Archive of SID

بررسی اندیشه و ذهن در موسیقی شعر با توجه به غزلیات شمس

علی اصغر محمودی*

چکیده

موسیقیِ شعر، پدیده است جهت تخیل و تأثیر بیشتر کلام؛وقتی این موسیقی در شعر پر رنگ تر می‌شود باید به تأثیرات و زمینه‌هایی که ایجاد می‌کند توجه بیشتر شود به ویژه وقتی در تداعی معنی و انتقال حسی که به گفت در نمی آید، این پدیده (موسیقی) همراهی جدی دارد. و در برخی از اشعار می‌بینیم این موسیقی است که بیشتر به شعر جلوه معنایی می‌بخشد و اگر آن را حذف کنیم شعر رنگ خود را از دست می‌دهد. پس توجه به زوایای مختلف موسیقی خاص شعر در کشف معانی و حس و حال گوینده بسیار مؤثر و قابل توجه است. به ویژه وقتی این موضوع بتواند به عنوان سبک هم مطرح شود. مولانا در نوع بکارگیری موسیقی شعر به سبکی دست پیدا می‌کند که هم سابقه ندارد و هم حس و حال وسیعی که در ظرف کلمه نمی گنجد را بوسیله ی آن انتقال می‌دهد.

کلید واژه: *موسیقی، لحن، معنی، مولوی، آهنگ، غزل، نظم، قافیه و.....*

* عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

شاید هنوز لازم باشد که در مورد تناسب لفظ و معنی، بخصوص موسیقی نهفته در لفظی که زمینهٔ معنی خاص را ایجاد می‌کند سخن گفت. اینکه ما چقدر در علم بلاغت به ضرورت ارتباط آهنگ کلام و معانی و مقاصد خاص آن می‌پردازیم هم جای نقد دارد و هم فضای دوباره بررسی. در سخن پیش رو بخشهایی از ظرائف موسیقی مولانا در غزلیات مورد توجه قرار گرفته تا شاید بوسیلهٔ برجسته کردن علائق وی به موسیقی خاص، کلام صرف نظر از (بحث عروض) به نوعی از ویژگی یا ساختار سبکی او برسیم که در این راه از مباحثی استفاده شده که شاید لونی دیگر داشته باشد؛ با شواهدی از غزلیات شمس سعی شده است جلوه‌هایی از آمیختگی موسیقی و شعر وی به تصویر کشیده شود. به این امید که بتوان این عنوان را در سبک شناسی هم مطرح کرد. ضمن بررسی مباحث گذشته در این زمینه، به طرح نظرات قابل توجه پرداخته شده است تا شاید بخش کوچکی از ارتباط تنگاتنگ موسیقی و شعر از گونه ای دیگر رقم بخورد.

www.SID.ir

Archive of SID

مروری بر گذشته

همین که تقریباً تمامی کتبی که در مورد نظم و نثر مطلب نوشته‌اند قسمتی را به وزن در شعر و نوع موسیقی آن، اختصاص داده‌اند خود نشان از اهمیت این موضوع دارد، یعنی مقوله وزن، ریتم و موسیقی از اهمیتی برخوردار است که بابی و فصلی جداگانه می‌طلبد تا از آن سخن گفته شود. در بین کتب متقدم علاوه بر وزن، در مورد نوع و چگونگی آن، حالات و تخیل‌هایی که وزن و موسیقی ایجاد می‌کند بحث‌هایی شده است مثلاً در مقدمهٔ ابن خلدون آمده است: «... عرب در فن شعر هر وزنی را که با طبع سازگار بوده بکار نبرده است، بلکه اوزان خاصی را در فن شعر برگزیده است و آنها را صاحبان این صناعت بحر می‌نامند و همه را در پانزده بحر منحصر کرده‌اند و وجه انحصار مزبور این است که اهل فن شعر آنچه آثار نظم از عرب یافته‌اند خارج از بحور پانزده‌گانه نبوده است و در اوزان طبیعی دیگر شعری از عرب نیافته‌اند و...» (ابن خلدون ۱۳۷۵، ۱۲۱۵) هر چند وی چگونگی سازگاری با طبع را قید نمی‌کند و توضیحی در این باره نمی‌دهد. ولی تشخیص اوزان متناسب با محل یا منطقه و قوم، و اینکه در زمان خاص استفاده شود را می‌توان، این طور درک کرد، که نوع وزن و موسیقی کلام به تناسب اقوام تفاوت می‌کند و این مسئله، ای بسا با گذشت زمان نیز دچار تغییراتی می‌شود. البته شاید این تحلیل او از این حیث باشد که ساختمان کلمات و ترکیبات هر ملتی خواه ناخواه نوعی وزن بر شعر آنها تحمیل می‌کند که با زبانهای دیگر قابل مقایسه نیست.

همین طور در فهم نوع وزن و موسیقی عرب از موسیقی ایران و نگرش ایشان نسبت به شعرهای قدیم ایران، بنظر این قول صحیح بنظر می‌رسد که: «چون اعراب وزن شعرهای ایران قدیم را احساس نمی‌کرده‌اند آنرا نثر مسجع می‌خوانده‌اند و تمام خسروانیها و سرودهای بار بد را به عنوان نثر مسجع می‌شناخته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳٤۲، ٦)

www.SID.ir

Archive of SID

بعبارتی برخورد ابن خلدون در نگاه نقد گونهٔ انتخاب اوزان و سازگار بودن یا عدم آن با طبع، نشان از همین موضوع دارد که اوزان و موسیقی شعر علاوه بر رابطهٔ تنگاتنگ با هم، جزء مشخص و مهم شعرند که القاء مفهوم می‌کند. او در فصل دیگر این کتاب (فصل سی و دوم) وقتی در مورد آواز خوش سخن می‌گوید این طور ادامه می‌دهد: «این هنر عبارت از آهنگ دادن به اشعار موزون از راه تقطیع آوازها به نسبتهای منظم معلومی است در علم موسیقی، که بر هر آواز آن هنگام قطع شدن توقیع کاملی پدید می‌آورد و آنگاه یک نغمه (آواز خوش) تشکیل می‌یابد (مصحح این کتاب پروین گنابادی در پاورقی توقیع را هم معنی با گام و ایقاع در موسیقی می‌داند».(ابن خلدون ۱۳۷۵، ۱۲۱٦)

با این اشارهٔ کوتاه، وی هم در بخش وزن شعر و هم در آواز با نغمهٔ خوش، آنرا محصول موسیقی خاص می‌داند که تنظیم دقیق آهنگ با اشعار موزون صورت گرفته باشد. یعنی هم آهنگ و هم شعری که از وزن خاص بهره می‌برد. اساس الاقتباس نیز موسیقی یا وزن شعر را این طور معرفی می‌کند: «صناعت شعری ملکه‌ای باشد که با حصول آن بر ایقاع، تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد... و نظر در وزن حقیقی بحسب ماهیت، تعلق بعلم موسیقی دارد.. و وزن را از آن جهت اعتبار کند که بوجهی اقتضاء تخییل کند» (خواجه نصیر طوسی۱۳۲٦ ، ٥۸٦) شمس قیس در کتاب المعجم نیز وزن را در ایجاد تخییل دخیل می‌داندبتوسع باید تخیل ایجاد شده توسط موسیقی کلام را عامل هدایت و اداره کننده‌ای دانست که سعی دارد معنی نهفته در دل شعر را توسط وزن برای خواننده یا مستمع نشان دهد و یا حداقل به فهم آن کمک کند یعنی وزن و ایقاع بخش جدی از معنی رسانی را بدوش می‌کشد که با توجه به نوع آن، شخص حالات انفعالی یا فاعلی بخود می‌گیرد. از طرفی فضای این موسیقی نهفته در کلام، زمینه‌ای و بستری را آماده می‌کند تا مستمع بطور جدی تحت تاثیر آن قرار گیرد. یعنی تأثیر موسیقی دست‌یابی به معنی نهفته در کلام و شعر است.

www.SID.ir

Archive of SID

مرحوم ملک‌الشعرای بهار در بخش مقامه‌نویسی سبک‌شناسی خود، وقتی در مورد مجلس گفتن، یا خواندن قصص سخن می‌گوید رابطهٔ کلام و معنی رسانی آن بهمراه موسیقی را این طور رقم می‌زند: «... شک نیست که زهاد در مجالس ملوک نیز سخنان خود را با آب و تاب مخصوص و با آهنگ ادا می‌کردند که بیشتر در شنونده تاثیر داشته باشد و عجب است که هنوز فقرا و گدایان در ایران و عرب سؤال را با آهنگ و سجع و موازنه اظهار می‌دارند....» (بهار ۱۳٤۹، ۳۲٤) نکتهٔ قابل طرح، اینکه در ماجرای نصر ابن احمد سامانی و شعر خوانی رودکی همانند توضیح نقل شده از ملک الشعرای بهار، اتفاقی که می‌افتد بار اساسی را بر دوش موسیقی کلام می‌نشاند. اگر رودکی با شعر خود توانست نصر ابن احمد را از جای بلند کند و به حرکت در آورد بار اصلی این حکایت و اتفاق بر دوش نوع موسیقی مورد استفادهٔ رودکی بوده است که کمتر از آن سخن می‌رود. یعنی علاوه بر نوع شعر، تناسب و اقتضاء حال، نوع نغمه و لحن رودکی تاثیر بسزایی در حرکت دادن ممدوح داشته است چون خواسته‌ها و خواهش‌ها با معانی و تعابیر گوناگون به ممدوح رسیده بود، فقط جای لحن و نغمهٔ خوش رودکی خالی بود که وقتی آمد، نصر ابن احمد را از خود بی‌خود کرد و حرکت داد. هر چند ما امروز از این شعر فقط درک یک معنی خاص را می‌کنیم ولی نوع آهنگ تعبیه شده در وزن عروضی آن بر ما پوشیده است، حال آنکه فضای موسیقی این شعر، ماهیت و زمینه‌ای دارد که این گونه تأثیر می‌گذارد که به قول نظامی عروضی: «... امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد، و روی در بخارا نهاد، چنانکه رانین و موزه تا دو فرسنگ در پی امیر بردند...» (نظامی عروضی ۱۳۷۲، ۵۵)

بنظر می‌رسد عوامل جذب و کشش موسیقی و شعر یکی باشد. چون شعر همان لحن و موسیقی کلمه است.(صرف نظر از معنی)

نظامی عروضی در پایان نقل این حکایت بیت آخر این قصیده را دارای هفت صنعت می‌داند «... اول مطابق، دوم متضاد سوم مردّف، چهارم بیان مساوات، پنجم

www.SID.ir

Archive of SID

عذوبت، ششم فصاحت، هفتم جزالت...» (نظامی عروضی ۱۳۷۲، ٥٦) برداشت درست، از عذوبت و جزالت و فصاحت بجز تعابیر مصطلحی که در ذهن داریم را می‌توان به نوع موسیقی خاص کلام هم نسبت داد که بر طبق آن کلمه بطور دقیق با ریتم و موسیقی عجین می‌شود و در القاء معنی موردنظر شاعر بسیار تأثیرگذار می‌باشد. حتی نظرهایی که دربارهٔ شعر قدیم ایران وجود دارد علاوه بر هجایی بودن، آنرا به ضربی بودن نیز تقسیم می‌کند. «... اشعار یشتها منظوم بوده است به نظم ضربی و این نوع نظم را شاعران دورهٔ اشکانی و ساسانی در سرودن شعرهای خود به کار گرفته‌اند» (ابوالقاسمی ۱۳۸۳، ٤ و ٦٣) که بنظر می‌رسد نوعی استفاده و برداشت از آن در جهت القاء بیشتر مقصود باشد دیگر اینکه صاحب چهار مقاله در ابتدای مقالهٔ شاعری شاعر را توصیه می‌کند «.. شاعر بدین درجه نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثا رمتأخران پیش چشم کند و...» (نظامی عروضی ۱۳۷۲، ٥٧) قسمت اول این جمله بگمانم قید بیست هزار بیت آشنایی خواننده یا شاعر را با اوزان مختلف نشان می‌دهد یعنی وارد شدن در فضاهای ایجاد موسیقی کلمه به طرق مختلف تا شاعر از نزدیک در عجین شدن با کلمه و موسیقی و ریتم شریک باشد و تجربهٔ مناسبی را بدست آورد بعبارتی از دل این پیام و توصیه می‌توان تذکر به عادت دادن و آشنا کردن ذهن به موسیقی را دید و دریافت کرد.

استاد خانلری در کتاب وزن شعر خود در زوایای مختلف موسیقی شعر مطالب قابل تأملی را آورده‌اند از جمله بحث تعلق بحر متقارب به دقیقی و فارسی زبانان و دور کردن این ادعا از اشعار جاهلی عرب هر چند او کیفیت استعمال این بحر در عربی و فارسی را دارای تفاوت ذکر می‌کند: «... هر یک از سه جزء اول آن یعنی سه فعولن نخستین را در عربی ممکن است به صورت فعول بکار برد و این جواز در شعر فارسی مطلقاً وجود ندارد...» (خانلری ۱۳۷۳، ١٤٨) این بحث البته به گنجایش زبان و ظرفیت آن اشاره دارد که بین موسیقی مطبوع عرب و فارس مقایسه می‌کند. که نوع بکارگیری

www.SID.ir

Archive of SID

موسیقی نزد ایشان دلایل خاصی را رقم می‌زند از جمله درک هر منطقه از موسیقی، متعلق به همان محل است که، رنگ و بوی جغرافیایی بخود می‌گیرد و برداشت‌های مختلف مردم از یک نوع لحن و آهنگ را نشان می‌دهد. استاد خانلری بحث جالب دیگری که متناسب است در مورد لهجه‌ها و گویش‌های مختلف در اوزان طرح می‌کند: «... وجوه مختلف تلفظ در وزن از هر نوع که باشد تغییرات عمده ایجاد می‌کند..» (همان، ۱۵۱) مثالهایی که می‌آورد قصدش مقایسه دو تلفظ است. هر شاعر به تناسب دورهٔ خود از لفظ برداشتی می‌کند که ممکن است در دوره‌های بعد تفاوت کند از طرفی در زمان خود شاعر نیز توجه به تکیه‌ها و آکسان کلمه بطور دقیق و بشکل سبک‌شناسانه می‌تواند ما را با موسیقی مدنظر شاعر نزدیک کند که خواه ناخواه اهداف و معانی خاص را نیز رقم می‌زند.

تکرار در شعر مولوی، تکمیل موسیقی

از خصوصیات بارز شعر مولانا تکرار است که در حوزهٔ ردیف، و یا ابیات سجع گونه و تکرار یک دو واژه در بیت خود را نشان می دهد که البته این تکرارها بشکل فعل یا جمله، سطحی و نمودی جداگانه دارد. بازتاب این تکرار، بار موسیقی قوی و پر طنینی است که بیشتر یادآور سماع عارفانه عصر مولاناست.

و شعر او بطور کل چرخ زدنها و جنب و جوش و تحرک او را همانند ذره ای معلق در هوا نشان می‌دهد. پیکرهٔ شعرهای اینگونهٔ او، یادآور هنر معماری اسلامی است که اساس آن تکرار و قرینه است (بطور کل هنر شرق را هنر قرینه می‌دانند). از فرش گرفته تا گلدسته‌های مساجد و مناره‌های گنبدی شکل و نقش و نگارهای روی آن و...مولانا در تکرار ضمن لذت از مفهوم و اسمی که تکرار می‌کند گویی به حلقه و دایره‌های سماع قوت می‌بخشد و شعرش نیز چون رقصی است دورانی که به گردش خود ادامه می‌دهد. بعلاوه این سیر نوعی موسیقی ایجاد می‌کند که مطابق آن ریتم از جایی شروع می‌شود (در آغاز هر بیت) و در پایان بیت تمام می‌شود و ابیات بعد آنرا

www.SID.ir

Archive of SID

تکمیل می‌کنند طوری که خود موسیقی، صرف نظر از معنی شعر، مفهومی را زنجیره وار نشان می دهد که در هر بیت، ضمن تکرار به تکامل می‌رسد. یعنی از آغاز تا پایان یک غزل؛ ملودی‌های در کنار هم قرار گرفته می رود تا یک سمفونی گسترده‌ای را رقم بزند که ابتدا و میانه و انتها دارد. و خواننده بطور غیر مستقیم از این حالت لذت می‌برد بی‌آنکه درگیر کلمه و لفظ و معنی بشود. و براستی مولانا که از بیت و غزل و... می‌رمد گویی در شعر بدنبال همین حالت ریتم است و لا غیر.

جالب اینکه آخرین غزلی که او در بستر بیماری و یا لحظات آخر حیات خود بیان می‌کند(افلاکی ۵۸۹،۱۹۶۱) چنین ویژگی دارد: (روسر بنه به بالین امشب مرا رها کن/ ترک من خراب شب‌گرد مبتلا کن... که (برای ارائه بیشتر و کامل‌تر) گویی شعر را کسی در قرائت باید این طور بخواند!

رو... سر... بنه... به بالین.../ امشب... مرا...رها... کن... / ترک... من... خراب./...شبگرد... مبتلا کن/ ماییم و... موج... سودا/... شب تا بروز... تنها... خواهی بیا... ببخشا... خواهی برو... جفا کن/ از من... گریز... تا هم... هم در بلا... نیفتی... بگزین ره سلامت... ترک... ره... بلاکن/ ماییم و آب... دیده... در کنج غم... خزیده... بر آب... دیدهٔ ما... صد جای... آسیا کن...

در حالی که در غزلهای هم وزن اگر چه ریتم و فرم گفتار را نسبتاً مشترک می‌بینیم ولی آهنگ این کلام دگرگونه است و دیگر گون. غزلیات هم وزن را مرور می‌کنیم: (غزل ۲۰۳۹)

چون جان تو می‌ستانی چون شکر است مردن مردن — با تو زجان شیرین، شیرین‌ترست مردن (۲۰۳۷)

از زنگ لشکر آمد، بر قلب لشکرش زن — ای سرفراز مردی، مردانه بر سرش زن (۲۰۳۸)

پروانه شد در آتش گفتا که همچنین کن — می‌سوخت و پر همی زد بر جا که همچنین کن (۲۰۴۱)

www.SID.ir

Archive of SID

هر چند اشعار به این وزن کم نیست برای نمونه به همین سه غزل می‌کنیم به نظر می‌رسد جدای از وزن عروضی دو غزل اول بیشتر حالت شادی و شور دارند تا حزن و آرامش و سکون.

ولی غزل آخر اگر چه نوع لحن و آوا باعث می‌شود آنرا با غزل مورد اشاره نزدیک ببینیم ولی با داشتن ردیف (خاص) بافتِ سخن را تغییر می‌دهد و دگرگونه می‌کند. از طرفی گذشته از ردیف نوع پردازش کلام طوری است که نمی‌توان به گونهٔ غزل مورد بررسی تجزیه و جداجدا کرده در نهایت می‌توان هر مصرع را دو تکه کرد چون ابیات وابستگی و بهم چسبیدگی که دارند اجازه نمی‌دهند کلمات، یا حداقل ترکیبات، بافتِ جدا از هم داشته باشند. شاید لحن غزل اول را هم بتوان با غزل موردنظر نزدیک دانست.ولی لحن و آوای محزون همانند غزل اصلی را ندارد چون بیشتر حس می‌شود کسی از سر شور و لذت و تلاطم روحی آنرا قرائت می‌کند دیگر اینکه همانند غزل سوم تنها می‌شود مصرع را به دو قسمت تقسیم کرد و نه اینکه تکه تکه و جدا از هم مطلب را خواند و پیش بردنتیجه این که تقریباً سه غزل آخر نشانه‌های شاد، حال خوش، و از سر لذت بودن را در خود دارند، حال آنکه در غزل مورد نظر (نه به جهت نظر افلاکی که این غزل در لحظات پایانی عمر او سروده شده است).

هر طور که بررسی و تجزیه شود دارای لحن آرام، حزن درونی خاص است که برخی اشعار مناجات گونهٔ مثنوی را بخاطر می‌آورد و نه یادآوری شوی است، نه غلبهٔ روحی شدید و...

مولانای در این غزل سراسر درنگ است و طنین آرام؛ و قدری بی‌حوصله‌گی دارد و یا حداقل اینکه مولانای پرجست و خیز و پرهیجان نیست همین قدر که آواهای این چنینی می‌تواند القاء مفهوم خاصی کند، حکایت از تسلط وی بر رویِ حروف، نغمه و لحن و کاربرد آن و اطلاع از چنین حالتی است.

www.SID.ir

Archive of SID

بازتاب قافیه و ردیف

او غزلیاتی دارد که عناصر بیت و مصرع نوعی هماهنگی التزام گونه با ردیف و قافیه دارند و از آن موسیقی بهره می‌برند که در پایان رعایت شده است گاهی با رعایت کامل آن موسیقی و گاهی نیز با نمایش برخی از آن جلوه‌ها.

مثلاً در غزل:

عشق اکنون مهربانی می‌کند　　جان جان امروز جانی می‌کند

(غزل ۸۲۲)

(عشق اکنون مهربانی می‌کند/ (مصرعهای دوم) ذره ذره غیب دانی می‌کند/ خاک را گنج معانی می‌کند... اگر به دقت ملاحظه شود ردیف ما که «می‌کند» است یعنی کلمه و آهنگ (می) اول می‌آید؛ قبل از آن در قافیه (روی) نیز همین آهنگ حفظ می‌شود. مثل: (یی) در جایی، (نی) در دانی و معانی و... یعنی تکرار حرف(ی) با صدای کشیده در فاصله بسیار نزدیک، و در کنار هم، بعلاوه از طرفی کلمه قافیه ما جانی، دانی، معانی، نردبانی، درفشانی و میزبانی و... است وحرف (الف یا آ) جلوه خاصی دارد که در برخی ابیات حتی به تناسب این حرف (مد) الف (آ)، کلماتی آورده می‌شود که نقش بارزی، از این حرف داشته باشد. مثل: بیت سوم این غزل: کیمیایی کیمیا سازست عشق / وجود سه حرف الف بصورت (آ) در کیمیا و ساز که با خاک در مصرع بعد همراهی می‌کند در نتیجه با «معانی» بعنوان قافیه همنوازی حرف (آ) را کامل می‌کند.

نیز در بیت چهار: گاه درها می‌گشاید بر فلک / گاه خرد را نردبانی می‌کند/ که در (گاه)، (درها)، (می‌گشاید) و (فرد را) حرف (آ) جلوه دارد تا با نردبانی همراهی کند یعنی با قافیه شعرا!(البته منظور واج آرایی نیست بلکه بیشتر ترتیب چیدن نظم زیبای الف است)

همین طور در غزل با ردیف ای پسر:

عقل بنده ره روانست، ای پسر　　بند بشکن، ره عیانست، ای پسر

(غزل ۱۰۹۷)

www.SID.ir

Archive of SID

که با قافیه‌های نهانست، گمانست، افسانست، کمانست و... دنبال می‌شود به غیر از هماهنگی حروف داخل بیت مثل بیت: سینه خود را هدف کن پیش دوست... / سینه ای کز زخم تیرش خسته شد.../ که حرف سین با ردیف هم صدایی دارد؛ ارتباط نزدیکی بین قافیه و ردیف در هم‌صدایی حرف (س) بعنوان موسیقی کناری ایجاد می‌کند یعنی علاوه بر قافیه و ردیف با حروف هم‌صدای داخل بیت، به عنوان هم‌نواز این ارکستراکسیون جلوه خاص دارد. این امر در:

عشق اندر فضل و علم و دفتر و اوراق نیست هر چه گفت و گوی خلق آن ره ره عشاق نیست

(غزل ۳۹۵)

با ردیف نیست و قافیه:«ساق، اخلاق، مشتاق و استغراق» نواخت جالبی با شرکت حرف سین و شین و یا شین و سین نمایش می‌دهد.

این فرمول را می‌شود در غزل:

عشق عاشق را ز غیرت نیک دشمن رو کند

چونک رد خلق کردش عشق رو با او کند

(غزل ۷٤۲)

نشان داد. هر چندبه گونه ای دیگر است ولی در مجموع قافیه شعر:«او، همزانو، خوخو، رو هر سو، کوکو...» بیان‌گر این مطلب است که هم صدای (او) در قافیه بصورت تکرار می‌آید (خوخو، رو هر سو، کوکو...) و هم اینکه با چند درجه تخفیف در تلفظ در ردیف یعنی فعل کند (کُ) واژه او بشکل (اُ) ترنمی دوباره است که روند موسیقی را تکامل بیشتر می‌بخشد.

بر همین اساس غزل:

فخر جمله ساقیانی، ساغرت در کار باد

چشم تو مخمور باد و جان ما خمار باد

(غزل ۷٤۸)

www.SID.ir

Archive of SID

علاوه بر عدم رعایت قافیه دقیق و حالت تمام مطلع بودن، در غزل نوعی التزام حرف شین و سین(که ظاهراً از الفاظ صوتی مورد علاقه مولاناست) بچشم می‌خورد: بیت دوم: ای ز نوشا نوش بزمت هوش‌ها بیهوش باد/ وی ز جوشاجوش عشقت عقل بی‌دستار باد / یوسف مصری همیشه شورش بازار باد / سرکشیم و سرخوشیم و یکدگر را می‌کشیم / این وجود ما همیشه جاذب اسرار باد...

غزل:

از سرو مرا بوی بالای تو می‌آید از ماه مرا رنگ سیمای تو می‌آید

(غزل ٦٢٠)

که (ای تو می‌آید) بترتیب سه حرف (ی) بشکل کوتاه **(ye)** و بلند **(mi)** و باز کوتاه (**ya**) ترنمی از کوتاه، کشیده و کوتاه در لابلای کلمات خودی نشان می‌دهد و خواننده بدون توجه به آن لذت پنهانی را در موسیقی می‌برد.

نقش قافیه‌های درونی ابیات شاید روح ناآرام مولوی را در اکتفا نکردن به یک موسیقی خاص (قافیه) را نشان می‌دهدو با آوردن قوافی میانی ابیات (نوعی جناس) تولید لحنی می‌کند که با تفاوت موسیقی قافیه کناری به بوطیقایی می‌رسد که تنوع ریتم در یک بیت را دامن می‌زند.

در غزل: ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی‌منتها / ای آتشی افروخته در بیشه‌اندیشه ها (غزل ۱)

امروز خندان آمدی، مفتاح زندان آمدی

بر مستمندان آمدی چون بخشش و لطف خدا

خورشید را حاجب تویی، امیدرا واجب تویی

مطلب تویی، طالب تویی، هم منتها هم مبتدا

در سینها برخاسته اندیشه را آراسته

هم خویش حاجت خواسته هم خویشتن کرده روا

گیرم که خارم خار بد خار از پی گل می‌زهد

صراف زر هم می‌نهد جو بر سر مثقالها...

www.SID.ir

Archive of SID

که با این اوصاف در واقع در یک غزل او بجز قافیه‌های کناری به تعداد ابیات غزل قافیه‌های جدید دارد که ترنم نو ایجاد می‌کند و حالت مثنوی بخود می‌گیرد در صورتی که قالب غزل است.

و:

ای طوطی عیسی نفس، وی بلبل شیرین نوا — هین زهره را کالیوه کن زان نغمهای جان فزا
دعوی خوبی کن بیا تـا صـد عـدو و آشـنا — با چهره چون زعفران با چشم تر آیـد گـوا
غم حمله را نالان کند تا مرد و زن افغان کند — که داد دهها را ز غم کو گشت در ظلم‌اژدها
ساقی تو ما را یاد کن، صد خیک را پر باد کـن — ارواح را فرهاد کن در عشق آن شـیرین لقـا
چون تو سرافیل دلی، زنده کنی آب و گلـی — دردم ز راه مقبلی در گوش مـا نفخـه خـدا

(غزل ۱۱)

و:

ای دل فرو رو در غمش کالصبر مفتاح‌الفرج — تارو نماید مرهمش کالصبر مفتاح‌الفرج

(غزل ۵۱۹)

با قافیه‌های ماتمش، عمش، دهش و خَمش و هَمش اگر چه (ش) در قافیه با تلفظ حرف(ص) در صبر موسیقی شین و سین ایجاد می‌کندعلاوه بر کلمات یاد شده قافیهٔ ماتمش در بخش آخر، تمش $(tamaš)$ دقیقاً با فَرَج **(faraj)** توازن دارد حتی در تلفظ حروف و ایجاد صدای یک شکل. و خود بخود گویی دو طنین قافیه‌وار و محکم بکار برده می‌شود که موسیقی روشنی در سراسر غزل به تصویر می‌کشد.

تکرارهای ذکر شده البته گونه‌های دیگری نیز دارد که بشکل نیمه پنهان خود را نشان می‌دهد بعبارتی در حرکت و شکل تلفظ، همسانی‌هایی را نشان می‌دهد که درک آن توجه بیشتری می‌خواهد در عین حال که حضور محسوسی دارند ولی برای توضیح دقت چند باره می‌طلبد:

www.SID.ir

Archive of SID

مـر عاشـق را ز ره چـه بیمسـت؟ چون همـره عاشـق آن قدیمسـت

(غزل ۳۷۵)

کلمه قافیه با حرکتی شروع می‌شود که اولین حرف ردیف هم همان حرکت را دارد و این اشتراک در دو کلمه پشت سر هم ترنم جالبی به شعر می‌دهد. قدیم $(gadi\breve{m})$ و است **(ast)**. $(nadi\breve{m})$ و **(ast)** (نَ و اَ) و... تا آخر غزل تکرار حرکتی (ـَ) نوازش‌گر است.

بر همین منوال:

دلـی دارم کـه گـرد غـم نگـردد میی دارم که هرگـز کـم نگـردد

(غزل ٦٦٤)

در تمام ردیف‌ها که با حرکت **(a)** شروع می‌شود هم حرف اول و هم دوم، با مکث کوتاه در حروف سوم، حرف چهارم نیز با حرکت **(a)** می‌آید و بعد حرف (صامت) یعنی صدادار، صدادار، بی‌صدا، صدادار و بی‌صدا. اگر با صدا را با حرکت (ـُ) و بی‌صدا را با حرکت **(u)** نشان دهیم این چنین می‌شود.

ـ ـ ـُ ـ ـُ که با کلمه قافیه در پیش از خود که بشکل (لم، تم، عم، خم، خرم، هم و محکم) می‌آید. با شکل بالا بصورت (**u**) می‌آید و در کل به این صورت می‌شود (**ـ ـ ـُ ـ ـُ**، **u**) یعنی تقریباً یک در میان صدادار و بی‌صدا که دائماً حرکت **(a)** را با فاصله تکرار می‌کند این حرکت چکش‌وار کوبیدن و مکث کردن و دوباره حرکت از نو، نوسان بالا و پائین را ایجاد می‌کند که جالب است. از طرفی در برخی از مصرع‌ها مثل: وگر زاهد بود بلعم نگردد / ز غم چون چرخ پشتش خم نگردد/ زهر همسایه ای در هم نگردد حتی حرکت (**u**) در کلمه قافیه نیز بصورت دوتایی تکرار می‌شود(بل عم، تش خم، درهم) و باعث تاکید در حرکت می‌شود و معادله در سه مصرع ذکر شده با حرکتی که دارد چنین می‌شود: **ـ ـُ ـ ـُ**، **ـ ـ ـُ ـ ـُ** که قطاری از حرکت پرطنین

www.SID.ir

Archive of SID

(a) که دهان باز می‌شود و مکث و تکرار بسیار گوش‌نواز و آهنگین می‌شود و سهم بزرگ مولانا را در توجه ناخودآگاه او نشان می‌دهد.

در:

هـــر ســـینه کـــه ســـیمبر نـــدارد شخصـــی باشـــد کـــه ســـر نـــدارد

(غزل ۷۲۱)

که در کل همان حرکت و نوسان شاهد بالا تکرار می‌شود: بَر ندارد (**u** ــ **u**، ــ **u**) که با یک حرف اضافه $(\overline{a})$ روال حرکت، صامت تکرار می‌شود و موسیقی کوبیدن و سکوت را به نمایش می‌گذارد و از حد گمان خارج می‌شود که در واقع مولانا با کلمات و حروف به موسیقی می‌پردازد و بر آن است که به گفته برخی منتقدان سهم شعر را از موسیقی باز پس بگیرد.

از طرفی باور عدم دقت، یا بی توجهی مولانا به این ریتم و آهنگ را فقط می‌توان با حضور در سماع توجیه کرد؛که به نظر می‌رسد وی اگر در مجلس سماع حضور هم نداشته باشد ذهن و فکرش در آن وضعیت به سر می‌برد. این است که نوع موسیقی مواج شعر او هم چند ذهن او می‌شود.

نظم و شعر مولانا

آنچه این بحث را جدی‌تر می‌کند نداشتن یک تعریف جامع از نظم است که چون از قدیم به این مسأله توجه دقیق نشده است؛ جای سخن بسیار دارد. و گویی قدما آنقدر این بحث را عادی و معمولی تلقی می‌کرده‌اند که نیازی به بحث در آن نمی‌دیده‌اند. ولی آنچه در جمع بندی این مطالب می‌توان گفت این است که همان نظم مورد انتظار در (نظم) به معنی متعارف و اصطلاحی خود در شعر نیز وجود دارد؛ حتی در نثر. یعنی این سه قسم یا نوع ادبی نوعی انتظام و تناسب را لازم دارند که باید در دل آنها وجود داشته باشد و توضیح دقیق‌تر آن این است که تجانس و انتخاب دقیق کلمات و خوش نشینی آنها در کنار هم نوعی نظم است که ممکن است در هر سه نوع

www.SID.ir

Archive of SID

ادبی ذکر شده وجود داشته باشد. هم اینکه نظم در مقابل شعر از این حالت بهره می‌برد و هم خود شعر. هر چند این تعریف شاید ما را به نوعی انتظام نزدیک کند که در رسایی مطلب و بیان تأثیر می‌گذارد ولی در بعد انواع شعری، مراد تناسب دقیق کلمات است، با چیده شدن و گزینش هدف‌دار. که می‌توانند ایجاد ریتم و لحنی کنند که خواننده در ظاهر متوجه این امر نشود. البته این تناسب و تجانس جدای از بحث وزنی مصطلح عروضی است. یعنی علاوه بر این وزن، نوعی ایقاع و ریتم که محصول دقیق و هنرمندانه شاعر است بوجود می‌آید که خواننده در خواندن عادی متوجه آن نمی‌شود بلکه به لذتی ابتدایی دست پیدا می‌کندکه عامل آن ناپیداست ولی در مرورهای بعد آرام آرام این شگفتی خود را نشان می‌دهد و رمز اسرار کلمه و کلمات فاش می‌شود که در واقع جلوه و جنبهٔ هنرمندانهٔ آثار ادبی در همین بخش نهفته است و به قول آقای دکتر شفیعی در بحث شعر منثور و پدیده‌های هنری آن: «....شعر منثور بلحاظ تکنیک، بی‌آنکه از نظم عروضی قدیم تبعیت کند، موسیقی خاص خویش را دارد که گاه از نوع قافیه‌های میانین و حتی آهنگی خاص برخوردار است بی‌آنکه این موسیقی محصول تبعّیت از یک نظام ایقاعی خاص باشد، هر عاملی که بتواند زنجیرهٔ زبان شعر گوینده را بلحاظ موسیقیایی از زبان معمولی گفتار امتیاز بخشد بعنوان عامل موسیقیایی شعر مورد استفادهٔ شاعر قرار می‌گیرد...» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳، ۵۲) در نظم شعر مولوی که بعنوان یک پدیدهٔ سبکی می‌توان به آن توجه خاص کرد؛ از بارقه‌های لحنی و نغمه‌های خاص استفاده می‌کند که باعث می‌شود که اولاً نظم و وزن موسیقی شعر او به گونهٔ خاص خود نمایی کند، دیگر اینکه اغلب در تناسب کلمه، اوسعی می‌کند تا بیشتر موسیقی خاص و مورد نظر خود را رقم بزند تا اینکه مثلاً کلمات در یک ردیف موسیقی یا تناسب قرار گیرند، شگرد مولانا در استفاده از نوع وزنی یا نظم درونی شعرش، نشان می دهد که او هم نظم به معنی انتظام،و هم نظم در مقابل نثر را طوری رقم می زند که به موسیقی ذهن او نزدیک شود بگونه‌ای که معنی رسانی برای اوشاید در درجهٔ دوم قرار گیرد، بخصوص در شعرهایی که او بیشتر دچار شور و هیجان وغلبه

www.SID.ir

Archive of SID

است. و عجیب اینکه او در حال از خود بی‌خودی نیز بجز برخی قوافی و ردیف، نظام شعری خود را از دست نمی دهد. و موسیقی را که در بیت آغازین و یا بر شکل غزلیات پیشین شروع کرده است براحتی دنبال می کند وطرح این مسأله برای نگارنده جالب است که مولانا، علی رغم اشکال مختلف قافیه و وزن و گاهی حتی ردیف، نوعی تغییر در چهارچوب های سنت شعری وارد می کند که باعث می شود آنرا به نثرهای عارفانه به سبک عین القضات و ابو سعید نزدیک کند. با این تفاوت که شعر او از خصوصیت منحصر بفرد و دقیقی نیز برخوردار است که حتی نمی توان آن را قابل تقلید دانست. بلکه صرفاً باید آن را شعر مولانا تلقی کرد. بنابراین بحث نظم و تعابیر مختلف بزرگان از این مسأله هر چه باشد در شعر مولانا تبدیل به نوعی انسجام و تناسب حروف و کلمات می‌شود که از آن موسیقی جدیدی را بدست می آورد، و آن چیزی که خواننده را به تأمل وادار می‌کند بافت موسیقی خاصی است که به نمایش می گذارد. بجز مواردی که او در حال آرامش است و به تحلیل حالات خود می پردازد که در آنجا موسیقی جلوه‌های کمتر دارد و این معنی است که اجازهٔ جولان پیدا می‌کند. نتیجه سخن این که آنچه ما آن را سبک گفتار و کلام کسی می‌دانیم بر پایه ی (نظم) اشاره شده صورت می‌گیرد و غرض نوع بافت و ترکیب سخن است که هر گوینده ای آن را مطابق و موافق ذهن خود رقم می‌زند.

نگاهی به علم معانی و بیان مقصود

در علم معانی هر چند بحث بر سر جمله است و به انواع نیات و مقاصد گوینده می‌پردازد ولی اصل مطلب بر دوش کلمات و حروفی است که برای رساندن مقصود بسیار مهم‌اند هر چند بسته به خواننده است که چطور کلمه و جمله را بخواند ولی، وقتی سبک شاعر در نظر گرفته شود ناخودآگاه باید به آن سویی رفت که او مدنظر داشته یا حداقل برای رسیدن به مقصد اصلی او، باید سعی کرد جمله طوری خوانده شود که لااقل نزدیک به نیت اصلی شاعر باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

اینکه در علم معانی، ما انواع مفاهیم و نیت شاعر را بررسی می‌کنیم آیا بطور چشم‌گیری توجه به نوع آوا (فونتیک) یا حالت ادا کلمه نمی‌کنیم و یا از لحن با تلفظی خاص، مفاهیم را برداشت نمی‌کنیم؟ نیز اگر جمله حالت خواهش و تضرع دارد لحن را تغییر نمی‌دهیم؟ بر این اساس حبسیه‌های خاقانی و مسعود سعد سلمان را واقعاً چطور باید قرائت کرد؟! و یا غزلیات متعدد مولانا را در یک وزن مشترک؟!

لحن و نغمه حروف در اوزان مختلف چنان خودنمایی می‌کند که گاهی وزن، کمرنگ‌تر از معمول بنظر می‌رسد. و این نوع خواندن است که بیشتر جلوه می‌کند و چون نوع خواندن تاثیر زیادی دارد غزلیات را مانند رودخانه‌ای جدا از هم در یک مسیر و تلاقی فراهم می‌کند. و دیگر این وزن نیست که در ذهن می‌آید بلکه حالات بیانی است. نمونه‌اش همانطور که گذشت، بحث استفاده مولانا از وزن سریع و تند است که در کل غزلیات او و در مقیاس دیوان او برجستگی دارد و آمار چندانی را در مقابل کل دیوان به خود اختصاص نمی دهد ولی توجه همگان را به خود جلب کرده است. حال آنکه اوزان روان‌تر و ملایم‌تر او کم نیست.

پس این نحوه قرائت و نوع وزن ایجاد شده در لابلای کلمات و حروف بکار گرفته شده اوست که جدای از وزن عروضی مورد توجه قرار می‌گیرد.

تناسب در معنی و غزل را می‌توان با این توضیح ادامه داد که معمولا غزل‌هایی که درون مایهٔ فکری خاص و حالت درونگرایی و درد و رنج، وصال و... دارند به اقتضاء وزن متناسب جلوه بیشتری دارند. یعنی وزن مناسب آن می‌تواند با هر یک از مفاهیم ارتباط قوی تری ایجاد کند و در نگرش اول این وزن است که تأثیر می‌گذارد که با زیبایی خود معنی را هم قابل شنیدن می‌کند. ولی ساختار شکنی یا عادت گریزی مولانا در این است که در اکثر غزلیات شور آفرین، بیشتر نوعی تضاد یا پارادوکس معنایی را نیز بکار می‌برد، مثلاً غزلی شور و احساس قوی دارد ولی در دل خود درد را نجوا می‌کند، شور و غلبه روحی دارد ولی شکوِه از معشوق در عدم توجه و وصال نشان می‌دهد، یا بعبارتی گله می‌کند و لی سعی دارد وانمود کند که به این کار

www.SID.ir

Archive of SID

نپرداخته است. بلکه از معشوق (که در بیت هم از او درخواست دارد و هم او را جدای از خواستن می‌بیند) تعریف و مدح می‌کند که خود این اختلاف و تکرار ضد گونه احوال مطلوب و معشوق، رقم زننده موسیقی حرکتی هم در گوینده و هم در درک خواننده ایجاد می‌کند و هم نشان دهنده ریتم جلوه‌های مختلف معشوق است که دائم هست و نیست، می‌بیند و نمی‌بیند در واقع مولانا به عنوان کسی معرفی نمی شود که به معشوق چگونه می‌پردازد و یا حتی گاهی چگونه می‌اندیشد، بلکه تنها احوال متفاوت مولانا حس می‌شود، معشوق او عطوفت دارد و می‌ورزد ولی اینکه چرا مولانا دائم در جنب و جوش و حرکت است دریافت نمی‌شود، و یا اینکه همه بر این باورند که او دچار غلبه روحی است و متاثر از حالت‌های معشوق، و یا جلوه‌های معشوق را می‌توان در غزلیات او جست؛ و تعدد اوزان ضربی و آهنگین را صرفاً بازتاب حالت خود او باید دانست. به عبارتی غزلیات او حداقل آشنایی از معشوق نمی‌دهد بلکه گزارشی از احوال خود مولاناست. غزلیات شمس، سفرنامه‌ای است به درون خود او با این توجه که او چاشنی این دگرگونی احوال خود را در موسیقی شعرش بیشتر از محتوا انعکاس می‌دهد. گویی او بر آن است تا به تحلیل حالت خود در مقام گفت برنیاید و مفاهیم درک شده را انتقال ندهد بلکه، خلجان برگرفته شده از آن معنی را نشان دهد از این لحاظ او کمتر به تحلیل دقیق یک موضوع و معنی می‌پردازد و مانند عطار، سنایی و... مفاهیم وارده را در آرامش روح نقل نمی‌کند و اساساً او در غزلیات شمس حکم راوی را ندارد بلکه خود خبر است و عین پیام و نکتهٔتوجه انگیز اینکه او برداشت و تحول روحی خود را تعریف و نقل نمی‌کند بلکه نمایشی از ناچاری، اضطراب و اضطرار را بر روی پرده می‌برد که برای خواننده، زمان خواندن مهلت معنی کردن باقی نمی‌گذارد بلکه فقط خواننده می‌تواند بفهمد که انبساط و حالت سکری اتفاق افتاده که باید آن را همین‌طور تماشا کرد و پذیرفت.

از طرفی نادره‌ای که در اغلب شعرهای حضرت مولانا وجود دارد جلوه حماسی‌گونه غزلیات اوست. او در غزل از این حیث بی‌رقیب است که با استفاده از

www.SID.ir

Archive of SID

وزن خاصی (استفاده منحصر به فرد او از اوزان مختلف) گویی با معشوق به رجزخوانی می‌پردازد، لحن کلام او شوریدگی میدان رزم است و اینکه همگان را گویی به حمله و شتاب فرامی‌خواند: بمیرید بمیرید، در این عشق بمیرید... (غزل ٦٣٦)/ گوی منی و می‌دوی در چوگان حکم من...(غزل ٥٤٩)/ آب زنید راه راه هین که نگار می‌رسد...(٥٥٣) و... این‌گونه مثال‌ها به اندازه‌ای هست که هر خواننده جدی شعر او، به محض اشاره، نمونه‌های فراوانی را به یاد بیاورد. با این مختصر اعتقاد دارم که او مبدع نوعی غزل حماسه، و یا غزل حماسی است که بیشترین بار آن بر دوش اوزان هیجان انگیز و حالت بیانی خاص اوست که اگرچه شعرا از این اوزان سال‌ها و قرن‌ها بهره برده‌اند ولی وزن در دست او، آنطور که او می‌خواهد می‌شود. او به دنبال وزن نمی‌رود وزن را در پی خود می‌کشاند و کلمات همانند مومی‌اند که در لابلای اوزان او گنجانده می‌شوند و همانند خشت و آجری است که در پیکرهٔ ساختمان شعر او خوش می‌نشیند و این تسلط او بر وزن، از آن لطیفه تازه‌ای می‌آفریند.

نتیجه

مولانا، نه شعر می‌جوید و می‌گوید و نه قافیه و ردیف. وی وزن می‌جوید و ریتم آنچنان که گویی تمام حروف و کلمات او مأمور ایجا د موسیقی‌اند در قالب شعر. همانند عناصر طبیعت که در عین پراکندگی به یک سو می‌روند. او در عین استفاده از اوزان مختلف با به کارگیری از حالات گوناگون هجا در شعر خود به یک وزن مشخص و انحصاری می‌رسد که در واقع سبک او را رقم می‌زند. مولانا علاوه بر مشرب عرفانی خاص آهنگ کلام خاص دارد. آهنگی که در عین شادی و شور یک پارچه فریاد است و درخواست. و در برخی از اشعار این موسیقی عمیق و قوی اوست که القاء مطلب می‌کند نه صرف کلمات.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

۱ - ابن‌خلدون، عبدالرحمن، مقدمهٔ ابن خلدون۱۳۷۵، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، ج دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هشتم

۲- ابوالقاسمی، محسن۱۳۸۳؛ شعر در ایران بیش از اسلام،، چاپ دوم، انتشارات طهوری

۳- افلاکی، شمس‌الدین محمد۱۹٦۱، مناقب العارفین، بتصحیح حسین یازیجی، آنکارا

٤- بهار (ملک الشعراء) محمدتقی۱۳٤۹،،ج دوم، چاپ سوم، انتشارات امیرکبیر

۵- خانلری، پرویز۱۳۷۳، وزن شعر فارسی، چاپ هشتم، انتشارات توس

٦- شفیعی کدکنی، محمدرضا ۱۳٤۲، کهنه‌ترین نمونهٔ شعر فارسی یکی از خسروانیهای باربد، مجلهٔ آرش، شمارهٔ ٦

۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا۱۳۷۳، موسیقی شعر،چاپ چهارم انتشارات آگاه

۸- طوسی، خواجه نصیر۱۳٦۷، اساس‌الاقتباس، بتصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران

۹- رازی، شمس قیس۱۳۷۳، المعجم فی معاییر اشعار العجم بتصحیح دکتر شمیسا، انتشارات فردوس

۱۱- مولوی، جلال الدین محمد۱۳۷۲، منثوی، معنوی به تصحیح محمد استعلامی، دفتر اول انتشارات اساطیر

۱۲- مولوی، جلال الدین محمد۱۳۸۰، دیوان شمس، به تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر،(با مقدمه ی دکتر اردوان بیاتی)چاپ اول، انتشارات دوستان

۱۳- نظامی عروضی، احمد بن عمر۱۳۷۲، چهار مقاله تصحیح محمد قزوینی، چاپ دیبا

www.SID.ir