فصلنامه تخصصی زبان و ادب فارسی – دانشکده علوم انسانی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال اول / شماره ۳ /تابستان ۱۳۸۹

بررسی موسیقی در غزل های سیمین بهبهانی، حسین منزوی و محمّدعلی بهمنی

فاطمه مدرسی [۱]
رقیه کاظم زاده [۲]

تاریخ دریافت: ۸۹/۳/۳ * تاریخ پذیرش: ۸۹/۵/۲۴

چکیده

بخش مهمّی از تـأثیر شـعر، وابسـته بـه موسـیقی کلمـه و لفـظ هاسـت.آنچه کـه موجـب ایجـاد موسـیقی در زبـان شـعر مـی گـردد،"تکـرار" اسـت. گـروه موسـیقایی، عـواملی از جملـه وزن، قافیه و ردیف می باشد، کـه زبـان ادبـی را از زبـان معمـول و هنجـار بـه یـاری آهنـگ و تـوازن جدا می سازد. سـیمین بهبهـانی، حسـین منـزوی و محمّـدعلی بهمنـی از غـزل سـرایان بـه نـام معاصـر هسـتند، کـه در وزن غـزل نـو تحـوّلات بنیـادینی ایجـاد نمودنـد. ایـن پـژوهش بـر آن است، تا علاوه بـر گـروه موسـیقایی در غـزل نـو، تغییـر و تحـوّلات مـذکور را بـا تکیـه براشـعار این غزل سرایان، مورد بررسی قرار دهد.

واژه‌های کلیدی:

موسیقی، وزن، بهبهانی، منزوی، بهمنی، ردیف، قافیه.

---

[۱] استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه
[۲] کارشناس ارشد رشته زبان وادبیات فارسی از دانشگاه ارومیه E-mail: rogayyeh.kazemzadeh@yahoo.com

مقدمه:

فرمالیست ها براین باورند که، «مهم ترین عامل سازنده ی شعر، موسیقی و وزن است.» (علوی مقدّم،۱۳۷۷: ۶۱) شمس قیس در المعجم درباره‌ی موزون بودن شعر می‌نویسد: «بدان که شعر در اصل لغت، دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و اندیشه و استدلال راست. و از روی اصطلاح، سخنی است اندیشیده، مرتب و معنوی، موزون متکرّر متساوی. حروف آخرین آن به یکدیگر مانند و در این حد گفتند سخن مرتب معنوی، تا فرق باشد میان شعر و هذیان و کلام نامرتب بی‌معنی و گفتند موزون، تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتّب معنوی و گفتند متکرّر، تا فرق باشد میان بیتی دو مصراعی و میان نیم بیت، که اقلّ شعر، بیتی تمام باشد و گفتند متساوی تا فرق باشد میان بیتی تمام و میان مصاریع مختلف هر یک بر وزن دیگر و گفتند حروف آخرین آن به یکدیگر مانند، تا فرقی بود میان مقفّی و غیر مقفّی که سخن بی‌قافیت را شعر نشمرند اگر چه موزون افتد.» (قزوینی،محمّد و مدرّس رضوی ،۱۳۶۰: ۱۹۶). مشهورترین نوع موسیقی در شعر فارسی، وزن عروضی و وزن نیمایی است که اوّلی مبتنی بر تساوی و تشابه ارکان یا افاعیل عروضی در ابیات شعر و دوّمی مبتنی بر عدم ضرورت این تساوی در مصراع های شعر است. «در اوّلی رعایت یکسانی زحاف در رکن آخر وزن، در همه ی مصراع های یک شعر ضروری است، و در دومی به علّت شکستن وزن و عدم تساوی ارکان، زحاف رکن آخر در مصراع های یک شعر قابل تغییر و گونه گون.» (پورنامداریان،۱۳۷۴: ۳۶۶) نیما یوشیج با درهم ریختن طول مصراع‌ها از نظر مساوی بودن، در واقع قالب‌های دیگری بر انواع قالب-های دیرین افزوده است. قالب‌هایی که می‌توانند از همه‌ی وزن‌های کهن استفاده کنند. نیما اعتقاد داشت که شاعر نباید در اختیار وزن‌ها قرار بگیرد بلکه این وزن است که باید به عنوان وسیله و ابزار شاعر قرار بگیرد تا شاعر بتواند در یک شعر، بنا به اقتضای تغییر حالت، از چندین وزن دیگر استفاده کند. او می گفت: «من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی‌وزن و قافیه، شعر قدیمی‌هاست. ظاهراً برخلاف این به نظر می‌آید، اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است – از حیث وزن – زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن، که طنین و آهنگ یک مطلب معیّن است– در بین مطالب یک موضوع– فقط توسّط «آرمونی» به دست می‌آید؛ این است

که مصراع‌ها و ابیات باید به صورت دسته جمعی و به طور مشترک، وزن را تولید کنند.» (طاهباز،۱۳۶۸: ۹۸)

نیما معتقد بود که شاعر می تواند طول مصراع ها را با توجّه به طول فکر و احساس خویش و اندازه ی کلامی که برای بیان آن لازم و ضروری است، هماهنگ کند. یعنی زمانی که «شاعر می بیند مطلب خود را تمام کرده، ناگزیر نیست که مطلبی، علاوه بر آنچه گفته، به خاطر پر کردن قالب به شعر تحمیل کند، بلکه می تواند چند هجا از وزن کم کند. هنگامی که دید قالب پر شده و مطلب هم چنان ناقص مانده است، اختیار دارد که در یکی دو هجا برآنچه قبلا گفته شده بیفزاید و مطلب را پایان دهد.» (آرین پور،۱۳۷۶: ۶۱۴) به عبارتی دیگر، «مواردی هست که شاعر در وزنی که انتخاب کرده ، حرفش تمام شده است، لیکن برای حفظ و رعایت وزن، ناچار است دست بزند به حشو، یعنی با پنبه خرده‌های شب کلاهِ غیبی خویش، تمام رخنه‌ها و سوراخ و سنبه‌های "بیت" خود را انباشته کند... در هر حال باید شاعر آن آزادی را داشته باشد که بیهوده برای مساوی کردن مصرع‌ها، آن ها را با الفاظ و عباراتی که در واقع حشو است و تقریباً همیشه قبیح، پرنکند.» (زرّین‌کوب، ۱۳۵۵: ۱۱۳).

حقوقی بر هم زدن تساوی طولی مصرع‌ها توسط نیما را بسته به عامل کمّی می‌دانست، عاملی که از دو نظر باید مورد توجّه قرار گیرد: «الف- وقتی که یک مفهوم به کلمات کمتری از قالب یک مصرع احتیاج دارد. در این صورت شاعر مجبور خواهد بود که مصرع را با کلمات زاید و حشو بینبارد. ب- وقتی که یک مفهوم به کلمات بیشتری از قالب یک مصرع نیاز دارد، در این صورت شاعر مجبور است که مفهوم اضافی را در مصرع بعد بیاورد.» (حقوقی، ۱۳۷۷: ۴۰۳)

کاری که نیما کرده، این است که می‌گوید: «مثلاً در فلان وزن تا به حال هر مصرعی با مصرع دیگر از نظر تعداد هجا مساوی بود، و طول مصرع‌ها اندازه‌ی هم بود، و باید به اجبار از یک جای معیّن شروع می‌شده و به جای معیّن دیگر خاتمه پیدا می‌کرده باشد، ولی حالا من از یک جای معیّن شروع می‌کنم و در جایی که بیان من اقتضا کند و آن جایی که لازم باشد، مصرع را خاتمه می‌دهم... شاعر قدیم ملزم بود که وقتی شعری در بحری می‌سرود از ابتدای شعر تا آخر، همه‌ی مصرع‌های شعرش با هم از نظر تعدّد «فعلاتن‌ها» یکسان باشد. به تعبیر دیگر مجبور بود طول همه‌ی مصراع‌هایش یک اندازه و متساوی باشد... نیما خود

را ملزم به رعایت همین یک قید نمی‌داند و می‌گوید درست است که برداشت من از حیث مایه‌ی اصلی در همین فعلاتن‌هاست و احیاناً با در «فعلات» مصرع را خاتمه می‌دهم اما خود را مجبور نمی‌دانم که در هر مصرع یک مقدار و تعدادِ مساوی «فعلاتن» بیاورم، هر جا بیان من اقتضا کند، همان جا مصرع را تمام می‌کنم، خواه یک «فعلاتن» باشد، خواه پنج یا شش، یا هر قدر لازم است «فعلاتن» در میان ابتدای مصرع تا انتهای آن بیاید». (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۱۳۱)

وزن در غزل نو

زمانی که نیما، تساوی طولی مصراع‌ها را بر هم زد و وقتی که شاملو و پیروان دیگر نیما خود را از قید وزن نیمایی و قافیه و ... رها کردند، غزل سرایان معاصر نیز پیشاپیش و همراه آن‌ها حرکت کردند، امّا نه قالب‌های کهن را فراموش کردند و نه همان وزن‌های کهن را برای قالب قدیمی خویش انتخاب نمودند، چون اوزان قدیمی در شعری که می‌خواستند عرضه کنند نمی‌گنجید. در غزل‌های این دوره، اغلب اوزان کاربردی، وزن‌های مستعمل و رایج گذشته نیستند، بلکه شاهد نوآوری و طبع آزمایی شاعران این دوره با اوزان جدید شعر فارسی هستیم.

غزل پردازان نوگرا با آشنایی کامل به اوزان قدیم برای رشد و باروری هر چه بیش‌تر شعر فارسی، سعی کردند در سروده‌هایشان از اوزانی تازه و یا کم سابقه بهره بگیرند. «ابداع اوزان تازه، اگر چه از دوره ی قاجار کم کم آغاز شد و در زمان ما نیز کسانی چون سایه، حسین منزوی و سیمین بهبهانی و چند تن دیگر، غزلیّاتی به اوزان تازه دارند، امّا از میان این شاعران، سیمین بهبهانی از شاعران دیگر شاخص تر عمل کرده است.» (حسن لی،۱۳۸۳: ۴۶۵).از همین رو قسمت اعظم این پژوهش در بخش اوزان، به عملکرد این غزل سرای توانا اختصاص یافته است. سیمین بهبهانی با ذهنی پویا، غزل سرایی تحوّل خواه است که، بینش دیروز را کنار می‌نهد و با پشت سر گذاشتن دغدغه‌ی استفاده از قالب قدیمی برای محتوایی نو، تلاشی خستگی ناپذیر را در جهت گسترش و ابداع اوزان تازه شروع می‌کند. «توجّه به اوزان جدید، از بارزترین ویژگی های غزل های سیمین بهبهانی است، اعمّ از اوزانی که در غزل گذشتگان به ندرت سابقه دارد یا وزن هایی که صرفا" ابداع اوست.» (حقوقی،۱۳۸۰: ۵۲۵.) سیمین در مجموعه‌های «جای پا»، «چلچراغ»،

«مرمر» افاعیل عروضی قدیمی را به کار می‌برد، تا جایی که می‌توان ردّپاهایی از اوزان اشعار حافظ، سعدی و مولانا را در این مجموعه‌ها دنبال کرد. امّا از آن جایی که او با گرفتاری‌ها و دشواری‌های زندگی امروز آشناست، و می‌خواهد حرف انسان معاصر را بزند، پس نباید به سرودن، با موضوع تازه در قالب قدیمی اکتفا کند، باید وزن‌های مستعمل کهن را کنار نهاده و با بهره گیری از موسیقی کلام و وزن جدید، بیش‌ترین تأثیر را بر روی خواننده بگذارد. از این روست که سروده‌های او از مجموعه‌ی «رستاخیز» به بعد، ـ خطی زسرعت و آتش، دشت ارژن، یکی مثلا" اینکه، رنگ و بویی کاملاً متفاوت دارد و می توان گفت که آخرین غزل مجموعه ی «رستاخیز» نقطه‌ی عطف سیمین در کار تغییر وزن‌های عروضی به شمار می‌رود: (دهباشی،۱۳۸۳: ۲۵۴)

از بوته‌ی خوش بوی گل پر
من دیده‌ام رنگین کمان را
خندیده در ذرّات باران
من خوانده‌ام رازی نهان را
در دفتر سبز بهاران
تغییر فصل بی بری را
سر سبزی و بارآوری را
حس کرده انگشتان سردم
در برگ جوش شاخ ساران
کنکاش سرخ لاله‌ها را
در خلوت خاموش صحرا
دیدم که دارد داستان‌ها
از چاره جویی‌های یاران
آن دانه خاکی چو بودا
پوسیدن تن را پذیرا
از ساقه‌ی نورسته فردا
چون خود پدید آرد هزاران
من دیده‌ام جبر زمـان را

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نابودی فرسودگان را
نادیده بگذشتند امّا
از دیدنی‌ها دیده دارن
از راستی در گونه‌ی گل
رنگین شود خون تکامل
امّا دروغین است و رسوا
سرخاب این صورت نگاران
از بوته‌ی خوش بوی گل پر
از پونه‌ی شاداب نوبر
آیا توان گفتن پیامی
با کرم‌های گنده زاران؟
ای روز خوب آفتابی
با آسمانی پاک و آبی
آخر بگو کی می‌شتابی
تا مرز این شب زنده داران

(بهبهانی،۱۳۸۴: ۴۷۸)

وزن غزل بالا، مستفعلن مستفعلن فع/ مستفعلن مستفعلن فع است.

سیمین از مرحله‌ی نخست کارهایش، از اوزان عروضی گوناگونی بهره گرفته و درباره‌ی استفاده از این وزن‌ها گفته است: «من هنوز آن شهامت را نداشته‌ام که از بنیان ویران کنم. هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می‌کنم. امّا ضرب را، آن ضرب رقصان و خوش آیند و آشنا را به دور افکنده‌ام؛ ضربی تلخ، گاه کشیده و گاه تند، گاه کوبنده و گاه نالان، به کار گرفته‌ام؛ رابطه‌ی قراردادی میان افاعیل را گسسته‌ام. گیرم که رکن «مفاعیل» در دوایر خلیل احمد و شمس قیس از جنس «فعولن» نبوده است. خلاف عرف، هر دو را کنار هم نشانده‌ام تا نکته‌ی نا آشنا و خون گرفته‌ام را در قالب ناآشنا و خون گرفته‌شان بنشانم. چه باک اگر گذشتگان چنین نکرده‌اند؟ چه باک اگر موسیقی ما نه این نکته را می‌شناسد و نه آن قالب را؟ پس از دیدار، خواهد شناخت، باور دارم. تاکنون نزدیک به چهل وزن تازه یا کم

سابقه را آزموده‌ام. می‌پذیرم که در میان آن‌ها ممکن است دو سه تایی بسیار سنگین باشند یا اصلاً خوش آیند واقع نشود. از یاد رفتن آنها به قبول و توفیق بقیه می‌ارزد. منتظر نیستم که همه‌ی تجربه‌ها نتیجه‌ی صد در صد درست داشته باشند. هم چنین اگر بعضی به نتیجه نرسیدند، از ادامه‌ی تجربه نمی‌هراسم، و گرنه هیچ ابداعی پدید نخواهد آمد.» (بهبهانی،۱۳۷۶: ۳۰).

اوزان ابداعی

توجّه به اوزان تازه، از بارزترین ویژگی های غزل سرایان غزل نو است، اعم از اوزانی که در غزل گذشتگان به ندرت سابقه داشته است و یا وزن هایی که صرفاً ابداع خود شاعران غزل نو است. غزل سرایان معاصر با ابداع وزن های جدید و یا احیا ساختن وزن های ناشناخته در غزل گذشته، غزل معاصر را آماده ساختند تا فضاهای معنایی تازه را بپذیرد و با حفظ ارزش های موسیقایی عروض سنّتی و در چارچوب تناسب کمّی و کیفی هجاها که جوهر اصلی وزن شعر فارسی است به ایجاد اوزانی کاملاً نو و بی نظیر دست زدند. در واقع، غزل سرایان نوگرا به منظور انجام امر آشنایی زدایی از قالب غزل، واحد وزن را ـ یعنی بنیادی ترین عنصر سازنده ی قالب های شعری را ـ برگزیده و «با افزودن وزن های بی سابقه بر اوزان غزل، این قالب کهنه را هویّتی نو بخشیده و آن را پذیرای پیام های نو و معانی امروزی کرده اند.» (حق شناس،۱۳۷۰: ۱۶۵).در این جا به چند نمونه اشاره می‌کنیم:

گشوده در تنگِ خانه را، نموده ره بی کرانه را
فراخی این نیروانه را، سپرده به پای روان من.
(بهبهانی،۱۳۸۴ :۷۶۳)

وزن: مفاعلتن فاعلات فع، مفاعلتن فاعلات فع

ترکیب رکن «مفاعلتن» و «فاعلاتن» ترکیبی جدید است. علاوه بر آن، رکن «فاعلات فع» در نوع خود جدید است. نامی برای این بحر در عروض نمی‌توان یافت. (دهباشی،۱۳۸۳: ۱۰۰).

و

عمر مـن، بمان، بمان، مهلتی ... خدای را!

بی وداع، بـــی کلام، بی نگاه، مـــی‌رود

(بهبهانی،۱۳۸۴ :۶۲۵)

وزن: فاعلاتُ فاعلاتْ، فاعلاتُ فاعلاتْ ـ رمل مثمّن مکفوف مقصور

و

فارغ ز «من» چگونه شوم؟ بـــودای زردپوش! بگو.

تدبیر تن چگونه کنم؟ منشین چنین خموش، بگو.

(همان: ۷۶۱)

وزن: مستفعلن مفاعلتن، مستفعلن مفاعلتن

ترکیبی از «مستفعلن» و «مفاعلتن» در قدیم نیامده است و نیز می‌توان انگاشت که وزن هر مصراع دو بار «مفعول فاعلات فعل» باشد که آن نیز بر می‌گردد به این که یک بیت دوازده رکن داشته باشد به جای حداکثر هشت رکن. در صورت اخیر نام بحر می‌شود: مضارع اخرب مجبوب. (دهباشی،۱۳۸۳: ۱۰۵)

و

صدای پای که می‌آید؟ بـه کوچه‌ام که گذر دارد؟

بگو که پنجره بگشایم، اگر ز عشق خبر دارد

(بهبهانی،۱۳۸۴ :۸۰۸)

وزن: مفاعلن فعلاتن فع

این وزن نیز در المعجم نمونه و مثالی ندارد و از ابداعات سیمین است. (حق شناس،۱۳۷۰: ۱۶۵)

و

سرو سبز شکیب آموز، غمگسار تـــو خواهد شد

برگ سبزی اگر دارد، هم نثار تو خواهد شد

(بهبهانی،۱۳۸۴: ۵۳۸)

فاعلاتُ مفاعیلن، فاعلاتُ مفاعیلن: مشاکل مکفوف صدر سالم حشو، که در قدیم به صورت مکفوف مقصور آمده است.

بهبهانی درباره ی اوزان ابداعی اش می نویسد: «هرگز با قصد قبلی وزنی را ترتیب نداده ام تا بر مبنای آن کاری انجام دهم، در بسیاری از موارد بوده که نخستین پاره از عاطفه و خیالی که در قالب جمله یا الفاظ کوتاه به ذهنم متبادر شده ، خود دارای نوعی وزن است که من حالا به خوبی و آسانی عادت کرده ام که همان وزن را در حال و هوای برانگیختگی خویش دنبال کنم. به عنوان مثال این خیال به ذهنم می رسد که به مخاطب خود، شگفت زده بگویم: «چه دروغ می گویی!» اگر دقّت کنید، اگر تکرار کنید، متوجّه می شوید که این جمله ی کوچک دارای وزن است، وزنی که به حساب عروض با «فعلات مفعولن» سنجیده می شود. تکرار دوباره ی این پاره ی وزنی یک مصراع و تکرار دو مصراع، یک بیت می سازند که اصطلاحا" چهارپاره نامیده می شود. به این صورت:

چه دروغ می گویی! به شگفت می مانم
چه فریب می سازی! چه کنم؟ نمی دانم...

به همین سادگی، غزلی با وزنی که سابقه نداشت، پدید می آید.» (همان: ۵۰۵)سیمین بهبهانی در مجموعه‌ی «خطی ز سرعت و از آتش» توانست نزدیک چهل وزن بی سابقه و کم سابقه را ارائه کند، که استخراج وزن‌های جدید این مجموعه، به تنهایی می‌تواند کتابی جامع باشد. قابل ذکر است که «این حرکت نوجویانه در ابتدا خالی از برخی لغزش‌ها و خام دستی‌ها نبود اما رفته رفته خصوصاً در مجموعه‌ی بعدی شاعر ـ دشت ارژن ـ و اشعار بعد از آن، صورتی حسّی تر، آگاهانه‌تر و نظام یافته‌تر یافت. این تنوّع اوزان و آهنگ‌ها، فضاهای تازه‌ای را در عرصه‌ی زبان،خیال، اندیشه و ... برای شاعر به ارمغان آورد و در بیشتر جنبه‌ها، به آثار او حالتی متفاوت از غزلیّات گذشتگان داد.» (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۷۵)
اینک نمونه ای از اوزان ابداعی از حسین منزوی:

زنی که صاعقه وار آنک ردای شعله به تن دارد
فرو نیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد
(منزوی،۱۳۷۶ :۱۰۳)

وزن: مفاعلن فعلاتن فاع، مفاعلن فعلاتن فاع

و

ای گیسوان رهای تو از آبشاران رهاتر

چشمانت از چشمه ساران صافِ سح با صفاتر

(همان:۴۲)

وزن: مستفعلن فاعلاتن مفاعیلُ مستفعلاتن(فعلن فعولن)

و

حال دریا آرام و آبی است، حال جنگل سبز سبزست

من که رنگم را باران شسته است در چه حالی آیا هستم؟

(بهمنی،۱۳۸۵ :۵۶)

بیت فوق از یکی از غزل های محمّد علی بهمنی انتخاب شده است که وزن غزل مذکور از اوزان ابداعی این شاعر به شمار می رود. شاعر در حاشیه ی این غزل چنین می نویسد: « البتّه و صد البتّه در این غزل ـ و غزل هایی از این دست ـ کَمَکی از سبک و سیاقِ غزلیّات متقدّمان ـ که برخی گمان می کنند این قواعد وحی مُنزل است ـ به عمد کناره جسته ام. ... هنگام سرودن این چند شعر ـ که دارای تاریخ های متفاوتی هستند ـ وزن، یا بهتر است بگویم «ریتم» ـ به قول فرنگان ـ بدون دردسر و با راحتی و روانی در ذهن می نشست و کلمات را به همراه خود می آورد. گفتم: ای بابا، چه قدر به دنبال تکلّفات باشم و به زُحافات و مثمّن و مسدّس و مقصور و محذوف و این جور چیزها ... تن بدهم؟» (همان: ۵۶)

استفاده از اوزان باسابقه ولی کم استعمال

منظور از اوزان با سابقه و کم استعمال، وزن هایی هستند. که در شعر گذشته، به ندرت کاربرد داشته است، ولی غزل سرایان معاصر با به کارگرفتن این اوزان، حیاتی دوباره به این وزن ها بخشیده اند، بارها می‌بینیم که شاعران غزل نو وزنی را به کار برده اند، که در شعر گذشته نیز کاربرد داشته، ولی بهره مندی غزل سرایان از انتخاب صحیح واژگان و جا به جایی آن‌ها و هم چنین با مهارتی که در تصویرسازی و بافت کلام از خود نشان می‌دهند، باعث می‌شود که این احساس به خواننده‌ی شعر دست دهد که با وزنی جدید و نا آشنا رو به روست، برای نمونه وزن ابیات زیر با این ترکیب ها، یک بار در غزلی از حکیم صفای اصفهانی با مطلع «دل بردی از من به یغما، ای ترک غارتگر من» دیده شده است. (دهباشی،۱۳۸۳: ۱۰۷)

چون آفتاب خزانی، بی تو دل من گرفته است
جانا کجایی که بی تو خورشید روشن گرفته است
(منزوی،۱۳۷۳ :۱۴۳)

وزن: مستفعلن فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن

و

بر چهره‌ی سرد و خشکش، پیدا خطوط ملال است
یعنی که با کاهش تن جانی شکیبا ندارد.
(بهبهانی،۱۳۸۴ :۸۶۸)

وزن: مستفعلن فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن

و اینک نمونه های دیگر ازکاربرد اوزان باسابقه ولی کم استعمال در غزل نو:

چو بر دوش می‌بستی، دو مار دروغین را،
به فریاد می‌گفتم، کـه: «بردار! می‌ترسم!»
(همان:۷۳۸)

وزن: فعولن مفاعیلن، فعولن مفاعیلن

و

خانه های دم کرده، کوچه های بغض آلود
طرح شهر خاکستر در زمینه ای از دود...
(منزوی،۱۳۷۶ :۹۸)

وزن: فاعلاتُ مفعولن، فاعلاتُ مفعولن

و

امشب به یادت پرسه خواهم زد غریبانه
در کوچه های ذهنم ـ اکنون بی تو ویرانه...
(همان:۴۹)

وزن: مستفعلن مستفعلن، مستفعلن فعلن

در خود خروش ها دارم چون چاه اگر چه خاموشم

می جوشم از درون هر چند با هیچ کس نمی جوشم
(همان:۱۷۱)

وزن: مستفعلن مفاعیل، مستفعلن مفاعیلن

و

شب که می رسد از کناره ها
گریه می کنم با ستاره ها
(همان:۱۵۱)

وزن: فاعلن فَعَل، فاعلن فَعَل و یا فاعلاتُ فع فاعلاتُ فع

و

در گوشه ای از آسمان ابری شبیه سایه ی من بود
ابری که شاید مثل من آماده ی فریاد کردن بود
(بهمنی،۱۳۸۵ :۵۱)

وزن: مستفعلن مستفعلن، مستفعلن فعلن

قافیه

منظور از قافیه «حرف یا حروف مشترک معیّنی است در پایان کلمات قاموسی نامکرّر مصراع های یک شعر.» (وحیدیان کامیار،۱۳۶۹: ۲۹).غزل، قالبی است که بخش عمده ی تأثیر موسیقایی خود را غیر از وزن عروضی مدیون قافیه است، در حقیقت ایجاد قالب شعر به قافیه وابسته است. بنابراین آن چه که موجب تکمیل تأثیر موسیقایی شعر می گردد، وجود قافیه در شعر است، و این تنها یکی از نقش های قافیه است. در غزل نو قافیه را از دو جهت می توان بررسی نمود:

۱– کاربرد متفاوت قافیه، که می توان از آن با عنوان تصرّف در قافیه نام برد. مثال زیر این کاربرد قافیه را بهتر نمایان خواهد ساخت:

آن نه عشق است که بتوان بر غمخوارش برد
یا توان طبل زنان بر سر بازارش برد
...
مرد میدانی اگر باشد از این جوهر ناب

کاری از پیش رود کارستان ک(آرش) برد

(منزوی،۱۳۷۶ :۱۰۲)

در غزل بالا، منزوی واژه ی «آرش» را که یک واژه ی بسیط است، با «غمخوارش» ـ که یک کلمه ی مرکّب است ـ و «بازارش»، ـ که دارای حروف الحاقی می باشد. ـ قافیه قرار داده است. و این کاربردی است متفاوت از قافیه. بهره جستن از چنین کاربردی، این امکان را برای شاعر میسّر می سازد، که هر نوع واژه ای را ـ از نظر بسیط و مرکّب بودن و یا داشتن حروف الحاقی(پسوند، ضمیر و ...) ـ با یکدیگر قافیه قرار دهد.

و یا در غزل زیر، سیمین بهبهانی قافیه های «زدن» و «سخن» را که با ردیف «ها» پیوند خورده است، با کلمه ی «تنها» قافیه قرار داده است:

شب های بیدار خوابی تا صبح پرپر زدن ها
کنج خموش اتاقی تنهای تنهای تنها
برگرد بالین و بستر پخش است چندین کتابم
مغشوش و آشفته دارم با هر یکی شان سخن ها

(بهبهانی،۱۳۸۴ :۱۰۸۳)

قابل ذکر است که این کاربرد از قافیه، قدمتی دیرین دارد، نمونه ای از غزل خواجه ی شیراز تاییدی بر این گفته است:

صبا تو نکهت آن زلف مشکبو داری
به یادگار بمانی که بوی او داری
...
به سرکشی خود ای سرو جویبار مناز
که گر بدو رسی، از شرم سر فرود آری

شاعر در بیت اوّل واژگان «مشکبو» و «او» را قافیه قرار داده است و ردیف نیز، واژه ی «داری» است، امّا در بیت بعدی، قافیه و ردیف به صورت یک جا در «فرودآری» قرار گرفته است.

و

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را

که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

...

دل عالمی بسوزی چو عذار بر فروزی
تو از این چه سود داری که نمی کنی مدارا

شاعر در بیت اوّل، واژگان «دعا و «گدا» را با یکدیگر قافیه به کار گرفته است، امّا در بیت بعدی، قافیه و ردیف به صورت یک جا در واژه ی «مدارا » آمده است.

۲- استفاده از حروف یا پیوند ها در قافیه، یعنی قافیه به جای آن که از نظر دستوری اسم یا فعل باشد، حرف است:

باید چیزی نوشت، باید امّا کجا؟
لوحی یا دفتری دیگر با ما کجا؟
باید شعری سرود باید، امّا بگو
گوشی تا بشنود شعری شیوا کجا؟
باید افسانه گفت از دیگر رستمی
اینجا گر رستمی، رخشی امّا کجا؟
باید یکسر دوید، گر پا یاری کند
یارا داری ولی، از این جا تا کجا؟
باید چیزی نوشت، امّا کو خامه ای
بشکستند آنچه بود، چوبی حتّا کجا؟

(بهبهانی،۱۳۸۴ :۷۱۵)

در غزل بالا، بهبهانی حروف ربط یا اضافه ی «امّا»، «تا» و «حتّا» را با واژه های مستقل، قافیه قرار داده است، که در شعر گذشته ی فارسی بسیار کم سابقه و کم کاربرد است.

می پرسد از من کیستی؟ می گویمش امّا نمی داند
این چهره ی گم گشته در آیینه خود این را نمی داند

(بهمنی،۱۳۸۵ :۴۱)

بهمنی در مطلع غزل از دو حرف «امّا» و «را»، به عنوان قافیه استفاده کرده است.

و نمونه ای دیگر:

نام من عشق است آیا می شناسیدم
زخمی ام زخمی سراپا می شناسیدم
...
من همانم مهربان سال های دور
رفته از یادتان؟ یا می شناسیدم
(منزوی،۱۳۷۶ :۲۳۶)

ردیف

ردیف از مختصّات شعر فارسی است که باعث ایجاد موسیقی مضاعف در شعر می گردد. ردیف «کلمه یا کلماتی است که در آخر مصراع ها عیناً تکرار می شوند.» (شمیسا،۱۳۷۴: ۸۹) با دقّت در مجموعه های شعر شاعران غزل نو، به ویژه بهبهانی، منزوی و بهمنی در می یابیم که حدود هشتاد درصد غزل های آن ها دارای ردیف می باشد. این شاعر ان برای تکمیل موسیقی شعرشان از ردیف، با بسامد بسیار بالایی سود جسته اند، چرا که غزل بی ردیف سرودن و موسیقی کناری را رعایت کردن کاری است بسیار دشوار. حتّی در شعر کلاسیک نیز کمتر می توان غزل نابی را یافت که در حافظه ی اهل ادب ماندگار باشد امّا بدون ردیف سروده شده باشد. « از قدیم ترین نمونه های موجود شعر دری تا دوره ی رشد و تکامل آن، ردیف همواره جزء آشکار و بارز شعر فارسی بوده است که به توسعه ی خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می کند.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۲۳۳)در شعر گذشته ی فارسی، ردیف های فعلی از بسامد افزون تری برخوردارند، امّا در غزل نو می توان تنوّع انواع واژه ها را به عنوان ردیف مشاهده کرد. ردیف ها در غزل نو گاهی «فعل»، گاهی «اسم» و گاهی حتّی «حرف» می باشند:

چگونه باغ تو باور کند بهاران را
که سال ها نچشیدست طعم باران را
(منزوی،۱۳۸۷ :۲۷)

هِی قرص، هِی دوا ول کن این زندگی ست؟ آری؟ نه!
بهبود جسم ویران را، هیچ انتظار داری؟ نه!

(بهبهانی،۱۳۸۴ :۱۱۲۴)

شبیخون خورده را می مانم و می دانم این را هم
که می گیرد زِ من جادوی تو چون عقل دین را هم
(بهمنی،۱۳۸۵ :۱۱۷)

گاهی حاصل پیوند ردیف های غزل این دوره با قافیه، به ترکیبات بدیعی منجر می گردد، که این نکته را به عنوان یکی از پارامترهای اصلی در ردیف و قافیه ی غزل های نو خواهیم دید:

در این زمانه ی بی های و هوی لال پرست
خوشا به حال کلاغان قیل و قال پرست
رسیده ها چه غریب و نچیده می افتند
به پای هرزه علف های باغ کال پرست
(همان:۱۹)

این پیوند و ترکیبات بسیار تازه ای چون: «لال پرست»، «قال پرست» و«کال پرست» از قدرت و توانایی بی نظیر واژه سازی شاعران غزل نو خبر می دهد که می توان آن را از مشخّصه های سبکی غزل نو به حساب آورد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه گیری

آن چنان که در متن مقاله نیز اشاره شد، غزل سرایان معاصر با افزودن اوزان تازه به قالب غزل، در واقع ورود معانی امروزی و تازه ای را به این قالب شعری میسّر ساختند. بررسی دیگر عوامل گروه موسیقی در غزل نو نیز از این جهت ارزشمند است که علاوه بر آشنایی بیش تر، خوانندگان را به زیبایی اثر خلق شده توسّط شاعر رهنمون می سازد، چرا که هر چقدر پیوند بین شعر و موسیقی محکم تر باشد، به همان اندازه نیز، شعر از کمال برخوردار خواهد شد.

منابع:

۱- آرین پور،یحیی(۱۳۷۶)؛از صبا تا نیما،چاپ دوّم،تهران:زوار.

۲- ابومحبوب، احمد (۱۳۸۲)؛ زندگی و شعر سیمین بهبهانی؛ چاپ اوّل، تهران: ثالث.

۳- اخوان ثالث، مهدی(۱۳۶۹)؛بدایع و بدعت ها و عطا و لقای نیمایوشیج،چاپ دوّم،تهران:بزرگمهر.

۴- بهبهانی، سیمین (۱۳۷۶)؛ گزینه‌ی اشعار؛ چاپ پنجم، تهران: مروارید.

۵- بهبهانی، سیمین (۱۳۸۴) مجموعه ی اشعار،تهران،نگاه.

۶- بهمنی،محمّدعلی(۱۳۸۵)گاهی دلم برای خودم تنگ می شود،چ هشتم،تهران،نیل.

۷- پورنامداریان،تقی(۱۳۷۴)؛سفر در مه؛تهران:زمستان.

۸- حسن‌لی، کاووس(۱۳۸۳)گونه های نوآوری در شعر معاصر،تهران،ثالث.

۹- حق شناس،علی محمّد(،۱۳۷)؛مقالات ادبی ـ زبان شناختی،چاپ اوّل.

۱۰-حقوقی، محمّد(۱۳۷۷)؛ادبیات امروز ایران،تهرا: قطره.

۱۱-حقوقی، محمّد (۱۳۸۰)؛ مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران؛ جلد دوّم، چاپ سوّم، تهران: قطره.

۱۲-دهباشی، علی (۱۳۸۳)؛ زنی با دامنی شعر؛ چاپ اوّل، تهران: نگاه.

۱۳-رازی، شمس قیس (۱۳۶۰)؛المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به تصحیح قزوینی، محمّد و مدرّس رضوی،چ سوم،تهران:زوار.

۱۴-روزبه،محمّدرضا(۱۳۷۹) سیر تحوّل غزل فارسی،تهران،روزنه.

۱۵-شفیعی کدکنی،محمّدرضا(۱۳۷۲)؛صور خیال در شعر فارسی، چاپ پنجم،تهران: آگاه.

۱۶-شفیعی کدکنی،محمّدرضا (۱۳۶۸)؛ موسیقی شعر؛ چاپ دوّم، تهران: آگاه.

۱۷-شمیسا،سیروس(۱۳۷۴)؛آشنایی با عروض و قافیه،چاپ یازدهم،تهران:فردوس.

۱۸-طاهباز، سیروس(۱۳۶۸)؛درباره شعر و شاعری نیمایوشیج،تهران:دفترهای زمانه.

۱۹-عسگری، میرزاآقا(۱۳۸۲) هستی شناسی شعر،تهران،قصیده سرا.

۲۰-علوی مقدّم،مهیار(۱۳۷۷)؛نظریه های نقد ادبی معاصر،تهران:سمت.

۲۱-منزوی،حسین(۱۳۷۳) از شوکران و شکر،تهران،آفرینش.

۲۲- منزوی،حسین (۱۳۷۶) از ترمه و تغزّل،تهران،روزبهان.
۲۳- منزوی،حسین (۱۳۸۷) حنجره ی زخمی تغزّل، تهران،آفرینش.
۲۴- وحیدیان کامیار،تقی(۱۳۶۹)؛وزن و قافیه شعر فارسی،چاپ دوّم،تهران:مرکز نشر دانشگاهی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی