

سبک شناسی آوایی اشعار زاله قائم مقامی بر اساس دیدگاه گرامون

الهام اسدی فارسانی^۱

چکیده

موسیقی یکی از عناصر سازنده شعر است که کلام را برجسته می کند و سبب تمایز زبان نظم و نثر می شود. از آنجا که موسیقی در انتقال مایه عاطفی شعر نقش اساسی و موثر دارد، یکی از عناصر مهم شعر محسوب می شود. انواع متفاوت موسیقی شعر یعنی وزن، قافیه و ردیف و واژه ها از جمله عناصری هستند که معنا، عاطفه و تخیل شاعر را به مخاطب منتقل می کند. شاعر با رعایت تناسب میان موسیقی شعر و عناصر دیگر، به هدف اصلی شعر که همان بیان مفاهیم و محتوای درونی است، می رسد. گاهی دستمایه ی شاعر برای انتقال عواطف خود به دیگران علاوه بر تلفیق واژگان و ترکیب واحد های زبانی، همگونی آواها و نواها، همخوانی آهنگ ها و اوزان دلنشین است. پیوند و هماهنگی بین الفاظ و معانی، می تواند ناشی از تکرار آواها در بافت باشد که در تداعی معانی نقش بسزایی دارد. در دیوان ژاله قائم مقامی ابیات فراوانی دیده می شود که در آن ها شاعر به کمک تکرار صامت ها و مصوت ها موسیقی خاصی ایجاد کرده، که در القای معانی بسیار موثر است. بررسی پیوند میان آهنگ کلام با عناصر دیگر، مسئله ای است که این مقاله به آن می پردازد.

کلمات کلیدی: موسیقی، عاطفه، موریس گرامون، ژاله قائم مقامی،

مقدمه

آشکارترین عاملی که زبان را از کارکرد روزمره آن دور می کند و جنبه های زیبایی شناسی آن را ملموس می کند «موسیقی شعر» است. «مجموعه عواملی که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه ها و تشخیص واژه ها در زبان می شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص. ۸). موسیقی شعر نام دارد. اگر نگوئیم موسیقی خصیصه ی ذاتی شعر است، می توانیم معتقد باشیم که لازمه ی طبیعت آن است. اگر شعر را همچون ساختارگرایان، رستاخیز واژه ها به شمار بیاوریم، مجموعه عوامل متعددی در این رستاخیز نقش دارد که می توان آن ها را در دو گروه موسیقایی و زبان شناسیک جای داد. گروه موسیقایی به مجموعه عواملی گفته می شود که زبان شعر را از زبان روزمره، به واسطه ی آهنگ و وزن متمایز می کند و از رهگذر نظام موسیقایی، موجب رستاخیز واژه ها می شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص. ۱۰). هر یک از حروف صامت و مصوت، از نظر صوتی دارای ویژگی هایی هستند که موسیقی حاصل از تکرار آن ها، تاثیر خاصی در خواننده ایجاد می کند، از همین رو مهم ترین بخش موسیقی شعر، میزان هماهنگی آوایی حروف با معنا و مضمون شعر است. شاعران کوشیده اند علاوه بر وزن عروضی، موسیقی درونی و کناری را نیز در خدمت القای معانی و حالات خاص روحی خود به کار بگیرند. اهمیت انتقال معنا و تناسب بین حروف و مضمون تا اندازه ای است که عده ای از صاحب نظران معتقدند که وظیفه خاص شعر، به عنوان چیزی غیر از موسیقی، نه انتقال وزن و آوا، که انتقال معنی یا تجربه از طریق آواهاست. بعضی از آواها ذاتا انتقال دهنده و در بردارنده ی معنا هستند و حتی سریع تر و آسان تر معنا و احساس را به شنونده منتقل می کنند.

اندیشه شاعران، برداشتی از اوضاع اجتماعی و حالات روحی مردم دوره و عصر آنان است. این اندیشه بر مضامین و موسیقی شعر تاثیر می گذارد؛ چنان چه در غزل سعدی و معاصران او چون هنوز رنج ها و مصیبت های حاصل از حمله ی مغول اثر خود را آشکار نکرده بود؛ مضامین، شاد و اوزان خفیف، ضربی و مهیج است؛ اما از نیمه ی دوم قرن هشتم که کم کم اثر مصایب اجتماعی آشکار می شود، در غزل ها به تدریج زمزمه ی حزن و اندوه و نومیادی به گوش می رسد و اوزان متوسط ثقیل خاصه وزن «فاعلاتن» «فاعلن» که آهنگی سنگین و غم انگیز دارد، جای اوزان شاد را می گیرد. (شمیسا، ۱۳۶۹، ص. ۲۳۴). «با در نظر گرفتن ارتباطی که عاطفه با صوت، صوت با

^۱ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

موسیقی، و موسیقی با عاطفه دارد؛ می‌توان گفت که اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف، با قدرت کلام - که وسیله بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است - همراه کنیم به نتیجه‌ای مضاعف می‌رسیم. (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ص. ۳۳۹). نیما که بنیان‌گذار شعر نو فارسی است به هماهنگی وزن و محتوا توجه داشته است و حتی پا را فراتر گذاشته و برای خلق اثری زیبا، هماهنگی همه‌ی اجزا و عناصر شعر را متذکر شده است. او «همه عناصر و اجزای شعر را وسایلی برای خدمت به معنا و بهتر رساندن مفهوم و هر چه تمام‌تر کردن و القا کردن حسیات خود می‌دانست و از این رو وقتی که تعهد ابلاغ معنا و القای حس و عاطفه می‌کرد به تناسب و هماهنگی همه عناصر توجه کامل داشت...» (اخوان، ۱۳۷۶، ص. ۲۰۲). یکی از مسائلی که در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است نقش آواها در القای معنی با توجه به نظریه گرامون است.

موسیقی شعر

موسیقی علم به نغمه‌هاست. موسیقی زبانی است که به جای حروف با اصوات سر و کار دارد. همچنان که دو یا چند حرف کلمه‌ای را می‌سازد، و کلمات، جمله‌ای می‌پردازد، در موسیقی نیز از یک یا چند صدا «میزانی» ساخته می‌شود، و از مجموع چند میزان، یک جمله‌ی موسیقی استخراج می‌شود. (کی‌منش، ص. ۱۲۳-۱۳۶) «پیوند شعر با موسیقی مثل پیوند شعر با خیال و تصویرهای شعری به حدی استوار است که گاهی جانشین عنصر خیال در شعر شده و شعر را با توجه به آن تعریف کرده‌اند.» (پورنامداریان، ۱۳۷۱، ص. ۸۴).

موسیقی شعر دامنه‌ی پهناوری دارد و می‌توان آن را از نخستین عوامل ایجادکننده‌ی رستاخیز کلمات در زبان و نظام واژه‌ها دانست. برخی بر این باورند که شعر و موسیقی، ابتدا در پیوندی محکم با یکدیگر بوده و سپس از یکدیگر جدا شده است. پس از این که بشر از دوران سادگی و ابتدایی به تمدن رسید، علاوه بر دگرگونی در مظاهر زندگی خویش، در شعر هم تحولاتی ایجاد کرد. برای نمونه شعر به فن تبدیل شد، اصولی را پذیرفت و از موسیقی جدا گردید؛ در نتیجه شاعران کوشیدند که شعر، موسیقی خاص خود را داشته باشد؛ یعنی کلمات به جای خود نشیند بی آن که از آلات موسیقی کمک گیرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶، ص. ۴۴-۴۵). ناتل خانلری در مقایسه‌ی میان شعر و موسیقی، غرض هر دو را ایجاد حالتی دانسته و صوت را مایه‌ی کار هر دو به شمار می‌آورد، با این تفاوت که در موسیقی، صوت‌های آن بر حسب نسبت زیر و بمی نغمه‌ها و به حسب وقوع در زمان‌های متساوی، ضرب و وزن را ایجاد می‌کند و در شعر، ترتیب صوت‌های ملفوظ به حسب ذلالت، صورت‌های گوناگون را به ذهن القا می‌کند. او نیز شیوه‌ی کار شعر و موسیقی را همانند می‌داند؛ در هیچ یک ترتیب و توالی مقدمات برای حصول نتیجه، لازم نیست بلکه جنبش و نشاطی لازم است. حالات القا شده از موسیقی بسیار کهنه و مبهم است؛ زیرا در موسیقی به ازای صوت‌ها، معانی خاصی نیست و لی در شعر، بیان حالات، دقیق‌تر و صریح‌تر از موسیقی است زیرا هر دسته از اصوات، در بردارنده‌ی معانی خاصی است ولی از آن جا که شاعر در ترکیب اصوات باید تابع حدود و قیود باشد، محدودیتی خاص دارد. (ناتل خانلری، ۱۳۳۳، ص. ۱۷-۱۹).

تفاوت زبان موسیقی با زبان تکلم در این است که هر لفظ در زبان کتابت معنا یا معانی مقرر شده یا هدایت شده‌ای را به ذهن متبادر می‌کند، در صورتی که در زبان موسیقی هر جمله یا میزان مقید به یک مفهوم و معنای خاص نیست و هر کس بنا بر استنباط و احوال درونی خود می‌تواند معنایی از یک میزان یا یک جمله‌ی موسیقی ادراک کند. در حقیقت موسیقی یک زبان عاطفی یا ذهنی یا تجربیدی است که در آن هر جمله به تعداد شنوندگان واجد معانی گوناگون است. (ملاح، ۱۳۵۱، ص. ۱۲).

موسیقی دو جنبه دارد: ۱. جنبه‌ی غنا؛ یعنی آواز و آلتی که پیدایش صداهای آهنگین را باعث می‌شود، و در سطحی گسترده‌تر، از آواز و صدا هم فراتر رفته، هر تناسبی حالت هارمونیک به خود می‌گیرد و دارای موسیقی می‌شود. این جنبه از موسیقی حاصل نظم و ترتیبی است که میان آواها و اجزای یک مجموعه‌ی موسیقایی ایجاد می‌گردد. ۲. جنبه‌ی دیگر، موسیقی به عنوان یکی از پایه‌های شعریت در یک قطعه‌ی ادبی است. در این حوزه، موسیقی

عبارت است از اجزا و عناصری که باعث پیدایش یک تناسب و تکرار موسیقایی در شعر می‌شود و شعر در جنبه‌های گوناگون، دارای هارمونی می‌گردد. این هارمونی در برقراری ارتباط میان روح شعر و روح خواننده نقش وصف‌ناپذیر دارد. (عباسی، ۱۳۸۸، ص. ۲۲۱-۲۴۰). شفیع‌ی کدکنی موسیقی شعر را به چهار نوع: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و معنوی تقسیم می‌کند.

