پیوند شعر و موسیقی و چگونگی همخوانی اوزان با مضامین در دیوان عنصری

دکتر عباس کی‌منش
استاد دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران

(از ص ۱۹ تا ۳۸)

چکیده :

در این گفتار نگارنده بر آن است که پیوند شعر و موسیقی رادر چشم‌انداز علم عروض و موسیقی کلام بررسی کند و اوزان منتخب عنصری را در ترازوی مضامین شعرش بسنجد و پیامهای شاعرانهٔ او را که بیانگر دقیقی برای تعیین سبک سخنوری اوست در طیف جاذبهٔ اوزان در مطالعه آورد و نقش بهگزینی الفاظ را در ترکیب کلام وی موزد تحلیل قرار دهد.

واژه‌های کلیدی: لفظ، مضمون، وزن، سبک و موسیقی.

مقدّمه:

ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بلخی از انگشت شمار شاعران طراز اوّل شعر و ادب فارسی است که قصاید مدح‌آمیز نغزِ دلنشینش نام وی را در صدر فهرست سخنوران عهد غزنوی ثبت نموده است.

این شاعر فحل از زادگاه خود ـ بلخ ـ به دارالامارهٔ غزنین روی نهاده و به حضور یمین الدوله محمود غزنوی رسیده است و مورد التفات سلطانی گردیده و سرمایهٔ عزّت و ثروت اندوخته است و در محضر چهار صد شاعر نامدار پایتخت به خطاب ملک الشعرایی سرافرازی یافته است و دیرسالی به آسودگی به عیش و عشرت بسر برده تا آن که ده سال پس از وفات محمود درکهن‌سالگی در سال ۴۳۱ هجری طایر روحش از قفس عنصری پرِ پرواز گشوده است.

گویند عنصری در عهد غزنویان و رودکی به زمان سامانیان و معزّی در روزگار سلجوقیان و فیضی دکنیٔ در دورهٔ اکبری به عزّت و ثروتی رسیده‌اند که هیچ شاعری در هیچ عهدی به مرتبه‌ای همانند آن دست نیافته است.

عنصری نه تنها بزرگترین استاد قصیده‌پرداز و مدح گستر قرن پنجم هجری است بلکه پرآوازه‌ترین قصیده‌سرای زبان پارسی است و تاکنون هیچ سخنوری بدین پایه و مایه در جزالت لفظ و رشاقت سبک وجود نیافته است و هیچ‌یک از شعرای قصیده‌سرا باکثرت عده و توجّه به معارضه نتوانسته‌اند قصیده‌ای به فخامت قصاید او بسرایند و به گفتهٔ استاد فروزانفر «اگر از عهدهٔ لفظ برآمدند گرو معنی شدند و اگر حق معنی ادا کردند فخامت لفظ را از دست دادند. (فروزانفر، بدیع الزمان، سخن و سخنوران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۰، ۱۲۲) در همهٔ دیوان عنصری حتیٰ یک قرینهٔ غیر متوازن و تعبیر غیر مناسب به دشواری می‌توان یافت و یک جمله که در افادت غرض و پرورش مقصود دخالت نداشته باشد نمی‌توان جست.

عباراتش با معانی متوازن است مگر در چند مورد که از شدّت مراعات ایجاز

عبارت وافی مقصود نتواند بود. جنانکه در بیت زیر در مدح سلطان محمود در بحر هزج مسدّس محذوف (عروض و ضرب) «مفاعیلن مفاعیلن فعولن).

جهان را بگذرانی نگذری خود بدان ماند که گشت روزگاری

(عنصری، دیوان، دکتر محمد دبیر سیاقی، ۱۳۴۲، ۲۶۲)

که مصراع نخست به اظهار ملالت از بقاء ممدوح شبیه‌تر است تا وصف و مدح به بقاء.

نه عبارت‌ها کوتاه است ونه معانی ناساز و نه الفاظ بی اندام. دعاوی شعری را به معانی و ادّلهٔ فلسفی متقن به اثبات رسانیده و بنای مدح و تغزّل را بر پایهٔ محکم برهان و استدلال نهاده است و با این همه آوردن تعبیرات شاعرانه را هیچگاه از یاد نبرده است. در نظر او هریک از معانی شعری قالب مخصوصی دارد. چنانکه بیت زیر در مدح سلطان محمود «بحر مجتّث مثمّن مخبون اصلم مسبّغ (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان):

همیشه بودی تأثیر آسمان به زمین ز فضل اوست کنون اندر آسمان تأثیر

(عنصری، دیوان، ۵۴)

که مصراع دوم تأثیر و تأثّر آسمان را افاده می‌کند با آنکه مقصود وی نکتهٔ دوم است و این احتمال از شدّت ایجاز برخاسته است.

و یا اثبات این دعوی شاعرانه در مضمون ابیات زیر در مدح سلطان محمود غزنوی در بحر رمل مثمّن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن):

بیش ازین نصرت نشاید بود کو را داده‌اند
چون زنصرت بگذری زانسو همه خذلان بود
از تمامی دان که پنج انگشت باشددست را
باز چون شش گردد آن افزونی از نقصان بود

(عنصری، دیوان، ۲۳)

که اثبات این دعوی شاعرانه را برپایهٔ محکم برهان و استدلال نهاده است، و یا بیت زیر در مدح سلطان محمود در بحر هزج مسدّس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل):

تو ای شاه ار ز جنس مردمانی　　بود یاقوت نیز از جنس احجار[۱]

(عنصری، دیوان، ۳۴)

که مضمون کلام خود را با یک دلیل فلسفی برکرسی اثبات می‌نشاند و این موضوع را در وزنی کوتاه و آهنگی جذّاب به سلطان القاء می‌نماید.

امّا گاهی شاعر احساس می‌کند که برای اثبات معانی شعری خود به کلمات بیشتری نیاز دارد. این معنی را در بیت زیر در قصیده‌ای که در مدح سلطان محمود در بحر رمل مثمّن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سروده منظور نظر داشته است:

گر به حرب اندر بود لشکر پناه خسروان　　چون که روز حرب باشد تو پناه لشکری

(عنصری، دیوان، ۲۷۳)

که هر رکن در هر مصراع از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه و دو هجای بلند تشکیل شده است و رکن چهارم هر یک از دو مصراع به یک هجای بلند و یک هجای کوتاه و یک هجای بلند ادا شده است.

در موضوع موسیقی شعر، از واژهٔ موسیقی، آن تعریفی مورد نظر است که به زیر، بمی و کشش و زنگ کلام تعبیر می‌گردد. این عوامل، خاصیّتی به واژگان می‌دهد که در مجموع به آن آهنگ کلام می‌گویند. چه با علم تألیف الحان پیوندی ناگسستنی دارد.

وجود این اجزاء همراه با عوامل وقف، وصل، تکیه و وزن سبب می‌گردد که شنونده در بسیاری از آثار شعری موسیقی را به گوش جان احساس کند و حتّیٰ پاره‌ای از کلام بزرگان را شعر آهنگین بداند، مانند مناجات‌نامهٔ خواجه عبدالله انصاری.

عوامل سازنده موسیقی در شعر

برخی از عوامل‌سازندهٔ موسیقی در شعر عبارتند از:

۱- مدح شبیه به ذمّ ر.ک: تجلیل جلیل، علت سازی و علت سوزی در شعر.

۱) ارزش موسیقایی حروف ۲) اهمیت تکیه ۳) واژگان زنگ‌دار ۴) تکرار یک واژه ۵) تکرار یک جمله ۶) قافیه ۷) ردیف ۸) واژگان...

۱ـ ارزش موسیقایی حروف

حروف زبان فارسی به مدد شش مصوّت به صدا در می‌آیند که سه مصوّت از آنها کوتاه‌اند: زیر، زبر و پیش (اَ، اِ و اُ) و سه مصوّت بلند آ، ای و او. چگونگی ادای هر یک از این مصوّتها با یکدیگر تفاوت دارد و در تلّفظ هر یک از آنها، زبان و لب‌ها به هنگام خروج هوا، وضعیّت خاصی به خود می‌گیرند. (ناتل خانلری، دکتر پرویز، وزن شعر فارسی، انتشارات توس، ۱۳۷۳، ۱۲۹).

ارزش صوتی و طنین حروف بی صدا را نیز با یکدیگر تفاوت است. سخن آنکه آن دسته از حروف که «لثوی» و «دندانی»اند، به هنگام تلّفظ طنین بیشتری دارند، مانند: ش، س، ث، ض، ذ، ز، ظ، چ، ژ، و تعدادی نیز طنین کمتری، مانند: ت، ط، ج، ر. گروهی دیگر از حروف نیم گنگ و بقیّه تمام گنگ‌اند. بحث فارابی در این باره درخور مطالعهٔ دیگری است و باید به کتاب «موسیقی کبیر» او مراجعه کرد. (ابونصر فارابی، الموسیقی الکبیر، ترجمه و تحقیق بافندهٔ اسلام دوست، ۱۳۷۵، ۵۳)

پیداست کلماتی که با حروف پرطنین ساخته می‌شوند، زنگ و طنینی خاص خواهند داشت و از ارزش صوتی و موسیقایی بیشتری برخوردارند، و شاعر باید در هنگام گزینش واژگان توجّه خاصی بدانها مبذول دارد و جای گذاردن آن کلمات را در مصراع و بیت به دقّت دریابد. هر چه دقّت نظر شاعر بیشتر باشد شعر استوارتر و زیباتر و آهنگین‌تر خواهد بود و معنی نیز وافی به مقصود. مثال را کلمهٔ «کند» اگر در آغاز مصراعی برای افادهٔ معنایی قرار گیرد، حکمی دارد و اگر در وسط و یا پایان همان مصراع با همان معنا بنشیند حکمی دیگر.

امّا نظم کلام بر روی مقاصد نحوی تنظیم شده است و به قول شیخ عبدالقاهر

جرجانی نظم کلام، منظور کردنِ مقاصد نحوی فی مابین کلمات است. چنانکه می‌گوید: «بعضی گمان می‌کنند که موقعیت کلمات در نظم آنها به یکدیگر مانند تارهای پارچهٔ ابریشمی است امّا نمیدانند که انضمام کلمات به یکدیگر وقتی حاصل است که در آنها مقاصد نحوی منظور شود و اگر تنها به الفاظ توجه کنیم بی آنکه مقاصد نحوی را در آنها منظور نموده باشیم کاری انجام نداده‌ایم تا ادّعا کنیم که مؤلف یا ناظم کلام هستیم.» (شیخ عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز فی القرآن، ترجمهٔ دکتر سیّد محمّد رادمنش، ۱۳۶۲، ۶۵). و همین گونه او معتقد است که اتصال فکر بدون مقاصد نحوی ممکن نیست. «باید تصور کرد که فکر به معانی کلمات به صورتی اتصال می یابد که کلمات منفرد و مجرّد از مقاصد نحوی فرض شوند.» (شیخ عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز، ۴۸۶). به طور کلّی معانی الفاظ و مقاصد کلام پوشیده در الفاظ است و جنبهٔ نحوی یعنی اعراب وسیله‌ای است برای آشکار شدن نقص کلام یا فضیلت و درستی آن. (شیخ عبدالقاهر، دلائل الاعجاز، ۶۸) بنابراین تلفیق و ترکیب نحوی الفاظ موضوعی است در افادهٔ معانی متعالی در شعر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اهمیّت تکیه

واژگان از ترکیب حروف ساخته می‌شوند هر واژه به تنهایی واحد معنایی خاص است و همین واژه چون به تلّفظ درآید، بسته به تکیه و یا تأکیدی که بر هر یک از هجاهای آن می‌افتد غیر از معانی اصلی معانی دیگری نیز پیدا تواند کرد.

