فصلنامهٔ علمی- تخصصی دُر دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال پنجم، شمارهٔ شانزدهم، پاییز ۱۳۹۴، ص. ۶۰-۴۹

بررسی نقش موسیقایی قافیه در غزل «محمد علی بهمنی» با رویکردی ساختارگرایانه

ناصر نیکوبخت[۱]*
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران
سارا شفیع‌زاده گروسی[۲]

چکیده

توجه به موارد مختلف موسیقی شعر (وزن، قافیه و ردیف) در دریافت معانی و حس گوینده در بیان عواطف خود بسیار مؤثر است، به‌ویژه وقتی شاعر این موضوع را با قافیه در شعر مطرح می‌کند؛ قافیه را می‌توان مهم‌ترین جلوه‌گاه موسیقی کناری و اوج هنرنمایی شاعر در آن دانست. محمدعلی بهمنی شاعری غزل‌سرا شناخته شده است و با توجه به ویژگی غزل‌هایش در جایگاه غزل نو، مبتکر قافیه‌هایی است که از واژه‌های متداول امروزی و در عین حال گوشنواز و در ارتباط با سایر تناسب‌ها و صنایع غزلش پدید آمده‌است. در این تحقیق، سعی شده است تا این نوآوری را در غزل با بررسی نقش قافیه و تناسب آوایی آن با حروف بیت، تأثیر حروف قافیه در القای عاطفه مورد نظر شاعر، موسیقی قافیه و تأثیر قافیه در تشخص لفظی و معنایی مفهوم مورد نظر شاعر، با رویکردی ساختارگرایانه نشان دهد.

کلیدواژه‌ها

موسیقی شعر، موسیقی کناری، قافیه، ساختارگرایی، محمدعلی بهمنی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] n_nikoubakht@modares.ac.ir
[۲] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۱۰

مقدمه

در بررسی شعر، توجه به همهٔ عناصر تشکیل دهندهٔ آن ضروری است، از جمله عناصر مهم شعر وزن و موسیقی شعر است و در واقع یکی از روش‌هایی است که شاعر به کار می‌برد تا سخن خود را از نثر عادی دور کند و به‌واسطهٔ تناسب و آهنگ، سبب برجسته‌سازی کلام خود شود، در این میان قافیه بیشترین سهم را در این ویژگی شعر دارد. آرتور شوپنهاور، از منتقدان آلمانی، قافیه را گوشنواز می‌داند (ولک،۱۳۷۴،ج۲: ۳۶۴)، از این رو، رنه ولک نیز مهمترین وظیفه قافیه را خوشنواسازی می‌داند که حاصل تکرار اصوات است.

قافیه بخش مهمی از موسیقی شعر است که بعد از وزن قرار دارد و در واقع مکمل وزن است و در ساخت زیبایی‌شناسی شعر نقشی بیشتر از وزن دارد. قافیه قسمتی از واژگان در دسترس شاعر است که از زبان معیار وام گرفته شده است؛ به همین جهت ارزشی سبکی دارد. همین که شاعر از میان ده‌ها کلمه هم‌وزن و هم‌آهنگ دست به انتخاب می‌زند و برخی را در جایگاه قافیه انتخاب می‌کند، تشخص سبکی خود را نشان داده است. این تشخص سبکی در ویژگی‌های سبکی شعر شاعر و نیز سبک دوره در روزگار او ریشه دارد و شعر شاعر را برجسته می‌کند.

در این تحقیق، به منظور شناخت میزان تشخص سبکی و قدرت شاعری «محمد علی بهمنی» با رویکردی ساختارگرایانه، ساخت قافیه به لحاظ موسیقایی در شعر وی مورد بررسی قرار گرفته است. از این رویکرد، ابتدا مطالبی در باب ساختارگرایی، قافیه و نقش آن در شعر می آوریم و در ادامه به بررسی این مباحث در شعر «محمد علی بهمنی» می‌پردازیم. برای تعیین ساخت قافیه در بافت موسیقایی هر بیت به ساخت قافیه، همسانی صامتها و مصوتهای بعد از رَوی و تأثیر آن در غنای موسیقی قافیه، تناسب آوایی اجزای بیت با قافیه، نقش قافیه در جبران محدودیتهای وزنی، و القای مفهوم از طریق آهنگ کلمات قافیه توجه کرده‌ایم.

گفتنی است که در دوران معاصر با توجه به بررسی تعاریف قافیه در اروپا، محققان حوزه ادبیات به نقش قافیه در انتقال معنا و حس شاعر و تأثیر موسیقایی آن توجه نشان داده‌اند. شفیعی کدکنی در کتاب ارزشمند «موسیقی شعر» به صورت جدی‌تری به آن پرداخته است.

ساختارگرایی

زبان‌شناسی ساختاری را فردینان دوسوسور بین سال‌های ۱۹۱۳ و ۱۹۱۵م. پایه‌گذاری کرد. پیش از سوسور، زبان را به لحاظ تاریخی و در طول زمان (در زمانی) بررسی می‌کردند و این گونه فرض می‌شد که زبان از واقعیت‌های بیرونی تقلید می‌کند. سوسور پی برد که نباید زبان را به عنوان موجودی منفرد و با پیشینه‌ای منفرد بررسی کرد، بلکه باید به عنوان نظامی ساختاری از روابط میان کلمات به شکل (هم زمانی)؛ یعنی در مقطع زمانی مشخص در نظر گرفت.

در واقع، سوسور زبان را ساختاری نظام‌مند می‌داند که ارزش هر واحد آن تابع ارزش واحدهای دیگر است و معتقد است، معنا بدون وجود یک نظام کلی مبتنی بر تمایزها امکان‌پذیر نیست، بنابراین شگفت نیست که نقد ساختارگرا اثر را به مثابه یک کل با اجزایی در هم تنیده می نگرد که نمی‌توان به تحلیل یک جزء پرداخت، مگر این که به آن جزء در کل نگریسته شود (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۸۱ـ ۱۷۳و ۴۳۵ـ ۴۲۹).

کانون توجه ساختارگرایان نیز همین نکته است؛ ساختارگرایی به دنبال قوانینی است که بر عملکرد زبان حاکم است؛ یعنی به دنبال ساختار است. ساختارگرایان به پدیده های منفرد علاقه‌ای ندارند، بلکه به عناصر منفردی توجه دارند که می‌توانند اطلاعاتی راجع ساختارهای زیربنایی یک اثر به ما بدهند.

در نقد ساختارگرایی به توصیف عناصر ساختاری در شعر در سه سطح پرداخته می‌شود که بر اساس روش یاکوبسن این توصیف‌ها در سه سطح آوایی، واژگانی (محور جانشینی) و نحوی (محور همنشینی) صورت می‌گیرد. در سطح آوایی درباره موسیقی حروف، وزن، تکرار واکه‌ها، تکرار همخوان‌ها، واژه‌ها و نشان دادن ارتباط عناصر آوایی و موسیقایی و معنایی سخن گفته می‌شود. همچنین در این رویکرد به ردیف و قافیه و پیوند آنها با معنا توجه می‌شود (علوی مقدم،۱۳۸۱: ۱۸۸).

می‌بینیم که موسیقی شعر در ساختارگرایی، تأکید بر جنبه‌های آوایی و القاگر بودن آواهاست، همچنین تأکید بر رابطه میان این عناصر با کل متن و این که این ساختارها زیر سطح شعر واقع شده‌اند. در این مورد موریس گرامون زبان‌شناس فرانسوی در مورد هماهنگی آواها و القاگر بودن آنها معتقد است: «آنچه را امروزه هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب باشد، شاعر با توسل به این جلوه بی‌آن که نیاز به توصیف یا شرح دقیق و جزء به جزء داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های موردنظر را تداعی کند و آنها را در ذهن خواننده بیدار سازد. همخوانها و واکه‌ها در ایجاد هماهنگی القاگر مؤثرند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۰ـ ۱۹).

القاگر بودن یک آوا از بسامد آن در یک بیت یا تکرار آن در طول شعر نشأت می‌گیرد و سبب موسیقی شعر می‌شود. «موسیقی شعر از هم‌نشینی و انسجام آواها و صوت‌ها شکل می‌گیرد. موسیقی و عناصر آوایی در دیدگاه منتقدان ادبی به ویژه صورت گرایان و ساختارگرایان جایگاه ویژه‌ای دارد، آنها بر موسیقی در شعر تأکید فراوانی دارند. در نظر آنان، موسیقی ویژگی ذاتی و لازمه طبیعت شعر است. اهمیت موسیقی در شعر تا حدی است که گاه میزان انسجام و ساخت شعر را با میزان برخورداری آن از موسیقی می‌سنجند. به نظر صورتگرایان، مهمترین عوامل سازنده شعر، موسیقی و وزن است» (فولادی،۱۳۸۳: ۴۴).

تعریف قافیه و موسیقی قافیه

در تعریف قافیه گفته‌اند: «حرف یا حروف یکسانی که در آخر مصراع اول و دوم (در قالب مثنوی، و بیت اول در قالبهای غزل، قصیده، رباعی، دوبیتی و...) یا در آخر ابیات در غزل و قصیده و قطعه تکرار می‌شود، به شرط آن که این حروف تشکیل یک واحد معنی دار را بدهد» (فرهنگ سخن،۱۳۸۱:ذیل قافیه). البته در شعر نو معنای قافیه وسیع‌تر از این است. در شعر نو می‌بینیم قافیه در میان بند و هرجا که سخن پایان می‌یابد، ایفای نقش می‌کند.

