

موسیقی اشعارِ قیصر امین پور

دکتر ماه نظری^۱

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 شعر است، وزن، شعر را مهیج تر می کند. زیرا وزن در شعر جنبه ی تزینی 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 اعتبار 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 و آگاهانه برای بیان ذهنیت و عواطف... خویش، از انواع موسیقی های دخیل در زبان و بیان، با شیوه ای بسیار زیبا و مؤثر استفاده کرده است. در این مقاله برآنیم تا هنرمندی شاعر را در کاربرد موسیقی اشعارش، که فقط در چنبروزن عروضی خلاصه نمی شود و بیشتر از موسیقی کلام در زمینه های «واژه آهنگ، آهنگ ترکیب، توازن، حرف آهنگ، متناهیگ، موسیقی شعر (موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی داخلی و موسیقی معنوی)» به خلاقیت پرداخته، مورد بررسی قرار دهیم.

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

مقدمه

قیصر امین پور، عاشق کلمات است و برای عشق بازی با واژه‌ها، چیدن، ترکیب و تزویج آن‌ها، فضای شعر، بهترین فضای مناسب برای جولان اندیشه و عواطف اوست. می‌دانیم که این مفردات خارج از ذهنیت شاعر، به خودی خود دارای اثر خاصی نیستند، با آفرینش هنرمندانه، و رستاخیز کلمات، شاعر واقعیت‌ها را می‌شناساند و اعتبار اثر، بستگی تام از یک سوبه چگونگی؛ نغمه آوایی، همنوایی واژه‌ها، ترکیبات، مصراع‌ها، موسیقی درونی، بیرونی، معنوی و محورهای شعری دارد و از سوی دیگر به محتوا، نوآوری، نواندیشی و طرز بیان و ارائه‌ی ذهنیات شاعرانه با رعایت جوهر شعری وابسته است. زیبایی این مفردات، بستگی به گزینش و تطبیق درونی شاعر دارد که چگونه به کلمات، جلا می‌بخشد و روح تازه‌ای در کالبد آن‌ها می‌دمد. که قیصر امین پور، عواطف و تمایلات و خصایص مختلفی‌انسانی را، با دقت تفسیر و توصیف می‌کند حتی جزئیات را هم تأویل می‌نماید و از این رهگذر به شعر قدرت و انسجام می‌بخشد یعنی نه تنها آن‌ها را می‌نمایاند بلکه به شعر زیبایی‌ها و زشتی‌ها، به وسعت و بی‌انتهایی کلام، برای تسلی خاطر خود دست می‌زند. این گونه شعر هم زندگی را در خود جای می‌دهد و هم حمل می‌کند و شعرش رؤیایی می‌شود که در میان هرگونه هدف عالی ما را به سوی عالی‌ترین سیر می‌دهد و از معنی عالی و مسلم زندگی، که درک زیبایی‌هاست، چاشنی می‌بخشد و به سوی جهانی از لذت‌ها، دردها، کامروایی‌ها، ناکامی‌ها... سوق می‌دهد در این وادی، شعرا و به طور خلاصه دری از بهشت است که جهنم را در کنار خود قرار داده، و نشان می‌دهد. این اوصاف در غزل، مثنوی، رباعی، دو بیتی، اشعار نیمایی وی، مشهود است و باعث شناخت تکنیک اوست. نه نو و کهن بودن اشعارش. به قول شوقی شاعر مصری: «نه قدیم دارد و نه جدید.» (رک. نیما یوشیج، ۱۳۸۵، ص ۴۳۲) و اشعارش سرشار از جوهر خیال و تصویرگرایی

است زیرا «شعر، هر قدر به حال و درخواست های ما جواب بدهد، شعر تر است و این خوبی شعر در زیبایی آن است و سراینده ی شعر باید بکوشد که بهترین طرز تعبیر را به دست آورد...» (همان، ص ۴۳۲) 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 و گاه 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 سطح زبانی، ادبی و فکری قابل بررسی است به عنوان نمونه در رباعی زیر، با توانمندی خاصی توأم با بیش و آگاهی با استفاده از پارادوکس، تضاد، واج آرای، تکرار کلمه درون متنی، قافیه ی بیرونی و ردیف «تو» و وزن و بحر هزج 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 و عقل، دیوانه ی تو حیرانِ تو، آشنا و بیگانه ی تو
دیدارِ ترا، همه نشانی دادند ای در همه جا کجاست پس خانه ی تو؟
(در کوچه ی آفتاب، ص ۱۴)

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 جفت مکمل 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 اشعارش، بهره مندی از وزن و موسیقی کلام است. زیرا «انتخاب وزن مناسب، گذشته از آن که برخواننده تأثیر بیشتری می‌گذارد، در سراینده و سازنده شعر نیز مؤثر است و کلمات بهتر و مناسب‌تر با مقصود را، به ذهن شاعرالقاء و نزدیک می‌کند و این امری است تجربی.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۶، ص ۸۵)

امین پور هیچ‌گاه اشعار فاقد وزن نسروده است و در عین حال شعر سپید را نیز هرگز رد نکرده است. نقش قافیه، با تکرار هجای پایانی در کلمه‌ها و ردیف با تکرار کلمات همسان در پایان مصرع‌ها در ایجاد موسیقایی کلام، در برجسته‌نمایی تصویرهای ذهنی و القای مفاهیم اشعارش، دارای نقشی اساسی است. چنان‌که در عرفان نیز انواع تجلی 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. شفیع کدکنی در مورد منشأ ردیف می‌نویسد: «ردیف یکی از ویژگی‌های شعر پارسی است که در ادب هیچ‌زبانی به وسعت شعر پارسی نیست...» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۶، صص ۲۲۱-۲۲۲) هم چنین ردیف زیر مجموعه‌ی موسیقی کناری است و تکرار چیزی است که در کنار قافیه، غنای موسیقی شعر را تکمیل می‌کند و سبب خوش‌آهنگی شعر، و به منزله‌ی برگردان و زنجیره‌ی ارتباط ابیات با یکدیگر است (مانند بند ترجیع) که در دست توانمند شاعران مبدع، مایه‌ی خلق مضمون و تصویرهای بدیع شده است. در حقیقت زیباترین و موسیقایی‌ترین غزل‌های فارسی به زیورِ ردیف آراسته شده‌اند 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 «گل‌ها همه آفتابگردانند، آینه‌ها ناگهان، دستور زبان عشق، نیمایی‌ها، غزل، مثنوی، رباعی و دوبیتی» می‌توان ادعا کرد که، موسیقی این اشعار تنها، حاصل وزن عروضی، قافیه و ردیف، نیست بلکه عواملی چون واژه‌آهنگ،

در زمان واقع شد وزن خوانده می شود.» (خانلری، ۱۳۷۳، ص ۲۴) 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 کدکنی، ۱۳۷۶، ص ۴۱) به طور کلی، موسیقی شعر «موسیقی شعر عبارت است از هارمونی آوایی و صوتی که در کلام پدید می آید. شعر سنتی، شعر آزاد (نیمایی) و شعر مثنوی، 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 آوایی و دیگر هماهنگی های صوتی، موسیقی تولید می کند مانند غزل «حرفی از نام تو» از قیصر امین پوربا قافیه «سرم، خاکسترم، بستم و پریم»، ردیف «آتش گرفت»، تکرار و ریتم آهنگ آغازین مصرع ها «در زدم، پر زدم 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، بستم آتش گرفت
در زدم، کس این قفس را وانکرد	پر زدم، بال و پریم آتش گرفت

(غزل / ص ۸۷)

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 «قطعه نامه» امین پور، این ویژگی ها رعایت شده است:

طوفانی از تیر / 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/ ص ۱۱۸-۱۱۷)

