

بررسی کارکرد موسیقی شعر بردونی در تصویر آفرینی

مصطفی مهدوی آرا^۱، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری
سید مهدی نوری کیدقانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۱/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۱/۱۸

چکیده

موسیقی شعر یکی از عناصر مهم در تصویر آفرینی‌های 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 تصویر آفرینی 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.

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، واژگان 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 (فیاض‌مش، ۱۳۸۴: ۱۶۴). اگر شاعر به هر دلیلی نتواند تناسبی میان موسیقی شعر با عناصر دیگر برقرار نماید، حلقه ارتباطی میان موضوع، تخیل 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 ناچاراً 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؛ گویانکه 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 ۱۹۴۹ در کودتایی شکست‌خورده، به دلیل

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 مثنوی زیادی از خود برجای گذاشت. دیوان‌های شعری وی به شرح زیر می‌باشد: «من أرض بلقیس»، «مدینه الغد»، «لعیني أم بلقیس»، «السفر إلى الأيام الخضراء»، «وجوه دخانية في مرايا الليل»، «زمان بلا نوعية»، «ترجمة رمليّة لأعراس الغبار»، «كائنات الشوق الآخر»، «رواغ المصاييح»، «جواب العصور»، «رجعة الحكيم بن زائد» و «في طريق الفجر». (ذیبانی، ۱۴۳۱: ۱۸-۲۹) مبنای کار نگارندگان در تحقیق حاضر دفتر شعری «من أرض بلقیس» است که مشتمل بر ۶۱ 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 ظرفیت 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 چکامه اُزریه»، از نوری کیدقانی، سید مهدی، لسان مبین، زمستان ۹۴. 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. ۴- پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه رازی با عنوان: «تحلیل ساختاری و محتوایی شعر پایداری عبدالله البردونی» (۱۳۹۳) از نسرين احمدوندی به راهنمایی تورج زینی‌وند. نویسنده در پایان‌نامه‌ی حاضر در بحث تحلیل ساختاری در ۶ صفحه به بحث موسیقی درونی و

بیرونی پرداخته است که در موسیقی درونی به ذکر چند شاهد شعری در باب تکرار، واج‌آرایی و در موسیقی بیرونی برای ۶ 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 مصوت‌ها و هرگونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن، معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد (مسبوق، ۱۳۸۴: ۲۵۹). 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، ۱۳۶۸: ۳۹۰).

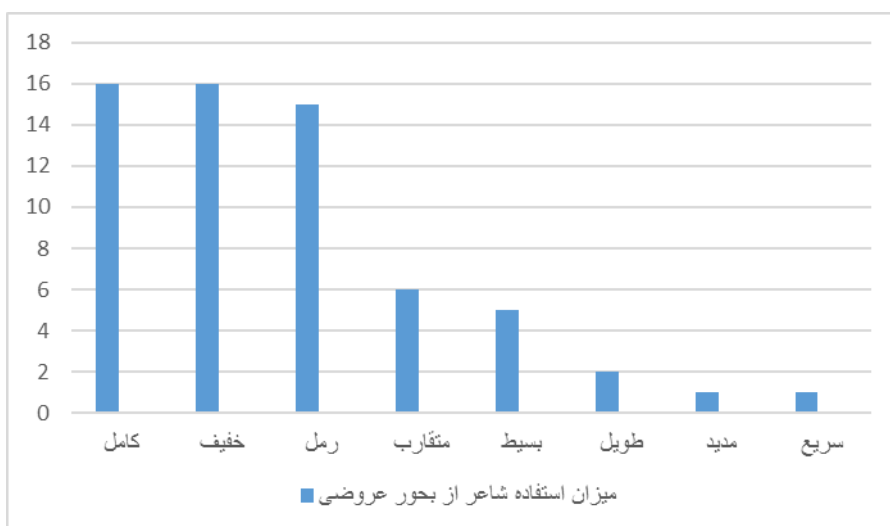
ما نخست به کارکرد عناصر موسیقی بیرونی (بحرهای عروضی) شعر عبدالله بردونی در دفتر «من أرض بلقیس» پرداخته و پس از مطالعه آماری میزان کاربرد بحرهای عروضی در دفتر شعری شاعر، کارکرد موسیقایی دو بحر از این بحر را تبیین می‌سازیم:

موسیقی بیرونی: بحر عروضی یکی از عناصر مهم و نقش‌آفرین در گروه موسیقایی کلمات محسوب می‌شود. در تعریفی گفته‌اند: «وزن هیئت است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات 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 ۱۳۸۹: ۴). شاعران قادرند با بهره بردن از کارکرد موسیقی بحر، فضایی متناسب باحالت روحی

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

نافدان 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، ۱۳۴۳: ۲۹). خواجه‌نصیرالدین متأثر از ابن‌سینا اوزان شعری را در رزانت و خفت گونه‌گون می‌داند (طوسی، الف ۱۳۸۹: ۶). 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 هماهنگی با درون‌مایه‌ی شعر بهره‌برد؛ 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 به صورت نمودار نشان داده می‌شود.



همان‌طور که مشاهده می‌شود، بحرهای کامل، خفیف و رمل جزء پرکاربردترین بحرهای و متقارب و بسیط در مقایسه با دیگر بحرهای کاربرد متوسطی دارند. از آنجاکه سخن از ویژگی اوزان شعری، موضوع جدیدی نیست و بیان ویژگی همه اوزان، در این مجال نگنجد، در اینجا به صورت 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 بحرهای 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 بحرهایست» (الطیب، ۱۹۷۰: ۱۱۶/۱). 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، ۲۰۰۴: ۹۲ / ۱). 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 ۴۲ بیتی «عودة القائد» مشاهده کرد، که شاعر در استقبال مردم یمن از ولی عهد خویش، به صنعا سروده است.

لمن الجموعُ تموجُ موجِ الأبحرِ وتضجُ بینَ مهللٍ و مکبرٍ
 لمن الهتافُ یشقُّ أجوازَ الفضا ویهزّ أعطافَ النهارِ المسفرِ
 و لمن تجاوبت المدافعُ وانبرت صیحاتها کضحیحِ یومِ المحشرِ (دیوان: 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 «مُتَفَاً» 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 شفیع کدکنی - به بحر خیزابی یاد کرد (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۶۷).

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 (۴ بار) که طنین آوایی بارزی در بیت دارد؛ خاصه آن که در دو مورد اول به صورت دوری و در ابتدای «وتد مجموع» تفعیله (عَلْن) 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 آرایبی) در ابیات: ۱۰ و ۳۸، تکرار واژه: تکرار ۶ باره «لمن» در ابتدای بیت اول تا ششم، تکرار ۳ باره «من» در بیت ۳۷، رد الصدر الی العجز در ابیات: ۱۶ 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 تقویت‌کننده 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 نقل شده 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: ۴۰)، وحیدیان کامیار آن را در گروه وزن‌های حماسی قرار

می‌دهد (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۲: ۷۳). چنانکه در ادبیات فارسی منظومه‌هایی همچون شاهنامه‌ی فردوسی، علی‌نامه، 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 الیمینی 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 ما ج الصدى	و أرغی هنا و هنا أزداد
وزحفٌ مرید یقود السنا	و یهدی العمالقة المرّدا
تلاقست مواكبیه موكبیا	یمدّ الی كل نجم یداد
عمائمہ من لھیب البروق	وأعینہ من بریق الفدا
أفاقت فناغت صبایا مناه	على كل أفق صبا أغيّدا
وہبٌ ودوی فضج السكون	ورجعت الريح ما ردّدا (دیوان: ۴۰۰/۱)

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 منحصر به فرد 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).

دلالت معنوی واژه‌های «ماج»، «ارغی» و «آزبدا» 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 عله‌هایی 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: ۱۴۲).

علاوه بر این، موسیقی کناری در این قصیده‌ی نسبتاً طولانی، تاکید کننده‌ی درون-مایه و هم‌ساز با بحر متقارب است؛ بدین معنی که حرف روی «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 «مردا»، «مواکبه» و «موکب»، «یملد» و «یدا»، «بروق» و «بریق»، «أفاقت» و «أفق» «صبایا» و «صبا»، همچنین هم‌آوایی دو ساختار فعلی «أفاقت فناغت» در ابیات مذکور و مشدد آمدن واژگان: «هب»، «دوسی»، «ضحج»، «رجع» و «رددا» در بیت ۶ 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 مطرح شده که با توجه به ماهیت بحث، ما به ویژگی انتقال احساس و عاطفه شاعر، از راه موسیقی قافیه اشاره‌ای می‌کنیم. «القای

مفهوم از راه آهنگ کلمات از جمله ویژگی‌های قافیه است و در بسیاری از شعرها، قافیه از نظر صوتی ترسیم مفهوم شعر است، اگر موضوع شعر حالت ندبه و فریاد کشیدن باشد، قافیه نیز این حالت را از نظر صوتی نمایش می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۰۰).

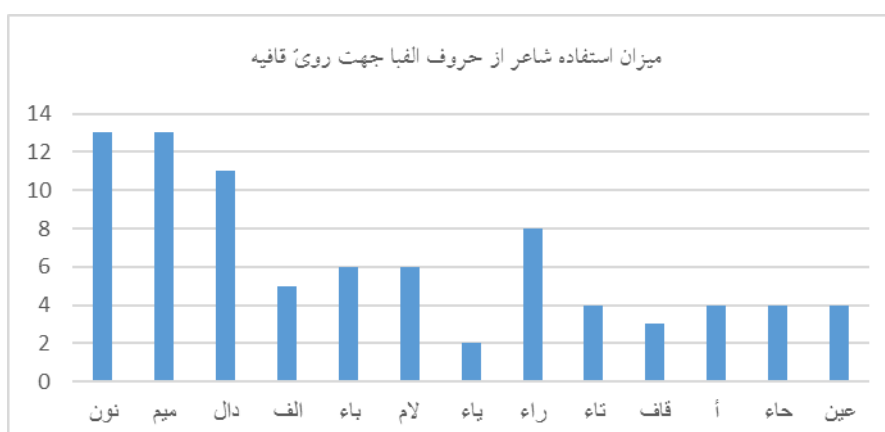
ناقدان، قافیه را به دو نوع مقید (روی ساکن) و مطلق (روی متحرک) تقسیم می‌کنند؛ قافیه مطلق، موسیقایی‌تر از قافیه مقید به نظر می‌رسد. هرچند عبدالله بردونی از موسیقی قافیه‌ی مقید، نیز بهره مطلوب را برده است. او در قصیده‌ی ۲۹ بیتی با عنوان «مع الحیاء» که با موضوع شکایت و شکوه از زندگی سروده است، توانسته از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

یا حیاتی و یا حیاتی‌الی کم أحتسی من یدیک صاباً و علقم
وإلی کم أموت فیک و أحیا این منی القضا الأخیر الحتم
أسلمینی إلی الممات فإیّی أجد الموت فیک أحسی و أرحم
ما حیاتی إلاّ طریق من الأش واک أمشی 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، ۲۰۰۶: ۱۸۶/۱). 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 از جمله 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

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: ۷۵ و ۷۶).

موسیقی داخلی نیز در این قصیده، همسو با آوای برخاسته از قافیه است، بدین معنی که حرف «میم» ۱۱۴ بار در این قصیده‌ی ۳۳۵ کلمه‌ای تکرار شده است و بر غنای موسیقی کناری افزوده است. تکرار ۲۰ باره‌ی واژگان «حیاء» 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 روی می‌آید و از اشباع مجری حاصل می‌گردد (ابن جنی، ۱۴۳۰: ۱۴۰) 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 روی قافیه استفاده نموده است.



همان‌طور که نمودار نشان می‌دهد، حروف میم و نون و دال جزء پربسامدترین حروفی هستند که در دفتر شعری شاعر، حرف روی قرار گرفته‌اند 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 روی به چشم نمی‌خورد (ر.ک: انیس، ۲۰۱۰: ۲۳۵).

بسامد تکرار حرکت حرف روی نیز در این مطالعه آماری، بدین صورت آشکار شد: در ۲۴ قصیده قافیه مختوم به حرف مد «یاء»، ۱۶ قصیده مختوم به «الف»، ۸ قصیده مختوم به «واو» و ۴ قصیده مختوم به «هائ» 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 روی در تعیین نوع موسیقی قافیه، بسیار مهم است (مسبوق، ۱۳۹۲: ۲۶۴). 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: ۶۸/۱ و ۶۹).

در ادامه به دلیل ضیق مجال، به تحلیل دو حرف از حروف روی پرکاربرد و دو حرف از حروف وصل بسنده می‌کنیم؛ حرف «نون»، در گروه حروف روی 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:

یحتسی الوهم من کؤوس الأمانی	قلبه المستهام ظمان عانی
فیه عطر الهوی و ظلّ التلدانی	قلبه ظامئ إلیک فصی
ب کلّ الهوی و کلّ الغوانی	أنت فی قلبه الحیاة و کلّ الحـ
ن وفیک التقت جمیع الحسان (دیوان: ۷۵/۱)	فیک الجمال فیک التقی الحسـ

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)

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 نفس‌یاری 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 «ظمان» و «عانی» و به تبع آن شکل گرفتن موسیقی «ano ani» در آخر مصرع اول، همسو با آوای قافیه گشته است. تکرار واژگان «قلبه»، «ظامی»، «کل» 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، موسیقی 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 وصل پرکاربرد در دیوان شاعر است، بردونی در قصیده‌ای ۲۶ بیتی با عنوان «أنا» از این حرف وصل استفاده کرده است. نکته قابل توجه اینکه قصیده‌ی مذکور از ۴ بخش، با قافیه متفاوت تشکیل شده است و هر بخش، روی وصل متفاوت و مختص به خود را دارد. به ابیات نخستین هر بخش بنگرید:

مقطع اول (شامل ۱۰ بیت):

ما بین ألوان العنا	ء و بین حشـرحـة المنـی
ما بین معترک الجرا	ح و بین أشداق الفنا (دیوان: ۱۸۳/۱)

مقطع دوم (شامل ۳ بیت):

أهوی و ألقى غیر ما	أهوی و ماذا أشتهی؟ (دیوان: ۱۸۴/۱)
--------------------	-----------------------------------

مقطع سوم (شامل ۱۰ بیت):

وأننا حنین تائه	بین المحبـة و الشـقا
-----------------	----------------------

أظمًا وأظمًا للجمَا ل وأيُن مِني المُستَقِي (ديوان: ۱۸۴/۱)
مقطع چهارم (شامل ۳ بیت):

يا آسِر العِصْفورِ رِفْـ____ قأً بالِجِناحِ المُتَعِيبِ (ديوان: ۱۸۵/۱)

موضوع قصیده مذکور، «خود» شاعر است که بردونی در آن به شکایت از وضع موجود می‌پردازد. در بخش نخست شاعر، از شرایط نامساعد موجود می‌نالند 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 دچار شده و رنج ناشی از آن او را به درجه بدبینی رسانده به طوری که هیچ نقطه‌امیدی در افق زندگی خود، حتی در رؤیاهای خود نمی‌بیند» (الذبیانی، ۱۴۳۱: ۵۶)- مطابقت دارد.

در این مقطع ۱۰ بیتی، موسیقی بیرونی هماهنگ با موسیقی کناری است، بدین معنی که بحر کامل مجزوء، متناسب با بیان همراه با تندی و شدت شاعر است؛ شدتی که مصوت «الف» تداعی‌گر آن می‌باشد. نکته قابل توجه در این مقطع اینکه مصوت «الف» ۴۲ بار و تقریباً در ۵۰٪ کلمات این بخش تکرار شده است. تکرار ساختار ترکیبی «ما بین» در ابیات ۱ تا ۳، تکرار واژگان «هنا» در ابیات ۳، ۴، ۶ و ۷، ردّ العجز علی الصدر در ابیات ۷ و ۸ 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 کند و آرام می‌شود. قافیه که به «tahi» ختم می‌شود، افتان است و این افتان بودن موسیقی، تداعی‌گر آه و افسوس شاعر است. فراوانی آوای «هَاء» در این سه بیت نیز، تداعی‌گر آه کشیدن‌های شاعر است. واژه «أهوی و مشتقات آن ۴ بار در این سه بیت تکرار می‌شود.

در بخش سوم دیگر بار 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

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 ال/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 از جمله 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، ۱۳۴۸: 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 از جمله 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، ۶، 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. گویا اینکه زبان گشودن به شکوه و شکایت برای او جز خستگی و رنج چیزی ندارد و مسیر و سرنوشت او را عوض نمی‌کند. از این رو سر تسلیم فرود می‌آورد و ندا در می‌دهد: «یا أسر العصفور رفقا بالجنح المتعب». موسیقی قافیه در این قطعه سیر نزولی پیدا می‌کند؛ زیرا به یاء منتهی می‌شود. از این رو حرکت و موسیقی در این بخش گُند می‌گردد و این با اظهار عجز و فرود آوردن سر تسلیم شاعر به قضا و قدر الهی هماهنگ می‌باشد.

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، ۱۳۸۹: ۶۴).

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 (عوده، ۲۰۱۱: ۶۴). در ادامه تلاش می‌کنیم موسیقی درونی و سازه‌های تشکیل دهنده‌ی آن را در قصیده‌ی «نائران» مورد مطالعه قرار دهیم؛ این قصیده ۷۸ بیتی با مطلع زیر در مدح و ستایش جمال عبدالناصر سروده شده است:

مَن جَمالٌ و مِن أَسْمی جَمالا	معجزاتٌ مِن الهُدی تتوالی
و شموخ یسمو علی کلِّ فکِرٍ	وعلی کلِّ قَمّة تتعالی
مَن جَمال؟ حقیقة تنثني عنـ	هـا الخیالات یحترقن انفعالا
وعنادٌ أعیاء البطولات حتی	رجع الموت عنه یشکو الملالا (دیوان: ۵۶۷/۱)

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، ۱۹۷۰: ۱۹۲) و بیان‌گر موقعیت‌های عاطفی و واکنش‌های درونی شاعر است؛ از این‌رو 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

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» (۵۶ بار)، بیشتر از آوای «یاء» (۵۵ بار) بکار رفته‌اند؛ از این رو می‌توان نتیجه گرفت که موسیقی حاصل از آوای الف و واو با درون‌مایه‌ی قصیده و موضوع شعر هماهنگ بوده و تداعی‌گر جایگاه رفیع جمال عبدالناصر رهبر مصر است.

صامت‌های «لام» (۱۴ بار)، «میم» (۱۴ 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 قریب‌المخرج 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 هر کدام، 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 علو جرس می‌شوند (یونس، ۱۹۹۳: ۱۲۶). 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 ۴ 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

ناتوان است. ساختار صیغهی دو فعل «تتوالی» و «یتعالی» نیز بر کشش 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. به‌عنوان مثال 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 دلآوری، رشادت و بی‌باکی جمال است:

و منایا تمضی و تآتی منایا و قتال دام یشیر قتالا (دیوان: 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:

بطلل الثائرين وافی أخواه و البطولات تجمع الأبطال (دیوان: 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:

والرؤی تسأل الرؤی کیف ضجّ الصمت؛ واستفسر الخيال 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: ۲۶۶ به نقل از خاقانی، ۱۳۷۶: ۳۰۸). این صنعت در قصیده‌ی «ثائران» از بسامد بالایی برخوردار است و از بارزترین نمونه‌های آن بیت زیر است:

واکتلمتم نقصا وزاد کمالا ومدی النقص أن یعیب الکمالا (دیوان: ۵۷۵/۱)
در این بیت، بین صورت فعلی «اکتلمتم» 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:

میزان کاربرد	واژگان	صنعت بدیعی
۹ بار	واج آرای «لام»، واج آرای «عین»، واج آرای «الف» دوبار، واج آرای «میم»، واج آرای «تاء»، واج آرای «راء» و واج آرای «سین»	واج آرای
۱۷ بار	بین واژگان: (جمال وجمالا)، (یسمو علی کل فکر وعلی کل قمه تتعالی)، (الهلال والهلالا)، (ملّ وملّ)، (الرؤی والرؤی)، (الخیال والخیالا)، (الجبال والجبالا)، (المحال والمحال)، (منایا ومنایا)، (قتال وقتالا)، (سوال وسوالا)، (جواب وجواب)، (تلالا وتلالا)، (النقص ونقصا)، (کمالا والکمالا)، (رجالا ورجالا) و(لندن ولندن)	تکرار
۱۶ بار	بین واژگان: (ملّ وملالا)، (التاج وتتوج)، (ینثال وانثیالا)، (الکبیر والکبار)، (الغزو والغزاة)، (رمادا ورمالا)، (تکابت وتکبت)، (جال وصالا)، (یرتدی ورداءا)، (تحتل واحتلالا)، (یعتدون والمعتدی)، (اکتملتم، کمالا)، (بطل، أبطلا)، (طفر وأطفالا)، (مآذن وماذا) و (ذبالا وضلالا).	انواع جناس
۲۹ بار	بین واژگان: (حقیقه والخیالات)، (إنظفی واشتعالا)، (هدی والضلالا)، (أضاءوا واللیل)، (موت والحیاء)، (ضحجّ والصمت)، (یکسون والجُرد)، (الحیاء وموتی)، (العاصفات ورمادا)، (لاتسلّ وأسأل)، (الفرار والنصر)، (الضحی وظلالا)، (یرتدی ویرخی: در این بیت به معنی درآوردن)، (تمضی وتأتی)، (جواب وسوالا)، (یمضی ویأتی)، (أبأه وأئیم)، (یضفرون ویکللون)، (البطولات والأندالا)، (تزری وأزدهی)، (یحسن ویسیء)، (الرؤوس والأذیالا)، (قصرتم وطلا)، (سقطتم وسما)، (نقصا وکمالا)، (عراضا وطوالا)، (الشرف والدنایا)، (تلاقیا والانفصالا) و (الیمین والشمالا)	انواع طباق
۳ بار	بین واژگان: (سوال والسوالا)، (اکتملتم والکمالا) و (بطل والأبطلا)	ردالعجز علی الصدر

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 آوای 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

جناس در جدول فوق غالباً واژه‌ای است که حروف قافیه (ala) در آن قرار گرفته است و موسیقی حاصل از جناس را با موسیقی کناری پیوند داده است. کما اینکه این پدیده در انواع طباق هم قابل ملاحظه 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 به‌عنوان مثال: الخیال در مقابل حقیقه، غیر الحقیقه را به ذهن تداعی می‌کند. در بخش رد العجز علی الصدر گفته می‌شود ویژگی این صنعت در بخاطر آوردن قافیه است. به‌عنوان مثال خواننده ابیات فوق با دیدن «سوال» 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

از آنچه 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 تأثیر 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 مقاربات گفته شد، به نظر می‌رسد عبدالله بردونی در دفتر شعری «من أرض بلقیس» به

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 روی - 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 جریان عکس، دلیلی نیافتیم.

۴- 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 مأخذ

- ابن‌سینا، ابوعلی (۱۳۴۸ش)، مخارج الحروف أسباب حدوث الحروف، تصحیح و مقابله دو روایت از متن رساله و ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران «۶۶».
- انیس، ابراهیم (۱۳۷۴ش)، آواشناسی زبان عربی، مترجم ابوالفضل علامی میانجی و صفر سفیدرو، چاپ اول، تهران، انتشارات اسوه، سازمان اوقاف و امور خیریه.
- زمردی، حمیرا (۱۳۹۲ش)، نظریه نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی، تهران، انتشارات زوار.
- سید قطب (۱۳۸۹ش)، اصول و شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمد ماهر، تهران، خانه کتاب.
- سیفی، مصطفی و دیگران (۱۳۹۳ش)، بررسی فضای موسیقایی قصیده «کوثریه» در مدح امام علی (ع)، دو فصلنامه ادبیات شیعه، شماره ۴، صص ۱۶۷-۱۳۵.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸ش)، موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه.
- طوسی، خواجه‌نصیرالدین (الف ۱۳۸۹ش)، معیار الأشعار، تصحیح: محمدفشارکی، تهران، انتشارات میراث مکتوب.

- (ب ۱۳۸۹ش)، اساس الاقتباس، مصحح، عزیزالله علیزاده، تهران، نشر فردوس.
- فیاض منش، پرند (۱۳۸۴ش) نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه، دوفصل‌نامه پژوهش زبان و ادب فارسی، شماره ۴، صص ۱۸۶-۱۶۳.
- 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 نام‌آوایی فارسی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.
- (۱۳۷۲ش)، وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ سوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- ابن جنی، عثمان (۱۴۳۰ق)، مختصر العروض و القوافی، تحقیق: قیس العطار، بیروت، موسسه التاريخ العربی.
- انیس، ابراهیم (۲۰۱۰م)، موسیقی الشعر، قاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
- البردونی، عبدالله (۲۰۰۶م)، دیوان عبدالله البردونی، بیروت، دارالعودة.
- البستانی، سلیمان (۲۰۰۴م)، إلیادة هومیروس، الطبعة الثانية، مصر، الجزيرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- الحلو، رحاب کمال (۲۰۰۵م)، قاموس القوافی، الطبعة الاولى، بیروت، مكتبة لبنان ناشرون.
- الذیابنی، مساعد بن سعد (۱۴۳۱ق)، السخریة فی شعر عبدالله البردونی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه أم القری، عربستان سعودی.
- الطیب، عبدالله (۱۹۷۰م)، المرشد إلی فهم اشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثانية، بیروت، دار الفکر.
- عباس، حسن (۱۹۹۸م)، خصائص الحروف العربیة و معانیها، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
- عمر، أحمد مختار (۲۰۰۶م)، دراسة الصوت اللغوی، الطبعة الرابعة، قاهرة، عالم الكتب.
- عودة، 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، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

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

مصطفى مهدوى آرا^١

سيد مهدى نوري كيدقاني^٢

الملخص

تعتبر الموسيقى الشعرية عنصراً فعالاً 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 - يتحفظون من حاسة سمع حادة وموسيقية وهذه تجعلهم قادرين على خير استخدام للألفاظ الرنينية 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 استخدام الموسيقى الشعرية الالغائية. وتدلنا نتائج البحث على أنّ البردوني قد حاز نجاحاً 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 البردوني"، "الموسيقى الشعرية"، "إبداع الصورة".

١- استاذ مساعد بجامعة الحكيم السيزواري

٢- استاذ مساعد بجامعة الحكيم السيزواري