانه / به کو کنار کوچه می آییم ...» (صالحی، ۱۳۷۵)

۵-۱) همراهی موسیقایی صامت ها و مصوّت ها:

آسان ترین شیوه ی ایجاد موسیقی در شعرهای سپید است که از طریق کارکرد مشترک صامت ها و مصوّت ها حاصل می گردد :

مثال اوّل : همراهی صامت «ه» و مصوّت «آ»

«حالا بخواب ! / بخواب حضرت خاموش رؤیاها و گریه ها / تنها همین

بالش خواب آلود آخرین همدم آدمی است» (صالحی، ۱۳۷۶: ۹۴)

مثال دوّم : همراهی صامت «س» و مصوّت «ای»

«مرا / تو / بی سببی / نیستی / براستی / صلت کدام قصیده ای / ای غزل؟ /

ستاره باران جواب کدام سلامی / به آفتاب» (شاملو، ۱۳۵۲: ۸ و ۷)

۲) استفاده از هم حروفی کلمات :

این شگرد اگرچه کمتر مورد استفاده قرار می گیرد ولی از دو طریق بر مخاطب اثر می گذارد :

۱- زیبایی شناسی کتابت شعر - ۲- ایجاد موسیقی درونی

از آنجا که خطر درگیر شدن با تصنع در این شیوه زیاد است ، معمولاً شاعران با احتیاط از آن برای ایجاد موسیقی بهره می جویند .

مثال اوّل : هم حروفی کلمات «بد» با «باد» و «اشک» با «شک»

«سال بد / سال باد / سال اشک / سال شک / سال روزهای دراز و استقامت های کم /

سالی که غرور گدایی می کرد.» (شاملو، ۱۳۳۶: ۱۸۰)

مثال دوّم : هم حروفی کلمات « غرض » با «غریزه» و «نبود» با «بود»

«وقتی که جهان زاده شد / به حضرت هر معنا / گریستن غرض نبود

و غریزه بود» (صالحی، ۱۳۶۹: ۴۳)

مثال سوّم : هم حروفی کلمات « خاره »، « خاموش »، «خاطره» و « خواب »

«باور کنید به این خاره ی خاموش حتی نازک تر از گل نگفته ام /

پنداری به خاطر خواب این آبگینه ی انتظار / باید تمام عمر بر پنجه ی

پا از احوال پچیچه ی پشیمان چشمها و گریه ها بگذرم» (صالحی، ۱۳۶۹: ۶۱)

۳- ایجاد تناسب های صوتی میان کلمات :

این شگرد که درپدید آمدن موسیقی در شعر بسیار مؤفّق و آسان عمل می کند ، به صورت های متنوعی

مورد استفاده قرار می گیرد .به عنوان مثال با افزودن «ی» وحدت یا نکره به آخر بعضی از کلمات که تشابه

صوتی و حروفی با هم ندارند ، یا افزودن « ان » ، «ات» و «ها» ی جمع به مفردات غیر مشابه و نیز افزودن

پسوندها مصدری به افعال ، به نوعی می توان میان واژه ها هارمونی موسیقایی بر قرار نمود :

مثال اوّل : تناسب صوتی میان مصدرهای «بستن » ، «گشودن » ، «مردن» ، «آمدن» ، «بمردن»

«چشم از حیات بر بستن و / باز / گرسنه گداوار / دیده به زندگی گشودن /

مثال دوّم : تناسب صوتی میان کلمات « لحظه ای » ، « روزگاری » ، « سالی » ، « قرنی » ، « هزاره ای»

« ما نیز روزگاری / لحظه ای سالی قرنی هزاره ای از این پیش ترک /

هم در این جای ایستاده بودیم / بر این سیّاره بر این خاک» (شاملو، ۱۳۷۶: ۳۳)

مثال سوّم : تناسب صوتی میان کلمات « پلک ها » ، « رویاها » ، « بالش ها »

« همیشه با من بوده است / بر کجاوه ی پلک هام / بر سگّوی رؤیاهام /

بر خیزی با لش هام...» (حسینی، ۱۳۷۸: ۲۰)

مثال چهارم: تناسب صوتی میان کلمات «اتاقی»، «نانی» و «نوایی»

«پشت سرخورده های روز/اتاقی نانی نوایی/ونبود نفس های توست/

امشب که/خیال/بر سر چشم های تو بامن چانه می زند!» (نصرت اللّهی، ۱۳۸۳: ۲۴)

همچنین در این فاز از شعر، کنشهای حاصل از هم آوایی مصوت «ا» و همنشینی صامت «ن» هم باعث فزونی

غلیان موسیقایی گزاره های شعری شده است.

۴) هارمونی تکرار :

این شیوه ی ایجاد موسیقی . تأثیری بطئی اما محسوس بر ذهن مخاطب دارد و از آنجا که تکرار می تواند به نوعی در ساختار شعر نیز دخالت کند ، مورد استقبال بسیاری از شاعران قرار گرفته است . هارمونی تکرار به شیوه های زیر در پدید آمدن موسیقی درونی دخالت می کند :

۴-۱) تکرار کلمه

مثال : تکرار کلمات « روز » ، « دور » ، « نزدیک »

« روزی روزگاری دور / همین دور کنایه به نزدیک / نزدیک صحبتی ساده از

اتفاق نور / ستاره ها با لای سر دریا بود ... » (صالحی، ۱۳۷۶: ۹۰)

۴-۲) تکرار حروف اضافه و حروف ربط

مثال : تکرار حرف « را »

« آدمها و بویناکی دنیاهاشان / یکسر / دوزخی است در کتابی /

که من آن را / لغت به لغت از بر کرده ام / تا راز بلند انزوا را /

دریابم / راز عمیق چاه را / از ابتذال عطش » (شاملو، ۱۳۴۳: ۷۹)

۴-۳) تکرار ارکان مختلف جمله

مثال اول :

« نام تورا باد نمی برد / نام تورا باران نمی برد / و من تنها نام تو را می دانم ... » (پاشا، ۱۳۷۶:

۱۸) ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

مثال دوّم :

« مثل دویدن دو نقطه در پی هم / مثل دویدن دو نقطه بر حول دریا و دایره ، ... /

هولم نکن ای همین هوای بی کسی در میان جمع ! » (صالحی، ۱۳۶۹: ۱۷)

۴-۴) تکرار کلمات در جایگاه صوری ردیف :

تأثیر ردیف در تکمیل موسیقی کناری در شعر های کلاسیک غیر قابل انکار است و در چنین شعرهایی فرود ابیاتی که دارای ردیف هستند بسیار منظم تر و آهنگین تر از ابیاتی است که فاقد ردیف می باشند . مقایسه دو بیت زیر از حافظ که هر دو دارای وزن عروضی مشترک ، یکی مردّف و دیگری غیر مردّف می باشد ما را به این نتیجه نزدیک می کند :

حجاب چهره ی جان می شود غبار تنم

خوشا دمی که که از آن چهره پرده بر فکنم (دیوان حافظ)

به حسن خلق و وفا کس به یار ما نرسد

تورا در این سخن انکار کار ما نرسد (دیوان حافظ)

در شعر های نیمایی هم می توان تأثیر حضور اختیاری ردیف را درکنش پذیر شدن وزن به نیکی دریافت . در شعر منثور نیز گاهی کلمه یا کلماتی در آخر گزاره های شعری تکرار می شود که موسیقی حاصل از این تکرار به نوعی یاد آور موسیقی کناری حاصل از حضور ردیف در شعر های کلاسیک است .

مثال اول :

« گواهی می دهم که جهان را نامی نیست / آدمی را ، پرنده را ،

سکوت را و سایه را نامی نیست » (صالحی، ۱۳۶۹: ۴۶)

مثال دوم :

« این صندلی بوی مرا گرفته است و راست گفتید / کوتاهترین سفر هایم شما

را می ترساند و راست گفتید / و همین عصر های ساده خاطره خواهد شد و /

آن سوی آبها دوست مان دارند و راست گفتید ... » (علی پور، ۱۳۷۷: ۱۲)

مثال سوم :

« چیزی / در گوش آن گفته بودی / نامی / برده بودی / برای درخت / دل سوخته بودی /

برای اسب / برای عطر دارچین / برای رود / دل سوخته بودی / برای من / دل سوخته بودی /

ونام مرا / برده بودی ... » (م.مویذ، ۱۳۸۸: ۱۰)

۵) استفاده از ظرفیت ترکیب زبانی زبان : دی ماه ۱۳۹۱

یکی از ویژگی های ارجمند زبان فارسی ، دارا بودن پتانسیل زایش ترکیبات بکر و جدید است که به خصوص در قلمرو شعر و هنر سخن وری می توان ردّ خوش این شاخصه را پی گرفت. ساخت ترکیبات جدید و زیبا ، علاوه بر آراستن کلام سخنور و سخن سرا باعث ایجاد نوعی هارمونی موسیقایی دلنشین در جملات و عبارات می شود.

اگر چه این شیوه ایجاد موسیقی در کلمات ، چندان متداول نیست ولی نمی توان از کنار تأثیر توجّه برانگیز آن در بعضی از شعر ها - حتی اگر بدون اعمال اراده ی شاعر باشد - بی اعتنا گذشت . به عنوان مثال به جایگاه ترکیب «کشتیار» در شعر زیر می توان اشاره نمود :

«ماهی سرخ / به فراغت / گامهای فرصت کوتاهش را / چنان چون جرعه زهری کشتیار /

نشخوار / می کند» (شاملو، ۱۳۴۴: ۱۴۱)

و نیز:

«پیازینه پوستوار حصاری / که با خلوت خویش چون به خالی بنشینم /

هفت دربازه فراز آید / بر نیاز و تعلق جان» (شاملو، ۱۳۴۹: ۲۶)

و همچنین:

«آنگاه / بر اندوهی زیبا بیدار شدیم/ با تازه بهارانی در انگشت /

تب آوا ستاره گانی در نبض / و نازنین خورشیدی در چشم» (رضایی نیا، ۱۳۸۴: ۷۴)

و در شعری دیگر:

«من / پیردربارم / و از جزرومدوربایش موج / بیم ندارم /

و شرنگ آشامی انتظار را / بر می تابم / از اسب ها بپرس!» (م. موید، ۱۳۸۸: ۲۳)

۶- استفاده از قافیه متنی و کناری (تسجیع):

یکی از معمول ترین و مؤثرترین شیوه های پدید آوردن موسیقی درونی در شعرهای مثنوی است:

«سیلابی نهان در آبی آسمان / که در چله ی تابستان ، ناگهان / مزارع و شهرها را

می شوید و می برد: / زخم های روح» (شمس لنگرودی، ۱۳۶۹: ۱۲۸)

تجربه نشان داده است که در شعرهای نیمایی نیز استفاده ی بجا از قوافی کناری همواره در افزایش توان

موسیقایی شعر مؤثر واقع می شود.

در شعرهای سپید اگر چه رعایت قافیه تعریف شده نیست ولی ، آنگاه که کلماتی در متن - گاه در میان گزاره

ها و گاه در کنار آنها- بصورت مقفّی قرار می گیرند، باعث نظم ریتمیک کلام می گردند:

مثال اوّل: «تک» ، «کتک»

« یادم افتاد / توار قرمز املاهای تک / نمره های کتک به خانه می خوری» (پاشا، ۱۳۷۶: ۸۹)

مثال دوّم: «آی» و «لای» ، «بلم» و «ماتم»

« آی ی / کارون خوش گل و لای / به ماهیان موج گرفته ات بگو /

با بلم های به ماتم نشسته کنار بیایند» (زرین پور، ۱۳۷۵: ۱۱)

مثال سوّم: «نهان» و «جهان» ، «فروردین» و «زمین»

«چه ترانه ی غمناکی می خواند غوک نهان / در پس دیوارهای جهان/خلسه نمی گذارد/

شب فروردین از زمین برخیزد»(شمس لنگرودی،۱۳۶۹: ۹۹)

آراستن سخن به سجع متوازی و مطرف - چنانکه در نثر کهن فارسی مشهود است - خود به ایجاد پرکشش ترین نظام موسیقایی در کلام منجر می شود. از این رو در شعر چند دهه اخیر با نمونه های زیادی از رویکرد شاعران سپید سرا به این روش رو به رو می شویم:

مثال چهارم: «حالا» و «بالا»

«حالا / بالای هفت آنطرف تر / باران/به قرمز می زند»(آزرم،۱۳۷۷: ۱۱)

مثال پنجم: «گاهی» و «راهی» «زمان» «پنهان» «آن»

«گاهی راهی ویژه در زمان/ باز می شود / معبری پنهان/ و ظرافت رفتاری ابدی در آن /

چیزی ازلی / به شکل صدا می شکنند ...»(صالحی،۱۳۷۵: ۱۷)

مثال ششم: «خون»، «جنون» و «کارون» - «جوشید»، «پوشید»، «خورشید» و «نوشید»

«در کنار شطی از خون/جنون والا را/به تفسیری در خون خفتی/و کارون/در رگان پیشانی ات /

جوشید و دلم/ردای سرخ یاد تو را پوشید/و خورشید/قطره قطره خون تورا نوشید»(حسینی،۱۳۸۸:

۶۷)

۷) استفاده از کلمات هم وزن (جناس متوازن):

این شیوه نیز با تاسی بر ادبیات کهن و تجربه قرن ها استفاده از جناس متوازن در شعر و نثر فارسی توسط شاعران و سخنوران برای ایجاد نظم ملودیک در نوشته ها یا سروده هاشان، مورد توجه معاصران قرار گرفت.

«ما دو مطلق بودیم / دو مذهب / که در خم کتاب های مقدس گم شدیم»(سه دهی،۱۳۷۷: ۲۵)

۸) تأسی بر ویژگی های نثر آهنگین ادبیات کهن :

چگونگی و حد بهره گیری از این شگرد در ایجاد موسیقی بطنی در شعر به میزان توانایی شاعر در خارج کردن نحو عبارات از سیاق طبیعی و چگونگی ترکیب اجزای شعر به لحاظ دستوری بستگی دارد.

«با سمبربه ی رقصان اسبش می گذرد / از کوچه ی سر پوشیده / سواری /

بر تسمه بند قرابینش / برق هر سگه / ستاره ای / بالای خرمنی»(شاملو،۱۳۵۶: ۵۱)

و نیز:

« و ایشان را / تا در خود باز نگریستند / جز باد / هیچ / به کف اندر نبود.» (شاملو، ۱۳۴۵: ۶۲)

شماری از شاعران نسل اول و دوم شعر سپید، با علم بر مختصات نثر کهن فارسی و با رویکرد به زبانی سخته توانسته اند این شیوه ی ایجاد موسیقی را تجربه کنند :

«تنها ترکشی بسنده بود/وزندگانی مرا/در آتش می نشاند/ونیم خفته چشمی ایرانی/

که کسی از کسان توست/مرا/به نرگستان خداوند می کشاند.» (م.موید، ۱۳۸۸: ۲۱)

و در شعری دیگر :

«پیچ پیچ تان/پاره کلوخی/دست ناشبلی یان مست/باقامتی سرشته بر تقدیر مسخ؛/

گورستان متحرک عشق/در دیولاخ شک و رشک» (رضایی نیا، ۱۳۸۴: ۷۵)

۹) مکانی (دیداری) کردن موسیقی از نظر کتابت شعر :

در شعرهای سپید ، شیوه ی کتابت تأثیر مستقیمی در هدایت خواننده به سمت درک توازن های کلامی و ضرب-آهنگ شعر دارد تقطیع نوشتاری مناسب اینگونه شعرها ضمن ایجاد توقفگاه های مقطعی برای انتقال معنا باعث تولید موسیقی نیز می گردد:

« تگّه ای از

تگّه تگّه

که خوب فهمیدی

بسهمین همایش ملی پژوهش های ادبی
درست فهمیدی از این بی بندی یکریز

لخته نمی شود این خون

خون تنم ،
۶ دی ماه ۱۳۹۱

تنم،

خون ،» (جمالی، ۱۳۷۷: ۶۲)

در شعر با لا مکث ملایم، پس از قرائت عبارت «تگّه ای از» از یک سو باعث می شود که مخاطب احساس «تگّه تگّه شدن» را «خوب بفهمد» و از سوی دیگر به سمت درک موسیقی جاری در کلمات که بخش زیادی از بار آن بر دوش کلمه «تگّه» و «خون» است ، هدایت شود.

مکانی کردن موسیقی به شیوه تقطیع نوشتاری ، سبب می شود که احساس حضور ریتم در شعر نه تنها از راه حس شنوایی بلکه از راه حس بینایی نیز به خواننده ا لقاء شود :

« ناگهان »

عشق

آفتاب وار

نقاب برافکند

و بام و در

به صوت تجلی

در آکند . «(شاملو، ۱۳۷۶: ۶۵)

ویا در شعر زیر استفاده از «ان» جمع برای ساخت کلماتی قافیه گون و تقطیع مناسب گزاره ها و در نهایت تناظر نگارشی متن، راه شاعر را برای رسانیدن شعر به ادراک موسیقی درونی هموار کرده است:

«درخشش ستاره های بام آسمان

زایش پگاه خورشید

در دریای کاسپیان

و پیوند بینایی جهان

با/شکوفه ی گیلان

ملکوتی یکسان

ششمین همایش ملی پژوهش های ادبی

رو به آفتاب داشت «م. موید، ۱۳۸۸: ۲۰)

در این شعر تقطیع به گونه ای صورت گرفته است که کلمات «آسمان»، «کاسپیان»، «جهان» و «یکسان» که به دلیل اشتراک در جزء «ان» به ظاهری قافیه گونه دست یافتند، در محور طولی و در مکانی متناظر قرار بگیرند، تا خواننده از طریق «دیدار» به تناسب موسیقایی این دو کلمه پی برد و در نتیجه به سمت درک شنیداری فضای آهنگین شعر پیش رود.

چنین نگارشی سبب می شود که مخاطب، ضمن رعایت دقیق قطع و وصل مصارح در هنگام خواندن شعر - آنگونه که مدّ توجه شاعر است - ریتم حاکم بر فضای شعر را احساس نماید :

« با تارهای طلایی ماه

افشان می شود شب

با تارهای سیاه ابر

افشان می شود

رنگ نقره ای باران

و شب

طرح گیسوی تو دارد

و خاک

با تارهای قدیمی

عطر و بو

رنگ و روی تو دارد» (خالقی، ضمیمه شماره ۵۸ مجله گیله وا: ۳۲)

۱۰ بهره گیری از تکرار اسم صوت :

توماس الیوت می گوید: «شاعر باید با اصواتی که در محیط خود شنیده است، آهنگ (ملودی) و هماهنگی (هارمونی) اشعارش را ایجاد کند.» (اسکات، ۱۳۷۸: ۸۴)

اصوات محیطی، نظیر، صدای بوق، صدای انفجار بمب، صدای بارش باران و ... هر یک دارای قرینه هایی در زبان گفتار هستند. بعنوان مثال برای ایجاد صدای باران، قرینه «شر شر» یا برای ایجاد صدای حرکت عقربه های ساعت قرینه «تیک تاک» یا «تیک تیک» را به کار می بریم. استفاده از این قرینه ها در شعر خود به خود منجر به ایجاد ضرب و آهنگ در کلام می شود:

«صدایی یواش، هی یواشتر ... همان کوبش منظم قلبم - یواشتر می شود مثل تو /

دنگ دنگ / تو کجایی؟ / دنگ دنگ / تو کجایی؟ / دنگ ... (جمالی، ۱۳۷۷: ۷۸)

در شعر با لا، شاعر با تکرار منظم و مکرر «دنگ دنگ» در واقع صدای «کوبش منظم» قلبش را به گوش مخاطب می رساند و تلفظ پی در پی این صدا باعث ایجاد موسیقی در شعر می شود.

در شعر زیر هم عبارت صوتی «تق تق» در پدید آوردن موسیقی دخالت می کند:

« این من / ایستاده تا نگاه های شما را بشمارد / تق تق که می گذرید /

با جیب های سوراخ می خندید» (شوهانی، شماره ۲۲ و ۲۳ مجله پیام شمال: ۳۵)

تمسک به چنین شگردی اگرچه چندان معمول نیست ولی به نظر می رسد بکارگیری این شیوه به عنوان عامل ایجاد موسیقی در شعر تا حدودی که باعث مخدوش شدن ادبیّت زبان نشود؛ می تواند مؤثر واقع شود:

« بیچاره بغل دستی / بمبی کار گذاشت خیالی / زیر ترنم دستی / - بووم - /

از خوابش پرید و التماس / که پیاده اش کنم / لگد می زند به در و آخ! مستی مگر؟!
درست برو) / صدای ووم ووم ماشین اسقاطی من از بوم / بوم تو می آید « (عبدالرضایی، مجله
گیله و/۱۳۷۸: ۲۹)

در نمونه با لا نیز تلفظ کلمه ی «بوم» (صدای بمب) و نیز تلفظ عبارت صوتی «ووم ووم» مخصوصاً زمانی
که در جایگاه قافیه با کلمه ی «بوم» متناظر می شود به ایجاد موسیقی می انجامد .
ذکر نمونه ای دیگر از بکار گیری این شگردما را به نتیجه ی مطلوب نزدیکتر می کند :

«گفتی پوستواره ای / استوار به دردی چونان طبل / خالی و فریاد گر /

[درون مرا / که خراشید تام / تام از درد بینبارد؟] «(شاملو، ۱۳۴۸: ۵۷)

که ساخت کلمه ی «تام» از حرف ربط «تا» و ضمیر مفعولی «م» که از یک سو افاده مفهوم «تا مرا» می کند و
از سوی دیگر، تکرار آن به صورت «تام تام» ذهن مخاطب را به صدای «طبل» - مسبوق به مصراع «استوار به
دردی چونان طبل» - ارجاع می دهد؛ موجد نوعی آهنگ و توازن در شعر است .

۱۱) بهره گیری از ضربه های موسیقایی زبان :

نشانی چنین شگردی را بیشتر در شعر های دهه ی هفتاد رضا براهنی به خصوص در شعر های مجموعه
خطاب به پروانه ها و ...» می توان جست . وی با این ادعا که نیما بخش عمده ی ابزار شاعری - از جمله
وزن - را در ته صحنه نگاه داشته است با رویکردی پست مدرنیستی (!؟) یکی از راه های ارتقاء کارکرد
زبانی شعر را در بکارگیری ضربه های موسیقایی می داند . از این رو شعرهای اینگونه ی او نه شعر های
معانی و مفاهیم سازگار با ذهن مخاطب (هرگونه مخاطب) بلکه شعر های عبارت های ضرب - آهنگی است :

« پیانو می شنید یک شوپن به پشت یک پیانو و ما نمی شنویم / و ما نمی شنویم /

و ما و ما و ما و ما نمی / شنویم و ما نمی / شنویم نمی شنویم و یک شوپن

به پشت یک نمی شنویم که می شنید / که می / و / و / و ما نمیشنویم م م م م م . «(براهنی، نشر مرکز:

(۱۱۱)

در سال ۱۹۴۷ در فرانسه مکتبی به نام **letterism** پایگذاری شد که پیشگامان آن عقیده داشتند که شعر
تنها موسیقی ا لفاظ است و نیازی به معنی ندارد از این رو اگر بخواهیم به فکر به کارگیری کلمات معنی دار
باشیم موسیقی شعر از بین می رود. آنها مقاله هایی در باره ی هر یک از حروف ا لفا نوشتند که ویژگی
های آنها را از نظر شدت و ضعف و راه ترکیب این حروف با یکدیگر برای ایجاد موسیقی بررسی نموده

اند. اشعار لتریست ها مجموعه هایی از کلمات بی معنی بود که به ورد های نامفهوم جادوگران شباهت داشت و اصوات شگفت آوری در گوش ایجاد می نمود :

«می گیرمش بیوسمش می خندد و غرق می شود / و چشم سرخ فیل

که از روی برگ می گذرد / نه بی با بی بانه با بی نه با نه بابا» (براهنی، نشر مرکز: ۱۱۱)

براهنی به بهانه ی اینکه « وزن نیمایی کهنه شده » ، با عصیان از فرم های متداول و استفاده از بازی های هجایی سعی دارد که وزن شعر را از ته صحنه ی قرائت به جلوی صحنه بیاورد و از طریق ابزارهای مادی گفتار (لبها ، زبان ، دندانها ، ششها ، تار های صوتی ، کام ، حنجره و ...) نوعی موسیقی در زبان به صورتی که هر گز در نثر ساده ، افاعیل ساده ، عروض کلاسیک و عروض نیمایی وجود نداشته است (!؟) ، به وجود بیاورد :

« از زیر تخت می زنمت تو گوشهای درونی را آماده کن که بشنوی ام /

با ضربه می زنمت با قلب می زنمت با این سیاه می زنمت / افسرده ای ... /

جنگ جهانی من با تو از سینه ام آغاز شد / آغار من همیشه از آخر بود یا از میانه بود /

افسرده ای ؟ / با گوش می زنمت تا نشنوی که بشنوی ام « (براهنی، نشر مرکز: ۱۱۷)

انجمن علمی زبان ادبیات فارسی

نشستین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱

انسان ذاتاً زیبایی پسند است و بطور فطری میل به ایجاد پیوند هارمونیک میاناشیاء، کلمات، رخدادهاو... دارد. هنر تجلی همه زیبایی هایی است که روح انسان در طلب آن است و شعر هنر زیبایی بخشیدن به کلام است. یکی از راههای رسانیدن کلام (به طور اخص شعر) به مدارج زیبایی ، ایجاد هارمونی موسیقایی میان اجزای گزاره ها و عبارات شعری است.

این هارمونی که در شعر کلاسیک و نیمایی-به دو گونه متفاوت- از طریق وزن عروضی ایجاد می شود ؛ باعث ایجاد انگیزش در مخاطب برای خوانش و به خاطر سپاری شعر و در نتیجه انتقال آسان تر و موثرتر کلام می شود.

اما با ورود شعر منثور به فضای ادبی کشور در دهه ی چهل شمسی وبی بهره بودن سروده ها از وزن و ریتمی که مردم ایران طی قرن ها با آن خو گرفته بودند؛ نوعی کنش موسیقایی برخاسته از مکانیسم ها و موازنه های درون زبانی در شعر شاعران موج جدید شکل گرفت که بعد ها منتقدان، صاحب نظران و ادیبان از آن به عنوان «موسیقی درونی» یاد کردند. البته نمونه های فراوان و جذابی از بکار گیری این گونه موسیقی در متون کهن نثر فارسی به چشم می خورد که صاحبان آن آثار از طریق آراستن کلام به سجع و جناس، به زیبایی و دلنشینی متن کمک کرده اند.

در شعر سپید ، این موسیقی فاقد هرگونه قرارداد ساختارمند یا نظام یافته ای است و بررسی آن در اشعار شاعران گوناگون نشان می دهد که بسیاری از موارد وقوع آن در شعر نه به شکل یک قاعده التزام آور، بلکه تنها به صورت تجربه ای فردی در قلمروی شاعری شخص شاعر و نسخه ای که شاید نتوان آن را برای دیگری تجویز کرد، اتفاق افتاده است.

آنچه که از نظر گذشته است در واقع، شایع ترین شیوه های ایجاد موسیقی درونی در شعر شاعران چند دهه ی اخیر است همراه با شاهد مثال های متنوع و متعدد وبه دور از هرگونه قضاوت جانبدارانه.

بی تردید ایجاد موسیقی در شعر های سپید محدود به شیوه ها و شگرد هایی که در مقاله حاضر آمده است نمی باشد و این مبحث جای تفحص و تدقیق افزون تری دارد که امید است منتقدان و محققین گرانسنگ با بررسی گسترده تر به آن پردازند .

- آزم ، محمد(۱۳۷۷) عکس های منتشر نشده ، انتشارات گلپونه،تهران .
- اسکات ، ولبور (۱۳۷۸)دیدگاههای نقد ادبی ، ترجمه ی فریبرز سعادت ، انتشارات امیر کبیر،تهران .
- احمدی،بابک(۱۳۷۰)ساختار و تأویل متن،ج ۱،نشر مرکز،تهران.
- براهنی ، رضا(۱۳۷۴)خطاب به پر وانه ها وچرا من دیگر شاعر نیامی نیستم ، نشر مرکز،تهران.
- پاشا ، ابوالفضل(۱۳۷۶)راه های در راه ، نشر نارنج ،تهران.
- جافری ، نسرين(۱۳۷۵)رمل هندسی آفتا بگردان ، نشر داریوش،تهران .
- جواهری گیلانی ، محمد تقی (شمس لنگرودی) (۱۳۶۹)قصیدهء لبخند چاک چاک ، نشر مرکز،تهران .
- جمالی ، رزا ،(۱۳۷۷) دهن کجی به تو ، نقش هنر،تهران .
- حافظ،شمس الدین محمد(۷۹۲ق)،دیوان اشعار.
- حسینی ، پرویز (۱۳۷۸) اندوه منتشر ، نشر معیار ،تهران.
- حسینی،سید حسن(۱۳۸۸)همصدا با حلق اسماعیل،سوره مهر(چاپ پنجم) ،تهران.
- خالقی ، ضیاء الدین (ضمیمه ی شماره ی ۵۸)شعر طرح گیسو ، گیله وا ، ویژه ی هنر و اندیشه .
- رضایی نیا،عبدالرضا،(۱۳۸۴)فرشته بفرستید،موسسه نشر همسایه(چاپ سوم) ،تهران.
- زرین پور ، بهزاد (۱۳۷۵)ای کاش آفتاب از چهار سو بتابد ، شرکت خدمات فرهنگی هالی .
- سه دهی ، فرامرز (۱۳۷۷) سر بر شانه ام بگذار ، نشر داریوش،تهران .
- شاملو ، احمد (۱۳۳۶) هوای تازه ،انتشارات نیل ،تهران.
- شاملو ، احمد (۱۳۴۳) آیدا در آینه ، انتشارات مروارید،تهران .
- شاملو، احمد(۱۳۴۴) آیدا ، درخت ، خنجر ، خاطره ، انتشارات مروارید،تهران .
- شاملو ، احمد (۱۳۴۵)ققنوس در باران ، انتشارات نیل،تهران .
- شاملو ، احمد (۱۳۴۸)مرثیه های خاک ، انتشارات امیر کبیر ،تهران.
- شاملو ، احمد(۱۳۴۹)شکفتن در مه ، کتاب زمان،تهران .
- شاملو ، احمد (۱۳۵۲) ابراهیم در آتش ، کتاب زمان ،تهران.
- شاملو ، احمد(۱۳۵۶)دشنه در دیس ، انتشارات مروارید،تهران .
- شاملو ، احمد (۱۳۷۶)در آستانه ، انتشارات نگاه،تهران .
- شفیعی کدکنی،محمدرضا،(۱۳۶۸)موسیقی شعر،انتشارات آگاه(چاپ دوم)،تهران.

شوهانی ، آفاق ، شعر من از این ها ، پیام شمال ، شماره ی ۲۲ و ۲۳ .

صالحی ، سید علی (۱۳۶۹) دیرآمدی ری را و باد همه رویا ها را با خود برد، نشر داریوش ، تهران.

صالحی ، سید علی (۱۳۷۵) سفر بخیر مسافر غمگین پاییز پنجاه و هشت ، انتشارات محیط، تهران .

صالحی ، سید علی (۱۳۷۶) آسمانی ها (روزی که شفا نویس شب دریا خواهد آمد) نشر تهران ، تهران.

طوسی ، خواجه نصیر الدین ، اساس الاقتباس ، تصحیح مدرس رضوی ، انتشارات دانشگاه تهران، تهران .

عبد الرضایی ، علی (۱۳۷۸) گیله وا ، ویژه ی هنر و اندیشه ، پاییز .

علی پور ، هرمز (۱۳۷۷) اوراق لاژورد ، نشر نارنج .

فلاح ، مهر داد (۱۳۷۱) در بهترین انتظار ، نشر چشمه، تهران .

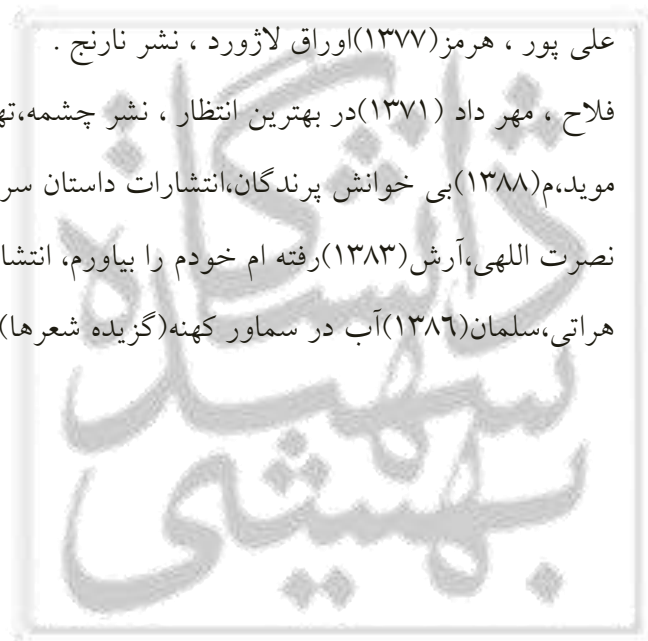
موید، م (۱۳۸۸) بی خوانش پرندگان، انتشارات داستان سرا.

نصرت اللهی، آرش (۱۳۸۳) رفته ام خودم را بیاورم، انتشارات فرهنگ ایلیا، رشت.

هراتی، سلمان (۱۳۸۶) آب در سماور کهنه (گزیده شعرها)، نشر تکا، تهران.



انجمن علمی زبان ادبی فارسی



نشستین همایش ملی پژوهش های ادبی

۵ و ۶ دی ماه ۱۳۹۱