

نشریه ادب و زبان
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال ۱۷، شماره ۳۶، پاییز و زمستان ۹۳

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

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

چکیده

توازن، آوایی یکی از ویژگی های اصلی قاعده افزایی است که در نقد فرمالیستی (صورت گرایی) مورد توجه قرار می گیرد. این مقوله از طریق «تکرار کلام» که عامل اصلی خلق انواع توازن است، در زبان شعری روی می دهد. این شگرد هنری، در اثر ادبی (شعر) در دو زمینه وزن عروضی (توالی تکرار هجاهای کوتاه و بلند) و هماهنگی آوایی (تکرار صامت ها و مصوت ها) پدیدار می گردد. این موسیقی افزون بر زبان شعر که برای تأکید و القای عواطف و احساسات، به صورت تکرار آواها و واژه ها با آگاهی و ناآگاهی شاعر آفریده می شود، زبان شعر را نسبت به زبان معیار، برجسته می کند. از این رو، فرمالیست ها آن را عامل شکل گیری آثار ادبی و بویژه شعر می دانند. در این مقاله کوشش شده است تا اشعار «منوچهر آتشی» از طریق توازن آوایی که یکی از روش های آشنایی زدایی است، در دو زمینه اوزان عروضی سنتی و نیمایی و هماهنگی آوایی هم صدا (مصوت)ها و همخوان (صامت)ها مورد بررسی قرار گیرد. فرضیه پژوهش بر این مسئله استوار است که آیا اشعار منوچهر آتشی، با توجه به توازن آوایی مورد نظر، از زیبایی شناسی هنرمندانه برخوردار شده

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۹۳/۱۲/۲۳

dr_hashemian@yahoo.com

hatef_fardin_2005@yahoo.com

* تاریخ ارسال مقاله: ۹۲/۸/۱۳

نشانی پست الکترونیک نویسندگان:

و مخاطب با آگاهی از این نوع شگرد های هنری شاعر به لایه های دیگر 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

از نشانه های برجسته سازی که در زبان شعر و اثر ادبی روی می دهد، «قاعده افزایی» (Synergistic regulation) است. «قاعده افزایی برخلاف هنجار گریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می رود و بدین ترتیب، ماهیتاً از هنجار گریزی متمایز است» (صفوی، ۱۳۸۴: ۳۵). قواعد افزون بر قواعد حاکم بر زبان خود کار و روزمره در اثر ادبی، از قبیل وزن، قافیه، ردیف، جناس، سجع، ترصیع، موازنه، واج آرایی، تکرار و دیگر آرایه های لفظی است. این مقوله در ظاهر کلام متن صورت می گیرد و در کلیت 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 توازن در وسیع ترین مفهوم خود دانست که از طریق تکرار کلامی به وجود می آید.» (جعفری، ۱۳۸۵: ۱۳). افزونی قواعدی بر قواعد زبان خود کار «به گفته یاکوبسن «توازن» ایجاد می کند و به نظر شفیع کدکنی عامل پدید آورنده موسیقی در کلی ترین مفهوم خود است» (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۷). توازن، یعنی برخورداری سطح و ظاهر کلام شعری از یک نظم موسیقایی، طوری که باعث تشخیص 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 repetition) حاصل می شود و از وزن عروضی و قافیه گرفته تا تکرار واج ها، واژه ها و جمله ها در 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 مسئله «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 حدت است. به عقیده 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 می شود که اندیشه به بیان آمده، با چنین تکراری تناسب و

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، این‌گونه اشاره می‌کند: ۱. روش هماهنگ‌سازی یا تسجیع، ۲. روش همجنس‌سازی یا تجنیس و ۳. روش تکرار. در این سه روش، بنا بر همسانی هر چه بیشتر صامت‌ها و مصوت‌هاست، 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 (مجموعه مصوت و صامت‌ها) به وجود می‌آید. (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۳) در قاعده افزایی، عناصر مهمی وجود دارند که در نقد صورت‌گرایی کاربرد عملی دارند.

۱-۱- بیان مسئله

فرمالیسم از اتفاقات علمی حوزه نقد ادبی در قرن بیستم است. حوزه فرمالیستی، ادبیات را از دیدگاه زیبایی‌شناسی بررسی می‌کند و فرم و شکل اثر ادبی را مبنای تحلیل زیبایی‌شناسی و راه رسیدن به معنای نهفته در اثر ادبی در نظر می‌گیرد. این مکتب، بر خود اثر ادبی و نحوه ساخت آن، انگشت گذاشت و به کاربرد ابزارهای هنری - ادبی پرداخت. آنچه در این نقد، اهمیت بالایی دارد؛ این است که شاعر «چگونه می‌سراید؟»؛ یعنی توجه کردن به فرم و شکل اثر. فرمالیسم کوشیده است تا با توجه به فرم، شکل و ساختارهای موجود در متن ادبی، به نقد و تحلیل بپردازد. در شعر، آنچه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، «تعجب برانگیزی» آن است و آنچه در ایجاد این تعجب برانگیزی دخیل است، فرمی است که از هنر سازه‌ها/صنایع (Device) به وجود آمده است، البته با کاربردی غریب و گریز از عادت همیشگی که سبب آشنایی زدایی می‌شود. شعر، بهترین نمونه برای نمایاندن این نوع کاربرد (آشنایی زدایی) است که در زبان نمود پیدا می‌کند. «توازن آوایی» که در مقوله «قاعده افزایی» جای می‌گیرد، یکی از مباحث موجود در زبان شعر است که بر اثر تکرار و توازن حروف و آواها، زبان شعر را از روزمرگی و عادت خارج می‌کند و به آن تشخیص می‌دهد. دریافت و درک این نوع توازن توسط مخاطب، سبب لذت بردن مضاعف او می‌شود.

۱-۲- ضرورت پژوهش

زبان شعر، عرصه 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 شعر آتشی، «توازن آوایی»- از مباحث برجسته فرمالیست‌ها- است که با بررسی آن، نکات زیبا و فنی چگونگی شکل‌گیری آن در زبان شعر که بسیار متناسب با معنای شعر است، برای مخاطب آشکار می‌شود. از این رو، برای شناساندن نحوه کاربرد زبان شعری آتشی، بررسی توازن آوایی و انواع آن که در آفرینش زیبایی‌های کلام تأثیر بالایی دارد و به عنوان رهنمود زیبایی‌شناختی در اختیار مخاطب قرار خواهد گرفت، ضرورت دارد.

۱-۳- پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینه این پژوهش، در خصوص بررسی اشعار «منوچهر آتشی» از منظر «توازن آوایی»، تحقیقی انجام نشده است اما می‌توان به تحقیقات زیر که درباره اشعار آتشی انجام پذیرفته است، اشاره کرد:

- ۱- بررسی و تحلیل دیوان اشعار منوچهر آتشی از رقیه عباسی (۱۳۸۷)، ۲- جلوه‌های نوآوری و مدرنیسم در اشعار منوچهر آتشی از سهیلا میری (۱۳۸۸)، ۳- نوآوری‌های زبانی و ساختار شکنی در اشعار (نادر نادرپور، منوچهر آتشی و یدالله رویایی) از عمران جهانگیری (۱۳۸۷)، ۴- آشنایی زدایی در شعر منوچهر آتشی از زهرا محمد نژاد (۱۳۸۸)

همچنین می‌توان به تحقیقاتی اشاره کرد که درباره نقد از دیدگاه «توازن آوایی» انجام شده اند و در مقوله «قاعده افزایی» جای می‌گیرند: ۱- نقد فرمالیستی مجموعه اشعار حمید مصدق از نفیسه ساور سفلی (۱۳۸۵)، ۲- بررسی اشعار شاملو با توجه به دیدگاه فرمالیستی از شریفیان (۱۳۸۷)، ۳- نقد فرمالیستی غزلیات سنایی از شهر بانو افغان (۱۳۸۳)، ۴- نقد فرمالیستی غزلیات عطار از فاطمه جهانی (۱۳۸۵)، ۵- بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یا کویسن از طاهره خواجه‌گیری (۱۳۹۰)، ۶- قاعده‌افزایی در شعر حمید مصدق از امیر یاسینی (۱۳۸۸)، در این پژوهش تلاش شده است، با دقت لازم همه جوانب «توازن آوایی» در اشعار «منوچهر آتشی» مورد مذاقه قرار گیرد تا زبان شاعرانه این شاعر مورد بررسی قرار گیرد و دامنه کاربرد ابزارهای هنری- ادبی آن که دارای تشخص و برجستگی است، مشخص شود.

۲- بحث

«توازن آوایی»، جزو صنایعی است که شاعر خواسته یا ناخواسته، آن را در بدنه شعر نقش می‌بندد.

منتقد با بررسی این صنایع، آگاهی عمیق شاعر را از مطالعات منابع گذشته و امروز و آشنایی او با واژه‌ها و ساخت واژه‌ها و توانایی کاربرد اشتقاقی و ترکیبی آنها را در اثر هنری، برای مخاطب مشخص می‌کند. در این پژوهش، زبان شعری آتشی، به عنوان گونه ادبی، برای شناساندن حضور توازن آوایی، چه در شکل‌گیری 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 شناسی کلام، با شعر رو به رو می‌شود و آن را می‌خواند. در نتیجه، مخاطب در این نوع خوانش، متوجه زبانی فراتر از زبان معیار می‌شود، چراکه این زبان (زبان شعری) از موسیقی افزون بر موسیقی زبان عادی بهره‌مند شده که با دو ابزار هنری «وزن» و «توازن صامت‌ها و مصوت‌ها» آفریده شده است و عامل اصلی این آفرینش نیز «تکرار» است که سبب تشخیص و برجستگی زبان شعر می‌شود.

۲-۱- توازن آوایی

این توازن شامل تکرار هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها در شکل و فرم شعر می‌شود که از توالی و نظم خاصی برخوردار است و در زبان روزمره، غریب و ناآشناست و اگر هم وجود داشته باشد در قالب ادبی است. توازن آوایی در شعر به دو صورت «کمی و هماهنگی آوایی» است که در ادامه به آن می‌پردازیم:

۲-۱-۱- توازن آوایی کمی (وزن)

بهتر است پیش از پرداختن به توازن آوایی کمی، به «ریتم» پردازیم تا در آمدی مفید برای ورود به این نوع توازن باشد. «معمولاً به هر تناوب با قاعده‌ای، ریتم می‌گویند و به ماهیت 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 تناوب آن به شیوه‌های خاصی صورت می‌گیرد. توالی هجاهایی که با ریتمی خاص در شعر قرار می‌گیرند و اوزان

مختلفی از آنها خلق می‌شود، به صورت طبیعی صورت نمی‌گیرد و «در واقع، هیچ یک از این اوزان و هجاها فی‌الغالب وجود ندارند بلکه نتیجه‌ی نوعی حرکت ریتیمیک هستند. این وزن‌ها و هجاها، فقط می‌توانند گواه حرکت ریتیمیکی باشند که خود حاصل آن‌اند.» (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 همه‌ی مصراع یکسان و منظم است اما در اشعار نیمایی در مصراع‌ها یکسان نیست اما شعر و فرم آن از آهنگی یکسان برخوردار است. این آهنگ، همان توازن آوایی کمی است که با وزن در ارتباط است. «مجموعه‌ی آوایی مورد بحث ما به لحاظ کوتاه و بلندی مصوت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها، اگر از نظام خاصی برخوردار باشد، نوعی موسیقی به وجود می‌آید که آن را وزن می‌نامیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۹) وزن که زبان شعر را از نظر موسیقایی برجسته می‌کند و در بخش قاعده‌ی افزایشی فرمالیست‌ها از ابزار و عناصر مهم تلقی می‌شود، در آشنایی‌ی زدایی زبان شعر نیز نسبت به زبان معمول روزمره جایگاه مهمی دارد و می‌تواند در زیبایی‌شناختی شعر بررسی شود. «وزن، وسیله‌ای است که موجب می‌شود تا کلمات بتوانند بیشترین تأثیر ممکن را بر یکدیگر بگذارند. در مطالعه‌ی چیزهای موزون، دقت و صراحت حالت انتظار که طبق معمول در اغلب موارد ناخودآگاه است، افزایش فراوان پیدا می‌کند.» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۱۱۷). شاید برای خیلی از خوانندگان شعر، اولین تأثیر، وجود آهنگ وزن باشد که به نام «موسیقی بیرونی» و «اوزان عروضی» از آن یاد می‌شود و آنها را به وجد و شور می‌آورد. آهنگی که «تامسون»، آن را «مجموعه‌ای از صوت می‌داند که از توالی منظم فاصله و زمان برخوردار باشد.» (تامسون، ۱۳۵۶: ۴۶) و «رامان»، شعر موزون را این گونه تعریف می‌کند: «گفتاری است در بافت آوایی خود سازمان یافته و مهم‌ترین عامل سازنده‌ی آن، وزن است.» (سلدن و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۹) به اعتقاد صورت‌گرایان، وجود وزن در زبان شعر به دریافت معنا یاری می‌رساند و شاعر، وزنی را انتخاب می‌کند که با معنا و عواطف او هماهنگی داشته باشد. «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی اش، با وزن خاصی مطابقت دارد... و شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، بر می‌گزیند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱) وزن با توجه به عمل کرد آن در زبان شعر و خلق آهنگ خاص در شکل شعر، موجب دیده شدن واژه‌ها و

رستاخیز آنها می‌شود. برای نمونه، شعر زیر را با وزن و بدون وزن تحلیل می‌کنیم تا تفاوت برجسته شدن واژه‌ها، 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 معمول روزمره پی می‌برد:

گر نوازی دل این چنگ را بس بود اینش که نهی بر کنار ن
(بلخی، ۱۳۷۴: ۲۱۸)

حال اگر شعر بالا را از وزن خود بی‌آوریم و مطابق زبان معمول روزمره در آوریم، به عملکرد وزن در برجسته سازی زبان شعر آگاه می‌شویم:

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

این شعر هنوز هم به خاطر خیال انگیز بودن، شعر محسوب می‌شود 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 توجه قرار می‌گیرد، گرچه وزن نیمایی مانند وزن کلاسیک و سنتی، «قید تساوی» وزن در مصراع‌ها را ندارد. «مشهورترین نوع موسیقی در شعر فارسی، وزن عروضی و وزن نیمایی است که اولی، مبتنی بر تساوی و تشابه ارکان یا افاعیل عروضی در ادبیات شعر و دومی، مبتنی بر عدم ضرورت این تساوی در مصراع‌های شعر است. در اولی، رعایت یکسانی زحاف^۱ در رکن آخر وزن، در همه مصراع‌های یک شعر، ضروری است و در دومی، به علت شکستن وزن و عدم تساوی ارکان زحاف رکن آخر در مصراع‌های یک شعر، قابل تغییر و گونه گون» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۱۴)؛ مانند نمونه 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 رکن‌های آخر تغییر کرده است و مصراع‌ها از قید تساوی رهایی یافته‌اند. شعر سپید از اوزان عروضی و آهنگ کمی برخوردار نیست اما از هماهنگی آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها) آهنگین است.

«وزن» از عوامل مهم تشکیل دهنده موسیقی بیرونی «شعر» است. این آهنگ و توازنِ منظم، که چیرگی و مهارت خاصی را می‌طلبد، از هم‌نشین شدن واژه‌ها با توجه به محتوا و القای آن به خواننده، آفریده می‌شود که در این صورت، منجر به رستاخیز واژه می‌گردد و زیبایی خاصی به کلام شعری می‌دهد. در شعر آتشی، توازن و وزن را پیوسته می‌توان شنید. به گفته «بههانی»: «ذهن آهنگ پسند آتشی، هنوز نتوانسته موسیقی را یکسره از شعر خود بگسلد. در واقع، شاعر با وزن نیمایی دیگر سروکاری ندارد و شعرش را چنان می‌سراید که گمان می‌بری آوازی می‌شنوی که تاکنون آن را شنیده بودی.» (بههانی، ۱۳۸۸: ۱۷) دو جلد *مجموعه اشعار* و دیگر مجموعه های شعری منوچهر آتشی را از نظر «توازن آوایی کمی (وزن)» می‌توان 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 مجموعه شعری او، *آهنگ دیگر* حضور بیشتری دارند و در بحرهای «مضارع» (برای مضامینی، همچون مرثیه، درد، حسرت و شکوه به کار برده می‌شود و نیز عارفانه و باوقار است)، «رجز» (دارای آهنگی تند و ضربی است، متناسب با مضامین شورانگیز، پرجذبه و آهنگین است)، «مقتضب» (متناسب با مضامین اندوه و حسرت و امیدواری)، «مجتث» (مخصوص مضامینی، همچون غم، حسرت و اندوه است)، «خفیف» (القاهر آرزو داشتن و امیدواری و تلاش است و وزنی شاد به حساب می‌آید) و «هزج» (مختص مضامین عاشقانه است و القاهر دلنشینی، شیرینی و آرام بخشی است) سروده شده اند. در مجموعه شعری *آواز خاک* (دومین مجموعه)، شعری در بحر «مجتث» و در مجموعه شعری *وصف گل سوری*، شعری در بحر «رمل» (برای مضامین غم، اندوه، هجر، گله و شکایت و ... به کار می‌رود) سروده است؛ برای نمونه می‌توان 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 خواننده، مضامین اثر را القا می‌کند. در شعر زیر نیز شاعر از بحر «رجز» که متناسب با محتوای شعر است، بهره برده است و توانسته از آهنگ تند و ضربی که در رکن اول و سوم مصراع‌ها به خاطر همنشینی دو هجای کوتاه (-UU-) ایجاد می‌شود، شورانگیزی و جذبه را در خواننده القا کند:

با همه مهتاب‌ها که پای تو را شست / با همه خورشیدها که چشم مرا سوخت / چون گل

تصویر

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

نمونه توازن کمی دیگر در شعر آتشی، شعر زیر است که در بحر «خفیف» سروده شده است:

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

بحر «خفیف»، وزنی شاد است که شادابی و امیدواری را به خواننده منتقل می‌کند. آتشی نیز توانسته تناسب بین وزن و محتوا را به خوبی رعایت کند، گرچه گاهی غم نیز به شعر می‌آمیزد. بحر «هزج» برای مضامین عاشقانه به کار می‌رود. آتشی در شعر زیر، از این بحر برای نوعی درد و هجر و غم که دارای رگه‌های عاشقانه و حسرت روزهای خوش است، بهره می‌برد و قرار گرفتن هجاهای بلند در رکن اول و سوم مصراع‌ها در کنار هم (-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 دیده من نهفته در شب. (همان: ۹۹)

آتشی در مجموعه «آواز خاک» در شعر «کسوفی در صبح»، از بحر «مجتث» استفاده می‌کند و در این مجموعه، همین یک شعر است که به صورت وزنی سنتی سروده شده است؛ برای نمونه می‌توان به پاره ای از آن اشاره کرد:

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

شعر بالا که غم و حسرت و اندوه است با وزن آن متناسب است، چرا که «مجث»، مخصوص مضامین اندوه و حسرت است و شاعر هم با موسیقی بیرونی و هم با تناسب وزن و محتوا دست به قاعده افزایش زده است که زبان شعر را از زبان روزمره ممتاز کرده است.

وصف گل سوری نیز یکی دیگر از مجموعه های شعری است که آتشی یک قطعه شعر را در آن به نام «وصف گل سوری»، در قالب مثنوی و در بحر «رمل» که غم، اندوه، شکایت و ... را القا می کند، سروده است. پاره ای از شعر:

صبح برمی خیزی از خواب ملال / می خزی در ستر گیسوی شلال / رو به رویت آب می لرزد
 ز شرم / می شود آینه 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 هستند؛ طوری که گاهی در یک مصراع یک رکن و در مصراع های دیگر چندین رکن می آید. آتشی شعرهای نیمایی فراوانی دارد که هم شکل کوتاه و بلند آنها و هم وزن و هم تناسب وزن و محتوای آنها، باعث آشنایی زدایی و رستاخیز و اژه ها شده است؛ برای نمونه می توان به شعر «خنجرها، بوسه ها و پیمان ها» در مجموعه «آهنگ دیگر اشاره کرد که در تمام مصراع های شعر، وزن «مفعول فاعلاتن» در بحر «مضارع» رعایت شده است:

اسب سفید وحشی / بر آخور ایستاده گران سر / اندیشناک سینه مفلوک دشت هاست /
 اندوهناک قلعه خورشید سوخته است / با سر غرورش، اما دل با دریغ، ریش / عطر قصیل تازه
 نمی گیردش به خویش (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۶)

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

شعر «راهی نمانده است»، از مجموعه شعر آواز خاک، دارای وزن نیمایی و در بحر «مضارع» است که اندوه و حسرت و غم را القا می کند؛ برای نمونه به بندی از آن اشاره می شود:

ای نخل های وادی «ارض مشاع» / - در ملتقای چار بیابان هول - / ای بازوان باز اجابت /
 در انحنای «بادیه الخوف»! / «او» را به کوزه خنک خوابی / - خوابی به مهربانی آب / در سایه

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

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

من از جنوب چشمه عطش / من از جنوب ماسه، مار / من از جنوب باغ ساکت خلیج / من
از جنوب جنگل بزرگ آفتاب آمدم. / من از جنوب تشنه 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 توجه 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 توجهی
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 / هندسه انحنای 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 همنشینی زبان شعر، صامت ها^۱ و مصوت های^۲ با هماهنگی و نظم آهنگین،
تکرار می شوند که موسیقی کلام شعر را افزایش می دهند و باعث برجسته سازی و آشنایی
زدایی می شوند. این موسیقی درونی، «مجموعه هماهنگی هایی است که از رهگذر وحدت یا
تشابه یا تضاد صامت ها و مصوت ها در کلمات یک شعر پدید می آید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹:
۲۵۴) این موسیقی اگر متناسب با موضوع شعر باشد، بیشتر مؤثر می افتد؛ به عبارت دیگر، اگر
آهنگ با زمینه عاطفی و اندیشگی شعر توازن وهم نوایی داشته باشد، تأثیر آن بیشتر است.
«موسیقی در انتقال مایه عاطفی و اندیشه ناشی از آن، نقش اساسی و مؤثر دارد، یکی از عناصر

مهم شعر محسوب می شود. شک نیست که عنصر موسیقی در شعر، وقتی در تعالی شعر به نقطه کمال مؤثر می افتد که با عاطفه 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 خود کار 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 «نغمه 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؛ رابطه ای که به صورت بالفعل وجود دارد. (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۵) او «تکرار» را عامل به وجود آورنده موسیقی کلام می داند که در سطح کلام بررسی می شود. او معتقد است که تکرار صامت، یا مصوت در چندین کلمه، دو نوع است: الف) هم حرفی (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 حرفی منظم]... و نیز تکرار صامت، ممکن است به صورت پراکنده ای در میان کلمات باشد [هم حرفی پنهان]. ب) هم صدایی (Assonance) «و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است.» (همان: ۵۷-۵۸) به نظر نگارنده می توان هم حرفی 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 گفته «گرامون»، این تکرارها از نظر ویژگی شرایط آنها به انواعی، مانند انسدادی، سایشی، خیشومی و ... تقسیم می شوند که هر کدام با القاگری خاصی با محتوای شعر در ارتباط اند و تداعی گراند؛ مانند غم، شادی، اضطراب، آرامش، سردی، گرمی، خشونت، ملایمت و ... تکرار «هم مصوت ها» یا «واکه ها» نیز به انواع واکه های درخشان، روشن و بم و تیره تقسیم می شوند که القاگر و تداعی کننده صدا هایی مانند بلند و خروشان (فریاد و خشونت)، نازک، آهسته، مبهم، نارسا و ... هستند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷-۵۲) برای نمونه می توان به شعرهای زیر از حافظ اشاره کرد که همخوان های «م» و «ن» [M, N] که از آنها به عنوان «خیشومی» یاد می شود، 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 «_» و «آ» [â, a] که از آنها به عنوان «درخشان» یاد می شود، علاوه بر افزونی موسیقی شعر زیر، صدای «بلند و خروشانِ دف و نی» را تداعی می کند:
حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی است ، به نالهٔ دف و نی در 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 موسیقایی 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 آوایی» در کلام شعری از آن یاد کرد که به دو بخش «هم صدایی» و «هم صامتی» تقسیم می شود. این نوع آشنایی زدایی که به عنوان توازن آوایی شناخته می شود، در شعر آتشی متبلور است و او توانسته است خود آگاه و ناخودآگاه از این شگرد موسیقایی بهره برد و قواعدی را در زبان شعر اعمال کند که در زبان روزمرهٔ غریب است. «هماهنگی آوایی» در شعر آتشی هم آن طور که پیشتر اشاره شد، در دو بخش 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 مصوت)

زبان فارسی دارای شش مصوت کوتاه «_a»، «_e»، «_u» و بلند «_â»، «_î»، و «_o» است که باعث خوانده شدن و صدا دار شدن صامت ها می شوند. این صداها که در زبان روزمره 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 می شوند. «هم صدایی» ها را می توان به «درخشان، روشن و تیره و بم» تقسیم کرد:

۱- هم صدایی درخشان «_a» و «_â»

این گونه صداها برای بیان صدای بلند و خروشان، هیاهو و مهممه، غریو جمعیت، صدای خنده و قهقهه، سر و صدای رعدآسا، توصیف اندیشه ها و احساساتی که در زمان تجلی آنها

صدا اوج می گیرد، مانند فریاد، خشم، خشونت، توصیف اشخاص صحنه ها و مناظر پرشکوه و شگفت انگیز یا با عظمت و شکوه شخصیت توانمند و بلند مرتبه به کار می روند. (مارتینه، ۱۳۸۰: ۳۱-۳۶). موسیقی این نوع صدا در شعر آتشی به فراوانی وجود دارد. برای نمونه می توان به موارد زیر اشاره کرد:

در شعر زیر، صدای بلند و خروشان «دَف» با تکرار و توالی صدای «اَ» نمایان می شود:

بِمَ / بِمَ / بِمَ / دَف دَف دَف / این رقص نیست اما، ... (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۸۵۴)

در شعر زیر آتشی خطاب به معشوقه، او را ستایش می کند و این در حالی است که صدای «اَ» در بسامد بالایی تکرار شده است:

دَسْت گرم تو چو گیرم دَر دَسْت / دَر تَمم باغ و بهار آفرورد / گرهی گرهی گر به جَبینت افتد / دَر دَم خوشه خار آفرورد (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۴۴۰)

درباره القاگری ستایش، با تکرار موسیقی صدای «اَ» به شعرهای «وصل گل سوری» (همان: ۴۵۵) و «چکامه کیهانی» (همان: ۸۱۵)، درباره القای شکوه و بزرگی اشخاص و خود شاعر، به شعرهای «حادثه» (همان: ۴۰۸)، «باید به سایه سار بیایی» (همان: ۴۴۹)، «در ستایش نیما» (همان: ۹۱۵)، درباره القاگری هیاهو، حرکت گروهی به شعرهای «غزل کوهی» (همان: ۱۷۶) و «تولد در سرچشمه ها» (همان: ۶۹۵) می توان اشاره کرد.

درباره القاگری شکوه و بزرگی، با صدای درخشان «آ»، به شعرهای «ماه و شاعر» (همان: ۴۲۶)، «نامی برای تشویش های جهان» (همان: ۶۹۷)، درباره غم و اندوه، به شعر «همین جا» (همان: ۶۲۳) و درباره هیاهو و پر صدایی، به شعرهای «لا-لا» (همان: ۱۲۵۳) و «عبور آخر» (همان: ۱۷۱۷)، می توان اشاره کرد.

۲- هم صدایی روشن «(e) و ی (i)»

این صدا، صداهای نازک و آهسته را تداعی می کند و زیبایی، ظرافت و لطافت را چه عینی چه ذهنی توصیف می کند و برای نشان دادن چالاکی و تیزی و سرعت اشیاء موجودات به کار می رود. واکه «i» نسبت به «e» زیرتر است، چراکه واکه ای بسته تر است. واکه «i» بیانگر تیزی و حدت است و تکرار آن سرو صداهای تیز را تداعی می کند، نیز بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد برمی آورد، فریاد شور و هیجان و تحسین و ستایش یا فریاد یأس و نومیدی. (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 صدای «ب»، بر آن تأکید کرده است و این تکرار سبب برجسته سازی کلام شعر شده است:

ماری که گیاه جوانی جاوید گیلگمیش رادزدید / در آتش نمی سوزد (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۶۸۵)

شاعر در شعر زیر نیز برای نشان دادن چالاکی به همراه ظرافت و زیبایی از موسیقی صدای «ب» و «ی» بهره می گیرد:

سپیده فرا راه است و در سفرم، / سراسیمه دلشوره ای: / به نیمه پایانی روایت اگر می رسیدم / خوشه یاسی می هشتم کنار دلت / و شقایقی کنار متکایت / تا بامداد / ... (همان: ۷۸۵)

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

۳- هم صدایی تیره و بیم «(u) و (o)»

محل تلفظ این صداها، بخش پسین سخت کام یا نرم کام است. این واکه ها برای القای صداها مبهم و نارسا، القای حالت ثقل و سنگینی، افکار و اندیشه های تیره، توصیف اجسام یا پدیده های زشت، عبوس یا ظلمانی، چه مادی چه معنوی به کار می رود. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶-۴۰)

اشعار آتشی با بهره مندی از این نوع تکرار، افزونی موسیقی و تشخیص کلام 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)

در شعر بالا، شاعر به توصیف اجسام و اشیا می پردازد و این در حالی است که خواسته یا ناخواسته

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

و نمونه های دیگری را در شعرهای «کسوفی در صبح» (همان: ۱۷۸)، «عطر هراسناک» (همان: ۱۸۶)، «بی بهار سبز چشم تو» (همان: ۱۹۱)، که القاگر توصیف اجسام است و «این...» (همان: ۳۷۷)، «دروغ دیگر» (همان: ۱۴۶۹) و «سمفونی چندم» (همان: ۱۸۱۱)، که القاگر انکار و اندیشه های

تیره است، می توان نام برد.

ب) هم صامتی (همخوان)

زبان فارسی «۲۶» صامت دارد که به همراه مصوت ها، واژه های بی شماری را خلق می کنند که دارای «آوا، دستور و معنای حقیقی و قراردادی» اند و در جامعه زبانی کاربرد دارند. در زبان شعر، شاعر می تواند 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 ویژگی های زبان شعر (ادبی) به شمار می رود، باعث ایجاد موسیقی 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 تکرار صامت ها اشاره می شود:

۱- هم صامت های خیشومی (ن، م)

«اگر به هنگام ادای صوت، جلوی مجرای حفره ی خیشوم (بینی) باز بماند، به طوری که تمام یا قسمت عمده ای از هوای مرتعش از راه بینی به خارج فرستاده شود، صوت پدید آمده را «خیشومی» یا «غنه» می خوانند؛ 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، تائی، سستی و رخوت و نیز القای صدایی شبیه به نق و نق آهسته به کار می رود. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶-۴۰) کاربرد این نوع تکرار صامت، در اشعار آتشی، بسامد بالایی دارد که منجر به افزونی موسیقی و القاگری مفهوم می شود؛ برای نمونه می توان به موارد زیر اشاره نمود: شاعر در شعر «چشم من»، چشم خود را توصیف می کند تا اینکه در بند پایانی از درماندگی و عجز چشم می گوید و این در حالی است که طنین و تکرار صدای «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 حيله
گر شکارچی پیر! / باک مکن، پیش رو! کمند بینداز! (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۳۱)

در شعر «نامی برای تشویش های جهان»، شاعر در همان ابتدای شعر، سراسیمگی، عجز

و سستی

را برملا می‌کند و برای القای این احساس به خواننده، خواسته یا ناخواسته، به تکرار آوای «م» و «ن» که «تق تق» او را آشکار می‌کند و نیز به تکرار صدای «س» سایشی که احساس حسرت را به ذهن خواننده می‌رساند، دست می‌زند:

برابر آن دهان هراسان / که واژه را به ابتدای جهان می‌آراید / ... / برابر دهان هراسانت به انتها می‌رسد زمان و به ابتدا برمی‌گردد جهان / و من / سراسیمه سنگ‌ها می‌شوم / که نامی دوباره بیایم مناسب اندوهم (همان: ۶۹۷)

و به نمونه‌های دیگری، در شعرهایی، مانند «ماه و شاعر» (همان: ۴۲۴)، «چکامه مشعل‌ها» (همان: ۶۳۷)، «فاتح گل‌گشت‌های پیری» (همان: ۷۳۳)، «سرود دیدار» (همان: ۱۴۳۸)، «زبان دیگر» (همان: ۱۴۷۶) و «فرمان» (همان: ۱۷۰۶)، می‌توان اشاره نمود.

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

«هرگاه به هنگام ادای همخوانی [هم صامتی] در یکی از جایگاه‌های حفره دهان، دو اندام چنان در تماس قرار بگیرند که مجرای گفتار، زمانی کاملاً مسدود و جریان هوا منقطع شود، همخوان ایجاد شده، «انسدادی» یا «بستواج» نامیده می‌شود.» (باقری، ۱۳۶۷: ۱۲۶) این هم صامت‌ها برای اصوات خشک و مکرر، انفجاری، مقطع و پیاپی و نیز توصیف حرکاتی که با تکان‌های شدید یا خفیف همراه‌اند به کار می‌روند. همچنین برای توصیف هیجان‌ات تند و تکان‌دهنده از جمله خشم مفرط و نیز آشفته‌گی ذهنی و درونی، طنز نیشدار و خشن استفاده می‌شوند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۶) آتشی در اشعار خویش از توازن این نوع هم صامتی‌ها نیز بهره‌مند شده است؛ مانند:

شاعر در شعر «آواز مردگان»، در بند دوم شعر که به حکمی قطعی می‌رسد، خشم و آشفته‌گی خود را با طنین صداهای خشک و پی‌درپی «ک» و «گ» به خواننده القا می‌کند:
 ... / جز یک کلام گیج / جز یک کلام گنگ / بگرد، گرد! / بانگی طنین نمی‌شکند در گوش /
 حجمی تکان نمی‌خوردت در نگاه (آتشی، ۱۳۸۶: ۴۳۳)

همچنین در شعر «شب نشینی»، شاعر در ابتدای شعر، آرزویی را که خشک و مکرر است، همانند تکرار آوای «ت» می‌داند که با تکرار صدای «د» که نواختن بر تار را به یاد می‌آورد، به همراه تکرار صدای «س»، احساس خویش را به خواننده القا می‌کند و با افزونی این توازن آوایی، به شعر برجسته‌سازی و تشخص می‌دهد:

دوری دگر سرآمد /.../ سیم از خراش زخمه / رنجیدواخم کرد و کش آمد (همان: ۴۵۱)
 و به نمونه های دیگری، همچون شعرهای «پند» (صدای «ک»)(همان: ۱۴۰)، «باغ های
 دیگر» (صدای «س و گ»)(همان: ۱۵۲)، «هشدار» (صدای «ک و گ»)(همان: ۲۲۲)، «گل و
 تفنگ و سر اسب» (صدای «ک و گ»)(همان: ۳۰۷)، «چند و چونی با فایز» (صدای «د»)(همان:
 ۳۸۶)، «وصف گل سوری» (صبحی) (صدای «گ»)(همان: ۴۸۳)، «فراقی» (۴) (صدای
 «گ»)(همان: ۶۱۴)، «زائر» (صدای «ک و د»)(همان: ۶۶۴)، «غزل اطلسی ارغوانی» (صدای
 «ب»)(همان: ۶۶۶)، «مراسم پایانی» (صدای «ک»)(همان: ۷۴۶)، «رو به روی هوا» (صدای
 «گ»)(همان: ۷۷۵)، «بادها» (صدای «گ»)(همان: ۱۰۸۵)، «چه بود نام تو» (صدای «ک»)(همان:
 ۱۲۳۸)، «نام تو بر میهنم» (صدای «ت»)(همان: ۱۶۱۷)، «درختی و نامی» (صدای «گ»)(همان:
 ۱۶۴۱) و «بازگشت به درون سنگ» (صدای «ک»)(همان: ۱۹۳۰)، می توان اشاره کرد.

۳- هم صامت های سایشی (ز، ژ، س، ش، و (۷)، ف)

«آن دسته از اصوات همخوان که به هنگام ادای آنها گذرگاه هوا بسته نشده و هوایی که
 از گلو می آید دچار حبس تام نشود و فقط گذرگاهش تنگ یا منقبض بشود، چنان که هوا
 ناگزیر با فشار از میان آن تنگنا بگذرد، همخوان های «انقباضی» یا «سایشی» و یا «سایواج»
 خوانده می شوند.» (باقری، ۱۳۶۷: ۱۲۶) همخوان های سایشی وقتی به تلفظ در می آیند، صدای
 صغیر و سایش به گوش می رسد و به همین خاطر، به دو دسته زیر تقسیم می شوند:

- صفیری (ز، س)، مانند:

ای تب، ای تابستان! ای فصل بلند دلخواه! / گر که می دانستی / چه زمستانیم از سر بگذشته (که
 نگذشته هنوز) / و چه سرماییی از سردابِ سینه تنگ / استخوان می شکند در تن... (آتشی،
 ۱۳۸۶: ۱۴۷۱)

شاعر در شعر بالا، ناراحتی، حسرت و تحقیر شدن خویش را با تکرار صدای «س» که
 همچون صفیری به گوش می رسد و نیز یادآور سرما و فصل زمستان است، به خواننده القا می
 کند.

و به نمونه های دیگر سایشی - صفیری در شعرهای «نعل بیگانه» (صدای «س»)(همان:
 ۱۲۴)، «پند» (صدای «س و ش»)(همان: ۱۳۹)، «باغ های دیگر» (صدای «س»)(همان: ۱۵۲)،

«حادثه» (صدای «س و ز»)(همان: ۱۶۷)، «آوای وحش» (صدای «س و ز»)(همان: ۱۸۹)، «ظهور» (صدای «س»)(همان: ۲۳۹)، «نقش هایی بر سفال» (صدای «س»)(همان: ۲۶۵)، «ماه و شاعر» (صدای «س و م»)(همان: ۴۲۴)، «با دوستم آن نی زن قدیمی» (صدای «ز»)(همان: ۳۶۵)، «وصل گل سوری» (آب و ببر) (صدای «س و ر»)(همان: ۴۵۴)، «چکامه بازگشت سوگمندان» (صدای «ز و ر»)(همان: ۶۳۲)، «فصل مه ۱» (صدای «ز»)(همان: ۷۵۵)، «فصل تهمینه ۳» (صدای «س»)(همان: ۸۸۵)، «جنین سیلی خورده» (صدای «س»)(همان: ۱۳۳۳)، «زن چهارم» (صدای «ز»)(همان: ۱۳۴۱) و «سرود از زمهریر» (صدای «س»)(همان: ۱۴۷۱)، می توان اشاره کرد.

– تفسی (پاشیده) (ژ، ش)، مانند:

تمام شد کار! / و آب شنل سبزش را / به شانه کشید و شلالِ بالا شد / بالا در آوند
افرا(همان: ۱۹۶۹)

شاعر در شعر بالا، حالت شکست و حیرت خویش را که ناشی از نگرانی و اضطراب است، با موسیقی صدای «ش» که بر شکل شعر پاشیده شده است، به گوش خواننده برجسته کرده است.

و به نمونه های دیگری از تکرار هم صامت تفسی را در شعرهای «ای چراغ قصه های من» (صدای «ش»)(همان: ۱۰۷)، «جام من» (صدای «ش»)(همان: ۱۱۷)، «تلنگری بر سیم عصر» (صدای «ش»)(همان: ۷۱۶)، «یسطرون» (صدای «ش و س»)(همان: ۱۶۷۸)، «ماه آب» (صدای «ش»)(همان: ۱۹۶۹)، می توان اشاره نمود.

۴- هم صامت های روان (ر، ل)

هم صامت های روان، برای توصیف حالت روان بودن، جریان داشتن و سیالیت، شفافیت، لغزیدن و سریدن و نیز صدای وزش آرام باد به کار می رود. (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱-۵۳) آتشی از این نوع تکرار در اشعار خود استفاده کرده است که سبب القای مفهوم و حالات متفاوت به خواننده شده است. این تکرارها به شعر او تشخص و برجستگی بخشیده است؛ برای نمونه می توان به موارد زیر اشاره کرد:

شاعر در شعر «جام من»، جریان داشتن «در بن بست بودن» را با تکرار صدای غلطان و روان «ر» به همراه تکرار صدای سایشی «س» با احساسی حسرت آلود و نگران، به خواننده القامی کند:

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

و در شعر «تا باغ سبب»، جریان داشتن «راه گذشته» را با موسیقی «ر» که غلطان و روان است، با برجسته کردن احساسات، به خواننده القا می کند:

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

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

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

و نمونه های دیگری، مانند شعرهای «حرام است عشق» (صدای «ل») (همان: ۵۹۴)، «دیوارها، نه درها» (صدای «ل و ر») (همان: ۷۸۲)، «معنای ما» (صدای «ر») (همان: ۸۳۳)، «بایادسال های دور جوانی» (صدای «ل») (همان: ۸۴۸)، «چشمی زلال و دلی هیولا» (صدای «ل و ر») (همان: ۹۵۴)، «فصل بانوی بی هنگام» (صدای «ل») (همان: ۱۲۱۰)، «شکل «؟» (صدای «ل و ق») (همان: ۱۳۲۵)، «پایان» (صدای «ل») (همان: ۱۴۳۷) و «ترور» (صدای «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 انسجام 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 سبب تعجب خواننده آگاه از ابزارهای هنری- ادبی می گردد و این خود نوعی تنوع در کاربرد زبان شاعرانه است که در هنر سازه ها (صنایع) مشهود است. این مقوله، زبان شاعرانه را به خاطر داشتن موسیقی افزون بر زبان معیار روزمره ممتاز می کند و دارای دو

ابزار هنری 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 سبب تشخیص و برجستگی اثر ادبی (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 مهم ترین ویژگی های موسیقی اشعار آتشی، عنصر «تکرار» است که موسیقی شعرش را دو چندان کرده و اشعارش را از انسجام خاصی 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 تشخیص شده است. آواها و همخوان ها در افزونی موسیقی 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 خوانده اند» (شاه حسینی، ۱۳۶۸: ۵۰)؛ مانند «فاعلاتن» (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 حفره دهان در فاصله 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 حفره 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 آواها ایجاد می شود، اگر در گذار خود از اندام های گویایی به مانعی برخورد که در نتیجه آن آوای تازه ای بدان افزوده شود و

وضعیت حفره 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)

Archive of SID

فهرست منابع

کتاب‌ها

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، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۴). **گزیده غزلیات شمس**. به کوشش محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۵. بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۸). **یاد بعضی نفرات**. تهران: نگاه.
۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **سفر در مه**. تهران: نگاه.
۷. تودوردف، تزوتان. (۱۳۹۲). **نظریه ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روس**. ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: دات.
۸. ثمره، یدالله. (۱۳۶۴). **آواشناسی زبان فارسی**. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۹. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). **دیوان حافظ**. به تصحیح قزوینی و قاسم غنی. تهران: اساطیر.
۱۰. ریچاردز، ای. ا. (۱۳۷۵). **اصول نقد ادبی**. ترجمه سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۱. سلدن، رامان، ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه 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 زبان‌شناسی**. 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**. ترجمه هرمز میلانین. تهران: هرم.

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

مقاله‌ها

۱. بارانی، محمد. «کارکرد ادبی زبان و گونه‌های آن». مجله فرهنگ، سال ۸۲، شماره ۴۶ و ۴۷، ۵۵-۷۰.

۲. پویان، مجید. «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های مورس گرامون». فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال ۵، شماره ۳، شماره پیاپی ۱۷، ۳۵-۴۷.

۳. جعفری، سیدحسین، «زبان شعر در آرای فرمالیست‌ها». مجله آزما. شماره ۴۷، ۱۰-۱۳.

Archive of SID