مثلاً واژهٔ سه حرفی «بیا» را در نظر می‌گیریم. این واژه از دو هجا تشکیل شده است. «ب + یا» که به تنهایی هجای اوّل کوتاه «U» و هجای دوم بلند «ـا» است و فعل، صیغهٔ امر است از مصدر «آمدن». امّا به هنگام تلفظ، بسته به این که، تکیه بر کدام یک از حروف سازندهٔ آن افتد معنای خاصّ پیدا خواهد کرد، چنانکه:

۱) اگر تکیه وکشش روی هجای «بِ» باشد و «یا» کوتاه ادا شود، خشم گوینده را

توجیه می‌کند.

۲) اگر تکیه و کشش روی هر دو هجا یعنی «بِ و یا» باشد چنان ماند که کسی را به زور و عنف به مکانی برده باشند.

۳) اگر تکیه و کشش بر روی هجای دوم یعنی «یا» واقع شود، تمنّا را می‌رساند و نیز پرسش را. (در حالت پرسش مانند: آیا گفت بیا؟»

۴) اگر هر دو هجا به یک لحن و یا تکیه‌ای برابر از لحاظ شدّت ادا گردد تمنّای خفیف را می‌رساند. یعنی ناز مکن، یا شوخی مکن و بیا.

۵) اگر هجای نخستین کوتاه و کشش بر هجای دوم چنان واقع شود که تکیه‌ای خفیف نیز همراه داشته باشد، حالت تشویق و اندرز را القا می‌کند. چنانکه در بیت زیر در بحر مجتّث مثمّن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)

ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر بیا زخسرو مشرق عیان ببین تو هنر[۱]

(عنصری، دیوان، ۱۱۳)

و باز در بیت دیگر از همین قصیده گوید:

هر آن کسی که همی خویشتن چنو شمرد
بگو بیا و تو از خویشتن هنر بشمر

(عنصری، دیوان، ۱۲۹)

۶) اگر تکیه به نحوی شدید بر هردو هجا افتد و هجای دوم یعنی «یا» به لحنی نامطبوع کشیده شود، معرّف تمسخر و احتمالاً ناسزا گفتن است که معمولاً گوینده در این موارد انگشت شست خود را نیز به طرف مقابل نشان می‌دهد. یادآوری می‌نماید که نشان دادن انگشت شست در کشورهای غربی و به تأثیر آن در کرهٔ

۱- استاد مهدی اخوان ثالث به ظریفه‌ای میان دو کلمهٔ «عیان» و «خبر» توجه نموده است که باید به کتاب «بدایع و بدعت‌ها» نگریست (اخوان ثالث، استاد فقید مهدی، بدایع و بدعت‌ها، ۲۹۸)

جنوبی و بسیاری ازکشورهای عربی زبان نشانهٔ تحسین است.

شاید بتوان طرز ادای دیگری هم برای این واژه یافت، امّا قدر مسلّم آن است که لحن ادای هر یک از این‌موارد شش گانه، با هم تفاوت دارنـد و در القـای مـعانی جوراجور نقش مهمّی ایفا می‌کنند.

موسیقی زبانی است که به جای حروف با اصوات سروکار دارد. همچنان که دو یا چند حـرف کـلمه‌ای را پـدید مـی‌آورند و کـلمات، جـمله‌ای را مـی‌سازند، در موسیقی نیز از یک یا چند صدا (میزان)[۱] ساخته می‌شود، و از مجموع چند میزان، یک جملهٔ موسیقی استخراج می‌گردد.

تفاوت زبان موسیقی با زبان تکلّم یا کتابت در این است که هر لفظ در زبان، معنا و یا معانی مقرر شده یا هدایت یافته‌ای را متبادر به ذهن می‌کند، در صورتی که در زبان موسیقی هر میزان یا جملهٔ مقیّد به یک مفهوم و معنای خاص نیست و هرکس بنابر استنباط و احوال شخصی خود می‌تواند معنایی را از یک میزان یا یک جملهٔ موسیقی ادراک نماید. در حقیقت موسیقی یک زبان عاطفی، یا ذهنی، یا تجریدی است که در آن هر جمله به تعداد شنوندگان، واجد معانی گوناگون است با تمام این احوال یک نکته در هر دو زبان ـ شعر و موسیقی ـ همانند و مشترک است و آن لحن ادای لفظ و چگونگی استخراج اصوات یا نغمات است. استاد ملّاح نوشته‌اند: «اگر معانی مقرّر شدهٔ هر صوت یا صوتهای ترکیبی راکه بشر اوّلیه اختیارکرده است در دسترس داشتیم، دقیق‌تر و حتیٰ مطمئن‌تر می‌توانستیم راجع به زبان اصوات ابراز نظر کنیم. (ملاّح استاد حسینعلی، حافظ و موسیقی، ۱۶)

حاصل سخن آنکه تکیه در شعر، حکم ضـرب قـوی را در مـوسیقی دارد کـه

۱- اگر یک جملهٔ موسیقی به واحدهایی مساوی (از لحاظ کشش زمانی) تقسیم شـود، هـر واحـد را «مـیزان» می‌گویند. (ملاّح، استاد حسینعلی) حافظ و موسیقی، انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۵۱، ص ۱۲).

مشخّص کنندهٔ وزن است. برخی از شاعران با چیره‌دستی، آن چنان تکیه‌ها را در یک بیت یا یک غزل و یا قصیده مقارن هم قرار داده‌اند که موسیقی و به ویژه وزن، ناخودآگاه متبادر ذهن خواننده خواهد شد. این گونه قرینه‌سازی را در آرایه‌های شعری صنعت حُسن تشبیه نام داده‌اند مانند ابیات زیر در بحر هزج مثمّن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) (خواجه نصیرالدین طوسی، معیار الاشعار، تصحیح دکتر جلیل تجلیل استاد دانشگاه تهران، نشر جامی، ۱۳۶۹، ۷۹).

بگیر ای شاه آزاده، ملک طبع و ملک زاده
زدست دلبران باده، در این هر مزد شهریور
تویی آن داور محکم، که از دادش بنی آدم
بیارامیده در عالم، چو مؤمن در حق شیذر

(عنصری، دیوان، ۳۰۷)

در علم بدیع، این نوع شعر را که به چهار پارهٔ موزون تقسیم شده‌اند و دارای قافیهٔ درونی‌اند «مناسبت و تسمیط» گفته‌اند. (تقوی، سیدنصرالله، هنجار گفتار، ۳۰۵)

مناسبت در علم بدیع، آوردن الفاظ موزون است در شعر و نثر، مانند مناسبتی که میان دو یا چند لفظ دیده می‌شود. (تقوی، سیدنصرالله، هنجار گفتار، ۲۸۵). مانند: کلمات یمین، امین، دولت، ملّت در بیت زیر در بحر هزج مسدّس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل)

یمین دولت اندر دور گردش امین ملت اندر دور دوران

(عنصری، دیوان، ۲۴۸)

نکته آن که تسمیط و مناسبت نوعی موسیقی به شعر می‌دهد و زیبایی ظاهری و گوشنوازی شعر و یا جملات نثر را دو چندان می‌کند. بویژه اگر با فصاحت و بلاغت و آرایش‌های دیگر توام باشد. لسان الغیب ـ حافظ ـ و شیخ شیراز سعدی ـ به فراوانی از این صنعت شعری استفاده کرده‌اند و در بسیاری از تسمیط‌های آنان فقط سجع بین دو قسمت مراعات شده است. (فرشید ورد، دکتر خسرو، گلستان خیال حافظ، ۱۲۹) و

بیت زیر در بحر رمل مثمّن مخبون مکفوف (فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن) شاهد دیگری است در این معنی:

دل عالمی بسوزی، چو عذار برفروزی تو ازین چه سود داری که نمی‌کنی مدارا؟

(حافظ، دیوان غزلیات، با شرح و حواشی دکتر خلیل خطیب رهبر، ۱۰)

واژگان زنگ دار

حروف از دیدگاه موسیقی، به ویژه از نظر طنین طبیعی خود به: حروف پرطنین و نیم گنگ و گنگ تقسیم می‌شوند.

اگر در واژه‌ای، تکیه بر حرفی واقع شود که آن حرف جزو حروف پرطنین باشد بی شک آن کلمه از زنگ و طنین خاصی برخوردار خواهد بود. بهمین سبب این الفاظ را «کلمات زنگ دار» نامیده‌اند (ملّاح، استاد حسینعلی، حافظ و موسیقی، ۲۷) این کلمات را در قطعهٔ زیر در بحر هزج مثمّن اخرب (مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن) ملاحظه توان کرد.

دلبر صنمی دارم، شکّر لب و مرمر بر مرمر زبرش خیزد، شکّر زلبش بارد
عنبر به خم زلفش، عبهر بدل چشمش خنجر سر مژگانش، عرعر به قدش ماند

(عنصری، دیوان، ۳۰۵)

تکرار حروف «ش، ر» در این قطعه و زنگ و طنینی که از ادای آنها حاصل می‌شود، برای گوش آشنا به موسیقی حکم طنین ساز سنج را در یک قطعهٔ موسیقی دارد. و همچنین است بکار داشت چهار بار حرف «ش» در بیت زیر در بحر هزج مسدّس محذوف «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»

شکار خسروان مرغ است و نخجیر شکار تیغ تو شیر شکاری

(عنصری، دیوان، ۲۶۲)

تکرار یک واژه

عامل دیگری که سبب احساس عنصر موسیقی در یک قطعه شعر می‌شود، مکرّر به گوش رسانیدن یک واژهٔ خوش طنین است در طول یک مصراع یا یک بیت

و یا پاره‌ای از یک قطعه شعر. در بیت زیر از بحر متقارب مثمّن سالم «فعولن فعولن فعولن فعولن» تکرار واژه انگیزهٔ آفرینش نوعی موسیقی گوشنواز در کلام شده است:

تو محمود نامی و محمود کاری　　تو محمود رایی و محمود جانی

(عنصری، دیوان، ۲۵۶)

که واژهٔ «محمود» در مصراع اول نشانهٔ وزنی است که توجّه شنونده را به خود جلب تواند کرد، امّا در مصراع دوم، افزون بر وزن تکیه‌ای که بر هجای نخستین این لفظ می‌افتد عنصر موسیقی را به نحو بارزی متجلّی می‌سازد.

و همچنین است دو واژهٔ «این» و «آن» در مصراع دوم بیت زیر در همان قصیده:

به قدر آفتابی به رادی سحابی　　نه اینی، نه آنی، هم اینی، هم آنی

(عنصری، دیوان، ۲۵۸)

و نیز تکرار واژه‌های «قند، قندهار و نگار» در بیت زیر در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن):

نگار قندهاری قند لب نیست　　تو قندین لب، نگار قندهاری

(عنصری، دیوان، ۲۶۰)

آهنگ برانگیخته از تکرار این واژه‌ها موسیقی دلنوازی را به گوش جان شنونده القاء می‌کند.

تکرار جمله

غزل‌ها، ترانه‌ها و حتّی مرثیه‌هایی که می‌توان همه و یا حدّاقل بخشی از آنها را به طور گروهی تغنّی کرد، تک خوان بخشی را می‌خواند و ترجیع را به دیگران وامی‌گذارد. از این نوع شعر البتّه در دیوان عنصری وجود ندارد. امّا گاهی ابیاتی در دیوانش به نظر می‌رسد که «شبه جمله» را همراه «جمله»، به صورت یک جملهٔ کامل نمودار می‌سازد و تکرار آن گوش‌نواز است و بی جهت نیست آن جا که عطّار گفته است:

دارد[۱] از جان مرد موسیقی‌شناس لحن موسیقی خلقت را سپاس

(عطار، منطق الطیر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۲، ۳۵)

آنچه گفته شد در بیت زیر در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) نظر خواننده را جلب تواند کرد:

به جای پیشدستی، پیشدستی به وقت بردباری، بردباری

(عنصری، دیوان، ۲۶۱)

تکرار جمله در کلّیات شمس از ویژگیهای سبکی جلال الدین مولوی است و آن در حقیقت تکامل یافتهٔ همین تکرارهای نارسای معدود ابیات بازمانده از عنصری است و شاید بیشتر از آن تکرارهایی است از این دست در دیوان فرخی و بسیاری از شعرای قرن پنجم و ششم هجری که مشخّص کنندهٔ سبک شاعری آنان است.

این تکرارها در دیوان شمس آهنگی خاص آفریده و شعر حضرت مولانا را از وجههٔ موسیقایی خاص برخوردار کرده است به نحوی که می‌توان تکرار جمله را از ویژگیهای مهمّ سبکی جلال‌الدین محمد مولوی بلخی هم شهری عنصری دانست. مثلاً غزل زیر در بحر هزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) بدین مطلع:

معشوقه به سامان شد، تا باد چنین بادا کفرش همه ایمان شد، تا باد چنین بادا

(جلال الدین محمد مولوی، کلیات شمس تبریز، طبع نولکشور لکهنو، ۱۸۸۵م، ۱۴)

قافیه

حرف یا حروف مشترک معیّنی است در پایان واژگان قاموسی نامکرّر مصراعهای یک شعر (وحیدیان کامیار، تقی، وزن و قافیهٔ شعر فارسی، ۹۲). خواجه نصیر گوید: «وباشد که یک حرف را که اصل قافیه باشد... روّی خوانند» (خواجه نصیر الدین طوسی، معیار الاشعار، تصحیح دکتر جلیل تجلیل، ۱۲۹). سپهر می‌نویسد: در قافیه آنچه بدان تکلّم کنند

۱- در متن «گردد» و در حاشیه «کرد» و واژهٔ «دارد» تصرّف نگارنده استحسانی است.

و تلفظ نمایند مناط است، نه آنچه کتابت فرمایند. زیراکه بسیار حروف نگاشته آید و بدان تکلّم نکنند. و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلّم کنند. در هر صورت آنچه بدان تکلّم شود مناط است و قافیه از آن پدید آید (سپهر، محمد تقی، براهین العجم، تصحیح و حواشی و تعلیقات استاد دکتر سید جعفر شهیدی، چاپ اوّل، دانشگاه تهران، ۱۳۵۱، ۱)

واژه‌ای که در آخر یک مصراع به عنوان قافیه قرار می‌گیرد، زمینه‌ای در ذهن شنونده ایجاد می‌کند که وقتی شنونده واژهٔ هم آهنگ دیگری را در مصراع بعدی می‌شنود، گذشته از دل انگیزی معنی و مضمون لذّتی احساس می‌کند که کاملاً شبیه است به لذّت شنیدن یک نغمهٔ موسیقی، شاید بتوان قرینه‌سازی وتناسب را نیز که درعرصهٔ زیبایی‌شناسی و به ویژه در موسیقی اعتباری دارد، دلیل دیگر دریافت این لذّت انگاشت. چنانکه در قصیده در مدح سلطان محمود در بحر هزج مثمّن اخرب مکفوف محذوف (مفعولَ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن) این قاعده چشم نوازی و گوش هوش ربایی را در آن نمودار می‌سازد:

نــوروز بــزرگ آمــد، آرایش عــالم　　میراث به نزدیک ملوک عجم از جم
سالار خـراسـان، مـلکِ عـالم عـادل　　از جملهٔ شاهان، به همه فضل مقدم

(عنصری، دیوان، ۱۸۰)

در بیت زیر در بحر متقارب مثمّن سالم (فعولن فعولن فعولن فعولن) نوعی قافیهٔ درونی با آهنگی دلپذیر گوش جان شنونده را آن گونه می‌نوازد که احساسی سرشار از لذّت خاطر شنونده را به شور و شعف بر می‌انگیزد:

زمین را قـراری، فـلک را مـداری　　ادب را شعاری، سخن را مـعانی

(عنصری، دیوان، ۲۵۷)

ردیف

کلمه یاکلماتی راکه در آخر مصراع عیناً بعد از قافیه تکرار می‌شوند ردیف نامند. شعری راکه علاوه بر قافیه، ردیف نیز داشته باشد «مرّدف» خوانـند. (شمیسا، دکتر

سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، ۱۳۶۷، ۸۹) نجف قلی میرزا می‌نویسد: «بدانکه ردیف عبارت است ازکلمه‌ای یا بیشترکه مستقل باشد درلفظ و بعد از قافیهٔ اصلی به یک معنا تکرار یابد» (آقا سردار، نجفقلی میرزا، درّهٔ نجفی، ۹۴) نگارندهٔ این سطور بر آن است که شاعر فحل «ردیف» را باکلمهٔ قافیه به نحوی در می‌آمیزدکه در هر بیت و یا لااقل در ابیاتی شعرش را معانی و تعبیرات گوناگون قرین باشد. چنانکه عنصری در بیت زیر در قصیده‌ای که در مدح محمود غزنوی در بحر رمل مثمّن محذوف سروده است فعل «شدن» را در معنی «داخل گردیدن» و «وارد شدن» یعنی فعل تام بکار داشته در حالی که در ابیات دیگر به معنی فعل ربطی به کار برده است. اینک نمونه‌هایی از آن یادکرده می‌شود:

باد دیدستی که اندر خرمن کاه اوفتد همچنان باشد که او اندر صف لشکر شود

(عنصری، دیوان، ۱۸)

که فعل در معنی تامّ به کار برده شده است و امّا آنجاکه در معنی فعل ربطی بکار رفته و دارای نهاد و گزاره است، بیت زیر را در آن قصیده شاهد توان آورد:

سدّ اسکندر به عزمش ساحت صحرا شود ساحت صحرا به حزمش سدّ اسکندر شود

و باز همین گونه است در قصیده‌ای که در مدح سلطان محمود در همان بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» پرداخته است که کلمهٔ «شود» در بیت نخست در معنی «رود» و «وارد گردد» یعنی فعل تام بکار رفته است و امّا آن جا که در معنی فعل ربطی در همان قصیده به کار داشته شده بیت زیر را شاهد توان آورد.

داد راگر گرد بر خیزد زشادروان او همچو عقل روشن اندر جان نوشروان شود

(عنصری، دیوان، ۲۶)

ولیکن در داخل مصراع، آنجاکه «شدن» در معنی «رفتن» به کارگرفته شده است، بیت زیر در مدح سلطان محمود در بحر مجتّث مثمّن مخبون محذوف عروض و اصلم مسبّغ ضرب «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فع لان = اصلم مسبّغ) »

خدایگـان بـزرگ آفـتاب مُـلکِ زمـن امام عصر خداونـد خسـرو ذوالمـنّ

(عنصری، دیوان، ۲۳۷)

و امّا بیت شاهد در بحر مجتّث مثمن مخبون محذوف آنجا که گوید:

به هیچگونه سـخن در مـحلّ تـر نـرسد هر آینه نتوان شـد بـر آسـمان بـه رسـن

(عنصری، دیوان، ۲۳۸)

که «شدن» فعل تامّ است و به معنی «رفتن» آمده است.

بر روی هم، ردیف از دیدگاه ذهن موسیقی‌شناس تقویت کنندهٔ اثر لحن در یک قطعه شعر است اما در پاره‌ای موارد، مکرّر به گوش رسیدن این نـغمه یـا صـوت ملال‌آور است ـ آن جا که در قافیّه تکلّفی رود و عدم توافق معنی در ردیف آشکار باشد ـ در برخی موارد نیز، قافیه و ردیف درونی در شعر جالب نظر است کـه در تأکید وزن شعر و تقویت لحن قافیه برونی نقشی مؤثّر تواند داشت.

در ابیات زیر در بحر مجتّث مثمّن مخبون محذوف «مفاعلن فـعلاتن مـفاعلن فعلن» این ویژگی خاطر برانگیز است:

چو جای داد بود، پادشاه دادگری چوجای نام بُـوَد شـهریار نـاموری

فـوایـد سـخنی و نـوادر خـردی طـبایع ادبـیّ و جـواهـر هـنری

شجاع بی خطری و امیر بی خللی سوار بی بدلیّ و کریم بـی مگـری

(عنصری، دیوان، ۲۸۱ و ۲۸۳)

که نوعی موسیقی درونی میان کلمات: فواید، نوادر، طبایع، جواهر، مـوجود است و همچنین در میان کلمات: «سخنی، خردی، ادبی، هنری، خطری، خللی، بدلی، مگری این موسیقی درونی را احساس توان کرد. چه فواید و نوادر، از یک هجای کوتاه و دو هجا بلند (U ـ ـ) و کلمات سخنی و خردی، دو هجای کوتاه و یک هجای بلند (U U ـ) تشکیل شده و هارمونی خاصّی در شعر ایجاد کرده است.

همین گونه است، بیت زیر در بحر هزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلن) در مدح امیر نصر بن ناصرالدین سبکتکین:

بـه بـاد افـراه و پـاداشـن، نـبشته دو خـط روشـن به تیغش بر، که «لاتأمن» به گنجش بر، که «لاتحذر»

(عنصری، دیوان، ۱۰۳)

که کلمات: «پاداشن، روشن، تأمن و همچنین تحذر اگر چه قافیه افتاده است» نوعی موسیقی گوشنواز در شعر ایجاد کرده و وزن شعر را مطبوع طبع صاحب نظران خوش ذوق ساخته است.

استاد دکتر مظاهر مصّفا دربارهٔ ردیف در دیوان عنصری نوشته‌اند:

«از شست قصیده‌ی عنصری تنها پانزده قصیده مردّف است به ردیف‌های است، نیست، شود (دوبار)، بود، بر، کنی، ی (پنج بار)، الف اطلاق، اندر، ش (ضمیر) که شش ردیف فعلی و هشت ردیف حرفی و تنها یک ردیف اسمی (ش ضمیر) است. (مصفّا، دکتر مظاهر، پاسداران سخن، ۹۹).

در موسیقی کناری شعر، ردیف همراه قافیه است و به آن غنا و زیبایی و خوش آهنگی پُر لطفی می‌دهد. اگر ردیف از جوشش هیجان شاعر برخیزد، نه تنها نوعی موسیقی درونی در شعر پدید می‌آورد بلکه جنبهٔ موسیقایی کلام را دو چندان می‌کند. گذشته از آن وزن شعر را دل‌انگیزتر و غنی‌تر می‌سازد و بیانگر احساس و عاطفهٔ شاعری است موسیقی‌شناس و صاحب سبک. و افزون بر آن حجابی می‌شود برای نقایص قافیه و زیوری می‌شود بر تجلّی اندیشهٔ شاعرانه و سبب آفرینش مضامین مناسب و متعالی می‌گردد و در تداعی معانی بکر شاعرانه اثری شگرف تواند داشت و شاعر را به خلق تصاویر بدیع و آفرینش صورتهای خیالی زیبا رهنمون می‌شود که همهٔ اینها از ممیزّات سبک سخنوری هر شاعر بزرگ صاحب مکتب است.

ردیف در نامگذاری شعر نقشی معنی آفرین و ماندگار دارد. فراوانند شاعرانی که نام شعر خود را ازواژه یا واژگان ردیف برگزیده‌اند.

نام گذاری شعر در دیوان استاد ملک الشعراء بهار و شهریار، حمیدی شیرازی،

فریدون توللّی، فریدون مشیری، اخوان ثالث، احمد شاملو اهمیت این عنصر شعری را شاهدی است گویا.

نقش ردیف در غنی ساختن موسیقی کناری شعر

اوزان عروضی مبنای موسیقی شعر است و قافیه مکمّل آن و ردیف در غنی ساختن قافیه از نقش حسّاسی برخوردار است. قافیه ساخت پایه برای ردیف است و وزن ساخت پایه برای قافیه، این سلسله مراتب هارمونی خاصّ را در تصور می‌آورد که نشانه‌ای است از سبک شاعری هر سخنور فحل که اشارت کرده‌ایم.

(رستگار فسایی، دکتر منصور، انواع شعر فارسی، ۳۷۳، ۶۴، ۶۷).

ردیف ـ قافیه ـ وزن

در حقیقت اگر در شعری ردیف هست، قافیه نیز در آن وجود دارد و لیکن عکس آن صادق نتواند بود، و اگر در شعری قافیه وجود داشته باشد وجود وزن انکارناپذیر است و عکس آن الزام آور نیست.

در موسیقی کناری شعر، ردیف به سبب همراه بودن قافیه به شعر غنا و زیبایی ویژه‌ای می‌دهد. تکرار ردیف در کرانهٔ شعر آهنگی دلپذیر ایجاد می‌کند. اگر ردیف در شعر به تصنّع نگراید و از جوشش هیجان شاعرانه برخیزد زیبایی شعر را مضاعف تواند کرد.

از آنجا که کلمات فارسی اعراب ندارد نمی‌توان هیچ گونه کشش صوتی در پایان کلمات ایجاد کرد. اگر چه اندکی توقّف روی حرکت قبل از روّی انجام می‌شود، امّا به اندازه‌ای نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند. بنابراین تکمیل موسیقی را آوردن ردیف دلپذیر می‌نماید. تا موسیقی حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست افزونی دهد و موسیقی شعر را به کمال رساند. (شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا، موسیقی شعر، ۱۳۶)

امّا عنصر خیال موضوعی است در خور تأمّل همهٔ محققان، و محتوا و مضمون متعالی که زادهٔ هیجان شاعرانه است از چشمهٔ لایزال خیال نشأت می‌گیرد. چه مردّف باشد و چه نباشد. بسیار است اشعار مردّفی که هیچگونه ارزش شعرّیت ندارد و بسیار است اشعاری که مردف نیست امّا زیبا است و برانگیخته از توفان جوشش اندیشه و احساس شاعرانه. نمونه را به غزلیات عاشقانه سعدی اشارت توان کرد. بدین روی بکار بردن ردیف برای شاعران جوان توصیه نمی‌شود مگر آنکه از جوشش هیجان شاعرانه برخیزد. زیرا هماهنگی ردیف و قافیه الزام‌آور است و مضمون شعر برانگیختهٔ آن و شاعر تازه‌کار از عهده بر نتواند آمد.

واژگان زاید

واژگان زاید، واژه‌هایی‌اند که بودن و نبودن آنها در یک بیت تأثیری در معنا و کیفیّت شعر ندارد. تنها برای پُرکردن جای خالی وزن شعر نقش پیدا می‌کند. البّته گاهی این واژگان افزون بر نقش تکمیل کنندهٔ وزن به سبب مصوتهای موجود در انها خاصیّت لحنی به شعر توانند داد. از این گونه واژگان اند: الف وصلی در «ابا» هر چند گفته‌اند که: در زبان پهلوی «اپاک» بوده است. و آن را در بیت زیر در بحر هزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) توان دید:

خداوندا! بزی شادان، به رسم و سیرت رادان ابا شادی تو آبادان، به مشکین بادهٔ احمر

(عنصری، دیوان، ۱۰۳)

سپهر می‌نویسد: «الفی که در اوّل کلمه در می‌آید دو قسم است. الف اصلی و الف وصلی. الف اصلی نیز دو قسم است. یا به سقوط آن کلمه از معنی جدا ماند. چون ارغنون و اردشیر، که پس از اسقاط الف، «رغنون و ردشیر شود» و شامل معنی نباشد. یا الفی است که از سقوط آن فساددر معنی کلمه پدید نشود، مانند الف، «استوار و استخوان و اسکندر» که چون الف را بردارند «ستوار، ستخوان و سکندر»

باقی ماند و ابداً در معنی آنها نقصانی راه نیابد» (سپهر، براهین العجم، ۲۳) مانند بیت زیر در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)،

یکی جیحون خون راند به صحرا یکی هامون کند سدّ سکندر

(عنصری، دیوان، ۴۲)

نکتهٔ در خور نگرش اینکه این الف در نثر نمی‌تواند ساقط شود، تنها در شعر سقوط آن جایز است.

الف وصلی آن است که به جهت ضرورت شعر بر سر کلماتی که بدون الف موضوع شده‌اند در آید، و در معانی آن زیاده و نقصانی پدید نشود، چون لفظ، بر، با، بی چنانکه در بیت زیر در بحر مجتّث مثمّن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن).

خیال شعبدهٔ جادوان فرعون است تو گفتی آن سپهستی ابیکرانه و مر

(عنصری به نقل از براهین العجم سپهر، ۲۵)

نتیجه:

نتیجه آن که دو هنر شعر و موسیقی را پیوندی است تنگاتنگ و ارتباطی است معنوی. چه این هر دو هنر، زادهٔ خیال و عاطفه و احساس بشر است.

شعر و موسیقی دو هم‌زادند پرورش یافته در دامان دو دایه، هر دو شنیداری‌اند، و با قوّهٔ ناطقه و تفکّر شاعر و موسیقی‌دان ارتباطی دارند مستقیم.

شناخت نُت در موسیقی همانند شناخت هجاهای بلند و کوتاه و کشیده است در شعر.

وسواس شاعر درگزینش الفاظ و ابتکار دربکار داشت آنها در جای مناسب در مصراع و بیت در آفرینش مضامین نو، نشانهٔ هنر شاعری و سبک سخنوری شاعر است.

اوزان شعری در تشخّص سبک شاعر نقشی دارد در خور نگرش ژرف. شاعری چون عنصری که برخی از پیامهای خود را در بحورکوتاه عرضه می‌دارد و یا شاعری مانند نظامی گنجوی که تشخیص می‌دهد برخی از الهامات عاشقانهٔ خود را در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن) که کوتاه‌ترین وزن

شعر فارسی است بیان دارد و یا مضامین بکر ترجیع‌بند معروف شیخ شیراز بدان وزن نشانه‌ای است از سبک مشخّص و متعالی آنان که گروه کثیری از شاعران صاحب نام زبان و ادب فارسی را نه تنها در ایران بلکه در حوزه‌های زبان فارسی ـ چون شبه قاره و آسیای میانه ـ به دنبال خود کشیده است.

منابع:

۱ـ آقای سردار، نجفقلی میرزا، درّهٔ نجفی، تهران، ۱۳۳۳.

۲ـ ابونصر فارابی، الموسیقی الکبیر، ترجمه و تحقیق ابوالفضل بافندهٔ اسلامدوست، انتشارات پارت، ۱۳۷۵.

۳ـ ابونصر فراهی، فرهنگ فراهی، دکتر سید ابراهیم دیباجی، انتشارات جرجانی، ۱۳۸۲.

۴ـ اخوان ثالث، استاد مهدی، بدایع و بدعت‌ها، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹.

۵ـ تجلیل، دکتر جلیل، عروض و قافیه، انتشارات سپهر کهن، ۱۳۷۸.

۶ـ تقوی، سید نصرالله، هنجار گفتار، چاپ تهران، ۱۳۱۷.

۷ـ حافظ، دیوان غزلیات، شرح دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ سی و نهم، ۱۳۸۳.

۸ـ خواجه نصیرالدین طوسی، معیار الاشعار، با تصحیح و مقدمهٔ دکتر جلیل تجلیل، نشر جامی، ۱۳۶۹.

۹ـ دهلوی، استاد حسین، پیوند شعر و موسیقی آوازی، مؤسسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور، تهران، ۱۳۷۹.

۱۰ـ رستگار فسایی، دکتر منصور، انواع شعر فارسی، انتشارات نوید شیراز، ۱۳۷۳.

۱۱ـ سپهر، محمد تقی، براهین العجم، تصحیح استاد دکتر سید جعفر شهیدی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۱.

۱۲ـ سیفی و جامی، عروض و قافیه، به اهتمام دکتر محمد فشارکی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

۱۳ـ شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، ۱۳۵۸.

۱۴ـ شمس قیس رازی، المعجم، تصحیح علامه محمد قزوینی، با تجدید نظر استاد مدرّس رضوی، ۱۳۲۷.

۱۵ـ شمیسا، دکتر سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، انتشارات فردوس، ۱۳۷۵.

۱۶ـ عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز، ترجمه و تحشیه دکتر سید محمد رادمنش، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸.

۱۷ـ عطار، منطق الطیر، تصحیح استاد فقید دکترسید صادق گوهرین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۲.

۱۸ـ عنصری، دیوان، تصحیح دکتر محمّد دبیر سیاقی، کتابخانهٔ سنایی، ۱۳۴۲.

۱۹ـ فرشید ورد، دکتر خسرو، گلستان خیال حافظ، بنگاه نوریانی، ۱۳۵۷.

۲۰ـ فروزانفر، استاد بدیع الزمان، سخن و سخنوران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۰.

۲۱ـ مصّفا، دکتر مظاهر، پاسداران سخن، زوّار، ۳۳۵:.

۲۲ـ ملاّح، استاد حسینعلی، حافظ و موسیقی، انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۵۱.

۲۳ـ مولوی جلال الدین، کلیات شمس، نولکشور لکهنو، ۱۸۸۵م.

۲۴ـ ناتل خانلر، استاد فقید دکتر پرویز، وزن شعر فارسی، انتشارات توس، ۱۳۷۳.

۲۵ـ وحیدیان کامیار، دکتر تقی وزن و قافیه شعر فارسی، نشر دانشگاهی، چاپ چهارم، ۱۳۷۴.