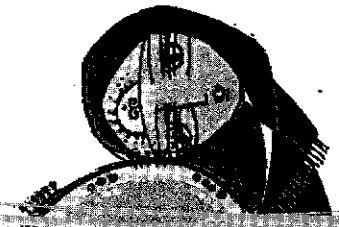
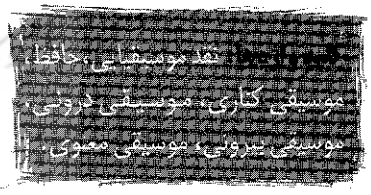
رشد آموزش زبان و ادب فارسی
۱۲۶
◆ دوره‌ی بیستم
◆ شماره‌ی ۱
◆ پاییز ۱۳۸۵



نقد موسیقی غزل‌های حافظ در کتاب‌های ادبیّات دوره‌ی متوسطه و پیش‌دانشگاهی

چکیده:
غزل‌های حافظ از جمله ناب‌ترین غزل‌های ادب گران‌قدر فارسی‌اند و خواندن آن‌ها هر خواننده‌ی صاحب‌ذوقی را بر سر وجد می‌آورد. در زیبایی و دل‌انگیزی این غزل‌ها، عوامل بسیاری نقش دارند که از مهم‌ترین آن‌ها، موسیقی و توازنی است که در زنجیره‌ی گفتار حافظ وجود دارد و باعث شده محتوای این ابیات با نظم و آهنگی خاص همراه باشند و بدون تردید در انتخاب آن‌ها گزینشی ویژه صورت گرفته است. در این پژوهش، تویسنده به نقد و بررسی هفت غزل از حافظ که در کتاب‌های ادبیات دوره‌ی دبیرستان و پیش‌دانشگاهی آمده پرداخته و عوامل موسیقی‌ساز و موسیقی‌افزای آن‌ها را بررسی نموده است. مقاله با حذف مقدمات از نظرتان می‌گذرد.

موسیقی شعر حافظ



قبل از پرداختن به نقد جنبه‌های موسیقیایی هفت غزلی از دیوان حافظ، که در کتب ادبیّات دوره‌ی متوسّطه و پیش‌دانشگاهی آمده‌اند، مطلع آن‌ها را با ذکر شماره‌ای که به آن‌ها اختصاص یافته است، یادآوری می‌کنیم:

۱ ـ گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید
(ادبیات ۱، ص ۶۸)

۲ ـ دل می‌رود ز دستم، صاحب‌دلان خدا را
ترسم که راز پنهان خواهد شد آشکارا
(ادبیات ۲، ص ۹۸)

۳ ـ دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند
وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
(ادبیات ۳ عمومی، ص ۶۷)

۴ ـ تاب بنفشه می‌دهد طرّه‌ی مشک‌سای تو
پرده‌ی غنچه می‌درد خنده‌ی دل‌گشای تو
(ادبیات ۳ انسانی، ص ۴۴)

۵ ـ روز هجران و شب فرقت یار آخر شد
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
(زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی ص ۵۱)

۶ ـ زان یار دل‌نوازم، شکری است با شکایت
گر نکته‌دان عشقی، بشنو تو این حکایت
(زبان و ادبیات فارسی پیش‌دانشگاهی، ص ۵۳)

۷ ـ ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟
منزل آن مه عاشق‌کش عیّار کجاست؟
(ادبیات ۲ پیش‌دانشگاهی، انسانی، ص ۴۱)

۱ ـ موسیقی بیرونی:

مقصود از موسیقی بیرونی در شعر، «وزن عروضی» آن است که از جمله مهم‌ترین عوامل تأثیرگذاری شعر محسوب می‌شود و یکی از فضیلت‌های سخن منظوم بر سخن منثور است. «وزن» نوعی نظم در اصوات کلام است که جزء ماهیّت شعر است و تناسبی در آن به وجود می‌آورد که موسیقی آن را می‌افزاید و در نتیجه لذّت خواننده را در پی دارد. همان‌گونه که نظم و تناسب اصوات در موسیقی، میزان‌های موسیقیایی را می‌سازد و از ترکیب منظّم میزان‌ها، جملات موسیقی به وجود می‌آیند و شنیدنش به شنونده لذّت می‌بخشد. نظم و توالی و ترکیب حروف و واژه‌ها نیز تناسبی را در کلام به وجود می‌آورند که شعر را آهنگین و لذّت‌بخش می‌کنند.

در شعر حافظ عروض و موسیقی وزن از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است. زمینه‌ی طبع‌آزمایی عروض بیش‌تر در قالب غزل است و غزل فارسی معمولاً در وزن‌های خاصّی سروده می‌شود که این وزن‌های

خاص، رایج‌ترین و پرکاربردترین وزن‌های عروضی هستند. در بررسی این زمینه از موسیقی شعر حافظ بیان داشته‌اند که: «حافظ از میان هشتاد و اندی وزن شعر دوره‌ی خراسانی، بیست و سه وزن را بیش‌تر به کار برده و از میان این ۲۳ وزن، ۴۰٪ اشعار او در سه وزن: فاعلاتن فعلاتن فعلن، مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن و مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن سروده شده‌اند.»[۱]

همان گونه که مشاهده می‌شود در غزل‌های مورد بحث، سه غزل از هفت غزل در وزن: «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» سروده شده‌اند، (غزل‌های شماره‌ی ۳، ۵ و ۷) و سه غزل دیگر در وزن: «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» (غزل‌های شماره‌ی ۱، ۲ و ۶) و غزل شماره‌ی چهار نیز در وزن: «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» است.

وزن شعر حافظ از جمله اوزان دل‌انگیز و آهنگینی است که لطافت و ملایمت آن گوش‌نواز و لذّت‌بخش است و چون نوای جویبار نرم و دل‌انگیز است و به آن‌ها عنوان «وزن‌های جویباری» را داده‌اند.[۲]

با بررسی‌ای که بر روی تک تک هجاها و ارکان ابیات این غزل‌ها داشتم، مشاهده نمودم که هیچ گونه مشکل یا سکته‌ی عروضی یا ایراد عروضی در آن‌ها وجود ندارد و تنها در برخی موارد حافظ از اختیارات شاعری در آوردن ارکان شعری خود استفاده کرده است که در آن میان اختیار تبدیل هجای کوتاه به بلند (U ← –) از سایر اختیارات شاعری بیش‌تر به چشم می‌خورد.

۲ـ موسیقی کناری:

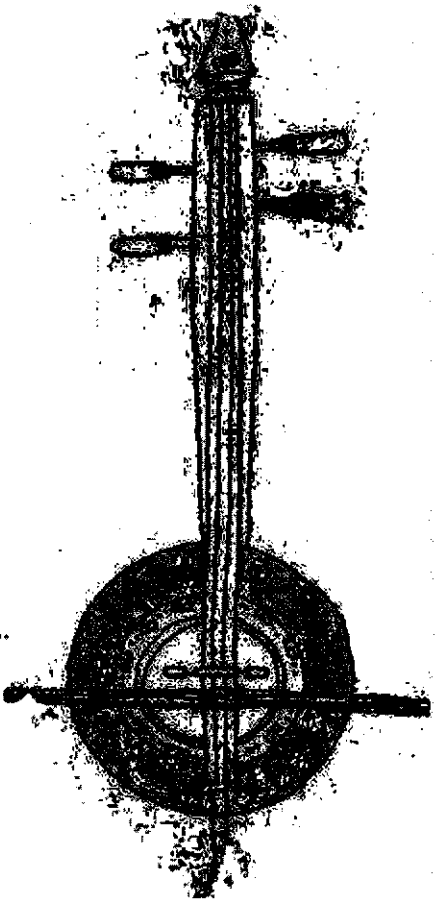
مقصود از این نوع موسیقی، تناسب‌هایی است که در برخی از مقاطع خاصّ ابیات که بیش‌تر پایان مصراع‌ها و بیت‌هاست، ظاهر می‌شوند و به طرق مختلفی جلوه‌گری می‌کنند که بارزترین نمود آن‌ها قافیه و ردیف است و از موارد دیگر آن حاجب، ترجیع، تکرار و... را می‌توان نام برد.

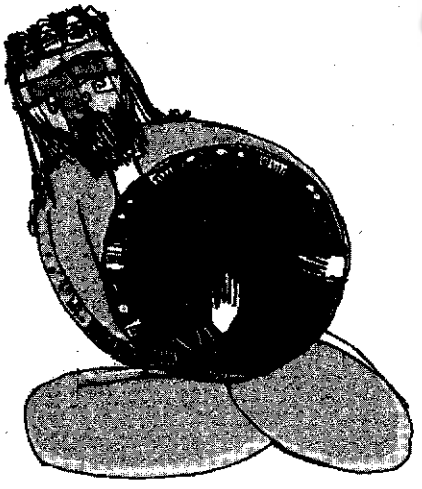
این نوع موسیقی به دلیل آن‌که اشتراک و هماهنگی خاصّی در مصوّت‌ها و صامت‌های کلمات ایجاد می‌کند، سخن را آهنگین می‌کند و بر غنای موسیقیایی آن می‌افزاید. اینک به بررسی قافیه و ردیف در غزل‌های موردنظر حافظ می‌پردازیم:

* علی‌اکبر کمالی‌نهاد
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی و دبیر مراکز پیش‌دانشگاهی و مدرس دانشگاه پیام نور شازند است.

۲ـ۱ـ ردیف:

«ردیف» کلمه یا کلماتی را می‌گویند که در پایان مصراع‌ها یا بیت‌ها عیناً، چه از جهت لفظ و چه از جهت معنی، تکرار می‌شوند. ردیف را از اختراعات ایرانیان در شعر دانسته‌اند و در شعر زبان‌های دیگر وجود ندارد. دکتر شفیعی کدکنی ردیف را جزء شخصیّت غزل و عجین شده با آن





می‌داند: «ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه به کار می‌رود و به طور قطع می‌توان ادّعا کرد که حدود ۸۰٪ از غزلیّات خوب زبان فارسی، همه دارای ردیف‌اند و اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفّق می‌شود.»[۳]

به طور قطع می‌توان گفت که یکی از مصداق‌های سخن ایشان از غزل موفّق، غزل حافظ بوده است و ردیف در زیبایی موسیقیایی غزل حافظ نقش بسیار مهمّی دارد.

در غزل‌های مذکور واژه‌های: «آید، دادند، تو، آخر شد و کجاست» ردیف قرار گرفته‌اند و توازن و تقارنی را که در مقاطع خاصّ غزل‌ها ایجاد کرده‌اند، لذّت موسیقیایی سخن را افزوده است. این واژه‌ها صرف‌نظر از تنگنایی که در آوردن آن‌ها برای حافظ ایجاد شده، آفاق وسیع‌تری را در پیش رویش گشوده‌اند و ذهن او را بر آن داشته‌اند تا با تکاپوی بیش‌تر، تخیّلات و عواطف بیش‌تری را در قالب صُوَر خیال و صنایع شعری بیاورد.

نکته‌ای که در خصوص این ردیف‌ها و ردیف‌های دیگر شعر حافظ می‌توان ذکر کرد این است که آن‌ها بیش‌تر فعل و گروه فعلی‌اند و می‌دانیم ردیف‌های فعلی، خصوصاً زمانی که اجزای مشترک آن‌ها بیش‌تر باشد، غنای خاصّی به موسیقی شعر می‌بخشند و نوعی تحرّک و پویایی را در آن به وجود می‌آورند.

به طور قطع اگر این غزل‌ها بدون ردیف بودند، به این درجه از موفقیّت نمی‌رسیدند و آوردن ردیف در کمال هنری آن‌ها نقش به‌سزایی داشته است.

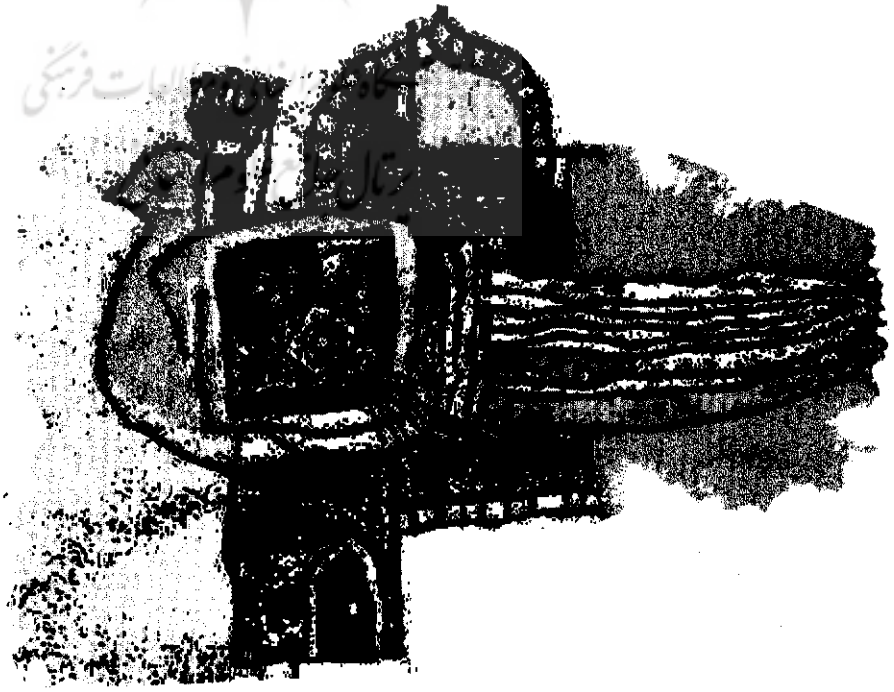
باید توجّه داشت که شاعر در آوردن ردیف نباید به اجبار و تکلّف بیفتد و معانی و مفاهیم شعرش را فدای آوردن ردیف و قافیه کند. ردیف در غزل حافظ نه تنها او را به تکلّف نینداخته، بلکه باعث اعتلا و کمال معنوی شعر او نیز گشته است. در این زمینه بیان داشته‌اند که: «یکی از نوآوری‌های حافظ، آوردن ردیف‌های تازه و یا کم‌استعمال است که موسیقی و معنای شعرش را به اوج می‌رساند؛ زیرا یکی از اقسام نوآوری در شعر فارسی، آوردن ردیف نو است و شاعرانی که در این کار ابتکارهایی از خود نشان داده‌اند عبارت‌اند از: خاقانی، مولوی و حافظ؛ منتها ردیف‌های حافظ لطف دیگری دارد و پرواز دیگری به شعر او می‌بخشد.[۴]»

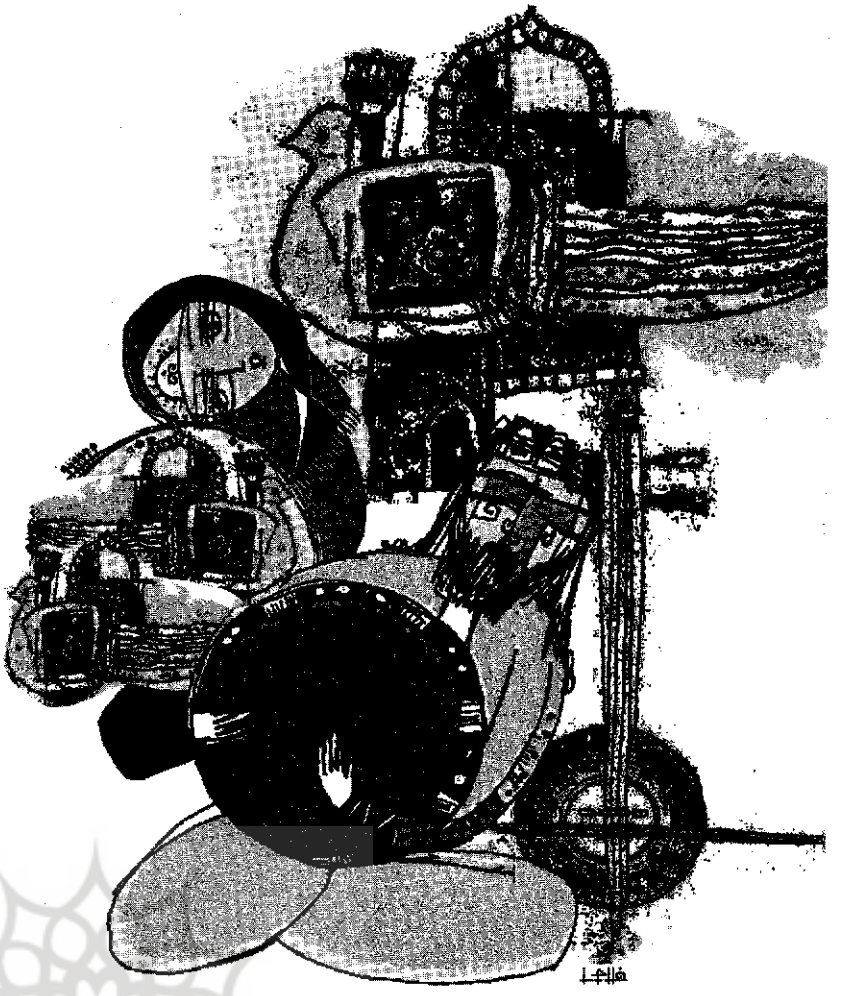
۲ـ۲ـ قافیه:

یک‌سانی صامت‌ها و مصوّت‌های پایانی واژه‌ها، زمانی که در پایان مصراع‌ها و بیت‌ها قرار می‌گیرند، تناسب و آهنگ دیگری را در بیت ایجاد می‌کند که همان «قافیه» است. قافیه نیز از جمله عوامل رستاخیز سخن و موسیقی آفرین است؛ به گونه‌ای که آن را دستگاه مولّد صوت در موسیقی شعر دانسته‌اند و فواید و نقش‌هایی چون: تنظیم فکر و احساس، تشخّص بخشیدن به کلمات، زیبایی معنوی، استحکام شعر، تأثیر موسیقیایی و... را برای آن برشمرده‌اند.[۵]

موسیقی قافیه کامل کننده‌ی موسیقی وزن است و نبود آن، شعر را ناقص می‌کند و بر همین اساس است که در شعر نو نیز آوردن آن را به عنوان زنگ پایان مطلب، در جایگاه‌های خاص، الزامی دانسته‌اند.

در شعر حافظ این جنبه از موسیقی کلام به شکلی کاملاً هنری و زیبا جلوه‌گری می‌کند؛ او با مهارت و هنرمندی، واژگان و اصطلاحات بلورین و دست‌چینی را در مقاطع پایانی مصراع‌ها و ابیات جای داده و آهنگ و تناسب ویژه‌ای را در آن‌ها پدید آورده است. شکوه و اوج موسیقی قافیه را در برخی از غزل‌های حافظ شاهد هستیم، خصوصاً وقتی که قافیه «موصوله» است؛ یعنی حرف رَوی به حرف وصل و خروج و مزید و نایره متصل می‌گردد یا به اصطلاح «حروف الحاقی» می‌گیرد. به عنوان مثال در غزل سه که واژه‌های: «نجاتم، حیاتم، صفاتم، براتم، ذاتم، زکاتم، ثباتم، نباتم





و نجاتم» قافیه قرار گرفته‌اند، یک‌سان بودن واج‌های «اتم» در این واژه‌ها، طنین و آهنگ زیبایی را ایجاد کرده که بخش زیادی از این زیبایی نیز به خاطر التزام در آوردن حرف وصل (م) و متحرّک شدن حرف رَوی (ت) است. اندک اختلافی که در قافیه‌های این غزل مشاهده می‌شود، این است که حرف وصل (م) در تمام موارد نقش متمّمی دارد؛ به جز در مورد پایانی (نجاتم) که نقش مفعولی پذیرفته است.

نمونه‌ی دیگری که در آن قافیه‌ی موصوله آمده است، غزل شماره‌ی چهار است که چون در این غزل حرف رَوی مصوّت بلند(ا) است و واژه‌های قافیه به ردیف (تو) اضافه شده‌اند، بین واژه‌ی قافیه و ردیف (یای میانجی) به عنوان حرف وصل آمده است و بر تناسب موسیقیایی آن افزوده است.

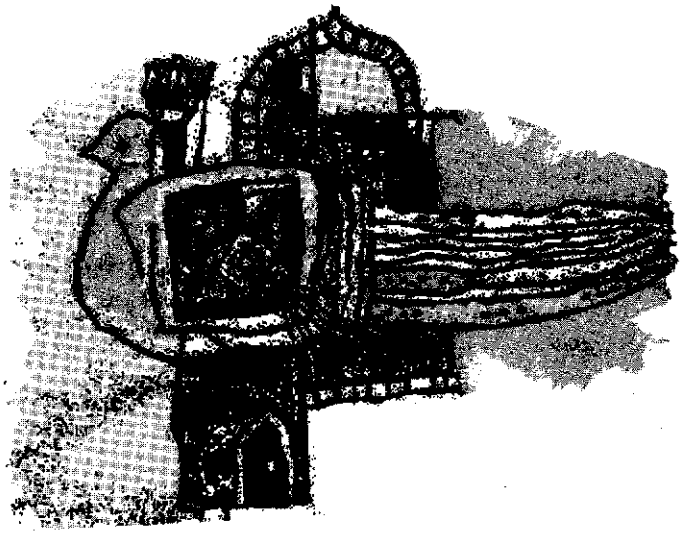
نمونه‌ی دیگری از هنرنمایی حافظ در موسیقی قافیه را در غزل شماره‌ی شش مشاهده می‌کنیم؛ در این غزل واژه‌های: «شکایت، حکایت، عنایت، ولایت، جنایت، حمایت، هدایت، بی‌نهایت، عنایت، بدایت، رعایت و روایت» قافیه قرار گرفته‌اند و با توجّه به این‌که حافظ در آوردن الف تأسیس و حرف دخیل (ی)، با وجود عدم لزوم در رعایت آن‌ها، خود را به التزام واداشته است، تعداد حروف مشترک قافیه را بیش‌تر کرده و بر موسیقی آن افزوده است.

ناگفته نماند که در این غزل واژه‌ی «عنایت» دوبار قافیه شده که از معایب آن محسوب می‌گردد. این مورد در غزل‌های شماره‌ی یک، پنج و هفت نیز وجود دارد (در غزل یک پیشوند فعلی «سر» در مصراع اوّل و آخر، در غزل پنج واژه‌ی «یار» در مصراع اوّل و دوازدهم و در غزل هفت واژه‌ی «یار» در مصراع اوّل و شانزدهم تکرار شده‌اند.)؛ امّا این موارد عیب محسوب نمی‌شوند؛ چرا که تکرار قافیه‌ی مصراع اوّل را در غزل عیب نمی‌شمارند.[۶]

مشکلی که در قافیه‌ی این غزل‌ها وجود دارد، در غزل شماره‌ی دو است. در این غزل واژه‌های قافیه به این صورت آمده‌اند: «خدا را، آشکارا، آشنارا، یارا، السُکارا، بینوارا، مدارا، قضارا، العذارا، گدارا، خارا، دارا، پارسارا و مارا» و مشخّص نیست که حافظ کدام واژه‌ها را به عنوان قافیه آورده است؛ اگر قرارباشد مصوّت بلند«ا» در پایان بیت را حرف رَوی به حساب آوریم، متوجّه می‌شویم که در مصراع اول بیت اول و بیت‌های سوم، ششم، هشتم، دهم، سیزدهم و چهاردهم، واژه‌ی «را» ردیف است؛ پس مصوت بلند«ا» نمی‌تواند در این واژه‌ها حرف روی باشد. حال اگر بخواهیم «را» را ردیف به حساب آوریم و مصوّت بلند«ا» را در پایان واژه‌هایی نظیر: «خدا، آشنا، بینوا، قضا و... » حرف روی فرض کنیم، باز در واژه‌هایی مثل: «آشکارا، یارا، السّکارا، مدارا و...» دچار مشکل می‌شویم؛ چرا که«را» در پایان این واژه‌ها جزء خود واژه است و نمی‌توان آن را به عنوان ردیف جدا کرد. بنابراین می‌توان گفت که این غزل، در عین این‌که از جهت موسیقی قافیه بسیار دلنشین و لذت‌بخش است، دارای یکی از عیوب غیر ملقّبه‌ی قافیه است که در آن کلمات بسیط در مقابل کلمات مرکب، قافیه قرار گرفته‌اند؛ به عبارت دیگر حرفی که در دو واژه‌ی قافیه، حرف روی محسوب نمی‌شود، روی به حساب آمده است.[۷]

البته در آثار بزرگان دیگر ادب پارسی نیز، نظیر این مورد را شاهد هستیم؛ به عنوان مثال در غزلی از سعدی با مطلع:

«اگر تو فارغی از حال دوستان یارا
فراغت از تو میسر نمی‌شود ما را»،



در تمام بیت‌ها، واژه‌ی «را» ردیف قرار گرفته است؛ به جز در همین مصراع اول. یا در غزلی دیگر از سعدی با مطلع:

«شب فراق نخواهم دواج دیبا را
که شب دراز بود خوابگاه تنها را»

در تمام بیت‌ها «را» ردیف واقع شده؛ به جز در بیت پایانی غزل که چنین است:

در این روش که تویی، بر هزار چون سعدی
جفا و جور توانی، ولی مکن یارا»

همین نکته و به همین شیوه باز در غزل دیگری از سعدی با مطلع:

«مشتاقی و صبوری از حد گذشت یارا
گر تو شکیب‌داری، طاقت نماند مارا»

تکرار شده است و گویا بزرگانی چون سعدی و حافظ این موارد را عیب به حساب نمی‌آورده‌اند. در دیگر غزل‌های مورد بحث در غزل شماره‌ی پنج نیز قافیه قرار گرفتن واژه‌های: «یار، کار، بهار، خار، تار، نگار، یار، خمار و شمار» آهنگ و موسیقی دل‌نشینی را در غزل ایجاد کرده‌اند. با این توضیح که این موسیقی در غزل شماره‌ی یک کم‌تر است؛ چرا که در این غزل حروف مشترک قافیه حداقل ممکن هستند: (ـَر)

۳ـ موسیقی درونی (الفاظ):

از دیگر جنبه‌های موسیقایی در شعر آن است که ساختار آوایی کلام و جای قرار گرفتن واژه‌ها و صامت‌ها و مصوّت‌ها در بیت به گونه‌ای باشد که علاوه بر نقش معنایی، تقارن و تناسب آن‌ها نیز ایجاد موسیقی کند، به گونه‌ای که گاه مجموعه‌ی اصوات، به صورت غیر مستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کنند و به گونه‌ای هنری و با ظرافتی خاص انتخاب می‌شوند که دلالتی ذاتی میان آن‌ها با مقصود شاعر وجود دارد. دکتر شفیعی کدکنی برای مثال در این زمینه این بیت از حافظ را ذکر می‌نماید.[۸]

«چشمم از آینه داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه ربایان برو دوشش باد»

که در آن مجموعه‌ی اصوات مصراع اول به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که موقع ادای آن‌ها دهان باز می‌شود و با مقصود شاعر که باز بودن چشم را در نظر دارد، تناسب دارند و بر عکس در مصراع دوم اصوات به گونه‌ای هستند که موقع ادا دهان بسته می‌شود و شکل بوسه زدن را دارد.

چشم گیرترین جلوه‌ی این نوع موسیقی را در بیت:

«من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ
این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟»

شاهد هستیم و مقطع‌های هم آوای: «من که شب‌ها، ره تقوا، زده‌ام با ...» موسیقی درونی لذت بخشی را ایجاد کرده‌اند.

شعر حافظ از این موسیقی نیز به نحو احسن بهره گرفته است. در این زمینه بیان داشته‌اند که: «یکی دیگر از ویژگی‌های شعر حافظ، موسیقی حروف و کلمات آن است که می‌توان آن را موسیقی درونی و نغمه‌ی حروف نامید؛ به این معنی که شعر او تحت تأثیر هنر بی‌مانندش حتی برای بیگانگان و ایرانیانی که معنی آن را هم نمی‌فهمند، مانند ترانه‌هایی گوش‌نواز است. این خاصیت در اشعار دیگران کم‌تر دیده می‌شود. به همین سبب، بسیاری مجذوب سمفونی بی‌همتای شعر حافظ می‌شوند و بدون آن‌که معنی‌اش را بفهمند آن را با لذت می‌خوانند و می‌شنوند.»[۹]

در غنای این نوع از موسیقی در شعر، آرایه‌هایی چون: «انواع جناس، ترصیع، تکریر، اعنات، واج‌آرایی و ...» نقش دارند و قافیه‌های میانی و وزن‌های دوری این نوع موسیقی را بیش‌تر می‌کنند. همان گونه که شاهد هستیم چهار غزل از هفت غزل مورد نظر وزنی دوری دارند و این امر نیز در جهت کمال موسیقایی آن‌ها اهمیت ویژه‌ای داشته است.

کاربرد انواع جناس نیز در این زمینه نقش به سزایی دارد. به عنوان مثال در غزل شماره‌ی یک جناس ناقص اختلافی در واژه‌های: «گفتم و گفتا» و جناس اشتقاق در واژه‌های: «بنده و بندگی» در این زمینه مؤثر بوده‌اند.

اینک نمونه‌های دیگری از این آرایه را در سایر غزل‌ها ذکر می‌نماییم:

در غزل شماره‌ی دو واژه‌های: «هستی و مستی» و «پارسی و پارسا» جناس ناقص اختلافی دارند.

در غزل شماره‌ی چهار واژه‌های: «سَر و سَرا» جناس ناقص افزایشی دارند.

در غزل شماره‌ی شش واژه‌های: «حکایت و شکایت» و «بشارت و اشارت» جناس ناقص اختلافی دارند و واژه‌های: «خرابی و خرابات» جناس اشتقاق دارند که موارد فوق موسیقی درونی غزل‌ها را افزوده‌اند.

حافظ از نمودهای دیگر افزایش موسیقی درونی شعر نیز بهره برده است. به عنوان مثال در غزل شماره‌ی یک تکرار واژه‌های: گفتم و گفتا را می‌توان نام برد. هم‌چنین است آوردن قافیه‌های میانی که توازن و هماهنگی خاصی در نیم مصراع‌ها ایجاد می‌کند. مثلاً در غزل شماره‌ی یک در بیت:

«گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوب رویان این کار کم‌تر آید»،

واژه‌های «مهرورزان و خوب رویان» ایجاد این توازن را به عهده دارند.

در غزل دو، بیت پنجم:

«ای صاحب کرامت، شکرانه‌ی سلامت
روزی تفقدی کن، درویش بینوا را»

واژه‌های: «کرامت و سلامت» دارای قافیه‌ی میانی هستند.

در بیت یازده‌ی همین غزل واژه‌های: «سکندر و بنگر»، در بیت یک از غزل چهار واژه‌های: «می‌دهد و می‌درد»، در بیت سه‌ی همین غزل، واژه‌های: «گشتمی و عالمی»، در غزل شش بیت‌های هشت و ده، واژه‌های: «خوبان و بگنجان» و «آبم و نتابم»، همه دارای قافیه‌ی میانی هستند که مسلماً در این موارد نقش آن‌ها در افزایش موسیقی درونی اهمیت خاصی دارد. نمونه‌ی بارز و زیبای این جنبه از موسیقی را در بیت نُه از غزل دو شاهد هستیم:

«هنگام تنگ‌دستی در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را»

که واژه‌های تنگ‌دستی، مستی و هستی که قافیه‌ی میانی را ایجاد کرده‌اند، با حروف یک‌سان نسبتاً زیادی که دارند، موسیقی درونی بیت را بیش‌تر کرده و لذّت حاصل از آن را افزوده‌اند.

آرایه‌ی دیگری که در این زمینه نقش بسیار مهم ایفا می‌کند، واج‌آرایی است. بدون شک هر خواننده‌ی خوش‌ذوقی با شنیدن بیت چهار از غزل دو:

«در حلقه‌ی گُل و مُل، خُوش خواند دُوش بُلبُل
هات الصَّبُوحُ هُبُّوا یا اَیُّها السُّکارا»

تحت تأثیر تکرار مصوت (ـُـ) و موسیقی ایجاد شده به وسیله‌ی آن قرار می‌گیرد و لذت می‌برد. هم‌چنین است لذت ناشی از تکرار مصوت بلند (ا) در برخی از ابیات غزل شماره‌ی: (دو و سه و پنج و هفت) که در آن‌ها «ارا»، «اتم دادند»، «ار آخر شد» و «ار کجاست» در تمام بیت‌ها مشترک است. به عنوان مثال در بیت یک از غزل دو:

«دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدارا
ترسم که راز پنهان خواهد شد آشکارا»

این مصوت ده بار تکرار شده است.

در این زمینه دکتر شفیعی کدکنی به نکته‌ی تازه‌ای اشاره کرده که ذکر آن مفید است؛ ایشان این نکته را به عنوان یک اصل در دیوان حافظ قلمداد کرده که معمولاً در شعر حافظ، بین قافیه و ردیف با کلمات دیگر بیت، از لحاظ تشابه صوتی و وحدت آوایی، رابطه‌ی بسیار نزدیکی وجود دارد تا جایی که می‌توان گفت در بیش‌تر موارد، کلید اصلی در شکل‌گیری نظام‌آوایی بیت را شاخص‌ترین حرف قافیه تشکیل می‌دهد.[10]

این نکته را به صورت بسیار زیبایی در غزل‌های نام‌برده: (دو، سه، پنج و هفت) شاهد هستیم؛ به عنوان مثال در غزل هفت که قافیه و ردیف «ار کجاست» به کار رفته است و مصوت بلند (ا) تشخص آوایی دارد، بسامد بالایی از این مصوت را در ابیات این غزل شاهد هستیم. برای نمونه در بیت اول همین غزل:

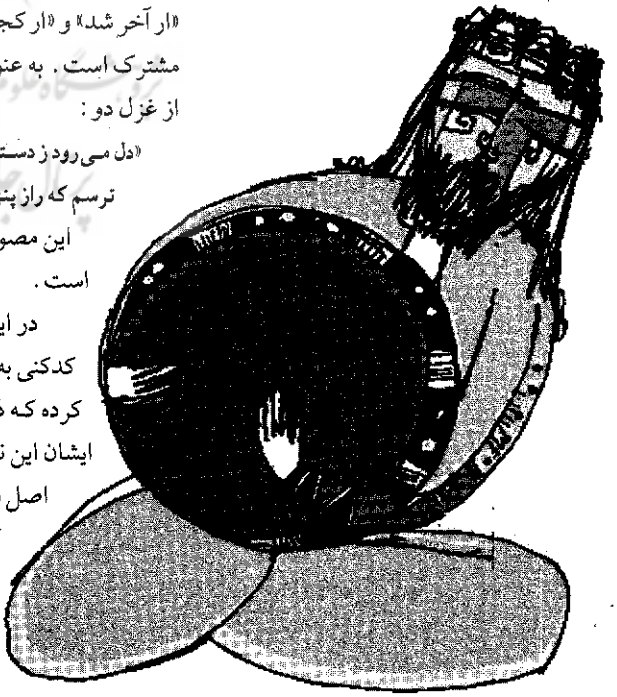
«ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟
منزل آن مه عاشق‌کش عیار کجاست؟»

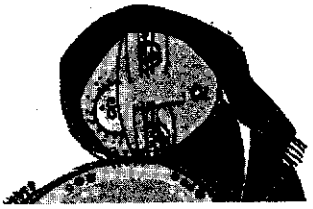
هشت بار مصوت بلند (ا) تکرار شده است.

۴ـ موسیقی معنوی:

گاهی نیز تناسب‌های معنایی و تداعی‌هایی که در حوزه‌های معنایی شعر حاصل می‌شوند، نوعی موسیقی و ارتباط در سخن ایجاد می‌کنند که موجب التذاذ می‌شود. این نوع موسیقی از تقابل یا تضاد یا هر نوع تناظری که میان واژه‌های بیت برقرار باشد، حاصل می‌شود و موارد ایجادکننده‌ی آن همان آرایه‌هایی‌اند که بر محور تداعی، تناسب، تقابل یا تناظر میان واژه‌ها استوارند؛ آرایه‌هایی چون: ایهام، مطابقه، متناقض‌نما، حسّامیزی، لف و نشر، تلمیح، مراعات نظیر و....

طبع زیباگزین حافظ در گزینش واژگان و اصطلاحات، هنرمندانه عمل کرده و در ایجاد تناسب‌ها و رابطه‌های چندگانه مهارتی بی‌نظیر داشته است. در خصوص این ویژگی در شعر او نوشته‌اند: «حافظ استاد روابط دوگانه یا چندگانه بین کلمات است و مهم‌ترین ویژگی کلام او همین است. بنابراین صفات و کلماتی





که به کار می‌برد با کلمات دیگر شعر وی شبکه‌ای از روابط شاعرانه برقرار می‌کند. وی گاهی صفتی می‌سازد یا می‌آورد تا با کلمات دیگر، تشکیل آرایش ادبی خاصی دهد و هم‌بستگی شاعرانه‌ای ایجاد کند.»[11]

حافظ را به عنوان استاد در آوردن ایهام، خصوصاً ایهام‌های تناسب و تضاد می‌شناسیم. او با استفاده از این آرایه جلوه‌های معنوی کلامش را آراسته و موسیقی معنایی ویژه‌ای به آن بخشیده است. به راستی وقتی خواننده‌ای این بیت را می‌خواند:

«گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید
گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید»

(غزل یک)

بر سر دو راهی می‌ماند که «برآید» را با توجه به واژه‌ی «ماه» معنی کند (طلوع کردن) یا با توجه به خواست عاشق از معشوق مبنی بر این‌که «در مجلس او نورافشانی کند» (امکان داشته باشد، از عهده‌ی آن برآیم) و در این سرگردانی، لذتی شیرین به او دست می‌دهد که حاصل تلاش و تکاپوی ذهنی اوست.

این نکته در بسیاری از ابیات حافظ به چشم می‌خورد در همین غزل (یک) در بیت چهار واژه‌ی «بو» همین ویژگی را دارد:

«گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد
گفتا اگر بدانی هم اوت رهبر آید»

و خواننده را در انتخاب یکی از دو معنی «رایحه و آرزو» سرگردان می‌کند.

در غزل پنج بیت یک واژه‌ی «اختر» به معانی «ستاره و طالع» ایهام دارد:

«روز هجران و شب فرقت یار آخر شد
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد»

و در هر کدام از معانی با کلمات دیگر بیت در ارتباط است و با توجه به هر معنی درست به نظر می‌رسد. در غزل شش بیت چهار واژه‌ی «مپیچ»، هم مفهوم پیچ و تاب خوردن دارد و هم معنای اصرار و سماجت در کار می‌رساند:

«در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کآن‌جا
سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت»

از دیگر موارد سازنده‌ی موسیقی معنوی در شعر حافظ بهره‌گیری او از آرایه‌ی تضاد یا مطابقه است که تناسب ضدیت میان واژگان التذاذ و درک آن‌ها را شیرین‌تر و مطلوب‌تر کرده است برای مثال در بیت:

«دل می‌رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را
ترسم که راز پنهان خواهد شد آشکارا»

(غزل دو)

واژه‌های پنهان و آشکارا این ویژگی را دارند.

یا در بیت:

«روز هجران و شب فرقت یار آخر شد
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد»

(غزل پنج)

بین واژه‌های روز و شب ارتباط ضدیت برقرار است.

نمونه‌های دیگر:

«آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود،
عاقبت در قدم باد بهار آخر شد»

(غزل پنج)

«این راه را نهایت صورت کجا توان بست
کش صد هزار منزل بیش است در بدایت؟»

(غزل شش)

«حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج
فکر معقول بفرما گل بی‌خار کجاست؟»

(غزل هفت)

اشاره به داستان‌ها، حکایات، آیات و احادیث نیز که تلمیح را در شعر ایجاد می‌کند، از جمله عواملی است که شنونده را از مفهوم یک واژه به مفاهیم بیش‌تری سوق می‌دهد و تلاش ذهن را افزونی می‌بخشد. به عنوان مثال در این بیت:

«آیینه‌ی سکندر جام می است بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا»

(غزل دو)

واژه‌های «آیینه‌ی سکندر» و «دارا» به صورتی بسیار موجز داستان‌هایی را بیان می‌کنند که همانا داستان تعبیه‌ی آینه توسط اسکندر بر فراز منار اسکندریه است که در آن وضع کشتی‌ها و ممالک فرنگ را از صد میلی می‌دیده است و نیز داستان دارا پسر داراب، پادشاه کیانی، که به دست اسکندر کشته شد.[12] و می‌بینیم که چگونه با واژگان اندک، معانی بسیار در ذهن، تداعی می‌شود و زیبایی و لذت معنوی خاصی به سخن می‌بخشد.

نمونه‌های دیگر:

«هنگام تنگ‌دستی، در عیش کوش و مستی
کاین کیمیای هستی، قارون کند گدا را»

(غزل دو)

واژه‌ی «قارون» اشاره دارد به داستان قارون از قوم موسی(ع) که نزد موسی کیمیاگری آموخت و از این راه ثروت بی‌کرانی اندوخت و به واسطه‌ی آن مغرور شد و به دعای موسی همراه با گنجش در زمین فرو رفت:[13]

یا:

«شب تار است و ره وادی ایمن در پیش
آتش طور کجا، وعده‌ی دیدار کجاست؟»

(غزل هفت)

واژه‌های «شب تار، وادی ایمن، آتش طور و وعده‌ی دیدار» اشاره به این داستان دارند که: شبی در وادی ایمن هوا سخت تاریک بود و همسر موسی را درد زادن فرا گرفته بود. موسی از دور آتشی دید. به سوی آن رفت تا شعله‌ای به دست آورد، ناگهان درختی افروخته را مشاهده کرد که می‌گوید: «أنا اللّه» و آن شب موسی به پیامبری برانگیخته شد.[14]

سهم مراعات نظیرها را نیز در زیبایی معنوی شعر حافظ نباید نادیده گرفت. او با

آوردن کلمات متناسب و مرتبط به یکدیگر در زنجیره‌ی کلام، ارتباطی سنجیده و باریک میان واژگان سخن برقرار می‌کند که بر حسن موسیقیایی آن می‌افزاید. به عنوان مثال ارتباط واژه‌های: «کرامت، شکرانه، تفقد، درویش و بی‌نوا» بر زیبایی بیت:

«ای صاحب کرامت، شکرانه‌ی سلامت
روزی تفقدی کن درویش بی‌نوا را»

(غزل دو)

افزوده است.

و یا در بیت:

«بعد از این روی من و آینه‌ی وصف جمال
که در آن جا خبر از جلوه‌ی ذاتم دادند»،

(غزل سه)

واژه‌های: «روی، آیینه، جمال و جلوه» کلمات متناظر و مرتبطی‌اند که در کنار هم‌آمدنشان شبکه‌ی موسیقیایی دل‌نشینی را ایجاد کرده است.

هم‌چنین است ارتباط میان واژه‌های: «ساقی، مطرب، می و عیش» در بیت زیر:

«ساقی و مطرب و می جمله مهیاست؛ ولی،
عیش بی یار مهیا نشود، یار کجاست؟»

(غزل هفت)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود جمله‌ی این عوامل، به همراه عوامل بسیار دیگری که ذکر آن‌ها مجال بیش‌تری را می‌طلبد، باعث شده‌اند که شعر حافظ با موسیقی دل‌انگیز و سحرآفرینش بر طبع خوانندگان خوش آید و بدان اقبال نمایند.

۵ـ نتیجه‌گیری:

حاصل سخن این‌که برای درک و فهم و آشنایی با نیک و بد آثار ادبی و پی بردن به نقاط ضعف و قوت آن‌ها، باید با نقد سالم و بدون تعصب به تحلیل آن‌ها پرداخت و عواملی را که موجب قوت یا ضعف این آثار شده است تشریح کرد.

در این میان شعر حافظ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و برای درک و شناخت عوامل مؤثر در زیبایی و تأثیرگذاری آن، به بررسی یکی از جنبه‌های بسیار مهم در زیبایی و موفقیت شعر، که همان موضوع موسیقی در شعر است، پرداخته شد و بر مبنای چند غزل محدود حافظ در کتاب‌های ادبیات دوره‌ی متوسطه و پیش دانشگاهی، چهار جنبه از موسیقی شعر حافظ بررسی شد و نتایج زیر حاصل آمد:

۱ـ وزن‌های به کار رفته در این غزل‌ها مطبوع، خوشایند و دل‌نشین‌اند و همگی جزء اوزان رایج و پرکاربرد شعر فارسی‌اند.

۲ـ آوردن ردیف، خصوصاً ردیف‌هایی که فعل‌اند، در کمال موسیقی کناری غزل‌های حافظ نقش بسیار مهمی دارند.

۳ـ قافیه‌ی غزل‌های مذکور از جهت موسیقیایی برجستگی ویژه‌ای دارند و لذت خاصی به شنونده می‌بخشند، اما چند مورد اشکال نیز در آن‌ها وجود دارد.

۴ـ آرایه‌هایی چون: واج‌آرایی، جناس، تکریر و... و هم‌چنین قافیه‌های میانی و وزن‌های دوری از جمله عواملی‌اند که موسیقی درونی این غزل‌ها را تشدید می‌نمایند.

۵ـ آوردن برخی از آرایه‌ها چون ایهام، تلمیح، مراعات نظیر، تضاد و... در موسیقی معنوی شعر حافظ و کمال هنری آن نقش ویژه‌ای دارند.

زیرنویس.....

۱. فرشیدورد، خسرو، نقش آفرینی‌های حافظ، ص ۸۲
۲ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، ص ۳۵۹
۳ـ منبع پیشین، ص ۱۳۸
۴ـ فرشیدورد، خسرو، منبع پیشین، ص ۳۱
۵ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، منبع پیشین، صص ۶۴ـ۶۲
۶ـ به نقل از ادبیات ۱ پیش دانشگاهی، رشته‌ی ادبیات و علوم انسانی، ص ۱۳
۷ـ ذوالفقاری، محسن، منبع پیشین، ص ۷۷
۸ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، منبع پیشین، ص ۳۱۹
۹ـ فرشیدورد، خسرو، منبع پیشین، ص ۱۹
۱۰ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، منبع پیشین، ص ۴۳۷
۱۱ـ فرشیدورد، خسرو، منبع پیشین، صص ۱۷ـ۱۶
۱۲ـ شمیسا، سیروس، فرهنگ تلمیحات، ذیل واژه‌های آینه‌ی اسکندر و دارا
۱۳ـ منبع پیشین، ذیل واژه‌ی قارون
۱۴ـ منبع پیشین، ذیل واژه‌ی موسی

منابع و مآخذ.....

۱ـ جمعی از مؤلفان، ادبیات فارسی ۱، پیش‌دانشگاهی تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ نهم، ۱۳۸۲
۲ـ خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هفتم، ۲ جلد، ۱۳۷۵
۳ـ ذوالفقاری، محسن، از زهره تا بامداد خمار، قم، آرمان، چاپ اول، ۱۳۸۱
۴ـ ـــــــ فرهنگ موسیقی شعر، قم، آرمان، چاپ اول، ۱۳۸۰
۵ـ روزبه، محمدرضا، سیر تحول غزل فارسی، تهران، انتشارات روزنه، چاپ اول، ۱۳۷۹
۶ـ زرین‌کوب، عبدالحسین، آشنایی با نقد ادبی، تهران، انتشارات سخن، چاپ چهارم، ۱۳۷۶
۷ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۵۹
۸ـ ـــــــ موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگه، چاپ پنجم، ۱۳۷۶
۹ـ شمیسا، سیروس، سیر غزل در شعر فارسی، تهران، انتشارات فردوس، چاپ پنجم، ۱۳۷۶
۱۰ـ ـــــــ فرهنگ تلمیحات، تهران، انتشارات مجید، چاپ پنجم، ۱۳۷۵
۱۱ـ ـــــــ نگاهی تازه به بدیع، تهران، انتشارات فردوس، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۱
۱۲ـ فرشیدورد، خسرو، نقش آفرینی‌های حافظ، تهران، انتشارات صفی علی‌شاه، چاپ اول، ۱۳۷۵
۱۳ـ ملاّح، حسین‌علی، حافظ و موسیقی، تهران، انتشارات هنر و فرهنگ، چاپ دوم، ۱۳۶۳
۱۴ـ ناتل خانلری، پرویز، وزن شعر فارسی، تهران، انتشارات توس، چاپ ششم، ۱۳۷۳