علل گرایش به
وزن نیمائی
در شعر فارسی

دکتر ساسان سپنتا
دانشگاه اصفهان

در دورانی که تحولات اجتماعی و تغییرات شئون زندگی در ایران بصورت پویا مسیر خود را طی میکرد ، ادبیات منظوم ایران نیز مستعد پویندگی راهی نو بود تا همگام با آن تحولات از اصول و سنت‌های قدیم فراتر رود . در دهه بین قرن سیزدهم و چهاردهم هجری شمسی ، ادبیات منظوم ایران که دوران افتخارآمیز گذشته را پشت سر گذاشته بود ، به عقیده برخی شاعران و نویسندگان ، بیشتر به حالت سکون و رکود دچار گشته و در انتظار پرچمدار با قریحه و سنجیده‌ای بود که به جای حرف و بحث و مناقشه ، بیشتر به عمل پردازد و تحول و تجدّد ضروری ادبیات منظوم را تحقق بخشد .

نمونه‌های آزمایشی برخی شعرای جوان و عجول که بیشتر به شکستن قواعد سنتی شعر و برهم زدن ترکیبات رایج پرداختند ، در دوره سابق‌الذکر که زمینه برای تحول نسبی ادبیات فراهم شده بود ، نتوانست مورد پذیرش واقع شود و جائی برای خود باز نکرد . تحولات اجتماعی و سیاسی که پس از انقلاب مشروطیت در ادبیات ایران نیز تأثیر گذاشت ، صاحبان قریحه و مدعیان تجدّد در شعر فارسی را بیدار و تشجیع کرد و آنها سعی کردند با پیش و پس

کردن قافیه‌ها و کوتاه و بلند ساختن مصراعها ، شعر سنتی را تغییر بخشند . ولی از آنجا که گوشها بیشتر به وزن یکنواخت قرینه‌دار در مصراعها و قافیه‌بندی مسلسل سنتی خوگرفته بود و از طرفی ترکیبات تجدّد خواهان چندان منزه و یکدست و پخته و سنجیده نبود ، این گامهای صادقانه ولی عجولانه نتوانست جائی برای خود باز کند . همین عوامل بهانه‌ای بدست سنت‌گرایان شعر فارسی داد که کوشش آنان را نیز نادیده انگارند و آثارشان را با ریشخند و استهزا قابل طرح ندانند.

در چنین دورانی بود که **علی اسفندیاری** (نیما یوشیج) که از دهکده « یوش » مازندران برخاسته بود و خواندن و نوشتن را در زادگاه خود فراگرفته بود ، با خانواده به تهران آمد و به تحصیل پرداخت و براثر تشویق شاعری معروف به نام « نظام وفا » که معلم او بود به شاعری روی آورد .

شیوه شعر نیما در ابتدا به سبک قدیم و بویژه خراسانی بود ؛ ولی آشنائی با زبان و ادبیات فرانسه ، دیدگاه جدیدی در جلو چشم او گشود .

ضمناً در حجره چای فروشی شاعر مشهور حیدرعلی *کمالی* ، با شعرا و نویسندگان معروفی چون : *ملک‌الشعراء بهار* و *علی‌اصغر حکمت* و *احمد اشتری* و دیگران ، محشور شد و با عقاید و نظرات آنان از نزدیک آشنا گردید .

ای شب

نیما با انتشار شعر « ای شب » در سال ۱۳۰۱ هجری شمسی ، در مجله ادبی نوبهار ، نشان داد که راه خود را یافته است ؛ ولی عکس‌العملهای مختلفی نسبت به این اقدام پویای او ابراز شد . ادیبان گفتند : « انحطاطی در ادبیات قدیم رخ داده است » و به او کنایه می‌زدند ولی سرانجام قریحه و پایداری نیما جای خود را باز کرد و بر چند تن از شاعران جوان تأثیر نهاد و آنان از شعر مذکور که با این ابیات شروع می‌شود استقبال کردند :

هان ای شب شوم وحشت‌انگیز تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا زجای برکن یا پرده ز روی خود فروکش...

خود شاعر در مقدمه‌ای که بر کتاب « *خانواده سرباز* » نوشته ، ذکر می‌کند که چگونه انقلابها و حوادث اجتماعی سال‌های ۱۳۰۰ و ۱۳۰۱ ش ، او را به کناره‌گیری و دوری از مردم وادار کرد و ایامی را در میان جنگل‌ها و سرِ کوهها سپری کرد و آن ایام چگونه در تقویت فکر

و تربیت قریحه او در زمینهٔ شعر و شاعری مؤثر بود.

افسانه

منظومه دیگری که به قول شاعر «سنگ بنای شعر نو ایران» بود، منظومه «افسانه» است. او بخشی از آنرا به معلم و مشوق خود «*نظام وفا*» تقدیم کرد و در روزنامه قرن بیستم که دوست شهیدش میرزاده عشقی در تهران منتشر می‌کرد به چاپ رسانید. خود شاعر در مقدمه کتاب سابق‌الذکر گوید:

« در آن زمان از تغییر طرز ادای احساسات عاشقانه به هیچ وجه صحبتی در میان نبود، ذهن‌هائی که با موسیقی محدود و یکنواخت شرقی عادت داشتند با ظرافت کاریهای غیرطبیعی غزل قدیم مأنوس بودند. یک سر برای استماعِ آن نغمه از این دخمه بیرون نیامد، افسانه باموسیقی آنها جور نشده بود، عیب گرفتند و رد شد.... معهذا اثر پائی روی این جاده خراب باقی ماند ».

«افسانه» غزل پرشور عاشقانه از نوع جدید به شمار میرود که نیما کوشیده است در سرودن آن پیوند خود را از قواعد عروض قدیم بگسلد. او در این اثر بدیع و پر از تخیل، وزن کوتاه و ساده‌ای را برگزیده است.

لازم به ذکر است که *عارف قزوینی* شاعر و تصنیف ساز مشهور، کمی پیش از افسانه، شعر «*مارش خون*» خود را بر همان وزن، و کمی پیش از آن *ملک‌الشعرا بهار* نیز بر همان وزن شعری سروده بودند. با توجه به گرایش برخی شعرا مانند: بهار و عارف به آن وزن و سروده شدن قطعه منظوم «افسانه» و شیوه‌های انتخابی اوزان شعر نیما ملاحظه میشود که زمینه پذیرش تحول در ادبیات منظوم ایران بطور ناگهانی و خلق‌الساعه حاصل نشد، بلکه شرایط اجتماعی و آمادگی‌های تحول‌پذیری، بتدریج زمینه را برای این فرآیند فراهم کرد تا سرانجام با نیروی ابتکار و قریحه و پایداری نیما از قوه به فعل در آمد.

علاوه بر تحول در مضامین و واژگان و بویژه در تصاریر ذهنی که در اشعار نیما ملاحظه میشود و ظهور دگرگونی در ساخت و تشکل قطعه، مهمترین تحولی که او حاصل کرد تحول در وزن شعر فارسی بود که به نام « وزن نیمائی » مشهور گشت. آمادگی و پذیرش این وزن بطور ناگهانی و بطریق اتفاق روی نداده است، بلکه بررسی مؤثرترین عامل گرایش به عدم تبعیت از اوزان سنتی تساوی ارکان عروضی در مصراع‌ها، می‌تواند برای ما روشنگر ورود و

خروج این شیوه سنتی وزن در شعر فارسی باشد . خود نیما در نامه به «شهین پرتو» گوید:

«من روابط مادی و عینی را در نظر گرفته‌ام و از گاتها که نرمان اصلی است و اصلیّت وزنی را در شعر ما داراست شروع کرده‌ام»

(طاهباز، ۱۳۶۸)

سروده‌های گاتها (گاهان) که نیما اشاره می‌کند قدیمی‌ترین و مقدس‌ترین بخش اوستا بشمار می‌آید و بخاطر آهنگ و بمناسبت موزون بودن ، «گاتها» نامیده شده است . «گاتها» به معنی « سروده و نظم » است که سرودن آن را به خود زردشت نسبت می‌دهند . آن اشعار قدیمیترین آثاری است که از ادبیات منظوم باستانی ایران به یادگار مانده است و بمناسبت اهمیتی که داشته به حافظه سپرده شده و سینه به‌سینه تا روزگار ساسانیان که بخط اوستائی نوشته شد ، محفوظ مانده است . امروز پنج گاتها در هفده فصل در بین کتاب «یسنا» قرار دارد. بجز گاهان و یشتها که منظوم است برخی از کتیبه‌های فارسی باستان را نیز منظوم تلقی کرده‌اند و در ادبیات دوره میانه نیز برخی اشعار مانوی و آثاری از زبان پهلوی بصورت منظوم باقی مانده است .

در مورد وزن شعر در ایران قبل از اسلام نظرات مختلفی ابراز شده است ، برخی آنرا اشعار با *وزن هجائی* و برخی *وزن کمی* و برخی *تکیه‌ای* دانسته‌اند .

با توجه به آثار بازمانده از شعر قبل از اسلام ملاحظه می‌شود که رواجِ وزنِ شعرِ مقید به قید تساوی ارکان و افاعیل در مصراع‌ها ، رعایت تساوی طول مصراع‌ها و وزن متریک ترینه‌دار ، از مختصاتِ شعر بعد از اسلام بشمار می‌آید .

در سطور آینده علت‌یابی خواهم کرد که معلوم شود چرا چنین وزنی (یا به تقلید عرب یا بصورت خودجوش) در ایران رواج و اشاعه ، یافته است .

شعر و موسیقی :

در ایران پیش از اسلام اهمیت شعر بیش از موسیقی نبوده است ، بلکه اکثر ، این دو همراه یکدیگر به کار برده می‌شده است و در واقع شعر در خدمت موسیقی بوده است . غالباً در عصر باستان موسیقی همراه با سایر رسوم اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گرفته است . از مهمترین آن مراسم می‌توان : آئینهای مذهبی ، جشنها ، عملیات جنگی و اجرای آهنگهای محلی را ذکر کرد .

در نوشته‌های «گزونوفن» مورخ یونانی، به کاربرد موسیقی در دوره هخامنشیان در مراسم جنگ و مذهبی اشاره شده است. در دوره ساسانی نیز موسیقی‌دانان جزو طبقه خاص قرار داشتند و اردشیر بابکان آنها را درکنار ساتراپها قرار داده بود. در دوره خسروپرویز بیش ازگذشته به موسیقی پرداخته شد. روایت *سی‌لحن* و *سیصد و شصت دستان* و *آهنگ خسروانی* که از باربد نوازنده و سراینده دوره ساسانی نقل می‌کنند دلیل براین موضوع است. «تاریخ سیستان» گوید:

تا پارسیان بودند سخن پیش ایشان به رود بازگفتندی بر طریق خسروانی»

(بهار: ۱۳۱۳)

در مورد موسیقی مذهبی هردوت نقل میکند که:

«مغ ها در وقت ستایش آواز میخوانند و تغنّی می‌کنند.» (پور داود، ۱۳۰۷)

خواجه نصیر در «معیار الاشعار» از خسروانی‌ها یادکرده است و آنها را نوعی شعر دانسته است.

استاد علینقی وزیری در روایت ردیف قدیم موسیقی ایران که در سالهای پیرامون ۱۲۹۰ هجری شمسی از اجرای دو تن از استادان معتبر ردیف، در دوره قاجار (میرزاعبدالله و برادرش میرزاحسینقلی) بخط نُت بین‌المللی نوشته‌اند، قطعه بازمانده خسروانی را در دستگاه ماهور به نُت نوشته و بیادگار باقی نهادند.

نگارنده این مقاله به هنگام تلمذ نزد استاد سابق‌الذکر آن قطعه را فراگرفته ونُت آنرا در اختیار دارم. استاد وزیری آن قطعه را در گام بزرگ موسیقی در دستگاه ماهور در میزان در چهارم و سه هشتم نوشته‌اند. خسروانی که به همّت استاد وزیری باقی مانده است، موزون بودن آنرا پس از گذراندن فراز ونشیب‌های تاریخی بس دراز، به دست می‌دهد.

با توجه به موارد سابق‌الذکر و آنچه از اجرای استادان قدیم موسیقی بر آثار واجد نامهای باستانی استنباط می‌شود آنستکه در دوره باستان، بویژه ساسانیان سرودن شعر وعرضه آن با موسیقی توأم بوده است. در مورد سروده‌های مذهبی مانند گاتها آنچنانکه ذکر کردیم در دوهزار و چهارصد سال پیش در نیایش مذهبی پارسیان معمول بوده است. زردشتیان هنوز در آئین نوروز آنرا تلاوت میکنند. در اینجا لازم به ذکر است که خط، از انعکاس بسیاری از مختصات و ویژگیهای آوائی گفتار، عاجز است. خط اوستائی با وجود آنکه نسبت به

خطهای معمول تا حدی کاملتر است ولی مشمول همین خاصیّت میباشد. بنابراین برای یافتن شیوه سرایش آهنگین سرودهای گاتها و پیداکردن ردّپایی از شیوه ترتیل قدیمی آن محققین از راههای دیگری تحقیق کرده‌اند.

پس از ۶۴۱ میلادی و ورود اسلام به ایران، بعضی از زردشتیان و بخصوص روحانیان ایشان به هند مهاجرت کردند و در آنجا بعلت منشأ ایرانی خود پارسی خوانده شدند. برخی از آنان در محلی به نام «نوساری» و برخی دیگر در محلی بنام «اودودا» در شمال شهر بمبئی کنونی اقامت گزیدند. تعدادی از آنان به بمبئی رفتند و به مشاغل مختلف پرداختند ولی اودودا دهکدهٔ کوچکی باقی ماند که تعدادی از خانواده روحانیان دور از نفوذ خارج در آنجا باقی ماندند و بصورت جامعه‌ای منزوی به کارهای مذهبی می‌پرداختند.

در حدود سی و چند سال پیش یکی از محققان به نام «جان ـ و ـ دریپر»، استاد دانشگاه ویرجینیای غربی، در پی یافتن ردپائی از شیوه خواندن آهنگین سروده‌های گاتها، چند سال کوشش بعمل آورد تا سرانجام در بهار سال ۱۳۳۹ ش توانست با تمهیداتی از سرایش آهنگین قطعاتی ازگاتها (ترتیل) در معبد ایرانشاه در «اودودا» ـ که تا آن زمان به هیچ خارجی اجازه حضور در آن داده نشده بود ـ چند نوار ضبط کند و آن ترتیل‌ها توسط پرفسور «ود» استاد مدرسه موسیقی دانشگاه ویرجینیای غربی و پرفسور «اینگلیش» همکار او به خط نُت بین‌المللی نوشته شد. بخشی از گاتها که توسط مؤبدان در معبد مذکور با شیوه آهنگین خاص (ترتیل) خوانده شده نُت نگاری گشته است و از آن می‌توان تعداد هجاهای بندها، محل قافیه‌ها و وزن و آهنگ ترتیل را استنباط نمود. نُت برخی از آنها اکنون در اختیار نگارنده میباشد. گام موسیقائی آنها اکثر ماژور است و از آن محدوده صدای خواننده که اکثر حدود «تنور» میباشد و سرعت اجرا و ویژگیهای جالب دیگر را میتوان استنباط کرد.

پرفسور دریپر می‌نویسد:

«ساختمان ترتیل آن همواره هجائی نیست و تونالیته آن ماژور است غالباً آخرین نُت هر شعر طویل ادا می‌گردد.

.... از مقید بودن به حفظ سنت معبد ایرانشاه در اودودا برمی‌آید که ترتیلِ معمول در آنجا، می‌بایست قدیمترین سبک رایج در میان پارسیان هند باشد، سبک آن سبک کهن را نشان میدهد. غالباً

حذف مصوتها که در دیگر سبکهای ترتیل رایج بود در این روا نمی‌دارد و طول نُت‌ها چندان ارتباطی با کمیّت مصوتها ندارد و این موضوع رنگ هنری خاص به ترتیل میدهد.... ترنیلهای ضبط شده همه منشأ مشترک دارند و آن ایرانی است و متعلق به دوره ساسانی است که جزء آداب و مناسکی است که با آئین مهر به جهان رومیان رفت و ترتولیان مسیحی با آن آشنا شدند و نه فقط قافیه را از آن اقتباس کردند بلکه در گاهشماری و سمبولیسم تحت تأثیر آن واقع شدند. ده خصیصهٔ ترتیل زردشتیان باستان، در ترتیل کلیسائی قدیم مسیحی نیز یافت می‌شود».

(درپیر، ۱۳۴۳)

با توجه به موارد فوق و بررسی آثار باقی مانده از شعر فارسی پیش از اسلام مانند:

ـ سرود آرایش خورشید، به نقل از: *کریستن‌سن*

ـ و سرود قیصر و خاقان، به روایت: *ابن خرداذبه* (۳۰۰ مجری قمری)

که هر دو منسوب به باربد موسیقی‌دان و سراینده مشهور دوره ساسانی است

ـ و سرود آتشکده کرکوی، به نقل از: *تاریخ سیستان*

چنین برمی‌آید که:

> ***شعر و موسیقی در ایران قبل از اسلام پیوندی بسیار نزدیک داشته و وزن موسیقی، گاه حاکم بر کشش‌ها و تکیه‌های هجاهای شعر بوده است.***

این پیوند نزدیک حتی در سده‌های اولیه هجری نیز تداوم داشت؛ چنانکه سرگذشت رودکی سمرقندی و سرودن شعر و آهنگ قطعه «بوی جوی مولیان» و خواندن آن در دستگاه امیرنصر سامانی و بازگشت امیر از بادغیس به بخارا (قرن چهارم) مبین همین امر است.

وزن و موسیقی:

وزن خود یکی از عوامل مؤثر بر انسان و حیوان است، در طبیعت نیز انگیزش وزن از صداهای طبیعی تا اصوات پرندگان چون ناخته و بلدرچین استنباط میشود. وزن و موسیقی

خودآگاه و ناخودآگاه در ضمیر تأثیر می‌نهد و از وسائل ابراز قریحه هنری بشمار می‌آید.

«گاستن» ـ یکی از پژوهشگران ـ در مورد تأثیرات فوق ذکر می‌کند که:

موسیقی، یک رفتار انسانی تلقی می‌شود که انسان نه فقط آنرا خلق می‌کند بلکه همبستگی و ارتباط خود را با آن می‌آفریند و آن ضروری و ذاتی انسان محسوب می‌شود و تأثیر آن بر رفتار و حالات انسان از هزاران سال پیش مطرح بوده است.

(پیترز، ۱۳۷۱)

پزشک متخصص دیگر، *توماس* (۱۹۷۴) گوید:

«نیاز به ساختن موسیقی و گوش دادن آن، همگانی افراد بشر است، تند صحبت کردن، وجه غالبی از بیولوژی انسان بشمار میرود.... رکن ریتمیک موسیقی میتواند برای تسهیل بهبود ریتم رفتاری افراد مورد استفاده قرار گیرد».

(پیترز، ۱۳۷۱)

بعد از ورود اسلام به ایران، متدرجاً موسیقی منزلت دوره باستان خود را از دست داد. باورهای مذهبی مبنی بر تحریم موسیقی اشاعه عملی آنرا نزد عامه محدود کرد و بتدریج یک حالت سربه‌توئی و انزوا گزینی پیدا کرد. مهجور شدن آن در طول زمان باعث شد که مهارتهای عملی در نوازندگی یا سازندگی، پیشرفت لازم را نکند و در عوض نظریه پردازی آن مطرح گشت و نظر به سنت مطالعات فلسفی، بخش نظری آن تا چند قرن جزو تألیفات فلسفی منظور گشت. گو اینکه در مجامع صوفیانه، موسیقی بصورت سماع مورد استفاده قرار گرفت ولی به هر حال براثر تحریم، نوعی تقیه در ارتباط با آن معمول گشت و شعر راه خود را از آن جدا کرد.

در اعصار بعد موسیقی نه فقط واجد حرمتی نبود بلکه بتدریج موسیقی‌دانان مورد تخفیف و آزار قرار می‌گرفتند، بطوری که *صفی‌الدین ارموی* صاحب کتاب «*الادوار*» به هنگام حمله هلاکوخان به بغداد، به زحمت جان خود را نجات داد و *عبدالقادر غیبی مراغه‌ای* (قرن نهم) ـ صاحب شرح ادوار و آثار گرانقدر دیگر در موسیقی ـ از ترس قتل به دست امیر تیمور از تبریز فرار کرد، ولی *قطب‌الدین نائی* و *حبیب عودی* و دو تن دیگر از استادان موسیقی بدست تیمور در ایوانک به دار آویخته شدند.

(چشم‌انداز از موسیقی ایران، ۱۳۶۹)

بر اثر اینگونه باورها در دوران بعد هم نوازنده قابلی پدید نیامد و بتدریج این هنر بدست افراد بی‌سواد افتاد . از آغاز ادبیات منظوم بعد از اسلام ، عامل وزن و الگوهای موزون منظم یکنواخت ، در هنر دیگری که قبلاً ملازم موسیقی بود تجلی کرد و شعر فارسی را در برگرفت بطوری که بتدریج وزن عروضی با قید تساوی ارکان و افاعیل هر مصراع رواج پذیرفت . گرایشهای وزنی در شعر خودنمائی کرد و خود قطعات موسیقی سنتی بیشتر با فقدان وزن متمایز شد ، بطوری که بیشتر گوشه‌های مقامهای موسیقی قدیم که بعد به دستگاههای هفت‌گانه تبدیل گشت (بجز چهار مضرابها و برخی قطعات معدود) ، بیشتر بدون وزن متریک و با وزن آزاد در ردیف سنتی موسیقی ایران منظور گشته است .

تک نوازی :

انزوای موسیقی و اجرای آن در فضای بسته دور از انظار ، عملاً اجرا را به تک‌نوازی سوق داد و الزام گروه‌نوازی را منتفی داشت و به همین سبب یکی از خصایص موسیقی سنتی ایران اجرای انفرادی آن است . به همین مناسبت کم‌کم قطعات موزون هم به وزنی یکنواخت و ساده و تکراری و قرینه‌دار معطوف گشت . عدم سنت گروه‌نوازی باعث محدود شدن تنوعِ سازها و محدوده صوتی آن و محدودیت در تکنیک نوازندگی و کم شدن مایه ابتکار و تنوعِ ریتم گشت . بنابراین در وزن ، جنبه‌های مکانیکی تقلیدی مکرر و یکنواخت رواج پذیرفت و به همان صورت در شعر فارسی نیز وزن تداوم یافت . یکی از دلایل فراگیر شدن این گونه اوزان قرینه‌دار متساوی در شعر فارسی بعد از اسلام عدم پیشرفت موسیقی و جدا شدن شعر از آنست و بدین مناسبت وزن بعنوان عامل پشتوانه حافظه و زمینه ایقاعی شعر در آثار منظوم بصورتی تقلیدی و تکراری ظاهر گشت .

در مورد اوزان تکراری ، *لئونارد برنستاین* موسیقی‌دان برجسته گوید :

«اگر دارای فکر کودکانه باشید ، فقط یک موضوع را تکرار خواهید کرد.... این همان کاری است که آهنگ‌های عامیانه روز انجام میدهد ، آنها با تکرار ، سر شما را به درد می‌آورند.... تکرار ساده‌ترین راه بسط موسیقی است...»

(برنستاین، ۱۳۷۳).

در شعر فارسی حاصل اوزان تکراری ، بویژه پس از قرن هشتم هجری ، آنچنان شد که دکتر پرویز خانلری مینویسد :

«پس از قرن ۸ ، پیروی از صورت اصلی وزن ، چنان آهنگ شعر فارسی را یکنواخت کرد که کم‌کم شعر با وزن منظم و خواب‌آور آن ، در ذهن خوانندگان و شنوندگان اثر داروی مخدری یافت و توجه ایشان را بتدریج از معنی سلب کرد و نتیجه آن شد که شنوندگان دیگر از شعر جز وزن و آهنگی مرتب و یکنواخت چیزی نخواستند».

(خانلری، ۱۳۶۷)

آنچه لئونارد برنستاین در مورد ساد، انگاری شنونده یا اجراکننده ، در تکرار کودکانه یک موضوع ، ذکر کرده است مربوط به کارکرد نیمکره‌های مغز و تربیت ذهنی میگردد . در تحلیل کارکرد مغز ، نیمکره چپ ، نیمکره برتر کلامی و تحلیلی است و در توصیفهای زبانی تجزیه و تحلیل منطقی و محاسبات عددی مهارت یافته است . نیمکره راست بیشتر هندسی و فضائی است از این رو معنی الگوها و تصویرها را خوب درک میکند و همچنین قسمت موسیقائی مغز نیز تلقی میشود، سخن از برتری است نه انحصار ، چون ردپائی از توانائیهای یک نیمکره در نیمکره دیگر وجود دارد..... عقیده بر این است که مهارتهای موسیقائی که مستلزم ترکیب اصوات هستند نتیجه کارکرد نیمکره راست هستند اما بعضی از موسیقی‌دانهای حرفه‌ای ظاهراً از برتری نیمکره چپ برخوردارند.... هرچه موسیقی‌دانها ماهرتر میشوند می‌آموزند که نه تنها صداها را تجزیه و تحلیل کنند بلکه ترکیب نیز می‌نمایند . آنها صداها را ، هم خطی پردازش می‌کنند و هم شبکه‌وار و کلی ، و در این سطح از مهارت توانش موسیقی کارکردی است متعلق به هر دو نیمکره» (کمپل ـ سینگر، ۱۳۷۰).

با توجه به موارد فوق ، وزنهای ساده بصورت یکنواخت و تکراری بیشتر در نیمکره راست مغز پردازش میشود ولی براثر ممارست و تربیت ذهنی و عادت استماع و آفرینندگی هنری بتدریج بخش نیمکره چپ به تحلیل و پردازش میپردازد. بنابراین هرگاه الگو یا انگاره پیشرفته‌تری موردنظر واقع نشود یا براثر عدم اشاعه موسیقی آفرینندگی و یا کارگروهی در آن به حداقل تقلیل حاصل کند و محل عرضه موسیقی و جائی برای رقابت سالم تأمین نباشد ، طبیعتاً جنبه‌های پویا در آثار ظاهر نخواهد شد و هنر بیشتر به رکود و ایستائی خواهد گرائید. اوزان یکنواخت و تکراری در شعر و بسیاری قطعات موسیقی سنتی در دوران قاجار نیز تداوم داشت . از خصایص موسیقی در دوره قاجار نیز نواختن آوازهای بدون وزن متریک ،

طولانی بودن و حالت ایستائی ردیف و تقلید از آثار گذشتگان بود .

پس از مشروطیّت :

پس از دوره بیداری در اواخر عهد ناصرالدین‌شاه و اشاعه اندیشه آزادی در انقلاب مشروطیت کشور خواب‌آلود ایران تکانی خورد و شعر و موسیقی نیز در مسیر تحول افتاد . بعد از مشروطیت امکان تجمع گروهها تا حدی فراهم گشت و موسیقی از محیط اندرون و سربستهٔ گذشته ، تا حدی امکان عرضه عام یافت . بتدریج کنسرتهائی برگزار شد که تقریباً شروع آن را میتوان از انجمن اخوت ردیابی کرد . بجز آن وجود شاعری عصیانگر و انقلابی مانند *عارف قزوینی* و قریحه موسیقی او، تصنیف را از حیطه موضوعهای بازاری و عامیانه و عاشقانه به حیطه اجتماعی و ظلم ستیزی کشید و با کنسرتهای خود بر طرح مسائل اجتماعی و سیاسی در تصنیف صحه گذاشت و به رواج آن پرداخت .

با باز شدن فضای اجرای موسیقی نیاز به کار گروهی و گروه‌نوازی مطرح گشت و چون قطعات بدون وزن متریک سنتی ردیف نمیتوانست مورد استفاده گروه‌نوازی واقع شود ، پیش درآمد با وزنهای خاص آن توسط *درویش‌خان* نوازنده مشهور اواخر قاجار ابداع گشت .

ورود صفحات گرامافون در اواخر قاجار امکان شنیدن موسیقی را برای مردم بیشتر فراهم ساخت و هنرمندانی که آثارشان فقط بصورت زنده‌گاهی برای عده معدودی میسر بود از طریق صفحه گرامافون به مردم معرفی شدند . تأسیس مدرسه عالی موسیقی در ۱۳۰۲ هجری شمسی توسط علینقی وزیری و کنسرتهای کلوب موسیقی او و ساختن قطعاتی که بخلاف گذشته دارای اوزان پویا و تنوع روند ملودی بود و ضبط و رواج سرودهای ملی و تصنیفهای جدید در صفحه و اشاعه آن بین مردم ، به تدریج برخی گوشها را به روند تحول و بسط موسیقی عادت داد .

به موازات سایر تحولات اجتماعی (: تأسیس مدارس ، هنرستانها ، ارتباط با هنر و ادبیات غرب ، سینما تأتر و سایر امکانات) ، زمینه برای پرورش استعدادهای پویا تا حدی فراهم گشت و برخی سلیقه‌های پیشرفته دیگر نمیتوانست به تکرار مکررات و وزنهای ساده تکراری قانع گردد . تربیت ذهنی هنری و آشنائی نسبی با سبکهای پیشرفته‌تر، می‌توانست زمینه را بری پردازش و پذیرش اوزان موسیقائی ورای نیمکره راست مغز شنونده، فراهم

سازد و توسعه آثاربرتر و پیشرفته‌تر هنری محیط را تا حدی برای ارائه آفرینش‌های جدید آماده‌تر ساخت .

آنچنانکه مهدی اخوان ثالث می‌نویسد :

« اوزان ساده و بسیط را حتی حیوانات هم درک می‌کنند مانند شتران که با حُدی به نشاط می‌آیند ، اما اوزان و آرمنی‌های دشوارتر.... ذهن و ذوقهای ورزیده‌تر می‌طلبد.»

(اخوان ثالث، ۱۳۶۹)

در این دوره موسیقی تا حدی برای خود جائی باز کرد و در مقابل شأن شعر و شاعری سر تعظیم فرود نیاورد و توانست اوزان خود را بر شعر نیز پیاده کند. تصنیفهائی از :

عارف ، *نی‌داود* ، *بهار* ، *درویش* ، *وزیری* ، *امیرجاهد* ، *محجوبی* .....

در بین مردم رواج پیدا کرد ، موسیقی از محدودیت و انزوای گذشته تا حدی خارج شد و بند محدودیت آن تا حدّی گسسته شد و حلقهٔ مأنوس بودن با اوزان تکراری و یکنواخت قرینه‌دار و مساوی شکسته شد . برخی ذهنهای مستعد آماده پذیرفتن اوزان غیر یکنواخت در موسیقی و تم‌ها و موتیوهای بسط یافته شد و به همین ترتیب هم آمادگی شنیدن آنگونه اوزان بی‌قرینه و غیر تکراری در شعر فراهم شد .

جنبش در موسیقی و شعر :

در همین دوران *علینقی وزیری* جنبش اساسی را در موسیقی ایران فراهم آورد و تحول بنیادی آنرا تحقق بخشید . ساخته‌های او که توسط ارکستر مدرسه عالی موسیقی اجرا می‌گشت با ابتکاراتی در ساخت ، وزن ، تغییر مایه و هم‌آهنگی ممتاز بود که تا آن هنگام در موسیقی ایران سابقه نداشت . این خصوصیات در آهنگهای : بندباز ، دخترک ژولیده ، نیمه‌شب ، دلتنگ ، خریدار تو و غیره ملاحظه میشود .

در همین دوران است که *نیما* نیز تحول اساسی را در شعر فارسی بنیاد نهاد . *حیدرعلی کمالی* شاعر معروف از دوستان « وزیری » وگوینده اشعار برخی از تضیفها و سرودهای او بود . آشنائی نیما با حیدرعلی کمالی ، او را با وزیری مرتبط ساخت . خود استاد وزیری به شعر نو و اوزان نیمائی علاقه داشت و برخی اشعار نیما مانند «ای شب» را از حفظ داشت.

در سالهای بعد نیما ارتباط خود را با هنرستان عالی موسیقی حفظ کرد و برخی آثار و مقالهٔ معروف «*ارزش احساسات*» او در مجله موسیقی به چاپ رسید. گوآنکه در آن زمان، وزیری از هنرستان موسیقی کناره گرفته بود ولی نوآوری او در موسیقی و تنوع اوزان آثار او تأثیر خود را در علاقه‌مندان بجای گذاشته بود.

رهائی شعر فارسی از یکنواختی وزن و رهائی از تساوی طول مصراع‌ها مدیون همت و استعداد و پایداری نیما می‌باشد. نیما معتقد بود که لازم نیست از اجبار تساوی سنتی مصراع‌ها پیروی کند. او معتقد بود که این اجبار تا حدی بوده است که حتی شاعر سنت‌گرا مجبور بوده است سخن را به خلاف مفهوم موردنظر خود، آنقدر کم و زیاد کند تا رعایت وزن یکنواخت تقلیدی عملی گردد. افزایش واژگان برای رعایت قید تساوی اوزان نقیصه‌ای بود که به ابتکار نیما رفع گردید. در واقع خدمت نیما، گسترش منطقی روش قدما با کنار نهادن قید و بندهای مخل بوده است. او در ضمن حفظ زیبائی شعر، قید تساوی را برداشت.

با آنکه وزن شعر «*افسانه*» نیما، قبل از سروده شدن آن، در یکی دو تصنیف *عارف* بکار برده شد و شاعران نوپردازی چون:

«*تقی رفعت*»، «*لاهوتی*»، «*شمس کسمائی*»، و «*جعفر خامنه‌ای*»

نیز از راهگشایان شعر نو بودند و نمونه‌هائی از سروده‌های خود را که از نظر شکل و ساخت و محتوی با آثار قدیم متفاوت بود، منتشر کردند، ولی آنکه در راه تحول اساسی شعر فارسی راه خود را پیدا کرد و ادامه داد و بر دیگر شاعران نوپرداز تأثیر نهاد، نیما بود. آگاهی نیما به ظرائف زبان فارسی و آشنائی او با ادبیات فرانسه و موسیقی نوین ایران ـ که به پا یمردی وزیری تحقق یافت ـ و نیز با موسیقی کلاسیک با بسطهای سنجیده و وزنهای متنوع و ارکستراسیون غنی آن، و مجالست با نویسندگان و مترجمان تجددخواه، و از همه مهمتر استعداد و قریحه و کوشش مستمر او، باعث شد که نه بصورت عجولانه، بلکه با سنجیدگی و استواری، فرآیند تحول شعر نو را دنبال کرده و آنرا بصورت مؤثر تحقق بخشد. کار نیما تفنن یا صرفاً ایجاد تنوع نبود، بلکه او در شیوه انتخابی خود مطالعات عمیق داشت نوآوری شاعران نوگرا قبل از نیما، بیشتر در ایجاد تغییراتی در شکل بیرونی شعر با قافیه‌های پیش و پس شده بود. اما نیما گذشته از ایجاد تغییرات ساختاری در شعر، معتقد بود که محتوای شعر و تعبیرات و تصویرهای ذهنی آن نیز منبعث از دوره هم عصر سروده شدن آن است.

تشکّل :

یکی از ویژگیهای مهم محتوائی شعر نیما « رعایت تشکل و واجد بودن هم‌آهنگی بین تصاویر ذهنی» در شعر بود . بدیهی است تشکل یکی از ویژگیهای اساسی هر اثر هنری بشمار می‌آید . بسیاری از اشعار قدیم فارسی فاقد ساخت و تشکل است . به قول شمس *لنگرودی* :

«هر بیت [در اشعار قدما] محفل کوچکی بود که زندگی درونی خودش را داشت و کاری به کار همسایه نداشت و نتیجه این آشفتگی و پراکندگی و بی‌در و پیکری این بود که هر شاعر هرچه از هرجا به دستش برسد در شعرش بگنجاند.... هیچ ساختمانی در کار نیست و سبب این بلیه ، کلی گوئی شاعر سنتی است . او راجع به مقوله قهرمانی سخن می‌گوید نه قهرمان . درباره شجاعت داد سخن میدهد نه شخص شجاع... تمام قهرمانان او رستم هستند و تمام عشاقش شیرین و فرهاد و لیلی و مجنونند....!»

(لنگرودی ۱۳۷۰)

نیما در اشعار خود تشکل را رعایت کرد و به همین مناسبت یکی از امتیازات آثارش نسبت به بیشتر آثار قدیم شعر فارسی ، همین عامل اخیرالذکر بشمار می‌رود.

تأثیر مسلم نیما در سرایندگان معاصر او و دوران بعد از او ـ که این زمان باشد ـ مسلم و روشن است . آری اینگونه بود که آن شاعر مبتکر و آن خاری که به قول خود او « طبیعت برای چشم‌های علیل و نابینا مهیا کرده بود » تحول اساسی و بنیادی شعر فارسی را بنیاد نهاد.

نتیجه :

۱ ـ رواج وزن شعر مقید به قید تساوی ارکان و افاعیل در مصراع‌ها و تساوی طول مصراع‌ها از مختصات شعر بعد از اسلام در ایران بشمار میرود .

۲ ـ در ایران پیش از اسلام اهمیت «موسیقی» بیش از «شعر» بوده است و نوازندگان مشهور مانند *باربد* در دوره ساسانی ، خود سراینده نیز بوده اند . از روایت قطعه خسروانی در ردیف سنتی موسیقی ایران و بررسی موسیقی مذهبی ایران قبل از اسلام که توسط ترتیل گاتها در معبد دورافتاده «ایرانشاه» در هند که پژوهشگران توانسته‌اند از بازمانده آهنگهای

سروده‌های گاهان دوره ساسانی را ضبط و نُت‌نگاری کنند، معلوم میشود که وزن موسیقی تابع شعر نبوده بلکه وزن موسیقائی محملی برای خواندن شعر بشمار می‌رفته است.

۳ ـ پس از ورود اسلام به ایران موسیقی اهمیت خود را از دست داد و مهجور گردیده و به انزوا کشیده شد. موسیقی بصورت قطعاتی بیشتر بدون وزن (متریک) با حالتی ایستا در ردیف سنتی موسیقی تجلی کرد و بجای موسیقی، وزن با تساوی ارکان و طول مصراع‌ها در شعر تجلی کرد و پشتوانه ایقاعی شعر قرار گرفت.

۴ ـ بر اثر مهجور ماندن موسیقی، پیشرفتی در بسط تم‌های موسیقی یا تنوع وزن حاصل نیامد و وزن شعر نیز بصورت یکنواخت و تکراری تداوم یافت.

۵ ـ عدم مهارتهای موسیقائی که بر اثر مهجور بودن و بی‌اهمیتی آن حاصل آمد، بطورکلی تربیت ذهنها را به تداوم وزن مکرر یکنواخت و تقلیدی گرایش داد که طبیعتاً در نیمکره راست مغز مورد پردازش قرار می‌گیرد. براثر آن زمینه مشارکت نیمکره چپ در تحلیل ریتم و تحلیل و ترکیب آن از شکوفائی لازم برخوردار نشد و حالت ایستائی موسیقی برجنبه پویائی آن حاکم گشت. در شعر و موسیقی جنبه‌های تقلیدی و تکراری برابتکار و تنوع و پرورش قریحه آفرینشی مسئولی گشت.

۶ ـ تحولات اجتماعی و سیاسی اواخر دوره قاجار بویژه نشر اندیشه آزادی و انقلاب مشروطیت و پی‌آمدهای آن: تأسیس مدارس جدید، سینما، تأثر، و برقراری ارتباط با هنر و ادبیات غرب و موسیقی آن زمینه را برای پرورش استعدادهای پویا فراهم ساخت و در زمینه هنرها، موسیقی را تا حدّی از قید انزوا و سربه‌توئی خارج ساخت. بدیهی است برگزاری کنسرتها و ورود صفحات گرامافون و تأسیس مدرسه عالی موسیقی و آثار موسیقی نوین ایران توسط وزیری به اشاعه موسیقی کمک کرد و زمینه برای گرایش به وزنهای متنوع جدید و پرهیز از وزنهای یکنواخت فراهم آمد. براثر مهیا شدن فضای نسبتاً آزاد برای اجرای موسیقی، وزن به موسیقی بازگشت (بویژه لزوم وزن در قطعات هم‌نوازی) و شعر از به دوش کشیدن بار وزن متریک آزاد شد.

۷ ـ با آنکه زمینه برای تحول شعر فارسی تا حدّی فراهم شده بود ولی آن کسی که راه این تحول را با استواری پیمود و با استعداد خداداد و آگاهی به ظرائف زبان فارسی و ادبیات فرانسه و موسیقی با مطالعه عمیق و سنجیده، شعر نو را تحقق بخشید و در شاعران بعد از خود

تأثیر نهاد نیما یوشیج بود .■

گزیده مراجع:

- آرین‌پور ، یحیی، «**از صبا تا نیما**» ، جلد ۲، تهران جیبی ۱۳۵۴ .
- اخوان ثالث، مهدی، «**بدایع و بدعت‌ها**» و «**عطا و لقای نیما یوشیج**»، تهران، بزرگمهر، ۱۳۶۹ .
- بهار ، محمدتقی، تصحیح : « **تاریخ سیستان** » .(مؤلف نامعلوم)، تهران ۱۳۱۴ .
- برنستاین، لئونارد، «**تجزیه و تحلیل موسیقی برای جوانان**» ، ترجمه مصطفی کمال‌پورتراب ، تهران چشمه ۱۳۷۳ .
- پورداود ، ابراهیم، « **یشتها** » ، بمبئی، ایران‌لیگ، ۱۳۰۷ .
- پیترز ، ژاکلین اشمیت، «**مقدمه‌ای بر موسیقی درمانی**» ، ترجمه علی‌زاده محمدی، تهران ، ناشر مترجم ، ۱۳۷۱ .
- جنتی عطائی ، ابوالقاسم (دکتر)، «**نیما یوشیج، زندگی و آثار او**»، تهران، صفی‌علیشاه ۱۳۳۴ .
- خانلری ، پرویز ناتل (دکتر)، « **وزن شعر فارسی** »، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۵ .
- خانلری ، پرویز ناتل (دکتر)، « **هفتاد سخن درباره شعر و هنر** » ، تهران، توس ۱۳۶۷ .
- دریپر ، جان ، و. « **سرود زرتشتی و ترتیل صدر مسیحیت** » ، ترجمه هوشنگ علم ، مجله موسیقی ، تهران ،اداره کل هنرهای زیبای کشور، دوره سوم شماره، ۹۲-۹۳-۹۴، مهر، آبان، آذر ۱۳۴۳ .
- سپنتا ، ساسان (دکتر) ، « **چشم‌انداز موسیقی ایران** » ، تهران مشعل ۱۳۶۹ .
- شمیسا ، سیروس (دکتر) ، « **سبک‌شناسی شعر** » ، تهران ، فردوسی ۱۳۷۴ .
- طاهباز ، سیروس ، با نظارت شراگیم یوشیج ، «**درباره شعر و شاعری** » ، تهران ، دفترهای زمانه ۱۳۶۸ .
- عارف قزوینی، ابوالقاسم، « **دیوان شعر** » ، چاپ سوم، تهران سیف آزاد، ۱۳۳۷ .
- کمپ پل ، فرانک ـ سینگر ، جورج ، « **مغز و رفتار** » ، ترجمه دکتر محمدرضا باطنی ، تهران فرهنگ معاصر ، ۱۳۷۰ .
- لنگرودی ، شمس ، « **تاریخ تحلیل شعر نو** » ، جلد اوّل ، تهران نشر مرکز ، ۱۳۷۰ .
- یاحقی ، محمدجعفر (دکتر)، « **چون سبوی تشنه** » ، تهران، جامی ۱۳۷۴ .

○○○○○