موسیقی غزل سعدی

دکتر ضیاء موحد
عضو هیأت علمی مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران

چکیده:
در این مقاله نویسنده ضمن نگاهی گذرا به زبان غزل و مقایسه آن با زبان قصیده؛ غزل را قالب محبوب شاعران ایران در شعر غنایی و عاشقانه می‌داند و معتقد است که زبان آن زبانی است ظریف با موسیقی گوشنواز و دقیق که در طول قرن‌ها تراش خورده و جاافتاده است. زبان غزل را شاعران ساخته و پرداخته‌اند و آن‌چه آن را از نثر و انواع دیگر شعر متمایز ساخته؛ نوعی موسیقی یعنی وزن، ریتم، ضرب یا آهنگ بوده است.
کلید واژه: زبان غزل، موسیقی، سعدی.

گذشته از ارتباط قدیم شعر با موسیقی، شعر، موسیقی خاص خود را هم دارد. در فارسی جلوه‌گاه اصلی این موسیقی، غزل به ویژه غزل سعدی و پس از آن غزل حافظ است. این نوشته تفصیلی از این اجمال است.

زبان غزل

شاعران سنتی ایران هر کدام به قالبی از قالب‌های شعر علاقه بیشتری پیدا می‌کنند و بدان شهرت می‌یابند. از این میان دو دستهٔ مهم قصیده‌سرایان و غزل‌سرایان هستند. در

شاعران قرن اخیر ادیب‌الممالک فراهانی و ملک‌الشعرای بهار قصیده‌سرا و رهـی معیـری، هوشنگ ابتهاج و عماد خراسانی غزل‌سرا هستند. بیشتر قصیده‌سرایان در غزل هم طبعی آزموده‌اند، اما به‌ندرت توفیقی یافته‌اند. دلیل آشکار آن هم تفاوت این دو زبان است. بهار غزل هم گفته است، اما در غزل‌هـای او از یکـی از دو بیـت کـه بگـذریم، بیـت‌هـای دیگـر غزل‌وار نیستند:

بگرد ای جوهر سیّال در مغز بهـار امـشب سرت گردم، نجاتم ده ز دست روزگـار امـشب

(بهار، ۱۳٦۸: ۱۱۵۰)

زبان این غزل در همان مصراع اول شاعر غزل‌سـرا را بـه تأمـل وامـی‌دارد. در تمـام غزل‌های حافظ کلمهٔ «مغز» یکبار هم به کار نرفته است و نیز این بیت:

شب‌هجرانم از جان سیر کرد آن زلف پرخم کو که‌دردامانش آویزم به قصد انتحار امشب

(همان)

که در معنی هم کم از انتحار نیست. از این نمونه‌هـا در غـزل قـصیده‌سـرایان فـراوان می‌توان یافت. می‌پرسید این داوری‌ها از کجا آمده‌اند؟

غزل قالب محبوب شاعران ایران در شعر غنایی و عاشـقانه اسـت و زبـانِ آن زبـانی است ظریف با موسیقی گوشنواز و دقیق که در طول قرن‌ها تـراش خـورده و جـا افتـاده است و به بسیاری از واژه‌هـا کـه در قـصیده مـی‌آینـد، پروانـهٔ ورود نمـی‌دهـد. شـمارهٔ بیت‌های غزل هم به‌طور متوسط و معمول میان پـنج تـا دوازده بیـت اسـت. سـونت‌هـای انگلیسی هم که بدان اشاره خواهیم کرد؛ همه چهارده مصراعی هـستند. قـالبی غنـایی بـا چنین کمیّت نمی‌تواند همان وسعت واژگان و اختیارهای قصیده را داشـته باشـد کـه حـد متوسط بیت‌های آن را بیست تا هفتاد، هشتاد بیت گفته‌اند.

بدیهی است که زبان غزل را شاعران ساخته و پرداخته‌اند. چیزی از پیش نهاده نبوده است. بنابر شواهد موجود در همهٔ زبان‌ها آنچه شعر را از نثـر متمـایز مـی‌کـرده، نـوعی موسیقی یعنی وزن، ریتم، ضرب یا آهنگ بوده است.

در تعریف شعر گفته‌اند: شکلی است موزون از کلمه‌ها که تجربهٔ متخیّل و عاطفی ـ عقلانی شاعر را به گونه‌ای بیان کند که تجربه‌ای مشابه در ذهن خواننده یا شنونده آفریده شود. در این تعریف منظور از «موزونی» هرگونه موسیقی کلام است. این موسیقی در هر زبان استوار بر ویژگی‌های صوتی و ساختارهای آوایی آن است، استوار بر نوعی تکرار و هم‌صدایی. انواع این ساختارها چنان در زبان‌ها مشترکند که تقسیم‌بندی‌های یکسانی دارند. در زبان فارسی این ویژگی‌ها را صنایع لفظی نامیده‌اند. مهم‌ترین این صنایع زیر عنوان‌های تسجیع، تجنیس و وزن آورده شده‌اند. هر عنوان نیز زیرعنوان‌های گوناگونی دارد که در کتاب‌های فن بدیع به تفصیل آمده‌اند. در انگلیسی هم اصطلاحات assonance، consonance، meter، rhyme، rhythm، alliteration و بسیاری دیگر اشاره به همان مفاهیم دارند.

نکتهٔ مهم در باب موسیقی این شعر است که هر چه به دنبال منشأ شعر به عقب برگردیم، به داستان‌های موزون، سروده‌ها، شعرهای عامیانه و اوراد و عزایم و در واقع بیشتر به موسیقی خالص می‌رسیم؛ یعنی به شعر بدون معنای کلامی.

در میان قالب‌های شعر فارسی، غزل از قدیم مخصوص شعرهای غنایی بوده که آن را با ساز و آواز می‌خوانده‌اند. برخی از ویژگی‌های موسیقیایی زبان غزل که سعدی و حافظ آن را به اوج رسانده‌اند، چنین‌اند:

۱. وزن‌های عروضی گوشنواز و پرهیز از وزن‌های نامطبوع.

۲. پرهیز از سکته‌های وزنی حتی سکته‌های به اصطلاح ملیح.

۳. پرهیز از شکل مخفف و شکستهٔ کلمه‌ها یا ساکن‌های متوالی که در قصیده بسیار معمولند.

٤. کاربرد واژه‌هایی که تکرار صامت‌ها و مصوت‌های آنها در کنار هم بافت خوش‌آهنگی ایجاد کند.

قید و بندهای دیگر نیز به نوعی ارتباط با موسیقی کلام دارند مانند:

۵. پرهیز از کلمه‌های مهجور و نامأنوس.

٦. پرهیز از به کاربردن ردیف‌ها و قافیه‌های دشوار.

۷. پرهیز از تعبیرهای پیچیده و تصویرهای نامتناسب.

البته کلمه‌ها به خودی خود اغلب خوش‌آهنگ و ناخوش‌آهنگ نیستند. مهم بافتی است که در آن به کار رفته‌اند. کلمه‌های عربی چون «لمن تقول» (به که می‌گویی)، «یا لیت» (ای کاش) و «بضاعت مُزجات» (سرمایهٔ اندک) به ظاهر، کلمه‌های غزلی نیستند، اما نه در بافت‌هایی که سعدی می‌آفریند:

بیدل گمان مبر که نصیحت کند قبول — من گوش استماع ندارم لمن تقول
ما را به جز تو در همه عالم عزیز نیست — گر رد کنی بضاعت مزجات یا قبول
ای پیک نامه‌بر که خبر می‌بری به دوست — یا لیت اگر به جای تو من بودمی رسول

(سعدی، ۱۳۸۵: ٧٤٦)

صدای شاعر

پیوند شعر و موسیقی از آنچه تا این‌جا گفتیم، بسیار نزدیک‌تر است. به گفتهٔ کالریج، شاعری که روحش بیگانه با موسیقی باشد، شاعر اصیلی نخواهد بود.

زبان به اعتبار موسیقی امکان‌های بی‌پایانی در اختیار شاعر می‌نهد. شاعر نیز به اقتضای ذوق و تربیت خود بخش خاصی از این امکان‌ها را برمی‌گزیند. آنچه شاعری را از شاعر دیگر متمایز می‌کند، همین بخش برگزیدهٔ خاص است. این همان چیزی است که صدای شاعر(poet's voice) نامیده می‌شود. به گفتهٔ استفان مالارمه شعر را کلمه‌ها می‌سازند نه ایده‌ها. بدین گفته باید این را هم افزود که کلمه‌ها را هم در شعر، اصوات می‌سازند نه معانی. برای شاعر بدین اعتبار هیچ دو کلمه‌ای مترادف نیستند. در بیت زیر از سعدی به جای «بامدادی» در مصراع اول نمی‌توان «صبحگاهی» نهاد:

خواهم که بامدادی بیرون روی به صحرا

(همان: ٨٦٢)

هم‌چنین در بیت زیر به جای «پیش» نمی‌توان «نزد» نهاد:

نیشکر با همه شیرینی اگر لب بگشایی پیش نطق شکرنیت نی انگشت بخاید

(همان: ٦٩٢)

شاعر اصیل از طریق گزینش کلمه‌هاست که صدای خاص خود را پیدا می‌کند. این صدا، به راحتی از صدای مقلدان او شناختنی است.

در میان شاعران ما آنچه صدای سعدی را از چند صدای شاخص دیگر متمایز می‌کند، نه‌تنها یکتا بودن، بلکه تقلید ناپذیر بودن آن است و این بیش از هر چیز به دلیل موسیقی کلام سعدی است. سعدی از همهٔ صنایع لفظی که در خدمت موسیقی کلام هستند، بهره می‌گیرد، اما به گونه‌ای که کمترین رنگی از تصنّع در آن دیده نمی‌شود. عشق سعدی به موسیقی کلام، چه نثر و چه نظم، تا آنجا پیش می‌رود که عشق خود به «شمایل موزون» را هم خاسته از «طبع موزون» خود در کلام می‌داند:

علی‌الخصوص کسی را که طبع موزون است چگونه دوست ندارد شمایل موزون

(همان: ٨٣٦)

از این بالاتر «آواز خوب» را برتر از «روی خوب» می‌نهد:

بِهْ از روی زیباست آواز خوش که آن حظّ نفس است و این قوت روح

(همان: ١٦٥)

شوری که غزل‌های عاشقانهٔ سعدی برمی‌انگیزد، ریشه در موسیقی کلام او دارد. نکتهٔ مهم و چه بسا ناگفته این است: از دو عنصر موسیقیایی وزن و قافیه که بگذریم، سعدی واژه‌ها را به صرافت ذوق بر اساس موسیقی آنها برمی‌گزیند:

خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی

(همان: ٩٣١)

این بیت در وزن مطبوع و محبوب سعدی است با غزل‌های نابی با مطلع‌های زیر:

بَسَم از هوا گرفتن که پری نماند و بالی به کجا روم ز دستت که نمی‌دهی مجالی

(همان: ٨٩٧)

سرِ آن ندارد امشب که برآیـد آفتـابی چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکـرد خـوابی
(همان: ۸۵۲)

چه خوش است بوی عشق از نفـس نیازمنـدان دل از انتظار خـونین دهـن از امیـد خنـدان
(همان: ۸۲۰)

در این بیت از گوشنوازی موسیقی که بگذریم، این عناصر آهنگین را داریم:

۱. موسیقی قافیه‌های «جدایی» و «نمایی».

۲. موسیقی صامت‌های آغازین «خبر»، «خراب»، «خیال» و «جراحت» و «جدایی».

۳. موسیقی بافت «خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی» که بر خواننده بی‌درنگ تأثیر می‌گذارد.

نکتهٔ مهم دیگر این است که: این موسیقی معنای دیگری می‌آفرینـد کـه جـدا از معنـای گزاره‌ای کلام است. این همان معنایی است که موسیقی ناب القا می‌کنـد و همـهٔ هنرهـا در پی دست یافتن به این شکل ناب هستند. نمونهٔ این موسـیقی را در بـسیاری از بیـت‌هـا و غزل‌های سعدی می‌توان یافت. در واقع سعدی محدودیت قالب غزل را بـا موسـیقی کـلام می‌شکند.

قالب غزل

قالب غزل فارسی از مقیدترین قالب‌های شعری است. این را می‌توان از مقایسهٔ آن بـا سونت (sonnet) انگلیسی که آن نیز قالبی است محدود و نزدیک‌تـرین قالـب بـه غـزل مـا، دریافت. سونت انواعی دارد اما چهارده مصراعی هستند. سونت معـروف بـه شکـسپیری چهار بند دارد، سه بند چهار مصراعی و یـک بنـد دو مـصراعی. در بنـدچهار مـصراعی، مصراع اول با سوم و مصراع دوم با چهـارم هـم‌قافیـه اسـت. در بنـد دو مـصراعی هـم مصراع‌ها هم قافیه‌اند. سونت شعری است غنایی و بیانگر احساسات فـردی. موضـوع در سه بند اول گسترش می‌یابد و در بند آخر پیچ ظریفی پیدا می‌کند، پیچی شبیه آنچه ما در غزل حسن ختام می‌نامیم.

تفاوت‌های میان سونت و غزل این‌ها هستند:

۱. **نداشتن ردیف**. ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی است.

۲. **تنوع قافیه**. سونت هفت نوع قافیه دارد، غزل فارسی یک نوع.

۳. **وحدت موضوع**. هر سونت موضوعی واحد دارد و هر بند آن نوعی ارتباط با بند پیش از خود و پس از خود پیدا می‌کند.

در غزل فارسی و در محدودهٔ وزن و ردیف و قافیه رعایت وحدت‌کاری است دشوار. روشن است که حفظ احساس فردی و حالت غنایی در التزام به این قیدها دچار تشویش می‌شود. جلال‌الدین همایی در فنون بلاغت و صناعات ادبی می‌نویسد: «در غزل تنوع مطالب ممکن است، چندان که آن را شرط غزل دانسته‌اند». (همایی، ۱۳۷۰: ۱۲۵).

شاعر غزل‌سرا باید تسلطی سعدی‌وار بر زبان داشته باشد تا بتواند غزل‌هایی سر تا پا غنایی، سرشار از موسیقی با بیانی منسجم و ساختاری زیبا بیافریند. شگرد اصلی سعدی در این کار حساسیت استثنایی او در برابر موسیقی کلمه و کلام و بهره‌برداری استادانه از آن است. این استادی محدود به وزن عروضی نمی‌شود. منظور من از موسیقی همان مفهوم عام آهنگ، ریتم و ضرب کلام است، چه منثور و چه منظوم. گلستان سعدی گنجینه‌ای است از این‌گونه موسیقی: «شمع را دید ایستاده و شاهد نشسته و می ریخته و قدح شکسته و قاضی در خواب مستی، بی‌خبر از ملک هستی». (یوسفی، ۱۳٦۸: ۱٤۷).

«یارش از کشتی به درآمد که پشتی کند، هم‌چنین درشتی دید پشت بگردانید». (همان: ۱۲۳).

«توانگرزاده‌ای را دیدم بر سر گور پدر نشسته و با درویش بچه‌ای مناظره در پیوسته که صندوق‌تربت‌پدرم‌سنگین‌است‌و کتابه رنگین و فرش رخام انداخته و خشت زرین در او ساخته، به گور پدرت چه ماند: خشتی دو فراهم آورده و مشتی دو خاک بر او پاشیده؟

درویش پسر این بشنید و گفت: تا پدرت زیر آن سنگ‌های گران به خود جنبیده باشد، پدر من به بهشت رسیده باشد». (همان: ۱٦۳).

«توانگری بخیل را پسری رنجور بود. نیک‌خواهانش گفتند: مصلحت آن است که ختم قرآن‌کنی از بهر وی یا بذل قربان. لختی به اندیشه فرو رفت و گفت: مصحف مهجور اولی‌تر است که گلهٔ دور. صاحبدلی بشنید و گفت: ختمش به علّت آن اختیار آمد که قرآن بر سر زبان است و زر در میان جان». (همان: ۱۵۳ـ۱۵۲).

معلوم است که چون سعدی به این زبان، موسیقی وزن عروضی و قافیه را هم اضافه کند، چگونه غزلی پدید خواهد آورد:

بخت باز آید آن در که یکی چون تو درآید روی زیبای تو دیدن در دولت بگشاید
صبر بسیار بباید پدر پیرفلک را تا دگر مادر گیتی چون تو فرزند بزاید
نیشکر با همه شیرینی اگر لب بگشایی پیش نطق شکرینت چو نی انگشت بخاید

(سعدی، ۱۳۸۵: ٦٩٢)

پیوند عالی‌ترین جلوهٔ موسیقی ایران یعنی آواز و ردیف‌خوانی با غزل اتفاقی نیست. غزل محبوب آوازخوانان ایران غزل سعدی بوده است و این گذشته از عاشقانه بودن و روانی غزل‌ها به دلیل موسیقی کلام سعدی است.

پیش از این به اشاره گفتیم که موسیقی شعر بخشی است از معنای شعر، معنایی که کلامی نیست. هر شعری را به آواز و در هر دستگاهی می‌توان خواند، اما در این که هیچ خواننده‌ای قصیده‌ای از خاقانی را به آواز نمی‌خواند، بی‌شک حکمتی است. وقتی رودکی، شاعر مقام‌شناس، چنگ برمی‌گرفته و می‌نواخته، شعری که می‌خوانده، گمان نمی‌کنم، «مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود» بوده است. رودکی غزل «بوی جوی مولیان آید همی» را می‌خوانده است، اما رودکی بدون چنگ و تنها به کمک موسیقیِ شعر هم توانسته است آنچه را می‌خواهد حتی بدون کمک کلام مجسم کند:

همه‌وار کرد خواهی گیتی را گیتی است کی پذیرد همواری

در این بیت وزن بر کلمه‌ها همچون کشتی بر لب دریا لنگر برمی‌دارد و با تکان‌های پی‌درپی، ناهمواری روزگار را تجسّم می‌بخشد. این شعر در تقطیع مجموعه‌ای است از

توالی هجاهای بلند و تکیه‌ها. تکیه‌ها نامرتبند و همین تکان‌های نامرتب، ناهمواری را شنیداری می‌کند. مکان تکیه‌ها ثابت نیست و چه بسا از خواننده‌ای به خواننده‌ای تغییر کند، اما شعر بدون تکیه نیست. حرف‌آخر آن‌که سعدی پایه‌گذار استاد چنین موسیقی شعری است. شعری که بدون نیاز به موسیقی اضافی شنیدنی است و غزل او را می‌توان چون آهنگی موزون و گوشنواز زمزمه کرد و حتی بدون توجه به معنای کلمه‌ها و گزاره‌ها احساسی را تجربه کرد که از موسیقی ناب.

منابع:

۱. بهار، محمدتقی (۱۳٦۸). *دیوان ملک الشعراء بهار*، به کوشش مهرداد بهار، تهران: توس.
۲. رودکی (۱۳۸۵). *دیوان رودکی سمرقندی*، براساس نسخه سعید نفیسی، تهران: نگاه.
۳. سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۸۵). *کلیات سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.
٤. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳٦۸). *گلستان سعدی*، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
۵. همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: مؤسسه نشر همـا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی