فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین
(نشریهٔ علمی)
سال دوازدهم- شمارهٔ سوم- شمارهٔ پیوسته ۳۷- پاییز ۱۴۰۱

تحلیل لایه‌های موسیقاییِ مهدوی‌سروده‌های بختیاری (ص ۳۳- ۶۰)

: 20.1001.1.2345217.1401.12.3.2.6

فرهاد براتی[۱] (نویسنده مسئول)، عنایت‌اله محمودی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۱۷

چکیده

مهدوی‌سروده‌های معاصر غالباً به دلیل پرداختن به اندیشه‌های آزادیخواهانه، دادخواهی، ستیز با ستم و ترسیم جامعهٔ آرمانی، از گیراترین و ارزشمندترین انواع ادب پایداری و گونهٔ آیینی به شمار می آیند. پرداختن به مهدویّت و انتظار، بعد از انقلاب اسلامی به دلیل رویکرد ایدئولوژیک حاکم بر انقلاب، به یک بن‌مایهٔ پررنگ در فضای شعر و ادبیّات ایران تبدیل شد. شاعران بختیاری نیز متأثر از فضای حاکم بر شعر این دوره و همچنین به دلیل باورمندی ایلوندان به آموزه‌های شیعی، به سرودن اشعار مهدوی پرداختند. تعداد مهدوی‌سروده‌های بررسی‌شده در این پژوهش، سی و یک سروده از هجده شاعر گویشی‌سرای بختیاری است که همگی در قالب کلاسیک سروده شده و به چاپ رسیده‌اند. در پژوهش حاضر، لایه‌های موسیقایی مهدوی‌سروده‌های بختیاری بررسی و تأثیر زیبایی شناسی این لایه‌ها بر کلان‌لایه تحلیل شده‌است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که شاعران بختیاری در هنگام بهره‌گیری از امکانات صوتی و موسیقایی زبان، علاوه بر کارکرد تزیینی، به نقش‌مندی آواها و پیوند آن‌ها با موضوع توجّه جدّی داشته‌اند. در مهدوی‌سروده‌های بختیاری، هر سه سطح موسیقی بیرونی، درونی و کناری به فراخور درونمایه و متناسب با موضوع به کار گرفته‌شده‌اند.

کلمات کلیدی: مهدوی‌سروده، بختیاری، شعر کلاسیک گویشی، موسیقی، زیبایی‌شناسی.

۱. مقدمه

۱. استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون. Email: Fbarati58@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون.
Email: E56.mahmoodi@gmail.com

مهدوی‌سروده‌ها از زیرمجموعه‌های اشعار آیینی هستند که به موضوع انتظار و ظهور مهدی موعود می‌پردازند. باور به ظهور منجی، یک باور مشترک در میان بسیاری از ادیان و مذاهب است که در دین اسلام به‌ویژه مذهب شیعه بیشتر از سایر ادیان مورد توجّه بوده‌است. این باورِ آرامش‌بخش، دستمایهٔ آفرینش‌های هنری به‌ویژه در حوزهٔ شعر گردیده‌است.

نمود موضوع مهدویّت در شعر کهن فارسی تا پیش از سدهٔ دهم هجری و استقرار حکومت شیعه‌مذهب صفوی، کم‌رنگ است و غالباً شاعران پیشین در میان موضوعات دیگر، از نام «مهدی» در مفهوم نمادین «دادگر» و «رهایی‌بخش» به صورت گذرا استفاده کرده‌اند و کمتر به عنوان یک مضمون و درونمایهٔ مسلط مورد توجّه بوده، امّا با قدرت‌گرفتن صفویان و حمایت شاهان صفوی، توجّه به اندیشه‌های شیعی و مضامین مذهبی بیشتر گردید. در دورهٔ مشروطه نیز به دلیل نگرش اصلاحی هنرمندان و کوشش برای تحوّل جامعه و ستیز با ستم، پرداختن به موضوع مهدویّت با رویکردی اجتماعی و اعتراضی ادامه یافت.

اوج شکوفایی اشعار مهدوی را باید بعد از پیروزی انقلاب دانست. فضای اندیشگانی و ایدئولوژیکی حاکم بر انقلاب، تفکر آزادی‌خواهی، صلح‌طلبی و امیدِ رسیدن به یک جامعهٔ آرمانی و عاری از ظلم و ستم، سبب شد تا موضوع انتظار و مهدویّت، در شعر شاعران به عنوان یک بن‌مایهٔ پربسامد نمود پیدا کند.

ایل بختیاری از نظر مذهبی همگی شیعهٔ دوازده‌امامی هستند و باور به آموزه‌های این مذهب در شعر شاعران این خطّه، به‌تکرار نمود پیدا کرده‌است. به طور کلی، شعر آیینی در میان گویشی‌سرایان بختیاری جایگاه ممتازی دارد. اگر حسینقلی‌خان ایلخانی را که جز چند بیت از او باقی نمانده‌است کنار بگذاریم، پیشگامان شعر کلاسیک بختیاری؛ مانند ملّا زلفعلی کرانی و داراب افسر به طور جدّی به مسایل دینی و مذهبی پرداخته‌اند. در سال‌های پس از انقلاب، متأثر از فضای اندیشگانی حاکم بر کشور، شعر آیینی گویشی چه از نظر کمّی و چه از نظر کیفی در میان شاعران بختیاری رشد بسیار چشمگیری داشته‌است و در این میان، مهدوی‌سروده‌ها سهم بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند.

۱-۱. بیان مسئله

موسیقی از مهم‌ترین عناصر سازندهٔ شعر است که نقش بسیار برجسته‌ای در زیبایی شعر دارد. طغرل طهماسبی در کتاب «موسیقی در ادبیّات»از قول عبدالحمید لازقی صاحب رسالهٔ زین الالحان فی علم التألیف و الاوزان می‌نویسد: «موسیقی، مرکّب از «موسی» و «قی» است. «موسی» در لغت یونانی نغمه و سرود است و «قی» به معنای موزون و دلپسند است»(طهماسبی، ۱۳۸۰: ۳۲). موسیقی، جوهره و لازمهٔ شعر است. «اگر نگوییم موسیقی خصیصهٔ ذاتی شعر است می‌توانیم معتقد باشیم که لازمهٔ طبیعت آن است. منظور ما از موسیقی، ریتم، طنین و هرگونه وزنی است که مانع گسترش زبانی

و معنایی شعر نشده و مزاحم پرواز اندیشهٔ شاعر نگردد. بدیهی است آهنگ درونی واژگـان و هـارمونی آوایی و فونتیکی در یک ساختار زبانی، خود گونـه‌ای وزن اسـت کـه در کنـار وزن عروضـی در تعریـف تساوی ارکان و وزن قـرار می‌گیـرد» (علـی پـور، ۱۳۷۸: ۵۱-۵۲). زبـان شـعر، یـک زبـان نظام‌منـد و دارای هارمونی و تناسب است و موسـیقی، نمـود آوایـی ایـن تناسب‌هاسـت. در شـعر کلاسـیک، ایـن نمـود موسیقایی هم در محور عمودی و هم در محور افقی شعر محسوس و ملموس است و شـاعر بـه کمـک همین موسیقی، احساس و عاطفهٔ خود را به مخاطب منتقل می‌کند. دربارهٔ ضرورت عنصـر موسـیقی در شعر گفته‌اند: «همواره شاعران بزرگ، آگاه و ناآگاه، بزرگترین شـیفتگان موسـیقی بوده‌انـد و شـعر، خاستگاهی جز به موسیقی‌رساندن زبان ندارد. همهٔ تعریف‌هـای شـعر، بازگشت‌اشـان بـه ایـن تعریـف خواهدبود که شعر، تجلّی موسیقایی زبان است» (شفیعی کـدکنی، ۱۳۹۱: ۳۸۹). اثری که در زبـان فارسـی بـه طور مفصّل به بحث موسیقی و پیوند آن با شعر پرداخته و ایـن پیونـد و نمـود موسـیقایی را از زوایـای مختلف، تحلیل و بررسی کرده‌است کتاب «موسیقی شعر » نوشتهٔ محمدرضـا شـفیعی کـدکنی اسـت. وی در این کتاب در توضیح موسیقی شعر، قائـل بـه چهـار سـطح موسـیقی؛ یعنـی موسـیقی بیرونـی، درونی، کناری و معنوی است(همـان: ۳۹۱-۳۹۳). نگارندگان در این پژوهش بر اساس چارچوب ارائه شده در این اثر به تحلیل سطوح موسیقایی مهدوی‌سروده‌های بختیاری و پیوند آن با موضوع می‌پردازند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر در کنار رشد کمّی و کیفی شعر و ادب گویشـی، بختیـاری‌پژوهـان کوشـیده‌اند تـا در قالب کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌ها به بررسی و تحلیل این آثار بپردازند. البته بیشتر آثـار پژوهشـی در زمینهٔ ادبیّات بختیاری به ادبیّات عامیانه اختصـاص دارد و سـهم ادبیّـات کلاسـیک گویشـی هنـوز در پژوهش‌ها ناچیز است.

در ادامه به بعضی از پژوهش‌های مرتبط با شعر گویشی کلاسیک در حوزهٔ بختیاری می‌پردازیم:

محمدی ده‌چشمه و محمدی(۱۳۹۸) در مقالـهٔ «بررسـی اندیشـه‌های محـوری در دیـوان مـلّا زلفعلـی بختیاری» ضمن معرفـی ایـن شـاعر پیشـرو در شـعر گویشـی، بـه درون‌مایـه‌های محـوری دیـوان او پرداخته‌اند.

آسمند جونقانی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحوّلات و دگرگونی‌های شعر قـوم بختیـاری پـس از مشـروطیت» سیر تاریخی و تحوّلات شعر بختیاری و عوامل تأثیرگذار بر آن را بررسی کرده‌است و معتقـد اسـت کـه سرآغاز شعر گویشی مکتوب بختیاری، پس از مشروطه است.

دربارهٔ اشعار انتظار و مهدویّت در شعر معاصر فارسی مقالات متعددی نوشته شده‌است و این نوع شعر را از زوایای مختلف بررسی نموده‌اند. مقالات زیر لایـه‌های مختلـف شـعر انتظـار را در زبـان فارسـی بررسی کرده‌اند:

علوی مقدم و بهرامیان(۱۳۸۹) شعر انتظار پس از انقلاب را در مقاله‌ای با عنوان «بررسی واژه‌شناختی شعر انتظار»از دیدگاه زبانی بررسی و کارکرد واژگان و ارتباط آن‌ها با درونمایهٔ اثر را تحلیل کرده‌اند.
بهرامیان، دلبری و علوی مقدم(۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی کارکرد عناصر موسیقایی شعر انتظار» به بررسی آماری نود قطعه شعر انتظار از بیست شاعر معاصر پرداخته‌اند و کارکرد موسیقی بیرونی،کناری، درونی و معنوی را در این اشعار تحلیل کرده‌اند.
دلبری و بهرامیان (۱۳۹۴)در مقاله‌ای دیگر با عنوان «ارزیابی لایهٔ بلاغی شعر انتظار در دورهٔ معاصر با تکیه بر عناصر بیانی» به کارکرد چهار صنعت بیانی؛ یعنی تشبیه، استعار، مجاز و کنایه در شعر انتظار معاصر پرداخته‌اند.
نظری و زارعی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «نمادگرایی در شعر انتظار» به بررسی نمادها در اشعار انتظار علی معلم و علیرضا قزوه پرداخته‌اند. نویسندگان معتقدند که مسائل اجتماعی جامعهٔ شاعر سبب ورود نمادهای تازه به شعر انتظار شده‌است.
درباره موضوع مقالهٔ حاضر؛ یعنی تحلیل لایهٔ موسیقایی مهدوی‌سروده‌های بختیاری هیچ پژوهش مستقل یا غیر مستقلی صورت نگرفته‌است و این مقاله اولین پژوهشی است که به مهدوی‌سروده‌های بختیاری از منظر نقد موسیقایی و زیبایی‌شناسی می‌پردازد.

۱-۳. ضرورت پژوهش

گویش بختیاری از بازماندگان فارسی پهلوی و نزدیک‌ترین خویشاوند به زبان فارسی امروزی است. به دلیل تعلّق خاطر شاعران بختیاری به آموزه‌های شیعی، درصد قابل توجهی از اشعار بختیاری به موضوعات آیینی و مذهبی مرتبط است که سهم اشعار مهدوی در این میان دو چندان است. با توجه به ویژگی‌های خاص این اشعار از نظر کاربرد واژگان، موسیقی و ایدئولوژی، بررسی و تحلیل آن‌ها در لایه‌های مختلف بایسته و ضروری است. با توجّه به این‌که موسیقی، یکی از برجسته‌ترین عناصر روساختی است که در مهدوی‌سروده‌های بختیاری در هماهنگی کامل با ژرف‌ساخت و محتوا به کارگرفته شده‌است، ضرورت داشت تا این پیوند و هماهنگی در یک پژوهش بازنموده شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. شعر بختیاری

بختیاری‌ها از نژاده‌ترین و اصیل‌ترین اقوام ایرانی هستند که به گویش لری سخن می‌گویند. این گویش کهن، بازماندهٔ شاخهٔ جنوب غربی فارسی میانه است و در میان گویش‌های ایرانی نزدیک‌ترین خویشاوند به زبان فارسی است. زندگی عشایری و همنشینی با طبیعت زیبا و سرشار از احساس، سبب شده تا ایلیاتی‌های این خطّه، طبعی روان و ذهنی شعرآفرین داشته‌باشند. شعر در بختیاری با زندگی، زاده شده و بختیاری با شعر زیسته است و شعر و سرود و ترانه در تمام شئون زندگیش از سوگ و سور گرفته تا کار و شکار جاری و ساری بوده و هست.

با وجود غنای شعر و ادب بختیاری، سروده‌های قدیمی‌تر این قوم به دلیل ساختار ایلی و نوع زندگی عشایری، به مرحلهٔ ضبط و تدوین و کتابت نرسیده و آنچه از سروده‌های آن‌ها از روزگاران گذشته به جای مانده‌است، تنها تک‌بیت‌های مصرّعی است که سرایندهٔ معیّنی ندارند و سینه به سینه و شفاهی در درازنای تاریخ به امروز منتقل شده‌اند. سیّد علی صالحی از شاعران نامدار بختیاری‌تبار، در پاسخ به این پرسش که شعر ایلی و شعر بختیاری از کجا آغاز می‌شود، می‌گوید: «اصل شعر ما به «گاگریوه»(Gagerive) بر می‌گردد. گاگریو، مادر همهٔ سروده‌های بختیاری است. بعد از آن، این مادران شهیدان تاریخ ایل، عاشقان و چوپانان بودند که فرهنگ شعر قومی ما را گسترش دادند. چه در عزا و چه در سرور، چه در عشق و چه در جنگ، چه در فتح و چه در پیروزی. شاعرانی گمنام که هرگز نامشان بر هیچ جریده‌ای نخواهد آمد و هیچ تذکره‌نویسی قادر به کشف نشانی از آنان نخواهد بود. شاعرانی که نه خواندن را و نه نوشتن را آموختند، نه المعجم را می‌شناختند و نه چهارمقالهٔ نظامی عروضی را، نه اوزان را می‌دانستند... .تنها همه چیز به آن‌ها عطا شده بود تا عاشق شوند و عشق، سرچشمهٔ همهٔ دانش‌هاست. شعر، این گونه در ایل من زاده شد» (نوروزی بختیاری، ۱۳۷۷ :۱۹۱-۱۹۲).

جدای از اشعار عامیانهٔ بختیاری، در سده‌های اخیر با گسترش علم و دانش و ارتباط فرهنگی ایلوندان با مراکز علمی و ادبی، شاعران بختیاری کوشیدند به پیروی از سنّت شعر فارسی و در قالب‌های رایج، اشعار خویش را به گویش بومی بسرایند. حسینقلی‌خان ایلخانی از مقتدرترین خوانین بختیاری در زمان قاجار را اولین کسی می‌دانند که به تبعیت از سنّت شعر فارسی به گویش بختیاری، شعر سروده‌است. علی آسمند می‌نویسد: «او نخستین کسی است که به گویش بختیاری شعر دارد. او در سال ۱۲۶۷ه.ق. در دورهٔ ناصرالدین شاه، ایلخانی بختیاری بوده‌است» (آسمند،۱۳۹۹: ۹). حسینقلی خان به لری و فارسی هر دو شعر می‌سرود و «سیاره» تخلص می‌کرد. چند بیت لری بختیاری از او مانده‌است که با یک حسن تعلیل دلنشین آغاز می‌شود:

دونـــی زِ چـــه ری نزیـــده افتـــو یـــــارم نوریســـــتاده از خـــــو
مـــو بـــا دل تنـــگ تـــی تـــو آیُـــم تـــو بَنـــگ زنـــی کـــه هـــی کُـــری رو
ابـــروی کـــج تـــو وُر همـــه خلـــق دادُم مـــو نشـــون کـــه هـــی مـــه نـــو
(جریزه دار، ۱۳۹۳: ۳۴۸)

doni ze če ri nazeyδe aftow/ yārom navaristāδe az xow
mo bā dele tang tey to āyom/ to bang zani ke hey kori row
abruye kaje to vor hame xalq/ dāδom mo nešun ke hey mahe now

برگردان: می‌دانی چرا آفتاب طلوع نکرده؟ چون یارم از خواب برنخاسته‌است. من بـا دلتنگـی، نـزد تـو می‌آیم و تو فریاد می‌زنی که ای پسر برو. ابروی کج تو را به همه نشان دادم که هان بنگرید ایـن مـاهِ نـو است.

خسروی دربارهٔ پیشگامان شعر گویشی بختیاری می‌نویسد: « آنچه که به طور ناقص و نیم‌بند برای ما از شعر بختیاری باقی مانده، بیانگر این حقیقت است که در این رده، چهار تن پیشگام وجـود داشـته اند: ۱- مرحوم حسینقلی‌خان ایلخانی ۲- مرحوم ملّا زلفعلی کرونی۳- مرحوم داراب افسـر ٤-مرحـوم مهراب بختیاری و پیشاپیش بگویم که احتمال وجود شاعران دیگری هم در بختیـاری بـوده کـه خبـر و اثرش به زمان ما نرسیده» (خسروی،۱۳۷۵: ۲۷۳).

همزمان با تحوّلات عصر بیداری و به دلیل حضور پررنگ سران بختیـاری در نهضـت مشـروطه و ارتباط افرادی از ایل با مراکز سیاسی، علمی و ادبی، در حوزهٔ شعر و ادب بختیـاری نیـز تحـوّلاتی رخ داد. میل به کتابت آثار بیشتر شد و شاعران در کنار شعر فارسی کوشیدند به گویش بومی خود نیز شـعر بسرایند. از میان پیشگامان شعر بختیاری، داراب افسر بیش از دیگران مقبولیت یافت و نـام و آوازه‌اش فراتر از جغرافیای بختیاری رفت. شعر بومی‌سرود بختیاری که بعد از تحوّلات عصـر بیـداری در آغـاز راهی جدید قرار گرفته‌بود، در سال‌های متأخر با ظهور شاعران آشنا به فنون شعری، در قالب‌هـا و وزن های متنوع‌تری، نیرومندتر از گذشته در عرصهٔ ادبیّات ایران ظاهر شد. از نظر درون‌مایه و محتوا نیـز در اشعار کلاسیک تنوّع بسیار بیشتری دیده‌می‌شود. توجّه به مسایل سیاسی، اجتماعی، فرهنگـی و دینـی بر غنای محتوایی شعر گویشی در این دوره افزوده‌است.

۲-۲. تحلیل لایه‌های موسیقایی مهدوی‌سروده‌های بختیاری

زیبایی، برآیند تناسب، هماهنگی و وحدت، خردلایه‌های یک کلان‌لایه یا یک متن ادبی است. یکـی از این خردلایه‌ها، سطح آوایی سروده‌هاست. بهره‌گیری از امکانات صوتی زبان و پیونددادن آن با محتوای

اثر، زیبایی‌آفرین خواهد بود. موسیقی، حاصل چینش منظم و هماهنگ اصوات و هجاها است. مؤلفه‌های آوایی و تناسب‌های صوتی و موسیقایی بین واج‌ها، هجاها در لایهٔ آوایی بررسی می‌شود. «سبک‌شناسی آوایی ارزش و کاربرد آواها و تأثیرات زیبایی‌شناسیک و نقش آن‌ها را در سبک سخن مطالعه می‌کند. بخش عمدهٔ زیبایی موسیقایی، حاصل لایهٔ آوایی سبک است. تغییرات آوایی به برونهٔ زبان متعلق‌اند امّا بر ساخت‌های معنایی نیز تأثیر می‌گذارند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲٤۸). «به سطح آوایی می‌توان سطح موسیقایی (musical) متن نیز گفت؛ زیرا در این مرحله، متن را به لحاظ ابزار موسیقی‌آفرین بررسی می‌کنیم» (شمیسا،۱۳۹۳: ۲۱٦). در ادامه کوشش شده‌است لایه‌های موسیقایی مهدوی‌سروده‌های بختیاری از نظر موسیقی بیرونی، درونی و کناری بررسی و تحلیل گردد.

۲-۲-۱. موسیقی بیرونی

«منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۱). وزن از تناسب و تکرار هجاها حاصل می‌شود و گوش با شنیدن ضرب‌آهنگ و توالی موسیقایی این هجاها احساس لذت می‌کند.« «وزن از نظر تأثیرگذاری مهم‌ترین عامل ومؤثّرترین نیروها در ترکیب شعر است و تأثیر کلام موزون، قابل مقایسه با کلام منثور نیست. (میرصادقی ،۱۳۷٦: ۲۹۷).

مجموع اشعار مهدوی که در این پژوهش تحلیل و بررسی می‌شود، سی و یک شعر از هجده شاعر بومی‌سراست که به ترتیب الفبایی عبارتند از: عصمت آتش‌بار، غلامعلی آسترکی، ساسان اسماعیل‌وندی، طاهره باقری، هوشنگ بهداروند، علی بهرامی، عبدالعلی خسروی، جبار رضایی، روشن سلیمانی، محبّت شهولی، مهدی عالی، قهرمان محمدی، علی‌اکبر مرادپور، زینب ممبینی، سیما منجزی ویسی، سیّده سلیمه موسوی، مهرداد ناصری و مجید نگین‌تاجی. این اشعار در قالب‌های غزل، دوبیتی، مثنوی، قصیده، غزل‌مثنوی، چهار پاره و یک پنجگانی، سروده شده‌اند. نزدیک به ۸۰درصد از مهدوی‌سروده‌های بختیاری در دو قالب غزل و دوبیتی سروده شده‌اند که از قالب‌های پرکاربرد در سرودن مفاهیم غنایی، عاشقانه و مناسب سوز و گداز و هجران هستند و به نوعی با موضوع مهدویّت، انتظار و دلتنگی برای موعود، تناسب کاملی دارند.

جدول(۱) فراوانی قالب‌های مهدوی‌سروده‌های بختیاری

قالب	غزل	دوبیتی	مثنوی	قصیده	غزل‌مثنوی	پنجگانی	چهارپاره
تعداد	۱۷	۷	۳	۱	۱	۱	۱

سرایندگان این مهدوی‌سروده‌ها از بحرهای هزج، رمل، متقارب، مضارع، مجتث، رجز و خفیف استفاده کرده‌اند. که غالباً از وزن‌های غمگین، سنگین و مناسب فراق و جدایی هستند و مناسبت تام و تمامی با محتوای انتظار دارند.

جدول(۲) فراوانی بحرهای مهدوی‌سروده‌های بختیاری

قالب	هزج	رمل	متقارب	مجتث	مضارع	رجز	خفیف
تعداد	۱۲	۹	٤	۲	۲	۱	۱

اصولاً شعر و موسیقی ایل بختیاری به دلایل خاص فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی سرشار از غم و اندوه است و وزن‌های ضربی، تند و شاد کاربرد بسیار کمی دارند. در شعر انتظار و مهدوی‌سروده‌های بختیاری، به تناسب محتوا، وزن‌های خیزابی و تند و مهیّج کمتر شنیده می‌شود و برعکس، کاربرد وزن‌های آرام و جویباری فراوان است. این ویژگی را در مهدوی‌سروده‌های فارسی هم می‌توان به خوبی حس کرد. «در شعر انتظار آنچه بیشتر به چشم می‌خورد اوزان جویباری است. وزن‌هایی که به نرمی‌در بستر خود روان هستند. یکی از دلایل بسامد زیاد این نوع اوزان در سروده‌های انتظار می‌تواند به دلیل مفهوم و ماهیت انتظار باشد و نوع نگاهی که شاعر به این موضوع دارد؛ امید برای آمدن که به گونه‌ای با خواهش آمیخته شده‌است. بیان غم و اندوه درونی و بی‌قراری و بیتابی حاصل از آن استفاده از این اوزان را می‌طلبد» (بهرامیان و دیگران،۱۳۹۱: ٦٦-٦٧).

بیش از ۶۵ درصد از این اشعار در دو بحر هزج و رمل سروده شده‌اند که هر دو وزن از اوزان جویباری هستند و چنان‌که می‌دانیم در هر دو بحر، تعداد هجاهای بلند سه برابر هجاهای کوتاه است و این کمیّت هجاهای بلند، باعث سنگینی و متانت وزن می‌شود و با حسرت و غم ناشی از انتظار تناسب کاملی دارد. بقیهٔ بحرها و وزن‌های استفاده شده در این سروده‌ها مانند «مجتث» و «مضارع» نیز به دلیل نرمی و سنگینی متناسب با فضای غم و دلتنگی ناشی از انتظار است.

باید گفت در سروده‌های مهدوی بختیاری، وزن و محتوا با هم هماهنگی دارند. البته ذکر این نکته ضروری است که شاعر معمولاً به‌عمد، وزن خاصی را بر موضوعی خاص تحمیل نمی‌کند بلکه موضوع، حالات روحی، احساس و عاطفهٔ شاعر به طور ناخودآگاه در به کارگیری وزنی خاص تأثیر دارد. در کتاب فن شعر آمده‌است: «در واقع، طبیعت موضوع است که ما را به انتخاب وزنی مناسب هدایت می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳٤۳: ۱۰٤).

«بحث هماهنگی وزن و محتوا در شعر، به یونان باستان و نظریه‌پرداز و فیلسوف بزرگ آن، ارسطو می‌رسد. وی معتقد بود که انواع ادبی، تراژدی و کمدی برای القای حس خاصی که در آن‌هاست اوزان

خاصی را می‌طلبند و چون موضوع و محتوای آن‌ها متفاوت است، وزن نیز در آن‌ها متفاوت خواهد بود.» (فضیلت و نوروزی، ۱۳۸۹: ۲۷۸).

در مهدوی‌سروده‌های بختیاری، وزن‌های کدر، نامطبوع، ناآشنا و نادر نیز دیده نمی‌شود. مخاطب شعر بختیاری تنها خواص و اهل ادب نیستند به همین دلیل وزن سروده‌ها، وزنی است شفاف تا به گوش مخاطب عام نیز خوش آید. وزن‌های شفاف «وزن‌هایی هستند که در نخستین برخورد، نظام ایقاعی آن بر شنونده یا قرائت‌کننده به روشنی احساس می‌شود» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۳۹۶).

وزن نزدیک به ٤٠ درصد از مهدوی‌سروده‌های بختیاری در بحر هزج است که بیشتر در قالب دوبیتی سروده شده‌اند. وزن دوبیتی؛ یعنی هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) از شفاف‌ترین و دلنشین‌ترین و در عین حال از غمگینانه‌ترین وزن‌ها است و برای سرایش اشعاری با درونمایهٔ دلتنگی و حسرت بسیار مناسب است:

کور پیغمبر صاحب قرونم نشونی دارِ بی نوم و نشونم
هزارون جمعه ویدو تو نویدی غمت کرکیت و تمدار جونم

(محمدی، ۱۳۹۵: ۹۲)

kore peyγombare sāheb qerunom/nešunidāre binum o nešunom
hezārun jom'e veyd o to naveydi/ γamet karkite vo tamdāre junom

برگردان: ای پسر پیامبر صاحب قرآن من؛ ای نشان‌دار بی‌نشان من؛ هزاران جمعه رسید اما تو نیامدی. غمت مانند شانهٔ بافندگی بر دار قالی جانم فرود می‌آید.

نمونه‌های دیگر از مهدوی‌سروده‌های بختیاری در قالب دوبیتی:

سر شونت سوار آویده افتو کل تو سردیار آویده افتو
ایر نیویدی افتو هم نبیدس به عشق تو زمار آویده افتو

(سلیمانی،۱۳۹۲: ۸۷)

sare šunet sovār āviδe aftow/kele to sardeyār āviδe aftow
ayar nivayδi aftow ham nabiδes/ be ešqe to zemār āviδe aftow

برگردان: آفتاب بر شانه‌های تو سوار شده‌است و در کنار تو سربلند گردیده. اگر نمی‌آمدی آفتاب هم نمی‌آمد. آفتاب به عشق تو زاده شده‌است.

مو که کوگ دلم اشکسته بالس هنی تی چشمته ویر و خیالس
تپستم من خم و کل نیگرم دی هو که مندیرته کافر به حالس

(ناصری،۱۳۹۲: ۳۸)

mo ke kowge delom eškaste bāles/hani tay čašmate vir o xeyāles
tapestom men xomo kel nigerom di/ ho ke mandirete kāfar be hāles

برگردان: منی که پر و بال کبک دلم شکسته‌است هنوز هم یاد و خیالم پیش چشمهٔ توست. در خودم شکسته و پنهان شده‌ام و دیگر قامت راست نمی‌کنم. وای به حال کسی که در انتظار توست.

علت کاربرد فراوان قالب دوبیتی در سروده‌های گویشی این است که اصولاً دوبیتی در آغاز یک قالب محلی، روستایی و شبانی بوده‌است. شمیسا در این‌باره می‌نویسد: «دوبیتی‌های اصیل به لهجات محلّی (فهلوی) است و از این رو به دوبیتی‌ها «فهلویات» نیز می‌گویند. مضامین دوبیتی، غنایی است. گویندهٔ بسیاری از دوبیتی‌ها که معمولاً روستائیان و شبانان بوده‌اند، معلوم نیست» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۹۶-۲۹۷). قوم لر نیز به دلیل ساختار زندگی ایلی و شبانی، دارای فهلویاتی است که ادیب طوسی در مقالهٔ «فهلویات لری» به آن پرداخته‌است. او در آغاز این مقاله اشاره می‌کند که: «قدیمی‌ترین فهلویات که از لری برای ما باقی مانده‌است منسوب به بابا طاهر عریان است» (ادیب طوسی،۱۳۳۷: ۱).

اگرچه فراوانی به کارگیری بحر رمل در مهدوی‌سروده‌های بختیاری در مرتبهٔ دوم قرار دارد اما در مجموع، این وزن و بحر از پرکاربردترین اوزان شعر بختیاری چه در اشعار عامیانه، چه در اشعار کلاسیک است. دلیل آن هم سنگینی و نرمی وزن فاعلاتن است که با محتوای اشعار بختیاری که سرشار از سوز و گداز و غم است پیوندی استوار دارد. نصرالله امامی دربارهٔ بحر رمل می‌نویسد: «رمل، آهنگی آرام ودر عین حال متین دارد و می‌تواند ترنم‌های مصیبت‌زدگان دل‌سوخته را به نیکویی منعکس کند» (امامی، ۱۳۶۹: ۸۰).

