بررسی مقایسه‌ای موسیقی بیرونی و کناری غزلهای سنایی و عطّار

حسین اتّحادی *

عضوهیأت علمی دانشگاه آزاداسلامی واحدزابل

(تاریخ دریافت: ۸۹/۶/۸ ، تاریخ تصویب: ۸۹/۱۰/۱۴)

چکیده

هدف این مقاله بررسی، تحلیل و مقایسهٔ موسیقی بیرونی و کناری غزلهای سنایی و عطّار است. یعنی پرداختن به جنبه‌هایی از شعرشان که کمتر به آن توجّه شده است. بدین منظور نخست پس از ذکر مقدّمه‌ای دربارهٔ موسیقی شعر، اوزان غزلهای این دو شاعر، با ارایهٔ جدولهایی، از منظرهای مختلف مقایسه می‌شود. سپس به موسیقی کناری پرداخته قافیه و ردیف غزلهایشان را از نظرگاه آوایی و بدیعی با یکدیگر مقایسه کرده، در پایان به این نتیجه می‌رسد که، غنای موسیقی بیرونی و کناری در غزل سنایی، در مجموع بیشتر از عطّار است.

واژه‌های کلیدی:

عطّار، سنایی، غزل، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* ۰۹۳۷۹۴۸۷۱۷۰

۱. مقدّمه

با وجود آن که در گسترهٔ تحقیقات ادب فارسی تاکنون پژوهشهای در خور زیادی درباره شعر دو شاعر بزرگ و جریان ساز ادب فارسی یعنی سنایی و عطّار انجام گرفته است، امّا باید اذعان کردکه این پژوهشها بیشتر دربارهٔ جهان بینی، و یا تفکّرات بلند عرفانی این بزرگان بوده است، و کمتر به ساختار و زبان شعر آنان پرداخته شده است. در انتخاب این دو شاعر برای این پژوهش چنددلیل عمده می‌توان برشمرد. نخست آنکه این هر دو، دارای جهان بینی و ایدئولوژی هم‌سویی بوده و لحظه‌های درخشان و شگرفی را در تاریخ شعر عارفانه فارسی ثبت نموده اند که میراث اندیشه این بزرگان بعدها در خداوندگار شعر و عرفان یعنی مولانای بزرگ تجلی می‌یابد. چنان که به گفتهٔ استاد دکترشفیعی کدکنی «این دوتن (سنایی وعطّار) در شرایط تاریخی وفرهنگی خویش پایگاهی دارندکه کم از پایگاه مولوی در عصر او نیست.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۲۰) دیگر این‌که، در حوزه شعر عارفانه غیر از مولانا شاعر دیگری هم‌شأن و رتبه این دو وجود ندارد آن‌گونه که استادشفیعی کدکنی اعتقاددارد «به لحاظ تاریخی شعر عطار بعد از شعر سنایی دومین اوج شعر عرفانی فارسی است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۴)

هم‌چنین در حق سنایی نقل می‌کند که «دوران سازترین شاعر زبان فارسی است و کمتر شاعری را می‌توان سراغ گرفت که در چندین زمینه شعری سرآغاز و دوران ساز به شمار آید.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹) و سه دیگر این که این دو شاعر با فاصله زمانی ۱۰۰ سال، تقریباً همزمان می‌زیسته‌اند و«درفاصلهٔ سنایی تاعطّارشعر عارفانهٔ پارسی چهرهٔ چندان درخشانی به خود ندیده است.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۸) و بدون تردید این دورا می‌توان، بزرگترین شاعران شعر عارفانهٔ پارسی، دراین فاصلهٔ زمانی دانست.

پرسشی که می‌تواند مطرح شود این است که این دو بیشتر شاعر عالم معنا بوده‌اند و به صورت شعر خود توجّهی نداشته‌اند، امّا اگر تنها همین نکته را بپذیریم که انتخاب طنین و آهنگ خاص هر وزنی، خود ناشی از روحیه و خوی درونی شاعر است، می‌توان آنرا وسیله‌ای دانست تا با پرداختن به آن (عروض شعر) خود را به دنیای درون و جهان بینی شاعر نزدیکتر کرد. همانگونه که دربارهٔ مولانا، می‌توانیم بگوییم که، در غزلیات شمس، با انتخاب وزنهای تند و ریتمیک و شاد، روحیه دست افشان و سرخوش و

شوریده خود را نشان می‌دهد. بنابراین می‌توان، با شناسایی و دسته بندی و تحلیل وزنهای انتخابی شعر این دو، و مقایسه آن با یکدیگر به شناخت بهتری از روحیّات آنان دست یافت.

۲. موسیقی بیرونی چیست؟

موسیقی بیرونی از اصطلاحات برساخته دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی است که بنا به گفتهٔ خودش «همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذّت بردن از آن امری غریزی است یا نزدیک به غریزی؛ بنابراین بحور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون آن‌ها و به لحاظ تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر قابل بررسی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۵)

مشخّص‌ترین جنبهٔ موسیقی شعر، عروض و یا همان موسیقی بیرونی آن است. موسیقی بیرونی نخستین پل ارتباط برقرار کردن با دنیای شاعر است. به محض گوش سپردن و یا خواندن شعر آن گاه که تحت تاثیر تناسب و تکرار هجاهای کوتاه و بلند قرار می‌گیریم متأثر از این نظم و توالی هجاها احساس خاصی به ما دست می‌دهد و این همان نخستین ضربه‌ای است که شاعر بر روح خواننده‌اش وارد ساخته او را به دنیای درون شعر خود فرا می‌خواند. همگان براین اصل که هر شاعری وزنهای خاصی را مناسب با روحیات خود می‌داند، باور داریم؛ و این‌که هر موضوع و اندیشه‌ای اقتضا می‌کند که شاعراز اوزانی خاص استفاده کند. آنگونه که ارسطو در کتاب فن شعر خود نیز این نظریه را عنوان می‌کند که «در واقع همان طبیعت موضوع است که ما را به انتخاب وزنی مناسب هدایت می‌کند.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۶۱) یابه زبان دیگر هر اندیشه‌ای موسیقی خاص خود را طلب می‌کند. این مقدمات را می‌توان در واقع پیش درآمدی براهمیّت موضوع به شمار آورد.

و این که چرا غزلهای این دو شاعر برای مقایسه کردن در نظر گرفته شده به این دلیل است که غزل بهتر از نوع و قالب شعری دیگری ترجمان ضمیر و سخن گوی روح شاعر است و «اساساً باید دانست که شعر حقیقی شعری است که ناشی از هیجانات روحی و تراوشی از احساسات و عواطف قلبی باشد.» (مؤتمن، بی‌تا: ۲۰۲)

و چه شعری بهتر و بیشتر از غزل ناشی از هیجانات و احساسات می‌تواند باشد که به‌خوبی ما را به شخصیّت و خلقیّات شاعر رهنمون باشد. از بررسی و مقایسه اوزان عروضی غزلهای سنایی و عطّار به نتایج جالب توجهی دست می‌یابیم. عطّار برای سرودن ۸۷۲ غزل خود از ۱۱ بحر عروضی استفاده کرده است. ولی سنایی برای گفتن ۴۰۸ غزل خود از ۹ بحر عروضی بهره برده است:

بسامد بحرهای مورد استفادهٔ عطّار				بسامد بحرهای مورد استفادهٔ سنایی			
رتبه	نام بحر	بسامد	درصد	رتبه	نام بحر	بسامد	درصد
۱	هزج	۳۰۸	۳۵/۳۲	۱	رمل	۱۵۳	۳۷/۵
۲	رمل	۲۷۵	۳۱/۵۳	۲	هزج	۱۴۹	۳۶/۵
۳	خفیف	۹۸	۱۱/۲۳	۳	خفیف	۳۷	۹/۰۶
٤	مضارع	۸٦	۹/۸٦	٤	مضارع	۲۵	٦/۱۲
۵	منسرح	۳٤	۳/۸۹	۵	منسرح	۱٤	۳/٤۳
٦	رجز	۲٦	۲/۹۸	٦	رجز	۱۱	۲/٦۹
۷	سریع	۲۱	۲/٤۰	۷	مجتث	۹	۲/۲۰
۸	مجتث	۱٤	۱/٦۰	۸	سریع	۷	۱/۷۱
۹	متقارب	۸	۰/۹۱	۹	متقارب	۳	۰/۷۳
۱۰	بسیط	۱	۰/۱۱				
۱۱	مقتضب	۱	۰/۱۱				

با توجّه به آن که عطّار، در دو بحر بسیط و مقتضب، تنها یک غزل سروده است، آمار نشان می‌دهدکه، به نسبت تعداد غزلهای سروده شدهٔ عارف غزنه- که کمتر از نصف شیخ نیشابور غزل سروده- غزل‌های او از تنوع بحری بیشتری برخوردار است. این‌گونه به نظر می‌رسد که گویی شاعر غزنوی خواسته تا درسرودن بحور بیشتری، طبع آزمایی کند. نکته جالب در این میان آن است که این هردو شاعر چهار بحر رمل، هزج، خفیف و مضارع را بیشتر از دیگر بحور عروضی استفاده کرده‌اند. و اگر بخواهیم دو بحر مقتضب و بسیط غزلهای فرید الدین را نادیده بگیریم نُه بحر مورد استفاده آن‌دو دقیقاً مثل هم است:

پنج وزن اول غزلهای عطّار				پنج وزن اول غزلهای سنایی			
رتبه	نام وزن	نام بحر	بسامد	درصد	نام وزن	نام بحر	بسامد	درصد
۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلان)	رمل مسدس محذوف مقصور)	۱۸۱	۲۰/۷۵	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلان)	رمل مثمن محذوف (مقصور)	۱۰٤	۲۵/٤۹
۲	مفعولُ مفاعلن فعولن (مفاعیل)	هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مقصور)	۱۰۷	۱۲/۲۷	مفعولُ مفاعلن فعولن (مفاعیل)	هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مقصور)	۵۲	۱۲/۷۲
۳	فاعلاتن مفاعلن فَعِلن (فعلانْ)	خفیف مسدس مخبون محذوف (مقصور)	۹۸	۱۱/۲۳	مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن (مفاعیلْ)	هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (مقصور)	٤۳	۱۰/۵۳
٤	مفاعیلن مفاعیلن فعولن (مفاعیل)	هزج مسدس محذوف (مقصور)	۹۱	۱۰/٤۳	فاعلاتن مفاعلن فَعِلن (فعلانْ)	خفیف مسدس مخبون محذوف (مقصور)	۳۷	۹/۰٦
۵	مفعولُ فاعلاتن، مفعولُ فاعلاتن	مضارع مثمن اخرب	٤٦	۵/۲۷	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (فاعلان)	رمل مسدس محذوف مقصور)	۳٤	۸/۳۳

نگاهی به این آمار نشان می‌دهد که، هردو شاعر به دو بحر هزج و رمل، علاقه زیادی نشان داده‌اند. به گونه‌ای که سنایی ۷۴، و عطّار ۶۷ درصد غزلیّات خود را در این دوبحر سروده‌اند؛ و هر کدام از این دو شاعر، نیمی از زحافات بحور عروضی منتخب خود را،از میان این دو بحر برگزیده‌اند.

نکتهٔ گفتنی این‌که، وزن مفعولُ مفاعلن فعولن که ازدستهٔ اوزان تند و کوتاه و ریتمیک است و به عقیدهٔ وحیدیان کامیار مناسب بیان مفاهیم شاد است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۷۴) در شعر هر دو با ۱۲درصد کاربرد، در جایگاه دوم قراردارد. وزن محبوب و نخست عطّار، رمل مسدّس محذوف (مقصور) است که تقی وحیدیان آن را مناسب بیان معانی عارفانه می‌داند. و این همان عبارت اقتضای طبیعت موضوع با انتخاب وزنی خاص را تائید می‌کند.

وحیدیان در کتاب وزن و قافیه شعر فارسی یکی از عواملی را که در تعیین کیفیت موسیقی و حالت وزن تاثیر دارد، طول مصراعها می‌داند. و پس از ذکر مثالهایی می‌گوید:

«به طور کلی وزن مثمن سالم ازمسدس سالم خوشتر است» و نتیجه می‌گیرد که هر چه طول مصراع بیشتر باشد یعنی ارکان عروضی زیادتر باشد اوزان خوش‌تر و نرم‌تراند.

با دقّت در ارکان مصراعهای غزلهای این دو شاعر عارف، می‌بینیم که عطّار در ۳۲۰ مورد از غزلهای منتخب خود، از اوزان مثمن استفاده کرده است؛ یعنی ۳۶ درصداز غزلهای او را اوزان مثمن تشکیل می‌دهند. درحالی که سنایی، در ۴۰۸ غزل خود، ۲۵۴ بار، از ارکان هشت تایی بهره برده است؛ یعنی بیش از ۶۲ درصد. این آمار به ما می‌گوید طبق نظریه دکتر تقی وحیدیان غزلهای سنایی از نظر موسیقیایی، خوش‌تر و نرم‌تر از غزلهای عطّار سروده شده‌اند.

نکته گفتنی دیگر درباره اوزان انتخابی این دوشاعر آن است که اگر این زحافات را با شمار وزنهای نامطبوعی که تقی وحیدیان درکتاب بررسی منشأ وزن شعر فارسی خود نام برده مطابقت دهیم تنها یک وزن مفعول مفاعلن مفاعلین در میان غزلهای هر دو شاعر یافت می‌شود که آن‌هم سنایی ۴ و عطّار ۳۱ بار از این وزن استفاده کرده‌اند می‌توان نتیجه گرفت اوزان انتخابی هر دوی این‌ها، جزو اوزان مطبوع و خوش آهنگ شعر فارسی است.

باز برطبق آماری که وحیدیان به نقل از تحقیق الون ساتن محقّق انگلیسی درباره اوزان پرکاربرد شعر فارسی ارائه کرده است همه اوزان غزلهای سنایی جزو وزن‌های پرکاربرد شعر فارسی هستند و در میان اوزان غزلهای عطّار نیز تنها یک وزن، فاعلات مفعولن فاعلات مفعولن (مقتضب مثمن مطوی مقطوع) قرار دارد که آن‌هم فقط یک‌بار در این وزن طبع آزمایی کرده است.

۳. اوزان دوری

یکی ازاختصاصات عروض فارسی داشتن اوزانی به نام دوری است.«اهمیّت وزن دوری دراین است که وسط مصراع حکم پایان مصراع را می‌یابد: یعنی می‌توان در آنجا قافیه آورد، مکث کرد، یک یادو صامت اضافه بر فرمول آورد.»(شمیسا، ۱۳۷۰: ۸۶)

بر این مطلب می‌توان افزود، اهمیّت زیاد اوزان دوری به دلیل آهنگ و موسیقی‌ای است که از تکرار ارکان هماهنگ در دو پارهٔ هرمصرع این نوع اوزان شنیده می‌شود. این ارزش بدان پایه است که، وحیدیان کامیار تکرار را تنها عامل موسیقی ساز در سخن منظوم می‌داند.

(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۸: ۳۸)

از نظر موسیقایی ارزش اوزان دوری از اوزان معمولی بیشتر است. بنابراین بسامد بیشتر اوزان دوری در میان مجموعهٔ اشعار یک شاعر دلیل بر غنای بیشتر موسیقی و آهنگ شعر او می‌باشد. بررسی دربارهٔ اوزان غزلهای این دو شاعر عارف مشخّص می‌کند که، شیخ نیشابور به نسبت شمار غزلهایش، تقریباً دو برابر سنایی از اوزان دوری بهره برده است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عطّار				سنایی			
رتبه	نام وزن	تعداد	درصد	رتبه	نام وزن	تعداد	درصد
۱	مفعولُ.فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	٤٤	٥	۱	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۱۱	۲/٦۹
۲	مفعولُ.مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن	۳۰	۳/٤٤	۲	مفعولُ.مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن	۱۰	۲/٤٥
۳	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۲۰	۲/۲۹	۳	مفعولُ.فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	۸	۱/۹٦
٤	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	۱٥	۱/۷۲	٤	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن	۱	۰/۲٤
٥	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن	۲	۰/۲				
٦	فاعلاتُ مفعولن فاعلاتُ مفعولن	۱	۰/۱۱				
۷	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن	۱	۰/۱۱				

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از جنبه‌ای دیگر، دربارهٔ میزان همانگی و خوشنوایی شعر بایدگفت، یکی از مواردی که خوانش شعر را با اشکال روبرو می‌کند، سکتهٔ عروضی است. «سکته مکث و عدم روانی در خواندن شعر است.»

(شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۵)

در پایان بحث موسیقی بیرونی غزلهای این دو شاعر، این نکته قابل گفتن است که، پس ازبررسی بیت به بیت غزلها، به این نتیجه می‌رسیم که، بسامد سکته‌های عروضی درغزلهای سنایی بیشتر از عطّار است. درهمهٔ غزلهای سنایی، می‌توان ردّپای سکته را مشاهده کرد. امّا در شعر عطّار این آمار پایین‌تر است. بحث و بررسی دربارهٔ این مطلب مجال بیشتری می‌طلبد، آن‌گونه که پرداختن به آن، خود موضوع یک مقاله می‌تواند باشد. هر چند دکترشفیعی کدکنی در کتاب زبور پارسی که نگاهیست به زندگی و غزلهای عطّار، پاره‌ای از اشکالات عروضی و حتی عیوب قافیهٔ شعر عطّار را توجیه کرده است، و آنها را حاصل تطوّر زبان و تحت تاثیر اصول زبان شناسی حاکم بر مجموعهٔ آثار عطّار می‌داند.

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۷)

۴. موسیقی کناری

« منظور از موسیقی کناری، عواملی است که، در نظام موسیقیایی شعر دارای تاثیر است ولی، ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. بر عکس موسیقی بیرونی، که تجلّی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است، و به طور مساوی، در همه جا به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است.»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۱)

قافیه در شعر فارسی، از اهمیّت و جایگاه زیادی برخوردار است. «قافیه نوعی زمینه سازی برای القای موسیقی شعر در ذهن آدمی است. تکرارالفاضی که از نظر معنا و احتمالا از لحاظ شکل ظاهری باهم متفاوتند ولی از نظر لحن و آهنگ همنوا هستند لذّتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذّتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم.»

(ملّاح، ