موسـیقیِ اشـعار قیـصر امیـن پـور

دکتر ماه نظری[1]

چکیده

یک اثر ادبی ممتاز برای تأثیر و تلقین ذات خویش، بیش از هر چیزی، از کیمیای موسیقی که بی واسطه ترین هنر، برای سریان ِروح و جان آدمی است، بهره می گیرد. رستاخیز کلام، با همزادی موسیقی به اوج می رسد. زیرا بعد از عاطفه که رکن معنوی شعراست، وزن، شعر را مهیج تر می کند. زیرا وزن در شعر جنبه ی تزیینی ندارد بلکه پدیده ای است طبیعی، برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی توان از آن چشم پوشید. مجموعه ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبارِ آهنگ و توازن، امتیاز می بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه و تشخیص واژه ها در زبان می شوند را می توان گروه موسیقایی نامید و انواع آن از قبیل«وزن، قافیه، ردیف، جناس و هماهنگی های صوتی و...» خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیل هستند. هم چنین موسیقی شعر در اشعارِ قیصر امین پور، دامنه ی پهناوری دارد و شاعر هنرمندانه وآگاهانه برای بیان ذهنیّت و عواطف... خویش، از انواع موسـیقی های دخـیل در زبان و بیان، با شـیوه ای بسیار زیبا و مؤثر استفاده کرده است. در این مقاله برآنیـم تا هنرمند ی شـاعر را در کاربرد موسـیقی اشـعارش، که فقـط در چنبروزن عـروضی خـلاصه نمی شـود و بیـشتر از موسـیقی کلام در زمیـنه های «واژآهنگ، آهنگ ترکیب، توازن، حرفاهنگ، متناهنگ، موسیقی شعر (موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی داخلی وموسیقی معنوی)» به خلاقیّت پرداخته، مورد بررسی قرار دهیم.

کلید واژه ها: موسیقی، وزن، ردیف، قافیه، هماهنگی.

---

۱ - عضو هیأت علمی دانشگاه آزاداسلامی واحدکرج، nazari113@yahoo.com

مقدمه

قیصر امین پور، عاشق کلمات است و برای عشق بازی با واژه ها، چیدن، ترکیب و تزویج آن ها، فضای شعر، بهترین فضای مناسب برای جولان اندیشه و عواطف اوست.می دانیم که این مفردات خارج از ذهنیّت شاعر، به خودی خود دارای اثر خاصّی نیستند، با آفرینشِ هنرمندانه، و رستاخیز کلمات، شاعر واقعیّت ها را می شناساند و اعتبار اثر، بستگی تام از یک سوبه چگونگی؛ نغمه آوایی، همنوایی واژه ها، ترکیبات، مصراع ها، موسیقی درونی، بیرونی، معنوی و محورهای شعری دارد و از سوی دیگر به محتوا، نوآوری، نواندیشی و طرز بیان وارائه ی ذهنیات شاعرانه با رعایت جوهر شعر ی وابسته است. زیبایی این مفردات، بستگی به گزینش و تطبیق درونی شاعردارد که چگونه به کلمات، جلا می بخشد وروح تازه ای در کالبد آن ها می دمد.که قیصر امین پور، عواطف وتمایلات و خصایص مختلفه ی انسانی را، با دقت تفسیر وتوصیف می کند حتی جزئیّات را هم تأویل می نماید و از این رهگذر به شعر قدرت وانسجام می بخشد یعنی نه تنها آن را می نمایاند بلکه به قعر زیبایی ها و زشتی ها، به وسعت و بی انتهایی کلام، برای تسلی خاطر خود دست می زند. این گونه شعر هم زندگی را در خود جای می دهد و هم حمل می کند و شعرش رؤیایی می شود که در میان هرگونه هدف عالی مارا به سوی عالی ترین سیر می دهد و از معنی عالی و مسلم زندگی، که درک زیبایی هاست، چاشنی می بخشد و به سوی جهانی از لذّت ها، دردها، کامروایی ها، ناکامی ها... سوق می دهد در این وادی، شعراو به طور خلاصه دری از بهشت است که جهنم را در کنار خود قرار داده، و نشان می دهد.این اوصاف در غزل، مثنوی، رباعی، دو بیتی، اشعار نیمایی وی، مشهود است و باعث شناختِ تکنیک اوست. نه نو وکهن بودن اشعارش. به قول شوقی شاعر مصری: «نه قدیم دارد و نه جدید.» (رک.نیما یوشیج، ۱۳۸۵، ص۴۳۲) و اشعارش سرشار از جوهر خیال و تصویر گرایی

است زیرا «شعر، هر قدر به حال و درخواست های ما جواب بدهد، شعر تر است و این خوبی شعر در زیبایی آن است وسراینده ی شعر باید بکوشد که بهترین طرز تعبیر را به دست آورد...» (همان، ص۴۳۲) اصولاً دوره های شعر هر شاعر، بیش تر به اعتبار جلوه ی چهره های گوناگونی که زبان و بیان شاعر پیدا می کند تعلق دارد، گاه به تبع محتوا وگاه نیز صرفاً به قصد تجربه ی محض روی زبان، تقسیم می شود. امین پور هم به صورت توجّه دارد و هم به معنا و اشعارش، درسه سطحِ زبانی، ادبی و فکری قابل بررسی است به عنوان نمونه در رباعی زیر، با توانمندی خاصی توأم با بینش و آگاهی با استفاده از پارادوکس، تضاد، واج آرایی، تکرار کلمه درون متنی، قافیه ی بیرونی و ردیف «تو» و وزن و بحرِ هزجِ خوشاهنگ، مناسب با محتوا، برای ایجاد فضای استفهامی انکاری، بالحنی جدی و یقینی این گونه در توصیف محبوب ازلی، (در شعر نشانی) ترنم می کند:

ای صاحب عشق وعقل، دیوانه ی تو حیرانِ تو، آشنا و بیگانه ی تو
دیدارِ ترا، همه نشانی دادند ای در همه جا کجاست پس خانه ی تو؟
(درکوچه ی آفتاب، ص۱۴)

یکی از مسائل مهم، مسئله ی تزئینات و زیبایی های سخن یا صنایع بدیعی (لفظی و معنوی) و زیبایی شناسی سخن او است. کاربرد این آرایه ها از ذهن تربیت یافته و خود جوش شاعر می جوشد. به طور طبیعی کلمه های مناسب را برای هم نشینی با هم بر می گزیند. مثلاً از راه الیتراسیون که در حقیقت هر کلمه، شبیه ترین همتا و همنوا یا جفتِ مکمّل خود را جذب می کند به خلق و پردازش شعر می پردازد، زیرا شعرِ قیصر ثمره و آینه ی هستی بزرگتری است و این توانایی را دارد که حقیقت و زیبایی را با هم در یک جا و در مورد ی مطلوب و خوش آیند، جمع کند. یکی از

عوامل کاربردی و همیشگی اشعار ش، بهره مند ی از وزن و موسیقی کلام است. زیرا «انتخاب وزن مناسب، گذشته از آن که برخواننده تأثیر بیشتری می گذارد، در سراینده وسازنده ی شعر نیز مؤثر است و کلمات بهتر و مناسب تر با مقصود را، به ذهن شاعرالقاء ونزدیک می کند و این امری است تجربی.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶، ص۸۵)

امین پور هیچ گاه اشعار فاقد وزن نسروده است و در عین حال شعر سپید را نیز هرگز رد نکرده است. نقش قافیه، با تکرار هجای پایانی در کلمه ها و ردیف با تکرار کلمات همسان در پایان مصرع ها در ایجاد موسیقایی کلام، در برجسته نمایی تصویر های ذهنی و القای مفاهیم اشعارش، دارای نقشی اساسی است. چنان که در عرفان نیز انواع تجلّی که تعبیری از «چشش» یا «کشش» است، همه و همه مستلزم تکرار است و ردیف هم نوعی تکرار است که از دیر باز تاکنون برای اهداف گوناگونی مورد استقبال قرار گرفته است. شفیعی کدکنی در مورد منشأ ردیف می نویسد: «ردیف یکی از ویژگی های شعر پارسی است که در ادب هیچ زبانی به وسعت شعر پارسی نیست...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، صص۲۲۲-۲۲۱) هم چنین ردیف زیر مجموعه ی موسیقی کناری است و تکرار چیزی است که در کنار قافیه، غنای موسیقی شعر را تکمیل می کند و سبب خوش آهنگی شعر، و به منزله ی برگردان و زنجیره ی ارتباط ابیات با یکدیگراست (مانند بند ترجیع) که در دست توانمند شاعران مبدع، مایه ی خلق مضمون و تصویرهای بدیع شده است. در حقیقت زیباترین و موسیقایی ترین غزل های فارسی به زیور ردیف آراسته شده اند تا توالی افکار، تمرکز ذهنیت شاعر، تداعی معانی، ارتباط با مخاطبان شعر... را قوام و ارتقاء بخشد. در این مقاله با بررسی آثار قیصر امین پور در «گل ها همه آفتابگردانند، آینه ها ناگهان، دستور زبان عشق، نیمایی ها، غزل، مثنوی، رباعی و دوبیتی» می توان ادعا کرد که، موسیقی این اشعار تنها، حاصل وزن عروضی، قافیه و ردیف، نیست بلکه عواملی چون واژآهنگ،

آهنگ ترکیب، توازن، حرفاهنگ و متـناهنگ است که موسـیقی کلامـش را به کمـال سـیر می دهد و در این مقاله، با تعریف هر مقوله به ذکر نمونه هایی از اشعار وی می پردازیم.

موسیقی شمع:

موسیقی شعر از دیرباز ارزشی حیاتی و جادویی داشته است. در «وداها ذکر شده است که همه ی حرکات عالم بر اساس «چاندا» ها یعنی وزن های ثابتِ کلام خلق شده است و از این رو است که حرکات عمده ی کائنات نظامی پایدار دارند.» (خانلری، ۱۳۲۷، ص۳۴) قدیمی ترین تعریفی که از وزن داریم از «آریستو کسنوس تار نتومی»۱ است که می گوید: وزن شعر که عامل مهمی در شعر به حساب می آید را چنین تعریف می کنند: «وزن نظم معیّنی است در ازمنه». (جرج سارتن، ۱۳۳۶، ص ۵۵۹) و خانلری معتقد است که: بر این تعریف، دو ایراد وارد است: یکی آن که وزن را به نظم امتداد زمانی صوت محدود می کند واوزانی را که بنای آن ها بر نسبت میان امتدادهای زمانی نیست در بر نمی گیرد. دیگر آن که «نظم معین» مبهم است یا بیش از حد کلیّت دارد. خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار وزن را چنین تعریف کرده است: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات آن در عدد و مقدار، که نفس از ادراک آن هیأت لذّتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند، موضوع آن حرکات وسکنات اگر حروف باشد آن را شعر خوانند، و الاّ آن را ایقاع خوانند.» (طوسی، ۱۳۷۳، ص۳) در این تعاریف مقدار و کمیّت اصوات را مورد نظر قرار داده و نظم اصوات را موجب وزن شمرده اند. ولی باید که تعریف وزن کلّی تر از این باشد: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی، در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شود آن را قرینه می خوانند واگر

در زمان واقع شد وزن خوانده می شود.» (خانلری، ۱۳۷۳، ص۲۴) شفیعی کدکنی در تعریف وزن می گوید: «وقتی مجموعه ی آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت ها و یا ترکیب صامت ها و مصوت ها از نظام خاصی بر خوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می آید که آن را وزن می نامیم.» (شفیعی کد کنی، ۱۳۷۶، ص۴۱) به طور کلّی، موسیقی شعر «موسیقی شعر عبارت است از هارمونی آوایی و صوتی که در کلام پدیدمی آید.شعر سنتی، شعر آزاد (نیمایی) وشعر منثور، هر کدام شگردهای خاصی بر ایجاد این هارمونی به کار می گیرند. برای شعر سنتی، عامل وزن و قافیه اعم از قافیه کناری، درونی و بیرونی)، ردیف و واج آرایی و دیگر هماهنگی های صوتی، موسیقی تولید می کند مانند غزل «حرفی از نام تو» از قیصر امین پوربا قافیه «سرم، خاکسترم، بسترم وپرم»، ردیف«آتش گرفت»، تکراروریتم آهنگ آغازین مصرع ها «درزدم، پرزدم و چشم» و، تناسب «آتش، خاکستر و سوختن» مطابقه بین «واکرد، بستم، وانکرد، آب و آتش»:

حرفی از نام تو

ناگهان دیدم سرم آتش گرفت　　　سوختم خاکسترم آتش گرفت

چشم وا کردم، سکوتم آب شد　　　چشم بستم، بسترم آتش گرفت

در زدم، کس این قفس را وانکرد　　　پر زدم، بال و پرم آتش گرفت

(غزل/ ص۸۷)

برای شعر نیمایی نیز همین عوامل مؤثر است، جز این که وزن و قافیه کارکرد آزاد تری می یابند و ردیف چندان به کار نمی آید، چنان که در شعر «قطعنامه» امین پور، این ویژگی ها رعایت شده است:

طوفانی از تبر/ ناگه به جان جنگل/ افتاد/ و هرچه را که کاشته بودیم/ طوفان به باد داد/ در گرگ و میش آتش و خاکستر/ جنگل ولی هنوز / نفس می کشید / جنگل

هنوز هم /جنگل بود.... (آینه های ناگهان/ ص۱۱۸-۱۱۷)

می بینیم آشکارا آهنگ طبیعی کلام در دل زبان اوست، که به واژگان ونسبت های موسیقایی آن ها اصالت می دهد. به طور بدیهی، پایان بندی سطرها و طول مصراع ها نیز در این میان نقشی، خاص دارد و شاعر از این مقوله غفلت نورزیده است. به طور کلّی می توان، مشخصه های مورد نظراین شاعر هنرمند را در بررسی موسیقی اشعارش به صورت زیر بیان کرد:

۱- کیفیّت استفاده ی شاعر از موسیقی های چندگانه ی بیرونی، درونی، کناری و معنوی.

در زلفِ تو بند بود داد دل ما در بند کمند بود داد دل ما
ای داد به داد دل ماکس نرسید ازبس که بلند بود داد دل ما

(دستورزبان عشق، ص۹۴)

شاعر با مهارت کامل و نگاهی هنرمندانه، به ابعاد گوناگون موسیقی شعر در ابیات بالا توجّه داشته است از یک سو آوردن قافیه های «بند، کمند، بلند» که مویسقی کناری ابیات را، با گزینش ردیف طولانی «بود داد دل ما» (که چون زنگی کشش دار، در تمام غزل طنین افکنده است)، نظم وانسجام می بخشد و از سوی دیگر، موسیقی بیرونی، بر وزن «مفعول مفاعلن مفاعیلُ فَعَل)» بحر هزج که مناسب برای بیان عواطف و احساسات عاشقانه است و در هر رکن عروضی، مکث و سکونی را می طلبد که متناسب با حالات درونی است، انتخابی به حق وشایسته است و هم چنین با تیزبینی به روابط واژه ها وصنایع لفظی چشم دوخته است تا موسیقی این ابیات را غنایی بیشتر بخشد یعنی قرار دادن «زلف، بند، کمند» وایجادتناسب، و نغمه آوایی: «د، ل، ا» آهنگ ابیات را تکامل می بخشد. هم چنین در غزلی دیگر تحت عنوان «تمام» شاعر به تأثیر شگفت انگیز قافیه و ردیف طولانی دلبستگی خویش را برای رعایت موسیقی چندگانه

نشان می دهد و می گوید:

شب آمد روزگار دل تمام است به دستت، اختیار دل تمام است
من از چشم تو خواندم روزآغاز که با این عشق کار دل تمام است

(همان /۹۵)

۲- میزان و کیفیّت محسوس بودن موسیقی شعر: الحق که در این مورد امین پور، ابیات را، به رقص در آورده است. ابیاتی ریتمیک با هارمونی چند جانبه، سماع کنان را، به رشته ی نظم کشیده است که حاکی از تسلط واستادی اوست زیرا گوشِ حساس وچشم تیز بینِ شاعر، حتی رنگ صدا و آهنگ ترِترانه ها را می شنود. که این ادعا در شعر «سماع ودرد» کاملاً مشهود است:

سماع

من می شنوم، رنگ صدا را آبی آهنگ ترِ ترانه ها را آبی
در موج بنفش عطر گل می بینم موسیقی لبخند خدا را آبی

(دستور زبان عشق، ص۸۳)

حرمت درد

درد تو به جان خریدم و دم نزدم درمان تو را ندیدم و دم نزدم
از حرمت دردِ تو نالیدم هیچ آهسته لبی گزیدم و دم نزدم

(همان، ص۸۴)

۳- توجه به راه ها یی که شاعر برای تولید موسیقی انتخاب کرده است.

در «غزل دلتنگی» شاعر به شیوهایی چون واج آرایی و نغمه ی حروف، حرفاهنگ، جناس، تناسب، ایهام، تداعی، توالی وتکرار، به خلق موسیقی پرداخته است:

هر چند که دلتنگ تر از تنگ بلورم با کوه غمت سنگ تر از سنگ صبورم
اندوه من ا نبوه تر از دامن ِ الوند بشکوه تر از کوه دماوند، غرورم

یک عمرپریشانی دل بسته به مویی است تنـها سرِ مـویی زسرِ مـوی تـو دورم
ای عشق به شوق توگذر می کنم ازخویش تو قـاف قرار من و مـن عیـن عـبورم
بـگذار، به بالایِ بلندِ تو، ببا لم کـز تیره ی نـیلوفرم و تشنه ی نورم

(گل ها همه آفتابگردانند، ص۱۲۲)

غزل مذکور، از موسیقی بیرونی با ریتمی مناسب با محتوا و مضمونی غنی، بر خوردار است با وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن» در بحر «هزج ا خرب مکفوف محذوف» با ترنمی ملایم و مناسبِ حزن و اندوهی عاشقانه، که به مدد گروه موسیقایی، هم چون صنایع لفظی ومعنوی، واج آرای ونغمه ی حروف «ت وگ» دربیت اول، «الف، ن، ه»در بیت دوم، «م، و، ی» دربیت سوم، «ق، الف» در بیت چهارم و تکرار «سنگ، موی، سر، من..» وتناسب بین «کوه وسنگ، دماوند والوند وکوه، پریشانی ومو، سرومو، عشق و شوق» و تضادها و ایهام استخدام (پریشانی: ۱- دل پریشان و بی قرار ۲- موی پریشان) در بیت سوم و چهارم (قاف: کوه قاف: کنایه از دست نیافتنی، و حرف «ق» و عین: حرف «ع» و چشمه در حال گذر) موسیقی این غزل را به حد کمال رسانده است.

۴- توجه به موسیقی موجود در کلیّت شعر و این که چقدر موسیقی در ذات شعر اوحلول کرده است، می توان گفت: شاعر جنس موسیقی شعر را می شناسد و در پرداخت موسیقی شعر و القای آن، از عناصر بی شماری مدد می گیرد، که گویی به طور خود جـوش در فطـرت ذات اوست، تار وپود موسیقی اشعارش را، با بسامد بالایی، از تکرار واژه، حروف، اسم... درهم می بافد چنان که در «فوت وفن عشق» می گوید:

پیش بیا! پیش بیا! بیشتر!
تا که بگویم غم دل بیشتر
دوست ترت دارم از هرچه دوست

ای تو به من از خود من خویشتر
داغ تو را از همه داراترم
درد تو را از همه درویشتر
هیچ نریزد به جز از نام تو
بر رگ من گر بزنی نیشتر
فوت وفن عشق به شعرم ببخش
تا نشود قافیه اندیشتر (دستور زبان عشق، ص۴۳)

امین پور، چه در اشعار سنتی و یا نیمایی، اعتقادی راسخ به وزن وریتم دارد و هم چون نیمامعتقداست که: «در عالم طبیعت، هیچ چیز بی ریتم نیست. حتی بهم خوردگی هم ریتمی دارد ومی رود که ریتم دیگر ی بگیرد. پس هر ریتمی، ریتمی ایجاد می کند که ما آن را در شعر، به وزن تعبیر می کنیم...یکی از هنرهای سراینده شعر، نمودن وزن است. شعر بی وزن وقافیه، به مثابه انسانی است که پوشش و آرایش ندارد، در ضمن وزن کلی هر شکلی، اجزای آن شکل هم به نظر من ریتم خاص خود را می طلبند. روی هم رفته وزن و قافیه، اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می دهد. «با وزن و قافیه است که اندیشه های شاعرانه و هرگونه تمایلات و طرز افاده ی مرام، با هم موازنه پیدا می کنند.» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵، ص۴۳۵)

عناصرِ موسیقی اِشعار قیصر امین پور

الف ـ قافیه: قافیه به عنوان آخرین کلمه بیت، ذائقه را تکامل می بخشد و مفاهیم را پخته تر می گرداند، تا بیت جاذب ذهن ها شود و بستری برای شنیدن بیت بعدی فراهم سازد. به عبارت دیگر، «همان مجموعه ی آوایی، گذشته از وزن، به لحاظ اشتراک صامت ها و مصوت ها، در مقاطع خاصی ـ وسط یا آخر و حتی اول هر قسمت

ـ می توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه (به معنی عام کلمه که شامل قافیه های میانی هم می شود) می خوانیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ص۷۹) که در حقیقت، عواطف و تخیّل را از بی نظمی و پراکندگی باز می دارد زیرا قافیه باعث برجسته نمایی و تشخّص می شود و به قول رابرت مکی کی: «باید قافیه های قبلی آمادگی بیشتری برای لذت بردن از موسیقی قافیه های بعد را فراهم کنند.» (مکی کی، ۱۳۷۳، ص۱۹۷) می توان ادعا کرد که قافیه نیز به دل خواه یا به اجبار آورده نمی شود وجزء صورت شعرنیست، بلکه از سیرت آن مایه می گیرد، زیرا زیباست چراکه مفید است. امین پور نیز به زیبایی های قافیه و القای مفاهیم از طریق رفرانسی که داردوتوجه را بلافاصله به کلمه ای خاص، جلب می کند نظر دارد و هم چنین در «انسجام» و «استحکام» اشعار ش به میزان فراوانی از موسیقی (در معنای عام) بهره گرفته است مانند اشعار زیر:

فصل، فصل خیش و فصل گندم است
عاشقان این فصل، فصل چندم است
فصل گندم، فصل جو، فصل درو
فصل بی خویشی است، فصل خویش نو

(تنفس صبح/۴۳)

خسته ام از آرزوها، آرزوهای شعاری
شوقِ پرواز مجازی، بال های استعاری
لحظه های کاغذی را، روز وشب تکرارکردن
خاطراتِ بایگانی، زندگی های اداری
آفتاب زرد غمگین، پله های رو به پایین
سقف های سرد و سنگین، آسمان های اجاری

بـــا نگاهی سـرشکسته، چشم هایی پینه بسته

خسته از درهای بسته، خسته ازچشم انتظاری

صـــندلـی های خمیده، میزهای صف کشیده

خنده های لـب پریـده، گـریه های اخـتیاری

(گل ها همه آفتابگردانند/۵۹)

قافیه در این ابیات غیر قابل پیش بینی است و عنصر انتظار را در خواننده بر می انگیزد، یعنی انتظار یک شروع در بیت بعدی، که ادامه دهنده ی لذت شعری ابیات است. امین پور درگزینش قافیه، دارای شیوه های گوناگونی است: الف- در پایان بیت به شیوه ی قدما قافیه رارعایت می کندمانند اشعار بالا، که به زیبایی وآهنگین شدنِ آن کمک می کند. ب ـ شیوه ی استفاده از قافیه در پایان هر بند، آن گونه که نیما آن را «زنگ مطلب» می نامد. مانند شعر زیر تحت عنوان «غزل در پرده ی دیر سال» در بند اول، به خاطر هم صوتی سطر به سطرِ «شکفتم، نگفتم» و در بند دوم قافیه را عوض می کند و «باد، افتاد» فقط در آغاز و پایان بند آمده است.

چرا تا شکفتم / چرا تا تورا داغ بودم، نگفتم / چرا بی هواسرد شد باد/ چرا از دهن / حرف های من/ افتاد (همان/۴۱) هم چنین ریتم دهنده ای که مصراع های اشعار نیمایی او را به هم متصل می کند باز هم قافیه و ردیف است امّا نه به شکل سنتی و منظم، در «مدینه ی فاضله» ردیف در سطر۱، ۲ و قافیه در سطر ۴ و۳ «آفریدند، ندیدند» حائز نقش اساسی در موسیقی کلام شاعرند که می گوید:

خدا روستا را / بشر شهر را/ ولی شاعران آرمان شهر را آفریدند / که در خواب آن را ندیدند (همان / ۶۲) قافیه در حقیقت ایجاد نوعی «هارمونی» ذهنی و معنوی ایجاد می کند. یعنی با هر باز گشتی که از صامت ها و مصوت های مشترک ایجاد می کند، تمام تصویر ها و خاطراتی را که از مشابه قبلی آن داشته ایم به طور ناهشیارانه در

ذهن ما تثبیت و تأکید می کند. در قطعه «آواز عاشقانه» تأثیر این عناصر آشکار است:

آواز عاشقانه

آواز عاشـقانه ی ما در گـلوشـکست حق با سکوت بود، صدا در گلوشکست
دیگـر دلـم هوای سـرودن نمی کـند تنها بهـانه ی دل ما در گـــلو شـــکست
سر بسته ماند بغض گره خورده در دلم آن گریه های عقده گشا در گلو شکست
ای داد کس به داغ دلِ باغ، دل نداد ای وای، های های عزا در گـلو شکست
«بادا» مباد گشت و«مبـادا» به بادرفت «آیا» زِیاد رفت و «چـرا» درگلو شکست

(آینه های ناگهان/۷۹)

۱- وزن: «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلاتْ» در بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور که بستر این همآهنگی را با وزن دوری، به زیبایی فراهم می کند.

۲- قافیه: «ما، صدا، ما، گشا، عزا، چرا، دعا و خدا» که برگشت ها را به ریتم قبلی مهیّا تر می کند.

۳- ردیف: «درگلو شکست» قدرت موسیقی این غزل را افزایش می دهد.والقای مفهوم را میسر می سازد.دریک نگاه اجمالی می توان گفت که ردیف وهجای قافیه، نوعی تکرا ر است و«تکرار»در تمام نمادهای عالم به گونه های مختلف قابل تشخیص و تبین است. اصولا وجود هستی مبتنی بر«تکرار» است، هر نمودی درعالم، نمودی چون خود را به وجود می آورد، فلسفه آفرینش نیز بر همین نکته استواراست، اصل زایش، آمد و شد فصول...بر اساس تکرار است هم چنین زندگی ومرگ، به تعبیر مولانا تکراروتوالی هاست ودر اشعارش تکرارکلمات به تثبیت اعتقادات وی جلای خاصی می بخشد ومی فرماید:

چیست نشانی آنک، هست جهانی دگر؟ نـوشدن حـال ها، رفتن این کهنه هـاست
روز نـو و شـامِ نو، باغ نو و دام نـــو هر نفس اندیشه نو، نوخوشی و نوغناست

نـو ز کجا می رسد؟ کهنه کجامی رود؟ گر نـه ورای نظر، عـالم بـی مـنتهاسـت
عالم چون آب جوست، بسته نماید ولیک مـــی رود و می رسد نو نو این از کجاست؟
(مولوی، ۱۳۵۸ /ب۴۹۰۵-۸)

می توان نتیجه گرفت که «یک یا چند کلمه ی مستقل که بعد از قافیه تکرار شود ردیف نام دارد. ردیف پیرایه ی شعر است و از نظر موسیقی مکمّل قافیه می باشد و از نظر معانی به تداعی های شاعر کمک می کند.» شفیعی کد کنی، ۱۳۸۳، ص۱۳۸). «شعر دارای ردیف، را مردّف گویند: که بسیار خوش آیند است، و لطافت طبع وحدّت ذهن شاعر و جزالت ترکیب ومتانت تقریر متکلّم در سخن، به بر بستن ردیف خوب ظاهر گردد وردیف می تواند بوَد که کلمه ای باشد یا بیشتر، و باشد که از مصراعی، یک کلمه قافیه بُود وباقی ردیف.» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹، ص۷۵) کاربرد ردیف های متنوع، به خصوص در غزلیّات که سرشار از عواطف و هیجانات روحی است، شور و هیجان را شکوفاتر می سازد و در خلق موسیقی شعر، گیرایی را شدّت می بخشد. زیرا لحظات شاعرانه، با موسیقی به اوج می رسد، و پیوندی ناگسستنی دارد گرچه دریک نگاه سطحی چنین به نظر می آید که ردیف، انتخاب کلمه یا گروهی از کلمات و عبارات است که آزادی و پروازِ اندیشه و تخیل را محدوتر می سازد و شاعر تا پایان شعر، مضمونی تکراری را بـه عنوان ردیف ذکر می کند امّا شاعران حاذق و بلندمرتبه، برای ایجاد وحدت در افکار، شدت بخشی نقش موسیقایی، خلق مضمون های تازه در بسطت اندیشه، هنرنمایی، انتخاب مضامین دقیق تر، تشبیه ها و استعارات گیرا، از ردیف بسیار بهره برده اند. دکتر شفیعی کدکنی در مورد منشأ ردیف می نویسد: «ردیف یکی از ویژگی های شعر پارسی است که در ادب هیچ زبانی به وسعت شعر پارسی نیست...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳، صص۲۲۲ـ۲۲۱) ردیف، دارای پیشینه ای کهن است که نمونه های آن در شعر یزیدبن مفرغ، در هجو عبیدالله بن زیاد قابل توجه است:

آبست ونبیذ است و عصارات زبیب است و سمیه روسپیذ است

(رک.شاه حسینی، ۱۳۸۰، ص۱۷)

و یا هجویه ی اسد بن عبدالله در ترانه های عامیانه خراسان، در قرن دوم هجری با ردیف «آمذیه»:

از ختلان آمذیه برو تباه آمذیه آوار باز آمذیه بی دل فراز آمذیه

(همان، ص:۱۸)

هم چنین ردیف زیر مجموعه ی موسیقی کناری است و تکرار چیزی است که در کنار قافیه، غنای موسیقی شعر را تکمیل می کند و سبب خوش آهنگی شعر، و به منزله ی برگردان و زنجیره ی ارتباط ابیات با یکدیگرست (مانند بند ترجیع) که در دست توانمند شاعران مبدع، مایه ی خلق مضمون ها و تصویرهای بدیع شده است. در حقیقت زیباترین و موسیقایی ترین غزل های فارسی به زیورِ ردیف آراسته شده اند.

اشعار بسیاری از شاعران نشانگر امتزاج ردیف، با ساختمان شعرفارسی به صورتی طبیعی است که از گذشته بسیار دور، مورد علاقه شاعران پارسی گو ی ماست و یکی ازتکلف هایِ شاعران، درروزگارتکامل وترقی شعر پارسی آوردن ردیف های دشوار اسمی و فعلی و... است زیرا وجود ردیف و قافیه، «در خلق مفاهیم وترکیبات جدید، برجسته سازی تصویر ومضمون، نقش صوتی وموسیقایی، وحدت و تمرکز بخشیدن به افکار و تخیلات، ایجادارتباط و هماهنگی بین شاعر و مخاطبان، القای مفهوم خاص، فراهنجاری ها (که مانع آزادی تخیّل شاعرانه اند) و تداعی معانی شاعر در خلق مفاهیم»، مؤثر می باشد. مانند شعر «بی رنگی» که اتصال ابیات وتنظیم وزن وریتم، تنها به وسیله ی ردیفی است، که در بیشتر سطر ها، جانشین قافیه شده است و بی حضور آن مستقلاً عمل می کند. این گونه کاربرد ردیف در شعر کهن رایج نیست و ردیف همیشه بعد از قافیه است ولی این نوع ردیف نیز، در اشعار سپید متداول است. (فلکی، ۱۳۸۵، ص۱۰۱) امین پور آگاهانه از این سیاق بهره برده است وبه کلام

خودغنای بیشتری بخشیده است مانند:

«اگر نه رنگ/ اگر نه چشمواره های تنگ بود/ کدام خاره سنگ بود/ کدام کرم پیله بود/ کدام خار و سبزه و گیاه زرد بود/ که آفتاب گردان / نبود/... (گل های آفتابگردان /۵۳)

ب ـ وزن عروضی: وزن و قافیه از زمان های قدیم جزء ارکان اصلی شعر بود و ذوق لطیف مردم هنر دوست و سخن سنج ایرانی با وزن و قافیه چنان مأنوس شده، که سخن خالی از این دو صفت، به نظر اغلب ایرانیان شعر نیست لذا درعرف ادب فارسی، شعر علاوه بر مخیّل بودن، کلامی است موزون و مقفّی و منطبق با یکی از بحرها و اوزان عروضی، که بیان کننده ی، اندیشه های بلند و عواطف واحساساتی عالی و لطیف، در قالب کلمات فصیح و دلپسند و.. باشد.» (رزمجو، ۱۳۷۲، ص۱۷) به طور کلی می توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است، مهمترین عامل و مؤثرترین نیروها از آنِ وزن است چرا که تخیل یا تهیج عواطف بدون وزن کمتر اتفاق می افتد و اصولاً توقعی که آدمی از یک شعر دارد این است که بتواند آن را زمزمه کند و علت این که یک شعر را بیش از یک قطعه نثر آدمی می خواند همین شوق به زمزمه و آواز خوانی است که در ذات آدمی نهفته است. گرچه مسأله ی تخییل را از وزن جدا کرده اند. (نصیر الدّین طوسی، ۱۳۷۳، ص۵-۴) در بررسی آماری «غزل، مثنوی، دوبیتی ورباعی»های اشعار قیصر امین پور دارای وزن و بحور عروضی زیرند:

متقارب	متدارک	هزج	رمل	رجز	مضارع	مجتث	خفیف	سریع	منسرح	غریب
۹بار	۱بار	۳۲بار	۲۶بار	۱۳بار	۲۳بار	۱۴بار	۴بار	۴بار	۴بار	ابار
٪۸/۶	٪۷۶/۰	٪۴۲/۲۴	٪۸۴/۱۹	٪۸۴/۹	٪۳۳/۱۷	٪۶۸/۱۰	٪۰۵/۳	٪۰۵/۳	٪۰۵/۳	٪.۷۶

«بحرمتقارب: ۹بار، متدارک:۱بار، هزج ۳۲بار، رمل: ۲۶بار، رجز:۱۳بار، مضارع:۲۳بار، مجتث:۱۴بار، خفیف:۴ بار، سریع:۴بار، منسرح۴باروغریب۱بار .» بعضی ازوزن وزحاف ها، تحت عنوان های شعری(در کتاب اشعارش) مشخص شده، بیان می شود:

انسان که تویی، واقعه، وداع، حادثه، ای کاش، دیدار،: وزن: «مفعول مفاعلن مفاعیلن فع» بحر هزج مثمن اخرب مقبوض ابتر.

هم صحبتی، همبازی: وزن: «مفعول مفاعیل مفاعیلن فع» بحرهزج مثمن اخرب مکفوف ابتر.

آیه، نشانی، طلایه دار، روح آب: وزن: «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فعل» بحر هزج مثمن اخرب مجبوب.

مهمانی، هنگامه: وزن: «مفعول مفاعیل مفاعیل فَعَل» بحر هزج مثمن اخرب مکفوف مجبوب.

ای عشق: وزن: «مفعول مفاعلن مفاعیل فَعَل» بحر هزج مثمن اخرب مقبوض مکفوف مجبوب.

رجزهجوم، وزن: «مفعول مفاعلن مفاعیل» بحر هزج مسدس مقبوض مقصور

کوچه های خراسان، بهانه هاوزن: «فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاع» بحر متدارک احذّ مذال

گلوی شوق، مساحت رنج، سبز ترین فصل، ساقه شکسته، پنجره روبه باغ، حادثه عشق، غزل تصمیم، مهمانی، خبرهای داغ وزن: «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان/..» بحر مجتث مثمن مخبون اصلم مسبغ.

بازی آفتاب وباران، وزن:«فاعلاتن مفاعلن فع لان» بحر خفیف مخبون اصلم مسبغ

تقصیر عشق بود، وزن: «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان»بحر مضارع مکفوف مقصور

حماسه ی بی انتها، وزن: «مفعول فاعلاتن مفاعیلن فاعلن» بحر مضارع اخرب محذوف

آواز عاشقانه، وزن: «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان» بحر مضارع مکفوف مقصور.

خلاصه ی خوبی ها، وزن: «مفعول فعلات مفاعیلن» بحر مضارع اخرب مشکول سالم عروض وضرب

غزل تقویم ها، مرز بودن وزن: «مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن» بحر رجز مثمن مسدس مرّفل.

جغرافیای ویرانی، وزن: مفاعلن مفاعیلن مفاعلن مفعول» بحر هزج مثمن مقبوض اخرب.

فصل وصل، وزن: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلان» بحر رمل مسدس مقصور.

حرفی از نام تو، آرزوی عاشقان، وزن: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» بحر رمل مسدس محذوف/.

صبح بر تو، وزن: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» بحر رمل مثمن سالم

زین خالی، الفبای درد، به بالای تو، فال نیک، به آیین دل، آینه، وزن: فعولن فعولن فعولن فعولن» بحر متقارب مثمن سالم

سفر، وزن: «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» بحر رجز مطوی مخبون.

جنگل خاطره، وزن: «مستفعل مستفعل مستفعل فع لن» بحر رجز مکفوف احذّ.

رازپرواز، وزن: «فاعلات مفعولن فاعلاتن مفعولن» بحر مقتضب مثمن مطوی مقطوع.

فلسفه ساده، عشق چه می گفت:وزن: «مفتعلن مفتعلن فاعلان» بحر سریع مطوی موقوف/مکشوف.

سرود صبح، آخرین تصویر وزن: «مفتعلن فاعلات مفتعلن فاع» بحر منسرح مثمن مطـوی مـجدوع.

موســیقی کلام: اشـعـار امین پـور، در حـد کـمال و بـه صــورت کامـل از انـواع موسیقی های موجود در زبان وبیان بهره گرفته است بر همـین مبنا، انـواع آهـنگ های به کار گرفته شده در اشعار اورا ذکر می کنیم:

۱- واژآهنگ: هرکلمه ای در زبان بار معنایی، عاطفی و موسیقایی خاصّی دارد که انگیز ه های به خصوصی را در ذهن وروان ما ایجاد می کند وهرکلمه علاوه براین که حامل وحاوی بار فرهنگی، تاریخی و زبانی ویژه ی خویش است، از آهنگ وآوای ِ منحصر ی بر خوردار است مانند دو کلمه ی مترادف، گرچه از نظر معنایی نزدیک به هم هستند امّا هرکدام بار عاطفی وروانی خاصی ایجاد می کنند. مانند شعر «اعتراف»:

خارها / خوار نیستند / شاخه های خشک / چوبه های دار نیستند /میوه های کال کرم خورده نیز/ روی دوش شاخه بار نیستند/...

(آینه های ناگهان /۷۴)

که در این ابیات خشونت فضای متن ایجاب می کند که کلماتی خشن بر گزیده شود تا آزار وآزردگی روح ِ شاعر را به خواننده منتقل کند. که کلمات «خار، خوار، خشک، چوبه ی دار، کرم خورده...» بار این معنا وفضارا به دوش می کشند. اگر شاعر مترادف های این کلمات را یعنی «خار-تیغ، خوار- بـی ارزش...» را به کار مـی برد نمی توانست تنگنای روحی خود را با این شدت به خواننده منتقل کند. هم چنین شاعر در جای دیگر وقتی اشتقاقی انتزاعی، بین نام خود (قیصر) و عشق قائل می شود که از نظر معنایی هم باز گشت به عهد الست را دارد فقط حرف «قاف» را که دارای تصویر ی چندگانه است و می تواند بار این معنای شگفت انگیز را به دوش بکشد چون دُرّ شاهواری برمی گزیند تا قادر به بیان تصویر ی شاعرانه و هنرمندانه باشد «قاف»: یکی از حروف الفبای فارسی، یا کوهی افسانه ای و کنایه ازهر چیز کمیاب و دست نیافتنی است. اشاره به نغمه آوایی «ق» در قاف، عشق و قیصر و هم چنین تباین در عظمت عشق و حقارت و کوچکی انسان در برابر عشق (با جابه جایی «ی وق»: قصیر)، که تداعی قصور و کوتاهی را در ذهن تجسّم می بخشد و توجه به معنی لغوی قیصر که لقب امپراطوران روم است (عشق وسلطنت بر جهان را القا می کند)، یا کودکی که قبل از تولد مادرش بمیرد (تولد و جدایی از منشأ و مادر)، که همه و همه

تصویری چند بعدی را در ذهن نشان می دهد:

«وقاف / حرف آخر عشق / آن جا که نام کوچک من / آغاز می شود» (همان/۵۹)

زیرکی قیصر، دربه کارگیری واژ های ساده، خوش آهنگ، فهمیدنی، ملموس و پرکاربرد و زنده در اشعارش کاملاً مشهود است.

۲- آهنگ و ترکیب: به جز واژه ها که در نفس و ذات خویش باید از بار موسیقایی لازم بر خوردار باشند، ترکیباتی هم که در ابیات به کار می رود باید متمم و مکمل بارِ موسیقایی وآهنگ آرایی هم باشند. چون که زبان فارسی جزء زبان های ترکیبی است، خوشاهنگی کلیّت ترکیب ها، فوق العاده در والایی یا برعکس در ابتذال آن مؤثراست. که این ترکیبات بر دو نوعند: ترکیبات ساختاری و ترکیبات معنایی، که بیشترین ترکیبات شامل تعبیرهای کنایی، تشبیهی، تعریفی، ایهامی، تمثیلی و استعاری می شود و هسته ی اصلی شعر را، این گونه ترکیبات می سازند مانند:

«نام تو/ رازی نوشته بر پر پروانه /گل ها همه به نام تو مشهورند / آیینه ها / از انعکاس نام تومی خندند / در کوچه های خاطره باران / وقتی که خوشه های اقاقی / از نرده های حوصله ی دیوار /سر ریز می کـنند /در مشـام باد /عـطر بنـفش نام تـو می پیچد / نامت طلسم «بسم» اقاقی هاست / بی نام تو جذام خلأ /ده کوره ی جهان را / خواهد خورد. (آینه های ناگهان / ۴۴-۴۵)

این کلمات در اشعار بسیار از شاعران هم به کار رفته است امّا آن چه گفتار امین پور را متفاوت از دیگران می سازد در ساختار و پیوند نامرئی کلمات است. «پروانه» سمبل عاشق جان سوخته ای که در قمارخانه ی عشق نقد جان می بازد و با گل که نماد معشوق است پیوند می خورد یا اقاقی خونین، با نرده های حوصله که تصویری سورآلیسمی است (ساخته وپرداخته ی، ذهن جستجوگر و نواندیش قیصر)، در هم تنیده می شود و یا آینه که در دنیای خیالی شاعر لبخند می زند و جان می گیرد و جهان به ده کوره ای کوچک و محقر تشبیه می شود که اسیر چنگال بیماری مهلک

جذام است، همه ی این عوامل، ترکیبی زیبا می آفرینند که باعث التذاذ خواننده می شود. یا در شعر «نه گندم ونه سیب» گرچه مضمون تکراری است امّا تکراری مستحسن است به قول ناصرخسرو که می گوید:

در شعر ز تکرار سخن باک نباشد زیرا که خوش آید سخن نغز به تکرار

(ناصرخسرو، ۱۳۷۸، ص۳۷۷)

«نه گندم ونه سیب / آدم فریب نام تورا خورد / از بی شمار نام شهیدانت / هابیل راکه نام نخستین بود/دیگر / این روزها به یادنمی آوری / هابیل / نام دیگر من بود/ یوسف، برادرم نیز/ تنهابه جرم نام تو/چندین هزار سال / زندانی عـزیز زلیـخا بود / بتهـا، الـهه ها/ و پیکر تـمام خـدایان را صورتـگران /به نام تو تصـویر می کنـند/» (آینه های ناگهان/صص۴۲-۴۱)با وجود اشارات و تلمیحاتی که بارها شاعران این مرز و بوم به آن ها پرداخته و دست مایه اشعار آنان بوده است امّا در این سروده ی نیمایی امین پور، ترکیب ساختاری و معنایی، تازه و چشم گیراست و بافت سخن، سرگذشت حضرت آدم و هابیل اوّلین شهید را با بیان و زبانی نو، تفسیرمی کند. که اکثر اشعار وی با «فخامت اندیشی های سنتی و رمانتیک، واژه های ساده و ایهام های بی ابهام، شعرهای چندگانه، پراکنده و چند زبانه و زیباشناسی خوب همراه است.» (تسلیمی، ۱۳۸۳، ص۴۸)

۳ـ توازن: آن گاه که واژه ها هر کدام در ذات خویش از آهنگ آوایی و معنایی لازم سر شار شدند و به وسیله ی ترکیب های ویژه، مایه و کمال یافتند، در واقع اجـــزائ جـمله (واژه ها و ترکیـبات) خـوش آهـنگ وغـنی برگزیده شدن، حساس ترین جنبه ی آفرینش هنری کلام، ایجاد و امتداد همین رابطه ی موسیقایی و معنایی در جمله است، به صورتی که هر جمله در پیوند عمیق وعظیم گسترده هایِ اجزایی ومعنایی وآوایی خویش را، مکمّل و متمّم می سازد و با ترفندها وشیوه های گوناگون

معنوی ولفظی، میان پاره ها واجزای خویش توازن ایجاد کند. مانند دو کفه ی ترازوی دو زبانه که انگیزه و علت غایی برکشیدن و سختن چیزها وخواسته هاست و این سنجش با حالات و صورت های گوناگون ایجاد می شود. توازن، فهم ودرک و دریافت و داشتن یک شمّ و بصیرت، برای ساخت و خلق انواعِ حالت ها و آهنگ های موسیقایی در پاره ها واجزاء جمله است که در نهایت تعادل معنوی و موسیقایی و لفظی در کلام پدیدار می گردد. گاه یک سو جمله پرآهنگ و سرشار و گاه سوی دیگر، گاه معنا آمیخته با آهنگ و گاه آهنگ با معنا عجین و در الفاظ در آمیخته است. گاهی پاره ها و اجزای جمله، مقدمه ی ایجاد یک دستگاه آهنگین زبانی می شوند. مانند غـزل «عشـق چه می گفت ؟»:

با غمِ تو فارغم از کفـر و دیـــن　　　چشم تو سر چشمه ی عین الیقین
این هـــمه گفـــتند: ببـــین و بیـــا　　　عشـق چه مـی گفـــت؟ بیا و ببین
فـتنه، ندیـدم کـــه نـدیـــدم در آن　　　چـــشم کماندار تـــو را در کمـین
ای همه غم ها ی تو خوش، مرحبا!　　　ای همه حزن تـو بریـن، آفـــرین!
ای دلِ مـــن دسـتخـــوش درد تـــو　　　جـــزغـم تو هیچ نـدارم، هـمین!

(گل ها همه آفتاب گردانند/۱۱۸)

غزل «عشق چه می گفت» دارای ریتمی رقصان با وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلاتْ» در بحر «سریع مطوی مکشوف» و دارای توازن کلامی است با خوش آوایی واژه ها و ترکیبات و نظام مندی ظریف و عمیق موسیقایی جمله در ارتباط با پاره های دیگر است. در مصراع اول غم و فارغ، دارای ریتمی هماهنگ، مطابقه ی «کفر و دین»، مصراع دوم «چشم و چشمه» با ایجاد جناس مذیل و کشش موسیقایی «چ، ش» از یک سو، ارتباط معنایی «عین و چشمه» از سوی دیگر، مصراع ۴و۳ جا به جایی «بیا و ببین» و بیت سوم تکرا ر «ندیدم»، تصویر چشم کماندار و شبه اشتقاق «کمان و کمین».... توازن را در این غزل قوام داده است و به طور کلّی، آهنگ طبیعی کلام را در دل زبان

جاری ساخته و واژگان و نسبت های موسیقایی را اصالت بخشیده است.

۴- حرفاهنگ (صدا معنایی (Onomdatopia) + هم حروفی (Alteration): گاه هنرمند چیره دست و پر توان، واژه هایی را به کار می گیرد که خواننده یا شنونده را به معنایی تازه، جز معنای قاموسی کلمات رهبری می کند. بدین صورت که در جمله (اعم از شعر یا نثر) حروفی را استخدام می کند که از تکرار پیاپی آن ها ذهن مخاطب به فضا، معنا یا منبعی تازه رهنمون می شود، بی آن که مستقیم از آن معنا یا منبع نام و یادی کرده باشد. حرفاهنگ بر دو نوع است: هم حروفی و صدا معنایی. صدا معنایی حاصل توالیِ چند مصوّت است و هم حروفی حاصل توالی پیاپی چند صامت. این دو در حقیقت تفاوت ذاتی و جوهری ندارند و تمایزشان در مخرج صداست.

دست من و دامن آن آستان! چشم من وگوشه ی این آستین

(گل ها همه آفتابگردانند/۱۱۸)

توقله ای وتسخیر تو محال بخت منی که خوابی وتعبیر تو محال

(همان/۱۱۹)

ضیافت

شبی دارم چراغانی، شبی تابیدنی امشب
دلی نیلوفری دارم، پری بالیدنی امشب
شبی دیگر، شبی شب تر، شبی از روز روشن تر
شبی پرتاب وتب دارم، تبی تابیدنی امشب
نه در خوابم، نه بیدارم، سراپا چشم دیدارم
که می آید به دیدارم، زنی نادیدنی امشب
مشام شب پراز بوی خوش محبوبه های شب
شبی شبدر، شبی شب بو، شبی بوییدنی امشب
زنی با رقصی آتشباد، از این ویرانه خاک آباد

می آیدگرد باد آسا، به خود پیچـیدنی امشب
زنی با مویی از شب شب تر وورویی زشبنم تر
میان خواب و بیداری، چو رؤیا دیدنی امشب
بـرایـش سفـره ی تنـگ دلم را می گشـایم بـاز
بساطی گل به گل رنگین، بساطی چیدنی امشب

کاربرد متوالی شب، ترسیم فضایی رؤیایی، همراه با موسیقی و پایکوی را در ذهن تداعی می کند که صدای چغانه، تمام فضارا در بر می گیرد. با خواندن شعر «ضیافت»، احساس می کنیم که در مجلس سور و شادی، حضور داریم، فضایی ریتمیک بر شعر حاکم شده است که تأثیر شنیدار ی این گونه اشعار وی بسیار بیشتر از دیداری است. زیرا مصوت بلند «ا» ۴۰ بار، حروف کشش دار مثل «ی» ۴۹ و حرف شورانگیز «ش» ۲۶، «ب» ۴۴، «د»۲۲، «ر»۲۶، م«۱۸»، «و»۱۷، «ن» ۱۴، «ز» ۱۱، «ت»۷، «ه»۷، «خ»۴، «چ»۳، «س» ۳، «گ» ۲، «ل» ۲«ق»۱ بار، تکرار شده است که حروف نرم کام و حلقی دارای تکرار اندک و ناچیزی(۲، ۱بار) است. نکتهٔ مهم در موسیقی بیرونی شعر او، توجه به انتخاب هجاهای کوتاه و بلند و کشیده است. «شاعر باکاربرد هجاهای کوتاه یا بلندیا کشیده که در شعرش بیشتر محسوس می باشد، خواننده را در حالات مختلفی با خود همراهی می‌کند.» (یوسفی، ۱۳۷۰، ص ۱۰۳)

۵ـ متناهنگ: مراد از متناهنگ در هنر کلامی، آن است که شاعر یا نویسنده متناسب با واقعیت خارجی وعینیت بیرونی از کلمات وجملاتی سود بجوید که در ذات و سرشت و آهنگ این کلمات (بدون دلالت معنایی) آینه وار، واقعیت بیرونی منعکس شود و این کاری است بس دشوار. (مجتبی، ۱۳۸۰، ص۱۴۸) بهترین نمونه ی آن در قرآن کریم سوره العادیات است که ترسیم هوایی گرگ و میش با دشتی پهناور با انبوهی سنگریزه و درختچه های پر تیغ، که ناگهان صدای سُمکوبه های اسب هایی

تازنده که نفس نفس زنان دشت را در می نوردند، به گوش می رسد که احساس هیجان و تنش و تپش به شنونده دست می دهد: «والعادیات ِضبحاً فا لموریات ِقدحاً فالمغیرات صبحاً فأثرن َ به نقعاً فوسطن به جمعاً» (عادیات/۱-۵) (سوگند به اسبان تیزتک که نفس نفس می زنند. و سوگند به اخگر انگیزان. و سوگند به تکاوران بامدادی، که با همدیگر به میانه ی آن (معرکه) برآیند.) (قرآن کریم، ۱۳۷۸، ص۵۹۹) قیصر امین پورهم، در ترسیم لحظه های پریشان احوالی و درماندگی، به خاطر نبودن مدافعانی شجاع و دلیر، با کلماتی چون خالی، خون و تکرار «نه، دردی»، وزن حماسی و رزمی، بابحر متقارب و گزینش عناصر رزمی، صحنه ی میدان بی مبارز، هنگام هجوم دشمن خونخوار را به تصویر می کشد و می گوید:

بر این زین خالی نه گردی، نه مردی دلا زین غم ار خون نگردی، نـه مردی!
بر ایـن زین خالی، یلی چون تو باید من آن دل ندارم، چه دردی! چه دردی!
(تنفس صبح/۵۴)

شاعر در حین تصویر وتوصیف یافته های درونی یا عینیات بیرونی، واژه هایی را به خدمت گرفته، و آهنگ واژه و جمله ها (و نه فقط معنای آن ها) به تنهایی فضایی را که هنرمند می خواهد، در ذهن مخاطب ترسیم می کند. پریشان احوالی و افسوس به شنونده دست می دهد. یا در شعر «دنیای راه راه» ترسیم فضای بیرونی پرازتنش و اضطراب و انسانی مبهوت و گم کرده راه را در ذهن مجسم می کند:

«جامه راه راه/ پای جامه راه راه / میله های روبه رو/ راه راه / پشت سایه روشن مژه، نگاه / راه راه/ روی شانه ها / راه راه تازیانه ها/ آشیانه ها / لانه های کوچک سیاه / بی پروپرنده راه راه/ گریه های شوروخنده های تلخ گاه گاه/ راه راه/ در میان این جهان راه راه /این هزارراه / راه/ راه/ کو؟/ کجاست راه؟» (گل ها همه آفتابگردانند /۶۷ و۶۶) گاهی به شیوه شاملو با آگاهی از «بار ِموزیکی کلمه» و «تغیرِ اصل واحد وزن ازمصراع به کلمه» قادر به فضای متن آهنگ می شود و این امکان برای شاعر

ایجاد می شود که یک موضوع را در حالت های مختلف «کشیده، سریع، غم انگیز یا شاد و یا طنزآلود... ارائه دهد.» در شعر زیر به خاطر حرکت ِآوایی واژه ها و استقلال آن در مصرع باعث شده تا شعر ِاو حالتی پلکانی داشته باشد. و واژه ی «یکریز»، ریزش اشک را، در ذهن جاری کند.

باگریه های یکریز
یکریز
مثل ثانیه های گریز (همان/۴۴)
بازهم دویدیم
آن چنان که زندگی مرا
درهوای تو
نفس نفس
حدس می زند (همان/۷۱)

نتیجه:

مهمترین راه های ایجاد موسیقی در اشعار قیصر امین پور، وزن عروضی، ردیف و قافیه، به خصوص قافیه کناری، موازنه و ترصیع، انواع تکرار (تکرار کلمه، جمله و عبارت) است و از میان انواع موسیقی درونی شعر قافیه درونی، بیشترین تأثیر را در ایجاد موسیقی تند و پر تحرک بسیاری از اشعار اودارد. قافیه کناری، در پایان مصراع یا بیت، یا در پایان بندها تکرار می شود و گاه ردیف، نقش ِجانشین قافیه را دارد. همچنین از انواع آهنگ ها در موسیقی کلام به صورت واژآهنگ، آهنگ ترکیب، توازن، حرفاهنگ، متنآهنگ، درغنای موسیقی اشعارش بهره گرفته است. در مقایسه با این سه عامل موسیقی سازاصلی «وزن، قافیه و ردیف»، اشعارش از نظر استفاده از موسیقی معنوی، مثل تناسب، تضاد، تلمیح، ابهام، تشبیه، استعاره و ... کم رنگتر است،

به دلیل این که این نوع موسیقی درحوزه ی معنا قرارمی گیرد و نیزبه خاطرکاربرد غنی ترِانواع دیگر موسیقی، جلوه ی چندانی ندارند هر چند شاعر از این نوع موسیقی هم در شعرش استفاده کرده است.

پی نوشت:

۱- «آریستو کسنوس تار نتومی[1]» (فیلسوف و شاگرد ارسطو (قرن ۴ پیش از میلاد).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1 - Aristoxenos de Tarentum

منابع

۱- قرآن کریم، (۷۸۳۱)، مترجم بهاءالّدین خرّمشاهی، تهران، گلشن، چاپ اول.

۲- اخوان ثالث، مهدی، (۶۷۳۱)، بدایع و بدعت های نیمایوشیج، تهران، انتشارات زمستان.

۳- امین پور، قیصر، (۸۷۳۱)، گل ها همه آفتابگردان، تهران، انتشارات مروارید.

۴- امین پور، قیصر، (۹۷۳۱)، گزینه اشعار، تهران، انتشارات مروارید.

۵- امین پور، قیصر، (۳۸۳۱)، آینه های ناگهان، تهران، نشر افق، چاپ پنجم.

۶- امین پور، قیصر، (۷۸۳۱)، غزل، مثنوی، رباعی ودو بیتی، تهران، انتشارات انجمن شاعران ایران.

۷- امین پور، قیصر، (۷۸۳۱)، دستور زبان عشق، تهران، انتشارات مروارید.

۸- امین پور، قیصر، (۸۸۳۱)، نیمایی ها، تهران، مؤسسه فرهنگی وهنری هوران.

۹- تسلیمی، علی، (۳۸۳۱)، گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران، نشر اختران.

۱۰- خانلری، پرویز، (۱۳۲۷)، تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل، تهران، انتشارات توس.

۱۱- خانلری، پرویز، (۳۷۳۱)، وزن شعر فارسی، تهران، انتشارات توس.

۱۲- رزمجو، حسین، (۱۳۷۲)، انواع ادبی، مشهد، انتشارات قدس رضوی.

۱۳- زرقانی، مهدی، (۱۳۸۴)، چشم انداز شعر معاصر، تهران، نشر ثالث .

۱۴- سارتن، جرج، (۱۳۳۶)، تاریخ علم، ترجمه احمد آرام، تهران، چاپ اول.

۱۵- شاه حسینی، ناصرالدّین، (۱۳۸۰)، شناخت شعر، تهران، نشر هما، چاپ چهارم.

۱۶- شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۷۶)، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه، چاپ پنجم.

۱۷- شفیعی کدکنی، محمّد رضا، (۱۳۸۳)، صورخیال درشعر فارسی، تهران، آگه، چاپ نهم.

۱۸- نصیر الدّین طوسی، خواجه نصیرالدین، (۱۳۷۳)، اخلاق ناصری، تصحیح مجتبی مینوی و حیدری، تهران، خوارزمی.

۱۹- فلکی، محمود، (۱۳۸۵)، موسیقی در شعر سپید فارسی، تهران، نشر دیگر.

۲۰- مجتبی، مهدی، (۱۳۸۰)، بدیع نو، تهران، انتشارات سخن، چاپ اول.

۲۱- مک کی، رابرت، (۱۳۷۳)، داستان، ساختار، ترجمه ی محمد گذر آبادی، تهران، انتشارات پارت، چاپ اول.

۲۲- مولوی، جلال الدین محمّد، (۱۳۵۸)، دیوان شمس تبریزی، به تصحیح استاد فروزان فر، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۲۳- ناصر خسرو، (۱۳۷۸)، دیوان اشعار، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، دانشگاه تهران، چاپ اول.

۲۴- نیما یوشیج، علی اسفندیاری (۱۳۸۵)، در باره ی هنر و شعر و شاعری، به کوشش طاهباز، سیروس، تهران، انتشارات نگاه.

۲۵- همایی، جلال الدین، (۱۳۶۷)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران، مؤسسه نشر هما.

۲۶- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۷۰)، چشمه روشن، تهران، انتشارات علمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی