Archive of SID

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
سال نهم/ هجدهم پیاپی/ ١٦ علمی (١٣٩٨)

بررسی کارکرد موسیقی شعر بردونی در تصویر آفرینی

مصطفی مهدوی آرا[1]، استادیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
سید مهدی نوری کیذقانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ١٣٩٦/٠١/١٨ تاریخ پذیرش: ١٣٩٧/٠١/١٨

چکیده

موسیقی شعر یکی از عناصر مهم در تصویرآفرینی‌های شعری و به دنبال آن خیال‌انگیزی مخاطب است، با این توضیح که شاعر می‌تواند با انتخاب الفاظ آهنگین، هم‌نشینی آواها و الهام از وزن عروضی مناسب و موسیقی قافیه، تصویری متناسب با احساس خویش را در ذهن مخاطب ترسیم نموده و خیال وی را برانگیزد. با توجه به اینکه حس شنوایی در زندگی نابینایان جای حس بینایی را می‌گیرد و به عنوان حس اصلی بکار می‌رود، تحقیق حاضر درصدد است تا با روش توصیفی– تحلیلی به کارکرد موسیقی شعر در دیوان عبدالله بردونی– شاعر نابینا و معاصر یمنی–پرداخته و میزان موفقیت شاعر را در استفاده از موسیقی، جهت تصویرآفرینی شعری و خیال‌انگیزی مخاطب ارزیابی نماید. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد: گرایش به بحرهای سبک و پرطنین و بهره‌گیری از ویژگی‌های آوایی حروف قافیه، شاعر را در انتقال تجربه‌ی شعری و تشکیل موسیقی بیرونی کمک نموده است. مهمترین عنصر مؤثر در تشکیل موسیقی درونی شعر بردونی «تکرار» است؛ گاه تکرار حرف و گاه تکرار کلمه که به صورت‌های: جناس، طباق، ردالعجز علی الصدر و...نمود یافته است.

کلید واژه‌ها: عبدالله بردونی، موسیقی شعر، تصویرگری.

١– نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: m.mahdavi@hsu.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

بیان مسئله

یکی از تفاوت‌های زبان شعر با زبان روزمره، جنبه‌ی موسیقایی آن است، بدین معنی که واژگان علاوه بر دلالت‌گری معنایی، با ارزش آوای خود می‌توانند معانی و تصویرهای شعری را در ذهن مخاطب ترسیم کنند. شاعران پیوسته تلاش نموده‌اند، با انتخاب وزن عروضی و قافیه مناسب، واژگانِ موسیقایی‌تر و استفاده از صورت‌های بلاغی متعدد، معنا و عاطفه نهفته در شعر را به مخاطب منتقل کنند. موسیقی شعر، حاصل حسن ترکیب همه اجزای سخن است و اجزای سخن؛ وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوت‌ها را در بر می‌گیرد (فیاض‌منش، ۱۳۸٤: ١٦٤). اگر شاعر به هر دلیلی نتواند تناسبی میان موسیقی شعر با عناصر دیگر برقرار نماید، حلقه ارتباطی میان موضوع، تخیّل و عاطفه گسسته می‌گردد *(همان)*.

نظر به اینکه موسیقی تنها از طریق حس شنوایی قابل درک است و این حس در زندگی شاعران نابینا – به عنوان حس جایگزین– کارکردی اولیه پیدا می‌کند، اینگونه به نظر می‌رسد که شعر ایشان از ارزش موسیقایی بیشتری برخوردار است. چرا که ایشان بیشتر اهل شنیدن و سرودن بوده‌اند تا نوشتن و کتابت، از این رو ناچارا قبل از این که شعر خود را به دیگران ارائه کنند، آن را نزد خود ترنم کرده و پیش از خواندن آن برای دیگران، خود بدان را گوش سپرده‌اند؛ گواینکه دوره‌ای را با آن زیسته و این امر آنان را کمک نموده تا به ارزش موسیقایی و عمیق آواها و صداها در شعر خویش پی ببرند.

نگارندگان در جستار حاضر در صدد هستند عناصر موسیقایی شعر عبدالله بردونی، شاعر نابینای یمنی را در سه بخش موسیقی بیرونی، کناری و درونی مورد ارزیابی قرار داده و کارکرد آن را در تصویرآفرینی‌های شعری وی مشخص نمایند. بردونی، شاعر معاصر یمنی است که به سال ۱۹۲۹م. در روستای کوچکی به نام بردون از توابع شهر صنعا به دنیا آمد. او تحصیلات ابتدایی را در روستای مجاور به پایان رساند، سپس جهت تحصیل به شهر «زمار» در استان صنعا رفت؛ ده سال در آنجا اقامت گزید و بعد وارد دانشگاه «الشمسیة» شد. در سال ۱۹٤۹ در کودتایی شکست‌خورده، به دلیل

www.SID.ir

Archive of SID

فعالیت‌های سیاسی و ضد استبدادی، ۹ ماه زندانی شد و بعد از زندان وارد «دار العلوم» صنعا گشته و تحصیلات خود را به پایان رساند و در شغل‌هایی مانند وکالت و قضاوت خدمت نمود. وی سرانجام در سن ۷۰ سالگی بر اثر بیماری قلبی در بیمارستانی در اردن درگذشت و آثار منظوم و منثور زیادی از خود برجای گذاشت. دیوان‌های شعری وی به شرح زیر می‌باشد: «**من أرض بلقيس**»، «**مدينة الغد**»، «**لعيني أم بلقيس**»، «**السفر إلى الأيام الخضر**»، «**وجوه دخانية في مرايا الليل**»، «**زمان بلا نوعية**»، «**ترجمة رملية لأعراس الغبار**»، «**كائنات الشوق الآخر**»، «**رواغ المصابيح**»، «**جواب العصور**»، «**رجعة الحكيم بن زائد**» و «**في طريق الفجر**».(ذبیانی، ۱٤۳۱: ۱۸-۲۹) مبنای کار نگارندگان در تحقیق حاضر دفتر شعری «من أرض بلقیس»است که مشتمل بر ٦۱ قصیده می‌باشد.

پرسش بنیادین تحقیق

الف): نابینایی بردونی تا چه میزان بر موسیقایی بودن شعر وی، تأثیرگذار بوده است؟

ب): عبدالله بردونی تا چه حد توانسته از ظرفیتِ موسیقایی: بحر عروضی، قافیه و واژگان و عبارات، برای انتقال احساس و عاطفه شعری به مخاطب بهره ببرد؟

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های بی‌شماری به بررسی موسیقی، در شعر شاعران مختلف پرداخته‌اند که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود: ۱-«پیوند موسیقی و رثا در شعر خنساء»؛ از مسبوق، سید مهدی و نرگس نسیم بهار، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره بیستم، ۱۳۹۲. ۲- «تحلیل عناصر موسیقایی در چکامهٔ اُزریه»، از نوری کیذقانی، سید مهدی، لسان مبین، زمستان ۹٤. ۳- «تأثیر موسیقایی فواصل قرآن بر ساختار قوافی اشعار جواهری» نوشته‌ی علی اکبر مرادیان، سید محمود میرزایی حسینی و جنت نصری، لسان مبین، دوره ۳، شماره ۷، بهار ۱۳۹۱. ٤- پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه رازی با عنوان: «تحلیل ساختاری و محتوایی شعر پایداری عبدالله البردونی» (۱۳۹۳) از نسرین احمدوندی به راهنمایی تورج زینی‌وند. نویسنده در پایان‌نامه‌ی حاضر در بحث تحلیل ساختاری در ٦ صفحه به بحث موسیقی درونی و

www.SID.ir

Archive of SID

بیرونی پرداخته است که در موسیقی درونی به ذکر چند شاهد شعری در باب تکرار، واج‌آرایی و در موسیقی بیرونی برای ٦ بحر از بحرهای مورد استفاده شاعر به بیان شواهدی اکتفا نموده است.

در بیان وجه تمایز تحقیق حاضر با پیشینه مذکور باید گفت، مقاله حاضر ضمن تحلیل عمیق‌تر موسیقی در شعر بردونی به بیان چگونگی استفاده شاعر از آن در جهت تصویرآفرینی‌های شعری پرداخته است.

موسیقی در شعر عبدالله بردونی

موسیقی شعر، نظم خاصی است که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد؛ به عبارتی دیگر، هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوّت‌ها و هرگونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن، معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد (مسبوق، ١٣٨٤: ٢٥٩). این هماهنگی و هم‌نشینی، گاه در خطی افقی بوجود می‌آید که حاصل هم‌نوایی وزن و قافیه است و گاه در خطی عمودی خود را نشان می‌دهد، که باز هم عنصر قافیه و هم‌نشینی درست واژگان و عبارات آن را به وجود می‌آورد. شفیعی کدکنی موسیقی حاصل از این عناصر را به چهار نوع: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی تقسیم می‌کند (شفیعی کدکنی، ١٣٦٨: ٣٩٠).

ما نخست به کارکرد عناصر موسیقی بیرونی (بحرهای عروضی) شعر عبدالله بردونی در دفتر «من أرض بلقیس» پرداخته و پس از مطالعه آماری میزان کاربرد بحرهای عروضی در دفتر شعری شاعر، کارکرد موسیقایی دو بحر از این بحرها را تبیین می‌سازیم:

موسیقی بیرونی: بحر عروضی یکی از عناصر مهم و نقش‌آفرین در گروه موسیقایی کلمات محسوب می‌شود. در تعریفی گفته‌اند: «وزن هیئتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیئت، لذتی مخصوص یابد ... و موضوع آن اگر حروف باشد آن را شعر خوانند» (طوسی، الف ١٣٨٩: ٤). شاعران قادرند با بهره بردن از کارکرد موسیقی بحر، فضایی متناسب باحالت روحی

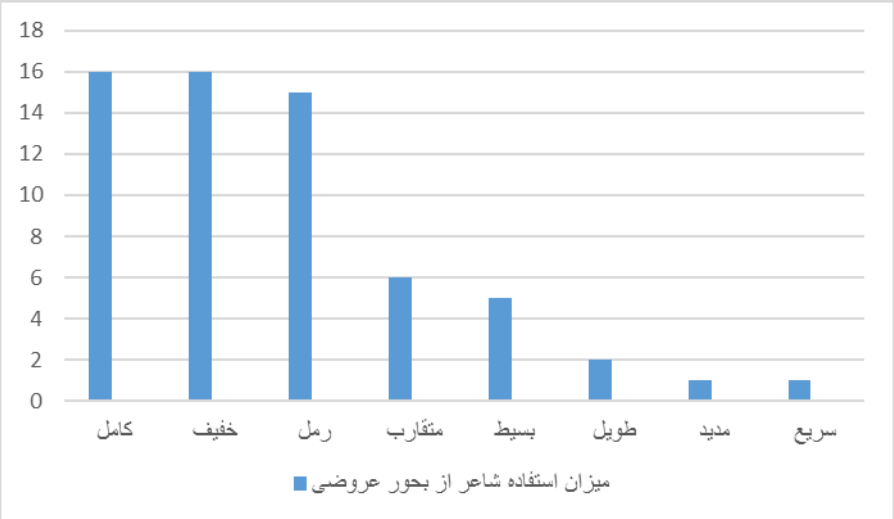
www.SID.ir

Archive of SID

و احساسی خود بیافرینند، فضایی کلی که تصویرهای شعری متناسب با آن شکل می‌گیرد.

ناقدان قدیم و جدید، پیوسته به کارکرد این عنصر موسیقایی نظر داشته و هر وزنی را متناسب باحالتی و احساسی از شاعر دانسته‌اند. ارسطو آنجا که از منشأ و انواع شعر سخن می‌گوید به اوزان شعری در ادبیات یونان اشاره می‌کند و هر وزنی را متناسب با غرضی برمی‌شمرد (ارسطو، ۱۳٤۳: ۲۹). خواجه‌نصیرالدین متأثر از ابن‌سینا اوزان شعری را در رزانت و خفت گونه‌گون می‌داند (طوسی، الف ۱۳۸۹: ٦). وی در اساس الاقتباس می‌گوید: «شعر محاکات به سه چیز کند: به لحن و نغمه...به نفس کلام مخیل ... و به وزن که هم محاکات احوال کند و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس، چه وزنی که ایجاب طیش کند و [چه] وزنی که ایجاب وقار کند...» (طوسی، ب ۱۳۸۹: ۵۱۵).

به نظر می‌رسد عبدالله بردونی، با آگاهی از کارکرد موسیقایی بحور شعری، به خوبی توانسته از آن در جهت انتقال احساس و عاطفه‌ی خود و هماهنگ با درون‌مایه‌ی شعر بهره ببرد؛ در مطالعه آماری که بر روی شعر شاعر انجام شد، مشخص گردید که وی در دفتر شعری «من أرض بلقیس» تنها از هشت بحر عروضی مدد جسته است که میزان استفاده هر بحر در زیر به‌صورت نمودار نشان داده می‌شود.



www.SID.ir

Archive of SID

همان‌طور که مشاهده می‌شود، بحرهای کامل، خفیف و رمل جزء پرکاربردترین بحرها و متقارب و بسیط در مقایسه با دیگر بحرها کاربرد متوسطی دارند. از آنجاکه سخن از ویژگی اوزان شعری، موضوع جدیدی نیست و بیان ویژگی همه اوزان، در این مجال نگنجد، در اینجا به‌صورت گزینشی به واکاوی کارکرد دو بحر: کامل –از بحرهای پرکاربرد– و متقارب از بحرهای با کاربرد متوسط می‌پردازیم و در خلال بخش‌های بعدی به ویژگی دیگر بحرها نیز اشاره می‌شود.

بحر کامل: این بحر از تکرار سه‌باره تفعیله «متفاعلن» در مصراع به وجود می‌آید. درباره ویژگی این وزن گفته‌اند: «کامل از نظر حرکات و طنین‌انگیزی جزء نخستین بحرهاست» (الطیب، ۱۹۷۰: ۱۱٦/۱). بستانی آن را مناسب هر نوع شعری می‌داند و در بیان ویژگی آن می‌گوید بیشتر به شدت تمایل دارد تا رقت؛ ... فراز و نشیبی در آهنگ آن وجود دارد که عاطفه را برمی‌انگیزد (البستانی، ۲۰۰٤: ۱/ ۹۲). بردونی از این بحر در اغراض مختلفی همچون: وصف، مدح، فخر و ... سود جسته است؛ اوج حرکت و پویایی بحر کامل را در دیوان «من أرض بلیس» می‌توان در قصیده ٤۲ بیتی«عودة القائد» مشاهده کرد، که شاعر در استقبال مردم یمن از ولی عهد خویش، به صنعا سروده است.

لمـــن الجمـــوعُ تمـــوجُ مـــوجَ الأبحـــرِ وتضـــــجُّ بـــــينَ مهلّـــــل و مكـــــبّر
لمـــن الهتـــافُ يشـــقّ أجـــوازَ الفضـــا ويهـــــزّ أعطـــــاف النهـــــار المســـــفرِ
ولمـــن تجاوبـــت المـــدافعُ وانـــبرت صيحاتها كضجيج يوم المحشر (ديوان: ۸۹/۱)

ناگفته پیداست که استفاده از بحر کامل در این قصیده هماهنگ و همسو با درون مایه قصیده است؛ زیرا خیزاب نهفته در تفعیله «متفاعلن» در این بحر، تداعی‌گر موج جمعیت در استقبال از ولی عهد و تلاطم آن در ذهن مخاطب است؛ بدین صورت که «مُتَفَا» الهام‌گر حرکت شدید و رو به جلو و وتد «علن» تداعی‌گر برگشت همراه با روانی جمعیت مردم است. قرار گرفتن نبره بر روی «واو» در سه واژه «جموع» و «تموج» و «موج» بر موسیقی بحر افزوده است. از این رو از این بحر می‌توان –به تعبیر شفیعی کدکنی– به بحر خیزابی یاد کرد (فیاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱٦۷).

www.SID.ir

Archive of SID

موسیقی درونی نیز همسو با موسیقی بحر، وزن را پویاتر ساخته است؛ در بیت نخست که مطلع قصیده نیز می‌باشد، چند عامل و ویژگی بر پویایی بیت افزوده است: یکی تکرار حرف جیم (٤ بار) که طنین آوایی بارزی در بیت دارد؛ خاصه آن که در دو مورد اول به صورت دوری و در ابتدای «وتد مجموع» تفعیله (عِلُن) آمده است و دیگری مشدد آمدن و کوبش کلمات در مصراع دوم در سه واژه داری تشدید است که می‌توان گفت حالت نوسان، ازدحام و شورانگیزی و تلاطم مردم را بهتر در ذهن مخاطب مجسم می‌سازد، چون در تشدید، هم تکرار حرف و هم حالت حرکت پس از سکون وجود دارد، که تداعی‌گر همین حالت جنبش و تلاطم است. استفاده از تشبیه و ترسیم موج دریا و حالت افت و خیز آن، کمک‌کار عنصر موسیقایی گشته است، همچنانکه دلالت معنایی واژگانی همچون: مهلل، مکبر، هتاف، تجاوبت، صیحات، تثرثر، متهدج و... بر ترسیم فضای هیاهوی سیل جمعیت می‌افزاید.

در بررسی موسیقی درونی قصیده مذکور به مواردی همچون تکرار حرف (واج آرایی) در ابیات:۱۰و ۳۸، تکرار واژه: تکرار ٦ باره «لمن» در ابتدای بیت اول تا ششم، تکرار ۳باره «من» در بیت ۳۷ ، رد الصدر الی العجز در ابیات: ١٦ و ۳۵ و صناعات دیگری همچون تلمیح به داستان‌های کهن یمن مثل: بلقیس، سیف بن ذی‌یزن، مراعات نظیر، تضاد، طباق بر می‌خوریم که از دیگر ابزار تقویت کننده موسیقی درونی و معنوی در قصیده هستند.

بحر متقارب: بحر متقارب از تکرار چهار باره تفعیله فعولن در مصراع شکل می‌گیرد و شش بار در دفتر شعری «من أرض بلقیس» بکار رفته است. در ویژگی موسیقایی این بحر اقوال مختلفی نقل‌شده است، این بحر به موسیقی روان، کوبشی و آهنگ ساده‌اش مشهور می‌باشد (الطیب، ۱۹۷۰: ۳۱۲/۱). شاید علت این امر به دلیل پشت سر هم آمدن و توالی منظم اسباب و اوتاد است. از مهم‌ترین اغراض آن حماسه، مدح، فخر و حکمت می‌باشد (معروف، ۱۳۸۷: ٤٠)، وحیدیان کامیار آن را در گروه وزن‌های حماسی قرار

www.SID.ir

Archive of SID

می‌دهد (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۲: ۷۳). چنانکه در ادبیات فارسی منظومه‌هایی همچون شاهنامه‌ی فردوسی، علی نامه، بوستان سعدی و... نیز در این بحر سروده شده است.

در بررسی‌های انجام‌شده روشن گردید که شاعر از بحر متقارب در اغراض حماسه، فخر و مدح بیشترین بهره را برده است. وی در قصیده‌ای ۷۸ بیتی با عنوان «الطریق الهادر» که زیر عنوان آن نوشته «**قالها الشاعر بمناسبة مظاهرة الشباب اليمني التي جرت آخر صفر سنة ۱۳۸۲ هـ**» از بحر متقارب استفاده نموده است. وی در این قصیده شور و حماسه جوانان یمن را مورد ستایش قرار داده و آن‌ها را به پایداری و بیداری در مقابل استبداد خاندان حمیدالدین دعوت می‌کند:

هتافٌ هتافٌ و ماجَ الصدی　　و أرغی هنا و هنا أزبَدا
وزحفٌ مريد يقود السنا　　و يهدي العمالقة المُرّدا
تلاقت مواكبه موكبا　　يمدّ الى كل نجم يدا
عمائمه من لهيب البروق　　وأعينه من بريق الفدا
أفاقت فناغت صبايا مناه　　على كلّ أفق صبا أغيدا
وهبّ ودوّى فضجّ السكون　　ورجّعت الريح ما ردّدا(دیوان: ۱/۴۰۰)

موسیقی حاکم بر فضای این قصیده کوبشی و طبلی است و در برانگیختن احساس مخاطب بسیار مؤثر می‌باشد. اغلب شاعران انقلابی در سروده‌های خود به این بحر توجه خاصی دارند. به عنوان مثال موسیقی این بحر برای ما ایرانیان تداعی‌کننده سروده‌های اول انقلاب است. موسیقی این سرود، یادآور شعر «بهاران خجسته باد» سروده عبدالله بهزادی است که در بحر متقارب و با این مطلع آغاز می‌شود:

هوا دل‌پذیر شد گل از خاک بردمید　　پرستو به بازگشت زد نغمه امید

به نظر می‌رسد علت شورانگیزی این بحر به ویژگی منحصربه‌فرد تفعیله «فعولن» برمی‌گردد؛ همان‌طور که اشاره شد توالی وتد (فعو) و سبب (لن) و نیز قطع شدن نفس در پایان هر تفعیله و تناوب آن در چهار مرحله، بر کوبش و تداعی فضای حماسی در ذهن مخاطب مؤثر می‌باشد. تکرار ۸ باره‌ی مصوت «الف» که دهان به هنگام تلفظ آن باز می‌شود، [در بیت اول] رهایی و آزادی را به ذهن متبادر می‌کند (زمردی، ۱۳۹۲: ۲۰۵).

www.SID.ir

Archive of SID

دلالت معنوی واژه‌های «ماج»، »أرغی» و «أزبدا» در بیت اول بر تصویرسازی ذهنی نزد مخاطب اثرگذار و کارکرد موسیقی بحر متقارب را در تصویرآفرینی شعری دوچندان کرده است. نکته قابل توجه در این بحر زحاف و علّه‌هایی است که به تناوب بر تفعیله-ی «فعولن» وارد می‌شود؛ «این امر شعر را از ایستایی و یکنواختی به سبب آن دلخستگی و تکراری بودن، نجات می‌دهد و به تنوع و ریتمیک بودن آن کمک می‌کند و به دنبال آن شعر را زنده و پویا نگه می‌دارد» (سیفی، ۱۳۹۳: ۱٤۲).

علاوه بر این، موسیقی کناری در این قصیده‌ی نسبتا طولانی، تاکید کننده‌ی درون-مایه و هم‌ساز با بحر متقارب است؛ بدین معنی که حرف رویّ «دال» که از حروف انفجاری بوده، به همراه «الف» اطلاق، وزن حماسی را تشدید کرده‌اند.

تکرار واژگان «هتاف»، «هنا» در بیت نخست، و جناس اشتقاقی بین «مرید» و «مرّدا»، «مواکبه» و «موکب»، «یمدّ» و «یدا»، «بروق» و «بریق»، «أفاقت» و «أفق» «صبایا» و «صبا»، همچنین هم‌آوایی دو ساختار فعلیِ «أفاقت فناغت» در ابیات مذکور و مشدد آمدن واژگان: «هبّ»، «دوّی»، «ضجّ»، «رجّع» و «ردّدا» در بیت ٦ بر غنای موسیقی درونی افزوده و وزن عروضی را بارزتر کرده‌اند.

موسیقی کناری

قافیه دومین عنصر از عناصر گروه موسیقایی واژگان شعری محسوب می‌شود و از آن به‌عنوان موسیقی کناری نیز یاد می‌شود. وضوح شنیداری و بروز صوتی آن از وزن بیشتر است و چون در قالب واژگان می‌آید دلالت‌گر می‌باشد (الحلو، ۲۰۰۵: مقدمه). ابراهیم انیس در تعریف قافیه با تأکید بر جنبه موسیقایی قافیه می‌گوید: «قافیه چیزی جز تکرار برخی اصوات در پایان مصراع نیست و تکرار آن‌ها، بخش مهمی از موسیقی شعر به شمار می‌رود و به‌مثابه فواصل موسیقی است که شنونده انتظار تکرار آن را دارد و از این تکرار لذت می‌برد» (انیس، ۲۰۱۰: ۲۳۳).

در باب ویژگی قافیه نکات بسیاری مطرح‌شده که با توجه به ماهیت بحث، ما به ویژگی انتقال احساس و عاطفه شاعر، از راه موسیقی قافیه اشاره‌ای می‌کنیم. «القای

www.SID.ir

Archive of SID

مفهوم از راه آهنگ کلمات ازجمله ویژگی‌های قافیه است و در بسیاری از شعرها، قافیه ازنظر صوتی ترسیم مفهوم شعر است، اگر موضوع شعر حالت ندبه و فریاد کشیدن باشد، قافیه نیز این حالت را ازنظر صوتی نمایش می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۱۰۰).

ناقدان، قافیه را به دو نوع مقید (رویّ ساکن) و مطلق (رویّ متحرک) تقسیم می‌کنند؛ قافیه مطلق، موسیقایی‌تر از قافیه مقید به نظر می‌رسد. هرچند عبدالله بردونی از موسیقی قافیه‌ی مقید، نیز بهره مطلوب را برده است. او در قصیده‌ی ۲۹ بیتی با عنوان «مع الحیاة» که با موضوع شکایت و شکوه از زندگی سروده است، توانسته از ویژگی این قافیه برای بیان احساس و عاطفه خویش استفاده کند:

یـا حیـاتي و یـا حیـاتي إلـی کـمْ　　أحتسـي مـن یـدیک صـاباً و علقـمْ
وإلـی کـم أمـوت فیـک و أحیـا　　أیـن مـني القضـا الأخـیر المحـتّمْ
أسـلميني إلـی الممـات فـإنيّ　　أجـد المـوتَ فیـک أحنـی و أرحـمْ
مـا حیـاتي إلاّ طریـق مـن الأشـ　　واک أمشي بها علی الجرح و الدّم (دیوان: ۱۸۷/۱)

شاعر این نغمه حزن‌آلود را در حالی سروده که در ظلمت شب و در بستر بیماری در بیمارستانی بستری بوده و از شدت درد به خود می‌پیچیده است (بردونی، ۲۰۰٦: ۱۸٦/۱). به نظر می‌رسد بردونی به کمک قافیه مقید «میم» و وزن عروضی سنگین، به‌خوبی توانسته است حالت ناتوانی و بیماری خود و درد ناشی از آن را به ذهن مخاطب الهام نماید؛ بدین صورت که قافیه مقید از ارزش موسیقایی کمتری برخوردار است و انسان مریضی که در بستر بیماری افتاده است، به موسیقی رغبتی ندارد. از جنبه آوایی، حرف میم ازجمله حروفی است که به هنگام تلفظ، لب‌ها بر روی هم قرار می‌گیرند و نفس بعد از سد شدن در دهان، به‌صورت آوای غنه‌ای از بینی خارج می‌شود. این حالت بیانگر عدم توانایی شاعر بر سخن گفتن و تداعی‌گر ناله‌های اوست.

کلمات قافیه در بحر خفیف در فاصله‌های کوتاه و مدت کم، پشت سر هم تکرار می‌شوند؛ حالت مریضی، که درد طاقت او را طاق کرده و پاره پاره سخن می‌گوید. در همین راستا، نکته جالب‌توجه اینکه «برخی از مصادری که به میم ختم می‌شوند دلالت بر این عدم توانایی در سخن گفتن و پیچش و جمع شدن می‌کنند و با حرکت قرار

www.SID.ir

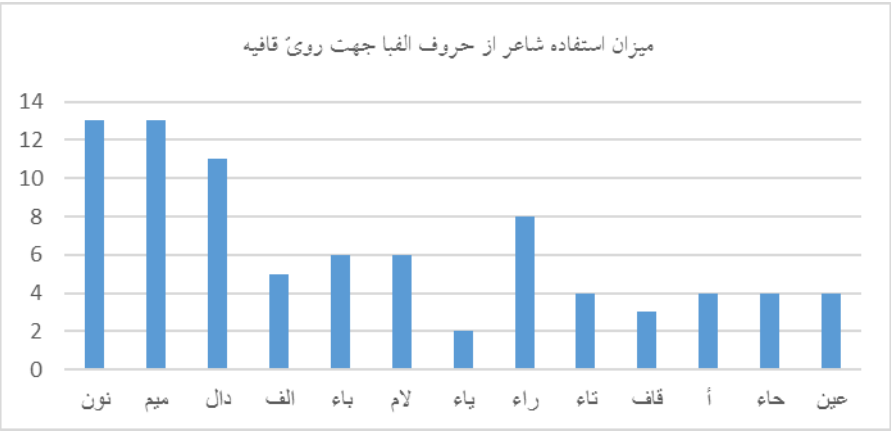
Archive of SID

گرفتن لب‌ها بر روی یکدیگر مطابقت دارند. بجم (سکت عن عی)، بکم (عجز عن الکلام خلقة)، بلم الرجل (سکت)، جم الرجل (سکت عن غیظ) و ...جمّ (اجتمع)، دکمه (جمع بعضه علی بعض)، ردم الثوب (جمع بعضه علی بعض)، رکم، کوّم، ازدحم، لمّ و ... از این نمونه هستند» (عباس، ۱۹۹۸: ۷۵و ۷۶).

موسیقی داخلی نیز در این قصیده، همسو با آوای برخاسته از قافیه است، بدین معنی که حرف «میم» ۱۱٤ بار در این قصیده‌ی ۳۳۵ کلمه‌ای تکرار شده است و بر غنای موسیقی کناری افزوده است. تکرار ۲۰ باره‌ی واژگان «حیاة» و «موت» در سرتاسر قصیده، همسو با عنوان قصیده و تاکید کننده شکایت شاعر از زندگی است. علاوه بر این موسیقی معنوی شامل: تضاد، طباق، مراعات نظیر و... از دیگر جنبه‌های موسیقی قصیده مذکور است که در خدمت انتقال احساس و عاطفه شاعر قرار گرفته است.

بردونی تنها در ۵ قصیده از قافیه مقید در دفتر «من أرض بلقیس» استفاده نموده است

اما قافیه مطلق، غنای موسیقایی آن، مرهون حرف وصل است؛ حرف وصل به حرف مد یا لین یا هاء گفته می‌شود که بعد از حرف رویّ می‌آید و از اشباع مجری حاصل می‌گردد (ابن‌جنی، ۱٤۳۰: ۱٤۰) در مطالعه آماری و انجام گرفته بر دیوان بردونی، مشخص شد که او در دفتر شعری «من أرض بلقیس» تنها از سیزده حرف الفبا و به نسبت‌های مختلف جهت رویّ قافیه استفاده نموده است.



www.SID.ir

Archive of SID

همان‌طور که نمودار نشان می‌دهد، حروف میم و نون و دال جزء پربسامدترین حروفی هستند که در دفتر شعری شاعر، حرف روی قرارگرفته‌اند و برعکس یاء و قاف از کمترین میزان استفاده برخوردار هستند. در تطبیق این نتیجه، با تحقیقی که ابراهیم انیس بر روی شعر قدیم و جدید عرب انجام داده، مشخص شد که بین بردونی و سایر شاعران تفاوتی در انتخاب حرف رویّ به چشم نمی‌خورد (ر.ک: انیس، ۲۰۱۰: ۲۳۵).

بسامد تکرار حرکت حرف رویّ نیز در این مطالعه آماری، بدین صورت آشکار شد: در ٢٤ قصیده قافیه مختوم به حرف مد «یاء»، ١٦ قصیده مختوم به «الف»، ٨ قصیده مختوم به «واو» و ٤ قصیده مختوم به «هاء» سکت بود. «یاء»، «واو» و «الف» از اشباع کسره، ضمه و فتحه به وجود می‌آیند و قافیه را به مجموعه‌ای آهنگین تبدیل می‌کنند و حرکت حرف رویّ در تعیین نوع موسیقی قافیه، بسیار مهم است (مسبوق، ۱۳۹۲: ٢٦٤). به طوری که «بین یاء و واو، نوعی تضاد است، زیرا در کسره نوعی رقت و نرمی است در حالی که ضمه، دارای ابهت و فخامت می‌باشد. فتحه که به الف اطلاق تبدیل می‌شود نیز به دلیل کشش رو به بالا و ادای آن از دورترین نقطه حلق، شبیه فریاد است» (الطیب، ۱۹۷۰: ٦٨/١و ٦٩).

در ادامه به دلیل ضیق مجال، به تحلیل دو حرف از حروف رویّ پرکاربرد و دو حرف از حروف وصل بسنده می‌کنیم؛ حرف «نون»، در گروه حروف رویٍّ پرکاربرد، قرار می‌گیرد که در قصیده «هائم» و با تکیه بر موسیقی حاصل از حرف وصل «یاء» بررسی می‌شود. بردونی در قصیده مذکور که با ابیات زیر آغاز می‌شود- به بیان درد و اندوه خود پرداخته است:

قلبه المستهام ظمآن عاني یحتسي الوهم من کؤوس الأماني
قلبه ظامئ إلیک فصبّي فیه عطر الهوی و ظلّ التداني
أنت في قلبه الحیاة و کلّ الحـ ـب کلّ الهوی وکلّ الغواني
فیک الجمال فیک التقی الحسـ ـن وفیک التقت جمیع الحسان (دیوان: ٧٥/١)

حرف روی «نون» در این قصیده مقطع صوتی باز و مفتوح است که فضایی نجواگونه را الهام می‌کند. همان‌طور که مشاهده می‌شود ابیات این قصیده به آوای (ani)

www.SID.ir

Archive of SID

ختم می‌شود و حرف روی نون که از حروف غنه‌ای و طنین‌دار است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۷). بین دو مصوت بلند قرار می‌گیرد؛ بین مصوت بلند «الف» که آوایی تفخیمی و بم و «یاء» که آوایی زیر و افتان دارد و با توجه به کشش و امتدادی که در این دو است با حرکت نفسِ یاری خواه و استغاثه شاعر متناسب است و توجه شنونده را به رنج و اندوه وی جلب می‌کند.

موسیقی بیرونی و درونی نیز همسو با موسیقی کناری، در بیان احساس و اندوه شاعر نقش آفرین هستند. قریب المخرج بودن «همزه» و «عین» در کلمات «ظمآن» و «عانی» و به تبع آن شکل گرفتن موسیقی «ano ani» در آخر مصرع اول، همسو با آوای قافیه گشته است. تکرار واژگان «قلبه»، «ظامئ»، «کلّ» در ابیات ۱ تا ۳ و واژگان «فیک» و «الحسن» در بیت چهارم، موسیقی درونی را بارزتر نموده است.

در بررسی‌های انجام‌شده بر روی کارکرد موسیقی حرف مد «یاء» –به‌عنوان حرف وصل قافیه– در ۲۳ قصیده دیگر مشخص گردید که این حرف، موسیقیِ قافیه را در خدمت بیان احساس و عاطفه شاعر قرار داده است و بردونی از آن به‌خوبی توانسته در جهت تعبیر حال خود و خیال‌انگیزی مخاطب استفاده کند.

حرف مد «الف»، دومین حرف وصلِ پرکاربرد در دیوان شاعر است، بردونی در قصیده‌ای ۲٦ بیتی با عنوان «أنا» از این حرف وصل استفاده کرده است. نکته قابل توجه اینکه قصیده‌ی مذکور از ٤ بخش، با قافیه متفاوت تشکیل شده است و هر بخش، رویّ و وصل متفاوت و مختص به خود را دارد. به ابیات نخستین هر بخش بنگرید:

مقطع اول (شامل ۱۰ بیت):

مـــا بـــین ألـــوان العنـــا ءِ و بـــین حشـــرجة المنـــی

مـــا بـــین معـــترک الجـــرا ح و بـــین أشـــداق الفنـــا (دیـــوان: ۱۸۳/۱)

مقطع دوم (شامل ۳ بیت):

أهـــوی و ألقـــی غـــیر مـــا أهـــوی و مـــاذا أشـــتهي؟ (دیـــوان: ۱۸۴/۱)

مقطع سوم (شامل ۱۰ بیت):

وأنـــا حنـــین تائـــه بـــین المحبـــة و الشـــقا

www.SID.ir

Archive of SID

أظمـــــا وأظمـــــا للجمـــــا ل وأيـــن مـــني المســـتقی (دیـــوان: ١٨٤/١)

مقطع چهارم (شامل ٣ بیت):

يـــا آســـر العصـــفور رفـــ قـــاً بالجنـــاح المتعـــب (دیـــوان: ١٨٥/١)

موضوع قصیده مذکور، «خودِ» شاعر است که بردونی در آن به شکایت از وضع موجود می‌پردازد. در بخش نخست شاعر، از شرایط نامساعد موجود می‌نالد و با حالتی از کلافگی و عصبانیت به شکوه و شکایت می‌پردازد. در تحلیل موسیقایی این بخش درمی‌یابیم که حرف وصل الف – که دهان به هنگام تلفظ آن باز می‌شود- با فریاد و خشم شاعر از وضع ناخوشایند موجود مطابقت دارد. موسیقی این بخش فرازی است و فریادهای پی‌درپی شاعر را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. این شکوی و شکایت با حالت روحی و روانی شاعر که -«به مصیبت نابینایی دچارشده و رنج ناشی از آن او را به درجه بدبینی رسانده به‌طوری‌که هیچ نقطه امیدی در افق زندگی خود، حتی در رؤیاهای خود نمی‌بیند» (الذبیانی، ١٤٣١: ٥٦)- مطابقت دارد.

در این مقطع ١٠ بیتی، موسیقی بیرونی هماهنگ با موسیقی کناری است، بدین معنی که بحر کامل مجزوء، متناسب با بیانِ همراه با تندی و شدت شاعر است؛ شدتی که مصوت «الف» تداعی‌گر آن می‌باشد. نکته قابل توجه در این مقطع اینکه مصوت «الف» ٤٢ بار و تقریبا در ٥٠٪ کلمات این بخش تکرار شده است. تکرار ساختار ترکیبی «ما بین» در ابیات ١ تا ٣، تکرار واژگان «هنا» در ابیات ٣، ٤، ٦ و ٧، ردّ العجز علی الصدر در ابیات ٧ و ٨ از ویژگی‌های موسیقی داخلی، در این مقطع است.

شاعر در بخش دوم و در مقطعی کوتاه، کمی آرام می‌گیرد، لحن وی رقیق‌تر می‌گردد و موسیقی شعر از جوشش و حرکت می‌افتد و کُند و آرام می‌شود. قافیه که به «tahi» ختم می‌شود، افتان است و این افتان بودن موسیقی، تداعی‌گر آه و افسوس شاعر است. فراوانی آوای «هاء» در این سه بیت نیز، تداعی‌گر آه کشیدن‌های شاعر است. واژه «أهوی و مشتقات آن ٤ بار در این سه بیت تکرار می‌شود.

در بخش سوم دیگربار موسیقی شعر سیر فرازی به خود می‌گیرد و به مرتبه مقطع اول و بلکه بالاتر از آن می‌رسد. دلالت واژگان این مقطع و آوای قاف– به همراه کشش

www.SID.ir

Archive of SID

رو به بالا- می‌تواند بیانگر این مطلب باشد. به این معنی که شاعر در بخش اول از رنج تنهایی و محرومیت و عدم آرامش سخن می‌گفت؛ اما در بخش سوم از مرگ خواهی و خلاصی از این زندگی صحبت می‌کند و بیت «ومتی متی یطفی الفنا الـ/موعود عمری الأحمقا» اوج این عصبانیت و دادخواهی را نشان می‌دهد. کما اینکه استفهام موجود در بیت مذکور بر لحن تند شاعر دلالت می‌کند.

حرف «قاف» در این مقطع مختوم به الف اطلاق است. قاف ازجمله حروف انفجاری است و بر شدت و پویایی دلالت می‌کند (عباس،۱۹۹۸: ۵۵). و گویا «از شکافتن جسم‌ها و کندن آن‌ها، خاصه اگر رطوبتی داشته باشند، شنیده می‌شود» (ابن‌سینا، ۱۳٤۸: ۸۷). کلمات قافیه در مقطع مذکور: الشقا، المستقی، اللقا، یحرقا، تفرقا، الأحمقا، موثقا، البقا، تمزقا و یزهقا می‌باشد. دلالت واژگان در اغلب کلمات قافیه، دارای بار معنایی منفی و بیانگر نگاه تیره و بدبینانه شاعر به خود و زندگی می‌باشد و از دیدگاه روان‌شناختی می‌توان گفت تکرار قاف به همراه الف اطلاق، طنین‌انداز روح تشاؤم و بدبینی در فضای قصیده است و با صدای کلاغ که در فرهنگ عرب نماد شوم و بدبینی است هماهنگی دارد. ناگفته پیداست که بحر کامل که ازجمله بحرهای پرحرکت است و در اینجا نیز مجزوء شده است، با حرکت و نبره خود، گویای لحن تند و شدید شاعر است. تکرار پربسامد واژگان و واج‌ها، در بیت ۲، ۳، ۵، ٦، ۹ و ۱۰، تضاد در بیت ۱، ۷ و ۸، رد العجز علی الصدر در بیت ۵، از دیگر زیبایی‌های موسیقی درونی قطعه سوم است.

در مقطع چهارم و پایانی نیز – همچون مقطع دوم- خشم و تندی بردونی فروکش می‌کند و این می‌تواند حسن ختام خوبی برای قصیده باشد. گواینکه زبان گشودن به شکوه و شکایت برای او جز خستگی و رنج چیزی ندارد و مسیر و سرنوشت او را عوض نمی‌کند. ازاین‌رو سر تسلیم فرود می‌آورد و ندا در می‌دهد: «یا آسر العصفور رفقا بالجناح المتعب». موسیقی قافیه در این قطعه سیر نزولی پیدا می‌کند؛ زیرا به یاء منتهی می‌شود. ازاین‌رو حرکت و موسیقی در این بخش کُند می‌گردد و این با اظهار عجز و فرود آوردن سر تسلیم شاعر به قضا و قدر الهی هماهنگ می‌باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

موسیقی درونی

علاوه بر تناسب وزن و قافیه با روح شعر، چگونگی ترکیب و چینش الفاظ در کنارهم و سازگاری آن با معانی و مفاهیم شعری، عامل ایجاد موسیقی درونی می‌باشد؛ به تعبیری دیگر، بخشی از ارزش محتوایی یک اثر ادبی، در ساختار و موسیقی الفاظ و عبارات نمایان می‌شود. «وظیفه‌ی تعبیر و بیان در ادبیات تنها به دلالت معنوی واژگان و عبارت‌ها محدود نمی‌شود. بلکه عوامل تأثیرگذار دیگری که کامل‌کننده بیان هنری است بر دلالت معنوی واژه افزوده می‌شود، یکی از این عوامل که بخش بنیادین بیان ادبی است؛ ضرب‌آهنگ (ایقاع) موسیقایی واژگان و عبارت‌ها، تصویرها و سایه‌هایی است که افزون بر معانی ذهنی با واژگان و عبارت‌ها درآمیخته است» (سیدقطب، ١٣٨٩: ٦٤).

برای تبیین کارکرد موسیقایی و دلالت‌گری واژگان، باید همه‌ی اجزای آن را مد نظر داشت؛ از کوچکترین واحد (فونیم) گرفته تا ترکیب‌ها و ساختارهای متعدد واژگانی و صورت‌های بلاغی که در جای خود کارکرد ایحائی و دلالت‌گری دارند (عودة، ٢٠١١: ٦٤). در ادامه تلاش می‌کنیم موسیقی درونی و سازه‌های تشکیل دهنده‌ی آن را در قصیده‌ی «ثائران» مورد مطالعه قرار دهیم؛ این قصیده ٧٨ بیتی با مطلع زیر در مدح و ستایش جمال عبدالناصر سروده شده است:

مَـن جمـالٌ و مـن أسمّـي جمـالا معجـزاتٌ مـن الهـدى تتـوالى
وشمـوخ يسـمو علـى كـلّ فكـرٍ وعلـى كـلّ قمـة تتعـالى
مـن جمـال؟ حقيقـة تنثـني عنـ ـها الخيـالات يحـترقن انفعـالا
وعنـادٌ أعيـا البطـولات حتـى رجع الموت عنه يشكو الملالا (ديوان: ٥٦٧/١)

این قصیده در بحر خفیف سروده شده است، بحر خفیف در قیاس با سریع و منسرح به فخامت تمایل دارد و دارای کوبش و صلابت است (الطیب، ١٩٧٠: ١٩٢) و بیان‌گر موقعیت‌های عاطفی و واکنش‌های درونی شاعر است؛ ازاین‌رو به نظر می‌رسد با مقصود بردونی که بیان دلاوری‌ها و قهرمانی‌های جمال عبدالناصر است، سازگار می‌باشد. قافیه این قصیده نیز حرف «لام» قرار گرفته است و با توجه به ویژگی انفجاری

www.SID.ir

Archive of SID

بودن آن و همچنین مختوم شدن آن به «الف» بر فخامت آن افزوده است زیرا الف به بیت کشش و رفعت داده است.

در مطالعه‌ی آماری صامت‌ها و مصوت‌ها در قصیده‌ی مذکور مشخص شد، تعداد مصوت‌ها در این قصیده بیشتر از صامت‌ها است و در این بین، آوای «الف» (۲۹۱ بار) و آوای «واو» (٥٦ بار)، بیشتر از آوای «یاء» (۵۵ بار) بکار رفته‌اند؛ از این رو می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی حاصل از آواهای الف و واو با درون‌مایه‌ی قصیده و موضوع شعر هماهنگ بوده و تداعی‌گر جایگاه رفیع جمال عبدالناصر رهبر مصر است.

صامت‌های «لام» (١٤ بار)، «میم» (١٤ بار) و «نون» – با احتساب تنوین– (۱۹ بار) پربسامدترین آواها در ابیات مذکور هستند، لام در این قصیده، بیشتر در خدمت تقویت موسیقی کناری قرار گرفته است و به دلیل قریب المخرج بودن آن با نون، موسیقی درونی را آهنگین‌تر کرده است. میم به دلیل انفجاری بودن و تکرار پربسامد آن در بیت نخست بر فخامت نام جمال عبدالناصر افزوده است.

در قطعه‌ی مذکور مصوت الف به ترتیب در بیت اول ۷ بار و در بیت‌های دوم تا چهارم هرکدام، چهار بار تکرار شده است و بیشتر در خدمت تقویت موسیقی قافیه قرار گرفته است، این فراوانی مصوت‌های بلند در قافیه به دلیل وضوحشان باعث علوّ جرس می‌شوند (یونس، ۱۹۹۳: ١٢٦). البته در بیت سوم در «عنها» و بیت چهارم «أعیا» کشش الف از بین رفته و به مصوت کوتاه (فتحه) تبدیل شده است و از بین رفتن این کشش و وقفه در موسیقی، می‌تواند با معنای فعل‌های (تثنی عن) و (أعیا) که دلالت بر نوعی عجز و ناتوانی می‌کنند، همسو باشد.

مصوت «واو» که ارزش آوایی آن نیز همسو با محتوای قصیده است ٤ بار تکرار شده است و تداعی‌گر معنای واژگان «شموخ، یسمو و بطولات» است، کشش و رفعت آوای واو در واژه «یشکو» به دلیل رسیدن به همزه وصل، از بین رفته است که با معنای ناتوانی مرگ و خستگی هماهنگ است.

مصوت «یاء» تنها یک بار در واژه‌ی «تثنی» بکار رفته و می‌تواند الهام‌گر صدای شاعر در نیافتن پاسخی برای سوال «من جمال؟» باشد، حقیقتی که خیال از درک آن

www.SID.ir

Archive of SID

ناتوان است. ساختار صیغه‌ی دو فعل «تتوالی» و «یتعالی» نیز بر کششِ رو به بالای قافیه افزوده است. در ادامه سعی می‌شود ارزش آوایی حاصل از صناعات بدیعی همچون: تکرار، انواع جناس، طباق، ایهام، مراعات نظیر و ... در قصیده «ثائران» مورد مطالعه قرار گیرد:

تکرار واژگان

تکرار واژگان در دیوان شاعر از بسامد بالایی برخوردار است؛ تکرار، در اصطلاح به آوردن عناصر مشابه در مواضع مختلف یک اثر فنی اطلاق می‌شود و اصل و اساس هرگونه نظم و هماهنگی است (سیفی، ۱۳۹۳: ۱۵۱) تکرار در قصیده مذکور در خدمت القای معانی و مفاهیم شعری قرار گرفته و در جهت تکمیل کارکرد بحر عروضی و قافیه و همسو با آن حرکت نموده است. به‌عنوان‌مثال در نخستین بیت قصیده، شاعر با تکرار واژه «جمال» و «من» و نیز اسلوب استفهام سعی نموده از همان ابتدا شکوه رهبر انقلابی مصر را در ذهن مخاطب ترسیم کند. یکی از نمونه‌های موفق تکرار و طباق در قصیده مذکور، بیت زیر است که در توصیف دلاوری، رشادت و بی‌باکی جمال است:

و منايـــا تمضـــي و تـــأتي منايـــا و قتـــال دامٍ يثـــير قتـــالا (دیـــوان: ۵۷۲/۱)

تکرار مرتب هر یک از واژگان «منایا» و «قتال» در ابتدا و انتهای هر مصراع افزون بر ایجاد ضرب‌آهنگ چرخشی، تداعی‌گر میدان نبرد و کشتار دشمنان در خیال مخاطب است. از دیگر نمونه‌های تکرار در قصیده مذکور، «رد العجز علی الصدر» است که باعث می‌شود، آوای واژه در ابتدای بیت هنوز در گوش شنونده از بین نرفته، دوباره در آخر بیت تکرار شود.(مسبوق، ۱۳۹۲: ۲۶۷) این آرایه ۳ بار در قصیده تکرار شده است:

بطـــل الثـــائرين وافـــى أخـــاه و البطـــولات تجمـــع الأبطـــالا (دیـــوان: ۵۷۵/۱)

این صنعت بدیعی که از آن به «تشابه الاطراف» نیز تعبیر می‌شود به دو گونه لفظی و معنوی تقسیم می‌شود؛ در گونه‌ی معنوی گوینده سخنش را با چیزی پایان می‌دهد که در معنا با آغاز کلامش تناسب دارد (سیفی، ۱۳۹۳: ۱۵۵). نمونه بارز این صنعت در بیت زیر آمده است:

www.SID.ir

Archive of SID

والــرؤی تســأل الــرؤی کیــف ضــجّ الصمت؛ واستفسر الخیال الخیالا(دیوان: ۵۷۵/۱)

در این بیت، «الرؤی» به همان معنی «الخیالا»، در پایان مصراع دوم است و این نوع تکرار معنایی در زمره موسیقی معنوی قرار می‌گیرد. در بیت مذکور واژگان برساخته از «ب ط ل» علاوه بر ابتدا و انتهای بیت، یک بار دیگر در وسط تکرار شده و بر غنای موسیقی درونی افزوده است.

جناس

جناس نیز نوعی تکرار است و به تشابه لفظی بین دو کلمه گفته می‌شود و به دو صورت تام و ناقص دیده می‌شود؛ «رمز زیبایی جناس در این است که جناس، نمایشی از یک نوع کثرت در عین وحدت است، زیرا الفاظ آن در حیث صورت با هم وحدت دارند، در حالی که معانی آن دارای تنوع و کثرتند و این موج شباهت لفظی و اختلاف معنایی دوشادوش یکدیگر لذتی مخصوص را پدید می‌آورد (مسبوق، ۱۳۹۲: ۲٦٦ به نقل از خاقانی، ۱۳۷٦: ۳۰۸). این صنعت در قصیده‌ی «ثائران» از بسامد بالایی برخوردار است و از بارزترین نمونه‌های آن بیت زیر است:

واکتلمــــتم نقصــــا وزاد کمــــالا ومدی النقص أن یعیب الکمالا (دیوان: ۵۷۵/۱)

در این بیت، بین صورت فعلی «اکتملتم» و صورت اسمی «کمالا» جناس اشتقاقی وجود دارد، علاوه بر تکرار، طباق بین «نقصا» و «کمالا»، «زاد» و «النقص» قابل ملاحظه است. بر مبنای احصایی که بر روی این قصیده انجام شد؛ میزان کاربرد: واج‌آرایی، تکرار، جناس و انواع آن، رد العجز علی الصدر و طباق و انواع آن که موسیقی معنوی را تشکیل می‌دهند، در جدول زیر نشان داده می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID

صنعت‌بدیعی	واژگان	میزان کاربرد
واج‌آرایی	واج‌آرایی «لام»، واج‌آرایی «عین»، واج‌آرایی «الف» دوبار، واج‌آرایی «میم»، واج‌آرایی «تاء»، واج‌آرایی «راء» و واج‌آرایی «سین»	۹ بار
تکرار	بین واژگان: (جمال وجمالا)، (یسمو علی کل فکر وعلی کل قمهٔ تتعالی)، (الهلال والهلالا)، (ملّ وملّ)، (الرؤی والرؤی)، (الخیال والخیالا)، (الجبال والجبالا)، (المحال والمحالا)، (منایا ومنایا)، (قتال وقتالا)، (سوال وسوالا)، (جواب وجواب)، (تلالا وتلالا)، (النقص ونقصا)، (کمالا والکمالا)، (رجالا ورجالا) و(لندن ولندن)	۱۷ بار
انواع جناس	بین واژگان: (ملّ وملالا)، (التاج وتتوّج)، (ینثال وانثیالا)، (الکبیر والکبار)، (الغزو والغزاة)، (رمادا ورمالا)، (تکابت وتکبت)، (جال وصالا)، (یرتدی ورداءا)، (تحتل واحتلالا)، (یعتدون والمعتدی)، (اکتملتم، کمالا)، (بطل، أبطالا)، (طفر وأطفالا)، (مآذن وماذا) و (ذبالا وضلالا).	۱٦ بار
انواع طباق	بین واژگان: (حقیقهٔ والخیالات)، (إنطفی واشتعالا)، (هدی والضلالا)، (أضاءوا والللیل)، (موت والحیاة)، (ضجّ والصمت)، (یکسون والجُرد)، (الحیاة وموتی)، (العاصفات ورمادا)، (لاتسلْ وأسألْ)، (الفرار والنصر)، (الضحی وظلالا)، (یرتدی ویُرخی: در این بیت به معنی درآوردن)، (تمضی وتأتی)، (جواب وسوالا)، (یمضی ویأتی)، (أباهٔ وأثیم)، (یضفرون ویکللون)، (البطولات والأنذالا)، (تزری وأزدهی)، (یُحسن ویسیء)، (الرؤوس والأذیالا)، (قصرتم وطالا)، (سقطتم وسما)، (نقصا وکمالا)، (عراضا وطوالا)، (الشرف والدنایا)، (تلاقیا والانفصالا) و (الیمین والشمالا)	۲۹ بار
ردالعجزعلی‌الصدر	بین واژگان: (سوال والسوالا)، (اکتملتم والکمالا) و (بطل والأبطالا)	۳ بار

در تحلیل داده‌های جدول فوق می‌توان گفت: بردونی در گرایش به واج‌آرایی حروف مذکور و انتخاب درست آن‌ها موفق بوده است؛ زیرا غالب این حروف از آواهای مجهور بوده و حالت انفجاری آن‌ها با مضمون قصیده که ستایش و تمجید از قهرمان دنیای عرب است، هماهنگی دارد.

در بخش تکرار و انواع جناس نیز شباهت الفاظ در حروف و تکرار آن باعث موسیقایی شدن واژگان شده است. همان‌طور که ملاحظه می‌کنید یک‌پایه تکرار و

www.SID.ir

Archive of SID

جناس در جدول فوق غالباً واژه‌ای است که حروف قافیه (ala) در آن قرارگرفته است و موسیقی حاصل از جناس را با موسیقی کناری پیوند داده است. کما اینکه این پدیده در انواع طباق هم قابل‌ملاحظه است.

در بخش انواع طباق: علاوه بر زیبایی که از تقابل واژگان در قصیده مذکور دیده می‌شود، گویی که این طباق به‌نوعی تکرار واژه اما در معنی منفی آن است به‌عنوان‌مثال: الخیال در مقابل حقیقهٔ، غیر الحقیقهٔ را به ذهن تداعی می‌کند. در بخش رد العجز علی الصدر گفته می‌شود ویژگی این صنعت در بخاطر آوردن قافیه است. به‌عنوان‌مثال خواننده ابیات فوق با دیدن «سوالٌ» در ابتدای بیت می‌تواند قافیه را حدس بزند و این خود باعث لذت و نشاط در وی می‌گردد. خلاصه مطلب اینکه بردونی توانسته است به کمک موسیقی که از واج‌آرایی، تکرار، جناس، طباق و ردالعجز علی الصدر ایجاد می‌شود، در جهت انتقال مفاهیم و تصاویر شعری به ذهن مخاطب بهره ببرد و در مواردی مثل قصیده مذکور بین موسیقی درونی و موسیقی کناری پیوند برقرار نماید.

نتیجه‌گیری

ازآنچه گذشت می‌توان این نتایج را استنباط کرد:

۱- عبدالله بردونی در پی از دست دادن حس بینایی، توانسته از حس شنوایی به منزله‌ی حس جایگزین، به نیکی بهره ببرد. این حس در زندگی وی کارکردی اولیه پیدا کرده است. تقویت این حس وی را قادر ساخته با گوش موسیقایی خود، موسیقی شعر خویش را به مرتبه تأثیرِ هنر موسیقی نزدیک کند. از طرفی فقدان حس بینایی، او را متکی بر حافظه کرده و نتیجتاً تقویت این نیرو را نزد وی به دنبال داشته است. حافظه‌ی قوی و گیرای وی، فرهنگ واژگانی گسترده‌ای را برایش به ارمغان آورده و توانسته است با دسترسی به این منبع عظیم، واژگان موسیقایی و عبارات آهنگین را گلچین نماید.

۲- برآیند کلی در بخش موسیقی بیرونی این‌که با توجه به آنچه درباره بحر کامل و متقارب گفته شد، به نظر می‌رسد عبدالله بردونی در دفتر شعری «من أرض بلقیس» به

www.SID.ir

Archive of SID

بحرهای سبک و پرطنین و پرحرکت گرایش ویژه‌ای داشته است و از این رهگذر توانسته است با موسیقی پرحرکتی که این بحرها ایجاد می‌کنند تصاویر پویایی را بیافریند و در فضایی موسیقایی مفاهیم شعری و احساس خویش را به مخاطب منتقل سازد.

۳- بردونی در انتخاب قافیه توانسته است به نیکی از ویژگی آوایی حروف الفبا -مثل حرف نون، میم و قاف جهت حرف رویّ- و مصوت‌های بلند یاء و الف به‌عنوان حرف وصل در موسیقی کناری بهره جوید. البته در بررسی‌های انجام‌شده بر دفتر شعری «من أرض بلقیس» مشخص شد که گاهی برخلاف معیارهای وضع‌شده از سوی عروضیان، بردونی از ویژگی آوایی قافیه در جهت عکس آنچه عروضیان گفته‌اند استفاده کرده است که ما برای این جریانِ عکس، دلیلی نیافتیم.

٤- محور موسیقی درونی در شعر بردونی بر تکرار است: تکرار حروف الفبا یا همان واج‌آرایی، تکرار اسم که ما نمود آن را به‌صورت جناس، رد العجز علی الصدر و طباق می‌بینیم. بردونی توانسته است با موسیقی حاصل از بحر عروضی، حروف قافیه و تکرار، مفاهیم و معانی شعری را به خیال مخاطب منتقل کند.

منابع و مآخذ

- ابن‌سینا، ابوعلی (١٣٤٨ش)، مخارج الحروف أسباب حدوث الحروف، تصحیح و مقابله دو روایت از متن رساله و ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران «٦٦».
- انیس، ابراهیم (١٣٧٤ش)، آواشناسی زبان عربی، مترجم ابوالفضل علامی میانجی و صفر سفیدرو، چاپ اول، تهران، انتشارات اسوه، سازمان اوقاف و امور خیریه.
- زمردی، حمیرا (١٣٩٢ش)، نظریه نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی، تهران، انتشارات زوار.
- سید قطب (١٣٨٩ش)، اصول و شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمد ماهر، تهران، خانه کتاب.
- سیفی، مصطفی و دیگران (١٣٩٣ش)، بررسی فضای موسیقایی قصیده «کوثریه» در مدح امام علی (ع)، دو فصلنامه ادبیات شیعه، شماره ٤، صص ١٦٧-١٣٥.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٦٨ش)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین (الف ١٣٨٩ش)، معیار الاشعار، تصحیح: محمدفشارکی، تهران، انتشارات میراث مکتوب.

www.SID.ir

Archive of SID

– --------(ب ۱۳۸۹ش)، اساس الاقتباس، مصحح، عزیزالله علیزاده، تهران، نشر فردوس.
– فیاض منش، پرند (۱۳۸٤ش) نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه، دوفصل‌نامه پژوهش زبان و ادب فارسی، شماره ٤، صص ۱۸٦-۱٦۳.
– مسبوق، سید مهدی و نرگس نسیم بهار (۱۳۹۲ش)، پیوند موسیقی و رثا در شعر خنساء، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شماره ۲۰، ۲۷۸-۲۵۵.
– وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵ش)، فرهنگ نام‌آوایی‌فارسی، مشهد، انتشارات‌دانشگاه فردوسی.
– ---------- (۱۳۷۲ش)، وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ سوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
– ابن جنی، عثمان (۱٤۳۰ق)، مختصر العروض و القوافی، تحقیق: قیس العطار، بیروت، موسسه التاریخ العربی.
– انیس، ابراهیم (۲۰۱۰م)، موسیقی الشعر، قاهرة، مکتبة الانجلو المصریة.
– البردونی، عبدالله (۲۰۰٦م)، دیوان عبدالله البردونی، بیروت، دارالعودة.
– البستانی، سلیمان (۲۰۰٤م)، إلیاذة هومیروس، الطبعةالثانیة، مصر، الجیزة، المجلس الأعلی للثقافة.
– الحلو، رحاب کمال (۲۰۰۵م)، قاموس القوافی، الطبعة الاولی، بیروت، مکتبة لبنان ناشرون.
– الذبیانی، مساعد بن سعد (۱٤۳۱ق)، السخریۀ فی شعر عبدالله البردونی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه أم القری، عربستان سعودی.
– الطیب، عبدالله (۱۹۷۰م)، المرشد إلی فهم اشعار العرب وصناعتها، الطبعةالثانیة، بیروت، دار الفکر.
– عباس، حسن (۱۹۹۸م)، خصائص الحروف العربیة و معانیها، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
– عمر، أحمد مختار (۲۰۰٦م)، دراسة الصوت اللغوی، الطبعة الرابعة، قاهرة، عالم الکتب.
– عودۀ، علی یونس (۲۰۱۱م)، البنیات الاسلوبیة فی شعر احمد الوائلی، پایان نامه کارشناسی ارشد، عراق، دانشگاه بصره.
– معروف، یحیی (۱۳۷۸ش)، العروض العربی البسیط، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.
– یونس، علی(۱۹۹۳م)، نظرة ادبیة فی موسیقی الشعر العربی، قاهرة، الهیئةالمصریة العامة للکتاب.

www.SID.ir

Archive of SID

دراسة مدى فاعلية الموسيقى الشعرية في عملية التخييل (شعر عبدالله البردوني نموذجاً)

مصطفى مهدوى آرا[1]

سيد مهدى نورى كيذقانى[2]

الملخص

تعتبر الموسيقى الشعرية عنصرا فعالا في عملية التخييل لدى القاري. بحيث يستطيع الشاعر في إختياره للالفاظ النغمة والوزن العروضي المناسب لشعره، أن يرسم صورة ملائمة لعاطفته الشعرية وينقلها الى خيال المخاطب عبر الموسيقى الشعرية. ويبدو أن الشعراء المكفوفين –نظراً لفقدانهم حاسة البصر– يتحظون من حاسة سمع حادة وموسيقية وهذه تجعلهم قادرين على خير استخدام للألفاظ الرنينة والبحور العروضية. وتهدف هذه الدراسة الكشف عن مدى فاعلية الموسيقى الشعرية في تنشيط عملية التخييل لدى قارىء شعر البردوني، منتهجة المنهج الوصفي– التحليلي لتبيين مدى نجاح الشاعر في استخدامه الموسيقى الشعرية الايحائية. وتدلنا نتائج البحث على أنّ البردوني قد حاز نجاحا بارزاً في نقل عاطفته عبر موسيقى شعره ويمكن للقاري لشعره أن يعيد رسم صور الشاعر في خياله، ما يسمّى بعملية التخييل لدى النقاد.

الكلمات الرئيسية: "عبدالله البردني "، "الموسيقى الشعرية "، "إبداع الصورة ".

١– استاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزوارى

٢– استاذ مساعد بجامعة الحكيم السبزوارى

www.SID.ir