بررسی عناصر موسیقایی در غزل سعدی

پگاه خدیش *

چکیده

زبان شعری سعدی، که به سهل ممتنع معروف است، با در کنار هم قـرار گـرفتن 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، قافیـه، ردیـف و هماهنگی های صوتی و آوایی دارد و برخی از مباحث بدیع لفظی و معنوی مانند جنـاس و سجع و تضاد هم در شکل گیری آن موثر است. شناخت این عوامل، پژوهنـدگان را در دست‌یابی به رابطه های پیدا و پنهـان کلامـی و دریافـت رازهـای سـخن سـعدی یـاری خواهد داد. در این مقاله با بـسامدگیری ایـن عوامـل در دویـست غـزل انتخـابی، بـرای رسیدن به نظام مذکور تلاش شده است.

کلید واژه‌ها

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار مؤسسه لغت‌نامه ده‌خدا و مرکز بین‌المللی زبان فارسی، دانش‌گاه تهران.

مقدمه

" یک اثـر برجـستهٔ شـعری، برجـستگی و تمـایزش در همـان جـایی اسـت کـه نمی‌توان آن را تفسیر و تحلیل کرد".[۱] آثار نوابغ هنری و ادبی همواره با دنیایی از اسـرار همـراه اسـت و مهـم‌تـرین دلیـل لـذت بخـشی و جـذابیت همیـشگی آنهـا در همـین نهانی‌هاست. اگرچه قوانین ادبی و بررسی‌های زبـان‌شناسـی قادرنـد برخـی از معماهـای 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 پنهـان مـی‌کنـد.ایـن زبان اگرچه ظاهری سهل و روان دارد و هیچ تعقید و پیچیدگی در آن دیده نمـی‌شـود و اگرچه معانی و مفاهیم و اندیشهٔ شاعر براحتی در ذهن خواننده نفوذ مـی‌کنـد، بـرای آن کس که در جست‌جوی عوامل و صور مختلف ایجاد و آفرینش این زبـان جاودانـه اسـت، دست نیافتنی و بعید جلوه می‌کند.

به گفتهٔ دکترشفیعی کدکنی[۲]، در زبان روزمره کلمات به گونه‌ای بکار می‌رود کـه اعتیادی و مرده است و در متن جلب توجه نمی‌کند، ولی در شعر ایـن کلمـات مـرده بـا روش‌هایی پنهان و آشکار، زندگی و حیات و حرکت می‌یابد.

یکی از آشکارترین و موثرترین عوامل در زبان شعر، تـوازن موسـیقایی اسـت. بسیاری از کلمات که در زندگی روزمره، پیش‌پا افتـاده و بـی‌ارزش اسـت، در ایـن زبـان آهنگین حضور و معنای دیگری می‌یابند.در واقع زبان شاعرانه، حقیقت آهنگـین چیزهـا را بازگو می‌کند، یعنی آن‌چه را که در آن‌ها زنده و تپنده است.

" زبان نظم، به مثل زبان قصیده می‌تواند ساختگی یا دانـشورانه باشـد، امـا زبـان شعر به مثل غزل نمی‌تواند ساختگی باشد. این زبان می‌باید بـی‌واسـطه بـا زنـده‌تـرین و گویاترین بافت‌های زبان، با حسی بی‌واسطه که ما از یکایک واژه‌ها داریم، با رنگ و بـوی و مزه آنها در کام و چشم و بینی ما در پیوند باشد"[۲].

در حقیقت کلمات از رهگذر نظام موسیقایی، تشخص و برجستگی می‌یابـد. ایـن نظام عوامل شناخته‌شده‌ای دارد از قبیـل وزن، قافیـه، ردیـف، همـاهنگی‌هـای صـوتی و آوایی و برخی از مباحث بدیع لفظی مانند جناس و سجع و. .. ولی علاوه بر این‌ها عوامل شناخته نشده‌ای هم وجوددارند که تنها حس می‌شوند و هـیچ قـانون ویـژه ای برایـشان وجود ندارد.

روش پژوهش

در این مقاله، نه در یک بررسی عمیق و همه‌جانبه، که در نگاهی گذرا بـه یـافتن شواهد و نمونه‌هایی از قوانین و الگوهای شناخته شده موسـیقایی در غـزل‌هـای سـعدی پرداخته‌ایم. به این منظور ۲۰۰ غزل به طور تـصادفی انتخـاب و بررسـی شـد. بـا شـیوه بسامدگیری، اوزان عروضی، ردیف‌های شعری و انواع آن مشخص گردیـد. آن‌گـاه تعـداد دفعات کاربرد برخی صنایع لفظی و معنوی، از جمله جناس، سجع، تضاد، تتابع اضـافات 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 شیوه هـایی کـه وی بـرای تکـوین این نظام ابداع نموده و در متن غزل، به گونه‌ای نامحسوس، به کارگرفته، نتایجی حاصـل شد.

وزن غزلیات

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

۱- فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن(فعلات): بحر رمل مثمن مخبون محذوف (مقصور) که وزن ۲۳٪ از کل غزلیات است ؛

۲- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (فعلن): بحر مجتث مثمن مخبون محذوف، ۲۲٪ ؛

۳- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلات): بحر رمل مثمن محذوف (مقصور) ۲۲٪ ؛

٤- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (فاعلات): بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف، ۹٪.

این وزن‌ها نه تنها نزدیک‌ترین اوزان بـه زبـان طبیعـی و موسـیقی کـلام عـادی هستند و بیش‌تر جنبه روایی و گفتاری دارند، بلکه بهترین اوزان برای بیان احـساسات و عواطف هستند. به این ترتیب وزن موسیقایی اشعار کاملاً در خدمت انتقال پیام شـاعر و آفرینش زبان مورد نظر او است. وزن‌های یاد شده، در گفتگوهـای سـعدی بـا محبـوب و شکایت از بی‌رحمی و بی‌اعتنایی او و در پاسخ به ملامت آنان که از عـشق او بـی‌خبرنـد بکار رفته است، یعنی همان زبانی که عواطف شخصی و احساسات درونـی گوینـده را بـا 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 شگفت آوری 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 *است*، *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 مالایلزم نیز کشید و سرانجام این امر موجب پدید آمدن استعاره ها 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 تکمیل‌کنندهٔ موسیقی قافیه است، با افزودن بر تکرار افاعیل 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 *استن*، *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.

توسعهٔ 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؛ مثلا " سوزن"، که در تداعی

معمولی باا 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)

الغیاث از من دل‌سوخته ای سنگین‌دل در تو نگرفت که خون در دل خارا بگرفت (۱۳۹)

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

از بقیه غزل های مردف، چند غزل با عبارت‌های فعلی و اسمی مانند " ای دوست دست گیر"، " ما نیز هم بد نیستیم"، "دگر چه می خواهی" 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، جنبهٔ 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 " مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن" ساخته شده‌اند و این هم‌وزنی امکان مقایسه را بیش‌تر می‌کند:

تو را سری است که با ما فرو نمی‌آید — مرا دلی که صبوری از او نمی‌آید
کدام دیده به روی تو باز شد همه عمر — که آب دیده به رویش فرو نمی‌آید
جز اینقدر نتوان گفت بر جمال تو عیب — که مهربانی از آن طبع و خو نمی‌آید
چه جور کز خم چوگان زلف مشکینت — بر اوفتاده مسکین چو گو نمی‌آید
اگر هزار گزند آید از تو بر دل ریش — بد از من است که گویم نکو نمی‌آید
گر از حدیث تو کوته کنم زبان امید — که هیچ حاصل از این گفتگو نمی‌آید
گمان برند که در عودسوز سینه من — بمرد آتش معنی که بو نمی‌آید
چه عاشق است که فریاد دردناکش نیست — چه مجلس است کزو های‌وهو نمی‌آید
به شیر بود مگر شور عشق سعدی را — که پیر گشت و تغیر در او نمی‌آید
(۲۹۰)

و نمونه دوم:

مرو بخواب که خوابت ز چشم برباید — گرت مشاهده خویش در خیال آید
مجال صبر همین بود و منتهای شکیب — دگر مپای که عمر این همه نمی‌پاید
چه ارمغانی از آن به که دوستان بینی — تو خود بیا که دگر هیچ در نمی‌باید
اگرچه صاحب حسنند در جهان بسیار — چو آفتاب برآید ستاره ننماید
ز نقش روی تو مشاطه دست باز کشید — که شرم داشت که خورشید را بیاراید
به لطف دلبر من در جهان نبینی دوست — که دشمنی کند و دوستی بیفزاید
نه زنده را به تو میل است و مهربانی و بس — که مرده را به نسیمت روان بیاساید
دریغ نیست مرا هر چه هست در طلبت — دلی چه باشد و جانی چه در حساب آید
چرا و چون نرسد دردمند عاشق را — مگر مطاوعت دوست تا چه فرماید
گر آه سینه سعدی رسد به حضرت دوست — چه جای دوست که دشمن بر او ببخشاید
(۲۸۰)

هم‌آوایی ـ هم‌حروفی

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 هم‌حروفی 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 با طمأنینه 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 ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود وان دل که با خود داشتم با دلستانم 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 *(۵۹۸)*

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

به هر کویی پری‌رویی به چوگان می‌زند گویی تو خود گوی زنخ داری 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 می رود" [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 *حلقه‌ایم* با تو و چون *حلقه* بردریم *(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:

هـــر آدمـــی کـــه ***مهـــر مهـــرت*** در وی نگرفـــت ســـنگ خاراســـت *(۴۴)*

حیـــف بـــود مـــردن بـــی‌عاشـــقی ***تـــا نفـــسی*** داری و ***نفـــسی*** بکـــوش *(۳۳۷)*

نگفتمت که به ترکان نظر مکن سعدی چو ***ترک ترک*** بگفتی تحملـت بایـد *(۲۷۶)*

گرچـه بـی‌طـاقتم چـو مـور ضـعیف ***مـی‌کـشم*** نفـس و ***مـی‌کـشم*** بـارت *(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 وفا در ***قریب*** نیـست *(۱۱۴)*

تو ***ختایی*** بچه‌ای وز تو ***خطا*** نیست عجب کان که از اهل صوابند خطا نیز کننـد *(۲۴۷)*

نه مرا طاقت ***غربت*** نـه ورا خـاطر ***قربـت*** دل نهادم به صبوری که جز این چاره ندانم *(۴۱۷)*

جناس مرکب: در این نوع، کلمات مکرر به لحاظ صورت یکسان ولـی بـه لحـاظ ساختار صرفی از دو مقوله‌اند، مثلا یکی مفرد و دیگری مرکب است:

هر خم از زلف پریشان تو زندان دلی است تا نگویی که اسیران ***کمند*** تـو ***کمنـد*** *(۲۴۳)*

یاران همه با یار و من خسته طلبکـار هر کس به ***سرآبی*** و سعدی به ***سرابی*** *(۵۱۷)*

ما را نظر به خیر است از حسن ماه‌رویان هر کو ***به شر*** کند میل او خود ***بشر*** نباشـد *(۱۹۸)*

جناس زاید: آن است که در کلمات مکرر به لحـاظ صـورت، حرفـی کـم یـا زیـاد باشد:

شـــرط اســـت جفـــا کـــشیدن از یـــار ***خمـــر*** اســـت و ***خمـــار*** و گلـــبن و خـــار *(۲۹۸)*

به انتظار تو آبی که مـی‌رود از چـشم به آب ***چشم*** نماند که ***چشمه*** مـی‌زایـد *(۲۷۶)*

همی خرامد و عقلم به طبع می‌گویـد ***نظر*** بدوز کـه آن ***بـی‌نظیـر*** مـی‌آیـد *(۲۸۸)*

دیگران را تلخ می‌آید شراب جور عـشق ما ز ***دست دوسـت*** می‌گیریم و شکر می‌شود *(۲۷۲)*

جناس اشتقاق: زمانی است که کلمات در ریشه یا ترکیب به هم نزدیک باشند:

اگـــر پیـــشم ***نـــشینی*** دل ***نـــشانی*** وگر غایب شوی در دل نـشان هـست *(۱۰۸)*

گر تو بازآیی و بر ***ناظر*** ســعدی بـروی 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 *(۵۸۱)*

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 جنبهٔ 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 ور بنوازد به لطف *نهایت* 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* مگرم هم تو ببخشی که سزاوار تو باشم *(۴۰۲)*

گذشته از کلمات *آنم*، *خوانم* و *دانم* در بیت اخیر، همراه بودن کلمات *مگرم* 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 قرینه های 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 شاهدی 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 شاهدی، شوخی و شنگی، از و در، سرو و ماه، گل و خور، نیاید 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 برچشمم نشین، ای دلستان نازنین کآشوب و افغان از زمین بر آسمانم می‌رود *(۲۶۸)*

چندان‌که 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 برآمیخت *یار* بـا *اغیار* بسی نماند که غیرت وجود من بکشد *(۲۰۸)*

نیست *زمام کام* دل در کف اختیار من گرنه اجل فرا رسد، زین همه وارهانمش *(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* ور *ننهد* دست تو بالاست *(۴۶)*

آدمی را که طلب هست و توانایی نیست صبر اگر *هست* وگر *نیست* بباید کردن *(۴۶۴)*

دل همچو سنگت ای دوست به آب چشم سعدی عجب است اگر *نگردد* 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* ناقه به زیر محملم *(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 برنگردم* از یار *(۲۲۴)*

ای مونس روزگار سعدی *رفتی و نرفتی* 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 مقولهٔ 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 بیش‌ترجنبهٔ روایی دارند، آوردن ردیف‌های فعلی، کاربرد صامت ها و مصوت ها- که به کامل‌ترین وجه در خدمت معانی و اندیشه شاعرند- و هم‌چنین استفادهٔ مناسب از برخی عوامل بدیع لفظی و معنوی، از جمله جناس و سجع و تضاد، نظام موسیقایی غزلیات سعدی را شکل می‌دهد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت:

۱. شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص۴.
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 غزل ها 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.
٤. فروغی، محمد علی،(۱۳۷٦) ، *کلیات سعدی*، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.
۵. همایی، جلال الدین،(۱۳۷۱)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ هشتم، تهران، نشر هما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی