فصلنامهٔ دُرّ دَری (ادبیات غنایی، عرفانی)
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوم، شماره دوم، بهار ۱۳۹۱، ص.۷۶-۵۷

تبیین وجوه سازواری غزل‌های سعدی
با ردیف کنونی موسیقی ایرانی

مرتضی عباسی*

چکیده

تقریباً در غالب آثار موسیقی ردیفی "دستگاهی" ایران، از ازمنهٔ قدیم- از زمانی که بر روی صفحات گرامافون ضبط می‌شده- تاکنون، ردّ و نشانی از غزل‌های سعدی به چشم می‌خورد. این نشان، گاه چنان برجسته است که نوعی تعمد و اصرار در استفاده از غزل‌های شیخ برای روایت موسیقایی احوال و درونیات- از سوی خواننده [و نوازنده]- و وفاق آن با مطلوبات روحی شنونده را به ذهن متبادر می‌نماید. پرسش، این است که چرا تا این اندازه غزل سعدی با موسیقی ایرانی عجین شده است؟ یا آن چه ویژگی سخن سعدی است که جواهر منضود او را، در روایت ردیف موسیقی، با چنین اقبالی مواجه کرده و می‌کند؛ آنچنانکه گویی سعدی، خود، غزل‌ها را جز به این هدف نسروده، یا با ردیف کنونی موسیقی آشنا بوده است؟ به بیانی بهتر، آن چه لطیفهٔ نهانی در حدیث سعدی است که، بدون هیچ ادعایی در موسیقی‌دانی- خلاف شعرایی مانند منوچهری، رودکی، فرخی و ... که به صراحت، به نوازندگی و خوانندگی خود اشاره می‌کنند- شعر وی را بیشتر از متقدمان مدعی، با ردیف موسیقی سازگاری داده است؟ نوشتار حاضر، با تکیه بر روش تحلیل محتوا، تلاشی برای پاسخ به این چراهاست.

کلمات کلیدی:

غزل سعدی، موسیقی دستگاهی، تحلیل موسیقایی، ردیف، گوشه.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان venoos407@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱/۲۸

مقدمه

می‌دانیم که تنها مخاطب موسیقی، "گوش" است و از این رو، شنوایی، تنها حسی است که قادر به درک الحان و نغمات موسیقایی است. بنا بر این، اگر نیمی از موسیقی، فنون، آلات و دستگاه‌ها، نغمات و نَقَرات و... باشد، بی‌تردید، نیم دیگرِ آن، شنیدن است و حالتی که از شنیدن یک اثر موسیقایی به دست می‌آید. این حالت، در حیطهٔ زیبایی‌شناسی و زیبایی، یک امر نسبی و آن چیزی است که بر روی هر کسی، در پرتوِ یک القاء کلی، اثری می‌گذارد. ممکن است این گمان افکنده شود که: اگر همهٔ غزل‌ها در یک دستگاه ارائه شود؛ چون صورت و ساخت دستگاه ثابت است، چندان تفاوتی در درک موسیقایی احساس نمی‌شود. برای رفع این گمان، باید گفت که اولاً: به رغم شباهت شکل کلی غزل‌ها، هرکدام بار معنایی متفاوتی دارند و ثانیاً: احوال مخاطبین، در استماع و استدراک از معنی غزلی- توأم با مناسبات موسیقایی دستگاهی که در آن ارائه شده- مشابه و مشترک نیست. اگرچه، در یک نگاه کلی، غزل‌ها، عاشقانه - و موافق تمامی مناسبات شوق و عشق- طرب انگیز، ملحون و... به نظر می‌رسند، ولی با اندکی توغل و تأمل، به راحتی می‌توان به وجوه امتیاز آنها از یکدیگر پی برد و همین نکته است که، علاوه بر عامل فوق، نگارندگان را بر آن می‌دارد تا از تحلیل موسیقایی ساختار غزل‌ها، که حوصله و مجالی بسیار بیشتر از یک مقاله می‌طلبد، سرباز زده و صرفاً به طرح دلایلی بپردازند که غزل‌های سعدی را با موسیقی، سازگار نموده است؛ یا بر بنای برخی اصول و متشابهات، بر محک موسیقی عرضه می‌کند.

بنا به شواهد موجود در آثار سعدی، شکی نیست که او در مجالس موسیقی، مستمع، و از احوال آن محظوظ بوده است. اگرچه وضع و کیفیت ارائهٔ موسیقی، در دوران او به گونه‌ای دیگر بوده، ولی با همان هیأت، سعدی بدان اشراف و با اصطلاحات و اسبابش، آشنایی کامل داشته و این، از بسیاری ابیاتی که در آنها نامی از آن اصطلاحات و ادوات به میان آورده، هویداست (نک. عباسی، ۱۳۷۷: ۱۲۳- ٦٤). تطور و تحول، چنانکه در همهٔ علوم، از گذشته تاکنون، بر احوال موسیقی نیز عارض بوده و هست و موسیقیِ رایج در دوران سعدی هم، هرچه بوده، از سیاق مُدَوَّن امروزی خود، بسیار فاصله داشته است، ولی این مسأله، ناقض دعوی این نوشتار نیست، بلکه بسیاریِ استفاده از غزل‌های سعدی در موسیقی ردیف امروزی، ضمن اظهار تعمُّد شیخ شیراز در به کارگیری اوزان و بحوری خاص- که عمدهٔ آنها به رغم مزاحف بودنشان، روان و به لحاظ سازگاری با الحان موسیقی، مورد اقبال اغلب هنرمندان است- ابهامِ موجود در ادعای نگارندگان، دائر بر آشنایی سعدی با موسیقی را، که غزلش در دورهٔ معاصر و با موسیقی ردیف کنونی قران السعدین پیدا کرده است، را برطرف می‌گرداند. در واقع، اگرچه سخن سعدی، قرن‌ها از موسیقی کنونی ما فاصله دارد، ولی از جهت بهره‌مندی از رموز و دقائقِ موسیقیِ عَرَضی یا ذاتی و پیوند آن با اصل شعریّت، ناخودآگاه، به حلیهٔ "آن" و "لطیفهٔ نهان" آراسته است؛ گویی، سِرّ نهاده و سِحرِ سخن او، به زبان اشارت، خود، این نوع موسیقی را به روایت می‌طلبد. از سوی دیگر، گفتنی است که شعر، پیوندی ناگسستنی با وزن و موسیقی دارد؛ به عبارت دیگر، به اعتقاد گروه کثیری از علمای ادب، جوهرهٔ اصلی و وجه تمایز شعر و نثر، در آهنگ و وزن آن است؛ لذا، بسیاری از بزرگان ادب پارسی، کوشیده‌اند تا این پیوند و رابطهٔ مهم و جدانشدنی را استحکام بخشند و رضایت نمی‌دهند تا وزن که، حقیقت درونی شعر، از ارکان و موجب پیوند آن با موسیقی است، به فراموشی سپرده شود و نقش آن را نادیده انگارند. غزل‌های سعدی هم، به دلیل تنوع در وزن و آهنگ، دستمایه ای قوی است برای آنکه رابطهٔ شعر و موسیقی را آشکارتر سازد. به زبان ساده‌تر، به گمان اهل شعر و موسیقی، شعری که قالب و وزن عروضی درستی ندارد، کمال‌یافته نیست و نمی‌تواند باعث غنای موسیقی گردد.

تعریف چند اصطلاح

پیش از به دست گرفتن این بحث، توضیح چند اصطلاح لازم است: "دستگاه"، "گوشه"، "ردیف موسیقی"، "تصنیف"، "پیش درآمد"، "رِنگ" و "چهارمضراب".

"دستگاه موسیقی، عبارت است از توالی نظام یافتهٔ قراردادی نمونه‌ها و الگوهای موسیقایی، که در حوزهٔ تُنال "Tonal" آن دستگاه ترتیب یافته است" (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۸۷). به طور کلی، هر دستگاه، از نغمه‌هایی تشکیل می‌شود و هر نغمه، شامل تعدادی گوشه است. گوشه، کوچک‌ترین واحد سازندهٔ هر دستگاه موسیقی است و در واقع، "اگر موسیقی ایران را مملکتی فرض کنیم، دستگاه را ولایت، نغمات را شهر و گوشه‌ها را خانه تعبیر می‌نماییم" (همان: ۳۸۰). به بیان دیگر، "گوشه‌ها، بافتهایی "TexturesK" موسیقایی هستند که به عنوان نمونه و الگویی قراردادی برای ایجاد خلاقیت موسیقایی و بداهه‌نوازی یا بداهه‌سرایی به کار می‌روند...". این گوشه‌ها، "...نقش زمینه‌سازی برای تأویل و تداعی بداهه‌نوازی یا بداهه‌سرایی و ساختن قطعات را به عهده دارند" (همان: ۳۸۷).

ردیف: "موسیقی سنتی، موسیقی یک صدایی و مجموعه‌ای از ملودی‌ها "Melodies" است، که به ترتیب خاصی، توالی یافته‌اند و به نام ردیف خوانده می‌شوند. در واقع، ردیف، شیوه، روش، کیفیت تنظیم و ترتیب گوشه‌هاست..." (همان: ۳۸۰). نیز، "ردیف، عبارت است از روش ترتیب و ترکیب گوشه‌ها و نحوهٔ تقدم و تأخر و روایت آنها". (همان: ۳۸۸). برای اطلاع بیشتر در این باره، بنگرید به: (مشحون، ۱۳۷۳: ۷۰٦)، (دورینگ، ۱۳۸۳: ۱٤٥ و ۱۷۳،کیانی، ۱۱۳٦۸: ۱۱ و ۱۹).

تصنیف، معمول‌ترین و رایج‌ترین قطعات ساخته شده، تصنیف است که وزن متریک "Metric" دارد (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۹۱).

رِنگ، عبارت از قطعه‌ای است مخصوص رقص که در انتهای اجرای دستگاه- در موسیقی سنتی- نواخته می‌شود (همان: ۳۹۳).

پیش درآمد، فُرمی است تا حدی شبیه به تصنیف، [اما بدون کلام] که بر مبنای درآمد یا چند گوشه از دستگاه یا نغمه ساخته می‌شده است. این فرم، نسبت به تصنیف و رِنگ، جدیدتر است و ساختن آن را به "درویش خان" نسبت می‌دهند (همان: ۳۹۲).

چهارمضراب، قطعه‌ای است که نوازنده، معمولاً، به تنهایی آن را می‌نوازد و غالباً برای ایجاد تنوع و پرهیز از یکنواختی اجرای آوازها و نیز، برای نشان دادن مهارت نوازنده، ساخته می‌شود (همان: ۳۹۲).

در توجیه و تبیین پرسش‌هایی که در چکیدهٔ این نوشته طرح شده است، نگارندگان، با بلند داشتن همتی کوتاه، به سمع آثار موسیقی و فحص و بحث در غزل‌های شیخ اجلّ پرداخت تا، عاقبةالأمر، صیّاد فکرت و صرافت، از غور و غوص در این بحر خروشان، مرواریدی چند، نفیس، پاسخ آن پرسش‌ها را، فرا چنگ آورد. آنچه از این پس می‌آید ذکر و تفسیر آن پاسخ‌هاست:

۱. سادگی و روانی

به گواه تمامی کتب و آثاری که بزرگان ادب، در باب کیفیت و نحوهٔ بیان شیخ شیراز، خاصه در غزل‌ها، نوشته‌اند، سخن سعدی، نمونهٔ بی‌نقصی از سهولت و روانی است. در هیچ کتابی نیست که صفت برجستهٔ آثار او را "سهل و ممتنع" ندانسته

باشند. گفتنی است؛ در گیر و داری که پس از شاعران بزرگِ قرن چهارم و آغاز قرن پنجم- به ویژه، نامدارانی مانند رودکی، دقیقی، منوچهری و فرخی که شعرشان به حلیهٔ فصاحت و معانی آراسته است- به تدریج، تعقید و ابهام از طرفی و تکرار معانی، از طرف دیگر، و بدتر از همه، گرایش به آوردنِ الفاظ مُغلَق و دشوار و گاه دور از ذوق سلیم، شعر فارسی را در تارهای خود فروپیچید و از لطف و زیبایی و دلانگیزی خاصی که داشت دور کرد، شاعری توانا و عبقَری که حائز همهٔ شرایط باشد لازم می‌بود تا این همه قیدهای ملال‌انگیز را در هم نوردد و شعر پارسی را به همان درجه از کمال و زیبایی و جلا و روشنایی، که فردوسی رسانیده بود، برساند؛ چنین شاعری، کسی جز "افصح المتکلمین، سعدی شیرازی" نبود، که هم تحصیلات متمادی و هم جهانگردی‌ها و تجربت‌اندوزی‌ها و هم ذوق خداداد بی‌نظیرش، وی را در آرایش و پیرایش نظم و نثر پارسی، کامیاب ساخته بود و او، در همان حال، به شیوهٔ استادان درجهٔ اول زبان پارسی- در قرن چهارم و پنجم-؛ یعنی سادگی و صراحت زبان در بیان معانی بلند لطیف نیز بازگشت و آن روش را دوباره بر کرسی نشاند.

اما اگر سعدی می‌خواست در این نهضتی که در شعر پارسی ایجاد کرده بود، دوباره همان زبان و همان شیوهٔ بیان و سبکِ سخن‌گویی پیشینیان را در سخن فارسی تکرار کند، البته به مقامی که در تاریخ ادبیات فارسی نائل گشت، هرگز نمی‌رسید. سعدی در این نهضت و رویکرد به روش فصحای متقدم، در حقیقت، به اساس و مبنای کارشان توجه داشت نه به ظاهر سخن ایشان؛ به بیانی دیگر، سعدی، در شعر- چنانکه در نثر- سبکی نو دارد، که همان ایراد معانی بسیار تازه و لطیف و ابداعی در الفاظ ساده و روان و سهل است که، در عین حال، حائز همهٔ شرایطِ فصاحت، به حدّ اعلای آن است. (نک. صفا، ۱۳۷۲، ج۳ ب۱: ٦۱۲). اما آنچه وی را مفید انتساب وصف "سهولت و امتناع" می‌کند، بیش از به کارگیری الفاظ ساده، "به سادگی به کارگرفتن الفاظ" است. البته، آنچه غزل سعدی را بارز می‌کند، تنها، سادگی و بی‌تکلفی طبیعی نیست؛ سخن سعدی، در عین حال، مُعرِّف نوعی زبانِ اندیشیده و از لحاظ هنری، زبانی پرداخته و برخوردار از عنصر گزینه‌گویی است. ایجاز سخن وی، در واقع، رعایت اقتصاد و اعتدال در بیان مطلب و این، وقتی است که از هرگونه عنصر غیر لازم، بر کران باشد. برای مثال، در غزلی به مطلع:

گر تیغ برکشد که مُحبّان همی زنم اول کسی که لاف محبت زند منم...

بیتی هست که هر بار خوانده شود، بر حیرتِ از غایت تردستی و استادی کامل عیار سعدی می‌افزاید و آن بیت، این است:

دردیست در دلم که گر از پیش آب چشم برگیرم آستین برود تا به دامنم

(غزلیات: ٥٦١)

این بیت، نه تنها از الفاظ دشوار، بلکه از پس و پیشی ارکان جمله- از نظر دستور زبان فارسی- که طبیعیِ شعر و نظم است نیز، عاری است؛ جز معدودی معمول؛ از قِسمِ تقدیم حرف اسناد و فعل، که آن هم ضروری وزن است. نگارندگان، بارها و به آزمایش، بیت را برای کسانی، بدون تقیّد به ارکان و افاعیل عروضی [در قرائت]- به صورت یک سطرِ پیوسته- نوشتند و از نثر یا نظم بودنش پرسیدند، و تنها، معدودی که دارای ذهن موسیقایی بودند توانستند آن را از نثر بازشناسند. این، همان سادگی در به کار بردن الفاظ "دوری از تعقید" است. پس، زیبایی این بیت و امثال آن، از زبان سعدی، صرفاً به الفاظ ساده منوط نمی‌گردد. از میان صد و هشت غزل پیشنهادی "فرصت‌الدولهٔ شیرازی"، برای ارائه و اجرا در دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی، حدود نَوَد غزل در مقولهٔ سادگی صرف می‌گنجد: یعنی غالبِ تناسب آنها با مناسباتِ موسیقایی، از وجهِ سادگی‌ای است که سعدی، پایهٔ سخن‌سرایی خود را بر آن نهاده است. این روی از سادگی، تقریباً در غالب غزل‌ها به چشم

می‌خورد، اما روانیِ سخن وی، به همین نکته ختم نمی‌شود و عاملِ دیگری هم درکار است. برای روشن شدن مطلب، مثال می‌زنیم؛ به این بیت حافظ توجه کنید:

صبا! بـه لطـف، بگـو آن غـزال رعنـا را کـه: "سر به کوه و بیابان، تو داده‌ای ما را"

(حافظ: ۲۳)

و حال، این بیت سعدی را از نظر بگذرانید:

اگر تو فارغی از حال دوستان، یارا! فراغـت از تـو مُیسَّر نمـی‌شـود مـا را

(غزلیات: ۳۸۰)

نخست باید گفت که هر دو بیت بر یک وزن است، اما در بیت اول، از مخاطبِ شاعر، به "صبا" و از فردِ مـورد نظـر او "معشوق" به "غزال" تعبیر شده است، اما در بیت دوم، به جای و معادل آنها، واژه‌های "تو" و "یار" آمده که به ذهن شنونده، نزدیک‌تر و درک آن، مُقتضی صرف همّتِ کم‌تری است. به بیان دیگر، هرچقدر حافظ در به کارگیری انواع صـنایع و بـدایع تعمُّد داشته، سعدی کار را آسان‌تر برگزار کرده است. این بدان معنی نیست که سخنِ خواجه، دشـوار و متکلـف اسـت و بـا موسیقیِ ایرانی نامناسب؛ چه کثرتِ آثار موسیقیِ خلق شده بر روی شعرِ حافظ نیز کم از سعدی نیست. منظور نگارنده از این مقایسه، غایت حدّ و علّت سادگی است، که تا چه میزان، سعدی، همواره و حتی به دور از کمینه عوامل خیال‌انگیز، داد طبـع و قریحهٔ خود را، به تمامی، بداده است. از امثلهٔ بی‌نظیر چنین سادگی‌ای، غزل‌هایی با مطالع ذیل اسـت کـه از سـوی بزرگـان موسیقی، با اقبال مواجه شده. البته بر اربابِ ذوق، معلوم است که انتخاب از غزل‌های سعدی، کـار سـاده‌ای نیسـت و آنچـه نگارنده را به چنین امری بر می‌انگیزد، موسیقی ردیفی "دستگاهی" است، که این غزل‌ها را مایهٔ روایت خود ساخته است:

برخیـــز تا یکـــسو نهیم این دلـقِ ازرق‌فام را بر باد قلاشی دهیم این شرک تقـوا نام را

(غزلیات: ۳۸۶)

لا اُبـــــالـی چـــــه کنـــد دفتـر دانایی را؟ طـــــاقت وعظ نباشد سر سودایی را

(غزلیات: ۳۸۹)

وقـــتی دل ســودایـی می‌رفـت به بسـتـان‌ها بی‌خویشتنم کردی بوی گل و ریحان‌ها

(غزلیات: ۳۹۰)

مـــــا را هـــمه شـــب نـــمی‌بـــرد خواب ای خـــفـتـــهٔ روزگـــــار! دریـــاب

(غزلیات: ۳۹۱)

چه دل‌ها بردی ای ساقی به ساق فتنه انگیزت! دریغـا بوسه چنـدی بـر زنخـدان دلاویـزت!

(غزلیات: ۳۹۶)

اگـــر مـراد تـو ای دوست! بی‌مرادی مـاست مـــراد خویش، دگرباره من نخواهم خواست

(غزلیات: ۳۹۸)

سـلسـلـهٔ مـوی دوسـت، حـلـقـهٔ دام بـــلاست هرکه در این حلقه نیست، فارغ از این ماجراست

(غزلیات: ۴۰۰)

تو از هر در که بازآیی بدین خوبی و زیبایی دری باشد که از رحمت به روی خلق بگشایی

(غزلیات: ۶۰۱)

هـــــرکس به تماشایی رفتند به صحرایی ما را که تو منظوری خاطر نرود جایی

(غزلیات: ٦٠٦)

هـــمه عـــمر بر نـــدارم سر از این خمار مستی که هنوز من نبـــودم کـــه تو در دلـــم نـشستی

(غزلیات: ٦١٣)

ندانمت، بـه حقیقت، که در جهـان به کـه مـانی؟ جهان و هرچه در او هست، صورت‌اند و تو جانی

(غزلیات: ٦٥٦)

نه طـــریق دوســـتان اسـت و نه شـرط مهربانی که به دوستـان یکـدل سر دست بـرفشانـی

(غزلیات: ٦٥٧)

در مجموع، غزل سعدی کیفیت‌های هنریِ اصیل و زنده‌ای دارد که سیر غزل، در طیِ دویست و اندی سال، بـدان دسـت یافته یود. این سبک غزل‌سرایی، حاصل ترکیب سادگی و روانی و یک‌دستی با پختگی و غنای اندیشه است (نـک. عبادیـان، ١٣٨٤: ٨٦). بر این اساس، می‌توان حکم کرد که یکی از وجوه مشایعت سخن سعدی با موسیقی، روانی و یک‌دسـتی کـلام اوست، کاملاً مناسب، برای بیان مضامین موسیقایی. به بیان دیگر، هر دو عنصرِ "شعر" و "موسیقی" برای ادای مقصودی بـه کار می‌روند؛ یعنی ابزاری هستند برای انتقال اندیشه؛ پس، با عنایت بـه گفتـهٔ شـجریان کـه: "گـاهی پیونـد کـلام و موسـیقی ضروری است" (مطلق، ۱۳۸۳: ۲۲۸)، در این تلفیق و همراهی، همسـازی و تناسـب، ملتـزم و نـاگزیر اسـت؛ از ایـن روی، نمی‌توان از اشعاری استفاده کرد که نه مقتضی حال و مقام‌اند و نه، از شدت پیچیدگی صـور خیـال و کثـرت وجـوه بیـانی؛ همچون استعاره، کنایه و...، توان آن را دارند تا دمساز نایِ موسیقی گردند و قادر به پیام‌رسـانی فـوری و بلاواسـطه باشـند. از سوی دیگر، مخاطبان موسیقی، اقشار خاصی نیستند، بلکه همهٔ افراد، با طبقات گوناگون، این موسیقی را مـی‌شـنوند و از آن نصیب می‌برند.

در این ارائهٔ موسیقایی، نوع جمله‌بندی و بیان دستوری شعر، نوع بیان موسیقایی شعر، زمان‌بندی‌ها، تنوع در ملودی‌هـا و تحریرها و حالت‌هایی که خواننده به صدا می‌دهد- برای تأثیر مطلوب- همه، در گرو انتخاب شعری است که به راحتـی، از نظر وزن و زبان، با جمله‌بندی موسیقیِ امروز سازگار می‌افتد. چنانکـه پیشـتر هـم گفتـه شـد، موسـیقی و زبـان، دو گـوهر همزادند که ریشه و پایهٔ هر دو، "صدا"ست و هر دو می‌خواهند معنی را منتقل کنند؛ این گفته، به ویژه در مورد زبان فارسی صدق می‌کند، که در آن، پیوندی ذاتی میان زبان شعر و زبان موسیقی برقرار است و این پیوند، وقتـی اسـتواری و اسـتحکام می‌یابد که "لحن" و "لفظ" نیز، از هر سو، هم‌عنانی داشته باشند.

از میان بزرگان آواز ایران، دو کس، بیش از همه، ارادت ویژه به غزل سعدی نشان داده‌اند: یکی "تاج اصفهانی" اسـت و دیگر، "محمدرضا شجریان". از شجریان نقل شده است که "تاج، در مناسب‌خوانی-که بسیار بر آن تأکید داشـت- بـی‌نظیـر بود و اشعار بسیاری در حفظ داشت. او با همهٔ ارادت فراوانی که به خواجه حافظ شـیرازی و دیگـر شـاعران پارسـی زبـان داشت، شخصاً مرید خاص شیخ اجلّ سعدی، بود و به همین دلیل، بیشترِ اشعار آوازهایش را از دیوان سعدی بـر مـی‌گزیـد. روزی از ایشان پرسیدم: چرا شما همیشه کلام آوازتان را از سعدی انتخاب می‌کنید؟ ایشان گفتند: من با سعدی اُنس و اُلفتی دیگر دارم؛ چند سال پیش هم، در شیراز عده‌ای همین سؤال را از من کردند و قرار شد از دیوان خـود خواجـه تفـأل بـزنیم؛ تفأل زدیم، این غزل درآمد:

ز در درآ و شبستان ما منوَّر کن　　هوای مجلس روحانیان معطر کن

تا رسید به این بیت که:

پس از ملازمت عیش و عشق مهرویان　　ز کارها که کنی، شعر حافظ از بَر کن

و من "تاج اصفهانی"، در همان مجلس، این بیت را به این ترتیب، با آواز، خواندم که:

پس از ملازمت **"شیخ"** و عشق مهرویان　　ز کارها که کنی، شعر حافظ از بر کن"

(قدسی، ۱۳۷۹: ۳۸)

۲. وحدت موضوع و اشتراک مضمون

"... همچنین می‌باید خواننده از هر شعری و هر مضمونی با خبر بوده باشد که، به مقام خود، خرج دهد و من، در این معنی که گفتم، کتابی دیدم از حکیمی که او خدمت خواجه نصیرالدین را نموده بوده؛ می‌نویسد: همچنانکه برای مستمع، لحنی باید تغنی نمود که درخور و ملایم طبع او باشد..." (شیرازی، ۱۳٦۷: ۸ و ۹).

با نگاهی به تمامی آثار خلق شده در موسیقی ایرانی، حتی موسیقی‌های ضربی و دارای وزن مشخص، نوعی از غم در بطن موسیقی ایرانی احساس می‌شود، ولی، همان‌طور که می‌دانیم، در هر غمِ حقیقی، نوعی شادی نهفته است که انبساط خاطر به انسان می‌بخشد؛ از طرفی، انسان، وقتی موسیقی را خوب درک می‌کند که بتواند با آن ارتباط برقرار کند، از این جهت، موسیقی، چه غم‌انگیز باشد، چه فرح بخش، اگر با رعایت اصول فرهنگی، هنری و علمی اجرا شود، امیدافزا و جان‌پرور و در غیر این صورت، یأس‌آور و خسته‌کننده است.

همهٔ ما به خوبی غم را می‌شناسیم؛ آن را تجربه کرده‌ایم و حسرت را در اَعماق قلبمان یافته‌ایم. غم، همراه همیشگی انسان بوده است. در همهٔ اعصار و قرون، انسانها، فراخور امکاناتشان، دست به مقایسهٔ داشته‌ها و نداشته‌ها زده و حسرت خورده‌اند. غُصّه‌ها، همیشه در زندگی انسان وجود داشته‌اند و شگفتا که تلخیِ غصه، بسی جانسوزتر از خُنَکای شادی است! داغی که غم بر دل ما می‌گذارد، معمولاً، عمیق‌تر از نوازشی است که شادی برای ما به ارمغان می‌آورد. اما آیا واقعاً موسیقی ایرانی غمگین است؟ اگر منصف باشیم و واقع‌بین، نمی‌توان سلطهٔ اندوه و حزن را منکر شد؛ خاصه که کلامِ همراهی‌کنندهٔ آن هم، بر این حزن، می‌افزاید. البته، نمی‌توان تمام قسمت‌های آن را محزون داست، اما دست کم، در آوازهای موسیقی ایرانی، غم، یک رکن همیشگی و اساسی است. آیا این غم، صرفاً به دلیل تاریخ طولانی و پیشینهٔ ریشه‌دار آن است؛ اینکه تاریخِ ایران در مسیری پر فراز و نشیبِ همیشه همراه غم و درد و رنج، طی طریق کرده است یا ما مردمی هستیم که غم‌هایمان بیشتر از سایر مردم دنیاست؟

آوازهای ایرانی، قرن‌ها میان اهالی این سرزمین متداول و معمول بوده و هر یک از این نغمات، یادگار یکی از خاطرات گذشتهٔ مردم این کشور است؛ زیرا این همان الحانیست که از دیرزمان، اجداد ما، بدان وسیله، با یاران خود راز و نیاز می‌کرده اند. حالت اغلب این نغمات، حزن و اندوهی است، نمایندهٔ اوضاع زندگانی پیشینیان و چنین برمی‌آید که آنها را با رنج و غم، اُنس و اُلفتی شدید بوده است. باری، هریک از خاطرات اَسَفناکِ گذشته و یادگارهای آلام و مَشقات نیاکان ما، در روح و صنایع (هنرهای) ما به قدر کافی اثر کرده و در نتیجه، موسیقی ما را مخزن نغمات و الحانی چون "حزین"، "مویه"، "غم انگیز"، "بیداد"، "شکسته"، "جامه‌دَران" و غیره- که بسیار هم مفید معنی هستند- نموده است. سوز نغمهٔ دشتی، زاری

آهنگ سه‌گاه، غمگساری افشاری، فریاد حُزن‌آور منصوری، اندوه حاکم بر شور و...، همه، نمونه‌ای است از بدبختی‌ها و بیچارگی‌های گذشته. حتی هنوز هم می‌توان گفت که ایرانی، به تمام معنی، هیأت شاد و خندانی ندارد و غالباً ما، از شنیدن نغمات حزن‌آور، بیش از الحانِ فرح‌بخش لذت می‌بریم و این اثر، بازماندهٔ غم و ماتم شدیدی است که مرده‌ریگ روزگاران گذشته است. از این رو، نگارنده تأیید می‌کند که قول به حزن‌آلودی بیشترِ نغماتِ موسیقی، چندان هم نادرست نیست؛ چه ناکامی‌ها و آرزوهای محال، بیش از خوشی‌ها و خُرّمی‌هاست؛ بنا بر این، چگونه ممکن است موسیقی، که نمایندهٔ حالات درونی بشر است، فقط مرکب از نغمات فرح‌آور و شادی‌بخش باشد؟!

حقیقت این است که چون، در دوره‌های گذشته، حسرت و غم بیش از عیش و عشرت بوده، عدهٔ نغمات حزن‌انگیز، بیش از نوع نشاط‌آور است، اما باید توجه داشت که غمِ حاصل از شنیدن این نغمات، همواره موجبِ نُدبه و زاری نمی‌شود، بلکه گاه، موجبات تأمل و تفکر را فراهم می‌آورد و این حال، که خود باعث رفع کدورت و خستگی است، در معنی، نشاطی ملایم طبع و ذوقِ سلیم پدید می‌آورَد که موجب رضایت خاطر است. مگر نه این است که نوازندهٔ تار، سر در گوش ساز فرو می‌برد و با او نجوا می‌کند و اغلب، زمزمه‌هایش غمگین است یا خود، تکنوازی‌های ما، یادآور الحان محزون است؟

از سوی دیگر، اوج هنر شاعرانِ توانایی که می‌شناسیم، در ترسیم لحظات غمگین و سرشار از اندوه است؛ تا آنجا که گاهی غم را، چنان سوزنده و طاقت‌فرسا گزارش کرده‌اند که گریزی یا گزیری از گریستن نیست. این، از آن روست که سیرِ تاریخیِ اندوه و غم، بر احوال سخن پارسی نیز عارض شده است. یک وجه این اندوه، روی آوردن اُدبا به زُهدورزی و سلوک و ادبیات موعظه‌گر یا سرودن مرثیه و حبسیه و مانند آن است که ما را بدان کاری نیست. اما وجه دیگر این اندوه، در مناسبات دلدادگی و عشق‌ورزی است که بزرگترین تجلیگاهش، غزل و نقطهٔ اوج و در واقع، اعجازش، سخن سعدی است. حدیث غالب غزل سعدی، شکوه از هجران و فراق است و انتظار و در این زمینه، زبانزد خاص و عام؛ چنانکه گویی، موسیقی ایرانی، برای ادای مقصود، ابزاری جز سخن او نداشته و هیچ لفظی، تا این اندازه، قادر به رکابداری سلطان لحن نبوده است:

عشق در دل ماند و یار از دست رفت　　دوستان! دستی که کار از دست رفت

(غزلیات: ٤٤٠)

بازت ندانم از سر پیمان ما که برد؟　　باز از نگین عهد تو نقش وفا که برد؟

(غزلیات: ٤٥٦)

هر لحظه در بَرَم دل از اندیشه خون شود　　تا منتهای کار من از عشق چون شود

(غزلیات: ٤٩٨)

جزای آنکه نگفتیم شکر روز وصال　　شب فراق نخفتیم لاجرم ز خیال

(غزلیات: ٥٣٢)

شکست عهد مَودَّت نگار دلبندم　　برید مهر و وفا، یار سست پیوندم

(غزلیات: ٥٤٦)

بار فراق دوستان بس که نشسته بر دلم　　می‌روم و نمی‌رود ناقه به زیر محملم

(غزلیات: ٥٥٩)

بگذار تا بگرییم چون ابر در بهاران　　کز سنگ گریه خیزد روز وداع یاران

(غزلیات: ٥٨٠)

فـــــراق دوستـــــانش بـــاد و یـــاران　　کـــه مـــا را دور کـــرد از دوسـتـــداران
(غزلیات: ۵۸۱)

خـــفته خـــبر نـدارد، ســر بـر کنار جانان　　کـــایـــن شـــب دراز باشد بر چشم پاسبانان
(غزلیات: ۵۸۲)

خبرت خراب‌تر کرد جراحت جدایی　　چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی
(غزلیات: ۶۰۳)

بسم از هوا گرفتن که پری نماند و بالی　　به کجا روم ز دستت که نمی‌دهی مجالی
(غزلیات: ۶۴۴)

من چرا دل به تو دادم که دلم می‌شکنی؟　　یا چه کردم که نگه بـاز به مـن می‌نکنـی؟
(غزلیات: ۶۵۱)

ذوقـــی چنان ندارد بی دوست، زندگانی　　دودم بـــه سر بـرآمـد زیـن آتـش نهانـی
(غزلیات: ۶۵۵)

چـشم رضـا و مرحمت بر همـه بـاز مـی‌کنی　　چون که به بخت ما رسد، این همه ناز می‌کنی
(غزلیات: ۶۵۹)

سعدی، روش تعمیم موضوعاتی چون "غم" را که در غزل وصف می‌شود، مرعی می‌دارد و در نتیجه، این شیوه، یکـی از صفات بارز هنر سخنوری اوست. در بیت زیر، جنبهٔ همگانی غم را گوشزد می‌کند:

دلم تا عشقباز آمد در او جز غم نمی‌بینم　　دلی بی‌غم کجا جویم که در عالم نمی‌بینم
(غزلیات: ۵۶۹)

غم فردی در مصراع نخستین، در مصراع دوم، خوی عام انسانی به خود می‌گیرد بی‌آنکه در جریان این تعمیم، بـه اصـلی اندرزگونه یا انتزاعی درآید و تشخص خود را گم کند. غزل‌های سعدی، در واقع، نـوعی چکامـهٔ منسـجم اسـت کـه در آن، موضوع، در قالب اندیشه و تصویرهایی که به آن تجسم، روح و حس می‌دمند وصف می‌شود. اندیشه یا مطلـب مـورد نظـر شاعر، در آن، بازنمایی می‌شود و تطور و تکامل می‌یابد. به بیان دیگر، اندیشه‌ای که از موضوع صادر می‌شود، مدارج تعمیم و تشخص را می‌گذراند و در پایان، حامل پیام شاعر می‌شود و در ضمن، به اجزای غزل، انسجام و قوام درونی می‌بخشد. در هر غزل او، عمدتاً، یک موضوع مطرح و توصیف می‌شود و آن موضوع، نکته‌ای است که شاعر، با توصیف یا توضیح هنری آن، مطلب مورد نظر خود را باز می‌نماید. سعدی، یگانه غزل‌سرای پارسی است که موضوع را به کمک اندیشه‌های تراوش‌یافته از دریافت و تجربه، به سبکی احساسی و عاطفی می‌سراید و همواره یا کم از آن، در بیشتر مـوارد، بـه آنهـا وحـدت موضـوع می‌بخشد.

اما مضمون چه جایگاهی در سخن سعدی دارد؟ در این بررسی، مضمون، به معنی محتوای فکری‌ای است که از یک اثـر هنری یا چکامه منتج می‌گردد. هر اثر هنری- موسیقی یا شعر- متضمن چنین نتیجه‌ای است و ایـن نتیجـه، برداشـتی نسـبتاً عینی است که اثر، آن را به طور ضمنی، القاء می‌کند. مضمون، در واقع، کم و بیش، همان مایهٔ فکری پیامی است که هنرمند، بیان آن را در سر دارد و در ذات هنر نیز، حالتی بالقوه دارد. نقطهٔ اوج تناسـب میـان موسـیقی و سـخن سـعدی نیـز همـین

جاست که هر دو، حائز غمی دیرینه هستند؛ یعنی یک وجه دستمایگی غزل‌های سعدی در روایت ردیف کنونی موسیقی، همین اشتراک در موضوع و مضمون است؛ هر دو شِکوِه‌گر و منتظرند. این ناله و شکوه‌گری، در واقع، همان مایهٔ پیامی است که هنر، قاصد بیان آن است. این سازواری میان موسیقی و غزل، وقتی گویا و رساست که اندیشهٔ اصلی محمول موسیقی، بتواند به تار و پود تصویرهای غزل جان بخشد، آنها را به هم پیوند دهد و استنتاج فکری واحد را از کل اثر ممکن سازد. در هر اثر موسیقاییِ حاصل از چنین تلفیقی، اتحاد مضمون و موضوع، گام به گام، اعتلای زیباشناختی یافته و سرانجام، به کمال زیبایی و بل، اعجاز، می‌رسد.

در مناسبت مضمون فکری و موضوع، میان موسیقی و غزل سعدی، می‌توان گفت که این هماهنگی، نمایشگر چهارچوب کلی هدف شاعر و خنیاگر و وسیله‌ای برای تبلور مقصود و منظور است. آنچه از استادان موسیقیِ ساز و نواز، با همراهی سخن پارسی- به ویژه غزل سعدی و حافظ- بر جای مانده، همه، نمونه‌های کاملی از این درهم تنیدگی است. یک‌یک این آثار، تابلوهای موسیقایی است که هیأتی از مناسبات طبایع انسانی را به تصویر می‌کشد؛ آنگونه که سخن، بر سر سبقت لحن و لفظ، در تعریف و شناساندنِ متقابل آن دو است.

معمولاً چنین است که سعدی، موضوعی را برای بیان مطلب مناسب می‌یابد و مطلب را، با توجه به امکانات موضوع، توصیف می‌کند؛ برای توصیف مطلب، از نکته‌ها، تجربه‌ها و احساسِ شخصی خود کمک می‌گیرد. انتخاب موضوع، به معنی شکل دادن طرح فکری مطلب است، نه خودِ آن. موضوع، به برکت مطلب، به پیوند اندیشه و تصویر در می‌آید و پیوند اندیشه‌های تصویری غزل و موسیقی، در قالب یک کل منسجم، مبنای مضمون فکری اثر خلق شده می‌باشد. در واقع، آنچه که در آثار موسیقاییِ به وجود آمده بر روی غزل‌ها، به برکت قریحهٔ سعدی در غزل‌سرایی و مهارت موسیقی‌دان در نوازندگی و خوانندگی، به وقوع می‌پیوندد، چنین است: شعر، حاوی و دائر بر یک پیام است که شاعر، آن را به کمک اندیشه‌ها و تصاویر هنری ابلاغ می‌کند؛ از کار او، در مورد اندیشه‌ها و تجارب مصور؛ از مجموعهٔ اثر، یک مضمون فکری مناسب با موسیقی و دمساز با نغمات آن به دست می‌آید. به عبارت بهتر، آنچه از موضوع و مضمون غزل، به اندیشه و تصویر هنری و از آن، به مضمون دستگاه‌های موسیقی راه می‌برد، نشان‌دهندهٔ فعالیتی است که در آن، مصالحی به تصویر در می‌آید تا فکری را به صورت یک پیام هنری ارائه کند.

۳. وزن سیال

مطابق گفتهٔ صاحب کتاب بحورالألحان: "چون دانستی که علم عروض را در موسیقی مدخلیتی تام است و شخص مغنی، البته باید عروضی باشد تا اینکه مزاحف را از مُستوی بازداند، به نحوی که در عروض مذکور و مسطور است" (شیرازی، ۱۳٦۷: ۸) و چنانکه در پایان نامهٔ نگارنده (نک. عباسی: ۱۳۷۷: ٦۳- ٥٦)، به تفصیل آمده که غزل‌های سعدی، در قالب چند وزن مشخص و با بسامدی معین سروده شده است، پیوستگی میان موسیقی عروضی و موسیقی ردیف بلامنازع است.

وزن در شعر و موسیقی، یکی از عوامل مؤثر در انگیزش حس شنوایی انسان به شمار می‌رود. بر این اساس، و با مطالعهٔ آماری غزل‌ها، نگارندگان، به حکم و نتیجه‌ای نسبی‌ای بدین قرار دست یافت: از میان حدود ٦۳۷ غزل- بر اساس نسخهٔ فروغی- با مزاحفات، بحر رمل با ۲۱۵، بحر هزج با ۱۵۲، بحر مجتث با ۱۲٤، بحر مضارع با ۹۵، بحر خفیف با ۳۸، بحر رجز با ۲۹ و بحر منسرح با ۲۸ غزل، به ترتیب، از بیشترین اشتمال برخوردار است، که همهٔ این بحور، از اوزان

کثیرالأستعمال به شمار می‌آید. (شمیسا، ۱۳۸۱: ٤٤ و ٤٥). با در نظر گرفتن این آمار و با عنایت به این که در کتاب بحورالألحان و دیگر کتب از این دست، تعداد و نوع بحور غزل‌های پیشنهادی، برای ارائه در نغمات و الحان ردیف موسیقی ایران نیز، با اندک تفاوتی، از بسامدی چنین "٤٠ غزل در بحر رمل، ۲۲ غزل در بحر مضارع، ۱۵ غزل در بحر مجتث، ١٤ غزل در بحر هزج، ۷ غزل در بحر رجز، ٦ غزل در بحر منسرح و ۲ غزل در بحر خفیف، از مجموع ۱۰۸ غزل پیشنهادی، نسبت به تعداد کل غزل‌ها" برخوردار است، می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که بحورِ مزبور، با گوشه‌ها و چهارچوب دستگاه‌های موسیقی ایرانی بیشتر و بهتر سازگاری دارد؛ از سوی دیگر، آن دسته از غزل‌هایی که- به رغم غزل‌های غالباً ارائه نشدهٔ پیشنهادیِ بحورالألحان- عملاً چاشنی روایات موسیقی قرار گرفته نیز، تابع این رده‌بندی است. حاصل سخن اینکه؛ اوزان کثیر الأستعمال- و شگفتاکه مزاحف آنها- اوزانی مطبوع و سازگار با قریحهٔ موزون مخاطب می‌باشد؛ از این جهت که نوع روانی و سهولت بیان سخن بر مبنی آنها، با تمایل به نرم‌کامی و کم‌کوشیِ اندام گفتارِ انسان، موافقتی مقبول دارد؛ بر این بنا، یک وجه دیگر دمسازی غزل‌های سعدی با موسیقی دستگاهی، همین وزن روان و نرمِ به سبکبالیِ سیلان پری در پهنهٔ فضاست. این روانی وزن، وقتی با سادگی الفاظ و تراکیب در می‌آمیزد، به احسن وجهی، قادر بر تفهیم مضامین فکریِ مقصودِ سخنور و خُنیاگر است؛ از این جمله است غزل‌هایی با مطلع:

عشق در دل ماند و یار از دست رفت　　دوستان! دستی که کار از دست رفت

(غزلیات: ٤٤٠)

هرکه چیزی دوست دارد جان و دل بر وی گمارد　　هر که محرابش تو باشی سر ز خلوت بر نیارد

(غزلیات: ٤٥٢)

هشیار کسی باید کز عشق بپرهیزد　　ویـن طبع که من دارم با عقل نیامیزد

(غزلیات: ٤٦١)

ما در این شهر غریبیم و در این ملک فقیر　　به کمند تو گرفتار و به دام تو اسیر

(غزلیات: ٥١٥)

این چه رفتارست کآرامیدن از من می‌بری؟　　هوشم از دل می‌ربایی عقلم از تن می‌بری

(غزلیات: ٦٣٦)

همین ویژگی است که شعر سعدی را، از همان دوران نزدیک به حیاتش، مطابق حکایتی که ابن بطوطه، تحت عنوان "شعر پارسی در چین"، در سفرنامهٔ معروف خود می‌آورد، چاشنی روایت پاروزنان چینی می‌کند: "... سه روز در ضیافت او بسر بردیم، هنگام خداحافظی، پسر خود را باتفاق ما به خلیج فرستاد و ما سوار کشتی‌ای شبیه حُرّاقه شدیم و پسرِ امیر در کشتی دیگری نشست، مطربان و موسیقی‌دانان نیز با او بودند و به چینی و عربی و فارسی آواز می‌خواندند. امیرزاده، آوازهای فارسی را خیلی دوست می‌داشت و آنان، شعری به فارسی می‌خواندند؛ چندبار به فرمان امیرزاده، آن شعر را تکرار کردند چنانکه من از دهانشان فراگرفتم و آن، آهنگ عجیبی داشت و چنین بود: تا دل به محنت دادیم در بحر فکر افتادیم/ چون در نماز استادیم قوی به محراب اندری" (ابن‌بطوطه، ١٣٦١: ٧٥٠). که صورت صحیح بیت در دیوان سعدی بدین شکل است:

تا دل به مهرت داده‌ام در بحر فکر افتاده‌ام　　چون در نماز استاده‌ام گویی به محرابم دری

(غزلیات: ٦٢٢)

و گویی، نظر به نوع بیان پاروزنان چینی که، از روی طبع، قادر به ادای درست واژه‌های فارسی نبودند، بدان شکل به گوش ابن بطوطه رسیده است.

٤. روایت یک واقعه

از این نظرگاه که سخن، در جهت طرح مطلب، القاء موضوع یا تفهیم مضمونی، افکنده می‌شود، اگر به سیر و ساختار هر غزل، به عنوان یکی از قالب‌های سخن‌سرایی، به تأمل بنگریم، به روند و روالی منطقی می‌رسیم که از نخستین مراحلش شروع می‌شود؛ در مسیری پیش می‌رود و به انجام می‌رسد تا تصویرگر واقعه‌ای باشد که بر احوال سخنور عارض شده است. این روند، اگرچه در ذات همه سنخ سخنی وجود دارد، ولی از آنجا که در کلام منظوم، با صورتگری خیال پرداخته می‌شود، بسیار دلنشین‌تر و در طبایع، ملموس‌تر می‌گردد. این ارائهٔ مطلب، در غزل سعدی، ویژگی خاصی دارد که در حرکت واقعهٔ توصیف شونده، از جزئی به کلّی و از نقص به شمول و رسیدن به وضع خاص و مشخص است که رشد اندیشه در بیت‌های غزل را پویایی و تحرک هنری می‌بخشد.

در واقع، غزل سعدی را می‌توان به فرایندی تشبیه کرد که مطلب، در بستر آن بازنمایی شده؛ با دیگر جنبه‌های مورد نظر می‌پیوندد؛ شناخته می‌شود و سرانجام، با غنایی که در این رهگذر یافته است، آبستن پیامی می‌گردد که شاعر، قاصد بر القای آن بوده است. در این حرکت، آنچه در موضوع توصیف شونده، تصادفی و فاقد ارزش عام است، تعدیل می‌گردد و در ضمان اندیشه، از جمعیتی "کلیت یا عمومیتی" که در ذهن شاعر داشته است به تشخیص و تجسمِ فردیت‌یافته "متفرد" می‌گراید. در اصل، این ویژگی‌ها، موجب و موجد فراز و نشیب در غزل سعدی می‌شود؛ اندیشه، از سطح آغازین، اوج تکاملی گرفته؛ در میانه‌های غزل، اعتلاء می‌یابد و سپس، با غنایی تازه، به پایان می‌رسد؛ مثلاً در غزلی به مطلع:

بخت بازآید از آن در که یکی چون تو درآید روی میمون تو دیدن در دولت بگشاید

(غزلیات: ۵۰۱)

موضوع، جلوهٔ زیبایی یار است که با بررسی آن، می‌توان به بیشتر نکات هنری، که در غزل سعدی نهفته است، پی برد. سعدی، زیبایی را با صفات و تصویرهایی می‌ستاید که تعیُّن‌های خود زیبایی نیستند، بلکه اثرات تجلی آن‌اند؛ آنها مضاف نیستند، بلکه نتایجی هستند همراهِ وجود زیبایی. "بخت" و "دولت"، در بیت اول، چنین صفاتی‌اند. بخت و دولت، با رنج و بردباری به کف می‌آیند. شاعر از این امر، برای توصیف و توجیه کمیابی زیبایی مدد جسته است (بیت دوم). خاطرهٔ غمی که از رنجِ در راه زیبایی به جای می‌ماند، در بیت سوم، جبران می‌شود: شاعر از دلفریبی و شادی‌ای که زیبایی به همراه دارد، سخن می‌گوید. آنچه در بیت‌های چهارم و پنجم تصویر شده است، در بیت‌های بعد، شمول و تعمیم می‌یابد؛ دریافت شاعر از زیبایی، رنگ همگانی به خود می‌گیرد؛ شاعر به آن اعتلاء و معنویت می‌بخشد. این حکایتِ زیبایی،که در سرتاسر غزل، به انحاء گوناگون صورت‌سازی شده، مرکب از وجوه متفاوتی است که سعدی در هر بیت، برای منظور خود، قائل شده است. حکایاتی از این دست، که بیان واقعه‌گونه‌ایست، با حالتی از مخاطبه و ابراز وضعی از شادی، غم و... آغاز می‌شود، آنگاه در این سیر روایی، متضمن انتساب صفات و حالاتی می‌شود که گوینده را به تمجید و ستایش وا می‌دارد؛ از نوایب و مصایب خود می‌گوید و عاقبت الأمر، در پرتو اقرار به قضای عشق، جز تسلیم و وانهادن کار به معشوق، طریقی بر نمی‌گیرد.

مشابه و طراز چنین روایتی، در ساختار هر دستگاه موسیقی نیز قابل درک است. پیشتر گفته شد که هر دستگاه موسیقی یا به عبارت بهتر، هر ارائهٔ موسیقایی، ترکیبی از چند مرحله است که مجموع آنها، القاگر حالتی است که به یک داستان کوتاه مانند است. این گونه بیان، که در پرتو کلام یا همان غزل قوت می‌گیرد، همهٔ عناصر لازم برای طرح یک داستان‌واره را داراست. یک اجرای موسیقی، در هر یک از دستگاه‌های هفتگانه، با معانی خاص خود، با "چهارمضراب" شروع می‌شود تا ذهن خواننده و مخاطب را وارد حال و حالتی کند که مقتضی درک و دریافت مضامین هنری است و این چهارمضراب، معادل با وضع روانی شاعر یا سخنور در آغاز انتظام سخن "غزل" است. پس از چهارمضراب، "پیش‌درآمد" است که حکایت از شروع داستان می‌کند و در موازنه و مقابلهٔ مطلع شعر می‌نشیند؛ جایی که موضوع در آن، نضج می‌گیرد و واقعه با آن آغاز می‌گردد. پس از آن، ماجرا، با "آوازی" که، در هر بیت،گوشه‌ای را با معنی خاص خودش ارائه می‌کند، دنبال می‌شود؛ با غُلّت و تحریری که یادآور تب و تنش آن واقعه است و نهایتاً "فرود"، که به مثابهٔ پایان یافتن آن رویداد و به نتیجه رسیدن امر است. با این وصف، و با اشتراک ارکان لفظ و لحن، در پی‌گیری مضمون نهادهٔ سخنور و خُنیاگر در بافت اثر، ترکیب موسیقی و غزل، چیزی جز تشدید و القاء بهترِ حس و حال پرداخته شده در متن روایت و واقعه نیست. حال اگر یک غزل، بر مبنای چنین اشتراکی تفسیر شود، حتی اگر به دیده هم نیاید، چنان حالتی را به نمایش می‌گذارد که گویی، واقعاً عناصری به معاونت و هریک در دایرهٔ نقشی که به عهده دارند؛ زیر نظر گرداننده‌ای توانا و کارآگاه، یک رخداد را به معاینه می‌رسانند؛ از این دست است غزلی به مطلع:

همه عمر بر ندارم سر از این خمار مستی که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی

(غزلیات: ٦١٣)

که در مقدمهٔ دیوان غزل‌های سعدی، به تصحیحِ غلامحسین یوسفی و هم به قلم وی، استادانه و دلکش، حلیهٔ تفسیری ادیبانه و موسیقایی یافته و خود، چه اندازه به کمال، حق مقصود لفظ و لحن، ادا گردیده است.

از این دیدگاه، اگرچه همهٔ غزل‌ها دارای یک آغازند، ولی این آغازها، از جهاتی متفاوت‌اند که اهم آنها، از چند قسم خارج نیست:

گاه، اِخبار، با وصف زیبایی و جمال محبوب است:

روی تو خوش می‌نماید آینهٔ ما کآینه پاکیزه است و روی تو زیبا

(غزلیات: ۳۸۰)

متناسبند و موزون حرکات دلفریبت متوجه است با ما سخنان بی‌حسیبت

(غزلیات: ۳۹۲)

وقتی انشا که، اغلب، دارای وجه تمنایی است:

ماهرویا! روی خوب از من متاب بی‌خطا کشتن چه می‌بینی صواب؟

(غزلیات: ۳۹۱)

و گاهی در وجه انواع استفهام:

کمان سخت که داد آن لطیف‌بازو را؟ که تیر غمزه تمام است صید آهو را

(غزلیات: ۳۸۸)

لاابـــالی چه کند دفـــتر دانایی را؟ طـــاقت وعــظ نــباشد سر سودایی را

(غزلیات: ۳۸۹)

گاهی شرط است:

گـــر ماه مـــن بـــرافکـــند از رخ نقاب را برقع فروهلد بـه جمـال آفتـاب را

(غزلیات: ۳۸۳)

اگر تـو برفکنـــی در میـان شهـر نقـاب هزار مؤمن مخلص درافکنی به عقاب

(غزلیات: ۳۹۱)

گاه، خبری دایر بر تقریر است:

وقـــت طـــرب خوش یافتـم آن دلبر طناز را ساقی بیار آن جام می مطرب بزن آن ساز را

(غزلیات: ۳۸٤)

وقتی برای بیان شگفتی است:

چه دل‌ها بردی ای ساقی به ساق فتنه‌انگیزت! دریغا بـوسـه چـنـدی بـر زنخـــدان دلاویـزت!

(غزلیات: ۳۹٦)

گاه ندا و تخاطب با معشوق است:

ای که از ســـرو روان قـــد تـو چـــالاک‌تـــر است دل به روی تو ز روی تو طربنـاک‌تـر است

(غزلیات: ٤۱۱)

گاهی نیز از سر تجاهل می‌گوید:

ایـــن تـــویی یا سرو بستانی به رفتار آمده‌ست؟ یا ملک در صورت مردم به گفتـار آمده‌ست؟

(غزلیات: ٤۰۵)

و در مواضعی هم، وصف مناسبات دلدادگی است:

بخـــــت آیـــینه نـــدارم که در او مـــی‌نـــگری خاک بازار نیرزم که بر او می‌گذری

(غزلیات: ٦۲۳)

خبـر از عـــــیش نـــدارد کـــه نـدارد یاری دل نـــخوانند که صیدش نکند دلداری

(غزلیات: ٦۳۰)

۵. وضع واج‌ها، مصوت‌ها و حروف یا هم‌نشینی سحرآمیز

در مواجههٔ غزل‌های شیخ با اقبال اهل موسیقی، ویژگی‌های زبانی هم ایفاگر نقوشی بنیادی هستند. در جریان گفتـار، هـر جمله و هر کلمه و هر هجایی، دارای حدودی از ارتفاع صوت "زیر و بمی" است و هیچ یک از بخش‌هـای گفتـار طبیعـی، بدون استفاده از "آهنگ" اجرا نمی‌شود. وجود الگوهای آهنگین در کلام، برحسب سازمان‌بندی دقیقی انجام مـی‌گیـرد. ایـن الگوها، در هر زبانی متفاوت است و زبان فارسی هم از این نظر، دارای الگوهای خاص خود می‌باشد.

دکتر شفیعی کدکنی از این مبحث، با عنوان "جادوی مجاورت" یاد می‌کند و در این زمینه معتقد است: "جادوی مجاورت در همهٔ زبان‌ها بوده و هست و خواهد بود و چنان نیست که فقط ما پارسی زبانانیم که بخشی از مُقدرات تاریخی و فرهنگی ما را جادوی مجاورت شکل داده است. بی‌گمان، دیگر اقوام جهان نیز در تأثیرات غیرمستقیم این جادوی مجاورت، زیسته‌اند و خواهند زیست. ... می‌توانم بگویم جادوی مجاورت، در فارسی و عربی، بیشتر از زبان انگلیسی، سرنوشت‌ساز بوده است و اگر بخواهم به تأثیرات عمیق اجتماعی جادوی مجاورت در فارسی و عربی بپردازم، ناگزیریم که بگوییم جادوی مجاورت در عربی، از فارسی نیرومندتر است و ما ایرانیان، بسیاری از ویژگی‌های فکری و فرهنگی تاریخ خود را... از همین جادوی مجاورت در عربی داریم..." (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۵– ۲٤).

الگوهای آهنگ کلام، خود، نوعی موسیقی است که علاوه بر تأثیر بر برخی مقوله‌های دستور زبان؛ مثل "جمله‌های اِخباری" و "انشایی" در فارسی، می‌تواند حامل اطلاعاتی از حالات روحی و عاطفی و احساسی گوینده باشد. در واج‌شناسی، هر واج، به وسیلهٔ مشخصه‌های معتبرِ آوایی خود معین می‌شود و در دستگاه صوتیِ زبان نقش می‌گیرد و آن نقش، حاصل مشخصه‌های آوایی واجد اعتبار است.

آواهای شعر، علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند، گاه، هماهنگ با بقیهٔ واحدها، خود، القاءکنندهٔ معنی و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند. در چنین حالتی است که شاعر، با انتخاب واژه‌هایی، که دارای حروف خاصی هستند، تصویری را از آنچه که قرار است بیان کند، به وسیلهٔ آن حروف، القاء می‌کند.
به عنوان نمونه، تعمدی که شاعر، در به‌کارگیری واژهٔ "سبیل"، ناظر بر بسامد حرف "سین"، روا داشته، به همراه واج آرایی حرف "خ"، که مجموعاً از مؤلفه‌های آهنگ و موسیقی است، بیت زیر را جلوه‌ای ویژه بخشیده است:

شراب از دست خوبان سلسبیل است وگر خود خون میخواران سبیل است

(غزلیات: ٤١٣)

که عموماً، حالت تسییل و روانی موجود در حرف "سین"، دلیل بر آفرینش زیبایی و اثرگذاری از طریق کاربرد آواهای مناسب است.

٦. أثرگذاری آهنگ غزل

شعرِ حقیقی، یک تجربهٔ شاعرانه است که حالت یک دستگاه را دارد؛ یعنی هر جزء آن، باید پیوندی ارگانیک "Organic" "سازمان‌دهی شده" با بقیهٔ اجزاء داشته باشد. "عناصر شعر با یکدیگر مربوط‌اند، اما نه به صورت گل‌هایی که در یک دسته‌گل کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، بلکه ارتباط آنها، مانند ارتباط گل با دیگر قسمت‌های گیاهی است که می‌روید. زیبایی شعر، همانند گل دادن گیاه است و مستلزم ساقه، برگ، و ریشه‌های نهان آن.... اجزای شعر نیز با یکدیگر، به صورت نظام‌مند و ارگانیک و با محتوا و مضمون شعر، به شکل غیرمستقیم مربوط است" (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۵).

یکی از نِکات دقیقی که در انگیزندگی شعر نقش اساسی دارد، نوع وزن و حسن ترکیب کلمات و استفاده از تمهیدات آوائی است. بدیهی است، جز آنچه شاعر می‌آفریند، شیوهٔ بیان و عَرضه هم در أثرپذیری شنونده، مؤثر است. اگر بخواهیم در این مورد، قیاسی بکنیم، می‌توان تصنیف شعر را به ساختن یک آهنگ و شیوهٔ تحویل شعر را به اجرای آن آهنگ مانند کرد. اگر قطعه‌ای، مثلاً یک "سونات" "Sonata" از بتهون "Beethoven"– با آن عظمت که در ملودی و آفرینش بتهون

موجود است- توسط نوازندهٔ ضعیفی ارائه گردد، ارتباط هنری اثر با شنونده مخدوش می‌شود؛ بنابراین، آفرینش شاهکارهای هنری و عرضهٔ مناسب آن، لازم و ملزوم یکدیگرند.

از سویی، خود واژه‌های سازندهٔ شعر، نقش مهمی در ایجاد شگفتی و التذاذ زیبایی حاصل از آن دارند. واژه‌ها در زمره و از مقولهٔ اصواتند؛ برخی از آنها گوش‌نوازند و برخی دیگر برای گوش، ناخوشایند. شاعر، در موقعیت‌های گوناگون، به هر دو نوع نیاز دارد؛ او نمی‌تواند در جایی که نیاز به واژهٔ "سلسبیل" دارد، به جهت تداعی نوعی کامیابی، از واژهٔ دیگری استفاده کند؛ هر چند با معنی و وزن یکسان. بنابراین، زیبایی موجود در آهنگ واژه، در بافت و ساختار شعر جلوه می‌کند. واژه‌ها زمانی لذت‌آفرین است و از ارکان زیبایی محسوب می‌شود که با بقیهٔ ارکان شعر، به ویژه عاطفه، هماهنگ باشد. "الیوت"، شاعر و منتقد انگلیسی معتقد است: "کلمهٔ خوب و بد در شعر وجود ندارد، این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد؛ یعنی این، در ترکیب و نسج یا نظام شعر است که کلمات، خود را [زیبا یا] نازیبا نشان می‌دهند وگرنه همان الفاظ نازیبا، اگر به جای خود نشسته باشند و در نظام شایستهٔ شعر، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت" (تی.اس.الیوت، به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۷۲).

سخنان الیوت بیانگر آن است که زیبایی واژه، نتیجهٔ حُسن گزینش و حسن همنشینی واژه در شعر است. در غزل‌های سعدی، امکانات واژگانی شاعر و آگاهی او از واژه‌ها و شکل‌های مختلف آن‌ها- گونه‌هایی که، در طول زمان، بر اثر ابدال و ادغام و تشدید و تخفیف پیدا کرده- آنقدر گسترده است که سخن او را یک‌دست و صاحب توالی قابل حدسی ساخته است. غزل‌های سعدی، دارای یک آهنگ موزون و یکنواخت است که فارغ از شیوهٔ روایت شاعر، در بیان موسیقایی نیز، تابع نظمی برداشت‌پذیر و مُرَصَّد و مُسَهَّم است؛ به بیان دیگر، همهٔ غزل‌ها، با یک حس مشترک خوانده می‌شود و با همان حس درک می‌شود؛ به طوری که مخاطب، اشعار را زبان حال خود می‌داند.

۷. مبادلهٔ میان ابیات و نغمات موسیقی

بحث اصلی این مقاله، بررسی روابط متقابلی است که میان الفاظِ ابیات غزل‌های سعدی و نغمات و نقرات الحان موسیقی برقرار می‌شود. این دسته از غزل‌ها، به برکت جادوی لحن و به دلیل ارائه‌هایی که موسیقی از آنها به دست داده، از مشهورترین و بارزترین غزل‌ها گشته و به وجهی خاص، بر سر زبان‌ها افتاده است. برای نمونه، یک غزل از میان انبوه غزل‌های سعدی، بر مبنای دستگاهی که در آن ارائه شده، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در این گزارش، اشاره به این نکته لازم است که تنها، ابیاتی در دایرهٔ بحث قرار می‌گیرد که به اجرا درآمده "ملحون گشته" تا- مطابق این گفته که اعتبار تفاسیری از این دست و در حیطهٔ موسیقی، منوط به شنیدن است- چندان تابع ذوق و سلیقه نشویم و چندانکه ممکن است، به یک حقیقت عینی دست بیابیم و امر، صورت علمی بگیرد.

غزل ذیل که دستمایهٔ خلق یک شاهکار در زمینهٔ موسیقی ردیف گشته، داستانی غم‌انگیز و به بیان بهتر، تراژدی عاشقانه‌ای است که روایت کاملی دارد و با جزئیات بیشتری همراه است:

بیت اول و دوم؛ اجرا در درآمد بیات ترک:

ای پیک پی‌خجسته که داری نشان دوست! — با ما مگو به جز سخن دل نشان دوست
حال از دهان دوست شنیدن چه خوش بود! — یا از دهان آنکه شنید از دهان دوست

(غزلیات: ٤٢٤)

سخن، با ندای عاشق آغاز می‌شود، که روی در قاصد دارد و از او هیچ چیز به جز حکایت خوشِ دوست مطالبه نمی‌کند. عاشق می‌داند، به رغم خواسته‌اش، نمی‌تواند بلاواسطه از احوال معشوقش آگاهی یابد و این معنی، از شبه‌جملهٔ "چه خوش بود"- مفید طلبی محال‌الوصول، که دایر بر این توقع است- دریافت می‌شود. در چنین مواقعی، پیام‌رسانِ دوست نیز، مُقنِع و مورد لطف و احترام او و از این منظر، خوش قدم و فرّخ‌پی است. همچنین، لحنِ درآمد، با التزام اندوهی سنگین و مشیّت ندا و طلبی، که در ظاهر سخن وجود دارد، براعت استهلال‌وار، آغازگر این حدیث است.

بیت سوم؛ در جامه‌دران:

ای یار آشنا علم کاروان کجاست تا سر نهیم بر قدم ساربان دوست؟

(همان)

با تغییری مختصر، تسلیم- ما هو حقه تأخیر- تقدُّم یافته و عاشق، از همان آغاز، اَعباء عقیلهٔ سر را از گردن انداخته است و آن را پایمال کمینه مواشی یار می‌کند. صدا هم، با دامنه‌ای نسبتاً متوسط، برای تبیین وضع ندایی کلام، آغاز شده و برای آنکه استفهام تمنایی آن را نشان دهد، با تحریر ملایمی که چاشنی آن می‌کند، به اوجی ملیح می‌رسد و مجدداً با افادهٔ تفدّی نفس و ایست بر روی واژهٔ "دوست"، به پایان می‌رسد.

بیت چهارم؛ دو نوبت اجرا درگوشه‌های داد و قَرَچه، رضوی، فرود به دلکش و برگشت به ترک:

دردا و حسرتا که عنانم ز دست رفت! دستم نمی رسد که بگیرم عنان دوست

(همان)

در نوبت اول، بار معنی‌رسانی، بیشتر بر دوش واژه‌ها، به ویژه، "درد" و "حسرت" است. عاشق را در قلب هیجای عشق، مَفرّی نیست؛ عنان اختیارش از کف رفته و دستش از عنان دوست، قاصر است. در این نوبت، صدا، سوز چندانی ندارد و آنچه می‌نماید، در پرتو معنی‌ای که واژگانِ مصراع دوم- دال بر کنار آمدن عاشق با وضع پیش‌آمده در مصراع نخست- به ذهن متبادر می‌کند، رنگ می‌بازد. اما در نوبت دوم، این صداست که میدان‌دار معنی است؛ درد بر قامت عاشق می‌پیچد؛ زندگی را زهر ذائق و مرگ را در کام او، شهد فائق می‌کند؛ حسرت، او را با وخامتی وصف‌ناشدنی فرو می‌گیرد؛ چندانکه از همه، هیچ نمی‌ماند. صدا با برآمدی رو به افول، حادثه را دنبال می‌کند تا در نهایت، با تحریری از جنس حریر، قضاوت مطلق قضا را بر کرسی قدر می‌نشاند.

بیت پنجم؛ در فیلی:

رنجور عشق دوست چنانم که هرکه دید رحمت کند، مگر دل نامهربان دوست

(همان)

تفسیر حال زاریست است که سراپای وجود عاشق را در بر گرفته؛ حالی که دل هر بیننده و شنونده‌ای را، جز معشوق، به درد می‌آورد و او را بر بستگی و اغلاقِ کار و بار عاشق، فریادخواه و شفقت‌جوی می‌گرداند. در این میانه، صدا نیز، با آغازی رو به اوج، چنانکه وصف رنجوری "رنجور" را بشاید و از عهدهٔ القاء کلیت مفهوم آن برآید، روایت کلام را به دست می‌گیرد و تا ارائهٔ لفظ "چنانم"، یک‌دست، پیش می‌رود و با مکثی دیریاب، پس از ایراد پایهٔ دستوری سخن، با همان کشش و با اندکی فرود، استرحام خبری گوینده را، در بخش پیرو، می‌گزارد و با این حالت، ذهن مخاطب را برای نقطهٔ اوج و بحران حدیث عشق مهیا می‌گرداند.

بیت ششم؛ در دلکش:

گـر دوسـت بـنـــده را بکشـد یـا بپـرورد　　تسلیـم از آن بنـده و فـرمـان از آن دوسـت

(همان)

بیت، دایر بر انقیاد بی‌چون و چرای عاشق و سلطهٔ انکارناپذیر معشوق- فرجام محتوم هـر لـرز و لغزشـی از ناحیـهٔ دل- است. طریق صواب و صید نصیب گوینده یا عاشق، در هر دوحالِ فنا و بقا، رضا و سرسپردگی اسـت، کـه صـدا، بـا همـان لحنی که از ادای بیت پیشین به خود گرفته بود، پس از همراهی مصراع نخست، با فرود در دو منزل تسلیم و تسـییر فرمـان، به ترتیب، حُزن جاری در ابراز ناتوانی معشوق و اقتدار ملتزم مقام جانانی عاشق را، به کام سمع مخاطب می‌چشاند.

بیت هفتم؛ در قرچه:

بی‌حسرت از جهان نرود هیچکس به در　　الا شـهیـد عشـق بـه تیـر از کمـــان دوسـت

(همان)

بیت، بیانگر یک غایت کلی در حکایت دلدادگی و آن، "حسرت" است. بی‌تردید، در قلب پر طپش عشق، عاشق، گریزگاهی ندارد، او سپر و آماج هر تیر طعنه و سنگ فتنه و عاقبت، شهید این راه است که جز همان حسرت، بهره‌ای نـدارد. صـدا، بـا شکستی که از همان آغاز- در تفسیر حسرتی تام و طامه- با اوج خود همراه می‌کند، اندوه خونباری را که گوینده با انتخاب و وضع الفاظ، قاصد بر گزارش آن است، با تحریری کوتاه، ولی فزاینده، به احسن‌وجهی به نمایش می‌گذارد و پـس از تقریـر حالت استثنایی موجود در لفظ "الا" و حصر حسرت "عاقبت وخـیم ایـن رویـداد" بـر آن فرجـام، بسـان بَلَمـی بـر امـواج خروشان؛ یعنی کشیدگی مصوت "او" در واژهٔ "دوست"، سوار و در فضایی پُر گرد و غبـار، طنـین‌انـداز نالـه‌ای جـان‌سـوز می‌شود.

تکرار بیت چهارم؛ در قرچه، رضوی، فرود به دلکش، برگشت به ترک:

دردا و حسرتـا کـــه عنانـم ز دسـت رفـت!　　دستـم نمـی‌رسـد کـه بگیـرم عنـان دوسـت

تکراری که خواننده در حق این بیت روا می‌دارد- دایر بر تفیید درد و داغی جـان‌گـزای- از آن روسـت کـه گوینـده یـا عاشق را، در مواجههٔ یک حال، ولی در دو موقعیت می‌بیند؛ یکی، کاذب و گذرا و دیگری، صادق و پایدار. دردِ از کـف رفـتن عنان اختیار و احتمال، و حسرتِ نرسیدن دست به عنان وصال، کـه در تـار و پـود وجـود او تنیـده و او را بـه تمـام معنـی زمین‌گیر کرده است. در این وهله، صـدا، بـا اوجـی بَرشـو و وصـف‌ناپـذیر، در راسـتای ادای دو مصـوت پایـانیِ "درد" و" حسرت" "آیا الف کثرت"، که بهترین مُفسِّر وضع و حال این دو واژه است، ماجرا را آغاز مـی‌کنـد و پـس از تحریـری پـر دامنه در یک روایت از "حسرت"، وارد روایت دوم می‌گردد و با از سرگیری حدیث، با غُلّتی که بر روی فتحـهٔ "ر" در واژهٔ "رفت"، پیش از گزاردن کامل آن، پیاده می‌کند، به مصراع بعد می‌رسد و با اندکی افول، که بیانگر دو دامنهٔ صـدایی متفـاوت با کشش یکسان است، سوز و گدازی را که ناشی از همان حسرت است تبیین می‌کند.

بیت آخر؛ درآمد بیات ترک:

بعـد از تـو هیـچ در دل سعـدی گـذر نکرد　　وآن کیست در جهان که بگیرد مکان دوست؟

همهٔ حدیث عاشق، وفای به عهد است؛ پس در هر وضعی، یک حال معین دارد که، از آغاز تا انجام، زمینهٔ ثابت نقـش او بر پردهٔ ماجراست. اُفتی که صدا از اواخر اجرای بیت پیش، از مایهٔ شروع روایت غزل، معروض آن گردید، خاتمهٔ کار را بـه

دست می‌گیرد و در این بیت، به ویژه با تأکید بر انکار موجود در استفهام مصراع دوم، مفید معنی آرامش و نوعی پایان، برای ماجرا می‌گردد.

نتیجه‌گیری

این چنین است که بزرگان عرصهٔ هنر و موسیقی، از گذشته تا به حال، بر نشان دادن جلوه‌گری پیوند شعر و موسیقی اهتمام ورزیده‌اند و اوج موسیقی سنتی ایران نیز، آنجاست که شعر شیرین و موزون و آهنگین فارسی را چاشنی روایت خود می‌سازد. هم از این روست که گفته می‌شود مبنای ارزشی هر زبان، به موسیقی درونی آن برمی‌گردد که ویژهٔ همان زبان است. نگارندگان، این مقاله را بر مبنای وجوهی ترتیب دادند که، اگرچه کاملاً از هم جدا هستند، ولی هرکدام، در حکم یک دریچه برای مشاهدهٔ منظرهٔ دلکشِ پیوستگی لحن و لفظ و هنرنمایی این اتصال، در عرصهٔ سخن سعدی است، تا بر مبنای آنها، صحت و سقم ادعای خود را- که این درهم تنیدگی موسیقی و شعر را در کلام شیخ اجلّ، به حد معجزه می‌بینند- بررسی کنند.

اکنون زمان آن رسیده تا اندوخته‌ها را در قالب یک مطلوب و آنچه رسیدن بدان، وجههٔ همت این موجز است، ریخته و نقد عیار مقصود را، که همانا جامع همهٔ اهداف است، به دست دهیم. نخست، دانستیم که لفظ و لحن پیوندی دیرینه دارند و از دیرباز، در پرتو یکدیگر پرورده و بالیده‌اند و هم‌عنان، القاگر مفاهیم و مصادیق زیباشناسانه‌ای بوده‌اند و هستند. بلاغتی که آن دو، توأمان، در رساندن پیام خود و خلق زیبایی به کار می‌گیرند، چیزی ماورای استعاره، تشبیه، کنایه و... "برای شعر"، صوت، لحن، صدا و... (برای موسیقی) و در حد سحر و اعجاز است که به آن، "حال" می‌گویند. پدیدهٔ "حال"، صرفاً و حتماً به مقولهٔ موسیقی و شعر مربوط نمی‌شود؛ بلکه تمامی مصادیق هنر؛ از مصوت و مصور، بدان منقوش و مطرَّز هستند و در هر نوع اثر و خلاقیت فکری‌ای دیده و گزارش شده است و ریشه در سرشت و طبیعت ایرانی و شرقی دارد. در موسیقی و شعر نیز، این "حال" نما و نشان ویژهٔ خود را داراست. خصوصیت ظاهری این "حال"، سرزندگی همراه با وجد و خوش‌بینی و خاصیت باطنی آن، درک و دریافت الهام‌های شهودی و ارادهٔ آفرینندگی است که نیرویی زنده و پویا و مطبوع برای استخراج خودآگاه و ناخودآگاه، خلق می‌کند. هرچه در درون است، با شعر و موسیقی، سیال و روان می‌گردد. شعر، زبان اسرار است، با لحنی آهنگین و مخلوق عاطفه‌های حساس، با بهره‌مندی از بافت، ساخت و صورت، و شاعری، نوعی کیمیاگری با واژگان زبان در طیف خیال است و موسیقی، هنر خلق زیبایی با اصوات و الحان، و این هر دو، موجد یک "حال" که گاه، ورای حد تقریر است.

دیگر آنکه، هرجا عنان امور از کف تدبیر عقل بِدَر می‌شده، تلفیق شعر و موسیقی، با مصادیقی که یاد شد، به گونه‌ای معجزه‌آسا تغییر دهندهٔ شرایط موجود بوده است. با توجه به اینکه علوم و دانش‌های گوناگون، غالباً مخلوق موازین موجود در طبیعت‌اند و هر اصلی، بر مبنای مصداقی نهاده شده است؛ چنانکه عروض و قافیه و نیز علم شعر، که تابع سروده‌های فحول این عرصات است، نمی‌توان گفت که غزل، بر چه اوزانی باید عرضه گردد تا مطبوع افتد؛ بلکه قاعدتاً، اینکه بزرگان این فنون، چه گفته‌اند و چگونه گفته‌اند که موافق طباع آمده است، به مذاق نهاده‌های یک تحقیق یا پژوهش علمی خوش‌تر است. نگارنده مدعی نیست که سعدی، غزل‌های خود را برای ردیف کنونی موسیقی سروده است و اساساً چنین ادعایی، با در نظر آوردن فاصله‌ای به طول چندین قرن، معقول نیست، ولی از آنجا که غزل در گذشته، چاشنی تلحین خُنیاگران بوده، می‌توان با در نظر گرفتن غزل ملحون یا کلامی که طالب ادای موسیقایی بوده است، حکم به نوعی تناسبِ قابل پیش‌بینی

کرد؛ اینکه برخی سروده‌ها، با ردیف موسیقی سازگارتر می‌افتد. مطابق گفته‌های مزبور، و هفت اصلی که در توجه سازواری غزل سعدی با موسیقی گفته شد، غزل شیخ شیراز، با داشتن چنین ویژگی‌هایی و سعدی، خود، با اتصاف به چنان بیان هنری‌ای- از میان دیگر هنرهای آراسته بدان- سخن خود را در پیوند با موسیقی کنونی ایران زمین، ارجح نشان داده است.

منابع:

۱. سپنتا، ساسان (۱۳۸۲)، **چشم انداز موسیقی ایران**، تهران، نشر ماهور، چاپ اول.

۲. مشحون، حسن (۱۳۷۳)، **تاریخ موسیقی ایران**، دو جلد، تهران، نشر سیمرغ با همکاری نشر فاخته، چاپ اول.

۳. دورینگ، ژان (۱۳۸۳) **سنت و تحول در موسیقی ایرانی**، ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران، نشر توس، چاپ اول.

٤. کیانی، مجید (۱۳٦۸)، **هفت دستگاه موسیقی ایران**، تهران، نشر مؤلف، چاپ اول.

۵. صفا، ذبیح الله (۱۳۷۲)، **تاریخ ادبیات در ایران**، ج۲ و۳، تهران، نشر فردوس، چاپ دهم.

٦. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۲)، **کلیات سعدی**، از روی نسخهٔ تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغی، تهران، نشر ققنوس، چاپ هشتم.

۷. ـــــــــــــــــ (۱۳۷۷)، **دیوان غزلیات سعدی**، به کوششِ خلیل خطیب رهبر، دو جلد، تهران، نشر مهتاب، چاپ نهم.

۸. حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳٦۲)، **دیوان حافظ**، به تصحیح و توضیحِ پرویز ناتل خانلری، ج۱، تهران، نشر خوارزمی، چاپ سوم.

۹. عبادیان، محمود (۱۳۸٤)، **تکوین غزل و نقش سعدی**، تهران، نشر اختران، چاپ اول.

۱۰. عباسی، مرتضی (۱۳۷۷)، **"نقش غزلیات سعدی در موسیقی دستگاهی"**، پایان‌نامه، برای دریافت درجهٔ کارشناسی ارشد (M.A)، دانشگاه اصفهان، ۱۹۰ صفحه.

۱۱. مطلق، کاظم، مهدی عابدینی (۱۳۸۳)، **هزار گلخانه آواز**، تهران، نشر فراگفت، چاپ اول.

۱۲. قدسی، منوچهر (۱۳۷۹)، **یادنامهٔ تاج اصفهانی**، اصفهان، نشر مشعل، چاپ دوم.

۱۳. شیرازی، میرزا نصیر فرصت‌الدوله (۱۳۵٤)، **بحورالألحان**، تهران، نشر کتابفروشی فروغی.

۱٤. شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، **آشنایی با عروض و قافیه**، تهران، نشر فردوس، چاپ هجدهم.

۱۵. ابن بطوطه (۱۳٦۱)، **سفرنامهٔ ابن بطوطه**، ترجمهٔ محمدعلی موحد، ج۲، تهران، نشر علمی و فرهنگی، چاپ سوم.

۱٦. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷)، **"جادوی مجاورت"**، مجلهٔ بخارا، سال اول، شمارهٔ۲، مهر و آبان.

۱۷. ـــــــــــــــــ (۱۳۸۱)، **موسیقی شعر**، تهران، نشر آگه، چاپ هفتم.

۱۸. علوی مقدم، محمد، رضا اشرف‌زاده (۱۳۷٦)، **معانی و بیان**، تهران، انتشارات سمت، چاپ هفتم.

۱۹. مختاری غزنوی، عثمان بن عمر (۱۳۸۲)، **دیوان عثمان مختاری**، به اهتمام جلال‌الدین همایی، تهران، نشر علمی فرهنگی، چاپ اول.

۲۰. رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳٦۰)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، به تصحیحِ محمدتقی مدرس رضوی، تهران، نشر زوّار، چاپ سوم.

۲۱. حبیبی نژاد، ذبیح الله (۱۳۸۳)، **لطیفهٔ نهانی**، تهران، نشر ماهور، چاپ اول.