مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال ششم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۳، پیاپی ۲۰

بررسی گونه‌ای نو از موسیقی کناری در قصاید خاقانی

سیّداحمد پارسا*
دانشگاه کردستان

چکیده

موضوع پژوهش حاضر بررسی گونه‌ای از موسیقی کناری در قصاید خاقانی است که تاکنون از نظر مغفول مانده است. خاقانی با بکارگیری حروف قافیه به شیوه‌ی اعنات در قصاید خود و استفاده از آن‌ها در کنار ردیف، ضمن رعایت تناسب با موضوع بیت و افزایش موسیقی کناری، به گونه‌ای هنرمندانه پیام خود را در ذهن خواننده تداعی کرده و با این کار بر موضوع موردنظر خود نیز تأکید ورزیده است؛ به عبارت دیگر، شاعر در محور افقی موضوع موردنظر خود را بیان کرده و در محور عمودی با استفاده از موسیقی کناری حاصل از تکرار حروف قافیه و ردیف، گویی بر القای موضوع موردنظر خود تأکید کرده است. روش پژوهش توصیفی است و داده‌ها با استفاده از شیوه‌ی تحلیل محتوی، تحلیل گردیده است. نتیجه نشان می‌دهد بسامد استفاده‌ی خاقانی از ایجاد این نوع موسیقی کناری، موجب پدید آمدن یک ویژگی سبکی در قصاید وی گردیده است که تاکنون بدان توجّه نشده است.

واژه‌های کلیدی: خاقانی، موسیقی کناری، اعنات، حروف قافیه، ردیف

۱. مقدمه

علی‌رغم روند رو به رشد خاقانی‌پژوهی در دو دهه‌ی اخیر و انجام پژوهش‌هایی ارزنده درباره‌ی این شاعر توانمند قرن ششمی، سهم پژوهش‌های مربوط به زیبایی‌شناختی شعر وی در مقایسه با سایر زمینه‌ها بسیار اندک بوده است. یکی از این جنبه‌ها پرداختن به موسیقی کناری شعر اوست که قافیه و ردیف نقش اساسی را در آن بازی می‌کنند و

* استاد زبان و ادبیات فارسی dr.ahmadparsa@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۸/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۱۱/۱۳

همین مسأله پژوهشگران را به انجام پژوهش‌هایی در این زمینه‌ی برانگیخته است. شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» یک فصل را به قافیه و ردیف اختصاص داده است و پانزده کارکرد را برای قافیه و سه کارکرد را برای ردیف در نظر گرفته است. (ر.ک، شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳، ۱۴۳-۱۶۱)

طالبیان و اسلامیت نیز با بررسی قافیه در غزل‌های حافظ کارکردهایی چون نقش موسیقایی و صوتی، وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر، ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر، ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده، برجسته‌سازی تصویر و مضمون، ایجاد تقارن دیداری و شنیداری و القای مفهوم خاص را برای آن برشمرده‌اند. (ر.ک طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۸)

خاقانی ضمن استفاده از تمامی‌کارکردهای یاد شده، تحوّلاتی نیز در این زمینه ایجاد کرده که برخی از آن‌ها در آثار شاعران قبل و بعد از خود کم‌سابقه است که البتّه با توجّه به توانمندی وی جای شگفتی نیست زیرا خاقانی از زبان فارسی و ظرفیّت‌های آن به خوبی آگاه است و به قول شفیعی کدکنی «زبان در دست او مانند موم نرم است و قدرت تصویرسازی و ترکیب‌آفرینی او در سرحد اعجاز است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۲۳) «خاقانی شروانی به ردیف اهمیت فراوانی داده است؛ به گونه‌ای که در ۱۳۰ قصیده، ۸۸ قصیده؛ یعنی در حدود ۶۸٪ قصاید او مردّف هستند. ردیف‌های فعلی با ۴۷ قصیده (۵۳/۴۰٪) بیش‌ترین و ردیف‌های گروهی، قیدی و حرفی هرکدام با دو قصیده (۲/۲۷٪)کم‌ترین نوع ردیف را به خود اختصاص می‌دهند.» (پارسا، ۱۳۸۸: ۹۹)

خاقانی با بکارگیری اعنات در قصاید خود و استفاده از حروف قافیه در کنار ردیف، ضمن تناسب آنها با موضوع و افزایش موسیقی کناری، به گونه‌ای هنرمندانه موضوع بیت را نیز در ذهن خواننده تداعی می‌کند و با این کار بر موضوع مطرح شده در محور افقی تأکید می‌کند. پژوهش حاضر به بررسی این شگرد هنری خاقانی می‌پردازد. روش پژوهش توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها به شیوه‌ی کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. جامعه‌ی آماری تمام قصاید خاقانی است که به شیوه‌ی استقرای تام بررسی شده است.

۱. ۱. پیشینه‌ی پژوهش

موسیقی کناری شعر خاقانی از موضوعاتی است که کمتر بدان پرداخته شده است. پژوهش‌های اندک انجام گرفته در این زمینه نیز به جنبه‌ی زیباشناسی آن توجّهی

نداشته‌اند. شمیسا هنگام اشاره به سبک شخصی خاقانی به نقش قافیه و ردیف نیز در شعر او اشاره می‌کند: «موسیقی کلام، طنطنه‌ی عبارات و ضربه‌های پتک‌وار قوافی و ردیف پیش و بیش از آن‌که خواننده به معنی توجه کند او را مسحور و گیج می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۸۸) «به نظر می‌رسد عدم ارائه‌ی هیچ شاهد یا دلیلی در این زمینه، بیش از علمی‌بودن این نظر، بیانگر احساسی بودن آن است»(پارسا، ۱۳۸۸: ۸۲)

شفیعی کدکنی هنگامی‌که به ایجاد ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان به عنوان یکی از نقش‌های ردیف در شعر اشاره می‌کند، شعر خاقانی را مثال می‌زند و می‌نویسد: «بسیاری از چیزها که در زبان معمول نمی‌توان «ریخت»، خاقانی در این شعر «ریخته» است و اتفاقاً خوب و موفق از کار درآمده و می‌شود در نثر هم آن را به کار برد، بی آن‌که دیگر مسأله‌ی التزام ردیف در کار باشد. مثلاً «شکر ز آوا ریخته» در این شعر:

طاق ابروان رامش گزین، در حسن طاق و جفت کین
بر زخمه‌ی سحر آفرین، شکرّ ز آوا ریخته
(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۴۲)

جالب توجه است که تمامی مثال‌های وی در این مبحث تنها از خاقانی است. (ر.ک همان، ۱۴۲)

پارسا در مقاله‌ای به هنجارگریزی‌های خاقانی در ردیف قصاید پرداخته و بر این باور است که خاقانی ضمن استفاده از تمامی کارکردها ردیف با استفاده از ظرفیت‌های زبانی چون ایجاد معانی مجازی، کنایی و استعاری جدید در بافت کلام، تعاریف ردیف را در عرصه‌ی وحدت معنایی به چالش کشیده است؛ به گونه‌ای که در یک چامه‌ی ۱۴۵ بیتی توانسته ۱۱۶ معنی از ردیف‌های به کار رفته ارائه دهد. (ر.ک پارسا، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۷۷)

سلطان‌زاده (۱۳۹۱) در مقاله‌ای به موسیقی کناری غزلیات خاقانی پرداخته است. صادقی‌نژاد نیز ردیف را در غزل‌های سنایی و خاقانی با هم مقایسه کرده است و به این نتیجه رسیده که خاقانی و سنایی هردو ردیف‌های فعلی طولانی دارند با این تفاوت که خاقانی نسبت به سنایی بهتر عمل کرده است.(ر.ک صادقی نژاد، ۱۳۹۰:۸۱) گفتنی است این دو پژوهش اولاً مربوط به غزلیات هستند نه قصاید، ثانیاً این پژوهش‌ها به تعداد غزلیات مردّف و نوع ردیف آنها از قبیل ردیف‌های اسمی ، فعلی و امثال آن‌ها پرداخته‌اند و به هیچ وجه سنخیتی با موضوع پژوهش حاضر ندارند.

شوشتریﻧژاد و رادمنش به تناسب معنایی ردیف با بافت و محتوای شعر خاقـانی از نظر معنایی اشاره کرده و نوشتهاند: «ردیف، کمال بخـش معـانی ابیـات اسـت؛ چنانکـه منظور شاعر را آشـکارا و گـاه تلویحـاً بیـان مـیکنـد؛ ملاحظـات شـاعر[خاقـانی] در ردیفهای خاص، بسیار دقیق است و در اکثر اشعار مردّفش، بـار معنـایی ابیـات را بـر عهدهی ردیف، گذاشته است. برای نمونه شاعر برای توصیه بـه قناعـت و تـرک طمـع، ردیف نان را برگزیده با مطلع:

زین بیش آبروی نریزم برای **نان** آتش دهم به روح طبیعی به جای **نان**

(شوشتریﻧژاد و رادمنش، ۱۳۹۱: ۷۶)

۲. تجزیه و تحلیل

موسیقی کناری را یکی از چهار نوع موسیقی شعر دانستهاند که قافیه، ردیف و آنچه در حکم آنهاست، از قبیل برخی از تکرارها را دربر میگیرد. (ر.ک شفیعی کدکنی، ۱۳۶۵: بیست و سه). یکی از مواردی که در افزایش موسیقی کناری نقش مهمی ایفا میکند، حروف قافیه است که شامل حروف قبل و بعد از روی است. پژوهشگران علوم بلاغی در زبان عربی تکرار این حروف، بویژه حروف پیش از قافیه را لزوم مالایلزم نامیدهاند. (ر.ک تفتازانی، ۲۰۰۳: ۴۴۴؛ تفتازانی، ۷۰۳:۲۰۰۱؛ ابن اثیر، ۲۵۸:۱۹۹۸) این موارد در کتابهای معاصر بلاغی عرب نیز بدون هیچگونه تغییری تکرار شده است. (ر.ک الهاشمی، ۳۵۹:۱۳۷۷) برخی از ادبای ایرانی در گذشته و اکثریت قریب به اتفاق اندیشمندان علوم بلاغی جدید نیز همان نظر ادبای عرب را دارند(ر.ک ابن قیس رازی، ۳۳۲: ۱۳۷۳؛ رامی تبریزی، ۲۹:۱۳۴۱؛ نجفقلی میرزا، ۱۱۰:۱۳۶۲؛ مازندرانی،۱۳۷۶: ۳۶۸؛ رجایی، ۴۱۸:۱۳۷۶؛ همایی، ۷۴:۱۳۷۰؛ فشارکی، ۵۶:۱۳۷۹ و...) امّا نصیرالدین توسی حرف تأسیس و دخیل را خاصّ شعر عربی دانسته و رعایت آنها را برای شاعران ایرانی لازم ندانسته است: «حرف تأسیس را در شعر پارسی اعتباری نیست و کسانی که اعتبار کردهاند، ملاحظات شعر عرب کردهاند و حال ایشان همان است که حال کسانی که بر اوزان خاصّ عرب شعر پارسی گفتهاند.»(توسی،۲۷۷: ۱۳۷۰) فخری اصفهانی نیز چنین اعتقادی دارد امّا معتقد است: «اگر کسی این دو حرف را التزام کند و تا آخر قصیده و قطعه که گوید، رعایت نماید، آن را اعنات خوانند و لزوم مالایلزم نیز گویند.» (فخری اصفهانی، ۲۱۸:۱۳۸۹) نصیرالدین توسی(۲۷۷:۱۳۷۰) تکرار ردف و محمّدتقی سپهر (۱۱:۱۳۵۱) تکرار ردف و قید را در شعر فارسی واجب شمردهاند.

تکرار حروف قافیه بویژه حروف قبل از روی را پژوهشگران با نام‌هایی چون اعنات، التزام، لزوم مالایلزم، تشدید و تضییق یاد کرده‌اند. (ر.ک رامی‌تبریزی، ۱۳۴۱: ۲۹؛ تاج‌الحلاوی، ۱۳۴۱: ۵؛ همایی، ۱۳۷۰: ۷۴؛ فشارکی، ۱۳۷۹: ۵۶؛ کزازی، ۱۳۷۴: ۸۵؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۳۹)؛ یعنی، شاعر خود را به چیزی مکلّف کند که در اصل لازم نیست. به عنوان مثال همایی از این مسأله این‌گونه یاد می‌کند: «و [شاعر] همچنان خود را مقیّد کند که لفظ مایل را با التزام دو حرف «الف و یا» با امثال شمایل، حمایل، متمایل قافیه سازد و حال آن‌که رعایت این حروف واجب نیست و اگر آن را با الفاظ دل، گِل، حاصل هم‌قافیه سازند، صحیح است.» (همایی، ۱۳۷۰: ۷۴)

صرف‌نظر از اظهارنظر پژوهشگران درباره وجوب یا عدم وجوب رعایت برخی از حروف مانند ردف یا قید، در نقش آن‌ها و دیگر حروف قافیه در افزایش موسیقی کناری شکّی نیست؛ علاوه برآن، از آن‌جا که تکرار هر حرفی از حروف قافیه برای شاعران بویژه شاعران کم‌تر توانمند، نوعی تکلّف ایجاد کرده است، از این رو به نظر می‌رسد واژه‌های اعنات، لزوم مالایلزم و دیگر نام‌های مورد اشاره برای این آرایه مناسب است. اگر به معنی واژه اعنات توجه کنیم، درمی‌یابیم که مصدر باب افعال از ریشه‌ی «عنت» و به معنی خود را در رنج افکندن است. برخی از پژوهشگران آن را لزوم مالایلزم شمرده‌اند؛ یعنی لازم شمردن چیزی که در اصل لازم نیست، در حالی که با نگاهی اجمالی به موسیقی کناری قصاید خاقانی، درمی‌یابیم که توانمندی این شاعر موجب شده به کارگیری حروف قافیه در شعر او نه تنها اعنات در معنی لغوی آن نباشد، بلکه تأکیدی بر موضوع موردنظر شاعر در هر بیت نیز باشد؛ به عبارت دیگر خاقانی در گزینش قافیه و قرار دادن آن‌ها در محور هم‌نشینی در کنار ردیف، ضمن افزایش موسیقی کناری، گویی به گونه‌ای پنهان به موضوع مورد نظر خود نیز اشاره می‌کند؛ به گونه‌ای که به نظر می‌رسد شاعر در هر بیت در محور افقی پیام خود را مطرح می‌کند و با استفاده از موسیقی کناری حاصل از حروف قافیه و ردیف، آگاهانه یا ناآگاهانه بر پیام خود مُهر تأیید گذاشته و بر آن تأکید ورزیده است؛ به عنوان مثال هنگامی‌که به رثای امام ابوعمرو اسعد می‌پردازد، تنها به انتخاب واژه‌های غمناک یا برگزیدن وزن متناسب با مرثیه اکتفا نمی‌کند، بلکه آهِ برخاسته از دل سوخته‌ی خود را در فراق این شخص، به خوبی در محور عمودی (در موسیقی کناری شعر) می‌نمایاند:

بیدقی مدح شاه می‌گوید کوکبی وصف ماه می‌گوید...

اشک من چون زبان خونین، هم حیلت عذرخواه می‌گوید
مرثیت‌های او مگر دل خاک بر زبان گیاه می‌گوید
غم آن صبح صادق ملّت آسمان، شامگاه می‌گوید...
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۲۶)

در این مرثیه واژه‌های شاه، ماه، عذرخواه، گیاه، شامگاه و امثال آن‌ها واژه‌های قافیه هستند که در آن‌ها «هـ» حرف روی و «الف» ردف اصلی است که در کنار فعل مضارع «می‌گوید» (ردیف)، ناخودآگاه «آه کشیدن» را تداعی می‌کنند. علاوه بر آن واژه‌ی «می‌گوید» استمرار این آه کشیدن و بیان آن را در حال و آینده به خوبی می‌نمایاند؛ به عبارت دیگر گویی حروف قافیه و ردیف حکم پژواک‌گونه‌ای را در محور عمودی ایفا می‌کنند، به گونه‌ای که گویی فرد در هر بیت هنگامی‌که به قافیه و ردیف می‌رسد، جمله‌ی «آه می‌گوید» را تکرار می‌کند و این مسأله تأثّرانگیزی مرثیه را بیشتر می‌کند.

خاقانی مرثیه‌ای در سوگ همسرش سروده که مطلع آن چنین است:

بس وفا پرورد یاری داشتم بس به راحت روزگاری داشتم
(همان: ۳۶۰)

که در این چامه با برگزیدن ردیف فعلی «داشتم» خواننده را همراه خود به گذشته می‌برد؛ زیرا این فعل از مالکیتی سخن می‌گوید که دیگر وجود ندارد. یار، روزگار، کار، بار و امثال آن‌ها در این چامه واژگان قافیه هستند. «ر» حروف روی و «الف» ردف اصلی است که هیچ کدام به خودی خود و حتّی با هم نیز ارزش موسیقایی ندارند امّا شاعر با افزودن حرف وصل «ی» موجب شده تکرار این سه حرف ناخودآگاه در هر بیت واژه‌ی «آری» را در ذهن خواننده تداعی کنند. به عبارت دیگر گویی شاعر وقتی از «یار وفاپرورد» و «روزگار راحت» خود در گذشته سخن می‌گوید، حروف قافیه همراه با ردیف، به گونه‌ای نامحسوس با جمله‌ی «آری داشتم»، بر این سخنان مُهر تأیید می‌زنند؛ انگار شاعر می‌خواهد با قید تأکید «آری» که بخشی از قافیه است در کنار فعل ماضی «داشتم» بر داشتن مفاهیمی تأکید کند که قبلاً آن‌ها را داشته و در محور افقی از آنها سخن گفته است و هنگام سرایش شعر فاقد آنها بوده است.

خاقانی در مرثیه‌ی دیگری که برای همسرش سروده، با ردیف قرار دادن فعل دعایی «مبینام» آرزوی قلبی خود را در ندیدن چیزهایی بیان می‌کند که در محور افقی ابیات از آن‌ها سخن می‌گوید و نمی‌خواهد بعد از مرگ همسرش، آن‌ها را داشته باشد:

بـی‌بـاغ رخـــــت جـهان مبینـام بـی‌داغ رخـــــت روان مبینام
بی‌وصل تو کاصل شادمانی است تـــــن را، دل شادمـان مبینام....

(همان، ۳۳۹)

موسیقی کناری حاصل از قافیه (آن) گویی اشاره به مواردی چـون جهـان، روان، دل شادمان و امثال آنان دارد که شاعر در محور افقی از آنهـا سـخن گفتـه و بـا قـرار دادنِ ردیف فعلی «مبینام» آرزوی ندیدن آنها را دارد و گویی این موسیقی کناری با تکـرارش در محور عمودی، هر بار بر آرزوی ندیدن مسـأله‌ای از مسـائل مـوردنظر شـاعر تأکیـد می‌کند. در سوگ سروده‌ای هم که برای فرزندش رشـیدالدین سـروده اسـت، موسـیقی کناری حاصل از حروف قافیه و ردیف تداعی‌کننده‌ی فراخوانی جمعی و دعوت آنان به آمدن است (آیید همه):

دلنواز من بیمار شمایید همه بهر بیمارنوازی به من آیید همه

(همان، ۵۶۶)

خاقانی چند مرثیه هم برای امام یحیی سروده که مطلع یکی از آن‌ها چنین است:

آن مصر مملکت که تو دیدی خراب شد و آن نیل مکرمت که شنیدی سراب شد

(همان، ۱۳۶)

که واژه‌ی «شد» در آن ردیف واقع شده و به قول عرب‌ها بـر «صـیرورت» (تغییـر و دگرگونی) در زمان گذشته دلالت می‌کند. واژه‌های خراب، سراب و امثـال آن‌هـا قافیـه هستند. «ب» حرف روی و «الف» ردف اصلی است که در ایـن چامـه در همنشـینی بـا ردیف (شد)، «آب شدن و از بین رفتن» را تداعی مـی‌کننـد. از ایـن گذشـته آب شـدن معمولاً برای یخ، برف و موارد دیگر این‌چنینی به کار می‌رود کـه بـر ناپایـداری دلالـت می‌کنند. از این‌ها گذشته، به نظر می‌رسد از آن‌جا که برف معمولاً همه‌گیر است، گـویی شاعر ناخودآگاه ضمن اشاره به فراگیری و شمول ویژگی‌هـای مثبـت ممـدوح، از بـین رفتن ناگهانی آن‌ها را هم بیان می‌کند، چون اشاره به مصر مملکتی که خواننـده دیـده و نیل مکرمتی که شنیده، ضمن تداعی آبادانی مصر به سبب نیل، به از دست رفـتن آن‌هـا نیز به گونه‌ای پنهان اشاره می‌کند. خاقانی در یکی از حبسیّه‌های خود با مطلع زیر، فعل «برخاست» را ردیف قرار داده است:

راحت از راه دل چنان برخاست که دل اکنون ز بند جان برخاست

(همان، ۹۱)

این ردیف فعلی در معانی مختلفی چون «از بین رفتن»، «رها شدن»، «بلند شـــدن»، «هویدا شدن» و امثال آن‌ها به کار رفته و تناسب فراوانی با موضـوع دارد. قافیـه در ایـن چامه واژه‌هایی چون «چنان»، «جان»، «میان»، «نشان»، «آستان» و امثال آن‌هاسـت کـه در آن‌ها «ن» حرف روی و «الف» ردف اصلی اسـت و حـروف قافیـه (آن) گـویی ضـمیر اشاره‌ای است به موضوع مندرج در ابیات که در کنار ردیف، موسیقی کناری زیبـایی را تشکیل می‌دهد، به گونه‌ای که انگار در محور عمودی در هر بیت بـر مـوارد منـدرج در آن بیت تأکید می‌کند. استفاده‌ی خاقانی از نغمه‌ی حروف تنها منحصـر بـه مرثیـه‌هـا یـا حبسیّه‌های وی نیست و موارد فراوانی را دربر می‌گیرد به‌گونه‌ای که بسـامد ایـن گونـه استفاده به صورت یکی از ویژگی‌های سبکی وی در استفاده از موسیقی کناری درآمـده است؛ به عنوان مثال، مطلع یکی از کعبه ستایی‌های وی چنین است:

شبروان در صبح صادق، کعبه‌ی جان دیده‌اند صبح را چون محرمان کعبه عریان دیده‌اند

(همان، ۱۶۵)

به نظر می‌رسد موسـیقی حاصـل از نغمـه‌ی حـروف و قافیـه و ردیـف، بـه خـوبی تداعی‌کننده‌ی مفاهیمی‌معنوی است که بـرای حاجیـان پـاک‌دل تشـنه‌ی معرفـت، قابـل مشاهده است و تکرار نغمه‌ی «آن» (ردف اصلی و حرف روی) اشاره به همان معنویات است و ردیف فعلی «دیده‌اند» نیز اشاره به همان حاجیان. به نظـر مـی‌رسـد خاقـانی در انتخاب این ردیف، علاوه بر افزایش موسیقی کناری به معنی آن نیز توجّه داشته اسـت؛ زیرا عظمت کعبه و درک مظاهر معنوی آن، تنها در صورت مشاهده امکـان‌پـذیر اسـت، حال این مشاهده با چشم سَر باشد یا چشم سِرّ. فعل ماضی نقلی نیز بیـانگر مشـاهدات در زمان گذشته و باقی ماندن اثر آن تا زمان حال است. ذکر فعل به صیغه‌ی جمع نیز به خوبی افزونی تعداد حاجیان را می‌نمایاند. از طرف دیگر نغمه حروف در این چامه ایـن سؤال را پیش می‌آورد که آیا حروف قافیه ی «آن»، به گونه‌ای تداعی کننده ی همان آنی نیست که بعدها حافظ بارها به آن اشاره کرده است؟:

این که می‌گویند آن خوشتر ز حسن یـــار ما ایـــن دارد و آن نیز هم

(حافظ شیرازی،۴۹۴:۱۳۷۰)

یعنی کیفیتی غیرقابل توصیف، به عبارت دیگر آیـا منظـور خاقـانی ایـن نبـوده کـه بگوید حاجیان در حج حقایقی روحانی را در مـی‌یابنـد کـه قابـل وصـف نیسـت؟ یـا

هنگامی که در سفر حج به زیارت آرامگاه رسول خدا (ص) مشرّف می‌شود و خاک بالین او را هدیه می‌آورد، نغمه‌ی موسیقی کناری (آن آورده‌ام) تأکید و تأیید بسیار زیبایی را به همراه دارد:

صبح وارم کافتابی در نهان آورده‌ام　　آفتابم کز دم عیسی نشان آورده‌ام
(خاقانی، ۳۴۰:۱۳۷۵)

به نظر می‌رسد خاقانی از میان حروف قافیه به ردف اصلی «الف» و حرف روی «ن» علاقه زیادی دارد. گویی در برگزیدن چنین قافیه‌هایی تعمّدی داشته است، بسامد قصایدی که دارای این ویژگی هستند، از مصادیق این مفهوم به شمار می‌روند:

راحت از راه دل چنان برخاست　　که دل اکنون ز بند جان برخاست
(همان، ۹۱)

دل روی مرا از آن ندیده است　　کز اهل دلی نشان ندیده است
(همان، ۱۱۵)

دل ز راحت نشان نخواهد داد　　غم خلاصی به جان نخواهد داد
(همان، ۱۲۴)

الصبوح ای دل! که جان خواهم فشاند　　دست مستی بر جهان خواهم فشاند
(همان، ۱۲۴)

صبح خیزان کاستین بر آسمان افشانده‌اند　　پای‌کوبان دست همّت بر جهان افشانده‌اند
(همان، ۱۵۶)

شبروان در صبح صادق، کعبه‌ی جان دیده‌اند　　صبح را چون محرمان کعبه عریان دیده‌اند
(همان، ۱۶۵)

مرا صبحدم شاهد جان نماید　　دم عاشق و بوی پاکان نماید
(همان، ۲۱۸)

بی‌باغ رخت جهان مبینام　　بی‌داغ غمت روان مبینام
(همان، ۳۶۹)

صبح وارم کافتابی در نهان آورده‌ام　　آفتابم کز دم عیسی نشان آورده‌ام
(همان، ۳۴۰)

رهروم، مقصد امکان به خراسان یابم　　تشنه‌ام، مشرب احسان به خراسان یابم
(همان، ۳۵۱)

غصّه بندد نفس افغان چه کنم؟ لب، به فریاد نفس ران، چه کنم؟
(همان، ۳۵۱)

هر صبح که نو جهان ببینم از منزل جان، نشان ببینم
(همان، ۳۹۸)

در ساحت زمانه، ز راحت نشان مخواه ترکیب عافیت، ز مزاج جهان مخواه
(همان، ۵۱۳)

صبح‌خیزان بین قیامت در جهان‌انگیخته نعره‌هاشان نفخ صور از هر دهان انگیخته
(همان، ۵۲۷)

ای در عجم، سلاله‌ی اصل کیان شده وی در عرب، زبیده‌ی اهل زمان شده
(همان، ۵۴۵)

بردار زلفش از رخ، تا جان تازه بینی وز نیم کشت غمزه‌اش قربان تازه بینی
(همان، ۶۹۹)

خراسانیات یکی از موتیف‌های شعری خاقانی است و آن بیان آرزوی رفتن شاعر به خراسان بوده است، زیرا «خاقانی در طول زندگی پرکشمکش و پرافتخارش همیشه آرزوی سفر خراسان را داشته و این خواست شاعر هیچ‌گاه جامه‌ی عمل نپوشیده و به طور متناوب در دل و اندیشه‌ی شاعر به سالیان دراز جایگزین بوده [است].» (کندلی، ۱۳۸۲: ۳۸) «خاقانی با دستوری شروانشاه، اخستان، به شور دیدار خراسان که آرزوی دیرینه‌ی او بوده، از شروان بدر آمده است، لیک در ری بیمار شده است و از رفتن به خراسان در پی تاختن ترکان غُز به آن سامان و به خاک و خون کشیدن آن، باز مانده است.» (کزازی، ۱۳۶۸: ۳۲) از این رو به نظر می‌رسد این دشواری‌ها موجب شده آگاهانه یا ناخودآگاه نغمه‌ی حروف قافیه، واژه‌ی «آسان» را در ذهن خواننده در رفتن (شدن) به خراسان تداعی‌کند؛ به ویژه که جمله دعایی عربی «ان شاءالله (اگر خدا بخواهد) نیز این ظنّ را در خواننده تقویت می‌کند؛ گویی به قول عربها می‌خواهد تفأل به خیر کند:

به خراسان شوم اِن شاءالله این ره آسان شوم انشاء الله (همان، ۵۱۱)

گویی تمامی‌قوافی این چامه، پژواک همان مصراع اول است؛ یعنی گویی حروف قافیه و ردیف که جمله‌ی «آسان شوم ان شاءالله» را تشکیل می‌دهد، پژواکی از مصراع «به خراسان شوم، ان شاءالله» به شمار می‌رود. یا در قصیده‌ای با مطلع:

رهروم مقصد امکان به خراسان یابم تشنه‌ام مشرب احسان به خراسان یابم
(همان، ۳۵۱)

موسیقی کناری حاصل از تکرار ردف اصلی، حرف روی و ردیف، نغمه‌ی دلنشین «آن به خراسان یابم» است که انگار نغمه‌ی حاصل از موسیقی کناری، نغمه‌ی دلنشین «آن به خراسان یابم» را تداعی می‌کند؛ به گونه‌ای که انگار نغمه‌ی حاصل از حروف قافیه، ضمیر اشاره‌ای است که مرجع آن، نقطه ی ثقل ابیات است و در مصراع اوّل اشاره به «مقصد امکان» و در مصراع دوم اشاره به «مشرب احسان» و در ابیات دیگر قصیده، اشاره به موضوعات محوری دیگری است که شاعر در محور افقی ابیات از آن‌ها سخن می‌گفته است و در پی یافتن آنهاست. خاقانی گاه علاوه بر حروف قافیه از حرکات قافیه نیز استفاده می‌کند و این بیش‌تر در مواردی است که «الف ردف اصلی و «ن» حرف روی واقع شود. در چنین مواقعی حرکت حرف روی (مجری) موجب می‌شود، نغمه‌ی ناشی از حروف قافیه شکل یک ضمیر ملکی به خود بگیرد و این در مواردی است که یکی از ضمایر منفصل، ردیف یا بخشی از ردیف باشد و همین مسأله موجب شده موسیقی کناری زیبایی پدید آید. به نظر می‌رسد بسامد این مسأله در قصاید خاقانی بیش از آن‌که ناخودآگاه باشد، تعمّدی و محصول توانمندی خاقانی است. موارد زیر از مصادیق این مفهوم به شمار می‌روند:

این پرده کاسمان جلال آستانِ اوست ابری است کافتاب شرف در عنانِ اوست.
(همان، ۱۱۹)

این قصیده در مدح صفوه‌الدین بانوی شروانشاه سروده شده است. موسیقی کناری «آنِ اوست» ناخودآگاه مالکیت مفاهیمی‌را که شاعر در محور افقی جهت ممدوح خود بیانِ کرده، برای او مسلّم و قطعی می‌کند و بر آن صحّه می‌گذارد یا در چامه‌ای در مدح پیامبر اکرم (ص) با مطلع زیر سروده:

عشق بهین گوهری است، گوهر دل کانِ او دل عجمی‌صورتی است، عشق زباندانِ او
(همان، ۵۰۴)

گویی موسیقی کناری «آنِ او» مالکیت تمامی آنچه را که شاعر در محور افقی بیت بیان می‌کند، برای ممدوح خودِ مسجّل می‌کند. این مسأله در چامه‌ی دیگری که در مدح پدرش، علی نجّار، نیز سروده، صدق می‌کند:

سلسله‌ی ابر گشت زلف زره‌ســـانِ او قرصه‌ی خورشید گشت گوی گریبانِ او
(همان، ۴۹۸)

موارد زیر نیز از مصادیق این مسأله محسوب می‌شوند:

شهری به فتنه شد که فلانی از آنِ ماست ما عشقباز صادق و او عشقدانِ ماســـت
(همان، ۹۳)

بردار زلفـــش از رخ تا جانِ تازه بینـــی وز نیم کُشت غمزه‌اش قربانِ تازه بینی
(همان، ۶۱۹)

گاه خاقانی به جای ردیف قراردادن ضمایر منفصل از اسم استفاده می‌کند و نغمـه‌ی حروف ناشی از تکرار حروف قافیه در خـدمت بـه تملّـک درآوردن مسـائل مـوردنظر شاعر و اختصاص آن به ردیف را بر عهده می‌گیرند؛ به عنوان نمونه، شاعر در چامـه‌ای چهل بیتی در حکمت و موعظه با ردیف قراردادن واژه‌ی «صبحگاه»، این واژه را نقطه‌ی ثقل و «گرانیگاه» بیت قرار داده و از نظر دستوری، آن را مضاف‌الیهی برای قافیه‌های این قصیده به کار برده است و حروف قافیه نیز گـویی در انتسـاب مسـائل مطـرح شـده در محور افقی بیت به صبحگاه(آنِ صبحگاه) به خوبی از عهده‌ی نقش خود برآمده‌اند:

ما را دلی است زلّه خور خوانِ صَبحگاه جانی است خاکِ جرعه‌ی مستانِ صبحگاه
(همان، ۵۰۸)

در چامه‌ای هم که در مدح عصمه الدین، عمّه‌ی اخستان سروده، واژه‌ی «کعبه» نقش نقطه‌ی ثقل را بر عهده گرفته است تا موسیقی کناری «آنِ کعبه» بیشتر به زیبایی شعر در محور عمودی بیفزاید:

ای در حرمت، نشان کعبه درگاه تو را مکان کعبه(همان، ۵۱۵)

۳. نتیجه‌گیری

خاقانی به موسیقی شعر، به ویژه موسیقی کناری بسیار اهمیّت داده است. مردّف بودن ۶۸٪ قصاید وی، بیانگر این اهمیّت است. وی علاوه بر اسـتفاده از تمـامی کارکردهـای ردیف چون ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده، برجسـته‌سـازی تصـویر و مضـمون، ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید و امثال آن‌ها، با اسـتفاده از حـروف و کلمـات قافیـه در کنار ردیف، توانسته ضمن افزایش ظرفیّت موسـیقایی شـعر در محـور کنـاری، پـژواک گونه‌ای ایجاد کند که به گونـه‌ای مضـمر، موضـوع مـوردنظر در هـر بیـت را در ذهـن

خواننده تداعی کند و بر آن تأکید ورزد. نتیجه نشان می‌دهد ۳۵ قصیده از ۸۸ قصیده‌ی مردّف خاقانی (۳۹/۷٪) دارای این ویژگی است. همچنین استفاده‌ی فراوان خاقانی از ردف اصلی «الف» و حرف روی «ن» – که ۲۳ قصیده را به خود اختصاص داده است– بیانگر این مسأله است که خاقانی تعمّدی در این کار داشته و به نظر می‌رسد می‌خواسته از ترکیب این دو حرف با ردیف شعر علاوه بر افزایش موسیقی کناری و تداعی مطالب بیت در ذهن خواننده، بر پیام مندرج در بیت نیز تأکید کند، به گونه‌ای که می‌توان بسامد این گونه‌ی نو از موسیقی کناری را یکی از ویژگی‌های سبکی وی به شمار آورد.

فهرست منابع

ابن اثیر الجزری، ضیاءالدین نصرالله. (۱۹۹۸). *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر*. حقّقه و علّقه علیه شیخ کامل محمد عویضت، بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابن قیس رازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. به کوشش سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

آقاسردار، نجفقلی. (۱۳۵۵). *درّه نجفی*. با تصحیح و تعلیقات و حواشی حسین آهی و مقدمه امیری فیروز کوهی. تهران: فروغی.

پارسا، سیداحمد. (۱۳۸۸): «هنجارگریزی‌های خاقانی در ردیف قصاید». *زبان و ادبیات فارسی*، سال ۱۷، شماره ۱۱، شماره پیاپی ۶۶، صفحات ۷۷–۱۰۳.

تفتازانی، سعدالدین. (۲۰۰۳). *مختصر السعد*. (شرح تلخیص مفتاح العلوم). تحقیق: د. عبداحمید هنداوی، بیروت: مکتبه العصریه.

ـــــــــــــــ (۲۰۰۲). *المطوّل*. تحقیق: د. عبداحمید هنداوی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

تاج‌الحلاوی، علی‌بن محمد. (۱۳۴۱). *دقایق الشعر*. به تصحیح سیدکاظم امام. تهران: دانشگاه تهران.

توسی، نصیرالدین. (۱۳۷۰). *شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین توسی بانضمام متن کامل معیار الاشعار*. تهران: فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حافظ شیرازی، شمس الدین محمّد. (۱۳۷۰). *دیوان حافظ*. به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۷۵). *دیوان خاقانی*. ویراسته‌ی میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
رامی‌تبریزی، شرف الدّین حسن بن محمد. (۱۳۴۱). *حقایق الحدائق*. به تصحیح سید کاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.
رجایی، محمد خلیل. (۱۳۷۶). *معالم البلاغه*. شیراز: دانشگاه شیراز.
سپهر، محمدتقی. (۱۳۵۱). *براهین العجم*. با حواشی و تعلیات سیدجعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
سلطان‌زاده، محمدعلی (۱۳۹۱). «موسیقی کناری در غزلیات خاقانی شروانی». *رشد و آموزش زبان و ادب فارسی*، شماره۳، صص۴۲- ۴۵.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). *مفلس کیمیافروش*. تهران: سخن.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *سبک‌شناسی*. تهران: پیام نور.
صادقی‌نژاد، رامین. (۱۳۹۰). «بررسی سبک‌شناختی ردیف در غزل‌های سنایی و خاقانی». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. دوره ۱، شماره ۳، صص۶۳-۸۲.
طالبیان، یحیی و اسلامیت، مهدیّه. (۱۳۸۴): «ارزش چند جانبه ردیف در شعر حافظ». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۸، تابستان، صص۱-۲۸.
فخری اصفهانی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۹). *معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی*. مصحّح: یحیی کاردگر، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). *نقد بدیع*. تهران: سمت.
کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۴). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی ۳ (بدیع)*. تهران: کتاب ماد.
ـــــــــــــــ (۱۳۶۸). *رخسار صبح*. تهران: مرکز.
کندلی، غفّار. (۱۳۸۲): «خاقانی و آرزوی خراسان». *ساغری در میان سنگستان*، به اهتمام جمشید علیزاده، تهران: مرکز.
مازندرانی، محمدهادی. (۱۳۷۶). *انوارالبلاغه*. تهران: قبله.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: دوستان.
الهاشمی، السیدحمد. (۱۳۷۷). *جواهرالبلاغه*. اشراف: محمدجمیل صدقی زهاوی، تهران: الهام.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.