

ج . زبان

برای بیان عاطفه و اندیشه و به کار بستن تخیل، شاعران زبانی متناسب به کار می‌گیرند که در آن از کلیه امکانات زبان، از قبیل خاصیت پیوند الفاظ برای آفریدن ترکیبهای تازه و نیز انعطاف‌پذیری زبان از نظر ساختار و جابه‌جایی اجزای جمله استفاده می‌شود. در حقیقت، زبان ظرفی است که شاعر یا نویسنده، مظروف (اندیشه و عاطفه و تخیل) خود را در آن می‌ریزد و به مخاطب عرضه می‌کند.

از خصوصیات زبان شعر، یکی، فشرده بودن و تصویری بودن آن است یعنی شاعر سعی می‌کند در کمترین الفاظ، بیشترین معانی را عرضه کند. تصویری بودن زبان شعر نیز بدان معنی است که کلمات و ترکیبها و تعبیرات به کار رفته در شعر، در معنایی فراتر از معنای حقیقی خود به کار می‌رود و هم‌چنانکه یک نقاش به کمک رنگهای متنوع تصویرهای متنوعی را نشان می‌دهد شاعر نیز با استفاده از کلمات، صورتهای خیالی ایجاد می‌کند و بر رنگارنگی شعر خود می‌افزاید.

برخی از شعرا، در شعر خود از زبان مردم بهره می‌گیرند و برخی دیگر از چنین امری اِبا دارند و زبانی فخیم و استوار را به کار می‌بندند. به دو نمونه زیر دقت کنید :

مسمط فکاهی زیر، نمونه‌ای از اشعار عامیانه علی‌اکبر دهخدا، شاعر عصر مشروطه است :

مردود خدا رانده هر بنده آگبلای از دلگت معروف نماینده آگبلای

باشوخی و با مسخره و خنده آگبلای نزموده کشتی و نه از زنده آگبلای

هستی تو چو یک پهلویک دنده آگبلای

صد بار کفتم که خیال تو محال است تانمی از این طایفه محبوس جوال است

ظاهر شود اسلام در این قوم خیال است بی باز بن حرف پراکنده آگبلای

هستی تو چو یک پهلویک دنده آگبلای...

قطعهٔ دوم را نیز از همین شاعر، انتخاب کرده‌ایم تا تفاوت زبان – حتی نزد یک شاعر – بیشتر و بهتر معلوم گردد.

| | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| یقین کردمی مرگ اگر نیستی است | از این ورطه خود را رماندیمی |
| بدان عرصهٔ پهن بی ازدحام | خرو بار خود را کشانیدمی |
| به جسم و به جان هر دو ان مردمی | ز هستی، رسن بگشاییدمی |
| برین قلعهٔ شوم ذات الصور | به تحقیر، دامن فشانیدمی |
| مرا این معدن خار و خس را به جای | بدین خوش علف گله، مانیدمی |

چنانکه ملاحظه می‌شود در قطعه شعر نخست، شاعر از کنایات و اصطلاحات و تعبیرات عامیانه سود جسته و آن را به زبان مردم نزدیک کرده است. اما در قطعهٔ دوم که موضوعی فلسفی است زبانی فخیم و دشواریاب دارد.

نکتهٔ دیگر این که زبان شعری برخی از شاعران بر اثر گذشت زمان، برای نسل امروز کهنه و دیریاب شده است. در شعر این دسته از شاعران گاه بر اثر استفاده از گویشی خاص یا کاربرد پیچیدهٔ زبان، ابهاماتی ایجاد می‌شود که فهم شعر آنها را دشوار می‌سازد اما تسلط برخی دیگر بر زبان و لطایف آن، شعرشان را ساده و قابل فهم کرده است. در هر حال، زبان هر شعر، از نسلی به نسل دیگر فرق می‌کند، چرا که زبان امری پویا و تحول‌پذیر است و هر شاعر بسته به سبک و محتوای شعر خود زبانی را برمی‌گزیند. یکی از راه‌های تشخیص و درک شعر هر دوره، آشنایی با زبان شعری آن دوره است. زبانی که رودکی سمرقندی در قرن چهارم برای بیان مفاهیم ذهنی خود به کار بسته با زبان شاعر قرن پنجم تفاوتها دارد. همین‌طور زبان شعری عطار نیشابوری (قرن ششم) با زبان شعری جامی (قرن نهم) بسیار متفاوت است.

برای آنکه تفاوت این زبانها، آشکارتر شود از هر سبک شعری نمونه‌ای را ارائه

می‌دهیم :

۱. از رودکی سمرقندی (قرن چهارم) شاعر سبک خراسانی:

مرابود و فروینخت هر چه دندان بود نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود
سیدسیم رده آ بود و در و مرجان بود ستاره سحری بود و قطره باران بود

۲. از عطار نیشابوری (قرن ششم) شاعر سبک عراقی:

گر مرد رهی میان خون باید رفت از پای فاده سنگون باید رفت
تو پای به راه در نه و هیچ پرس هم راه بگویدت که چون باید رفت

۳. از صائب تبریزی (قرن یازدهم) شاعر سبک هندی:

جان به لب دایم و چون صبح خندانیم ما دست و تیغ عشق را زخم نمایانیم ما
می توان از شمع ما گل چید و صحرای قدس زیر کردون چون چراغ زیر دمانیم ما
بر بساط بوریا سیر دو عالم می کنیم با وجود نی سواری برق جولانیم ما

۱- لا، بل : نه، بلکه

۲- رده : صف زده، مرتب

۴. از محمدحسین شهریار، شاعر معاصر

نیما غم دل گو که غریبانه بگیریم سرپیش هم آیم و دو دیوانه بگیریم
من از دل این غار و تو از قله آن قاف از دل به هم افتم و به جانانه بگیریم
دو دست در این خانه که کویریم زدین چشمی به کف آیم و به این خانه بگیریم

چنانچه شاعری بتواند دایره واژگان و ساختهای نحوی شعر خود را وسعت بخشد و از حوزه واژه‌های رسمی و قراردادی و ساختهای کلیشه‌ای پافراتر بگذارد تا معانی و مفاهیم ذهنی خود را بهتر و دقیق‌تر القا نماید و بالأخره در کاربرد زبان دست به ابداع بزند، چنین شاعری صاحب سبک خواهد بود.

نقد و بررسی «زبان» هر شعر یا نوشته، از دو چشم انداز ممکن است: یکی به لحاظ واژگانی که در آن به کار رفته است و دیگر به جهت ساختمان یا نحو جملات آن.

در بررسی واژگانی که همه گونه‌های مختلف یک کلمه اعم از اسم و فعل و حرف و... را شامل می‌شود باید ببینیم که مثلاً شاعر یا نویسنده تا چه حد از فعلهای پویا و رفتاری استفاده کرده است؟ میزان حضور کلمات بیگانه (غیرفارسی) در شعر او چقدر است؟ تا چه حد به ساختن ترکیبهای تازه دست زده است؟ آیا از کلمات و ترکیبهای قدیم و نامستعمل استفاده کرده یا نه؟ میزان و نحوه این استفاده چگونه است؟ الفاظ به کار رفته در شعر او تا چه حد لطیف و گوشنواز و یا احياناً خشن و گوشخراش‌اند؟ و سؤالات بسیار دیگر که در مجموع می‌تواند نشانگر توانایی یا ضعف شاعر در به خدمت گرفتن زبان باشد.

در بررسی نحوی یا ساختی، می‌توان این سؤالات را مطرح ساخت: جمله‌ها کوتاه یا بلنداند؟ تا چه اندازه از جمله‌های پرسشی، خبری، امری و عاطفی در یک نوشته استفاده شده است؟ (این امر دلیلی بر تحرک نوشته است). آیا از ساختهای نحوی زبان بیگانه (هر زبانی غیر از فارسی) استفاده کرده یا نه؟ حذف و جابه‌جایی در ارکان جمله صورت گرفته یا نه؟ تا چه حد از ساختهای قدیم و کهنه زبان استفاده شده است؟ آیا نحو زبان محاوره در آن، کاربردی دارد؟ و سؤالاتی از این قبیل.

برای آنکه پاسخی ملموس به این سؤالات بدهیم، به مقایسه دو قطعه شعر از دو چشم انداز مذکور، می‌پردازیم تا تفهیم امر بهتر صورت پذیرد. قصیده نخست را از ناصر خسرو قبادیانی (قرن پنجم) و قصیده دوم را از سعدی (قرن هفتم) برگزیده‌ایم:

برای سهولت مقایسه، از هر قصیده به ذکر ابیاتی اکتفا می‌کنیم :

① چون کشت جهان را در احوال عیانش زیرا که بگسترده خزان راز نهانش
بر حسرت شلخ گل در باغ کوا شد بچا پرکی و زردی و کوشی و نوانش^۱
تا زاع به بلغ اندر بگشاد فصاحت^۲ بر بست زبان از طرب سخن غوانش^۳
شرمنده شد از باد سحر گلبن عریان وز آب روان شرمش بر بود روایش
کسار که چون ز زمه^۴ بزاز بد اکنون کر بخرمی از کلبه نداف^۵ ندانش
چون زر مژور^۶ مگر آن لعل بدخیش چون چادر کا ز^۷ مگر آن بردیانش...

② بامدادی که تفاوت کمند یل و نهار خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار
صوفی از صومعه کوخیمه بزن بر گلزار که نه وقتت که در خانه بختی بیکار
بلبلان وقت گل آمد که بنالند از شوق نه کم از بلبل مستی تو بنال ای، بشار
آفرینش همه تنبیه خداوند دل است دل ندارد که ندارد به خداوند اقرار
این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود هر که فکر کند نقشش بود بر دیوار
کوه و دریا و درختان همه در تسبیح اند نه همه مستی فهم کند این اسرار

۱- نوانی: خمیدگی، نالان بودن

۲- فصاحت گشادن: آغاز به سخنوری کردن، آواز خواندن

۳- غوانی: (حج غانیه) زنان آوازه‌خوان؛ در اینجا منظور بلبل خوشنواست.

۴- زومه: بَغْجَه؛ پارچه رنگارنگی که در آن لباس می‌گذارند.

۵- نداف: حلاج، پنبه‌زن، لحاف‌دوز

۶- زر مژور: طلای ناخالص، طلای کم‌عیار

۷- گازر: رخت‌شوی، لباس‌شوی؛ چون در قدیم رخت‌شویان، لباسهای رنگ و رو رفته را رنگ‌آمیزی می‌کردند،

از این جهت، گازر به معنی رنگرز هم به کار می‌رفته است.

الف. از جهت واژگان

این ابیات، هر دو از مقولهٔ توصیف است لکن یکی توصیف خزان و دیگری توصیف بهار است. با این همه برای مقایسهٔ زبانی آنهم تنها از جهت واژگان به کار رفته در آن، مناسب می‌نماید. * در شعر ناصر خسرو، کلمات کهنهٔ دیر فهم کاربرد بیشتری دارند مثل: کوژی / نوانی / غوانی / رزمه / ندآف / گازر و... اما در شعر سعدی کلمه‌ای که کهنه باشد و خوانندهٔ متوسط آن را نفهمد، دیده نمی‌شود.

* فعلهای قصیدهٔ ناصر خسرو عبارتند از: دگر گشت یا دگرگون گشت / گبسترد / شد / فصاحت بگشاد / بر بست / شد / بر بود / بُد = بود / ندانی / نگر / ...
فعلهای شعر سعدی عبارتند از: تفاوت نکند / بُود / خیمه بزن / بخفتی / آمد / بنال / است / ندارد / فکر نکند / بُود / هستند / فهم کند / ...

می‌بینیم که تعداد فعلهای مرکب در شعر سعدی کاربرد بیشتری دارد. ولی فعلهایی که ناصر خسرو به کار برده، اغلب ساده هستند. در همین فعلها نیز، فعل فصاحت گشودن رنگ کهنگی با خود دارد. * کلمات عربی در شعر سعدی حضور بیشتری دارند نظیر: لیل و نهار / تماشا / صوفی / صومعه / وقت / شوق / تنبیه / اقرار / نقش / عجب / وجود / فکرت / تسبیح / مستمع / فهم / اسرار / تعداد این قبیل کلمات عربی در شعر ناصر خسرو کمتر است: احوال / عیان / حسرت / فصاحت / لحن / غوانی / ندآف / مزور /

حضور بیشتر کلمات عربی در شعر سعدی دلیل حضور بیشتر و قدرتمندتر زبان عربی در فارسی است و الا سعدی چنان این کلمات را در بافت جمله‌های خود بخوبی به کار بسته که چندان به چشم نمی‌آیند.

* اتصال ضمیر «ش» به کلماتی چون عیانی، نهانی، نوانی، غوانی، روانی و... در شعر ناصر خسرو تلفظ آنها را با دشواری همراه کرده است.

* کلمات خشن (کلماتی که حروفی چون گ، ز، خ، غ و... دارند) در شعر ناصر خسرو حضور و نمود بیشتری دارند. وجود این کلمات، هر چند با موضوع شعر (توصیف خزان) سازگاری دارد با این همه، در روایات مخاطب تأثیر منفی باقی می‌گذارد: از جمله، می‌توان به کلمات زیر اشاره کرد: گشت / دگر / بگسترد / خزان / شاخ گل / باغ / گوا / بیچارگی / کوژی / زاغ / بگشاد / غوانی / گلبن / رزمه / بزآز / گر بنگری / زر مزور / بدخشی / چون / چادر / گازر / نگر

برعکس در شعر سعدی حضور چنین کلماتی چشمگیر نیست و سعدی بیشتر از کلمات خوش‌آهنگ و حروف نرم استفاده کرده است.

ب. از جهت ساخت (نحوی)

* حضور ساخت‌هایی نظیر «به باغ اندر»؛ «بد» که مخفف «بود» است؛ «کُھسار» که مخفف «کوهسار» است؛ کاربرد «را» در معنایی که امروزه متروک مانده است؛ کاربرد «زیرا که» که امروزه به صورت «زیرا» استعمال می‌شود دلیل بر کهنه بودن ساخت جمله‌های قصیده‌اول است.

* جابه‌جایی در ارکان جمله‌های قصیده‌ناصرخسرو فراوان دیده می‌شود تا جایی که بعضاً درک و فهم مصراعها و ابیات را دشوار کرده است. نظیر: برست زبان از طرب لحن غوانیش ← غوانیش (غوانی آن) از طرب لحن، زبان برست / یا: چون گشت جهان را دگر احوال عیانیش ← احوال عیانی جهان چون (چگونه) دگر گشت؟ (دگرگون گشت؟)

اما اغلب جمله‌های شعر سعدی دستورمندند و در آنها جابه‌جایی افراطی که به فهم متن خلل وارد سازد صورت نگرفته است.

* آن تنافری که بین کلمات مختلف در شعر ناصرخسرو دیده می‌شود در شعر سعدی اصلاً دیده نمی‌شود بلکه سعدی با هنرمندی تمام کلمات را به گونه‌ای در کنار هم نشانده که هم به لحاظ معنی هم به لحاظ تلفظ، دلنشین و زیبا هستند. ساخت‌هایی چون «از طرب لحن غوانیش»، «وز آب روان شرمش بر بود روانیش»، «لعل بدخشیش» و... در شعر ناصرخسرو، از این دست‌اند. و از ساخت‌های زیبایی که سعدی ساخته می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «نه کم از بلبل مستی تو بنال ای هشیار»، «این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود»، «آفرینش همه تنبیه خداوند دل است» و... که نحوه ترکیب کلمات متناسب و خوش‌آهنگ بر لطف و جذابیت شعر افزوده است.

* تعداد جملات به کار رفته در شعر سعدی بیشتر است و چون تعداد جمله‌ها مستقیماً با تعداد فعلها ارتباط دارد از این رو می‌توان گفت تحرک شعر سعدی از این حیث نمایان‌تر است. تعداد جملات قصیده ناصرخسرو، کمتر و در نتیجه جمله‌ها طولانی‌تراند.

البته نتیجه دقیق زمانی به دست خواهد آمد که بررسی‌های ما دقیقاً مبتنی بر آمار باشد و بدور از هرگونه پیش‌داوری و با موشکافی بیشتر به نقد و تحلیل زبان این دو شعر بپردازیم.

د. آهنگ یا موسیقی شعر

این عنصر، شامل هر نوع وزن یا آهنگی است که در شعر به کار می‌رود خواه وزن عروضی باشد که آن را «موسیقی بیرونی شعر» می‌گویند و خواه آهنگی که از طریق تناسب حروف صامت و مصوت کلمات به وجود می‌آید و آن را «موسیقی درونی» می‌نامند. اغلب صنایع لفظی بدیعی مانند تجنیس، ترصیع، تسجیع، تکریر، تنسیق الصفات، رد مطلع، عکس و... به منظور ایجاد چنین آهنگی در شعر به کار می‌روند. همچنین صنایع معنوی بدیعی نظیر استعاره، اغراق، اقتباس، التفات، ایهام، تشبیه، تلمیح، حشو، کنایه، لفّ و نشر، مجاز، مراعات نظیر، ارسال مثل و... در به وجود آمدن این نوع موسیقی تأثیر فراوان دارد. اینک برای آشنایی مخاطبان، به توضیح درباره هر یک از عوامل موسیقایی شعر می‌پردازیم:

الف. عوامل مؤثر در موسیقی بیرونی شعر

۱. وزن (*rhythm*): اگر در مجموعه‌ای از کلمات، واژه‌ها طوری در کنار یکدیگر قرار گرفته باشند که گوش از شنیدن آنها نظم و تناسبی خاص را درک کند، آن نظم و تناسب را «وزن» و آن کلام را «موزون» می‌نامند.

در بین بیشتر ملتها و در زبانهای مختلف از قدیم‌ترین زمانها، شعر همیشه همراه و توأم با وزن بوده است و در حقیقت، ابتدایی‌ترین و مشخص‌ترین وجه تمایز شعر از نثر، وزن است یعنی همین احساس تناسب در اجزای تشکیل‌دهنده کلام است که در وهله نخست برای خواننده و شنونده، شعر را از نثر متمایز می‌کند. با مقایسه دو قطعه زیر می‌توان به راز اهمیت وزن و تأثیر آن در نفوس، بیشتر دست یافت:

کرده گلو پر ز باد قمری سنجاب پوش کبک فرو ریخته مشک به سوراخ گوش
بلبلکان با نشاط قمریکان با خروش در دهن لاله مشک در دهن نخل نوش...

(منوچهری)

— قمری سنجاب پوش، گلو [خود را] پر از باد کرده [است] [و] کبک، مشک، به سوراخ گوش [خود] فرو ریخته [است]. بلبلها با نشاط و قمریها با خروش اند. در دهان لاله، مشک [و] در دهان نخل (زنبور عسل) نوش [دیده می‌شود].

چنانکه مشاهده می‌شود هر دو قطعه محتوایی یکسان دارند و بر یک مفهوم دلالت می‌کنند اما بی‌شک ذهن فارسی‌زبانان، کلام نخستین را بیشتر می‌پسندد و بهتر به خاطر می‌سپارد. این انتخاب، بدان دلیل است که اولاً کلمات این ابیات به گونه‌ای در کنار هم نشسته‌اند که باعث بروز تناسب شده است. درثانی، هجاهای تک‌تک کلماتی که در آن قطعه به کار رفته است، هماهنگی و تناسب بیشتری دارند مثلاً کاربرد «بلبلکان» به جای «بلبلها» و «قمریکان» به جای «قمریها» از این نوع است.

بنابراین می‌توان گفت منوچهری هم در انتخاب هر کلمه به تناسب هجاهای آن و خوش‌آهنگی کلمه نظر داشته و هم در ترکیب این کلمات که به کلام موزون می‌انجامد نهایت مهارت را به کار بسته است. وزنی که در زبان فارسی به کار بسته می‌شود وزن کمی یا امتدادی است. وزن کمی یا امتدادی، وزنی است که اساس آن بر کمیّت (تعداد) هجاها از نظر کوتاهی و بلندی آنهاست.

اگر به خاطر داشته باشیم در سالهای نخستین آموزش زبان در مقطع ابتدایی، آموزگارمان، راه و رسم «کشیدن» کلمات را به ما آموخته بود. او، در حقیقت به کمک همین ابزار ساده، توانسته بود شیوه مشخص کردن تعداد حروف هر کلمه را به ما بیاموزد مثلاً با «کشیدن»، مشخص می‌شد که کلمه «کتاب»، پنج صدا یعنی پنج حرف دارد بدین ترتیب: ک + ـ + ـ + + ا + ب

یادآوری: حروف فارسی دو دسته‌اند: بخشی بی‌صدا یا صامت‌اند که الفبای فارسی نام دارند مثل: ا - ب - پ - ت - ث - ج - ح و... . بخشی دیگر صدادار یا مصوّت‌اند و شامل ـُ و

آ - او $\frac{\text{ای}}{\text{ای}}$ هستند. مصوت‌های ـُ، مصوت‌های کوتاه و مصوت‌های آ - او $\frac{\text{ای}}{\text{ای}}$ مصوت‌های بلند

نامیده می‌شوند. حروف الفبای فارسی (صامت‌ها) باید با یکی از مصوت‌ها ترکیب شوند تا به تلفظ درآیند. نکته دیگری که آموزگار به ما آموخت، شیوه «بخش کردن» کلمات فارسی بود. او می‌گفت کلمه «کتاب» از دو بخش «ک» و «تاب» تشکیل شده است. همین بخش‌های یک کلمه را، زبان‌شناسان «هجا» می‌نامند. پس کلمه «کتاب» دو هجا دارد و یا، کلمه «فریدون» از سه هجای «ف»، «ری»، «دون» تشکیل شده است. هجا ترکیبی از یک یا چند حرف است که به یک دم‌زدن، بی‌فاصله و قطع، مشخص و شنیده می‌شود. هر کلمه ممکن است از یک یا چند هجا تشکیل شده باشد مانند کلمه «ما» که یک هجا و «مادر» که دو هجا دارد.

«هجا»ها در زبان فارسی، به دو گونه کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. هجای کوتاه آن است که از ترکیب یک صامت (حرف بی‌صدا) با یکی از مصوت‌های کوتاه ـُ درست می‌شود. مانند: «اَ» در کلمه «اسب» یا هجای کوتاه «و» در کلمه «وزارت» و یا از آنجا که «ه» در کلمات «که»، «به»، «چه» تلفظ نمی‌شود، این کلمات تنها یک هجای کوتاه به حساب می‌آیند.

«هجای بلند» در زبان فارسی، خود بر دو نوع است: نخست هجایی که از ترکیب یک صامت با یکی از مصوت‌های بلند آ - ای - او ساخته می‌شود. مثل: را - پا - سی - کی - رو - مو و... نوع دیگر هجای بلند آن است که از ترکیب یک صامت + یک مصوّت + یک صامت تشکیل شده باشد مثل کلمات «دل»، «تب»، «شب» و... که همگی کلمه‌ای هستند که یک هجای بلند به حساب

می آیند.

یادآوری: اگر بعد از هجای بلند مثل با، را، کو،... حرف صامت بیاید، هجایی درست می شود که آن را اصطلاحاً «هجای کشیده» می گویند مثل: باد، رام، کور،...

در تقطیع^۱، کمیّت هجای کشیده در وسط مصراع، معمولاً برابر با یک هجای بلند + یک هجای کوتاه است زیرا حرف صامت آخر هجای کشیده، اغلب به کمک مصوّت کوتاهی که آن را «مصوّت نهفته» می نامند، به صورت یک هجای کوتاه درمی آید.

هجای کشیده در آخر مصراع، یک هجای بلند محسوب می شود. هر هجای بلند از نظر کمیّت (در شمارش تعداد هجاها) دو برابر هجای کوتاه است.

در عروض^۲ فارسی، هجای کوتاه را با علامت «ل» و هجای بلند را با علامت «-» و هجای کشیده را با نشانه «- ل» نمایش می دهند.

برای سهولت فهم مطلب و آشنایی بیشتر مخاطبان با شیوه تعیین و شمارش هجاها، بیتی از فردوسی را به خط عروضی نشان می دهیم:

بضاعت نیاروم الا امید خدایا ز عنوم کمن ناامید

(سعدی)

۱- تقطیع در لغت به معنی قطعه قطعه کردن و در اصطلاح فن عروض (دانش شناخت وزن شعر)، تجزیه کردن بیت شعر است به اجزایی که از نظر کوتاه و بلند بودن هجاها قابل تطبیق به افاعیل عروضی باشد. برای تقطیع هر بیت، نخست باید کلمات آن به هجاهای کوتاه و بلند تقسیم و به صورت نشانه‌های خاص آنها (U = هجای کوتاه و - = هجای بلند) نوشته شود. آنگاه هجاها با معادل قراردادی آنها (ت = هجای کوتاه و تن = هجای بلند) خوانده شوند. برای آنکه وزن شعر به طور کامل درک شود، بهتر است هجاهای کوتاه و بلند هر بیت را به پایه‌های دو یا سه یا چهار هجایی تقسیم کرد و آنها را با نام پایه‌های معمول در عروض تطبیق داد و خواند.

مثال:

مکن ناله از بینوایی بسی

| | | | |
|--------|--------|----------|-----------|
| - U | - - U | - - U | - - U |
| تَ تَن | تَ تَن | تَ تَن | تَ تَن |
| مکن | نا | له از بی | نوایی بسی |

چو بینی زخود بی نواتر کسی

| | | | |
|---------|----------|--------|--------|
| - U | - - U | - - U | - - U |
| تَ تَن | تَ تَن | تَ تَن | تَ تَن |
| چو بینی | ز خود بی | نواتر | کسی |

۲- عروض، فنی است که از وزن شعر فارسی و عربی بحث می کند و قواعد سنجش وزن را در این دو زبان به دست می دهد.

بِ، ضا، عت، نَ، یا، وَر، دَم، مل، لا، ا، مید

U - U - - U - - U - - U

خ، دا، یا، ز، عف، وم، مَ، کن، نا، ا، مید

U - U - - U - - U - - U

چنانکه ملاحظه می‌شود هر مصراع به‌طور مساوی از یازده هجا (اعم از کوتاه یا بلند) تشکیل شده است در هر مصراع چهار هجای کوتاه و هفت هجای بلند به کار رفته است. علاوه بر این، در مقایسهٔ این دو مصراع شاهد وجود نظم و تناسب خاصی در ترکیب این هجاها هستیم بدین معنی که دقیقاً در هر دو مصراع، هجاهای ۱، ۴، ۷ و ۱۰ از نوع هجاهای کوتاه و شماره‌های ۲، ۳، ۵، ۶، ۸، ۹ و ۱۱ از نوع بلند هستند.

نتیجه اینکه، وزن شعر فارسی براساس کمیّت هجاها و نحوهٔ ترکیب و قرار گرفتن آنها در کنار هم مبتنی است. مثالی دیگر از شعر مهرداد اوستا:

با من بگو تا کیستی؟ مری بگو، مایی بگو خوابی؟ خیالی؟ چستی؟ اشکی بگو، آبی بگو

با من بگو تا کی سِ تی مری بگو ماهی بگو

- U - - - U - - - U - - - U - -

خوابی خ یا لی چی سِ تی اش کی بگو آبی بگو

- U - - - U - - - U - - - U - -

در این بیت نیز، هر دو مصراع، هم از نظر تعداد هجاها (۱۶ هجا در هر مصراع) و نیز، از نظر طرز قرار گرفتن آنها در کنار هم، تناسب کافی دارند از این رو هموزن هستند.

۲. قافیه و ردیف: در ابیات زیر، خصوصاً بخشهای پایانی مصراعهای اول، دوم، چهارم و

ششم دقت کنید.

زهر هجرمی چشیده‌ام که پرس

درد عشقی کشیده‌ام که پرس

دلمی برگزیده‌ام که پرس

گشتم در جهان و آخر کار

سخنانی شنیده‌ام که پرس

من بکوش خود از دانشش دوش

(حافظ)

در این ابیات، کلمات «کشیده‌ام، چشیده‌ام، گزیده‌ام و شنیده‌ام» در مصراع‌های اول، دوم، چهارم، ششم، کلمات قافیه و حروف «یده» حروف قافیه این غزل‌اند و فعل «که می‌رس» که عیناً در پایان مصراع‌های قافیه‌دار، پس از کلمات قافیه تکرار شده است «ردیف» آن می‌باشد.

«قافیه» در اصطلاح، حرف یا حروفی است که در آخرین کلمه بیت‌های یک قطعه شعر یا در آخرین کلمه دو مصراع یک بیت عیناً تکرار شود مشروط بر اینکه این حروف، تشکیل یک کلمه واحد معنی‌دار را ندهد.

در دیرمغان آمد یارم قدحی در دست مست از می و میخاران از زگرش مست

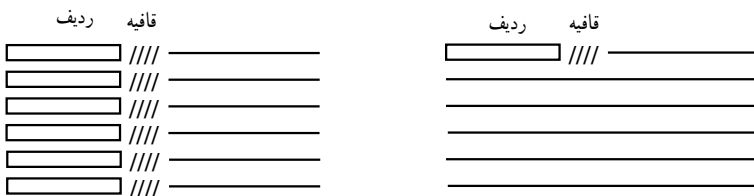
در این بیت، کلمات «دست و مست» قافیه هستند. چنانچه بی‌تی، علاوه بر قافیه ردیف نیز داشته باشد، قافیه قبل از آن می‌آید:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم فلک استغف برگانیم و طرحی نو در اندازیم

فعل «اندازیم» که عیناً در پایان دو مصراع تکرار شده ردیف شعر و دو کلمه «ساغر و در» قافیه این بیت هستند.

ارزش قافیه و ردیف در شعر

مهم‌ترین نقش قافیه و ردیف، ایجاد موسیقی و سهمی است که در تکمیل وزن و آهنگ شعر دارند. علاوه بر این، قافیه و ردیف در تشخیص بخشیدن به بعضی کلمات (کلماتی که در قافیه واقع می‌شوند)، نظم و شکل بخشیدن به عواطف و احساسات شاعر و ایجاد تداعی برای بروز اندیشه‌ها و احساس‌های نهفته در ضمیر او، تعیین طرح و شکل ظاهری و هندسی شعر، ایجاد استحکام و انسجام در شعر و کمک به حفظ و به خاطر سپردن آن تأثیری بسزا دارند. در زیر، شمایی از نحوه قرار گرفتن کلمات قافیه و ردیف را در یک غزل نشان می‌دهیم:



تا اینجا از عواملی که در ایجاد موسیقی بیرونی شعر نقش داشتند سخن گفته‌ایم. اینک زمان آن فرارسیده تا به عواملی که در ایجاد موسیقی درونی شعر مؤثرند، بپردازیم.

ب. عوامل مؤثر در ایجاد موسیقی درونی شعر

چنانچه محدوده موسیقی را از قلمرو اصوات و نغمه‌ها، حرکتها و سکونها فراتر ببریم و آن را در مفهوم گسترده «علم نسبتها» به کار بگیریم هر نوع تناظر و تقابل و تضادی را می‌توانیم در قلمرو موسیقی درآوریم و وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزه هر نوع تناظر و تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد در چنین چشم‌اندازی، امور ذهنی و تداعیها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجربیدی) نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند که علمای بلاغت آن را «موسیقی معنوی» نام داده‌اند.

برشمردن یکایک عواملی که در ایجاد موسیقی درونی نقش دارند و توضیح درباره همه آنها، سخن را به درازا می‌کشاند و از حوصله مباحث این کتاب خارج می‌کند. در این بخش، برای مثال به برخی عوامل اصلی دخیل در این امر، همراه با شواهد شعری یا نثری، اشاره می‌کنیم.

این عوامل عبارتند از: تجنیس و واج‌آرایی، از صنایع لفظی بدیعی و لف و نشر و مراعات نظیر و ایهام از صنایع معنوی بدیعی.

۱. تجنیس

ابیات و عبارات زیر را از دیدگاه موسیقایی مورد دقت قرار دهید:

بدانکه که خیزد فروش فروس زد گاه برخاست آواز کوس

(فردوسی)

واگه کیسوی تور ارم تطاول آموخت بم تواند کرمش داد من مسکین داد

(حافظ)

شکر کند چرخ فلک از نمک و نمک و نمک کز کرم و بخشش او روشن و بخشده شدم

(مولوی)

این که تو داری قیامت است نه قامت وین نه قسم که معجز است و کرامت

(سعدی)

در این مثالها، برخی از کلمات از جهت وزن، تعداد حروف و چگونگی تلفظ با هم تناسب خاصی دارند مثلاً دو کلمه «خروش» و «خروس» در بیت نخست، «داد» و «داد» در بیت دوم، «ملک، ملک» و «بخشش و بخشنده» در بیت سوم و نیز «قیامت و قامت» در بیت آخر، در تعدادی از حروف با هم اشتراک دارند و هم جنس‌اند اما از جهت معنا با هم متفاوت هستند. در این موارد می‌گوییم بین این کلمات «صنعت جناس» برقرار است. جناس، وحدت و یکسانی دو یا چند کلمه از جهت وزن، تعداد حروف، شکل تلفظ است به این شرط که در معنی با هم اختلاف داشته باشند.

به کار بستن این کلمات، مشروط بر اینکه متکلفانه نباشد و بدون تعدد و تنها برحسب طبیعت موسیقی و آهنگ کلام به کار رفته باشد به تقویت موسیقی درونی شعر می‌انجامد.

با توجه به اینکه بین این دو یا چند کلمه چه وجه مشترکی باشد، جناس تقسیم‌بندی‌هایی دارد. مثلاً در بیت اول، دو کلمه «خروش و خروس» تنها در حرف آخر با هم تفاوت دارند. چنین جناسهایی را «جناس ناقص اختلافی» گویند. و یا، در بیت دوم، کلمات «داد» از هر جهت با هم یکسانند و تنها وجه تفاوت آنها، در معنی است. «داد» اول به معنی حق و انصاف است و «داد» پایانی، فعل جمله می‌باشد. این جناس، «جناس تام» نام دارد.

در بیت سوم سه کلمه «ملک، ملک و ملک» از نظر تعداد و نوع حروف مشترک‌اند اما به لحاظ «حرکت» با هم اختلاف دارند. چنین جناسهایی را «جناس ناقص حرکتی» می‌گویند.

اینک، بی‌توجه به تقسیم‌بندی‌های رایج، نمونه‌های زیبایی از این صنعت را که باعث تقویت موسیقی شعر می‌گردد ارائه می‌دهیم:

سرِ ارادتِ ما و آستانِ حضرتِ دوست که بر چه بر سرِ ما می‌رود ارادتِ اوست

(حافظ)

انتظار خبری نیست مرا / نه زیاری نه زدیاری / و دیاری باری / برو آنجا که تو را مقطرند ...

(اخوان ثالث)

ای شاعر روستایی که رگبار آواز مایت / چون خشم ابرشانه می‌شت از چهره شب / خواب
در و در و دیوار / نام گل سرخ را باز / تکرار کن، باز تکرار.

(شفیعی کدکنی)

اسک من گمک شق یافت ز بی مری یار

طالع بی شفقت بین که در این کار چه کرد

(حافظ)

تو گمان کیده و دگمین که زنی به تیرم و من غمین

بمه غم بود از بعمین که خدا نکرده خطا کنی

(صفای اصفهانی)

به جای می سرخ کین آوریم

گمان و کمند و کمین آوریم

(فردوسی)

آگس است اهل اشارت که بشارت اند

کلمه ما هست بسی محرم اسرار کجاست

(حافظ)

گفتنی است که جناس در شعر و نثر کاربرد دارد.
۲. واج آرایبی یا نغمه حروف (ترنم صوتی)

شب است و شاد و شمع و شراب شیرینی

غنیمت است دمی روی دوستان بینی

(حافظ)

جان بی جمال جانان میل جهان ندارد

هر کس که این ندارد حقاً که آن ندارد

(حافظ)

خیزید و خزا آید که بهنگام خزان است

باد حنک از جانب خوارزم وزان است

وان شاخ رزان بین که بر این برک رزان است

کویی به مثل پیرهن رنگ رزان است

دِهقان به تعجب سرانگشت کزان است
کاذم چمن و باغ نکل ماند و نکلنار

(منوچهری دامغانی)

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد که تا ز خال تو خاکم شود غیر آمیز

(حافظ)

رشته تسبیح اگر بکست مغزوم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

(حافظ)

تکرار حروف مشابه (چه صامت و چه مصوت) باعث می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی به وجود آید. استفاده از این نوع موسیقی را در شعر حافظ بسیار می‌بینیم. این نوع موسیقی، به خصوص اگر مناسب با فضا و زمینه موضوعی و عاطفی باشد، بسیار مؤثر می‌افتد. حافظ در بیتی با تکرار حرف «ش»، نه تنها در شعر خود آهنگی غیر از آهنگ حاصل از وزن عروضی به وجود آورده، بلکه توانسته است آشوب و هیاهویی را که با موضوع شعر ارتباط دارد، یعنی سر و صدای حاصل از غارتگری ترکان را نیز در فضای شعر آشکار سازد:

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب چنان بر دند صبر از دل که ترکان خوان نیار

در مثالهایی که آورده‌ایم، در بیت نخست تکرار حرف (صامت) «ش» موسیقی درونی شعر را گسترش داده است.

در بیت دوم، تکرار صامت «ج» و مصوت بلند «آ» بر زیبایی کلام افزوده است تا جایی که می‌توان گفت محور زیبایی بیت قرار گرفته است.

و یا در ابیاتی که از منوچهری دامغانی نقل شد، تکرار حروف «خ» و «ز»، فضایی خشن و رعب‌انگیز ترسیم می‌کند که با موضوع شعر که حمله پاییز است و فصل به غارت رفتن گله‌ها و گیاهان، تناسب کافی دارد.

در نمونه چهارم نیز، حافظ با تکرار صامت «خ» و مصوت بلند «آ» در ایجاد موسیقی درونی

شعر توفیق کامل یافته است. و بالأخره در بیت آخر، تکرار صامت‌ها و مصوت‌هایی نظیر «س» و «آ» جاذبه موسیقایی کلام را افزایش داده است. نمونه‌هایی دیگر از نغمه حروف را بی هیچ توضیحی می‌آوریم:

«و شیر آبسکوه مردی از این گونه عاشق

میدان خونین سرنوشت

به پاشنه آیشل

«رنوشت»

احمد شاملو (معاصر)

تمرین

– در ابیات و عبارات زیر چه عواملی باعث ایجاد موسیقی شده است؟ توضیح دهید.

وجود ماژرت آزرده گزند مباد

(عافظ)

قت به از طیبیان نیازمند مباد

فروش و ولوله در جان شیخ و شب انداز

(عافظ)

بیا و کتے مادر شد شراب انداز

مرا

تو

بی بسببیتی

به راستی

صلت کد ام قصیده‌ای

ویا ستاره باران جواب کد ام سلامی

به آفتاب

از دیچہ تاریک؟

(احمد شامو)

در ستاره باران آن شب

ناز خونین حماسه چارده ساله مرا

وسعت وسیع کد ام سجاده کترده شد؟

که عطر آسمانی آن

از مینا فرنگت فاصله

در عشقش کی انتظارم چپید.

محمد رضا عبدالملکیان (معاصر)

یار تویی غار تویی خواجہ! مکہ دار مرا

سینہ مشروح تویی بر دژ اسرار مرا

مرغ کہ طور تویی خسته به منقار مرا

یار مرا غار مرا عشق بکمر خوار مرا

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی

نور تویی سور تویی دولت منصور تویی

| | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| قطره تویی بحر تویی لطف تویی قمر تویی | قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا |
| حجره خورشید تویی خانه ناهید تویی | روضه امید تویی راه ده ای یار مرا |
| روز تویی روزه تویی حاصل در یوزه تویی | آب تویی کوزه تویی آب ده این بار مرا |
| دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی | پخته تویی خام تویی خام بگذار مرا |
| این تن اگر کم شدی راه دلم کم زندی | راه شدی تا نبندی این همه گفتار مرا |

(غزلیات شمس هولانا)

۳. لَفّ و نشر

در ایبات زیر تأمل کنید :

| | |
|--------------------------|------------------------------|
| به روز نبرد آن یل ارجمند | به شیر و خنجر به گرز و کمند |
| برید و درید و شکست و بست | یلان را سر و سینه و پا و دست |

(فردوسی)

| | |
|-----------------------------|-----------------------------------|
| افروختن و سوختن و جامه دیدن | پروانه زمن، شمع زمن، گل زمن آموخت |
|-----------------------------|-----------------------------------|

(سعدی)

| | |
|---|---|
| در باغ شد از قد و رخ و زلف تویی آب ^۱ | گلبرگ تری، سردسی، سنبل سیراب ^۲ |
|---|---|

(خاقانی)

۱- بی آب: بی روق، بی صفا، پژمرده

۲- خاقانی می گوید: وقتی که تو قدم در باغ گذاشته‌ای، طراوت رخسار تو و قامت برکشیده تو و زلف سیاه تو، آبروی

گلبرگ و سرو و سنبل را برده است.

ای که با زلف و رخ یار کز اری شب روز فرصت باد که خوش صبحی و شامی داری

(حافظ)

اگر با تأمل و دقت در ابیات بالا بنگریم، نوعی ارتباط و هماهنگی و در حقیقت، موسیقی معنوی را حس خواهیم کرد. این موسیقی معنوی از آنجا سرچشمه می‌گیرد که شاعر ابتدا کلمات و واژگانی را به ترتیب ذکر می‌کند سپس وصفی و یا توضیحی یا افعالی، برای هر یک از آنها، در عبارات بعدی می‌آورد که هر یک از این وصفها، توضیحات یا افعال به یکی از چیزهایی که پیش از آن گفته شده مربوط است. البته شاعر هیچگاه تعیین نمی‌کند که هر یک از این وصفها، توضیحات و یا افعال به کدام یک از امور ذکر شده، ربط دارد بلکه آن را به درک و ذوق مخاطب واگذار می‌کند. چنین آرایه‌ای را در اصطلاح علم «بدیع»، «لفّ و نشر» گویند «لفّ» در لغت به معنی «پیچیدن» و «نشر» به معنی «پراکندن» است.

«لفّ و نشر» بر دو نوع است: لِفّ و نشر مرتّب و لِفّ و نشر مشوّش. در لِفّ و نشر مرتّب، کلمات مربوط به یکدیگر، به ترتیب و در لِفّ و نشر مشوّش، الفاظ مربوط، بی‌هیچ نظم و ترتیبی به کار می‌روند. حال به توضیح نمونه‌ها می‌پردازیم:

در مثال نخست که از شاهنامه فردوسی نقل شده، شاعر ابتدا به ترتیب کلماتی چون «شمشیر، خنجر، گرز و کمند» را در مصراع دوم ذکر کرده است. سپس فعلهای خاص هر یک از این ابزارها را در مصراع سوم به آنها نسبت داده است و در پایان، چهار کلمه «سر و سینه و پا و دست» را نیز به ترتیب به مقولات قبلی مربوط ساخته است:

با «شمشیر» ← برید ← سر را

با «خنجر» ← درید ← سینه را

با «گرز» ← شکست ← پا را

با «کمند» ← بست ← دست را

چنین لِفّ و نشری را «لفّ و نشر مرتّب» می‌گویند.

در مثال دوم، شاعر در مصراع اول به سه موضوع (افروختن، سوختن، جامه‌دریدن) اشاره کرده است و در مصراع دوم سه مقوله دیگر را که به نوعی به یکی از سه مورد مذکور مربوط است، ذکر نموده است. چنانکه ملاحظه می‌کنید افروختن، مربوط به شمع، سوختن، مربوط به پروانه و جامه دریدن، مربوط به گل است. در این مثال، ترتیب، رعایت نشده است. چنین «لفّ و نشر»ی را «مشوّش» می‌گویند. دو مثال دیگر نیز از همین نوع است:

خاقانی در مصراع اول سه چیز را آورده است: قد، رخ و زلف. در مصراع دوم، سه کلمه دیگر آورده که هر کدام از آنها به نوعی با سه کلمه پیشین تناسب دارد: گلبرگ تر (شاداب) با «رُخ»، سرو سَهی با «قد» و «سنبل سیراب» با «زلف». و بالأخره، حافظ در بیت شعر خود، دو گونه لفّ و نشر به کار بسته است: یکی در مصراع اول آنجا که «زلف» و «رخ» را ذکر می کند بلافاصله از شب و روز یاد می آورد می توان گفت که با آوردن «شب» سیاهی زلف را و با ذکر «روز» روشنایی «رخ» را تذکر می دهد. در مصراع دوم نیز، دو کلمه «صبح و شام» را می آورد که «صبح» مربوط به «رخ» و «شام» مربوط به «زلف» است. حافظ در این بیت، در مصراع اول «لفّ و نشر مرتّب» و در مصراع دوم «لفّ و نشر مشوّش» آورده است.

تمرین

در ابیات و عبارات زیر لفّ و نشر را بیابید و انواع آن را نشان دهید:

ای نور چشمِ مستان در عینِ انتظارم چکنلی حزین و جامی، بنواز یا بگردان

(حافظ)

دانش و خواسته است نرکس و گل که به یکت جای شکفتد به هم
بر که را دانش است خواسته نیست و آنکه را خواسته است دانش کم

(شیدبختی)

روی و چشمه دارم اندر مهر او کاین کهر می ریزد آن زر می زند

(سعدی)

غلام آن لب خفاک و چشم فتانم که کید و سحر به خفاک و سامری آموخت

(سعدی)

۱- سامری: همان ساحری است که قوم حضرت موسی را در نبود او فریب داد و او را به پرستش گوساله زرین نمود.

فغان ز بجز جنگ^۱ و مرغوا^۲ او که تا ابد بریده باد، نامی او
 بریده باد نامی او و تا ابد کت و کشته، پرو پای او
 (ملک الشعرای بهار)

۴. مراعات نظیر

آن است که در شعر یا نثر کلماتی بیاورند که به نوعی یکدیگر را تداعی کنند و به یاد آورند. یعنی از نظر مشابهت، ملازمت و همجنس بودن^۳ یا مانند آن، بین آنها ارتباط و تناسبی موجود باشد، مانند: کلمات رعد و برق، دست و پا، لیلی و مجنون و... که تقریباً همیشه یکجا به کار می‌روند و همدیگر را تداعی می‌کنند.

مراعات نظیر هم از صنایع معنوی بدیعی است که به خاطر ارتباط معنوی بین کلمات، باعث ایجاد موسیقی معنوی در کلام و مایه زیبایی و عمق شعر و نثر می‌شود. به خصوص در مواردی که شاعر در انتخاب چند کلمه آزاد باشد اما با سنجیدن کلمات مختلف، بتواند کلمه‌ای را برگزیند که با دیگر کلمات، ارتباط و پیوند معنوی بیشتری داشته باشد. در بیت زیر، بین کلمات «توانگر و درویش، مخزن و گنج، زر و درم» مراعات نظیر به کار رفته است:

توانگر ادا دل درویش خود به دست آور که مخزن زر و گنج درم نخواهد ماند

(حافظ)

و یا:

چشمی دارم چو لعل شیرین همه آب سختی دارم چو چشم خسرو همه خواب
 جسمی دارم چو جان مجنون همه درد جانی دارم چو زلف لیلی همه تاب

در این دو بیت، بین کلمات «شیرین و خسرو»، «مجنون و لیلی» از یک سو و «چشم و خواب»،

۱ - جغد جنگ: اضافه تشبیهی است. شاعر «جنگ» را به جغدی بدیمن تشبیه کرده است.

۲ - مرغوا: ناله و نفرین، دعای بد

۳ - تناسب بین چنین کلماتی، یا شباهت است مثل چشم با زرگس، قد با سرو، دهان با غنچه و... یا تناسب هم جنسی است مثل آفتاب و ماه و ستاره، گل و لاله و یاسمن، لب و چشم و دهان و... یا تناسب ملازمت است که هرگاه یکی ذکر شود دیگری هم به یاد می‌آید مثل: لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و....

«جسم و جان» و «زلف و تاب» تناسبِ مراعاتِ نظیر برقرار است. گفتنی است برخی از نمونه‌های مراعاتِ نظیر کلیشه‌ای و قالبی شده و لطف و زیبایی خود را از دست داده‌اند: مثل گل و بلبل، شمع و گل و پروانه، آب و آتش و... از این رو، در این مورد هم، جذابیت و زیبایی از آن نمونه‌هایی است که لطف و ذوقی را برمی‌انگیزاند و خواننده برای درک روابط آنها باید از تخیل و اندیشهٔ خود مدد بگیرد و پس از آن، لذت بیشتری ببرد. حافظ می‌گوید:

مزرع بزرگ‌فلاک دیدم و داس مه‌نو یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگامِ درو

بین کلمات «مزرع، داس، کشته، درو و...» تناسبِ مراعاتِ نظیر برقرار است.

۵. ایهام

ایهام در لغت به معنی به گمان افکندن و به شک انداختن است. در اصطلاح علم بدیع، آن است که کلمه‌ای را به دو یا چند معنی به کار ببرند به طوری که یکی از آنها آشکارتر باشد و قصد گوینده هر دو معنی باشد.

درک دو معنی و مفهوم توأم از یک کلمه، موجب ایجاد نوعی موسیقی معنوی در کلام و مایهٔ شگفتی و لذت خواننده می‌شود. زیباترین نمونه‌های ایهام را در غزل‌های حافظ می‌توان یافت:

زگریه مردم چشم‌شسته در خون است بسین که طلبت حال مردمان چون است

شاهد مثال، در کلمهٔ «مردمان» است: معنی اول آن سیاهی چشم (مردمک) و معنی دوم آن «انسانها» است.

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست

ایهام در کلمهٔ «باقی» است: روشن نیست که کلمهٔ «باقی» قید است به معنی «بقیه، جز» یا صفت عشق است یعنی (عشق تو که باقی است و همیشگی).

از دیده خون دل همه بروی ما رود بروی ما ز دیدهٔ بنی چها رود

ما در درون سینه سوای نخستیم
بر باد اگر رود دل ما زان هوا رود

کلمه «دیده» دو معنی دارد: نخست به معنی چشم «که اشک فراوان بر چهره حافظ جاری ساخته است» و دیگر، به معنی «آنچه حافظه دیده است» یا «آنچه بر سر حافظ آمده است». همچنین کلمه «هوا» یک بار به معنی گازی است که در سینه انباشته شده است و دیگر به معنی «عشق» است.

تمرین

– در نمونه‌های زیر، چه عواملی باعث ایجاد موسیقی درونی شده است؟
«ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف^۱ و توانگران را دادی به طرح^۲.
صاحب‌دلی بر او بگذشت و گفت:

ماری تو که بر که را بینی بزنی
یا بوم^۳ که بر کجا نشینی بکنی

حاکم از این سخن برنجید و روی از نصیحت او درهم کشید و بر او التفاتی نکرد. تا شبی آتش مطبخ در انبار هیزمش افتاد و سایر املاکش بسوخت و از بستر نرمش به خاکستر گرم نشاند. اتفاقاً همان شخص درگذار بود و شنید که با یاران می‌گفت: ندانم این آتش از کجا در انبار هیزم افتاد. گفت: «از دودِ دل درویشان...»

(گلستان سعدی)

تا دل بزره کرد من رفت بچین زلف او
زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند

(حافظ)

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
که هر چه دیده بیند دل کند یاد
بازم نخری نیش ز فولاد
زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

(باباطاهر عریان)

۱- به حیف: به زور و اجبار، به بهای اندک

۲- به طرح: با دوز و کلک؛ به صورت تحمیلی.

۳- بوم: جغد، بوف

جزز آینه روی بدمی توان دید / زو نیز چه فایده چو دم نتوان زد

ج. موسیقی در نثر

برخی از ترهای فارسی، از جهات موسیقایی به شعر نزدیک می‌شوند و نوعی از موسیقی بیرونی (وزن، قافیه و ردیف) و موسیقی درونی (تجنیس، واج‌آرایی، تسجیع و...) را در خود دارند. البته موسیقی حاکم بر شعر فارسی، دقیقاً در نثری که «مسجع» نامیده می‌شود یافت نمی‌شود ولی به‌رحال آهنگی است که این ترها را از نمونه‌های دیگر تفکیک می‌کند. نمونه‌های عالی چنین نثرهایی را در گلستان سعدی و آثار خواجه عبدالله انصاری و یا در بخشهایی از تذکرةالاولیای عطار نیشابوری می‌توان یافت.

در عبارات زیر دقت کنید:

۱. «عقل گفت: گشاینده در فهمم، زداینده رنگ و همم، پابسته تکلیفاتم، شایسته تشریفاتم، گلزار خردمندانم، افزار هنرمندانم...»

عشق گفت: دیوانه جرعه ذوقم، برآرنده شوقم. زلف محبت را شانهام و زرع مودت را دانهام»
(از مقدمه کتاب کنزالسالکین نوشته خواجه عبدالله انصاری)

۲. «گفتا به عزت عظیم و صحبت قدیم که دم برنیارم و قدم بر ندارم مگر آنکه که سخن گفته شود به عادت مألوف و طریق معروف که آزدن دوستان جهل است و کفارت یمین سهل.»
(از مقدمه گلستان سعدی)

۳. «الهی، اگر چه بهشت چون چشم و چراغ است بی‌دیدار تو درد و داغ است. الهی، اگر مرا در دوزخ کنی دعوی دار نیستم و اگر در بهشت کنی، بی‌جمال تو، خریدار نیستم.»

الهی، اگر کاسنی تلخ است از بوستان است اگر عبدالله مجرم است از دوستان است»
(الهی‌نامه خواجه عبدالله انصاری)

چنانکه مشاهده می‌کنیم، نویسنده با آوردن کلماتی هم‌وزن و هم‌قافیه در پایان جمله‌های قرینه، نوعی از موسیقی را در کلام خود ایجاد نموده که به «سجع» معروف است. عبارتهای زیر از این گروهند:

دیوانه جرعه ذوقم ← برآرنده شوقم

زلف محبت را شانهام ← زرع مودت را دانهام

پا بسته تکلیفاتم ← شایسته تشریفاتم

عزت عظیم ← صحبت قدیم

دم برنیارم ← قدم بر ندارم
 و نیز چون کلماتی در یک وزن و هم قافیه در پایان این عبارتها آورده، گویی نوعی از قافیه و ردیف را در ثر رعایت کرده است.

همچنین می توان نمونه های زیبایی از تجنیس، واج آرایی و تسجیع را در آنها نشان داد.

د. شکل شعر

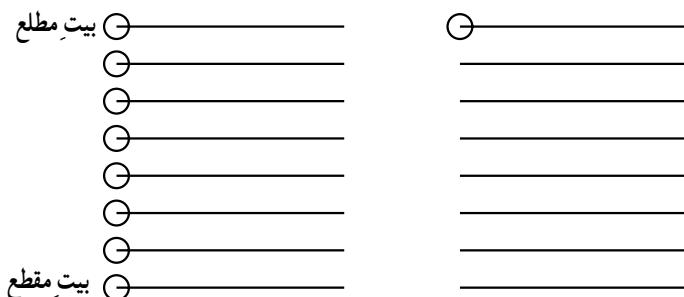
عنصر دیگر شعر، شکل آن است که هم شامل قالبهایی چون قصیده، غزل، قطعه، رباعی، دوبیتی، مثنوی و... است که عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و تخیل و زبان و آهنگ در آن شکل می گیرد و هم، نشان دهنده پیوند متناسب همه این اجزا و عناصر می باشد. در حقیقت، شعر علاوه بر قالب ظاهری، در عین حال از شکلی درونی نیز برخوردار است.

البته تشریح عوامل صوری شکل شعر کار چندان مشکلی نیست، برای مثال در قصیده های گذشته شرط بر آن بوده است که ابتدا چند بیتی در وصف معشوق یا وصف طبیعت در آغاز قصاید می آوردند سپس به اصل مقصود یعنی مدح ممدوح می پرداختند و در پایان ابیاتی به اسم «شریطة» ذکر می کردند. (در بخش شریطة شاعر برای ممدوح خود جاودانگی و سلامت دایم طلب می کرد) تقریباً شکل و ساختار ثابت هر قصیده در گذشته چنین بوده است و کسی که می توانست این سه بخش را به گونه ای متناسب، درهم بیامیزد، به شکل «قصیده» دست یافته بود.

یا مثلاً برای سرودن «غزل» راه و رسم چنین بوده که شاعر بتواند حالات و هیجانات درونی خود را به نحو دلخواه بیان کند. شکل غزل مثل قصیده اقتضا می کرد که مصراع اول آن با تمام مصراعهای زوج هم قافیه باشد و باز در غزل رعایت ارتباط معنایی ابیات شرط نبوده است. پس تقریباً شکل صوری اشعار مشخص بوده است.

اما تبیین عوامل درونی شکل شعر کاری است دشوار و تا حدی ناممکن. چرا که شکل درونی شعر که از آن به «وحدت حال» نیز تعبیر کرده اند با یکپارچگی کامل و هماهنگی مطلق بیان و فکر و وابستگی کامل آنها با یکدیگر فراهم می شود.

شکل صوری غزل



شکل صوری قصیده

| | | |
|-------|-------|-------------------------|
| × | × | } تغزل یا نسیب یا تشبیب |
| _____ | _____ | |
| × | _____ | |
| _____ | _____ | |
| × | _____ | |
| _____ | _____ | } مدیح یا تنه اصلی |
| × | _____ | |
| _____ | _____ | |
| × | _____ | |
| _____ | _____ | |
| _____ | _____ | } شریطه یا تأیید |
| × | _____ | |
| _____ | _____ | |
| × | _____ | |

به تعبیر دیگر می‌توان گفت شاعر زمانی می‌تواند به شکل درونی شعر دست یابد که از تمامی عناصر شعری (عاطفه، تخیل، زبان و آهنگ) در حد کمال و تعادل بهره‌گیرد و جای هیچ عنصری را به عنصر دیگر وانگذارد. برای روشنتر شدن مطلب، به مقایسه دو قطعه شعر از دیدگاه پنج عنصر شعری می‌پردازیم. برای آنکه مقایسه معنی‌دار و روشنی صورت گیرد یکی از اشعار را از شاعر درجه اول و دیگری را از شاعری درجه دو انتخاب می‌کنیم:

| | |
|-----------------------------------|-----------------------------|
| زیبا به که شکار و پیروز به جنگ | باهمت باز باش و با کبر پلنگ |
| کاخجا همه بانگ آمد، اینجا همه رنگ | کلم کن بر عنق و طاووس درنگ |

(مسعود سلمان)

| | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| صدبوسه ز مهر بر جبین می‌زندش | جامی است که عقل آفرین می‌زندش |
| می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش | این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف |

(رباعیات خیام نیشابوری)

از چشم انداز عاطفه و اندیشه، بیت اول رباعی نخست به ویژگی اخلاقی بلند همتی و شجاعت اشاره دارد که تا حد «کبر» پیش می‌رود و در بیت دوم همان رباعی، شاعر بیزاری خود را از قیل و قال

بیجا و خودنمایی مردم فریب اعلام می کند.

در رباعی دوم، خیام از مشکل بزرگ فکری انسان یعنی «مرگ» سخن می گوید. وی از دیدگاه خود، نخست ارزش و اعتبار انسان و مقام خلیفه اللّهی او را یادآوری می کند سپس پرده از این سؤال فلسفی بزرگ برمی دارد که چرا و به چه سبب انسان پس از آنکه به کمال دست می یابد مرگش فرامی رسد.

بی آنکه در درستی یا نادرستی چنین عقیده ای وارد شویم می گوئیم این رباعی به لحاظ عاطفه و اندیشه بسی غنی تر و پرمایه تر از رباعی دیگر است.

از نظر تخیل نیز این دو رباعی سخت نابرابرند. در رباعی نخست از تصویرهای خیالی چندان خبری نیست. تنها عاملی که توانسته است تا حدودی تخیل خواننده را به پرواز درآورد نوعی همانندسازی یا تشبیه است که شاعر به طور پنهانی خود را از نظر همت و کبر به باز و پلنگ مانند کرده است.

در بیت دوم، عندلیب و طاووس را استعاره از انسانهایی در نظر گرفته که به ترتیب، اهل حرف و شعارند و طرفدار خودنمایی و ظاهرسازی.

همچنین با ذکر کلماتی چون باز، پلنگ، عندلیب و طاووس در این رباعی، بین آنها مراعات نظیر ایجاد کرده است.

رباعی دوم از نظر تصویرپردازی در اوج است.

شاعر برای سهولت درک و دریافت مخاطب، دستگاه آفرینش را که انسان مخلوق آن است به کارگاه کوزه گری تشبیه نموده که استاد کوزه گر، جامها را با نقش و نگارهای دلنشین و جذاب ساخته و پرداخته می کند و به کمال می رساند و در اوج کمال آنها را بر زمین می زند و می شکند. پس «جام» استعاره از «انسان» است.

خیام برای آنکه بهتر بتواند عظمت این جام (انسان) را تصویر کند، «عقل» را که مظهر کمال است به پابوس او می برد و با در کنار هم قرار دادن این دو، ارزش و اعتبار جام (انسان) را بیشتر نمایان می سازد.

شاید منظور از بوسه هایی که عقل از روی مهر بر جبین (پیشانی) جام می زند همان نقش و نگارهایی باشد که کوزه گران بر روی جام رسم می کنند.

«کوزه گر دهر» اضافه تشبیهی است دهر (روزگار) به کوزه گری تشبیه شده است.

همچنین تکرار حروف «س» و «ش» و «ز» خصوصاً در مصراع چهارم که کلام به اوج می رسد موسیقی خاصی به شعر بخشیده که تداعی کننده محتوا و درونمایه آن است. این حروف حالت شکستن

و خردشدن و ریزریز شدن را ملموس تر القا می کنند.

به لحاظ «زبان»، هر دو رباعی از زبان به عنوان ابزار بیان معنی استفاده کرده اند اما حوزه گستردگی معنایی واژه ها در رباعی دوم گسترده تر است. همچنانکه اشاره شد کلمات «جام» و «کوزه گر دهر» در معنایی فراتر از معنای ظاهریشان به کار رفته اند. همچنین خیام از تعبیر کنایی «بوسه بر جبین کسی زدن» که بار عاطفی و ادبی زبان را افزایش می دهد سود برده است. این تعبیر هم علاوه بر معنای ظاهری، معنای کنایی «احترام گذاشتن و بزرگداشت کسی» را نیز القا می کند.

تعداد بیشتر فعلهایی که در رباعی دوم حضور دارند و باعث تحرک افزونتر آن شده است، مزیت دیگر این رباعی بر رباعی نخست است. فعلهایی چون «آفرین زدن»، «بوسه زدن»، «ساختن» و «بر زمین زدن» همه از این گروهند. در مقابل، در رباعی نخست، غیر از فعل ربطی «باش» دو فعل (درنگ کردن و آمدن) وجود دارد که چنان تحرکی را به شعر نبخشیده است.

هر دو رباعی، از نظر آهنگ در وزنی واحد سروده شده اند لا حولَ ولا قُوَّةَ الا بالله (مفعولُ مفاعِلن مفاعیلن فع) که عموم رباعیها نیز از آن بهره مندند. پس، از نظر وزن هر دو رباعی از استحکام کافی برخوردارند و لغزش وزنی در آنها دیده نمی شود.

اما از نظر موسیقی کناری یعنی ردیف و قافیه که لازمه شعر کلاسیک ماست در رباعی نخست کلمات «پلنگ، جنگ و درنگ و رنگ» کلمات قافیه اند و پایان گرفتن مصراعها به حرف «گ» خشونت را که خاص روحیه شاعر است تداعی می کند. از طرفی، رباعی خیام علاوه بر آوردن کلمات قافیه (آفرین، جبین و زمین) از ردیف نیز بهره مند است. فعل «می زندش» که در مصراع اول و دوم و چهارم این رباعی در یک معنی و یک تلفظ تکرار شده علاوه بر آنکه به موسیقی شعر، کمال بخشیده از نظر معنی نیز باعث استحکام معنای عبارتها گردیده است.

در رباعی نخست تکرار هجای بلند «با» در بیت اول موسیقی خاصی در آن ایجاد کرده است. همچنین در رباعی دوم، تکرار حروف «س»، «ش» و «ز» ضمن آنکه به موسیقی کلام تحرک بیشتری بخشیده، با مفهوم و معنی مورد نظر خیام تناسب کاملی برقرار کرده است.

سخن پایانی ما به شکل این دو قطعه شعر مربوط است. چنانکه اشاره کردیم، شکل ظاهری این دو شعر، قالب «رباعی» است. این قالب از چهار مصراع هم وزن تشکیل می شود که عموماً مصراعهای اول و دوم و چهارم آن هم قافیه هستند، در بعضی موارد، مصراع سوم نیز قافیه دارد نظیر رباعی مسعود سعدسلیمان. در این شکل (قالب)، شاعر در مصراع نخست به طرح مسأله ای یا فکری می پردازد. در مصراع دوم آن را به اوج می رساند در مصراع سوم مقدمه حرف اساسی خود را فراهم می آورد و نهایتاً در مصراع چهارم سخن نهایی خود را بیان می کند.

علاوه بر آنچه دربارهٔ شناخت و ارزیابی کیفیت شکل شعر، گفته شد بررسی محور عمودی شعر نیز به ما کمک می‌کند تا دریابیم که آیا شاعر توانسته است به «وحدت حال»ی که لازمهٔ شعر است دست یابد.

هر شعر خوب، علاوه بر آنکه تک تک مصراعها و ابیاتش در اوج زیبایی و عمق معنایی است باید ابیات آن در کنار هم نیز از ترکیب و استحکام کافی برخوردار باشند مثلاً گاه در شعر شاعران درجه دو و سه ابیاتی یافت می‌شود که به لحاظ زیبایی در اوج است، اما این حکم دربارهٔ همهٔ ابیات آن صادق نیست و نوعی ناهمگونی و بی‌تناسبی در شعر احساس می‌شود. چنین شعری از شکل هنرمندانه‌ای برخوردار نیست و از وحدت حال بی‌نصیب است. اوج و فرود زیبایی و معنا در ابیات یک شعر باعث نزول آن از درجهٔ شعری و کاهش اعتبار آن شعر است.

یکی از امتیازات اشعار کسانی چون مولانا، حافظ، سعدی و... یکدستی آنهاست تا آنجا که اوج و فرود بی‌قاعده در آنها دیده نمی‌شود.