

نقد موسیقی و اصالت‌های سبکی موسیقیایی در شعر نادر نادرپور

فرشته آزادتبار

عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور

چکیده

"نقد موسیقی و اصالت‌های سبکی موسیقیایی" در شعر نادر نادرپور موضوع و محور اصلی این مقاله است (مجموعه‌های شعر انگور، سرمه خورشید، گیاه و سنگ نه! آتش و زمین و زمان). در این مقاله سعی شده است نظریات موسیقیایی جدید در کنار رویکردهای مختلف نقد ادبی در مقوله نقد شعر مطرح شود، به گونه‌ای که اصالت سبکی شعر نادر پور در حوزه موسیقی و امکانات موسیقیایی کلام تبیین شود و نیز اثبات شود که آیا همانگونه که منتقدان معتقدند نوعی صدامعنا و بافتار ویژه القای معانی از شاخه‌های موسیقیایی شعر نادرپور محسوب می‌شود. علاوه بر این، نقاط قوت و ابتکارات او در جنبه‌های مختلف مبحث موسیقی کلام بررسی می‌شود.

واژه‌های کلیدی: موسیقی، لحن، خشونت و لطافت کلام، اصالت سبک، صدا معنایی.

مقدمه

سخن گفتن از "موسیقی غنی و ابتکارات موسیقایی" شعر شاعری چون نادرپور که او را بزرگترین و بهترین موزیسین کلمات فارسی در روزگار ما دانسته اند (براهنی، ۱۳۷۱: ۳۸۲)، کاری دشوار اما سرشار از لطف است. شاعری که می‌توان گفت از امکانات بالقوه زبان فارسی بهره برده و بسیاری از نآوری‌های "سبک" او در حوزه موسیقایی رخ داده است. او قابلیت‌های فراوان و وسیع زبان فارسی را به فراست دریافته است و تنها به وزن و قوافی و موسیقی بیرونی و میانی و درونی در شعر اکتفا نکرده است و در اغلب موارد کلمات شعر او از طریق آهنگ خود، در "القای معانی" مورد نظر شاعر، نقش اساسی دارند. منتقدین در شعر او به نوعی "بافت صدا" معتقدند که نمی‌تواند تنها حاصل وزن عروضی باشد بلکه القای معنی در شعر او حاصل در هم تنیدگی امکانات معنایی و زبانی کلمات است که در این نوشتار بررسی شده است؛ گویی هیچ شاعری به اندازه او به طبیعت واژه‌ها، لطافت و صلابت، درستی و نرمی و حالت کلمات آگاه نبوده است، در نتیجه نوعی انسجام حاصل از هماهنگی ریتم و آهنگ و حالت کلمات در شعرش آفریده است و این تلفیق زیبا و بکر نوعی "صدامعنا" در اشعار ایجاد کرده است. در این نوشتار رویکردهای مذکور بررسی شده و اصالت‌های موسیقایی "منحصر به فرد" نادر پور، تبیین گردیده و شناسانده شده است. این پژوهش با روش تحلیل محتوا و مطالب و شواهد موجود به شیوه کتابخانه‌ای و سند کاوی گردآوری شده است.

سطوح مختلف موسیقی

موسیقی در ابتدا تحت عنوان عروض شعری به دست "خلیل بن احمد" در زبان عربی ابداع و قواعد و ظرافت‌های آن تنظیم و تدوین گردید. اگرچه "خانلری" بحث ابداعی بون این موارد را مورد تردید قرار داده و با ذکر موارد مشابهت بین دو عروض عربی و هندی معتقد است: خلیل بن احمد عروض عربی را از اصول عروض هندی گرفته است. (خانلری، ۱۳۷۳: ۸۴)

پس از طرح اصول عروضی و راه یافتن آن به زبان فارسی دانشمندان بردامنه آن گسترده‌اند. البته شایان ذکر است بنا بر نظر برخی ناقدان چون شمیسا عروض شعر عربی به تمامه وارد شعر فارسی نشد بلکه به اقتضای زبان به کلی از آن متمایز شد. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۴) وی در ادامه برخی از تفاوت‌ها را در دو زبان بیان می‌کند. این بدان جهت است که وزن شعر ملل مختلف، مختلف است و با هم قابل مقایسه نیست و وزن شعر هیچ ملتی برای ملت دیگر قابل تقلید نیست. (فرشید ورد، ۱۳۷۳: ۱۰۷) به هر حال باید پذیرفت که شعر فارسی در باب موسیقی خود از شعر عربی تاثیر پذیرفته است. قدیمی‌ترین وزن ایقاعی در شعر فارسی بیتی دوازده هجایی از رودکی است که شمس قیس آن را جزء اشعار ثقیل آورده است: سرو است آن یا بالا، ماهست آن یا روی، زلف است آن یا چوگان، خال است آن یا گوی (شمس قیس، ۱۳۷۳: ۱۳۵). این بیت در وزن مفعولن مفعولن مفعولن سروده شده است.

علم عروض در قرون اخیر تحت عنوان موسیقی شعر مورد بررسی قرار گرفته است و در کنار بحر و اوزان انواع و مباحث دیگری از موسیقی مورد بررسی قرار می‌گیرد. لازم به ذکر است "پیدایش قالب‌های جدید که نقش وزن و قافیه کم‌رنگ یا به کلی بیرنگ شده باعث گردیده که منتقدان و شاعران رویکردی نو و ویژه به موسیقی داشته باشند. (فولادی، ۱۳۸۳: ۹۰)

زبان‌ها بر حسب عنصری که مبنای وزن هر زبان است با هم تفاوت پیدا می‌کنند. (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۹۲)

موسیقی شعر دامنه پهنآوری دارد؛ گویا نخستین عاملی که مایه‌ی رستخیز کلمات (شعر) در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی وا داشته است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. گروه موسیقایی مجموعه عواملی است که زبان را از زبان روزمره، به اعتبار آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستخیز کلمه و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۸)

تناسب، هماهنگی و در نتیجه لذت از مسائل زیر بنایی موسیقی به حساب می‌آید؛ حال این تناسب از زاویه‌های مختلفی مورد بررسی قرار می‌گیرد که شامل تناسب اصوات، واک‌ها، بلندی و کوتاهی آنها، نحوه قرار گرفتن کلمات در کنار هم، وزن و... می‌باشد. در بررسی موسیقایی یک اثر از موسیقی بیرونی، کناری، و معنوی سخن به میان می‌آید.

الف: موسیقی بیرونی

غرض از موسیقی بیرونی بررسی و استخراج اوزان عروضی در یک اثر منظوم است که پژوهشگر پس از استخراج اوزان به کار رفته در یک اثر به ترتیب اهمیت و میزان کاربرد یک وزن بخصوص را، در بررسی خود قید می‌کند.

مورد مهمی که در موسیقی بیرونی شعر باید بدان توجه داشت، جنبه تأثیری اوزان بکار رفته می‌باشد تا معلوم شود خواننده یا مخاطب پس از خواندن شعر چه اندازه متأثر از جنبه موسیقایی شعر است و آیا شاعر مقتضای حال و مقام را رعایت کرده است؟ آیا نادر پور که شاعر تغزل است؟ آنجا که به تغزل پرداخته وزن مناسب آن را به کار گرفته است؟ اگر هنجارشکنی در شعر نادر پور وجود دارد؟ آیا شکستن هنجار (Norm) سبب زیبایی و غنای موسیقی اشعار است؟

حال به اوزانی پرداخته می‌شود که شاعر بیشترین علاقه را در کاربرد آنها نشان داده است:

الف: ۱- بحر مضارع

نادر پور به مضارع اخریب مکفوف محذوف (مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلن) بیشترین علاقه را نشان داده است. این وزن به همراه اوزان دیگری که در پی خواهد آمد وزنی است که نادرپور بسیاری از اشعار خود را در این بحر سروده است. این بحر که از زحافات بحر مضارع است، بیشتر از هر بحری مورد استفاده ی شاعر بوده است.

علاقه وافر شاعر به این وزن چه چارپاره‌ها و چه در اشعاری که در قالب آزاد سروده شده اند، به هیچ وجه قابل مقایسه با سایر اوزان نیست شاعر در ۱۴۷ شعر چهار مجموعه مورد بررسی، ۶۲ شعر خود را در این وزن سروده است. شاید سبب این بسامد لحن روایی و آرام نادرپور است.

-از آن شکاف، ماهی خونین آفتاب

چون قلب گرم دریا بر ساحل افتاد

دریای پیر کف به لب آورد و ناله کرد

شب ناله را شنید و به بالین او شتافت.

بر شیشه، عنکبوت درشت شکستگی،

تاری تنیده بود

الماس چشمهای تو

بر شیشه خط کشید. (همان: ۱۲۲)

الف: ۲- بحر رمل

از این بحر و زحافات این بحر (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) نیز نادرپور استفاده ی فراوان کرده است، این بحر نیز برای لحن روایی مناسب است.

-گنجه من بوی قرآن می‌دهد/بوی قرآن و گلاب و آسمان

بوی شهوت‌های تند و بوی اشک /بوی روزان و شبان بی نشان. (همان: ۴۷۰)

الف: ۳- بحر مجتث

سومین وزنی است که بسامد بالایی در اشعار نادر پور دارد و مورد علاقه اوست. شاعر بیشتر از خود بحر از زحافات این بحر استفاده کرده است:

-ز بیم مردن دل گریه می‌کنم شب و روز /مگو چرا که ز مرگ تنم هراسی نیست.

دلی که زنده به دیدار ناشناسان بود/به مرگ رو نهاد/کنون که ناشناسی نیست. (همان: ۲۲۵)

الف: ۴- بحر هزج

-هنوز آن روز برق خنده خورشید/به بام خانه‌های دور پیدا بود.

درون کلبه ی من شمعدان می‌سوخت/نسیم مست با او در مدار/بود (همان: ۲۴۶)

شاعر از محور دیگری نیز استفاده کرده است که بالاترین بسامد را بعد از هزج به ترتیب بحرهای رجز، بحر متقارب و منسرح دارا هستند.

نقد موسیقی بیرونی شعر نادرپور

غیر از اوزان مذکور نادرپور از اوزان دیگر نیز کم و بیش استفاده کرده است اما استفاده او از دیگر اوزان چندان چشمگیر نیست. آنچه از بررسی موسیقی بیرونی اشعار نادرپور به دست آمد، برای ما روشن می‌سازد که او از اوزان مشهور و بیشتر از زحافات این بحرها استفاده کرده است؛ ولی در این بین عشق و علاقه وافر او را در بکارگیری بحر مضارع، نمی‌توان انکار کرد؛ از آنجاییکه که این بحر، بحر است که در اشعار لطیف و نرم و روایی مورد استفاده قرار می‌گیرد، این نتیجه حاصل می‌شود که تعداد زیادی از اشعار نادرپور دارای موسیقی ملایم و نرم و جویباری اند.

نتیجه‌ی دیگری که در مورد موسیقی بیرونی اشعار او از این مباحث حاصل می‌شود، استفاده از بحر مجتث و رمل است که تا حدودی همان نتایج بحر مضارع را تقویت می‌کند؛ نکته قابل توجه دیگر این است که شاعر با وجود اینکه بی شک شاعر تغزل است. (بیان احساسات و عواطف) اما از بحر متقارب که معمولاً مناسب حماسه است به نحو زیبایی بهره‌گیری کرده است که با توجه به بسامد و تکرار آن می‌توان آن را به عنوان اصالت سبکی شاعر در بحث موسیقی بیرونی به حساب آورد.

تور از جهانی دیگر میشناسم/ تو را شیر داد از ازل دایه من

درین تیره شب‌ها که فردا ندارد/ تو فانوسی و عشق تو سایه من

جالب است که در اشعار بدین وزن، گرچه نادرپور عواطف و احساسات خود را بیان کرده است، شعر زبان و لحن مفاخره گونه‌ای به خود می‌گیرد؛ گویی در این جا این وزن است که بر کلمات سوار است و تسلط بی چون و چرای خود را ثابت می‌کند:

- من آن سنگ مغرور ساحل نشینم / که می‌رانم از خویشتن موجها را

خموشم ولی در کف آماده دارم / کلاف پریشان صدها صدا را

چنان سهمناکم کز هیبت من/ نیابند سگماهیان در پناهم

چنان تیز چشمم که زاغان وحشی / حذر می‌کنند از گزند نگاهم (همان: ۳۱۷)

ملاحظه می‌شود کلام چه اندازه پرطنطنه و فخیم شده است تا آخر شعر، کلمات در ذهن خواننده اشعار حماسی را تداعی می‌کند یا در شعری که روایتی امروزی است از داستان کاووس و فریب خوردنش توسط ابلیس و رفتنش به مازندران و آماده شدن رستم برای طی هفتخوان و نجات او، نادرپور در این جا نیز از وزن معمول حماسه بهره برده و لحنی کاملاً حماسی به خود گرفته است؛ در صورتی که در این شعر، او خود را به کاووس تشبیه کرده که از کاخش (وطن) در اوج مستی، به اقلیم نادیده‌ای دل سپرده که ابلیس مازندرانش خوانده و سر انجام او نیز رستمی به یاری می‌طلبد تا طلسم فرو بسته هفتخوان را برایش بگشاید:

من امروز کاووس شوریده بختم / که گم کرده‌ام راه مازندران را

به رستم بگوئید تا برگشاید / طلسم فرو بسته هفتخوان را (همان: ۸۹۷)

درونمایه شعر او غم غربتی است که در این شعر نشسته است اما چون با ماجرای کاووس شباهتی در آن دیده، وزنی حماسی برای این شعر برگزیده است؛ چنانکه در چند مورد قبل هم نشان داده شد شاعر عواطف و درونیات خود را بسیار زیبا با وزنی که مختص این کار نیست، هماهنگ (mix) کرده است.

نکته حائز اهمیت دیگری که در باب موسیقی بیرونی اشعار نادرپور چشمگیر است و طبق بسامد می‌توان آن را ویژگی و اصالت سبک وی به شمار آورد، آمیختن دو قالب چهار پاره و ساختمان آزاد (نیمایی) در یک شعر است؛ اگر شعر را با چهارپاره آغاز کرده در اواسط شعر، افعیل را شکسته و پایبندی به قافیه و ارکان را رها کرده است. شعر آنگاهی که دیگر هیأت چهارپاره را ندارد نیز دارای وزن عروضی صحیح است؛ تنها رکنها را کم و زیاد کرده و قافیه را هرگاه کلام طلبیده است و نیازی به آوردنش بوده، در شعر نشانده است. عکس این مورد نیز در اشعار نادرپور دیده می‌شود؛ با چهارپاره‌ای که معمولاً شاعر حرف آخر و اصلیش را در قالب آن بیان کرده است، شعر را به پایان رسانیده است.

این مورد در شعر نادرپور آنقدر بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است که نمی‌شود آن را فقط به حساب تنگنای وزن و قافیه گذاشت؛ چه در این صورت اشعاری را که با ساختمان آزاد آغاز می‌کند، نیازی نیست در اواسط و بیشتر اواخر، چارپاره بیاورد و دوباره برای خود قید وزن و قافیه و ردیف، بنا کند.

با آنکه بی شک این انتقال از چارپاره به آزاد و از آزاد به چارپاره را می‌توان بیانگر تلاش شاعر برای بیان بهتر و زیباتر عواطفی که سر به شورش برداشته‌اند دانست، نیز نمونه‌های اولیه‌اش (در مجموعه شعر انگور) را می‌توان نوعی طبع آزمایی شاعر در قالب آزاد بر آورد کرد؛ اما با وجود همه این احتمالات، هرچه بیشتر به اشعار تلفیقی او دقت شود این نتیجه حاصل می‌شود که سروده‌های تلفیقی او آبدارترند و لطفی دیگر دارد، زیرا هم مزایایی که قافیه و ردیف و وزن عروضی کامل، شعر را از آن برخوردار می‌کند، در خود دارد هم آزادی و سیالی عاطفه، تخیل و اندیشه که در قالب آزاد امکانپذیر است.

از این دست اشعار می‌توان به شعر آیینه‌دق، حسرت، ستاره ی دور، پیوند، امید و خیال و... از مجموعه سرمه خورشید اشاره کرد.

-همیشه با منی ای نیمه جدا از من

بریده باد زبانم! چه ناروا گفتم!

تو نیمه نیستی ای جان، تمام من هستی

اگر به قهر بگیرد خدا تو را از من

چگونه بی تو توانم زیست

چگونه بی تو توانم ماند

چگونه بی تو سخن بر زبان توانم راند

همیشه در من بودی

همیشه می‌خواندی

صدای گرم تو در استخوان من می‌گشت

غروبگاهان در کوچه‌های شهر

که بوی پیچک هذیان عاشقی می‌گفت،

تو در کنار من آهسته می‌رفتی

و در کرانه چشمان کهربایی تو،

بهاردر چمن سبز باغ‌ها می‌خفت

شبی که باران در کوچه‌ها فرو می‌ریخت

تو می‌رسیدی و باران موی تو بر دوش

ز موی خیس تو عطری غریب بر می‌خواست

من از تنفس عطر غریب او مد هوش (همان: ۳۹۴)

دوباره ساختمان آزاد بعد چارپاره، آزاد و همین طور متناوب.

ب: موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری جلوه‌های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است. آنچه در قالب‌های سنتی بیش از همه متداول است بحث از قافیه‌ها و ردیف‌های پایانی است. "قافیه هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه بیش از ردیف می‌آید. (حق شناس، ۱۳۷۰: ۴۴) مایاکوفسکی قافیه را چفت و بست شعر میدانند. او می‌گوید من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در آخر بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳۹: ۷۹) پس قافیه نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی در شعر به وجود می‌آورد.

در بحث موسیقی کناری باید اشعار نادر پور را به سه دسته تقسیم کنیم:

۱. اشعاری که در قوالب سنتی یا تقریباً سنتی سروده است مانند چارپاره‌ها.
 ۲. اشعار نیمایی یا اشعاری که ساختمان آزاد دارند.
 ۳. تلفیقی از هر دوی اینها.
- نقد و بررسی موسیقی کناری از بارزترین محورهای نقد موسیقایی به حساب می‌آید. در این مبحث قافیه، حروف قافیه و عیوب موجود در قوافی مورد نقد و ارزشیابی قرار می‌گیرد.
- در موسیقی کناری مشخص کردن قوافی تکراری از اهم مسائل به حساب می‌آید؛ با این که تکرار باعث غنای موسیقی شعر می‌شود؛ ولی از این که تنوع و دگرگونی را از شعر می‌گیرد و موجب یکنواختی در شعر می‌شود، امری مطلوب به حساب نمی‌آید.
- با توجه به اینکه نادرپور در اشعار خود از چارپاره و نیمایی استفاده کرده است، قافیه در هر کدام به صورتی است. در چارپاره در مصراع دوم و چهارم قافیه الزاماً وجود دارد؛ اما در اشعار نیمایی گاه قافیه در هر سطر دیده می‌شود و گاهی در فاصله‌های طولانی تر در آخر هر بند قافیه را آورده است و این خاصیت شعر نیمایی است؛ چرا که به قول خود نیمای قافیه زنگ مطلب است، هرگاه مطلب عوض شد، به قافیه جدید نیاز پیدا می‌شود.
- الف: چارپاره‌هایی که فقط قافیه دارند:
- از بررسی ۴ مجموعه شعر نادر پور دریافتیم که فقط ۴۰٪ از این چارپاره‌ها تنها قافیه دارند و مردّف نیستند و در مقایسه با چارپاره‌هایی که مردّف اند به روشنی در خواهیم یافت که از غنای موسیقی کمتری برخوردارند.

بر لوح آسمان مسین می‌ریخت/ طرح کلاغ پرزده‌ای از بام

پلک ستاره‌ها بر هم بود/ چشم سیاه پنجره‌ها آرام (همان: ۲۲۷)

من مگر آن دزدآتشم که سرانجام/خشم خدایان مرا به شعله خودسوخ

بر سر این صخره ی شکسته تقدیر/چار ستونم به چار میخ بلا دوخت (همان: ۲۳۱)

ب. چارپاره‌هایی که مردّف هستند:

از میان چار پاره‌های نادر پور حدود ۶۰ در صد آنها دارای ردیف و به اصطلاح مردّف اند که تعداد این نوع بیش از انواع دیگر است و حدود ۶۵ در صد از چارپاره‌های مردّف به سه دسته تقسیم می‌شوند.

۱- چار پاره‌های که ردیف فعلی دارند بیش از انواع دیگر است و حدود ۶۵ در صد از چارپاره‌های را به خود اختصاص می‌دهند.

تنهاتویی که درخم این راه پره‌راس/خواهم تورابه ناله خویش آشنا کنم

دیگر تو آن طلسم نئی سایه منی/ آخر چگونه سایه خود را رها کنم. (همان: ۲۰۸)

یا:

هنوز آغوش گلدان بلور من/پر از گل‌های عطراگین شب بو بود

صدای خنده‌ای از پلکان برخاست/خدایا این صدای خنده ی او بود (همان: ۲۴۶)

۲. چارپاره‌های که دارای ردیف حرفی اند و ۲۰ در صد از قافیه‌های مردّف ردیف حرفی دارند.

شب از سپیده نهان می‌داشت/تلاش لحظه آخر را

ز پشت شاخه مو دیدم /کبوتران تازه مسافر را (همان: ۲۰۳)

۳. چارپاره‌هایی که دارای ردیف اسمی اند که در مقایسه با ردیف‌های فعلی اصلاً چشمگیر نیست و ۱۵ در صد از قافیه‌های مردّف را این گونه قافیه‌ها تشکیل می‌دهند.

هوا بارانی و من مست و او مست/شراب سرخ شیرین در سبو مست

همه چشم سپاهش سر به سر ناز /همه زلف درازش مو به مو بست (همان: ۲۷۳)

شب که پر پرمی زند شمع / در زیر بار اشک‌های مرده خویشت
در شیشه در، نقش خود را می‌شناسم / پیزی که باری می‌کشد بر گرده خویشت (همان: ۱۴۹)

قافیه در اشعار نیمایی

نیاز به عرصه فراخ، برای بیان عاطفی لحظه‌ها، همیشه ذهن شاعران برجسته و نوجو را که در قالب‌های تنگ زمان نمی‌گنجیدند، به خود مشغول کرده است. پی‌آیند نیاز به گریز از این تنگناها بود که منوچهری نیای شعری نادرپور، به مسمط گریز می‌زند و یا شاعر بزرگی چون مولانا با آن تعدد و تنوع اوزان که در اشعارش مشهود است، از تنگنای وزن و قافیه، گاه به ستوه می‌آید و بدین گونه می‌خروشد:

رستم از این بیت و غزل ای شه و سلطان ازل / مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا.

چارپاره قالبی است که نادر پور آن را بیشتر از قالب آزاد دیگر به کار گرفته است و خود نیز آن را به اوج رسانیده است؛ اگر در شعر شعری که با او هم‌روزگارند، دقت کنیم هیچ کدام در چارپاره سرایی خویشت، به موفقیت نادر پور نرسیدند. چارپاره را خود نادر پور به اوج زیبایی رساند؛ ولی با این همه، روح عاطفی و حساس و پر قلیان او نیز، همواره تنگنای چارپاره را بر نتابیده و بسیار پیش می‌آید که شعری را با چارپاره آغاز می‌کند، در نیمه‌های راه وزن و افعیل را می‌شکند قافیه‌ها پس و پیش می‌شوند، سیلان عاطفه سر به شورش بر می‌دارد و شور و هیجان اندیشه‌های پیش ساخته را پس می‌زند و راهی جز گردنکشی از بندهای عروض و قافیه برای شاعر باقی نمی‌گذارد:

باران دوباره کوفتن آغاز کرده بود / بر شیشه‌های پنجره کوچک اتاق
خاکستر سپید هزاران خیال دور / دامن گشوده بود به ویرانه اجاق

من آدمم به سوی تو

بی هیچ آرزو، بی هیچ اشتیاق

زاغان درون کوچه تاریک آسمان

پر می‌زدند مست

این نعره می‌کشید که دست سیاه شب،

خورشید را ربود

آن نعره می‌کشید

که مشت درشت کوه خورشید را شکست... (همان: ۴۰۳)

بعد از این قسمت دوباره در اواسط، چارپاره و باز هم قالب آزاد، همین طور متناوب

چارپاره، آزاد، چارپاره، آزاد

ملاحظه می‌شود قافیه در جاهایی از شعر که نادر پور رکن‌ها را کوتاه و بلند کرده است نیز، دیده می‌شود؛ اما با تقدیم و تاخر قافیه‌ها و کوتاه و بلندی ارکان.

نادرپور در اشعاری که تا پایان، ساختمان نیمایی دارند به خوبی به نرم و هنجار شعر نیمایی آگاه است و این آگاهی در اشعارش نمود دارد؛ هرگاه نیاز به قافیه را احساس کرده، قافیه را زینت الفاظ خود کرده است؛ نه به این منظور که آوردن قافیه تنها به موسیقی شعر کمک می‌کند، بلکه قافیه در اشعار نیمایی او به نوعی تکامل دهنده معنا و محتوای شعر است. علاوه بر اینکه جنبه موسیقایی کلام را ارتقا داده، آوردنش از لحاظ معنایی نیز نوعی ضرورت بوده است؛ گاه در هر سطر قافیه حاضر است و گاه تنها در آخر هر بند و بعد از چندین سطر. دغدغه قافیه اندیشی در اشعار نیمایی اش بر شعر او چیره نیست و او را وادار به تخریب کلام و معنا نمی‌کند. به همین سبب در اشعار نیمایی نیز صراحت و وضوح کلام، همچنان باقی است.

ای بینوا درخت! کز باد آسمان و زمین هر دو رفته‌ای

آیا در انتظار بهاری مگر هنوز؟

مرغان برگ‌های تو یک یک پریده‌اند.

آیا خبر ز خویشتن مگر نداری هنوز؟
این عنکبوت زرد که خورشید نام اوست،
دیگر میان زاویه‌های برگ‌های تو
تاری ز روزهای طلایی نمی‌تند
دیگر نگین ماه بر انگشت شاخه‌هاست
سو سو نمی‌زند
چشمک نمی‌زند. (همان ۴۶۳)

معادلات شعر نادرپور چارپاره یا نیمایی؟

نادرپور در اشعار خود از نوعی معادله‌ی قابل تامل و زیبا سود می‌جوید. این نوع معادلات را (که او بسیار بدان علاقمند است) به گواهی اشعارش می‌توان ویژگی و اصالت سبک نادرپور در حوزه‌ی زیباشناسی به شمار آورد. در این معادلات او همواره دو جهان کاملاً متفاوت از لحاظ ماهیت، اما شبیه به هم از لحاظ ظاهر را در شعر خود می‌آورد و یک چشم انداز زیبا را در دو حوزه‌ی عین و ذهن شکل می‌دهد؛ دو حوزه‌ای که شعر را گاهی به دو قسمت مساوی تقسیم می‌کند. در اینگونه موارد که احساسات به اوج خود می‌رسد، شاعر به قرینه‌سازی دست می‌زند و قوای فکر و ذهن او درگیر محاکاتی است که بی‌شک کار هر کسی نیست، در آن هنگام قافیه‌اندیشیدن و افاعیل را پاییدن جایی ندارد؛ زمام واژه‌ها را عواطف و احساسات به دست می‌گیرند و مهم اینست که تخیل آزادانه و سیال، قرینه‌ذهنی یا عینی خود را بیابد؛ قرینه‌ای که بازتاب نگاه و دریافت شاعر است.

در فضایی اینگونه، مهم اینست که شاعر چه بگوید، نه چگونه بگوید. چه بگوید که توانسته باشد هم‌تا و قرینه‌ای شایسته برای آنچه آورده است بیافریند زیرا این دو حوزه‌ی عینی و ذهنی مانند دو قلوهای به هم پیوسته‌اند. در آن فضا که شبیه‌سازی صورت می‌گیرد مهم این است که چه گفته شود تا این تقارن خوشتر بنشیند و ذهن خواننده را به دریافت شباهتی که هست و نیست؛ به اغنایی دلپذیر برساند سپس چگونه گفتن (چارپاره یا آزاد گفتن نه طرز بیان) مطرح شود. اگر اشعاری را که نادرپور در آن بدین ابتکار زیبا دست یازیده است مورد بررسی قرار دهیم در خواهیم یافت که در هفتاد و پنج در صد از موارد شاعر از وزن و ساختمان آزاد سود برده است؛ اگر با چارپاره‌ای سروکار دارد میانه‌های راه ارکان را شکسته؛ آزاد و رها. تنها آنجا که لازم است زنگ مطلب را به صدا در می‌آورد.

از روی دار قالی هر کاج

برف صبح

صد رشته گسیخته آویخت تا زمین

تا پنجه نسیم گره در گره زند

نخ در نخ افکند

آن فرش نیم بافته نیم کاره را

اما کجاست مرگ که مانند دار کاج، داری به پا کند

وز ریسمان دار

در بین آسمان و زمینم رها کند

تا دست‌های باد

در تیرگی تکان دهد این گاهواره را (همان: ۳۸۲)

یا:

هر صبح چون زبان تر و خشک برگ‌ها

از نیش ناگهانی زنبور آفتاب را

احساس می‌کند

من همچون کرم پیر در پيله‌ای تنیده از ابریشم خیال

از هوش می‌روم

شعری نگفته در دلم آماس می‌کند. (همان: ۳۲۰)

یکی دیگر از مسائل مورد بحث در موسیقی کناری اشعار، توجه به حروف و حرکات و عیوب قافیه در شعر است. از آنجایی که رعایت درست حروف و حرکات قافیه در شعر دلیل بر استادی و مهارت سراینده ی آن است و از نظر فنی شاعر را در زمره ی سراینندگان چیره دست و توانا قرار می‌دهد؛ نبود عیوب قافیه در شعر جذابیت و روانی شعر و در نتیجه تاثیر در خواننده و شنونده را ایجاد می‌کند.

حروف و حرکات قافیه

آنچه در بررسی حروف و حرکات قافیه در شعر نادرپور مشخص گردید این بود که قسمت اعظم قوافی را قوافی مردف تشکیل می‌داد؛ یعنی اینکه قافیه موجود در اشعار نادرپور چه چارپاره و چه اشعاری که نیمایی اند، در اغلب موارد دارای حرف ردف هستند. بعد از حرف ردف باید گفت در اشعار نادرپور قوافی، مقید هستند؛ یعنی دارای حرف قید، که حرکت قبل از قید و ردف را حذف نامیده‌اند؛ بنابراین حذف قوافی ایشان بیشتر از حرکات دیگر مورد توجه قرار گرفته است. اما آنچه بیش از موارد دیگر در نقد موسیقی و اصالت موسیقایی اشعار نادر پور در حوزه ی کناری مورد اهمیت است سالم بودن اکثر قوافی است؛ به عبارتی نبودن عیوب آشکار در قوافی است. در اکثریت موارد نادرپور التزام به رعایت حروف و حرکات قافیه‌ها دارد. این نکته را می‌توانیم به عنوان یکی از اصالت‌های سبکی شاعر در بحث موسیقایی بیان کنیم.

ابیاتی برای نمونه

گفتم که شور عشق تو از سر به در کنم/ اما خدا نخواست دریغا خدا نخواست

وان شیوه‌های نغز که عقلم به کار بست / برعشق من فرود وزانده من نکاست

ت، حرف روی س، ردف زاید الف، ردف اصلی حرکت فتحه ماقبل الف حذف

ای شعر ای طلسم سیاهی که سرنوشت/ عمر مرا به رشته جادویی تو بست

گفتم تو را رها کنم و زندگی کنم/ اما چه توبه‌ها که درین آرزو شکست.

ت، حرف روی س، قید فتحه ماقبل س حرکت حذف

در مورد حروف پس از روی باید دانست در اکثر موارد از حروف وصل استفاده کرده است. حروف دیگر مثل خروج، مزید و نایره بسیار کم مورد توجه شاعر بوده است.

در لانه ی چشم تو چون تخم کبوتر/ می‌خفت خندان مردمک‌های کبودت

آه‌ای طلسم جاودان کبریایی/ با من چه‌ها می‌کرد جادوی کبودت

د، حرف روی ت، حرف وصل فتحه دال، حرکت مجری

پس از حرکت حذف، بیشترین بسامد را حرکت مجری در قوافی به خود اختصاص داده است. حرکت توجیه نیز در قوافی شاعر تقریباً بسامد بالایی دارد و شاعر التزام به رعایت این حرکت دارد.

تکرار در قوافی

موضوع تکرار در قافیه در نقد و بررسی قافیه مهم و قابل توجه است. اگر چه تکرار قافیه به غنای موسیقایی شعر می‌افزاید، تکرار زیاد آن باعث دلزدگی خواننده می‌شود. از این نظر نیز شعر نادرپور شعری بی نقص است. در اشعاری که در قالب چارپاره سروده شده است در ۹۰٪ موارد در یک شعر قافیه تکراری وجود ندارد. اگر نادرپور در چارپاره‌ها به ندرت به تکرار قوافی پرداخته، هیچگاه این تکرار در یک شعر روی نداده بلکه قوافی مورد توجه شاعر، گاهی در اشعار مختلف تکرار شده است.

نقد قافیه

قافیه در شعر نادرپور به خاطر تسلط شاعر به شعر کلاسیک و داشتن نگاهی نو و بدیع به پدیده‌ها،

صرفاً برای پر کردن وزن و جنبه موسیقایی کلام آورده نشده است؛ بلکه قافیه‌ها در اغلب موارد زیبایی و گیرایی شعر را با تکمیل معانی و مفاهیم مورد نظر شاعر دو چندان کرده است. علاوه بر مهارت و استادی شاعر، چون استفاده از قالب چارپاره امکانات و آزادی‌های بیشتری نسبت به سایر قوالب سنتی دارد و هر چارپاره قافیه مخصوص به خود را دارد. قافیه پردازی در این قالب آسان تر از انواع دیگر قالب‌هاست. بنابر این دست شاعر در قافیه پردازی بازتر از قوالب دیگر است و اکثر قافیه‌ها و ردیف‌ها در خدمت معنای شعر و متناسب با مقصود شاعرند نه صرفاً کلمه‌ای که مکمل وزن باشد؛ یعنی در قافیه‌های شعر نادر پور علاوه بر مساله وزن، تکمیل بار معنایی بیت و جنبه زیبا شناسانه شعر لحاظ شده است. توجه به نمونه زیر خالی از لطف نیست:

چو گل ماه که پرپر کندش پنجه موج/ غنچه یاد تو پرپر شده و بر خاک نشست
دل من آینه‌ای بود و پر از نقش تو بود/ دیگر آن آینه کز نقش تو پر بود شکست (همان: ۳۳۹)
کوره‌راهی که خط انداخته بر پشت کویر/ جلد ماریست که خالی شده از خنجر خویش
گردبادی که برانگیخته گرد از تن راه/ غول مستی ایست که برخاسته از بستر خویش (همان: ۳۹۷)
نقد ردیف

ردیف‌های بکار رفته در اشعار نادرپور اکثراً از نوع فعلی است؛ افعالی چون کند، ماند، است، کنم، سپرد، شوم، کرد، کشید، نیست، رسید، شدند، بود... که این نوع ردیف بالاترین بسامد را در اشعار مردّف شاعر دارد. (حدود ۶۵ درصد)
بعد از ردیف‌های فعلی، ردیف‌های حرفی اند که در حدود ۲۰ درصد از شعرهای مردّف شاعر را تشکیل می‌دهد. مانند راه، ها، ی. کمترین بسامد را در میان ردیف‌های شعر نادرپور ردیف‌های اسمی دارا هستند. اما همانطور که در مقدمه بحث موسیقی کناری ذکر شد، در این مبحث معمولاً به نقد تناسب موجود مابین واک‌ها، صامت‌ها و تصویرهای کلام نیز پرداخته می‌شود؛ بدین جهت این نکته لازم به ذکر است که نوعی تناسب و هارمونی در واک‌ها و صامت‌ها و مصوت‌های قوافی و ردیف‌ها به چشم می‌خورد، به عنوان مثال قافیه‌های «اعتنا و پارسا» با ردیف «نماند» که مصوت بلند الف، هم آوایی ردیف و قافیه را به طور ملموسی نمایان می‌کند. یا قافیه‌های «آفتاب و کامیاب» با ردیف حرفی را و یا قافیه کردن «فریاد و بیداد» با ردیف «می‌کرد» که مصوت بلند و حروف مشترک موجب غنای موسیقی شده‌اند. اینگونه تناسب در اکثر قافیه‌ها و ردیف‌های شعر نادر پور به چشم می‌خورد.

مساله قابل توجهی که در ردیف اشعار نادرپور به نحو بارزی جلب توجه می‌کند، این است که اغلب ردیف‌های شعری او اسناد مجازی است و نوعی سرزندگی و تحرک به شعر داده است. از رهگذر زیبایی شناسانه شعر، این ردیف‌ها حائز اهمیتند؛ علاوه بر اینکه به جنبه موسیقایی کلام افزوده‌اند، بر جنبه‌های زیباشناسانه شعر نیز افزوده‌اند.

آسمان بی ماه بود آن شب
بغض باران در گلویش بود
ناودان با خویش نجوا داشت
کوچه گرم از گفتگویش بود
باد در شهر تهی می‌ریخت
بوی شب‌های بیابان را
تک چراغی خال می‌کوبید

گونه خیس خیابان را (همان: ۳۳۲)
اصالت‌های سبکی موسیقی کناری

۱. به دلیل استادی و مهارت شاعر و تسلط وی بر شعر کلاسیک قوافی اشعار سالم و بی عیب اند.
۲. قافیه و ردیف در شعر نادرپور در تکمیل معنا و زیبایی شعر بسیار موثرند.
۳. از آنجا که ردیف‌های فعلی بالاترین بسامد را دارا هستند کلام شاعر تا حد زیادی دارای منطق عادی گفتار است.

۴. قوافی مردف بالاترین بسامد را دارد، بعد از قافیه‌های مردف قافیه‌های مقید در شعر شاعر چشمگیر است.

۵. حذو در قوافی شاعر پیش از حرکات دیگر مورد توجه است.

۶. شاعر از تکرار قوافی در یک شعر پرهیز کرده است؛ مگر اینکه چارپاره‌ای را عینا در شعر تکرار کرده باشد.

موسیقی میانی

در بررسی موسیقی میانی یک اثر، معمولاً توجه به انواع جناس از قبیل تام، ناقص، مرکب زاید، مطرف، اشتقاق و صنایعی چون ترصیع و اعنات، لازم و ضروری است. در این بررسی به انواع جناس موجود و صنایعی که در موسیقی میانی قابل توجه هستند پرداخته‌ایم. قابل توجه است که پس از بررسی‌های لازم مشخص شد که نادرپور به این جنبه‌ی موسیقایی کلام توجه چندانی نداشته است؛ خصوصاً در آوردن جناس‌ها اینگونه می‌نماید که شاعر چندان اعتقادی به این کار نداشته و غنای موسیقی میانی در اشعار نادرپور را باید مدیون بافت صدا دانست که در شعر او این "بافت صدا" آنچنان با "بافت کلام" در هم می‌آمیزد و در آن به نحو دلکش و عمیق مستحیل می‌شود که نوعی مفهوم موزیکال در شعر به وجود می‌آورد. (براهنی، ۱۳۷۱: ۴۷۲)

جناس لاحق

نمی‌دانم چرا هر صبح

که چشمانم به بیرون خیره می‌شد

میان مردمش می‌دیدم و باز

غمی تاریک بر من چیره می‌شد (نادرپور: ۳۴۶: ۱۳۸۲)

نسبت به انواع دیگر جناس‌ها جناس لاحق بیشتر مورد توجه شاعر بوده است. در شعر نادرپور جناس زاید، اغلب اوقات در حرف اول بیشتر مشهود است و مورد دوم (در وسط) کمتر و جناس در آخر اصلاً مشاهده نشد. حرف زاید در آغاز کلمه:

دیگر نه ان هستم که بودم

خالی است از آن آتش دیرین وجودم

پیچیده در چشم هوا دود کبودم

جناس زاید در وسط

شب‌ها چو قصه‌هایی کهن می‌گفت

در گوش من صدای تو می‌پیچید

چون تار مویی از سر خود می‌کند

گویی که تار موی تو را می‌چید (همان: ۳۴۷)

جناس مضارع

گروه زاغ‌ها چون پاره‌ای از پیکر شب بود

افق از لابه لای برگ‌ها چون نقشه‌ی قالی

. آن شب تازه از دیدار خود باز می‌گشتم

چو قاب کهنه‌ای بودم ز عکس خویشتن خالی (همان: ۳۷۴)

اما جناس به طور کلی در اشعار نادر پور نمود چندانی ندارد. مواردی که قابل ذکر بود آورده شد، جناس‌هایی مانند خط، مرکب، تام، و مطرف کاربردی در اشعارش ندارد. هرچه بیشتر به بررسی این موارد پرداخته می‌شود، بیشتر به این نتیجه می‌رسیم که شاعر علاقه‌ای به این جنبه از موسیقی نداشته است.

صدامعنایی در اشعار نادرپور

آنچه در این بین حائز اهمیت و قابل توجه است هم آوایی و هم حروفی چشمگیری است که در اشعار او دیده می‌شود؛ علاوه بر این کلمات شعر او در بسیاری موارد از طریق آهنگ خود به القای معانی مورد نظر شاعر، کمک می‌کنند. این شگرد بسیار بیشتر از انواع جناس‌ها در جنبه موسیقایی (میانی) کلام نادرپور، مطرح و قابل توجه است. دکتر براهنی در مورد موسیقی شعر نادرپور می‌نویسد:

«اگر موسیقی شعر کمکی به انتقال مفهوم نکند و آن را رساتر و پر معنی نسازد، حتماً بیخود به کار رفته است؛ یعنی اگر کلمات صدای گوشنواز ولی بی معنی بسازند و شعر مفهومی نداشته باشد جز حرکت گوشنواز صداها، تاثیر شعر سمعی خواهد بود نه شعری، ولی در شعر نادرپور آهنگ کلمات گاهی با لطافت تمام و زمانی با نوعی صلابت و قدرت به انتقال مفاهیم شعری کمک می‌کند.

بافت کلام که سبک و خصوصیات کار هر شاعری را مشخص می‌کند در شعر نادرپور دارای «نوعی بافت صدا» است؛ این بافت صدا در بعضی موارد چنان با بافت کلام در هم می‌آمیزد و در آن به نحوی دلکش و عمیق مستحیل می‌شود که نوعی مفهوم موزیکال در شعر به وجود می‌آید.

این بزرگترین "قدرت ذاتی" نادرپور است و تا آن جا که من دیده‌ام پس از حافظ در کمتر شاعری این نوع موسیقی در بافت کلام گنجانده شده است. نادرپور از همان آغاز گوش بسیار حساسی برای کلمات داشته است، گویی او نه فقط به صدای کلمات بلکه به رنگ و بو و لطافت و خشونت واژه‌ها وارد است و این قدرت ذاتی در نتیجه گذشت زمان کمالی عظیم یافته است مثل قطعه‌ای از شعر یاد ونیز:

بر برجهای زنگ

که از آهن است و سنگ

بر زنگ‌ها که می‌شکند

دنگ دنگ دنگ

بر خنده‌های ریز و درخشان موجها

بر چتر آفتابی خورشید رنگ رنگ (همان: ۳۹۰)

در اینجا بافت صدا با بافت کلام به انتقال مفهوم کمک می‌کند.

"القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات" ویژگی شعرهای نادرپور است گویی هیچ شاعری به اندازه او به طبیعت واژه‌ها لطافت و صلابت، درستی و نرمی کلمات آگاه نبوده است؛ در نتیجه به انسجامی که در بافت کلام او از هماهنگی ریتم و آهنگ و حالت کلمات ایجاد می‌شود و نوعی صدا معنا را در اشعارش ایجاد می‌کند، باید توجه نمود. نادرپور به گواهی اشعارش بهترین موزیسین کلمات فارسی در روزگار ماست» (براهنی، ۱۳۷۱: ۴۳۷)

زمین به ناخن بارانها

تن پر آبله می‌خارید

به آسمان نظر کردم

هنوز یکسره می‌بارید.

شب از سپیده نهان می‌داشت

تلاش لحظه ی آخر را

ز پشت شاخه ی مو دیدم

کیوتران مسافر را

هنوز از نم پر هاشان

حریر نرم هوا تر بود

هزار قطره به خاک افتاد

هزار چشم کبوتر بود! (نادریور: ۳۵۲:۱۳۸۲)

جدا از هم آوایی بسیار زیبا و دلنشین ملاحظه می‌شود کلمات چقدر در القای معانی، نقش دارند. در قطعه نقاب و نماز، که آن را از بهترین اشعار نادریور می‌دانند آنچنان بافت صدا و بافت کلام در هم آمیخته‌اند که احساس می‌شود دیگر فقط با صدا، با تصاویر و با وزن و کلمات سر و کار نداریم؛ بلکه آنچه هست سیلان صاف و پاک و اندوهگین و آهنگین تخیل است در جهانی که انسان با صمیمیت تمام، در برابر آینه می‌آیستد و خود را باز می‌یابد.

حصار هستی ام از هول نیستی پر بود

هوار حسرت ایام بر سرم می‌ریخت

و من چو برج خراب از هراس ریزش خویش

به زیر سایه ی نسیان پناه می‌بردم

دهان پنجره از مژده ی سحر پر بود

سپیده از رحم تنگ تاریکی می‌زاد

من از غروب سوی سپیده می‌راندم

و با صدای خروسان نماز می‌خواندم... (همان: ۴۰۲)

یا نمونه‌های زیر که صدا معنایی در آنها به اوج رسیده است:

نشتر خونریز خارهای پر از زهر

می‌ترکند حباب زخم تنم را

خاک به خون تشنه از دهان این زخم

می‌مکد آهسته شیره ی بدنم را (همان: ۴۰۹)

اولاً کلماتی مانند نشتر، خونریز، خار، ترکاندن، و زخم همگی، در تداعی معنی فوق العاده نقش دارند.

به جای هر کدام از این کلمات می‌شد شاعر کلمه دیگر بنشانند؛ اما به طور قطع این اندازه در القاء موثر واقع نمی‌شد ثانیاً هم حروفی مکرر «ر»، «ز»، «خ»، «ن» در سراسر بیت خونریزی، زخم و ترکیدن را القا می‌کند.

یا

چو قارچ‌های سفید از جوی

حباب‌ها همه پیدا شد

چو قارچ‌های سیاه در کوی

هزار چتر سیاه و شد. (همان: ۴۰۱)

بعد از توصیف آسمانی بارانی، ملاحظه می‌شود شاعر پیدایش حباب‌ها و باز شدن چترها را چه زیبا به تصویر کشیده است: قارچ، چتر، حباب، ناگهان پیدا شدن. در کلام ضربتی وجود دارد؛ بخصوص باز شدن یک دفعه چترها روییدن ناگهانی را القا می‌کند. یا موارد زیر:

بگذار تا ببرم رگ دردمند خود را

که در او بهار مرده ست و خزان سکون گرفته

که هم حروفی و هم آوایی آن بریدن را تداعی می‌کند.

نم نمک می‌چکد از روزن

در گلویم نمک مهتاب

آن طرف در قفس ساعت

می‌دود عقربه شبتاب (همان: ۲۶۱)

آسمان بی ماه بود آن شب
بغض باران در گلویش بود
ناودان با خویش نجوا داشت
کوچه گرم از گفتگوش بود (همان: ۲۶۹)

شاید در کمتر شعری از نادرپور که در این چهار مجموعه شعر مورد بررسی قرار گرفت، موسیقی شعر به تکمیل و القاء معنی و مفهوم مقصود شاعر کمک نکند و صدا معنایی و هم آوایی در کلام به چشم نخورد؛ گویی او برای هر فضا کلمات خاص آن فضا را در خود دارد. «بافت صدا» که از کنار هم قرار گرفتن کلمات شعر او در «بافت کلامش» به وجود آمده است، ذهن خواننده را منسجم به سوی مقصود و مفهوم هدایت می‌کند که نظیرش را در شعر هیچ شاعر دیگری به این حد نمی‌توان دید.

در بررسی اشعار او به حق می‌توان گفت، کمتر شعری یافت می‌شود که این خصایص را در خود نداشته باشد؛ بنابراین اگر او را موزیسین کلمات فارسی در عصر خود بدانیم به بیراهه نرفته‌ایم.

شاید آوردن هیچ صنعت و جناسی به این اندازه در اشعار او نمی‌توانست ذهن و ضمیر انسان را از طنین کلمات، به سوی معنا راه بنماید و این خصیصه عالی را، نبوغ و استعداد ذاتی او در اشعارش خلق کرده است.

اصالت‌های سبکی موسیقی میانی

از بین انواع جناس‌ها جناس لاحق به نحو قابل ملاحظه تری در اشعار وجود دارد.

بعد از جناس لاحق، جناس زاید از نوع اول بالاترین بسامد را داراست.

آنچه اشعار نادرپور را از لحاظ موسیقی غنی، قوی و ممتاز می‌کند، کاربرد جناس‌ها نیست زیرا او به کاربرد جناس در اشعارش چندان علاقه‌ای نشان نداده است؛ بلکه هم آوایی، هم حروفی، بافت صدا و صدا معنایی، غنای موسیقی بی نظیری به شعرش داده است.

آهنگ کلمات شعر او در القاء مفاهیم مورد نظر شاعر بسیار نقش دارند.

نادر پور به نحو بارزی به لطافت و خشونت کلمات آگاه است.

ج: موسیقی معنوی

در این قسمت به بررسی ارتباط‌های پنهانی موجود در شعر و نقد و تحلیل آنها پرداخته می‌شود، تا هر تناظری که در شعر وجود دارد از قبیل صنایعی چون ایهام، تضاد، مراعات نظیر، تلمیح، لف و نشر و به طور کلی اکثر صنایع بدیعی معلوم و مشخص شود. در بررسی شعر نادرپور مسأله‌ای که با قطعیت می‌توان گفت این است که شاعر به هیچ روی شاعر ایهام و ایهام تناسب نیست.

موسیقی معنوی تقارن و تشابهات و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی، موسیقی را سامان می‌بخشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۹۱)

همان طور که شاعر در مقوله زیباشناسی، شاعر تشبیه است؛ آن هم تشبیهات محسوس؛ کلامی بسیار واضح، رسا و خالی از ابهام دارد.

صنعتی که بیش از همه در موسیقی معنوی وی جلب توجه می‌کند و قطعاً اصالت سبک وی محسوب می‌شود، صنعت استخدام در اشعار اوست. بعد از استخدام مراعات نظیر تقریباً در اکثر اشعار شاعر دیده می‌شود تلمیح، تضاد، طباق و لف و نشر نیز به نسبت بسیار کمتری در اشعار نادرپور دیده می‌شود.

اما مسأله شایان ذکر اینست که چون شاعر تشبیه گراست همین تشبیه گرایی او بر ساخت و فرم زبان و بر موسیقی از جمله موسیقی معنوی شعرش تاثیر گذاشته است تا آنجاییکه می‌توان گفت کلام شاعر به سبب همین تشبیهات رسا تقریباً خالی از ابهام است که نوعی از ایهام، ایهام تناسب را نیز شامل می‌شود که در اشعار نادر پور کمرنگ می‌نماید. با این مقدمه به صنایع و میزان بکارگیری آنها در شعر نادر پور می‌پردازیم:

تلمیح

در اشعار نادرپور به میزان نسبتاً چشمگیری تلمیح بکار رفته است که گاهی این تلمیحات به فرهنگ و ادب ایران مربوط می‌شود و گاهی به فرهنگ و ادبیات غرب:

من امروز کاووس شوریده بختم

که گم کرده‌ام راه مازندران را

به رستم بگوئید تا برگشاید

طلسم فرو بسته ی هفتخوان را (همان: ۸۸۹)

که ماجرای فریب خوردن کاووس و رفتن او به مازندران را آورده و خود را کاووس شوریده بخت دانسته است که در این تلمیح بنابر تعریف مذکور هم تناسب دارد هم تشبیه.

من مگر آن دزد آتشم که سرانجام،

خشم خدایان مرا به شعله خود سوخت

بر این صخره شکسته تقدیر

چار ستونم به چار میخ بلا دوخت. (همان: ۲۳۱)

که اشاره به پرومته نیم خدای یونانی دارد که چون آتش را از خدایان ربود و به بشر رسانید به آتش خشم آنان گرفتار شد و بر فراز صخره‌ای به بند کشیده شد تا کرکسی مدام از جگرش بخورد و آن جگر دوباره بروید و این شکنجه تا ابد دوام یابد.

مراعات نظیر

نادرپور هر جا که سیاق کلام اقتضا کرده است از این صنعت بهره گرفته است:

آزرده از آنم که مرا زندگی آموخت

آزرده تر از آنکه مرا توش و توان داد

سودا گر پیری که فروشنده ی هستی است

کالای بدش را به من افسوس گران داد. (همان: ۲۲۱)

کالا، توش، توان، فروشنده، سوداگر، گران همگی با هم تناسب دارند.

تضاد و طباق

در اشعار نادر پور تضاد به طور متوسط به چشم می‌خورد؛ اما آنقدر نیست که ویژگی سبکی برای شاعر باشد.

بی تو، بی تو ای که در منی هنوز

داستان عشق من به ماجرا کشید

بی تو لحظه‌ها و روزها گذشت

بی تو کار خنده‌ها به گریه‌ها کشید (همان: ۲۹۱)

لف و نشر

این صنعت نیز به طور متوسط در اشعار دیده می‌شود اما این صنعت را نیز نمی‌توان برای شاعر ویژگی سبکی به حساب

آورد؛ زیرا از بسامد بالایی برخوردار نیست در بعضی از اشعار او، گاهی آمده است:

در فروغ این ستارگان بی دوام

روزگار شادی و غم فرا رسید

آن به جز دمی نماند و این همیشه ماند

این همیشه ماند و آن به انتها رسید ۲۲ (همان: ۲۲۰)

استخدام یا وجه شبه دوگانه

استخدام را با قطعیت می‌توان ویژگی و اصالت سبک نادرپور در موسیقی معنوی به شمار آورد؛ هیچ صنعت معنوی را نادرپور به اندازه استخدام برای افزایش موسیقی معنوی کلام به کارنگرفته است. این مساله هم مانند اکثر صنایع معنوی که ذکر شد (غیر از تضاد) از تشبیه گرا بودن شاعر ناشی می‌شود.

دل من در پی ات چون سایه‌ای گمراه

تن از دیوانگی در خاک می‌مالید

علف‌ها همچو رگ‌های دل تنگم

به زیر پای تو از درد می‌نالید. { می‌نالید: ۱. علف‌ها ۲. رگ‌های دل تنگم (همان: ۲۲۴)

تار سکوت را چو نخ بی صدا گسیخت. (همان: ۳۰۲) { گسیخت: ۱- سکوت ۲- نخ

پاره سنگی چو دل از سینه او بیرون جست

پیش پای تو فرود آمد و از کار افتاد (همان: ۳۳۷)

{ از کار افتاد، فرود آمد، بیرون جست: ۱- دل ۲- پاره سنگ

اصالت‌های سبکی موسیقی معنوی

۱. نادرپور به هیچ وجه شاعر ایهام و ایهام تناسب نیست

۲. از مراعات نظیر و تضاد تقریباً استفاده‌ی چشمگیری داشته است.

۳. از بین صنایع موسیقی معنوی صنعت استخدام، بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده است.

۴. وجود همه صنایع معنوی شعر نادرچور تحت تاثیر تشبیه‌گرایی شاعر است و آن دسته از صنایعی هم که در شعر وجود ندارند باز از این تاثیر بر کنار نیستند.

نتیجه

وزن در شعر نادرپور همواره جریان داشته؛ شعر بی وزن در مجموعه اشعار وی جایی ندارد. وزن در شعر نادرپور از نوسان بالایی برخوردار نیست. بحر مضارع به شدت مورد پسند اوست. نادرپور از آن دسته از شاعرانی است که از نهاد دل می‌سراید و شعری جوششی دارد و کلامش از وزنی صمیمی و بی تکلف بهره مند است.

آنچه در این بین حائز اهمیت و قابل توجه است هم آوایی و هم حرفی چشمگیری است که در اشعار او دیده می‌شود؛ علاوه بر این کلمات شعر او در بسیاری موارد از طریق آهنگ خود به القای معانی مورد نظر شاعر، کمک می‌کنند. این شگرد بسیار بیشتر از انواع جناس‌ها در جنبه موسیقایی (میانی) کلام نادرپور، مطرح و قابل توجه است.

موسیقی در خدمت انتقال معانی است و صرفاً برای زیبایی و تاثیر گذاری نیست؛ در شعر نادرپور آهنگ کلمات گاهی با لطافت تمام و زمانی با نوعی صلابت و قدرت به انتقال مفاهیم شعری کمک می‌کند.

بافت کلام که سبک و خصوصیات کار هر شاعری را مشخص می‌کند در شعر نادرپور دارای «نوعی بافت صدا» است؛ این بافت صدا در بعضی موارد چنان با بافت کلام در هم می‌آمیزد و در آن به نحوی دلکش و عمیق مستحیل می‌شود که نوعی مفهوم موزیکال در شعر به وجود می‌آید.

او نه فقط به صدای کلمات بلکه به رنگ و بو و لطافت و خشونت واژه‌ها آگاه است و این قدرت ذاتی در نتیجه گذشت زمان به تکامل رسیده است. وجود موسیقی غنی و القاگر معنا (همانطور که از شواهد مثال بر می‌آید) بی شک یکی از اصالت‌های سبکی شعر نادرپور است.

منابع

۱. براهنی، رضا؛ طلا در مس، تهران: ناشر، ۱۳۷۱.
۲. حق شناس، محمد علی؛ مقالات ادبی-زبانشناختی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.
۳. خانلری، پرویز؛ وزن شعر فارسی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۴.
۴. فرشید ورد، خسرو؛ درباره ادبیات و نقد، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.
۵. فولادی، محمد؛ تحلیل سیر نقد شعر فارسی، قم: ۱۳۸۳.
۶. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه، ۱۳۶۷.
۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ موسیقی شعر؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۶.
۸. قیس رازی، محمد بن شمس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم، تهران: فردوس، ۱۳۷۳.
۹. شمیسا، سیروس؛ آشنایی با عروض و قافیه، تهران: فردوس، ۱۳۷۹.
۱۰. نادر، نادرپور؛ مجموعه اشعار، تهران: نگاه، ۱۳۸۲.
۱۱. ولک و وارن، رنه و آستین؛ نظریه ادبیات (ت. ضیاء موحد و مهاجر) تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

Musical Criticism and Musical Orientalism in Nader Naderpoor Poetry

Fereshte Azadtabar

Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, I.R of IRAN

Abstract

"Musical Criticism and Musical Style Authenticities", in Nader Naderpoor's Poetry, is the main theme of this article. (Collections of grapes poetry, sunflower, plant and stone, fire and earth and time). In this article, new musical ideas, along with various approaches to literary criticism, have been attempted in the critique of poetry, in such a way that the lightness of the poetry of Naderpoor in the field of music, and the musical features of the word are explained, and it is also proved that, as critics believe, a certain kind of meanings and specialty of induction of meanings are considered as indices of the poetry of Naderpoor. The strengths and initiatives are examined in various aspects of the music of the dialect.

Keywords: music, tune, violence and subtlety of the word, authenticity of the genre, inner, inner and outer music
