

تحلیل آوایی غزل‌های سنایی

دکتر محبوبه خراسانی (نویسنده مسؤل)^۱

دکتر اکبر اخلاقی^۲

سمانه بهرامی^۳

چکیده

هدف پژوهش حاضر نقد و تحلیل آوایی صد و هفتاد غزل سنایی است. این مقاله دارای دو بخش است؛ در بخش نخست، به مباحث نظری زبان، آوا و واج و دیدگاه‌های موريس گرامون و در بخش دوم، به تجزیه و تحلیل آوایی غزل‌ها می‌پردازد. شارل بودلر، آرتور رمبو و موريس گرامون از جمله نظریه‌پردازانی هستند که معتقد بودند؛ واج‌ها القاگر تصاویر، احساسات و اندیشه‌ها هستند. در تحلیل واجی غزل‌ها، با در نظر گرفتن تأثیر انتخاب واژگان و تکرار آن‌ها بر موسیقی و معنای غزل‌ها به تکرار واج‌ها، القا، جایگاه و شیوه‌های تولید توجه شده است.

این مقاله به آواها، میزان کاربرد آن‌ها، القاها و تصویرسازی‌های به کار رفته در غزل‌ها پرداخته تا میزان موفقیت شاعر در انتقال مفاهیم و پیام را مشخص کند. بر این اساس نگارندگان در این پژوهش به تحلیل ویژگی‌های آوایی غزل‌های سنایی از منظر نظریه "موريس گرامون" و به انتخاب محمدرضا شفیعی‌کدکنی در کتاب "در اقلیم روشنائی" می‌پردازد.^۴

واژگان کلیدی: سنایی، غزل، واج، آوا، القا، گرامون

مقدمه

زبان، نظامی است که از کوچکترین واحد آن یعنی واج تا بزرگترین آن که جمله است، بر اساس نظم و سلسله مراتب خاصی ساخته شده است. در یک متن ادبی «واژگان تنها فهرستی از واژه‌ها نیستند بلکه اطلاعاتی درباره‌ی واژه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. انواع اطلاعات واژگان را می‌توان چنین برشمرد؛ اطلاعات معنایی، اطلاعات کاربردشناختی، اطلاعات نحوی، اطلاعات واجی، اطلاعات تکواژشناختی» (غلامعلی‌زاده، ۱۳۷۴: ص ۲۵۱). شبکه‌ی منسجم زبان دارای مجموعه‌ای از آواهاست و اطلاعات واجی در یک زبان خاص می‌تواند باعث تمایز مفهوم آن شود. آوا عنصری از زبان است و شاعر به وسیله‌ی آن و با توجه به زبانی که از آن سود می‌جوید، پیامی را منتقل می‌کند. چنین کاربردی در شعر خواه به صورت آگاهانه، خواه به صورت ناآگاهانه بر موسیقی کلام می‌افزاید. واج‌ها در زبان‌های مختلف تعداد متفاوتی دارند، همچنین برخی از آن‌ها در زبانی دیگر کاربرد نداشته و یا دارای چند معنا می‌باشد.

با آنکه توجه به واج و آوا در میان آثار شاعران کلاسیک دیده می‌شود اما روند رو به رشد این توجه در قرن نوزدهم میلادی توسط اعضای مکتب پراگ تأکید و تشدید شد. یکی از این افراد، زبان‌شناس روسی رومن یاکوبسن (Roman Jakobson) است که واجشناسی نوین را به وجود آورد. آثار وی نمونه‌ی کاملی از مطالعات صورت‌گرایان بود و تحلیل‌های ساختاری وی سبب پیدایش نقد ساختاری-زبان‌شناختی در ادبیات شد. اما زبان‌شناس فرانسوی موريس گرامون (Maurice Grammont) به القاها و تصویرسازی آواها توجه کرد و آواها را القاگر صدای محیط، فکر، احساس و نظایر آن دانست. بدین ترتیب «بررسی و شناخت آوا به عنوان یک پدیده‌ی فیزیکی و مادی» (باقری، ۱۳۷۵: ص ۹۱) آواشناسی (phonetics) را به وجود آورد.

این مقاله قصد دارد با نگاهی به نظریه‌ی گرامون به تحلیل آوایی برخی غزل‌های سنایی پرداخته و میزان کاربرد آواها و واج‌های مختلف و القاها را بر شعر این شاعر نامی مورد پژوهش قرار دهد.

۱- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

۲- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

۳- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

۴- ارجاع بیت‌ها به دیوان سنایی است.

روش تحقیق

در بسیاری از شاخه‌های علوم انسانی از جمله ادب فارسی، شیوه‌ی گردآوری مطالب، اسنادی-کتابخانه‌ای و روش تحقیق، تحلیلی است، این شیوه نیز در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته است. از این رو، برای تحلیل آوایی غزل‌های سنایی بر اساس نظریه موریس گرامون به بیان زیباشناختی آواها، تکرار واژه و واج، قافیه، ردیف و وزن 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.

پیشینه تحقیق

در رابطه با شاعران دیگر از جمله: «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 مقاله‌ی «بازخوانی فرمالیستی غزل بیدل» در بررسی آواهای غزل، به بیان گستردگی حضور صامت‌های سایشی «س» و «ش» در سراسر شعر می‌پردازد، او تکرار همخوان‌های سایشی و موسیقی ایجاد شده از تکرار آن‌ها را به مانند صدای حرکت باد می‌داند، که بر اساس محتوای شعر، گذر عمر را القا می‌کند. او برای بیان تأکید و حضور حرکت در شعر بیدل، از فعل‌های گوناگون که هر کدام مفهومی از حرکت را به دوش می‌کشند، سخن می‌گوید. در چنین پژوهش‌هایی علاوه بر نقد ساختاری به کاربرد واژگان، آوا و القاهای آن توجه می‌شود. همچنین قویمی در بررسی آوایی شعر اخوان ثالث به این نتایج دست می‌یابد که اخوان برای آواها ارزش زیادی قائل است و در بسیاری موارد به طور همزمان از واکه‌ها و همخوان‌های مرتبط و متضاد استفاده می‌کند. برای مثال، تکرار همخوان «س» که تداعی گر سرمای فضا است همراه با واکه‌ی «ای» که بیانگر شادمانی است، به کار رفته است که نشانه آمیختگی دو احساس و فکر متضاد است.

زبان

علم زبان‌شناسی و علوم پیرو آن باعث شناخت هرچه بهتر زبان، نوع بیان، نحوه‌ی بیان و عواملی که در اثربخشی آن تأثیرگذارند، می‌شود. «یکی از مهمترین دلایل توجه به مطالعات زبانی وجود سرودها و قطعات مذهبی و رسمی در حفظ گونه‌ی صحیح این قطعات و مطالب و احتراز از خطا و لغزش در تلفظ این قبیل مطالب بود» (باقری، ۱۳۷۵: ص ۱۹).

انتقال زبان از محور استعاری یا جانشینی بر محور مجاز یا همشینی، شعر را به وجود می‌آورد. «زبان شاعر زبان ویژه‌ی خود اوست. شاعر آن را به گونه‌ای فردی و مطلق به کار می‌گیرد از هر شکل، هر واژه، هرگونه بیان، بر اساس راستای مستقیم آن سود می‌جوید.» (همان: ص ۱۱۳). در زبان شعری سنایی مضامینی چون؛ عشق، عرفان، قلندری، وصف و مدح، وجود دارد. سنایی برای سرایش هر غزل زبان خاص خود را بر می‌گزیند. به عنوان مثال؛ برای بیان شوکت ممدوح یا دوست چنین می‌گوید:

ای ازل دایه بوده جان ترا	وی خرد مایه داده کان ترا
ای جهان کرده آستین پر جان	از پی نثر آستان ترا
سال‌ها بهر انس روح القدس	بلبلی کرده بوستان ترا
شسته از آب زندگانی، روح	از پی فتنه ارغوان ترا

(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۲۳، ب ۴-۱)

کاربرد واژگان با عظمتی چون؛ «ازل، جان، خرد، کان، جهان، آب زندگانی و روح» و گستردگی حضور واکه‌ی «آ» در بیت‌ها به بیان بزرگی‌ای که بر تمام عظمت‌های دنیایی برتری دارد، می‌پردازد. علاوه بر بزرگی او، متانت و وقار

دوست در شعر رخنه کرده و وزن را تحت تأثیر قرار داده است و با کاربرد وزن «فاعلاتن، مفاعلن، فَعَلَن یا فَعْلَن» که وزن باوقار و پر شوری است، (رک. ماهیار: ۱۳۸۲) وقار و بزرگی دوست بهتر نمایان می‌شود.