از میان کلمات قافیه در شعر، آنچه سبب نظم و موسیقی شعر می‌شود، حروف قافیه است. برجستگی و تشخصّی که این حروف به کلمات قافیه می‌دهند، در طول شعر انکارناشدنی است. این برجستگی از دو جهت برای کلمات قافیه حاصل می‌شود، ابتدا از این جهت که حروف این کلمات به دلیل تکرار، بسامد بیشتری در میان تمام حروف شعر دارند و دیگر این که تکرار این حروف در شعر ایجاد نظم و موسیقی می‌کند. «یکی از مهمترین عوامل اهمیت قافیه جنبه موزیکی آن است. در حقیقت، قافیه همان وزن است و یا بهتر بگوییم، مکمل وزن است؛ زیرا در هر قسمت، مانند نشانه‌ای، پایان یک قسمت و شروع قسمت دیگری را نشان می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۵۲). در واقع، آنچه در قافیه سبب برجسته شدن کلمه می‌شود، الفاظی است که شاعر، برای بیان حالت روحی خود به شنونده انتخاب می‌کند، مثلاً شاعر از میان کلمات مترادف در زبان دست به گزینش کلماتی می‌زند که بیشتر مناسب مقصود وی باشد، «اما استفاده از صوت های ملفوظ همیشه به منظور القای حالت عاطفی خاص نیست، بلکه احساس هماهنگی میان اصوات نیز برای همه لذت‌بخش است و شاید شاعران بزرگ و لطیف طبع به این نکته بیشتر توجه داشته‌اند. قافیه خود نوعی از همین هماهنگی صوت‌هاست و لذتی که به شنونده می‌بخشد، از این‌جاست» (خانلری،۱۳۷۷، ج۱: ۱۷۳). در واقع، این گزینش‌ها از آن جا که سبب آشنایی‌زدایی متن می‌شوند، نوعی حس لذت را در مخاطب برمی‌انگیزند.

قافیه یکی از عناصر برجسته‌سازی در زبان شعر است که ساختارگرایان بر آن تأکید دارند. قافیه در ارتباط با هجاها و الفاظ دیگر شعر بر روی زنجیره کلام، توازن دارند. «در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد. بخشی از الگوی متوازن باید مشابه و بخشی دیگر متباین باشد و اگر در میان دو ساخت متوازن ضریبی از تباین وجود نداشته باشد، تکرار به‌دست‌آمده، صرفاً جنبه مکانیکی خواهد داشت و از ارزش ادبی برخوردار نخواهد بود.» (صفوی،۱۳۷۳: ۱۵۹). این تشابه و تباین در حروف قافیه بیشتر به چشم می‌خورد و تکرار حاصل از آن موسیقی شعر را تقویت می‌کند. بر اساس نظر یاکوبسن می‌توان گفت، آشکارترین تأثیری که قافیه در شعر از منظر موسیقایی دارد، این است که شاعر بر روی محور جانشینی دست به انتخاب می‌زند و همین امر سبب می‌شود تا در طول شعر، لذت موسیقایی حاصل از تکرار هجا یا آوایی خاص، به وجود آید.

در ادامه به این عوامل قافیه‌های شعر بهمنی اشاره می‌کنیم.

ویژگی‌های قافیه در شعر بهمنی

ساخت قافیه

در زبان فارسی تعداد واژه‌هایی که می‌توانند در جایگاه قافیه قرار بگیرند، زیاد است و از میان ساخت‌های قافیه بیشترین ساخت را «آر» (بهار، شکار، نثار و...)، «ان» (پنهان، جان، حیران و...)، «ـَر» (تر، سر، در و...)، «ا» (گویا، تنها، پیدا و...) به خود اختصاص داده‌اند. در غزل‌های بهمنی، علاوه بر استفاده فراوان از ساخت‌های یاد شده از ساخت‌هایی دیگر چون: یز، آل، آب، ـَم و... نیز استفاده شده است.

در غزل‌های محمدعلی بهمنی، ساخت «آ، ـَر» بیشترین کاربرد را دارد و ساخت‌هایی مانند «قَم، ـَنگ، آسی و...» کمترین کاربرد، در حد یک مرتبه را داراست. با توجه به اینکه هرچه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد، گوشنوازتر است، در شعر بهمنی گرایش به ساخت های ساده تر بیشتر است؛ دلیل این امر را می‌توان به ویژگی‌های شعر نو و گرایش به روانی و سادگی آن دانست، این که در شعر معاصر که با عنوان شعر نیمایی شناخته می‌شود، گرایش به قافیه کمتر است. بی شک غزل نو نیز متأثر از شعر نیمایی است. با وجود این تکرار همین حروف مشترک و تناسب با دیگر اجزای بیت در موسیقایی بودن ساخت قافیه مؤثر است.

با نگاهی به این ساخت‌ها می‌توان میزان سادگی و روانی یا دشواری قافیه را دریافت. ساخت‌هایی مانندِ آر (آیینه‌وار، غبار، روزگار، اختیار، حصار و بردبار...)، ـَر (زیباتر، آخر، باور، دیگر، نیشتر و...) یر (پیر، اسیر، مسیر، تکثیر، تبخیر و...) آل (لال، حلال، حال، سال، کال، پامال، خیال) ـَل (طاول، ململ، مشعل، جنگل) آلی (قالی، جنجالی، پوشالی، توفالی، خشکسالی) آلم (امسالم، خوشحالم، دنبالم) قافیه هایی هستند که روانی و سیالیت را تداعی می‌کنند. همچنین ساخت‌هایی با ـَم (مشرقم، رفتم، دمیدم، حقایقم و شنیدم) آنم (گمانم، جهانم، نگرانم، بیانم) نی‌ام (سروسامانی‌ام، پریشانی‌ام، بارانی‌ام) و همچنین ساخت‌های آن (بخوان، زبان، مهربان، آسمان).

ـَن (کهن، سخن، من، چمن، شکن)، قافیه‌هایی هستند که با داشتن همخوان‌های خیشومی «م» و «ن» صدایی شبیه نق‌نق آهسته را بیان می‌کند؛ «به بیان دیگر این اصوات بیانگر ناخشنودی و عدم رضایت هستند» (قویمی،۱۳۸۳: ۲۷ـ ۲۳). همچنین بهمنی در بیشتر موارد از مصوت‌های «آ» و «ی» می‌کند، همین امر سبب نرمی و روانی قافیه شده و به نوعی ناخشنودی را با غم و انتظار همراه کرده است. قافیه‌های بسیاری در غزل‌های بهمنی با ساخت (ایی، ی، آی، آ،) وجود دارد که با توجه به ویژگی‌های روان بودن این مصوت، لحن تمنایی بهمنی را نشان می‌دهد. همچنین صدای (ی و ایی) که مصوت زیر هستند، برای بیان عواطف و شکایات و ناله و اندوه مناسب است. همین طور ساخت قافیه‌هایی که به حرف «ش» ختم شده‌اند (حواشی، خراشی، زیر و بم-

شان، مبهم‌شان و...) تشخص خاصی به این گونه قوافی داده است. بیشترین و کمترین حروفی که در قافیه بـه چشـم مـی‌خـورد، در جدول زیر آمده است:

جدول (۱): بیشینه و کمینه کاربرد حروف قافیه

	ساخت قافیه	تعداد تکرار
۱	آ	۱۸
۲	ـَر	۱۲
۳	آر	۷
۴	آن	۶
۵	آب، ـَن، آنم	۵
۶	یز، ـَم، آری، ینم	۴
۷	آیی، ین، یر، آنی،	۳
۸	آل، آلی، آلم، آلی ام، آد، ید، ونم، آه، و، ـَرم،	۲
۹	آم، آند، وش، ـُرده، آبی، ـَمی، آده، وده، آتر، نی، آنه، لهها، قَم، آی، آنیم، ـَم شان، ـَل، ون، آبت، ـَنگم، ـَنگی، آسی، رَش، ری، آست، آید، آشی، آس های، ـَکت، آتی، ـَد، ـِد، یسم، یده، یزان، یده‌ام، وسم، ـُم	۱

استفاده از حروف روی (ن، م، ل، ر، ب، د) که بسامد بسیاری در غزل‌هـای بهمنـی دارد، نشـان از روحیـهٔ نـرم و لطیـف شـاعر دارد که اغلب قافیه های نرم و روان را انتخاب می کند و بیشتر این قافیه‌ها و حروف را برای بیان اندوه و غم درونـی خـود بـه کـار می‌برد. این در حالی است که از حروفی مانند «ق» یک بار و «گ» دو بار، استفاده کرده است و اصلاً حروفـی ماننـد «پ، ک، خ» که همخوان‌های انسدادی هستند و در بیان اصوات خشک به کار می‌روند، در ساخت قافیه‌های وی به چشم نمـی‌خـورد. در میـان واکه‌ها بهمنی بیشترین انتخاب را از واکهٔ «آ» دارد؛ این واکه بر روانی قافیـه و مفـاهیمی چـون بلنـدی زمـان و حـس انتظـار تأکیـد می کند که در پیوند با مضمون غزل‌ها و دیگر ساخت‌های قافیه است.

حروفی که در رَوی قافیه‌ها به چشم می خورد، در جدول زیر آمده است:

جدول (۲): حروف روی

	حرف روی	تکرار
۱	ن	۳۴
۲	ر	۳۲
۳	آ	۲۵
۴	د، ل	۱۲
۵	م، ب	۸
۶	ز، ه (ـِ)، س	۴
۷	هـ	۳
۸	ت، ش، گ، و	۲
۹	ی، ق، ک	۱

همسانی صامت‌ها و مصوت‌های بعد از روی و تأثیر آن در غنای موسیقی

حروفی که قبل و بعد از روی قرار می‌گیرند، در مجموع هشت حرف است که چهار حرف آن پیش از روی و چهار حرف پس از روی قرار می‌گیرد. حروف پس از روی را (وصل، خروج، مزید و نایره) حروف الحاقی می‌نامند. انتخاب این حروف برای قافیه اختیاری است، اما اگر انتخاب شدند، تکرار آنها تا پایان غزل اجباری است. برای نمونه:

جسمم غزل است اما روحم همه نیمایی است　　در آیینهٔ تلفیق این چهره تماشایی است
تن خو به قفس دارد جان زادهٔ پرواز است　　آن ماهی تنگاب وین ماهی دریایی است
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۳۴۹)

با همه بی سر و سامانی‌ام　　باز به دنبال پریشانی‌ام
طاقت فرسودگی‌ام هیچ نیست　　در پی ویران شدنی آنی‌ام
(همان: ۴۵۶)

همبازی من است هنوز آن عروسکت　　با این که پیر گشت بدون تو کودکت
از جیک جیک صبح الی قارقار عصر　　یادا بخیر بازی سلطان و دلقکت
(همان:۶۳۵)

خبر این است که: من نیز کمی بد شده‌ام　　اعتراف این که در این شیوه سرآمد شده‌ام
پدرم خواست که فرزند مطیعی بشوم　　شعر پیدا شد و من آنچه نباید شده‌ام
(همان:۷۲۴)

در غزل اول حروف قافیه «آیی» و حروف الحاقی «یی» ست که در روانی بیت تأثیر دارد. در قافیه‌هایی که حروف الحاقی دارند، تأثیر موسیقایی قافیه بیشتر است. در غزل دوم، ساخت قافیه را «نی‌ام» تشکیل می‌دهد. حروف الحاقی «ی‌ام» است. می‌بینیم که تعداد حروف الحاقی، قافیه را طولانی کرده است، در این شرایط خواننده، در هر بیت منتظر است تا حروف خاصی را بشنود، «لذتی که از قافیه می‌بریم تا حدی از همین نکتهٔ روانی سرچشمه می‌گیرد و این انتظار به حدی است که چشم، به گفتهٔ یکی از ناقدان غربی به دنبال چنین مشابهتی می‌گردد تا انتظارش بر آورده شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۶۰ـ۵۹).

در غزل سوم ساخت قافیه «کت» و حرف الحاقی تنها یک حرف «ت» است و در غزل چهارم تنها حرف روی «د» در ساخت قافیه است. با وجودی که بیشترین ساخت قافیه را در غزل‌های بهمنی ساخت‌هایی از همین دو نمونهٔ اخیر تشکیل می‌دهد، ولی می‌بینیم همچنان قافیه گوشنواز است و سبب آشنایی‌زدایی شده است؛ مهمترین علت این گوشنوازی تکرار واج‌هایی، غیر از حرف روی و حروف الحاقی، در کلمات قافیه است که به لحاظ آوایی به حروف ساخت قافیه نزدیک می‌شود، مثلاً «د» در کودکت که با «ت» مخرج مشترکی دارند و همچنین تکرار این حروف در ساخت کل بیت و کل غزل. هر چه میزان صامت‌ها و مصوت‌های مشترک قافیه بیشتر باشد، لذت موسیقایی بیت نیز بیشتر می‌شود (همان: ۶۸)، ولی در غزل بهمنی با وجودی که تعداد حروف الحاقی در بیشتر غزل‌های او محدود به یک یا دو حرف می‌شود، باز از شنیدن قافیه احساس لذت می‌کنیم. دلیل دیگر این گوشنوازی، استفاده از ردیف است که موسیقی قافیه را کامل می‌کند. به‌ویژه در غزل‌هایی که ردیف تنها یک حرف یا اسم است. در این ابیات گویی ردیف جزئی از حروف الحاقی بعد از روی است که آهنگ قافیه و بیت را دو چندان می‌کند. برای نمونه:

شبیخون خورده را می‌مانم و می‌دانم این را هم　　که می‌گیرد ز من جادوی تو چون عقل دین را هم
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۲۶)

گفتم «بدوم تا تو همه فاصله‌ها را» تا زودتر از واقعه گویم گله‌ها را
(همان: ۴۳۷)

نمونه‌هایی از این دست در غزل‌های بهمنی بسیار دیده می‌شود.

تناسب آوایی ساخت بیت با قافیه

«یکی از نقش‌های قافیه در شعر، جذب کلمات و اصواتی است که با آن تشابه داشته باشند» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۴۳۷). در واقع، وجود واکه و همخوان مشترک بین حروف قافیه و واژه‌های بیت، رابطه تشابه بین آنها ایجاد می‌کند. بنابراین هرچه میزان حروف قافیه و یا هجاهای آن در واژه‌های بیت بیشتر باشد، تعداد رابطه‌های بین قافیه و سایر واژه‌های بیت بیشتر می‌شود. در ادامه، به دو عاملی اشاره می‌کنیم که در ایجاد موسیقی شعر بهمنی مؤثر است:

الف) صامت‌ها و مصوت‌های مشابه با قافیه: یکی از ویژگی‌های موسیقایی قافیه در شعر بهمنی تکرار حروف قافیه در بیت است. «البته این یک قانون عام در سراسر آثار ادبی منظوم استادان شعر فارسی است» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۴۳۷). تکرار زیاد این مورد در غزل‌های بهمنی به نوعی شاخصهٔ سبکی وی است. این تشابه صوتی و رابطهٔ آوایی قافیه را با دیگر اجزای بیت می‌توان با ذکر شواهد فراوانی در غزلیات بهمنی نشان داد:

(ی، د)

من گلی ناچیدنی دیدم چنان خورشید او را ماه بود اما دستی ز آسمانم چید او را ...
او غمی دارد که غیر خنده درمانی ندارد این غزل را بخوانید و بخندانید او را
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۴۴۶)

(ت، د)

با تو از خویش نخواندم که مجابت نکنم خواستم تشنهٔ این کهنه شرابت نکنم
هر کسی خاطره‌ای داشت گرفت از من و رفت تو بیندیش که تا بیهده قابت نکنم
(همان: ۵۰۶)

(س)

گرفته است صدایت ولی رساست هنوز اذان ماست هنوز و نماز ماست هنوز...
«فقط صداست» که باقی ست، گفت و باقی ماند صدای توست که مصداق آن صداست هنوز
(همان: ۶۲۳)

(م)

بیش و کم من، بیش و کم عالمیان نیست هر بیش و کمم جاذبهٔ عالم من شد
بی گندم و بی سیب!چه شرحی بنویسم جایی که جهان مات من و ماتم من شد
(همان: ۷۲۲)

ب) تکرار ساخت قسمتی از قافیه در بیت: غیر از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در بیت، تکرار آوایی بخشی از واژه قافیه نیز تأثیر بسیاری در افزایش موسیقی بیت دارد.