می بینیم آشکارا آهنگ طبیعی کلام در دل زبان اوست، که به واژگان و نسبت 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 کلی می توان، مشخصه های مورد نظر این شاعر هنرمند را در بررسی موسیقی اشعارش به صورت زیر بیان کرد:

۱- کیفیت 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 ما کس نرسید از بس که بلند بود داد دل ما

(دستور زبان عشق، ص ۹۴)

شاعر با مهارت کامل و نگاهی هنرمندانه، به ابعاد گوناگون موسیقی شعر در ابیات بالا توجه داشته است از یک سو آوردن قافیه های «بند، کمند، بلند» که موسیقی 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 مفاعیلن مفاعیلُ فَعَلٌ» 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 و شایسته است و هم چنین با تیزبینی به روابط واژه ها و صنایع لفظی چشم دوخته است تا موسیقی این ابیات را غنایی بیشتر بخشد یعنی قرار دادن «زلف، بند، کمند» و ایجاد تناسب، 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 دست، اختیار دل تمام است
 من از چشم تو خواندم روزآغاز که با این عشق کار دل تمام است
 (همان / ۹۵)

۲- میزان و کیفیت 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 و استادی اوست زیرا گوش حساس و چشم تیز بین شاعر، حتی رنگ صدا و آهنگ ترترانه ها را می شنود. که این ادعا در شعر «سماع و درد» کاملاً مشهود است:

سماع

من می شنوم، رنگ صدا را آبی آهنگ تر ترانه ها را آبی
 در موج بنفش عطر گل می بینم موسیقی لبخند خدا را آبی
 (دستور زبان عشق، ص ۸۳)

حرمت درد

درد تو به جان خریدم و دم نادم درمان تو را ندیدم و دم نادم
 از حرمت درد تو ننالیدم هیچ آهسته لبی گزیدم و دم نادم
 (همان، ص ۸۴)

۳- توجه به راه ها یی که شاعر برای تولید موسیقی انتخاب کرده است. در «غزل دلتنگی» شاعر به شیوهایی چون واج آراییی و نغمه ی حروف، حرفاهنگ، جناس، تناسب، ایهام، تداعی، توالی و تکرار، به خلق موسیقی پرداخته است:
 هر چند که دلتنگ تر از تنگ بلورم با کوه غمت سنگ تر از سنگ صبورم
 اندوه من انبوه تر از دامنِ الوند بشکوه تر از کوه دماوند، غرورم

ای تو به من از خود من خویشتر
 داغ تو را از همه دارا ترم
 درد تو را از همه درویشتر
 هیچ نریزد به جز از نام تو
 بر رگ من گر بزنی بیشتر
 فوت و فن عشق به شعرم ببخش

تا نشود قافیه اندیشتر (دستور زبان عشق، ص ۴۳)

امین پور، چه در اشعار سنتی و یا نیمایی، اعتقادی راسخ به وزن و ریتم دارد و هم چون نیمامعتقد است که: «در عالم طبیعت، هیچ چیز بی ریتم نیست. حتی بهم خوردگی هم ریتمی دارد و می رود که ریتم دیگری 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 و قافیه، 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، ص ۴۳۵)

عناصرِ موسیقیِ اشعارِ قیصر امین پور

الف - 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 - وسط یا آخر و حتی اول هر قسمت

با نگاهی سرشکسته، چشم‌هایی پینه بسته
 خسته از درهای بسته، خسته از چشم‌انتظاری
 صندلی‌های خمیده، میزهای صف کشیده
 خنده‌های لب‌پریده، گریه‌های اختیاری

(گل‌ها همه آفتابگردانند/۵۹)

