

بررسی عناصر موسیقایی در غزل سعدی

پگاه خدیش*

چکیده

زبان شعری سعدی، که به سهل ممتنع معروف است، با در کنار هم قرار گرفتن عناصری بسیار شکل گرفته است. یکی از مهم ترین این عناصر در غزلیات سعدی، توازن موسیقایی است. این نظام موسیقایی، عواملی شناخته شده از قبیل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی های صوتی و آوایی دارد و برخی از مباحث بدیع لفظی و معنوی مانند جناس و سجع و تضاد هم در شکل گیری آن موثر است. شناخت این عوامل، پژوهندگان را در دستیابی به رابطه های پیدا و پنهان کلامی و دریافت رازهای سخن سعدی یاری خواهد داد. در این مقاله با بسامدگیری این عوامل در دویست غزل انتخابی، برای رسیدن به نظام مذکور تلاش شده است.

کلیدواژه‌ها

سعدی، غزلیات، نظام موسیقایی، وزن، ردیف، هم آوایی، بدیع لفظی و معنوی.

* استادیار مؤسسه لغت نامه دهخدا و مرکز بین المللی زبان فارسی، دانشگاه تهران.

مقدمه

"یک اثر برجسته شعری، برجستگی و تمایزش در همان جایی است که نمی‌توان آن را تفسیر و تحلیل کرد."^۱ آثار نوابغ هنری و ادبی همواره با دنیایی از اسرار همراه است و مهم‌ترین دلیل لذت بخشی و جذابیت همیشگی آنها در همین نهانی‌هاست. اگرچه قوانین ادبی و بررسی‌های زبان‌شناسی قادرند برخی از معماهای شعری را حل کنند ولی درک تمام رازهای شاه‌کارها، امری ناممکن است.

زبان سعدی- که علمای بلاغت صفت سهل ممتنع برای آن آورده‌اند- زبانی است که به هنرمندی، خود را در بین لایه‌های درهم تنیده و سر به مهر پنهان می‌کند. این زبان اگرچه ظاهری سهل و روان دارد و هیچ تعقید و پیچیدگی در آن دیده نمی‌شود و اگرچه معانی و مفاهیم و اندیشه شاعر براحتی در ذهن خواننده نفوذ می‌کند، برای آن کس که در جستجوی عوامل و صور مختلف ایجاد و آفرینش این زبان جاودانه است، دست نیافتنی و بعید جلوه می‌کند.

به گفته دکتر شفیع کدکنی^۲، در زبان روزمره کلمات به گونه‌ای بکار می‌رود که اعتیادی و مرده است و در متن جلب توجه نمی‌کند، ولی در شعر این کلمات مرده با روش‌هایی پنهان و آشکار، زندگی و حیات و حرکت می‌یابد.

یکی از آشکارترین و موثرترین عوامل در زبان شعر، توازن موسیقایی است. بسیاری از کلمات که در زندگی روزمره، پیش‌پا افتاده و بی‌ارزش است، در این زبان آهنگین حضور و معنای دیگری می‌یابند. در واقع زبان شاعرانه، حقیقت آهنگین چیزها را بازگو می‌کند، یعنی آنچه را که در آنها زنده و تپنده است.

"زبان نظم، به مثل زبان قصیده می‌تواند ساختگی یا دانشورانه باشد، اما زبان شعر به مثل غزل نمی‌تواند ساختگی باشد. این زبان می‌باید بی‌واسطه با زنده‌ترین و گویاترین بافت‌های زبان، با حسی بی‌واسطه که ما از یکایک واژه‌ها داریم، با رنگ و بوی و مزه آنها در کام و چشم و بینی ما در پیوند باشد."^۳

در حقیقت کلمات از رهگذر نظام موسیقایی، تشخیص و برجستگی می‌یابد. این نظام عوامل شناخته‌شده‌ای دارد از قبیل وزن، قافیه، ردیف، هماهنگی‌های صوتی و آوایی و برخی از مباحث بدیع لفظی مانند جناس و سجع و... ولی علاوه بر این‌ها عوامل شناخته نشده‌ای هم وجود دارند که تنها حس می‌شوند و هیچ قانون ویژه‌ای برایشان وجود ندارد.

روش پژوهش

در این مقاله، نه در یک بررسی عمیق و همه‌جانبه، که در نگاهی گذرا به یافتن شواهد و نمونه‌هایی از قوانین و الگوهای شناخته شده موسیقایی در غزل‌های سعدی پرداخته‌ایم. به این منظور ۲۰۰ غزل به طور تصادفی انتخاب و بررسی شد. با شیوه بسامدگیری، اوزان عروضی، ردیف‌های شعری و انواع آن مشخص گردید. آن‌گاه تعداد دفعات کاربرد برخی صنایع لفظی و معنوی، از جمله جناس، سجع، تضاد، تتابع اضافات و هم‌آوایی استخراج گشت. در مرحله بعد، بر اساس مواد فراهم شده، درباره این صنایع و نقش آنها در ایجاد نظام موسیقایی در غزل سعدی، و شیوه‌هایی که وی برای تکوین این نظام ابداع نموده و در متن غزل، به گونه‌ای نامحسوس، به کار گرفته، نتایجی حاصل شد.

