ج . زبان

برای بیان عاطفه و اندیشه و به کار بستنِ تخیّل، شاعران زبانی متناسب به کار می‌گیرند که در آن از کلیّه امکانات زبان، از قبیل خاصیت پیوند الفاظ برای آفریدنِ ترکیبهای تازه و نیز انعطاف‌پذیری زبان از نظر ساختار و جابه‌جایی اجزای جمله استفاده می‌شود. در حقیقت، زبـان ظرفی است که شاعر یـا نویسنده، مظروفِ (اندیشه و عاطفه و تخیّل) 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 زبـان شعر نیز بـدان معنی است کـه‌کلمات 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 نمونهٔ زیر دقت کنید :

مسمطّ فکاهی زیر، نمونه‌ای از اشعار عامیانهٔ علی‌اکبر دهخدا، شاعر عصر مشروطه است :

مردود خدا رانده هر بنده آکبلای — از دلقک معروف نماینده آکبلای
با شوخی و با مسخره و خنده آکبلای — نز مرده گذشتی و نه از زنده آکبلای
هستی تو چه یک پهلو و یک دنده آکبلای

صد بار نگفتم که خیال تو محال است — تا نیمی از این طایفه محبوس جُوال است
ظاهر شود اسلام در این قوم خیال است — بی باز بزن حرف پراکنده آکبلای
هستی تو چه یک پهلو و یک دنده آکبلای...

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

یقین کردم مرگ اگر نیستی است — از این ورطه خود را رهانیدمی
بدان عرصهٔ پهن بی ازدحام — خرد بار خود را کشانیدمی
به جسم و به جان هر دوان مُردمی — ز بستی ، رسن بگسلانیدمی
برین قطعهٔ شوم ذات الصور — به تحقیر ، دامن فشانیدمی
مر 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 این‌که 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 امّا تسلّط 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 تحوّل‌پذیر 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:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود — نبود دندان لا بل[1] چراغِ تابان بود
سپید سیم رده[2] بود و دُر و مرجان بود — ستارهٔ سحری بود و قطره باران بود

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

گر مرد رهی میان خون باید رفت — از پای فتاده سرنگون باید رفت
تو پای به راه در نه و هیچ مپرس — هم راه بگویدت که چون باید رفت

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

جان به لب داریم و همچون صبح خندانیم ما — دست و تیغ عشق را زخم نمایانیم ما
می‌توان از شمع ما گل چید در صحرای قدس — زیر گردون چون چراغ زیر دامانیم ما
بر بساط بوریا سیر دو عالم می‌کنیم — با وجود نی سواری برق جولانیم ما

---

۱ ــ لا،بل : نه، بلکه
۲ ــ رده : صف زده،مرتّب

۴. از محمدحسین شهریار، شاعر معاصر

نیما غم دل کو که غریبانه بگریم — سر پیش هم آریم و دو دیوانه بگریم
من از دل این غار و تو از قلهٔ آن قاف — از دل به هم افتیم و به جانانه بگریم
دو دیست در این خانه که کوریم ز دیدن — چشمی به کف آریم و به این خانه بگریم

چنانچه شاعری بتواند دایرهٔ واژگان و ساختهای نحوی شعر خود را وسعت بخشد و از حوزهٔ واژه‌های رسمی و قراردادی و ساختهای کلیشه‌ای پا فراتر 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 چشم‌انداز 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 همهٔ 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 نحوهٔ این استفاده چگونه است؟ الفاظ به کار رفته در شعرِ او تا چه حد لطیف و گوشنواز و یا احیاناً 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 تحرّک 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 کهنهٔ زبان استفاده شده است؟آیا نحو زبان محاوره درآن، کاربردی دارد؟و سؤالاتی از این قبیل.

برای آنکه پاسخی ملموس به این سؤالات بدهیم، به مقایسهٔ دو قطعه شعر از دو چشم‌انداز مذکور، می‌پردازیم تا تفهیم امر بهتر صورت پذیرد. قصیدهٔ نخست را از ناصر خسروقبادیانی (قرن پنجم) و قصیدهٔ دوم را از سعدی (قرن هفتم) برگزیده‌ایم :

برای سهولت مقایسه، از هرقصیده به ذکر ابیاتی اکتفا می‌کنیم :

① چون گشت جهان را دگر احوال عیانش — زیرا که بگسترد خزان راز نهانش

بر حسرت شاخ گل در باغ گوا شد — بیچارگی و زردی و کوژی و نوانیش[1]

تا زاغ به باغ اندر بگشاد فصاحت[2] — بربست زبان از طرب لحن غوانیش[3]

شرمنده شد از بادِ سحر گلبن عریان — وز آب روان شرمش بربود روانیش

کهسار که چون رزمه[4] بزاز بد اکنون — گر بنگری از کلبهٔ نداف[5] ندانیش

چون زر مزوّر[6] نگر آن لعل بدخشش — چون چادر گازُر[7] نگر آن برد یمانیش...

***

② بامدادی که تفاوت نکند لیل و نهار — خوش بود دامن صحرا و تماشای بهار

صوفی از صومعه کو خیمه بزن بر کلزار — که نه وقتست که در خانه بخفتی بیکار

بلبلان وقت گل آمد که بنالند از شوق — نه کم از بلبل مستی تو بنال ای هشیار

آفرینش همه تنبیه خداوند دل است — دل ندارد که ندارد به خداوند اقرار

این همه نقش عجب بر در و دیوار وجود — هر که فکرت نکند نقش بود بر دیوار

کوه و دریا و درختان همه در تسبیح اند — نه همه مستمعی فهم کند این اسرار

---

۱ ــ نوانی : خمیدگی، نالان بودن

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

۳ ــ غوانی : (ج غانیه) زنان آوازه‌خوان ؛ در اینجا منظور بلبل خوشنواست.

۴ ــ رزمه : بُغچه ؛ پارچهٔ رنگارنگی که در آن لباس می‌گذارند.

۵ ــ ندّاف : حلّاج، پنبه‌زن، لحاف‌دوز

۶ ــ زر مُزوّر : طلای ناخالص، طلای کم‌عیار

۷ ــ گازُر : رخت‌شوی، لباس‌شوی ؛ چون در قدیم رخت‌شویان، لباسهای رنگ و رو رفته را رنگ‌آمیزی می‌کرده‌اند، 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 واژگانِ به کار رفته در آن، مناسب می‌نماید.

* در شعر ناصرخسرو، کلمات کهنهٔ دیر فهم کاربرد بیشتری دارند مثل : کـوژی / نوانی / غوانی / رزمه / ندّاف / گازر و... اما در شعر سعدی کلمه‌ای که کهنه باشد و خوانندهٔ متوسط آن را نفهمد، دیده نمی‌شود.

* فعلهای قصیدهٔ ناصرخسرو عبارتند از : دگر گشت یا دگرگون گشـت / گسـترد / شد / فصاحت بگشاد / بربست / شد / بربود / بُد = بود / ندانی / نگر /...

فعلهای شعر سعدی عبارتند از : **تفاوت نکند** / بُوَد / **خیمه بزن** / بخفتی / آمد / بنال / است/ ندارد / **فکر نکند** / بُوَد / هستند / **فهم کند** /...

می‌بینیم که تعداد فعلهای مرکب در شعر سعدی کاربرد بیشتری دارد. ولی فعلهایی که ناصرخسرو 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 نهـار / 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 / ندّاف / مزوّر /

حضور بیشتر کلمات عربی در شعر سعدی دلیل حضور بیشتر و قدرتمندتر زبان عربی در فارسی است و الاّ 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 ناصرخسرو تلفظ آنها را با دشواری همراه کرده است.

* کلمات خشن (کلماتی که حروفی چون گ، ز، خ، غ و... دارند) در شعر ناصرخسرو حضور و نمودِ بیشتری دارند. وجود این کلمات، هر چند با موضوع شعر (توصیف خزان) سازگاری دارد با این همه، در روحیات مخاطب تأثیر منفی باقی می‌گذارد : از جمله، می‌توان به کلمات زیر اشاره کرد : گشت / دگر / بگسترد / خزان / شاخ‌گل / باغ / گوا / بیچارگی / کوژی / زاغ / بگشاد / غوانی / گلبن/ رزمه / بزّاز / گر بنگری / زرّ مزوّر / 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**» ؛ «بُد» که مخفّف «بود» است ؛ «کُهسار» 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 قصیدهٔ اوّل است.

* جابه‌جایی در ارکان جمله‌های قصیدهٔ ناصرخسرو فراوان دیده می‌شود تا جایی که بعضاً درک و فهم مصراعها و ابیات را دشوار کرده است. نظیر : بربست زبان از طرب لحنْ غوانیش ← غوانیش (غوانی آن) از طرب لحن، زبان بربست / 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 لحنْ غوانیش»، «وز آب روان شرمش بربود 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 نحوهٔ 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 این‌رو می‌توان گفت تحرّک شعر سعدی از این حیث نمایان‌تر است. تعداد جملات قصیده ناصرخسرو، کمتر و درنتیجه جمله‌ها طولانی‌تراند.

البته نتیجهٔ دقیق زمانی به‌دست 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 مصوّت کلمات به‌وجود 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 به‌کار 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 به‌وجود آمدن این نوع موسیقی تأثیر فراوان دارد.

اینک برای آشنایی مخاطبان، به توضیح دربارهٔ هر یک از عوامل موسیقایی شعر می‌پردازیم :

الف. عوامل مؤثّر 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 تشکیل‌دهندهٔ کلام است که در وهلهٔ نخست برای خواننده و شنونده، شعر را از نثر متمایز می‌کند.

با مقایسهٔ دو قطعهٔ زیر می‌توان به راز اهمیّت وزن و تأثیر آن در نفوس، بیشتر دست یافت :

گرده گلو پر ز باد قمری سنجاب‌پوش — کبک فرو ریخته مشک به سوراخ گوش

بلبلکان با نشاط قمریکان با خروش — در دهن لاله مشک در دهن نحل نوش...

(منوچهری)

ــ قمریِ سنجاب پوش، گلو[ی خود را] پر از باد کرده [است] [و] کبک، مشک، به سوراخ گوشِ [خود] فرو ریخته [است]. بلبلها با نشاط و قمریها با خروش‌اند. در دهان لاله، مشک [و] در دهان نحل (زنبور عسل) نوش [دیده می‌شود.]

چنانکه مشاهده می‌شود هر دو قطعه محتوایی یکسان دارند و بر یک مفهوم دلالت می‌کنند امّا بی‌شک ذهن فارسی زبانان، کلام نخستین را بیشتر می‌پسندد و بهتر به خاطر می‌سپارد. این انتخاب، بدان دلیل است که اوّلاً 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.

بنـابراین می‌توان گفت منوچهری هم در انتخاب هر کلمه به تناسبِ هجاهای آن و خوش‌آهنگی کلمه نظر داشته و هم در ترکیب این کلمـات که به کلام موزون می‌انجـامد نهایت مهارت را به کار بسته است.

وزنی که در زبان فارسی به کار بسته می‌شود وزن کمّی یا امتدادی است. وزن کمّی 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 «کشیدنِ» کلمات را به ما آموخته بود. او، در حقیقت به کمک همین ابزار ساده، توانسته بود شیوهٔ مشخص کردن تعداد حروف هر کلمه را به ما بیاموزد مثلاً با «کشیدن»، مشخص می‌شد که کلمهٔ «کتاب»، پنج صدا یعنی پنج حرف دارد بدین ترتیب : کـ + ـِ + تـ + ا +ب

یادآوری: حروف فارسی دو دسته‌اند : بخشی بی‌صدا یا صامت‌اند که الفبای فارسی نام دارنـــد مثل : ا ــ ب ــ پ ــ ت ــ ث ــ ج ــ ح و... . بخشی دیگر صدادار یا مصوّت‌اند و شامل ـَـِـُ و آ ــ او / ای هستند. مصوتهای ـَـِـُ، مصوتهای کوتاه و مصوتهای آ ــ او / ای مصوتهای بلند نامیده می‌شوند. حروف الفبای فارسی (صامتها) باید با یکی از مصوّتها ترکیب شوند تا به تلفظ درآیند.

نکتهٔ دیگری که آموزگار به ما آموخت، شیوهٔ «بخش کردن» کلمات فارسی بود. او می‌گفت کلمهٔ «کتاب» از دو بخش «کِ» و «تاب» تشکیل شده است. همین بخش‌های یک کلمه را، زبان‌شناسان «هجا» می‌نامند. پس کلمهٔ «کتاب» دو هجا دارد و یا، کلمهٔ «فریدون» از سه هجای «ف، رَی، 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 کلمهٔ «ما» که یک هجا و «مادر» که دو هجا دارد.

«هجا»ها در زبان فارسی، به دو گونهٔ کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند. هجای کوتاه آن است که از ترکیب یک صامت (حرف بی‌صدا) با یکی از مصوّتهای کوتاه ـَـِـُ درست می‌شود. مانند : «اَ» در کلمهٔ «اسب» یا هجای کوتاه «وِ» در کلمهٔ «وزارت» و یا از آنجا که «ــه» در کلماتِ «که، به، چه» تلفظ نمی‌شود، این کلمات تنها یک هجای کوتاه به حساب می‌آیند.

«هجای بلند» در زبـان فارسی، خـود بر دو نـوع است : نخست هجایی که از ترکیب یک صامت با یکی از مصوّتهای بلند آ ــ ای ــ او ساخته می‌شود. مثل : را ــ پا ــ سی ــ کی ــ رو ــ مو و... نوع دیگر هجای بلند آن است که از ترکیب یک صامت + یک مصوّت + یک صامت تشکیل شده بـاشد مثل کلمـاتِ «دل، تب، شب و...» کـه همگی کلمه‌ای هستند که یک هجای بلند به حساب

می‌آیند.

یادآوری: اگر بعد از هجای بلند مثل با، را، کو،... حرف صامتی بیاید، هجایی درست می‌شود که آن را اصطلاحاً «هجای کشیده» می‌گویند مثل : باد، رام، کور،...

در تقطیع[1]، کمیّت هجای کشیده در وسطِ 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» می‌نامند، به صورت یک هجای کوتاه درمی‌آید.

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

در عروض[2] فارسی، هجای کوتاه را با علامتِ «U» و هجای بلند را با علامت «–» و هجای کشیده را با نشانهٔ «– U» نمایش می‌دهند.

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

بضاعت نیاوردم الا امید — خدایا ز عفوم مکن ناامید

(سعدی)

۱ــ تقطیع در لغت به معنی قطعه قطعه کردن و در اصطلاح فن عروض (دانش شناخت وزن شعر)، تجزیه کردنِ 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 کلماتِ 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 (تَ = هجای کوتاه و تَن = هجای بلند) خوانده شوند. برای آنکه وزن شعر به‌طور 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 تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن
مکن نا	له از بی	نوایی	بسی

چو بینی زخود بی‌نواتر کسی

– – U	– – U	– – U	– U
تَ تَن تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن تَن	تَ تَن
چو بینی	ز خود بی	نواتر	کسی

۲ــ عروض، فنّی است که از وزن شعر فارسی و عربی بحث می‌کند و قواعد سنجش وزن را در این دو زبان به‌دست می‌دهد.

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

U – U – – U– –U– – U

خ، دا، یا، ز، عفـ، 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 ؟ مهری بگو ، ماهی بگو　　خوابی؟ خیالی؟ چیستی؟ اشکی بگو، آهی بگو

با من بـ گو　تا کی سِ تی　مِه ری بـ گو　ما هی بـ گو

– U – –　– U – –　– U – –　– U – –

خوابی خ یا　لی چی سِ تی　اَش کی بـ گو　آهی بـ گو

_ 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 قرارگرفتن آنها در کنار هم، تناسب کافی دارند از این‌رو هموزن هستند.

۲. *قافیه و ردیف:* در ابیات زیر، خصوصاً بخشهای پایانی مصراعهای اوّل، دوم، چهارم و ششم دقت کنید.

درد عشقی کشیده‌ام که مپرس　　زهر هجری چشیده‌ام که مپرس

گشته‌ام در جهان و آخر کار　　دلبری برگزیده‌ام که مپرس

من به گوش خود از دهانش دوش　　سخنانی شنیده‌ام که مپرس

(حافظ)

در این ابیات، کلماتِ «کشیده‌ام، چشیده‌ام، گزیده‌ام و شنیده‌ام» در مصراعهای اوّل، دوم، چهارم، ششم، کلمات قافیه و حروف «یده» حروف قافیهٔ این غزل‌اند و فعل «که مپرس» 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 کلمهٔ بیت‌های یک قطعه شعر یا در آخرین کلمهٔ دو مصراع یک بیت عیناً تکرار شود مشروط بر اینکه این حروف، تشکیل یک کلمهٔ واحد معنی‌دار را ندهد.

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست　　مست از می و میخواران از نرگس مستش مست

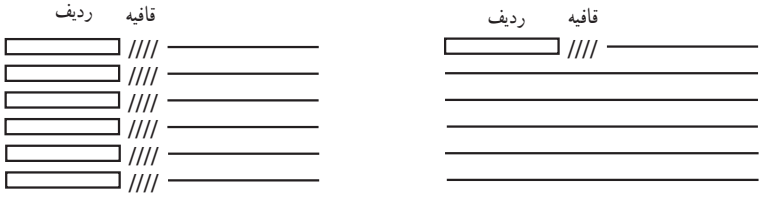
در این بیت، کلمات «دست و مست» قافیه هستند. چنانچه بیتی، علاوه بر قافیه ردیف نیز داشته باشد، قافیه قبل از آن می‌آید :

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم　　فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

فعلِ «اندازیم» که عیناً در پایان دو مصراع تکرار شده ردیف شعر و دو کلمهٔ «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 تشخّص 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 نحوهٔ قرارگرفتن 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 محدودهٔ موسیقی را از قلمرو اصوات و نغمه‌ها، حرکتها و سکونها فراتر ببریم و آن را در مفهوم گستردهٔ «علم نسبتها» به کار بگیریم هر نوع تناظر و تقابل و تضادّی را می‌توانیم در قلمرو موسیقی درآوریم و وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزهٔ هر نوع تناظر و تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد در چنین چشم‌اندازی، امور ذهنی و تداعیها و خاطره‌ها (مفاهیم انتزاعی و تجریدی) 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 دربارهٔ همهٔ آنها، سخن را به درازا می‌کشاند و از حوصلهٔ 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 لفظیِ بدیعی و لفّ 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 :

بدانگه که خیزد خروش خروس　　ز درگاه برخاست آواز کوس

(فردوسی)

وانگه کیسوی تو را رسم تطاول آموخت　　هم تواند کرمش دادِ من مسکین داد

(حافظ)

شکر کند چرخ فلک از فلکی و فلکی　　کز کرم و بخشش او روشن و بخشنده شدم

(مولوی)

این که تو داری قیامت است نه قامت　　وین نه تبسم 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 کلمهٔ «خروش» و «خروس» در بیت نخست، «داد» و «داد»در بیت دوم، «مَلِک، مُلک، مَلَک» و «بخشش و بخشنده» در بیت سوم و نیز «قیامت و قامت» در بیت آخر، در تعدادی از حروف با هم اشتراک دارند و هم‌جنس‌اند 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 متکلّفانه نباشد و بدون تعمّد 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 وجه‌مشترکی باشد، جناس تقسیم‌بندیهایی دارد. مثلاً در بیت اوّل، دو کلمهٔ «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» اوّل به معنی حق و انصاف است و «داد» پایانی، فعل جمله می‌باشد. این جناس، «جناس تام» نام دارد.

در بیت سوم سه کلمهٔ «مَلِک، مُلک و مَلَک» از نظر تعداد و نوع حروف مشترک‌اند امّا به لحاظ «حرکت» با هم اختلاف دارند. چنین جناسهایی را «جناس ناقص حرکتی» می‌گویند.

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

سرِ ارادتِ ما و آستانِ حضرت دوست که هر چه بر سرِ ما می‌رود ارادتِ اوست

(حافظ)

انتظار خبری نیست مرا / نه ز یاری نه ز دیار و دیاری باری / برو آنجا که تو را منتظرند...

(اخوان ثالث)

ای شاعر روستایی که رگبار آوازهایت / چون خشم ابر شبانه / می‌شست از چهرهٔ شب / خواب در و دار و دیوار / نام گل سرخ را باز / تکرار کن، باز تکرار.

(شفیعی کدکنی)

اشک من رنگ شفق یافت ز بی مهری یار　　طالع بی شفقت بین که در این کار چه کرد

(حافظ)

تو کمان کشیده و در کمین که زنی به تیرم و من غمین　　همه غم بود از همین که خدا نکرده خطا کنی

(صفای اصفهانی)

به جای می سرخ کین آوریم　　کمان و کمند و کمین آوریم

(فردوسی)

آنکس است اهل اشارت که بشارت داند　　نکته ها هست بسی محرم اسرار کجاست

(حافظ)

گفتنی است که جناس در شعر و نثر کاربرد دارد.