قافیه در این ابیات غیر قابل پیش‌بینی است و عنصر انتظار را در خواننده بر می‌انگیزد، یعنی انتظار یک شروع در بیت بعدی، که ادامه‌دهنده‌ی لذت شعری ابیات است. امین‌پور درگزینش قافیه، دارای شیوه‌های گوناگونی است: الف- در پایان بیت به شیوه‌ی قدما قافیه رارعیات می‌کنند مانند اشعار بالا، که به زیبایی و آهنگین شدن آن کمک می‌کند. ب- شیوه‌ی استفاده از قافیه در پایان هر بند، آن گونه که نیما آن را «زنگ مطلب» می‌نامد. مانند شعر زیر تحت عنوان «غزل در پرده‌ی دیر سال» در بند اول، به خاطر هم‌صوتی سطر به سطر «شکفتم، نگفتم» و در بند دوم قافیه را عوض می‌کند و «باد، افتاد» فقط در آغاز و پایان بند آمده است.

چرا تا شکفتم / چرا تا تورا داغ بودم، نگفتم / چرا بی‌هواسرد شد باد / چرا از دهن
 / حرف‌های من / افتاد (همان/۴۱) هم چنین ریتم‌دهنده‌ای که مصراع‌های اشعار
 نیمایی او را به هم متصل می‌کند باز هم قافیه و ردیف است اما نه به شکل سنتی
 و منظم، در «مدینه‌ی فاضله» ردیف در سطر ۱، ۲ و قافیه در سطر ۳ و ۴ «آفریدند،
 ندیدند» حائز نقش اساسی در موسیقی کلام شاعرند که می‌گوید:

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 می‌کند. یعنی با هر بازگشتی که از صامت‌ها و مصوت‌های مشترک ایجاد می‌کند،
 تمام تصویرها و خاطراتی را که از مشابه قبلی آن داشته‌ایم به طور ناهشیارانه در

نوز کجا می رسد؟ کهنه کجای رود؟ گر نه و رای نظر، عالم بی مستهاست
عالم چون آب جوست، بسته نماید ولیک می رود و می رسد نو این از کجاست؟
(مولوی، ۱۳۵۸ / ب ۴۹۰۵-۸)

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 مکمل قافیه می باشد و از نظر معانی به تداعی های شاعر کمک می کند.» شفیع کدکنی، ۱۳۸۳، ص ۱۳۸.

«شعر دارای ردیف، را مردّف گویند: که بسیار خوش آیند است، و لطافت طبع وحدت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلم در سخن، به بر بستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف می تواند بود که کلمه ای باشد یا بیشتر، و باشد که از مصراع، یک کلمه قافیه بود و باقی ردیف.» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹، ص ۷۵) کاربرد ردیف های متنوع، به خصوص در غزلیات که سرشار از عواطف و هیجانات روحی است، شور و هیجان را شکوفاتر می سازد و در خلق موسیقی شعر، گیرایی را شدت می بخشد. زیرا لحظات شاعرانه، با موسیقی به اوج می رسد، و پیوندی ناگسستنی دارد گرچه در یک نگاه سطحی چنین به نظر می آید که ردیف، انتخاب کلمه یا گروهی از کلمات و عبارات است که آزادی و پرواز اندیشه و تخیل را محدودتر می سازد و شاعر تا پایان شعر، مضمونی تکراری را به عنوان ردیف ذکر می کند اما شاعران حاذق و بلندمرتبه، برای ایجاد وحدت در افکار، شدت بخشی نقش موسیقایی، خلق مضمون های تازه در بسط اندیشه، هنرنمایی، انتخاب مضامین دقیق تر، تشبیه ها و استعارات گیرا، از ردیف بسیار بهره برده اند. دکتر شفیع 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...» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۳، صص ۲۲۱-۲۲۲) ردیف، دارای پیشینه ای کهن است که نمونه های آن در شعر یزیدبن مفرغ، در هجو عبیدالله بن زیاد قابل توجه است:

خودغنائی بیشتری بخشیده است مانند:

«اگر نه رنگ/ اگر نه چشمواره های تنگ بود/ کدام خاره سنگ بود/ کدام کرم پيله بود/
 کدام خار و سبزه و گیاه زرد بود/ که آفتاب گردان / نبود... (گل های آفتابگردان / ۵۳)
 ب - 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، ص ۱۷) به
 طور کلی می توان گفت پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است، مهمترین عامل و
 مؤثرترین نیروها از آن 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 تخیل را از
 وزن جدا کرده اند. (نصیر الدّین طوسی، ۱۳۷۳، ص ۴-۵) در بررسی آماری «غزل،
 مثنوی، دوبیتی و رباعی»های اشعار قیصر امین پور دارای وزن و محور عروضی زیرند:

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

«بحر متقارب: ۹ بار، متدارک: ۱ بار، هزج: ۳۲ بار، رمل: ۲۶ بار، رجز: ۱۳ بار، مضارع: ۲۳ بار،
 مجتث: ۱۴ بار، خفیف: ۴ بار، سریع: ۴ بار، منسرح: ۴ بار و غریب ۱ بار.» بعضی از وزن و زحاف
 ها، تحت عنوان های شعری (در کتاب اشعارش) مشخص شده، بیان می شود:

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

جغرافیای ویرانی، وزن: مفاعِلن مفاعیلن مفاعِلن مفعول» بحر هزج مثنی مقبوض
اخرَب.

فصل وصل، وزن: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلان» بحر رمل مسدس مقصور.
حرفی از نام تو، آرزوی عاشقان، وزن: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» بحر رمل مسدس
محدوف./

صبح بر تو، وزن: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» بحر رمل مثنی سالم
زین خالی، الفبای درد، به بالای تو، فال نیک، به آیین دل، آینه، وزن: فعولن فعولن
فعولن فعولن» بحر متقارب مثنی سالم

سفر، وزن: «مفتعلن مفاعِلن مفتعلن مفاعِلن» بحر رجز مطوی مخبون.
جنگل خاطره، وزن: «مستفعل مستفعل مستفعل فع لن» بحر رجز مکفوف احد.
رازپرواز، وزن: «فاعلات مفعولن فاعلاتن مفعولن» بحر مقتضب مثنی مطوی
مقطوع.

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

سرود صبح، آخرین تصویر وزن: «مفتعلن فاعلات مفتعلن فاع» بحر منسرح مثنی
مطوی مجدوع.

موسیقی کلام: اشعار امین پور، در حد کمال و به صورت کامل از
انواع موسیقی های موجود در زبان و بیان بهره گرفته است بر همین مبنا، انواع
آهنگ های به کار گرفته شده در اشعار او را ذکر می کنیم:

۱- واژآهنگ: هر کلمه ای در زبان بار معنایی، عاطفی و موسیقایی خاصی دارد که انگیزه های به خصوصی را در ذهن و روان ما ایجاد می کند و هر کلمه علاوه بر این که حامل و حاوی بار فرهنگی، تاریخی و زبانی ویژه ی خویش است، از آهنگ و آوای منحصری برخوردار است مانند دو کلمه ی مترادف، گرچه از نظر معنایی نزدیک به هم هستند اما هر کدام بار عاطفی و روانی 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 ایجاد می کند که کلماتی خشن بر گزیده شود تا آزار و آزردهگی روح شاعر را به خواننده منتقل کند. که کلمات «خار، خوار، خشک، چوبه ی دار، کرم خورده...» بار این معنا و فضا را به دوش می کشند. اگر شاعر مترادف های این کلمات را یعنی «خار- تیغ، خوار- بی ارزش...» را به کار می 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 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 از هر 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 تجسم می بخشد و توجه به معنی لغوی قیصر که لقب امپراتوران روم است (عشق و سلطنت 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 می‌دهد:

«وقاف / حرف آخر عشق / آن جا که نام کوچک من / آغاز می‌شود» (همان/۵۹)
 زیرکی قیصر، دربه کارگیری واژه‌های ساده، خوش آهنگ، فهمیدنی، ملموس و
 پرکاربرد و زنده در اشعارش کاملاً مشهود است.

۲- آهنگ و ترکیب: به جز واژه‌ها که در نفس و ذات خویش باید از بار موسیقایی
 لازم بر خوردار باشند، ترکیباتی هم که در ابیات به کار می‌رود باید متمم و مکمل بار
 موسیقایی و آهنگ آرایبی هم باشند. چون که زبان فارسی جزء زبان‌های ترکیبی است،
 خوشاهنگی کلیت ترکیب‌ها، فوق‌العاده در والایی یا برعکس در ابتدال آن مؤثر است.
 که این ترکیبات بر دو نوعند: ترکیبات ساختاری و ترکیبات معنایی، که بیشترین
 ترکیبات شامل تعبیرهای کنایی، تشبیهی، تعریفی، ایهامی، تمثیلی و استعاری می‌شود
 و هسته‌ی اصلی شعر را، این گونه ترکیبات می‌سازند مانند:

«نام تو / رازی نوشته بر پر پروانه / گل‌ها همه به نام تو مشهورند / آینه‌ها / از
 انعکاس نام تومی خندند / در کوچه‌های خاطره باران / وقتی که خوشه‌های افاقی /
 از نرده‌های حوصله‌ی دیوار / سر ریز می‌کنند / در مشام باد / عطر بنفش نام تو
 می‌پیچد / نامت طلسم «بسم» افاقی هاست / بی نام تو جذام خلأ / ده کوره‌ی جهان
 را / خواهد خورد. (آینه‌های ناگهان / ۴۴-۴۵)

این کلمات در اشعار بسیار از شاعران هم به کار رفته است اما آن چه گفتار امین
 پور را متفاوت از دیگران می‌سازد در ساختار و پیوند نامرئی کلمات است. «پروانه»
 سمبل عاشق جان سوخته‌ای که در قمارخانه‌ی عشق نقد جان می‌بازد و با گل که
 نماد معشوق است پیوند می‌خورد یا افاقی خونین، با نرده‌های حوصله که تصویری
 سورآلیسمی است (ساخته و پرداخته‌ی، ذهن جستجوگر و نواندیش قیصر)، در هم
 تنیده می‌شود و یا آینه که در دنیای خیالی شاعر لبخند می‌زند و جان می‌گیرد و
 جهان به ده کوره‌ای کوچک و محقر تشبیه می‌شود که اسیر چنگال بیماری مهلک

معنوی و لفظی، میان پاره‌ها و اجزای خویش توازن ایجاد کند. مانند دو کفه ی ترازوی دو زبانه که انگیزه و علت غایی برکشیدن و سختن چیزها و خواسته هاست و این سنجش با حالات و صورت های گوناگون ایجاد می شود. توازن، فهم و درک و دریافت و داشتن یک شمّ و بصیرت، برای ساخت و خلق انواعِ حالت ها و آهنگ های موسیقایی در پاره ها و اجزاء 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 غزل «عشق چه می گفت؟»:

با غمِ تو فارغم از کفر و دین	چشم تو سر چشمه ی عین الیقین
این همه گفتند: بین و بیا	عشق چه می گفت؟ بیا و بین
فتنه، ندیدم که ندیدم در آن	چشم کماندار تو را در کمین
ای همه غم ها ی تو خوش، مرحبا!	ای همه حزن تو برین، آفرین!
ای دلِ من دستخوش درد تو	جز غم تو هیچ ندارم، همین!

(گل ها همه آفتاب گردانند/ ۱۱۸)

غزل «عشق چه می گفت» دارای ریتمی رقصان با وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلات» 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 ۴ و ۳ جا به جایی «بیا و بین» و بیت سوم تکرار «ندیدم»، تصویر چشم کماندار و شبه اشتقاق «کمان و کمین»... توازن را در این غزل قوام داده است و به طور کلی، آهنگ طبیعی کلام را در دل زبان

می آیدگرد باد آسا، به خود پیچیدنی امشب
 زنی با مویی از شب شب تر و رویی زشبم تر
 میان خواب و بیداری، چو رؤیا دیدنی امشب
 برایش سفره ی تنگ دلم را می گشایم باز
 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 فضا را 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 شنیداری 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 «ا» 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، ابار) است. نکته مهم در موسیقی بیرونی شعر او، توجه به انتخاب هجاهای کوتاه و بلند و کشیده است. «شاعر با کاربرد هجاهای کوتاه یا بلندیا کشیده که در شعرش بیشتر محسوس می باشد، خواننده را در حالات مختلفی با خود همراهی می کند.» (یوسفی، ۱۳۷۰، ص ۱۰۳)

۵- متناهنگ: مراد از متناهنگ در هنر کلامی، آن است که شاعر یا نویسنده متناسب با واقعیت خارجی و عینیت بیرونی از کلمات و جملاتی 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، ص ۱۴۸) 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

ایجاد می‌شود که یک موضوع را در حالت‌های مختلف «کشیده، سریع، غم‌انگیز یا شاد و یا طنزآلود... ارائه دهد.» در شعر زیر به خاطر حرکت آوایی واژه‌ها 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.

باگریه‌های یکریز

یکریز

مثل ثانیه‌های گریز (همان/۴۴)

بازهم دویدیم

آن چنان که زندگی مرا

در هوای تو

نفس نفس

حدس می‌زند (همان/۷۱)

نتیجه:

مهمترین راه‌های 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 او دارد. قافیه کناری، در پایان مصراع یا بیت، یا در پایان بندها تکرار می‌شود و گاه ردیف، نقش جان‌نشین قافیه را دارد. همچنین از انواع آهنگ‌ها در موسیقی کلام به صورت واژه‌آهنگ، آهنگ ترکیب، توازن، حرف‌آهنگ، متن‌آهنگ، درغنا ی موسیقی اشعارش بهره گرفته است. در مقایسه با این سه عامل موسیقی ساز اصلی «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 در حوزه ی معنا قرار می گیرد و نیز به خاطر کاربرد غنی ترانواع دیگر موسیقی، جلوه ی چندانی ندارند هر چند شاعر از این نوع موسیقی هم در شعرش استفاده کرده است.

پی نوشت:

۱- «آریستو کسنوس تارنتومی» (فیلسوف و شاگرد ارسطو) (قرن ۴ پیش از میلاد).

منابع

- ۱- قرآن کریم، (۷۸۳۱)، مترجم بهاء‌الدین خرّمشاهی، تهران، گلشن، چاپ اول.
- ۲- اخوان ثالث، مهدی، (۶۷۳۱)، بدایع و بدعت‌های نیمایوشیخ، تهران، انتشارات زمستان.
- ۳- امین پور، قیصر، (۸۷۳۱)، گل‌ها همه آفتابگردان، تهران، انتشارات مروارید.
- ۴- امین پور، قیصر، (۹۷۳۱)، گزینه اشعار، تهران، انتشارات مروارید.
- ۵- امین پور، قیصر، (۳۸۳۱)، آینه‌های ناگهان، تهران، نشر افق، چاپ پنجم.
- ۶- امین پور، قیصر، (۷۸۳۱)، غزل، مثنوی، رباعی و دو بیت، تهران، انتشارات انجمن شاعران ایران.
- ۷- امین پور، قیصر، (۷۸۳۱)، دستور زبان عشق، تهران، انتشارات مروارید.
- ۸- امین پور، قیصر، (۸۸۳۱)، نیمایی‌ها، تهران، مؤسسه فرهنگی وهنری هوران.
- ۹- تسلیمی، علی، (۳۸۳۱)، گزاره‌هایی 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، ناصرالدین، (۱۳۸۰)، شناخت شعر، تهران، نشر هما، چاپ چهارم.
- ۱۶- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۶)، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه، چاپ پنجم.
- ۱۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۳)، صورخیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، چاپ نهم.