ابیات زیر از غزل «گرفگار» سرودهٔ آسترکی بر وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» و در بحر رمل است. چینش سه‌برابری هجاهای بلند در کنار هجاهای کوتاه به کشش و امتداد موسیقی افزوده‌است و از تحرّک و تندی وزن به تناسب موضوع کاسته‌است:

هی به مردم وعده ایدم آخر هفته ایای نَل د مردم جمعه‌هانه ور مو نشمارن بیو
خوت خو دونی شادی و خنده ز دنیا رهدنه خوت خو دنیانه ابینی پای عزداران بیو

(آسترکی، ۱۳۹۴: ۳۳)

hey be mardom va'δe iδom āxere hafta eyāy/ nal da mardom jom'ehāne vor mo našmāren beyow
xot xo doni šāδiyo xanda ze donyā rahδene /xot xo donyāne ebini pāy azādāren beyow

برگردان: پیوسته به مردم وعده می‌دهم که آخر هفته می‌آیی. بیا و مگذار که مردم، جمعه‌ها را بر من بشمارند(مگذار نیامدن تو را و محقق نشدن وعده‌ام را به رخم بکشند.) خودت که می‌دانی، شادی و خنده از دنیا رخت بربسته؛ خودت که می‌دانی همه سوگوارند، پس بیا.

«تی به ره» سرودهٔ محبت شهولی نیز در قالب غزل و در وزن فاعلاتن فعلاتن فعلن سروده شده وزنی جویباری و آرام که دلتنگی شاعر را نرم و آرام بازگو می‌کند:

جمـــه آوی نوریســـا ز رهـــی گـــرت و غـــوار تـــی بـــه ره مندمـــه وا طایفـــه و ایـــل و تـــوار
شـــو گرهـــده همـــه جـــا نیـــد ز افتـــو خبـــری تـــا کـــه پنجهنـــه دراره و دل ای شـــو تـــار
(محمدی،۱۳۹۵: ۹۴)

jome āvi navarisā ze rahi gart o γovār/ ti be rah mandome vā tāyefe vo ilo tavār
šow gerehδe hame jā niδ ze aftow xavari/ tā ke panjahna derare va dele i šove tār

برگردان: جمعه شد اما گرد و غباری برنخاست(نشانی از آمدن سواری نیست). با همهٔ طایفه و ایل و تبار، چشم به راه هستیم. شب همه جا را فراگرفته‌است و خبری از آفتاب نیست تا چنگال خود را در دل این شب سیاه فرو ببرد.

عصمت آتش‌بار نیز غزل« انتظار» خود را در همین وزن سروده‌است . شاعر در قامت یک زن ایلیِ منتظر، چشم به راهِ آمدن مهمان عزیزی است که برای استقبال از او، از صبح، خانه را آب و جارو می‌زند و برای آمدنش بی‌قرار و در تلاش و تکاپو است. این چشم به راهی و دلتنگی برای آمدن این مهمان عزیز در وزن نرم و جویباری «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» با لطافت و سنگینی بیان شده‌است:

صـــب کـــه ایبویایوریســـم او و جـــورو ایکـــنم مشـــــکمه وردارم و ری و ســـــر رو ایکـــــنم
(محمدی، ۱۳۹۵: ۱٤۰)

sob ke ibuy ivorisom ow vo jowru ikonom/ maškoma vordāromo ri va sare ru ikonom

برگردان: صبح که می‌شود آب و جارو می‌کشم. مشکم را بر می‌دارم و به سوی رودخانه روان می‌شوم.

۲-۲-۲. موسیقی کناری

«منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی در همه جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن ردیف و قافیه است» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۳۹۱).

۲-۲-۲-۱. ردیف

ردیف، هنرسازه‌ای است که خاص شعر فارسی بوده و در زبان‌های دیگر کاربرد چندانی نداشته‌است. «یکی از موهبت‌های شعر فارسی، ردیف است. بخش عظیمی از خلاقیّت شاعران ایرانی و سهم چشم‌گیری از تشخّص کارشان در بهره‌وری از ردیف است. ردیف، یک هنرسازه یا شگرد یا یک امکان

برای آشنایی‌زدایی و ابداع و خلاقیّت است که در زبان فارسی محور بسیاری از نوآوری‌های نوابغی از نوع مولوی، حافظ، سعدی و از چشم‌اندازی خاقانی بوده‌است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۱۰۱-۱۰۲).

در مهدوی‌سروده‌های بختیاری نیز شاعران از این هنرسازه بسیار بهره گرفته‌اند. در این سروده‌ها، ردیف و قافیه علاوه بر اینکه به جنبهٔ موسیقایی ابیات کمک می‌کنند در بسیاری از موارد پیوندی نزدیک با درون‌مایهٔ متن دارند و در القای پیام شعر نیز مؤثرند. انتظار برای «آمدن» موعود در ردیف‌های مهدوی‌سروده‌های بختیاری برجسته‌سازی شده‌است. ردیف‌ها غالباً ساختار فعلی دارند و از مصدر «آمدن » که یک مصدر حرکتی، پویا و متناسب با موضوع انتظار و مهدویت است، گرفته شده‌اند.

آسترکی در غزل«گرفگار» با ردیف «بیو» با خواهشگری و ملتمسانه می‌خواهد موعودش بیاید و درد مردم ایل - نه فقط ایل بختیاری بلکه ایلی به فراخنای جغرافیای انسانی- را درمان کند:

بی تو ایل و مال و حونه پای گرفگارن بیو — درد بی درمون رسیده ایل بیمارن بیو
اختیار شیر بیشه وسته من دستِ رُووا — گپ گپونِ مالمون همکاسه کفتارن، بیو
تفرقه ایلم دو تا کرده هنیزه ایل لر — شیعه یه دستن اگر هفتن اگر چارن بیو

(آسترکی، ۱۳۹۴: ۳۳)

bi to il o māl o huna pāy gerefgāren beyow/darde bi darmun rasiðe il bimāren beyow
exteyāre šire biša vaste men daste rovā/ gapgapune mālemun homkāse kaftāren beyow
tafraqa ilom do tā kerde hanize il lor / ši'a ye dasten agar haften agar čāren beyow

برگردان: بیا بی تو ایل و آبادی و اهل خانه همه گرفتارند. بیا که ایل به دردی درمان‌ناپذیر مبتلا شده‌است. اختیار شیر بیشه به دست روباه افتاده‌است. بزرگان آبادی ما با کفتار هم‌کاسه شده‌اند. تفرقه ایلم را از هم جدا کرده‌است اما هنوز ایل لر همگی شیعه هستند چه هفت‌لنگ باشند و چه چارلنگ.

زینب ممبینی دو غزل مهدوی دارد که هر دو با ردیف «ایاهه» سروده شده‌اند:

مو اشنیمه تیغشت افتو ایاهه — به جنگ همه لشکر شو ایاهه
به دنیا ز نو گوگری پا اگره — ز او ذوالفقاری که از نو ایاهه
ز تاریکی شو مترسین مردم — سواری زمال برافتو ایاهه

(محمدی، ۱۳۹٤: ۵۷)

mo ašnime tiγešte aftow eyāhe /be jange hame laškare šow eyāhe
be donyā ze now gowgari pā egere/ ze u zolfaqāri ke az now eyāhe
ze tārikiye šow matarsin mardom/ sovari ze māle baraftow eyāhe

برگردان: من شنیده‌ام که پرتو آفتاب نمایان خواهد شد و به جنگ لشکر شب خواهد آمد. به یاری ذوالفقاری که فرامی‌رسد، برادری و اتحاد دوباره در این دنیا نیرو می‌گیرد و قامت راست می‌کند. ای مردم از تاریکی شب نترسید زیرا سواری از آبادی برآفتاب به یاریتان می‌آید.

غزلی دیگر از زینب ممبینی با همین وزن و ردیف:

خدا من دلم وهس، افتو ایاهه　　سر لوول حشکمون او ایاهه
سواری ایاهه غشونی وباسه　　یه برقشت افتو که من شو ایاهه

(همان: ۳۸۱)

xoδā men delom vahs aftow eyāhe/sare lowvale hoškemun ow eyāhe
sovāri eyāhe γošuni va bāse/ ye berqešte aftow ke men šow eyāhe

برگردان: خدا به دلم انداخته که آفتاب خواهد آمد و بر لبان خشکیدهٔ ما آب خواهد رسید. سواری فرا می‌رسد و قشونی او را همراهی می‌کند. او پرتو پرفروغ آفتاب است که در شب نمایان می‌شود.

سلیمانی در دوبیتی زیر به کمک ردیف فعلی «ایاهه» اطمینان خویش را از آمدن موعود بازگومی‌کند:

دلم شاده که روزی یار ایاهه　　ستین و دلبر و دلدار ایاهه
دلم شاده که با شُمشیر اَفتو　　به جنگ لشکر شوگار ایاهه

(سلیمانی،۱۳۹۲: ۸۷)

delom šāδe ke ruzi yār eyāhe/ setin o delbar o deldār eyāhe
delom šāδe ke bā šomšire aftow/ be jange laškare šowgār eyāhe

برگردان: شادمانم که روزی یار می‌آید. تکیه‌گاه و دلبر و دلدار می‌آید. شادمانم که با شمشیر آفتاب به جنگ لشکر سیاه شب می‌آید.

قهرمان محمدی در غزل «بهار ایا» محمدی،موعود خود را پسر کوهسار می‌نامد و با آوردن ردیف «ایا» بر آمدن او تأکید می‌کند:

قرصه دلم که باز یه روزی بهار ایا　　ای دفعه دو به دست کر کهسار ایا
قرصه دلم که باز یه دو دی ز کفت شو　　افتو سر ایدراره به دل‌ها قرار ایا

(محمدی ،۱۳۹٤: ۳۳٤)

qorse delom ke bāz ye ruzi behār eyā/i dafa dow be daste kore kohsār eyā
qorse delom bāz ya dow di ze kefte šow/aftow sar idarāre be delhā qarār eyā

برگردان: یقین دارم که روزی بهار فرا می‌رسد. این بار نوبت به پسر کوه‌سار می‌رسد. یقین دارم یک بار دیگر آفتاب از گردنهٔ شب سر بالا می‌آورد و طلوع می‌کند و دل ها به آرامش می‌رسند.

نکتهٔ قابل توجهی که در هر دو مثال بالا دیده می شود این است که علاوه بر ردیف پایانی، تکرار دو جملهٔ «دلم شاده» و «قرصه دلم» در کناره‌های آغازین ابیات، سبب برجسته‌تر شدن موسیقی کناری

این ابیات شده‌است. شمیسا، تکرارهای این‌گونه را معادل ردیف در اوّل ابیات دانسته و می‌نویسد: «نوعی تکرار چنین است که معادل ردیف در اوّل ابیات شعر، کلمه یا عبارتی تکرار شود. این تکرار مخصوصاً از نظر چشم بسیار زیبا است» (شمیسا،۱۳۹۰: ۸۱). این تکرارهای آغازین در اول مصراع‌ها را ردیف آغازین نام نهاده‌اند. این ردیف‌ها گاهی هسته و محور شعر به حساب می‌آیند و شاعر بر پیام نهایی در همان آغاز تأکید می‌کند. «ردیف‌های آغازین با اهداف گوناگونی استفاده می‌شوند. این اهداف عبارت‌اند از: ایجاد موسیقی، ایجاد لذّت شنیداری، ایجاد لذّت دیداری، انتقال پیام و مفاهیم مورد نظر شاعر، برجسته‌سازی و...» (منصوری و قاسمی دورآبادی،۱۳۹۹: ۳۸۳).

نمونه‌های دیگر از ردیف آغازین در مهدوی‌سروده‌های بختیاری:

بیو بوین که دلم چنده بی قرار تونه　　تموم روز و شوم ذکر انتظار تونه
بیو قنات دلِ حشکه جور دریا کن　　مونه تو وا نفس نرگسیت، واپا کن

(ناصری، ۱۳۹۲: ۵۲)

beyow bovin ke delom čande biqarāre tone/ tamāme ruzo šavom zekre entezāre tone
beyow qanāte dele hoška jure daryā kon/ mona to vā nafase nargesit vā pā kon

برگردان: بیا ببین که چقدر دلم بی‌قرار توست. تمام روز و شب از انتظار تو می‌گویم. بیا و قنات خشکیدهٔ دلم را مانند دریا کن و با نفس نرگسیت به من جان بده.

گرچه -چنانکه پیش‌تر گفته شد- شاعران مهدوی‌سرای بختیاری به تناسب موضوع، بیشتر از ردیف های مشتق از «آمدن» استفاده می‌کنند اما گاهی نیز با آوردن ردیف‌هایی با مفهوم «نیامدی»، «برنگشتی» و «کجایی»، گلایه‌مندانه، دلتنگی خود را برای موعود بازگو می‌کنند:

تش و تگ همه کوره کجنی؟　　آسمون تشنهٔ نوره کجنی؟

(رضایی،۱۳۹۰: ٦٧)

tašo tonge hame kure kojani/āsemun tešneye nure kojani

برگردان: اجاق پرآتش همه خاموش گشته‌است کجایی؟ آسمان تشنهٔ نور است کجایی؟

سلیمانی نیز در غزل «نور گشتی» با تکرار مضاعف ردیف «نور گشتی» شکایت خود را از طولانی شدن ظهور بیان می دارد:

یه عمری تی به ره مندم نورگشتی نورگشتی　　غم عشقت ز پا وندم نورگشتی نورگشتی

(سلیمانی،۱۴۰۰: ۱۵)

ya omri ti be rah mandom navargašti navargašti/γame ešqet ze pā vandom navargašti navargašti

برگردان: یک عمر چشم به راهت ماندم اما برنگشتی، برنگشتی. غم عشقت مرا از پا انداخت، برنگشتی، برنگشتی.

این حس دلتنگی و شکایت از تأخیر را مجید نگین‌تاجی در پاره‌ای از یک «چهارپاره» با ردیف«نومی»(نیامدی) بازگو کرده‌است:

سوار سوز پوش ایل باور درخت باورم تزهس و نومی
بنهٔ ناری که بوم وازنده بیدش تگرس مرگ وش بارهس و نومی

(محمدی،۱۳۹۴: ۴۱۴)

sovāre sowz puše ile bāvar/deraxte bāvarom terzehs o nowmay
bonay nāri ke bowm vāzande biðeš/ teγerse marg vaš bārhs o nowmay

برگردان: سوار سبز پوش ایل باور ! درخت باور و اعتقاد من سوخت اما نیامدی. تگرگ مرگ بر بوتهٔ درخت اناری که پدرم کاشته بود بارید اما تو نیامدی.

۲-۲-۲-۲. قافیه

قافیه یکی از مهم‌ترین عناصر در ساختار شعر به‌ویژه شعر کلاسیک است که کارکردهای متنوّعی دارد. شفیعی کدکنی در «موسیقی شعر» پانزده نقش برای قافیه در ساختار شعر برمی‌شمارد که نخستین آن، تأثیرموسیقایی است(نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۲). شاعران گویشی‌سرای بختیاری مانند دیگر شاعران ایرانی از کارکردهای موسیقایی، هنری و بلاغی قافیه غافل نبوده‌اند و به فراخور توانایی خود از این عنصر برای تشخّص بخشیدن به وجوه زیبایی‌شناسانهٔ شعر خویش بهره گرفته‌اند. پیوند موسیقایی قافیه با دیگر واژگان بیت و قافیه‌های بلاغی و هنری از مواردی است که در مهدوی‌سروده‌های بختیاری قابل بررسی است.

۲-۲-۲-۲-۱. پیوند موسیقایی قافیه با دیگر واژگان بیت

در بررسی وجه موسیقایی قافیه در مهدوی‌سروده‌های بختیاری، گاهی می‌بینیم که علاوه بر رابطهٔ واژگان قافیه با همدیگر، پیوندی موسیقایی بین اجزای دیگر بیت با واژهٔ قافیه وجود دارد که بر زیبایی بیت می‌افزاید.

در دوبیتی زیر از علی بهرامی «تا بیاهی» ردیف آشکار است و«هـ» غیر ملفوظ قبل از آن، معادل «هست» و به نوعی می‌توان گفت ردیفِ مضمر است. در این دوبیتی، علاوه بر بار معنایی بیت که بر دوش ردیف است و انتظار آمدن موعود را ترسیم می‌کند، نقش موسیقایی ردیف و تناسب بخشی از آن با قافیه، برجسته است. همنشینی حروف قافیه «ات» با حرف پیوند «تا» که بخشی از ردیف است موسیقی بیت را دوچندان کرده‌است:

تیـــام ایچـــو بـــه راتـــه تـــا بیـــاهی　　بـــه دیـــن رد پاتـــه تـــا بیـــاهی
چـــه فرخـــی ایکنـــه کـــی ایرســـی تـــو　　خـــدا پشـــت و پناتـــه تـــا بیـــاهی

(ناصری،۱۳۹۲: ۳۷)

teyām ičo be rāte tā beyāhi/be din raδe pāte tā beyāhi
če farxi ikone key irasi to/xoδā pošt o panāte tā beyāhi

برگردان: اینجا چشم به راه تو هستم تا بیایی. به دنبال رد پای تو هستم تا بیایی. چـه فرقـی می‌کنـد کـه کِی می‌رسی؟ تا وقتی که بیایی خدا پشت و پناه توست.

در بیت زیر، «خین» واژهٔ قافیه اسـت و واژهٔ «زمـین» بـدون واسـطه در کنـار آن نشسته‌اسـت و ایـن مجاورت، موسیقی بیت را دوچندان کرده‌است:

بـــو چویـــل و گـــل و پـــرپین برســـه　　و رگ حشـــک زمـــین خـــین برســـه

(رضایی،۱۳۹۰: ٦٨)

bu čavil o gol o parpin berase/va rage hoške zamin xin berase

برگردان: [تو که بیایی] بوی خوش چویل و خرفه می‌پیچد و در رگ‌های خشک زمـین، خـون جـاری می‌شود.

در نمونه زیر، «مُنار» واژهٔ قافیه است و قسمت اول آن؛ یعنی «مُن» در واژهٔ «مُنگشـت» و بخـش دوم آن؛ یعنی «ار» در واژه‌های «ایاره»، اخوار» و «سردیار» تکرار شده است و افزون بر آن، توزیع مصـوّت بلند قافیه؛ یعنی «ا» در تمام بیت دیده‌می‌شود:

منگشـــت گهـــپ ایلـــه ایـــاره بـــه یـــاد خـــوس　　اخـــوار ســـردیاری ایـــل از منـــار ایـــا

(محمدی، ۱۳۹٤: ۳۳٤)

mongašt gahpe ila eyāre be yāδe xos/ exvare sardyarie il az monār eyā

برگردان: کوه «منگشت» بزرگ ایل را به خاطر آورد و خبر سربلندی ایل از کوه «منار» می‌رسد.

۲-۲-۲-۲-۲. قافیه‌های هنری در مهدوی‌سروده‌های بختیاری

قافیه، صرفاً تکرار موسیقایی چند واج یا هجا نیست و در بسیاری از موارد، ارزش هنـری و بلاغـی نیـز دارد. «قافیهٔ هنری قافیه‌ای است که شاعر در ساختار آن یکی از صنایع بدیعی از قبیل تـوازن، اعنـات، جناس یا ابتکار هنرمندانه‌ای به کار برده و اصطلاحاً قافیهٔ بدیعی ساخته‌است» (عمران‌پور، ۱۳۸۳: ۱۳۵).

شاعران گویشی‌سرای بختیاری گاهی از امکانات زبان بـومی بـرای هنـری‌کـردن قافیـه‌ها اسـتفاده کرده‌اند. در نمونهٔ زیر که پاره‌ای از یک «چهارپاره» از نگین‌تاجی است، «بریزه» از مصـدر «ریخـتن» با «ای + بریزه» از مصدر «برشتن» هـم قافیـه شده‌اسـت و اگـر پیشـوند اخباری‌سـاز«ای» را نادیـده بگیریم، جناس تام زیبایی ساخته می‌شود:

تغـــرس مـــــرگ بـــــاغَ داده دم تـــــش کســـی نیســـی یـــه کـــپ او وش بریـــزه
گـــل نـــرگس کـــه بنـــدیرت نشهســـه وری تـــــاوهٔ ســـــتم داره ایبریـــــزه

(محمدی، ۱۳۹٤: ٤١٤)

teγerse marg bāγa dāδe dam taš/kasi nisi ya kap ow vaš berize
gole narges ke bandiret nešahse/vari tāvey setam dāre iberize

برگردان: تگرگ مرگ، باغ را به آتش کشیده‌است. کسی نیست مشتی آب بر آن بریزد. گل نرگس در حالی که به انتظار تو نشسته، روی تابهٔ ستم بریان می‌شود.

در مثال زیر نیز جناس مرکّب مقرون، در واژه‌های قافیه دیده می‌شود.«ریت» در مصراع اول؛ یعنی «روی تو» و «ریت» در مصراع دوم به معنی «برهنه و بی‌برگ» است:

بیـــو افتـــو تیـــا دل تشـــنه ریتـــه درخـــت ســـوز جـــونم ســـی تـــو ریتـــه

(ناصری، ۱۳۹۲: ۱۲۹)

beyow aftow teyā del tešne rite/ deraxte sowze junom si to rite

برگردان: ای آفتاب بیا چشمانِ دل، تشنهٔ دیدن رخسار توست. درخت سبزِ جانِ من برای تو برهنه و بی‌برگ شده‌است.

سیما منجزی ویسی در دو بیت زیر از غزل «سفیرچشمهٔ افتو» از جناس مرکّب «درد + ی» و «در(بیرون) + دی(دیگر)»در جایگاه قافیه استفاده کرده‌است:

مو هر چی گندم اکالم یه عمر جو ادرینم و حوشه از تش اچینم که وابو خرمن دردی
مخو که دی ز یو واپشت بجورمت به من خو وری چی نشت برافتو ز اور شه بزه در دی

(منجزی ویسی، ۱۳۹۲: ۲۰)

mo har či gandom ekālom ye omre jow ederinom/ vo huše az taš ečinom ke vābu xarmane dardi
maxo ze yo vāpošt bejuromet be mene xow /vori či nešte baraftow ze owre šah beza dar di

برگردان: هرچه گندم می‌کارم جو درو می‌کنم. از آتش، خوشه می‌چینم که خرمنی از درد حاصل شود. نخواه که دیگر تو را در خواب بجویم. برخیز و مانند پرتو آفتاب از میان ابر سیاه بیرون بزن.

ساسان اسماعیل وندی نیز در ساختار قافیهٔ غزل مهدوی خود از جناس مرکب بهره گرفته‌است. «درو» فعل پیشوندی به معنای «در آمدن» با «درو» به معنای بریدن و درویدن غلّه قافیه شده‌است:

جـــور افتـــو وا کمیتـــت پشـــت کـــه زرده درو تـا پیایـل جـون بگهـرن کـه بلنـد آبـون ز خـو
دی بیـــو داســـانه از ای نامســـلمونگل بگـــر نـل کـه هـر چـی آبـرو منـده زبـن وابـو درو

(همتی، ۱۳۹۹: ۳۷۰)

jore aftow vā komeytet pošte ko zarde derow /tā peyāyal jun begehren ke boland ābun ze xow
di beyow dāsāna az i nāmoselmungal beger/ nal ke har či āberu mande ze bon vābu derow

برگردان: مانند آفتاب، سوار بر اسب از پشت کوه «زرده» طلوع کن تا مردان ایل نیرو بگیرند و از خواب برخیزند. دیگر بیا و داس‌ها را از دست این نامسلمان‌ها بگیر و نگذار که آنچه از آبرو مانده درو کنند.

یکی از شیوه‌های هنری ساختنِ قافیه، به‌کارگیری واژگانی است که جناس خط یا مصحف می‌سازند. شاعر در این شیوه واژگانی را در جایگاه قافیه می‌آورد که شکل نوشتاری یکسانی دارند امّا در نقطه‌گذاری متفاوتند. نمونه‌هایی از این نوع قافیه‌پردازی در مهدوی‌سروده‌های بختیاری ذکر می‌شود:

کد تمدار دلم نشق تونه بفته خدا همه دنیانه یه جا بفته تونه بفته جدا

(سلیمانی،۱۳۹۱: ۶۷)

kaδe tamdāre delom našqe tone bafte xoδā/hame donyāne ya jā bafte tone bafte joδā

برگردان: خداوند نقش تو را در دار قالیِ دل من بافته‌است. او نقش تو را جدا و متمایز از همهٔ دنیا بافته‌است.

نمونه‌ای از مهدی عالی:

کی دیده کدخدا پرده‌نشین بو بیو از پشت ای پرده بیو نَ
ایچو گو پیل بو پیل خدا پیل دلا ای مردم از پرده بیون نَ

(همتی،۱۳۹۹: ۱۱۲)

ki diδe kaδxoδā pardanešin bu/ beyow az pošte i parda beyow na
ičo gow pile bow pile xoδā pil / delā i mardom az barde beyow na

برگردان: چه کسی دیده کدخدا در پرده و پنهان باشد؟ از پشت پرده بیرون بیا. اینجا پول، پدر، برادر و خداست(ارزش همه چیز به پول است) بیا که دل این مردم از سنگ است.

نمونه‌ای دیگر از محبت شهولی:

شو گرهده همه جا نید ز افتو خوری تا که پنجهنه دراره و دل ای شو تار
دی کسی سی دل دردین کسی نیکنه تو قهرن ایگوی همه، هر کس یه ولات ایونه بار

(محمدی،۱۳۹٤: ۲۲۵)

šow gerehδe hame jā niδ ze aftow xavari/ tā ke panjahna derare va dele i šove tār
di kasi si dele dardine kasi nikone tow / qahren igoy hame har kas ye velāt ivane bār

برگردان: شب همه جا را فراگرفته‌است و خبری از آفتاب نیست تا چنگال خود را در دل این شب سیاه فرو ببرد. دیگر کسی برای دل دردمند دیگری تب نمی‌کند. انگار همه با هم قهر هستند و هرکس جدا از دیگران، بار و اسباب خود را فرود می‌آورد.(جدا از هم زندگی می‌کنند.)

بهره‌گیری از نمادهای متقابل، از شگردهای قافیه‌پردازی هنری در شعر بختیاری است. از کلان‌نمادهای محوری و پربسامد در مهدوی‌سروده‌های بختیاری دو عنصر «افتو» و «شو»هستند که در نمونه‌های زیر، در جایگاه قافیه آورده شده‌اند:

بدرا تا بدرا افتومون دل و افتو بده رنگ شومون

(رضایی،۱۳۹۰: ٦٧)

bedarā tā bedarā aftovemun/del va aftow beδe range šovemum

برگردان: طلوع کن تا آفتابمان سربرآرد و رنگ شب‌هایمان دل به آفتاب دهد و روشن شود.

نمونه‌ای دیگر:

تو ای افتو درو تاریکه دنیا به جا مه شو درو تاریکه دنیا

(ناصری، ۱۳۹۲: ۱۲۷)

to ey aftow darow tārike donyā/ be jā mah šow darow tārike donyā

برگردان: تو ای آفتاب، طلوع کن که دنیا تاریک است. به جای ماه، در شب نمایان شو که دنیا تاریک است.

۲-۲-۳. موسیقی درونی

تناسب‌های لفظی و گاه معنایی میان آواها و واژه‌ها در محور افقی یک متن ادبی سبب موسیقایی شدن متن خواهد شد. به موسیقی برآمده از این هماهنگی، موسیقی درونی می‌گوییم.

شفیعی کدکنی در توضیح موسیقی درونی می‌نویسد:«مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضادِ صامت‌ها و مصوّت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید جلوه‌های این نوع موسیقی است. باید یادآور شویم این قلمرو موسیقی شعر، مهمترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته‌است»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۳۹۲).

موسیقی درونی حاصل تکرار است و تکرار از شگردهای زیبایی‌آفرینی و از عوامل ادبیّت متن است و یکی از مهم‌ترین هنرسازه‌ها و موسیقی‌سازترین عناصری است که درمهدوی‌سروده‌های بختیاری دیده می‌شود. شاعران بومی‌سرای بختیاری مانند دیگر شاعران فارسی‌زبان از امکانات صوتی زبان برای موسیقایی‌کردن سروده‌های خویش بهره جسته‌اند و البته از رهگذر همین تکرارهای ریتمیک، بخشی از بار معنایی و عاطفی شعر را نیز منتقل کرده‌اند. در ادامه انواع تکرار در این اشعار بررسی می‌شود.

۲-۲-۳-۱. تکرار همخوان‌ها

شمیسا این نوع تکرار را « هم‌حرفی» نامیده و دربارهٔ آن می‌نویسد: «هم‌حرفی تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است»(شمیسا،۱۳۹۰: ۷۳). این صامت‌ها می‌توانند به صورت پیوسته یا پراکنده در

تمام بیت توزیع شوند. در نمونهٔ زیر، صامت «ب» در آغاز مصراع اول در سه واژهٔ پیوسته آمده و بعد در کل بیت هم به صورت پراکنده تکرار شده‌است. علاوه بر آن، تکرار هجای«با» درآغاز واژه‌های «بارون»، «باور» و«باوینه» نیز بر موسیقی بیت افزوده‌است:

بیو بارون باور دشتَ تر کن تیهٔ باوینه کور وابی و تشنی
شلو وابیه هر چی چشمه و رو تهی مرد و کموتر روز خش نی

(محمدی،۱۳۹٤: ٤١٥)

beyow bārune bāvar dašta tar kon/tiyey bāvina kur vabi va tešnay
šelu vābiye har či čašma vo ru/ tehi mord o kamutar ruze xaš nay

برگردان: باران باور! بیا و دشت را خیس کن. چشم بابونه از تشنگی کور شد. همهٔ چشمه‌ها و رودخانه‌ها، گل‌آلود شده‌اند. تیهو مرد و کبوتر روز خوش ندید.

تکرار موسیقایی همخوان «ر» در بیت زیر مفهوم «رُت بودن» و بی‌برگی یا همان «ریت» بودن در گویش بختیاری را برجسته‌تر نشان می‌دهد:

چی درحدی که ور برد پرون ریت ابوهه چنو تیهستمه بی تو که ندارم دیه سا

(سلیمانی،۱۳۹۱: ٦٨)

či derahδi ke vare barde porun rit ebuhe /čeno tihestome bi to ke naδārom diya sā

برگردان: بسان درختی که با بارش سنگ، بی‌برگ و برهنه شده‌است، چنان خشکیده و پژمرده شده‌ام که بدون تو سایه‌ای ندارم.

جادوی مجاورت، از تأثیرگذارترین عوامل زبانی است که هم موسیقی‌آفرین است و هم از رهگذر این افسون موسیقایی، در القای یک بینش ونگرش خاص، اثری انکارناپذیر دارد. شفیعی کدکنی در این‌باره می‌نویسد:«وقتی به مجموعه تأثیرهای این جادوی مجاورت می‌اندیشیم متوجه می‌شویم که این‌ها چه نقش بزرگی در شکل دادن نظام فکری و فرهنگی ما داشته‌اند و بخش عظیمی از این چیزهایی که منظومهٔ تفکر اجتماعی خود را بر اساس مجموعه آنها شکل داده‌ایم، برخاسته از جادوی مجاورت است»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۶: ۴۱۰). در گویش بختیاری نمونه‌های بسیار زیبایی از این افسون همنشینی را می‌توان دید.

«شه»(šah) در بختیاری به معنای «سیاه» هست. سلیمانی در بیت زیر آن را در ساختار ترکیب وصفی «شو شه» به کار گرفته و یک ترکیب موسیقایی گوش‌نواز ساخته‌است:

مو نشستمه سر ره کل چادر شو شه به امید ویدن تو همه شو اکنم دعا

(سلیمانی،۱۳۹۱: ۳۶)

mo nešastome sare rah kele čāδore šowve šah/be omiδe vayδan to hame šow ekonom do'ā

برگردان: در کنار چادر شب سیاه و بر سر راه تو نشسته‌ام. به امید آمدن تو هر شب دعا می‌کنم.

در شعر جبار رضایی و در ترکیب زیبای «شوک شیم»، جادوی مجاورت به خوبی حس می‌شود. «شوک» جغد است که در شعر کهن فارسی به شکل«چوک» آمده‌است و «شیم» همان«شوم» در معنای نامیمون و بدشگون هست. توالی واج«ش» در این ترکیب افزون بر وجه موسیقایی، مفهوم شومی و نامبارکی را برجسته‌تر نشان می‌دهد:

بدرو تا شو سهمون بروه　　شوک شیم از من دهمون بروه

(رضایی،۱۳۹۰: ۶۸)

bedarow tā šowe sehmun berave/ šuke šim az men dehmun berave

برگردان: طلوع کن تا شب سیاهمان رخت بربندد و جغد شوم از آبادیمان برود.

در نمونه‌های زیر در ترکیبات«سرد و سول» و «چک و چو» جادوی مجاورت در ساختار عطف‌های ناهمگون آمده‌است:

سرد و سوله همه جا ای کر افتو بدرا　　تا به گوش همه دنیا برسه بنگ خدا

(سلیمانی،۱۳۹۲: ٤٣)

sard o sule hame jā ey kore aftow bedarā /tā be guše hame donyā berase bange xoδā

برگردان: همه جا سرد و سوت و کور است. ای پسر آفتاب، طلوع کن تا فریاد خدا به گوش همهٔ اهل جهان برسد.

مو دونم ایا ار که دنیا بگو نه　　یه عمره به گوشم چک و چو ایاهه

(محمدی، ۱۳۹۴: ۵۷)

mo dunom eyā ar ke donyā bego na/ye omre be gušom ček o čow eyāhe

برگردان: می‌دانم که می‌آید حتی اگر تمام دنیا انکار کنند. عمری است که این شایعات به گوش من می‌رسد.

۲-۲-۳-۲. تکرار واکه‌ها

توزیع مصوّت‌ها در محور افقی شعر از شگردهای ایجاد موسیقی است. این نوع تکرار موسیقایی را «هم‌صدایی» نیز نامیده‌اند(نک. شمیسا، ۱۳۹۰: ۷٤) شاعران بختیاری از این امکان آوایی در سرایش اشعار مهدوی خود بهره گرفته‌اند. در ادامه نمونه‌هایی ذکر می‌شود.

در دوبیتی زیر مصوت بلند «ی» دوازده بار تکرار شده و نغمهٔ زیبایی از این توالی موسیقایی به گوش می‌رسد:

خدا دونه دلم تنگ ایوه سیت　　دلم تنگ ایوه سی دیدن ریت

اگن هشکه تونه نیبینه مُنسَر　　دیاره هر کجا ایرم تش و دیت

(سلیمانی، ۱۳۹۲: ۸۷)

xoδā done delom tang ibove sit/delom tang ibove si diδan rit
egon heške tona nibine monsar/deyāre har kojā irom taš o dit

برگردان: خدا می‌داند که دلم برایت تنگ می‌شود. دلم برای دیدن رخسارت تنگ می‌شود. می‌گویند هیچ‌کس تو را نخواهد دید اما هر جا که می‌روم آتش و دود تو پیداست.(نشانه‌های حضور تو آشکار است.)

در نمونهٔ زیر تکرار مصوّت بلند «ا» با بسامد هشت بار، بر موسیقی بیت افزوده‌است؛ ضمن اینکه در همین بیت صامت«ل» شش بار تکرار شده‌است:

جا ای همه قلایل و دالا به پشت مال سوزالقوای بال ایزنه کوگ و سار ایا

(محمدی، ۱۳۹٤: ۳۳٤)

jā i hame qalāyal o dālā be pošte māl/sowzolqavāy bāl izane kowg o sār eyā

برگردان: به جای این همه کلاغ و کرکس، پشت آبادی، سبزقبا به پرواز در می‌آید و کبک و سار فرا می‌رسند.

تکرار زنجیره‌ای مصوّت کسره یا تتابع اضافات از زیرمجموعه‌های این نوع تکرار است. نگین‌تاجی در مصراع اول بیت زیر از این شگرد بهره برده‌است:

امیدِ ایلِ باورمردهٔ مو بیو تا گل کنه پیوار بختم

(محمدی، ۱۳۹٤: ٤۱۳)

omiδe ile bāvarmordye mo/ beyow tā gol kone pivare baxtom

برگردان: امیدِ ایلِ باورمردهٔ من! بیا تا بخت خشکیدهٔ من دوباره گل کند و شکوفا شود.

۲-۲-۳-۳. صدامعنایی

در واقع تکرارهای آوایی که در مهدوی‌سروده‌های بختیاری می‌بینم غالباً از نوع صدامعنایی است نه تکرار موسیقایی صرف؛ چراکه « صرف صوت به خودی خود، از لحاظ زیبایی‌شناختی کم‌ارزش یا به کلی بی‌ارزش است» (رنه ولک، ۱۳۷۳: ۱۷۵).

«در صدامعنایی با تکرار و هم‌نشینی واج یا هجای خاصی، صوتی ویژه ایجاد می‌شود که در پیوند کامل با مضمون و محتوا است. این نوع موسیقی عالی‌ترین و ارزشمندترین نوع موسیقی شعر است، زیرا حاکی از وحدت میان شکل و محتوا است و نیاز به مهارت فراوانی در سخنوری دارد» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ٤٥٦).

در بیت زیر تکرار مصوّت بلند و کششی«آ»، برآمدن و سربرآوردن آرام آفتاب را که نمادی است از ظهور منجی موعود، به تصویر می‌کشد. صوت، محتوا و حتی شکل دیداری حروف تناسب خاصی دارند به گونه‌ای که انگار شاعر مضمون مصراع دوم را نقاشی می‌کند:

قرصه دلم باز یه دو دی زکفت شو افتو سر ایدراره به دلها قرار ایا

(محمدی، ۱۳۹٤: ۳۳٤)

qorse delom bāz ya dow di ze kefte šow/aftow sar idarāre be delhā qarār eyā

برگردان: یقین دارم یک بار دیگر آفتاب از گردنهٔ شب سر بالا می‌آورد و طلوع می‌کند و دل ها به آرامش می‌رسند.

در بیت زیر که از غزل «تی به ره»سرودهٔ شهولی انتخاب شده‌است تکرار واج تکریری «ر» حس فرو ریختن و سقوط ارزش‌های جامعه را در دوران غیبت به مخاطب القا می‌کند:

شیر پسمَندهٔ کفتار و شغالن اِخُره سر و زیر ایونه و ایخوره هر منده کوار

(همان: ۲۲۵)

šir pasmandaye kaftār o šoγālen exore/sar va zir ivnane vo ixore har mande kovār

برگردان: شیر پس‌ماندهٔ کفتار و شغال را می‌خورد. سرش را پایین می‌اندازد و هر لاشهٔ لاغر و نحیفی را می‌خورد.

در مطلع غزل مهدوی «تیغ هُوار» با تکرار واج های «ه» و «ن» صوت «هن هن» که بیانگر به نفس افتادن و خستگی ناشی از انتظار است تداعی می‌شود. همچنین تکرار صامت‌های خیشومی«م» و «ن» در این بیت، صوتی شبیه مویه و ناله را به مخاطب القا می‌کند. نکتهٔ دیگر در این بیت، حسرتی است که از نیامدن مهدی موعود بر دل شاعر است و آه‌کشیدن شاعر را به‌وضوح می توان در توالی دو واج« آ »و «ه» در دو واژهٔ «یاهه» و «باهار» حس کرد:

کی یاهه گل سوز باهارت همه تن سوز مندیم همه مون به انتظارت همه تن سوز

(آسترکی، ۱۳۹۰: ۲۰)

key yāhe gole sowze bāhāret hame tan sowz/mandim hamamun be entezaret hame tan sowz

برگردان: ای سراپا سبز! همگی منتظرت هستیم. گل سبز بهار وجودت کی می‌آید؟

۲-۲-۳-٤. واژه‌آرایی

واژه آرایی یا تکرار کلمات نیز از مواردی است که به افزودن سطح موسیقی کلام بسیار کمک می‌کند. در اشعار مهدوی بختیاری نمونه‌های زیادی از واژه‌آرایی دیده می‌شود. تکرار این واژه‌ها علاوه بر تأثیر موسیقایی، نقش تأکیدی در القای پیام دارد.

زینب ممبینی در بیت زیر با تکرار «افتو» بر باور خود مبنی بر آمدن مهدی موعود تأکید می‌کند:

بـه گـوش مـو هـر شـو خـدا ایزنـه بنـگ کـه افتـو کـه افتـو کـه افتـو ایاهـه

(محمدی، ۱۳۹٤: ۵۷)

be guše mo har šow xoδā izane bang/ke aftow ke aftow ke aftow eyāhe

برگردان: هر شب خداوند در گوش من فریاد می‌زند که آفتاب که آفتاب که آفتاب خواهد آمد.

طاهره باقری در غزل«مندیر» از رهگذر تکرار واژه‌های «مندیر»، «دین»، «نا» و «خـو رهـده» ضـمن خوش‌آهنگ ساختن کلام، حس دلتنگی و انتظار خود را با تأکید بیشتری بیان کرده‌است:

منـدیر منـده دنیـا منـدیر یـه دعـا دیـنم بـه نـا زمونـه دیـنم بـه نـا بـه نـا

خـو رهـده آسـتاره و خـو رهـده مـاه نـو دیـن دلـم بـه نـا خـود افتـو کـه نـی درا

(ناصری، ۱۳۹۱: ۴۶)

mandir mande donyā mandire ya do'ā/deynom be nā zamune deynom be nā be nā xow rahδe āstāre vo xow rahδe māhe nu/ deyne delom be nā xoδe aftow ke niderā

برگردان: دنیا در انتظار یک دعاست . دِین من به گردن روزگار است، به گردن روزگار. ستاره به خـواب رفته‌است؛ ماه نو به خواب رفته‌است. دِین من به گردن خود آفتاب است که طلوع نمی‌کند.

در مصراع اول بیت زیر، تمام واژه‌ها دو بار آمده‌اند. تکرار مضاعف ردیف نیز به موسیقی و القـای پیـام بیت افزوده‌است:

نه زرده بی تو دی زرده نه کینو بـی تـو دی کینـو ز پـا وسـته دماونـدم نورگشـتی نورگشـتی

(سلیمانی، ۱۴۰۰: ۱۵)

na zarde bi to di zarde na kayno bi to di kayno/ ze pā vaste damāvandom navargašti navargašti

برگردان: نه کوه زرده بدون تو زرده است و نه کوه کینو بدون تو کینو. دماونـد مـن از پـا افتـاده امـا تـو برنگشتی، برنگشتی.

گاهی این تکرار، هنرمندانه‌تر و به صورت تصدیر در آغاز و پایان بیت می‌آید:

بیـونّ بـس گـدم دی نـا نـدارم بیـونّ سـی مـو چـی درده بیـونّ

(همتی، ۱۳۹۹: ۱۱۲)

beyow na bas goδom di nā naδārom/beyow na si mo či darde beyow na

برگردان: از بس گفتم بیا، دیگر توانی ندارم. تکرار «بیا دیگر» مثل دردی است که به آن گرفتارم.

این شگرد هنرمندانهٔ تکرار در بیت زیر نیز دیده می‌شود:

گرونـه درد بـی درمـون تهنـی بیـو درمـون کـن ای درد گرونـه

(محمدی، ۱۳۹٤: ٤۱۵)

gerune darde bi darmune tehney/ beyow darmun kon i darde geruna

برگردان: درد بی‌درمان تنهایی سنگین است. بیا و این درد سنگین را درمان کن.

نوعی دیگر از واژه‌آرایی، تکرار هنرمندانهٔ دو واژه است که از نظر دیداری و شکلی همسان هستند اما خوانش متفاوتی دارند. شیمسا این نوع تکرار را «تکرار چشمی» می‌نامد و می‌نویسد: «امروزه که شعر از حوزهٔ باستانی شنیداری به حوزهٔ دیداری منتقل شده‌است، توجه به مقولهٔ «بدیع چشمی» ضروری می‌نماید به این معنی که هم‌خوانی و هم‌شکلی کلمات به لحاظ دیداری هم باعث التذاذ می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۸٤-۸۳).

منجزی در نمونهٔ زیر، «چَه» مخفّف «چاه» و «چِه» ضمیر پرسشی را تکرار کرده‌است و آرایش دیداری دلپذیری ساخته که همراهی آن با تکرار همخوان«چ» در واژه‌های«چه»، «چو»، «چشمه» و «رچسته» در زیبایی فرم شعر تأثیری دوچندان داشته‌است.

رچسته چشمهٔ هرسم تپستمِ به چه شو یکی نپرسی فلونی تو چو زلشک چه خردی

(منجزی ویسی،۱۳۹۲: ۲۰)

rečeste čašmaye harsom tapestome be čahe šow/yaki naporsi feluni to ču ze leške če xardi

برگردان: چشمهٔ اشک من یخ زده‌است. در چاه شب نهان شده‌ام. هیچ‌کس از من نپرسید فلانی، تو از شاخهٔ کدام درخت ضربات چوب خوردی؟

در مثال زیر ضمیر شخصی«تو» در مصراع اول با «تو»(tow) به معنای تب، با تلفظ متفاوت، از نظر شکل نوشتاری یکسان است و سبب لذّت دیداری می‌شود. افزون بر آن، پیوند موسیقایی هم با فعل «اتوهم» دیده‌می‌شود:

منه آبِریز ایکنه داغ تو اتوهم منِ تو دلم قل‌قله

(سلیمانی،۱۳۹۱: ۳۳)

mona āberiz ikone dāγe to/ etowhom mene tow delom qalqale

برگردان: داغ [جدایی] تو مرا در خود بریان کرده‌است. در تب می‌سوزم و دلم پاره‌پاره است.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی و تحلیل سطوح موسیقایی مهدوی‌سروده‌های بختیاری نشان می‌دهد که در هر سه سطح موسیقی بیرونی، کناری و درونی، پیوند بسیار نزدیکی با موضوع وجود دارد. در این اشعار، فرم و محتوا در تناسب و هماهنگی کامل هستند و وحدت کلی و انسجام ساختار حفظ شده‌است. شاعران مهدوی‌سرای بختیاری در سطح موسیقی بیرونی به دلیل حسرت و دلتنگی ناشی از انتظار، از وزن‌های سنگین و غمگین و جویباری استفاده کرده‌اند و وزن‌های شاد، تند و خیزابی بسیار کم‌کاربرد هستند. وزن های نادر و نامطبوع و کدر نیز کاربردی ندارند و همهٔ اوزان به کارگرفته شده، شفاف و زودیاب هستند. در سطح موسیقی کناری، ردیف و قافیه در مهدوی‌سروده‌های بختیاری علاوه بر اینکه به

موسیقی شعر کمک می‌کنند بار القای پیام را نیز به دوش می‌کشند. ردیف‌ها به فراخور موضوع انتظار، بیشتر فعلی‌اند و از مصدر«آمدن» انتخاب شده‌اند. در مواردی که شاعر از طولانی‌شدن انتظار، خسته و دلتنگ است از ردیف‌های گویشی با معنای «کجایی»، «نیامدی» و «برنگشتی» استفاده کرده‌است. در مواردی نیز سرایندگان این اشعار از ردیف‌های آغازی برای کمک به موسیقایی‌کردن بیشتر شعر و القای پیام بهره گرفته‌اند. قافیه‌ها نیز با موضوع تناسب دارند و گاهی برای زیبایی بیشتر، از قافیه‌های بدیعی و هنری استفاده شده‌است. در سطح موسیقی درونی، هماهنگی آواها در مهدوی‌سروده‌های بختیاری، غالباً از مقولهٔ صدامعنایی است نه تکرار صرف آواها؛ یعنی شاعران به کمک تکرار صداها، دلتنگی‌ها و عواطف خود نسبت به ظهور موعود و مسائل مربوط به آن را به مخاطبان منتقل می‌کنند.

منابع

۱- ادیب طوسی، محمد امین. (۱۳۳۷). «فهلویات لری»، **مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز**، (۱۰)۴۴، ۱-۱۶.

۲- ارسطو.(۱۳۴۳). **فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳- امامی، نصراله. (۱۳۶۹). **مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی**، اهواز: نشر دانشگاهی.

۴- آسترکی، غلامعلی. (۱۳۹٤). **چویلِ دم برف**، قم : میراث ماندگار.

۵- آسترکی، غلامعلی.(۱۳۹۰). **تُرنه طلا**، قم: منشور وحی.

۶- آسمند جونقانی، علی.(۱۳۹۹). «تحولات و دگرگونی‌های شعر قوم بختیاری پس از مشروطیت»، **فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین**، ۱۰ (۲). ۲۲-۱.

۷- بهرامیان، زهرا و دیگران. (۱۳۹۱). «بررسی کارکرد عناصر موسیقایی شعر انتظار در دورهٔ معاصر»، **پژوهش نامهٔ زبان و ادب فارسی(گوهر گویا)**، ٦ (۱)، ۵۹-۸۲.

۸- جربزه‌دار، عبدالکریم. (۱۳۹۳). **تذکرهٔ شعرای بختیاری**، تهران: اساطیر.

۹- حمیدیان، سعید(۱۳۸۳). **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، تهران: ناهید.

۱۰- خسروی،عبدالعلی.(۱۳۷۵). **فرهنگ و ادبیات بختیاری«کتاب سوم»**، اصفهان: ایل.

۱۱- دلبری، حسن و بهرامیان، زهرا.(۱۳۹۴). «ارزیابی لایهٔ بلاغی شعر انتظار در دورهٔ معاصر با تکیه بر عناصر بیانی»، **فصلنامهٔ شرق موعود**، ۹ (۳۳)، ۱۰۳-۱۲۴.

۱۲- رضایی، جبار.(۱۳۹۰). **تَش و تُنگ**، قم: ایده گستر.

۱۳- زارعی، جمیله و نظری، نجمه. (۱۳۹۸). «تقابل‌های دوگانه در شعر مهدوی عصر قاجار(بر اساس تذکرهٔ انجمن قدس)»، **عصر آدینه**، ۱۲ (۳۰)، ۱۴۹-۱۶۹.

۱۴- سلیمانی، روشن. (۱۳۹۱). **طُم دهون خدا**، قم: ایده‌گستر.

۱۵- سلیمانی، روشن. (۱۳۹۲). **عزیز کردهٔ خدا**، قم: ایده‌گستر.

۱۶- سلیمانی، روشن. (۱٤۰۰). **لمچلور**، قم: نقش.

۱۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). **موسیقی شعر**، تهران: آگه.

۱۸- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹٦). **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن.

۱۹- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). **انواع ادبی**، تهران: میترا.

۲۰- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: میترا.

۲۱- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳).**کلیات سبک‌شناسی**، تهران: میترا.

۲۲- طاهری ماه زمینی،نجمه و دیگران.(۱۳۹۶). «بررسی مضامین انتظار در شعر بعد از انقلاب اسلامی». **نشریهٔ ادبیّات پایداری دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه کرمان**، ۹ (۱۷)، ۱۷۹-۱۹۹.

۲۳- طهماسبی، طغرل. (۱۳۸۰). **موسیقی در ادبیّات**، تهران: رهام.

۲۴- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۸۷). **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس.

۲۵- عمران‌پور، محمدرضا. (۱۳۸۳). «موسیقی قافیه در شعر م. سرشک»، **فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی**، ۲(۶)، ۱۲۳-۱۴۶.

۲۶- فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، تهران: سخن.

۲۷- فضیلت، محمود و نوروزی، یعقوب. (۱۳۸۹). «تأملی در تناسب موسیقی و مضمون در شعر معاصر»، **ادب فارسی**، ۱(۳-۵)، ۲۷۷-۲۹٤.

۲۸- محمدی ده‌چشمه، حمزه و محمدی، فرزاد.(۱۳۹۸). «بررسی اندیشه‌های محوری در دیوان ملّا زلفعلی بختیاری»، **فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین**، ۹ (۴)، ۱۱۲-۸۵.

۲۹- محمدی، قهرمان. (۱۳۹۰). **گزیدهٔ شعر بختیاری: کتاب اول**، فرخشهر: جهانبین.

۳۰- محمدی، قهرمان. (۱۳۹٤). **گزیده شعر بختیاری: کتاب دوم**، شهرکرد: نیوشه.

۳۱- محمدی، قهرمان. (۱۳۹۵). **بانوان شعر و ادب بختیاری**. تهران: ایل‌دخت بختیاری.

۳۲- منجزی ویسی، سیما. (۱۳۹۲). **تیگ‌نویس**، قم: دارالکتاب(جزایری).

۳۳-منصوری، مجید و قاسمی دورآبادی، طاهره. (۱۳۹۹). «ردیف آغازین در شعر فارسی»، **مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی**،۱۱(۲۱). ۳٦۳-۳۸٦.

۳۴-میرصادقی، میمنت.(۱۳۷٦). **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، تهران: مهناز.

۳۵-ناصری، مهرداد.(۱۳۹۲). **تش بی دی**، قم: دارالکتاب جزایری.

۳۶-نوروزی بختیاری، غلامعباس.(۱۳۷۷). **آنزان- کتاب دوم**، تهران: آنزان.

۳۷-ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۷۳) . **نظریهٔ ادبیّات**، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی فرهنگی.

۳۸-همتی، قاسم. (۱۳۹۹). **تمدار بیت**، بروجن: ساحل امید.