Archive of SID

دکتر مریم محمودی
عضو هیأت علمی‌دانشگاه‌آزاداسلامی‌واحد دهاقان

بررسی موسیقایی غزل عطار

چکیده

از دیرباز پیوندی عمیق بین شعر و موسیقی برقرار بوده است، به همین دلیل شعرا همواره کوشیده‌اند با شیوه‌های گوناگون بر غنای موسیقی کلام خود بیفزایند. قالب غزل که در نوع غنایی سروده می‌شود مجالی وسیع به شاعر می‌دهد تا این مهارت خود را بیازماید. آمیختگی مضامین عرفانی با این قالب شعری نه تنها بر محتوا و مضمون آن تأثیر گذاشته بلکه موجب شده پیوندشعر و موسیقی بیش از پیش استوار گردد، به گونه‌ای که می‌توان شعر عرفانی را با ساختار موسیقایی آن بازتاب کاملی از افکار و اندیشه‌ها و حالات شاعر دانست.

در این مقاله غزل عطّار- به عنوان یکی از پیشگامان بزرگ شعر عرفانی- از این منظر مورد دقّت و توجّه قرار گرفته و موسیقی شعر او در سه مقولهٔ موسیقی بیرونی (عروض)، موسیقی درونی (بدیع لفظی و معنوی) و موسیقی کناری (قافیه و ردیف) بررسی شده است. توجّه خاص در این نوشتار به تأثیر افکار و اندیشه‌ها و حالات بر موسیقی غزل عطار است.

واژه‌های کلیدی:
غزل، عرفان، اندیشه، موسیقی، آهنگ.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدّمه

در تمایز زبان شعر از غیر شعر (اعم از نظم، نثر، روزمره و ...) بسیار سخن گفته‌اند. امروز شعر را رستاخیز کلمات می‌شمارند، (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹/ ۵) و دیگر نمی‌توان تنها و بارزترین وجه ممیّز شعر از غیر شعر را وزن و قافیه دانست و بی‌گمان یکی از عواملی که باعث این برانگیختگی واژگانی می‌شود، ***موسیقی*** است. اولین کوشش شاعر برای برجسته‌سازی کلام شعری و مشخّص کردن آن از نثر، توجّه به عوامل موسیقایی است. عواملی از قبیل وزن، قافیه، ردیف، سجع، جناس و ... . *پل والری* نزدیکی تنگاتنگ شعر و موسیقی را چنین توصیف می‌کند: «وظیفهٔ شعر باز پس گرفتن چیزی است که موسیقی از او سلب کرده است.» (عباس، ۱۹۷۵ / ۶۵)

در ادب فارسی وجود شاعرانی بزرگ در عرصه غزلسرایی چون مولوی و حافظ که رابطه‌ای عمیق‌تر بین شعر و موسیقی ایجاد کرده‌اند، موجب عدمِ توجّه به دیگر شعرا نمی‌شود. در این میان، عطّار از جمله شاعرانی است که تحوّلی بزرگ در غزلِ فارسی ایجاد کرده و به‌خوبی می‌توان اندیشه‌های ناب او را در حیطهٔ غزلیاتش منعکس دید. با این‌حال توجّه به عناصر موسیقایی نیز در کلام او فراموش نشده است، به گونه‌ای که حتّی گاهی شاعر در انتقالِ بهتر اندیشه‌های خود از این عناصر بهره می‌گیرد. با این اهمیّت و برجستگی، موسیقی شعر او در سه مقوله قابل بررسی است:

۱- موسیقی بیرونی
۲- موسیقی درونی
۳- موسیقی کناری

۱- موسیقی بیرونی (عروض)

از دیرباز ***عروض*** را میزان کلام منظوم نامیده‌اند. (شمس قیس، ۱۳۷۳/ ۳۸) و خواجه نصیر طوسی یکی از عوامل محاکات در شعر را وزن برشمرده که سبب انفعالات نفسانی می‌شود. (خواجه نصیر طوسی، ۱۳۳۶/ ۵۹۱) وزن هم باعث می‌شود ذهن آسانتر روابط بین مجموعهٔ کلمات و معنی کلام را دریابد و هم موجب التذاد نفس می‌شود. «زیرا هر نوع

www.SID.ir

Archive of SID

تناسب و قرینه‌ای میان اجزاء پراکنده، وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزاء را سریعتر و آسانتر می‌کند و همین نکته خود سبب احساس آسایش و لذت می‌گردد. » (ناتل خانلری، ۱۳۶۱/ ۱۶) *کولریج* افزودن وزن را به منزلهٔ ایجاد جاذبه‌ای زینتی و ظاهری به شعر می‌داند که باعث هماهنگی دیگر اجزای شعر و برانگیختن توجهی دائمی‌و مشخص به هر قسمت از اثر می‌شود. (دیوید دیچز، ۱۳۷۳/ ۱۷۲)

عطّار نیشابوری از جمله شاعرانی است که با بهره‌گیری استادانه از این استعداد شعر فارسی در جهت القای عواطف درونی خود گام برداشته و همواره از مناسب‌ترین و بهترین اوزان عروضی برای القای شور و حال درونی خود سود برده است. او در سرایش هشتصد و پنجاه و دو غزل خود از بیست و سه وزن استفاده کرده که از میان بحور عروضی، بحر رمل مسدّس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) با تعداد صد و هشتاد و یک غزل، پرکاربردترین وزن عروضی مورد استفادهٔ او است. به همین ترتیب سایر اوزان پرکاربرد در دیوان او عبارتست از:

- بحر هزج مسدّس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن) صد و چهارده غزل.
- بحر خفیف مخبون محذوف (فاعلاتن مفاعلن فع لن) نود و دو غزل.
- بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن، مفاعیلن فعولن) هشتاد و سه غزل.
- بحر رمل مثمّن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) پنجاه و یک غزل.
- بحر مضارع مثمّن اخرب (مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن) چهل و چهار غزل.

و نیز وزنهایی چون مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن، مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن، مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن، فاعلاتن فعلاتن فع لن، مفعولُ مفاعلن مفاعیلن؛ تقریباً در مجموع اوزان استفاده شده در غزل عطار، جزء پرکاربردترین اوزان شعر فارسی است و در سروده‌های او از اوزان نامطبوع استفاده نشده است.

حدود هفتاد درصد از غزلیّات عطّار در اوزانی سروده شده که آنها را اوزان *جویباری* نامیده‌اند، یعنی اوزانی که در عین زیبایی و مطبوع بودن شوق تکرار در آنها نیست و در ساختار افاعیل عروضی نیز رکنهای آنها عینا تکرار نمی‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹/ ۳۹۵) عطّار با بحر رمل انس بسیاری دارد. علاوه بر این‌که این بحر با زحافات‌آن پرکاربردترین بحر در دیوان اوست، دو مثنوی *منطق الطیر* و *مصیبت‌نامه* نیز در این بحر سروده شده

www.SID.ir

Archive of SID

است. استفادهٔ وسیع از این بحر می‌تواند نشانگر آن باشد که عطّار در غزلیّاتش از مثنوی‌های خود تأثیر پذیرفته است. بطور کلی توجّه عطّار بیشتر به اوزان کوتاه است و این را ویژگی بیشتر غزلسرایان در نیمهٔ دوم قرن ششم بر شمرده‌اند. (صبور، ۲۵۳۵/ ۵۴۷) چهار وزن پر بسامد دیوان او عبارتست از:

ـ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ـ مفعولُ مفاعلن فعولن

ـ مفاعیلن مفاعیلن فعولن

ـ فعلاتن مفاعلن فع لن

نزدیک به ۶۳ درصد از غزلیّات او در اوزان کوتاه یعنی مسدّس سروده شده است. «این اوزان در مقایسه با اوزان مثمّن، سنگین و موقّرتِر هستند.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴/ ۶۷)

در مقابل، اوزان ضربی و تند که القاء کنندهٔ معانی شورانگیز و پر جذبه است مانند وزن فعلاتُ فاعلاتن فعلاتُ فاعلاتن، مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن، مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن، مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن و مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعلینُ؛ تنها ۸ درصد غزلیات او را تشکیل می‌دهند. (صبور، ۲۵۳۵/ ۴۱۳) البتّه هنگامی این جنبهٔ عروضی شعر عطار برجستگی بیشتری می‌یابد که در مقایسه با غزل مولوی سنجیده شود؛ حدود ۸۰ درصد غزل مولوی در اوزان ضربی و هیجان انگیز سروده شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹/ ۳۹۹) البتّه گاهی از این اوزان پرتحرّک و شاد نیز برای شکوه و شکایت و بیان درد و اندوه استفاده شده است چنان‌که در غزل زیر:

هر شب دل پر خونم بر خاکِ درت افتد — تا بو که چو روز آید بر وی گذرت افتد

کار دو جهان من جاوید نکو گردد — گر بر من سرگردان یک دم نظرت افتد

از دست چو من عاشق دانی که چه برخیزد — کاید به سرِ کویت بر خاک درت افتد...

(عطار، ۱۳۸۱/ ۲۲۹)

از اوزان تند و کوتاه، گاهی برای بیان مفاهیمِ مختلف استفاده می‌شود. همچنان‌که در غزل زیر موضوع سخن، فنا و نیستی و از خود تهی شدن است و وزن مورد استفاده، مفعولُ مفاعلن فعولن است.

www.SID.ir

Archive of SID

هـر دل کـه زعـشق بـی نـشان رفـت　　در پـــردهٔ نیـــستی نهـــان رفـــت
از هـــستی خـــویش پـــاک بگریـــز　　کـــین راه بـــه نیـــستی تـــوان رفـــت
تـــا تـــو نکنـــی ز خـــود کرانـــه　　کـــی بتـــوانی از ایـــن میـــان رفـــت...

(همان/ ۲۱۶)

نتیجهٔ بحث این‌که، موسیقی بیرونی شعر عطّار به خوبی عواطف او را القا می‌کنـد؛ در شعر او این سخن ارسطو محقّق می‌شود که طبیعـتِ موضـوع، شـاعر را بـه انتخـابِ وزن مناسب، هدایت می‌کند. (ارسطو، ۱۳۵۷/ ۱۰۴) مـرگ‌اندیـشی و دغدغـهٔ زوال و فنـا کـه از دوران جوانی بر افکارِ او مسلّط است (زرین‌کوب، ۱۳۷۸/ ۳۵) تا دوران سالخوردگی که زمان سرایش غزلیّات اوست همچنان ادامه دارد و در شعر او اوزان سنگین و کـم تحـرّک ایـن اندیشه را به خوبی می‌نمایاند.

۲- موسیقی درونی

بدیع لفظی

بی‌شک یکی از عوامل مؤثّر در ایجاد موسیقی کلام، واژگان هستند کـه بـا توجّـه بـه نحوهٔ کاربرد و آهنگی که ایجاد مـی‌کننـد عـلاوه بـر آن‌کـه نقـش مـؤثّری در آفـرینش موسیقی دارند، به طور آشکار موجب غنای موسیقایی نیز مـی‌شـوند. در ادامـه، مباحـث مطرح در بدیعِ لفظی به عنوان عواملِ موجدِ موسیقی کلام، بررسی می‌شود.

الف: روش تکرار

اساس موسیقی، تکرار است که پایهٔ اوزان عروضی است. تکرار گاهی در شکل قافیه و ردیف (موسیقی کناری) و گاهی در موسیقی درونی شعر، خود را نمایان می‌سازد کـه در اینجا به برخی از مصادیق آن اشاره می‌شود:

ـ تکرار واج: ملزم کردن شاعر خود را به تکرار یک یا چند صامت یـا مـصوّت در یـک مصراع یا بیت به برجستگی موسیقی درونی شعر کمک می‌کند. وقتی عطار می‌گوید:

کـسی کـه خـویش بینـد بنـده نبـود　　و گـــر بنـــده بـــود بیننـــده نبـــود

(عطار، ۱۳۸۱/ ۳۳۴)

www.SID.ir

Archive of SID

تکرار صامتهای «ب» و «ن» در واژگان «بیند، بنده، نبود، بیننـده» موسـیقی درونـی شعر را غنا بخشیده است.

در بیت زیر، تکرار صامت «ش» و مصوّت بلند (ا) موسیقی شعر را وسعت داده اسـت علاوه بر آن، این تکرارها شادی و انبـساط روحـی شـاعر را از عـشق بـه معـشوق نـشان می‌دهد:

آتشِ عشقِ تو در جان خوشترست جان ز عشقت آتش افشان خوشترست

(همان/ ۱۷۰)

در بیت زیر نیز، تکرار صامت «ه» بطور منظّم در آغـاز کلمـات و تکـرار صـامت «چ» سبب توازن درونی شده است:

چون رسیدی تو به تو هم هیچ باشی هم همـه چه همه، چه هیچ، چون اینجا سخن برکار نیست

(همان/ ۱۹۹)

بطور کلی تکرار صامت در غزلِ عطار از تکرار مصوّت پربسامدتر است.

- تکرار لفظ: تکرار لفظ یکی از شگـردهایی اسـت کـه بـرای ایجـاد تناسـب درونـی اجزای شعر و خلق زیبایی و هماهنگی پیکرهٔ شعر ازآن استفاده می‌شود. تکـرار لفـظ بـه صورتهای مختلف در آغاز و میان ابیات در قرینه‌های متقابل به شکل‌تکرارناقص یا مـنظّم دیده می‌شود. عطّار از این روش تا حدّی بهره‌مند شده و در آثار او بیـشتر تکرارهـا یـک کلمه‌ای است. مانند بیت زیر:

چه داند آنکه نداند که چیست لذّتِ عـشق از آنکه لذّت عاشق ورای لذّات است

(همان/ ۱۶۲)

تکرار در وجود شاعر، ایجاد مسرّت و شادکامی می‌کند.

تـا نـرگسِ مـست تـو بدیـدم از نرگسِ مست تـو شـدم مـست

(همان/ ۱۶۷)

معمولاً واژگان موردعلاقه وتأکید شاعر که در شناختنِ جهان‌بینـی و اندیـشه‌هـای او مؤثّر است، تکرار می‌شود. مانند لفظِ درد در ابیات زیر:

www.SID.ir

Archive of SID

از دردِ تو جانِ ما بنالید — درمانِ تو دردِ بی‌کران یافت
چون درد تو یافت زیر هر درد — درمانِ همه جهان نهان یافت

(همان/ ۲۱۳)

در موارد بسیاری، تکرار در ابیاتی دیده می‌شود که شاعر به صورت مستقیم رو درروی مخاطب، با او سخن می‌گوید و لحن‌تعلیمی‌در کلامِ او دیده می‌شود.

جهان پلی است بدان سوی جَه که هر ساعت — پدید آید از این پل هزار جای شکست
به پل برون نشود با چنین پلی کارت — برو بجَه زچنین پل که نیست جای نشست
چو سیلِ پل شکن از کوه سرفرود آرد — بیوفتد پل و در زیرِ پل، بمانی پست

(همان/ ۱۶۳)

گویا شاعر از طریق تکرار می‌خواهد مفهوم مورد نظر خود را بیشتر به مخاطب القا کند.

تکرار لفظ همچنین موجب هم آوایی می‌شود و این‌گونه توازنِ موسیقایی، مضاعف می‌گردد:

هر که آمد هیچ آمد، هر که شد هم هیچ شد — هم از این و هم از آن، در هر دو کون آثار نیست
هیچ چون جوید همه، یا هیچ چون آید همه — چون همه باشد همه، پس هیچ را مقدار نیست

(همان/ ۲۰۰)

گاهی، تکرار آنچنان محسوس است که چشم قبل از ذکر و ذهن، توازن حاصل از آن را دریافت می‌کند:

دلی کز عشقِ جانان دردمند است — همو داند که قدرِ عشق چند است
دلا گر عاشقی از عشق بگذر — که تا مشغول عشقی، عشق بند است
وگر در عشق از عشقت خبر نیست — تو را این عشق، عشقی سودمند است

(همان/ ۱۶۸)

تکرارِ لفظ به شکل‌گیری صنایعِ مختلفِ بدیعی منجر می‌شود که برخی از آنها عبارتست از:

www.SID.ir

Archive of SID

ـ رد الصدر الی العجز: تکرار واژهٔ آغازین بیت در پایان همان بیت، باعث توازن و آهنگ کلام می‌شود:

فروتر پایهٔ تو عرشِ اعلاست تو برتر رو فروتر پایه بگذار

(همان/ ۳۶۸)

لوح و قلم، دماغ و زبان توست لوح و قلم بدان و زلوح و قلم مپرس

(همان/ ۳۸۷)

گم شدم و گم شدم و گم شدم خود چه شناسم که چه سان گم شدم

(همان/ ۴۳۵)

در بیت اخیر، تکرار کاملِ لفظ در مصراع اول علاوه بر صفت‌یادشده، توازن موسیقایی را مضاعف کرده است.

ـ تشابه الااطراف: تکرار واژه یا واژگان پایانی مصراع اول در آغازِ مصراع دوم نیز ایجاد موسیقی می‌کند:

امروز قیامتی است از خطّش خطّی که هزار فتنه می‌زاید

(همان/ ۳۵۲)

در بیت‌زیر علاوه بر صنعت مذکور، تکرار لفظ "آسمان" و مصوت بلند "آ" نیز ایجاد موسیقی کرده است:

ای دل از تن گر برفتی رفته باشی ز آسمان در خیالِ آسمان کی آسمان آید پدید

(همان/ ۳۵۸)

ـ طرد و عکس: در ایجاد این صنعت نیز تکرارِ واژگان مؤثر است. این ساخت هنری علاوه بر نقشِ موسیقایی، حرکت و تلاشِ ذهن را برای جستجوی معنا افزایش می‌دهد:

چون خار رطب بُد و رطب خار عقل از چه عزیمتِ رطب کرد

(همان/ ۲۵۱)

چو این آنست و آن این است جاوید چرا پس عقلِ احول این و آن دید

(همان/ ۳۵۷)

www.SID.ir

Archive of SID

آنچنان‌که گفته شد تکرار به شکل‌گیری صنایعِ مختلفِ لفظی منجر می‌شود که علاوه بر غنای موسیقایی‌کلام، در دستیابی به اندیشه شاعر نیز مؤثّر است. طبیعی است که بیشتر واژگانِ مورد علاقهٔ شاعر، در شعر او تکرار می‌شود که این امر در دستیابی به جهان بینی و افکارِ او، مؤثّر است. همچنین اندیشه‌های تعلیمی‌شاعر و در نتیجه سعی در القای افکار و عقاید خود به مخاطب، موجب تکرار واژگان می‌شود. صنایع لفظی که نتیجه تکرار الفاظ است، موجبِ تلاش ذهنی مخاطب، برای دست یافتن به معنای مورد نظرِ شاعر هم هست.

ب: روش تجنیس

جناس یا همجنس سازی نیز موسیقی کلام را در سطح کلمات یا جملات افزون می‌کند. زیرا روش تجنیس، مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واکهاست. (شمیسا، ۱۳۷۰/ ۳۹)

در غزلِ عطّار جناس زائد و اشتقاق، بیشترین کاربرد را دارد شاید به دلیل آنکه واژه‌سازی از طریقِ استفاده از این جناسها، آسانتر است و در نتیجه، شاعر به هدفِ نهایی خود که تکرار و القاء عواطف و مفاهیم مورد نظر اوست بیشتر و بهتر دست می‌یابد. نمونه‌هایی از جناسِ زائد عبارتست از:

تا که زبانم به نطقِ عشق درآمد در دل عطار صد هزار زبانه است

(عطار، ۱۳۸/ ۱۹۲)

ای مشکِ خطا خطّ سیاهت خورشیدْ درم خریدِ ماهت
هرگز به خطا خطّی نیفتد سرسبزتر از خطّ سیاهت

(همان/ ۲۲۰)

بسی دستان بکردم لیک در دست سر زلفش به دستانم نیامد

(همان/ ۳۰۵)

در جناس اشتقاق نیز هماهنگیِ صامتها، موسیقی لفظی محسوس ایجاد می‌کند:

چون عقل یقین است که در عشق عقیله است بی شک به تو دانست تو را هر که بدانست

(همان/ ۱۸۴)

www.SID.ir

Archive of SID

در خرابـــاتِ خرابـــی مـــی‌روم زانکه گر گنجی است در ویرانه‌ای است

(همان/ ۱۹۶)

در جناسِ شبه اشتقاق نیز اشتراکِ حروف، ایجاد موسیقی می‌کند:

دل شد از دست ز جان ترسم از آنکْ طـرّهٔ تـو چـست طـرّاری بـود

(همان/ ۳۳۲)

نمونه‌هایی از جناسِ تام نیز در دیوانِ عطّار دیده می‌شود. تکرار لفظ با معانی متفاوت بی‌شک در موسیقی‌آفرینی بسیار مؤثّر است.

هـر کـه را بـازِ عـشق صـید کنـد بـازش از چنـگ او رهـایی نیـست

(همان/ ۲۰۷)

مشک از چین طلب کـه نـیم شـبی چینـی از زلـف تـو بـه چـین افتـاد

(همان/ ۲۲۳)

بدین ترتیب، مشخّص می‌شود که در روش تجنیس نیز واژه‌ها و الفاظ به نوعی تکـرار می‌شوند، این امر همچنان شاعر را در دستیابی بـه هـدفِ خـود یعنـی القـای مفـاهیم و اندیشه‌های غالبش، یاری می‌کند.

ج ـ تسجیع

یکی دیگر از راههای موسیقایی کردن کلام، استفاده از سجع است که نمود عینی آن در کلماتِ قافیه است؛ امّا استفادهٔ هنری از ایـن صـنعت لفظـی آنجاسـت کـه شـاعر در قرینه‌ها بطور کامل از سجع، بهره مـی‌گیـرد کـه در اصـطلاح بـدیعی بـدان "موازنـه یـا مماثله" گویند. بسامد این صنعت بدیعی در دیوان عطّار نسبتاً بالاست:

بینـدهٔ انـوار تـو بـس دوختـه چـشم اسـت گویندهٔ اسرار تو بـس گنـگ زبـان اسـت
از وصف تو هر شرح که دادند محال است وزعشق تو هر سود که کردند زیان اسـت

(عطار/ ۱۳۸۱)

زلف او صد توبه را در یک نفس می‌بـشکند چشم او صد صید را در یک زمان می‌افکند

(همان/ ۳۲۲)

www.SID.ir

Archive of SID

بدیع معنوی

تقابل، تضاد و یا تناظری که در مفاهیم و کلمات وجود دارد، گاهی منجر به شکل‌گیری نوعی موسیقی پنهان در کلام می‌شود که عوامل آن در بدیع معنوی، قابل بررسی است که برخی از آن‌ها در غزل عطّار عبارتست از:

ـ تضاد: این صنعت در دیوان عطّار بسامدِ فراوان دارد.

لاله بس گرم مزاج است که با سردی کوه با دلی سوخته در خون جگر می‌گذرد

(همان/ ۲۴۹)

اولین شب صبحدم با یارم اینک می‌رسد و آخرین اندیشه و تیمارم اینک می‌رسد

(همان/ ۲۷۴)

بیان نقیضی نیز که از شیوه‌های نو آیین و خلاّق این صنعت است، (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹/ ۳۰۸) بسیار مورد توجّه عطار بوده است.

گلِ سیراب که از آتشِ دل تشنه لب است آب خواهی است که با جامِ به زر می‌گذرد

(عطّار/ ۱۳۸۱)

آورده‌اند پشت بر این آشیان دیو پس چون فرشته روی به عقبی نهاده‌اند
آزاد گشته‌اند ز کونین بنده وار خود را همی نَه مُلک و نَه ماوی نهاده‌اند

(همان/ ۳۰۶)

تضاد در سطح واژگان در بسیاری موارد، جلوه می‌نماید. عطّار، صاحب اندیشه‌ای که به خوبی دوگانگی‌ها و تضادها را در این عالم می‌شناسد، امّا از منظری دیگر «این را آن و آن را این» می‌داند. چشمِ عقل چون بنگرد دنیا را پر از تضاد و دوگانگی می‌بیند، امّا او اهل دل است و در نهایت این چند گانگی را یگانگی می‌یابد. درد و درمان، وجود و عدم، پیدا و نهان، خار و گل و ... واژگان متضاد و مورد استفادهٔ فراوان اوست و باز هم اوست که می‌گوید:

چون در اصلِ کار راه و رهبر و رهرو یکی است اختلاف از بهر چه در کاروان آمد پدید
خار و گل چون مختلف افتاد حیران مانده‌ام تا چرا خار و گل از یک گلستان آمد پدید

(همان/ ۳۵۹)

www.SID.ir

Archive of SID

ـ تناسب یا مراعات النظیر: خلاقیّت و مهارت شاعر به او امکان می‌دهد تا از حوزهٔ تداعی معانی، واژگان متناسب را در کنار هم قرار دهد و نوعی آهنگِ درونی ایجاد کند. در شکل‌گیری این صنعت، معمولاً واژهٔ اصلی و محوری از کلمات کلیدی، برای دستیابی به جهان بینی شاعر است؛ چرا که بر اندیشه غالب او استوار است. در بیت زیر تناسب بین واژگان (دریا، موج، دُر) و (دُر، یاقوت، گهر) است:

از عکس تو چون دریا از موج برآرد دم یاقوت و گهر بارد بر در عدن خندد

(همان/ ۲۳۸)

در بیت زیر نیز تناسب بین کلمات (لاله، نرگس، گل) و (گل، گلزار و خار) است:

*گرما، **لاله** گوش تابد به نرگس و گل گلزار پای تا سر از رشکْ خار گردد*

(همان/ ۲۶۵)

ـ تلمیح: اشاره به داستان یا حوادث تاریخی و فرهنگی و ادبی و ... در کلام، از سویی دانسته‌ها و اندیشه‌های شاعر را می‌نمایاند و از سوی دیگر، خواننده را در برابر دانسته‌های خود قرار می‌دهد و در نتیجه، نوعی موسیقی معنوی ایجاد می‌کند:

اگر یوسف برون آید ز پرده به قعر چاه و زندان در نگنجد

(همان/ ۲۳۲)

خیز و خون سیاوش آر که صبح تیغِ افراسیاب می‌آرد

(همان/ ۲۴۱)

بنابرآنچه گفته شد، به خوبی مشخص است که اندیشه و جهان‌بینی عطّار در نحوهٔ استفادهٔ او از صنایع بدیعی مؤثّر است به گونه‌ای که بررسی این صنایع، تمایلات و علایق و دلبستگی‌ها و حتّی دغدغه‌های فکری عطّار را نشان می‌دهد. آنجا که هدف القای عواطف و مفاهیمِ مورد نظر است، عطّار از تکرار در قالبِ صنایعِ مختلفِ لفظی بهره می‌برد حتّی از این طریق، شادی و انبساط روحی خود را نیز بیان می‌کند. استفادهٔ بیشتر او از جناسِ زائد و اشتقاق که به نوعی تکرار در آنها وجود دارد برای دستیابی به این اهداف است. در حوزهٔ بدیع معنوی نیز به ویژه در کاربردِ صنعتِ تضاد و نیز

www.SID.ir

Archive of SID

بیان‌نقیضی یا پارادوکس، اندیشهٔ غالبی که در بیشتر آثارِ عطّار وجود دارد به خوبی منعکس شده، او تضادها و دوگانگی‌ها را در کنار هم قرار می‌دهد و از این طریق موسیقی کلام را رونق می‌بخشد، امّا سرانجام باز هم اوست که بین تضادها، آشتی برقرار و آن‌ها را به یگانگی تبدیل می‌کند.

۳- موسیقی کناری (ردیف و قافیه)

الف: ردیف

ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی و نتیجه تکرارِ کاملِ آوایی در آخر هر بیت یا مصراع است. هر چند در کنارِ قافیه، ردیف محدودیّت بیشتری برای شاعر فراهم می‌کند به گونه‌ای که تخیّل او را مقیّد می‌سازد اما از نظر موسیقایی، با وجود ردیف شعر غنی‌تر می‌شود و بی‌جهت نیست که آنرا «خلخال شعر فارسی» نامیده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹/ ۱۳۰)

از طرف دیگر، ردیف از نظر تداعی معانی به شاعر کمک کرده، مفاهیم تازه و نو را به او القا می‌کند، برای نمونه در غزل زیر:

رطل‌گران ده صبوح زانکه رسیده‌است صبح — تا سر شب بشکند تیغ کشیده است صبح
روی نهفته است تیر روی نهاده است مهر — پشت بداده است ماه هین که رسیده‌است صبح
بر سر زنگی شب همچو کلاه است ماه — بر درِ قفلِ سحر همچو کلید است صبح
ای بت بربط نواز پردهٔ مستان بساز — کز رخ هندوی شب پرده دریده است صبح...

(عطار/ ۱۳۸۱)

مضامین و معانیی که دربارهٔ صبح به ذهنِ شاعر رسیده به دلیل ردیف واقع شدن آن است؛ بنابراین ردیف در ایجاد ترکیبات جدید، استعارات، تشبیهات، کنایات و ... بسیار مؤثّر است.

ردیف، ویژگی غزل فارسی است به گونه‌ای که گفته شده نزدیک به هشتاد درصد غزلیّات خوب زبان فارسی، دارای ردیف هستند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹/ ۱۳۸) تقریبا هفتاد و پنج درصد غزلهای دیوان عطار نیز ردیف دارد. یعنی از تعداد ۸۵۲ غزل، حدود ۶۵۰

www.SID.ir

Archive of SID

غزل مردّف است. در میان ردیفها، ۵۴۰ ردیف فعلی، ۷۳ ردیف ضمیر، ۳۲ ردیف اسمی و ۴ ردیف حرفی است.

بنابراین، بسامد ردیفِ فعلی در میان ردیفهای عطّار، بالاترین حد است. فعلهای ربطی که حالت ایستایی دارند از بین ۶۵۰ ردیف تنها ۱۴۵ مورد را شامل می‌شود. ردیفهای طولانی مانند آنچه مولانا استفاده می‌کند، در دیوان عطّار دیده نمی‌شود. برخی از ردیفهای نسبتاً طولانی در دیوان او عبارتست از: کجات جویم، از که جویمت، ای جان من، دریغم آید، از تو بی خبر، که تو راست.

تعداد غزلهای مردّفی که به صامت «د» می‌انجامد، نزدیک به ۲۳۰ غزل است. دلیل این امر، آن است که مصادر فارسی بیشتر مختوم به «دن» یا «تن» هستند و در سوم شخص مفرد «ن» حذف می‌شود.

ردیفهای شعری در اکثر موارد، حالتِ عاطفی شاعر را بیان می‌کند. تکرار ردیف «کجات جویم» در غزل زیر از شدّت اشتیاق و تمنّای عاشق، دریافتن معشوق حکایت می‌کند:

ای جان زجهان کجات جویم — جانی و چو جان کجات جویم
چون نام و نشانْت می‌ندانم — بی نام و نشان کجات جویم...

(عطار، ۱۳۸۱/ ۵۰۴)

تکرار ردیف «چه گویم» نیز در این غزل از سرگشتگی و درماندگی و تحیّر گوینده خبر می‌دهد:

چون قصّهٔ زلف تو دراز است چه گویم — چون شیوهٔ چشمت همه ناز است چه گویم

(همان/ ۵۰۶)

تکرار لفظ در پایانِ ابیات در قالبِ ردیف به شاعر کمک می‌کند موسیقیِ کلامش را غنا بخشد و همان‌گونه که در بحث بدیعِ لفظی گفته شد با تکرارِ لفظ، اندیشه‌های غالب و نیز مفاهیمِ اصلی مورد نظرِ خود را نمایان کند و باز در القای آنها از همین تکرار مدد جوید. بنابراین، ردیف علاوه بر آنکه بیانگر ذهن و عاطفه شاعر نیز است، تجارب درونی و

www.SID.ir

Archive of SID

افکار او را برملا می‌کند. عطّار از این استعداد شعر فارسی به خوبی بهره برده و توانـایی و خلاقیّت شعری خود را بروز داده است.

ب: قافیه

قافیه، تکراری است که هم، نقش القایی در پذیرش مقـصود شـاعر از طریـق تـداعی مسموعات دارد زیرا «تکرار از قوی ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای اسـت کـه عقیده یا فکری را به کسی القاء می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹/ ۹۹) هم، نقش برجسته‌ای در موسیقی کناری شعر دارد. تکرار همیشه ملال آور نیست بلکه چه بسا لذّت بخش نیز باشد. تکرار قافیه نیز باعث لذّت است و هر چه مشترکات در کلماتِ قافیـه بیـشتر باشـد این لذّت مضاعف می‌شود، شاید به همین دلیل است که از ردیف در کنارِ قافیه اسـتفاده می‌شود. قافیه در غزلِ عطّار همانست که ولتر می‌گوید: «قافیه، بنـده‌ای بـیش نیـست و کاری ندارد جز اطاعت» (زرین‌کوب،۱۳۷۲/ ۱۰۰) یعنی قافیـه غالبـاً زیبـا و بـی‌تکلّـف و در اختیار شاعر است. به عبارت دیگر قافیه مخل و مـزاحم معنـا نیـست، زیـرا شـعری کـه مفاهیمش اسیر قافیه است و به عبارت دیگر واژه‌های قافیه دار معانی را بوجود می‌آورنـد شعر حقیقی نیست، بلکه نظم است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴/ ۹۳) در غزلِ عطار هر قافیه در محلِّ مناسب خود قرار دارد و کمتر احساس می‌شود شاعر ناچار از به کار بردن قافیـه‌ای بوده است.

از خصوصیّات برجستهٔ قافیه‌پردازی عطّار، تکـرار کلمـهٔ قافیـه اسـت. در ۵۱ غـزل از جمع صد غزل آغازین دیوان او کلمهٔ قافیه تکرار شده است کـه در برخـی مـوارد تکـرارِ کلمات قافیه بیش از یکبار و حتّی در یک غزل به چهار مورد می‌رسد، گاهی یـک کلمـهٔ قافیه سه بار تکرار شده و گاهی در دو بیت متوالی از یک کلمهٔ قافیه استفاده شده است.

بـا تـو نفـسی نشـسته بـودم دیـری است کـم آرزوی آنـست
گـر دسـت دهـد دمـی وصـالت پـیش از اجـل آرزوی آنـست

(عطار، ۱۳۸۱/ ۱۸۶)

در موارد بسیاری، نیز کلمهٔ قافیهٔ مصراع اوّل در مصراع چهارم تکرار شـده اسـت کـه منجر به شکل‌گیری صنعت «ردّ القافیه» می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID

در دلـــم افتـــاد آتـــش ســـاقیا ساقیا آخـــر کجـــایی هـــین بیـــا
هـــین بیـــا کـــز آرزوی روی تـــو بـــر ســـر آتـــش بمانـــدم ســـاقیا

(همان/ ۱۴۱)

مـــرا در عـــشق او کـــاری فتادســـت که هر مـــویی بـــه تیمـــاری فتادســـت
اگر گویم که می‌داند که در عـشق چگونـــه مـــشکلم کـــاری فتادســـت

(همان/ ۱۶۶)

روی تـــو شـــمعِ آفتـــاب بـــس اســـت موی تو عطرِ مشکز ناب بس است
چنـــد پیکـــار آفتـــاب کـــشم قبلـــهٔ رویـــت آفتـــاب بـــس اســـت

(همان/ ۱۷۵)

تکرار قافیه از مصادیقِ تکرار است که پیشتر در بحثِ بدیع لفظی از آن سـخن گفتـه شد. تکرار قافیه هم می‌تواند بیانگر اندیشه‌های غالب و نیز حالات عاطفی عطّـار باشـد. او بی‌اختیار یا آگاهانه آنچه را می‌پسندد و به آن می‌اندیشد با تکرار، القا مـی‌کنـد در عـین حال، حالت عاطفی خود را نیز می‌نمایاند. این‌کـه قافیـه در شـعر عطـار بـی‌تکلّـف و در اختیار اوست، شاید به این دلیل باشد کـه کـاملاً برخاسـته از ذهـن و اندیـشه و حـالات عاطفی شاعر و به دور از هرگونه تصنّع و ظاهرسازی است.

یکـی دیگـر از خـصوصیّات قافیـه در غـزلِ عطّـار، وجـود قافیـه‌هـای درونـی در مصراع‌هاست؛ بدین ترتیب که مصراعِ اوّل هر بیت به دو قسمت، تقسیم مـی‌شـود و هـر قسمت با کلمهٔ قافیه به قسمتِ دیگر متّصل می‌شود:

سحرگه عزم بستان کن صبوحی در گلستان کـن به بلبل می‌برد از گل صبا صد گونه بُشری را
کسی با شـوق روحـانی نخواهـد ذوق جـسمانی برای گلشن وصلش رها کن من و سلوی را
گـر از پـرده بـرون آیـی و مـا را روی بنمـایی بسوزی خرقهٔ دعـوی، بیابی نـور معنـی را

(همان/ ۱۳۸)

در بیشتر موارد ***قافیهٔ درونی*** در طول یک بیت دیده می‌شود:

www.SID.ir

Archive of SID

زو هر که نشان دارد دل بر سرِ جان دارد ترسا بچه آن دارد دیوانه از آنم کرد
دوش آن بتِ شنگانه می‌داد به پیمانه وزکعبه به بت خانه زنجیر کشانم کرد
کردم ز پریشانی در بتکده، دربانی چون رفت مسلمانی، بس نوحه که جانم کرد

(همان/ ۲۵۵)

در این غزل هر سه نیم مصراع، هم قافیه‌اند و قافیه اصلی در مصراع چهارم آمده است. ساختار این نوع غزلها به مثنوی نزدیک می‌شود که هر بیت قافیهٔ جداگانه دارد. گاهی نیز در مصراعها قافیهٔ اصلی التزام می‌شود:

رفتم و توبه شکستم وز همه عیبی برستم با حریفان خوش نشستم با رفیقان عهد بستم

(همان/ ۴۲۲)

گاهی، تنها در نیم مصراع اول هر بیت کلمهٔ قافیه وجود دارد که همان صنعت موازنه را ایجاد می‌کند:

از پسته خندانش هر جا که شکر ریزی در چاه زنخدانش هر جا که نگونساری
از هر سخن تلخش ره یافته بی‌دینی وز هر شکن زلفش گمره شده دینداری

(همان/ ۵۸۶)

این ویژگی‌ها در غزلهای موزون و آهنگین که با اوزان ضربی سروده شده است، وجود دارد. به هر حال، وجود این قافیه‌های درونی و در نتیجه تکرار بیشتر در سطح کلام علاقه‌مندی شاعر را به بیان اندیشه‌ها و حالات عاطفی خود از این طریق نشان می‌دهد.

نتیجه

بررسی موسیقایی غزل عطار در سه سطحِ موسیقی بیرونی، موسیقی درونی و موسیقی کناری، نشان‌دهندهٔ توجّه کاملِ شاعر به این جنبه از شعر است. استفاده از اوزان مناسب از جمله اوزانِ کوتاه و نیز توجّه بیشتر به برخی بحور از جمله بحر رمل در القای شور و حال درونی و همچنین بیان مفاهیم و آموزه‌های عرفانی، آگاهی کامل شاعر را از توانمندی‌های موسیقی کلام می‌رساند.

www.SID.ir

Archive of SID

در موسیقی درونی شعر، اهتمامِ شاعر آنست که با بهره‌گیری از امکاناتِ مختلف بدیع لفظی و معنوی چون سجع، جناس، تقابل، تضاد، تناسب، تلمیح و ...، از سویی توازن موسیقایی کلام را وسعت بخشد و از سوی دیگر، نوعی موسیقی پنهان در کلام، ایجاد کند که کشف آن سبب لذّت و اقناعِ درونی خواهد شد. همچنین شاعر در صدد است اندیشه و جهان‌بینی خود را بیشتر از طریقِ تکرار الفاظ در قالبِ صنایعِ مختلف لفظی جلوه‌گر کند و از طریقِ بدیع معنوی این اندیشه‌ها را به مَنصّه ظهور برساند.

بررسی موسیقی کناری که در دو مقولهٔ قافیه و ردیف بدان پرداخته شد، نشان می‌دهد که همانند بیشتر غزلهای‌خوب‌فارسی، اکثر غزلهای عطّار مردّف است. استفاده از ردیف نه تنها موسیقی‌کلام او را غنا بخشیده، بلکه بیانگر ذهن و عاطفه و تجارب درونی و افکار اوست.

بسامد پایین عیوب قافیه از یک سو و ابراز مهارتهای شعری در قافیه از سوی دیگر، مؤیّد آنست که قافیه در غزل عطّار در اختیار اوست و مخلّ معنا نیست. این قافیه غالباً بی‌تکلّف و زیباست، حتّی تکرار آن نیز زیبایی و فصاحت کلام را مختل نمی‌کند. استفاده از قافیه‌های درونی، غنای موسیقایی غزلِ عطّار را مضاعف کرده است و در عین حال به شناخت افکار و عقاید او کمک می‌کند و او را در بیان آنها یاری می‌رساند.

فهرست منابع

۱- ارسطو، ۱۳۵۷، **فن شعر**، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر.

۲- دیچز، دیوید، ۱۳۷۳، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، علمی.

۳- رازی، شمس الدین محمدقیس، ۱۳۷۳، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، به کوشش سیروس شمیسا، تهران، فردوس.

۴- زرین‌کوب، عبدالحسین، ۱۳۷۲، **شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب**، چ ۷، تهران، علمی.

۵- ــــــــــــــــ، ۱۳۷۸، **صدای بال سیمرغ**، تهران، سخن.

۶- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۹، **موسیقی شعر**، چ ۵، تهران، آگاه.

۷- شمیسا، سیروس، ۱۳۷۰، **نگاهی تازه به بدیع**، چ ۳، تهران، فردوس.

www.SID.ir

Archive of SID

۸- صبور، داریوش، ۲۵۳۵، **آفاق غزل فارسی**، تهران، پدیده.
۹- طوسی، خواجه نصیرالدین، ۱۳۳۶، **اساس الاقتباس**، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران.
۱۰- عباس، احسان، ۱۹۷۵، **فن الشعر**، الطبعه الخامسه، بیروت، دار الثقافه.
۱۱- عطار نیشابوری، ۱۳۸۱، **دیوان**، تصحیح تقی تفضلی، تهران، نگاه.
۱۲- ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۶۱، **وزن شعر فارسی**، چ ۴، تهران، توس.
۱۳- وحیدیان، کامیار، ۱۳۷۴، **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**، چ ۴، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

www.SID.ir