

پیوند شعر و موسیقی و چگونگی همخوانی  
اوزان با مضامین در دیوان عنصری  
دکتر عباس کی منش  
استاد دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران  
(از ص ۱۹ تا ۳۸)

چکیده:

در این گفتار نگارنده بر آن است که پیوند شعر و موسیقی را در چشم‌انداز علم عروض و موسیقی کلام بررسی کند و اوزان منتخب عنصری را در ترازوی مضامین شعرش بسنجد و پیامهای شاعرانه او را که بیانگر دقتی برای تعیین سبک سخنوری اوست در طیف جاذبه اوزان در مطالعه آورد و نقش بهگزینی الفاظ را در ترکیب کلام وی مورد تحلیل قرار دهد.

واژه‌های کلیدی: لفظ، مضمون، وزن، سبک و موسیقی.

### مقدمه:

ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بلخی از انگشت شمار شاعران طراز اول شعر و ادب فارسی است که قصاید مدح آمیز نغز دلنشینش نام وی را در صدر فهرست سخنوران عهد غزنوی ثبت نموده است.

این شاعر فحل از زادگاه خود - بلخ - به دارالاماره غزنین روی نهاده و به حضور یمین الدوله محمود غزنوی رسیده است و مورد التفات سلطانی گردیده و سرمایه عزت و ثروت اندوخته است و در محضر چهار صد شاعر نامدار پایتخت به خطاب ملک الشعرا سرفرازی یافته است و دیرسالی به آسودگی به عیش و عشرت بسر برده تا آن که ده سال پس از وفات محمود در کهن سالگی در سال ۴۳۱ هجری طایر روحش از قفس عنصری پر پرواز گشوده است.

گویند عنصری در عهد غزنویان و رودکی به زمان سامانیان و معزی در روزگار سلجوقیان و فیضی دکنی در دوره اکبری به عزت و ثروتی رسیده اند که هیچ شاعری در هیچ عهدی به مرتبه ای همانند آن دست نیافته است.

عنصری نه تنها بزرگترین استاد قصیده پرداز و مدح گستر قرن پنجم هجری است بلکه پرآوازه ترین قصیده سرای زبان پارسی است و تاکنون هیچ سخنوری بدین پایه و مایه در جزالت لفظ و رشاقت سبک وجود نیافته است و هیچ یک از شعرای قصیده سرا با کثرت عده و توجه به معارضه نتوانسته اند قصیده ای به فخامت قصاید او بسرایند و به گفته استاد فروزانفر «اگر از عهده لفظ برآمدند گرو معنی شدند و اگر حق معنی ادا کردند فخامت لفظ را از دست دادند». (فروزانفر، بدیع الزمان، سخن و سخنوران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۰، ۱۲۲) در همه دیوان عنصری حتی یک قرینه غیر متوازن و تعبیر غیر مناسب به دشواری می توان یافت و یک جمله که در افادت غرض و پرورش مقصود دخالت نداشته باشد نمی توان جست.

عبارتش با معانی متوازن است مگر در چند مورد که از شدت مراعات ایجاز

عبارت وافی مقصود نتواند بود. چنانکه در بیت زیر در مدح سلطان محمود در بحر هزج مسدّس محذوف (عروض و ضرب) «مفاعیلن مفاعیلن فعولن».

جهان را بگذرانی نگذری خود      بدان ماند که گشت روزگاری

(عنصری، دیوان، دکتر محمد دبیر سیاقی، ۱۳۴۲، ۲۶۲)

که مصراع نخست به اظهار ملالت از بقاء ممدوح شبیه تر است تا وصف و مدح به بقاء. نه عبارت ها کوتاه است و نه معانی ناساز و نه الفاظ بی اندام. دعاوی شعری را به معانی و ادله فلسفی متقن به اثبات رسانیده و بنای مدح و تغزل را بر پایه محکم برهان و استدلال نهاده است و با این همه آوردن تعبیرات شاعرانه را هیچگاه از یاد نبرده است. در نظر او هریک از معانی شعری قالب مخصوصی دارد. چنانکه بیت زیر در مدح سلطان محمود «بحر مجتث مثنیٰ مخبون اصلم مسبغ (مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فعولن):

همیشه بودی تأثیر آسمان به زمین      ز فضل اوست کنون اندر آسمان تأثیر

(عنصری، دیوان، ۵۴)

که مصراع دوم تأثیر و تأثر آسمان را افاده می کند با آنکه مقصود وی نکته دوم است و این احتمال از شدت ایجاز برخاسته است.

و یا اثبات این دعوی شاعرانه در مضمون ابیات زیر در مدح سلطان محمود غزنوی در بحر رمل مثنیٰ محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن):

بیش ازین نصرت نشاید بود کو را داده اند

چون ز نصرت بگذری زانسو همه خذلان بود

از تمامی دان که پنج انگشت باشد دست را

باز چون شش گردد آن افزونی از نقصان بود

(عنصری، دیوان، ۲۳)

که اثبات این دعوی شاعرانه را بر پایه محکم برهان و استدلال نهاده است، و یا بیت زیر

در مدح سلطان محمود در بحر هزج مسدّس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن):

تو ای شاه از ز جنس مردمانی بود یاقوت نیز از جنس احجار<sup>(۱)</sup>

(عنصری، دیوان، ۳۴)

که مضمون کلام خود را با یک دلیل فلسفی برکرسی اثبات می‌نشانند و این موضوع را در وزنی کوتاه و آهنگی جذاب به سلطان القاء می‌نماید.

اما گاهی شاعر احساس می‌کند که برای اثبات معانی شعری خود به کلمات بیشتری نیاز دارد. این معنی را در بیت زیر در قصیده‌ای که در مدح سلطان محمود در بحر رمل مثنیٰ محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) سروده منظور نظر داشته است:

گر به حرب اندر بود لشکر پناه خسروان چون که روز حرب باشد تو پناه لشکری

(عنصری، دیوان، ۲۷۳)

که هر رکن در هر مصراع از یک هجای بلند و یک هجای کوتاه و دو هجای بلند تشکیل شده است و رکن چهارم هر یک از دو مصراع به یک هجای بلند و یک هجای کوتاه و یک هجای بلند ادا شده است.

در موضوع موسیقی شعر، از واژه موسیقی، آن تعریفی مورد نظر است که به زیر، بمی و کشش و زنگ کلام تعبیر می‌گردد. این عوامل، خاصیتی به واژگان می‌دهد که در مجموع به آن آهنگ کلام می‌گویند. چه با علم تألیف الحان پیوندی ناگسستی دارد.

وجود این اجزاء همراه با عوامل وقف، وصل، تکیه و وزن سبب می‌گردد که شنونده در بسیاری از آثار شعری موسیقی را به گوش جان احساس کند و حتی پاره‌ای از کلام بزرگان را شعر آهنگین بداند، مانند مناجات‌نامه خواجه عبدالله انصاری.

### عوامل سازنده موسیقی در شعر

برخی از عوامل سازنده موسیقی در شعر عبارتند از:

۱- مدح شبیه به ذم رک: تجلیل جلیل، علت سازی و علت سوزی در شعر.

۱) ارزش موسیقایی حروف (۲) اهمیت تکیه (۳) واژگان زنگ‌دار (۴) تکرار یک واژه (۵) تکرار یک جمله (۶) قافیه (۷) ردیف (۸) واژگان...

### ۱- ارزش موسیقایی حروف

حروف زبان فارسی به مدد شش مصوّت به صدا در می‌آیند که سه مصوّت از آنها کوتاه‌اند: زیر، زیر و پیش (آ، اِ و اُ) و سه مصوّت بلند آ، ای و او. چگونگی ادای هر یک از این مصوّتها با یکدیگر تفاوت دارد و در تلفظ هر یک از آنها، زبان و لب‌ها به هنگام خروج هوا، وضعیّت خاصی به خود می‌گیرند. (نائل خانلری، دکتر پرویز، وزن شعر فارسی، انتشارات توس، ۱۳۷۳، ۱۲۹).

ارزش صوتی و طنین حروف بی صدا را نیز با یکدیگر تفاوت است. سخن آنکه آن دسته از حروف که «لثوی» و «دندانی» اند، به هنگام تلفظ طنین بیشتری دارند، مانند: ش، س، ث، ض، ذ، ز، ظ، چ، ژ، و تعدادی نیز طنین کمتری، مانند: ت، ط، ج، ر. گروهی دیگر از حروف نیم گنگ و بقیّه تمام گنگ‌اند. بحث فارابی در این باره درخور مطالعه دیگری است و باید به کتاب «موسیقی کبیر» او مراجعه کرد. (ابن‌نصر فارابی، الموسیقی الکبیر، ترجمه و تحقیق بافنده اسلام دوست، ۱۳۷۵، ۵۳)

پیداست کلماتی که با حروف پرتنین ساخته می‌شوند، زنگ و طنینی خاص خواهند داشت و از ارزش صوتی و موسیقایی بیشتری برخوردارند، و شاعر باید در هنگام گزینش واژگان توجه خاصی بدانها مبذول دارد و جای گذاردن آن کلمات را در مصراع و بیت به دقت دریابد. هر چه دقت نظر شاعر بیشتر باشد شعر استوارتر و زیباتر و آهنگین‌تر خواهد بود و معنی نیز وفاقی به مقصود. مثال را کلمه «کند» اگر در آغاز مصراعی برای افاده معنایی قرار گیرد، حکمی دارد و اگر در وسط و یا پایان همان مصراع با همان معنا بنشیند حکمی دیگر.

اما نظم کلام بر روی مقاصد نحوی تنظیم شده است و به قول شیخ عبدالقاهر

جرجانی نظم کلام، منظور کردنِ مقاصد نحوی فی مابین کلمات است. چنانکه می‌گوید: «بعضی گمان می‌کنند که موقعیت کلمات در نظم آنها به یکدیگر مانند تارهای پارچه ابریشمی است اما نمیدانند که انضمام کلمات به یکدیگر وقتی حاصل است که در آنها مقاصد نحوی منظور شود و اگر تنها به الفاظ توجه کنیم بی آنکه مقاصد نحوی را در آنها منظور نموده باشیم کاری انجام نداده‌ایم تا ادعا کنیم که مؤلف یا ناظم کلام هستیم.» (شیخ عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز فی القرآن، ترجمه دکتر سید محمد رادمنش، ۱۳۶۲، ۶۵). و همین گونه او معتقد است که اتصال فکر بدون مقاصد نحوی ممکن نیست. «باید تصور کرد که فکر به معانی کلمات به صورتی اتصال می‌یابد که کلمات منفرد و مجرد از مقاصد نحوی فرض شوند.» (شیخ عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز، ۴۸۶). به طور کلی معانی الفاظ و مقاصد کلام پوشیده در الفاظ است و جنبه نحوی یعنی اعراب وسیله‌ای است برای آشکار شدن نقص کلام یا فضیلت و درستی آن. (شیخ عبدالقاهر، دلائل الاعجاز، ۶۸) بنابراین تلفیق و ترکیب نحوی الفاظ موضوعی است در افاده معانی متعالی در شعر.

### اهمیت تکیه

واژگان از ترکیب حروف ساخته می‌شوند هر واژه به تنهایی واحد معنایی خاص است و همین واژه چون به تلفظ درآید، بسته به تکیه و یا تأکیدی که بر هر یک از هجاهای آن می‌افتد غیر از معانی اصلی معانی دیگری نیز پیدا تواند کرد. مثلاً واژه سه حرفی «بیا» را در نظر می‌گیریم. این واژه از دو هجا تشکیل شده است. «ب + یا» که به تنهایی هجای اول کوتاه «U» و هجای دوم بلند «a» است و فعل، صیغه امر است از مصدر «آمدن». اما به هنگام تلفظ، بسته به این که، تکیه بر کدام یک از حروف سازنده آن افتد معنای خاص پیدا خواهد کرد، چنانکه:

(۱) اگر تکیه و کشش روی هجای «ب» باشد و «یا» کوتاه ادا شود، خشم‌گوینده را

توجیه می‌کند.

۲) اگر تکیه و کشش روی هر دو هجا یعنی «ب و یا» باشد چنان ماند که کسی را به زور و عنف به مکانی برده باشند.

۳) اگر تکیه و کشش بر روی هجای دوم یعنی «یا» واقع شود، تمنا را می‌رساند و نیز پرسش را. (در حالت پرسش مانند: آیا گفت بیا؟)

۴) اگر هر دو هجا به یک لحن و یا تکیه‌ای برابر از لحاظ شدت ادا گردد تمنای خفیف را می‌رساند. یعنی ناز مکن، یا شوخی مکن و بیا.

۵) اگر هجای نخستین کوتاه و کشش بر هجای دوم چنان واقع شود که تکیه‌ای خفیف نیز همراه داشته باشد، حالت تشویق و اندرز را القا می‌کند. چنانکه در بیت زیر در بحر مجتث مثنیٰ مخبون محذوف (مفاعلن فاعلتن مفاعلن فعلن)

ایا شنیده هنرهای خسروان به خبر بیا زخسرو مشرق عیان بین توهنر<sup>(۱)</sup>

(عنصری، دیوان، ۱۱۳)

و باز در بیت دیگر از همین قصیده گوید:

هر آن کسی که همی خویشتن چنو شمرد

بگنوبیا و تو از خویشتن هنر بشمر

(عنصری، دیوان، ۱۲۹)

۶) اگر تکیه به نحوی شدید بر هر دو هجا افتد و هجای دوم یعنی «یا» به لحنی نامطبوع کشیده شود، معرّف تمسخر و احتمالاً ناسزاگفتن است که معمولاً گوینده در این موارد انگشت شست خود را نیز به طرف مقابل نشان می‌دهد. یادآوری می‌نماید که نشان دادن انگشت شست در کشورهای غربی و به تأثیر آن در کره

۱- استاد مهدی اخوان ثالث به ظریفه‌ای میان دو کلمه «عیان» و «خبر» توجه نموده است که باید به کتاب

«بدایع و بدعت‌ها» نگریست (اخوان ثالث، استاد فقید مهدی، بدایع و بدعت‌ها، ۲۹۸)

جنوبی و بسیاری از کشورهای عربی زبان نشانه تحسین است. شاید بتوان طرز ادای دیگری هم برای این واژه یافت، اما قدر مسلم آن است که لحن ادای هر یک از این موارد شش گانه، با هم تفاوت دارند و در القای معانی جوراجور نقش مهمی ایفا می‌کنند.

موسیقی زبانی است که به جای حروف با اصوات سروکار دارد. همچنان که دو یا چند حرف کلمه‌ای را پدید می‌آورند و کلمات، جمله‌ای را می‌سازند، در موسیقی نیز از یک یا چند صدا (میزان)<sup>(۱)</sup> ساخته می‌شود، و از مجموع چند میزان، یک جمله موسیقی استخراج می‌گردد.

تفاوت زبان موسیقی با زبان تکلم یا کتابت در این است که هر لفظ در زبان، معنا و یا معانی مقرر شده یا هدایت یافته‌ای را متبادر به ذهن می‌کند، در صورتی که در زبان موسیقی هر میزان یا جمله مقید به یک مفهوم و معنای خاص نیست و هر کس بنابر استنباط و احوال شخصی خود می‌تواند معنایی را از یک میزان یا یک جمله موسیقی ادراک نماید. در حقیقت موسیقی یک زبان عاطفی، یا ذهنی، یا تجربیدی است که در آن هر جمله به تعداد شنوندگان، واجد معانی گوناگون است با تمام این احوال یک نکته در هر دو زبان - شعر و موسیقی - همانند و مشترک است و آن لحن ادای لفظ و چگونگی استخراج اصوات یا نغمات است. استاد ملاح نوشته‌اند: «اگر معانی مقرر شده هر صوت یا صوتهای ترکیبی را که بشر اولیه اختیار کرده است در دسترس داشتیم، دقیق‌تر و حتی مطمئن‌تر می‌توانستیم راجع به زبان اصوات ابراز نظر کنیم. (ملاح استاد حسینعلی، حافظ و موسیقی، ۱۶)

حاصل سخن آنکه تکیه در شعر، حکم ضرب قوی را در موسیقی دارد که

۱- اگر یک جمله موسیقی به واحدهایی مساوی (از لحاظ کشش زمانی) تقسیم شود، هر واحد را «میزان» می‌گویند. (ملاح، استاد حسینعلی) حافظ و موسیقی، انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۵۱، ص ۱۲.



مشخص کننده وزن است. برخی از شاعران با چیره دستی، آن چنان تکیه‌ها را در یک بیت یا یک غزل و یا قصیده مقارن هم قرار داده‌اند که موسیقی و به ویژه وزن، ناخودآگاه متبادر ذهن خواننده خواهد شد. این گونه قرینه‌سازی را در آرایه‌های شعری صنعت حُسن تشبیه نام داده‌اند مانند ابیات زیر در بحر هزج مَثْمَن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) (خواجه نصیرالدین طوسی، معیار الاشعار، تصحیح دکتر جلیل تجلیل استاد دانشگاه تهران، نشر جاسی، ۱۳۶۹، ۷۹).

بگیر ای شاه آزاده، ملک طبع و ملک زاده

زدست دلبران باده، در این هر مزد شهریور

تویی آن داور محکم، که از دادش بنی آدم

بیارامیده در عالم، چو مؤمن در حق شیذر

(عنصری، دیوان، ۳۰۷)

در علم بدیع، این نوع شعر را که به چهار پاره موزون تقسیم شده‌اند و دارای

قافیه درونی‌اند «مناسبت و تسمیط» گفته‌اند. (تقوی، سیدنصرالله، هنجارگفتار، ۳۰۵)

مناسبت در علم بدیع، آوردن الفاظ موزون است در شعر و نثر، مانند مناسبتی که میان دو

یا چند لفظ دیده می‌شود. (تقوی، سیدنصرالله، هنجارگفتار، ۲۸۵). مانند: کلمات یمین، امین،

دولت، ملت در بیت زیر در بحر هزج مسدّس مقصور (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)

یمین دولت اندر دور گردش امین ملت اندر دور دوران

(عنصری، دیوان، ۲۴۸)

نکته آن که تسمیط و مناسبت نوعی موسیقی به شعر می‌دهد و زیبایی ظاهری و

گوشنوازی شعر و یا جملات نثر را دوچندان می‌کند. بویژه اگر با فصاحت و بلاغت

و آرایش‌های دیگر توأم باشد. لسان الغیب - حافظ - و شیخ شیراز سعدی - به

فراوانی از این صنعت شعری استفاده کرده‌اند و در بسیاری از تسمیط‌های آنان فقط

سجع بین دو قسمت مراعات شده است. (فرشید ورد، دکتر خسرو، گلستان خیال حافظ، ۱۲۹) و

بیت زیر در بحر رمل مَثْمَن مخبون مکفوف (فعلاّت فاعلاتن فعلاّت فاعلاتن) شاهد دیگری است در این معنی:

دل عالمی بسوزی، چو عذار برفروزی تو ازین چه سود داری که نمی‌کنی مدارا؟  
(حافظ، دیوان غزلیات، با شرح و حواشی دکتر خلیل خطیب رهبر، ۱۰)

### واژگان زنگ دار

حروف از دیدگاه موسیقی، به ویژه از نظر طنین طبیعی خود به: حروف پرتنین و نیم گنگ و گنگ تقسیم می‌شوند.

اگر در واژه‌ای، تکیه بر حرفی واقع شود که آن حرف جزو حروف پرتنین باشد بی شک آن کلمه از زنگ و طنین خاصی برخوردار خواهد بود. بهمین سبب این الفاظ را «کلمات زنگ دار» نامیده‌اند (ملّاح، استاد حسینعلی، حافظ و موسیقی، ۲۷) این کلمات را در قطعه زیر در بحر هزج مَثْمَن اُخْرَب (مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن) ملاحظه توان کرد.

دلبر صنمی دارم، شکر لب و مرمر بر مرمر زبرش خیزد، شکر زلبش بارد  
عنبر به خم زلفش، عهر بدل چشمش خنجر سر مژگانش، عرعر به قدش ماند  
(عنصری، دیوان، ۳۰۵)

تکرار حروف «ش، ر» در این قطعه و زنگ و طنینی که از ادای آنها حاصل می‌شود، برای گوش آشنا به موسیقی حکم طنین ساز سنج را در یک قطعه موسیقی دارد. و همچنین است بکار داشت چهار بار حرف «ش» در بیت زیر در بحر هزج سدّس محذوف «مفاعیلن مفاعیلن فاعِلن»

شکار خسروان مرغ است و نخجیر شکار تیغ تو شیر شکاری  
(عنصری، دیوان، ۲۶۲)

### تکرار یک واژه

عامل دیگری که سبب احساس عنصر موسیقی در یک قطعه شعر می‌شود، مکرّر به گوش رسانیدن یک واژه خوش طنین است در طول یک مصراع یا یک بیت

و یا پاره‌ای از یک قطعه شعر. در بیت زیر از بحر متقارب مثنیٰ سالم «فعولن فعولن فعولن فعولن» تکرار واژه انگیزه آفرینش نوعی موسیقی گوشنواز در کلام شده است:

تو محمود نامی و محمود کاری      تو محمود رایبی و محمود جانی

(عنصری، دیوان، ۲۵۶)

که واژه «محمود» در مصراع اول نشانه وزنی است که توجه شنونده را به خود جلب تواند کرد، اما در مصراع دوم، افزون بر وزن تکیه‌ای که بر هجای نخستین این لفظ می‌افتد عنصر موسیقی را به نحو بارزی متجلی می‌سازد.

و همچنین است دو واژه «این» و «آن» در مصراع دوم بیت زیر در همان قصیده:

به قدر آفتابی به رادی سحابی      نه اینی، نه آئی، هم اینی، هم آئی

(عنصری، دیوان، ۲۵۸)

و نیز تکرار واژه‌های «قند، قندهار و نگار» در بیت زیر در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن):

نگار قندهاری قند لب نیست      تو قندین لب، نگار قندهاری

(عنصری، دیوان، ۲۶۰)

آهنگ برانگیخته از تکرار این واژه‌ها موسیقی دلنوازی را به گوش جان شنونده القاء می‌کند.

### تکرار جمله

غزل‌ها، ترانه‌ها و حتی مرثیه‌هایی که می‌توان همه و یا حداقل بخشی از آنها را به طور گروهی تغنی کرد، تک خوان بخشی را می‌خواند و ترجیع را به دیگران وامی‌گذارد. از این نوع شعر البتّه در دیوان عنصری وجود ندارد. اما گاهی ابیاتی در دیوانش به نظر می‌رسد که «شبه جمله» را همراه «جمله»، به صورت یک جمله کامل نمودار می‌سازد و تکرار آن گوش‌نواز است و بی‌جهت نیست آن‌جا که عطار گفته است:

دارد<sup>(۱)</sup> از جان مرد موسیقی شناس لحن موسیقی خلقت را سپاس  
(عطار، منطق الطیر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۲، ۳۵)  
آنچه گفته شد در بیت زیر در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن  
فعولن) نظر خواننده را جلب تواند کرد:

به جای پیشدستی، پیشدستی به وقت بردباری، بردباری  
(عنصری، دیوان، ۲۶۱)

تکرار جمله در کلیات شمس از ویژگیهای سبکی جلال الدین مولوی است و آن  
در حقیقت تکامل یافته همین تکرارهای نارسای معدود ابیات بازمانده از عنصری  
است و شاید بیشتر از آن تکرارهایی است از این دست در دیوان فرخی و بسیاری از  
شعرای قرن پنجم و ششم هجری که مشخص کننده سبک شاعری آنان است.  
این تکرارها در دیوان شمس آهنگی خاص آفریده و شعر حضرت مولانا را از وجهه  
موسیقایی خاص برخوردار کرده است به نحوی که می توان تکرار جمله را از ویژگیهای مهم  
سبکی جلال الدین محمد مولوی بلخی هم شهری عنصری دانست. مثلاً غزل زیر در بحر  
هزج مثنیٰ اُخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) بدین مطلع:  
معشوقه به سامان شد، تا باد چنین بادا کفرش همه ایمان شد، تا باد چنین بادا  
(جلال الدین محمد مولوی، کلیات شمس تبریز، طبع نولکشور لکهنو، ۱۳۸۵م، ۱۴)

### قافیه

حرف یا حروف مشترک معینی است در پایان واژگان قاموسی نامکرّر  
مصراعهای یک شعر (وحیدیان کامیار، نفی، وزن و قافیه شعر فارسی، ۹۲). خواجه نصیر گوید:  
«و باشد که یک حرف را که اصل قافیه باشد... روی خوانند» (خواجه نصیر الدین طوسی،  
معیار الاشعار، تصحیح دکتر جلیل تجلیل، ۱۲۹). سپهر می نویسد: در قافیه آنچه بدان تکلم کنند

۱- در متن «گردد» و در حاشیه «کرد» و واژه «دارد» تصرّف نگارنده استحضانی است.

و تلفظ نمایند مناظ است، نه آنچه کتابت فرمایند. زیرا که بسیار حروف نگاشته آید و بدان تکلم نکنند. و بسیار حروف نوشته نشود و بدان تکلم کنند. در هر صورت آنچه بدان تکلم شود مناظ است و قافیه از آن پدید آید (سپهر، محمد تقی، براهین العجم، تصحیح و حواشی و تعلیقات استاد دکتر سید جعفر شهیدی، چاپ اول، دانشگاه تهران، ۱۳۵۱، ۱)

واژه‌ای که در آخر یک مصراع به عنوان قافیه قرار می‌گیرد، زمینه‌ای در ذهن شنونده ایجاد می‌کند که وقتی شنونده واژه هم آهنگ دیگری را در مصراع بعدی می‌شنود، گذشته از دل‌انگیزی معنی و مضمون لذتی احساس می‌کند که کاملاً شبیه است به لذت شنیدن یک نغمه موسیقی، شاید بتوان قرینه‌سازی و تناسب را نیز که در عرصه زیبایی‌شناسی و به ویژه در موسیقی اعتباری دارد، دلیل دیگر دریافت این لذت انگاشت. چنانکه در قصیده در مدح سلطان محمود در بحر هزج مثنیٰ اُخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) این قاعده چشم‌نوازی و گوش‌هوش‌ربایی را در آن نمودار می‌سازد:

نوروز بزرگ آمد، آرایش عالم      میراث به نزدیک ملوک عجم از جم  
سالار خراسان، ملک عالم عادل      از جمله شاهان، به همه فضل مقدم

(عنصری، دیوان، ۱۸۰)

در بیت زیر در بحر متقارب مثنیٰ سالم (فعولن فعولن فعولن فعولن) نوعی قافیه درونی با آهنگی دلپذیر گوش‌جان شنونده را آن‌گونه می‌نوازد که احساسی سرشار از لذت خاطر شنونده را به شور و شعف بر می‌انگیزد:

زمین را قراری، فلک را مداری      ادب را شعاری، سخن را معانی

(عنصری، دیوان، ۲۵۷)

### ردیف

کلمه یا کلماتی را که در آخر مصراع عیناً بعد از قافیه تکرار می‌شوند ردیف نامند. شعری را که علاوه بر قافیه، ردیف نیز داشته باشد «مردف» خوانند. (شمیسا، دکتر

سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، ۱۳۶۷، ۸۹) نجف قلی میرزا می نویسد: «بدانکه ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه اصلی به یک معنا تکرار یابد» (آقا سردار، نجف‌قلی میرزا، دژه نجفی، ۹۴) نگارنده این سطور بر آن است که شاعر فحل «ردیف» را با کلمه قافیه به نحوی در می آمیزد که در هر بیت و یا لااقل در ابیاتی شعرش را معانی و تعبیرات گوناگون قرین باشد. چنانکه عنصری در بیت زیر در قصیده‌ای که در مدح محمود غزنوی در بحر رمل مثنیٰ محذوف سروده است فعل «شدن» را در معنی «داخل گردیدن» و «وارد شدن» یعنی فعل تام بکار داشته در حالی که در ابیات دیگر به معنی فعل ربطی به کار برده است. اینک نمونه‌هایی از آن یاد کرده می‌شود: باد دیدستی که اندر خرمن گاه اوفتند همچنان باشد که او اندر صف لشکر شود (عنصری، دیوان، ۱۸)

که فعل در معنی تّام به کار برده شده است و اما آنجا که در معنی فعل ربطی بکار رفته و دارای نهاد و گزاره است، بیت زیر را در آن قصیده شاهد توان آورد:

سَدّ اسکندر به عزمش ساحت صحرا شود ساحت صحرا به حزمش سَدّ اسکندر شود  
و باز همین گونه است در قصیده‌ای که در مدح سلطان محمود در همان بحر رمل مثنیٰ محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) پرداخته است که کلمه «شود» در بیت نخست در معنی «رود» و «وارد گردد» یعنی فعل تام بکار رفته است و اما آن جا که در معنی فعل ربطی در همان قصیده به کار داشته شده بیت زیر را شاهد توان آورد.

داد را گرگرد بر خیزد ز سادروان او همچو عقل روشن اندر جان نوشروان شود

(عنصری، دیوان، ۲۶)

ولیکن در داخل مصراع، آنجا که «شدن» در معنی «رفتن» به کار گرفته شده است، بیت زیر در مدح سلطان محمود در بحر مجتث مثنیٰ مخبون محذوف عروض و اصلم مسبّع ضرب «مفاعلن فاعلن مفاعلن فعلن (فع لان = اصلم مسبّع)»

خداایگان بزرگ آفتاب مُلکِ زمن      امام عصر خداوند خسرو ذوالمنن

(عنصری، دیوان، ۲۳۷)

و اما بیت شاهد در بحر مجتث مثنی مخبون محذوف آنجا که گوید:  
به هیچگونه سخن در محلّ تر نرسد      هر آینه نتوان شد بر آسمان به رسن

(عنصری، دیوان، ۲۳۸)

که «شدن» فعل تامّ است و به معنی «رفتن» آمده است.

بر روی هم، ردیف از دیدگاه ذهن موسیقی شناس تقویت کننده اثر لحن در یک  
قطعه شعر است اما در پاره‌ای موارد، مکرر به گوش رسیدن این نغمه یا صوت  
ملال آور است - آن جا که در قافیّه تکلفی رود و عدم توافق معنی در ردیف آشکار  
باشد - در برخی موارد نیز، قافیه و ردیف درونی در شعر جالب نظر است که در  
تأکید وزن شعر و تقویت لحن قافیه برونی نقشی مؤثر تواند داشت.

در ابیات زیر در بحر مجتث مثنی مخبون محذوف «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن  
فاعلن» این ویژگی خاطر برانگیز است:

چو جای نام بُود شهریار ناموری	چو جای داد بود، پادشاه دادگری
طبایع ادبیّ و جواهر هنری	فواید سخنی و نوادر خردی
سوار بی بدلیّ و کریم بی مگری	شجاع بی خطری و امیر بی خللی

(عنصری، دیوان، ۲۸۱ و ۲۸۳)

که نوعی موسیقی درونی میان کلمات: فواید، نوادر، طبایع، جواهر، موجود  
است و همچنین در میان کلمات: «سخنی، خردی، ادبی، هنری، خطری، خللی،  
بدلی، مگری این موسیقی درونی را احساس توان کرد. چه فواید و نوادر، از یک  
هجای کوتاه و دو هجا بلند (U-) و کلمات سخنی و خردی، دو هجای کوتاه و یک  
هجای بلند (U U-) تشکیل شده و هارمونی خاصی در شعر ایجاد کرده است.

همین گونه است، بیت زیر در بحر هزج مثنی سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

مفاعیلین) در مدح امیر نصر بن ناصرالدین سبکتکین:

به باد افراه و پاداشن، نبشته دو خط روشن به تیغش بر، که «لا تأمن» به گنجش بر، که «لاتحذر»  
(عنصری، دیوان، ۱۰۳)

که کلمات: «پاداشن، روشن، تأمن و همچنین تحذر اگر چه قافیه افتاده است»  
نوعی موسیقی گوشنواز در شعر ایجاد کرده و وزن شعر را مطبوع طبع صاحب  
نظران خوش ذوق ساخته است.

استاد دکتر مظاهر مصفا دربارهٔ ردیف در دیوان عنصری نوشته‌اند:

«از شست قصیده‌ی عنصری تنها پانزده قصیده مردّف است به ردیف‌های  
است، نیست، شود (دوبار)، بود، بر، کنی، ی (پنج بار)، الف اطلاق، اندر، ش  
(ضمیر) که شش ردیف فعلی و هشت ردیف حرفی و تنها یک ردیف اسمی (ش  
ضمیر) است. (مصفا، دکتر مظاهر، پاسداران سخن، ۹۹).

در موسیقی کناری شعر، ردیف همراه قافیه است و به آن غنا و زیبایی و خوش  
آهنگی پُر لطفی می‌دهد. اگر ردیف از جوشش هیجان شاعر برخیزد، نه تنها نوعی  
موسیقی درونی در شعر پدید می‌آورد بلکه جنبهٔ موسیقایی کلام را دو چندان  
می‌کند. گذشته از آن وزن شعر را دل‌انگیزتر و غنی‌تر می‌سازد و بیانگر احساس و  
عاطفهٔ شاعری است موسیقی‌شناس و صاحب سبک. و افزون بر آن حجابی می‌شود برای  
نقایص قافیه و زیوری می‌شود بر تجلی اندیشهٔ شاعرانه و سبب آفرینش مضامین مناسب و  
متعالی می‌گردد و در تداعی معانی بکر شاعرانه اثری شگرف تواند داشت و شاعر را به خلق  
تصاویر بدیع و آفرینش صورتهای خیالی زیبا رهنمون می‌شود که همهٔ اینها از ممیّزات سبک  
سخنوری هر شاعر بزرگ صاحب مکتب است.

ردیف در نامگذاری شعر نقشی معنی آفرین و ماندگار دارد. فراوانند شاعرانی که  
نام شعر خود را ازواژه یا واژگان ردیف برگزیده‌اند.

نام گذاری شعر در دیوان استاد ملک الشعراء بهار و شهریار، حمیدی شیرازی،



فریدون تولّی، فریدون مشیری، اخوان ثالث، احمد شاملو اهمیت این عنصر شعری را شاهدهی است گویا.

### نقش ردیف در غنی ساختن موسیقی کناری شعر

اوزان عروضی مبنای موسیقی شعر است و قافیه مکمل آن و ردیف در غنی ساختن قافیه از نقش حسّاسی برخوردار است. قافیه ساخت پایه برای ردیف است و وزن ساخت پایه برای قافیه، این سلسله مراتب هارمونی خاص را در تصور می آورد که نشانه‌ای است از سبک شاعری هر سخنور فحل که اشارت کرده ایم. (رستگار فسایی، دکتر منصور، انواع شعر فارسی، ۳۷۳، ۶۴، ۶۷).

### ردیف - قافیه - وزن

در حقیقت اگر در شعری ردیف هست، قافیه نیز در آن وجود دارد و لیکن عکس آن صادق نتواند بود، و اگر در شعری قافیه وجود داشته باشد وجود وزن انکارناپذیر است و عکس آن الزام آور نیست.

در موسیقی کناری شعر، ردیف به سبب همراه بودن قافیه به شعر غنا و زیبایی ویژه‌ای می دهد. تکرار ردیف در کرانه شعر آهنگی دلپذیر ایجاد می کند. اگر ردیف در شعر به تصنع نگراید و از جوشش هیجان شاعرانه برخیزد زیبایی شعر را مضاعف تواند کرد.

از آنجا که کلمات فارسی اعراب ندارد نمی توان هیچ گونه کشش صوتی در پایان کلمات ایجاد کرد. اگر چه اندکی توقّف روی حرکت قبل از روّی انجام می شود، اما به اندازه‌ای نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند. بنابراین تکمیل موسیقی را آوردن ردیف دلپذیر می نماید. تا موسیقی حروف مشترک پایان شعر را که یکی دو حرف بیشتر نیست افزونی دهد و موسیقی شعر را به کمال رساند. (سفیمی کدکنی، دکتر

اما عنصر خیال موضوعی است در خور تأمل همه محققان، و محتوا و مضمون متعالی که زاده هیجان شاعرانه است از چشمه لایزال خیال نشأت می‌گیرد. چه مردّف باشد و چه نباشد. بسیار است اشعار مردّفی که هیچگونه ارزش شعریت ندارد و بسیار است اشعاری که مردف نیست اما زیبا است و برانگیخته از توفان جوشش اندیشه و احساس شاعرانه. نمونه را به غزلیات عاشقانه سعدی اشارت توان کرد. بدین روی بکار بردن ردیف برای شاعران جوان توصیه نمی‌شود مگر آنکه از جوشش هیجان شاعرانه برخیزد. زیرا هماهنگی ردیف و قافیه الزام‌آور است و مضمون شعر برانگیخته آن و شاعر تازه‌کار از عهده بر نتواند آمد.

### واژگان زاید

واژگان زاید، واژه‌هایی‌اند که بودن و نبودن آنها در یک بیت تأثیری در معنا و کیفیت شعر ندارد. تنها برای پُر کردن جای خالی وزن شعر نقش پیدا می‌کند. البته گاهی این واژگان افزون بر نقش تکمیل‌کننده وزن به سبب مصوت‌های موجود در آنها خاصیت لحنی به شعر توانند داد. از این گونه واژگان‌اند: الف وصلی در «ابا» هر چند گفته‌اند که: در زبان پهلوی «اپاک» بوده است. و آن را در بیت زیر در بحر هزج مثنی‌سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) توان دید:

خداوندا! بزى شادان، به رسم و سیرت رادان ابا شادى تو آبادان، به مشکین باده احمر  
(عنصری، دیوان، ۱۰۳)

سپهر می‌نویسد: «الفی که در اوّل کلمه در می‌آید دو قسم است. الف اصلی و الف وصلی. الف اصلی نیز دو قسم است. یا به سقوط آن کلمه از معنی جدا ماند. چون ارغنون و اردشیر، که پس از اسقاط الف، «رغنون و ردشیر شود» و شامل معنی نباشد. یا الفی است که از سقوط آن فساد در معنی کلمه پدید نشود، مانند الف، «استوار و استخوان و اسکندر» که چون الف را بردارند «ستوار، ستخوان و سکندر»

باقی ماند و ابداً در معنی آنها نقصانی راه نیابد» (سپهر، براهین العجم، ۲۳) مانند بیت زیر در بحر هزج مسدّس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن)،

یکی جیحون خون راند به صحرا      یکی هامون کند سدّ سکندر

(عنصری، دیوان، ۴۲)

نکته در خور نگرش اینکه این الف در نثر نمی تواند ساقط شود، تنها در شعر سقوط آن جایز است.

الف وصلی آن است که به جهت ضرورت شعر بر سر کلماتی که بدون الف موضوع شده اند در آید، و در معانی آن زیاده و نقصانی پدید نشود، چون لفظ، بر، با، بی چنانکه در بیت زیر در بحر مجتّث مثنّ مخبون محذوف (مفاعیلن فعلاطن مفاعیلن فعولن).

خیال تمعبده جادوان فرعون است      تو گفستی آن سپهستی ابیکرانه و مر

(عنصری به نقل از براهین العجم سپهر، ۲۵)

#### نتیجه:

نتیجه آن که دو هنر شعر و موسیقی را پیوندی است تنگاتنگ و ارتباطی است معنوی. چه این هر دو هنر، زاده خیال و عاطفه و احساس بشر است.

شعر و موسیقی دو هم زادند پرورش یافته در دامن دو دایه، هر دو شنیداری اند، و با قوه ناطقه و تفکر شاعر و موسیقی دان ارتباطی دارند مستقیم.

شناخت تئ در موسیقی همانند شناخت هجاهای بلند و کوتاه و کشیده است در شعر. و سواس شاعر در گزینش الفاظ و ابتکار در بکار داشت آنها در جای مناسب در مصراع و بیت در آفرینش مضامین نو، نشانه هنر شاعری و سبک سخنوری شاعر است.

اوزان شعری در تشخص سبک شاعر نقشی دارد در خور نگرش ژرف. شاعری چون عنصری که برخی از پیامهای خود را در بحور کوتاه عرضه می دارد و یا شاعری مانند نظامی گنجوی که تشخیص می دهد برخی از الهامات عاشقانه خود را در بحر هزج مسدّس اخریب مقبوض، محذوف (مفعول مفاعیلن فعولن) که کوتاه ترین وزن

شعر فارسی است بیان دارد و یا مضامین بکر ترجیع بند معروف شیخ شیراز بدان وزن نشانه‌ای است از سبک مشخص و متعالی آنان که گروه کثیری از شاعران صاحب نام زبان و ادب فارسی را نه تنها در ایران بلکه در حوزه‌های زبان فارسی - چون شبه قاره و آسیای میانه - به دنبال خود کشیده است.

### منابع:

- ۱- آقای سردار، نجفقلی میرزا، درّه نجفی، تهران، ۱۳۳۳.
- ۲- ابونصر فارابی، الموسیقی الکبیر، ترجمه و تحقیق ابوالفضل بافنده اسلامدوست، انتشارات پارت، ۱۳۷۵.
- ۳- ابونصر فراهی، فرهنگ فراهی، دکتر سید ابراهیم دبیاچی، انتشارات جرجانی، ۱۳۸۲.
- ۴- اخوان ثالث، استاد مهدی، بدایع و بدعت‌ها، انتشارات بزرگمهر، ۱۳۶۹.
- ۵- تجلیل، دکتر جلیل، عروض و قافیه، انتشارات سپهر کهن، ۱۳۷۸.
- ۶- تقوی، سید نصرالله، هنجارگفتار، چاپ تهران، ۱۳۱۷.
- ۷- حافظ، دیوان غزلیات، شرح دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ سی و نهم، ۱۳۸۳.
- ۸- خواجه نصیرالدین طوسی، معیار الأشعار، با تصحیح و مقدمه دکتر جلیل تجلیل، نشر جامی، ۱۳۶۹.
- ۹- دهلوی، استاد حسین، پیوند شعر و موسیقی آوازی، مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور، تهران، ۱۳۷۹.
- ۱۰- رستگار فسایی، دکتر منصور، انواع شعر فارسی، انتشارات نوید شیراز، ۱۳۷۳.
- ۱۱- سپهر، محمد تقی، براهین العجم، تصحیح استاد دکتر سید جعفر شهیدی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۱.
- ۱۲- سیفی و جامی، عروض و قافیه، به اهتمام دکتر محمد فشارکی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.
- ۱۳- شفیع کدکنی، دکتر محمدرضا، موسیقی شعر، انتشارات آگاه، ۱۳۵۸.
- ۱۴- شمس قیس رازی، المعجم، تصحیح علامه محمد قزوینی، با تجدید نظر استاد مدرّس رضوی، ۱۳۲۷.
- ۱۵- شمیسا، دکتر سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، انتشارات فردوس، ۱۳۷۵.
- ۱۶- عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز، ترجمه و تحشیه دکتر سید محمد رادمنش، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸.
- ۱۷- عطار، منطق الطیر، تصحیح استاد فقید دکتر سید صادق گوهرین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۲.
- ۱۸- عنصری، دیوان، تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی، کتابخانه سنایی، ۱۳۴۲.
- ۱۹- فرشید ورد، دکتر خسرو، گلستان خیال حافظ، بنگاه نوریانی، ۱۳۵۷.
- ۲۰- فروزانفر، استاد بدیع الزمان، سخن و سخنوران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۵۰.
- ۲۱- مضافا، دکتر مظاهر، پاسداران سخن، زوار، ۱۳۳۵.
- ۲۲- ملّاح، استاد حسینعلی، حافظ و موسیقی، انتشارات هنر و فرهنگ، ۱۳۵۱.
- ۲۳- مولوی جلال الدین، کلیات شمس، نولکشور لکهنو، ۱۸۸۵م.
- ۲۴- نائل خانلر، استاد فقید دکتر پرویز، وزن شعر فارسی، انتشارات توس، ۱۳۷۳.
- ۲۵- وحیدیان کامیار، دکتر تقی وزن و قافیه شعر فارسی، نشر دانشگاهی، چاپ چهارم، ۱۳۷۴.