Jostarnameh Comparative Literature
Year fifth/ Number Eighteen[th]/ Winter ۲۰۲۲

A Preface to Musical Potensials of "Zemestan" Poetry collection of Akhavan-Sales

Fatemeh Golbabaee[۱], Shirzad Tayefi[۲]

Abstract

The inseparable relation between literature and music is an issue that has always been considered in different times. The present research, which is categorized in interdisciplinary studies, with a descriptive-analytical approach, worked on the relation between literature and music in "Zemestan" poetry collection of Mehdi Akhavan Sales and Iranian instrumental music. Akhavan Sales's special attention to the music of poetry and the multiplicity of published musical works based on "Zemestan" poems, made us to analyze and discover the musical potentials of this poetry collection. This paper works on three Iranian classical music albums: "Zemestan ast", "Faryad" and "Hamavaz -e- parastouha- ye- aah", to analyze musical works based on "Zemestan" poetry collection, and to specify the factors that create rhythm and music in Persian modern poetry. The outcome and results of this study notice the musical richness of Akhavan sales's works, specially the versatility of his poetries with Iranian classical music.

Keywords: Mehdi Akhavan Sales, New Poetry, Zemestan, Music, Musical potensials.

[۱] .M.A. in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: f.golbabaee@yahoo.com

[۲] .Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'I University, Tehran, Iran. Email: sh_tayefi@yahoo.com

References

Bibliography

Akhavan-sales, M. [۲۰۱۵]. *Zemestan*. Tehran: Zemestan.

_____. [۲۰۱۱]. *Akhar-e-Shahnameh*. Tehran: Zemestan.

Ammer, C. [۲۰۰٤]. *The facts on file dictionary of music.* New York: Facts on File, Inc.

Azadehfar, M. [۲۰۱٤]. *Etela'at-e-omoumi mousighi*. Tehran: Ney.

Balkhi, M [۲۰۰۹]. *Ghazaliat-e shams-e- tabriz*. M. Shafiei-Kadkani (eds.). Tehran: Sokhan.

Khaleghi, R. [۱۹۸۵]. *Mousighi-e-Irani*. Tehran: Nashr-e-Ketab.

Dehlavi, H. [۲۰۱۱]. *Peyvand-e-Sher va mousighi Irani*. Tehran: Mo'asese Farhangi Honari Mahour.

John, S. [۲۰۱۱]. *Adabiat Omoumi va adabiat Tatbighi*. H. Foroughi (trans.). Tehran: Samt.

Shafiei-Kadkani, M. [۲۰۱۲]. *Mousighi-e-Sher*. Tehran: Agah.

Kakhi, M. [۱۹۹۲]. *Seday-e-Heyrat-e-Bidar*. Tehran: Morvarid.

_____. [۲۰۰٦]. *Bagh-e-Bibargi*. Tehran: Zemestan.

Mallah, H. [۱۹۸٤]. *Hafez va Mousighi*. Tehran: Honar va Farhang.

Natel-Khanlari, P. [۱۹۸۸]. *Vazn-e-Sher-e-Farsi*. Tehran: Tous.

Namvar-Motlaq, B. [۲۰۰۸]. *"Bakhtine, Dialogism and Polyphony: The Study of Bakhtine's Intertexuality".* Pazhuheshnameh-ye Olum-e Ensani ٥٧: ۳۹۷-٤۱٤.

Holst, I. ۱۳۸۸ [۲۰۰۹]. *Alefba-ye Mousighi*. O.Rahnamaei (trans.). Tehran: Mo'asese Farhangi Honari Mahour.

Music Albums

Shajarian, M. [۲۰۰۰]. *Zemestan ast*. Tehran: Delavaz.

_____. [۲۰۰۳]. *Faryad*. Tehran: Delavaz.

Gorbani, A. [۲۰۱۲]. *Ham-avaz Parastouha-ye-Aah*. Tehran: Mo'asese Farhangi Honari Ta'rif.

Aghili, S. [۲۰۱۱]. *Saboo-ye Teshneh*. Tehran: Mo'asese Farhangi Honari Ava-ye Barbod.

Nafisi, S. [۲۰۱۱]. *Chang va Soroud*. Tehran: Hermes.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
سال پنجم، شمارهٔ هجدهم، زمستان ۱۴۰۰

درآمدی بر ظرفیت موسیقایی دفتر شعر «زمستان» اخوان ثالث

فاطمه گل بابایی[۱]، شیرزاد طایفی[۲]

صص (۲۲-۱)

چکیده

پیوند دیرین و ناگسستنی ادبیات و موسیقی، موضوعی است که در ادوار مختلف همواره مورد توجه و تأمل قرار گرفته است. پژوهش پیش‌رو که در حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای جای می‌گیرد، این ارتباط را در دفتر شعر زمستان مهدی اخوان ثالث با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی و از منظر موسیقی دستگاهی ایران واکاوی کرده است. توجه ویژهٔ اخوان‌ثالث به مقولهٔ موسیقی شعر و تعدد آثار منتشر شدهٔ موسیقایی مبتنی بر اشعار دفتر زمستان موجب شد تا به بررسی و کشف ظرفیت‌های موسیقایی موجود در این دفتر برآییم. در این پژوهش، با بررسی آلبوم‌های موسیقی «زمستان است»، «فریاد» و «هم‌آواز پرستوهای آه» به بازنگری و تحلیل آثار موسیقایی برگرفته از اشعار دفتر زمستان پرداخته و عوامل ایجاد آهنگ و موسیقی در شعر نو را متناسب با ساختار این آلبوم‌ها در فضای موسیقی کلاسیک ایران مورد توجه قرار داده‌ایم. برآیند این بررسی دست‌یابی به شناخت بیشتر نسبت به غنای موسیقایی اشعار اخوان ثالث و میزان تطبیق‌پذیری شعرهای او با موسیقی دستگاهی ایران بوده است.

کلیدواژگان: شعر نو، موسیقی، مهدی اخوان ثالث، زمستان، ظرفیت موسیقایی.

۱- کارشناس ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. f.golbabaee@yahoo.com

۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی, دانشگاه علّامهٔ طباطبائی. تهران، ایران. sh_tayefi@yahoo.com

۱-مقدمه

۱-۱.بیان مسأله

درک ریتم و موسیقی طبیعت یکی از نیروهای نهادینه شده در فطرت آدمی است. «عبدالقادر مراغی می‌گوید وقتی حضرت آدم خلق شد، متوجه نبضش شد و ریتم را درک کرد و این نشان می‌دهد که موسیقی همزاد بشر است. بعضی صوت خوش حضرت داود را که معجزهٔ پیامبری او به شمار می رود، پدیدآورندهٔ موسیقی می‌دانند. در افسانه‌های یونانی، منشأ موسیقی گردش افلاک است و انسان آن را به صورت الهام دریافت می‌کند.» (آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۱۴۹)

موسیقی به عنوان هنری که از ابتدا همراه با بشریت خلق شده و تکامل یافته است، همچون زبان بیان عواطف و افکار او همواره در جشن‌ها و آیین‌ها، سوگواری‌ها، نبرد و پیروزی، مکاشفه و عرفان و قصه‌گویی‌های ملل مورد توجه و استفاده قرار می‌گرفته است؛ از این رو است که این همراه همیشگی همچون سایر هنرهای زیبا، نمایندهٔ روحیات و هویت هر ملت است و در بیان احساس به صورت نمادین، ایجاد حظ زیبایی‌شناسی، فرهنگ و سرگرمی نقش داشته است. تاریخ چنین مسأله‌ای را در ایران می‌توان به سه دورهٔ پیش از اسلام، پس از اسلام و دورهٔ معاصر تقسیم نمود. جایی که کلام با موسیقی گره می‌خورد، شعر آغاز می‌گردد. ارتباط موسیقی و ادبیات فارسی به اولین اشعار موزون و سجع‌های به کاررفته در متون نثر باز می‌گردد، که این امر نشان‌دهندهٔ جذابیت عنصر موسیقی برای مخاطب در درک مفاهیم مختلف نهفته در یک اثر ادبی است.

«شک نیست که شعر و موسیقی وقتی با هم آمیخته می‌شود اثرش بیشتر است چنانکه شاعرانی که از هنر موسیقی نیز آگاه بوده و اشعار خود را با نغمات و الحان همراه کرده‌اند بیشتر در دل شنوندگان تأثیر گذاشته‌اند. در کشورهای خاورزمین و از جمله در ایران از قدیم شعر و موسیقی دو هنر جدانشدنی و همواره با هم به‌کار رفته‌اند. البته شعر به تنهایی در موارد مختلف خودنمایی کرده و نیازی به آهنگ نداشته ولی آنچه مسلم است نغمه همیشه نوعی زینت شعر بوده و کمتر به خودی خود استقلال داشته است. حتی امروز هم مردم از موسیقی هنگامی بیشتر لذت می‌برند که با کلام توأم باشد و استعمال دو کلمه «ساز و آواز» با یکدیگر به خوبی می‌رساند که ساز بی آواز چندان طرف توجه نبوده چنانکه گویی در موسیقی ملی ما هنوز هم نغمه تابع و جلوه‌دهنده شعر است.» (خالقی، ۱۳۶۴: ۳۶)

نمود این ارتباط کهن را از مجالس نقالی و سماع صوفیانه در گذشته تا تصنیف‌سازی و ترانه‌سرایی‌های دورهٔ معاصر می‌توان دید. ماحصل این ارتباط، یک تأثیر دو سویه برای

آهنگین شدن متون ادبی و ادبی شدن آثار موسیقایی است؛ چنان‌که گاه در اشعار مولانا جولان موسیقی محض است که واژگان و مضمون را به تحرک وا می‌دارد:

«دل من دل من دل من بر تو　　رخ تو رخ تو رخ با فـــر تو
صنما صنما اگر جان طلبـــی　　بدهم بدهم به جان و سر تو
کف تو کف تو کف رحمت تو　　لب تو لب تو لب شکـــر تو
دم تو دم تو دم جان‌وش تو　　می تو می تو می چون زر تو
در تو در تو در بخشـــش تو　　گل تو گل تو گل احمـــر تو»

(بلخی، ۱۳۸۸: ۱۱۲۰)

هم‌چنین ورود واژگان و اصطلاحات موسیقی به شعر، نوع دیگری از تأثیرپذیری این دو هنر از یکدیگر بوده است؛ چنان‌که در اثر ارزشمند *حافظ و موسیقی* از حسینعلی ملاح بسیاری از این اصطلاحات در شعر حافظ، همچون راه، پرده، زخمه، مقام و ... نام برده شده است. (ر.ک : ملاح: ۱۳۶۳) از سویی دیگر، بسیاری از گرایش‌های مربوط به هنرهای زیبا، ریشه در آثار ادبی دارند؛ چنان‌که «موسیقیدان‌ها و نقاشان زیادی هم هستند که الهامات خود را در آثار نویسندگان جستجو می‌کنند.» (ژون، ۱۳۹۰: ۱۹)

ارتباط شعر و موسیقی، به تدریج و امروزه با چهار قاعدهٔ پیش‌فرض تصنیف‌سازی به وجود می‌آید:

۱. ساخت موسیقی آوازی بر شعر (اولویت شعر)
۲. سرایش شعر برای نغمه‌های ساخته شده (اولویت موسیقی)
۳. ساخت همزمان آهنگ و شعر
۴. ترکیب روش اول و دوم

(ر.ک. دهلوی، ۱۳۹۰: ۱۹-۲۲)

از این رو علاوه بر کاربردها و وام‌گیری‌های کلامی از علم موسیقی، شاهد در هم تنیدگی عمیق و متقابل این دو حوزه در طول ادوار هستیم. عارف قزوینی، شاعر و تصنیف‌ساز شهیر ایران (۱۲۵۹- ۱۳۱۲) مصداق بارز ایجاد این تلفیق بوده است. وی با تسلط بر دانش موسیقی و توسعهٔ گوشه‌های هر یک از دستگاه‌های موسیقی ایرانی و سرودن اشعار مناسب برای آن‌ها -که سبک خاص او محسوب می‌شد- تصانیف بسیاری خلق نمود. «بعد از میرزا ابوالقاسم عارف قزوینی، کار تصنیف‌سازی از لحاظ شعر و آهنگ تقسیم شد به این ترتیب

که نخست موسیقی‌دان‌ها آهنگ را ساختند و بعد گویندگانی مانند ملک‌الشعرای بهار و وحید دستگردی و چند شاعر دیگر، اشعار را سرودند.» (خالقی، ۱۳۹۵ :۲۷۵)

آن‌چه در بافت یک شعر، موجب ایجاد موسیقی می‌شود وزن و هم‌آهنگی واژگان آن در حوزهٔ ساختار لفظی و ارتباطات معنایی است؛ چنان‌که شفیعی کدکنی دربارهٔ انواع و مظاهر موسیقی شعر از چهار نوع یاد می‌کند:

۱. موسیقی بیرونی که شامل وزن عروضی شعر است و در این قلمرو هیچ شاعری بر دیگری برتری ندارد.

۲. موسیقی کناری که آشکارترین جلوهٔ آن قافیه و ردیف و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها است.

۳. موسیقی درونی مهم‌ترین قلمرو موسیقی شعر است که از انواع شناخته شدهٔ آن جناس‌ها هستند. این بخش از موسیقی شعر را معادل خوشنوایی، تنالیتی، موسیقاییت و ارکستراسیون در دانش موسیقی می‌دانند.

۴. موسیقی معنوی شامل تقارن‌ها و تشابهات و تضادهای معنایی و به طورکلی بدیع معنوی است. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۳۹۱-۳۹۲)

از آن‌جا که تقارن و ضرب‌آهنگ در آواز سنتی ایرانی از ارکان اصلی آن به شمار می‌رود، وجود این ظرفیت‌های ریتمیک و متقارن بودن وزن ابیات از طریق تساوی افاعیل عروضی در اشعار کلاسیک پارسی، آن‌ها را برای خوانش در گوشه‌های متعدد دستگاه‌های هفت‌گانهٔ موسیقی سنتی ایران و آوازهای مربوط به آن‌ها متناسب نمود و بسیاری از آثار موسیقی سنتی ایران بر پایهٔ اشعار کهن به‌وجود آمده است؛ لیکن، این امر دربارهٔ شعر نو که ترتیب ارکان عروضی و تقارن شعر کلاسیک را به همراه نداشت، با استقبال چندانی روبه‌رو نشد.

در واقع، آهنگسازان و خوانندگان عرصهٔ موسیقی سنتی، کار روی اشعار شناخته شدهٔ قدیم و اوزان مشخص را بر اشعار نیمایی کمتر شناخته شده‌ای که نیازمند آهنگسازی منحصر به فرد و تازه‌ای بود، ترجیح می‌دادند. در این میان، تنها اشعار افرادی همچون اخوان ثالث، هوشنگ ابتهاج و فریدون مشیری به دلایل مختلفی که در ادامه با بررسی موردی تعدادی از اشعار دفتر *زمستان* اخوان ثالث گفته خواهد شد، به حوزهٔ موسیقی راه یافتند. در این پژوهش، با نگاهی بر آثار موسیقایی تولید شده بر مبنای این دفتر شعر، ویژگی‌های ساختاری اشعار و ظرفیت شنیداری آن‌ها در حوزهٔ موسیقی سنتی ایران بررسی خواهد شد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

۱) ویژگی‌های موسیقایی اشعار دفتر زمستان برای تبدیل شدن به یک اثر شنیداری ریتمیک چیست؟

۲) در آثار تولیدشدهٔ موسیقی مبتنی بر اشعار این دفتر، توانمندی‌های موسیقایی مورد نظر شاعر، چگونه مورد استفاده شده است؟

۳) اخوان ثالث از چه راهکارهایی برای ایجاد عنصر صدا در اشعار خود بهره جسته است؟

۱-۳.فرضیه‌های پژوهش

۱) به نظر می‌رسد آشنایی اخوان ثالث با موسیقی، مهم‌ترین عامل کاربرد این عنصر در ابعاد گسترده در بطن اشعار وی باشد؛ به طوری‌که گویی شاعر در پی ارائهٔ نمود عمیق‌تری از پیوند ادبیات و موسیقی بوده است.

۲)انتظار می‌رود با استخراج تکنیک‌های ایجاد صوت و موسیقی در اشعار اخوان ثالث، به درک روشن‌تری از زیبایی‌شناسی موسیقایی شعر وی دست‌یابیم.

۳)به نظر می‌رسد وجود این ظرفیت قوی موسیقایی در شعر اخوان ثالث، در تولید تصانیف و آوازهای مبتنی بر این اشعار بی‌تأثیر نبوده است.

۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

عنصر موسیقی در اشعار اخوان ثالث، در تعدادی از پژوهش‌های مربوط به این حوزه مورد توجه واقع شده است. «بررسی موسیقی در شعر مهدی اخوان ثالث» (مرمضی، ۱۳۹۵: ۱۷-۳۴)، «اهمیّت وزن و موسیقی در اشعار مهدی اخوان ثالث» (احمدپور، ۱۳۹۴ : ۱۷۵-۱۸۸)، «نگاهی به سبک اشعار نیمایی مهدی اخوان ثالث و تحولات عروضی آن» (ماهیار، ۱۳۸۹ :۱۹۸-۱۸۳) از جمله مقالاتی هستند که به طور کلی به این مبحث پرداخته‌اند؛ اما در پژوهش حاضر کوشیده‌ایم به شکل تخصّصی، تلاش خود را روی اشعاری از دفتر زمستان متمرکز کنیم که در طول تاریخ موسیقی ایران از ظرفیت‌های متنوع موسیقایی آن برای ارائه آثار شنیداری استفاده کرده‌اند.

۲. بحث و بررسی

آشنایی مهدی اخوان ثالث با علم موسیقی و داشتن دستی بر نوازندگی در تبلور الحان موسیقایی مختلف در اشعار او بی‌تأثیر نبوده است؛ چنان‌که خود می‌گوید:

«پیش از شعر، من با موسیقی سر و کار پیدا کرده بودم، پیش استاد سلیمان روح افزا می‌رفتم و همچنین پسرش، ساز می‌زدم، تار. آن تصنیف‌ها و چه و چها و بعدها توی ارکستر مدرسه و بعد هم جورهای دیگرش و کم‌کم دیگر شده بود یک جورهایی که ما دسته‌ای داشتیم و گروهی داشتیم و پایمان به بیرون از مدرسه هم گذاشته می‌شد و من نمی‌گذاشتم که پدرم بفهمد که من با ساز سر و کار دارم، چون می‌دانستم تعصبش را.» (کاخی، ۱۳۷۱: ۴۷۳)

چه‌بسا قرابت ذهن شاعر با قواعد ردیف‌نوازی و روی نمودن به شعرسرایی پس از مخالفت‌های پدر در اثنای فعالیت‌های موسیقایی وی، موجب ظهور ناخودآگاه عواطف او در همان قالب ریتمیک اما این‌بار در شعر شده باشد. او در جایی دیگر می‌گوید: «شعر به سه هنر نزدیک است اول طبیعت و نیز از یک طرف با نقاشی همسایهٔ دیوار به دیوار است و از یک طرف با موسیقی.» (همان: ۴۲۲) نمود هنر موسیقی در آثار اخوان ثالث علاوه بر چهار تکنیک ذکر شده برای ایجاد آن در شعر، با استفاده از اصطلاحات حوزهٔ موسیقی همچون نام سازهای چگور و ارغنون یا لغاتی مانند نغمه، آواز، سکوت، سرود و ... نیز هویدا است؛ به طوری که کمتر شعری از او را می‌توان یافت که خالی از واژگان مربوط به این حوزه باشد.

تأثیر این مقوله بر اشعار او تا جایی است که برخی از آن‌ها را می‌توان با توجه به فراز و فرودهای مفهوم و ضرباهنگی که دارند، قرینه و شبیه‌سازی فرم دستگاه‌های موسیقی ایرانی دانست. یک دستگاه موسیقی از شش بخش پیش‌درآمد، چهارمضراب، آواز، تصنیف، رِنگ و قطعهٔ ضربی تشکیل می‌گردد (ر. ک: آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۱۰۹-۱۱۲) که از پیش‌درآمد ورودی آرام و شمرده به فضای دستگاه داشته، به تدریج با اوج گرفتن در آواز به عنوان مهم‌ترین بخش به تصنیف و رِنگ فرود می‌آید. شاعر با الهام و بهره‌گیری از این روند ریتمیک، اشعاری سروده است که محتوا و شیوهٔ بیان آن به تنهایی تداعی‌گر ورود، اوج و فرودی منسجم در یک دستگاه موسیقی است.

علاوه بر این، آن‌چه موسیقایی بودن اشعار اخوان را از آثار دیگر شعرای معاصر متمایز می‌کند، اهمیت و دقت به‌کارگیری اوزان عروضی، قافیه‌ها، صنایع لفظی و معنوی و به طور کلی ایجاد موسیقی به انحای ذکرشده در شعر است. او در مقدمهٔ چاپ دوم «آخر شاهنامه» که شامل اشعار منثور و بدون وزن خود بود، مطلبی می‌نویسد که بیانگر تعلق خاطر وی به مقولهٔ وزن شعر و بایستگی آن است:

«نوشتن قطعات بی‌وزن برای من پیش خودم آزمایشکی بود و تفننی، و همان وقت‌ها هم (سال ۱۳۳۵) در یک نشریهٔ ادبی منتشر شد؛ اما بعدها دنبال گرفتن این شیوهٔ ناموزون را

نپسندیدم. [...] بله دیدم یک چیزی کم دارد این گونه‌ها از آن گونه‌ها که شعر است، شعری کامل و تمام. [...] و باری شما قطعات ناموزون کتاب مرا و حتی قطعات موزون را نیز هرچه دلتان می‌خواهد بنامید.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۷-۸)

استفاده از اوزان خیزابی و پر تحرک، به‌خصوص بحور رمل و هزج در دفتر زمستان به خودی خود القاگر موسیقی پرطنین و پویا در این اشعار است و امکان بهره‌گیری از این موسیقی را در جهت آهنگ‌سازی یا طراحی آواز برای هنرمندان عرصهٔ موسیقی فراهم می‌کند.

استفاده از دایرهٔ لغات کهن و زبان معیار ادبیات فارسی، از دیگر ویژگی‌های شعر اخوان است که کمترین میزان تجدد و آشنایی‌زدایی واژگانی را نسبت به اشعار کهن در مقولهٔ تصنیف‌سازی و آواز سنتی ایرانی ایجاد می‌نماید و این امر یکی از دلایل انتخاب اشعار وی از سوی آهنگ‌سازانی بوده که ذائقهٔ آشناطلب و مأنوس با سنت مخاطب را در این سبک موسیقی می‌شناسند. در واقع مخاطبی که پیش از این عادت داشته است اشعار مشخصی از سعدی و حافظ را با همان مجموعه لغات نمادین جام، می، عشق و... با نوای نی یا سازهای زهی به همراه آوازی آشنا بشنود و با آن همنوا گردد، انتظار مواجهه با برخی واژگان سادهٔ محاوره را نداشته، ممکن است در اولین برخورد قادر به برقراری ارتباط با آن نباشد. عدم وجود فاصله از شیوهٔ بیان معیار و گاهی حتی استفاده از لغات باستانی و مضامین اسطوره‌ای در ضمن اشعار اخوان ثالث، مخاطب سبک شعر کهن را همچنان مجذوب گفتار نوین خود نگاه می‌دارد.

تأکید بر مقوله تکیه یا آکسان کلمات (Accent) در خوانش اشعار اخوان ثالث نیز از عوامل ایجاد موسیقی در آن است.

«وقتی که کلمه یا عبارتی را تلفظ می‌کنیم همهٔ هجاهایی که در آن هست به یک درجه از وضوح و برجستگی ادا نمی‌شود، بلکه یک یا چند هجا برجسته‌تر است [...] این صفت خاص بعضی از هجاها را که موجب انفکاک اجزا کلام از یکدیگر است در فارسی تکیه کلمه یا به اختصار تکیه می‌خوانیم.» (ناتل خانلری، ۱۳۶۷: ۱۴۸)

توالی و چیدمان آگاهانهٔ تکیه کلمات و شدت و ضعف ادای هجاهای آن در شعر وی، موجب ایجاد فراز و فرودهای آوایی و جلوگیری از ریتم یک‌نواخت موسیقی شعر می‌شود؛ چنان‌که «بعد از مبحث ریتم، تکیه کلمه عامل بنیادی دیگری است که انطباق صحیح آن با امکانات موسیقایی می‌تواند به ارتباط نزدیک شعر و موسیقی آوازی کمک فراوان کند و این پیوند را استحکام بیشتری بخشد.» (دهلوی، ۱۳۹۰: ۱۴۱)

در ادامه، با بررسی آثار نشر یافتهٔ موسیقی ایران بر پایهٔ اشعار دفتر زمستان، ویژگی‌ها و ظرایف این اشعار در مقام آواز، تصنیف و ترانه تحلیل خواهد شد.

۲-۱. آلبوم «زمستان است»، محمدرضا شجریان، ۱۳۷۹

شعر زمستان، سروده شده در دی ماه ۱۳۳۴، تمثیلی عمیق و ملموس از اختناق دوران پس از کودتای ۲۸مرداد است که شاعر در آن با تجسیم ایماژ زمستانی به غایت سرد و تاریک، سعی در وصف وضعیت سیاسی و اجتماعی زمان خود داشته، برای روشن نمودن شعلهٔ اعتراض همراه می‌طلبد. آلبوم «زمستان است» بر پایهٔ این شعر با آواز محمدرضا شجریان، تار حسین علیزاده، کمانچهٔ کیهان کلهر و تمبک همایون شجریان در سال ۱۳۷۹ به صورت زنده در کالیفرنیا اجرا و ضبط شد. شعر «زمستان» که شهرام ناظری پیش از این در اوایل دههٔ هفتاد و بانو پروین در دههٔ سی نیز به شکل آواز اجرا کرده بودند، این بار در مقام داد و بیداد که یکی از گوشه‌های آوازی موسیقی ایرانی و ابداع حسین علیزاده است، تنظیم شد. مقام داد و بیداد از ترکیب گوشهٔ «داد» در دستگاه ماهور و «بیداد» در دستگاه همایون تشکیل شده است؛ به این ترتیب که از داد آغاز شده، به صورت متناوب در بیداد فرود می‌آید. اگرچه حزن موسیقی سنتی ایران غالب بر طرب آن است و این مطلب ریشه در رنج‌های پیشین ملت ایران داشته است؛ دستگاه ماهور، قابلیت انعکاس اندوه و شادی بزم را به طور توأمان دارد و اغلب تصانیف ملی و میهن‌پرستانه نیز در این دستگاه خوانده شده است. در خوانش شعر *زمستان*، گوشهٔ «داد» به معنای عدل و انصاف از دستگاه ماهور با تدبیر هوشمندانهٔ آهنگساز در مقابل گوشه «بیداد» آواز همایون قرار گرفته است؛ چنان‌که در تحلیل ابیات خوانده شده در این آواز، رفت و آمد به گوشه‌های داد و بیداد متناوباً همچون سؤال و جواب به گوش می‌رسد. تناسب معنایی شعر در استفاده از گوشهٔ بیداد در عباراتی نظیر «سرها در گریبان است»، «... که ره تاریک و لغزان است» ، « ... که سرما سخت سوزان است» و «هوا بس ناجوانمردانه سرد است» مشهود بوده، نمایانگر کنایی ستمی است که شاعر قصد بیان آن را دارد؛ چنان‌که گویی آهنگساز اثر نیز در درک آن و استفاده به جا و متناسب از گوشهٔ بیداد برای ترنم این عبارات موفق بوده است.

«سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت، (درآمد ماهور)
سرها در گریبان است. (بیداد)
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را. (درآمد ماهور)
نگه، جز پیش پا را دید، نتواند،

که ره تاریک و لغزان است. (بیداد)
و گر دست محبت سوی کس یازی، (گشایش- ماهور)
به اکراه آورد دست از بغل بیرون؛
که سرما سخت سوزان است. (بیداد)
نفس، کز گرمگاه سینه می‌آید برون، ابری شود تاریک (گشایش - ماهور)
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت.
نفس کین است، پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟» (اخوان ثالث، ۱۳۹۴: ۱۰۷-۱۰۸)

چنان‌که گفتیم، مشابهت برخی از اشعار اخوان ثالث به ترتیب بخش‌های اصلی یک دستگاه موسیقی در شعر زمستان کاملاً به چشم می‌خورد. وی در سطرهای آغازین با توصیف زمستان و سرمای سوزان، حسن مطلعی دلالت‌گر برای فضای بی‌پژواک محیط خود ارائه می‌دهد و بدین ترتیب مقدمه‌ای برای ورود به پیکرهٔ اصلی شعر ایجاد می‌کند. این قسمت بدون هیچ تکرار و اصطلاحاً ترجیع‌بندی به شرح فضای کلی شعر پرداخته، در عین حال حاکی از مضمون اصلی اثر یعنی «زمستان» است؛ چیزی که معادل تعریف موسیقایی پیش‌درآمد یک دستگاه است. این قطعه که نخستین بخش از اجرای موسیقی دستگاهی است، فضای کلی اثر را به صورت مختصر و موجز و با سرعتی متوسط و سنگین بیان نموده، در واقع مقدمه‌ای بر کل آن است. پیش‌درآمد غالباً ترجیع ندارد و در بستر صوتی اصلی دستگاه که آواز باشد، آغاز می‌گردد و در امتداد خود به برخی از گوشه‌های آن دستگاه نیز اشاره دارد. (ر. ک: آزاده‌فر، ۱۳۹۳: ۱۰۹-۱۱۰)

در ادامه با التفات به مخاطب، خود را برای او معرفی می‌نماید و از ظلم و رخوت پیرامونش با زبانی استعاری گلایه می‌کند. همچنین تعداد جملات این بخش از شعر در مقایسه با درآمد آن بیشتر، کوتاه‌تر و به تبع تأثیرگذارتر می‌گردد. و در این میان استفاده از هجاهایی همچون «آی» و تکرار آن در دل کلمات «مسیحای»، «ترسای»، «بگشای» تداعی‌گر اصوات تحریر در آواز سنتی ایران است.

«مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین!
هوا بس ناجوانمردانه سرد است... آی...
دمت گرم و سرت خوش باد!
سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای!» (اخوان ثالث، ۱۳۹۴: ۱۰۸)

تحریر یا به اصطلاح عام چهچهه، غلت صوت بر یک نت موسیقی در حنجرهٔ آوازخوان است که عموماً با واژگانی نظیر آخ، داد، امان، وای، آی، دوست و... بر مصوت‌های بلند «آ، او، ای» صورت می‌پذیرد. چنین است که شاعر در نقطهٔ اوج شعر با طراحی صوت ندا یا اندوه در میان واژگان، فریاد اعتراض تحریرگونه‌ای سر می‌دهد. این امر در خوانش شعر به قابلیت تنظیم در گوشهٔ بیداد مبدل گشته، خواننده پس از پایان بخش اول در چند گام بالاتر به بیداد و پس از آن به گوشهٔ عراق می‌رود. سپس در بند پایانی شعر با تکرار عبارت «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» به آغاز کلام خود باز می‌گردد و با آوردن تک جملهٔ «زمستان است» در آخرین سطر، فرودی آرام و رِنگ‌گونه به دستگاه دارد. در واقع وزن شعر از طریق تکرار و تعدد ارکان مفاعیلن در بخش میانی به اوج خود و ضرب‌آهنگ شدیدتری رسیده، در پایان به ترتیب با کاسته شدن از تعداد ارکان هر سطر به آهستگی خاتمه می‌یابد.

«زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلان
غبارآلوده مهر و ماه مفاعیلن مفاعیلان
زمستان است.» مفاعیلن

(همان: ۱۰۹)

در کنار حضور چندین قافیه در هر بند از شعر که موجب آهنگین شدن کلام و ایجاد موسیقی کناری می‌گردد، استفاده از دایرهٔ واژگان رایج در اشعار کهن همچون **مسیحا، جام، باده**، در حفظ پیوند شنیداری با مخاطب مؤثر بوده، در مقام تصنیف یا آواز به عنوان نخستین تلاش‌های برقراری ارتباط موسیقی سنتی با شعر نو و پذیرش مخاطب قابل ارائه‌تر است. همچنین در طول بندهای شعر، واژگانی با صبغهٔ موسیقایی همچون **لولی** و **نغمه** نیز بخشی از بار ایجاد موسیقی معنوی شعر را بر عهده دارند. می‌دانیم که لولی را کولی یا مطربان دوره‌گرد سرمست می‌گویند و نغمه نیز از گوشه‌های مشترک میان چند دستگاه موسیقی سنتی ایران است.

«منم من، میهمان هر شبت، لولی‌وش مغموم.
منم من، سنگ تیپا خوردهٔ رنجور.
منم، دشنام پس آفرینش، نغمهٔ ناجور.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۴: ۱۰۸)

۲-۲. آلبوم «فریاد»، محمدرضا شجریان، ۱۳۸۲

«خانه ام آتش گرفته است، آتشی جانسوز» (همان: ۸۴)

شاعر در اولین سطر شعر *فریاد* خبر کوبنده و مهلکی را بیان می‌کند. او خانه‌ای را در حال سوختن در آتشی مهیب به تصویر می‌کشد و از زبان شخصی که برای خاموش کردن این آتش با استیصال تمام به هر سو می‌رود، فریاد استغاثه و کمک سر می‌دهد. وزن خیزابی رمل و سرعت متوسط آن به وضوح همچون موسیقی متن یک سکانس آکنده از تشویش و دوندگی عمل کرده، مضمون اندوهبار به کار رفته در این شعر که بیانگر سوختن و از بین رفتن آمال و آرزوهای شاعر برای وطن خویش و سکوت مردمان است، برای نشستن در قالب دشتی که ماهیتاً بسیار حزن‌انگیز و سوزناک بوده، گزینش مناسبی به نظر می‌رسد.

«وای بر من، سوزد و سوزد» (همان: ۸۵)

«من به هر سو می‌دوم، گریان از این بیداد.

می‌کنم فریاد، ای فریاد! ای فریاد!» (همان: ۸۶)

صوت **وای** و واژهٔ **فریاد** به ترتیب سه و نُه بار در طول شعر تکرار می‌شود؛ چنان‌که در واقع می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های شعر اخوان ثالث، صوت‌نگارانه بودن آن است؛ گویی شاعر با کاربست کلمات و نشانه‌های ادای صوت، قصد نگارش امواج صدا بر کاغذ را داشته است تا مخاطب در حین خوانش شعر، صدای آن را بشنود. «اخوان در این مورد مثل یک خطیب مصیبت‌خوان با صدای رسا، با آواز خوش، با کلمات صریح و روشن و با توصیف دقیق صحنه‌ها به گریه وا می‌دارد» (کاخی، ۱۳۸۵: ۱۵۴).

در اجرای تصنیف *فریاد*، همزمان با فریادهای شاعر برای امدادطلبی که در حقیقت، اعتراض و تلاش برای بیداری مردم جامعهٔ زمان خود است، آواز نیز به اوج در گام‌های بالاتر می‌رسد و این امر از جمله تناسبات قابل توجه مفهوم شعر و مایهٔ این تصنیف است. محمدرضا شجریان که از پیشگامان خوانش آوازی اشعار نیمایی بوده است، با درک و تسلط بر مضمون این اثر توانست با استفاده از تکنیک افزایش تدریجی شدت صوت یا همان کرشندو (ر.ک: هولست، ۱۳۸۸: ۴۷) و حرکت به سمت گام بالاتر در مواضع فریاد شاعر به اوج دستگاه دشتی دست پیدا کند و در مواضع آرام‌تری با فرود از گام بالا به پایین و کاهش شدت صدا (دکرشندو) بر تأثیرگذاری اجرای این تصنیف بیفزاید؛ چنان‌که فراز و فرود متناوب این قطعه را می‌توان همانند حرکت شعله‌های آتش نیز دانست.

یکی از ویژگی‌های قابل توجه در این شعر، **پلی فونی**(Polyphony) یا **چندصدایی** آن است. چندصدایی «یا به عبارت دقیق‌تر نوشته شده برای چندین خطِ صدایی» (هولست، ۱۳۸۸: ۵۹) که از موسیقی قرن شانزدهم اروپا سرچشمه می‌گیرد، به اجرای همزمان چند

ملودی مستقل در یک قطعه گفته می‌شود. این مفهوم را میخائیل باختین (Mikhail Mikhailovich Bakhtine) در ادبیات نیز با تعریف گفتگومندی یا توزیع مساوی صداها در یک متن، بیان می‌کند، «چنان که تمام صداها حق حضور داشته باشند، بدون اینکه یکی بر دیگران مسلط باشد» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۸). تصویری که شاعر در این شعر ساخته است نیز مطابق تعریف باختین، از سویی صدای سوختن در آتش را به گوش می‌رساند که ملودی استوار و یک‌نواخت خود را از ابتدا تا پایان حفظ می‌کند، از دیگر سو، ملودی پر افت و خیز راوی که گاه، دوان است و فریاد سر می‌دهد و گاه، خاطراتی را برای خود مرور می‌کند، در طول آن جریان دارد و از طرفی دیگر با اشاره به خنده‌های دشمنان و آرامش همسایگان، ملودی دیگری را که در تضاد با فضای اصلی این قطعه است، روایت می‌کند که پیش‌روی این سه جریان متفاوت به طور همزمان در شعر القاگر مفهوم پلی‌فونی است. البته این امر از مختصات موسیقی غرب و در اصل متعلق به دوران باروک بوده، بدیهی است در تصنیف *فریاد* که مطابق با اصول موسیقی کلاسیک ایران ساخته و پرداخته شده است، وجود نداشته باشد؛ اما می‌تواند نشان‌دهندهٔ آشنایی شاعر با این مقوله بوده، از ظرفیت‌های موسیقایی خاص شعر او محسوب شود.

۲-۳. آلبوم «هم‌آواز پرستوهای آه»، علیرضا قربانی، ۱۳۹۱

این آلبوم متشکل از دوازده قطعه بر مبنای اشعار اخوان ثالث است که از این میان، قطعات «گذر»، «چاووشی»، «اندوه»، «آواز کرک» و «چه می‌کنی» از اشعار دفتر *زمستان* برگزیده شده‌اند. علیرضا قربانی که پیش از این آثار متعددی بر پایهٔ اشعار نیمایی همچون آلبوم حریق خزان- با اشعاری از فریدون مشیری و هوشنگ ابتهاج- ارائه داده، در آلبوم *هم‌آواز پرستوهای آه* نیز به سبک مشابهی برخی از اشعار اخوان ثالث را خوانده است. تفاوتی که این اثر با دو اثر توضیح داده شده در قبل دارد، اولاً عدم التزام به رعایت ترتیب بندهای شعر، خوانش قسمت‌های منتخب و گاه تلفیق بخش‌هایی از دو شعر در یک قطعه است و دوم آن‌که تمامی قطعات آن با فرم نوین تصنیف‌سازی ساخته شده‌اند. در واقع قطعات این آلبوم بیشتر موسیقی‌محور بوده تا آن‌که بخواهد نمایش گوشه‌های آوازی و تکنیک‌های آن باشد. در ادامه به ذکر مهم‌ترین ظرفیت‌های موسیقایی این اشعار می‌پردازیم.

۲-۳-۱. چاووشی

اولین قطعهٔ آلبوم *هم‌آواز پرستوهای آه* به نام *گذر* با استفاده از بند اول شعر چاووشی که می‌توان آن را مقدمه و براعت استهلالی به روایت نهفته در شعر دانست، پیش‌درآمدی برای

سایر قطعات این آلبوم موسیقی است. اشاره به آغاز در آخرین سطر این بند، گویای دریچهٔ ورود به پیام شاعر است و همان‌گونه که گفتیم، چیدمان موسیقایی «ورود، اوج، فرود» در این شعر نیز صادق بوده، مؤید سبک گفتار مؤلف است.

«بسان رهنوردانی که در افسانه‌ها گویند،
گرفته کولبار زاد ره بر دوش،
فشرده چوبدست خیزران در مشت،
گهی پرگوی و گه خاموش،
در آن مهگون فضای خلوت افسانگیشان راه می‌پویند،
[...] ما هم راه خود را می‌کنیم آغاز.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۴: ۱۵۴)

در ادامه و دومین قطعه، بخش دیگری از شعر چاووشی در دستگاه همایون با اشاراتی به اصفهان و چهارگاه خوانده می‌شود که عدم قرینگی میان جملات موسیقی و سؤال و جواب‌های آن چه در آواز و چه تحریرها، نمایانگر ساختار غیر قرینهٔ شعر نیمایی در وزن و محتوا است. در واقع آهنگساز عنان موسیقی را به دست شعر سپرده، با اتکای صرف به ظرفیت ریتمیک آن، به نمایش و معرفی ماهیت شعر نو و تفاوت آن با تصنیف‌های قدیمی می‌پردازد؛ اگرچه با توجه به قابلیت موسیقایی این شعر می‌توان گفت در این آلبوم از تمام ظرایف آن در جهت پرورش اثر استفاده نشده است. *چاووشی* شعری است که علاوه بر وجود قوافی مختلف در هر بند آن و وزن آشنای هزج، از تنوع طول کلام و تعداد ارکان عروضی در هر سطر برخوردار است. گاه متشکل از نیم‌جمله‌های پی در پی بوده، گاه در اواسط شعر به جملات طولانی و تتابع اضافات نفس‌گیر تبدیل می‌شود. این امر در معادل‌سازی با یک قطعهٔ موسیقی، تداعی‌کنندهٔ سرعت اجرای مختلف آن در طول قطعه یا **تمپو**(Tempo) است که در جملات کوتاه، تندتر و در جملات طولانی، کندتر پیش می‌رود. هم‌چنین **ترجیع** «بیا ره توشه برداریم/ قدم در راه بگذاریم» که چند بار پس از پایان هر بند برای شروع بندی دیگر و رسیدن به نقطهٔ اوج دوباره در طول شعر تکرار شده، همچون رشته‌ای نامرئی انسجام محتوای شعر را که فراخوان حرکت است، در پراکنده‌گویی‌های خاص این سبک حفظ می‌کند تا مقصود اصلی در میان ازدحام جملات و فضاسازی‌های ارائه شده فراموش نگردد. از این فرم در موسیقی کلاسیک غرب با نام **روندو**(Rondo) یاد می‌شود. روندو مطابق با تعریف فرهنگ‌های اصطلاحات موسیقی، فرمی از موسیقی دستگاهی و شامل قطعه‌ای است که در فواصل مشخصی از موسیقی تکرار می‌گردد و بسیار مورد توجه هایدن، موتزارت و

بتهوون بوده است. (آمر، ۲۰۰۴: ۳۵۴) از آن‌جا که اخوان ثالث با موسیقی کلاسیک نیز آشنا و به آن علاقه‌مند بوده است و چنان که خود در گفت‌وگویی دربارهٔ موسیقی با بردن نام آهنگسازان بزرگی همچون بتهوون و چایکوفسکی می‌گوید: «[...] آدم آرزو می‌کند که موسیقی ما کاشکی برای حال و آینده‌اش از موسیقی غرب بعضی پندها و احتمالا پیوندها بگیرد و به بعضی چشم‌اندازهای نجیب آن نگاهی بکند» (کاخی،۱۳۷۱: ۱۵۴)، بعید نیست که فرم یادشده را با الهام از موسیقی غرب در شعر خود معادل‌سازی نموده باشد.

او در جای‌جای *چاووشی* به تناسب مضمون از تعابیر و تشبیه‌های موسیقایی نیز بهره جسته که از نمونه‌های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«من اینجا بس دلم تنگ است / و هر سازی که میبینم بدآهنگ است» (اخوان ثالث،۱۳۹۴: ۱۵۵)

«و می‌رقصید دست‌افشان و پاکوبان به سان دختر کولی» (همان)

علاوه بر این، کاربرد نام آوا و اصوات تشویق و ندای مختلف در این شعر به منظور ایجاد صوت ملموس در ابیات آن، قابل ملاحظه است.

«هلا! من با شمایم، های!... می پرسم کسی اینجاست؟» (همان: ۱۵۷)

«صدایی نیست الا پت‌پتِ رنجور شمعی در جوار مرگ» (همان)

قطعهٔ *چاووشی* در آلبوم *هم‌آواز پرستوهای آه*، شامل بخش‌های منتخب این شعر بوده و به صورت کامل اجرا نگردیده است؛ از این رو با توجه به ظرفیت‌های موجود در این شعر می‌توان خوانش‌های متفاوت دیگری از آن را در دستگاه‌های مختلف آوازی یا در فرم‌های دیگر موسیقی انتظار داشت.

۲-۳-۲. آواز کرک

شعر *آواز کرک* را به خودی خود می‌توان متن یک ساز و آواز دشتی دانست؛ چرا که گفت‌وگو و به تعبیری سؤال و جواب میان دو شخصیت، کَرک در نقش خنیاگر و شاعر است که همچون نوای ساز به آواز پرنده پاسخ داده، بر طنین‌افکن شدن آن تأکید می‌نماید. همان‌طور که نقش ساز در قطعات آوازی، پرکنندهٔ زمینهٔ صدای خواننده و تأیید کلام او با تکرار وزن و آهنگ آن است، از اولین ابیات این شعر نیز نقش شاعر به عنوان صدایی ساز مانند عیان می‌شود:

ـ «بده ... بدبد ... چه امیدی؟ چه ایمانی؟»

ـ «... کرک جان! خوب می‌خوانی.» (همان: ۱۵۱)

کرک سؤال می‌پرسد و شاعر بر همان وزن و با همان قافیه پاسخ می‌دهد. این شیوهٔ سؤال و جواب‌گونه در موسیقی غرب که میان دو ساز صورت می‌گیرد، به دوئت (Duet) مشهور است. باری اگر مطابق موسیقی مقامی ایران، این قطعه را ساز و آواز بدانیم، فضای غم‌انگیز مسلط بر سراسر شعر و توصیف اندوه آواز پرنده با عباراتی همچون «غمگین سرود» و «آواز تلخ» تداعی آن چیزی است که در تعریف آواز دشتی می‌دانیم. این آواز از متعلقات دستگاه شور است که آن را آواز چوپانی نیز نامیده‌اند و با این‌که محزون و دردناک است، در عین حال بسیار لطیف و دلخواه است. شاعر در این‌جا با استفاده از صوت کَرک یا همان بلدرچین، نام‌آوای **بدبده** را ساخته و پیش از بیان هر جمله از زبان کرک آن را به‌کار می‌برد که این امر همانند ورود به گوشه‌های آوازی به وسیلهٔ تحریر است که تنها ادای صوتی است بدون معنا.

این قطعه در آلبوم *هم‌آواز پرستوهای آه* نیز، به درستی با توجه به فضایی که شعر در آن قرار دارد، در مایهٔ دشتی خوانده شده است. اگرچه جهش از فضای تیره و وهم‌آلود آواز ابتدای قطعه به متر مشخص تصنیف در پایان آن و تلفیق این شعر با ابیات شعر *برف* از دفتر *آخر شاهنامه* با فضای کلی آواز کرک در هماهنگی نیست و انتظار می‌رفت با توجه به کوتاه بودن این شعر، بخش‌های بیشتری از آن در قطعهٔ آوازی خوانده شده،و از مضامین شعری بیشتری در آواز آن استفاده گردد لیکن می‌توان تا حدودی ساختارشکنی فرم در آن را همسو با فضای انتزاعی کلیت شعر توجیه نمود.

۲-۳-۳. اندوه

«نه چراغ چشم گرگی پیر
نه نفسهای غریب کاروانی خسته و گمراه
مانده دشت بیکران خلوت و خاموش
زیر بارانی که ساعتهاست می بارد
در شب دیوانهٔ غمگین
که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد» (همان: ۹۲-۹۳)

اندوه، توصیف فضای دشت خاموشی است که جز پس‌زمینهٔ بارش باران، صدای دیگری از آن به گوش نمی‌رسد. شعر با عبارت «نه چراغ چشم گرگی پیر» آغاز شده، بدون اوج و فرود مشخصی در یک ریتم ثابت با همان عبارت نیز به پایان می‌رسد. تعداد قافیه‌ها

در مقایسه با دیگر اشعار کوتاه این دفتر، بسیار کمتر و وزن شعر در بحر رمل (فاعلاتن) است که سرعت اجرای کندتری نسبت به بحر هزج دارد و سنگینی فضای مورد نظر شاعر را القا می‌نماید. اشارهٔ مکرر شاعر به عبارت «ساعت‌هاست» برای بیان مدت زمان طولانی، کاربرد واژگانی همچون «غمگین»، «افسرده»، «خسته»، «دلگیر» در تثبیت آهنگ رخوت در این فضا نقش داشته، تکرار عباراتی از نیمهٔ اول شعر در نیمهٔ دوم آن حاکی از عدم وجود پیامی تازه است.

«در شب دیوانهٔ غمگین،
مانده دشت بیکران در زیر باران، آه، ساعتهاست
همچنان می‌بارد این ابر سیاه ساکت دلگیر.
نه صدای پای اسب رهزنی تنها؛
نه صفیر باد ولگردی،
نه چراغ چشم گرگی پیر.» (همان: ۹۳)

این شعر، بیش از هرچیز به تکنوازی یک ساز زهی بدون همراهی آواز مشابهت دارد چراکه تکرار صدای یکنواخت باران می‌تواند این تعبیر موسیقایی را فرایاد آورد. از این رو، بارش باران در این قطعه را می‌توان پیش‌درآمدی مختصر بر مضمون عنوان شعر، یعنی *اندوه* دانست.

این قطعه که در آلبوم *هم آواز پرستوهای آه* به صورت آواز خوانده شده است، نسبت به قطعات پیشین، از مجموعه سازهای آشنای موسیقی سنتی از جمله نی، تار، سنتور، کمانچه و تنبک در تنظیم خود بهره برده است. تکرار برخی از فضاسازی‌ها در طول این آلبوم، در این قطعه، قدرت تأثیر خود را از دست داده و عملاً تکراری جلوه می‌کند. ضمن آن‌که ترجیع شعر *چاووشی* «بیا ره توشه برداریم» در پایان این قطعه نیز، بار دیگر تکرار می‌شود و مخاطب را به اتمسفر آن قطعه باز می‌گرداند. هم‌چنین شعر *اندوه* در آلبوم *سبوی تشنه* در سال ۱۳۸۹ به آهنگسازی آرش کامور و خوانندگی سالار عقیلی نیز اجرا شده که البته وفاداری این قطعهٔ موسیقی به متن اصلی شعر و رعایت جنبه‌های آوازی آن بیشتر بوده است. یکی از انواع نوآوری‌های موسیقایی آهنگساز در این قطعه، بهره‌گیری از عناصر موسیقایی موجود در شعر برای شبیه‌سازی صدای آن است؛ به طوری‌که وقتی آواز به عبارات « نه صدای پای اسب رهزنی تنها/ نه صفیر باد ولگردی» می‌رسد، ارکستر سازهای زهی صدای گام‌های اسب و وزش باد را شبیه‌سازی می‌کند؛ از این رو می‌توان گفت در این ساخت، آهنگساز با استفاده از راهکاری که شاعر برای تبادر اصوات خاص به ناخودآگاه ذهن مخاطب به کار بسته نیز، بهرهٔ موسیقایی برده و در جهت غنای اثر خود استفاده کرده است.

۲-۳-۴. پاسخ

ریتم سریع این شعر با توجه به جملات کوتاه و وزن مفاعلن، آهنگ خیزان پرسش «چه می‌کنی؟» در آغاز و متن آن، کاربرد گستردهٔ جناس، قافیهٔ درونی و واج‌آرایی در واژگان، و استفاده از صنعت تکرار از بارزترین ویژگی‌های ریتمیک شعر *پاسخ* است.

«که بود و کیست دشمنم؟/ یگانه دشمن جهان./ هم آشکار، هم نهان./ همان روان بی‌امان،/ زمان، زمان، زمان، زمان.» (همان: ۱۳۴)

شاعر در ادامه با رویارو نمودن سپاه دشمن و سپاه خود، بسیاریِ سپاه مقابل را با صف‌آرایی کلماتی که دارای آکسان بر واج‌های س و ش هستند، نشان می‌دهد:

«گذشته‌ها و یادها/ رفیق‌ها و خویش‌ها/ خراش‌ها و ریش‌ها/ سراب نوش و نیش‌ها/ فریب شاید و اگر/ چو کاش‌های کیش‌ها/ بسا خسا به جای گل/ بسا پسا چو پیش‌ها ...» (همان: ۱۳۵)

و برای وصف قلت و سکوت سپاه خود، واژگانی را بر می‌گزیند که دارای کمترین نمود آوایی هستند:

«پیاله‌ها و جام‌ها/ نگاه‌ها، سکوت‌ها/ جویدن بروتها شراب‌ها و دودها/ سیاه‌ها، کبودها» (همان: ۱۳۶)

متناسب با سرعت ریتم این شعر، تصنیف *چه میکنی* نیز ریتم سریع‌تری دارد. اگرچه این قطعه نیز همانند قطعات پیشین تنها قسمت اول شعر را به تصنیف درآورده، نمی‌توان تجلی سایر ظرفیت‌های موسیقایی ذکر شده را در آن بررسی نمود و در قسمت پایانی خود نیز با ذکر ابیاتی از شعر *چاووشی* در تلاش برای نشان دادن اتحاد موضوع و مایه میان این دو شعر است. در این زمینه اجرای هر دو شعر *چاووشی* و *پاسخ* در دستگاه همایون را نیز می‌توان از جملهٔ همین تلاش‌ها فرض نمود. این مطلب در قطعهٔ *اندوه* نیز اتفاق افتاده، محتمل است که توجیه مشابهی داشته باشد. همایون «دستگاهی است با شکوه، مجلل و آرام و در عین حال مؤثر و جذاب و دلربا، که پر از عظمت، پختگی و سحر و فسون ماهرانه است، همایون دستگاهی است تفکر برانگیز همراه با صفات و عواطف عالی» (زرگر، ۱۳۷۹: ۷۷۳) و به نظر می‌رسد فضای ملودیک آن با مضامین این اشعار در تناسب باشد.

۲-۴. قطعهٔ «لحظهٔ دیدار»، سهیل نفیسی، ۱۳۹۰

در کنار تحلیل اشعار دفتر شعر *زمستان* در قالب موسیقی سنتی ایرانی، باید این مطلب را نیز عنوان کرد که آثاری در سبک‌های متفاوت و جدید موسیقی وجود دارند که برای

بازیابی ارتباط میان شعر فاخر و ذائقهٔ موسیقایی نسل امروز و اهمیت مضمون و شعر در موسیقی مدرن شکل گرفته‌اند. سبک فیوژن یا تلفیقی که رویارویی و ترکیب چند فرهنگ موسیقایی مختلف است، در دهه‌های اخیر از سوی آهنگسازان و خوانندگان ایران در تلفیق موسیقی سنتی، با انواع فولکلور، جز، راک و... نیز مورد توجه قرار گرفته است. سهیل نفیسی از پیش‌گامان سبک فیوژن در سه آلبوم *چنگ و سرود*، *ری‌را* و *ترانه‌های جنوب*، به خوانش اشعار نیمایی و سپید شاعران بزرگ معاصر همچون شاملو، اخوان ثالث، نیما در قالب تلفیقی پرداخته و در جدیدترین آلبوم منتشر نمودهٔ خود به نام *طرح نو*، اشعار حافظ را نیز بدین‌سان خوانده است. قطعهٔ *لحظه دیدار* از آلبوم *چنگ و سرود* که از سوی نشر هرمس در سال ۱۳۹۰ انتشار یافته‌است، از دفتر شعر زمستان انتخاب شده، با همراهی ساز ساکسیفون و گیتار در ترکیب فضای فلامنکو (Flamenco)، جز(jazz) و فولکلور(Folklor) نواخته می‌شود. اگرچه این امر قابلیت خوانش اشعار نیمایی، به‌خصوص شعرهای اخوان ثالث را در سبک موسیقی غربی و تلفیقی نیز نشان می‌دهد، اما باید توجه داشت که در این سبک موسیقی هر نوعی از شعر چه کهن و چه نو قابلیت خوانده شدن دارد و می‌تواند خود را در فضای مناسب خود بیابد. در حقیقت آن‌چه در موفقیت و تأثیرگذاری این سبک تعیین کننده است، میزان تناسب نوع ادبی شعر و فضای موسیقی است؛ چنان‌که *لحظه دیدار* نیز شعری لیریکال و پرهیاهو است و بر فضای پرشور فلامنکو و جز به خوبی نشسته است.

۳. نتیجه‌گیری

شعر فارسی یکی از جلوه‌های موفق ارتباط موسیقی و ادبیات است. تأثیرپذیری این دو حوزه از یکدیگر نه تنها در بطن اشعار کلاسیک، بلکه در دوران نوین شعرسرایی و قالب نیمایی نیز هویدا است. آشنایی مهدی اخوان ثالث با هنر موسیقی و تأکید او بر مقولهٔ وزن شعر و کاربرد متناسب آن با موضوع، شباهت ساختار برخی اشعار وی به فرم موسیقی دستگاهی ایران، استفاده از واژگان تخصصی حوزهٔ موسیقی و لغات کهن، به ایجاد ظرفیت موسیقایی قدرتمندی در آثار او انجامیده است؛ چنان‌که بازتاب عنصر صدا به وجوه مختلف، یکی از مشخص‌ترین عناصر سبک و از جمله عوامل افزایش غنای شعر اوست. وی با ارائهٔ آثاری ریتمیک و موزون، به ویژه در دفتر شعر *زمستان*، امکان خوانش آوازی یا به تصنیف درآمدن این اشعار را در دستگاه‌های مختلف موسیقی سنتی ایرانی و حتی موسیقی تلفیقی ایجاد نموده است.

آلبوم‌های موسیقی *زمستان است*، *فریاد* و *هم‌آواز پرستوهای آه* از جمله شناخته‌شده‌ترین آثار منتشر شده بر مبنای اشعار دفتر زمستان هستند که هر یک با تأکید بر برخی از ویژگی‌های موسیقایی این اشعار، توانسته‌اند ظرفیت‌های ریتمیک نهفته در آن‌ها را برای ارائهٔ یک اثر شنیداری فاخر به کار گیرند. این پژوهش با تحلیل و بررسی ظرایف و ویژگی‌های موسیقایی اشعار خوانده شده در آلبوم‌های مذکور، ابعاد گستردهٔ حضور موسیقی در آثار اخوان ثالث را مورد توجه ویژه قرار داده، برای آشنایی مخاطبان و فعالان حوزهٔ موسیقی برای بهره‌گیری هرچه بیشتر از قابلیت‌های آثار این شاعر گران‌سنگ ادبیات معاصر ایران کوشیده است.

منابع

الف. کتاب‌ها

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۹۴). **زمستان**. چ ۳۱. تهران: زمستان.

ـــــــــــــــ(۱۳۹۰). **آخر شاهنامه**. چ ۲۳ تهران: زمستان.

آزاده‌فر، محمدرضا(۱۳۹۳). **اطلاعات عمومی موسیقی**. چ ۱. تهران: نی.

بلخی، مولانا جلال‌الدین محمد(۱۳۸۸). **غزلیات شمس تبریز**. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. چ ۳. تهران: سخن.

خالقی، روح‌الله(۱۳۶۴). **موسیقی ایرانی**. چ ۱. تهران: نشر کتاب.

دهلوی، حسین(۱۳۹۰). **پیوند شعر و موسیقی آوازی**. چ ۴ تهران: مؤسسهٔ فرهنگی-هنری ماهور.

ژون، سیمون(۱۳۹۰). **ادبیات عمومی و ادبیات تطبیقی**. ترجمهٔ حسن فروغی. چ ۱، تهران: سمت.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۹۱). **موسیقی شعر**. چ ۱۳. تهران: آگه.

کاخی، مرتضی(۱۳۷۱). **صدای حیرت بیدار: گفتگوهای مهدی اخوان ثالث(م. امید)**. چ ۱. تهران: مروارید.

ـــــــــــــــ(۱۳۸۵). **باغ بی‌برگی: یادنامه مهدی اخوان ثالث(م. امید)**. چ ۳. تهران: زمستان.

ملاح، حسینعلی(۱۳۶۳). **حافظ و موسیقی**. چ ۲. تهران: هنر و فرهنگ.

ناتل خانلری، پرویز(۱۳۶۷). **وزن شعر فارسی**. چ ۲. تهران: توس.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). **باختین، گفتگومندی و چندصدایی مطالعه پیشامتنیت**

هولست، ایموجن(۱۳۸۸). **الفبای موسیقی**. ترجمهٔ امید رهنمائی. چ ۱. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی- هنری ماهور.

ب-مقاله

باختینی. پژوهشنامه علوم انسانی. فرهنگستان هنر. شماره ۵۷ بهار. صص ۳۹۷-۴۱۴.

Ammer, Christine. (۲۰۰٤). **The facts on file dictionary of music**. Fourth edition. New York: Facts on File, Inc.

ج. آلبوم‌های موسیقی

شجریان، محمدرضا(۱۳۷۹). «زمستان است». تهران: دل‌آواز.

ـــــــــــــــ(۱۳۸۲). «فریاد». تهران: دل‌آواز.

قربانی، علیرضا(۱۳۹۱). «هم‌آواز پرستوهای آه». تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری نقطه تعریف.

عقیلی، سالار(۱۳۹۰). «سبوی تشنه». تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری آوای باربد.

نفیسی، سهیل(۱۳۹۰). «چنگ و سرود». تهران: هرمس.