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: ص ۱۴۰). به عنوان مثال؛

ساقیا برخیز و می در جام کن در خرابات خراب آرام کن
آتش ناپاکی اندر چرخ زن خاک تیره بر سر ایام کن
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۸۱، ب ۲-۱)

شاعر برای کسب آرامش، ساقی را صدا زده و جام شراب می‌خواهد. وی از نظام وزنی واحدی (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) بهره برده و دارای نظام واژگانی متناسبی است، تکرار واژه‌ی «آ» خروشدن غمی آزردهنده را القا کرده است. سنایی، در ردیف از فعل امر و افعالی دیگر در بیت استفاده کرده است که علاوه بر تأکید شاعر بر تکاپوی ساقی و آوردن شراب، بر استحکام آن می‌افزاید.

توجه به واج، همزمان با چاپ «درس‌های زبان‌شناسی همگانی» سوسور بود، توجه او به واج بیشتر از زاویه‌ی محور همنشینی است. «طبق نظریه سوسور واج عبارت بود از الگوی اصلی واحدی در زبان مادر که منشأ تعداد بسیاری آوا در زبان‌های منشعب از آن بود» (دوشه، ۱۳۷۸: ص ۱۶). زبان‌شناسان مکتب پراگ برای رسیدن به ساخت آوایی و واجی زبان به «تضاد» و «تقابل» میان صداها توجه می‌کردند «معیار آنان برای تعیین تقابل میان صداها معنی است یعنی؛ هر تفاوت آوایی که با تفاوت معنایی همراه باشد تمایزدهنده است» (مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۷: ص ۴۱) تفاوت کاربرد واژگانی در یک واج که باعث تمایز معنایی است، در شعر سنایی به مانند شاعران دیگر یافت می‌شود. به عنوان مثال:

اسم هر قَدَر که بی‌دولت او غَدَر نهید نام هر جَاه که بر خدمت او چَاه کنید
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۸۰، ب ۱۰)

در مصراع اول، «قدر و غدر» به دلیل اختلاف در نوشتار دو واژه، جناس لفظ هستند. آوای ملازی «ق/غ» که انسدادی است تمایز معنایی را ایجاد کرده است. در مصراع دوم «جَاه و چَاه» در نقطه‌گذاری متفاوت و جناس خط هستند. این دو آوای سایشی از نظر جایگاه تولید لثوی کامی بوده که باعث تمایز معنایی واژه‌ها شده‌اند.

گذری بر نظریه‌ی موریس گرامون

زبان‌شناس فرانسوی، موریس گرامون (Maurice Grammont) از جمله آواشناسان نامداری است که با بسیاری از زبان‌های زنده و غیرزنده دنیا آشنایی دارد و دیدگاه متفاوتی را درباره آواها و القای آن‌ها ارائه می‌دهد. این دانشمند فرانسوی «به بررسی ناهمانندی واج‌های زبان‌های هند و اروپایی پرداخت و در سال ۱۸۹۵ با انتشار دو رساله‌ی «قانون تباین حروف در زبان‌های هند و اروپایی و زبان‌های رومیایی» راه را برای مطالعات واج‌شناسی هموار کرد» (باقری، ۱۳۷۵: ص ۲۶). گرچه برخی منتقدان نظریه گرامون را معتبر نمی‌دانند اما در مقابل نظریه‌پردازان بسیاری آن را می‌پذیرند. رومن یاکوبسن در توضیح شعر «گربه‌ها» اثر «بودلر» از نظریه‌های گرامون استفاده می‌کند و ژرار ژنت (Gérard Genette) از منتقدان برجسته معاصر، دیدگاه مخالفان گرامون را نمی‌پذیرد. گرامون در آواشناسی به نام آواها، انواع تکرار و رفتار و کنش واج‌ها، توجه می‌کند.

نام آواها (Onomatope) «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: ص ۱۰). نام آوا، می‌تواند ارادی یا اتفاقی باشد. در نام آواهای ارادی کلمات به بازسازی صداهای طبیعت و محیط اطراف می‌پردازند و در نام آواهای اتفاقی تحوّل آواشناختی کلمه باعث شده است که چنین اصواتی ماهیت

تقلیدی پیدا کنند که شامل واژگانی چون؛ شرشر، پیچ‌پیچ، است. حتی گاهی نام جانوران، صدای آن‌ها را تداعی می‌کند، مانند: جیرجیرک و کوکو. البته آشکار است که نام آواها محدودند و از نظر کیفیتی نمی‌توانند صداهای اطراف ما را به گوش رسانند، مانند؛ شرشر، قُرُقُر، 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 نام آوا از آن نشئت گرفته، باز می‌گردد.

واج‌ها بالقوه القاگرند و زمانی که 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 توجه گرامون را به خود جلب کرد، وی معتقد است؛ تکرار هجا، واج و واژه حاکی از شدت و حدت است 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 واژه «قهقهه» که از آن صدای ممتد قه‌قه زدن به گوش می‌رسد و یا واژه «پیچ‌پیچ» که تداعی‌گر صدای درگوشی صحبت کردن است. در شعر، شاعران بزرگی چون مولوی، فردوسی، منوچهری و غیره از کاربرد آگاهانه یا ناآگاه واج‌ها و مصوت‌ها بهره برده‌اند. به عنوان مثال، در داستان «ببژن و منیژه»، فردوسی برخلاف دیگر داستان‌ها که در فضایی حماسی، اسطوره‌ای و رزمی اتفاق می‌افتد و واژگان و واج‌های سخت و شکوهمند نیاز دارد، به اقتضای محتوای عاشقانه از واج‌های نرم و لین استفاده بیشتری کرده است. حافظ نیز از این قاعده مستثنی نیست و از ویژگی تکرار استفاده کرده است.

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

حافظ با کاربرد واژگان سرو، چمن، گل و سمن، باغ و بوستانی سبز و خرم را به تصویر می‌کشد که کاربرد واج آرایبی در همخوان «چ» صدای چهچه پرندگان در باغ را القا کرده و بر تصویرآفرینی آن بوستان افزوده است. و سنایی این چنین از تکرار آوا و القای آن استفاده می‌کند:

سایقا دانی که مخموریم در ده جام را
ساعتی آرام ده این عمر بی آرام را
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۷۹۷، ب ۱)

سنایی با کاربرد نظام واژگانی «ساقی، مخمور و جام» خمارآلودی را به تصویر کشیده که تکرار واکه‌ی «آ» خماری و بی‌حال بودن و تکرار همخوان «ر» که واجی لرزان و لیز است، بی‌آرامی و بی‌قراری او را القا کرده است. همچنین تکرار واژه‌ی «آرام» تمناي مخمور، برای داشتن آرامش سلب شده را نشان می‌دهد. البته تکرار واج در بیت سنایی به مانند بیت حافظ نمی‌باشد و توانایی حافظ در القا و تصویرسازی بیشتر از سنایی است.

مطلب دیگری که گرامون به آن اهمیت می‌دهد، این است که هر زبانی واژه‌هایی دارد که واج‌هایی را در بر می‌گیرد که در به تصویر کشیدن رفتار، احساس، کنش یا حالت و ماهیت عینی نقش ایفا می‌کند. اما 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 مرتب 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 حس‌اتی مانند خشکی، سختی و نرمی و غیره پیوند می‌خورند» (قویمی، ۱۳۸۳: ص ۱۲).

در دسته‌بندی گرامون واج به واکه و همخوان تقسیم می‌شود؛ «۱- واکه‌های روشن: ای (i) و (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: آ (a)، آ (A)، ا (o) و او (u) که واجگاه آن‌ها بخش پسین سختکام است یا در قسمت نرم کام تولید می‌شوند» (قویمی، ۱۳۸۳: ص ۲۲).

وی همچنین همخوان‌ها را از دو جنبه بررسی می‌کند: «ماهیت تلفظ و نیز واجگاه و نوع تلفظ آن‌ها. از نظر ماهیت تلفظ همخوان‌ها به چند گروه تقسیم می‌شوند: انسدادی، سایشی، خیشومی، روان، نیمه همخوان، تکریری و سایشی بسته» (همان:ص ۴۱). البته وی در هیچ جایی درباره نقش القاگری همخوان‌های تکریری و سایشی بسته توضیحی نداده است؛ زیرا این آواها در زبان فرانسه معیار، وجود ندارند. برای مثال «واج‌های دو لبی p-b-m و دندان‌ی f-v به هنگام تلفظ مستلزم افزایش حجم لب‌ها هستند و به همین سبب بیانگر تحقیر و تفرند. در ابیات زیر مصداق این نظریه را می‌توان یافت:

مرگ بر این بخت و بر اقبال بد	باز همان صبح بد و حال بد
مرگ بر این روز بد و سال بد	یا نه، چرا مرگ بر اقبال و بخت؟
مرگ بر آمال و بر اعمال بد	نه، گنه سال و مه و روز چیست؟
عامل بد دارد و عمال بد...»	مرگ به بیگانه که آمال او

(همان، ص ۶۴)

تحلیل آوایی غزل‌های سنایی

در بررسی آوایی غزل‌های سنایی توجه 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 خاصی را باز می‌تاباند که این حالت در وزن هم به چشم می‌خورد. برای مثال:

انسی دل و راحت روانم	آمد بر من جهان و جانم
بفزود هزار جان به جانم	برخاستمش به بر گرفتم
گفتم که مگر به آسمانم	از قد بلند و زلف پشتش
رفت از بر من جهان و جانم	چون سر بنهاد در کنارم
من بنده بانگ پاسبانم	فریاد مرا ز بانگ مؤذن

(سنایی، ۱۳۶۲:ص ۹۳۷)

این غزل کوتاه بر وزن «مفعول، مفاعیلن، فعولن» است. شاعر کوتاهی شب وصال و گذر پر سرعت آن را به وسیله ی مصراع‌های کوتاه نشان می‌دهد. وی جان دوباره‌ی خود را که در کنار یار به دست آورده است، با تکرار واژه‌ی «جان» نمایان می‌کند. تکرار واکه بم «آ» هیا هو و مهمه‌ی شوق دیدار یار را القا می‌کند، با آنکه فضای شعر شاد است ولی کاربرد همخوان خیشومی «ن» القاگر نارضایتی از کوتاهی شب وصال است و همخوان انسدادی «ب» که شعر را منقطع جلوه می‌دهد و کوبنده است صدای تپش قلب عاشق را نمایان می‌کند و کوتاهی شب وصال با تکرار همخوان سایشی «ج» به تصویر کشیده شده است.

ساختمان شعر به دو ساختار صوری و معنایی تقسیم می‌شود. توجه به تکرار هجا، آوا، واژه و حتی نحو باعث توازن است که اهمیت ساختار صوری را مشخص می‌کند، ساختاری که تنها به شکل واحدهای زبانی و واژگانی می‌پردازد و معنا در آن نقشی ندارد. «چامسکی معتقد است که توانش زبانی با سه گروه از قواعد ارتباط می‌یابد که عبارتند از؛ قواعد صوتی یا آوایی، قواعد نحوی و قواعد معنایی» (باقری، ۱۳۷۵:ص ۱۵۹). تکرار آواها، واژگان و نحو که به صورت ارادی و غیرارادی اتفاق می‌افتد، می‌تواند القاگر تصاویر یا احساسات مختلفی باشد. برای نمونه:

بام ما دیگر زبید و شام ما دیگر پزید	نام ما دیگر کنید و دام ما دیگر نهید ^۱
-------------------------------------	--

(سنایی، ۱۳۶۲:ص ۱۸۱، ب ۲)

شاعر با تکرار واژه، واج و نحو بیت را آسان و روان می‌سازد، او برای اثربخشی بهتر بیت از بسامد فعل امر که حالت دستوری را مؤکد می‌کند، بهره می‌برد. در این جا تکرار آوایی واکه «آ» از جنس عظمت بخشیدن است اما این

بار عظمت برای معشوق و ممدوح نیست بلکه برای وجود خود و امثال خود است. توازن‌های ایجاد شده بیت را بسیار آهنگین کرده و این تکرار در واج، واژه و نحو بر تفاوت روح و منش افراد بی‌ریا در قیاس با اقشار دیگر مدنظر شاعر، تأکید می‌ورزد؛ چهار بار تکرار واژه‌های ماه دیگر، شناسه‌ی جمع «-ید» این تفاوت بودن و دیگر بودگی را روشن‌تر می‌کند و توازنی که در چهار واژه‌ی بام و شام، ناو و دام وجود دارد گستره‌ی وجوه تمایز را نشان می‌دهد.

تجزیه و تحلیل زیباشناختی غزل‌های سنایی

در غزل‌های سنایی مضامین متعددی دیده می‌شود. مضامینی که در آن یا به عشق معشوقی جفاکار پرداخته و یا ممدوح بزرگی را بدون آن که نامی از او بر زبان آورد، مدح کرده است. گاهی با زبان شعری‌اش به ریاکاری و زهد می‌تازد و گاهی به ستایش و وصف دوست یا محبوب می‌پردازد. در این بخش ابتدا به بررسی سجع، جناس، تکرار، واج‌آرایی که در تکرار واج مؤثر هستند، می‌پردازیم و سپس به وزن و بحر و میزان همراهی آن با واج را باز می‌نماییم.

بررسی زیباشناختی آواها

سجع

در میان آرایه‌های ادبی، صنایع لفظی‌ای (صوری) هستند که تکرار واجی در آن‌ها به چشم می‌خورد که در توازن نقش مؤثری دارند. یکی از این صنایع سجع و انواع آن است که شاخص‌ترین کاربرد آن به صورت قافیه‌ی میانی دیده می‌شود. «اصطلاح سجع و مسجع بیشتر در نثر گفته می‌شود و گاهی شعر را نیز مسجع می‌گویند و آن در صورتی است که مصراع‌های ابیات از قرینه‌های مسجع تشکیل شده باشد مانند قصیده‌ی معروف امیرمعزی که آن را مسجع می‌گویند:

ریح از دلم پر خون کنم، اطلال را جیحون کنم
خاک دمن گلگون کنم، از آب چشم خویشتن»
(همایی، ۱۳۸۲: ص ۴۳)

همه درگاه تو جویم، همه از فضل تو پویم

نمونه‌ای از کاربرد سجع، در شعر سنایی:

همه توحید تو گویم که به توحید سزایی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۰۳، ب ۲)

«جویم، پویم و گویم» سجع‌های متوازی و قافیه‌ی میانی بیت هستند که به همراه تکرارهای به کار رفته موسیقی

کلام را به اوج رسانده‌اند.

و یا در بیت زیر آمده است:

دل از غم دار آسوده، بکام خود بزن گامی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۰۳۴، ب ۷)

مترس از کار نابوده، مخور اندوه بیهوده

«نابوده، بیهوده و آسوده» سجع‌های مطرفی هستند که در بیت به عنوان قافیه‌ی درونی به کار رفته‌اند. شنیدن صداهای انسدادی و کوبنده‌ی «د» و «ب» با نترسیدن و اندوه نخوردن تناسب دارد.

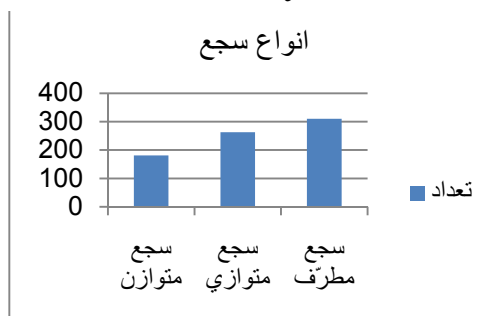
و یا در بیتی دیگر آمده است:

اول، بتکلف بنوشتیم کتب‌ها
و آخر، ز تحیر، بشکستیم قلم‌ها
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۰۱، ب ۳)

اول، بتکلف بنوشتیم کتب‌ها

علاوه بر توازن نحوی بیت، دو واژه‌ی «تکلف و تحیر» سجع متوازنی هستند که بر موسیقی بیت افزوده‌اند. کاربرد همخوان «ت» خوانش روان بیت را از بین برده و نفس نفس زدن از سختی‌ها و شگفتی‌ها را القا کرده است.

نمودار (۱-۱)



نمودار (۱-۱) مشخص می‌کند میزان کاربرد سجع مطرف در اشعار مورد بررسی ما از سنایی بیشتر از دیگر سجع‌ها است.

جناس

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

جام جمشیدی بسیار از بهر این آزادگان درد می‌درد برای درد این جنت‌زده
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۰۹، ب ۲)

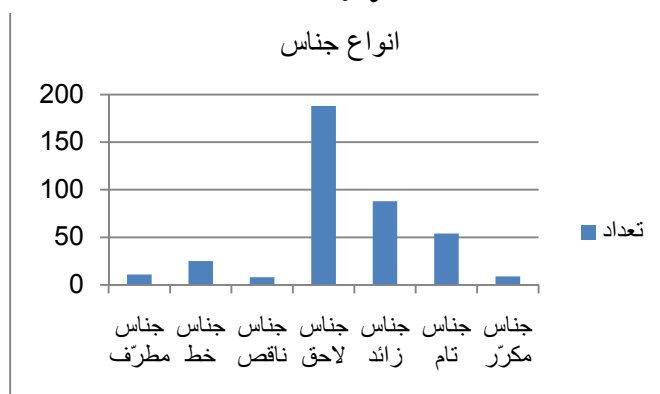
تکرار واژه‌ای که تنها در حرکت حروف متفاوت هستند (جناس ناقص) خود ایجاد واج آرای می‌کند. تکرار آوای انسدادی لثوی «د» در مصراع دوم با درد انسان به بهشت گرفتار شده که دردی بس بزرگ است همخوانی دارد و آن درد را القا می‌کند.

در نمونه‌ای دیگر از جنس جناس مکرر آمده است:

گر بد کنند با ما ما نیکوئی کنیم زیرا که پاک نسبت و آزاده زاده ایم
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۴۸، ب ۶)

نمونه‌هایی از این دست در اشعار سنایی فراوان یافت می‌شود. میزان کاربرد انواع جناس در نمودار (۲-۱) نشان داده شده است.

نمودار (۲-۱)



تکرار واژگان

یکی از عواملی که در تأکید، توازن و زیبایی ساختار صوری مؤثر می‌باشد؛ تکرار واژگان است که گاهی تکرار آوایی را به همراه دارد. به عنوان مثال:

عشق، در عقل و علم در ناید
عشق را عقل و علم رایت نیست
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۲۷، ۳)

واژگان «عشق، عقل و علم» هر کدام دو بار در بیت تکرار شده و تأکیدی بر سروری عشق بر عقل و علم است. تکرار همخوان چاکنایی «ع» و واکه‌ی پیشین «-» در بیت خشم حاصل از وجود علم و عقل در برابر عشق را نمایان کرده است.

و در نمونه‌هایی دیگر آمده است:

گر دوست را به غریب من خوش بود همی
ای من رهی غریب و ای من غلام دوست
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۱۹، ۱۱)

گر تو پنداری که جز تو غمگسارم نیست، هست
ور چنان دانی که جز تو خواستگارم نیست، هست
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۲۱، ۱)

قافیه و ردیف

تناسب قافیه و ردیف یکی از ترفندهای زیباآفرینی در کلام است که شعر را خوش آهنگ و دلنشین می‌سازد. از میان قافیه و

ردیف، سهم قافیه در موسیقی شعر بیشتر است و ردیف، غالباً جنبه تمثیلی دارد. بسیاری از شعرهای فارسی با رعایت قافیه و بدون ردیف سروده شده‌اند. نظیر:

این چه رنگ است برینگونه که آمیخته‌ای؟
این چه شور است که ناگاه برانگیخته‌ای؟
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۰۱۵، ۱)

در بیت بالا «آمیخته‌ای» و «برانگیخته‌ای» کلمات قافیه‌ای هستند که حروف قافیه‌ی آن‌ها «یخته‌ای» است. سنایی در این غزل ردیف را به کار نگرفته، اما در عوض از حروف قافیه‌ی بیشتری استفاده کرده است. توجه او به قافیه و حروف آن در اشعارش مشهود است. او در اغلب موارد سعی می‌کند حروف قافیه‌ی بسیاری را تحت پوشش قرار دهد و بر توازن و موسیقی شعر بیفزاید. در نمونه‌ای دیگر چنین توجهی نیز به چشم می‌خورد:

ای ناگذران عقل و جانم
وی غارت کرده این و آنم
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۳۸۴، ۱)

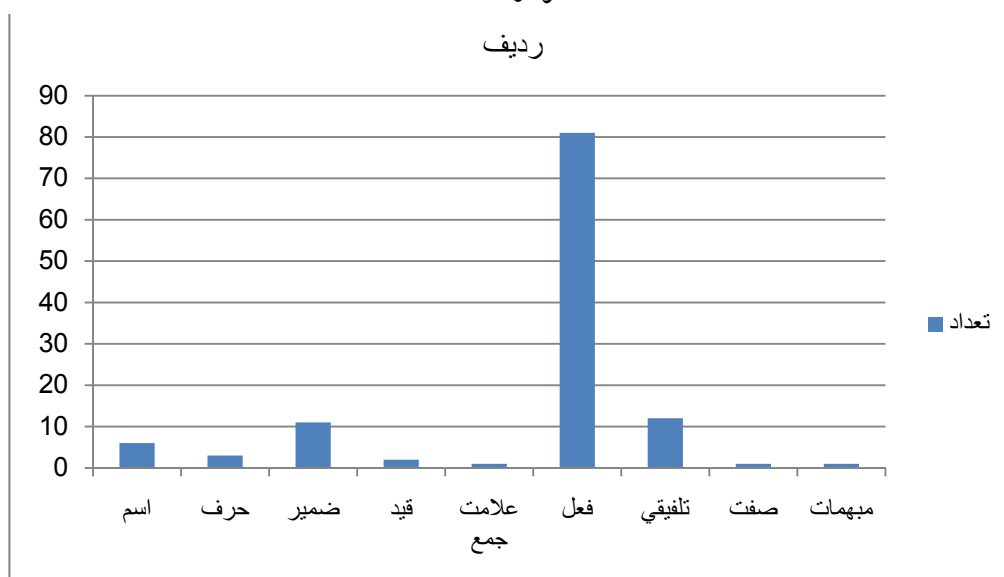
ردیف که ویژگی که خاص زبان فارسی است، اگرچه شاعر را محدود می‌سازد ولی در تصویرآفرینی و تخیل نقش مؤثری دارد. ردیف جزو آرایه‌ی تکرار است و سنایی نخستین شاعری است که متوجه اهمیت ردیف در زبان فارسی شد به گونه‌ای که در بسیاری از موارد برای استحکام بیشتر و سادگی کلامش از فعل استفاده کرد:

روا داری که بی روی تو باشم
ز غم باریک چون موی تو باشم
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۳۲، ۱)

همچنین طولانی‌ترین ردیف‌ها در شعر سنایی یافت می‌شود:

ترا دل دادم ای دلبر شبت خوش باد من رفتم
تو دانی با دل غمخور شبت خوش باد من رفتم
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۲۵، ۱)

نمودار (۳-۱)



بر اساس نمودار (۳-۱) بیش از هشتاد غزل دارای ردیف فعلی است، این امر باعث طبیعی شدن کلام سنایی شده و به آهنگ طبیعی کلام نزدیک‌تر است و فهم شعر را بهتر می‌کند. «سنایی در میان همه شاعران سبک خراسانی بجز ادیب صابر ترمذی بالاترین درصد ردیف را در غزل دارد و بیشترین نوع آوری و تفنن را در همین قالب شعری به کار برده است» (رادمش، ۱۳۸۸، ص ۱۰۶). سنایی در بسیاری از موارد از افعال مثبت در ردیف شعر استفاده می‌کند، گاهی او بیت را با فعل‌های دیگر همراه می‌سازد و تکاپو و جنبش آن را به نهایت می‌رساند:

آن جام لبالب کن و بردار و مراده
 اندک خور ای ساقی و بسیار مراده
 هرکس که نیاید به خرابات و کند کبر
 او را بر خود بار مده بار مراده
 (سنایی، ۱۳۶۲، ص ۵۸۶، ب ۲-۱)

واج آرایی

مراد از واج آرایی «کاربرد آگاهانه - و گاه ناآگاهانه‌ی - یک حرف به تعداد و تکرار در یک جمله یا یک مصراع یا یک بیت است. نوعی از این واج آرایی همان است که در شعر اروپایی به آن قافیه آغازین می‌گویند و در آن شرط است که حروف اول کلمات یکسان باشند ولی در واج آرایی فقط تکرار یک حرف (چه در آغاز و چه در میان کلمه) مهم است. سابقه‌ی این صفت یا ظرافت لفظی بس کهن است. هفت سین معروف نیز نباید با این تناسب لفظی بی ارتباط باشد» (خرم‌شاهی، ۱۳۸۵، ص ۷۶۰). «آنچه که امروز «هماهنگی القاگر» می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل دهنده‌ی آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند» (قویمی، ۱۳۸۳، ص ۹).

واج شامل واکه و همخوان است، تکرار هر کدام از این دو علاوه بر زیبایی ظاهری در تصویرسازی و القاگری نقش دارد:

در حقّ اتّحاد حَقِّیْقَتِ بِحَقِّ حَقِّ
 چون تو نه ای حَقِّیْقَتِ اسلام کافری ست
 (سنایی، ۱۳۶۲، ص ۹۰، ب ۱۰)

تکرار همخوان سایشی «ح» و انسدادی «ق» علاوه بر ایجاد واژه‌ی «حق» که محور اصلی بیت است و برای تأکید به کار رفته، نوعی ناله و رنج و هق هق را القا می‌کند، ناله از انسانی که نمی‌داند حقیقت اسلام در کافر بودن است (از نظر صوفیه کفر و اسلام دو روی یک سکه هستند و مشیت الهی است که تعیین می‌کند چه کسی کافر و چه کسی مسلمان باشد).

در نمونه‌ای دیگر آمده است:

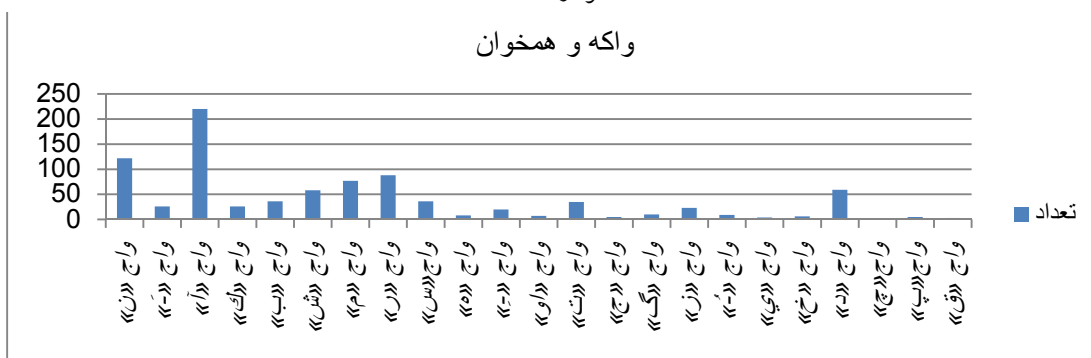
گفتم: گر این حدیثِ درست است پس چراست
کاندر وجود معنی و با خلق داوری است؟
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۰، ب ۵)

تکرار همخوان سایشی «س/ث» در مصراع اول که القاگر رخوت و سستی است، حسرت و درماندگی از نیافتن پاسخ سؤالی است که مدنظر پرسشگر است و تکرار این واج به گونه‌ای است که مخاطب را در آزرده‌گی آن با خود همراه می‌سازد.

نمودار زیر میزان کاربرد واکه‌ها و همخوان‌ها را در غزل‌های مورد بررسی ما از سنایی مشخص می‌کند.

نمودار (۴-۱)

واکه و همخوان



بر اساس نمودار (۴-۱) واکه‌ی پسین «آ» (A) که واجی نرم و افتاده است، بالاترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد. واکه‌ی «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 اشیاء، فرو ریختن، صوت پر اوج موسیقی، غریو جمعیت یا صدای خنده و قهقهه و نیز صداهای رعده‌آسا» (قویمی، ۱۳۸۳: ص ۳۱). همچنین «با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسبند که در زمان تجلی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد» (همان، ص ۳۳) مثل خشم و خشونت، آشفتگی و خروش. همچنین «در توصیف مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلند مرتبه به کار می‌روند» (همان، ص ۳۶).

بر کن ردای کبریا، بر طاق نه کبر و ریا
خواهی و فای، خواهی جفا، چون دوست باشد محتشم
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۳۶، ب ۹)

در این بیت شاعر با زیرکی آشفتگی و خروش را هم به وسیله‌ی وزن و بحر و هم به وسیله‌ی تکرار واکه‌ی «آ» نشان می‌دهد. کاربرد واکه‌ی «آ» به همراه همخوان لثوی «ر» بر آشفتگی آن افزوده و خروشی چون فریاد برای رهایی از غرور و ریا را نشان می‌دهد و همچنین شنیدن صدای «ک» در مصراع اول غرور و کبر را القا کرده است. و یا:

بامدادان شاه خود را دیده ام بر مرکبش
مشک پاشان از دو زلف و بوسه باران از لبش
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۳۲۶، ب ۱)

تشخیص واکه‌ی «آ» عظمت و بزرگی پادشاهی را نشان می‌دهد که مشک از زلف و بوسه از لبش می‌بارد و در همخوان‌های دولبی «م» و «ب» که لب‌ها به هم نزدیک‌تر هستند، تمنای بوسیدن آن پادشاه دیده می‌شود و عزیز بودن آن شاه پرجلال نمایان می‌شود.

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

آفت آینه آه است، شما از سر عجز پیش آن روی چو آینه، چرا آه کنید؟
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۸۰، ۹)

با کاربرد واژه‌های «آه و عجز» و بسامد بالای مصوت «آ» صدای آه کشیدن عاشق در بیت شنیده می‌شود؛ آهی که به روی چو آینه‌ی یار آسیب خواهد رساند. درماندگی عاشق در این جا به حدی است که حتی باید آه کشیدن خود را کنار بگذارد تا به روی آینه‌ی یار خرابی و تباهی نرساند.

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 زمانی که با همخوان‌های انسدادی بی‌واک به مانند «پ، ت، چ، ک، ف، س، ش، خ، ء، ه» به کار برده می‌شوند، می‌تواند «یادآور اصواتی طبیعی، واقعی، خشک و انفجاری» (قویمی، ۱۳۸۳: ص ۴۵) باشند. در کتاب «آوا و القا» مثال‌هایی آمده است که چنین همخوان‌هایی، القاگر پرش‌های کوچک شمع که حرکتی سریع دارد، نیز هیجان‌ات تند و تکاننده، خشمی مفرط که انسان را به نفس نفس می‌اندازد و نیز تردید و آشفتگی درونی، هستند، همچنین در بیان طنزی نیشدار و خشن به کار برده می‌شوند. این همخوان ناخشنودی و عدم رضایت و گاهی تمسخر را القا می‌کند و بیانگر ناتوانی و درماندگی است:

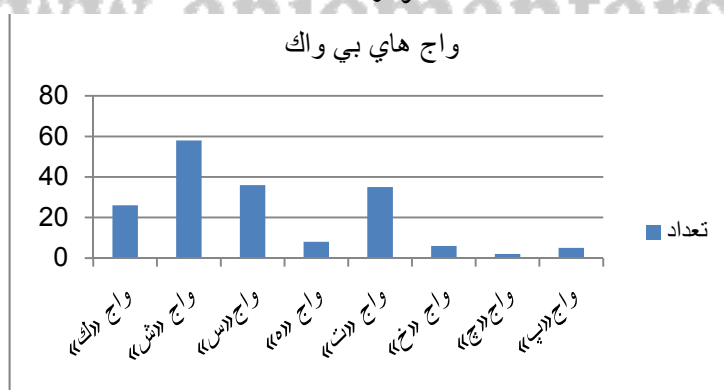
هر چند دانم این، بی‌یقین، کز همه جهان کس را ز حال من نبود کار^۳ زارتر
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۸۸، ۴)

شاعر به بیان حال زار و عجزی می‌پردازد که در جهان همانند آن وجود ندارد و این زاری در تکرار صامت «ن» به خدمت گرفته شده است و صدای نق نق را به گوش می‌رساند. در نمونه‌ای دیگر آمده است:

بی تو ای آرام جانم زندگانی چون کنم؟ چون تو پیش من نباشی شادمانی چون کنم؟
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۴۱، ۱)

سنایی در کنار معنای بیت به کمک همخوان «ن» منظور خود که وجود پریشانی، افسردگی و عدم شادمانی است، نشان می‌دهد، او غم درونی آزاردهنده را به همراه همخوان «ن» به تصویر می‌کشد و برای افزایش نارضایتی در آن همخوان «م» را به کار می‌برد. اکنون در این جا واج‌ها به دو دسته‌ی باواک و بی‌واک تقسیم می‌شوند و نمودارهای (۱-۵) و (۱-۶) میزان کاربرد این واج‌ها را در اشعار مورد بررسی ما از سنایی نشان می‌دهد.

نمودار (۱-۵)



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 صغیری همراه شود، نگرانی و اضطراب را بیان می‌کند و درد، رنج و صدای زاری را القا می‌کند:

اگر عشوق هست شاکر باش
 که به عشق اندرون شکایت نیست
 (سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۲۶، ب ۲)

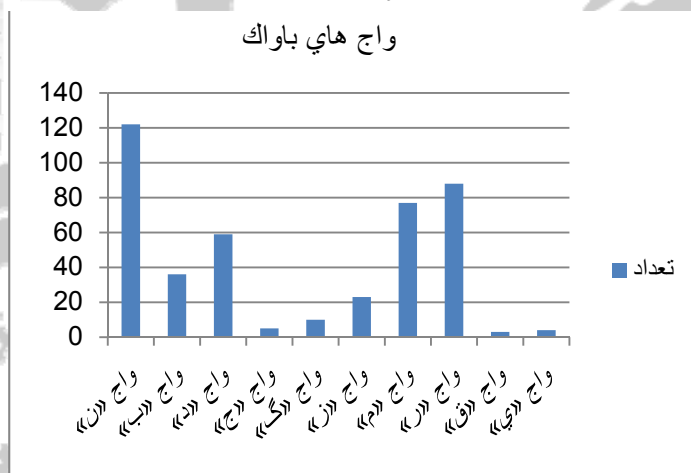
با اینکه سنایی در بیت به عاشق نصیحت می‌کند که اگر عاشق است شاکر عاشقی‌اش باشد و شکایت نکند، با ظرافتی تمام شکوه و شکایت عاشق از معشوق خود را در تکرار همخوان «ش» گنجانده است و فضایی پر از گله که دلیل آن غم عشق و عاشقی است، به تصویر کشیده است. البته بسته به محتوای متن، به نظر می‌رسد تکرار چنین واجی تنها شکایت و نارضایتی را القا نمی‌کند:

گوش‌ها گشته شکرچین که همی ریخت ز نطق
 حرف‌های شکرین از دو شکرپاره دوست
 (سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۷، ب ۳)

این بیت به نوعی وصف معشوقی است که با لب‌های چون شکرش حرف‌های شیرین می‌زند و گوش‌ها از شنیدن آن لذت می‌برند. در این‌جا تکرار همخوان «ش» گله و شکایتی را تداعی نمی‌کند. البته توضیح این نکته ضروری است که علاوه بر آن دو همخوان «ک» و «ر» نیز تکرار شده و به نحوی واژه‌ی «شکر» را ایجاد نموده‌اند که نمودی از جذابیت و شیرینی معشوق و کلام اوست.

نمودار (۱-۶)

واج‌های باواک

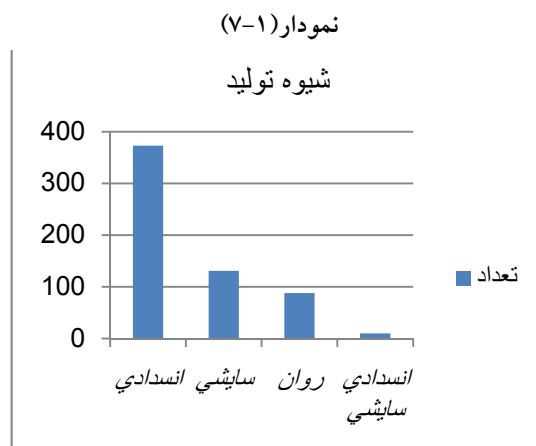


در واج‌های باواک، همخوان «ن» پر بسامدترین واجی است که شاعر آن را در اشعار خود به کار برده است، کاربرد این واج از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است که مفهوم عجز و ناتوانی، عدم رضایت و یا ناخشنودی آمیخته با تمسخر و ریشخند است. مخصوصاً زمانی که با همخوان «م» و واکه‌ی «آ» همراه شود.

شیوه‌ی تولید و مخرج واج‌ها

شیوه‌ی تولید واج‌ها را به صورت کلی 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 پیایی این همخوان‌ها، سبک را منقطع جلوه می‌دهد و بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند» (قویمی، ۱۳۸۳، ص ۴۳).

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



بیشترین واج‌های مورد استفاده، واج‌های انسدادی است، چنین واج‌هایی به هنگام فراگویی آن‌ها راه جریان هوای شش‌ها در مخرجی از چاکنای تال‌ها 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:

لیبک زدیم از سر دعوی چو سنایی
بر عقل زدیم، از جهت عجز، رقمها
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۰۱، ۴)

منظور سنایی این است که در راه عشق الهی، عقل از درک و آمدن در این راه، عاجز است. در اینجا سنایی به مانند بسیاری از موارد به کم اهمیت بودن عقل و رد آن اشاره می‌کند. فعل «زدیم» دو بار در بیت به کار رفته و در مصراع دوم، همخوان سایشی «ز» به همراه مصوت پسین «-» تحقیر و عجز عقل را القا کرده است. 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:

برهنه پا و سر زانم که دایم در خراباتم
همی باشد گرو، هم کفش و هم دستار من هر شب
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۰۳، ۴)

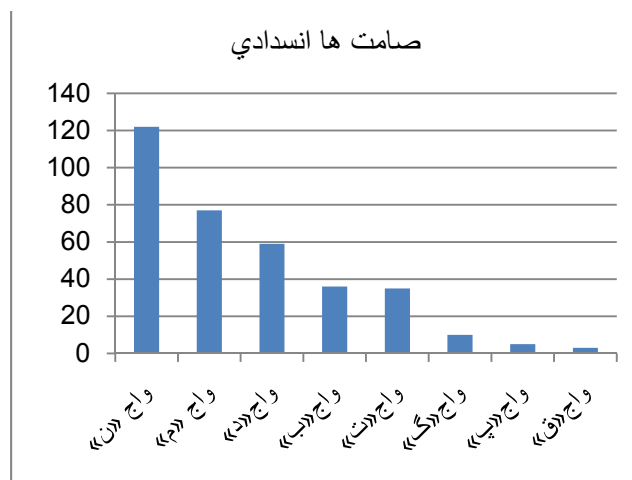
عجز عاشق در این بیت مشهود است که بدون کفش و دستار مدام در خرابات است زیرا، آن‌ها را برای ماندن در خرابات به گرو گذاشته است. سنایی برای بیان بی‌رمق بودن عاشق همخوان «ر» را به کار می‌برد، او با کاربرد این همخوان گذشتن عاشقی را به تصویر می‌کشد که هر لحظه بیم لغزیدن او و افتادنش بر زمین وجود دارد، چون مست و خراب عشق است و به نهایت عجز و ناتوانی رسیده است. همخوان‌های انسدادی سایشی که از نامشان پیداست، آن دسته از واج‌هایی هستند که هنگام ادای آن‌ها انسداد و سایش وجود دارد:

چندمان، چون چشم خود خواهید مست؟
ای به بیهوشی همه هوش شما
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۰۰، ۴)

جدای از تکرار همخوان «ش» که گله و شکایت و بی‌توجهی دوست را القا می‌کند. تکرار همخوان انسدادی سایشی «چ» در مصراع اول بی‌حوصلگی برآمده از مستی و خماری دوستدار محبوب و ممدوح را تداعی می‌کند؛ گویی چنان مست است که حوصله‌ی چون و چرا ندارد و با تکرار و توالی همخوان «چ» نیچ کردن خود را القا می‌کند. ضمن این که رندانه و تمسخری را نیز با تکریر همخوان «ه» نثار هوش مخاطب می‌کند و تلویحاً می‌گوید: «هه! ... هوش شما به بیهوشی فرو رفته و قدرت تصمیم‌گیری خود را از دست داده است و از اینروست که دارید ما را در خماری خود نگه می‌دارید!»

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

نمودار (۱-۸)



بیشترین صامت انسدادی به کار رفته در اشعار سنایی همخوان «ن» است. به عنوان مثال:

از مَن و مَن سیر شدم بر در تو زانکه همی
 مَن چو بیایم تو نه‌ای مَن چو نمانم تو منی
 (سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۹۷، ب ۱۲)

واج‌آرایی در همخوان‌های خیشومی «م» و «ن» که ضمیر «من» را ایجاد می‌کند، دیده می‌شود. تکرار این ضمیر در بیت بسامد بالای دارد و رهایی از «من بودگی» را محور قرار داده است. تشخیص همخوان «م» سیر شدن از خویشتن خویش و نارضایتی از توجه به خویشتن را بیان می‌کند.

اگر مشتاق دل‌داری^۴ و دایم
 امید دیدن دل‌داری؛
 (سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۲۹، ب ۳)

تکرار همخوان «د» هیجان تند و تیزی را که شوق و اشتیاق دیدن یار است، القا می‌کند.

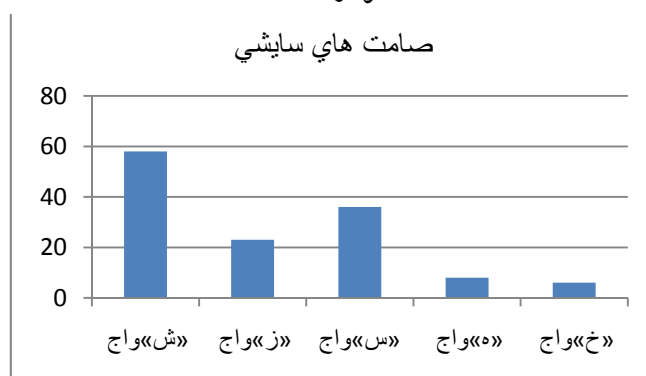
مغ با مغان، بطوع^۵ ز من راست‌گوتر
 سگ با سگان، بطبع ز من سازگارتر
 (سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۸۸، ب ۲)

در این‌جا سنایی با تکرار همخوان «گ» خود را کم‌تر از انسان کافر و حتی کمتر از سگان می‌داند و این امر فروتنی وی را در برابر معشوق نشان می‌دهد. کاربرد همخوان «گ» بیت را خشک و کوبنده کرده است، خشمی کوچک که انسان را به نفس نفس می‌اندازد و به همراه آن همخوان سایشی «س» رخوت حاصله از حقیر دانستن را تداعی می‌کند.

همخوان «ق» در بیت زیر تشخیص پیدا کرده و مانند دیگر صداهای انسدادی، خشک و انفجاری است و جدیت کلام شاعر در بیان مطلب خود در پیمودن راه حقیقت به وضوح مشخص است.

در راه حقیقت نشنوی قبله احرار
 تا قِدوه اصحاب لباسات نگردي
 (سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۲۷، ب ۳)

نمودار (۹-۱)



در نمودار (۹-۱) میزان کاربرد صامت‌های سایشی دیده می‌شود. برای درک بهتر این همخوان‌ها نمونه‌هایی آورده می‌شود.

بر آتش تیزم بنشانی، بنشینم
بر دیده خویشت بنشانم، نشینی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۰۴۵، ب ۲)

واج‌آرایی در همخوان‌های «ش»، «ب» و «ن» وجود دارد که یکی از دلایل آن تکرار فعل «نشین» در بیت است که باعث توازن و آهنگی شده است. این واج‌ها شکایت و گله‌ی عاشق از معشوق را القا می‌کند؛ عاشقی که هرآنچه معشوق گوید می‌پذیرد و در مقابل معشوقی قرار می‌گیرد که برای عاشق اهمیتی قائل نمی‌شود.

کی بود ای جان و جهان، با لب و با غمزه تو
عقل سنایی و سنا عیش سنایی و سنی^۶
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۹۹، ب ۱۷)

سنایی برای بیان در ماندگی و خستگی عاشق از عشق جان‌سوز به تکرار همخوان «س» در مصراع دوم می‌پردازد تا این رنج و رخوت و سستی که وجودش را می‌خورد، به تصویر درآورد. دیگر این که جواب سوال مصراع نخست را با (س)های متوالی که همان سیس! یا هیس به نشانه‌ی سکوت است می‌دهد و این مفهوم را القا می‌کند که از لب معشوق این سین‌ها بیرون می‌آید و می‌گوید: هیچ مگو! پرسش مکن! «خواهی وفا، خواهی جفا چون دوست باشد محتشم!»

گاه می خوردم، گه از بحر^۷ دعا
روی در محراب بودم، دی و دوش
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۹۱۰، ب ۳)

سنایی برای نشان دادن بی‌تابی عاشق جدای از کاربرد همخوان «د»، صامت «ه» را به خدمت گرفته و نفس نفس زدن و کلافگی انسان بی‌تاب را القا کرده است.

بحث دیگر قابل طرح در این مقاله مخرج صامت‌هاست؛ این مخرج‌ها به دولبی، لب و دندانی، دندانی‌لثوی، لثوی کامی، کامی، نرم‌کامی، ملازی و چاکنایی تقسیم می‌شوند. در صامت‌های دولبی، لب‌ها به هم فشرده می‌شود، صامت‌های لب و دندانی نیز جزو صامت‌های لبی محسوب می‌شوند. به عنوان نمونه.

زیر دام عشوه تا چند ای سنایی دم زنی
گاه آن آمد یکی کاین دام و دم بر هم زنی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۹۴، ب ۱)

در این جا نارضایتی از زیر دام عشوه بودن به همراه همخوان «م» القا شده است؛ گویی شاعر با توالی و تکرار (م) به آوای کشدار «اوم م م م م» که نشان صوتی ناپسند بودن مطلب است، می‌رسد. صامت‌های دندانی‌لثوی از برخورد نوک زبان به پشت دندان‌های پیشین و لثه تولید می‌شوند.

با تو اندر پوست باشد بی گمان ابلیس تو
تا تو اندر عشق، دم در خانه آدم زنی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۹۴، ب ۳)

کاربرد این صامت‌ها باعث جلوگیری از روان شدن کلام شده است و آن را بریده بریده بیان می‌دارد. صامت‌های لثوی از نزدیک شدن و یا برخورد نوک زبان به لثه تولید می‌شوند:

پَرِدَهٗ خَوبِی بَسَازِ اَمِشَبِ و بَیروُنِ خِرَامِ زَهْرَهٗ زَهْرَهٗ بَسُوَزِ زَانِ رِخِ چَوْنِ مَشْتَرِی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۴۷، ب ۲)

همخوان «ر» با خرامیدن و همخوان «ز» با ترس و زهره سوختن تناسب دارد.

صامت‌های لثوی کامی از برخورد نوک زبان با ناحیه‌ی میان لثه و کام ایجاد می‌شوند:

گَفْتِی کِه نَخَوَاهِیم تَرَا گَر بَت چِینِی ظَنَمْ نِه چِنَان بُوَد کِه بَا مَا تَو چِینِی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۰۴۵، ب ۱)

این بیت بسامد واجی کمی دارد اما تشخص همخوان «ج» در آن وجود دارد.

در صامت‌های نرم‌کامی عقب زبان به طرف نرم‌کام برافراشته می‌شود:

مَلِکَا ذِکْر تُو گویم کِه تُو پَاکِی و خَدایی نِروُم جِز بِه هِمَان رِه کِه تَوَام رَاهَنمایی
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۶۰۲، ب ۱)

کاربرد همخوان «ک» روان شدن کلام را از بین برده اما با این حال بزرگی و کبریایی را القا کرده است.

در صامت‌های ملازی عقب زبان برافراشته می‌شود و به زبان کوچک یا ملازی می‌چسبد:

عَشِقِی مَا تَحْقِیقِ بُوَد و شَرَبِ مَا تَسْلِیمِ بُوَد حَالِ مَا تَصْدِیقِ بُوَد و مَالِ مَا تَارَاجِ بُوَد
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۱۶۳، ب ۳)

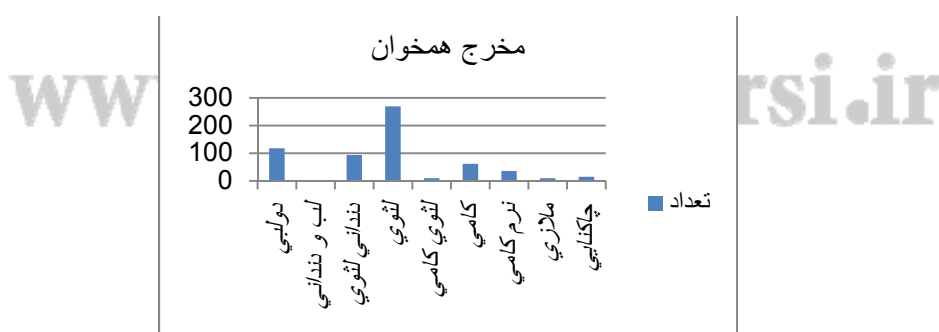
و در آخر صامت‌های چاکنایی هستند مانند: «ع» و «ه»:

بِه بَالَا و کَمَرگَاهِ و بِه زَلْفِینِ و بِه مَزْگَانِ زَهْیِ تِیرِ و زَهْیِ تَارِ زَهْیِ قِیرِ و زَهْیِ قَارِ
(سنایی، ۱۳۶۲: ص ۸۰۰، ب ۴)

جدای از تکرار واژه‌ی «زهی» و تکرار واج‌های آن، همخوان مورد نظر «ه» نمایان است؛ گویا فرد از ته دل و با

تمام نفسی که دارد، این بیت را می‌سراید.

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی نمودار (۱-۱۰)



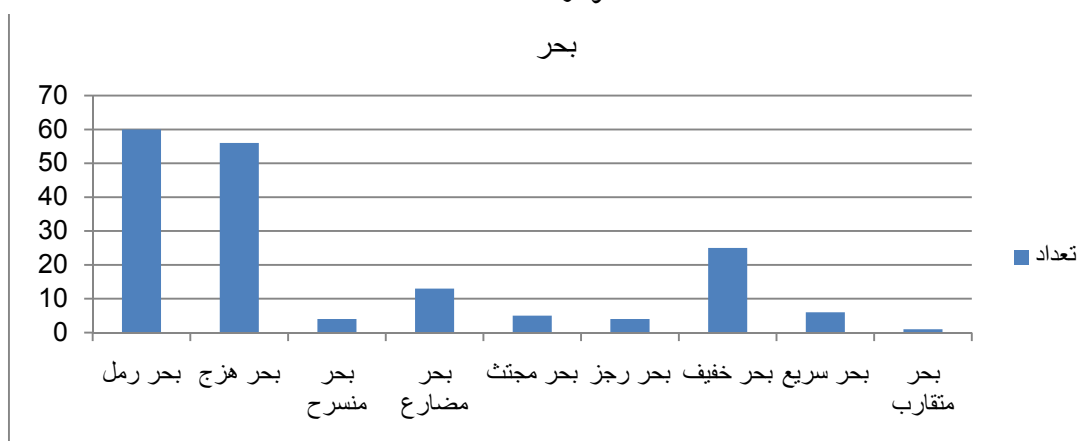
همان طور که در نمودار بالا مشخص است، صامت‌های لثوی بیشترین مخرج همخوان‌ها را به خود اختصاص داده‌اند. بر اساس این نمودار اگر مخرج همخوان‌های لب و دندانی را جزو دولبی بدانیم کمترین مخرج‌های استفاده شده لثوی کامی و ملازی است.

وزن و بحر

«در باب افسون وزن و تأثیر بسزای آن در شعر، سخن‌های بسیار گفته‌اند اما برآیند همه‌ی آن سخنان، این است که

پس از عاطفه - رکن معنوی شعر - مهم‌ترین عامل درونی و مؤثرترین نیروها از آن وزن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵:ص ۴۷). از لوازم شعر فارسی ضرب و آهنگ است و بدون ضرب و آهنگ که مندرج در وزن و در ساختار شعر است، شعر فارسی واقعیت خود را از دست می‌دهد. وجود وزن ریتم خاصی به شعر داده و مقصود شاعر را با هماهنگی منظم و مرتبی بیان می‌کند. در غزل‌های مورد بررسی وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن» که در بحر «رمل مثنی‌م محذوف» است، بسامد بالایی دارد؛ وزنی آرام و جویباری که یکی از پرکاربردترین اوزان است. به گفته‌ی شمیسا «سنایی ۲۶٪ از غزل‌هایش را بر این وزن سروده است» (شمیسا، ۱۳۶۹:ص ۲۲۳). دومین و پرکاربردترین وزن «مفعول، مفاعیلن، فعولن» که در بحر «مسدس اخرب مقبوض» است، وزنی متعادل که نسبت به وزن قبلی تندتر است، اجزایی کمتر دارد و تکراری نیست.

نمودار (۱-۱۱)



بر اساس نمودار بالا حدود شصت غزل در بحر رمل و با اختلاف کمی در بحر هزج سروده شده‌اند. همان‌طور که مشاهده می‌شود، شاعر از بحر تند و روان متقارب کمترین استفاده را کرده است. سنایی در بیشتر موارد وزن‌های آرام را برای اشعار خود به کار گرفته است و در کمتر مواردی رخ می‌دهد که وزنی طربناک را برای شعرش برگزیند:

بتم را عیش و قلاشی ست بی من کار هر روزی
خروش و ناله و زاریست بی او کار من هر شب
(سنایی، ۱۳۶۲:ص ۸۰۲ب ۲)

ناله و زاری و بی توجهی معشوق به عاشق مضمون بیت است. سنایی برای سنگین نشان دادن چنین غم بزرگی بیت را در وزن «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن» و در بحر «هزج مثنی‌م سالم» می‌سراید. وزنی آرام و سنگین که رنج حاصل از عشق را به همراه دارد. سنایی در بسیاری از اشعارش برای بیان احساس و القای آن تنها واج و واژه را به خدمت نمی‌گیرد بلکه وزن متناسب را با آن همراه می‌سازد.

نتیجه‌گیری

با آنکه آواشناسی گرامون بر اساس شعر فرانسوی است اما چون زبان فارسی، از زبان‌های هند و اروپایی است می‌توان از تحلیل او در شعر فارسی بهره برد. البته در برخی موارد تضادهایی وجود دارد، برای مثال، گاهی واج (ش) در برخی ابیات سنایی بر خلاف آواشناسی گرامون مفهوم شادی و شغف را می‌رساند.

سنایی شاعر عارفانه‌ها و عاشقانه‌هایی است که به زیباسازی کلام، توازن، آوا و القای آن توجه می‌کند. او از انواع سجع، جناس، تکرار (واژه/واج) استفاده کرده است و کاربرد بسامد بالای این صنایع در اشعارش دیده می‌شود تا علاوه بر استحکام موسیقی کلام و تأکید سخن، به تکرار آوا بپردازد. وی وزن را به خدمت می‌گیرد تا آن را در بیان شادی و غم و هر احساس دیگری با مضمون غزل همراه کند. سنایی بسیاری از اشعار خود را، در بحر آرام و جویباری «رمل مثنی‌م محذوف» و بحر متعادل «مسدس اخرب مقبوض» سروده است.

سنایی بر اهمیّت قافیه و کاربرد فعل در ردیف کاملاً آگاه است و برای انسجام شعر از آن استفاده می‌کند. او سعی کرده تا از واژگانی متناسب با مفهوم بیت استفاده کند. در بررسی انجام شده در همخوان‌ها و واکه‌ها، واکه‌ی 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 دماغی «ن» بیشترین بسامد را دارد که هر دو در القای شکایت و نارضایتی نقش مؤثری دارند. بسامد بالای این آواها القاگر درد، رنج، عدم‌رضایت، حسرت، شکایت و شکوه است که در بسیاری از موارد چنین احساسات، عواطف و حسّیاتی در شعر سنایی 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 «ن» شامل آن می‌شود. سنایی برای انتقال بهتر حس شعر به آواها توجّه می‌کند و به وسیله‌ی آن‌ها افکار، اندیشه‌ها و احساسات خود را به تصویر می‌کشد. وی می‌داند که واج و تکرار آن در شعر و القای آن مؤثر بوده و کاربرد آن‌ها برای انتقال پیام شعر بهتر است.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- نام ما دیگر کنید و شام ما دیگر پزید جام ما دیگر دهید و دایم ما دیگر نهید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ص ۶۳، غ ۶۸، ب ۲)
- ۲- "هر خواجه که نیاید به خرابات و کند کبر" (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷، ص ۱۲۵، ب ۲)
- ۳- حال (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ص ۶۵، غ ۷۰، ب ۴)
- ۴- دیداری (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ص ۱۳۳، غ ۱۵۵، ب ۳)
- ۵- طبع (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ص ۶۵، غ ۷۰، ب ۲)
- ۶- کی بود ای جان جهانم با لب و با غمزه تو عشق سنایی و فنا عقل سنایی و سنی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ص ۱۳۹، غ ۱۶۳، ب ۱۱)
- ۷- بهر (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ص ۷۵، غ ۸۳، ب ۳)

دانشگاه هرمزگان

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir

The Vocal Analysis of Sanai's Lyrics

M. Khorasani, PhD.

A. Akhlaqi, PhD.

S. Bahrami, M.A.

Abstract

The purpose of this research is the vocal analysis of sanai's ۱۷۰ qazals (lyrics). This essay is divided into ۲ parts; at first, Language, phone and phoneme are discussed and Maurice Grammont theorys and in second, vocal analysis of qazals are presents. In this written, has been trying to answer this question: whether meter, rhyme, Redif (identical ending syllable) and some selective figures of speech that the poet has used, should be inculcated especial concept or the theme of qazal or not. Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Maurice Grammont believe that phones and phonemes can inculcate images, feelings and thoughts. In the vocal analysis of these qazals, we have concerned phonemes repetition, their inculcation, production place and its ways and with regard to the effect of selecting words and their repetition on poem music and meaning

It seems that especial phones and phonemes are used deliberately to be effective for inculcation of desired meaning like sorrow, pain and dissatisfaction, so using this method attracts addressed. It should be noted that in this research Grammont's theory has been used based on Shafie Kadkani's selection of sanai's qazals.

Keywords : Sanai, Qazal (lyrics), Phone, Phoneme, inculcation, Grammont.

دانشگاه هرمزگان

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir