فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال نهم، شمارهٔ سی و یک، تابستان ۱۳۹۸، ص. ۹۷-۸۱

تحلیل آوا و القا در اشعار عاشورایی صفایی جندقی

مهدی نجفی
اسحاق طغیانی
محبوبه خراسانی

چکیده

صفایی جندقی فرزند ارشد یغمای جندقی است و اشعار عاشورایی مهیج و سوزناک وی در قالب ترکیب‌بند سروده شده است. او در این شیوه گوی سبقت را از اقران ربوده و ترکیب‌بند عاشورایی او، مشحون از فنون و صنایع ادبی است.در این مقاله، از میان فنون ادبی مراثی تنها به آواها و صنایع مرتبط با آن مانند واج‌آرایی، انواع جناس و تکرار که بارِ موسیقایی کلام را افزایش می‌دهند، پرداخته شده است. تحلیل آوایی این اشعار از منظر مکتب فرمالیسم، با تأکید بر تحلیل آواها و القاهاست که موریس گرامون به آن‌ها توجّه داشته است. بر این اساس در ذهن پرسش‌هایی مطرح می‌شود؛ آیا می‌توان از تکرار آواهای به کاررفته در شعر صفایی به القاهایی دست یافت؟ آیا تکرار واج و القای آن می‌تواند احساسات یا نام‌آواهایی را تداعی کند؟ در تحلیل واجی نوحه‌ها، با در نظر گرفتن تأثیر انتخاب واژگان و تکرار آن‌ها بر موسیقی و معنای نوحه‌ها به تکرار واج‌ها، القا، جایگاه و شیوه‌های تولید توجّه شده است. در این مقاله به آواها، میزان کاربرد آن‌ها، القاها و تصویرسازی‌های به کار رفته در نوحه‌ها پرداخته تا میزان موفقیّت شاعر را در انتقال مفاهیم و پیام مشخّص کند. نتیجه اینکه تکرار آواها توانسته‌اند احساسات و حسیّات را تداعی کنند؛ بسامد بالای واکهٔ بم "آ" و همخوان خیشومی "ن" در اشعار صفایی جندقی، حاکی از القای درد، رنج و نارضایتی است، حتّی اگر در مضمون بیت‌ها و کلام او آشکارا بیان نشده باشد.

کلیدواژه‌ها: صفایی جندقی، نوحه، آوا و القا، موریس گرامون، فرمالیسم، تحلیل آوایی.

The Vocal Analysis of Safaei Jandaqi's Martyrdom Poetry

Najafi, Mahdi, PhD Student, Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Toghyani, Eshagh, Professor, Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran
Khorasani, Mahboobeh, Associate Professor, Persian Language and Literature, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

Abstract: The purpose of this research is the vocal analysis of safaei's on hundred and seventy monodies and elegies by in terms of formalist school with emphasis (on) sound analysis and induction that was in consideration of Maurice Grammont. Accordingly the questions of the present study are: Is it possible to achieve induction by interactions used in safaei's poetry? Is phonemes repetition and its induction can suggest phonetic names?In phonological analysis of his monodies and elegies the impact of words choice and repeating them in music and the meaning of monodies and elegies, the repetition of phonemes, induction position and production procedures have been considered in this article, sounds, rate applications, inductions and illustration used in monodies and elegies have been considered in order to determine the success of poet in convening implications.Safaei has been considering all poetic elements like: (rhythm, rhyme and rows, literary devices specially the repetition of phonemes and words). The repetition of words and voices in Safaei`s poem have been used regarding emphasizing speech and music`s language. The repletion of voices could associate emotions, but theonomatopoeia have had poor application. High frequency of bass vowel (A) and Consonant sounds (N), in poem in of this great poet suggest the induction of pain and dissatisfaction, even if it is not clear in his context bits and speech.

Keywords: Formalism, Grammont, Safaei, Monodies, Phonème, induction.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران و دانشگاه اصفهان، etoghiani@yahoo.com (نویسنده مسئول)
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.
تاریخ دریافت: ۹۷/۱۲/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۸/۳/۸

مقدمه

زبان نظامی است که وظیفه‌اش ایجاد ارتباط بین انسانهاست. نظام آوایی زبان از واج‌ها تشکیل می‌شود، در نوشتار نیز هر واجی را با یک حرف الفبا نشان می‌دهند. البته، واج‌ها آواهای زبان هستند، حال آن که حروف الفبا نشانه‌های نوشتاری محسوب می‌شوند. زبان نظام و مجموعه‌ای به هم پیوسته است که طبق قاعده متشکل از واج‌ها، واژگان و جمله است که بر اساس نظم و سلسله مراتب خاصّی ساخته شده است. در یک متن ادبی «کلیهٔ اطلاعات مربوط به مشخصه‌های آواییِ تشکیل-دهندهٔ تک تک واج‌های واژه، اصول و محدودیت‌های حاکم بر نحوهٔ همنشینی واج‌ها در واژه‌ها و زنجیرهٔ گفتار و نیز قواعد حاکم بر ساخت آوایی واژه را می‌توان اطلاعات واجی آن پنداشت» (غلامعلی‌زاده، ۱۳۷۴: ۲۵۲). شبکهٔ منسجم زبان دارای مجموعه‌ای از آواهاست و اطلاعات واجی در یک زبان خاص می‌تواند باعث تمایز مفهوم آن شود. نظام آوایی زبان از واج‌ها تشکیل می‌شود و واج، آوایی است که در یک ساخت آوایی، جانشین آوای دیگری می‌شود و آن را به ساخت و واژه ای با معنای متفاوت تبدیل می‌کند، مثلاً در دو واژهٔ سرو و سرد، آوای «و» جانشین آوای «د» شده و دو واژه با معنای متفاوت تولید شده است. در زبان فارسی برای یک واج ممکن است در نوشتار دو یا چند حرف وجود داشته باشد، مثلاً در نوشتار، برای چهار حرف «ز»، «ض»، «ظ» و «ذ» تنها یک واج وجود دارد.

در مکتب پراگ به واج‌شناسی توجه خاصی مبذول می‌شد و روند رو به رشد توجّه به واج و آوا در قرن نوزدهم میلادی توسط اعضای این مکتب تأیید و تشدید شد. یکی از این افراد رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) –فرمالیست روسی– بود که "واج‌شناسی نوین" را به وجود آورد و اولین انجمن "انجمن زبان شناسی مسکو" را که به شکلی قانونمند به نظریات فرمالیستی می‌پرداخت، تأسیس کرد.

آثار وی نمونهٔ کاملی از مطالعات فرمالیستی بود و تحلیل‌های ساختاری وی سبب پیدایش نقد ساختاری–زبان‌شناختی در ادبیّات شد. امّا زبان‌شناس فرانسوی موریس گرامون (Maurice Grammont) به القاها و تصویرسازی آواها توجّه کرد و آواها را القاگر صدای محیط، فکر، احساس و نظایر آن دانست. بدین ترتیب «آوا» یک پدیدهٔ فیزیکی و مادی است، در حالی که موضوع واج‌شناسی، نظام صوتی و نقش اصوات در زبان است که پدیدهٔ ذهنی و مجرد محسوب می‌شود» (باقری،۱۳۷۵: ۹۱). درست است که آواها و القاهای آن‌ها در نگاه فرمالیستی مطرح شده‌اند، امّا همان‌طور که می‌دانید، ارزش خود را به تنهایی حفظ کرده و در مسیر جداگانه‌ای قدم نهاده‌اند.

این مقاله قصد دارد بر اساس نظریّهٔ گرامون، به تحلیل آوایی نوحه‌های صفایی جندقی پرداخته و میزان کاربرد آواها و واج‌های مختلف و القاهای آن را بر شعر این شاعر مورد پژوهش قرار دهد.

دربارهٔ صفایی جندقی

صفایی جندقی از شاعران سدهٔ سیزدهم هجری است. «یغما به یاد ملا احمد نراقی که صفایی تخلص می‌کرد نام و تخلص فرزند خود را، نام و تخلص او قرار داد. اشعار مرثیهٔ او از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است» (امین فروغی، ۱۳۹۴: ۳۲۲). خورشید وجود بزرگانی چون مولوی و حافظ و سعدی و فردوسی و نظامی باعث شده که ترکیب بند عاشورایی وی با ۱۲۸ بند در سایه بماند. صفایی جندقی، بیشتر در زمینهٔ ماده‌تاریخ‌سازی و سرودن نوحه‌ها و مرثیه‌های عاشورایی فعالیت هنری داشته است؛ چنانکه آقابزرگ می‌نویسد: «*وَ هُوَ اَحمَد بن یغما الشاعر الجندقی له دیوان یخصّ مواد التاریخ التی نظمها*» (آقابزرگ تهرانی، ۱۴۰۸: ذیل صفایی جندقی). قالب شعری ترکیب‌بند بیشترین نمود را در اشعار عاشورایی دارد که شروع آن با محتشم کاشانی بوده است. صفایی جندقی از شاعران عصر قاجار از شاعران آیینی است که طبع وقاد و روح آراسته و فصاحت و بلاغت را از پدرش یغمای جندقی به ارث برده است. در دیوان شعرش از مدیحه خبری نیست. اشعار مذهبی

موجود او ۱۲۴ترکیب‌بند که اصل بندهای ترکیب بند او ۱۲۸ بند مرثیه در موضوع عاشورا و شهدای کربلاست که چون شاعر تبحر خاص در ماده‌تاریخ‌سازی داشته «به عدد اسم حسین بن علی ۱۲۸ بند مرثیه سروده است» (حقیقت، ۱۳۷۰: ۴۶۸). با بررسی دیوان ۳۴ شاعری که به تقلید محتشم ترکیب بند عاشورایی سروده اند و گزیدهٔ ترکیب‌بندهای آنان در کتاب محتشم نامه، بدین نتیجه می‌توان رسید که در میان مقلدان محتشم ترکیب‌بند صفایی از نظر طولانی‌بودن بندها در ادبیات عاشورایی بی‌نظیر است. هیچ شاعری بیش از سی و دو بند نیاورده، ولی در دیوان صفایی ۱۱۴ بند شعر عاشورایی آمده است. با دقت در بندهای دیوان صفایی، متوجه می‌شویم که بعضی بندها، به لحاظ محتوایی بر ترکیب‌بند محتشم ترجیح نیز دارد؛ چرا که مطالعات تاریخی و بررسی روایتهای بیشتری توسط او انجام شده و در شعرش بازتاب یافته است. «بیشتر اشعارش در مرثیهٔ حسین بن علی و وقایع تأثرانگیز کربلاست، به طوری که مراثی او در شهرهای سمنان، دامغان، شاهرود و جندق زبانزد خاص و عام است و از نظر صنایع و بدایع شعری و همچنین انسجام و دلنشینی کمتر در بین شاعران ایران مانند دارد و اشعارش در مرثیه‌سرایی و تاریخ طرازی کم‌نظیر است» (همان: ۲۵۵).

روش تحقیق

در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی از جمله ادب فارسی، شیوهٔ گردآوری مطالب، اسنادی-کتابخانه‌ای و روش تحقیق، تحلیلی است، این شیوه نیز در این مقاله استفاده شده است. از این‌رو، برای تحلیل آوایی نوحه‌های صفایی بر اساس مؤلفه‌های فرمالیسم و نظریهٔ موریس گرامون به بیان زیباشناختی آواها، تکرار واژه و واج پرداخته، میزان کاربرد و تأثیر آن‌ها بر معنا، موسیقی کلام، مخاطب و القای آن‌ها بررسی می‌گردد. در این راه برای عینی‌تر کردن نتایج از نمودار استفاده شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ نقد فرمالیستی مقالات بسیاری چاپ شده است، ما در این بخش به خاطر اجتناب از تطویل تنها به تحقیقاتی اشاره می‌کنیم که در رابطه با آوا و القا نوشته شده‌اند. در مورد شاعران دیگر نظیر "بیدل" (حسن‌لی،۱۳۸۷)، "نیما" (مهاجر، ۱۳۷۶)، "اخوان ثالث" (قویمی، ۱۳۸۳) نقدهایی از منظر آوایی صورت گرفته است، محور این پژوهش‌ها نقد ساختاری است؛ حسن‌لی در مقالهٔ "بازخوانی فرمالیستی غزل بیدل" در بررسی آواهای غزل، به بیان گستردگی حضور صامت‌های سایشی "س" و "ش" در سراسر شعر می‌پردازد. همچنین قویمی در بررسی آوایی شعر اخوان ثالث بیان می‌کند که اخوان برای آواها ارزش زیادی قائل است و در بسیاری مواقع به‌طور همزمان از واکه‌ها و همخوان‌های مرتبط و متضاد استفاده می‌کند. برای مثال؛ تکرار همخوان "س" که تداعی‌گر سرمای فضا است همراه با واکهٔ "ای" که بیانگر شادمانی است، به کار رفته است که نشانه آمیختگی دو احساس و فکر متضاد است. خراسانی و بهرامی در مقالهٔ تحلیل آوایی غزلهای سنایی نیز با استفاده از منظر فرمالیسی و نظریه گرامون به بررسی ۱۰۰ غزل از سنایی پرداخته‌اند.

مبانی نظری:

از میان همهٔ مکاتب، فرمالیست‌ها با نگرش علمی به زبان شعر، آن را مبنای نظریّهٔ ادبی خود قرار دادند و طرح یک نظریّه علمی را برای تبیین ارزش هنری اثر ادبی پی ریختند. «تأویل متن به معنای کشف مفهومی کمابیش درست برای آن نیست. دانستن اهمیت چگونگی کثرت مفاهیم آن است. ادبیات چیزی جز شگرد نیست و شگرد ادبیات همان هدف ادبیات است» (احمدی،۱۳۷۰: ۲۵۷). مکتب فرمالیست مانند مکتب‌هایی دیگر زمینه‌های قبلی در آثار متفکران قدیم داشته است، امّا تاریخچهٔ آن به سال ۱۹۱۴م برمی‌گردد؛ سالی که در آن "ویکتور شکلوفسکی" رسالهٔ "رستاخیز واژه" را در روسیه منتشر کرد که اوّلین سند ظهور این مکتب است. فرمالیست در سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۱۶م در برابر مکتب "اصالت ذهن" (Subjectivism) و"نمادگرایی" قرار می‌گیرد و به جنبه‌های زیبایی‌شناختی متون ادبی می‌پردازد. اوّلین انجمن این مکتب "انجمن زبان‌شناسی

مسکو" به ریاست رومن یاکوبسن در سال ۱۹۱۵م بود که به نظریه‌های فرمالیستی پرداخت و در سال بعد در پترزبورگ "انجمن پژوهش زبان شعری" تشکیل شد و منتقدان بزرگی چون؛ یاکوبینسکی، شکلوفسکی و بوریس آخن‌بام در آن حضور داشتند. در سال ۱۹۲۵م فرمالیست روش مسلّط پژوهش ادبی شد. مکتبی که در طی جنگ جهانی اول به وجود آمد به دلیل اوضاع سیاسی در سال ۱۹۲۸م متوقف شد امّا رومن یاکوبسن به فعالیّت خود ادامه داد و به همراه موکاروفسکی مکتب "زبان‌شناسی پراگ" را تأسیس کرد. کارهای یاکوبسن؛ ترجمه‌ها، تحقیقات و مقاله‌های فرمالیست‌ها در اروپا و آمریکا باعث گسترش نظریّه‌های آنان شد.

می‌توان گفت: فرمالیست اساساً کاربرد زبان‌شناسی در مطالعهٔ ادبیّات بود و از آن‌جا که زبان‌شناسی با ساختارهای زبانی سروکار داشت، فرمالیست‌ها ترجیح دادند به جای تحلیل محتوا به بررسی فرم بپردازند. «شعر همیشه بهترین مورد تحقیق بوده است، زیرا به نظر می‌آید که شکل در آن همه چیز است: درست‌تر این است که بگوییم شعر بیش از هر چیز دیگری به "تجزیهٔ صرفاً زیبا شناختی" نزدیک می شود» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۳۰۳). مقصود فرمالیست‌ها از شکل، قالب ظاهری شعر یا داستان یا هرنوع ادبی دیگر نیست؛ «بلکه صورت یا شکل در یک اثر ادبی عبارت است از هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد؛ به شرطی‌که هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کل نظام همان اثر ایفا کند» (شایگان‌فر،۱۳۸۴: ۴۴) هر متن ادبی از جمله شعر از چندین نظام واژگانی، نوشتاری، وزنی، واجی و نظایر آن ساخته شده است و «از طریق برخوردها و تنش‌های مداوم میان این نظام‌هاست که مفهوم پیدا می‌کند» (ایگلتون،۱۳۶۸: ۱۴۰)

در ادبیّات واژه دارای اهمیّت است. مخصوصاً در شعر که همراه با صنایع به کار می‌رود و ارزش واژه از معنا و مفهوم بیشتر است. «یک اثر شعری را باید پیامی کلامی تعریف کرد که کارکرد زیبا شناختی آن، عنصر مسلط آن است. البته نشانه‌های افشاگرِتحققِ کارکرد زیبا شناختی غیر قابل تغییریا همواره به یک شکل نیستند» (اسکولز،۱۳۷۹: ۱۲۹) صورتگرایان روس نشان دادند واژه در شعر ارزش ذاتی دارد و وظیفه‌اش انتقال معانی به مخاطب نیست و موسیقی واژه‌ها در شعر تمام وظایف را بر عهده دارد. «فرمالیست‌ها شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانستند: شعر، « گفتاری است که دریافت کاملاً آوایی خود سازمان‌یافته است. مهمترین عامل سازندهٔ آن وزن است» (سلدن،۱۳۷۲: ۱۹).

«نخستین فرمالیست‌های روسی بر این نظر بودند که محتوای انسانی (عواطف، اندیشه‌ها و واقعیت به طور کلی) فی‌نفسه فاقد معنای ادبی است و صرفاً زمینه را برای عملکرد تمهیدات ادبی فراهم می‌سازد» (همان: ۱۴) امّا فرمالیست‌های بعدی مرزهای دقیق بین صورت و محتوا را اعتدال بخشیدند و به تدریج آشکار شد که تمهیدات ادبی ثابت نیستند و در آثار ادبی جابه‌جا می‌شوند و معنای آن‌ها با گذشت زمان تغییر می‌کند، به همین دلیل واژهٔ "کارکرد" به جای "تمهید" قرار گرفت. «دگرگونی تصویرگری در تکامل شعر بی اهمیت است. نکتهٔ مهم در شعر کاربرد زبان است» (احمدی،۱۳۷۰: ۵۸).

فرمالیسم تلاشی برای قرار دادن دغدغهٔ فرم به جای دغدغهٔ محتواست. یکی از اصلی‌ترین نظریه‌های فرمالیسم این است که؛ منتقد، متن ادبی را از متن غیرادبی جدا کند و تنها به مطالعهٔ زبان ادبیّات و متون ادبی بپردازد. «درست‌تر آن است که بگوییم فرمالیسم بیشتر دغدغهٔ بوطیقا دارد تا تفسیر، دغدغه‌اش بیشتر به دست دادن تعمیم‌های مفید دربارهٔ "ادبیّت" است تا دغدغهٔ قرائت‌های استادانه از آثار منفرد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۳). کوشش فرمالیسم این است که عامل تبدیل به اثر ادبی را کشف کند. "ادبیّت" تنها کاربرد صنایع ادبی نیست بلکه روش کاربرد و بیان صنایعی است که عمل ذهنی شاعر یا نویسنده است که باعث می‌شود کلام از حالت تکراری و آشنای خود به درآید. «از نظر فرمالیست‌های روسی، همیشه یک یا حداکثر دو عنصر ویژه از مجموعهٔ بیشمار "هنرسازه‌ها" کافی است که به میدان آید و مجموعهٔ عاطل و باطل از کلمات روزمره را از

حالت غیرفعال خود به درآورد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۶۲). فرمالیست‌ها هنر و ادبیّات را از واقعیّت جدا می‌دانستند و اعتقاد داشتند اثر را باید به وسیلهٔ خود اثر به دور از رویدادهای تاریخی و زندگی واقعی خالق آن بررسی و نقد کرد.

"آشنایی‌زدایی" از مهمترین نظریه‌های فرمالیسم است که دربارهٔ شکل بیان ادبی مطرح کردند. نخستین بار شکلوفسکی این مفهوم را مطرح کرد و واژهٔ روسی (Ostrannenja) را به کار برد. «آشنایی‌زدایی در آثار شکلوفسکی به دو معنا به کار رفته است، نخست؛ کاربرد مجازی واژگان ذهن را متوجه معانی تازه‌ای می‌کند و معناهای آشنا، بی‌اهمیت و ناپدید می‌شوند. معنای دوم «آشنایی‌زدایی» در آثار شکلوفسکی این است که نویسنده به جای مفاهیم آشنا، واژگان، شیوهٔ بیان یا نشانه‌های ناشناخته را به کار می‌گیرد. این ترفند، البته درک دلالتهای معنایی اثر را بسیار دشوار می‌کند و موضوع را چنان جلوه می‌دهد که گویی از این پیشتر وجود نداشته است» (احمدی،۱۳۷۰: ۴۸). آشنایی‌زدایی مشخصهٔ زبان ادبی است زبانی که با زبان روزمره فاصله دارد و کلام را موجز، واژگون و حتّی تحریف می‌کند. زمانی که شعر یا داستانی بر خلاف عادت بیان شود آشنایی‌زدایی صورت می‌پذیرد. به عنوان مثال؛ زمانی که داستان از زبان حیوان زبان بسته‌ای بیان شود و یا در اثر ادبی از واژه‌های کهن و از کار افتاده استفاده شود که امروزه کاربرد چندانی ندارند، آشنایی‌زدایی صورت پذیرفته است. آشنایی‌زدایی تا زمانی وجود دارد که کلمه و معناهای متفاوت یا استعاری آن به دلیل کاربرد مداوم مبتذل نشوند. ادبیّات، زبان برجسته‌سازی یعنی هنجارگریزی از هنجار زبان است و مصداق کامل آن شعر می‌باشد.

نام‌آواها (onomatopoeia) «کلماتی هستند که ما به برخی از جانوران و اشیا نسبت می‌دهیم که از طریق واج‌های خود، صداهایی را که در طبیعت وجود دارند، کم و بیش تقلید می‌کنند و یا این اصوات را به نوعی یادآور می‌شوند.» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۰). نام‌آوا، می‌تواند ارادی یا اتفاقی باشد. در نام‌آواهای ارادی کلمات به بازسازی صداهای طبیعت و محیط اطراف می‌پردازند و در نام‌آواهای اتفاقی تحوّل آواشناختی کلمه باعث شده است که چنین اصواتی ماهیّت تقلیدی پیدا کنند که شامل واژگانی چون؛ شرشر، پچ‌پچ، است. حتّی گاهی نام جانوران، صدای آن‌ها را تداعی می‌کند، مانند: جیرجیرک و کوکو. البته آشکار است که نام‌آواها محدودند و از نظر کیفیتی نمی‌توانند صداهای اطراف ما را به گوش رسانند، مانند؛ شرشر، قُرقُر، های‌های و غیره که بر اساس تقلید از صدای ریزش آب، اصوات ناشی از خشم و ناراحتی و صدای گریه ساخته شده‌اند. به نظر گرامون پدیده‌های روان‌شناختی در ترکیب نام‌آواها مؤثرند و معتقد است؛ گوش و مغز انسان به صدایی که نام‌آوا از آن نشأت گرفته، بازمی‌گردد.

واج‌ها بالقوه القاگرند و زمانی‌که بسامد بالایی داشته باشند، بالفعل می‌شوند و با مفهوم و مضمون شعر در تناسب هستند. در مواقعی اصواتی با یک نوع تلفظ، آمیزه‌ای از احساسات گوناگون را بیان می‌کنند که وجوه مشترکی دارند. مسأله تکرار، مطلب دیگری است که توجّه گرامون را به خود جلب کرد، وی معتقد است؛ تکرار هجا، واج و واژه حاکی از شدّت و حدّت است مانند "دوان دوان رفتم" و چنان‌چه این تکرارها بیانگر صدا و حرکتی باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی آن تکرار، صدا یا حرکتی را تداعی می‌کند که ادامه می‌یابد، مانند: واژهٔ "قهقهه" که از آن صدای ممتد قه‌قه‌زدن به گوش می‌رسد یا واژهٔ «پچ‌پچ» که تداعی‌گر صدای در گوشی صحبت کردن است. حافظ از ویژگی تکراری که بیانگر صدا و حرکتی است استفاده می‌کند.

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند
(حافظ،۱۳۷۶: ۱۱۹)

حافظ با کاربرد واژگان سرو، چمن، گل و سمن، باغ و بوستانی سبز و خرّم را به تصویر می‌کشد که کاربرد واج‌آرایی در همخوان "چ" صدای چهچه پرندگان در باغ پر از گل را به تصویر کشیده و مفهوم بیت را افزوده است.

مطلب دیگری که گرامون به آن اهمیّت می‌دهد، این است که هر زبانی واژه‌هایی دارد که واج‌هایی را دربرمی‌گیرد که در به تصویر کشیدن رفتار، احساس، کنش یا حالت و ماهیّت عینی نقش ایفا می‌کند. امّا چگونه واج‌ها در توصیف این حالات به کار بسته می‌شوند؟ به نظر گرامون «مغز انسان همواره به تشبیه و تداعی می‌پردازد، اندیشه‌ها را دسته‌بندی و مرتّب می‌کند و مفاهیم کاملاً ذهنی را با تأثیراتی که حواس شنوایی، بینایی، چشایی، بویایی و لامسه در اختیار ما می‌گذارند، در یک دسته یا رده در کنار هم می‌چینند، نتیجه این امر آن است که مجردترین و معنوی‌ترین اندیشه‌ها پیوسته با انگاره‌ای از رنگ‌ها، رایحه‌ها یا حسیّاتی مانند خشکی، سختی و نرمی و غیره پیوند می‌خورند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۲).

در دسته‌بندی گرامون واکه‌ها چنین طبقه بندی شده است: «۱- واکه‌های روشن: ای(i) و اِ(e) که واجگاه آن‌ها بخش پیشین سختکام است. در میان این دو واکه؛ (i) بسته‌تر و در قسمت جلوتر زبان تلفظ می‌شود، بنابراین زیرتر است. ۲- واکه‌های بم: اَ(a)، آ(A)، اُ(o) و او(u) که واجگاه آن‌ها بخش پسین سختکام است یا در قسمت نرم کام تولید می‌شوند» (همان:۲۲).

وی همچنین همخوان‌ها را از دو جنبه بررسی می‌کند: «ماهیّت تلفظ و نیز واجگاه و نوع تلفظ آن‌ها. از نظر ماهیّت تلفظ همخوان‌ها به چند گروه تقسیم می‌شوند: انسدادی، سایشی، خیشومی، روان، نیمه همخوان، تکریری و سایشی بسته» (همان: ص۴۱). البته وی در هیچ جایی دربارهٔ نقش القاگری همخوان‌های تکریری و سایشی بسته توضیحی نداده است؛ زیرا این آواها در زبان فرانسهٔ معیار، وجود ندارند. برای مثال؛ «واج‌های دو لبی p-b-mو لب و دندانی f-v به هنگام تلفظ مستلزم افزایش حجم لب‌ها هستند و به همین سبب بیانگر تحقیر و تنفرند. در ابیات زیر مصداق این نظریه را می‌توان یافت:

تا شد به پهنه پیکر پاک تو پایمال بایست عرش و فرش سراپا شدی رمیم

(صفایی جندقی، ۱۳۷۰: ۳۳۷)

در این بیت، شاعر با توالی همخوان «پ» که واجی دولبی است، تنفر خود را از مسببان پایمال شدن پیکر پاک شهیدان کربلا نشان داده است. واج «پ» در زمانی که عصبی و کلافه و بیزار از مثلاً ادامهٔ بحثی هستیم نیز در مکالمات روزمره کاربرد دارد؛ زمانی که با فشاری مضاعف همین واج را ادا می‌کنیم و به مخاطب خود بدون حرف و کلامی، نفرت از موضوع و بی‌حوصلگی خود را بیان می‌داریم. نمونه‌های زیبا و تأثیرگذار از تکرار «پ» در ادامه آمده است:

فـــریاد کـــو پدر پدرم را بـــه پای کـرد بنیاد کو پدر پدر مرا ز سر گریست

(همان: ۳۴۷)

بی پرده و بی پروا بی پرسش و بی پرهیز خون پسران ریزند در دامن مادرها

(همان: ۳۷۳)

در این بیت نیز همخوان «پ» همراه با «و» ترکیبی فوق‌العاده‌ای از واجهای دولبی و لب و دندانی ساخته‌اند و مفهوم تنفر و تحقیر را دوچندان کرده‌اند. تنفر از قاتلانی که پسران را می‌کشند و تحقیر شقاوت آنها به روشنی حس می‌شود.

و در واج دولبی «م» نیز این بیت قابل ذکر است:

محنت تو وامق و مجنون ملول و مات بر بر عترت تو لیلی و عذرا گریستند

(همان: ۳۲۰)

تحلیل آوایی نوحه‌های صفایی جندقی

در بررسی آوایی نوحه‌های صفایی توجّه مخاطب به واج‌آرایی جلب می‌شود که در تحلیل معنایی و القایی اشعار تأثیرگذار است. گاهی شاعر با به کار بستن واژگان یکسان و واج‌هایی مشابه حالت روحی خاصّی را باز می‌تاباند که این حالت در وزن هم به چشم می‌خورد. برای مثال:

از بانگ وا اخـــا به گردون نوا فکند آتـــش بـــه جـان ناحیهٔ نینوا فـــکند
(همان: ۳۰۳)

چـون نی نوا فکند بـــه ارکان نینوا تنها نه نینوا هـــمـــه ذرات مـــاسـوی
(همان: ۳۱۱)

تنها نه آسمان و زمین در همند و بس این غم نصیب جان مکین تـا مکان فتاد
(همان: ۳۱۲)

آه از آن طـــوفـــان که نوح نینوا را غرق شد زورق به بـــحر بـــی کرانش
(همان: ۳۸۱)

و همراهی واج نون و زا و صاد ترکیب خاصی را ساخته است، بخصوص که دو واج آخر از همخوانهای صفیری هم هستند و موسیقی زیر بیت را بالا می‌برند:

نز فرنگی نز مجوسی نز هنود نز نواصب نز نصاری نز یهود
(همان: ۳۶۲)

و نیز

چون انس جان برید ز جان جان انس و جان تن انس جان گذارده بر انس و جان گریست
(همان: ۲۸۲)

اکنـــون سپهر خـــاک سیه ریخت بر سرم کـــافکـند بر زمین ز سر آن طـــرفه افسرم
(همان: ۲۹۵)

یک سوی سلب سلوت و سامان برگ و ساز یک سوی مـــرگ خـــواهـــر و داغ برادرم
(همان: ۳۰۰)

تن یاوران به یک سر سر سروران به یک سو چه مصیبت است یارب کـه بسوزد اختر من
(همان: ۳۹۲)

یکی از القاگریهای واج «س» که بسیار طبیعی و کاربردی در آواها و القاهای زندگی روزمرهٔ خود ما نیز کارآیی دارد، دعوت به سکوت است. توالی «س» یعنی سسسسسسس! همواره درخواست به ساکت شدن و خاموشی از سخن است، حال در این بیت صفایی جندقی با ذکر مصیبت کربلا علاوه بر صنعت تکرار و جناس و همچنین اغراقی که در بیشتر ابیات نهفته است، به خاطر عظمت فاجعه در موسیقی نهان کلام، دعوت به سکوت می‌کند تا بیش از این اختر او نسوزد!

و در این بیت:

بر قتل آن و اسیری این بس مرا فسوس نام از پدر سرایم و یاد از پسر کنم
(همان: ۳۴۵)

صفیر سسسسس با کمک واژه (بس) بس کردن و ساکت شدن از بردن نام پدر و پسر یعنی امام حسین (ع) و حضرت ابوالفضل (ع) را متبادر می‌کند.

اساساً ساختمان شعر به دو ساختار صوری و معنایی تقسیم می‌شود. توجّه به تکرار هجا، آوا، واژه و حتّی نحو باعث توازن است که اهمّیّت ساختار صوری را مشخّص می‌کند، ساختاری که تنها به شکل واحدهای زبانی و واژگانی می‌پردازد و معنا در آن نقشی ندارد. «چامسکی این امکان بالقوه‌ای را که سخنگوی یک زبان در ذهن خود دارد و مطابق آن می‌تواند جمله‌های کاملاً جدیدی را که حتی برای اولین بار می‌شنود، بفهمد و یا خود در برخورد با هر موردی تازه بسازد و یا جملات دستوری

را از جملات غیر دستوری و جملات بی‌معنی را از جملات بامعنی به طور طبیعی باز شناسد، توانش (competence) زبان نامیده است (باقری،۱۳۷۵: ۱۵۸).

تجزیه و تحلیل زیباشناختی نوحه‌های صفایی

در این بخش ابتدا به بررسی سجع، جناس، تکرار و واج‌آرایی می‌پردازیم؛ انواع تکرارهایی که گرامون به آن‌ها توجّه نشان می‌دهد که در تکرار واج مؤثرند و سپس به وزن و بحر پرداخته و میزان همراهی آن با واج را باز می‌نماییم.

بررسی زیباشناختی آواها

جناس

یکی دیگر از آرایه‌های لفظی زبان فارسی که تکرار واجی در آن نقش دارد، انواع جناس است. در این‌جا به نمونه‌ای از جناس اکتفا می‌شود:

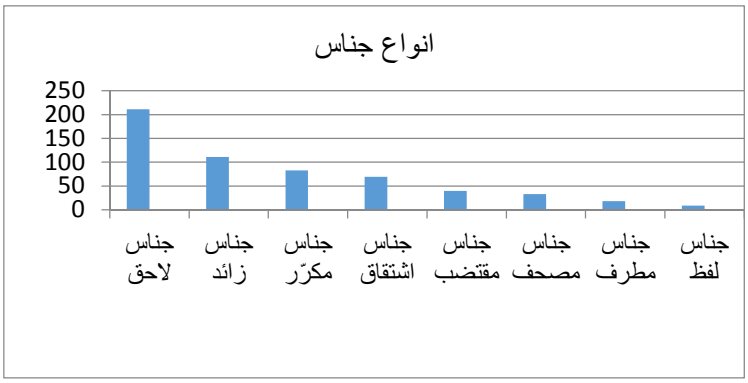
شاهد شهادت شهدا شاید ار به عرش دعوی برتری کند ایوان کربلا

(صفایی جندقی،۱۳۷۰: ۳۲۲)

جناس اشتقاق در کلمات شاهد و شهادت و شهدا در کنار شاید و عرش خود ایجاد واج‌آرایی نیز می‌کند. همخوان تفشی «ش» با شکوه و شکایت و نوعی مفهوم طلبکاری را القاگر است و از آشفتگی درونی حکایت می‌کند تکرار واکهٔ "ـَـ" با احساس درد و به اوج رسیدن آن احساس که باعث بالا رفتن صدا می‌شود، تناسب دارد و این همانی است که گرامون می‌گوید که تکرار واج و انتقال حس، مفهوم ومعنی مضاعفی به بیت می‌دهد.

نمونه‌هایی از این دست در اشعار صفایی فراوان یافت می‌شود. میزان کاربرد انواع جناس در نمودار (۱-۲) مشخص است.

نمودار (۱-۲)



تکرار واژگان

تکرار در کلام اگر بجا باشد، به فهم بیشتر کلام کمک می‌کند و از لحاظ موسیقیایی نقش اساسی را در کلام ایفا می‌کند، گاهی یک بیت و یا یک مصراع در شعر تکرار می‌شود که حاصلش، قالب شعری ترجیع‌بند است و در قرآن نیز برای زیبایی یا فهم و تذکر، یک آیه از قران تکرار شده است، از جمله: فَبِأَیِّ آلاءِ رَبِّکُما تُکَذِّبانِ» در سورهٔ الرحمن ۳۱ بار تکرار شده تا شاید تذکری برای مسلمانان باشد که به یاد خدا و نعمات خدواند باشند. شاعر نیز کلماتی را در شعر تکرار کرده است. جلال‌الدین همایی تکرار را از اقسام اطناب مفید برشمرده است، اگر چه گاهی تکرار را عیب می‌شمارند، «گاهی کلمه یا کلام را برای تأکید یا برای اهمیت یا بسبب لذت بردن از ذکر چیزی و امثال این گونه فواید تکرار می‌کنند» (همایی، ۱۳۷۰: ۱۳۳). در قرآن هم برای اهمیت موضوع آمده است: «**کَلّا سَوْفَ تَعْلَمُونثُمَّ کَلّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ**» (تکاثر/ ۲، ۳، ۴) مانند:

خون توآمده است امان‌بخش خون خـــلق خون را به خون که گفته نشاید نمود پاک
(صفایی جندقی، ۱۳۷۰: ۲۷۳)
چون انس جان برید زجان جان انس وجان تن انس جان گذارده بر انس وجان گریست
(همان: ۲۸۲)

بیت اول: خون را تکرار کرده است تا شنونده دقت بیشتری در کلام کند و در ضمن به غیر از تکرار به ضرب‌المثلی در مصراع دوم اشاره کرده است. بیت دوم: جان را تکرار کرده تا بر موسیقی کلام بیفزاید و ارزش جان را بیان کند. تکرار از هنرهای شاعر است که موسیقی درونی شعر برخاسته از آن است و آهنگ دلنواز شعر تا حد زیادی از این آرایه حاصل می‌شود و بر لذت خواننده یا شنونده می‌افزاید و آرایهٔ تکرار را در اکثر شاعران به خصوص در غزلیات مولانا می‌توان دید.

واج‌آرایی

مراد از واج‌آرایی «کاربرد آگاهانه – و گاه ناآگاهانهٔ – یک حرف به تعداد و تکرار در یک جمله یا یک مصراع یا یک بیت است. نوعی از این واج‌آرایی همان است که در شعر اروپایی به آن قافیه آغازین می‌گویند و در آن شرط است که حروف اول کلمات یکسان باشند ولی در واج‌آرایی فقط تکرار یک حرف (چه در آغاز و چه در میان کلمه) مهم است. سابقهٔ این صفت یا ظرافت لفظی بس کهن است. هفت‌سین معروف نیز نباید با این تناسب لفظی بی‌ارتباط باشد (خرمشاهی،۱۳۶۶: ۷۶۰). «آنچه که امروز «هماهنگی القاگر» می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل دهندهٔ آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند» (قویمی،۱۳۸۳: ۹).

همان‌طور که می‌دانید گرامون واج را به واکه و همخوان تقسیم می‌کند، تکرار هر کدام از این دو علاوه بر زیبایی ظاهری شعر در تصویرسازی و القاگری آن نقش دارد:

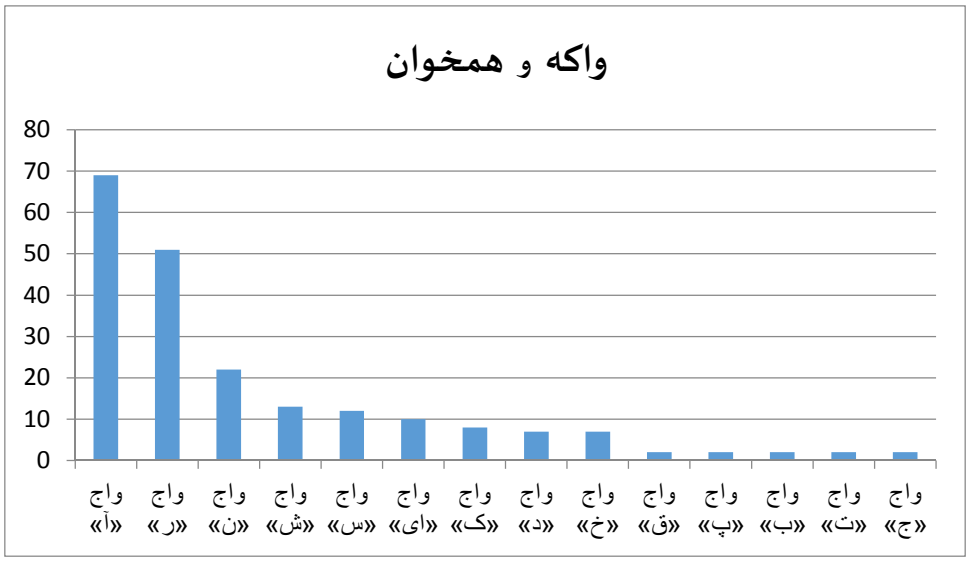
قاتل به قصد قربت اگر تیغ کین کشید خاکش به دیده تیغ چرا بی گنه برید
(صفایی جندقی،۱۳۷۰: ۲۸۱)
بفروش قلب غفلت و نقد سرشک خر کز نیم قطره دولت باقی توان خرید
(همان: ۲۸۳)

تکرار همخوان "ق" که انسدادی است و برای تأکید به کار رفته، نوعی ناله و رنج و هق‌هق را القا می‌کند، ناله از قاتلانی که به ناحق خون ثارالله را بر زمین ریختند و در واقع آبروی خود را تا ابد ریختند.

نمودار زیر میزان کاربرد واکه‌ها و همخوان‌ها را در نوحه‌های بررسی شدهٔ ما از صفایی جندقی مشخص می‌کند.

بر اساس نمودار (۱–۳) واکهٔ پسین "آ" (A) که واجی نرم و افتاده است، بالاترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد. واکهٔ "آ" جزء واکه‌های بم و درخشان است. به نظر گرامون، «این واج‌ها برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌روند، مثلاً؛ صدای شکستن، تکه‌تکه شدن اشیا، فرو ریختن، صوت پر اوج موسیقی، غریو جمعیّت و نیز صداهای رعدآسا» (قویمی،۱۳۸۳: ۳۱). همچنین «با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسبند که در زمان تجلّی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد» (همان: ۳۳) مثل خشم و خشونت، آشفتگی و خروش. همچنین «در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیّت‌های توانمند و بلند مرتبه به کار می‌روند» (همان:۳۶).

نمودار (۱-۳)



ساختی از کینه بی اکبر مرا داد ای فلک کردی آخر خاک غم بر سر مرا داد ای فلک

(صفایی جندقی،۱۳۷۰: ۳۸۲)

در این بیت شاعر با زیرکی آشفتگی و خروش را به وسیلهٔ وزن و بحر و تکرار واکهٔ "آ" نشان می‌دهد. کاربرد واکهٔ بم"آ" به همراه همخوان روان «ر» بر آشفتگی آن افزوده و خروشی را نشان می‌دهد که به آوردن خود واژهٔ «داد» که برابرنهاد فریاد است مؤکد می‌گردد و همچنین شنیدن همخوان انسدادی "ک" باعث کوبنده شدن سخن شده است.

گاهی شاعر از آنچه دل و جانش را آزار می‌دهد مانند: بدبختی و مصیبت و ناکامی ناله می‌کند؛ «این ناله در گوش حساس او چنان طنین می‌افکند که گویی خروشی است که شدّت آن را باید واکه‌های درخشان بیان کنند» (قویمی،۱۳۸۳: ۳۳). به عنوان مثال:

تن‌ها مقیم بارگهت قلبنا لدیک سرها نثار خاک رهت روحنا فداک

(صفایی جندقی، ۱۳۷۰: ۲۷۳)

یا

برفراشت رایت ماتم دگر سپهر واینک طراز طرهٔ پرچم شد آشکار

(همان: ۲۷۴)

در این بیت با لحنی حماسی-مذهبی، برپایی نمودهای عزای عمومی را در سطح شهر با اغراق به سپهر نیز نسبت می‌دهد و با آوردن متوالی واکهٔ بلند «آ» افراشتگی پرچمها و علمها و عظمت و مهم بودن عزاداری بر سید و سالار شهیدان را القا می‌کند.

یا

راست بهر ریزش خون‌های بی‌گناه پیکانی از کمان فلک خم شد آشکار

می‌خرند اشک عزا کز نجوم و ماه جام بلور و دامن درهم شد آشکار

آهم شراره خیز و سرشکم ستاره ریز این آب و آتشی است که توام شد آشکار

(همان: ۲۷۴)

از همهٔ ابیات نوای آه و ناله بلند است و آن به خاطر حضور تکرار و صف‌آرایی واکه بلند و بم "آ" است که احساسی از جنسی دیگر را القا می‌کند با کاربرد حرف "آه" و بسامد بالای مصوّت "آ" صدای آه کشیدن نوحه‌خوان در بیت شنیده می‌شود؛ از دیدگاه گرامون این واکه القاهای متفاوتی دارد امّا چنین القایی دیده نمی‌شود در حالی‌که در بیت‌های صفایی این مضمون یعنی؛ آه کشیدن و حسرت از تکرار واج "آ" دیده شده است.

بر اساس نمودار (۱-۴) همخوان باواک و خیشومی «ن» (n) که همخوانی انسدادی-لثوی است، بیشترین کاربرد را دارد که نسبت به همخوان‌های انسدادی بی‌واک، نرم‌تر بوده و القاگر صدایی بریده بریده است و زمانی‌که با همخوان‌های انسدادی بی‌واک به مانند «پ، ت، چ، ک، ف، س، ش، خ، ء، ه» به کار برده می‌شود، می‌تواند «یادآور اصواتی طبیعی، واقعی، خشک و انفجاری» (قویمی،۱۳۸۳: ۴۵) باشد. در کتاب «آوا و القا» مثال‌هایی آمده است که چنین همخوان‌هایی، القاگر پرش‌های کوچک شمع که حرکتی سریع دارد و نیز هیجانات تند و تکاننده، خشمی مفرط که انسان را به نفس‌نفس می‌اندازد و نیز تردید و آشفتگی درونی، هستند. این همخوان بیانگر ناخشنودی و نبود رضایت و ناتوانی و درماندگی است:

صد قرن بل فزون نتواند نگاشت نیز یک نکته زین نوائب جانکاه کلک من

(صفایی جندقی،۱۳۷۰: ۳۱۹)

شاعر به بیان حال زار و عجزی می‌پردازد؛ این زاری در تکرار همخوان خیشومی "ن" به خدمت گرفته شده است و صدای نق‌نق را به گوش می‌رساند. در نمونه‌ای دیگر آمده است:

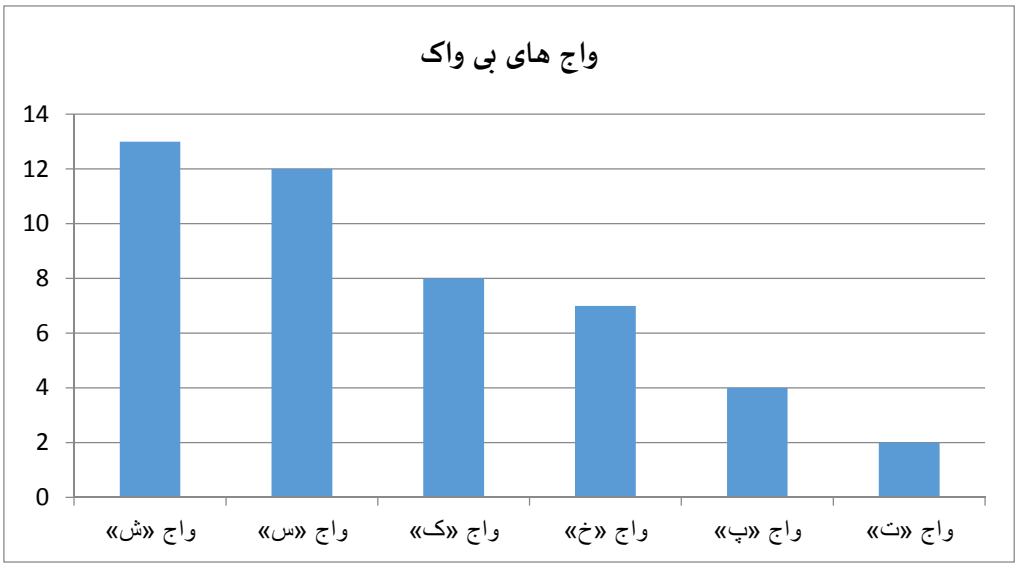
هر جانبم غمت به میانم گرفته تنگ نتوان کناره کردنم از خویشتن دریغ

(همان: ۳۰۳)

صفایی جندقی در کنار معنای بیت به کمک همخوان خیشومی "ن" منظور خود که وجود پریشانی، افسردگی و نبود شادمانی است، نشان می‌دهد، او غم درونی آزاردهنده را به همراه همخوان "ن" به تصویر می‌کشد و برای افزایش نارضایتی همخوان خیشومی "م" را با آن همراه می‌سازد.

اکنون در این‌جا واج‌ها به دو دستهٔ باواک و بی‌واک تقسیم می‌شوند و نمودارهای (۱-۴) و (۱-۵) میزان کاربرد این واج‌ها را در اشعار بررسی شدهٔ ما از صفایی نشان می‌دهد.(گرامون چنین دسته‌بندی ندارد)

نمودار(۱-۴)



واج بی‌واک "ش" که همخوانی سایشی است، بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است که بیانگر حرکتی سریع و بی‌صداست و برای بیان گله و شکایت به کار می‌رود و زمانی که با همخوان‌های صفیری همراه شود، نگرانی و اضطراب را بیان می‌کند و درد، رنج و صدای زاری را القا می‌کند:

از کشتن ایـــن چـــراغ کـــه نـورش زیاد شد هر چشم عدو نهفت ظـــهـورش زیاد شد
(همان: ۲۸۱)

پس پیش خوانده خواهر برگشته حال خویش بر وی شمرد شمه‌ای از شرح حال خویش
(همان: ۲۸۶)

ز انـــدوه خویش و شادی دشمـن به راه شام بر بی کسان گذشت دو محشر بـه هر قدم
(همان: ۳۱۷)

شامی نـــکرده شرم دل از دشنـــه‌اش شکافت کوفی نبرده رحم رگ از خـــنجرش گشود
(همان: ۳۱۹)

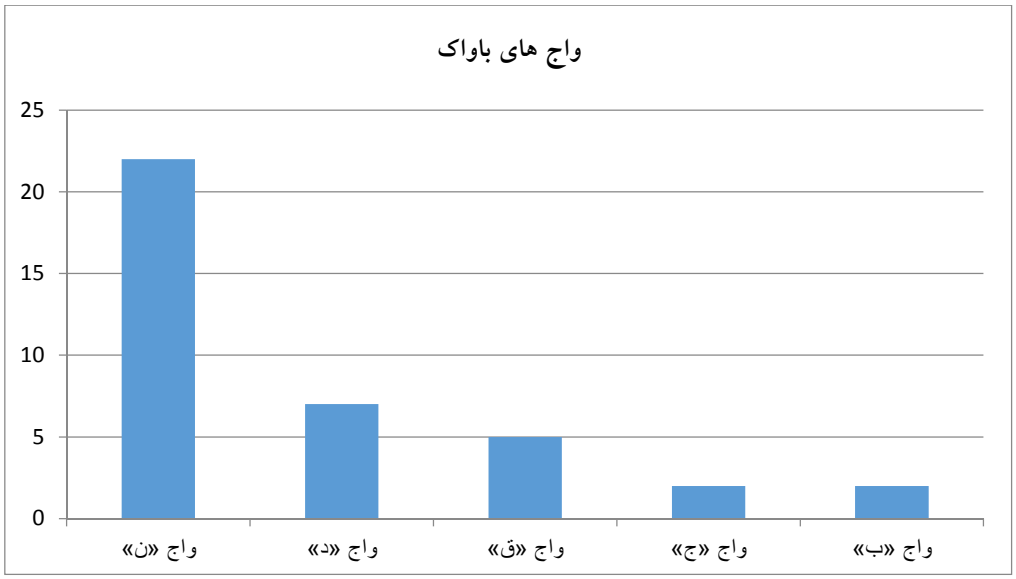
ریـــزد ز تـــابِ دل بـــه رخـــم اشکِ آتشین هر شب ز رشکِ شمعِ شبـــستانِ کـــربـلا
(همان: ۳۲۴)

خـــون دل اشک دیـــده ز دور غمت به جام خوشتر مـرا زشکر و شهد و شراب و شیر
(همان: ۳۲۲)

شاهـــد شهـادت شهدا شاید ار بـــه عـــرش دعـــوی بـــرتـــری کـــند ایـــوان کـــربلا
(همان: ۳۲۳)

با اینکه صفایی جندقی، توالی شین را به کار برده تا شکوه و شکایت از اوضاع و احوال آن روز و شبهای خاندان اما حسین را روایت کند. وی با ظرافتی تمام شکوه و شکایت عاشق از معشوق خود را در تکرار همخوان سایشی "ش" و مصوت بلند «آ» گنجانده است و فضایی پر از گله که دلیل آن غم و اندوه بسیار است، به تصویر کشیده است. البته بسته به محتوای متن، به نظر می‌رسد تکرار چنین واجی تنها شکایت و نارضایتی را القا نمی‌کند:

نمودار (۱-۵)



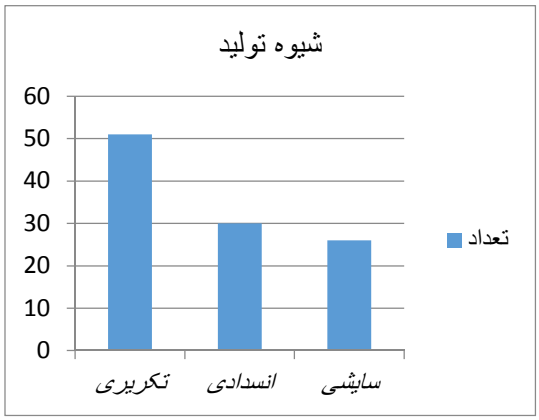
در واج‌های باواک، همخوان خیشومی "ن" پر بسامدترین واجی است که شاعر آن را در اشعار خود به کار برده است، کاربرد این واج از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردار است که مفهوم عجز و ناتوانی، نبود رضایت و یا ناخشنودی است. مخصوصاً زمانی‌که با همخوان خیشومی "م" و واکهٔ بم "آ" همراه شود.

شیوهٔ تولید و مخرج واج‌ها

شیوهٔ تولید واج‌ها را به صورت کلّی می‌توان به انسدادی، سایشی، انسدادی-سایشی و روان دسته‌بندی کرد. همخوان‌های انسدادی شامل بی‌آواها؛ «ع»، «ک»، «ت»، «پ» و آوایی‌ها؛ «ب»، «د»، «گ»، «ق» هستند که آوایی‌ها صدایی نرم‌تر از بی‌آواها دارند. همخوان‌های انسدادی «به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج‌اند. وجود پیاپی این همخوان‌ها، سبک را منقطع جلوه می‌دهد و بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند» (قویمی،۱۳۸۳: ۴۳).

در نمودار (۱-۷) شیوه‌های تولید واج و میزان کاربرد آن‌ها نشان داده شده است.

نمودار (۱-۶)



بیشترین واج‌های استفاده شده واج‌های انسدادی است، چنین واج‌هایی به هنگام فراگویی آن‌ها راه جریان هوای شش‌ها در مخرجی از چاکنای تا لب‌ها برای لحظه‌ای به طور کامل بسته می‌ماند. در همخوان‌های سایشی، راه عبور هوا به طور کامل بسته نمی‌شود بلکه تنها جلوی جریان آزاد آن گرفته می‌شود:

دردا کــه شد اسیـر حرامی حریم آن کـــز احتـــرام او حرم افتـــاد محتـــرم

(صفایی جندقی،۱۳۷۰: ۳۱۷)

هر جا حدیث حادثه زای تو سر کنند حسرت حصول یابد و غیبت کند حضور

(همان: ۳۴۴)

در بیت اول، صفایی جندقی با به کاربردن جناسی زیبا یعنی پنج هم‌جنس واژهٔ حرم و تکرار و توالی همخوان سایشی «ح» که در این واژه‌های هم‌خانواده هست، به همراه مصوت بلند «آ» و ترکیب با واکهٔ بم «a» توانسته است مفهوم تحقیر و عجز را به خوبی القا کند. در بیت دوم شاهد مثال نیز، توالی همخوان سایشی «ح» ناتوانی و اظهار عجز از سرودن مصیبت کربلا به سبب عظمت حادثه و شقاوت حداکثری دشمنان امام حسین (ع) که جهان را لرزاند و حتی غیرمسلمانان را به اظهار تأسف واداشت و نتیجه ذکر مصیبتب که به میان می آید، حسرتی است از ناتوانی از بیان بزرگی و دردناکی آن و شاعر ترجیح می‌دهد غایب باشد تا پشیمانی و حسرت عجز خود را نبیند.

همخوان‌های روان "ر" و "ل" واج‌هایی تکریری هستند که می‌توانند صدای باران، گذر جویبار، بارش برف و وزش بادی آرام را القا کند. در کل، این واج‌ها روان شدن و لغزیدن را به ذهن تداعی می‌کنند. برای مثال:

بـــی سر برادران و رفـــیـــقان و همرهان در خاک و خـــون فتاده تناتن برابرم
(همان: ۳۰۱)

چندین تغافل از چه که در عرض هفت روز نـــنهادی از ره پدری پـــای بر سرم
(همان: ۳۰۳)

قهر تو بهر چیـــست کـــه بـــا قـرب راه نیز یک ره قدم نمی‌نهـــی از مهر در برم
(همان: ۳۰۳)

کـــای از غـــمت برادر بـــاجـــان برابرم غربال دور خاک بـــلا بـیخت بر سرم
(همان: ۳۰۴)

بـــگشای چـــشم و قافله را در گذار بـــین ما را چو عمر از در خـود رهسپار بین
(همان: ۳۰۵)

یکی از برجسته‌ترین شواهد شعری در باب تلاقی واجها و القاگری آنها در این بیت صفایی جندقی اتفاق می‌افتد. می‌دانیم که همخوان «ر» نشانگر جریان داشتن و مستمر بودن هستند. اصولاً «ر» را در زبانشناسی واج rolled می‌نامند که به معنی لغزان بودن است، حتی در هنگام تلفظ آن نیز زبان لغزندگی را در فضای دهان نیز ایجاد می‌کند. واکه‌های روشن «a» نیز به توالی و روندگی اشارتی دارند. در این بیت که واژه‌های ره و رهسپار و گذار و قافله حضور دارد، خود فضای تجسمی جاده و رفتن را در ذهن ایجاد می‌کند، حال با صف‌آرایی واجهای «ر» روان شدگی و رفتن و نماندن، حسی است که در پشت جاده و راه و رهسپاری، مسافر را به جلو رانده و او را چنان راهی می‌کند که بازگشتی نداشته باشد. وقتی محتوای بیت را نیز تحلیل می‌کنیم، درمی‌یابیم که مقصود شاعر رفتن از منزلی است که نه خود امید بازگشتی دارد و نه خواهان بازگشتی و چشم منتظری در آن است. لذا دعوت می‌کند به خوب نگاه کردن تا مخاطب را مطمئن کند که او می‌رود که برود و برنگردد. جالب است که دو حرف «را» که در بیت حضور دارند و تداعیگر راه هستند حس رفتن را موکدتر می‌سازند.

بیت جالب دیگری که همین واج را با فضایی تا حدی متفاوت می‌سازد، این است:

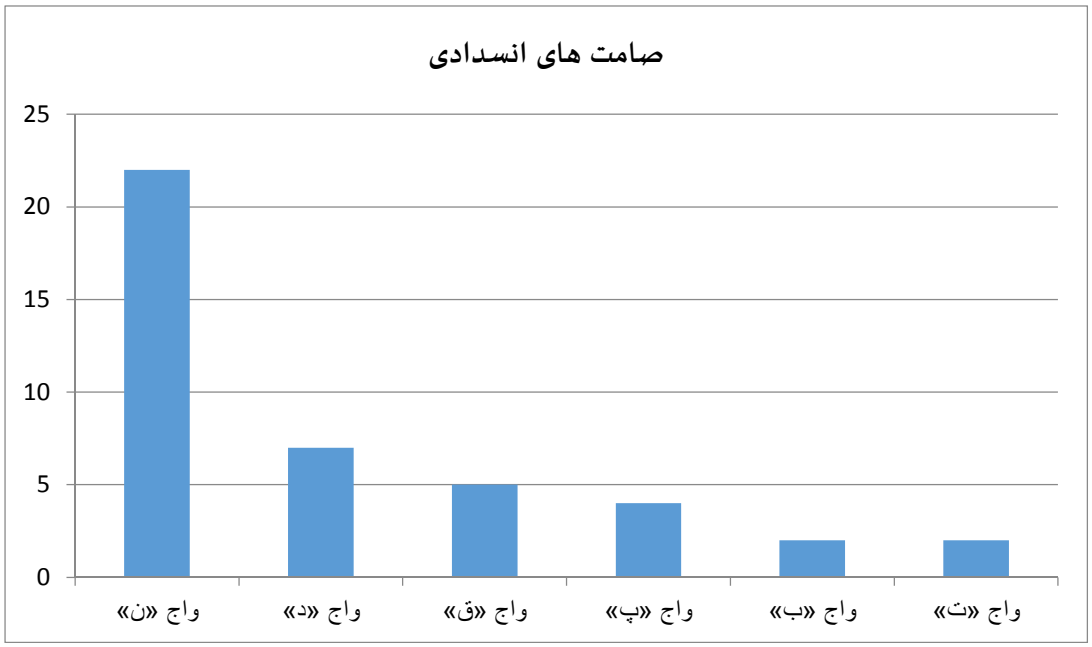
قهر تو بهر چیست که با قرب راه نیز یک ره قدم نمی‌نهی از مهر در برم
(همان: ۳۰۳)

همخوانهای انسدادی برای بیان اصوات خشک و مکرر، انفجاری، مقطع و پیاپی و نیز توصیف حرکاتی که با تکانهای شدید یا خفیف همراهند، به کار می‌روند. همچنین برای توصیف هیجانهای تند و تکان دهنده از جمله خشم مفرط و تردید و نیز آشفتگی ذهنی و درونی، طنز نیشدار و خشن استفاده می‌شوند. گروه آوایی آنها (q, g,d,b) هستند که هنگام خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج‌اند (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۴). حال در این بیت صفایی، دو قاف موجود در بیت سنگینی معادل چندین واج را دارند و از آنجا که انسدادی هستند، القاگر خشم مفرط و تردید و آشفتگی روحی شاعر است. شاعر با عصبانیت و حالتی قهرآمیز و طلبکارانه می‌گوید: راه که نزدیک شده است، چرا قهر کرده‌ای و با مهربانی یک گام به سوی من نمی‌آید؟ این مفهوم با حضور دو قاف در میان صفی از «ر» در بیت، تقابل و حتی پارادوکسی را در بیت به لحاظ القاگری ایجاد کرده است؛ از سویی واجهای انسدادی راه را سد کرده، از سوی دیگر، «ر»های متعدد معشوق را به سمت عاشق هل داده و روان

می‌سازند؛ چرا که تکرار همخوان «ر» مفاهیمی چون روان و سیال بودن، لغزیدن یا سریدن هر چیزی یا موجودی در فضای آزاد را القا می‌کند (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱-۵۲).

اکنون در نمودار زیر میزان کاربرد صامت‌های انسدادی نشان داده شده است.

نمودار (۱-۷)



بیشترین صامت انسدادی به کار رفته در اشعار صفایی همخوان خیشومی "ن" است و همخوان «د» نیز در نوحه‌ها به طور کلی کاربرد زیادی دارد.

تکرار همخوان انسدادی "د" هیجان تند و تیزی را که شوق و اشتیاق دیدن یار است و به سر آمدن انتظار را القا می‌کند.

دم در گلوی ما همه شد آتشین گره در پاسخ تو تا دم از این ماجرا زدی

(صفایی جندقی: ۲۸۷)

زینب دوید و خم شد و رخ کند و اشک ریخت وانگه به ناله گفت و بدان کشته درفتاد

(همان: ۲۹۵)

اولیاء دستت به دامان در زده دامن همت به خدمت بر زده

(همان: ۳۵۵)

دل تهی ناکرده از تیمار و درد بخت خواب آلوده‌اش بیدار کرد

(همان: ۳۶۰)

در این مثالها به دقت القای مفمومی که گرامون ذکر کرده را می‌بینیم. در بیت اول، ابتدا ماندن و منتظر بودن دم را در گلو توصیف می‌کند، سپس که سخن از ماجرای کربلا پیش می‌آید، انتظار به سر می‌رسد و آنچه در گلو تجمع کرده بود، به شوق و اشتیاق نوحه سرایی برای حضرت دوست، ادا و بیان می‌شود، این حس با توالی دال مؤکد می‌گردد.

در بیت دوم روایت دیدار خواهر با پیکر بی سر برادر آمده است؛ جمله‌ها کوتاه است؛ چرا که با همراهی تکرار واکهٔ «او» می‌خواهد شتاب مشتاقانهٔ زینب گفته شود. صفایی جندقی برای نشان دادن بی‌تابی زینبِ عاشق برادر، جدای از کاربرد همخوان

انسدادی "د"، صامت سایشی"ه" را به خدمت گرفته و ژرفای درد و غم خواهر بی‌تاب را القا کرده است. در بیت آخر نیز شتاب و ناتمامی با توالی دال القا می‌گردد که حالتی دیگر از اشتیاق است که در آن سرعت مطرح می‌گردد.

همخوان انسدادی "ق" در بیت زیر تشخّص پیدا کرده و مانند دیگر صداهای انسدادی، خشک و انفجاری است و جدیّت کلام شاعر در بیان مطلب خود در پیمودن راه حقیقت به وضوح مشخّص است.

قاتـــل به قصد قربت اگر تیغ کین کشید خاکش به دیده تیغ چـرا بی گنه برید
(همان: ۲۸۱)

بفروش قلب غفلت و نقد سرشک خـــر کز نیم قطره دولـــت باقی توان خرید
(همان: ۲۸۳)

میر قضا به مجلس غم خاک شین فسوس دیو دغا به مسند جم حـکمران دریغ
(همان: ۲۸۴)

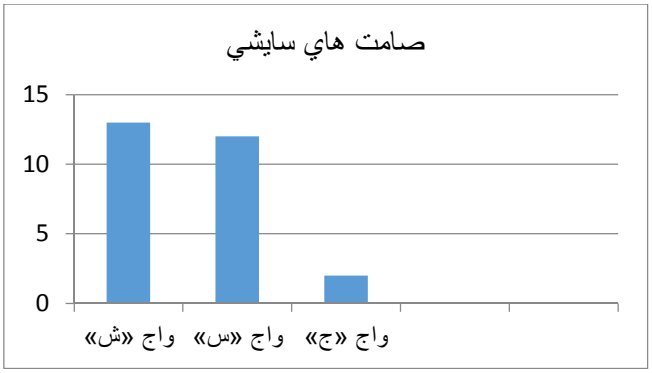
ز اتـــفاق نـــاصبـــین پـــر نـــفـاق زافتراق نـــاصـــرین کـــم دقاق
(همان: ۳۶۶)

همچنین شاعر با توالی همخوان «ج» که از واجهای انسدادی و تاحدی تفشی است، در این بیت هنرنمایی کرده است:

جسم جهان فتاد تهی زآن جهان جان جان جهانیان به عزای جهان گریست
(همان: ۲۸۲)

شاعر در این بیت اغراق زیبا و بامسمایی در باب حضرت می‌آورد و در قالب ترکیبهای جسمِ جهان، جهانِ جان، جانِ جهانیان و گریستنِ جهان، آن را متجلی می‌سازد. در کنار آن، وی با آوردن همخوانهای سایشی-تفشی «ج» خواسته تا با گلوی گرفته و فشرده شده در تلفظ متوالی این واجها، القاگر بغضی فروخورده باشد که از این مصیبت عظیم برآمده است. نکتهٔ طلایی بیت همراهی واکهٔ بلند «آ» است که در آن خوش نشسته و به القای حس عظیم بودن اتفاق یاری رسان است. می‌دانیم که یکی از کارکردهای واکهٔ بلند «آ» ایجاد حس عظمت و بزرگی موضوع طرح شده است.

نمودار (۱-۸)



نتیجه‌گیری

با آنکه آواشناسی گرامون بر اساس شعر فرانسوی است امّا چون زبان فارسی، از زبان‌های هند و اروپایی است می‌توان از تحلیل او در شعر فارسی بهره برد. البته در برخی مواقع تضادهایی وجود دارد، برای مثال؛ گاهی واج "ش" در برخی ابیات صفایی جندقی بر خلاف آواشناسی گرامون مفهوم شادی و شعف و واج "آ" آه کشیدن و حسرت را می‌رساند.

صفایی جندقی با سرودن ترکیب بند ۱۶۵۸ بیتی خود در رثای امام حسین (ع) و واقعهٔ کربلا که شامل صفحات ۴۱۷-۲۷۳ دیوان او می شود، اگر چه مقلد محتشم است ولی به چنین موفقیتی دست یافته که کمتر کسی قبل و بعد او در سرودن

ترکیب بند عاشورایی بدان پایه و مایه رسیده است. او سعی کرده تا از واژگانی متناسب با مفهوم بیت بهره می‌گیرد. در بررسی انجام شده در همخوان‌ها و واکه‌ها، واکهٔ بم (پسین) "آ" که نرم و افتاده است و همخوان خیشومی "ن" که انسدادی لثوی است و مضامین نارضایتی و ناخشنودی و درماندگی را بیان می‌کند، کاربرد بالایی دارد. در واج‌های بی‌واک واج سایشی "ش" و در واج‌های باواک واج خیشومی "ن" بیشترین بسامد را دارد که هر دو در القای شکایت، غمگینی، نفرت و نارضایتی نقش مؤثری دارند. بسامد بالای این آواها القاگر درد، رنج، نبود رضایت، حسرت، شکایت و شکوه است که در بسیاری از مواقع چنین احساسات، عواطف و حسیّاتی در شعر صفایی دیده می‌شود. همچنین در شیوه‌های تولید واج، واج‌های انسدادی بیشتر به کار رفته، که احساسات و هیجانات را بیان می‌کند و در مخرج واج‌ها بیشترین مخرج از آن صامت‌های لثوی است که واج خیشومی "ن" شامل آن می‌شود. صفایی جندقی در بیان احساسات و اندیشه‌های خود در قالب آواها و القای آن‌ها موفق است و حس نارضایتی یا شادمانی را به کمک آوا به خوبی القا می‌کند و بر تأثیر کلامش می‌افزاید.

منابع

۱. **قرآن کریم**.

۲. آقا بزرگ تهرانی (۱۴۰۸)، **الذریعه الی تصانیف شیعه**، قسم ثانی من جزء تاسع، قم: مؤسسه اسماعیلیان.

۳. احمدی، بابک (۱۳۷۰)، **ساختار و تأویل متن**. تهران:نشر مرکز.

۴. اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**. فرزانه طاهری.تهران: نشر آگه.

۵. ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**. عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

۶. ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸)، **نقد ادبی در قرن بیستم**. مهشید نونهالی. تهران: نشر نیلوفر.

۷. امین فروغی، مهدی (۱۳۹۴)، **محتشم‌نامه: گزیدهٔ ترکیب‌بندهای عاشورایی در استقبال محتشم کاشانی**، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.

۸. باقری، مهری (۱۳۷۵) **مقدمات زبانشناسی**. تهران: نشر قطره.

۹. حافظ شیرازی،شمس‌الدین محمد (۱۳۷۶)، **دیوان حافظ**.مصحح:محمد قزوینی و قاسم غنی. چاپ پانزدهم.تهران:انتشارات اقبال.

۱۰. حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۷۰)، **تاریخ قومس و سمنان**، چاپ سوم، تهران: کومش.

۱۱. خرمشاهی، بهاءالدین **(۱۳۶۶)، *حافظ نامه***. ج۲. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۲. سلدن، رامان (۱۳۷۲)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. عباس مخبر.تهران.

۱۳. شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، **نقد ادبی**.تهران: انتشارات دستان.

۱۴. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، **رستاخیز کلمات، (درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس)** تهران: سخن.

۱۵. صفایی جندقی (۱۳۷۰)، **دیوان اشعار**، به تصحیح و اهتمام سیدعلی آل داوود، تهران: آفرینش.

۱۶. غلامعلی‌زاده، خسرو (۱۳۷۴)، **ساخت زبان فارسی**. تهران: انتشارات احیا کتاب.

۱۷. قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، **آوا و القا «ره یافتی به شعر اخوان ثالث»**. تهران: انتشارات هرمس.

۱۸. مهاجر، مهران. نبوی، محمد (۱۳۷۶)، **به سوی زبانشناسی شعر(ره‌یافتی نقش‌گرا)**.تهران: نشر مرکز.

۱۹. همایی، جلال الدین (۱۳۷۰)، **معانی و بیان**، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: هما.

مقالات

۱. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۷)، «بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل»، **فصلنامهٔ نقد ادبی**، شماره دو، صص۳۸-۲۹.

۲. خراسانی، محبوبه و..... (۱۳۹۴)؛ «تحلیل آوایی غزل‌های سنایی»؛ **فصلنامهٔ نقد ادبی و سبک‌شناسی**، شماره یک، صص ۸۰-۵۱.