بررسی موسیقیایی ۳۰ غزل ادیب پیشاوری

فاطمه دهقانی تفتی[۱]

چکیده

اگر موسیقی را از ترکیب اصوات بدانیم آن گونه که با آهنگی دلنشین در گوش می‌نشیند. آن وقت درک پیوند ناگسستنی و زیبایی که میان شعر و موسیقی وجود دارد، آسان‌تر خواهد بود. چون آهنگ و وزن از عوامل موسیقایی شعر است. یک شاعر برای بیان عواطف و هیجانات روحی خویش و ارتباط بهتر با خواننده به موسیقایی بودن سروده‌اش توجّه وافر دارد و اهتمام می‌ورزد تا سروده‌هایش در چهارچوب قوانین شعر باشد تا تفاوت میان نظم و نثر آشکار گردد و این تفاوت ریشه در به کارگیری قوی اوزان و قواعد شعری و نیز احساس شاعرانه دارد در اشعار ادیب پیشاوری نیز موج موسیقی و آهنگ به کرانه‌های احساس می‌رسند و نه تنها اوزان عروضی بلکه عوامل موسیقی ساز دیگری همچون قافیه، ردیف، جناس و... بر موسیقی شعر او می‌افزاید و غزل فرصتی دیگر به شاعر می‌دهد تا احساسات خود را با تمام پیچیدگی و فراز و نشیب‌های شعری‌اش در قالب‌های عارفانه، عاشقانه و... در معرض دید قرار دهد؛ چون که در قالب غزل اوزان شورانگیز و آهنگین کاربرد بیشتری دارد موسیقی بیشتری در آن احساس می‌شود و لذّت خواننده از شنیدن این اوزان دو چندان می‌شود.

کلید واژه: شعر، عروض، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی.

---

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

«موسیقی یکی از هنرهای زیباست که درابتدای خلقت در نهاد طبیعت مستور بوده آهنگ مرغان خوش نوا، وزش باد، حرکت برگ درختان، ریزش آبشارها و موسیقی ابتدایی بشر، اوّلین آموزگار انسان در آموختن این هنر بوده است» (روح‌الله، خالقی، نظر به موسیقی ص ۵).

علاقه‌ی بشر به موسیقی باعث شده آثاری متفاوت دراین زمینه خلق شود.

«اولین مدرک جالب توجه درباره‌ی موسیقی ایران باستان مربوط به دوره‌ی ساسانیان است که عصری درخشان در فرهنگ وموسیقی ایران بوده است و موسیقی‌دانان دربار از موقعیت شامخی برخوردار بوده‌اند، خسروپرویز موسیقی‌دانان متعدد و معتبری در دربار خود داشته مانند: نکیسا، بارید، سرکش که مهمترین آنها بارید بوده که تنظیم یک سامانه‌ی موسیقی را به او نسبت می‌دهند» (غلام‌حسین، مصاحب، دایره‌المعارف ایران، ج ۲).

«در دوره‌ی اسلامی بونصر فارابی اولین کسی است که کتابی راجع به فن موسیقی نوشته و قواعد و اصول اوّلیه را از فیلسوفان یونانی اتخاذ کرده و دانشمندانی متعدد در این باب نظریات خود را بیان کرده‌اند؛ به عنوان مثال بوعلی سینا موسیقی را «علم ریاضی می‌داند که در آن از چگونگی زمانهای بین نغمه‌ها بحث می‌شود» (حسن، مشحون، تاریخ موسیقی ایران، ص ۵).

به طور کلی باید گفت موسیقی چون شعر، زبان عاطفه و احساس است و به نظر می‌رسد که شعر بی‌آهنگ می‌تواند کامل باشد ولی موسیقی بدون شعر از بیان مطلب عاجز است.

در نهایت، پیوند وزن و موسیقی موجب شد که این دو هنر در یک قالب نمایان شدند و عنوان تلفیق بر آن نهادند، یعنی به یکدیگر بافته شده و «عروض

درشعر، و ضرب و ریتم در موسیقی به هم پیوند یافته‌اند» (عباس، منطقی، مجله ادبستان، آبان ۶۹، ص ۵۶).

شعر و موسیقی زبان دل و احساسند و بی‌گمان آنچه از دل خیزد لاجرم بر دل نشیند.

«موسیقی صدایی است که از عهده‌ی بیان هر چیزی برنمی‌آید و به این جهت است که شعر را به کمک گرفته تا در پرتو آن جلوه‌گری کند و هرچه موسیقی ترقی کند این نیازمندی کمتر می‌شود چنان که موسیقی سمفونیک اروپایی هیچ احتیاجی به شعر ندارد و کسانی که این موسیقی را درک می‌کنند ساعت‌ها می‌توانند خاموش بنشینند و هزاران مناظر زیبا و حکایت شیرین و دل ربا را ببینند اما موسیقی وقتی فقط از یک نغمه تشکیل شود و هنر نوازندگی هم در اثر کمی جنبه‌های علمی محدود باشد زودتر شنونده را خسته می‌کند و تنها شعر است که می‌تواند جبران این نقص را نماید به خصوص اشعاری که به سبک غزل است که رابطه‌ی نزدیک با نغمات ملی ما دارد و اوزان آن را با ضربهای موسیقی ما بستگی و الفت قدیم می‌باشد به همین دلیل است که از قدیم رکن موسیقی ایرانی را آواز تشکیل می‌داده است» (حبیب‌الله نصیری‌فر، نقش شعر در موسیقی آوازی، ص ۴۸).

دکتر شفیعی کدکنی «شعر را گره‌خوردگی عاطفه وتخیل دانسته است که در زبانی آهنگین شکل گرفته و براساس آن شعر را دارای پنج عنصر دانسته است که شامل عاطفه، زبان، آهنگ، موسیقی و شکل است و شکل نشان‌دهنده‌ی پیوند متناسب همه‌ی این اجزا و عناصر است» (محمدرضا، شفیعی‌کدکنی، ادوار شعر، ص ۹۳).

در این رهگذر شاعران بزرگی در عرصه‌های متفاوت شعر، رابطه‌ای عمیق‌تر بین شعر و موسیقی ایجاد کرده‌اند و آثاری ماندگار از خود به جای گذارده‌اند مانند

حافظ، مولوی، عطار که در عرصه‌ی غزل شاهکارهایی آفریده‌اند یا شاعرانی چون رودکی، منوچهری، فرخی که منوچهری با سرودن اشعار زیبا و به تصویر کشیدن منظره‌های دل‌چسب، آدمی را به وجد می‌آورد و می‌توان فهمید که او نقاش خوب و همین‌طور موسیقی‌شناس بزرگی است؛ چون از ابزار وآلات مختلف موسیقی در اشعارش بهره می‌گیرد و نشان دهنده‌ی آگاهی و دانش بسیار او در این زمینه است. یا رودکی که با نواختن چنگ و سرودن شعر زیبای (بوی جوی مولیان) به خوبی پیوند محکم و دقیقی که بین شعر و موسیقی استوار است را نمایش می‌دهد، چنانکه با سرودن آن شعر امیر نصر سامانی چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد (چهار مقاله، ص ۵۳-۵۲).

ادیب پیشاوری در سال ۱۲۶۰ه.ق. در پیشاور زاده شد و سالهای طولانی در شهرهای افغانستان به کسب علم و معرفت پرداخت و بعد از آن به ایران آمد و حدود ۵۰ سال از آخر عمر خود را درایران گذراند. افرادی چون فروزانفر، علامه محمد قزوینی و... حضورش را درک کرده و از محضرش کسب فیض کرده‌اند ادیب پیشاوری آثاری چون دیوان قصاید و غزلیات، رساله‌ای در بیان قضایای بدیهیات اولیه، رساله نقد حاضر در تصحیح دیوان ناصرخسرو، مثنوی‌ای در بحر متقارب و ترجمه اشارات شیخ‌الرئیس دارد، که این اثر ناتمام ماند و اجل مهلتش نداد. ادیب پیشاوری در سال ۱۳۴۹ ه.ق دارفانی را وداع گفت و در امامزاده عبدالله شهرری به خاک سپرده شد.

ادیب پیشاوری از جمله شاعرانی است که موسیقی در اشعارش به خصوص غزلیاتش به اوج می‌رسد و غزل‌های بسیار عارفانه و زیبایی سروده و نسبت به بقیه‌ی قالب‌های شعری‌اش زبانش روان‌تر و اوزانش شورانگیز و قابل فهم‌تر است که مهارت او را در سرودن این‌گونه اشعار نشان می‌دهد.

باتوجّه به زبان پیچیده و اصطلاحات غریب و کهنی که در قصاید و مثنویات و... به کابرده به نوعی به مسائل فرهنگی، پزشکی و آداب و رسوم مردم زمانش آشنا بوده وآنهارا در اشعارش منعکس کرده. امّا در غزلیّاتش با بعد دیگر شخصیت او ودر واقع بعد عرفانی آن آشنا می‌شویم که با همه‌ی سادگی و روانی طبعش در غزل همیشه عناصر موسیقایی در کلامش مورد توجه بوده و به یاری آنها مفاهیم و حالاتش را به خواننده انتقال داده است. به همین جهت موسیقی شعر اورا در سه مقاله مورد بررسی قرار داده‌ایم:

۱. موسیقی بیرونی؛ ۲. موسیقی درونی؛ ۳. موسیقی کناری

۱. موسیقی بیرونی (عروض)

«از دیرباز عروض را میزان کلام منظوم نامیده‌اند» (شمس‌قیس، المعجم، ص ۳۸).

وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند و در ادبیات فارسی وزن شعر با موضوع کلام هماهنگی دارد. وزن معیار سنجیدن اشعار بر مبنای یکی از بحرهای عروضی است. استاد زرین‌کوب در باب وزن می‌نویسد: «در شعر اگر بتوان از قافیه صرف‌نظر کرد ظاهراً از وزن نمی‌توان صرف‌نظر کرد» (عبدالحسین، زرین‌کوب، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، ص ۹۶).

«از آن جا که شعر همواره با وزن ملاحظه داشته یعنی موزون بوده است وهر موزونی میزانی می‌خواهد تا موزونیت و زیادت و نقصان آن را تعیین نماید عروض به مثابه‌ی میزانی برای سنجیدن موزون یا ناموزون بودن شعر به کار می‌رود» (تورج، عقدایی، درآمدی بر عروض و قافیه، ص ۴).

امّا دکتر شفیعی‌کدکنی مهم‌ترین مسأله‌ی علم عروض را مسأله‌ی طبقه‌بندی اوزان می‌داند (موسیقی شعر، ص ۳۲۴).

در بررسی موسیقی بیرونی دیوان ادیب پیشاوری در سرایش ۳۰ غزل خود درمی‌یابی که از ۶ وزن استفاده کرده و از میان بحور و عروضی بالاترین کاربرد از آن بحر رمل می‌باشد. بحر رمل مسدس محذوف: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن و پس از آن به ترتیب بیشترین کاربرد:

بحر هزج مثمن سالم: مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن
بحر مجتث مثمن مخبون محذوف: مفاعلن فعلاتن، مفاعلن، فعلن
بحر منسرح مثمن مطویّ مکشوف: مفتعلن، فاعلن، مفتعلن فاعلن
بحر مضارع مثمن اخرب: مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن
بحر رجز مثمن سالم: مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن

و نیز از وزن‌های کم‌کاربرد مانند: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن و یا مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن استفاده کرده است.

بحر رمل یکی از بحرهای خوش‌آهنگ و پر کاربرد شعر فارسی است و شاعر نیز از این بحر و زحافات آن به خوبی سود برده است و بعد از بحر رمل، هزج را بیشتر مورد توجه قرارداده، در حالی‌که این بحر دارای موسیقی سنگین و آرام است و در مقابل بحر رمل قرار گرفته. البتّه برخی از اوزان آن بسیار مفرح و طرب‌انگیز است و بحر رجز که بیشتر موسیقی آن رزمی است و مضامین خودستایی و مفاخره است و بیشتر برای رجزخوانی از آن بهره می‌گرفتند ودراین غزلیات کمترین کاربرد را دارد چون بیشتر غزلیّاتش عرفانی و آهنگین است همان‌طور که گفتیم شاعر انس بسیاری با بحر رمل دارد امّا مثنوی و قصایدش را بیشتر در بحر متقارب سروده و گاهی در وزن و قافیه و ردیف به استقبال ناصر خسرو وسنایی و خاقانی شعر گفته، امّا در معنی و سبک به طریقه‌ی خاص خود رفته و از میان شاعران توجّه خاصی به مولوی داشته و بسیاری تحت تأثیر او شعر سروده است. مولوی حدود ۸۰ درصد از

غزلیّاتش اوزان ضربی و هیجان‌انگیز دارد و ادیب پیشاوری هم تحت تأثیر او بعضی از غزلیّاتش را دراین اوزان سروده است.

اوزان ضربی شامل مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن بحر رجز سالم و بحر هزج سالم مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن بحر رجز مثمن مطویّ مخبون مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن و بحر هزج مثمن اخرب مفعول مفاعلین است. ادیب پیشاوری در بحر هزج حدود ۶۷ درصد از اوزان شاد و پرتحرک استفاده کرده است و در بحر رجز در کل ۳۰ غزلش، یک غزل در این بحر سروده وآن هم جزء اوزان شورانگیز است.

این اوزان گاه برای مفاهیم مختلف استفاده شده، مثلاً در غزل زیر به حیله‌گری و بی‌وفایی دنیا اشاره دارد که با تلمیح و استعارات زیبا آن را بیان کرده است:

شغاد است این جهان و جمله فرزندان او رستم
کند آنچه که رستم کرد با سهرابش از استم

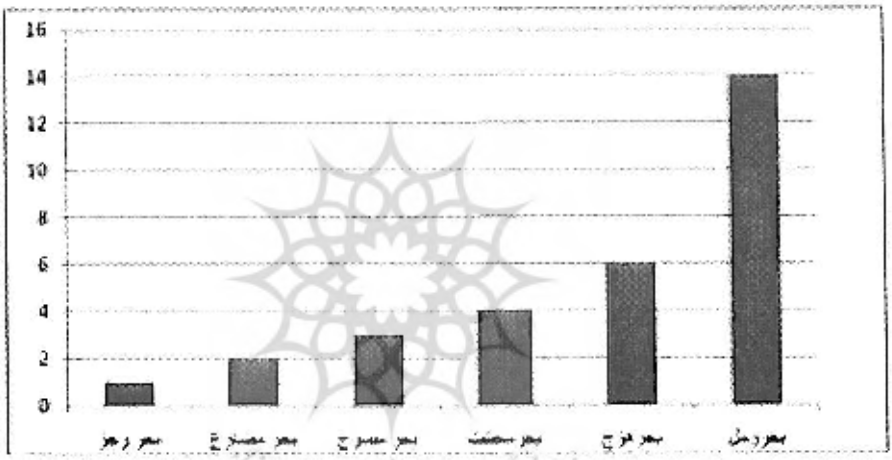
همی گردد به باد افراه در این کاخ در بسته
شکستم ارکه من پایت، شکست آن دیگری دستم

تو کز آغاز بودی دل ز مهر من فروشسته
من از آغاز دل را هم ز مهر تو فرو شستم (ص ۱۶۶)

و نزدیک به ۲۷ درصد از غزلیات او در اوزان کوتاه یعنی مسدّس سروده شده است «این اوزان در مقایسه با اوزان مثمن سنگین و موقرتر هستند» (وحیدیان کامیار، وزن و قافیه شعر فارسی، ص۶۷).

در کل اوزانی که ادیب پیشاوری در موسیقی بیرونی شعرش استفاده کرده اوزان پرکاربرد و موافق طبع فارسی‌زبانان است و از آنها در جهت رساندن و بیان بهتر معانی شعرش استفاده کرده است.

ردیف	بحر	تعداد	درصد
۱	رمل	۱۴	۴۶/۶۶
۲	هزج	۶	۲۰
۳	مجتث	۴	۱۳/۵
۴	منسرح	۳	۱۰
۵	مضارع	۲	۶/۳۳
۶	رجز	۱	۳/۳۳



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. موسیقی درونی (بدیع لفظی و معنوی)

دکتر شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «همه‌ی ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت با یک مصراع و از سوی دیگر همه‌ی عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند» (موسیقی شعر، ص ۳۹۳-۳۹۲).

در غزلیّات ادیب پیشاوری به نمونه‌هایی از اجزای موسیقی درونی (معنوی) برمی‌خوریم واز صنایع بدیعی همانند انواع موسیقی اصوات وجناس و امثال آن استفاده نموده است که لازم است به طور اختصار به آن اشاره داشته باشیم.

جناس: «روش تجنیس یا جناس یکی از صنایع بدیعی لفظی است که به وسیله‌ی آن موسیقی اثر ادبی زیاد می‌شود. دکتر شمیسا جناس را یکی از روشهایی دانسته است که با اعمال آن در سطح دو یا چند کلمه یا (یک جمله)، یا در سطح دو یا چندکلام، موسیقی و هماهنگی به وجود می‌آید و یا موسیقی کلام افزونی می‌یابد» (سیروس، شمیسا، نگاهی تازه به بدیع، ص ۳۳).

دکتر کدکنی می‌گوید: «بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان محور زیبایی‌شان در همین نقطه است» (موسیقی شعر، ص ۳۰۲).

ادیب پیشاوری با به کاربردن جناس مهارتش را در ساختن کلمات جدید و وسعت اندیشه و اطلاعاتش در سخنوری و رساندن معانی ومفاهیم به صورت قابل لمس‌تر و آسان‌تر برای خواننده به کاربرده تا بتواند به خوبی مفهوم و حالت‌های عاطفی و شاعرانه‌اش را به علاوه خلق کردن موسیقی زیبا که باعث کمال بخشیدن سبک خاص شعری‌اش می‌شود به خواننده القا کند و در دیوانش جناس لاحق، اشتقاق، مطرف و زائد بیشترین کاربرد را دارد.

نمونه‌ای از انواع جناس:

۱. من تاجر فاجرنیم تا رشته وسوزن خرم/ من جامه برتن بردرم ساز سبک ساری کنم
تاجر، فاجر جناس لاحق (ص ۱۶۵)

۲. کان یکی با داغ دل آمد به راغ/ وین دگر جز پیرهن درّیده نیست
داغ، راغ: جناس لاحق (ص ۱۵۹)

۳. کعبه‌ی مسجود توجز که دو سه خاره نیست/ سجده به من کن که من زرّ سیه خاره‌ام
مسجود، سجده: جناس اشتقاق (ص ۱۶۵)

۴. بربناگوش تو زیر چین زلف/ دید خالی مرغ حالی بین مرا
خالی، حالی: جناس خط (ص ۱۵۵)

۵. زهوشیاری و دانایی گسستم دل ز مهر تو/ بسان هوشمندان با هوسمندان نه پیوستم
هوشمندان، هوسمندان: جناس خط (ص ۱۶۶)

۶. طرز غزل رها کن و حکمت طراز باش/ بشنو ز من حقایق و ترک حجاز کن
طرز و طراز: جناس زائد؛ واج زائد در میان کلمه (ص ۱۶۶)

۷. نه ای عاشق چو تیر و تیغ راند بر سرت شاهد/ که بردوزیّ و در پیچی زراهش دیده وگردن
تیر، تیغ: جناس مطرّف (ص ۱۶۷)

در بعضی ابیات، شاعر با به‌کار بردن دو نوع جناس در یک بیت، گسترده بودن دایره‌ی لغات شعرش را افزون بر افزایش موسیقی شعری‌اش نشان می‌دهد. توانمندی که در به کاربردن کلمات دارد و گاه با تکرار آنها دامنه‌ی موسیقی شعر را وسعت داده است مانند:

گر طواف را محرم شوی در بادیه هر خارهات خارا شود هر خار گلزاری کند
خار، خارا: جناس زائد درواج پایانی و جناس مطرف در خاره وخارا (ص۱۶۲)

«تکرار مصوت‌های کوتاه و بلند می‌تواند دربافت شعر، آوایی ایجاد کند که از مجموع آنها آهنگی دلنشین به گوش می‌آید و این حاصل هماهنگی و هم‌آوایی و تکرار متناسب اصوات است آن‌گاه که با فضا و زمینه‌های عاطفی شعر سازگار افتد، آهنگی مناسب معنی می‌نوازد و به غایت شعر که تاثیر در نفوس است یاری می‌رساند» (بدیع در شعر فارسی ص ۱۴).

واج‌آرایی یا نغمه حروف: نوعی از روش تکرار، تکرار واج است مانند:

۱. بدیدم بسکه پیوستی و بگسستی ز هم بازش/ دلم بگرفت ای تیپاره زین پیوست و بگسستم
تکرار صامت «س، گ» در این بیت اشاره به ناپایداری و بی‌وفایی روزگار دارد. (ص ۱۶۶)

۲. گر تماشاگاه تو جز کاخ و باغ و گاه نیست/ بی‌دلان را جز که کوی دوست نزهتگاه نیست
تکرار مصوت «آ» و صامت «گ، ک» این بیت اشاره به معشوق ازلی و خداوند دارد.
(ص ۱۶۰)

۳. ز خورشید آگند رادی زابر می‌آموزد آزادی/ کند بر جای بد کاری چو من یکدم نکوکاری
تکرار مصوت «آ» در وصف باده و ساقی است که از او در خواست دارد شراب معرفت را به او هدیه دهد. (ص۱۷۱)

۴. دیده‌ام از دوری دیدار خوبش تیره شد/ یا رب از دیدار خوبش دیده افروزنده کیست
تکرار مصوت «ای» اشاره به دوری وفراق از معشوق دارد. (ص ۱۶۰)

امّا به طور کلی تکرار صامت در غزل‌های ادیب پیشاوری از تکرار مصوت پر بسامدتر است.

۵. مرگت پزشک به چو شود درد تن سترگ/ جان بازو برگ دارو از مرگ ساز کن
تکرار صامت «گ» (ص ۱۶۶)

تکرار لفظ: که به صورت‌های مختلف در آغاز و میان ابیات در قرینه‌های متقابل به شکل ناقص یا منظم دیده می‌شود. همان‌گونه که گفتیم ادیب پیشاوری بسیار تحت تاثیر مولوی است و صنعت تکرار را به طرق مختلف به تقلید او در دیوانش به کاربرده است.

۱. مهار اشتر عاشق بود به دست جنون/ مهار اشتر عاقل به دست طمع و هواست
(ص ۱۶۱)

۲. همچو آن قطره که شبگیر نشیند برگل/ برگل روی تو دارم نظر از دیده‌ی پاک
(ص ۱۶۳)

در اینجا تکرار اشاره به معشوق زمینی و لطافت و ظرافت او دارد. که البته این بیت دارای آرایه تشابه‌الاطراف (که خود نوعی تکراراست) هم هست.

نوعی دیگر از تکرار، آرایه‌ی ردالعجز الی‌الصدر است که باعث افزایش موسیقی می‌شود وآن یعنی بازگشت دادن کلمه‌ی آغاز جمله در پایان.

سحر به بوی نسیمت به مژده جان سپرم/ اگر امان دهد امشب فراق تا سحرم (ص ۱۶۴)

اگر نامی ز عنقا ماند در عالم تو فانی شو/ چنان در دوست شو کز تو نراند بر زبان نامی
(ص ۱۷۳)

تشابه‌الاطراف: تکرار واژه یا واژگان پایان مصراع اوّل در آغاز مصراع دوم نیز ایجاد موسیقی می‌کند.

۱. طاس لغزنده است گیتی ما چو موران بر کران/ از کران در طاس لغزان مور نالیزنده کیست (ص ۱۶۰)

۲. نیست کمتر ز آتش دوزخ فراق/ ز آتش دوزخ رهان یا رب مرا (ص ۱۵۵)

۳. همچو آن قطره که شبگیر نشیند برگل/ برگل روی تو دارم نظر از دیده‌ی پاک(ص ۱۶۳)

موازنه «مماثله» یکی دیگر از مواردی است که بر موسیقی شعر می‌افزاید.

با عشوه طبع شوخ تو زآن سان به دام اندر کشد
با غمزه چشم مست تو زینسان جفا کاری کند (ص ۱۶۲).

بدیع معنوی

موسیقی معنوی که اساس درک زیبایی در این گروه صنایع است از تقابل یا تضاد و هرنوع تناظری که در مفاهیم باشد ایجاد می‌شود.

ایهام: «وقتی کلمه یا عبارتی به گونه‌ای باشد که ذهن برسر دوراهی قرار گیرد ونتواند در یک لحظه یکی از آن دورا انتخاب کند» (موسیقی شعر ص ۳۰۷).

آسمان دیده است بس فرهادها/ لیک هرگز چون تو شیرین دیده نیست (ص ۱۵۹)

شیرین یک اشاره به معشوقه فرهاد دارد و دوم شیرین به معنی خوب و زیبا گرفته است. در اینجا انتخاب یکی از آنها کاردشوار است و از این حالت روانی است که بیشترین لذّت در خواننده ایجاد می‌شود. این دو احتمال که رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند نوعی تضاد و تقابل است و نوعی موسیقی معنوی است که هرچه درباره‌ی بیت بیشتر بیندیشیم امتداد این موسیقی را بیشتر احساس می‌کنیم.

مثال دیگر:

بر مثل عندلیب از دم بفسرده دی/ منطق من بسته بود بی‌گل حمرای تو (ص ۱۶۸)

تضاد:

در لعب خانه‌ی جهان با عشق تو/ می‌نماید کفر ودین ملعب مرا
کفر، دین: تضاد (ص ۱۵۵)

مراعات نظیر (تناسب):

۱. سینه مالامال خون و دم بسان گردباد/ در گلو گردان و اندر لب مجال آه نیست
سینه، گلو، لب، دم، خون: تناسب (ص ۱۶۰)

۲. از کدامین سو کنم چالش که بست/ شاه راه، بیدق و فرزین مرا
شاه، بیدق، فرزین: تناسب (ص ۱۵۶)

۳. می و معشوق و نوازنده‌ی زیبا در پیش/ میل رقص ار نکند مرد چه گوید حاشاک
می، معشوق، نوازنده، رقص: تناسب (ص ۱۶۴)

تضاد و تناسب هر دو به نوعی موسیقی معنوی شعر را افزایش می‌دهد که ادیب پیشاوری فراوان ازآنها استفاده کرده است.

تلمیح: «اشاراتی است که به بخشی از دانسته‌های تاریخی، اساطیری و فرهنگی و ادبی خواننده می‌شود و از آنجا که در تقابل یکدیگر قرار می‌گیرند نوعی لذّت تداعی و موسیقی معنوی ایجاد می‌کند» (موسیقی شعر، ص ۳۱۰).

۱. کیش زرتشتی زمن شد تازه که آتش خانه‌ی
در درون دارم که نامش آذر بهرام نیست (ص۱۵۸)

۲. گر جهان بتگر چو آذر دیده نیست/ هیچ آزر چون تو بت رندیده نیست (ص ۱۵۸)

۳. در چنین زندان که چون حجره‌ی زلیخا دلکش است
جز مگر یوسف و گرگ طبع پرهیز کیست (ص۱۶۰)

۳. موسیقی کناری (ردیف و قافیه)

ردیف: «ردیف کلمه یا گروهی از کلمات است که پس از قافیه به یک معنی در پایان مصرع‌ها و بیت‌ها تکرار شود شعر دارای ردیف را مردّف نامند» (درآمدی برعروض و قافیه در شعر فارسی، ص ۱۸۱).

ردیف یکی از زیر مجموعه‌های موسیقی کناری است که از مقوله‌ی تکرار می‌باشد. تکرار چیزی است که در نظام موسیقیایی عالم وجود دارد و ردیف به عنوان جلوه‌ای از این تکرار در شعر نمود می‌یابد و در کنار قافیه، غنای موسیقی شعر را تکمیل می‌کند.

«ردیف در حقیقت برای تکمیل قافیه به کار می‌رود و به‌طور قطع می‌توان ادعا کرد که حدود ۸۰ درصد غزلیّات خوب زبان فارسی همه دارای ردیف هستند» (موسیقی، شعر، ص ۱۳۸).

«در واقع ردیف جزئی از شخصیّت غزل است. غزل موفقی که ردیف نداشته باشد کم داریم و اگر گاهی شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی‌ردیف بگویند موسیقی ردیف را از رهگذری دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند یعنی قافیه را به صورت اعنات یا لزوم مالایلزم درآورده و در حقیقت نوعی ردیف در آن لحاظ کرده است» (همان، ص ۱۵۶).

در غزلیّات ادیب پیشاوری بیشتر از نیمی از سی غزل او دارای ردیف است امّا همان تعدادی هم که در آن ردیف وجود ندارد در بسیاری از غزل‌ها قافیه را به صورت اعنات آورده و به نوعی ردیف را در آن لحاظ کرده است.

مانند:

گر تو خرسند بدانی که دهم تن به هلاک/ در غمت نیست مرا این قدر اندیشه و باک
(ص ۱۶۳)

یا غزلی دیگر:

از این محیط که هیچش کرانه نیست پدید/ به جز به می‌نتوانیم برکناره کشید (ص ۱۶۱)

در دیوان ادیب پیشاوری بیشترین درصد ردیف در غزل‌ها مربوط به ردیف‌های فعلی است و چون در ردیف‌های فعلی پویایی وجود دارد باعث غنای موسیقی کناری می‌شود و هرچه برکلمات تکراری افزوده شود این موسیقی قوی‌تر خواهد بود، به عنوان مثال جنبه‌ی موسیقایی در ردیف‌های طولانی بیشتر است. اوج به کارگیری ردیف‌های طولانی در غزلیّات و سروده‌های مولوی مشهور است که ادیب هم چند مورد از ردیف‌های طولانی استفاده کرده اما در مجموع ردیف‌های فعلی او بیشتر از همه و بعد ردیف‌های اسم اشاره و حرف اضافه و حرف نفی به ترتیب بیشترین کاربرد را داشته امّا از ردیف‌های اسمی و صفت تفضیلی و... اصلاً استفاده‌ای نکرده است.

در کل از سی غزل شانزده غزل یعنی حدود ۵۳/۳۳ درصد اشعارش دارای ردیف است که نشان می‌دهد. غزلیّاتش می‌تواند جزو غزلیّات موفّق شعر فارسی به شمار آید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ردیف	عنوان	تعداد	درصد کاربردی
۱	ردیف به صورت فعل ربطی	۵	۱۷
۲	ردیف به صورت فعل تام	۴	۱۳/۵
۳	ردیف طولانی	۲	۷
۴	ردیف به صورت ضمیر اشاره «تو»	۲	۷
۵	ردیف به صورت حرف اضافه «را»	۲	۷
۶	ردیف با حرف نفی	۱	۳/۵

در کل حدود ۵۳/۳۳ درصد غزلیات دارای ردیف هستند. به عنوان نمونه:

۱. هرچند زار و بیدلم گر یار دلداری کند/ هم بیدلی را دل دهد هم چاره‌ی زاری کند

کند: فعل تام (ص ۱۶۲)

۲. بهار آمد و همواره در گلستان باش/ بهر کجا که دمد گل هزار دستان باش

باش: فعل تام (ص۱۶۳)

۳. ای دل بد عهد کو سوگند تو/ وآن فزون ز اندازه عهد و بند تو

تو: ضمیر اشاره (ص ۱۶۸)

در مجموع ادیب پیشاوری بیشتر از ردیف‌های ساده وابتدایی استفاده کرده وردیف‌های دشواروا‌سمی را درآن به کارنبرده وبه شیوه‌ی شعرای قرون اوّلیه رفته است مانند عنصری، رودکی، ناصر خسرو.

قافیه: قافیه ضروری‌ترین عنصر موسیقی کناری شعر است که در ایجاد موسیقی شعر و تکمیل وزن و آهنگ آن بسیار موثر است. «خواجه نصیرالدین طوسی گوید: قافیه تشابه اواخر ادوار باشد» (معیار الاشعار، ص ۶ و ۵).

قافیه به قول مایاکوفسکی «چفت و بست شعر است قافیه طرح و پیکره‌ی صوری و صوتی شعر را به وجود می‌آورد اگر نااستوار باشد مایه‌ی ضعف سخن می‌شود» (موسیقی شعر، ص ۸۲-۸۱).

در این باره نیما یوشیج تعبیر زیبایی در حرفهای همسایه دارد جایی که می‌گوید «شعر بی‌قافیه آدم بی‌استخوان است» (حرفهای همسایه، ص ۱۳۵).

قافیه: «کلمه‌ای عادی نیست کلمه‌ای است مهّم‌تر و حساس‌تر از سایر کلمات و از دو سو (افقی و قائم) در ساختمان معنایی و شکلی شعر دخیل است و در تعیین تکلیف بیت ارزشی بیش از یک کلمه دارد قافیه در هر فاصله مجموعه‌ای از احساسات شاعرانه را به خواننده می‌رساند و در هر قسمت آن چه را که از بخش

اوّل بازگرفته تقویت می‌کند و با قسمت اخیر می‌آمیزد» (خرمشاهی، بهاءالدین، سیر بی‌سلوک، صص ۵۱۴-۵۱۳).

ادیب پیشاوری هم از جمله شاعرانی است که توجّه زیادی به موسیقی قافیه داشته و چون بسیار تحت تاثیر مولوی بوده علاوه بر رعایت قافیه‌ی اصلی به قافیه‌ی درونی (میان مصرع‌ها) هم توجه کرده است و اشعارش از استحکام و وحدت و یگانگی خاصی برخوردار است و شرایط غزلیات خوب و در چهارچوب را در سروده‌هایش رعایت کرده است.

یکی از این شرایط استحکام شعر تکرار حروف مشترک قافیه است که او بسیار در اشعارش استفاده کرده است. به عنوان مثال:

از در وصلش مکن ای فلک آواره‌ام/ زهر فراقم مده زآنکه شکر خواره‌ام (ص ۱۶۵)
روز و شبان مینود در بر من دل ز غم/ می‌فکند لب فراز چیست بگو چاره‌ام

یا:

ای فتنه‌ی آفاق بدان جادوی مکحول/ تو مشتغل از خلق و جهانی به تو مشغول (ص ۱۶۴)
تا نقش تو بر لوح ضمیرم بنوشتند/ نه صورت محسوس بر آن ماند و نه معقول

در اینجا نشان می‌دهد که قافیه به صورت کامل‌تری رعایت شده واستواری شعرش را بیشتر کرده است. پس نتیجه می‌گیریم: «هرچه میزان کلمات مشترک قافیه بیشتر باشد احساس موسیقی بیشتر است که نشان دهنده‌ی توانمندی قافیه است و ذوق و توانایی شاعر در به کارگیری آنها است که برای شنونده احساس لذّت و ذوقی سرشار حاصل می‌شود.

یکی دیگر از جنبه‌های مؤثر قافیه تناسب و قرینه‌سازی و یکی از جهات دیگر آن مسئله توازن است که نشان‌دهنده نوعی وحدت در سراسر اثر می‌باشد که برای شنونده بسیار لذّت بخش و شیرین است (موسیقی شعر ص ۹۶). مثال:

گر تو خرسند بدانی که دهم تن به هلاک/ در غمت نیست مرا این قدر اندیشه و باک
این همه لطف و طراوت که تو داری ای گل/ شاید ار حور بهشتی دهدت بوسه به خاک
همچو آن قطره که شب گیر نشیند برگل/ بر گل روی تو دارم نظر ازدیده‌ی پاک
تا تماشای گلستان جمال تو کند/ صبح دامان شب تیره کند هر شب چاک (ص ۱۶۳)

در این غزل علاوه برافزایش جنبه‌ی موسیقی آن شکل و فرم نوشتاری شبیه به هم کلمات آن قرینه‌سازی و تناسب را بیشتر جلوه‌گر می‌کند و لذت خواندن شعر مضاعف می‌شود.

قافیه درونی: یکی دیگر از خصوصیات قافیه در غزل ادیب پیشاوری وجود قافیه‌های درونی در مصراع‌هاست «اوزانی که ارکان متناوب و یا از چهار رکن سالم در هر مصراع تشکیل می‌یابند زمینه را برای استفاده از قافیه درونی و احیاناً ردیف درونی فراهم می‌آورند که این نوع قافیه سهم بسزایی در زیبا کردن شعر دارد و جنبه‌ی موسیقایی شعر را تقویت کرده وگوش را نوازش می‌دهد» (درآمدی بر عروض ص۱۸۲). مثال:

۱. گرت ز تخت درکشند هیچ نیرسدت چرا
ورت به دار برکشند دم نزند که مرد کیست (ص۱۵۶)
۲. دیده‌ی شوخ اختران غمزه زنان ز بهره چیست
گرنه خوی ستارگان با خوی روسپی یکیست (ص ۱۵۶)

عیوب قافیه: یکی دیگر از خصوصیات قافیه در غزلیات ادیب پیشاوری استفاده از یکی از عیوب غیرملقّبه‌ی قافیه به نام قافیه‌ی معموله است.

«قافیه‌ی معموله، قافیه‌ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف روی باشد بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز روی اصلی را روی شعر قرار دهد و در نتیجه قافیه‌هایی بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشد که از راه‌های مختلفی به وجود می‌آید: الف) از ترکیب دو کلمه؛ ب)

از تجزیه یک کلمه بدین معنی که کلمه‌ی بسیط (ساده) یا در حکم بسیط را مرکب پنداشته و قسمتی را قافیه و قسمتی را ردیف قرار می‌دهند» (آشنایی با عروض و قافیه ص۱۱۵).

شغاد است این جهان و جمله فرزندان او رستم/ کند آنچه که رستم کرد با سهرابش از استم
همی گردد به باد افراه در این کاخ در بسته/ شکستم ار که من پایت شکست آن دیگری دستم
توکز آغاز بودی دل ز مهر من فرو شسته/ من از آغاز دل را هم ز مهر تو فروشستم
تو از مستیّ و نادانی به من بی‌مهر گر بودی/ من ار با تو بوم بی‌مهر، نه نادان و نه مستم
بدیدم بسکه پیوستی و بگسستی ز هم بازش/ دلم بگرفت ای پتیاره زین پیوست و بگسستم
(ص۱۶۶)

طبقه بندی اشعار از نظر حروف و حرکات قافیه				
ردیف	اشعار از نظر حروف و حرکات قافیه		تعداد	درصد
۱	قافیه موسسه[۱]		۱	۳/۳۳
۲	قافیه مُردَف	ردف ساده	۷	۲۳/۳۳
		ردف مرکب	۰	
۳	قافیه مردَف		۱۶	۵۳/۵
۴	قافیه مقیده		۴	۱۳/۳۳
۵	حروف الحاقی	وصل	۱۱	۳۶/۶۶
		خروج	۱	۳/۳۳
		مزید	۳	۱۰

۱. درغزل زیر، همین‌طور که می‌بینیم مطلع الف تأسیس ندارد، بلکه الف تأسیس (قافیه موسسه) در داخل ابیات است:

شرح سوزش‌های هجران مشکل است — باکسی گو چو من آتش دل است (ص ۱۵۷)
رنج بیداری ندیده آن دیده کز — خواب ناکبهای چشمت غافل است
ای برادر ادر آن بحرم غریق — که در آن جا قعر دریا ساحل است
آشنا کردیم و گشتیم آشنا — یا جنین بحری که موجش هائل است

منابع

۱. ادیب پیشاوری، دیوان، با شرح و تعلیقات علی عبدالرسولی سلسله نشریات «ما» چاپ دوم، پارسا ۱۳۶۲.

۲. خالقی، روح‌الله، نظری به موسیقی، انتشارات محور، چاپ پنجم، تهران: بهمن ۱۳۷۸.

۳. خرمشاهی، بهاءالدین، سیر بی‌سلوکی، انتشارات معین، تهران ۱۳۷۰.

۴. رازانی، ابوتراب، شعر و موسیقی، و ساز وآواز در ادبیات فارسی، انتشارت فرهنگ، تهران: بهمن ۱۳۴۰.

۵. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر انتشارات آگاه، چاپ پنجم، تهران: بهار ۱۳۷۶.

۶. ـــــــــــــــــ ادوار شعر، انتشارات آگاه، تهران: ۱۳۸۵.

۷. شمیسا، سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، چاپخانه رامین، چاپ پانزدهم، تهران: ۱۳۷۸.

۸. ـــــــــــــــــ نگاهی تازه به بدیع، انتشارات فردوس تهران: ۱۳۷۰.

۹. ـــــــــــــــــ نگاهی تازه به بدیع، انتشارات میترا، چاپ نخست ویرایش سوم، تهران: پاییز ۱۳۸۳.

۱۰. طوسی، خواجه نصیرالدین، معیارالاشعار، به تصحیح جلیل تجلیل، انتشارات جامی، تهران: ۱۳۶۹.

۱۱. عقدایی، تورج، درآمدی بر عروض و قافیه در شعر فارسی، انتشارات نیکان، زنجان: ۱۳۸۰.

۱۲. ماهیار، عباس، عروض فارسی، نشر قطره، چاپ دوم، تهران:۱۳۷۴.

۱۳. مشحون، حسن، تاریخ موسیقی ایران، ویراستار شکوفه شهیدی، فرهنگ نشر نو، تهران: ۱۳۸۰.

۱۴. مصاحب غلامحسین، دایره‌المعارف ج دوم، بخش اول، انتشارات امیرکبیر تهران: ۱۳۸۰.

۱۵. منطقی، عباس، دربارهٔ قافیه، مجله ادبستان، ش ۱۱، آبان ماه: ۱۳۶۹.

۱۶. نصیری‌فر، حبیب‌الله، نقش شعر و غزل در موسیقی آوازی ایرانی، انتشارات آگاه تهران: ۱۳۸۰.

۱۷. نظامی عروضی سمرقندی، احمد، چهار مقاله، تصحیح عماد قزوینی، انتشارات جامی، تهران: ۱۳۷۴.

۱۸. نیما یوشیج، حرفهای همسایه، ضمیمه‌ی منتخب اشعار، چاپ سازمان کتابهای جیبی، تهران: ۱۳۴۲.

۱۹. وحیدیان کامیار، تقی، وزن و قافیه، شعر فارسی تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ چهارم، ۱۳۷۴.