۲. واج‌آرایی یا نغمهٔ حروف (ترنّم صوتی)

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی　　غنیمت است دمی روی دوستان بینی

(حافظ)

جان بی جمال جانان میل جهان ندارد　　هر کس که این ندارد حقا که آن ندارد

(حافظ)

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است　　باد خنک از جانب خوارزم وزان است

وان شاخ رزان بین که بر این برگ رزان است　　گویی به مثل پیرهن رنگرزان است

دبقان به تعجب سر انگشت گزان است
کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلنار

(منوچهری دامغانی)

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

(حافظ)

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم 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 به‌وجود آید. استفاده از این نوع موسیقی را در شعر حافظ بسیار می‌بینیم. این نوع موسیقی، به‌خصوص اگر مناسب با فضا و زمینهٔ 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 به‌وجود 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 شهرآشوب　　چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

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

در بیت دوم، تکرار صامتِ «ج» و مصوّت 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 حملهٔ پاییز است و فصل به غارت رفتن گلها و گیاهان، تناسب کافی دارد.

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

شعر توفیق کامل یافته است. و بالأخره در بیت آخر، تکرار صامتها و مصوّتهایی نظیر «س» و «آ» جاذبهٔ موسیقایی کلام را افزایش داده است. نمونه‌هایی دیگر از نغمهٔ حروف را بی‌هیچ توضیحی می‌آوریم :

« وشیرآبشکوه مردی ازاین کونه عاشق

میدان خونین سرنوشت

به پاشنهٔ آشیل

درنوشت »

احمدشاملو (معاصر)

تمرین

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

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد　　وجود نازکت آزرده گزند مباد

(حافظ)

بیا و گشتی ما در شط شراب انداز　　خروش وولوله درجان شیخ وشاب انداز

(حافظ)

مرا

تو

بی‌سبی نیستی

به‌راستی

صلتِ کدام قصیده‌ای

ای غزل؟

و یا ستاره باران جواب کدام سلامی

به آفتاب

از دریچهٔ تاریک؟

(احمد شاملو)

در ستاره بارانِ آن شب

نماز خونین حماسهٔ چهارده سالهٔ مرا

وسعت وسیع کدام سجاده گسترده شد؟

که عطر آسمانی آن

از هزار فرسنگ فاصله

در عطشناکی انتظارم میپیچید.

محمدرضا عبدالملکیان (معاصر)

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا — یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا

نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی — سینهٔ مشروح تویی بر در اسرار مرا

نور تویی سور تویی دولت منصور تویی — مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا

قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی　　قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا

حجرهٔ خورشید تویی خانهٔ ناهید تویی　　روضهٔ امید تویی راه ده ای یار مرا

روز تویی روزه تویی حاصل دریوزه 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 تندی راه دلم کم زندی　　راه شدی تا نبندی این همه گفتار مرا

(غزلیات شمس مولانا)

۳. لَفّ و نشر

در ابیات زیر تأمل کنید :

به روز نبرد آن یل ارجمند　　به شمشیر و خنجر به گرز و کمند

برید و درید و شکست و ببست　　یلان را سر و سینه و پا و دست

(فردوسی)

***

افروختن و سوختن و جامه دریدن　　پروانه زمن، شمع زمن، گل زمن آموخت

(سعدی)

***

در باغ شد از قد و رخ و زلف تو بی آب[1]　　گلبرگ تری، سرو سهی، سنبل سیراب[2]

(خاقانی)

***

---

۱ ــ بی‌آب : بی‌رونق، بی‌صفا، پژمرده

۲ ــ خاقانی می‌گوید : وقتی که تو قدم در باغ گذاشته‌ای، طراوت رخسار تو و قامت برکشیدهٔ تو و زلف سیاه تو، آبروی گلبرگ و سرو و سنبل را برده است.

ای که بازلف و رخ یار کناری شب و روز　　فرصتت باد که خوش صبحی و شامی داری

(حافظ)

اگر با تأمّل 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 : لفّ و نشرِ مرتّب و لفّ و نشر مشوّش. در لفّ و نشر مرتّب، کلماتِ مربوط به یکدیگر، به ترتیب و در لفّ و نشر مشوّش، الفاظ مربوط، بی‌هیچ نظم و ترتیبی به کار می‌روند.

حال به توضیح نمونه‌ها می‌پردازیم :

در مثال نخست که از شاهنامهٔ 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 کلمهٔ «سر و سینه و پا و دست» را نیز به‌ترتیب 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 لفّ و نشری را «لفّ و نشر مرتّب» می‌گویند.

در مثال دوم، شاعر در مصراع اوّل به سه موضوعِ (افروختن، سوختن، جامه‌دریدن) اشاره کرده است و در مصراع دوم سه مقولهٔ 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 مثالِ دیگر نیز از همین نوع است :

خاقانی در مصراع اوّل سه چیز را آورده است : قد، رخ و زلف.

در مصراع دوم، سه کلمهٔ دیگر آورده که هرکدام از آنها به نوعی با سه کلمهٔ پیشین تناسب دارد : گلبرگ تر (شاداب) با «رُخ»، سروِ سهی با «قد» و «سنبل سیراب» با «زلف».

و بـالأخره، حافظ در بیت شعر خود، دو گونه لفّ و نشر به کار بسته است : یکی در مصراع اوّل آنجا کـه «زلف» و «رخ» را ذکـر می‌کند بلافاصله از شب و روز یاد می‌آورد می‌توان گفت که با آوردن «شب» سیاهـی زلف را و بـا ذکر «روز» روشنایی «رخ» را تذکر می‌دهد. در مصراع دوم نیز، دو کلمهٔ «صبح و شام» را می‌آورد که «صبح» مـربوط بـه «رخ» و «شـام» مربوط به «زلف» است. حافظ در این بیت، در مصراع اوّل «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 نورِ چشمِ مستان در عینِ انتظارم — چنگی حزین و جامی، بنواز یا بگردان

(حافظ)

دانش و خواسته است نرگس و گل — که به یک جای نشکفند به هم

هرکه را دانش است خواسته نیست — وآنکه را خواسته است دانش کم

(شهید بلخی)

روی و چشمی دارم اندر مهر او — کاین گهر می‌ریزد آن زر می‌زند

(سعدی)

غلامِ آن لب ضحّاک و چشمِ فتّانم — که کید و سحر به ضحّاک و سامری[1] آموخت

(سعدی)

---

۱ ــ سامری : همان ساحری است که قوم حضرت موسی را در نبودِ او فریب داد و وادار به پرستش گوسالهٔ زرین نمود.

فغان ز جغدِ جنگ[1] و مُرغوای[2] او که تا ابد بریده باد، نای او
بریده باد نای او و تا ابد گسسته و شکسته، پر و پای او

(ملک‌الشعرای 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[3] 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 مایهٔ زیبایی و عمق شعر و نثر می‌شود. به‌خصوص در مواردی که شاعر در انتخاب چند کلمه آزاد باشد امّا با سنجیدنِ 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 دِرَم» مراعات نظیر به کار رفته است:

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

(حافظ)

و یا:

چشمی دارم چو لعلِ شیرین همه آب بختی 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 ــ جغد جنگ: اضافهٔ تشبیهی است. شاعر «جنگ» را به جغدی بد یُمن تشبیه کرده است.
۲ ــ مُرغُوا: ناله و نفرین، دعای بد
۳ ــ تناسب بین چنین کلماتی، یا شباهت است مثل چشم با نرگس، قد با سرو، دهان با غنچه و... یا تناسب هم‌جنسی 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 مراعات نظیر برقرار است.

گفتنی است برخی از نمونه‌های مراعات 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، جذابیّت و زیبایی از آنِ نمونه‌هایی است که لطف و ذوقی را برمی‌انگیزاند و خواننده برای درک روابط آنها باید از تخیّل و اندیشهٔ خود مدد بگیرد و پس از آن، لذّت بیشتری ببرد.

حافظ می‌گوید :

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو　　یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

بین کلمات «مزرع، داس، کشته، درو و...» تناسبِ مراعات 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 به‌طوری که یکی از آنها آشکارتر باشد و قصد گوینده هر دو معنی باشد.

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

زنگریه مردم چشمم نشسته در خون است　　ببین که در طلبت حال مردمان چون است

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

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 «بقیّه، جز» یا صفت عشق است یعنی (عشق تو که باقی است و همیشگی.)

از دیده خونِ دل همه بر روی ما رود　　بر روی ما ز دیده نبینی چرا رود

ما در درون سینه هوایی نهفته‌ایم　　برباد اگر رود دلِ ما زان هوا رود

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

تمرین

ــ در نمونه‌های زیر، چه عواملی باعث ایجاد موسیقی درونی شده است؟

«ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف[1] و توانگران را دادی به طرح[2]. صاحبدلی بر او بگذشت و گفت :

ماری تو که هر که را ببینی بزنی　　یا بوم[3] که هر 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 دلِ هرزه‌گردِ من رفت به چین زلف او　　زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند

(حافظ)

ز دستِ دیده و دل هر دو فریاد　　که هر چه دیده بیند دل کند یاد

بسازم خنجری نیشش ز فولاد　　زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

(باباطاهر عریان)

---

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

۲ ــ به طرح : با دوز و کَلک ؛ به صورت تحمیلی.

۳ ــ بوم : جغد، بوف

جز ز آینه روی همدمی نتوان دید　　زو نیز چه فایده چو دم نتوان زد

ج. موسیقی در نثر

برخی از نثرهای 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 «مسجّع» نامیده می‌شود یافت نمی‌شود ولی به‌هرحال آهنگی است که این نثرها را از نمونه‌های دیگر تفکیک می‌کند. نمونه‌های عالی چنین نثرهایی را در گلستان سعدی و آثار خواجه‌عبدالله انصاری و یا در بخشهایی از تذکرةالاولیای عطار نیشابوری می‌توان یافت.

در عبارات زیر دقت کنید :

۱. «عقل گفت : گشایندهٔ دَرِ فهمم، زُداینده‌ٔ رنگِ وهمم، پابستهٔ تکلیفاتم، شایستهٔ تشریفاتم، گلزار خردمندانم، افزار هنرمندانم...

عشق گفت : دیوانهٔ جرعه ذوقم، برآرندهٔ شوقم. زلف محبت را شانه‌ام و زَرع مودّت را دانه‌ام»

(از مقدمهٔ کتاب کنزالسالکین نوشتهٔ خواجه عبدالله انصاری)

۲. «گفتا به عزّت عظیم و صحبت قدیم که دم برنیارم و قدم بر ندارم مگر آنگه که سخن گفته شود به عادت مألوف و طریق معروف که آزردن دوستان جهل است و کفّارت یمین سهل.»

(از مقدمهٔ گلستان سعدی)

۳. «الهی، اگر چه بهشت چون چشم و چراغ است بی‌دیدار تو درد و داغ است.

الهی، اگر مرا در دوزخ کنی دعوی‌دار 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»

(الهی‌نامهٔ خواجه‌عبدالله 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 :

دیوانهٔ جرعه ذوقم ← برآرندهٔ شوقم

زلف محبت را شانه‌ام ← زرع موّدت را دانه‌ام

پا بستهٔ تکلیفاتم ← شایستهٔ تشریفاتم

عزّت عظیم ← صحبت قدیم

دم برنیارم ← قدم بر ندارم

و نیز چون کلماتی در یک وزن و هم‌قافیه در پایان این عبارتها آورده، گویی نوعی از قافیه و ردیف را در نثر رعایت کرده است.

همچنین می‌توان نمونه‌های زیبایی از تجنیس، واج‌آرایی و تسجیع را در آنها نشان داد.

د. شکل شعر

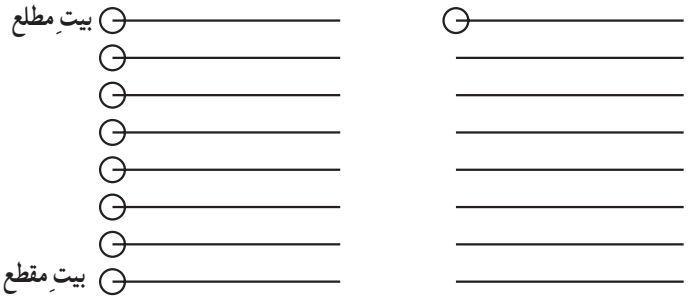
عنصر دیگر شعر، شکل آن است که هم شامل قالبهایی چون قصیده، غزل، قطعه، رباعی، دوبیتی، مثنوی و... است که عناصر دیگر شعر یعنی عاطفه و تخیّل و زبان و آهنگ در آن شکل می‌گیرد و هم، نشان‌دهندهٔ پیوند متناسب همهٔ این اجزا و عناصر می‌باشد. در حقیقت، شعر علاوه برقالب ظاهری، در عین حال از شکلی درونی نیز برخوردار است.

البته تشریح عوامل صوری شکل شعر کار چندان مشکلی نیست، برای مثال در قصیده‌های گذشته شرط بر آن بوده است که ابتدا چند بیتی در وصف معشوق یا وصف طبیعت در آغاز قصاید می‌آوردند سپس به اصل مقصود یعنی مدح ممدوح می‌پرداختند و در پایان ابیاتی به اسم «شریطه» ذکر می‌کردند. (در بخش شریطه شاعر برای ممدوح خود جاودانگی و سلامت دایم طلب می‌کرد) تقریباً شکل و ساختار ثابت هر قصیده در گذشته چنین بوده است و کسی که می‌توانست این سه بخش را به‌گونه‌ای متناسب، درهم بیامیزد، به شکل «قصیده» دست یافته بود.

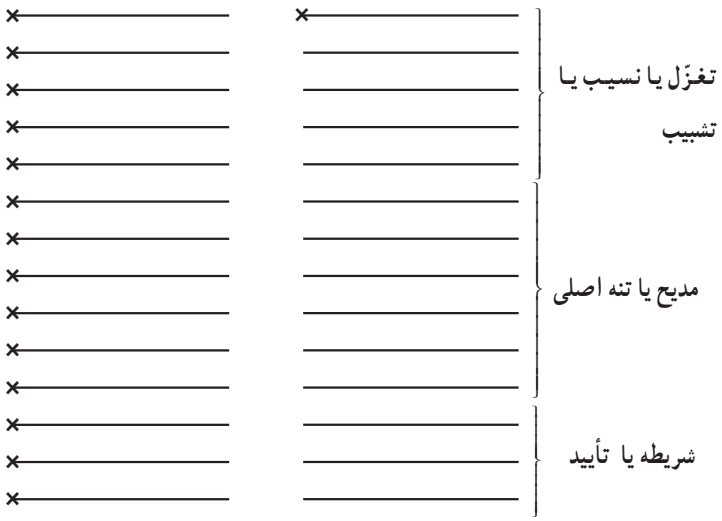
یا مثلاً برای سرودن «غزل» راه و رسم چنین بوده که شاعر بتواند حالات و هیجانات درونی خود را به نحو دلخواه بیان کند. شکل غزل مثل قصیده اقتضا می‌کرد که مصراع اوّل آن با تمام مصراعهای زوج هم‌قافیه باشد و باز در غزل رعایت ارتباط معنایی ابیات شرط نبوده است. پس تقریباً شکل صوری اشعار مشخص بوده است.

امّا تبیین عوامل درونی شکل شعر کاری است دشوار و تا حدّی ناممکن. چرا که شکل درونی شعر که از آن به «وحدت حال» نیز تعبیر کرده‌اند با یکپارچگی کامل و هماهنگی مطلق بیان و فکر و وابستگی کامل آنها با یکدیگر فراهم می‌شود.

شکل صوری غزل



شکل صوری قصیده



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

باهمت باز باش و با کبر پلنگ — زیبا به گه شکار و پیروز به جنگ
کم کن بر عندلیب و طاووس درنگ — کانجا همه بانگ آمد، اینجا همه رنگ

(مسعود سعد سلمان)

جامی است که عقل آفرین می‌زندش — صد بوسه ز مهر بر جبین می‌زندش
این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف — می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش

(رباعیات خیام نیشابوری)

از چشم‌انداز عاطفه و اندیشه، بیت اوّلِ رباعی نخست به ویژگی اخلاقی بلند همّتی و شجاعت اشاره دارد که تا حدّ «کبر» پیش می‌رود و در بیتِ دومِ همان رباعی، شاعر بیزاری خود را از قیل و قال

بیجا و خودنمایی مردم‌فریب اعلام می‌کند.

در رباعی دوم، خیّام از مشکل بزرگ فکری انسان یعنی «مرگ» سخن می‌گوید. وی از دیدگاه خود، نخست ارزش و اعتبار انسان و مقام خلیفة اللّهی او را یادآوری می‌کند سپس پرده از این سؤال فلسفی بزرگ برمی‌دارد که چرا و به چه سبب انسان پس از آنکه به کمال دست می‌یابد مرگش فرامی‌رسد.

بی‌آنکه در درستی یا نادرستی چنین عقیده‌ای وارد شویم می‌گوییم این رباعی به لحاظ عاطفه واندیشه بسی غنی‌تر و پرمایه‌تر از رباعی دیگر است.

از نظر تخیّل نیز این دو رباعی سخت نابرابرند. در رباعی نخست از تصویرهای خیالی چندان خبری نیست. تنها عاملی که توانسته است تا حدودی تخیّل خواننده را به پرواز درآورد نوعی همانندسازی یا تشبیه است که شاعر به‌طور پنهانی خود را از نظر همّت 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 کوزه‌گری تشبیه نموده که استاد کوزه‌گر، جامها را با نقش و نگارهای دلنشین و جذّاب ساخته‌و پرداخته می‌کند و به کمال می‌رساند و در اوج کمال آنها را برزمین می‌زند و می‌شکند. 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 پابوسِ او می‌برد و با در کنار هم قرار دادن این دو، ارزش و اعتبار جام (انسان) را بیشتر نمایان می‌سازد.

شاید منظور از بوسه‌هایی که عقل از روی مهر بر جبینِ (پیشانی) جام می‌زند همان نقش و نگارهایی باشد که کوزه‌گران بر روی جام رسم می‌کنند.

«کوزه‌گرِ دهر» اضافهٔ تشبیهی است دهر (روزگار) به کوزه‌گری تشبیه شده است.

همچنین تکرار حروف «س» و «ش» و «ز» خصوصاً در مصراع چهارم که کلام به اوج می‌رسد موسیقی خاصی به شعر بخشیده که تداعی‌کنندهٔ محتوا و درونمایهٔ آن است. این حروف حالتِ شکستن

و خردشدن و ریزریز شدن را ملموس‌تر القا می‌کنند.

به لحاظ «زبان»، هر دو رباعی از زبان به عنوان ابزار بیانِ معنی استفاده کرده‌اند امّا حوزهٔ گستردگی معنایی واژه‌ها در رباعی دوم گسترده‌تر است. همچنانکه اشاره شد کلمات «جام» و «کوزه‌گر دهر» در معنایی فراتر از معنای ظاهریشان به کار رفته‌اند. همچنین خیام از تعبیر کنایی «بوسه بر جبین کسی زدن» که بار عاطفی و ادبی زبان را افزایش می‌دهد سود برده است. این تعبیر هم علاوه بر معنای ظاهری، معنای کنایی «احترام گذاشتن و بزرگداشتِ کسی» را نیز القا می‌کند.

تعداد بیشتر فعلهایی که در رباعی دوم حضور دارند و باعث تحرّک افزونتر آن شده است، مزّیت 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 شده‌اند لا حولَ ولا قُوّةَ الّا باللّٰه (مفعولُ مفاعلن مفاعیلن فع) که عموم رباعیها نیز از آن بهره‌مندند. پس، از نظر وزن هر دو رباعی از استحکام کافی برخوردارند و لغزش وزنی در آنها دیده نمی‌شود.

امّا از نظر موسیقی کناری یعنی ردیف و قافیه که لازمهٔ شعر کلاسیک ماست در رباعی نخست کلماتِ «پلنگ، جنگ و درنگ و رنگ» کلمات قافیه‌اند و پایان گرفتنِ مصراعها به حرف «گ» خشونتی را که خاص روحیه شاعر است تداعی می‌کند. از طرفی، رباعی خیّام علاوه برآوردن کلمات قافیه (آفرین، جبین و زمین) از ردیف نیز بهره‌مند است. فعل «می‌زندش» که در مصراع اوّل 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 بلندِ «با» در بیت اوّل موسیقی خاصی در آن ایجاد کرده است.

همچنین در رباعی دوم، تکرار حروفِ «س»، «ش» و «ز» ضمن آنکه به موسیقی کلام تحرّک بیشتری بخشیده، با مفهوم و معنی مورد نظر خیّام 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 می‌شود که عموماً مصراعهای اوّل و دوم و چهارم آن هم‌قافیه هستند، در بعضی موارد، مصراع سوم نیز قافیه دارد نظیر رباعی مسعود سعدسلمان. در این شکل (قالب)، شاعر در مصراع نخست به طرح مسأله‌ای یا فکری می‌پردازد. در مصراع دوم آن را به اوج می‌رساند در مصراع سوم مقدّمهٔ حرف اساسی خود را فراهم می‌آورد و نهایتاً در مصراع چهارم سخن نهایی خود را بیان می‌کند.

علاوه بر آنچه دربارهٔ شناخت و ارزیابی کیفیّت 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 تک‌تک 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، امّا 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.