تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ١١٦-١٣٥
تاریخ دریافت: ١٤٠١/١١/٢٣، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/١/٢٩
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیلی بر جایگاه «دکلمه» در متون شعر سنتی و نو فارسی

دکتر کاظم رحیمی‌نژاد[1]

چکیده

نیمایوشیج اولین بار در عرصهٔ شعر فارسی از واژهٔ «دکلمه» در توضیح یکی از مؤلّفه‌های شعر خود استفاده کرد. این موضوع که دکلمهٔ یک شعر در سنت ادبی ما چه جایگاهی داشته و شعر نو چه تحولی در آن ایجاد کرده‌است مورد بحث این نوشتار است. منظور از دکلمهٔ شعر در این پژوهش، شیوهٔ ارائه گفتاری شعر و تأثیر این شیوه بر چگونگی به کارگیری آواها و سکون‌ها در وزن‌های شعر سنتی و نو است؛ به گونه‌ای که در ترکیب با عوامل فرا متنی(عناصر فرهنگی، اعتقادی، اجتماعی و...) که از بیرون متن بر متن تاثیر می‌گذارند به ایجاد ساختار شعر منجر شود. در این پژوهش سعی خواهد شد به روش توصیفی-تحلیلی (کتابخانه‌ای) پس از بررسی و تبیین اجمالی جایگاه دکلمه در سنت شعر فارسی به نقش آن در شکل گیری ساختار شعر نو پرداخته شود. در ادامهٔ مقاله، چند شعر از نیمایوشیج، احمد شاملو و یدالله رویایی با رویکرد فرمالیستی بررسی خواهد شد تا نشان داده شود که موضوع دکلمه، نه تنها در شعر نیمایی بلکه در شعر فولکلور و فرمالیستی نیز یک مؤلّفهٔ اساسی محسوب می‌شود؛ حال آن‌که در سنت ادبی ما، شعر، همواره به عنوان موضوعی نوشتاری مطرح بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: دکلمه، خوانش، شعر کهن و نو فارسی، شعر فرمالیستی، شعر نیمایی.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان شیراز، شیراز، ایران.
k_rahiminejad@yahoo.com

مقدمه

شیوهٔ خواندن شعر در نظریهٔ نیمایوشیج و موج‌های ادبی پس از او جزو مولفه‌های اصلی شعر محسوب می‌شود. جوهرهٔ نظریهٔ نیمایوشیج نزدیک شدن شعر به گفتار طبیعی و آزاد شدن آن از قید و بندهایی است که کلام را به سوی تصنع سوق می‌دهد. این موضوع که در نظریهٔ نیما به عنوان خاصیت دکلمه شدن از آن یاد شده است یکی از ارکان شعر نو محسوب می‌شود و انعطاف زیادی در فرم و زبان شعر پدید می‌آورد. همگون شدن شیوهٔ خواندن شعر با گفتار طبیعی، نه تنها در شعر نیما که در شعر پس از نیما نیز توسعه می‌یابد تا جایی که مسئلهٔ آهنگ کلمات و سادگی زبان در شعر فرمالیستی دههٔ چهل از معنای آن پیشی می‌گیرد. در شعرهای نو دهه‌های شصت و هفتاد نیز بحث همگونی شعر با طبیعت کلام و خاصیت دکلمه شدن، از ارکان مهم به‌وجود آمدن موج‌های شعری جدید است. زبان شعر پیشرو دهه‌های متاخر، از شعر موج نو نیز ساده‌تر می‌شود و شاعران این دوره با گذر از موج «شعر ناب» به شیوه‌ای شعر می‌گویند که به «شعر گفتار» شهرت می‌یابد. شعر گفتار با لحن متناسب با طبیعت کلام و شیوهٔ تخاطب شناخته می‌شود و تفاوت آن با شعر نیمایی علاوه بر عدم وجود وزن عروضی، اطناب در گفتار و نیز عدم وجود پایان بندی مصراعی مشخص است؛ تاجایی که رشته کلام در شعر گفتار پی در پی می شود. این اطناب و زبان بسیار ساده، وجه تمایز شعر گفتار و شعر موج نو و حتی موج شعر ناب نیز می‌تواند قلمداد شود. بر خلاف شعر نو، شیوهٔ خواندن در نظریه‌های ادبی سنتی شعر فارسی جایگاهی ندارد و چنان‌که در بخش‌های بعد توضیح داده خواهد شد در تعریف شعر سنتی توجهی به شیوهٔ خواندن، نشده‌است. این پژوهش با نگاه مقایسه‌ای سعی دارد جایگاه شیوهٔ خواندن را در متون شعر کهن و نو مشخص نماید و تصویر روشنی از تفاوت جایگاه این مولفهٔ مهم در شعر سنتی و نو فارسی ارائه کند. هدف از نگارش این نوشتار، ارائهٔ تعریف و تصویری روشن‌تر از مولفه‌ای نو در شعر نیما و پیروان اوست؛ تا از این راه معیار روشن‌تری برای نو و کهن دانستن شعر در ادب فارسی تعیین شود. ضمن این‌که این پژوهش می‌تواند زمینه شناخت ابعاد مغفول ماندهٔ شعرسنتی را فراهم کند و در نهایت پژوهش‌هایی از این دست به لحاظ این‌که مرز نوگرایی و پایبندی به سنت‌های ادبی را مشخص می‌سازد می‌تواند دارای ضرورت و اهمیت باشد.

پیشینهٔ تحقیق

در بررسی پژوهش‌های ادبی در مورد تفاوت‌های شعر کهن و نو تحقیقی که مشخصاً موضوع تفاوت جایگاه «دکلمه» در شعر سنتی و نو را برای تحقیق خود انتخاب کرده باشد یافت نشد؛ اما بخش‌هایی از کتاب نیما و نظریه ادبی (ثروت، ۱۳۹۷) که در مورد وزن، شکل و منابع واژگانی شعر نیما به بحث می‌پردازد موضوع طبیعت کلام و منطق دکلمه در شعر نیمایوشیج را در بردارد و الگوی مناسبی برای شناخت این بخش از نظریهٔ نیماست. بخشی از کتاب داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج (حمیدیان، ۱۳۸۱). با عنوان «سمبولیسم نیمایی بلوغ قالب و بیان» که به سیر تطور بیان و قالب شعر نیما از ابتدا تا رسیدن به شعرهای سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۱۹ و سپس بررسی دگرگونی‌ها و تکامل بیان در شعرهای دههٔ سی نیما می پردازد با بخشی از موضوع این نوشتار تطابق دارد. در این کتاب شعرهایی مانند خانهٔ سریویلی، آی آدم‌ها، ناقوس، مانلی، پادشاه فتح، مهتاب، مرغ آمین و...از منظر قالب و بیان مورد نقد قرار گرفته و سیر تحول بیان و قالب شعر نیما تا رسیدن به شکل گفت و گو و کلام طبیعی بررسی شده است. کتاب در تمام طول شب: بررسی آراء نیمایوشیج(بهرام پور عمران، ۱۳۸۹) که شامل چهار فصل است، در برخی از قسمت‌ها مانند فصل دوم و بخش دوم از فصل سوم به بررسی دیدگاه‌های ادبی و سیر نوگرایی‌های نیما در حیطه‌های مختلف از جمله نوگرایی‌های شکلی و زبانی پرداخته‌است و خواننده را به شناخت نسبتاً روشنی از ساز و کار ساختار زبانی شعر نیما رهنمون می‌شود. مقالهٔ بررسی تطبیقی نظریه گفت و گویی نیمایوشیج و میخائیل باختین(رضوانیان، ۱۳۹۳: ۷۱-۸۳) نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین و تطابق آن با بحث دکلاماسیون شعر نیما را به خوبی توضیح داده است؛ اما با توجه به این‌که نظریهٔ باختین پس از مرگ او در سال ۱۹۷۵ و شانزده سال پس از مرگ نیما منتشر شده است، نمی‌توان نیمایوشیج را تحت تاثیر این نظریه دانست. کتاب خانه ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد (پورنامداریان، ۱۳۷۷) اثر قابل توجهی است که بسیاری از تفاوت‌های شعر کهن و نو را از قبیل«مسئله معنی در شعر کهن و شعر آزاد نیمایی» و نیز«مسئله زبان در شعر نیما» موشکافانه مورد بررسی قرار داده‌است و می‌تواند الگوی مناسبی برای پژوهش حاضر باشد؛ اما موضوعی که در این کتاب و نقدها و تحلیل‌هایی که بر شعر نیمایی نوشته شده مورد توجه خاص قرار نگرفته موضوع «دکلمه شدن» شعر یا همان شیوهٔ خواندن شعر نو و تفاوت جوهری آن با شعر سنتی است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار، توصیفی-تحلیلی (کتابخانه ای) است و اگرچه منبع معتبری که مستقیماً به این موضوع پرداخته باشد در آثار مکتوب یافت نشد؛ اما با تحلیل آثار شاعران سنتی و نوگرا تفاوت دیدگاه‌های نظریه پردازان و شاعران این دو شیوه، در مقوله مورد نظر روشن شد.

مبانی تحقیق

دکلاماسیون در تاریخ ادبیات غرب اصطلاحی کلاسیک و از عناصر مهم بلاغت به شمار می‌آید و اگرچه در دوره‌های مختلف قبض و بسط مفهومی داشته؛ اما در همه دوره‌ها شامل هنر بیان بلاغی شعر و نثر بوده‌است. در روم باستان بیان یا تمرین فن بیان عنصر مهمی از بلاغت بوده. در فرانسه دکلاماسیون هنر ایراد سخنرانی و شعر بر روی صحنه بوده‌است. در تئاتر کلاسیک قرن ۱۷ و ۱۸ میلادی مفهوم دکلاماسیون شامل طیف وسیعی از روش‌ها، از جمله ژست و تقلید می‌شده که یک بازیگر می‌توانسته در ایفای نقش خود از آنها استفاده کند. برای توضیح بیشتر: (The Great Soviet Encyclopedia, n.d)

بررسی کتاب‌های سنتی علوم بلاغت فارسی نشان می‌دهد که در نظریه پردازی ادبی گذشتگان ما، موضوع طرز ارایهٔ گفتاری شعر مورد بحث نبوده است. شمس قیس رازی در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم، شعر را «از روی اصطلاح سخنی(اندیشیده) مرتب معنوی موزون متکرر متساوی حروف آخرین آن به یکدیگر مانند» (قزوینی، ۱۳۳۸: ۱۸۹) می‌داند. با نگاهی به مباحث کتاب المعجم متوجه می‌شویم که منظور شمس قیس رازی از«سخن» چیزی جز نوشتار نیست و موضوع شیوهٔ بیان شعر، در تعریف و مباحث او جایگاهی ندارد. در علم معانی نیز که تعریف سنتی آن«سخن گفتن به مقتضای حال» است، مقصود از سخن، نوشتار است و طرز خواندن شعر و نثر ادبی در سرفصل‌های علم معانی جایگاهی ندارد؛ البته این موضوع به این معنی نیست که در شعر سنتی شیوهٔ ارائه شعر اهمیتی نداشته، بلکه منظور این است که شیوهٔ خواندن شعر، جزئی از نظریه پردازی‌های ادبی سنتی نبوده و عوامل بیرون متن مانند آلات و دستگاه‌های موسیقی و بزم آرایی‌های شاعرانه در شیوهٔ ارائهٔ شعر نقش اساسی دارند. توضیح این‌که شعر ملحون در دوره‌های مختلف شعر سنتی فارسی نه بر اساس طبیعت کلام که بر اساس ردیف آوازی سروده می‌شد و رشتهٔ کلام در این‌گونه اشعار علاوه بر قید وزن

و قافیه، تنگنای دستگاه‌ها و گوشه‌های مختلف موسیقی سنتی را نیز با خود داشت. درست است که در شعر ملحون برای شیوهٔ ارائهٔ شعر، قواعد خاصی وجود دارد؛ اما در این شیوه، تنگناهای موسیقی سنتی بر قیود عروضی اضافه می‌شود و این امر با آن‌چه در شعر نو تحت عنوان خاصیت دکلمه شدن شعر مطرح است تفاوت جوهری دارد. نیما ساختار شعر خود را برپایهٔ منطق حاکم بر طبیعت کلام و مناسب دکلمه شدن بنا می‌نهد و این مولفه را به عنوان یکی از اصول شعر نو مطرح می کند. در این مورد در بخش‌های بعد بحث خواهد شد..

بحث

جایگاه «دکلمه» در شعر سنتی فارسی

چنان‌که در بخش پیشین آمد، بررسی کتب علم بلاغت نشان می‌دهد که موضوع خواندن یک اثر ادبی در گذشته ادبیات ما چندان محل بحث نبوده‌است. نه شمس قیس رازی شیوه‌ی خواندن را بخشی از هنر شاعری می‌داند و نه در علم معانی که کلام بلیغ را سخن گفتن به مقتضای حال تعریف کرده‌است مباحث، از بررسی«نوشتار» فراتر می‌رود. به عبارت روشن‌تر موضوع سخن‌وری و شیوهٔ گفتار به مقتضای حال در علم معانی سنتی فارسی، عملاً نوشتن به مقتضای حال است. با این حال مطالعهٔ آثار ادبی سنتی و بخصوص دیوان اشعار شاعران بزرگ ادب فارسی نشان می‌دهد که اهمیت شیوهٔ خواندن، اگرچه در تعاریف شعر و سرفصل‌های علوم بلاغی مورد توجه واقع نشده؛ اما همیشه نقش مهمی در تأثیرگذاری اثر ادبی و بزم آرایی‌ها داشته‌است. به عنوان مثال در کتاب چهارمقاله نظامی عروضی سمرقندی داستان معروف سرایش شعر«بوی جوی مولیان» آمده است و در آن‌جا نشان داده‌می‌شود که شیوهٔ خواندن و ارائهٔ آن موضوعی پذیرفته شده در سنت شعر فارسی بوده و نقش مهمی در تأثیر شعر بر مخاطب ایفا می‌کرده‌است. داستان از این قرار است که در روزگار نصر بن احمد سامانی، امیر، زمستان‌ها را در بخارا و تابستان‌ها را در سمرقند یا یکی از شهرهای خراسان بزرگ قدیم می‌گذراند. گویا در یکی از سال‌ها اردوی سلطنتی در هرات ساکن می‌شود و پس از برخورداری از میوه‌های هرات، پاییز نیز در آن‌جا می‌ماند و چون سرمای هوا غالب نمی‌شود زمستان نیز به بخارا بازنمی‌گردد و به همین منوال چهار سال می‌گذرد و لشکریان و خدم و حشم ملول می‌شوند و آرزوی بازگشت به بخارا بر آن‌ها غالب می‌شود؛ اما در این میان کسی را یارای مطرح کردن موضوع با امیر سامانی نیست. به همین دلیل دست به دامان رودکی می‌شوند و از او می‌خواهند

که در ازای گرفتن پنج هزار دینار صنعتی به کار بندد که پادشاه از این خاک حرکت کند. ابوعبدالله رودکی می‌پذیرد چرا که مقتضیات حال امیر را می‌داند. «دانست که به نثر با او در نگیرد، روی به نظم آورد و قصیده‌ای بگفت و به وقتی که امیر صبوحی کرده‌بود درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فرو داشتند او چنگ برگرفت و در پرده عشاق این قصیده آغاز کرد.

بوی جوی مولیان آید همی بوی یار مهربان آید همی[....]
ای بخارا شاد باش و دیر زی میر زی تو شادمان آید همی
میر ماه است و بخارا آسمان ماه سوی آسمان آید همی
میر سرو است و بخارا بوستان سرو سوی بوستان آید همی

چون رودکی بدین بیت رسید؛ امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی موزه پا در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد.» (معین، ۱۳۸۰: ۵۳)

از این قبیل روایات و اشارات در تاریخ ادبیات فارسی کم نیست که نشان می‌دهد سخن‌وری و شیوهٔ ارائهٔ کلام ادبی و بخصوص شعر، بخش مهمی از شیوهٔ شاعری بوده است. چنان‌که حافظ که می‌گوید:

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی
(خطیب رهبر، ۱۳۸۳: ۵۹۸)

اشاره به رقص و ناز شاهدان کشمیری و سمرقندی، یادآور سنتی در بزم‌آرایی خطه‌ی گسترده‌ی زبان و ادب فارسی و نشان دهندهٔ اهمیت شیوهٔ خواندن و ارائهٔ شعر در ادوار شعر فارسی است. حافظ البته به این حد رضایت نمی‌دهد و تأثیر سخن خود بر آسمانیان را نیز به رخ می‌کشد:

در آسمان نه عجب گر به گفته حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را
(همان: ٦)

اما نکتهٔ مهم این‌که، در چنین مواردی، عمدتاً عوامل بیرون متن بر شیوهٔ خواندن شعر تأثیر گذاشته‌اند و این بزم‌آرایی‌های شاعرانه در نظریه‌پردازی‌های سنتی شعر فارسی جایگاهی نداشته و بخشی از شیوهٔ شاعری تلقی نمی‌شده است. درست است که شاعران قدیم با ترکیب واژه‌ها و ایجاد آرایه‌ها و ضرب آهنگ‌ها و با شناختی که از ذهنیت خوانندهٔ شعر خود به لحاظ

فرهنگی و اعتقادی داشته‌اند به فضا سازی و القای لحن مورد نظر خود می‌پرداخته‌اند، اما چنین رویکردی در زمرهٔ آرایه‌پردازی طبقه بندی می‌شده و«آرایه»، چنان که از نام آن پیداست عنصری لفظی یا معنوی است که در عرض شعر سنتی قرار دارد و ساختار عمودی شعر بر آن بنا نمی‌شود. حال آن‌که در شعر نو فارسی شیوهٔ خواندن شعر و دکلمهٔ آن، بخش مهمی از ساختار شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بر خلاف شعر سنتی به عنوان یکی از مولفه‌های ساختار ساز در شعر مورد توجه قرار می‌گیرد. فلسفهٔ تلفیق شعر و موسیقی نیز در سنت ادب فارسی به کلی با فلسفهٔ دکلاماسیون متفاوت است. استفاده از موسیقی برای ارائهٔ شعر غنایی و نسبت شعر ملحون با موسیقی و ملودی و وجوه امتیاز و شاخصه‌های هر یک، می‌تواند موضوع مقالهٔ مستقلی باشد؛ اما فلسفه تلفیق شعر و موسیقی هر چه باشد در تعریف سنتی شعر فارسی جایگاهی ندارد و بخشی از بزم‌آرایی‌های سنتی محسوب می‌شده است. در حالی‌که نیما با طرح موضوع دکلاماسیون در پی آزاد کردن شعر از قید موسیقی و وزن و قافیه‌های سنتی است. او می‌خواهد موسیقی و وزن عروضی تحمیل شده بر شعر را کنار بگذارد تا سیر طبیعی زبان در شعر نمایان شود. در حالی که اشعار غنایی روزگاران نخست شعر فارسی که با آلات موسیقی نواخته می‌شد نه تنها در پی آزاد کردن شعر از قید وزن و قافیه نبود بلکه خود الزامات و تنگناهای دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی سنتی را نیز به شعر می‌افزود.

جایگاه «دکلمه» در شعر نو فارسی

نیمایوشیج برای دستیابی به شیوهٔ نوین شعر خود و عرضهٔ فضا و مفاهیمی نو در شعر، بر سه مؤلّفه تأکید می‌کند. مولفهٔ اول که بیش از سایر مؤلّفه‌ها در چشم خوانندهٔ عادی شعر نو خودنمایی می‌کند، عرضهٔ فرمی نو در شعر است. در این‌شکل شعری، اصل تساوی مصراع‌ها و رعایت قافیه کنار گذاشته می‌شود و فرم شعر در اختیار طبیعت کلام قرار می‌گیرد. به این معنا که طبیعت کلام، اندازهٔ سطرها و حضور قافیه را توجیه می‌کند و شاعر در شعر نو الزامی به رعایت قافیه و اندازهٔ یکسان سطرها ندارد. به عبارت دیگر اندازهٔ هر بند و رعایت قافیه تابع طبیعت کلام است. تکیه بر طبیعت کلام، دیگر مؤلّفهٔ مهم شعر نیماست. این‌اصل همان چیزی‌ست که نیما از آن تحت عنوان خاصیت «دکلمه شدن» یاد می‌کند و با مؤلّفهٔ اول شعر نو رابطه علت و معلولی دارد. به این معنا که تلاش برای ایجاد منطق طبیعی کلام در شعر منجر به ارائهٔ فرمی نو می‌شود. نیما معتقد است که ساختار شعر باید بر اساس منطق حاکم بر طبیعت

کلام و مناسب دکلمه شدن باشد. نه این‌که شاعر برای رعایت وزن عروضی کهن، مجبور به گنجاندن کلمات اضافی در شعر خود شود. او می‌گوید: «شعر سنتی ما، مثل موسیقی ما، وصف الحالی است و به حد اعلای خود سوبژکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی، مثلا غم‌انگیز یا شادی افزا باشد؛ مگر این‌که با حالت ذهنی کسی وفق بدهد؛ زیرا چیزی را مجسم نمی‌کند، بلکه به یاد می‌آورد. این است که من می‌گویم برای دکلمه شدن به رسم روز مناسب نیست.» (نیمایوشیج، ١٣٦٩: ٢٢٦) در مقدمهٔ بحث گفته شد که دکلمه را در ادبیات غرب اجرای شعر یا نثر با بیان بلاغی می‌دانند. اشاره‌ای که نیما به خاصیت دکلمه شدن شعر دارد نیز تطابق شعر با طبیعت زبان است به گونه ای که بتوان آن را برای مخاطب اجرا نمود. نیما سعی دارد شعر خود را به نمایش نزدیک کند و شیوهٔ گفت‌وگو را در آن وارد نماید. او تاکید می‌کند که« باید بیان برای دکلاماسیون داشت؛ یعنی با حرف صرف طبیعی وفق بدهد. می بینیم که تا این کار را نکنیم دکلاماسیون هم نخواهیم داشت.» (نیمایوشیج، ٦٩:١٣٦٨) در مورد دکلاماسیون پیشنهادی نیما و تطابق آن با حرف صرف و کلام طبیعی، منتقدان ادبی تشکیک کرده اند. رضا براهنی معتقد است دکلاماسیون شعر نیما طبیعی نیست. او می نویسد: «در سطری مثل: «مرغ آمین درد آلودی ست کاواره بمانده» باید بین «درد» و «آلود» مکث کنید، کاف موصولی را با کارکرد کلاسیک آن ببینید؛ و «مانده» را هم به صورت «بمانده» بخوانید. در کجاچنین چیزی طبیعی است؟ زبان نیما از دکلاماسیون طبیعی کلمات بوجود نیامده، بلکه از دکلاماسیون غیر طبیعی کلمات بوجود آمده است.» (براهنی، ١٣٨٨: ١٣٥) درست است که در قطعهٔ مورد نظر براهنی و بسیاری از بخش‌های شعر نیما دکلاماسیون طبیعی وجود ندارد؛ امّا چنین نیست که نیما یکسره در این امر ناکام مانده باشد. (در این مورد ضمن تحلیل شعر مهتاب نیما بیشتر سخن خواهیم گفت.) البته نمی‌توان کتمان کرد که دکلاماسیون به کار رفته در شعر نیما با کلام طبیعی که در شعرهایی مانند اشعار فولکلور احمد شاملو و شعرهای موج نو و عمدهٔ اشعار موسوم به شعرحجم ارائه می‌شود فاصله‌ی بسیار دارد. چینشی که نیما برای کلمات در شعر خود انتخاب می‌کند در بسیاری از موارد با حرف صرف همخوانی ندارد و بی شک شعرهای عامیانه شاملو، زبان شعر موج نو، شعر حجم و شعر گفتار دارای دکلاماسیون طبیعی‌تری است. تلاش نیما در ایجاد ساختار طبیعی کلام و محوریت بخشیدن به مکالمه در بیان شاعرانه که شعر او را به نمایش نزدیک می‌کند یادآور نظریه‌ی مکالمه میخائیل باختین- منتقد و نظریه‌پرداز ادبی سده

بیستم روسیه- است؛ اما با توجه به این‌که نظریات ادبی باختین پس از مرگ او در سال ۱۹۷۵ منتشر شد، نیما نمی‌توانسته تحت تأثیر او بوده باشد. به علاوه این‌که باختین در نظریه‌اش شعر را فاقد ظرفیت مکالمه پذیری و چند صدایی می‌داند و نظریه‌اش را با محوریت نثر ارائه می‌کند.(برای توضیح بیشتر ن.ک: احمدی، ۱۳۸۲: ۹۳-۱۲۰)

نیمایوشیج تحت تأثیر شاعران مکتب سمبولیسم فرانسه به دنبال شیوه‌ای‌ست که واقعیات را بی کم و کاست و بدون القا و جهت‌گیری خاصی در برابر چشم مخاطب بگذارد و داوری نهایی را در اختیار او قرار دهد. رویکرد وصفی و روایی نیما در شعر، سومین مولفهٔ شعر او را تشکیل می دهد. نیما ساختار ذهنی شعر سنتی را مناسب رسم روز نمی‌داند و به جای آن، ساختار عینی را مناسب شعری می‌داند که به زبان روز سروده می‌شود و خاصیت دکلمه شدن دارد. شیوه‌ای که شاعر در آن، بیش از آن‌که با خوانندهٔ شعر سخن بگوید، او را به‌دیدن دعوت می‌کند. روشی که در آن بر خلاف شعر سنتی، خواندن و به قول نیما خاصیت دکلمه شدن، نقش مهمی دارد. از این‌روست که شعر او به نمایش نزدیک می‌شود و روایت و توصیف، ساختار شعر را می سازد. نیما می‌نویسد: «ادبیات ما از هر حیث باید عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی‌ست که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی‌ست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم.» (نیمایوشیج، ۱۳٦۹: ۹۵) چنان‌که پیداست نیما، فرم تازه را برای نوآوری کافی نمی‌داند و در جست‌و جوی شعری توصیفی و روایی است که بتوان آن را «دکلمه» کرد و به منطق نمایش نزدیک نمود. شعری که با زندگی واقعی مردم تطابق داشته باشد. این ساختار عینی (objective) را که نیما از آن با عنوان ساختار وصفی و روایی یاد می‌کند در شعرهای او می‌توان به دو بخش ساختار عینی- وصفی و عینی- روایی دسته‌بندی کرد. برای درک روشن تفاوت این دو شیوهٔ شعری نیما، باید قبل از هر چیز به نقش راوی در شعر توجه کرد؛ زیرا در شعرهایی که نیما در ساختار وصفی سروده است راوی خود جزئی از فضای شعر است؛ به گونه‌ای که اگر حضور او را از شعر حذف کنیم زنجیرهٔ به هم پیوسته‌ی تصاویر، حلقه مرکزی خود را از دست می‌دهد. در شیوهٔ دیگر، راوی فقط شاهد ماجراست و از نمای نزدیک فضای شعر را برای خواننده گزارش می‌کند. در این شیوه سایهٔ راوی بر تمام

فضای شعر گسترده است؛ اما او غالباً در برابر چشم خواننده ظاهر نمی‌شود. این دو شیوهٔ توصیفی گاه در اشعار نیمایوشیج با هم تلاقی می‌کند و راوی در بخشی از شعر حضور دارد و در بخش دیگری از دید سوم شخص به آن‌چه در شعر می‌گذرد می‌نگرد. ترکیب توصیف و روایت با کلام طبیعی که در شعر نیمایوشیج در قالبی آزاد ارائه می‌شود، ساختاری ایجاد می‌کند که از آن به عنوان سبک نیمایی در شعر معاصر فارسی یاد می‌شود. در ادامه یکی از موفق‌ترین اشعار نیما را که با همین رویکرد وصفی- روایی و با شیوه‌ای نو در قالبی آزاد سروده شده‌است، بررسی می‌کنیم.

دکلاماسیون شعر «مهتاب»

یکی از برجسته‌ترین و مشهورترین نمونه‌های شعر وصفی- روایی نیمایوشیج که در آن شیوهٔ طبیعی کلام مورد توجه قرار گرفته‌است، شعر «مهتاب» اوست که شاعر در آن با تلفیق دو زاویهٔ دید اول و سوم شخص، ساختارهای توصیفی مورد نظر خود را به اوج می‌رساند و در عین حال خاصیت دکلمه شدن یا شیوهٔ طبیعی کلام را در آن به نمایش می‌گذارد. در آغاز شعر، راوی از نمای نزدیک تراویدن مهتاب و درخشیدن شبتاب را دست‌مایهٔ فضاسازی عینی برای توصیف فضای ساکن اطراف خود می‌کند. پس از سه بند اول، راوی خود، جزئی از فضای شعر می‌شود و کلام حول محور او شکل می‌گیرد. به بندهای اولیه‌ی شعر توجه کنید:

«می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب/ نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند.» (نیمایوشیج،١٣٧١:٤٤٤)

این بندها را اگر به لحاظ تطابق با طبیعت کلام یا همان خاصیت دکلمه شدن مورد توجه قرار دهیم می‌بینیم که دو سطر اول عبارات کوتاهی دارد؛ اما سطر سوم خود به‌تنهایی بلندتر از دو سطر قبل است. در سه سطر اول، منطق و طبیعت کلام تا حد زیادی با طبیعت گفتار روزمره تطبیق داده شده‌است. به این معنا که طبیعت کلام انسانی اقتضا می‌کند که کلام با یک یا چند کلمه آغاز شود و غالباً چنین نیست که انسان سخن را با اطناب آغاز کند. با دقت بیشتر در سطرهای اولیه، متوجه می‌شویم که در این سطور، آهنگ کلام یکنواخت نیست. چهار کلمهٔ اولیه که دو سطر را ساخته‌اند در وزن «فاعلاتن» و «فع لن» نشسته‌اند؛ اما در سطرهای بعد که کلمات افزایش می‌یابد، سطر با «فعلن» که در مقایسه با «فع لن» ریتم تندتری دارد و از سه هجا تشکیل شده پایان می یابد و گاه سطرها با «فعلاتن» آغاز می‌شود. این تغییر آهنگ در ادامه شعر

ابعاد دیگری را نیز نمایان می سازد. یعنی ارکانی دیگر مانند «مفعولن» و«فع» نیز وارد این شعر می‌شود. امری که در قالب شعر کهن امکان پذیر نیست؛ چرا که کلام در شعر کهن از ابتدا تا انتها مسدس و مثمن و... باید باشد و تنوع ارکان عروضی در یک شعر وجود ندارد. پس می‌توان گفت که در شعر نو اصل تساوی بندها و حضور قافیه در طبیعت کلام می‌تواند جایگاه خود را به عنوان یک اصل زیباشناسانه از دست بدهد و در واقع اندازهٔ سطرها و رعایت قافیه در این‌جا باید تابع طبیعت کلام باشد. بندهای بعدی این شعر، توصیف فضای غفلت‌آلود زندگی«قوم به جان باخته»ای است که راوی در تلاش است آن‌ها را بیدار کند؛ اما نه تنها خفتگان بیدار نمی‌شوند بلکه«در و دیوار به هم ریخته‌شان» نیز بر سر راوی خراب می‌شود:

«دست‌ها می‌سایم/ تا دری بگشایم/ برعبث می‌پایم/ که به در کس آید/ در و دیوار به هم ریخته‌شان/ بر سرم می‌شکند»(همان،٤٤٤)

و راوی چون به بیهودگی تلاشش پی می‌برد، دوباره زاویهٔ دید خود را تغییر می‌دهد و فضای شعر را ترک می‌کند. در انتهای شعر راوی با تکرار بندهای چهارم و پنجم و تغییر زاویه‌ی دید به سوم شخص، ناامیدی خود را از راهی که در پیش گرفته و عبث بودن پایداری‌اش اعلام می‌کند و شعر را به پایان می‌رساند:

«مانده پای آبله از راه دراز/ بر دم دهکده مردی تنها/ کوله بارش بر دوش/ دست او بر در، می‌گوید با خود:/ غم این خفته‌ی چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند» (همان،٤٤٤-٤٤٥).

آوردن هجاهای بلند مکرر در سطر «دست او بر در، می‌گوید با خود» ضمن این‌که به انتقال حس سکون و نومیدی به خواننده کمک می کند، حاوی نکته‌ای به لحاظ رعایت دکلاماسیون پیشنهادی نیماست. با تقطیع این سطر، وزن آن بر اساس سنت نوشتاری شعر فارسی و عروض سنتی به صورت «فاعلاتن مفعولن مفعولن» تعیین می‌شود؛ در حالی‌که با طرز خواندن نو و بر اساس طبیعت کلام، وزن این سطر «فاعلاتن فع مفعولن فع لن» خواهد بود؛ چرا که شیوهٔ خواندن ما در این سطر به همین شکل و بر اساس طبیعت کلام است. پس در تقطیع ارکان عروضی شعر نو آن‌چه اهمیت دارد منطبق بودن آن با کلام طبیعی است.

دو شیوهٔ دکلمه در شعر شاملو

پیشنهاد نیما برای نزدیک کردن شعر به زبان محاوره و طبیعت کلام در شعر احمد شاملو ابعاد گسترده‌تری می‌یابد و به دو شیوه نمود پیدا می‌کند. اول، استفاده از قالبی آزادتر از قالب نیمایی

که اصطلاحا به آن «شعر سپید» گفته می‌شود. در این شیوه قید وزن سنتی به کلی از شعر برداشته می‌شود. نیمایوشیج قید تساوی مصراع‌ها و رعایت قافیه را از شعر برداشت و انعطاف زیادی در استفاده از بحرهای شعر فارسی در سروده‌های خود به کار برد؛ اما شاملو شعرهایی گفت که یا اصولاً وزن عروضی نداشت و یا در آن‌ها از چند بحر عروضی استفاده شده بود. مثلاً با تقطیع سطرهای شعر «از زخم قلب آبایی» می‌توان دریافت که از چند بحر عروضی در این شعر استفاده شده‌است.

«دختران دشت!/ دختران انتظار!/ دختران امید تنگ/ در دشت بی کران/ و آرزوهای بیکران/ در خلق‌های تنگ!» (شاملو، ۱۳۷۲: ۵۰)

با تقطیع دو سطر اول هر دو را در بحر رمل می‌یابیم؛ اما وزن سطر سوم «فاعلات مفاعلن» است که با بحر مقتضب همخوانی دارد و سطر چهارم «مفعول فاعلن» است که در بحر مضارع می‌گنجد. تقطیع ادامه‌ی این شعر و بسیاری از سروده‌های شاملو نشان می‌دهد که تنوع وزن در شعرهای سپید شاملو به مقتضای طبیعت کلام و برای نزدیک کردن زبان شعر به زبان محاوره است و ادامهٔ همان راهی‌است که نیما تحت عنوان خاصیت دکلمه شدن شعر مطرح کرده‌بود. شیوهٔ دومی که شاملو برای ارائهٔ کلام طبیعی در شعر خود به کار بست، آفرینش شعرهایی به زبان محاوره و با تکیه بر فرهنگ عامه بود. در این شیوه، شاعر با تلفیق زبان عامیانه و محتوای غنایی- حماسی و وارد کردن عناصر فرهنگی عامه‌ی مردم ایران، ظرفیت شعرهای فولکلور را برای ایجاد خاصیت دکلمه در شعر و حمل مفاهیم مورد نظر خود به رخ کشید. شاملو در دوره‌ای به این رویکرد زبانی و فرهنگی روی آورد که برخی شاعران مانند هوشنگ ایرانی برای گشودن راه نو در شعر، به شیوه‌های غریبی روی آورده بودند؛ اما او با تکیه بر فرهنگ روایت قصه‌های تخیلی کودکانه، بخش دیگری از ظرفیت زبان و فرهنگ ایرانی را برای ارائه‌ی زبانی نزدیک به زبان مردم و بر اساس طبیعت کلام در شعر معرفی کرد. مجموعهٔ *هوای تازه* آغاز این رویکرد است. در این مجموعه چند شعر با زبان محاوره و با تکیه بر فرهنگ گفتاری و افسانه‌های قومی وجود دارد. شعرهای «شبانه(۷)»، «راز»، «بارون» و مهم‌تر از همه شعر معروف«پریا» از این دسته‌اند و شاملو با گسترش این شیوه در مجموعه‌های بعدی خود، ظرفیت جدیدی برای سرودن شعر بر اساس مولفه‌های مورد نظر نیما ایجاد کرد. شعر«پریا» اوج هنر شاملو در سرودن شعر فولکلور است. شعری که ضمن دارا بودن عمق اندیشه و احساس و وارد

شدن در فضای فرهنگ و باورهای مردمی از طرحی ساده و شناخته شده و زبانی نزدیک به زبان محاوره و طبیعت گفتار مردم استفاده می‌کند.

«یکی بود یکی نبود/ زیر گنبد کبود/ لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسه بود/ زار و زار گریه می‌کردن پریا/ مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا» (همان، ۱۶۳)

این شیوهٔ ورود به قصه، روشی آشنا برای ایرانیان است. قصه، با جملاتی کوتاه و متناسب با طبیعت کلام آغاز می‌شود. بارها قصه‌هایی از زبان مادر بزرگ‌ها و روایان داستان‌های کودکانه شنیده‌ایم که با عبارت «یکی بود یکی نبود» آغاز شده‌است؛ اما شاعر در این‌جا قصد دارد از این درگاه ما را وارد فضای مورد نظر خود کند. پریا به زودی در کنار شهر غلامای اسیر و قلعهٔ افسانه پیر قرار می‌گیرند و صدای جرینگ جرینگ زنجیر و ناله انسان‌های در بند در فضای شعر می‌پیچد:

«رو به روشون تو افق شهر غلامای اسیر/ پشتشون سرد و سیا قلعهٔ افسانهٔ پیر/ از افق جرینگ جرینگ صدای زنجیر میومد/ از عقب از توی برج نالهٔ شبگیر میومد» (همان، ۱۶۶)

می‌بینیم که شعر بر همان منطق بیان عامیانه و نزدیک به طبیعت سخن گفتن انسانی قیض و بسط پیدا می‌کند و در ادامه از قابلیت‌های زبانی موجود در فولکلور ایرانی برای تغییر ضرب‌آهنگ و القای چند صدایی در شعر استفاده می‌شود. به قطعه‌ی دیگری از شعر پریا دقت کنید: «پریا!/ قد رشیدم ببینین/ اسب سفیدم ببینین/ اسب سفید نقره نل/ یال و دمش رنگ عسل» (همان، ۱۶۷)

شعر، که تا قبل از این بندها در بحر رمل جریان داشت به یکباره تغییر وزن و لحن می‌دهد و در بحر رجز و با کلماتی که فضای روشن‌تری را به ذهن القا می‌کند ادامه می‌یابد. ضمن این‌که تک گویی(مونولوگ) ابتدای شعر جای خود را تخاطب می‌دهد. این تغییر وزن و ضرب آهنگ و فضا، چند بار در این شعر تکرار می‌شود و در انتها با عبارت«هاچین و واچین/ زنجیرو ورچین» که یک پا در فرهنگ عامه و پای دیگر در نوگرایی دارد، شعر، پایان می‌پذیرد.

«قصهٔ دخترای ننه‌دریا» شعر دیگری با فضای نوستالژیک قصه‌های کودکانه و به زبانی نزدیک به زبان محاوره است که در مجموعهٔ *باغ آینه* چاپ شده است. این شعر با فضای قصه‌های تخیلی کودکانه و با محتوای عاشقانه دارای درون‌مایهٔ غنایی- حماسی آرزوی رهایی و دست‌یابی به آزادی‌ست که در آن مولفه‌های دکلمهٔ شعر نو تا حد زیادی رعایت شده‌است. در

مجموعهٔ *لحظه‌ها و همیشه* نیز«شبانه» مشهوری وجود دارد که با عبارت«کوچه‌ها باریکن/ دکونا/ بسته‌س» آغاز می‌شود و توصیف‌گر فضای تیره و سنگین سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است. شعرهای فولکلور دیگری نیز با درون‌مایه‌های مشابه در مجموعه‌های بعدی شاملو وجود دارد که البته هیچ‌کدام به پای«پریا» نمی‌رسد.

تفاوت دکلاماسیون در اشعار نیمایی، فولکلور و فرمالیستی

دکلاماسیونی که نیما با آزاد کردن شعر از قید بیت و وزن و قافیه ایجاد کرد بخش‌های به‌ظاهر نامنظم و از هم گسیخته‌ای را در یک فرم نو و براساس زیبایی‌شناسی حاکم بر کل ساختار شعر به‌وجود آورد. این نظام تازه که نیما آن را با شعار نزدیک کردن شعر به حرف صرف و کلام طبیعی، مکالمه محوری و نزدیک کردن شعر به نمایش، بنیان گذاشت و در برخی از آثارش نیز آن را به ظهور رساند، با رویکردهای تازه احمد شاملو و پیدایش شعر سپید و جدّیّت او در استفاده از زبان عامیانه در شعر که منجر به رسمیت یافتن شعر فولکلور در شعر معاصر شد، مرحلهٔ تازه‌ای را در سیر دکلاماسیون شعر رقم زد. بدیهی است که برداشتن قید وزن، اعم از عروضی و نیمایی، به ایجاد سیر طبیعی کلام در شعر کمک زیادی کرد. علاوه بر این استفاده از زبان عامیانه در شعر، ابتکاری بود که احمد شاملو با تکیه بر فرهنگ موجود در میان فارسی زبانان به کار بست؛ زیرا بهترین شیوه برای نزدیک شدن کلام شاعرانه به حرف صرف و کلام طبیعی، استفاده از زبان مردم کوچه و بازار بود که شاملو به درستی آن را دریافت و استفاده کرد. این شیوهٔ وصفی- روایی که نیما با تکیه بر کلام طبیعی و خاصیت دکلمه شدن، آن را پایه‌گذاری کرد نه تنها مورد توجه شاعران نسل اول نیمایی همچون مهدی اخون ثالث و احمد شاملو قرار گرفت، بلکه زمینه ساز پدید آمدن شعر فرمالیستی در دههٔ چهل شمسی در شعر فارسی شد. احمد رضا احمدی با مجموعه شعر *طرح* که در سال ۱۳٤۱ منتشر کرد، زبانی را وارد شعر فارسی نمود که به معنای واقعی به حرف صرف و سخن طبیعی می‌مانست. در ادامه یدالله رؤیایی نظام تازه نیمایی را – که شعر سپید قید وزن عروضی را نیز از آن کاملاً برداشته بود- با زبان و تصویر حجمی پیشنهادی خود تلفیق کرد و شعر حجم را ارائه داد. برای رؤیایی گام بعدی، پس از دکلاماسیون نیمایی و شعر سپید و فولکلور، آزاد کردن شعر از قید تراکم تصاویر مضاف بود. به اعتقاد او نیما بحران«بیت» را با آزاد کردن وزن از بین برد؛ اما بحران دیگری که باید برطرف می‌شد بحران«مصراع» بود. رویایی می‌گوید: « امروز ولی مصرع

است که تصویر را با خود می‌برد و حامل بحران است، بیمار از تراکم تصویرهای مضاف است، از تراکم اضافات تشبیهی و تراکم تصویرهای مضاف خود نوعی بحران است.» (رویایی،۱۳۸٦: ۱٦٤) رویایی با حذف نقش‌نمای اضافه از اضافات تشبیهی و استعاری علاوه بر این‌که تصویر حجمی را جایگزین تصاویر دو بعدی شعر سنتی کرد، زبان شعرش را نیز از قید اضافات تصنعی نجات داد. به لحاظ زبانی آن‌چه در شعر حجم اصل قرار می گیرد ابتدا شکل کلمه و سپس صدا و آهنگ آن است و معنا از این دو مولفه تبعیت می‌کند. رویایی- برجسته‌ترین شاعر شعر حجم (spacementale)- می‌گوید: «کلمه را در آهنگ کلمه بردن و حس را در صدا ریختن. این تکنیک، تکنیک زخمه زدن است از یک سو و فن آستر انداختن از یک سو. جادوگری در صدای الفاظ و نحو کلام حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت‌ها را، فقر دید را می‌پوشاند.» (رویایی،۱۳۸۲: ۹) زبان در شعر حجم نه به عنوان وسیلهٔ نوشتاری ارتباط با مخاطب، بلکه بیشتر به عنوان وسیله‌ای دیداری- شنیداری مورد استفاده قرار می‌گیرد. شکل ظاهری واژگان در شعر حجم قسمتی از تصویر و قطعهٔ شعر محسوب می‌شود. رؤیایی هیئت مادی کلمه را به عنوان مهم‌ترین ویژگی واژه و طنین آن را به عنوان عامل دوم و معنای کلمه را به عنوان سومین وجه کلام مورد توجه قرار می‌دهد. برای آشنایی بیشتر با زبان و دکلاماسیون شعر حجم یک شعر از یدالله رویایی در زیر مورد تحلیل قرار می‌گیرد. (همچنین برای توضیح بیشتر دربارهٔ قواعد شعر حجم. (ر.ک: رحیمی نژاد، ۱۳۹۸: ۱۹۱-۲۱۲)

دکلاماسیون یک شعر از یدالله رویایی

لبریختهٔ شمارهٔ ۷٦ از مجموعهٔ «**لبریخته ها**» -پنجمین مجموعه شعر یدالله رویایی- نمونه‌ای از دکلاماسیون شعر حجم با استفاده از شکل و آهنگ کلمات است. در این‌شعر، موسیقی کلام و هیئت مادی آن‌ها عامل محوری فضای شعر هستند:

«در زیر پای من دوایر لبخند/ وقتی که در هوای تو می‌چرخم/ وقتی که چرخ در هوای تو هی می‌زنم/ می افتد از هوای تو یک چرخ و می‌خندد/ و خنده‌های افتاده روی راه/ و طول راه دایره‌های طی هی می‌سازد/ و گام، تنگنای زاویه اش را/ به گردی زمین می‌بازد» (رویایی، ۱۳۸۷: ۵۳۹)

مجموعهٔ واژگان این‌شعر در کنار هم اشکال و اصواتی را به ذهن متبادر می‌کنند که حرکات دَوَرانی و افقی محسوسی را در برابر چشم می‌آورند. مثلاً کلمات دایره، لبخند (شکل دهان)،

هوا و چرخ، حرکت دورانی را به ذهن متبادر می‌کنند. در کلمه هوا، به صدا و شکل حرف «هـ» و نیز تکرار بلافاصله حرف «هـ» در«هوا» و«هی» و استفاده از آن برای واج آرایی در سطرهای بعدی، که نفس نفس زدن در حال چرخیدن را القا می‌کند، توجه کنید. عبارات «خنده‌های افتاده، طول راه، زاویه» نیز نمایش‌گر حرکات افقی هستند. در انتهای شعر، زاویه‌ی گام و گردی زمین، یعنی حرکت افقی و دورانی، در یک‌جا با هم تلاقی می‌کنند. در این‌جا کلمات با هیئت و موسیقی‌شان معنای شعر را تشکیل می‌دهند و حتی به‌محتوای شعر تبدیل می‌شوند. این واژگان مفهوم خود را با شکل و صدایشان وارد شعر می‌کنند و این همان‌چیزی‌ست که رؤیایی به دنبال آن است؛ یعنی اهمیت دادن به هیئت کلمه در درجهٔ نخست، رویکرد موسیقایی به کلام در وهلهٔ دوم و محتوا را در جایگاه سوم نشاندن. در این‌جا ذکر این نکته ضروری‌است که در شعر سنتی نیز واج آرایی‌های بسیاری وجود دارد که در ترکیب کلمات و معانی، لحن‌های مختلفی را به خواننده القا می‌کند؛ اما چنان‌که پیش از این اشاره شد، آرایه‌های ادبی در شعر سنتی به طور کلی به عنوان عناصر ساختار ساز مورد استفاده قرار نمی‌گیرند و بنای یک شعر بر پایه آرایه‌های آن شعر نیست؛ بلکه چنان‌که از نام آن پیداست، آرایه، عنصر عرضی لفظی یا معنوی ست که در خدمت زیبایی بخشی به شعر است؛ حال آن‌که در شعر نو، شکل و صدای حروف و کلمات، گاه جانشین محتوای شعر می‌شوند. این تلاش برای نزدیک شدن زبان شعر به طبیعت کلام در شعرهای پیشرو دهه‌های متاخر نیز ادامه پیدا می‌کند و در شعرهای موسوم به شعر گفتار با سادگی و اطناب کلام بیشتر نمایان می‌شود. آن‌چه پس از تحلیل رویکرد نیما و شاعران پیرو او بر ما روشن می‌شود، اهمیت موضوع «دکلمه»، «شکل» و «صدا»ی کلمات و حروف در شعر از یک سو و تلفیق آن با توصیف و روایت و نمایش از سوی دیگر است. در بحث دکلمه شدن شعر و نوع نگاه خاص فرمالیست‌های موج نو به شکل و آهنگ کلمات و نیز موج‌های شعری متاخر، وجه اساسی موضوع، شیوه‌ی خواندن است و تمامی این تلاش‌های شاعرانه برای به دست آوردن نوعی از دکلمه است که مناسب روز باشد.

نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ جایگاه دکلمه در شعر سنتی و نو می‌توان یکی از تفاوت‌های مهم این دو نوع شعر را مشاهده کرد و آن اهمیت موضوع صدا، آهنگ، دکلمه و نزدیک بودن شعر به طبیعت کلام مردم، در نظریهٔ نیما و شیوه‌های متأثّر از نظریات او و جای خالی مبحث خواندن در شعر کهن

است. این مسئله به این معنی نیست که در شعر سنتی فارسی هیچ اهمیتی به شیوهٔ ارائهٔ اشعار داده نمی‌شود. بررسی آثار ادبی قرون گذشته نشان می‌دهد که شیوهٔ خواندن شعر و استفاده از آلات موسیقی هنگام خواندن شعر، امری معمول بوده‌است؛ اما مسئله‌ای که موجب تفاوت جایگاه شیوهٔ خواندن، در شعر کهن و نو فارسی می‌شود این است که موضوع دکلمه و طبیعی بودن کلام بخشی از نظریهٔ شعر نو و موضوعی است مربوط به متن شعر که ساختار درونی شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و خود به بخش مهمی از شعر تبدیل می‌شود. حال آن‌که در شعر ملحون سنتی، آلات و دستگاه‌های موسیقی وشیوه‌هایی بیرون از متن به کار گرفته می‌شود تا تأثیر شعر را به عنوان یک نوشتار، بیشتر کند. ضمن این‌که در متون شعر کهن آن‌چه از طریق اضافه کردن آرایه‌ها و استفاده از وزن‌های دارای ضرب آهنگ‌های مختلف، به ایجاد لحن در شعر کمک می‌کند، عمدتاً برای زیباسازی شعر است و ساختار اصلی شعر بر پایهٔ این آرایه‌ها استوار نشده است.

منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *ساختار و تاویل متن*، تهران: نشر مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۸۸). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، تهران: نشر مرکز.

بهرام‌پور عمران، احمد رضا. (۱۳۸۹). *در تمام طول شب: بررسی آراء نیمایوشیج*، تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی.(۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*، تهران: سروش

ثروت، منصور. (۱۳۹۷). *نیما و نظریه ادبی*، تهران: علمی.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج*، تهران: نیلوفر.

خطیب رهبر، خلیل.(۱۳۸۳). *دیوان حافظ شیرازی*، تهران: صفی علیشاه.

رویایی، یدالله. (۱۳۸۲). *دلتنگی‌ها*، گرگان: آژینه.

رویایی، یدالله. (۱۳۸٦). *من گذشته امضاء*، تهران: کاروان.

رویایی، یدالله. (۱۳۸۷). *مجموعه اشعار یدالله رویایی*، تهران: نگاه.

شاملو، احمد. (۱۳۷۲). *هوای تازه*، تهران: نگاه و زمانه.

قزوینی، محمد و مدرس رضوی. (۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تهران: دانشگاه تهران.

معین، محمد. (۱۳۸۰). *چهار مقاله* نظامی عروضی سمرقندی، تهران: امیر کبیر.

یوشیج، نیما. (۱۳٦۸). *نامه‌ها*، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: زمانه.

یوشیج، نیما. (۱۳٦۹). *درباره شعر و شاعری*، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: زمانه.

یوشیج، نیما. (۱۳۷۱). *مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج*، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

مقالات

رحیمی‌نژاد، کاظم. (۱۳۹۸). تحلیل نسبت شعر و نظریه در آثار یدالله رویایی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*. ۱۱(٤١)، ۱۹۱-۲۱۲

رضوانیان، قدسیه. (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی نظریه گفت‌وگویی نیمایوشیج و میخائیل باختین. *ادبیات پارسی معاصر*. ٤(۱)، ۷۱- ۸۳.

منابع انگلیسی

The Great Soviet Encyclopedia, 3rd Edition (1970-1979). Retrieved June 17 2022 from https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Declamation

.

References

Books

Ahmadi, Babak. (2003). *Saakhtar va ta'vile matn*, Tehran: Nashr-e-Markaz. [In Persian]

Bahrampour Imran, Ahmad Reza. (2010). D*ar tamaame toole shab: barrasiye araye nimayooshij*, Tehran: Morvarid. [In Persian]

Baraahani, Reza. (2009). *Khetab be parvaaneha*, Tehran: Nashr-e-Markaz. [In Persian]

Hamidian, Saeed. (2002). *Daastaane Dagher Disi: Ravande Degargoonihaye She're Nimayoshij*, Tehran: Nilofar. [In Persian]

Khatib rahbar, Khalil. (2004). *Divan- e-Hafez Shirazi*, Tehran: Safi Alisha. [In Persian]

Moin, Mohammad. (2001). *Chahaar maghaaheh Nezami Aroozi Samarkandi*, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Pournamdarian, Taghi(2008). *Khaneham abreest*, Tehran: Soroosh. [In Persian]

Qazvini, Mohammad, & Modares Razavi. (1959). A*lmo,jam fi ma,ayeere asha,rrlajam*, Tehran: Daaneshgaahe Tehran. [In Persian]

Royaee, Yadollah. (2003). *Deltangiha*, Gorgan: Azineh. [In Persian]

Royaee, Yadollah. (2007). *Mane Gozashteh Emzaa*, Tehran: Karvan. [In Persian]

Royaee, Yadollah. (2008). *Divane Ash'aare Yadollah Royaee*, Tehran: Negah. [In Persian]

Shamloo, Ahmad. (1993). *Havaaye taazeh*, Tehran: Negaah and Zamaaneh. [In Persian]

Thervat, Mansour. (2017). *Nima Va Nazariyeye Adabi*, Tehran: Elmi. [In Persian]

Yoshij, Nima. (1989). *Naamehaa*, By the efforts of Sirus Tahabaz, Tehran: Zamaneh. [In Persian]

Yoshij, Nima. (1990). *Darbaareye she,r va sha,eri*, By the efforts of Sirus Tahabaz, Tehran: Zamaneh. [In Persian]

Yoshij, Nima. (1992). *Majmooeye Kamele Ash'are Nimayooshij*, By the efforts of Sirus Tahabaz. Tehran: Negah. [In Persian]

Articles

Rahiminejad, Kazem. (2018). Analysis of the relationship between poetry and theory in the works of Yadullah Royai. *interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda)*, *11*(41), 191-212. [In Persian]

Rezvanian, Qudsiyeh. (2013). Comparative study of the dialogue theory of Nimayoshij and Mikhail Bakhtin. *Contemporary Persian literature, 4*(1), 71-83. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp.116-135
Date of receipt: 12/2/2023, Date of acceptance: 18/4/2023
(Research Article)
DOI:

An analysis of the position of "declamation" in traditional and new Persian poetry texts

Dr. Kazem Rahiminejad[1]

Abstract

For the first time in the field of Persian poetry, Nimayoshij used the word "declamation" to describe one of the components of his poetry. The issue of what is the position of the declamation of a poem in our literary tradition and what is the evolution of new poetry in it is discussed in this article. The meaning of the declamation in this article is the way of presenting the speech of the poem and the effect of this method on how to use sounds and inertia in the weights of traditional and modern poetry in such a way that in combination with other textual factors (cultural, religious, social elements and ...) which affects the text from outside the text to create the structure of the poem. In this article, we will try to use descriptive-analytical (library) method, after examining and briefly explaining the place of diction in the tradition of Persian poetry, and its role in the formation of new poetry structure. At the continuation of the article, by mentioning examples from the poetry of Nimayoshij, Ahmad Shamloo and Yadollah Royaee, it will be shown that this issue is considered as a fundamental and structuring component not only in Nimayosh poetry but also in folklore and formalistic poetry; However, in our literary tradition, poetry has always been considered as a written subject and in the books of rhetorical sciences of Persian literature, The logic of speech presentation of poetry has never been discussed.

Key words: declamation, Reading, classic and modern Persian poetry, formalistic poetry, Nimai poetry.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Ph Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz University of Education, Shiraz, Iran. k_rahiminejad@yahoo.com