موسیقی بیرونی در وزن و بحور عروضیتجلی می‌یابد. وزن نوعی سامان بخشیدن به شعر است. اسپنسر معتقد است که «وزن گذشته از اینکه تقلید آهنگ شوق و هیجان است، وسیله‌ای برای صرفه‌جویی در توجه ذهن به شمار می‌رود و لذتی که از آن حاصل می‌شود نتیجه‌ی آن است که چون کلمات بر طبق ضرب و وزنی معهود با هم تلفیق می‌شوند، ذهن، آن‌ها را آسان‌تر ادراک می‌کند و از کوششی که باید برای حفظ و ضبط مجموعه‌ای از کلمات به‌کاربرد تا روابط آن‌ها را با یکدیگر و سپس معنی کلام را دریابد، کاسته می‌شود.» (خانلری، ۱۳۳۴، ص. ۱۵). موسیقی بیرونی در شعر فارسی شامل اوزان عروضی (کمی و ایقاعی)، (آزاد و نیمایی)، سپید و وزن عروضی است.

منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تاثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست، برعکس موسیقی بیرونی که در سراسر مصراع یا بیت تجلی پیدا می‌کند، مقصود از این نوع موسیقی، تناسب‌هایی است که در برخی از مقاطع خاص ابیات که در پایان مصراع‌ها و بیت‌هاست، ظاهر می‌شود و به طرق مختلفی جلوه‌گری می‌کنند که بارزترین نمود آن قافیه و ردیف است. این نوع موسیقی به دلیل این که اشتراک و هماهنگی خاصی در مصوت‌ها و صامت‌های کلمات ایجاد می‌کند، سخن را آهنگین و بر غنای موسیقایی آن می‌افزاید. (کمالی‌نهاد، ۱۳۸۵، ص. ۴۱-۴۳). «قافیه هم آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاربع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید.» (حق‌شناس، ۱۳۷۱، ص. ۱۴۴). «از لحاظ زیبایی‌شناسی وظیفه‌ی عروضی آن، یعنی پایان‌بندی مصراع و بیت یا سازمان دادن به الگوی هر بند شعر اهمیت دارد. (قافیه گاهی تنها سازمان‌دهنده‌ی هر بیت است). اما از همه مهم‌تر قافیه معنی دارد و از این لحاظ در خصوصیت کلی شعر عمیقاً دخیل است. قافیه لغات را گرد هم می‌آورد و با یکدیگر در پیوند، یا در تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد. (رنه، ۱۳۸۲، ص. ۱۷۸). ردیف نیز جزئی از موسیقی کناری است. «از قدیم‌ترین نمونه‌های شعر فارسی تا دوره رشد و تکامل آن، ردیف جزء آشکار و بارز شعر فارسی بوده است که به توسعه‌ی خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می‌کند و مجاز و استعاره را وسیع می‌سازد.» (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۶، ص. ۲۳۳).

موسیقی میانی حاصل ارتباطات لفظی و تناسبات میان واژگان است و شامل انواع تکرار، سجع، جناس و بعضی از صنایع معنوی است. در این نوع موسیقی «شاعر با موسیقی کلمات خویش، قلمرو پهناوری از خلاقیت هنری را در پیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری، نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر موسیقی ویژه خویش را دارد که با دیگر بخش‌ها متفاوت است.» (خانلری، ۱۳۳۲، ص. ۱۶۳).

موسیقی معنوی از تناسب معنایی کلمات به دست می‌آید و جلوه‌های آن در تضاد، طباق، ایهام، مراعات نظیر و سایر صنایع معنوی ظهور می‌کند. این نوع موسیقی باعث استحکام زبانی شعر می‌شود.

مورس گرامون

قبل از این که گرامون، بحث القای آواها را در متن و بافت جمله بیان کند و آن را به عنوان نظریه‌ای در حوزه‌ی ادبی مطرح کند، گروهی از شاعران سده‌ی نوزدهم کوشیده بودند، پیوند و تناسب جلوه‌های صوتی حاصل از ساختار کلام را با دیگر پدیده‌های عالم هستی آشکار سازند. رابطه‌ی بین موسیقی و معانی مورد نظر شاعر و نویسندگان، قبل از قرن بیستم نیز وجود داشته است؛ این در حالی بوده که شاعران و نویسندگان، آگاهانه و یا ناآگاهانه از آواها برای بیان ما فی الضمیر خود بهره می‌جستند. (مختاری، ۱۳۹۵، ص. ۱۱۶). گرامون به بررسی

ناهمانندی واج های زبان هند و اروپایی پرداخت و در سال ۱۸۹۵ با انتشار دو رساله «قانون تباین حروف در زبان های هند و اروپایی و زبان های رومیایی» راه را برای مطالعات واج شناسی هموار کرد. به نظر وی چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه ای تطابق داشته باشد، می تواند آن را القا کند. گرامون کوشید با پژوهش درباره شکل گیری نام آواها و رابطه لفظ و معنا در اینگونه کلمات در زبان های مختلف به ضوابط و قواعد میان معنا، آوا و القای بار عاطفی شان دست یابد. به نظر گرامون، مغز انسان همواره به تشبیه و تداعی می پردازد. اندیشه ها را دسته بندی می کند و مفاهیم کاملاً ذهنی را با تاثیراتی که حواس شنوایی، بینایی، چشایی، بویایی و لامسه در اختیار ما می گذارد، در یک دسته یا رده در کنار هم می چیند. نتیجه این امر آن است که مجردترین و معنوی ترین اندیشه ها پیوسته با انگاره ای از رنگ ها، رایحه ها یا حسیاتی مانند خشکی، سختی، نرکی، و غیره پیوند می خورند. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۱۲). مسئله تکرار مطلب دیگری است که توجه گرامون را به خود جلب کرد. او معتقد بود که تکرار یک جمله و یا تکرار یک هجا در کلمه حاکی از شدت و تاکید آن است. به عقیده او کلماتی که دارای این گونه تکرار ها باشند مفهومی مضاعف به خود می گیرند. تکرار واج ها یا هجاها القاگر هستند و ارزش آن زمانی آشکار می شود که اندیشه و محتوا با چینی تکراری تناسب داشته باشد. آن چه را که امروزه هماهنگی القاگر می نامند، جلوه ای است ادبی، که ادیب با انتخاب واژه هایی به دست می آورد که واج های تشکیل دهنده ی آن با تصاویر ذهنی یا اندیشه های او هماهنگ باشد. ادیب با توسل به این جلوه ها بی آن که نیازمند به توصیف یا شرح باشد، می تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه های مورد نظر را تداعی کند و آن ها را در ذهن خواننده بیدار سازد. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۱۹).

ژاله قائم مقامی

عالم‌تاج قائم مقامی از جمله شاعران عصر مشروطه است که با بیانی صریح از نگاه یک زن حساس از جهان اطراف سخن می گوید. او در عصری می زیسته که نگاه جامعه به زن و فعالیت های او بسیار محدود بوده است و همین امر ژاله را بر آن داشت تا صدای اعتراض زنان را از دریچه ی اشعار خود بازتاب کند. ژاله اولین زنی است که در شعرهایش به بیان دغدغه های زنان و مشکلاتشان در جامعه ی مرد سالار پرداخت. «شعر او کاملاً زنانه است؛ به گونه ای که اگر نامش بر دیوانش یا شعرش نباشد، زن بودن صاحب سروده ها بی درنگ در ذهن خواننده تداعی می شود. بی هیچ شک و شبهه ای؛ ژاله به جز دل سوزاندن برای زنان و دفاع کردن از حقوق و خواسته ای طبیعی ایشان، که موضوع بسیاری از اشعار اوست، با وسایل و لوازمی نظیر آینه، شانه، چرخ خیاطی و.. که اغلب زنان با آنان سرو کار دارند، در سروده هایش درد و دل می کند و سخن می گوید و این یکی از مشخصه های زنانه بودن شعر ژاله است.» (واعظ و صادق زاده، ۱۳۸۴، ص. ۷۸).

اشعار او را می توان نخستین فریاد اعتراض زن علیه فشارهای جامعه دانست. علت شکوه ها و اعتراضات او در شعرش «دردهای خصوصی و شخصی بود که به اشعارش رنگ اجتماعی داد. کلیت دادن به دردهای خصوصی ژاله از سویی نشان دهنده ی شیوه ی زندگی زن ایرانی در پایان دوره قاجار است، شکنجه ای که زن به عنوان شوهر داری تحمل می کرد و چاره ای جز آن نداشت.» (کراچی، ۱۳۷۴، ص. ۱۴۴). رنج درون ژاله در شعر او آشکارا منعکس شده است.

وابستگی به فضای خصوصی و بی میلی به داشتن روابط اجتماعی او را شخصیتی درون گرا معرفی می کند. او به رویا پناه می برد، به قوانین اجتماعی احترام می گذاشت ولی گاهی علیه آن ها شورش می کرد. در زمینه ی روانشناختی اشعار او می توان به «نارسی سیسم به عنوان کوشش (من) شاعر برای ایجاد شخصیت اشاره کرد. دل بستگی به خویشتن و ستایش از زیبایی های خویش را در اغلب اشعار ژاله آشکارا می توان احساس کرد.» (تاجبخش، ۱۳۷۸، ص. ۵۱). ژاله در برخورد با مشکلات زندگی واکنشی روانی را به کار گرفت و پدر و مادر و همسر خود را عامل ناکامی ها و مشکلاتش دانست و برای جبران این شکست ها و ناکامی ها به هنر پناه آورد.

به گفته‌ی دکتر کراچی ادبیات زنانه با ژاله آغاز شد «زیرا او نه به سلیقه‌ی مردان نوشت و نه از آنان تقلید کرد. او با حدیث نفس خود فردیت زنانه‌ی خود را بیان کرد و درونش را نگاشت، اگر چه او هیچ تعمدی برای ساختن شعر زنانه نداشت اما ذهنیت زنانه‌اش، زبان زنانه آفرید که نقش خواسته‌ها و آرزوهای بی‌پرده‌ی زن بر صفحه کاغذ بود.» (کراچی، ۱۳۸۳، ص. ۴). ژاله به پیروی از سرشت زنانه‌اش گاه از فرق زن با مرد سخن می‌گوید، گاه از سفره‌ی عقد، شوهر شایسته، فرزند به دنیا نیامده‌ی خویش، نکوهش شوهر و احوال زن بیوه. درد دل با آینه، و شعرهایی با ردیف «ای آینه» در دیوان او بسیار است. گفتگو با چرخ خیاطی، گله از شانه، وصف نیم تنه‌ای که یادگار عهد شوهر داری بوده و.. رنگی زنانه دارند. یکی دیگر از ویژگی‌های شعر او تاثر از زبان گفتار است. در خلال اشعارش تعبیرات محاوره‌ای دیده می‌شود نظیر: نان خور، بی بزک، هوو، دخمسه، قوقول قو، نرم گردد دند من، در خانه ماندن بی بی از بی چادری، و...

نکوهش شوهر یکی از ویژگی‌های شعر ژاله است که اشعارش را از دیگر شاعران متمایز کرده است. به رغم شخصیت کلیشه‌ای مرد در ادبیات کهن در قالب عاشق یا قهرمان، عمل او نوعی آشنایی زدایی در مضمون مذکور بود. ژاله با شکایت از زندگی مشترک و بیان دردهای شخصی خود، از حقایق و محرومیت‌های زندگی خود و زنان هم عصر خود پرده برداشته است.

بستر افکار و عقاید ژاله متوجه است بیشتر به مسائلی از: دفاع از حقوق زنان، انتقاد از عقب ماندگی زنان، اعتراض به تبعیض جنسی، آزادی، وطن دوستی، برابری زن و مرد، اعتراض به کشف حجاب، طلاق، انتقاد از چند همسری، شرایط زنان بیوه و... است. شعر ژاله فریاد آزادی خواهی و برابری است که از حصار حرم و چهار دیواری زندانی که نظام مردسالار برای زنان ساخته است، بر می‌آید.

شعر ژاله در قالب سنتی و به صورت قصیده و، قطعه و غزل در سبک خراسانی سروده شده است. اشعارش گاه حالت خطاب دارد یا وصفی از زندگی و تجربیات فردی اوست، تنوع وزن در شعرش به ندرت دیده می‌شود، اما وزن شعرش با حالت روحی و محتوای اشعارش هماهنگی دارد. ژاله برای بیان اندیشه‌ی خویش از صورخیال چون کنایه، تشبیه، استعاره، اغراق و مجاز بهره برده است و نیز واژه‌های فارسی عربی و ادبی را به کار گرفته است. از تامل در شعر ژاله به قدرت تخیل او می‌توان پی برد. با بکارگیری تخیل در اشعار، مضمون‌های بکر و تصویرهای بدیع و گوناگون آفریده است. ژاله با نیروی تخیل با اشیاء رابطه برقرار می‌کند و اشیاء را از حالت مادی به مفاهیم ذهنی نزدیک می‌کند. شعر او بافت و قالب تازه‌ای ندارد؛ اما نگرش تازه‌ای نسبت به مسائل زنان و مردان و روابط و زندگی مشترک دارد.

www.anjomanfarsi.ir

واکه‌های الفاکر در شعر ژاله قائم مقامی

واکه‌های در خشان ا) و ا) (A) :

برای بیان صداهای بلند و خروشان، هیاهو و مهممه، غریو جمعیت، صدای خنده و قهقهه، سرو صدای رعدآسا، توصیف اندیشه‌ها و احساساتی که در زمان تجلی آن‌ها صدا اوج می‌گیرد، مانند: فریاد، خشم، خشونت، توصیف اشخاص، صحنه‌ها و مناظر پر شکوه و شگفت‌انگیز یا با عظمت و شکوه شخصیت توانمند و بلند مرتبه به کار می‌رود. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۳۱-۳۶).

قائم مقامی سنت‌های مرد ساخته را برای جامعه آشکار می‌کند و به مردمانش می‌فهماند که خدا و پیامبرش هیچ‌گاه چنین رفتاری را در قبال زن نخواستند و فریاد می‌زند:

این کتاب آسمانی وین تو، آخر شرم دار
این تو این آیین اسلام آن چه می‌گویی کجاست؟
کی خدا پروانه‌ی بیداد را توشیح کرد
کی پیمبر جنس زن را این چنین بیچاره خواست

(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۱۴)

خشم و فریاد شاعر به وسیله ی واکه های درخشان به خوبی القا شده است. ژاله در چامه ای غرا زنان و دختران سرزمینش را به آزادی و برگرفتن بند حقارت و اسارت از پای خ.ویش فرا می خواند و از ایشان می خواهد هر مانعی را از سر راه بردارند او امید به تعالی زنان دارد و آینده را در دستان زنان می بیند و ایشان را مخاطب قرار می دهد. واکه های درخشان صدای بلند و هیاهوی شاعر و احساس افتخار او به هم نوعش را به خوبی نشان می دهند:

نور چشم‌ما، دخترآ، آینده در دستان توست
 قدر نعمت را بدان ای گوهر یکتای من
 پاک دامن باش و آزادی به جز عزت مخواه
 راه تاریکان مرو ای زهره ی زهرای من
 (قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۱۰۹).

واکه های روشن ای (i) و (e)

برای توصیف و تداعی صداهای نازک، نجوهای آهسته، توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت و لطافت، به کار می رود. واکه (i) نسبت به واکه (e) واکه ای بسته تر، بنابراین زیرتر است واکه (i) بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد بر می آورد؛ فریاد شور و هیجان، تحسین و ستایش و نیز فریاد یاس و ناامیدی است. واجگاه آن بخش پیشین سختکام است و زیرترین واکه زبان، بیانگر تیزی و حدت است. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۲۱-۳۱).

او چیرگی مرد بر زن، بی حقوقی زن در اجتماع، فرودستی، حقارت و ضعف زن در برابر مرد را دید و به جای دفاع از زن، به دشنام و بدگویی از مرد پرداخت. ژاله متأثر از تحولات اجتماعی دوره مشروطه، طالب تغییر وضع زنان شد و از آن ها خواست که بی چشم داشتی از مرد به پا خیزند و آزادی را خود به دست آورند (کراچی، ۱۳۸۳، ص. ۱۹۳). شاعر در ابیات زیر شور و علاقه ی خود را به این مسئله نشان می دهد. واکه های روشن شور و اشتیاق شاعر را به خوبی نشان می هد:

اجتماعی هست و نیرویی زنان را در فرنگ
 در دیار ما هم از زن جمع گردد فرد نیست
 دست و پای، همتی، شوری، قیامی، شورشی
 شهر هستی جان من جز عرصه ی ناورد نیست
 (قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۲۸).

مرد در جامعه ی سنتی قیم زن است و زن نانخور و نیازمند مرد است و همین علتی هست تا حق زورگویی و حکومت بر زن را به خود بدهد. واکه های روشن یاس شاعر را به خوبی القا می کند:

مردست قییم ما و امثال ما که او
 زن را ضعیف داند اگر خود کبیر نیست
 تا ما ضعیف و نانخور مردیم و گوشه جوی
 راهی به جز اطاعت مرد قدیر نیست
 (قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۵۲).

واکه های تیره (O)، او (U) :

این واکه ها، بسته یا تیره محسوب می شوند و واجگاهشان بخش پسین سختکام یا بخش در بخش نرمکام است. این واکه ها برای القای صداهای مبهم و نارسا، افکار و اندیشه های تیره و حالت ثقل و سنگینی، توصیف اجسام یا پدیده های زشت، عبوس یا ظلمانی، به کار می رود. (آوا و القاء، ۱۳۸۳، ص. ۳۶-۴۰).

ژاله در اشعار خود بارها شوهر را نکوهش کرده است. نکوهش شوهر از مهم ترین ویژگی های شعر اوست. او همه ی ویژگی های ظاهری و روحی همسر را مذبوم می داند. واکه های تیره افکار و اندیشه های عبوس شاعر را به خوبی نشان می دهد:

هم صحبت من طُرفه شوهریست
 شوهر نه که بر رفته آذریست
 باریک و سیاه و بلند و زشت
 در دیده ی من چون صنوبریست

در روی سیاهش دو چشم تیز / چون در شب تاریک اخگریست
انگیخته ریشی سیه سپید / بر گونه ی تاریک لاگریست
(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۱۸).

زاله بر این باور که مرد در مقابل زنان مقام خدایی دارد، می‌تازد. او زن را مجسمه ی خضوع و مرد را نمادی از غرور و تکبر می‌داند:

مرد است و خُدای وجود ماست / نی نی که بلای مُقدری است
زن چیست خُضوع مُجسمی / وان مرد غُرور مُصوری است
(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۳۶).

همخوان های سایشی:

این واجها به دو دسته ی سایش های لبی و دندانی و سایشهای لثوی تقسیم می‌شوند. نوع نخست شامل واج های (v, f) است که دمیدنی نرم، بی رقم و کم صدا را تداعی می‌کند. سایشهای لثوی شامل (z, s) است که غالباً در بیان دمشی همراه با صغیر به کار می‌رود و صدای وزش باد را تداعی می‌کنند. همچنین در بیان احساساتی همچون: حسرت، کین و نفرت، جسادت، ترس و تحقیر به کار می‌روند. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۵۲-۵۴).

زاله به گونه ای حماسی بر جنس مردان و نظام مردسالاری حمله برده است و مردان را عامل تیره روزی زنان می‌داند. شاعر معتقد است در دکان آفرینش جنس زن و مرد هر دو یکسانند ولی آنچه باعث برتری مردان می‌شود قوانین اجتماع است. زاله از این که مرد برفراز کاخ هستی و زن در کنج قفس جای دارد، آزرده است و به سنت هایی که برای مردان بیشتر از زنان ارزش قائل است اعتراض می‌کند و زنان را به مبارزه فرا می‌خواند. کین و نفرت شاعر به وسیله ی هم خوان های س و ز القا شده است:

در دکان آفرینش جنس ما و اوست یکسان / عمر ما طی می‌شود در کیسه ای در بسته اما
برفراز کاخ هستی او به پرواز است و ما هم / جنبشی داریم در کنج قفس پر بسته اما
تا برون آید زن از این محبس مرد آفریده / دست و پا باید، که هست ای جان خواهر! بسته اما
(قائم مقامی، ۱۳۸۴، ص. ۹۱)

اندیشه ی آن که جنس زن برای برآوردن نیاز های مرد عشرت طلب آفریده شده است خاطر شاعر را می‌آزارد. همخوان های سایشی کین و نفرت شاعر را به خوبی القا می‌کنند:

مر زنان را بهر عشرت های مرد / هیچ حقی نیست الا زیستن
تن فروشی باشد این یا ازدواج / جان سپاری باشد این یا زیستن؟
(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۳۰).

همخوان های انسدادی:

برای بیان اصوات خشک و مکرر، انفجاری، مقطع و پیاپی و نیز توصیف توصیف حرکاتی که با تکانهای شدید یا خفیف همراهند، به کار می‌روند. همچنین برای توصیف هیجانانگیز و تکان دهنده از جمله خشم مفرط و نیز آشفتگی ذهنی و درونی، طنز نیشدار و خشن استفاده می‌شود. که شامل دو گروه بی آوا (k, t, p) و آوادار (b, d, g, q) هستند. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۴۴-۴۸).

زاله در تساوی حقوق زن و مرد از آموزه های دینی بهره می‌گیرد و به «الجنة تحت اقدام امهات» اشاره می‌کند. او معتقد است زن در دین اسلام و دیدگاه حضرت محمد جایگاه والایی دارد. خشم زاله به وسیله همخوان های انسدادی، خشم شاعر القا شده است:

کی خدا پروانه ی بیداد را توشیح کرد
گر محمد بود، جنت را به زیر پای زن
کی پیمبر جنس زن را این چنین بیچاره خواست
هشت و با این گفته مقداری ز جنس مرد کاست
(قائم مقامی، ۱۳۸۴، ص. ۴۰).

احساس تنهایی، دلسردی و اندوه شاعر را فرا گرفته است و او را وادار ساخته تا با سماور درد دل کند، آسفتگی ذهنی شاعر به وسیله همخوان های انسدادی القا شده است:

در این کهن آشیانه اکنون
دستی نه که برفشانند از مهر
پایی نه که بر فلک گراید
آن جاه و مقام و عشق و الفت
من مانده ام و تو در بر من
خاکی که نشسته بر سر من
زین غمکده جسم لاغر من
شد شسته ز چشم و منظر من

(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۳۹).

از اشعار ژاله چنین بر می آید که همسرش به زن و فرزند بی علاقه و تمام افتخارش به اجداد و نیاکانش است؛ این امر باعث رنجش ژاله شده است. همخوان های انسدادی احساس خشم و طنز نیشداری را به مخاطب القا می کند:

از فر نیاکان خویشین
گویی که پدر نیست مر مرا
او را بر جهان بر تفاخریست
یا به زر آورده مادر نیست

(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۱۹).

همخوانهای خیشومی (M, N):

برای توصیف اصوات و حالت ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت، ناتوانی و درماندگی، تانی، سستی و رخوت و نیز القاگر صدایی شبیه به تق نق اهسته به کار می رود. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۳۶-۴۰).

ژاله در شعر «حقوق زن و مرد» بر این باور است که عشق ورزیدن مختص مردان است و زن اگر ادعای عاشقی کند به بی عفتی محکوم می شود و از این نابرابری گله می کند نارضایتی شاعر به وسیله ی همخوان های خیشومی القا شده است:

من نه مختار نفس خویشتم
چون زنم دم ز عاشقی که زنم؟

(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۱۱۲).

ژاله بر این باور که مرد در مقابل زنان مقام خدایی دارد، می تازد. او زن را مجسمه ی خضوع و مرد را نمادی از غرور و تکبر می داند. همخوان های خیشومی نارضایتی شاعر را القا می کنند:

مرد است و خدای وجود ماست
زن چیست خضوع مجسمی
نی نی که بالای مقدری است
وان مرد غرور مصوری است

(قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۳۶).

سایشهای تفضی (ژ، ش، ج، ح):

بیانگر حرکتی سریع و غالباً بی صدا هستند. و اگر با همخوانهای سایشی همراه شوند تاثرات روحی گوناگون را بیان می کنند. همچنین حالتی چون رنجش، حیرت، افسردگی، دل‌مردگی، ناتوانی و احساس سقوط و شکست و شکوه و شکایت را تداعی می کند. (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۵۹-۶۲).

نکوهش شوهر یکی از ویژگی‌های مهم شعرزاله است. برخی از بدیع‌ترین تصویرهای زاله در توصیف شوهر است که نمودار خشم و نفرت و رنج اوست. او تمام ویژگی‌های ظاهری و روحی شوهر را مذموم میدانند. دلمردگی و رنجش شاعر به وسیله‌ی سایش‌های تفضی‌به خوبی القا شده است:

چه می‌شد آخر، ای مادر، اگر شوهر نمی‌کردم؟
 مگر باری گران بودیم و مشیت استخوان ما
 گرفتار بلا خود را چه می‌شد گر نمی‌کردم؟
 پدر را پشت خم می‌کرد اگر شوهر نمی‌کردم؟
 بر آن گسترده خوان گویی چه بودم؟ گربه‌ای کوچک
 که غیر از لقمه‌ای نان خواهش دیگر نمی‌کردم
 (قائم مقامی، ۱۳۸۳، ص. ۱۲۵).

نتیجه‌گیری

از دیرزمان در شعر فارسی توجه به وزن و موسیقی در شعر مطرح بوده است. موسیقی‌زبانی است که به جای حروف با اصوات سروکار دارد. شاعر برای انتقال عواطف خود به دیگران، از زبان یاری می‌جوید و این کار مستلزم انتخاب اصوات و کنار هم چیدنشان است، به گونه‌ای که آهنگی خاص از نظام آن حاصل آید. بدیهی است که ترکیب و تلفیق این واژگان با یکدیگر و نوعی گره خوردگی میان واژگان و موسیقی کلام شاعر را شکل می‌دهد. نغمه‌های زاله بیانگر حالات گوناگونش در سرتاسر حیاتش است. در باب هماهنگی قالب و مضمون الفاظ و اصوات را با مهارت کنار هم قرار می‌دهد. اشعار او را می‌توان نخستین فریاد اعتراض زن علیه فشارهای جامعه دانست. علت شکوه‌ها و اعتراضات او در شعرش دردهای خصوصی و شخصی بود که به اشعارش رنگ اجتماعی داد. شعر زاله جلوه‌ای از ادبیات متعهد فمینیستی است که بیانگر خواست‌ها، نارسایی‌ها، کمبودهای زنان است. او با درک شرایط موجود به جنس مرد و نظام مردسالاری حمله برده است و می‌کوشد قوانین زن‌ستیزانه‌ای را که در جامعه حاکم است را تعدیل بخشد. بیشتر آوایی که در اشعار زاله به کار رفته است خشم شاعر را القا می‌کنند. این مقاله کوششی است برای تقریب آرای گرامون با موسیقی شعر زاله قائم مقامی و یافتن مصادیقی از شعر او که مطابقت بیشتری با نظریه این زبان‌شناس داشته است. بدیهی است ممکن است در شعر قائم مقامی مواردی را باز جست که در تطابق با دیدگاه این زبان‌شناس نباشد و یا حتی در تضاد باشد.

همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶). بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج. انتشارات زمستان.
- پورنامداریان تقی (۱۳۷۴). سفر در مه. چاپ اول. تهران: زمستان.
- تاجبخش، غزل (۱۳۷۸). زن، شعر و اندیشه. چاپ اول. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- خانلری، پرویز (۱۳۳۴). درباره وزن شعر (چند مقاله از پرویز ناتل خانلری). بی‌جا. بی‌نا.
- شمیسا، سیروس (۱۳۶۹). سیر غزل در شعر فارسی. چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). موسیقی شعر. چاپ چهارم. تهران: انتشارات آگاه.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳). آوا و القا. تهران: هرمس.
- کراچی، روح‌انگیز (۱۳۷۴). فروغ، یاغی مغموم. چاپ اول، تهران: راهیان اندیشه.
- ----- (۱۳۸۳). عالمتاج قائم مقامی وهفت بررسی. چاپ اول، شیراز: داستان سرا.
- ملاح، حسینعلی (۱۳۵۱). حافظ و موسیقی. چاپ اول، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.
- ولک، رنه (۱۳۸۲). نظریه ادبیات. مترجمان ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- خانلری، پرویز (اسفند ۱۳۳۲). موسیقی الفاظ. مجله سخن، دوره ۵، ش ۳.
- عباسی، حبیب‌الله، و ذاکری، حامد (۱۳۸۸). موسیقی بیرونی شعر نادرپور. پژوهشنامه فرهنگ و ادب، ص ۲۲۱-۲۴۰.

- کمالی نهاد، علی اکبر. (۱۳۸۵). موسیقی شعر حافظ. مجله ی ادبیات و زبان ها: رشد، آموزش زبان و ادبیات فارسی. شماره ۲، ص ۴۱-۴۳.
- مختاری، قاسم، فریبا هادی پور (۱۳۹۵). القاگری آواها در خطبه ی جهاد بر اساس دیدگاه موریس گرامون. پژوهش نامه علوی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هفتم. شماره ۱، ۱۱۱-۱۳۷.
- کی منش، عباس (۱۳۸۷). فرخی کیمیاگر تلفیق شعر و موسیقی. پژوهش نامه فرهنگ و ادب، ۱۲۳-۱۳۶.
- واعظ، لیدا، و صادق زاده، محمدحسن (۱۳۸۴). چهار شاعر زن معاصر. حافظ، شماره ۲۱، ص ۷۴-۷۹.



همایش ملی پژوهشهای شعر معاصر فارسی
www.anjomanfarsi.ir