(اری)

لبت نه می‌گوید پیداست می‌گوید دلت آری که این سان دشمنی یعنی که خیلی دوستم داری
نمی‌رنجم اگر باور نداری عشق نابم را که عاشق از عیار افتاده در این عصر عیاری
(همان: ۴۰۶)

(آه)

به تو چنان خیره ام که نشناسم تفاوت است اگر راه و چاه را حتی
اگرچه تشنهٔ بوسیدن توأم ای چشم بخواه می کشم این بوسه خواه را حتی
(همان: ۵۰۸)

(آی)

سرودمت نه به زیبایی خودت شاید که شاعر تو، یکی چون خود تو می‌باید
منِ من! آی... منِ من! دقایق گنگی‌ست رسیده‌ایم به می‌آید و نمی‌آید
(همان: ۶۲۴)

می‌بینیم که بهمنی با گزینش آواها و هجاهای خود و ترکیب آن در بافت بیت سبب ایجاد لذت موسیقایی، برجسته کردن زبان خود، ایجاد وحدت شکل، فکر و احساس در سراسر بیت و در کل غزل شده است.

نقش موسیقایی قافیه در جبران محدودیت‌های وزنی

قافیه همانند دستگاه مولد صوت است؛ زیرا با بررسی دو قطعه شعر که در یک وزن و مضمون هستند، اما با قافیه‌ای متفاوت، متوجه می‌شویم که لحن، آهنگ و طنین این شعرها با یکدیگر متفاوت خواهد بود و این اختلاف ناشی از اختلاف قافیه‌هاست؛ زیرا هر کدام آهنگ مخصوص به خود را دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۵۱ـ۵۰).

یکی از نقش‌های موسیقایی قافیه، تأثیر آن در جبران محدودیت‌های وزنی است. شاعر توانا با هنرمندی خود می‌تواند به وسیلهٔ قافیه، وزن شعر خود را متنوع کند. با این که غزل‌های بهمنی تنوع وزنی ندارد، ولی با استفاده از قافیه و زنگ و طنین حروف قافیه، آهنگ شعر

خود را تغییر می‌دهد، مثلاً در سه غزل زیر که در وزن (مفعول ـ مفاعیل ـ مفاعیل ـ فعولن) سروده شده است:

بی شکل‌تر از باد شدم تا نهراسی وقتی که من واقعی‌ام را بشناسی
پیداست که در حوصله جسم نگنجد این وسعت پردغدغه این روح حماسی
(بهمنی، ۱۳۹۰: ۶۰۷)

پر می‌کشم از پنجره خواب تو تا تو هر شب من و دیدار در این پنجره با تو
از خستگی روز همین خواب پر از راز کافی است مرا، ای همهٔ خواسته‌ها تو
(همان: ۶۱۲)

تا آیینه جان! در تو ببینم من خود را اول نظر انکار نمودم تن خود را
بی تن که شدم، وقت سبک جانی من شد اقرار که سنگینی پیراهن خود را
(همان: ۶۸۶)

همان گونه که می‌بینیم، در قافیه‌های غزل اول (هراسی، بشناسی، حماسی، نپلاسی ...) وجود مصوت «ای» که از مصوت‌های زیر است، کشش صوتی بیشتری دارد. در غزل دوم «آ» کشش صوتی دارد، اما زنگ و طنینی که در غزل اول به‌خاطر وجود صامت سایشی «س» بر حروف قافیه سایه افکنده، این غزل ندارد. در واقع، بهمنی از این طنین و زنگ برای تنوع بخشیدن به وزن سود برده است. همچنین حروف قافیه در غزل سوم که به صامت خیشومی «ن» ختم می‌شود، صدای صوت برخاسته از این

حروف کوتاه و منقطع است و پس از پایان قافیه مکث ایجاد می‌کند. یا برای نمونه این دو غزل در وزن (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فع لن):

با هر بهانه در غزل‌هایم تو را تکرار خواهم کرد — با زنگ نامت این سکوت آباد را آزار خواهم کرد
نام تو را تا بام دیوار بلند شهر خواهم برد — آن‌جا تو را بر خواب این خوش‌باوران آوار خواهم کرد

(همان: ۳۶۵)

در گوشه‌ای از آسمان ابری شبیه سایهٔ من بود — ابری که شاید مثل من آمادهٔ فریاد کردن بود
من رهسپار قله و او راهی دره، تلاقی‌مان — پای اجاقی که هنوزش آتشی از پیش بر تن بود

(همان: ۳۷۶۱)

در غزل اول تکرار همخوان «ر» همراه با مفهوم استمرار و ریزش و ویرانی است. همچنین تکرار مصوت بلند «آ» که امتداد و کشش صوت را به همراه دارد، آهنگ روان‌تری به غزل داده است. در عین حال لحنی حماسی دارد، اما در غزل دوم وجود همخوان «ن» و واکهٔ کوتاه «ـِ» پیش از آن به همراه مصوت بلند «و» سبب ایجاد صدایی بم در آخر بیت شده‌اند و آهنگی باوقار به غزل داده است. تفاوت لحن و آهنگ این دو غزل نیز به واسطهٔ تفاوت قافیه‌هاست.

انتقال مفهوم از راه آهنگ کلمات قافیه

«هر یک از واحدهای صوت‌های ملفوظ، گذشته از عملی که در ترکیب با صوت‌های دیگر برای ساختن کلمات انجام می‌دهند، جداگانه حالتی یا نکته‌ای را به ذهن القاء می‌کند، مثلاً صوت‌های بم برای بیان حالات تألم، تأثر، تأمل، تأنی، مناسب‌تر هستند و صوت‌های زیر حالات شادی، شوق و هیجان یا شکایت و ناله و اندوه را بهتر نشان می‌دهد» (خانلری، ۱۳۷۷: ۱۷۰ـ۱۶۹).

صامت‌ها و مصوت‌هایی که در پایان قافیه وجود دارد، موجب القای مفهوم مورد نظر شاعر از راه آهنگ حروف می‌شود، مثلاً در این غزل هجای «آه» در پایان واژهٔ قافیه، مفهوم آه کشیدن و ایجاد فضایی غمبار را در سراسر غزل به دنبال دارد.

چه زود پیر شدم، پیر سال و ماه که نه — نه اشتباه نکن، پیر اشتباه که نه
همیشه زود رسیدم، گمان به وهم مبر — به جان دوست که از راه چاه که نه
تو مقصدم شدی و جاده شوق مکث نداشت — کمی نگاه به ذوق گل و گیاه که نه

(بهمنی، ۱۳۹۰: ۷۱۴)

در این غزل، وقتی به هجای آه می‌رسیم، دهان باز می‌ماند و جریان تنفس برای مدت کوتاهی آزاد می‌شود؛ گویی آهی از نهاد برکشیده‌ایم.

یا در این غزل:

دریا شده است خواهر و من هم برادرش — شاعرتر از همیشه نشستم برابرش
خواهر سلام با غزلی نیمه آمدم — تا با شما قشنگ شود نیمه دیگرش
خواهر! زمان زمان برادرکشی است باز — شاید به گوش‌ها نرسد بیت آخرش

(همان: ۶۱۶)

حروف «شین، ر» که در پایان بیت‌ها در جایگاه قافیه تکرار شده است، آواز فروریختن و پراکنده شدن آب دریا و صدای امواج را تداعی می‌کند. این صامت‌ها، با پراکندن صداهایش در سراسر غزل، در خدمت القای مفهوم آشفتگی است که خواسته یا ناخواسته مورد نظر شاعر بوده است.

علاوه بر واج‌ها و آواها گاهی یک هجا در ساخت قافیه در جهت بیان مفهوم بیت نقش بازی می‌کند، برای نمونه در این غزل:

لبت نه می‌گوید و پیداست می‌گوید دلت آری که این سان دشمنی یعنی که خیلی دوستم داری
دلت می‌آید آیا با زبانی این همه شیرین تو تنها حرف تلخی را همیشه بر زبان آری
نمی‌رنجم اگر باور نداری عشق نابم را که عاشق از عیار افتاده در این عصر عیّاری ...
(همان: ۴۰۶)

علاوه بر آهنگ متین و موقری که غزل دارد، کلمه آری در ساخت قافیه با همان مفهوم مثبت «آری» و در تأیید احساس شاعر آمده است. هجای «آری» در پایان واژه‌های (تاتاری، عیاری، داری ...) به تأیید احساس شاعر نشسته‌اند، مثلاً شاعر با آوردن هجای «آری» در پایان واژه عیاری، می‌گوید آری عاشقی از عیار افتاده است و با این هجا اندیشه خود را تأیید می‌کند. مثالی دیگر در این باب غزل زیر است:

سرودمت، نه به زیبایی خودت شاید که شاعر تو، یکی چون خود تو می باید
لبم عطش‌زدهٔ بوسه نیست، حرف بزن شنیدنت عطش روح را می‌افزاید
یکی قرینهٔ تنهاییم، نفس به نفس تو را پسند غزل های من می‌آراید ...
همیشه عشق مرا تا غرب‌ها برده است که آفتاب از این پیش‌تر نمی‌پاید
(همان: ۶۲۴)

«آید» در حروف قافیه به تأیید احساس شاعر آمده است. «آید»هایی که به کنایه، بر معنای متضاد برآورده نشدن آرزوهای شاعر، تأکید دارند. در غزلیات بهمنی موارد بسیاری از آهنگ کلمات وجود دارد که به القاء مفهوم کمک کرده است و بیشتر این کلمات در قافیه استفاده شده است.

تمامی موارد ذکر شده در این مثال‌ها همه به نوعی حسن استفاده از قافیه را نشان می‌دهند که سبب توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات شده است. یوسفی معتقد است، یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه، قرار دادن آن در قافیه است و صنعت «توسیم» را در بدیع که در آن شاعر، کلمهٔ مورد نظر خود را در قافیه می‌نشاند و بقیهٔ شعر، حول این واژه شکل می‌گیرد، نمودار اهمیتی می‌داند که کلمهٔ قافیه از نظر آهنگ سخن می‌تواند داشته باشد (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۷).

نتیجه گیری

ساختارگرایان در تحلیل‌های خود به صورت و معنا در کنار هم و در پیوند با کل اثر توجه می‌کنند، یکی از مواردی که در تحلیل ساختاری اشعار بدان توجه می‌شود تکرار است؛ تکرار در تمام سطوح (آوا، واژگان، نحو). این تکرار سبب آشنایی زدایی و برجسته شدن زبان می‌شود. یکی از این عوامل تکرار در شعر، به ویژه قالب‌های کلاسیک مانند غزل، قافیه است. در غزل بهمنی یکی از این موارد تکرار که سبب تشخص سبکی وی شده قافیه است.

۱. قافیه در شعر او ساخت‌های گوناگونی دارد؛ چون: آر، آب، ـَر، آن، ایی و اما ساخت‌هایی که به حروف خشن و خشک ختم می‌شود در غزل‌های وی نیست و این نشان از زبان روان و نرم او دارد. همچنین روانی حروف رَوی در قافیه‌ها مانند: (ل، م، ب، ن) نشان از روحیهٔ لطیف او دارد که به وسیله زبان آن را نشان داده است.

۲. کلمه‌ای که در انتهای بیت قرار می‌گیرد به لحاظ صوتی ارزش و تشخص پیدا می‌کند. بهمنی این تشخص را در کلمات قافیه و ردیف، با تأکید بر اصواتی خاص در انتقال مفهوم بکار می‌برد. در واقع در بیشتر موارد برای تأکید مفهوم مورد نظر، آن را در اصوات و کلمه‌های قافیه می‌آورد، و موجب تشخص لفظی و معنوی قافیه در شعر می‌شود.

۳. یکی از مهمترین تشخص‌های موسیقایی قافیه در شعر بهمنی، جذب صامت‌ها و مصوت‌های قافیه در طول بیت و غزل است که سبب وحدت آوایی و گوشنوازی بیشتر ابیات می‌شود.

منابع

۱. احمدنژاد، کامل (۱۳۸۵)، **عروض و قافیه**، تهران: آییژ.

۲. آقا حسینی، حسین، اسراءالسادات احمدی (۱۳۸۸)، «بررسی موسیقی شعر رودکی»، **پژوهش های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان**، دوره جدید، ش. ۲، صص۳۴-۱۹.

۳. بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۰)، **مجموعه اشعار**، تهران: نگاه.

۴. حق شناس، علی محمد (۱۳۷۶)، **آواشناسی**، چ. پنجم، تهران: آگه.

۵. خانلری، پرویز (۱۳۷۷)، **هفتاد سخن**، چ. دوم، تهران: توس.

۶. رادمنش، عطامحمد (۱۳۸۲)، «هنجارگریزی در ردیف»، **مجله علمی پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**، دوره دوم، ش. ۳۴ و ۳۵، صص۲۳۶ -۲۲۳

۷. ریچاردز، آی. ای. (۱۳۷۵)، **اصول نقد ادبی**، ترجمهٔ سعید حمیدیان، تهران: علمی فرهنگی.

۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱)، **موسیقی شعر**، چ. هفتم، تهران: آگه.

۹. صادقی نژاد، رامین (۱۳۹۰)، «بررسی سبک شناختی ردیف در غزل های خاقانی و سنایی»، **پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی**، ش. ۳، صص. ۸۲ -۶۳.

۱۰. صفوی، کورش (۱۳۷۳)، **از زبان شناسی به ادبیات**، تهران: چشمه.

۱۱. طغیانی اسحاق، یوسف کرمی، حسین سلیمانی (۱۳۹۱)، «کارکرد هنری قافیه در شعر یدالله بهزاد کرمانشاهی با نگاهی سبک شناسانه با تکیه بر حروف مشترک»، **بهار ادب**، ش. ۲، صص. ۲۸۳-۲۶۷.

۱۲. علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، **نظریه های نقد ادبی معاصر**، تهران: سمت.

۱۳. فولادی، محمد (۱۳۸۳)، **سیر نقد شعر فارسی ۱۳۵۸-۱۳۶۷**، قم: دانشگاه قم.

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

۱۵. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، **دانش نامه نظریه‌های ادبی**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چ. سوم، تهران: آگه.

۱۶. ولک، رنه (۱۳۷۴)، **تاریخ نقد جدید**، ترجمهٔ سعید ارباب شیروانی، تهران: نیلوفر.

۱۷. _____، آوستن وارن (۱۳۸۲)، **نظریه ادبیات**، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ. دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۸. ویلفرد گرین، ارل لیبر، لی مورگان، جان ویلنهگم (۱۳۸۰)، **مبانی نقد ادبی**، چ. دوم، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

۱۹. یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۳)، **کاغذ زر**، تهران: یزدان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی