نشریّهٔ ادب و زبان
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۱۷، شمارهٔ ۳٦، پاییز و زمستان ۹۳

بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی
(علمی – پژوهشی) *

دکتر لیلا هاشمیان
استادیار زبان وادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان
فردین شریف نیا
کارشناس ارشد زبان وادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیده

توازن، آوایی یکی ازویژگـی هـای اصـلی ِقاعـده افزایـی اسـت کـه در نقـد فرمالیستی(صورت گرایی) مورد توجّه قرار می گیـرد. ایـن مقولـه از طریـق «تکـرار کلام» که عامل اصلی خلق انواع توازن است، در زبان شـعری روی مـی دهـد. ایـن شگرد هنری، در اثر ادبی(شعر) در دو زمینهٔ وزنِ عروضی(توالی تکرار هجاهای کوتاه و بلند) و هماهنگی آوایی(تکرار صامت هـا و مـصوت هـا) پدیـدار مـی گـردد. ایـن موسیقیِ افزون بر زبانِ شعر که برای تأکید و القای عواطـف و احـساسات، بـه صـورت تکرارِ آواها و واژه ها با آگاهی و ناآگاهی شاعر آفریده می شود، زبان شـعر را نـسبت به زبان معیار، برجسته می کند. از این رو، فرمالیست ها آن را عامل شکل گیـری آثـار ادبی و بویژه شعر می دانند. در این مقاله کوشش شده است تا اشعار «منوچهر آتـشی» از طریق توازن آوایی که یکی از روش های آشنایی زدایی است، در دو زمینهٔ اوزان عروضیِ سنتی و نیمایی و هماهنگی آواییِ هم صدا(مصوت)ها و همخوان(صـامت)هـا مورد بررسی قرار گیرد. فرضیهٔ پژوهش براین مسئله استوار است که آیا اشعار منـوچهر آتشی، با توجّه به توازن آوایی مورد نظر، از زیبایی شناسی هنرمندانه برخوردار شـده

* تاریخ ارسال مقاله : ۹۲/۸/۱۳ تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۹۳/۱۲/۲۳
نشانی پست الکترونیک نویسندگان: dr_hashemian@yahoo.com
hatef_fardin_2005@yahoo.com

و مخاطب با آگاهی از این نوع شگرد های هنریِ شاعر به لایه های دیگرِ زبان شاعرانه، مانند ارتباط تکرار حروف و اصوات با عواطف و احساسات، پی می برد؟

واژگان کلیدی: فرمالیسم، قاعده افزایی، توازن آوایی، منوچهر آتشی.

۱- مقدمه

ازنشانه های برجسته سازی که در زبان شعر واثر ادبی روی می دهد، «قاعده افزایی»(Synergistic regulation)است. «قاعده‌افزایی برخلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می رود و بدین ترتیب، ماهیتاً از هنجارگریزی متمایز است»(صفوی، ۱۳۸۴: ۳۵). قواعد افزون بر قواعدِ حاکم برزبان خودکار و روزمرّه در اثر ادبی، از قبیلِ وزن، قافیه، ردیف، جناس، سجع، ترصیع، موازنه، واج‌آرایی، تکرار و دیگر آرایه‌های لفظی است. این مقوله در ظاهرِ کلام متن صورت می گیرد و در کلیّت اثر، منجر به پیدایش نظم و توازن می شود. «قاعده افزایی نخستین بار توسط یاکوبسن مطرح گردید و او بیان کرد که قاعده افزایی را می توان توازن‌دروسیع‌ترین مفهوم‌خوددانست که ازطریق تکرار کلامی به وجود می آید.»(جعفری، ۱۳۸۵: ۱۳).افزونی قواعدی‌بر قواعد زبان خودکار«به گفتهٔ یاکوبسن«توازن»ایجاد می کندو به‌نظر شفیعی کدکنی عامل پدیدآورندهٔ موسیقی‌درکلی‌ترین مفهوم‌خود است»(صفوی، ۱۳۸۴: ۷۷). توازن، یعنی برخورداری سطح و ظاهر کلام شعری از یک نظم موسیقیایی، طوری که باعث تشخص زبان شود و آن را از زبان عادی ممتاز کند. «توازن در اینجا در وسیع ترین معنای خود است، یعنی هر نوع آهنگ و وزنی که در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی باشد. این توازن از «تکرار کلامی»(Verbal repetitoion)حاصل می‌شود و ازوزن‌عروضی‌وقافیه گرفته‌تا تکرارواج ها،واژه‌ها‌و جمله‌ها‌در چارچوب آن قرار می گیرد.»(بارانی، ۱۳۸۲: ۶۳) این تکرارها که القاگر بالقوه هستند، اگر بتوانند با محتوا ارتباط پیدا کنند،از ارزش بیشتری برخوردارند. «موریس گرامون»(Morice Grammont)،زبان شناس فرانسوی، «با تأکید بر مسئلهٔ «تکرار»، بر آن است که چه تکرار یک واژه در جمله و چه تکرار یک هجا در یک کلمه، حاکی از تأکید و شدت و حدّت است. به عقیدهٔ او، کلماتی که دارای این گونه تکرارها باشند، چنانچه بیانگر حرکت یا صدایی باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می گیرند؛ یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می کنند که ادامه می یابد و مکرر می شود؛ یعنی تکرار واج ها یا هجاها بالقوه القاگر است و ارزش آن زمانی آشکار می‌شود که اندیشهٔ‌به بیان آمده، باچنین‌تکراری تناسب‌و

ارتباط داشته باشد.»(پویان، ۱۳۹۱: ۳۹) در قاعده افزایی صورت و لفظ زبان شعر، سه توازن آوایی، واژگانی و نحوی را می‌توان نام برد. «شمیسا» به سه روش افزونی موسیقی لفظ در سطح کلمات و جملات، این گونه اشاره می کند: ۱. روش هماهنگ سازی یا تسجیع، ۲. روش همجنس سازی یا تجنیس و ۳. روش تکرار. در این سه روش، بنا بر همسانی هر چه بیشتر صامت ها و مصوت هاست، به طوری که کلمات هماهنگ شوند یا همجنس پنداشته شوند و یا عین یکدیگر گردند. بدین ترتیب، کلمات هم وزن(هم هجا) می‌شوند یا بین آنها تناسب و تساوی نسبی هجاها(مجموعهٔ مصوت و صامت ها) به وجود می آید.(شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۳) در قاعده افزایی، عناصر مهمّی وجود دارند که در نقد صورت گرایی کاربرد عملی دارند.

۱-۱- بیان مسئله

فرمالیسم از اتفاقات علمی حوزهٔ نقد ادبی در قرن بیستم است. حوزهٔ فرمالیستی، ادبیات را از دیدگاه زیبایی‌شناسی بررسی می کند و فرم و شکل اثر ادبی را مبنای تحلیل زیبایی شناسی و راه رسیدن به معنای نهفته در اثر ادبی در نظر می گیرد. این مکتب، بر خود اثر ادبی و نحوهٔ ساخت آن، انگشت گذاشت و به کاربرد ابزارهای هنری - ادبی پرداخت. آنچه در این نقد، اهمیت بالایی دارد؛ این است که شاعر «چگونه می سراید؟» ؛ یعنی توجّه کردن به فرم و شکل اثر. فرمالیسم کوشیده است تا با توجّه به فرم، شکل و ساختارهای موجود در متن ادبی، به نقد و تحلیل بپردازد. در شعر، آنچه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، «تعجّب برانگیزی» آن است و آنچه در ایجاد این تعجّب برانگیزی دخیل است، فرمی است که از هنرسازه ها/صنایع(Device) به وجود آمده است، البته با کاربردی غریب و گریز از عادت همیشگی که سبب آشنایی زدایی می شود. شعر، بهترین نمونه برای نمایاندن این نوع کاربرد(آشنایی زدایی) است که در زبان نمود پیدا می کند. «توازن آوایی» که در مقولهٔ «قاعده افزایی» جای می گیرد، یکی از مباحث موجود در زبان شعر است که بر اثر تکرار و توازن حروف و آواها، زبان شعر را از روزمرّگی و عادت خارج می کند و به آن تشخص می دهد. دریافت و درک این نوع توازن توسّط مخاطب، سبب لذت بردن مضاعف او می شود.

۱-۲- ضرورت پژوهش

زبان شعر، عرصهٔ تجلیات تجربیات ذهنی و عینی شاعران است که با ابزار تخیل آفریده

می‌شود. «منوچهر آتشی» یکی از شاعران نامدار معاصر است. زبان شعری او دارای جلوه‌های فراوان بلاغی است که هر کدام در زیبایی شناسی و معناشناسی شعر او، سهم بسزایی دارند. یکی از مطالب مهم ساختار زبان شعرِ آتشی، «توازن آوایی»- از مباحث برجستهٔ فرمالیست ها- است که با بررسی آن، نکات زیبا و فنی چگونگی شکل گیریِ آن در زبان شعر که بسیار متناسب با معنای شعر است، برای مخاطب آشکار می‌شود. از این رو، برای شناساندن نحوهٔ کاربرد زبان شعری آتشی، بررسی توازن آوایی و انواع آن که در آفرینش زیبایی های کلام تأثیر بالایی دارد و به عنوان رهنمودِ زیبایی شناختی در اختیار مخاطب قرار خواهد گرفت، ضرورت دارد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

دربررسی پیشینهٔ این پژوهش، درخصوص بررسی اشعار «منوچهر آتشی» ازمنظر «توازن آوایی»، تحقیقی انجام نشده است اما می توان به تحقیقات زیر که دربارهٔ اشعار آتشی انجام پذیرفته است ، اشاره کرد:

۱- بررسی و تحلیل دیوان اشعار منوچهر آتشی از رقیه عباسی(۱۳۸۷)، ۲- جلوه های نوآوری و مدرنیسم دراشعار منوچهر آتشی از سهیلا میری(۱۳۸۸)، ۳- نوآوری های زبانی وساختارشکنی دراشعار(نادرنادرپور، منوچهرآتشی و یدالله رؤیایی)ازعمران جهانگیری(۱۳۸۷)،۴- آشنایی زدایی در شعر منوچهرآتشی از زهرا محمد نژاد (۱۳۸۸)

همچنین می توان به تحقیقاتی اشاره کرد که دربارهٔ نقد از دیدگاه «توازن آوایی» انجام شده اند و در مقولهٔ «قاعده افزایی» جای می گیرند: ۱- نقدفرمالیستی مجموعه اشعار حمید مصدق از نفیسه ساورسفلی(۱۳۸۵)، ۲- بررسی اشعارشاملو با توجه به دیدگاه فرمالیستی از شریفیان(۱۳۸۷)، ۳- نقد فرمالیستی غزلیات سنایی از شهربانو افغان(۱۳۸۳)، ۴- نقد فرمالیستی غزلیات عطار از فاطمه جهانی(۱۳۸۵)، ۵- بررسی سه غزل سنایی بر پایهٔ نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن از طاهره خواجه گیری(۱۳۹۰)، ۶- قاعده افزایی درشعر حمید مصدق از امیر یاسینی(۱۳۸۸)، دراین پژوهش تلاش شده است، بادقت لازم همهٔ جوانب «توازن آوایی» دراشعار «منوچهر آتشی» مورد مداقّه قرار گیرد تا زبان شاعرانهٔ این شاعر مورد بررسی قرار گیرد ودامنهٔ کاربرد ابزارهای هنری- ادبی آن که دارای تشخص و برجستگی است، مشخّص شود.

۲- بحث

«توازن آوایی»، جزو صنایعی است که شاعر خواسته یا ناخواسته، آن را در بدنهٔ شعر نقش می بندد.

منتقد با بررسی این صنایع، آگاهی عمیق شاعر را از مطالعاتِ منابع گذشته و امروز و آشنایی او با واژه ها و ساخت واژه ها و توانایی کاربرد اشتقاقی و ترکیبی آنها را در اثر هنری، برای مخاطب مشخص می کند. در این پژوهش، زبان شعری آتشی، به عنوان گونهٔ ادبی، برای شناساندن حضور توازن آوایی، چه در شکل گیری زبان شعر و چه در متأثر ساختن مخاطب و جهت دادن به خواندن او بررسی شده است. اهمیت پژوهش در این است که مخاطب با دیدی علمی و شناخت زیبایی شناسیِ کلام، با شعر رو به رو می شود و آن را می‌خواند. در نتیجه، مخاطب در این نوع خوانش، متوجه زبانی فراتر از زبان معیار می‌شود، چراکه این زبان(زبان شعری)از موسیقیِ افزون بر موسیقی زبانِ عادی بهرمند شده که با دو ابزار هنریِ «وزن» و «توازن صامت ها و مصوت ها» آفریده شده است وعامل اصلی این آفرینش نیز «تکرار» است که سببِ تشخص و برجستگی زبان شعر می‌شود.

۲-۱- توازن آوایی

این توازن شامل تکرار هجا ها، صامت ها و مصوت ها در شکل و فرم شعر می‌شود که از توالی و نظم خاصی برخوردار است و در زبان روزمرّه، غریب و ناآشناست و اگر هم وجود داشته باشد در قالب ادبی است. توازن آوایی در شعر به دو صورتِ «کمّی و هماهنگی آوایی» است که در ادامه به آن می پردازیم:

۲-۱-۱- توازن آوایی کمّی(وزن)

بهتر است پیش از پرداختن به توازن آوایی کمّی، به «ریتم» بپردازیم تا درآمدی مفید برای ورود به این نوع توازن باشد. «معمولاً به هر تناوب با قاعده ای،ریتم می گویند و به ماهیّت آنچه در تناوب است، هیچ اعتنایی ندارند. ریتم موسیقایی، تناوب صداها در زمان است، ریتم شعری، تناوب هجاها در زمان است و ریتم رقص، تناوب حرکات در زمان است»(تودوروف، ۱۳۹۲: ۱۵۹). ریتم در شعر، ریتم طبیعی نیست بلکه قراردادی است و تناوب‌آن به شیوه‌های خاصی صورت می گیرد . توالی هجاهایی که با ریتمی خاص در شعر قرار می گیرند و اوزان

مختلفی از آنها خلق می‌شود، به صورت طبیعی صورت نمی‌گیرد و «در واقع، هیچ یک از این اوزان و هجاها فی النفسه وجود ندارند بلکه نتیجهٔ نوعی حرکتِ ریتمیک هستند.این وزن ها و هجاها، فقط می‌توانند گواهِ حرکتِ ریتمیکی باشند که خود حاصل آن اند.»(همان: ۱۶۰) در زبان شعر کلاسیک و نیمایی، آهنگی در همنشینی کلمات وجود دارد که جانشینی هر کلمه نیز در ایجاد این آهنگ دخیل است. این آهنگ در اشعار کلاسیک در همهٔ مصراع یکسان و منظم است اما در اشعار نیمایی در مصراع ها یکسان نیست اما شعر و فرم آن از آهنگی یکسان برخوردارست. این آهنگ، همان توازن آوایی کمی است که با وزن در ارتباط است. «مجموعهٔ آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت ها و یا ترکیب صامت ها و مصوت ها، اگر ازنظام‌خاصّی برخوردارباشد، نوعی‌موسیقی‌به‌وجودمی‌آید که آن را وزن می نامیم.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۹)وزن که زبان شعر را از نظر موسیقایی برجسته می کند و در بخش قاعده افزایی فرمالیست‌ها از ابزار و عناصر مهم تلقی می‌شود، در آشنایی‌زدایی زبان شعر نیز نسبت به زبان معمول روزمرّه جایگاه مهمی‌دارد و می‌توانددر زیبایی‌شناختی شعر بررسی‌شود. «وزن، وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند. در مطالعهٔ چیزهای موزون، دقّت و صراحت حالت انتظار که‌طبق‌معمول‌دراغلب‌موارد ناخودآگاه‌است، افزایش‌فراوان پیدا می کند.»(ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۱۷). شاید برای خیلی از خوانندگان شعر، اولین تأثیر، وجود آهنگِ وزن باشد که به نام «موسیقی بیرونی»و«اوزان عروضی» از آن یاد می‌شود و آنها را به وجد و شور می آورد. آهنگی که «تامسون»، آن را «مجموعه‌ای‌ازصوت می‌داند که از توالی منظم فاصله و زمان بر خوردار باشد.»(تامسون، ۱۳۵۶: ۴۶) و «رامان»، شعر موزون را این گونه تعریف می‌کند: «گفتاری است در بافت آوایی خود سازمان یافته و مهم‌ترین عامل سازندهٔ آن، وزن‌است.»(سلدن‌ودیگران، ۱۳۷۷: ۱۹) به اعتقاد صورت‌گرایان، وجود وزن در زبانِ شعر به دریافت معنا یاری می‌رساند و شاعر، وزنی را انتخاب می کند که با معنا و عواطف او هماهنگی داشته باشد. «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی اش، با وزنِ خاصّی مطابقت دارد... و شاعر از میانِ اوزان شعر،وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، بر می گزیند.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱) وزن با توجّه به عمل کرد آن در زبان شعر و خلق آهنگِ خاص در شکلِ شعر، موجب دیده شدن واژه ها و

رستاخیز آنها می شود. برای نمونه، شعر زیر را با وزن و بدون وزن تحلیل می کنیم تا تفاوت برجسته شدن واژه ها، توسط وزن و عادی بودن آنها بدون وزن، معلوم شود:

در شعر زیر، هجاها با نظمی خاص در کنار هم نشسته‌اند و با آهنگی خاص ،گوش نواز و شور انگیزاند و خواننده با دریافت همین موسیقی ، به تفاوت آن با زبان معمولِ روزمرّه پی می برد:

گر ننوازی دل این چنگ را بس بود اینش که نهی بر کنار نه

(بلخی، ۱۳۷۴: ۲۱۸)

حال اگرشعر بالا را از وزن خود بیرون بیاوریم و مطابق زبان معمولِ روزمرّه در آوریم، به عملکرد وزن در برجسته سازی زبان شعر آگاه می شویم:

دل این چنگ را گر ننوازی اینش که نهی برکنار بس بود

این شعر هنوز هم به خاطر خیال انگیز بودن، شعر محسوب می شود اما از ابزار و عامل وزن محروم است و از زیبایی آن کاسته شده است. در اشعار نیمایی، وزن و ارتباط آن با محتوا مورد توجّه قرار می گیرد، گرچه وزن نیمایی مانند وزن کلاسیک و سنتی، «قیدِ تساوی» وزن در مصراع ها را ندارد. «مشهورترین نوع موسیقی در شعر فارسی، وزن عروضی‌ووزن نیمایی است که اوّلی، مبتنی بر تساوی و تشابه ارکان یا افاعیل عروضی در ادبیات شعر و دومی، مبتنی بر عدم ضرورت این تساوی در مصراع های شعر است. در اوّلی، رعایت یکسانی زحاف[1] در رکن آخر وزن، در همهٔ 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، ۱۳۸۱: ۴۱۴)؛ مانند نمونهٔ زیر:

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش/ ابر با آن پوستین سرد نمناکش/ باغ بی برگی/ روز و شب تنهاست / با سکوت پاک غمناکش (اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۳۸)

در شعر بالا، هجاهای پایانی رکن های آخرِ تغییر کرده است و مصراع ها از قید تساوی رهایی یافته‌اند. شعرسپیدازاوزان عروضی و آهنگ کمی برخوردار نیست اما از هماهنگی آوایی(تکرار صامت ها و مصوت ها) آهنگین است.

«وزن» از عوامل مهم تشکیل دهندهٔ موسیقی بیرونیِ «شعر» است. این آهنگ و توازنِ منظم، که چیرگی و مهارت خاصی را می طلبد، از همنشین شدن واژه ها با توجّه به محتوا و القای آن به خواننده، آفریده می شود که در این صورت، منجر به رستاخیز واژه می گردد و زیباییِ خاصی به کلام شعری می‌دهد. در شعرِ آتشی، توازن و وزن را پیوسته می توان شنید. به گفتهٔ «بهبهانی»: «ذهن آهنگ پسند آتشی، هنوز نتوانسته موسیقی را یکسره از شعر خود بگسلد. در واقع، شاعر باوزن نیمایی دیگر سروکاری ندارد و شعرش راچنان‌می‌سراید که گمان‌می‌بری آوازی‌می‌شنوی که تاکنون آن را نشنیده بودی.»(بهبهانی، ۱۳۸۸: ۱۷) دو جلد ***مجموعه اشعار*** و دیگر مجموعه های شعری منوچهرآتشی را از نظر «توازن آوایی کمّی(وزن)» می توان به سه دسته تقسیم کرد:

الف) وزن عروضی سنتی

اشعاری که دارای مصراع های یکسان هستند و وزن عروضی سنتی دارند؛ این دسته از اشعار آتشی، در نخستین مجموعهٔ شعری او، ***آهنگ دیگر*** حضور بیشتری دارند و در بحرهای «مضارع»(برای‌مضامینی، همچون مرثیه، درد، حسرت‌وشکوه به‌کار برده می‌شود و نیز عارفانه و باوقار است)، «رجز»(دارای آهنگی تند و ضربی است، متناسب با مضامینِ شورانگیز، پرجذبه و آهنگین است)،«مقتضب»(متناسب با مضامین اندوه و حسرت و امید واری)،«مجتث» (مخصوص‌مضامینی،همچون‌غم،حسرت و اندوه است)، «خفیف»(القاگر آرزو داشتن و امیدواری و تلاش است و وزنی شاد به حساب می آید) و «هزج»(مختص مضامین عاشقانه است و القاگر دلنشینی، شیرینی و آرام بخشی است) سروده شده اند. در مجموعهٔ شعری ***آوازخاک***(دومین مجموعه)، شعری در بحر «مجتث» و در مجموعهٔ شعری ***وصف گل سوری***، شعری در بحر «رمل»(برای مضامین غم، اندوه، هجر، گله و شکایت و ... به کار می رود) سروده است؛ برای نمونه می توان به شعرهای زیر اشاره کرد:

خاکستر آشیان و نفس نور / زرینه بیضه هاش در آغوش / بر تپه ای به ساحل شب ها / اندیشناک، داده به ره گوش (آتشی، ۱۳۸۶: ۳۱)

در شعر بالا که به نام «مرغ آتش»و در قالب چهارپاره و بحر «مضارع» سروده شده است، توازن وزنی وجود دارد که باعث قاعده افزایی شعر شده است و هجاهای کوتاه و بلند آن در هر مصراع، یکسان است، هر چند دارای اختیارات شاعری نیز هست. به انتخاب بحر که دارای

حسرت و درد است، با محتوای شعر متناسب است و به خوبی به خواننـده، مـضامین اثـر را القـا می‌کند. در شعر زیر نیز شاعر از بحر «رجز» که متناسب با محتوای شعر است، بهره بـرده اسـت و توانسته از آهنگ تند و ضربی که در رکن اوّل و سوم مصراع ها به خاطر همنشینی دو هجـای کوتاه(–UU–) ایجاد می شود ، شورانگیزی و جذبه را در خواننده القا کند:

با همه مهتاب‌ها که پای تو را شست / با همه خورشیدها که چـشم مـرا سـوخت/چـون گـل تصویر

سر به راه تو ماندم / هر تپشم حسرت پیام تو اندوخت (همان: ۷۳)

نمونهٔ توازن کمّی دیگر در شعر آتشی، شعر زیر است که در بحر «خفیـف» سـروده شـده است:

از پس ابرهای سست و سیاه/ می درخشد ستاره ای بیدار / شب نمناک ژاله می بنـدد / روی انگشت های سبز بهار .(همان: ۹۳)

بحر «خفیف»، وزنی شاد است که شادابی و امیدواری را به خواننده منتقل می کند. آتشی نیز توانسته تناسب بین وزن و محتوا را به خوبی رعایت کند، گرچه گاهی غم نیز به شعر می‌آمیـزد. بحر «هزج» برای مضامین عاشقانه به کار می رود. آتشی در شعر زیـر، از ایـن بحـر بـرای نـوعی درد و هجر و غم که دارای رگه های عاشقانه و حسرتِ روزهای خوش اسـت، بهـره مـی‌بـردو قرارگرفتن هجاهای بلنـد در رکـن اوّل و سـومِ مـصراع هـا در کنـار هـم(– –U، U– –)، آرام بخشی و سکون را به خواننده القا می‌کند؛ برای نمونه می‌توان به شعر زیر اشاره کرد:

ای دست لطیف خفته در ابر / ای پای سپید رفته در شب / ای جاده که می روی به مهتاب / از دیدهٔ من نهفته در شب. (همان: ۹۹)

آتـشی در مجموعـهٔ ***آواز خـاک*** در شـعر «کـسوفی در صـبح»، از بحـر «مجتـث» اسـتفاده می کند و در این مجموعه، همین یک شعر است که به صورت وزنی سنتی سروده شده اسـت ؛ برای نمونه می توان به پاره ای از آن اشاره کرد:

گل سفید بزرگی در آب شب لرزید / گوزن زرد شهابی ز آبخور رم کرد / کبوتران سـفید از قنات برگشتند / بهار کاشی گنبد دوباره شبنم کرد (همان: ۱۷۸)

شعر بالا که غـم و حـسرت و انـدوه اسـت بـا وزن آن متناسـب اسـت، چراکـه «مجتـث»، مخصوص مضامینِ اندوه و حسرت است و شاعر هم با موسیقی بیرونـی و هـم بـا تناسـب وزن و محتوا دست به قاعده افزایی زده است که زبان شعر را از زبان روزمرّه ممتاز کرده است.

وصف گل سوری نیز یکی دیگر از مجموعه های شعری است که آتشی یک قطعـه شـعر را درآن به نام «وصف گل سوری»، در قالب مثنوی و در بحر «رمل» که غم، انـدوه، شـکایت و ... را القا می کند، سروده است. پاره‌ای از شعر:

صبح برمی‌خیزی از خواب ملال / می‌خزی درستر گیـسوی شـلال / رو بـه رویـت آب مـی لرزد

ز شرم/ می شود آیینه ات از شرم گرم (همان: ۴۸۳)

ب) وزن عروضی نیمایی

شعرهای نیمایی، مثل شعرهای سنتی، دارای وزن هستند، با این تفاوت که شعرهای نیمایی دارای مصراع های کوتاه و بلند هـستند؛ طـوری کـه گـاهی در یـک مـصراع یـک رکـن و در مصراع های دیگر چندین رکن می آید. آتـشی شـعرهای نیمـایی فراوانـی دارد کـه هـم شـکل کوتاه و بلند آنها و هم وزن و هم تناسب وزن و محتوای آنها، باعث آشنایی زدایـی و رسـتاخیز واژه ها شده است؛ برای نمونه می توان بـه شـعر «خنجرهـا، بوسـه هـا و پیمـان هـا» در مجموعـهٔ ***آهنگ دیگر*** اشاره کرد که در تمام مصراع های شعر، وزنِ «مفعول فاعلاتن» در بحـر «مـضارع» رعایت شده است:

اسب سفید وحشی/ بر آخور ایستاده گـران سـر/ اندیـشناک سـینهٔ مفلـوک دشـت هاسـت/ اندوهناک قلعهٔ خورشید سوخته است/ با سر غرورش، اما دل با دریغ، ریش/ عطـر قـصیل تـازه نمی گیردش به خویش(آتشی، ۱۳۸۶: ۲۶)

درشعر بالا، درد و حسرت با وقاری آهنگین بیان می شود که با بحر آن متناسب است.

شعر «راهـی نمانـده اسـت»، از مجموعـه شـعر آواز خـاک، دارای وزن نیمـایی و در بحـر «مضارع» است که اندوه و حسرت و غم را القا می کند؛ برای نمونه بـه بنـدی از آن اشـاره مـی شود:

ای نخل های وادی «ارض مشاع» / – در ملتقای چار بیابان هول – / ای بـازوان بـاز اجابـت / در انحنای «بادیهٔ الخوف»! / «او» را به کوزهٔ خنک خوابی / – خوابی بـه مهربـانی آب/ در سـایهٔ

مشبک لرزان نیمروزی تان / «او» رابه چاردانهٔ خرمای خشک /- ته سفرهٔ ابابیل- / مهمان کنید.(همان: ۲۵۲)

شعر زیر در بحر «هزج» سروده شده است و مضمونی عاشقانه دارد:

من از جنوب چشمهٔ عطش / من از جنوب ماسه، مار / من از جنوب باغ ساکت خلیج/ من از جنوب جنگل بزرگ آفتاب آمدم./ من از جنوب تشنهٔ زی شمال آب آمدم(همان: ۲۷۴)

آتشی شعر زیر را در وزن نیمایی و در بحر «مجتث» سروده است که متناسب با مضامینی، همچون اندوه، حسرت و غم است:

کلاه کج بگذار، ای بازیار، که باران/ پس از هزار افاده/ به چشم روشنی خاک تشنه می آید.(آتشی، ۱۳۸۶: ۲۹۷)

ج) اشعار سپید

این اشعار بدون توازن کمی(وزن) هستند اما با توجّه به آهنگ و موسیقی ای که با «تکرار» در حروف، واج ها و کلمات در آنها خلق می شود، دارای موسیقی درونی و توازن واژگانی و نحوی هستند. این نوع اشعار در دو جلد ***اشعار منوچهر آتشی*** از آمار قابل توجّهی برخوردارند. برای نمونه می توان به شعر سپید زیر اشاره کرد:

شقایقی در مه یا زخمی بر روح؟ / گل سرخی در آب / یا گردنی بریده در سراب؟/ تصویری روشن نمی دهی از خود/ - نه من / هندسهٔ انحناهای ناخوانایی / از آب های فلق خوابناک تری / رکاب نمی دهی / نه به خیال نه به خواب.(همان: ۷۶۱)

۲-۱-۲- هماهنگی آوایی(تکرار صامت ها و مصوت ها)

در محور همنشینیِ زبان شعر، صامت‌ها[۲] و مصوت هایی[۳] با هماهنگی و نظمی آهنگین، تکرار می‌شوند که موسیقیِ کلامِ شعر را افزایش می‌دهند و باعث برجسته سازی و آشنایی زدایی می‌شوند. این موسیقی درونی، «مجموعهٔ هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضادِ صامت‌ها و مصوت ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۵۴)این موسیقی‌اگر متناسب با موضوع شعر باشد، بیشتر مؤثّر می‌افتد؛ به عبارت دیگر، اگر آهنگ با زمینهٔ عاطفی و اندیشگی شعر توازن‌وهم نوایی‌داشته باشد، تأثیر آن بیشتر است. «موسیقی در انتقال مایهٔ عاطفی و اندیشهٔ ناشی از آن، نقش اساسی و مؤثّر دارد، یکی از عناصر

مهم شعر محسوب می شود. شک نیست که عنصر موسیقی در شعر، وقتی در تعالی شعر به نقطهٔ کمال مؤثّر می افتد که با عاطفهٔ مطرح در شعر، هماهنگ باشد و در انتقال آن به دیگران، یاریگر سایر عناصر شعر گردد.»(پور نامداریان، ۱۳۸۱: ۴۴۷) حروف با تکرار شدن و تناسب داشتن با محتوای شعر، موسیقی حروف را در شکل شعر ایجاد می کند که در زبان خودکار و معمول، غریب می نماید، موسیقی حروف «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می افتد.»(ثمره، ۱۳۶۴: ۱۲۷) این توازن و هماهنگی را در صنایع ادبی، «واج آرایی» یا «نغمهٔ حروف» گفته اند. شمیسا، موسیقی افزون بر کلام شعر را به عنوان صنایع لفظی در محور همنشینی بررسی می کند و به ارتباط و تقابل کلمه با کلمات پس و پیش خود که قابل شنیدن و دیدن هستند، می پردازد؛ رابطه‌ای که به صورت بالفعل وجود دارد.(شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۵) او «تکرار» را عامل به وجود آورندهٔ موسیقی کلام می‌داند که در سطح کلام بررسی می شود. او معتقد است که تکرار صامت، یا مصوت در چندین کلمه، دو نوع است: الف)هم حروفی (Alliteration)«و آن تکرار یک صامت با بسامد[فرکانس] زیاد در جمله است. تکرار صامت، ممکن است به صورت منظمی در آغاز همه یا برخی کلمات باشد[هم حروفی منظم]... و نیز تکرار صامت، ممکن است به صورت پراکنده‌ای در میان کلمات باشد[هم حروفی پنهان]. ب)هم صدایی(Assonance)«و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است.»(همان: ۵۷-۵۸) به نظر نگارنده می توان هم حروفی را «هم صامتی» و هم صدایی را «هم مصوتی» خواند، چرا که مفهوم را زودتر به ذهن می رساند. تکرار «هم صامت ها» یا «همخوان ها» که در زبان شعر توسط شاعر ایجاد می شود، برجسته سازی از نوع افزون موسیقایی در کلام است. به گفتهٔ «گرامون»، این تکرارها از نظر ویژگی شرایط آنها به انواعی، مانند انسدادی، سایشی، خیشومی و ... تقسیم می شوند که هر کدام با القاگریِ خاصی با محتوای شعر درارتباط اند و تداعی گراند؛ مانندِ غم، شادی، اضطراب، آرامش، سردی، گرمی، خشونت، ملایمت و ... . تکرار «هم مصوت ها» یا «واکه ها» نیز به انواعِ واکه هایِ درخشان، روشن و بم و تیره تقسیم می شوند که القاگر و تداعی کنندهٔ صدا هایی مانندِ بلند و خروشان(فریاد وخشونت)، نازک، آهسته، مبهم، نارسا و ... هستند.(قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷-۵۲) برای نمونه می توان به شعرهای زیر از حافظ اشاره کرد که همخوان هایِ «م» و «ن»[M, N] که از آنها به عنوان «خیشومی» یاد می‌شود، علاوه بر توازن آوایی و موسیقایی کلام، با معنا نیز در ارتباط اند و «درماندگی و عجز» را القا می کنند:

با هیچ کس نشانی زان دلستان ندیدم یا من خبر ندارم یا او نشان ندارد
(حافظ، ۱۳۷۱: ۱۶۰)

واکه های «ـَ» و «آ»[a ,â] که از آنها به عنوان «درخشان» یاد می شود، علاوه بر افزونی موسیقی شعر زیر، صدایِ «بلند و خروشانِ دف و نی» را تداعی می کند:

حدیث‌عشق که‌ازحرف‌وصوت مستغنی است به نالهٔ دف‌ونی‌در خروش و ولوله بود
(همان: ۲۰۹)

این شگرد هنری در شعر آتشی ، نه تنها از نظر فصاحت و بلاغت عیبی به شمار نمی رود بلکه یکی از عناصر زیبایی آفرینی است که باعث تقویت موسیقاییِ کلام و قاعده افزایی می شود. مقولهٔ هماهنگی آوایی را که تکرار صامت ها و مصوت ها در کلمات است، می توان به عنوان «نغمهٔ حروف» یا «واج آرایی» در کلام شعری از آن یاد کرد که به دو بخشِ«هم صدایی»و«هم صامتی» تقسیم می شود. این نوع آشنایی زدایی که به عنوان توازن آوایی شناخته می‌شود، در شعر آتشی متبلور است و او توانسته است خود آگاه و ناخودآگاه از این شگرد موسیقایی بهره ببرد و قواعدی را در زبان شعر اعمال کند که در زبان روزمرّه غریب است. «هماهنگی آوایی» در شعر آتشی هم آن طور که پیشتر اشاره شد، در دو بخشِ تکرار مصوت ها و صامت ها به موسیقی افزون بر قواعد شعر منجر شده است که در ذیل به نمونه هایی از آنها می پردازیم:

الف) هم صدایی(واکه یا مصوّت)

زبان فارسی دارای شش مصوت کوتاه «ـَ(a)، ـِ(e)، ـُ(u)» و بلند «آ(â)، ی(i)، و(o)» است که باعث خوانده شدن و صدادار شدنِ صامت ها می شوند. این صداها که در زبان روزمرّه به علت تکرار زیاد، در گوش شنونده عادی شده است، در زبان شاعرانه بخاطر توالی و تکرار آنها و موسیقایی شدنشان و نیز بخاطر تناسب با محتوا، باعث آشنایی زدایی می‌شوند. «هم صدایی»ها را می توان به «درخشان، روشن و تیره و بم» تقسیم کرد:

۱- هم صدایی درخشانِ «ـَ(a) و آ(â)»

این گونه‌صداهابرای‌بیان‌صدای بلند و خروشان، هیاهو و همهمه، غریو جمعیت، صدای خنده و قهقهه، سر و صدای رعدآسا، توصیف اندیشه ها و احساساتی که در زمان تجلی آنها

صدا اوج می گیرد، مانندِ فریاد، خشم، خشونت، توصیف اشخاص صحنه ها و مناظر پـرشـکوه‌و شگفت‌انگیز یاباعظمت‌وشکوه‌شخصیت‌توانمندوبلندمرتبه‌به‌کارمی‌رونـد.(مارتینـه، ۱۳۸۰: ۳۱-۳۶). موسیقی این نوع صدا در شعر آتشی به فراوانی وجود دارد. برای نمونه می‌تـوان بـه مـوارد زیر اشاره کرد:

درشعر زیر،صدای بلند و خروشان «دف» با تکرار و توالی صدای «ـَ (a)» نمایان می‌شود:

بَم / بَم / بَم / دَف دَف د دَف / این رَقص نیست اَما، ... (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۸۵۴)

در شعر زیر آتشی خطاب به معشوقه، او را ستایش می کند و این درحالی است کـه صـدای «ـَ» در بسامد بالایی تکرار شده است:

دَست گرم تو چو گیرَم دَر دَست/ دَر تَنَم باغ و بَهار اَفروزَد / گرهی گر به جَبینَت افتَـد / دَر دلَم خوشه خار اَفروزَد(آتشی، ۱۳۸۶: ۱۴۴۰)

دربارهٔ القاگری‌ستایش،باتکرارِموسیقیِ‌صدایِ «ـَ» به شعرهایِ «وصـل گـل سـوری»(همـان: ۴۵۵) و «چکامهٔ کیهانی»(همان: ۸۱۵)»، دربارهٔ القایِ شکوه و بزرگیِ اشخاص و خود شـاعر،بـه شعرهایِ«حادثه»(همان: ۴۰۸)، «باید به‌سایه سار بیـایی»(همـان: ۴۴۹)، «در سـتایش نیمـا»(همـان: ۹۱۵)»،دربارهٔالقاگریِ‌هیاهو،حرکت گروهی به شعرهایِ«غـزل کـوهی»(همـان:۱۷۶)و«تولـددر سرچشمه‌ها»(همان: ۶۹۵)»می‌توان‌اشاره کرد.

دربارهٔ القاگریِ شکوه و بزرگی، با صدای درخشان «آ»، به شعرهایِ «ماه و شـاعر»(همـان: ۴۲۶)، «نامی برای تشویش های جهان»(همان: ۶۹۷)»، دربارهٔ غم و انـدوه، بـه شـعرِ «همـین جـا» (همان: ۶۲۳)» و دربارهٔ هیاهو و پر صدایی، به شـعرهایِ «لا- لا»(همـان: ۱۲۵۳) و «عبـور آخـر» (همان: ۱۷۱۷)، می توان اشاره کرد.

۲- هم صدایی روشنِ «ـِ(e) و ی(i)»

این صدا، صداهای نازک و آهسته را تداعی می کند و زیبـایی، ظرافـت و لطافـت را چـه عینی چه ذهنی توصیف می‌کند و برای نشان دادن چالاکی و تیـزی و سـرعت اشـیا و موجـودات به کار می رود. واکهٔ «i» نسبت به «e» زیرتر است، چراکه واکه ای بسته تر است.واکهٔ «i» بیانگر تیزی و حدّت‌است و تکرار آن سر و صداهای تیز را تداعی می کند، نیز بیانگر احساسی اسـت کـه فریادی از نهاد برمی آورد، فریاد شور و هیجان و تحسین و سـتایش یـا فریـاد یـأس و نومیـدی. (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۸-۳۱) در شعر آتشی می توان به نمونه هایی از این نوع صدا، اشاره کرد:

در شعر زیر شاعر هیجان و تحسین خود را نمایان کرده است و با تکرار صدایِ «ـِ»، برآن تأکید کرده است و این تکرار سببِ برجسته سازی کلام شعر شده است:

ماریِ کهِ گیاهِ جوانیِ جاویدِ گیلگمیش رادزدید/ در آتش نمی سوزد(آتشی، ۱۳۸۶: ۱۶۸۵)

شاعر در شعر زیر نیز برای نشان دادن چالاکی به همراه ظرافت و زیبایی از موسیقیِ صدایِ «ـِ» و «ی» بهره می گیرد:

سپیده فرا راه است و در سفرم، /سراسیمهٔ دلشوره ای: / به نیمهٔ پایانیِ رویایت اگر می رسیدم/ خوشهٔ یاسی می هشتم کنار دلت / و شقایقی کنار متکایت / تا بامداد / ...(همان: ۷۸۵)

و به نمونه های دیگرِ تکرار صدای «ـِ» و «ی» در شعرهایِ «پیشنهاد»(همان: ۶۵۶)، «غزل اطلسی ارغوانی»(همان: ۶۶۶)،«بادها»(همان:۱۱۱۷)،«؟؟؟»(همان:۱۲۹۱)و«چنین گفت زرتشت / بعدِ زلزله»(همان: ۱۸۸۷)» که القاگرِ چابکی به همراه ظرافت و زیبایی است و «وصف گل سوری(تعریف)»(همان: ۴۱۶) و «ثعلب و سیاووش»(همان: ۱۱۴۴)، که القاگرِ فریادِ اعتراض آمیز آمیخته با بیان طنز گونه است، می توان اشاره کرد.

۳- هم صدایی تیره و بمِ «ـُ(u) و و(o)»

محل تلفظ این صداها، بخش پسین سخت کام یا نرم کام است. این واکه ها برای القای صداهای مبهم و نارسا، القای حالت ثقل و سنگینی، افکار و اندیشه های تیره، توصیف‌اجسام‌یا پدیده های زشت، عبوس‌یا ظلمانی، چه‌مادی چه‌معنوی‌به کار می‌رود.(قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶-۴۰) اشعار آتشی با بهره‌مندی از این نوع تکرار،افزونیِ موسیقی و تشخص کلامِ شاعرانه یافته است؛ برای نمونه می توان به موارد زیر اشاره کرد:

با هر دو سوی جاده / اسب و سوار و هودج، افتاده / خوابیده ساقه های بالنده روی خاک / با هر دو سوی جاده (آتشی، ۱۳۸۶: ۴۰۸)

درشعر بالا، شاعر به توصیف اجسام و اشیا می پردازد و این درحالی‌است که خواسته یا ناخواسته

از تکرار صدای «و» برای القای این توصیف بهره می گیرد.

و نمونه‌های‌دیگری‌رادرشعرهایِ«کسوفی‌درصبح»(همان:۱۷۸)،«عطر هراسناک»(همان: ۱۸۶)،«بی‌بهارسبزچشم تو»(همان: ۱۹۱)، که القاگرِ توصیف اجسام است‌و«این...»(همان: ۳۷۷)، «دروغ‌دیگر»(همان: ۱۴۶۹)و«سمفونی‌چندم»(همان: ۱۸۱۱)، که‌القاگرِانکاروواندیشه‌های

تیره است، می توان نام برد.

ب) هم صامتی(همخوان)

زبان فارسی «۲۶» صامت دارد که به همراه مصوت ها، واژه‌های بی‌شماری را خلق می کنند که دارای «آوا، دستور و معنای حقیقی و قراردادی»اند و در جامعهٔ زبانی کاربرد دارند. در زبان شعر، شاعر می‌تواند افزون بر قواعد زبانی، صامت(همخوان)هایی را در کلمات تکرار کند که منجر به زیبایی شناسی و توازن آوایی شود. در شعر آتشی، این نوع تکرار که از ویژگی‌های زبان شعر(ادبی) به شمار می رود، باعث ایجاد موسیقیِ واج ها و تناسب آن با محتوا شده که موجب برجسته شدن واژه ها و رستاخیز آنها شده است و نیز القاگر حالت های مختلفی به خواننده است. در ذیل به نمونه هایی از این نوع تکرارِ صامت ها اشاره می شود:

۱- هم صامت های خیشومی(ن، م)

«اگر به هنگام ادای صوت، جلوی مجرای حفره‌ی خیشوم(بینی)باز بماند، به طوری که تمام یا قسمت عمده‌ای از هوای مرتعش از راه بینی به خارج فرستاده شود، صوت پدید آمده را «خیشومی» یا «غنه» می‌خوانند؛ مانند «م» و «ن» در زبان فارسی.»(باقری، ۱۳۶۷: ۱۲۷) این صامت یا همخوان ها، برای توصیف اصوات و حالت ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت، ناتوانی و درماندگی، تأنّی، سستی و رخوت و نیز القای صدایی شبیه به نق و نق آهسته به کار می‌رود. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶-۴۰) کاربرد این نوع تکرارِ صامت، در اشعار آتشی، بسامد بالایی دارد که منجر به افزونیِ موسیقی و القاگریِ مفهوم می شود؛ برای نمونه می توان به موارد زیر اشاره نمود:

شاعر در شعرِ «چشم من»، چشم خود را توصیف می کند تا اینکه در بند پایانی از درماندگی و عجزِ چشم می گوید و این در حالی است که طنین و تکرار صدایِ «م» و «ن»، هم زمان به گوش می رسد و القاگر احساس ناتوانی است:

چشم من است این کمند بر کف لبخند / جوید بر هر دریچه غافلتان باز/ چشم من! ای حیله گر شکارچی پیر!/ باک مکن، پیش رو! کمند بینداز! (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۳۱)

در شعرِ «نامی برای تشویش‌های جهان»، شاعر در همان ابتدای شعر، سراسیمگی، عجز وسستی

را برملا می کندو برای القای این احساس به خواننده، خواسته یا ناخواسته، بـه تکـرارِ آوای «م» و «ن» که «نقِ نقِ» او را آشکار می کنـد و نیـز بـه تکـرار صـدایِ «س» سایـشی کـه احـساس حسرت را به ذهن خواننده می رساند، دست می زند:

برابر آن دهان هراسان / که واژه را به ابتدای جهان می آراید/ ... / برابر دهـان هراسـانت بـه انتها می رسد زمان و به‌ابتدا برمی گردد جهان/ و من / سراسیمهٔ سنگ ها مـی شـوم / کـه نـامی دوباره بیابم مناسب اندوهم(همان: ۶۹۷)

و به نمونه های دیگری، در شعرهایی، مانندِ «ماه و شاعر»(همان: ۴۲۴)، «چکامهٔ مشعل هـا» (همان: ۶۳۷)، «فاتح گل گـشت‌هـای‌پیـری»(همـان: ۷۳۳)،«سـرودِ دیـدار»(همـان: ۱۴۳۸)،«زبـانِ دیگر»(همان: ۱۴۷۶) و «فرمان» (همان: ۱۷۰۶)، می توان اشاره نمود.

۲- هم صامت های انسدادی(ب، پ، ت، د، ک، گ،ق)

«هرگاه به هنگام ادای همخوانی[هم صامتی] در یکی از جایگاه های حفرهٔ دهان، دو اندام چنان در تماس قرار بگیرند که مجرای گفتار، زمـانی کـاملاً مـسدود و جریـان هـوا منقطـع شود، همخوان‌ایجاد شده،«انسدادی»یـا«بـستواج»نامیـده‌مـی‌شـود.»(بـاقری، ۱۳۶۷: ۱۲۶)ایـن هـم صامت ها برای‌اصوات خشک و مکرر، انفجاری، مقطع و پیاپی‌و نیز توصـیف حرکـاتی کـه بـا تکان‌های شدید یا خفیف همراه‌اند به کار مـی رونـد. همچنـین بـرای توصـیف هیجانـات تنـد و تکان دهنده از جمله خشم مفرط و نیز آشفتگی ذهنی و درونـی، طنـز نیـشدار و خـشن اسـتفاده می شوند.(قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۶) آتشی در اشعار خویش از توازن این نوع هم صـامتی هـا نیـز بهره مند شده است؛ مانند:

شاعر در شعرِ «آوازمردگان»، در بند دومِ شعر کـه بـه حکمـی قطعـی مـی رسـد، خـشم و آشفتگی خود را با طنینِ صداهای خشک‌و پی‌درپیِ«ک» و «گ» به‌خواننده القا می کند:

.../جز یک‌کلام‌گیج/جز یک کلام گنگِ «بگرد، گردا!»/ بانگی‌طنین نمـی‌شـکنددر گـوش/ حجمی تکان نمی خوردت در نگاه (آتشی، ۱۳۸۶: ۴۳۳)

همچنین در شعرِ «شب نشینی»، شاعر در ابتدای شعر، آرزویی را که خشک و مکـرر اسـت، همانندِ تکرار آوایِ تار می‌داند که با تکرار صدای «د» که نواختن بر تـار را بـه‌یـاد مـی‌آورد، بـه همراه‌تکرارصدایِ«ـَـ»، احساس‌خویش‌را به‌خواننده‌القا می کندو با افزونیِ‌ایـن تـوازنِ آوایی،بـه شعر برجسته سازی و تشخص می‌دهد:

دوری دگر سرآمد/ .../ سیم از خراش زخمه/ رنجیدواخم کردو کش آمد (همان: ۴۵۱)

و به نمونه های دیگری، همچون شعرهایِ «پنـد»(صـدایِ «ک»)(همـان: ۱۴۰)، «بـاغ هـای دیگر»(صـدایِ «س و گ»)(همـان: ۱۵۲)، «هـشدار»(صـدایِ «ک و گ»)(همـان: ۲۲۲)، «گـل و تفنگ و سر اسب»(صدایِ «ک و گ»)(همان: ۳۰۷)، «چند و چونی با فایز»(صدایِ «د»)(همـان: ۳۸۶)،«وصـف گـل سـوری»(صـبوحی)(صـدایِ «گ»)(همـان:۴۸۳)، «فراقـی(۴)»(صـدایِ «گ»)(همـان: ۶۱۴)،«زائـر»(صـدایِ«ک و د»)(همـان: ۶۶۴)،«غـزل اطلـسی ارغـوانی»(صـدایِ «ب»)(همـان: ۶۶۶)، «مراسـم پایـانی»(صـدایِ «ک»)(همـان: ۷۴۶)، «رو بـه روی هـوا»(صـدایِ «گ»)(همان: ۷۷۵)، «بادها»(صدایِ «گ»)(همان: ۱۰۸۵)، «چه بود نام تو»(صدایِ «ک») (همان: ۱۲۳۸)، «نام تو بر میهنم»(صدایِ «ت»)(همان: ۱۶۱۷)، «درختـی و نـامی»(صـدایِ «گ»)(همـان: ۱۶۴۱) و «بازگشت به درون سنگ» (صدایِ «ک»)(همان: ۱۹۳۰)، می توان اشاره کرد.

۳- هم صامت های سایشی(ز، ژ، س، ش، و(v)، ف)

«آن دسته از اصوات همخوان که به هنگام ادای آنها گذرگاه هوا بسته نشده و هـوایی کـه از گلو می آید دچار حبس تام نشود و فقط گذرگاهش تنگ یا منقـبض بـشود، چنـان کـه هـوا ناگزیر با فشار از میان آن تنگنـا بگـذرد، همخـوان‌هـای«انقباضـی» یـا«سایـشی» و یـا «سـایواج» خوانده می‌شوند.»(باقری، ۱۳۶۷: ۱۲۶) همخوان های سایشی وقتی به تلفظ در می آیند، صدای صفیر و سایش به گوش می رسد و به همین خاطر، به دو دستهٔ زیر تقسیم می شوند:

- صفیری(ز، س)، مانند:

ای‌تب، ای‌تابستان! ای فصل بلند دلخواه!/گرکه می‌دانستی/ چه زمستانیم از سر بگذشته (که نگذشته هنوز) / و چه سرمایی از سردابِ سینهٔ تنـگ / اسـتخوان مـی شـکند در تـن... (آتـشی، ۱۳۸۶: ۱۴۷۱)

شاعر در شعر بالا، ناراحتی، حسرت و تحقیـر شـدن خـویش را بـا تکـرار صـدایِ «س» کـه همچون صفیری به گوش می‌رسد و نیز یادآور سرما و فصل زمستان است، به خواننـده القـا مـی کند.

و به نمونه های دیگرِ سایشی- صـفیری در شـعرهایِ «نعـل بیگانـه»(صـدایِ «س»)(همـان: ۱۲۴)،«پنـد»(صـدایِ«س و ش»)(همـان: ۱۳۹)، «بـاغ هـای دیگـر»(صـدایِ «س»)(همـان: ۱۵۲)،

«حادثـه»(صـدایِ «س و ز»)(همـان: ۱۶۷)، «آوای وحـش»(صـدایِ «س و ز»)(همـان: ۱۸۹)، «ظهور»(صدایِ «س»)(همان: ۲۳۹)، «نقش هایی بر سـفال»(صـدایِ «س»)(همـان: ۲۶۵)، «مـاه و شاعر»(صدایِ «س و م»)(همان: ۴۲۴)، «با دوستم آن نی زن قدیمی»(صـدایِ «ز») (همـان:۳۶۵)، «وصل گل سوری»(آب‌وببر)(صدایِ«س‌ور»)(همان: ۴۵۴)، «چکامهٔ بازگشت سوگمندانه»(صدایِ «ز و ر»)(همـان: ۶۳۲)، «فـصل مـه۱»(صـدایِ «ز»)(همـان: ۷۵۵)، «فـصل تهمینـه۳»(صـدایِ «س»)(همان: ۸۸۵)، «جنین سـیلی خـورده»(صـدایِ «س»)(همـان: ۱۳۳۳)، «زن چهـارم»(صـدایِ «ز»)(همان: ۱۳۴۱)و «سرود از زمهریر»(صدایِ «س»)(همان: ۱۴۷۱)، می توان اشاره کرد.

- تفشی(پاشیده)(ژ، ش)، مانند:

تمام شد کار! / و آب شنل سبزش را / به شانه کـشید و شـلالِ بـالا شـد / بـالا در آونـد افرا(همان: ۱۹۶۹)

شاعر در شعر بالا، حالت شکست و حیـرت خـویش را کـه ناشـی از نگرانـی و اضـطراب است،با موسیقی صدای «ش» که بر شکل شعر پاشیده شـده اسـت، بـه گـوش خواننـده برجـسته کرده است.

و به نمونه های دیگری از تکرار هم صامتیِ تفـشی را در شـعرهایِ «ای چـراغ قـصه هـای مـن»(صـدایِ «ش»)(همـان: ۱۰۷)، «جـام مـن»(صـدایِ «ش»)(همـان: ۱۱۷)، «تلنگـری بـر سـیم عصر»(صدایِ «ش»)(همان:۷۱۶)،«یسطرون»(صدایِ«ش‌وس»)(همان: ۱۶۷۸)، «ماه آب»(صـدایِ «ش»)(همان: ۱۹۶۹)، می توان اشاره نمود.

٤- هم صامت های روان (ر، ل)

هـم صـامت هـای روان، بـرای توصـیف حالـت روان بـودن، جریـان داشـتن و سـیّالیّت، شفافیت، لغزیدن و سریدن و نیز صدای وزش آرام باد به کار می رود.(قـویمی، ۱۳۸۳: ۵۱-۵۳) آتشی از این نوع تکرار در اشعار خود اسـتفاده کـرده اسـت کـه سـببِ القـای مفهـوم‌وحـالات متفاوت به خواننده شده است. این تکرارها به شعر او تشخص و برجستگی بخـشیده اسـت؛ بـرای نمونه می توان به موارد زیر اشاره کرد:

شاعر در شعرِ «جام من»، جریان داشتنِ «در بن بست بودن» را با تکرار صدایِ غلطان و روانِ «ر» به همراه تکرار صدایِ سایشیِ «س» با احساسی حسرت آلود و نگران، به خواننده القا می کند:

تاک رنجور مرا ریشه فسرده است به خاک / باغ متروک مرا ریشه رسیده است به سنگ(همان: ۱۱۷)

و در شعرِ «تا باغ سیب»، جریان داشتنِ «راه گذشته» را با موسیقیِ «ر» که غلطان و روان است، با برجسته کردن احساسات، به خواننده القا می کند:

رود از گذشته، از مغارهٔ شاپور، می آید / آنجا که تابناک ترین چهره ها / کُهپاره‌ای به هیأت مردی گستاخ است (همان: ۴۸۹)

همچنین در شعر زیر، شاعر جریان داشتنِ «طبیعت» را با طنین صدایِ «ل» که کناری و روان است، به خواننده القا می کند:

شب از نسیم و ستاره پر است و لب خاموش / من آشیانهٔ اندیشه های نوبالم / تنم، چو پرسش بی پاسخی است بر لب عمر / رگم خروشد و چشم و دلم، به لب لالم(همان: ۸۷).

و نمونه‌های دیگری، مانند شعرهایِ«حرام است عشق»(صدایِ «ل»)(همان: ۵۹۴)،«دیوارها، نه درها»(صدایِ «ل و ر»)(همان: ۷۸۲)، «معنای ما»(صدایِ «ر»)(همان: ۸۳۳)، «با یاد سال های دور جوانی»(صدایِ «ل»)(همان: ۸۴۸)، «چشمی زلال و دلی هیولا»(صدایِ «ل و ر»)(همان: ۹۵۴)، «فصل بانوی بی هنگام»(صدایِ «ل»)(همان: ۱۲۱۰)، «شکل؟»(صدایِ«ل‌وق»)(همان: ۱۳۲۵)،«پایان»(صدایِ «ل»)(همان: ۱۴۳۷)و«ترور»(صدایِ «ل»)(همان: ۱۹۶۳).

۳- نتیجه گیری

توازن آوایی، یکی از شگردهای هنری است که ظرفیت هایی را در جهت هنرنمایی و توانایی گفتن و سرودن شاعرانه برای شاعر ایجاد می کند. در توازن آوایی یک اثر ادبی نوعی انسجامِ ساختار(موسیقی) وجود دارد که برای اهل ادب مورد نظر است و گاهی از دید مخاطب پنهان می ماند. شاعر با ایجاد این ساختار و صورت، هنر خویش را در این کاربرد به نمایش می گذارد و سببِ تعجّب خوانندهٔ آگاه از ابزارهای هنری- ادبی می گردد و این خود نوعی تنوع در کاربرد زبان شاعرانه است که در هنرسازه‌ها(صنایع)مشهود است. این مقوله، زبان شاعرانه را به خاطر داشتنِ موسیقی افزون بر زبان معیارِ روزمرّه ممتاز می کند و دارای دو

ابزار هنریِ وزن، (به عنوان موسیقی بیرونی شعر) که از توازن و توالی هجاهای کوتاه و بلند آفریده می شود و هماهنگی آوایی است که از توازن و هارمونی صامت‌ها و مصوت‌ها خلق می شود و سببِ تشخص و برجستگیِ اثرادبی(شعر) می شود. برجسته ترین و مهم ترین عامل ایجاد توازن، «تکرار» است. براساس وجود این عنصر، توازن آوایی در اشعار «منوچهر آتشی» مورد بررسی قرار گرفت و به این نتیجه رسیدیم که از مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقی اشعارآتشی، عنصر «تکرار» است که موسیقی شعرش را دو چندان کرده و اشعارش را از انسجام خاصّی برخوردار کرده است. تکرار به شکل های مختلف در اشعار او دیده می شود که منجر به قاعده افزایی در اشعارش شده است. چگونگی کاربرد وزن و توالی هجاها در شعر سنتی او، همانند دیگر اشعار سنتی، سبب افزونی موسیقی واژه شده است که با ایجاد ریتم و ایقاع در شعر، سبب برجستگی و تشخص شده است. آواها و همخوان ها در افزونی موسیقیِ اشعار آتشی نقش زیادی دارند، طوری که تکرار آواهای درخشان(a و â)، روشن(e و i) و تیره(u و o) که متناسب با محتوا است، خواننده را در شکلی منسجم و متناسب به هم قرار می دهد که سبب آشنایی زدایی شعر او می شود.

یادداشت ها

۱. زحاف: «عروضیان تغییراتی را که به اجزای سالم اصلی داده می شود، تا اجزای فرعی غیر سالم از آن منشعب شود، زحاف خوانده‌اند»(شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۵۰)؛ مانند «فعلاتن»(جزء فرعی) که از «فاعلاتن»(جزء اصلی) منشعب شده است.

۲. صامت: «آن دسته از اصوات گفتار که در ادای آنها جریان هوا پس از عبور از تار آواها، در نقطه ای از حفرهٔ دهان در فاصلهٔ میان گلو و لب ها با مانعی برخورد کرده و در برابر آن سدی ایجاد شود یا با فشار از تنگنایی بگذرد و یا مسیر حرکتش تغییر کند و به عبارت دیگر، وضعیت حفرهٔ دهان و اندام های گفتار پس از عبور هوای بازدم از حنجره و قبل از خروج آن از لب ها تغییر یابد و در نتیجه آوای تازه ای بدان افزوده شود، صوت پدید آمده را «صامت» یا «مصمت» یا «همخوان» می نامند.» (باقری، ۱۳۶۷: ۱۲۶)

۳. مصوت: «صوتی که در حنجره به کمک لرزش تار آوا ها ایجاد می شود، اگر در گذار خود از اندام های گویایی به مانعی برنخورد که در نتیجهٔ آن آوای تازه ای بدان افزوده شود و

وضعیت حفرهٔ دهان از هنگامی که هوای بازدم با تار آواها برخورد می کند تا خروج آن از دهان به یک شکل حفظ شود، این صوت را «واکه» یا «مصوت» می نامیم.» (باقری، ۱۳۶۷: ۱۲۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

کتاب ها

۱. آتشی، منوچهر. (۱۳۸۶). **مجموعه اشعار**. تهران: نگاه.

۲. اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۷). **سر کوه بلند**. تهران: زمستان.

۳. باقری، مهری. (۱۳۶۷). **مقدمات زبان شناسی**. تبریز: دانشگاه تبریز.

۴. بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۴). **گزیدهٔ غزلیات شمس**. به کوشش محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: شرکت سهامی کتاب های جیبی.

۵. بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۸). **یاد بعضی نفرات**. تهران: نگاه.

۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**. تهران: نگاه.

۷. تودوردف، تزوتان. (۱۳۹۲). **نظریهٔ ادبیات، متن هایی از فرمالیست های روس**. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: دات.

۸. ثمره، یدالله. (۱۳۶۴). **آواشناسی زبان فارسی**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۹. حافظ شیرازی، شمس الدین محمد. (۱۳۷۱). **دیوان حافظ**. به تصحیح قزوینی و قاسم غنی. تهران: اساطیر.

۱۰. ریچاردز، ای. ا. (۱۳۷۵). **اصول نقد ادبی**. ترجمهٔ سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۱. سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

۱۲. شاه حسینی، ناصرالدین. (۱۳۶۸). **شناخت شعر**. تهران: هُما.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). **موسیقی شعر**. تهران: آگه.

۱۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۶۸). **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: فردوس.

۱۵. صفوی، کورش. (۱۳۸۴). **نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان شناسی**. تهران: انجمن شاعران ایران.

۱۶. قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). **آوا و القا رهیافتی به شعر اخوان ثالث**. تهران: هرمس.

۱۷. مارتینه، آندره. (۱۳۸۰). **تراز دگرگونی‌های آوایی.** ترجمهٔ هرمز میلانیان. تهران: هرم.

۱۸.وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مقاله ها

۱. بارانی، محمد. «کارکرد ادبی زبان و گونه های آن». مجلهٔ فرهنگ، سال ۸۲ ، شمارهٔ ۴۶ و ۴۷، ۵۵- ۷۰.

۲. پویان، مجید. «سبک شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه های موریس گرامون». فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب). سال ۵، شمارهٔ ۳، شمارهٔ پیاپی ۱۷، ۳۵-۴۷.

۳. جعفری، سیدحسین، « زبان شعر در آرای فرمالیست ها». مجلهٔ آزما. شمارهٔ ۴۷، ۱۰-۱۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی