بررسی اندیشه و ذهن در موسیقی شعر با توجه به غزلیات شمس

علی اصغر محمودی *

چکیده

موسیقیِ شعر، پدیده است جهت تخیل و تأثیر بیشتر کلام؛ وقتی این موسیقی در شعر پر رنگ تر می شود باید به تأثیرات و زمینه هایی که ایجاد می کند توجه بیشتر شود به ویژه وقتی در تداعی معنی و انتقال حسی که به گفت در نمی آید، این پدیده (موسیقی) همراهی جدی دارد. و در برخی از اشعار می بینیم این موسیقی است که بیشتر به شعر جلوه معنایی می بخشد و اگر آن را حذف کنیم شعر رنگ خود را از دست می دهد. پس توجه به زوایای مختلف موسیقی خاص شعر در کشف معانی و حس و حال گوینده بسیار مؤثر و قابل توجه است. به ویژه وقتی این موضوع بتواند به عنوان سبک هم مطرح شود . مولانا در نوع بکارگیری موسیقی شعر به سبکی دست پیدا می کند که هم سابقه ندارد و هم حس و حال وسیعی که در ظرف کلمه نمی گنجد را بوسیله ی آن انتقال می دهد.

کلید واژه:موسیقی ، لحن ، معنی ، مولوی ، آهنگ ، غزل ، نظم ، قافیه و .....

---

*عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل

مقدمه

شاید هنوز لازم باشد که در مورد تناسب لفظ و معنی ، بخصوص موسیقی نهفته در لفظی که زمینهٔ معنی خاص را ایجاد می کند سخن گفت . اینکه ما چقدر در علم بلاغت به ضرورت ارتباط آهنگ کلام و معانی و مقاصد خاص آن می پردازیم هم جای نقد دارد و هم فضای دوباره بررسی . در سخن پیش رو بخشهایی از ظرائف موسیقی مولانا در غزلیات مورد توجه قرار گرفته تا شاید بوسیلهٔ برجسته کردن علائق وی به موسیقی خاص، کلام صرف نظر از (بحث عروض) به نوعی از ویژگی یا ساختار سبکی او برسیم که در این راه از مباحثی استفاده شده که شاید لونی

دیگر داشته باشد؛ با شواهدی از غزلیات شمس سعی شده است جلوه هایی از آمیختگی موسیقی و شعر وی به تصویر کشیده شود. به این امید که بتوان این عنوان را در سبک شناسی هم مطرح کرد. ضمن بررسی مباحث گذشته در این زمینه، به طرح نظرات قابل توجه پرداخته شده است تا شاید بخش کوچکی از ارتباط تنگاتنگ موسیقی و شعر از گونه ای دیگر رقم بخورد.

مروري بر گذشته

همین که تقریباً تمامي کتبي که در مورد نظم و نثر مطلب نوشته اند قسمتي را به وزن در شعر و نوع موسیقي آن، اختصاص داده اند خود نشان از اهمیت این موضوع دارد، یعني مقوله وزن، ریتم و موسیقي از اهمیتي برخوردار است که بابي و فصلي جداگانه مي‌طلبد تا از آن سخن گفته

شود. در بين كتب متقدم علاوه بر وزن، در مورد نوع و چگونگي آن، حالات و تخيل‌هايي كه وزن و موسيقي ايجاد مي‌كند بحثهايي شده است مثلاً در مقدمة ابن خلدون آمده است: «... عرب در فن شعر هر وزني را كه با طبع سازگار بوده بكار نبرده است، بلكه اوزان خاصي را در فن شعر برگزيده است و آنها را صاحبان اين صناعت بحر مي‌نامند و همه را در پانزده بحر منحصر كرده‌اند و وجه انحصار مزبور اين است كه اهل فن شعر آنچه آثار نظم از عرب يافته‌اند خارج از بحور پانزده‌گانه نبوده است و در اوزان طبيعي ديگر شعري از عرب نيافته‌اند و...» (ابن خلدون ۱۳۷۵ ، ۱۲۱۵) هر چند وي چگونگي سازگاري با طبع را قيد نمي‌كند و توضيحي در اين باره نمي‌دهد. ولي تشخيص اوزان متناسب با محل يا منطقه و قوم، و اينكه در زمان خاص استفاده شود را مي‌توان، اين طور درك كرد، كه نوع وزن و موسيقي كلام به تناسب اقوام تفاوت مي‌كند و اين مسئله، اي بسا با گذشت زمان نيز دچار تغييراتي مي‌شود. البته شايد اين تحليل او از اين حيث باشد كه ساختمان كلمات و تركيبات هر ملتي خواه ناخواه نوعي وزن بر شعر آنها تحميل مي‌كند كه با زبانهاي ديگر قابل مقايسه نيست. همين طور در فهم نوع وزن و موسيقي عرب از موسيقي ايران و نگرش ايشان نسبت به شعرهاي قديم ايران، بنظر اين قول صحيح بنظر مي‌رسد كه: «چون اعراب وزن شعرهاي

ايران قديم را احساس نمي‌كرده اند آنرا نثر مسجع مي‌خوانده اند و تمام خسروانيها و سرودهاي بار بد را به عنوان نثر مسجع می شناخته اند» (شفیعی کدکنی ، ۱۳٤۲ ، ٦)

بعبارتي برخورد ابن خلدون در نگاه نقد گونة انتخاب اوزان و سازگار بودن يا عدم آن با طبع، نشان از همين موضوع دارد كه اوزان و موسيقي شعر علاوه بر رابطة تنگاتنگ با هم، جزء مشخص و مهم شعرند كه القاء مفهوم مي‌كند. او در فصل ديگر اين كتاب (فصل سي و دوم) وقتي در مورد آواز خوش سخن مي‌گويد اين طور ادامه مي‌دهد: «اين هنر عبارت از آهنگ دادن به اشعار موزون از راه تقطيع آوازها به نسبتهاي منظم معلومي است در علم موسيقي، كه بر هر آواز آن هنگام قطع شدن توقيع كاملي پديد مي‌آورد و آنگاه يك نغمه (آواز خوش) تشكيل مي‌يابد (مصحح اين كتاب پروين گنابادي در پاورقي توقيع را هم معني با گام و ايقاع در موسيقي مي‌داند». (ابن خلدون ۱۳۷٥ ، ۱۲۱٦)

با اين اشارة كوتاه، وي هم در بخش وزن شعر و هم در آواز با نغمة خوش، آنرا محصول موسيقي خاص مي‌داند كه تنظيم دقيق آهنگ با اشعار موزون صورت گرفته باشد. يعني هم آهنگ و هم شعري كه از وزن خاص بهره می برد. اساس الاقتباس نيز موسيقي يا وزن شعر را اين طور معرفي

مي‌كند: «صناعت شعري ملكه‌اي باشد كه با حصول آن بر ايقاع، تخيلاتي كه مبادي انفعالاتي مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد... و نظر در وزن حقيقي بحسب ماهيت، تعلق بعلم موسيقي دارد.. و وزن را از آن جهت اعتبار كند كه بوجهي اقتضاء تخييل كند» (خواجه نصير طوسى١٣٢۶ ، ٥٨٦) شمس قيس در كتاب المعجم نيز وزن را در ايجاد تخييل دخيل مي‌داندبتوسع بايد تخيل ايجاد شده توسط موسيقي كلام را عامل هدايت و اداره كننده‌اي دانست كه سعي دارد معني نهفته در دل شعر را توسط وزن براي خواننده يا مستمع نشان دهد و يا حداقل به فهم آن كمك كند يعني وزن و ايقاع بخش جدي از معني رساني را بدوش مي‌كشد كه با توجه به نوع آن، شخص حالات انفعالي يا فاعلي بخود مي‌گيرد. از طرفي فضاي اين موسيقي نهفته در كلام، زمينه‌اي و بستري را آماده مي‌كند تا مستمع بطور جدي تحت تاثير آن قرار گيرد. يعني تأثير موسيقي دست‌يابي به معني نهفته در كلام و شعر است.

مرحوم ملك‌الشعراي بهار در بخش مقامه‌نويسي سبك‌شناسي خود، وقتي در مورد مجلس گفتن، يا خواندن قصص سخن مي‌گويد رابطة كلام و معني رساني آن بهمراه موسيقي را اين طور رقم مي‌زند: «... شك نيست كه زهاد در مجالس ملوك نيز سخنان خود را با آب و تاب مخصوص و با آهنگ ادا مي‌كردند كه بيشتر در شنونده تاثير داشته باشد و عجب

است که هنوز فقرا و گدایان در ایران و عرب سؤال را با آهنگ و سجع و موازنه اظهار می‌دارند.....» (بهار ۱۳٤۹ ، ۳۲٤) نکتهٔ قابل طرح، اینکه در ماجرای نصر ابن احمد ساماني و شعر خواني رودكي همانند توضيح نقل شده از ملك الشعراي بهار، اتفاقي كه مي‌افتد بار اساسي را بر دوش موسيقي كلام مي‌نشاند. اگر رودكي با شعر خود توانست نصر ابن احمد را از جاي بلند كند و به حركت در آورد بار اصلي اين حكايت و اتفاق بر دوش نوع موسيقي مورد استفادهٔ رودكي بوده است كه كمتر از آن سخن مي‌رود. يعني علاوه بر نوع شعر، تناسب و اقتضاء حال، نوع نغمه و لحن رودكي تاثير بسزايي در حركت دادن ممدوح داشته است چون خواسته‌ها و خواهش‌ها با معاني و تعابير گوناگون به ممدوح رسيده بود، فقط جاي لحن و نغمهٔ خوش رودكي خالي بود كه وقتي آمد، نصر ابن احمد را از خود بي‌خود كرد و حركت داد. هر چند ما امروز از اين شعر فقط درك يك معني خاص را مي‌كنيم ولي نوع آهنگ تعبيه شده در وزن عروضي آن بر ما پوشيده است، حال آنكه فضاي موسيقي اين شعر، ماهيت و زمينه‌اي دارد كه اين گونه تأثير مي‌گذارد كه به قول نظامي عروضي: «... امير چنان منفعل گشت كه از تخت فرود آمد و بي‌موزه پاي در ركاب خنگ نوبتي آورد، و روي در بخارا نهاد، چنانكه رانين و

موزه تا دو فرسنگ در پي امير بردند...» (نظامی عروضی ۱۳۷۲ ، ۵۵)

بنظر می رسد عوامل جذب و کشش موسيقي و شعر يکي باشد. چون شعر همان لحن و موسيقي کلمه است. (صرف نظر از معنی) نظامي عروضي در پايان نقل اين حکايت بيت آخر اين قصيده را داراي هفت صنعت مي‌داند «... اول مطابق، دوم متضاد سوم مردّف، چهارم بيان مساوات، پنجم عذوبت، ششم فصاحت، هفتم جزالت...» (نظامی عروضی ۱۳۷۲، ٥٦) برداشت درست، از عذوبت و جزالت و فصاحت بجز تعابير مصطلحي که در ذهن داريم را می توان به نوع موسيقي خاص کلام هم نسبت داد که بر طبق آن کلمه بطور دقيق با ريتم و موسيقي عجين می شود و در القاء معني موردنظر شاعر بسيار تأثيرگذار می باشد. حتي نظرهايي که دربارة شعر قديم ايران وجود دارد علاوه بر هجايي بودن، آنرا به ضربي بودن نيز تقسيم مي‌کند. «... اشعار يشتها منظوم بوده است به نظم ضربي و اين نوع نظم را شاعران دورة اشکاني و ساساني در سرودن شعرهاي خود به کار گرفته اند» (ابوالقاسمی ۱۳۸۳ ، ٤ و ٦٣) که بنظر مي‌رسد نوعي استفاده و برداشت از آن در جهت القاء بيشتر مقصود باشد ديگر اينکه صاحب چهار مقاله در ابتداي مقالة شاعري شاعر را توصيه مي‌کند «.. شاعر بدين درجه نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جواني بيست

هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و...» (نظامی عروضی ۱۳۷۲ ، ۵۷) قسمت اول این جمله بگمانم قید بیست هزار بیت آشنايي خواننده يا شاعر را با اوزان مختلف نشان مي‌دهد يعني وارد شدن در فضاهاي ايجاد موسيقي كلمه به طرق مختلف تا شاعر از نزديك در عجين شدن با كلمه و موسيقي و ريتم شريك باشد و تجربة مناسبي را بدست آورد بعبارتي از دل اين پيام و توصيه مي‌توان تذكر به عادت دادن و آشنا كردن ذهن به موسيقي را ديد و دريافت كرد.

استاد خانلري در كتاب وزن شعر خود در زواياي مختلف موسيقي شعر مطالب قابل تأملي را آورده اند از جمله بحث تعلق بحر متقارب به دقيقي و فارسي زبانان و دور كردن اين ادعا از اشعار جاهلي عرب هر چند او كيفيت استعمال اين بحر در عربي و فارسي را داراي تفاوت ذكر مي‌كند: «... هر يك از سه جزء اول آن يعني سه فعولن نخستين را در عربي ممكن است به صورت فعول بكار برد و اين جواز در شعر فارسي مطلقاً وجود ندارد...» (خانلری ۱۳۷۳ ، ۱٤۸) اين بحث البته به گنجايش زبان و ظرفيت آن اشاره دارد كه بين موسيقي مطبوع عرب و فارس مقايسه می كند. كه نوع بكارگيري موسيقي نزد ايشان دلايل خاصی را رقم مي‌زند از جمله درك هر منطقه از موسيقي، متعلق به همان محل است كه، رنگ و بوي جغرافيايي بخود مي‌گيرد و

برداشتهاي مختلف مردم از يك نوع لحن و آهنگ را نشان ميدهد. استاد خانلري بحث جالب ديگري كه متناسب است در مورد لهجه ها و گويشهاي مختلف در اوزان طرح ميكند: «... وجوه مختلف تلفظ در وزن از هر نوع كه باشد تغييرات عمده ايجاد ميكند..» (همان ، ۱۵۱) مثالهايي كه ميآورد قصدش مقايسه دو تلفظ است. هر شاعر به تناسب دورة خود از لفظ برداشتي ميكند كه ممكن است در دوره هاي بعد تفاوت كند از طرفي در زمان خود شاعر نيز توجه به تكيه ها و آكسان كلمه بطور دقيق و بشكل سبكشناسانه ميتواند ما را با موسيقي مدنظر شاعر نزديك كند كه خواه ناخواه اهداف و معاني خاص را نيز رقم ميزند.

تكرار در شعر مولوي ، تكميل موسيقي

از خصوصيات بارز شعر مولانا تكرار است كه در حوزۀ رديف ، و يا ابيات سجع گونه و تكرار يك دو واژه در بيت خود را نشان مي دهد كه البته اين تكرارها بشكل فعل يا جمله ، سطحي و نمودي جداگانه دارد. بازتاب اين تكرار ، بار موسيقي قوي و پر طنينی است كه بيشتر يادآور سماع عارفانه عصر مولاناست.

و شعر او بطور كل چرخ زدنها و جنب و جوش و تحرك او را همانند ذره اي معلق در هوا نشان ميدهد . پيكرۀ شعرهاي اينگونۀ او، يادآور هنر معماري اسلامي است كه اساس آن

تکرار و قرینه است (بطور کل هنر شرق را هنر قرینه میدانند). از فرش گرفته تا گلدستههاي مساجد و مناره‌هاي گنبدي شکل و نقش و نگارهاي روي آن و...مولانا در تکرار ضمن لذت از مفهوم و اسمي که تکرار میکند گویي به حلقه و دایره‌هاي سماع قوت میبخشد و شعرش نیز چون رقصي است دوراني که به گردش خود ادامه میدهد. بعلاوه این سیر نوعي موسیقي ایجاد میکند که مطابق آن ریتم از جایي شروع میشود (در آغاز هر بیت) و در پایان بیت تمام میشود و ابیات بعد آنرا تکمیل میکنند طوري که خود موسیقي، صرف نظر از معني شعر، مفهومي را زنجیره وار نشان مي دهد که در هر بیت، ضمن تکرار به تکامل میرسد. یعني از آغاز تا پایان یك غزل؛ ملودیهاي در کنار هم قرار گرفته مي رود تا یك سمفوني گسترده‌اي را رقم بزند که ابتدا و میانه و انتها دارد. و خواننده بطور غیر مستقیم از این حالت لذت میبرد بيآنکه درگیر کلمه و لفظ و معني بشود. و براستي مولانا که از بیت و غزل و ... میرمد گویي در شعر بدنبال همین حالت ریتم است و لا غیر.

جالب اینکه آخرین غزلی که او در بستر بیماري و یا لحظات آخر حیات خود بیان میکند(افلاکی ۱۹۶۱، ۵۸۹) چنین ویژگي دارد: (روسر بنه به بالین امشب مرا رها کن/ ترك من خراب شبگرد مبتلا کن ... که (براي ارائه بیشتر و

کاملتر) گويي شعر را کسي در قرائت بايد اين طور بخواند!

رو... سر... بنه... به بالين.../ امشب... مرا...رها... کن... / ترك ... من... خراب./ ...شبگرد... مبتلا کن/ مايیم و... موج ... سودا/ ... شب تا بروز... تنها... خواهي بيا... ببخشا... خواهي برو... جفا کن/ از من... گريز ... تا هم ... هم در بلا... نيفتي... بگزين ره سلامت ... ترك ... ره... بلاکن/ مايیم و آب... ديده ... در کنج غم... خزيده ... بر آب... ديدة ما... صد جاي ... آسيا کن...

در حالي که در غزلهای هم وزن اگر چه ريتم و فرم گفتار را نسبتاً مشترك مي‌بينيم ولي آهنگ اين کلام دگرگونه است و ديگر گون. غزليات هم وزن را مرور مي‌کنيم: (غزل ۲۰۳۹)

چون جان تو مي‌ستاني چون با تو زجان شيرين، شيرين‌ترست

***

از زنگ لشکر آمد، بر قلب اي سرفراز مردي، مردانه بر

***

پروانه شد در آتش گفتا که مي‌سوخت و پر همي زد بر جا

***

هر چند اشعار به این وزن کم نیست برای نمونه به همین سه غزل میکنیم به نظر میرسد جدای از وزن عروضی دو غزل اول بیشتر حالت شادی و شور دارند تا حزن و آرامش و سکون.

ولی غزل آخر اگر چه نوع لحن و آوا باعث میشود آنرا با غزل مورد اشاره نزدیک ببینیم ولی با داشتن ردیف (خاص) بافتِ سخن را تغییر میدهد و دگرگونه میکند. از طرفی گذشته از ردیف نوع پردازش کلام طوری است که نمیتوان به گونهٔ غزل مورد بررسی تجزیه و جداجدا کرده در نهایت میتوان هر مصرع را دو تکه کرد چون ابیات وابستگی و بهم چسبیدگی که دارند اجازه نمیدهند کلمات، یا حداقل ترکیبات، بافتِ جدا از هم داشته باشند. شاید لحن غزل اول را هم بتوان با غزل موردنظر نزدیک دانست.ولی لحن و آوای محزون همانند غزل اصلی را ندارد چون بیشتر حس میشود کسی از سر شور و لذت و تلاطم روحی آنرا قرائت میکند دیگر اینکه همانند غزل سوم تنها میشود مصرع را به دو قسمت تقسیم کرد و نه اینکه تکه تکه و جدا از هم مطلب را خواند و پیش بردنتیجه این که تقریباً سه غزل آخر نشانههای شاد، حال خوش، و از سر لذت بودن را در خود دارند، حال آنکه در غزل مورد نظر (نه به جهت نظر افلاکی که این غزل در لحظات پایانی عمر او سروده شده است).

هر طور که بررسی و تجزیه شود دارای لحن آرام، حزن درونی خاص است که برخی اشعار مناجات گونهٔ مثنوی را

بخاطر مي‌آورد و نه يادآوري شوي است، نه غلبة روحي شديد و...

مولاناي در اين غزل سراسر درنگ است و طنين آرام؛ و قدري بي‌حوصله‌گي دارد و يا حداقل اينكه مولاناي پرجست و خيز و پرهيجان نيست همين قدر كه آواهاي اين چنيني مي‌تواند القاء مفهوم خاصي كند ، حكايت از تسلط وي بر رويِ حروف، نغمه و لحن و كاربرد آن و اطلاع از چنين حالتي است.

بازتاب قافيه و رديف

او غزلياتي دارد كه عناصر بيت و مصرع نوعي هماهنگي التزام گونه با رديف و قافيه دارند و از آن موسيقي بهره مي‌برند كه در پايان رعايت شده است گاهي با رعايت كامل آن موسيقي و گاهي نيز با نمايش برخي از آن جلوه ها.

مثلاً در غزل :

عشق اكنون مهرباني جان جان امروز جاني

(غزل ۸۲۲)

(عشق اكنون مهرباني مي‌كند/ (مصرعهاي دوم) ذره ذره غيب داني مي‌كند/ خاك را گنج معاني مي‌كند... اگر به دقت ملاحظه شود رديف ما كه «مي‌كند» است يعني كلمه و آهنگ (مي) اول مي‌آيد؛ قبل از آن در قافيه (روي) نيز همين آهنگ حفظ مي‌شود. مثل: (يي) در جايي، (ني) در داني و معاني و... يعني تكرار حرف(ي) با صداي كشيده در فاصله بسيار نزديك، و در كنار هم، بعلاوه از طرفي كلمه قافيه ما جاني، داني، معاني، نردباني، درفشاني و ميزباني و... است وحرف (الف يا آ) جلوه خاصي دارد كه در برخي ابيات حتي به تناسب اين حرف (مد) الف (آ)، كلماتي آورده مي‌شود كه نقش بارزی ، از اين حرف داشته باشد. مثل: بيت سوم اين غزل: كيميايي كيميا سازست عشق / وجود سه حرف الف بصورت (آ) در كيميا و ساز كه با خاك در مصرع بعد همراهي مي‌كند در نتيجه با «معاني» بعنوان قافيه همنوازي حرف (آ) را كامل می كند.
نيز در بيت چهار: گاه درها مي‌گشايد بر فلك / گاه خرد را نردباني مي‌كند/ كه در (گاه)، (درها)، (مي‌گشايد) و (فرد را) حرف (آ) جلوه دارد تا با نردباني همراهي كند

يعني با قافيه شعر!(البته منظور واج آرايی نيست بلكه بيشتر ترتيب چيدن نظم زيبای الف است)

همين طور در غزل با رديف اي پسر:

عقل بنده ره روانست، اي پسر بند بشكن، ره عيانست، اي پسر

(غزل ۱۰۹۷)

كه با قافيه‌هاي نهانست، گمانست، افسانست، كمانست و... دنبال مي‌شود به غير از هماهنگي حروف داخل بيت مثل بيت: سينه خود را هدف كن پيش دوست... / سينه ای كز زخم تيرش خسته شد.../ كه حرف سين با رديف هم صدايي دارد؛ ارتباط نزديكي بين قافيه و رديف در هم‌صدايي حرف (س) بعنوان موسيقي كناري ايجاد مي‌كند يعني علاوه بر قافيه و رديف با حروف هم‌صدای داخل بيت، به عنوان هم‌نواز اين اركستراكسيون جلوه خاص دارد. اين امر در :

عشق اندر فضل و علم و دفتر و اوراق نيست هر چه گفت و گوی خلق آن ره ره عشاق نيست

(غزل ۳۹۵)

با ردیف نیست و قافیه :« ساق، اخلاق، مشتاق و استغراق» نواخت جالبي با شركت حرف سين و شين و يا شين و سين نمايش مي‌دهد.

اين فرمول را مي‌شود در غزل:

عشق عاشق را ز غيرت نيك دشمن چونك رد خلق كردش عشق رو
رو كند با او كند

(غزل ۷۴۲)

نشان داد. هر چندبه گونه ای ديگر است ولي در مجموع قافيه شعر:« او، همزانو، خوخو، رو هر سو، كوكو...» بيان‌گر اين مطلب است كه هم صداي (او) در قافيه بصورت تكرار مي‌آيد (خوخو، رو هر سو، كوكو...) و هم اينكه با چند درجه تخفيف در تلفظ در رديف يعني فعل كند (كُ) واژه او بشكل (اُ) ترنمي دوباره است كه روند موسيقي را تكامل بيشتر مي‌بخشد.

بر همين اساس غزل :

فخر جمله ساقياني، ساغرت چشم تو مخمور باد و جان
در كار باد ما خمار باد

(غزل ۷۴۸)

علاوه بر عدم رعايت قافيه دقيق و حالت تمام مطلع بودن، در غزل نوعي التزام حرف شين و سين(كه ظاهراً از الفاظ صوتي مورد علاقه مولاناست) بچشم مي‌خورد: بيت دوم: اي ز نوشا نوش بزمت هوش‌ها بيهوش باد/ وي ز جوشاجوش عشقت عقل بي‌دستار باد / يوسف مصري هميشه شورش بازار باد / سركشيم و سرخوشيم و يكدگر را مي‌كشيم / اين وجود ما هميشه جاذب اسرار باد...

غزل:

از سرو مرا بوي بالاي تو مي‌آيد از ماه مرا رنگ سيماي تو مي‌آيد

(غزل ۶۲۰)

كه (اي تو مي‌آيد) بترتيب سه حرف (ي) بشكل كوتاه (ye) و بلند (mi) و باز كوتاه (ya) ترنمي از كوتاه، كشيده و كوتاه در لابلاي كلمات خودي نشان مي‌دهد و خواننده بدون توجه به آن لذت پنهاني را در موسيقي مي‌برد.

نقش قافيه‌هاي دروني ابيات شايد روح ناآرام مولوي را در اكتفا نكردن به يك موسيقي خاص (قافيه) را نشان مي‌دهدو با آوردن قوافي مياني ابيات (نوعي جناس) توليد لحني مي‌كند كه با تفاوت موسيقي قافيه كناري به بوطيقايي مي‌رسد كه تنوع ريتم در يك بيت را دامن مي زند.

در غزل: اي رستخيز ناگهان وي رحمت بيمنتها/ اي آتشي افروخته در بيشه انديشه ها (غزل ۱)

امروز خندان آمدي، مفتاح بر مستمندان آمدي چون بخشش
زندان آمدي و لطف خدا
خورشيد را حاجب تويي، مطلب تويي، طالب تويي، هم
اميدرا واجب تويي منتها هم مبتدا

که با اين اوصاف در واقع در يك غزل او بجز قافيه هاي کناري به تعداد ابيات غزل قافيه هاي جديد دارد که ترنم نو ايجاد ميکند و حالت مثنوي بخود ميگيرد در صورتي که قالب غزل است.

و :

اي طوطي عيسي نفس، وي بلبل هين زهره را کاليوه کن زان
شيرين نوا نغمهاي جان فزا
دعوي خوبي کن بيا تا صد با چهره چون زعفران با
عدو و آشنا چشم تر آيد گوا
غم حمله را نالان کند تا مرد که داد دهها را ز غم کو

(غزل ۱۱)

و:

اي دل فرو رو در غمش کالصبر تارو نمايد مرهمش کالصبر
مفتاح الفرج مفتاح الفرج

با قافیه‌هاي ماتمش، عمش، دهش و خَمش و هَمش اگر چه (ش) در قافیه با تلفظ حرف(ص) در صبر موسیقي شین و سین ایجاد مي‌کندعلاوه بر کلمات یاد شده قافیهٔ ماتمش در بخش آخر، تمش (*tamaš*) دقیقاً با فَرَج (faraj) توازن دارد حتي در تلفظ حروف و ایجاد صداي یك شکل. و خود بخود گویي دو طنین قافیه‌وار و محکم بکار برده مي‌شود که موسیقي روشنی در سراسر غزل به تصویر مي‌کشد.

تکرارهاي ذکر شده البته گونه‌هاي دیگري نیز دارد که بشکل نیمه پنهان خود را نشان مي‌دهد بعبارتي در حرکت و شکل تلفظ، همساني‌هایي را نشان مي‌دهد که درك آن توجه بیشتري مي‌خواهد در عین حال که حضور محسوسی دارند ولي براى توضیح دقت چند باره مي‌طلبد، :

مر عاشق را ز ره چه چون همره عاشق آن

(غزل ۳۷۵)

کلمه قافیه با حرکتي شروع مي‌شود که اولین حرف ردیف هم همان حرکت را دارد و این اشتراك در دو کلمه پشت سر هم ترنم جالبي به شعر مي‌دهد. قدیم (*gadīm*) و است (ast) . (*nadīm*) و (ast) (نَ و اَ) و ... تا آخر غزل تکرار حرکتي (ـَـ) نوازشگر است.

بر همین منوال :

دلي دارم که گرد غم میي دارم که هرگز کم

(غزل ۶۶۴)

در تمام ردیف‌ها که با حرکت (a) شروع می‌شود هم حرف اول و هم دوم، با مکث کوتاه در حروف سوم، حرف چهارم نیز با حرکت (a) می‌آید و بعد حرف (صامت) یعني صدادار، صدادار، بی‌صدا، صدادار و بی‌صدا. اگر با صدا را با حرکت (ـــ) و بی‌صدا را با حرکت (u) نشان دهیم این چنین می‌شود.

ـــ ـــ u ـــ u که با کلمه قافیه در پیش از خود که بشکل (لم، تم، عم، خم، خرم، هم و محکم) می‌آید. با شکل بالا بصورت (ـــ u) می‌آید و در کل به این صورت می‌شود (ـــ u، ـــ ـــ u ـــ u) یعني تقریباً یك در میان صدادار و بی‌صدا که دائماً حرکت (a) را با فاصله تکرار می‌کند این حرکت چکش‌وار کوبیدن و مکث کردن و دوباره حرکت از نو، نوسان بالا و پائین را ایجاد می‌کند که جالب است. از طرفي در برخي از مصرع‌ها مثل: وگر زاهد بود بلعم نگردد / ز غم چون چرخ پشتش خم نگردد/ زهر همسایه ای در هم نگردد حتي حرکت (ـــ u) در کلمه قافیه نیز بصورت دوتایي تکرار می‌شود (بل عم ، تش خم ، درهم) و باعث تاکید در حرکت می‌شود و معادله در سه مصرع ذکر شده با حرکتي که دارد چنین می‌شود: ـــ u ـــ u، ـــ ـــ u ـــ u که قطاري از حرکت پرطنین (a) که دهان باز می‌شود و مکث و تکرار

بسیار گوشنواز و آهنگین می‌شود و سهم بزرگ مولانا را در توجه ناخودآگاه او نشان می‌دهد.

در:

هر سینه که سیمبر شخصي باشد که سر

(غزل ۷۲۱)

که در کل همان حرکت و نوسان شاهد بالا تکرار می‌شود: بَر ندارد (ـــ u ـــ u، ـــ u) که با یك حرف اضافه $(\bar{a})$ روال حرکت، صامت تکرار می‌شود و موسیقي کوبیدن و سکوت را به نمایش می‌گذارد و از حد گمان خارج می‌شود که در واقع مولانا با کلمات و حروف به موسیقي می‌پردازد و بر آن است که به گفته برخی منتقدان سهم شعر را از موسیقی باز پس بگیرد.

از طرفی باور عدم دقت ، یا بی توجهی مولانا به این ریتم و آهنگ را فقط می توان با حضور در سماع توجیه کرد؛که به نظر می رسد وی اگر در مجلس سماع حضور هم نداشته باشد ذهن و فکرش در آن وضعیت به سر می برد. این است که نوع موسیقی مواج شعر او هم چند ذهن او می شود.

نظم و شعر مولانا

آنچه اين بحث را جديتر ميكند نداشتن يك تعريف جامع از نظم است كه چون از قديم به اين مسأله توجه دقيق نشده است؛ جای سخن بسيار دارد. و گويي قدما آنقدر اين بحث را عادي و معمولي تلقي ميكرده اند كه نيازي به بحث در آن نميديده اند. ولي آنچه در جمع بندي اين مطالب ميتوان گفت اين است كه همان نظم مورد انتظار در (نظم) به معني متعارف و اصطلاحي خود در شعر نيز وجود دارد؛ حتي در نثر. يعني اين سه قسم يا نوع ادبي نوعي انتظام و تناسب را لازم دارند كه بايد در دل آنها وجود داشته باشد و توضيح دقيقتر آن اين است كه تجانس و انتخاب دقيق كلمات و خوش نشيني آنها در كنار هم نوعي نظم است كه ممكن است در هر سه نوع ادبي ذكر شده وجود داشته باشد. هم اينكه نظم در مقابل شعر از اين حالت بهره ميبرد و هم خود شعر. هر چند اين تعريف شايد ما را به نوعي انتظام نزديك كند كه در رسايي مطلب و بيان تأثير ميگذارد ولي در بعد انواع شعري، مراد تناسب دقيق كلمات است، با چيده شدن و گزينش هدفدار. كه ميتوانند

ايجاد ريتم و لحني كنند كه خواننده در ظاهر متوجه اين امر نشود. البته اين تناسب و تجانس جداي از بحث وزني مصطلح عروضي است. يعني علاوه بر اين وزن، نوعي ايقاع و ريتم كه محصول دقيق و هنرمندانه شاعر است بوجود مي‌آيد كه خواننده در خواندن عادي متوجه آن نمي‌شود بلكه به لذتي ابتدايي دست پيدا مي‌كندكه عامل آن ناپيداست ولي در مرورهای بعد آرام آرام اين شگفتي خود را نشان مي‌دهد و رمز اسرار كلمه و كلمات فاش مي‌شود كه در واقع جلوه و جنبة هنرمندانهٔ آثار ادبي در همين بخش نهفته است و به قول آقاي دكتر شفيعي در بحث شعر منثور و پديده‌هاي هنري آن: «....شعر منثور بلحاظ تكنيك، بي‌آنكه از نظم عروضي قديم تبعيت كند، موسيقي خاص خويش را دارد كه گاه از نوع قافيه‌هاي ميانين و حتي آهنگي خاص برخوردار است بي‌آنكه اين موسيقي محصول تبعّيت از يك نظام ايقاعي خاص باشد، هر عاملي كه بتواند زنجيرهٔ زبان شعر گوينده را بلحاظ موسيقيايي از زبان معمولي گفتار امتياز بخشد بعنوان عامل موسيقيايي شعر مورد استفادهٔ شاعر قرار مي‌گيرد...» (شفيعی كدكنی ۱۳۷۳، ٥٢) در نظم شعر مولوي كه بعنوان يك پديدهٔ سبكي مي‌توان به آن توجه خاص كرد؛ از بارقه‌هاي لحني و نغمه‌هاي خاص استفاده مي‌كند كه باعث مي‌شود كه اولاً نظم و وزن موسيقي شعر او به گونهٔ خاص خود نمايي كند، ديگر اينكه

اغلب در تناسب كلمه، اوسعی می كند تا بيشتر موسيقي خاص و مورد نظر خود را رقم بزند تا اينكه مثلاً كلمات در يك رديف موسيقي يا تناسب قرار گيرند، شگرد مولانا در استفاده از نوع وزني يا نظم دروني شعرش، نشان مي دهد كه او هم نظم به معني انتظام ،و هم نظم در مقابل نثر را طوري رقم مي زند كه به موسيقي ذهن او نزديك شود بگونه اي كه معني رساني براي اوشايد در درجهٔ دوم قرار گيرد، بخصوص در شعرهايي كه او بيشتر دچار شور و هيجان وغلبه است. و عجيب اينكه او در حال از خود بيخودي نيز بجز برخي قوافي و رديف، نظام شعري خود را از دست نمي دهد.و موسيقي را كه در بيت آغازين و يا بر شكل غزليات پيشين شروع كرده است براحتي دنبال مي كند وطرح اين مسأله براي نگارنده جالب است كه مولانا، على رغم اشكال مختلف قافيه و وزن و گاهي حتي رديف، نوعي تغيير در چهارچوب هاي سنت شعري وارد مي كند كه باعث مي شود آنرا به نثرهاي عارفانه به سبك عين القضات و ابو سعيد نزديك كند. با اين تفاوت كه شعر او از خصوصيت منحصر بفرد و دقيقي نيز برخوردار است كه حتي نمي توان آن را قابل تقليد دانست. بلكه صرفاً بايد آن را شعر مولانا تلقي كرد. بنابراين بحث نظم و تعابير مختلف بزرگان از اين مسأله هر چه باشد در شعر مولانا تبديل به نوعي انسجام و تناسب حروف و كلمات مي‌شود كه

از آن موسيقي جديدي را بدست مي آورد، و آن چيزي كه خواننده را به تأمل وادار مي‌كند بافت موسيقي خاصي است كه به نمايش مي گذارد. بجز مواردي كه او در حال آرامش است و به تحليل حالات خود مي پردازد كه در آنجا موسيقي جلوه هاي كمتر دارد و اين معني است كه اجازهٔ جولان پيدا مي‌كند. نتيجه سخن اين كه آنچه ما آن را سبک گفتار و كلام كسی می دانيم بر پايه ی (نظم) اشاره شده صورت می گيرد و غرض نوع بافت و تركيب سخن است كه هر گوينده ای آن را مطابق و موافق ذهن خود رقم می زند.

نگاهي به علم معاني و بيان مقصود

در علم معاني هر چند بحث بر سر جمله است و به انواع نيات و مقاصد گوينده مي‌پردازد ولي اصل مطلب بر دوش كلمات و حروفي است كه براي رساندن مقصود بسيار مهم اند

هر چند بسته به خواننده است که چطور کلمه و جمله را بخواند ولي، وقتي سبك شاعر در نظر گرفته شود ناخودآگاه بايد به آن سويي رفت که او مدنظر داشته يا حداقل براي رسيدن به مقصد اصلي او، بايد سعي کرد جمله طوري خوانده شود که لااقل نزديك به نيت اصلي شاعر باشد.

اينکه در علم معاني، ما انواع مفاهيم و نيت شاعر را بررسي مي‌کنيم آيا بطور چشم‌گيري توجه به نوع آوا (فونتيك) يا حالت ادا کلمه نمي‌کنيم و يا از لحن با تلفظي خاص، مفاهيم را برداشت نمي‌کنيم؟ نيز اگر جمله حالت خواهش و تضرع دارد لحن را تغيير نمي‌دهيم؟ بر اين اساس حبسيه‌هاي خاقاني و مسعود سعد سلمان را واقعاً چطور بايد قرائت کرد؟! و يا غزليات متعدد مولانا را در يك وزن مشترك؟!

لحن و نغمه حروف در اوزان مختلف چنان خودنمايي مي‌کند که گاهي وزن، کمرنگتر از معمول بنظر مي‌رسد. و اين نوع خواندن است که بيشتر جلوه مي‌کند و چون نوع خواندن تاثير زيادی دارد غزليات را مانند رودخانه‌ای جدا از هم در يك مسير و تلاقي فراهم مي‌کند. و ديگر اين وزن نيست که در ذهن مي‌آيد بلکه حالات بياني است. نمونه‌اش همانطور که گذشت، بحث استفاده مولانا از وزن سريع و تند است که در کل غزليات او و در مقياس ديوان او برجستگي دارد و آمار چنداني را در مقابل کل ديوان به خود

اختصاص نمي دهد ولي توجه همگان را به خود جلب كرده است. حال آنكه اوزان روان‌تر و ملايم‌تر او كم نيست.
پس اين نحوه قرائت و نوع وزن ايجاد شده در لابلاي كلمات و حروف بكار گرفته شده اوست كه جداي از وزن عروضي مورد توجه قرار مي‌گيرد.
تناسب در معني و غزل را مي‌توان با اين توضيح ادامه داد كه معمولا غزل‌هايي كه درون مايهٔ فكري خاص و حالت درونگرايي و درد و رنج، وصال و ... دارند به اقتضاء وزن متناسب جلوه بيشتري دارند. يعني وزن مناسب آن می تواند با هر يک از مفاهيم ارتباط قوی تری ايجاد کند و در نگرش اول اين وزن است که تأثير مي‌گذارد كه با زيبايي خود معني را هم قابل شنيدن مي‌كند. ولي ساختار شكني يا عادت گريزي مولانا در اين است كه در اكثر غزليات شور آفرين، بيشتر نوعي تضاد يا پارادوكس معنايي را نيز بكار مي‌برد، مثلاً غزلي شور و احساس قوي دارد ولي در دل خود درد را نجوا مي‌كند، شور و غلبه روحي دارد ولي شكوِه از معشوق در عدم توجه و وصال نشان می دهد، يا بعبارتي گله مي‌كند و لی سعي دارد وانمود كند كه به اين كار نپرداخته است. بلكه از معشوق (كه در بيت هم از او درخواست دارد و هم او را جداي از خواستن مي‌بيند) تعريف و مدح مي‌كند كه خود اين اختلاف و تكرار ضد گونه احوال مطلوب و معشوق، رقم زننده موسيقي حركتي هم در گوينده و هم در درك خواننده

ايجاد مي‌كند و هم نشان دهنده ريتم جلوه‌هاي مختلف معشوق است كه دائم هست و نيست، مي‌بيند و نمي‌بيند در واقع مولانا به عنوان كسي معرفي نمي شود كه به معشوق چگونه مي‌پردازد و يا حتي گاهي چگونه مي‌انديشد، بلكه تنها احوال متفاوت مولانا حس مي شود، معشوق او عطوفت دارد و مي‌ورزد ولي اينكه چرا مولانا دائم در جنب و جوش و حركت است دريافت نمي‌شود، و يا اينكه همه بر اين باورند كه او دچار غلبه روحي است و متاثر از حالت‌هاي معشوق، و يا جلوه‌هاي معشوق را مي‌توان در غزليات او جست؛ و تعدد اوزان ضربي و آهنگين را صرفاً بازتاب حالت خود او بايد دانست. به عبارتي غزليات او حداقل آشنايي از معشوق نمي‌دهد بلكه گزارشي از احوال خود مولاناست. غزليات شمس، سفرنامه‌اي است به درون خود او با اين توجه كه او چاشني اين دگرگوني احوال خود را در موسيقي شعرش بيشتر از محتوا انعكاس مي‌دهد. گويي او بر آن است تا به تحليل حالت خود در مقام گفت برنيايد و مفاهيم درك شده را انتقال ندهد بلكه ، خلجان برگرفته شده از آن معني را نشان دهد از اين لحاظ او كمتر به تحليل دقيق يك موضوع و معني مي‌پردازد و مانند عطار، سنايي و ... مفاهيم وارده را در آرامش روح نقل نمي‌كند و اساساً او در غزليات شمس حكم راوي را ندارد بلكه خود خبر است و عين پيام و نكتةتوجه انگيز اينكه او برداشت

و تحول روحي خود را تعريف و نقل نمي‌كند بلكه نمايشي از ناچاري، اضطراب و اضطرار را بر روي پرده مي‌برد كه براي خواننده، زمان خواندن مهلت معني كردن باقي نمي‌گذارد بلكه فقط خواننده مي‌تواند بفهمد كه انبساط و حالت سكري اتفاق افتاده كه بايد آن را همين‌طور تماشا كرد و پذيرفت.

از طرفی نادره‌اي كه در اغلب شعرهاي حضرت مولانا وجود دارد جلوه حماسي‌گونه غزليات اوست. او در غزل از اين حيث بي‌رقيب است كه با استفاده از وزن خاصي (استفاده منحصر به فرد او از اوزان مختلف) گويي با معشوق به رجزخواني مي‌پردازد، لحن كلام او شوريدگي ميدان رزم است و اينكه همگان را گويي به حمله و شتاب فرامي‌خواند: بميريد بميريد، در اين عشق بميريد ... (غزل ۶۳۶)/ گوي مني و مي‌دوي در چوگان حكم من ...(غزل ۵۴۹)/ آب زنيد راه راه هين كه نگار مي‌رسد ...(۵۵۳) و ... اين‌گونه مثال ها به اندازه‌اي هست كه هر خواننده جدي شعر او، به محض اشاره، نمونه‌هاي فراواني را به ياد بياورد. با اين مختصر اعتقاد دارم كه او مبدع نوعي غزل حماسه، و يا غزل حماسي است كه بيشترين بار آن بر دوش اوزان هيجان انگيز و حالت بياني خاص اوست كه اگرچه شعرا از اين اوزان سال‌ها و قرن‌ها بهره برده‌اند ولي وزن در دست او، آنطور كه او مي‌خواهد مي‌شود. او به دنبال وزن نمي‌رود وزن را در پي خود مي‌كشاند و كلمات همانند مومی اند كه

در لابلای اوزان او گنجانده می شوند و همانند خشت و آجری است که در پیکرة ساختمان شعر او خوش می نشیند و این تسلط او بر وزن، از آن لطیفه تازه‌اي مي‌آفرينند.

نتیجه

مولانا ، نه شعر می جوید و می گوید و نه قافیه و ردیف . وی وزن می جوید و ریتم آنچنان که گویی تمام حروف و کلمات او مأمور ایجا د موسیقی اند در قالب شعر . همانند عناصر طبیعت که در عین پراکندگی به یک سو می روند . او در عین استفاده از اوزان مختلف با به کارگیری از حالات گوناگون هجا در شعر خود به یک وزن مشخص و انحصاری می رسد که در واقع سبک او را رقم می زند . مولانا علاوه بر مشرب عرفانی خاص آهنگ کلام خاص دارد . آهنگی که در عین شادی و شور یک پارچه فریاد است و درخواست . و در برخی از اشعار این موسیقی عمیق و قوی اوست که القاء مطلب می کند نه صرف کلمات.

منابع

۱ - ابن‌خلدون، عبدالرحمن، مقدمة ابن خلدون۱۳۷۵، ترجمة محمد پروين گنابادي، ج دوم، انتشارات علمي و فرهنگي، چاپ هشتم

۲- ابوالقاسمي، محسن۱۳۸۳؛ شعر در ايران بيش از اسلام، ، چاپ دوم، انتشارات طهوري

۳- افلاكي، شمس‌الدين محمد۱۹۶۱، مناقب العارفين، بتصحيح حسين يازيجى، آنكارا

٤- بهار (ملك الشعراء) محمدتقي۱۳٤۹، ،ج دوم، چاپ سوم، انتشارات اميركبير

٥- خانلري، پرويز۱۳۷۳، وزن شعر فارسي ، چاپ هشتم، انتشارات توس

٦- شفيعي كدكني، محمدرضا ۱۳٤۲ ، كهنه‌ترين نمونة شعر فارسي يكي از خسروانيهاي باربد، مجلة آرش، شمارة ٦

۷- شفيعى كدكنى، محمدرضا۱۳۷۳، موسيقى شعر،چاپ چهارم انتشارات آگاه

۸- طوسي، خواجه نصير۱۳٦۷، اساس‌الاقتباس، بتصحيح مدرس رضوي، انتشارات دانشگاه تهران

۹- رازي، شمس قيس۱۳۷۳، المعجم فی معايير اشعار العجم بتصحيح دكتر شميسا، انتشارات فردوس
۱۱- مولوي، جلال الدين محمد۱۳۷۲، منثوي، معنوي به تصحيح محمد استعلامي، دفتر اول انتشارات اساطير
۱۲- مولوي، جلال الدين محمد۱۳۸۰، ديوان شمس، به تصحيح و حواشي بديع الزمان فروزانفر، (با مقدمه ی دكتر اردوان بياتی)چاپ اول ، انتشارات دوستان
۱۳- نظامی عروضی، احمد بن عمر۱۳۷۲، چهار مقاله تصحيح محمد قزوينی، چاپ ديبا