وزن غزلیات

در بررسی موسیقایی بر اساس وزن‌های عروضی در غزل‌ها، که با بسامدگیری در ۲۰۰ غزل انجام شد، آشکار شد که پر کاربردترین اوزان به ترتیب عبارت است از:

- ۱- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلات): بحر رمل مثنی‌مخبون محذوف (مقصور) که وزن ۲۳٪ از کل غزلیات است؛
- ۲- مفاعلهن فاعلاتن مفاعلهن فاعلن (مفاعلهن): بحر مجتث مثنی‌مخبون محذوف، ۲۲٪؛
- ۳- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلات): بحر رمل مثنی‌مخبون محذوف (مقصور) ۲۲٪؛
- ۴- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (فاعلات): بحر مضارع مثنی‌مخبون محذوف ۹٪.

این وزن‌ها نه تنها نزدیک‌ترین اوزان به زبان طبیعی و موسیقی کلام عادی هستند و بیش‌تر جنبه روایی و گفتاری دارند، بلکه بهترین اوزان برای بیان احساسات و عواطف هستند. به این ترتیب وزن موسیقایی اشعار کاملاً در خدمت انتقال پیام شاعر و آفرینش زبان مورد نظر او است. وزن‌های یاد شده، در گفتگوهای سعدی با محبوب و شکایت از بی‌رحمی و بی‌اعتنایی او و در پاسخ به ملامت آنان که از عشق او بی‌خبرند بکار رفته است، یعنی همان زبانی که عواطف شخصی و احساسات درونی گوینده را با صداقت و سوزی نهفته بیان می‌کند.

ردیف

در بررسی اشعار هر گوینده‌ای توجه به چه‌گونگی و میزان موسیقی ابیات از رهگذر قافیه و ردیف ضروری است. از آن‌جا که سکون آخر کلمات در زبان فارسی موجب ایستایی و مکث در پایان هر واحد شعری می‌شد، شاعران فارسی‌گو ردیف را برای پر کردن این خلأ آفریدند، در واقع "نیازمندی به پر کردن موسیقی قافیه باعث شده است که ردیف در شعر فارسی وسعت و گسترش شگفت‌آوری داشته باشد"^۳. از سوی دیگر "وجود فعل رابط و اهمیت آن در ساختمان زبان فارسی مهم‌ترین عامل پیدایش و توسعه ردیف در شعر فارسی است و با اندکی توسعه در مفهوم رابط، همه افعال معین دارای همین خاصیت است"^۴.

اگرچه در نخستین نمونه‌های شعر مردف بیش‌تر افعال ربطی ساده مانند/ست، بود و شد^۵ بکار می‌رفت، ولی بتدریج شاعران در ایجاد و بکارگیری ردیف‌های فعلی و اسمی کوشیدند و کار حتی به تکلف و لزوم مالایلم نیز کشید و سرانجام این امر موجب پدید آمدن استعاره‌ها و اضافه‌های تشبیهی بعید و ایستایی صور خیال شد.

از میان غزلیات سعدی، بیش‌تر از نیمی از اشعار مردف است. این الزام ردیف، که خود تکمیل‌کننده موسیقی قافیه است، با افزودن بر تکرار افعیل عروضی موجب بسط و تقویت موسیقی شعر می‌شود. در این میان، تعداد ردیف‌های فعلی که با فعل‌های رابط ساخته می‌شود بیش‌تر از بقیه است و گویای این مطلب که سعدی سادگی و سهولت زبان شعری قرون نخستین را در نظر داشته و در پی ایجاد و احیای آن فضای روان و ملموس است. اکثر این ردیف‌ها با افعالی از مصادر/ستن، بودن و شدن ساخته شده‌اند.

پس از آن باید به بسامد بالای ردیف‌های افعال غیر ربطی در غزل‌های سعدی توجه کرد. از آنجا که فعل به دلیل دربرداشتن مفهوم و زمان و شخص، در قیاس با سایر کلمات تحرک و پویایی بیش‌تری دارد، این گونه ردیف‌ها بر حیات و حرکت غزل می‌افزایند و در عین حال توان موسیقایی شعر را نیز افزایش می‌دهند.

توسعه ردیف‌های فعلی موجب خلق استعاره‌ها و ترکیب‌های جدید در زبان می‌شود. در واقع کلمات قافیه در صورتی که مجبور به همراهی ردیف شوند و در محدودیت آن قرار گیرند، با قدرت خلاق شاعرانه و تخیل پویای سراینده تداعی‌های تازه و بدیعی می‌آفرینند. سعدی با الهام گرفتن از واژه‌ها و ترکیبات، گاه از کلمات ردیف برای ایراد تصاویر تازه و خیال‌های بدیع استفاده می‌کند؛ مثلاً "سوزن"، که در تداعی

معمولی با افعالی مانند زدن، خوردن و فرو کردن همراه است، در غزل سعدی در ترکیب "سوزن بردن" آمده است:

چون نیاید دود از آن خرمن که آتش می‌زنی یا ببندد خون از این موضع که سوزن می‌بری^۶ (۵۷۲)

در واقع ردیف فعلی "می‌بری" موجب ساخت این ترکیب جدید شده است. نمونه‌هایی دیگر از این دست عبارت است از: "هوا زدن"، "انتقام کردن"، "خون گرفتن" و "فریاد افتادن" در ابیات زیر:

بلبلی بیدل نوایی می‌زند باد پیمایی هوایی می‌زند (۲۳۵)

الغیث از من دل سوخته ای سنگین دل در تو نگرفت که خون در دل خارا بگرفت (۱۳۹)

هزار زخم پیایی گر اتفاق افتد ز دست دوست نشاید که انتقام کنند (۲۵۱)

از بقیه غزل‌های مردف، چند غزل با عبارت‌های فعلی و اسمی مانند "ای دوست دست گیر"، "ما نیز هم بد نیستیم"، "دگر چه می‌خواهی" ساخته شده‌اند. این چنین ردیف‌های طولانی قبلاً در شعر سنایی بکار رفته بود و پس از سنایی نیز، بیش‌تر در سرودن غزلیات عرفانی، مورد توجه عطار و مولوی قرار گرفت. تکرار این عبارات که تقریباً نیمی از مصراع دوم را دربر می‌گیرند اگرچه موجب سکون معنایی می‌شود، بر توان موسیقایی شعر می‌افزاید.

ردیف‌های اسمی در غزلیات سعدی بسیار کم بکار رفته است. بیش‌ترین تعداد این نوع ردیف‌ها با کلمه "دوست" ساخته شده که خود نشانگر اهمیت مقام دوست نزد سعدی است. سعدی با کلمات "یار"، "صنم"، "سخن" نیز ردیف‌سازی کرده است. برای درک هر چه بهتر مطالب مذکور و بسامد ردیف‌های فعلی و اسمی و حرفی به جدول زیر توجه کنید:

ردیف	نوع	تعداد	جمع
اسمی	اسم	۲۰	۶۴
	ضمیر	۲۴	
فعلی	فعل و مصدر	۲۲۸	۲۴۷
	ضمیر + فعل	۱۹	
	صفت + فعل		
حرفی	-	۲۰	۲۰

اگرچه به گفته دکتر شفیعی کدکنی: "ردیف جزیی از شخصیت غزل است"^۷ و غزل‌های مردف موفق‌ترند، قدرت و آفرینش هنری سعدی در غزل‌هایی که ردیف ندارند، انکارناپذیر است. چنان‌که قبلاً اشاره شد نزدیک به نیمی از غزلیات شیخ (حدود ۳۰۴ غزل از مجموع ۶۳۷ غزل) مردف نیست، با این حال کلام سحرآمیز سعدی، بی‌نیاز از بکارگیری این کلمات تکراری، در عین آفرینش مضامین و معانی ابتکاری و ملموس، جنبه موسیقایی شعر را قوام و فزونی بخشیده است؛ به گونه‌ای که بسیاری از این اشعار نمونه عالی‌ترین غزلیات فارسی محسوب می‌شود. در ادامه به منظور بررسی توانایی‌ها و امکانات گسترده زبانی و قدرت سعدی در القای مفاهیم به سبک‌ها و روش‌های گوناگون، دو غزل را که یکی مردف و دیگری مقفاست می‌آوریم. این هر دو غزل از تکرار افاعیل عروضی "مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فعلن" ساخته شده‌اند و این هم‌وزنی امکان مقایسه را بیش‌تر می‌کند:

مرا دلی که صبوری از او نمی‌آید
که آب دیده به رویش فرو نمی‌آید
که مهربانی از آن طبع و خو نمی‌آید
بر اوفتاده مسکین چو گو نمی‌آید
بد از من است که گویم نکو نمی‌آید
که هیچ حاصل از این گفتگو نمی‌آید
بمرد آتش معنی که بو نمی‌آید
چه مجلس است کزوهای و هو نمی‌آید
که پیر گشت و تغیر در او نمی‌آید
(۲۹۰)

تو را سری است که با ما فرو نمی‌آید
کدام دیده به روی تو باز شد همه عمر
جز اینقدر نتوان گفت بر جمال تو عیب
چه جور کز خم چوگان زلف مشکینت
اگر هزار گزند آید از تو بر دل ریش
گر از حدیث تو کوتاه کنم زبان امید
گمان برند که در عودسوز سینه من
چه عاشق است که فریاد دردناکش نیست
به شیر بود مگر شور عشق سعدی را

و نمونه دوم:

گرت مشاهده خویش در خیال آید
دگر می‌پای که عمر این همه نمی‌پاید
تو خود بیا که دگر هیچ در نمی‌باید
چو آفتاب بر آید ستاره ننماید
که شرم داشت که خورشید را بیاراید
که دشمنی کند و دوستی بیفزاید
که مرده را به نسیمت روان بیاساید
دلی چه باشد و جانی چه در حساب آید
مگر مطاوعت دوست تا چه فرماید
چه جای دوست که دشمن بر او ببخشد
(۲۸۰)

مرو بخواب که خوابت ز چشم برآید
مجال صبر همین بود و منت‌های شکیب
چه ارمغانی از آن به که دوستان بینی
اگرچه صاحب حسند در جهان بسیار
ز نقش روی تو مشاطه دست باز کشید
به لطف دلبر من در جهان نبینی دوست
نه زنده را به تو میل است و مهربانی و بس
دریغ نیست مرا هر چه هست در طلبت
چرا و چون نرسد دردمند عاشق را
گر آه سینه سعدی رسد به حضرت دوست

هم آوایی - هم حروفی

اولین گام در راه شناخت زیبایی‌های موسیقایی شعر، شناخت صامت‌ها و مصوت‌ها به عنوان عناصر اصلی نظام آوایی و موسیقی است. صامت‌ها و مصوت‌ها گذشته از نقشی که در آفرینش و تناسب وزن و قافیه (موسیقی بیرونی) دارند، در کل بیت نیز ناظر به هماهنگی هستند.

شاعران استاد، خودآگاه یا ناخودآگاه، مفهوم شعر را با آهنگ کلمات و خصوصیات صوتی واژگان ترسیم و القا می‌کنند. سعدی نیز از این استعداد زبانی برای تفهیم و تاثیرگذاری عمیق‌تر و جان‌دارتر شعرش استفاده می‌کند.

سعدی با شم زبانی قوی و شناخت توانایی‌های پایان‌ناپذیر صوتی و آوایی مصوت‌ها، بیش‌تر آنهایی را مد نظر دارد که نرم، روان و باطنین باشند و عاملی در جهت تقویت معانی به حساب آیند. البته این تاثیر، زمانی محسوس‌تر است که معنای کلمه نیز با شکل ظاهری حروف متناسب باشد. او از میان کلمات، آنهایی را برمی‌گزیند که هم حروفی را تایید و معانی را بهتر بیان کنند.

صوت‌های بم برای بیان حالات تألم، تأثر و تأمل و صوت‌های زیر برای القای حالت شادی، شوق و گاه شکایت بکار می‌روند. با بکارگیری این اصوات، گویی بیت نفس می‌زند و ضربان دارد. تحرک و پویایی حاصله و هماهنگی پدید آمده میان لفظ و معنا، موسیقی درونی بیت را غنی‌تر و دل‌نشین‌تر می‌کند. به بیت زیر توجه کنید:

فریاد سعدی در جهان افکندی ای آرام جان چندین به فریادآوری باری به فریادش برس (۳۱۷)

در این بیت مصوت "آ"، نه بار بکار رفته است که مفهوم اصلی بیت یعنی فریاد را شدیدتر القا می‌کند. علاوه بر آن تکرار سه باره کلمه فریاد نیز این حالت را تشدید می‌کند. مصوت "آ" هیبت و شکوه را می‌رساند و برای کشش کلام و ایجاد آهنگی باوقار و باطمأنینه بکار می‌رود:

غم زمانه خورم یا فراق یار کشم به طاقتی که ندارم کدام بار کشم (۴۰۴)

هشت بار تکرار مصوت بلند "آ" در این بیت، تألم و تأثر شاعر و شکایت او را از وضع موجود بخوبی به ذهن متبادر می‌کند. در بیت ذیل نیز تحسر و اندوه گوینده از رفتن کاروان و شکایت از تنهایی به همین طریق تقویت می‌شود. اگرچه تکرار این مصوت در محل قافیه‌های درونی، امر را شدت می‌بخشد:

ای ساریان آهسته ران کارام جانم می‌رود وان دل که با خود داشتم بدلستانم می‌رود (۲۶۸)

در بیت بعد، پراکندگی مصوت "ایی"، که شوق و شادمانی را تقریر می‌کند، هیجان و اشتیاق را در سراسر بیت جاری کرده است. ضرب آهنگ پایانی در کلمات و ترکیباتی که دو به دو به هم عطف شده‌اند نیز در تداوم این حالت موثر است:

فتنه انگیزی و خون‌ریزی و خلقی نگرانت که چه شیرین حرکاتی و چه مطبوع کلامی (۵۹۱)

در شاهد مثال بعد تعداد مصوت‌های بلند "ایی" و "آ" یکسان است. در مصراع اول امتداد مصوت "ایی" گویی جنبه‌ای منفی و تحقیرکننده و سرزنش‌بار دربردارد. در مصراع دوم که پاسخ کوبنده درخت در آن بیان می‌شود با کشش آوایی بالارونده صدای "آ" عظمت و برتری و آزادگی تداعی می‌شود:

به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری جواب داد که آزادگان تهی‌دستند (۲۲۶)

در نمونه بعد، شش بار تکرار مصوت بلند "او" همراه با وزن پرتحرک و نشاط‌انگیز شعر، دقیقاً میدان بازی چوگان و تلاش شرکت‌کنندگان و سرگردانی گوی را تصویر می‌کند:

به هر کویی پیری رویی به چوگان می‌زند گویی تو خود گوی زنج‌داری بساز از زلف چوگانی (۶۱۱)

گاهی مصوت‌های کوتاه نیز در غزل سعدی در خدمت تشدید معنای مورد نظر در ذهن شاعر و تأثیرگذاری بیش‌تر شعر هستند. توالی کسره‌های اضافی و وصفی در بیت زیر نوعی حالت خلسه و خواب‌آلودگی را تداعی می‌کند که هم‌سو با مفهوم کلی بیت است:

خواب از خمار باده نوشین بامداد بر بستر شقایق خودروی خوش‌تر است (۶۹)

به هم‌آهنگی و هم‌سانی حروف در ابیات نیز باید توجه کرد. چه‌گونگی تلفظ حروف، حرکت لب‌ها و طنین صدایی که از هر حرف برمی‌خیزد، در القای موثر اندیشه‌ها و منظور اصلی شاعر دخیل است. صامت‌هایی روان و نرم که حالتی لغزنده و فرار را تداعی می‌کنند، در بیت زیر به بهترین شکل در خدمت مضمون قرار گرفته‌اند؛ در عین این‌که تکرار صامت‌های "م" و "ر" در بیت و تکرار کلمات موی و میان نیز عامل تقویت معنا است:

میان‌ت را و موی‌ت را اگر صد ره بپیمایی میان‌ت کمتر از مویی و موی‌ت تا میان باشد (۱۹۶)

تکرار صامت‌های "خ" و "ج" در بیت بعد تصور جرح و زخم را دامن می‌زند. صدایی همچون دریدن و پاره شدن که در طول بیت موج می‌زند این تصویر ذهنی را تشدید و خطوط اصلی آن را پر رنگ‌تر می‌کند:

خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی چه خیال آب روشن که به تشنگان نمایی (۵۰۵)

در بیت زیر، سعدی اشتیاق بیدلان را برای بوسیدن یار به زیبایی سروده است. هنگام خوانش مصراع دوم حرکت لب‌ها و تلفظ کلمات، صدای بوسه و عمل آن را به ذهن می‌رساند:

هزار بیدل مشتاق را به حسرت آن که لب به لب برسد جان به لب رسانیدی (۵۴۰)

جناس

جناس هرگونه اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که به اشکال گوناگون جلوه‌گر می‌شود.^۸ "در ذات هر زبان و در طبیعت هر زبان، جناس خود را به عنوان یک قانون زبان‌شناسی نشان می‌دهد که مبانی زیباشناسی نیز دارد. بسیاری از شاه‌کارهای ادبی جهان، محور زیبایی‌شان در همین نقطه است که غالباً در ترجمه از میان می‌رود"^۹.

جناس از نظر نقش خلاق و ارزنده‌ای که در موسیقی کلام دارد شایان توجه است. در واقع این هماهنگی‌های صوتی و حرفی و آوایی منجر به تقویت و فزونی توان موسیقایی شعر و ایجاد ریتم و هارمونی می‌شود. انواع جناس، که خود از مقوله تکرارند و در غزل سعدی بکار رفته‌اند عبارت است از:

جناس تام: یعنی تشابه عینی کلمات از نظر ساخت و صورت و تفاوت محتوایی و معنایی آنها:

نه عجب که قلب دشمن شکنی به روز هیجا تو که قلب دوستان را به مفارقت شکستی (۵۲۳)

روزی سرت ببوسم و در پایت اوفتم پروانه را چه حاجت پروانه دخول (۳۴۹)

ما با توایم و با تو نه‌ایم اینت بلعجب در حلقه/یم با تو و چون حلقه بردیریم (۴۳۷)

هر آن شب در فراق روی لیلی که بر مجنون رود لیلی طویل است (۷۴)

جناس ناقص: در این صنعت کلمات مکرر در حروف یکسان و در حرکت و تلفظ متفاوت‌اند:

- هر آدمی که مهر مهرت در وی نگرفت سنگ خارا است (۴۴)
- حیف بود مردن بی‌عاشقی تا نفسی داری و نفسی بکوش (۳۳۷)
- نگفتمت که به ترکان نظر مکن سعدی چو ترک ترک بگفتی تحملت باید (۲۷۶)
- گرچه بی‌طاقتم چو مور ضعیف می‌کشم نفس و می‌کشم بارت (۳۶)
- جناس لفظ: مواردی از تکرار است که کلمات متجانس، تلفظی یکسان و نگارشی متفاوت داشته باشند:
- بگریست چشم دشمن من بر حدیث من فضل از غریب هست و وفادر قریب نیست (۱۱۴)
- تو ختایی بجهای وز تو خطا نیست عجب کان که از اهل صوابند خطا نیز کنند (۲۴۷)
- نه مرا طاقت غریبت نه ورا خاطر قریبت دل نهادم به صبوری که جز این چاره ندانم (۴۱۷)
- جناس مرکب: در این نوع، کلمات مکرر به لحاظ صورت یکسان ولی به لحاظ ساختار صرفی از دو مقوله‌اند، مثلاً یکی مفرد و دیگری مرکب است:
- هر خم از زلف پریشان تو زندان دلی است تا نگویی که اسیران کمنه تو کمنه (۲۴۳)
- یاران همه با یار و من خسته طلبکار هر کس به سرآبی و سعدی به سرآبی (۵۱۷)
- ما را نظر به خیر است از حسن ماه‌رویان هر کو به شر کند میل او خود بشر نباشد (۱۹۸)
- جناس زاید: آن است که در کلمات مکرر به لحاظ صورت، حرفی کم یا زیاد باشد:
- شرط است جفا کشیدن از یار خمر است و خمار و گلبن و خار (۲۹۸)
- به انتظار تو آبی که می‌رود از چشم به آب چشم نماند که چشمه می‌زاید (۲۷۶)
- همی خرامد و عقلم به طبع می‌گوید نظر بدوز که آن بی‌نظیر می‌آید (۲۸۸)
- دیگران را تلخ می‌آید شراب جور عشق ما ز دست دوست می‌گیریم و شکر می‌شود (۲۷۲)
- جناس اشتقاق: زمانی است که کلمات در ریشه یا ترکیب به هم نزدیک باشند:
- اگر پیشم نشینی دل نشانی و گر غایب شوی در دل نشان هست (۱۰۸)
- گر تو باز آبی و بر ناظر سعدی بروی هیچ غم نیست که منظور به اعزاز آید (۲۸۵)

عجب مدار زمن روی زرد و ناله زار که کوه کاه شود گر برد جفای خسی (۵۱۱)

چنانکه قبلا گفته شد این قبیل کلمات، علاوه بر وزن و قافیه و ردیف که موسیقی بیرونی بیت را تشکیل می‌دهد، با هم‌آوایی‌ها و هم‌حروفی‌هایشان در ایجاد موسیقی درونی و توازن و تناسب درونی ابیات نقش مهمی ایفا می‌کنند.

سجع

کلمات هم‌آهنگ و هم‌وزن در شعر یا نثر را، از جهت تشابه به بانگ یک‌نواخت کبوتر و فاخته، سجع می‌نامند. انواع مختلف سجع از عوامل مهم ایجاد و تقویت جنبه موسیقایی شعر است. از این میان در سجع متوازی و متوازن، که با کلماتی هم‌وزن ایجاد می‌شوند، این خصوصیت چشم‌گیرتر و موکدتر است. در غزل سعدی بیش‌ترین درصد سجع از نوع متوازی است. این کلمات آهنگین در شعر او جایگاه ویژه‌ای ندارند و در تمام بیت پراکنده‌اند. قرار گرفتن این کلمات در محل‌های گوناگون، گاه در کنار هم در یک مصراع و گاه در دو مصراع و دور از هم، نوعی موسیقی پنهان در بیت به وجود می‌آورد که در نظر اول به چشم نمی‌آید ولی گوش را می‌نوازد:

گر بزند بیگناه عادت بخت من است ورنه بخت به لطف نایب احسان اوست (۹۵)

ترسم نکند لیلی هرگز به وفا میلی تا خون دل مجنون از دیده نپالاید (۲۷۸)

سعدیا عاشق صادق زبلا نگریزد سست عهدان ارادت ز ملامت برمند (۲۴۶)

گر به میدان محاکای تو جولان یابم گوی دل در خم چوگان زبان اندازم (۳۹۹)

در بیت اخیر کلمات میدان، چوگان، جولان همه وزنی یکسان دارند ولی در قسمت‌های مختلف بیت قرار گرفته‌اند. این پراکندگی کلمات هم‌وزن، موسیقی درونی شعر را غنی‌تر کرده است. نمونه‌هایی از سجع متوازی که نزدیک هم آمده است در ابیات زیر قابل توجه است:

کس ندیده است به شیرینی و لطف و نازش کس نبیند که نخواهد که ببیند بازش (۳۲۵)

من چه شایسته آنم که تو را خوانم و دانم مگر هم تو ببخشی که سزاوار تو باشم (۴۰۲)

گذشته از کلمات آنم، خوانم و دانم در بیت اخیر، همراه بودن کلمات مگر و هم در ابتدای مصراع دوم، که اوزانی متفاوت دارند ولی هجای پایانی آنها با کلمات یاد شده قبلی هم‌آواست و حرف روی یک‌سانی دارد، موسیقی شعر را تقویت می‌کند.

سعدی با استفاده از سجع متوازی در تطابق هر قرینه‌ای با همانند خود در دو مصراع، به آفرینش صنعت ترصیع می‌پردازد. نمونه‌های فراوانی از ابیات مرصع، که آنها را می‌توان صاحب نوعی جناس نیز دانست در غزلیات وجود دارد. در اصطلاح علم بدیع، ترصیع آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر، هر لفظی با قرینه خود در وزن و حرف روی مطابق باشد:

ایمنی از خروش من گر به جهان دراوفتد فارغی از فغان من گر به فلک رسانمش (۳۲۶)

(قرینه‌ها عبارت‌اند از: ایمنی و فارغی، خروش و فغان، جهان و فلک، دراوفتد و رسانمش)

حریف، عهد مودت شکست و من نشکستم خلیل، بیخ عبادت برید و من نبریدم (۳۸۱)

این دلبری و شوخی از سرو و گل نباید وین شاهی و شنگی در ماه و خور نباشد ۳۶۱

چنانچه ملاحظه می‌شود کلمات قرینه در مصراع‌های ابیات فوق، دوبه‌دو هم‌وزن است. به عنوان مثال در بیت سوم کلمات هم‌وزن عبارت‌اند از: این و وین، دلبری و شاهی، شوخی و شنگی، از و در، سرو و ماه، گل و خور، نباید و نباشد.

گاهی نیز سعدی شعر مسجع می‌سراید که در آن ابیات از قرینه‌های مسجع تشکیل شده است. این قبیل غزلیات و ابیات از قدرت و لطف موسیقایی خاصی برخوردار است. اگرچه در شعر شاعران قبل از سعدی نمونه‌هایی از شعر مسجع دیده می‌شود – چنان‌که این قبیل اشعار در غزلیات شمس به بهترین شکل در خدمت موسیقی خانقاهی و سماع عارفانه قرار گرفته است – در غزل‌های سعدی شعر مسجع در خدمت عواطف عاشقانه و بیان احساسات درونی شاعر است، بیانگر ناز معشوق و بی‌اعتنایی و نیاز عاشق و بی‌قراری اوست:

تو جفا کنی و صولت، دگران دعای دولت چه کنند ازین لطافت که تو پادشاه داری (۵۷۱)

باز آی و برچشم نشین، ای دلستان نازنین کآشوب و افغان از زمین بر آسمانم می‌رود (۲۶۸)

چندان که می‌بینم جفا، امید می‌دارم وفا چشمانت می‌گویند لا، ابروت می‌گوید نعم (۳۵۲)

خلقی چو من بر روی تو، آشفته همچون موی تو پای آن نهد در کوی تو، کاول دل از سر برکند (۳۲۸)

گذشته از سجع متوازی، سجع مطرف نیز در غزلیات سعدی بسیار بکار رفته است. در این نوع، کلمات مسجع در حرف روی یکسانند و اوزان مختلفی دارند. از آنجا

که هجای پایانی این کلمات از نظر حروف و آوا مشابهت دارد، سجع مطرف نیز به تقویت موسیقی درونی بیت کمک می‌کند:

به یک نفس که بر آمیخت یار با/خیار بسی نماند که غیرت وجود من بکشد (۲۰۸)

نیست زمام کلام دل در کف اختیار من گر نه اجل فرا رسد، زین همه وار هانمش (۳۲۶)

برادران و بزرگان نصیحتم مکنید که اختیار من از دست رفت و تیر از شست (۴۰)

گر یار با جوانان خواهد نشست و رندان ما نیز توبه کردیم از زاهدی و پیری (۵۷۵)

تضاد

صنعت تضاد یا طباق، به معنای بکارگیری واژه‌ها و مفاهیم متضاد، در غزلیات سعدی فراوان دیده می‌شود. این کلمات متباین و این بازی‌های لفظی، منجر به ایجاد نوعی نظم و تناسب در غزل و پدیدار شدن پیوندهای مستحکم در بافت سخن می‌شود. یکی از ساخت‌های متفاوتی که سعدی برای این صنعت بکار می‌برد، آوردن افعال زوجی مثبت و منفی، به صورت متوالی و پشت سر هم است. در این روش که از ویژگی‌های سبکی و زبانی خاص سعدی است، افعال زوجی به دو صورت بکار می‌رود: یا به صورت شرطی همراه با حرف شرط "اگر"، مانند:

تسلیم تو سعدی نتواند که نباشد گر سر بنهد ورنه دست تو بالاست (۴۶)

آدمی را که طلب هست و توانایی نیست صبر اگر هست و گرنیست بیاید کردن (۴۶۴)

دل همچو سنگت‌ای دوست به آب چشم سعدی عجب است اگر گردد که بگردد آسیابی (۵۱۹)

و یا بدون شرط و تنها با آوردن فعل‌های مثبت و منفی:

بار فراق دوستان بس که نشسته بر دلم می‌روم و نمی‌رود ناچه به زیر محلم (۴۰۶)

پرتو نور روی تو هر نفسی به هر کسی می‌رسد و نمی‌رسد نوبت اتصال من (۴۷۱)

من پیش نهاده‌ام که در خون برگردم و برگردم از یار (۲۲۴)

ای مونس روزگار سعدی رفتی و نرفتگی از ضمیرم (۳۹۵)

بنظر می‌رسد که این شیوه آوردن افعال زوجی، به نوعی موجب ایجاد آهنگ و هارمونی در بیت می‌شود و تناسب و زیبایی شعر را دو چندان می‌کند.

تتابع اضافات

تتابع اضافات را اگرچه علمای ادب از عیوب فصاحت شمرده‌اند، و توالی کسره‌ها یا ضمه‌های اضافی و وصفی اگرچه ممکن است در برخی اشعار موجب رمیدگی ذهن خواننده شود و مخل زیبایی کلام گردد، اما این نوع تکرار مصوت‌های کوتاه در غزل سعدی، توانمندی موسیقایی ابیات را افزون می‌کند و خود به عاملی موثر در جهت اعتلای فصاحت و بلاغت کلام او تبدیل می‌شود. این تتابع اضافه‌ها، که می‌توان آن را از مقوله تکرار دانست، آهنگینی و موزونی خاص به شعر می‌دهد و با تقویت موسیقی بیت، لذت و لطفی عمیق به خواننده می‌بخشد. در ابیات زیر نمونه‌هایی از ضمه‌ها و کسره‌های مکرر را می‌توان دید:

من در اندیشه که بت یا مه نو یا ملک است	یار بت‌پیکر مه‌روی ملک‌سیما بود (۲۵۳)
خواب از خمار باده نوشین بامداد	بر بستر شقایق خودروی خوش‌تر است (۶۹)
من خراباتیم و عاشق و دیوانه و مست	بیش‌تر زین چه حکایت بکند غمازم (۳۹۷)
شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی	غنیمت است چنین شب که دوستان بینی (۶۲۵)

نتیجه

غزل‌های سعدی از توان موسیقایی بسیار بالایی برخوردار هستند. بکارگیری اوزانی عروضی که به زبان طبیعی و موسیقی کلام عادی نزدیک‌ترند و بیش‌تر جنبه روایی دارند، آوردن ردیف‌های فعلی، کاربرد صامت‌ها و مصوت‌ها- که به کامل‌ترین وجه در خدمت معانی و اندیشه شاعرند- و هم‌چنین استفاده مناسب از برخی عوامل بدیع لفظی و معنوی، از جمله جناس و سجع و تضاد، نظام موسیقایی غزلیات سعدی را شکل می‌دهد.

پی‌نوشت:

۱. شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص ۴.
۲. همان‌جا.
۳. آشوری، "زبان، زبان شعر، شعر زبان"، ص ۳۶.
۴. شفیعی کدکنی، صور خیال در شعر فارسی، ص ۲۲۴.
۵. همان، ص ۲۲۳.
۶. اعداد ذکر شده در پایان هر بیت بیانگر شماره غزل‌ها بر اساس کتاب کلیات سعدی، به کوشش محمد علی فروغی است.
۷. موسیقی شعر، ص ۱۵۶.
۸. معانی اصطلاحات مربوط به جناس و سجع برگرفته از کتاب فنون بلاغت و صناعات ادبی است.
۹. شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ص ۳۰۱.

مشخصات مراجع

۱. آشوری، داریوش، (۱۳۷۱)، "زبان، زبان شعر، شعر زبان"، مجله کلک، ش ۲۷.
۲. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۸)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ هفتم، تهران، آگاه.
۳. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۲)، موسیقی شعر، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
۴. فروغی، محمد علی، (۱۳۷۶)، کلیات سعدی، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.
۵. همایی، جلال الدین، (۱۳۷۱)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ هشتم، تهران، نشر هما.