دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی
دوره جدید، شماره چهارم، بهار و تابستان ۱۳۸۴، صص ۱۸۶ـ ۱۶۳

نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه

پرند فیاض‌منش
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
E-mail: fayazmanesh@yahoo.com

چکیده

موسیقی یکی از عناصر سازنده شعر است که کلام را برجسته می‌سازد و سبب تمایز زبان نظم از نثر می‌گردد. بررسی این رکن از شعر، همچنین پیوندی که میان آهنگ کلام با عناصر دیگر وجود دارد، مسأله‌ای است که این مقاله بدان می‌پردازد. برای تبیین این مسأله در دو بخش: بخش اوّل به تعریف موسیقی و انواع آن در شعر فارسی پرداخته، بخش دوم رابطه میان موسیقی شعر با موضوع، تخیّل و عاطفه بررسی شده است. تشریح مطالب مذکور، مشخص ساخت که موسیقی شعر در کنار تقسیمات چهارگانه ادیبان فارسی زبان به سه دسته موسیقی بیرونی (جنبه عروضی شعر)، موسیقی کناری (آهنگ خاص همخوانی میان کلمات پایانی مصراع‌ها «ردیف و قافیه») و موسیقی میانی (انواع توازن‌های حاصل از ارتباطات لفظی و تناسبات معنایی) تقسیم می‌شود. امّا شعر تعبیری از اجتماع، اصول، باورها و اندیشه‌های شاعر است و موسیقی شعر زبان دل و احساس او و «لاجرم هر آنچه از دل برآید، بر دل نشیند.» انواع متفاوت موسیقی شعر؛ یعنی وزن، قافیه و ردیف و واژه‌ها و لفظ از جمله عناصری هستند که معنا، عاطفه و تخیّل شاعر را به مخاطب منتقل می‌کنند و تنوّع موسیقایی در این زمینه عامل مهمّی در القای موضوع و احساسات شاعرانه به خواننده و شنونده است. شاعر با رعایت تناسب و پیوندی که میان موسیقی شعر با عناصر دیگر وجود دارد، تلاش می‌کند به هدف و غایت اصلی شعر ـ که همانا بیان مفاهیم و محتوای درونی شعر است ـ نزدیک گردد.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی، موسیقی شعر، موضوع، تخیّل، عاطفه

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

نزد قدما شعر اهمّیّت فراوانی داشته؛ چنان‌که بدان حلّه- تنیده ز دل، بافته ز جان - گفته‌اند. تار و پود این حلّه از عناصری تشکیل یافته که موسیقی از مهمترین آنهاست و با عناصر دیگر شعر، پیوندی تنگاتنگ دارد.

شاعران ایران علاوه بر پرداختن به محتوا، برای جنبه لفظی شعر نیز اهمّیّت بسیاری قائل بوده‌اند. آنها در صدد بودند تا راه‌های مختلفی را برای بیان معنی، تخیّل و احساس خود به مخاطب پدید آورند که کاربرد موسیقی شعر و انواع گوناگون آن در قالب‌ها و سبک‌های متفاوت، یکی از راهکارهایی است که آنان در نظر گرفته‌اند. البتّه زبان موسیقایی در قالب‌ها و سبک‌ها، مختلف است؛ چنان‌که نظم، تزیین و هماهنگی شعر در قالب‌های سنّتی -به‌رغم انس و الفتی که مردم با موسیقی و لحن شعر نو دارند- بیش از قالب‌های نو است و یا در سبک شعر هندی بر خلاف سبک خراسانی و عراقی که تکرار قافیه (موسیقی کناری) را عیب می‌شمردند، نوعی تداعی و هنرنمایی محسوب‌می‌شد.

امّا هدف کلّی دستگاه شعر چیست؟ هدف شعر چیزی نیست مگر هماهنگی و همنوایی میان عناصر شعری و یکی از راه‌های ایجاد این همگونی و همسنگی، موسیقی شعر است. موسیقی؛ معنی، تخیّل و عاطفه نهفته در شعر را به مخاطب منتقل می‌کند. پس شعر نیز همانند هنرهای دیگر، رموز و قواعدی دارد که رعایت آن سبب رسیدن به نتیجه مطلوب می‌گردد و اگر شاعر نتواند ارتباطی مناسب میان موسیقی شعر با عناصر دیگر برقرار نماید، حلقه ارتباطی میان موضوع، تخیّل و عاطفه گسسته می‌گردد. در این پژوهش بر آنیم علاوه بر تعریف موسیقی شعر و انواع سه‌گانه آن، نقش آهنگ یا پیوستگی آهنگین واژه‌ها را در شعر - که امکان انتقال مفاهیم، تخیّل و عاطفه را به خواننده فراهم می‌آورد - تبیین نماییم.

موسیقی شعر

موسیقی شعر؛ یعنی نظم خاصی که در محور افقی و عمودی شعر وجود دارد. به عبارت

Archive of SID

www.SID.ir

دیگر، هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوّت‌ها و هر گونه آرایه زیباشناختی و بدیعی که به سبب آن معنا در بافت شعر شکل می‌گیرد و نظام می‌یابد. محمّدرضا شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر در تعریف گروه موسیقایی می‌گوید: «مجموعه عواملی که به اعتبار آهنگ و توازن سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۸) بنابراین، موسیقی کلام، حاصل حسن ترکیب همه اجزای سخن است و اجزای سخن؛ وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوّت‌ها و تکیه‌ها و سکوت‌ها را در بر می‌گیرد.

موسیقی شعر در یک مجموعه منسجم و نظام یافته (شعر) به دو صورت است: یا ابیات به طور کلّی با هم سنجیده می‌شوند و یا بیت در نظام داخلی خود جدای از کلّ ابیات دارای نوعی موسیقی است که به ترتیب صورت اوّل را موسیقی بیرونی و کناری تشکیل می‌دهد و صورت دوم را موسیقی میانی که شامل موسیقی لفظی (اصوات) و موسیقی معنوی (معانی) است.

تأمّلی در تقسیم‌بندی موسیقی شعر

بیشتر نظریه‌پردازان و منتقدان ادبیّات، بیت را کوچک‌ترین واحد شعر فارسی دانسته‌اند[1] که از اتّحاد دو مصراع تشکیل شده است. هر یک از مصراع‌ها نیز شامل ارکان، هجاها؛ صامت‌ها و مصوّت‌هایی است که به صورت فشرده و منظّم در کنار هم قرار گرفته‌اند. طرز قرار گرفتن واژگان؛ صامت‌ها و مصوّت‌ها در شعر، آهنگی را به وجود می‌آورد که به آن وزن یا موسیقی بیرونی گویند. این آهنگ در قالب‌های سنّتی بر کلّ پیکره شعر حاکم است؛ امّا در قالب نیمایی بنا به موضوع تغییر می‌کند. چون واحد شعر در این قالب «بند» است؛ نه مصراع یا بیت. بنابراین، اگر در قالب‌های سنّتی، شعری در وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» سروده شود، این ریتم آهنگ به طور یکنواخت تا پایان شعر ادامه می‌یابد. ولی در قالب نیمایی با توجّه به موضوع و معنایی که در ذهن شاعر است ـ اگرچه شعر دارای بحری واحد باشد ـ این وزن و آهنگ در مصراع‌هایی که یک بند را تشکیل می‌دهد، یکسان نیست؛ یعنی در یک مصراع وزن «مفعول فاعلات» است، در مصراع دیگر «مفعول فاعلات مفاعیلن» و

Archive of SID

www.SID.ir

در مصراع سوم «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» و تا پایان شعر، وزن با توجّه به کوتاهی و بلندی مصراع‌ها تغییر می‌کند. پس در قالب نیمایی آهنگ یکسان و یکنواختی بر کلّ شعر حاکم نیست و امّا در شعر سپید این آهنگ رنگ می بازد و همنشینی صامت‌ها و مصوّت‌ها جانشین موسیقی بیرونی می‌شود.

در کناره‌های هر بیت واژگانی قرار دارند که در اصطلاح به آنها «صدر و عجز» می‌گویند. واژگان پایانی شعر، عجز، نقش برجسته‌ای در به هم پیوستن مصراع‌ها و دسته‌بندی آنها به صورت بندها بر عهده دارند؛ یعنی در عین وحدت بخشیدن به ساختمان شعر، هر بیتی را استقلال کامل می‌بخشند و موسیقی آن را به کمال می‌رسانند. این کلمات را در اصطلاح قافیه و ردیف و به لحاظ موسیقی شعر، موسیقی کناری می‌نامند؛ البتّه گاه ردیف‌های آغازین و قافیه‌های میانی در شعر شاعران مشاهده می‌شود که غنای موسیقی را مضاعف می‌کند.

محمّدرضا شفیعی کدکنی موسیقی شعر را به چهار نوع: موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی تقسیم کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۱-۳۹۳) منصور رستگارفسایی نیز در انواع شعر فارسی با تغییر عنوان موسیقی درونی به موسیقی داخلی به همین چهارنوع موسیقی اعتقاد دارد؛ امّا خسرو فرشید ورد در تقسیم‌بندی موسیقی شعر می‌گوید: «مراد از موسیقی، وزن و قافیه و تناسب حروف است. بنابراین، سه نوع موسیقی را می‌توان در شعر تشخیص داد؛ یکی وزن، دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر.» (فرشیدورد، ج اوّل، ۳۱:۱۳۷۸)

به نظر نگارنده آنچه در یک شعر به لحاظ موسیقایی اهمّیّت دارد، موسیقی میان واژگان است که آن را موسیقی میانی (میان واژه‌ای) می‌نامیم. این نوع موسیقی شامل هر نوع تناسبی بین واژگان شعری است، خواه این تناسب لفظی باشد خواه معنوی؛ زیرا تناسبات معنوی در شعر علاوه بر القا و فهم مطالب به غنای موسیقایی شعر نیز کمک می‌کند. میان دو شعری که علاوه بر تناسبات لفظی، رابطه معنایی نیز وجود دارد، شعری را می‌پسندیم که ارتباط معنایی در آن مشاهده می‌شود؛ زیرا این ویژگی خود عاملی در موسیقایی کردن واژگان است.

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین، موسیقی شعر به سه دسته: موسیقی بیرونی، کناری و میانی تقسیم می‌شود.

موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی شعر، موسیقی حاصل از هرگونه نظمی در یک واحد کامل (شعر) است و به طور خاص جانب عروضی وزن شعر را موسیقی بیرونی می‌گویند؛ یعنی «نظم خاصّی که در یک مجموعه آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت‌ها و یا ترکیب صامت‌ها و مصوّت‌ها وجود دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۹۱)

خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف وزن می‌گوید: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲) پرویز ناتل خانلری وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدّد می‌داند که در زمان واقع می‌شود. (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴) پس وزن نوعی حرکت مداوم با نظم و تأکید بر هجاها و به عبارتی نظم و تناسبی است که میان اصوات شعر وجود دارد.

عبدالعلی دستغیب در کتاب سایه روشن شعر نو فارسی می‌گوید: «وزن نه تنها شامل اوزان عروضی و نیمایی می‌شود؛ بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوه ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوّت‌ها و جز آن باشد نیز در بر می‌گیرد.» (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴) بنابراین، می‌توان به هر نوع انتظام متوالی در شعر را وزن آن تلقی کرد.

موسیقی بیرونی در شعر فارسی شامل اوزان عروضی (کمّی و ایقاعی)، نیمایی (آزاد)، پوشیده (سپید) و وزن عرضی است. در وزن عروضی تکیه بر کمیّت هجاها و تساوی و تشابه ارکان یا افاعیل عروضی[۲] در شعر است. سیروس شمیسا اوزان عروضی را به اوزان کوتاه، متوسط ثقیل، متوسط خفیف، بلند ثقیل و متناوب یا دوری تقسیم می‌کند[۳] و می‌گوید: «اوزان دوری از خوش آهنگ‌ترین اوزان شعری‌اند و قسمت اعظم زایایی عروض فارسی بر عهده این اوزان است؛ زیرا با ترکیب ارکان مختلف می‌توان اوزان تازه‌ای ساخت.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۶۲)

محمّدرضا شفیعی کدکنی اوزان شعر را به خیزابی، جویباری، شفاف و کدر تقسیم

Archive of SID

www.SID.ir

مـی‌کنـد. (شـفیعی کـدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۵) اوزان خیزابـی تنـد و شـادند و اوزان جویبـاری و وزن‌های آرام و ملایم. اوزان شفاف نیز شامل دو وزن خیزابی و جویباری مـی‌شـود؛ امّـا اوزان کدر شامل وزنهای ثقیل است که تشخیص آن دشوار است.

خسرو فرشید ورد با توجّه به کار آماری مسعود فرزاد از اوزان فارسـی، پـر اسـتعمال‌تـرین اوزان را زیباترین آنها می‌داند و می‌گوید: سه وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلات»، «مفعول فـاعلات مفاعیل فاعلات» و «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات» زیباترین وزن‌های شـعر فارسـی هسـتند؛ از این رو بهترین قصاید و غزلیات و قطعات بر این سه وزن آمده‌اند. (فرشید ورد، ج دوم، ۱۳۷۸: ۵۷۵)؛ امّا وزن رباعی روان‌ترین صورت شعری در زبان فارسی اسـت کـه مـردم فارسـی زبـان ترانه‌های خود را بر آن آهنگ و وزن ساخته‌انـد و شـادی‌هـا و غـم‌هـای خـود را بـا آن وزن و هارمونی بیان داشته‌اند. (مسگرنژاد، ۱۳۷۰:۶۵)

در شعر فارسی علاوه بر اوزان کمّی که مبتنی است بر نظم میـان هجاهـای کوتـاه و بلنـد، اوزانی وجود دارد که فقط از تعدادی هجای بلنـد تشـکیل مـی‌شـوند و بـه آنهـا اوزان ایقـاعی می‌گویند. اوزان ایقاعی عروض فارسی یازده وزن است که شامل اوزان سه هجایی تا چهـارده هجایی می‌شود. این اوزان بـه دو دسـته موصّـل و متفاضـل تقسـیم مـی‌گـردد. در وزن ایقـاعی موصّل زمان میان تک‌تک هجاها مساوی است؛ امّا در وزن ایقاعی متفاضـل هجاهـا بـه دورهـا (پایه‌ها)ی دوتایی، سه تایی تقسیم می‌شود و شاعران بـرای مشـخص کـردن ایـن گونـه تقسـیم هجاها و به عبارتی برای نشان دادن فاصله زمانی میان هرچند هجا به ناچـار از عامـل مکـث در شعر استفاده کرده‌اند.[۴]

قدیمی‌ترین وزن ایقاعی در شعر فارسی بیتی دوازده هجایی از رودکی اسـت کـه شـمس قیس آن را جزء اشعار ثقیل آورده است: سروست آن یا بالا، ماهست آن یا روی / زلف اسـت آن یا چوگان، خال است آن یا گوی. (شمس قـیس، ۱۳۷۳: ۱۳۵) ایـن بیـت در وزن «مفعـولن مفعولن مفعولن مفعولن» سروده شده است.

وزن نیمایی (آزاد) در کنار وزن عروضی از مشهورتـرین انـواع موسـیقی بیرونـی در شـعر

Archive of SID

www.SID.ir

فارسی است. این وزن ـ که بخش وسیعی از شعر معاصر ایران را در بر می‌گیرد ـ مبتنی است بر عدم ضرورت تساوی یا تشابه ارکان یا افاعیل عروضی در مصراع‌های شعر؛ یعنی شاعر شعر نیمایی به رعایت قراردادهایی که بر وزن عروضی حاکم است، مقیّد نمی‌باشد.

وزن پوشیده[۵]، وزن شعر سپید است که در آن وزنی ـ که به آسانی احساس نمی‌شود ـ نهفته است. این نوع شعر آهنگین است؛ امّا وزن عروضی ندارد. وزن عرضی نیز وزن نثر مسجع را گویند و به عبارتی «وزن شعر منثور یا نثر شعر گونه که در آن وزن، موقّتی و عارضه‌ای است.» (ملاح، ۶۷:۱۳۶۷)

موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری جلوه‌های موسیقایی حاصل از تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت است. البتّه این تکرار می‌تواند در آغاز بیت و در قالب‌های نو در پایان هر بند باشد؛ امّا آنچه در قالب‌های سنّتی بیش از همه متداول است، قافیه‌ها و ردیف[۶]های پایانی است.

«قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرّر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۴۴)

قافیه در شعر کهن در تمام ابیات یگانه است و ممکن است از یک، دو یا سه هجا تشکیل گردد؛ امّا در شعر نو شاعر قافیه را با توجّه به نقش و وظیفه‌ای که در کلام ممکن است داشته باشد به کار می‌برد و چه بسا در چند مصرع نیازی به آوردن آن نباشد و در چند مصرع پشت سر هم آورده شود تا در کلام موسیقی خاصّی ایجاد کند و یا تشخّصی به کلمات پایان مصراع‌ها ببخشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۲۱)

مایاکوفسکی[۷] قافیه را چفت و بست شعر می‌داند و می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در آخر بیت جای می‌دهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۷۹-۸۱) پس قافیه نوعی هارمونی و توازن ذهنی و معنوی را در شعر به وجود می‌آورد.

Archive of SID

www.SID.ir

جنبه صوتی قافیه نتیجه تکرار هماهنگی‌های صامت‌ها و مصوّت‌های مشترک است و جنبه معنایی آن که در خصوصیّت کلّی شعر دخیل است، نتیجه تمام تصاویری است که در هر بازگشتی در ذهن تثبیت می‌شود. (رنه‌ولک و آوستن وارن، ۱۳۷۳: ۱۷۸)

تنوّع قافیه در شعر کلاسیک و نو فارسی مشتمل بر قافیه‌های بدیعی و واژگان کم قافیه است. قافیه بدیعی قافیه‌ای است که در آن یکی از صناعات ادبی به کار رفته باشد و اقسام آن عبارت است از: قافیه متجانس، اعنات، قافیه متضاد، ردالقافیه، معموله، ذوقافیتین، و قافیه میانی. به عنوان مثال حافظ در بیت «دلی که غیب نمایست و جام جم دارد / ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد» (حافظ، ۱۳۷۰: غ۱۵۶/۱۱۹) از واژگان متجانس (غم و جم) در قافیه استفاده کرده است.

گاه شاعران نیز در اشعار خود در قالب‌های گوناگون از واژگانی استفاده می‌کنند که حروف مشترک آنها کم است؛ یعنی شاعر خود را ملزم به اعنات نمی‌کند. در این نوع قافیه کلمات هم قافیه بیش از یک حرف مشترک ندارند.

ردیف نیز جزئی از موسیقی کناری است. ردیف «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰:۵۹)

در شعر نو تکرار یک کلمه گاه در اوّل یا آخر مصراع‌هاست. ردیف در شعر نو مقیّد به قافیه نیست و می‌تواند بی‌آنکه قافیه‌ای با آن همراه گردد در شعر ظاهر شود؛ امّا در شعر کلاسیک به استثنای ردیف آغازین، ردیف بعد از قافیه قرار می‌گیرد. به عنوان مثال، در شعر «من به مهمانی دنیا رفتم/من به دشت اندوه، من به باغ عرفان،/ من به ایوان چراغانی دانش رفتم» (سپهری، ۱۳۷۱: ۱۶۲) سهراب سپهری بدون آنکه ردیف رفتم را به قافیه مقیّد کند، آن را در شعر تکرار می‌کند.

گونه‌های ردیف در شعر کلاسیک و نو فارسی عبارت است از: ردیف کناری، حاجب،

Archive of SID

www.SID.ir

ردیف آغازین و ردیف میانی. تنوّع ساختار ردیف کناری در شعر نیز شامل اسم، ضمیر، صفت، قید، فعل، حرف، ترکیب و جمله (کامل، ناقص و شبه جمله) است.

در موسیقی کناری، قافیه و ردیف از نظر صوتی باید مناسب یکدیگر باشند، زیرا هر اندازه میزان کلمات و یا حروف مشترک آنها بیشتر باشد، موسیقی بیشتری دارند. هماهنگی‌های آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها) موسیقی کناری در شعر به صورت ذیل است:

الف) یکسان بودن صامت پایانی قافیه با صامت آغازین ردیف.

ب) یکسان بودن صامت آغازین قافیه با صامت آغازین ردیف.

ج) یکسان بودن صامت پایانی قافیه با صامت پایانی ردیف.

د) هم مخرج بودن صامت پایانی قافیه با صامت آغازین ردیف.

هـ) هم مخرج بودن صامت پایانی قافیه با صامت پایانی ردیف.

و) اشتراک یک یا دو صامت و مصوّت در ردیف و قافیه.

برای نمونه در بیت «ساقی به نور باده برافروز جام ما/مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما» (حافظ، ۱۳۷۰: غ۱۰۲/۱۱) صامت پایانی قافیه با صامت آغازین ردیف یکسان است و غنای خاصّی به موسیقی کناری داده است.

موسیقی میانی

در زبان ادبی «کلمات با نخ‌های متعدّدی از بدیع لفظی و معنوی؛ یعنی تناسبات لفظی و ارتباطات معنایی به هم مربوط‌اند». (شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۹) این ارتباط‌ها و تناسب‌ها چه به لحاظ لفظی باشد چه معنایی، از پیوستگی میان واژه‌ها به وجود می‌آید. موسیقی حاصل از این نوع هماهنگی را در یک شبکه منسجم هنری (شعر) موسیقی میانی، می‌گویند. در این نوع موسیقی، اهمّیّت تناسبات لفظی بیش از ارتباطات معنایی است، چون زینت و زیبایی کلام وابسته به الفاظ است و در حقیقت موسیقی شعر در اثر ایجاد هماهنگی‌های صوتی پدید می‌آید و موسیقی معنوی پدیده‌ای است در حوزه معنا؛ امّا چون بعضی از صنایع معنوی مانند

Archive of SID

www.SID.ir

تناسب، تضاد، تلمیح و ایهام میان واژه‌ها به طرز هنری پیوند برقرار می‌کنند آن را در موسیقی میانی بررسی می‌کنیم.

در موسیقی میانی «شاعر با موسیقی کلمات خویش، قلمرو پهناوری از خلاقیّت هنری را در پیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری، نظام آوایی خاصّ خود را داراست و هر شعر موسیقی ویژه خویش را دارد که با دیگر بخش‌ها متفاوت است و حتّی هر مصراع در این چشم انداز، نظام خاصّ خود را داراست.» (خانلری، ۱۳۳۲: ۱۶۳)

شاعر می‌تواند برای هماهنگی و ایجاد غنای مساوی الفاظ، واژه‌ها را به طور صحیح در کنار هم قرار دهد. مصوّت‌ها به ویژه مصوّت بلند در یک مجموعه خوش‌آهنگ‌تر از صامت‌ها هستند؛ زیرا صامت‌ها [۸] صرفاً طنین‌اند. پس در ابیاتی که درصد مصوّت‌های آن بیش از صامت‌هاست آهنگ یا طنین بیشتری وجود دارد.

امّا گونه‌های فراهنجاری یا برجسته‌سازی در موسیقی‌میانی شعر به چهار صورت: توازن آوایی، واژگانی، لغوی و توازن معنایی است.[۹] توازن آوایی؛ به تکرار منظّم و هماهنگ صامت‌ها و مصوّت‌ها گفته می‌شود. این تکرار گاه میان دو واژه متوالی است و گاه میان تمامی واژگان در سطح مصراع یا بیت. اشکال مختلف تکرار صامت‌ها در دو واژه متوالی به صورت‌های «C1C1، C1VC1، C1C2، C1VC2» می‌باشد. مانند بند «لب بسته در درّه‌های سکوت /سرگردانم» از احمد شاملو که صورت «C1C1»؛ یعنی یکسان بودن صامت پایانی واژه اوّل با صامت آغازین واژه دوم، میان دو واژه متوالی «لب بسته» وجود دارد.

توالی صامت‌ها در سطح مصراع یا بیت نیز به دو صورت است: الف) توزیع مرتّب صامت‌ها که شامل الف-۱) توالی صامت‌ها در ابتدای واژه‌ها. الف-۲) توالی صامت‌ها در پایان واژه‌ها است و ب) توزیع نامرتّب صامت‌ها در آغاز، وسط و پایان واژه‌ها، تکرار مصوّت‌های بلند و کوتاه در سطح مصراع یا بیت نیز گونه‌ای از توازن آوایی در موسیقی میانی شعر است؛ چنانکه در دو مثال ذیل اخوان و نیما به ترتیب از توالی صامت‌ها در ابتدای واژها (تکرار صامت س) و تکرار مصوّت کوتاه (ِ) به منظور غنای موسیقی میانی استفاده کرده‌اند:

Archive of SID

www.SID.ir

ـ وگر دست محبّت سوی کس یازی / به اکراه آورد دست از بغل بیرون / که سرما سخت سوزان است...(اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۹۷)

ـ آی آدم‌ها که رویِ ساحلِ آرام در کار تماشایید!/ موج می‌کوبد به رویِ ساحلِ خاموش...(نیما یوشیج، ۱۳۳۴: ۱۷۸)

توازن واژگانی، گونه دوم برجسته سازی در موسیقی میانی شعر است. این نوع در سطح تحلیل واژگانی بررسی می‌شود و به دو دسته تکرار آوایی کامل (واژه) و تکرار آوایی ناقص (واج) تقسیم می‌گردد. تکرار آوایی کامل گاه به شکل تکرار کامل «یک صورت زبانی» و گاه تکرار کامل «چند صورت زبانی» است که تکرار آوایی کامل «یک صورت زبانی» در آغاز، میان و پایان هر بیت یا مصراع است که بعضی تکرار آغازین را ردیف آغازین می‌گویند و تکرار پایانی همان ردیف است که در موسیقی کناری درباره آن بحث شد؛ امّا تکرار میانی (تکرار واژگان در میان مصراع‌ها یا ابیات) گاه بدون فاصله است و گاه با فاصله. نوع دیگری از تکرار نیز تکرار واژه در آغاز و پایان بیت (ردالصدر الی العجز) و تکرار در پایان و آغاز بیت دیگر (ردالعجز الی الصدر) است. به عنوان مثال: تکرار واژه با فاصله در شعر «داستانی، نه تازه» از نیما:

ـ شامگاهان که رؤیت دریا/ نقش در نقش می‌نهفت کبود/ داستانی نه تازه کرد به کار / رشته‌ای بست و رشته‌ای بگشود/ رشته‌های دگر بر آب ببست. (نیما یوشیج ، ۱۳۸۰: ۲۱۵)

تکرار آوایی کامل «چند صورت زبانی» مشتمل است بر جناس تام و مرکّب، که صورت‌های جناس باید در آن از نقش‌های نحوی متفاوتی برخوردار باشد؛ چنانکه در این بیت حافظ « نه من از پرده تقوا به درافتادم و بس / پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت» (حافظ، ۱۳۷۰: غ ۸۰ /۱۳۶) تکرار واژه‌ی «بهشت» صنعت جناس تام را به وجود آورده است.

تکرار آوایی ناقص (واج)؛ یعنی تکرار یک یا چند آوا با توالی یکسان در موسیقی میانی شامل گونه‌های متفاوت آرایه‌های سجع (سجع متوازی، مطرّف، ترصیع، موازنه و تسمیط) و جناس (مضارع، خط، ناقص، زاید، وسط، قلب، اشتقاق و...) است.

Archive of SID

www.SID.ir

گونه سوم برجسته سازی در موسیقی میانی شعر، توازن نحوی است. این نوع توازن شامل همنشین سازی نقشی و جانشین سازی نقشی است. در همنشین سازی نقشی، شاعر عناصری را در مصراع اوّل و دوم، همنشین یکدیگر می‌سازد. این قسمت شامل صنایع لف و نشر، اعداد و تنسیق الصفات است. در لف و نشر عناصر هم نقش به ترتیب در کنار هم قرار می‌گیرند، اعداد نیز همنشینی چند عنصر مفرد به طور منظّم و متوالی است که برای همه این عناصر هم نقش، یک فعل یا صفت بیاورند و تنسیق‌الصفات یعنی همنشینی چند صفت متوالی در نظمی خاص برای موصوف. در بند ذیل نیما از تنسیق الصفات (گونه‌ای از توازن نحوی) استفاده کرده است:

ـ خانه‌ام ابری است/ یکسره روی زمین ابری است با آن/ از فراز گردنه، خرد و خراب و مست/ باد می‌پیچد. (نیما یوشیج ، ۱۳۳۴: ۳۳۹)

«خرد و خراب و مست» صفاتی است برای موصوف؛ یعنی باد گزینش شده و به باد جان بخشیده است. در جانشین‌سازی نقشی نیز با جابجایی نقش عناصر سازنده یک جمله، جمله جدیدی پدید می‌آید که بدون آنکه در معنای کلام تغییری به وجود آمده باشد، با جمله نخست در توازن نحوی است. این نوع شامل صنعت قلب (مرتّب و مشوّش) می‌شود.

چهارمین گونه فراهنجاری در موسیقی میانی، توازن معنایی است. توازن معنایی حاصل تناسبات معنایی میان واژگان شعر است که در تقسیم‌بندی موسیقی شعر به آن موسیقی معنایی می‌گویند و ما آن را گونه‌ای از موسیقی میانی به شمار آوردیم. صنایعی چون: مراعات‌النظیر، تناسب، تضاد، متناقض نمایی، استخدام، ایهام، تلمیح و تشبیه بدیعی در این قسمت قابل اهمّیّت است؛ چنانکه اخوان ثالث در شعر «از تهی سرشار/ جویبار لحظه‌ها جاری است.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۱۲۱) از پارادوکس (متناقض نمایی) ـ که گونه‌ای از توازن معنایی است ـ استفاده کرده است و یا مولوی در بیت «یعقوب‌وار واسفاها همی زنم/دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست» (مولوی ، ۱۳۸۲: غ ۴۴۰ /۱۷۶) با استفاده از آرایه‌ی تلمیح «اشاره به داستان حضرت یعقوب و یوسف» از این گونه توازن برای غنای موسیقی و القای معنی بهره جسته

Archive of SID

www.SID.ir

است. پس موسیقی میانی شامل هر نوع تناسبی در محور افقی و عمودی شعر می‌شود که میان واژگان به وجود آمده است.

پیوند موسیقی شعر با دیگر عناصر

موسیقی هر شعر باید با سایر عناصر رابطه‌ای مناسب داشته باشد؛ به عبارت دیگر، شاعر باید هماهنگی میان موضوع، مضمون، عاطفه، تخیّل و هدف و مقصود شعر را با موسیقی آن رعایت کند. این هماهنگی در کشف معنا و دریافت متن بسیار مؤثر می‌افتد چنانچه شاعر این هماهنگی را رعایت نکند، میان عناصر شعری و موسیقی آن ناهماهنگی به وجود می‌آید.

پیوند موسیقی شعر با موضوع و مضمون

شاعر با توجّه به موضوع، درونمایه و مضمون شعر، موسیقی کلام خود را انتخاب می‌کند تا با آهنگ خاص و ویژه آن بتواند به بهترین وجهی مقصود و مراد ذهنی خود را به خواننده القا کند. همسنگی موسیقی بیرونی با درونمایه و مضمون شعر، در شعر نو بارزتر از شعر سنّتی است؛ زیرا «دایره بسته وزن سنّتی مجال چندانی برای شاعر باقی نمی‌گذارد؛ اگر چه وقتی معنا روند از پیش‌ساخته‌ای دارد، وزن یکسان انتخاب می‌شود؛ چنانکه معنا برای فردوسی، حماسی و برای مولوی، عرفانی و از دیدگاه سعدی اندرز است پس نیازی به تغییر وزن نیست». (غیاثی، ۱۳۶۷: ۱۶۳) گاه مضامین شعری تغییر می‌کند. در این صورت، شاعر از موسیقی میانی برای القای هدف خود استفاده می‌کند. آزادی تقطیع در شعر نو بیش از شعر سنّتی است؛ مصراع‌های بلندتر که وزن سنگینی نیز دارند معنای بیشتری را به مخاطب منتقل می‌کنند و مصراع‌های کوتاه، معنای کمتری دارند.

انتخاب وزن متناسب با محتوا، وسیله‌ای برای قدرت بخشیدن به منظور شاعر است. «وزنی که مولوی برای هر یک از غزلیات خود انتخاب می‌کند، از نظر موزیکالیته با مضمون و درونمایه آن انطباق کامل دارد؛ به هنگام درماندگی و سرگردانی، وزن انتخابی او آهسته، عمیق و سنگین است و به هنگام وجد و شادی ریتم غزل او شادمانه می‌شود.» (کریستین سن، ۱۳۶۳: ۶۳)

Archive of SID

www.SID.ir

شاعرانی چون منوچهری، خاقانی، مسعود سعد، سعدی و حافظ نیز هماهنگی میان مضمون و موسیقی را رعایت کرده‌اند و از میان شعرای سبک هندی نیز «بیدل از موسیقی شعر و انتخاب بحر متناسب با مضمون غافل نمانده است.» (حسینی، ۱۳۶۸: ۱۹۴) این هماهنگی در شعر معاصر نیز دیده می‌شود؛ چنانچه شهریار در شعر «سه تار من» با مطلع «نالد به حال زار من امشب سه تار من / این مایه تسلّی شبهای تار من» (شهریار، ۱۳۷۹: ج ۳۵۱/۱) با انتخاب وزنی دلنشین و متناسب با موضوع غزل با ساز خود همنشین شده، به خوبی مضمون را القا می‌کند.

تقی وحیدیان کامیار با تأکید بر هماهنگی موضوع و وزن، اوزان و مفاهیم شعر فارسی را به شش گروه تقسیم می‌کند:

۱. اوزان نرم و سنگین که در معانیی مانند مرثیه، هجران، درد، حسرت و گله به کار رفته است: «فعلاتن فعلاتن فعلن (فع‌لن). ــ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (فع‌لن). ــ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن.»

۲. اوزان ضربی و تند که معانی شورانگیز و پرجذبه و حال را القا می‌کند : «ــ فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن. ـ مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن».

۳. وزن حماسی: «فعولن فعولن فعولن فعل»

۴. اوزان برهانی و جدلی مناسب معانی پند و اخلاق و حکمت: «ـ مفعول مفاعیل فاعلاتن. ـ مفعول مفاعلن مفاعیلن. ـ مفعول فاعلات مفاعیل فع».

۵. اوزان دلنشین و شیرین و آرام که مناسب مضامین آرام‌بخش یا عاشقانه است: «ــ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن. ـ مفاعیلن مفاعیلن فعولن. ـ مفاعیل مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن». (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۲-۷۴)

پس شاعر باید پیوندی را که میان موسیقی بیرونی با موضوع و مضمون شعر وجود دارد، حفظ کند تا بتواند به خوبی هدف و مقصود خود را به خواننده القا کند؛ امّا گاه مشاهده می‌شود این هماهنگی رعایت نمی‌گردد. به عنوان مثال، شاعری برای سرودن مرثیه از وزنی شاد و ضربی استفاده می‌کند و بالعکس برای مضمونی شاد، وزنی معتدل و آرام را بر

Archive of SID

www.SID.ir

می‌گزینند. این عدم هماهنگی چه در شعر کلاسیک و چه در شعر معاصر به نحوی از اثر گذاری شعر بر مخاطب کاسته است.[۱۰]

شاعر در انتخاب موسیقی کناری (قافیه و ردیف) به تناسب موضوع و درونمایه باید دقّت کند؛ چرا که قافیه و ردیف معنای بیت را کامل می‌کنند. پس هر اندازه طنین آنها بیشتر باشد و متناسب با معنا، تداعی درونمایه و درک آن برای خواننده آسانتر است.

الکساندر پوپ[۱۱]، قوافی را سکّان‌های ابیات شمرده که آنها نیز مانند کشتی‌ها بدان وسیله جریان مضامین را هدایت می‌کنند. (یوسفی، ۹۲:۱۳۷۰) پس قوافی و ردیف نقش عمده‌ای در القای مضامین دارند و این نقش حاصل تکرار اصوات و کلمات در پایان مصراع‌ها و ابیات است که وظیفه خوشنواسازی موسیقی کناری است.

موسیقی کناری با توجه به درونمایه شعر، به گونه‌های مختلف در شعر معاصر و کهن چهره می‌نماید؛ گاه شکلی ملایم و آرام دارد و گاه خشن و درشت؛ چنان‌که ناصر خسرو در قصیده‌ای به مطلع «آزرده کرد کژدم غربت جگر مرا/گویی زبون نیافت ز گیتی مگر مرا» (ناصر خسرو، ۱۱:۱۳۷۰) که ردیف آن «مرا» و کلمات قافیه آن «جگر، مگر و...» است تناسب میان مضمون و موسیقی را رعایت می‌کند.

نقش عمده موسیقی و تناسب آن با مضمون شعر را موسیقی میانی بر عهده دارد؛ زیرا در قالب‌های سنّتی نمی‌توان همواره بنا به مضمون، وزن را تغییر داد. ولی می‌توان با به کارگیری ترکیبات نرم و خشن، گونه‌های مختلف صامت‌ها و مصوّت‌ها و همچنین صنایع لفظی و معنوی ارتباط میان مضمون و واژگان شعری را حفظ کرد. شاعر خلّاق با استفاده از نغمه حروف، معنای نهفته در شعر را آشکار می‌سازد؛ چنانکه حافظ در بیت «فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهر آشوب/چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را» (حافظ، ۱۳۷۰: غ ۹۸/۳) با تکرار مصوت «ش» هیاهو و آشوب برآمده از غارت ترکان را در فضای شعر باز می‌تاباند. این نوع تکرار حاصل توازن آوایی؛ یعنی گونه اوّل برجسته سازی در موسیقی میانی شعر است. براساس موارد مذکور، جنبه‌های سه‌گانه موسیقی شعر به نحوی با موضوع و

Archive of SID

www.SID.ir

مضمون هماهنگ است و شاعر سعی دارد با استفاده از گونه‌های مختلف موسیقی مقصود خود را به مخاطب القا کند.

پیوند موسیقی شعر با تخیّل و اندیشه شاعرانه

انعکاس افکار و اندیشه‌ها در قالب واژه‌های متّصل با نظم آهنگین در چهره اشعار دیده می‌شود. این انس و الفت تنگاتنگ بین تخیّل شاعرانه و موسیقی شعر، شور و حسّاسیّتی در ایجاد غنای شعری به وجود آورده است که محصول استقلال فکری و روح گوینده آن است. تقریباً می‌توان گفت اندیشه شاعران، برداشتی از اوضاع اجتماعی و حالات روحی مردم دوره و عصر آنان است. این اندیشه بر مضامین و موسیقی شعر تأثیر می‌گذارد؛ چنانکه در غزل سعدی و معاصران او چون هنوز رنج‌ها و مصیبت‌های حاصل از حمله مغول اثر خود را آشکار نکرده بود؛ مضامین، شاد و اوزان خفیف، ضربی و مهیّج است؛ امّا از نیمه دوم قرن هشتم که کم‌کم اثر مصایب اجتماعی آشکار می‌شود، در غزل‌ها به تدریج زمزمه حزن و اندوه و نومیدی به گوش می‌رسد و اوزان متوسّط ثقیل خاصّه وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» که آهنگی سنگین و غم انگیز دارد، جای اوزان شاد را می‌گیرد. (شمیسا، ۱۳۶۹: ۲۳۴)

شاعر آشنا به اوزان عروضی، شعرش پرتوی از درونیات اوست، جرقه‌های ابتدایی در شعر این شاعر متناسب با تخیّل و اندیشه اوست؛ به عنوان مثال، شعر ناصر خسرو در قالب وزن، قافیه و موسیقی میانی نماینده ساخت اندیشه و روح نستوه او می‌باشد.

موسیقی کناری گاه شاعر را به سوی اندیشه نوینی در شعر سوق می‌دهد؛ زیرا واژگانی که در پایان ابیات یا بندها قرار می‌گیرند، برجسته‌تر از سایر کلمات شعر هستند. والری[۱۲] می‌گوید: «قافیه از طرفی شعر را محدود می‌کند؛ امّا از طرف دیگر باعث می‌شود تجمّع افکاری که قبلاً پیش‌بینی نمی‌شد، به شاعر تلقین گردد. گاهی در حین اتصال دو قسمت از شعر فکر جالب و مؤثری به وجود می‌آید؛ زیرا شاعر مجبور است برای این کار پلی بسازد یا رشته‌ای ببافد که مضمون بقیه قطعه شعر را تأمین کند.» (موروا، ۱۳۳۷: ۳۲۸)

علاوه بر موسیقی کناری، موسیقی الفاظ نیز می‌تواند در خیال‌انگیزی مؤثّر باشد؛ البتّه این

Archive of SID

www.SID.ir

تأثیر گاه از ناحیه واژه است؛ یعنی رسایی و روانی لفظ، یا نحوه ترکیب و ارتباط لفظ با الفاظ دیگر مطرح است؛ نظیر صناعات مختلف بدیعی لفظی و معنوی.

در بعضی موارد شاعر تحت تأثیر افکار و عقاید خود با بعضی از تعبیرات انس و الفت بیشتری دارد. به عنوان مثال، سعدی به واسطه اندیشه بشر دوستانه و انسان گرایانه خویش با کلمات خلق، دود و درد آشناست. (مظفر، ۱۳۷۷: ۸)

نقش واژه و ارتباط آن با الفاظ مجاورش در ساماندهی افکار و اندیشه‌های شاعر بسیار مؤثّر است. نیما در شعر «خانه‌ام ابری است» ابتدا از فضای تیره گسترده برخانه خود، که جزیی از جهان است، سخن می‌گوید و مصراع «خانه‌ام ابری است» را در دو بند شعر تکرار می‌کند. در بند دوم شعر، ذهن شاعر به بارانی شدن آسمان ابری؛ یعنی پرتوی از نور امید در فضای نومید شعر معطوف می‌گردد. اینجاست که واژه «امّا» در گستره مصراع با ذهن و تخیّل شاعر همسو می‌گردد؛ تناسب میان ابر و باران و الفاظ دیگر نیز همخوان با موسیقی خیال نیماست: «خانه‌ام ابری است امّا / ابر بارانش گرفته است.» (نیما یوشیج، ۱۳۳۴: ۳۳۹) پس تجانس میان موسیقی شعر با الفاظ و مفاهیم، نوعی قرابت میان اندیشه شاعر، آهنگ کلمات و ذهن خواننده است.

پیوند موسیقی شعر با احساس و عاطفه

از آنجا که موسیقی در انتقال مایه عاطفی شعر نقش اساسی و مؤثّر دارد، یکی از عناصر مهم شعر محسوب می‌شود. وقتی موسیقی شعر با عاطفه مطرح در شعر هماهنگ باشد، تأثیر مضاعف بر خواننده می‌گذارد. نیما در «نامه‌ای به ش.پرتو» درباره موسیقی بیرونی و انطباق آن با عاطفه می‌گوید: «هر شکلی محصول بلاانفکاک وزنی است که در کار بوده است. بنابراین، برای هر شکلی که وجود دارد وزنی حتمی است. نباید گفت: فلان شعر وزن ندارد. مهم مطابقت وزن با درخواست‌های نظری و ذوقی است». (نیمایوشیج، ۱۳۶۸: ۳۳۸). پس کوتاهی یا بلند بودن مصراع‌ها مطابق ذوق، احساس و عاطفه شاعر است و شاعر نوپرداز در سروده‌های خود هماهنگ و همسو با حسّ درونی خود می‌سراید.

Archive of SID

www.SID.ir

ارتباط میان موسیقی بیرونی و عاطفه که ازراپاوند[۱۳]، شاعر و منتقد آمریکایی، بر آن تکیه کرده و وزن حائز چنین شرطی را «وزن مطلق»[۱۴] نامیده است؛ در بسیاری از اشعار می‌توان مشاهده کرد. «البتّه تقیّد به یک وزن معیّن ـ در سراسر یک منظومه ـ شاعر را ناچار می‌دارد که در سراسر شعر برای احوال و احساسات گوناگون که ناچار اوزان متفاوت را می‌طلبد، جز همان یک وزن را که بنای منظومه بر آن است به کار نبرد؛ به همین دلیل امروزه شاعر از وزن شکسته استفاده می‌کند و در هر قسمت شعر، وزن را موافق حالات مندرج در کلام انتخاب می‌کند.» (زرّین کوب، ۱۳۷۲: ۱۱۵)؛ یعنی هرچه احساس پیچیده‌تر و عمیق‌تر باشد، بیان آن از لحاظ جلوه‌های موسیقایی کلام متنوّع‌تر خواهدبود.

علاوه بر موسیقی بیرونی، موسیقی کناری نقش مؤثّری در برانگیختن عواطف و احساسات خواننده دارد. آهنگ حروف و ترکیب واژگان (موسیقی میانی) نیز در این زمینه بی‌تأثیر نیست. شاعر با استفاده از رموز و تمهیداتی که آن را صنایع بدیعی می‌خوانیم و سبب غنای موسیقی میانی شعر می‌شود، احساسات و عواطف ناشی از شعر را القا می‌کند. هر یک از صامت‌ها و مصوّت‌ها موسیقی خاصّی دارند. به عنوان مثال، نرمی و ملایمتی که صامت‌های سایشی مانند «ش،س» و ترکیبات متشکل از این صامت‌ها دارند، در صامت‌های غنه‌ای «م،ن» یا انفجاری «گ، ت، پ» مشاهده نمی‌شود.[۱۵] پس برخی از الفاظ شیرین و لطیف، برخی غلیظ و سنگین و بعضی حالت میانه دارند؛ همچنین عواطف حاصل از هر یک از این موارد، متفاوت است.

«با در نظر گرفتن ارتباطی که عاطفه با صوت، صوت با موسیقی و موسیقی با عاطفه دارد؛ می‌توان گفت که اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف، با قدرت کلام ـ که وسیله بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است ـ همراه کنیم به نتیجه‌ای مضاعف می‌رسیم.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۳۹) و در غیر این صورت؛ یعنی عدم رعایت تناسب و همراهی موسیقی شعر و عاطفه، از هدف و مقصود شعر دور می‌شویم.

م. امید. در شعر «زمستان» اوج خفقان اجتماعی روزگار خود را با دم سردی و افسردگی در

Archive of SID

www.SID.ir

وزنی آرام و واژگانی صمیمی و مأنوس؛ امّا سهمگین به تصویر می‌کشد. تکرار صامت «س» و افعال منفی در پیکره شعر، سرما، سختی و ناتوانی زمانه و شاعر را فریاد می‌زند: «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت / سرها در گریبان است./کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را/نگه جز پیش پا را دید، نتواند/ که ره تاریک و لغزان است.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۹۷)

نتیجه‌گیری

موسیقی در شعر، به مجموعه عواملی گفته می‌شود که به علّت وجود آهنگ و توازن، زبان شعر را از زبان روزمرّه امتیاز می‌بخشد و به سه دسته موسیقی بیرونی، کناری و میانی تقسیم می‌شود.

منظور از موسیقی بیرونی، وزن شعر فارسی است که مشهورترین نوع آن را وزن عروضی و نیمایی تشکیل می‌دهد. موسیقی کناری یا موسیقی قافیه و ردیف؛ تکرار آوایی ناقص (قافیه) و تکرار آوایی کامل (ردیف) در پایان هر بیت است. تنوّع قافیه در شعر فارسی مشتمل بر قافیه‌های بدیعی و واژگان کم قافیه است و انواع ردیف به صورت ردیف‌های کناری، حاجب، ردیف آغازین و میانی آورده شده است. قافیه و ردیف در شعر نو نظم خاصّی ندارد و ردیف مقیّد به قافیه نیست و شاعر در شعر نیمایی با توجّه به نقشی که قافیه در کلام ممکن است داشته باشد، از آن استفاده می‌کند و در شعر سپید مقیّد به آوردن قافیه نیست و با کلمات آهنگین موسیقی خاصّی را در شعر ایجاد می‌کند.

موسیقی میانی حاصل ارتباطات لفظی و تناسبات معنایی میان واژگان است و به طور کلّی شامل انواع تکرار، سجع، جناس و بعضی از صنایع معنوی می‌شود. گونه‌های فراهنجاری در موسیقی میانی شعر نیز به چهار صورت توازن آوایی (تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها)، توازن واژگانی در دو سطح تکرار آوایی کامل و ناقص، توازن نحوی شامل صنایع لف و نشر، اعداد و تنسیق‌الصفات است و هر یک از این صنایع خود در حقیقت گونه‌ای از تکرار مصوت کوتاه به حساب می‌آیند و توازن معنایی، موسیقی میان تناسبات معنایی است که صنایع معنوی

Archive of SID

www.SID.ir

تناسب، استخدام، متناقض نمایی، تضاد، ایهام، تلمیح و تشبیه را شامل می‌شود.

پیوند میان موسیقی شعر با مضمون، اندیشه و احساسات شاعرانه، مسأله‌ای است که همواره در شعر رعایت شده است و میان عناصر شعری این ارتباط چندان عمیق است که موسیقی ابزاری برای انتقال مضمون، تخیّل و عواطف شاعر به خواننده گشته است. البتّه گاه عدم هماهنگی میان موسیقی با سایر عناصر شعری سبب کم‌رنگ شدن موضوع و تأثیر مثبت موسیقی بر مخاطب می‌شود؛ چنان‌که انتخاب موسیقی تند و ضربی برای مضمونی غمگین و بالعکس موسیقی آرام و ملایم برای القای مضمونی شاد، شاعر را با مشکل عدم هماهنگی و در نتیجه ضعف و نارسایی مفهوم به خواننده روبه‌رومی‌کند.

پی‌نوشت

۱. استاد همایی حداقل سخن موزون را مصراع می‌داند. (همایی، ۱۳۶۱: ۹۳)

۲. به طور کلّی افاعیل عروضی به دو دسته اصلی و فرعی تقسیم می‌شود که افاعیل اصلی شامل ده وزن است: فعولن، مفاعیلن، مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات، فاعلاتن و مس‌تفع‌لن. افاعیل فرعی نیز شامل مشتمل بر اوزان مفاعیلُ، مفاعیلْ، مفعولُ، مفاعلن، فاعلان، فعلاتن، فعلن، فع‌لن، فع‌لان، فاع، فعل، فع و . . . .

۳. ـ وزن کوتاه : وزنی که شماره هجاهای آن اندک است. ـ وزن متوسط ثقیل: وزنی که شماره هجاهای آن نه کم است و نه زیاد؛ امّا شماره هجاهای بلند آن نسبت به کوتاه بیشتر است. ــ وزن متوسط خفیف: وزنی که شماره هجاهای آن نه کم است و نه زیاد؛ امّا شماره هجاهای کوتاه آن نسبت به بلند بیشتر است. ـ وزن بلند ثقیل: وزنی که هجاهای آن زیاد است و نیز نسبت هجاهای بلند به کوتاه بیشتر است. ـ وزن متناوب و دوری: وزنی که از دو پاره مشابه تشکیل شده است و میان آن پاره‌ها مکث یا سکوتی است. (ر.ک.: شمیسا، ۱۳۶۹ : ۲۲۹-۲۳۰)

۴. ر.ک.: وحیدیان کامیار، ۱۳۶۳ : ۳۳۳-۳۴۴.

۵. ر.ک.: ملاح، ۱۳۶۷ : ۶۶ .

Archive of SID

www.SID.ir

۶. قافیه از فعل «قفا ـ یقفو» به معنی «از پی آینده» است و ردیف از «ردف ـ یردف» به معنی «کسی که بر اسب پس سوار نشیند.» (ر.ک.: دهخدا، ۱۳۷۳ : ذیل قافیه و ردیف.)

۷. Mayakowsky

۸. صامت‌ها از نظر چگونگی حدوث به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته اوّل، صامت‌های انسدادی که در ادای آنها گذرگاه هوا یکسره بسته می‌شود مانند «پ، ب، ت، د، ک، گ، ق، ء» و به آنها صامت‌های انفجاری نیز می‌گویند. دسته دیگر، صامت‌هایی که در ادای انواع آن گذرگاه هوا بسته نیست و هوایی که از نای گلو می‌آید حبس تام نمی‌شود، بلکه گذرگاه آن تنگ یا منقبض می‌گردد. مانند «س، ش، ز، ژ» که به آنها صامت‌های سایشی هم گفته می‌شود. (ر.ک.: خانلری، جلد اوّل ۱۳۶۶ : ۴۳ ـ ۵۴).

۹. برای اطلاع بیشتر ر.ک.: الف) صفوی، جلد اوّل، ۱۳۷۳: ۱۷۱ـ۳۰۵ . ب) علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۱۳ـ۱۳۹. ج) ماهوتیان، ۱۳۷۸: ۲۷۳ ـ ۲۷۶.

۱۰. نمونه عدم هماهنگی را در شعر کلاسیک در قصیده‌ای از خاقانی در رثای نصرةالدین اصفهبد می‌توان دید که مضمون شعر، دل را به سوز و دیده را به اشک می‌خواند؛ امّا وزن آن شاد است: «ای قبله جان کجات جویم/جانی و به جان هوات جویم» «مفعول مفاعلن فعولن» قصیده‌ی صلح ملک‌الشعرای بهار به مطلع «فغان ز جغد جنگ و مرغوای او/ که تا ابد بریده باد نای او» به وزن «مفاعلن مفاعلن مفاعلن» که شاد است و ناهماهنگ با مضمون قصیده ـ که سراسر نوحه و زاری است ـ از نمونه‌های عدم هماهنگی میان موسیقی بیرونی و مضمون در شعر معاصر است.

11. Alexander, pope.

12. Valery.

13. Ezrapound.

۱۴. یوسفی، ۱۳۷۰ : ۹۲.

۱۵. ر.ک. خانلری، جلد اوّل، ۱۳۶۶ : ۴۳-۵۴.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) سفر در مه، چ اوّل، تهران، زمستان

جنّتی عطایی، ابوالقاسم (۱۳۳۴) نیما یوشیج (زندگی و آثار او)، چ اوّل، تهران، صفی علیشاه

حسینی، سیدحسن (۱۳۶۸) بیدل، سپهری و سبک هندی، چ دوم، تهران، سروش

حق شناس، علی محمد (۱۳۷۰) مقالات ادبی- زبان شناختی، چ، تهران، نیلوفر

حقوقی، محمّد (۱۳۷۱) شعر زمان ما (۳) سهراب سپهری، چ اول، تهران، نگاه

ـــــــــ (۱۳۷۱) شعر زمان ما (۲) مهدی اخوان ثالث، چ دوم، تهران، نگاه

ـــــــــ (۱۳۸۰) شعر زمان ما (۵) نیما یوشیج، چ سوم، تهران، نگاه

خانلری، پرویز (۱۳۶۶) تاریخ زبان فارسی، جلد اول، چ دوم، تهران، نو

ـــــــــ (اسفند ۱۳۳۲) «موسیقی الفاظ»، سخن، دوره ۵، ش ۳

ـــــــــ (۱۳۷۳) وزن شعر فارسی، چ ششم، تهران، توس

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۴۸) سایه روشن شعر نو فارسی، چ اوّل، تهران، فرهنگ

شمس قیس، محمّدبن قیس (۱۳۷۳) المعجم فی معاییراشعارالعجم، به کوشش سیروس شمیسا، چ اوّل، تهران، فردوس

رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۳) انواع شعر فارسی (مباحثی در صورت‌ها و معانی شعر کهن و نو فارسی)، چ دوم، شیراز، نوید

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲) شعر بی دروغ ـ شعر بی‌نقاب، چ هفتم، تهران، علمی

شاملو، احمد (۱۳۸۱) مجموعه آثار (دفتر یکم : شعر)، چ سوم، تهران، زمانه

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) موسیقی شعر، چ چهارم، تهران، آگاه

شمیسا، سیروس (۱۳۷۲) آشنایی با عروض و قافیه، چ ششم، تهران، فردوس

ـــــــــ (۱۳۶۹) سیر غزل در شعر فارسی، چ دوم، تهران، فردوس

ـــــــــ (۱۳۷۴) کلیات سبک شناسی، چ سوم، تهران، فردوس

شهریار، محمد حسین (۱۳۷۹) دیوان شهریار، چ بیست و یکم، تهران، نگاه

Archive of SID

www.SID.ir

صفوی، کورش (۱۳۷۳) از زبان‌شناسی به ادبیّات، جلد اوّل، چ اوّل، تهران، چشمه

نصیرالدین طوسی، محمدبن‌محمد (۱۳۶۹) معیار الاشعار، به اهتمام جلیل تجلیل، چ اوّل، تهران، ناهید

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختار گرایی)، چ اوّل، تهران، سمت

غیاثی، محمدتقی (۱۳۶۷) درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، چ اوّل، تهران، شعله اندیشه

فرشید ورد، خسرو (۱۳۷۸) درباره ادبیّات و نقدادبی، جلد اوّل و دوم، چ سوم، تهران، امیرکبیر

قزوینی، عبدالوهاب، و قاسم غنی (تصحیح) (۱۳۷۰) دیوان حافظ، چ سوم، تهران، صنوبر

کریستین سن، آرتور، و عباس اقبال (۱۳۶۳) شعر و موسیقی در ایران، چ اوّل، تهران، هنر و فرهنگ

ماهوتیان، شهرزاد (۱۳۷۸) دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی، ترجمه مهدی سمایی، چ اوّل، تهران، مرکز

مسگرنژاد، جلیل (۱۳۷۰) مختصری در شناخت علم عروض و قافیه، چ اوّل، تهران، دانشگاه علامه‌طباطبایی

مظفر، محمدرضا (بهار ۱۳۷۷) «صناعت شعر»، شعر، س ۶، ش ۲۲

ملّاح، حسینعلی (۱۳۶۷) پیوند شعر و موسیقی، چ اوّل، تهران، فضا

موروا، آندره (تیر ۱۳۳۷) «من از شعر نو سر در نمی‌آورم»، ترجمه زهرا خانلری، سخن، دوره ۹، ش۴

مولوی، جلال‌الدین محمدبن‌محمد (۱۳۸۲) کلیات دیوان شمس تبریزی، عزیز الله کاسب (نقد و تحقیق)، چ سوم، تهران، محمد

ناصر خسرو (۱۳۷۰) دیوان اشعار، به تصحیح مجتبی مینوی، و مهدی محقق ناصر خسرو، چ اول، تهران، دانشگاه تهران

نیمایوشیج (۱۳۶۸) درباره شعر و شاعری (از مجموعه آثار نیما یوشیج)، گردآوری سیروس طاهباز، چ سوم، تهران، دفترهای زمانه

وحیدیان کامیار، تقی (تابستان ۱۳۶۳) «اوزان ایقاعی در شعر فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، س ۱۷، ش ۲

Archive of SID

www.SID.ir

ـــــــــــــ (۱۳۷۴) وزن و قافیه شعر فارسی، چ چهارم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی

ولک، رنه، و آوستن وارن (۱۳۷۳) نظریه ادبیّات، ترجمه ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، چ اوّل، تهران، علمی ـ فرهنگی

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱) فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ دوم، تهران، توس

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۰) چشمه روشن، چ سوم، تهران، علمی

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir