هماهنگی آوا و مضمون

در غزل خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی

و حافظ شیرازی

دکتر طاهره ایشانی

عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تقدیم به دخترم

ترنّم زندگی‌ام

فهرست مطالب

**درآمد** 9

**فصل اوّل: غزل و موسیقی**

*غزل فارسی 17*

*موسیقی شعر 21*

*نظریّۀ موسیقی گرامون 28*

*اشاره‏ای مختصر به زندگی‏ سلمان، خواجو و حافظ 32*

**فصل دوم: تحلیل و بررسی غزل‌های هم‌زمینۀ حافظ، خواجو و سلمان**

*بررسی و تحلیل غزل‏های هم‏زمینۀ حافظ و سلمان ساوجی 44*

*تحلیل و بررسی غزل‏های هم‏زمینۀ حافظ و خواجو 102*

**فصل سوم: سخن آخر**

*نتیجۀ بررسی و تحلیل غزل‏های هم‏زمینۀ حافظ، سلمان و خواجو 161*

کتاب‌نامه 177

فهرست جداول و نمودارها

جدول 2. 1 بسامد واج‏های پرتکرار در غزل حافظ و سلمان (1) 50

جدول2.2 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (2) 56

جدول 2. 3 بسامد واج‏های پرتکرار در غزل حافظ و سلمان (۳) 62

جدول 2. 4 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (4) 69

جدول 2. 5 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (5) 74

جدول 2 .6 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (6) 78

جدول 2. 7 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (7) 85

جدول 2. 8 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (8) 91

جدول 2. 9 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (9) 96

جدول 2. 10 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و سلمان (10) 101

جدول 2. 11 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و خواجو (1) 109

جدول 2. 12 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و خواجوی کرمانی (2) 114

جدول 2. 13 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و خواجوی کرمانی (3) 119

جدول 2. 14 بسامد واج‏های پرتکرار در غزل حافظ و خواجو (4) 125

جدول 2. 15 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و خواجوی کرمانی (5) 130

جدول 2. 16 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و خواجو (6) 136

جدول 2. 17 بسامد واج‏های پرتکرار در غزل حافظ و خواجوی کرمانی (7) 142

جدول 2. 18 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و خواجو (8) 147

جدول 2. 19 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل حافظ و خواجو (9) 154

جدول 2 .20 بسامد واج‏های پرتکرار در غزل حافظ و خواجو (10) 159

جدول 3 .1 میزان هماهنگی واج و مضمون در غزل‏های هم‏زمینۀ حافظ و سلمان 160

جدول 3 .2 درصد کاربست واج‏های پرتکراردر غزل‏های منتخب حافظ و سلمان 162

جدول 3 .3 تناسب وزن و بحر با مضمون در غزل‏های منتخب حافظ و سلمان 164

جدول 3 .4 تناسب وزن و بحر با مضمون غزل‏های منتخب حافظ و سلمان 166

جدول 3 .5 میزان هماهنگی واج و مضمون در غزل‏های هم‏زمینۀ حافظ و خواجو 168

جدول 3 .6 بسامد واج‏های پرتکراردر غزل‏های منتخب حافظ و خواجو 169

جدول 3 .7 تناسب وزن و بحر با مضمون در غزل‏های منتخب حافظ و خواجو 170

جدول 3 .8 تناسب وزن و بحر با مضمون در غزل‏های منتخب حافظ و خواجو 172

نمودار 3 .1 میزان تناسب واج و مضمون در غزلیات هم‏ زمینۀ حافظ و سلمان 173

نمودار 3 .2 میزان تناسب واج و مضمون در غزلیات هم‏ زمینۀ حافظ و خواجو 174

**درآمد**

دربارۀ شعرحافظ همواره این مسئله مطرح بوده که علّت محبوبیّت شعر حافظ و راز ماندگاری آن چیست؟ مسلّماً این امر در ساختار شعر حافظ هم از نظر لفظ و هم از نظر محتوا نهفته است. از همین رو، به نظر می‏رسد بتوان پاسخ این پرسش را در ویژگی‏ها و شاخص‏های سبکی شعر او دانست و در واقع تحلیل سبک‏شناختی شعر حافظ با این رویکرد، می‏تواند تا حدّی کمک به این مسأله باشد. همچنین جهت نشان دادن برجستگی شعر حافظ نسبت به دیگر شاعران، لازم است به بررسی سبک‏شناختی غزل شاعران هم‏عصر وی که اشعاری هم‏زمینه (دارای وزن و قافیه و گاه مضمون یکسان) هستند، به صورت مقایسه‏ای و سنجشی پرداخته ‏شود.

چنان‏که می‏دانیم سبک در اصطلاح ادبی، به معنی گزینش آگاهانه یا ناخود آگاه از شکل‏ها و ساختارهای زبان است که نویسنده و یا شاعر برای انتقال پیام خویش از آن بهره می‏برد، امّا این اصطلاح با توجّه به مطالعات گستردۀ میان‏رشته‏ای ادبیات و زبان‏شناسی متحوّل گردیده است. چنان‏که وردانک آن را «تحلیل بیانِ زبانیِ متمایز و توصیف هدف از به‌کارگیری و تأثیر آن» دانسته است (1389: 18). ازهمین رو، در حال حاضر مطالعات سبک‏شناختی در مورد روش‏هایی به کار می‏رود که با استفاده از مفاهیم زبان‏شناختی به مطالعۀ تحلیلی ادبیات می‏پردازد.

سبک‏شناسی آوایی که بر آوا و موسیقی حاصل از متن و تناسب آن با فحوای کلام تأکید می‏کند، یکی از رویکردهای سبک‏شناختی با استفاده از مفاهیم زبان‏شناختی است. نظریّۀ موسیقی موریس گرامون، زبان‏شناس فرانسوی که بر اساس فراوانی واج‏ها و نقش القاگری و تداعی‏کنندگی مفاهیم مطرح شده است، می‏تواند برای شناخت سبک آوایی شاعر و یا نویسنده کارآمد باشد.

به نظر می‏رسد شعر حافظ که در هر دوره‏ای مورد توجّه عوام وخواص بوده و همگان حتّی فقط از خوانش آن لذّت برده‏اند، ویژگیِ مهم «تناسب و هماهنگی آوا و مضمون» را دارا باشد. او اگرچه در استقبال از اشعار شاعران پیش از خود و یا هم‏روزگارش اشعاری سروده که البتّه کم هم نیستند، امّا حلاوت و التذاذی که در شعر اوست، در شعر آنان دیده نمی‏شود. سلمان ساوجی و خواجوی کرمانی دو شاعر هم‏روزگار حافظ هستند که حافظ به غزل آنان توجّه داشته و اشعاری هم‏زمینه با غزل این دو سروده، امّا با خوانش همین غزل‏های هم‏زمینه گویا غزل حافظ از لونی دیگر است. طراوت و جذّابیّتی که در همین اشعار هم‏زمینۀ حافظ دیده می‏شود، از اشعار این دو دریافت نمی‏شود. چنان‏که مرتضایی در این باره می‏نویسد:

«آنچه باعث شده شعرحافظ در اوجی دست نیافتنی باقی ماند، استفادۀ هنرمندانۀ او از تمام ظرفیّت زبان فارسی است. معانی و مضامین موجود دراشعار خواجۀ شیراز، قبل و بعد از او، در شعر شاعران دیگر نیز دیده می‌شود، امّا این جنبه‌های مختلف زبان شعر حافظ است که علاوه بر استعدادِ ذاتی شاعر، ممارست‌ها، کسب تجربه‌ها و بررسی و تغییر و تصرّف‌های مدام در آن‌ها، باعث شده از ‌‌نهایت ظرافت و زیبایی برخوردار باشند، از نوع واج‌های کلمات گرفته تا انتخاب واژگانی که در بیت با یکدیگر تلاؤم و هارمونی دارند و کیفیّت ساختار عبارات و تناسب و همراهی انواع موسیقی شعر با آن‌ها. برای پی بردن به راز برتری شعر حافظ، می‌بایست به بررسی و تحقیق دقیق و علمی دربارۀ مسایل مربوط به زبان شعر او پرداخت» (1385).

با این توضیحات می‏توان گفت یکی از دلایل مجذوب‏کنندگی شعر حافظ، موسیقی آن است، بویژه زمانی که این موسیقی در خدمت محتوا باشد. چنان‏که پورنامداریان در اهمّیّت ارتباط موسیقی و عاطفه می‏نویسد:

«وقتی موسیقی شعر با عاطفه مطرح در شعر هماهنگ باشد، تأثیر مضاعف بر خواننده می‏گذارد. با در نظر گرفتن ارتباطی که عاطفه با صوت، صوت با موسیقی و عاطفه دارد، می‏توان گفت که اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف، با قدرت کلام که وسیلۀ بیان عواطف و اندیشه‏های ناشی از آن در شعر است همراه کنیم، به نتیجه‏ای مضاعف می‏رسیم» (پورنامداریان،1374:339).

از این رو، بررسی هماهنگی میان موسیقی و محتوا به عنوان یکی از اساسی‏ترین و تأثیرگذارترین عوامل التذاذ ادبی در شعر حافظ و دو شاعر هم‏عصر وی هدف اصلی کتاب حاضر است.

از سوی دیگر، همان‏طور که می‏دانیم قافیه و ردیف در انتقال احساس شاعر و مضمون مورد نظر وی در شعر از جایگاه ویژه‏ای برخوردار است. چنان‏که شفیعی کدکنی در اهمّیّت قافیه بر این باور است که:

«یکی از مهم‏ترین هنرهای قافیه در یک شعر، تأثیری است که در حفظ وحدت احساس و حالت هنرمند دارد. هنگامی که قافیه می‏آید خواننده یا شنونده به یاد قرینه می‌افتد و ازآن قرینه مطالبی را که با آن پیوستگی دارند، تداعی می‌کند و این تداعی باعث ‏می‏شود که وحدت ذهنی و حالت کلّی تأمّلات شاعر به خواننده نیز منتقل شود» (1368: 79)

و دربارۀ ردیف می‏نویسد:

«ردیف از چند جهت به شعر زیبایی و اهمّیّت می‏بخشد: از نظر موسیقی، از نظر معانی و کمک به تداعی‏های شاعر و از نظر ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان. از نظر معانی و کمک به تداعی‏های شاعر، زمانی که کلمات قافیه با یک ردیف در اختیار شاعر باشد، اگر چه ردیف آزادی احساس و تخیّل را از شاعر می‌گیرد، ولی می‏تواند قافیه را با آن ردیف در نظر بگیرد و مفهومی را به ذهن بیاورد» (همان:138\_142 با تلخیص).

با توجّه به این که واج‏های قافیه و یا ردیف \_\_ درصورتی که غزل مردّف باشد \_\_ پرتکرارترین واج‏های کلّ غزل را در خود دارند، در این پژوهش میزان تکرار هر یک از واج‏های قافیه و یا ردیف در تمام غزل در ارتباط و در تناسب با مضمون و محتوا بررسی و تحلیل می‏شود. نظریّۀ موسیقی گرامون، زبان‏شناس فرانسوی مبنای این تحلیل قرار گرفته است.

در این پژوهش با بهره‏گیری از این نظریّه به روش توصیفی‏تحلیلی و آماری برآنیم به این پرسش پاسخ دهیم که غزل‏های برگزیدۀ هم‏زمینۀ حافظ و سلمان، و همچنین حافظ و خواجو از این منظر چه تفاوت‏هایی دارند. به عبارت بهتر، شعر حافظ چه ویژگی‏ها و شاخص‏هایی از نظر آوایی دارد که سبب امتیاز و برتری شعر او نسبت به دو شاعر ‏هم‏عصر وی شده است؟

روش تحلیل نیز به این صورت است که ابتدا میزان کاربست واج‏های قافیه و ردیف در هریک ازغزل‏های هم‏زمینۀ حافظ وسلمان، همچنین در هرکدام از غزل‏های هم‏زمینۀ حافظ و خواجو بررسی مقایسه‏ای می‏شود، سپس تناسب آن‏ها با مضمون تحلیل می‏گردد و در نهایت نیز بررسی هماهنگی آوا و مضمون غزل‏های گزینش‏شدۀ هریک از این شاعران با غزل حافظ به صورت مقایسه‏ای انجام می‏شود. در پایان نیز اشاره‏ای گذرا به تناسب وزن و محتوا بر اساس نظر شفیعی کدکنی و وحیدیان کامیار در شعر این سه شاعر خواهیم داشت. به این صورت شاید بتوان در جهت شناخت بیشتر شعر حافظ در مقایسه با شعر دیگر شاعران معاصر وی که به اندازۀ حافظ شهرت نداشته‏اند، گامی مفید در پژوهش‏های ادبی برداشت.

دربارۀ تناسب آوا و مضمون در غزل حافظ، سلمان و خواجو به صورت مجزّا و یا مقایسه‏ای تاکنون پژوهشی انجام نشده است، امّا در ارتباط با موسیقی غزل حافظ به طور مستقل پژوهش‏هایی دیده می‏شود. آن‏چه پژوهش‏های پیشین را از پژوهش حاضر متمایز می‏کند، این است که تناسب آوا و مضمون در غزل حافظ با اشعارهم‏زمینۀ دیگر شاعران به صورت مقایسه‏ای انجام نشده و دیگر آن که اگرچه پژوهش‏هایی با همین رویکرد دیده می‏شود، امّا شیوۀ بررسی و روش کار پژوهش حاضر چنان‏که اشاره شد، متفاوت است.

حسینعلی ملّاح به عنوان پیشتاز این نوع تحقیق، در کتاب *حافظ و موسیقی* (1351) شصت و نه اصطلاح موسیقی در شعر حافظ را با توجّه به زمانۀ او و معادل مصطلح آن در این روزگار، شرح و تفسیر کرده است.

محمّدجواد عظیمی (1388) در کتابی با عنوان «موسیقی شعر حافظ» به تجزیه و تحلیل موسیقی شعر حافظ و دو شاعر هم عصرش خواجوی کرمانی و سلمان ساوجی پرداخته است. وی در این اثر با بهره‌گیری از نرم افزاری تخصصی، تکرار گونه‌های صوتی و الگوهای وزنی، تغییر کمّیّت واکه‌ها و سایر جنبه‌های موسیقایی، غزل‌های برگزیده را بررسی کرده که روش مورد استفاده کاملاً متفاوت از روش کتاب پیشِ رو است.

درّه دادجو در کتاب *موسیقی شعر حافظ* (1386) موسیقی شعر حافظ را از نظر موسیقی کناری، بیرونی و درونی بررسی نموده است. افزون بر آن که وی روشی متفاوت از شیوۀ مقالۀ حاضر برگزیده، مقایسه‏ای با غزلیّات دیگر شاعران انجام نداده است.

پویان در مقاله‌‌ای تحت عنوان «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجّه به دیدگاه‏های موریس گرامون» (1391) علاوه بر توصیف دیدگاه‏های گرامون که با روش پژوهش حاضر یکسان است، به ذکر ابیاتی از غزل حافظ بسنده نموده، ارزش القایی و بار عاطفی واج‌‌های **ابیات** را بررسی کرده است. بنابراین، واحد تحلیل در پژوهش یاد شده، بیت است، حال آن که در پژوهش حاضر تمام غزل از نظر تناسب و هماهنگی کاربست واج‏های پرتکرار قافیه و یا ردیف با مضمون بررسی می‏شود و نیز بهره‏گیری از مقایسه، تفاوت دیگر این مقاله با پژوهش یادشده است.

بهادری و شیری در مقاله‏ای با عنوان «نقش و کارکرد آواها (واج‏ها) در شعر فارسی (با بررسی غزلیّات حافظ) » (1392) به بررسی ابیاتی از غزل حافظ پرداخته‏اند که دارای تکرار غیرمعمول آوا (واج) بوده‌‌اند. ضمن آن که واحد تحلیل آنان «بیت» است و نه تمام غزل، رویکرد به کارگرفته در این پژوهش متفاوت از تحقیق حاضر است و مقایسه‏ای نیز با شعر دیگر شاعران صورت نگرفته است.

کلاهچیان و نظری در مقاله‏ای با عنوان «کارکرد معنایی و زیباشناختی تکرار در غزل حافظ» (1395) پژوهشی مشابه پویان (1391) با تأکید بر ابیاتی پراکنده از غزلیّات حافظ انجام داده‏اند. تفاوت این پژوهش نیز در واحد تحلیل و همچنین در بهره‏نگرفتن از مقایسه در تحلیل است.

امیرخانلو در مقاله‏ای با نام «موسیقی شعر و انواع جملات در غزلیّات حافظ» (1396) بیش از آن که به موسیقی شعر حافظ بپردازد، به طور خاص آهنگ جمله‏ها را از نظر وجه فعلی در چند غزل حافظ، کمال خجندی، ناصربخارایی وخواجوی کرمانی بررسی نموده و به این نتیجه دست یافته که از جمله قابلیّت‏های نحوی که موجب برجستگی زبان شعر حافظ از دیگر شاعران می‏شود، استفاده از جملات در ساختار کلّی غزل است. با این وصف، مشخص می‏شود تأکید پژوهشگر بر ساختار جملات از نظر وجه است که متفاوت از پژوهش حاضر است.

پژوهش‌های پیش‌گفته را دریک دسته‌بندی کلّی می‌توان به دوگروه تقسیم کرد: نخست پژوهش‌هایی مانند آثار ملاح (1351)، دادجو (۱۳۸6) و امیرخانلو (1396) که با رویکردهای سنّتی سعی در بررسی موسیقی ابیات غزل حافظ از جنبه‏های مختلف داشته‏اند، گروه دوم پژوهش‌هایی هستند که توجّه آن‏ها بیشترمعطوف به بررسی واج‏ها و آواها در ارتباط با بیت بوده است، پژوهش‌های عظیمی (1388)، پویان (1391)، بهادری و شیری (1392)، و کلاهچیان و نظری (1395) در این گروه جای می‌گیرند. بنابراین، پژوهش حاضر با پژوهش‌های یادشده این تفاوت را دارد که تلاش دارد با استفاده از روش توصیفی ‌تحلیلی و آماری، و به صورت مقایسه‏ای با بهره‏گیری از نظریّۀ موسیقی گرامون به بررسی تناسب آوا و مضمون در کلّ غزل‏های منتخب هم‏زمینۀ حافظ و دو شاعر هم‏روزگارش بپردازد.

در پایان این مبحث، وظيفۀ خود مي‌دانم از همراهی و مِهر همسر مهربانم جناب آقای محمّدرضا مرادیان، كه هر لحظه و هر زمان، پشتیبان و همراهم هستند، قدردانی کنم. همچنین از زحمات مدیر محترم نشر و ویرایش پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی جناب آقای دکتر یداللّه رفیعی و دیگر همکاران ایشان، که نقش عمده‌ای در به ثمر رسیدن این کتاب داشته‌اند، بسیار سپاسگزار هستم.

فصل اوّل

غزل و موسیقی

غزل فارسی

شعر فارسی دربردارندۀ آثار حماسی، تعلیمی و غنایی است. واژۀ «غنایی» در زبان فارسی در مقابل واژۀ لیریک[[1]](#footnote-1)در زبان فرانسوی و در زبان انگلیسی[[2]](#footnote-2) برگزیده شده است. نام‏گذاری دو واژۀ اخیر نیز به سبب انتساب به لیر[[3]](#footnote-3)، گونه‌‌ای آلت موسیقی مانند «چنگ» صورت گرفته و اشعاری را که در یونان قدیم همراه با «لیر» خوانده می‌‌شده است، «لیریک» می‌‌نامیدند. این آلت از دیر زمان در ایران وجود داشته است، حتّی به نظر برخی از محقّقان، یونانیان آلات موسیقی از جمله «چنگ» را از همسایگان شرقی خود گرفته‌‌اند.[[4]](#footnote-4)

وفق نظر پورنامداریان شعر غنایی شعری است که:

«بیانگر احساسات و عواطف شخصیِ گوینده است و اگر حاوی معانی و اندیشه‌‌های مختلفی هم باشد، این معانی و اندیشه‌‌ها در خدمت بیان عواطف شاعر است و هدف مستقیم شاعر، بیان آن اندیشه‌‌ها و معانی نیست» (31:1382).

وی همچنین بر این عقیده است که:

«تنوّع عواطف انسانی سبب تنوّع اقسام شعر غنایی می‌‌گردد و از میان این اقسام، تغزّل یا تشبیب و نیز نسیب هم که گاهی ناشی از عاطفۀ عشق و دوستی است و در ابتدا بیشتر وابسته به قصاید مدح‌‌آمیز بود و سپس به صورت غزل مستقل گردید، مشهورترین و با‌‌ دوام‏ترین قسم از اقسام شعر غنایی است» (همان).

از این رو، با توجّه به این که موضوع کتاب حاضر غزل است، به تعریف غزل می‌‌پردازیم.

صبور در تعریف غزل می‌‌نویسد:

«به طور کلّی پیشینیان غزل را شعری می‌‌دانسته‌‌اند که در آن، از گفتگو و هم‏نشینی و عشق‏بازی با زنان و بیان عشق آنان یا وصف و مدح و ستایش معشوق و یا به حکایت و نمایش اندیشه‌‌ها و هیجان‌‌های جوانی و انسانی با کلماتی دلنشین و لطیف و موزون و مقفّی در ابیاتی چند \_\_ که شمار آن‌‌ها را برخی از 5\_12 و بعضی از 7\_12 یا 15 یا 16 و به ندرت تا 19 دانسته‌‌اند \_\_ بیان شده باشد» (1355: 96\_97)

امّا همان‌طور که می‌‌دانیم قالب و شکل غزل از ابتدا این‌‌گونه نبوده و به مرور زمان پس از تغییر و تحوّلات به شکل تکامل‌‌یافتۀ امروزی درآمده است. در واقع، در باب غزل و تحوّل آن به شکل امروز می‌‌توان گفت غزل فارسی سه مرحلۀ کلّی از اشعار ملحون تا غزل به شکل تکامل‌‌یافتۀ امروزی را پشت سر گذاشته که به اختصار به آن اشاره می‏کنیم.

آن‌‌چه ما امروزه از غزل می‌‌دانیم این است که ابتدا اشعار ملحون و ترانه‌‌هایی بوده که همراه با موسیقی خوانده می‌‌شده و موضوع بیشتر آن‌‌ها سخن عاشقانه بوده است. چنان‏که همایی در این زمینه معتقد است:

«باید دانست که اصطلاح غزل در قدیم مخصوص اشعار غنایی و سرودهای آهنگین عاشقانه بوده است که با الحان موسیقی تطبیق می‌‌شده و آن را با ساز و آواز می‌‌خوانده‌‌اند، در عدد ابیات و سایر خصوصیات نیز شرط و قیدی نداشت» (1377: 125).

به طور مثال، ترانه‌‌ها و اشعاری که رودکی با نوای چنگ می‌‌خوانده، مانند شعر «بوی جوی مولیان...» که با این بیت آغاز می‌‌گردد:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **رودکی چنگ برگرفت و نواخت** |  | **باده انداز کو سرود انداخت** |

تأییدی بر این مدّعاست. همچنین آقاحسینی و احمدی یکی از عوامل مؤثر در زیبایی اشعار رودکی را توجّه وی به موسیقیِ شعر می‌‌دانند و بر این باورند که:

«با نگاه به اشعار معاصران رودکی به خوبی می‌‌توان دریافت که از لحاظ موسیقایی اشعار رودکی در سطح بالاتری از معاصرانش قرار دارد. آشنایی رودکی با موسیقی و شعرخوانیِ وی همراه با نواختن چنگ و رود، نقش فراوانی در روانی و برتریِ موسیقاییِ اشعارش نسبت به شعرای هم‏عصر او دارد» (1388: 20).

زرّین‌‌کوب نیز در باب شعر رودکی می‌‌نویسد:

«اوزان شعر در برخی موارد سخته و مستقیم نیست و بسا که سکته و وقفه در آن‌‌ها پیش می‌‌آید و برای استقامت وزن باید آن‌‌ها را گاه مانند خسروانیات با کشیدن آواز به صلاح باز آورد» (1370: 3).

چنان‌‌که از اشاره زرّین‌‌کوب برمی‌‌آید می‌‌توان علّت سکته و وقفه در وزن اشعار رودکی را به این دلیل دانست که این‌‌گونه از اشعار احتمالاً با موسیقی خوانده می‏شده است. به این ترتیب که شاعر می‌‌دانسته مشکل وزن شعر خویش را با همراهی و همخوانی با موسیقی می‌‌توان رفع کرد و این خود دلیلی است بر این‌‌ مسأله که شعر رودکی با موسیقی خوانده می‌‌شده است.

دومین مفهوم غزل که در آغاز قصاید فارسی دیده می‌‌شود، مفهوم تغزّل است که به صورت اشعار وصفی و گاه عاشقانه در آغاز قصاید سروده شده است. این‌‌گونه اشعار از آغاز شعر فارسی در کنار غزل‌‌های نخستین به وجود آمده و از زمان رودکی یعنی از آغاز نیمه‌‌های دوم قرن سوم تا پایان قرن پنجم و گاه تا قرن ششم هجری قمری در شعر فارسی دیده می‌‌شود. شایان بحث است که قصیده، قالب شعری است که ایرانیان از اعراب گرفتند، امّا به جای وصف بیابان‌‌ها و زیبایی‌‌های مرتبط با این نوع طبیعت در آغاز قصیده به توصیف بهار، زیبایی‌‌های طبیعت و یا احساسات درونی خود پرداختند و سپس به مدح ممدوح خویش گریز زدند که این نوع اشعار عاشقانه در آغاز قصیده را تغزّل می‌‌نامیدند. در واقع:

«از همان دوران که شعر پارسی دری آغاز گرفت هم‌‌گام با اشعار غنایی یا غزلیّات ملحون یا عاشقانه که بیان احساسات و اندیشه‌‌های لطیف و فردی شاعر بود و بدون هیچ‌‌گونه قصد خاصّی سروده می‌‌شد، گونۀ دیگری از شعر غزلی که به آهنگ ویژۀ مدح از سلطان بود، خودنمایی کرد که آن‌‌ها را به مناسبت همراه بودن با مدح به طور کلّی قصیده نامیدند و چون این‌‌گونه اشعار تا آن‏جا که بیان اندیشه‌‌های غنایی و وصف طبیعت و می و معشوق است، خود می‌‌تواند غزل به شمار رود، آن‌‌ها را به مناسبت همراه شدن با مدح «نسیب و تشبیب یا تغزل» نامیدند» (صبور، 1355: 177).

به همین‏ ترتیب دودپوتا می‌‌نویسد:

«غزل اگرچه اختراع عرب نیست، امّا باید توجه داشت که در مراحل اوّلیّه، همان تشبیب بود که از بدنۀ اصلیِ قصیده جدا شده و به تدریج تبدیل به شکل امروزیِ آن شد. نمونه‌‌های اوّلیّۀ غزل از شاعران ایرانی، شباهت زیادی به تشبیب دارد و در هر دو \_\_ شعر عربی و ایرانی \_\_ سخن از زیبارویان و بیان محنت فراق و جدایی و دیگر مسایل عاشقانه است. قابل ذکر است که شاعران نخستین ایرانی تخلّص خود را در بیت آخر یعنی مقطع غزل نمی‏آوردند و این دلیل دیگری است که غزل، چنان که بعدها مرسوم شد، در آغاز نوع مستقلی از شعر نبود» (1382: 72).

زرّین‌‌کوب نیز بر این عقیده صحّه می‌‌گذارد و براین باور است:

«غزل از لحاظ منشأ، ترکیب متعادل و بدیعی است از میراث ترانه‌‌های عامیانه و محلّی ایرانی با پیرایه‌‌ای عاریت گشته از تشبیب و نسیب رایج در آغاز قصاید قدیم عربی» (1368: 12).

در یک جمع‌‌بندیِ کلّی می‌‌توان گفت «تغزّل بر رشد و تکامل غزل تأثیر گذاشته است، چون با غزل شباهت نزدیکِ موضوعی و شکلی و قافیه‌‌ای دارد» (عبادیان، 1372: 28).

سوم، غزل به مفهومی که امروز می‌‌شناسیم و اساس کار کتاب حاضر است، عبارت است از چند بیت هم‌‌وزن که مصراع اوّل و دوم بیت اوّل آن (مطلع) با سایر مصراع‌‌های دوم شعر هم‌‌قافیه‌‌اند و معمولاً شاعر در بیت پایانی (مقطع) اسم شعری خود را ذکر می‌‌کند که به آن تخلّص شاعری می‏گویند. محتوا و مضمون غزل در ذکر زیبایی‌‌های معشوق و ستایش او، احوال عاشق و بیان تألّمات درونیِ وی، قصّۀ عشق و دلدادگی و... است.

بنابراین، به طور کلّی می‌‌توان گفت غزل به شکل تکامل‌‌یافتۀ امروزی آن، در واقع سه دوره‌‌ را تحت عناوین تغزّل، استقلال غزل و کمال غزل پشت سر گذاشته است.

موسیقی شعر

همراهی موسیقی و شعر را می‏توان حتّی به دوران پیش از اختراع خط دانست. زمانی که بشر به کشاورزی می‏پرداخت، احتمالاً سختی‏های فعّالیّت‏های روزانۀ خود را با زمزمه‏های هنگام کار، تسکین می‏داده است. چنان‏که آریان‏پور درهم آمیختگی شعر و موسیقی را به روزگاران کهن بویژه دوران اقتصادی کشاورزی نسبت داده است. زمان‏هایی که سرودها و اشعار کار با ترنّم موزون گروهی شکل می‏گرفت و بیشتر نقش تسهیل مشقّت‏های کار را بر عهده داشته است (1354،ج1: 31). شایان یادآوری است معنای موسیقی در این کتاب معنای فنّی و تخصّصی آن نیست، بلکه موسیقی کلمات و الفاظ، مورد نظر است که در سرایش و خوانش شعر نمود می‏یابد. شفیعی کدکنی که شعر را رستاخیز کلمات و حادثه‌‌ای می‌‌داند که در زبان رخ می‌‌دهد و به وسیلۀ آن، گویندۀ شعر عملی را انجام می‌‌دهد که باعثِ تمایز زبان شعری او از زبان عادّی و روزمره است، بر این باور است: «هرگاه نُرم زبان عادی به شکل نظام‌‌مند شکسته شود، رستاخیز واژه‌‌ها صورت می‌‌پذیرد و وارد قلمروی شعر می‌‌شویم. رستاخیز واژه‌‌ها از راه‌‌های مختلف صورت می‏گیرد که این راه‌‌ها به دو گروه کلّی تقسیم می‏شوند:

1. گروه موسیقایی که مجموعه عواملی را در بر می‌‌گیرد که «زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدنِ آهنگ و توازن، امتیاز می‌‌بخشد و در حقیقت، از رهگذرِ نظامِ موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‏ها و تشخّص واژه‌‌ها در زبان می‌‌شود. این عوامل عبارتند از: وزن، قافیه، ردیف و هم‌‌آهنگی‌‌های صوتی.

2. گروه زبان‌‌شناسی که عواملی را در بر می‌‌گیرد «که به اعتبارِ تمایزِ نفسِ کلمات، در نظام جمله‌‌ها، بیرون از خصوصیّت موسیقایی آن‌‌ها موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌‌ها شوند» (1368: 3 \_10 با تلخیص).

بنابراین، یکی از جنبه‏های اساسی و ضروری یک شعر، موسیقی آن است و از جمله رویکردهای سبک‏شناختی، سبک‏شناسی آوایی است که به بررسی موسیقی شعر می‏پردازد. شفیعی کدکنی همچنین معتقد است:

«شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا، موسیقی الحان و آهنگ‏ها و جمع میان شعر و موسیقی جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است. ... اصولاً شعر برای این بوجود آمده که بتوان با آن تغنّی کرد و عرب نیز می‌گوید: انشدّ شعراً یعنی فلانی شعر را تغنّی کرد و سرود. در فارسی هم شعر”سرودن“ اصطلاح است» (1368: 44\_45).

پورنامداریان همچنین در اهمّیّت موسیقی شعر می‏نویسد:

«احساس موسیقی شعر که دریافت آن نیاز به آموزش و اندیشیدن و تلاش ذهنی ندارد، از اوّلین انگیزه‏های جلب نظر و دلبستگی خواننده به شعر است. این دلبستگی خواننده را بر سر شعر نگه می‏دارد و زمینه و فرصت فعّالیّت‏ ذهنی وی را برای ارتباط عمیق‏تر با باطن شعر و کشف ظرایف و زیبایی‏های فنّی و ساختاری و ارزش‏های معنایی و عاطفی شعر فراهم می‏آورد» (1374: 434).

شفیعی کدکنی*،* موسیقی شعر را در چهار دسته تقسیم بندی می‏کند:

1. موسیقی بیرونی که جانب عروضی شعر است.

2. موسیقی کناری که جلوه‏های بسیاری دارد و از آشکارترین آن‏ها قافیه و ردیف است و تکرارها و ترجیع‌ها.

3. موسیقی درونی یعنی مجموعه هماهنگی‏هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‏ها و مصوّت‏ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید و این قلمروی موسیقی شعر، مهمترین قلمروی موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‏شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع موسیقی نهفته است.

4. موسیقی معنوی که شامل تقارن‏ها و تشابهات و تضادها در حوزه امور معنایی و ذهنی موسیقی شعر است و صنایع معنوی مثل تضاد و ایهام و مراعات نظیر از معروفترین جلوه‏های این صنایع است (1368: 391\_393 به اختصار).

بر اساس این نقل قول، در موسیقی شعر که در ایجاد رستاخیز واژه‏ها نقشی اساسی دارد، موسیقی درونی از اهمّیّت ویژه‏ای برخوردار است که در کتاب حاضر نیز این نوع موسیقی مورد نظر خواهد بود[[5]](#footnote-5).

چنان‏که اشاره شد، در موسیقی درونی شعر، چگونگی کاربست صامت‏ها و مصوّت‏ها و به عبارت دیگر «واج‏ها» بررسی می‏شود. خانلری در تعریف واج می‏نویسد:

«واج، جزء بسیط و مشخّص و مفارق در اصوات ملفوظ است. ... مراد از قید بسیط در این تعریف آن است که نتوان آن را به اجزایی کوچک‏تر تقسیم کرد که بعضی از آن‏ها با اجزای دیگر قابل ترکیب باشند، یعنی چنان‏که کلمۀ ”در“ را به سه جزء می‏توان تقسیم کرد، نمی‏توان یکی از این سه را به اجزاء کوچک‏تری قسمت کرد که قابل ترکیب با اصوات دیگر باشد» (1369: 14).

از سوی دیگر، چنان‏که ثمره اشاره می‏کند: «آوا یا صوت، کمیّتی فیزیکی است که از ارتعاش مولکول‌های هوا ایجاد می‌شود» (1381: 3).

در واقع، آوا به عنوان یک مجموعۀ بزرگ صوتی، واج را در زیرمجموعه خود دارد.

«مطالعۀ خصوصیّات آوایی صداها، موضوع شاخه‏های گوناگون آواشناسی است. طبق نظر و استنباط ایشان، واج‏شناسان هم به بررسی چگونگی خصوصیّات تولیدی و فیزیکی صداها در زبان‏های گوناگون می‏پردازند و هم به بررسی این موضوع که چگونه این خصوصیّات در رابطه با انتقال معنی عمل می‏کنند» (ولی‏پور، 1384: 176).

از سوی دیگر، آواها و به عبارتی واج‏ها به دو گروه تقسیم می‏شوند:

«واکه و همخوان. اگر هوای بازدم در گذر خود از اندام‌های گویایی به آن‏چنان مانعی برخورد نکند که در نتیجۀ آن هوای تازه‌ای به آن افزوده شود، آن را واکه می‌نامیم. و اگر هوای بازدم در گذر از اندام‌های گویایی به آن‌گونه مانعی برخورد کند که در نتیجۀ آن، آوای تازه‌ای به آن افزوده شود، آن را همخوان می‌نامیم» (حق‌شناس، 1379: 17).

بنابراین، واج‏ها را می‏توان «یکی از مهم‏ترین و تأثیرگذارترین عوامل انتقال مفهوم در زبان دانست» (وفایی و اخلاق، 1395: 38) به طوری که:

«بسیاری از شعرا و نویسندگان با استفاده از تکرار واج‏ها توانسته‏اند علاوه بر زیباکردن ظاهر اثر، در ایجاد ارتباط و ترغیب یا تحذیر مخاطب در امری خاص مؤثّر واقع شوند» (همان: 34).

ناتل خانلری نیز معتقد است:

«حروف زنگ خاصّی دارند و هر زنگ در ذهن شنونده اثر خاصّی ایجاد می‌‌کند، مثلاً، حرف «ل» از آواز به هم خوردن آب حکایت می‌کند: قُل‏قُل.» (1345: 248\_249).

ناگفته پیداست بسیاری از شاعران برخی از واج‏ها را در اشعار خود، آگاهانه و گاه ناخودآگاه به

1. . lyrique [↑](#footnote-ref-1)
2. . Lyric [↑](#footnote-ref-2)
3. . lyra [↑](#footnote-ref-3)
4. . لغت‌‌نامۀ دهخدا، ذیل «چنگ» [↑](#footnote-ref-4)
5. . البتّه در فصل سوم اشاره‏ای گذرا به تناسب موسیقی بیرونی یعنی وزن و بحر با مضمون خواهیم داشت. [↑](#footnote-ref-5)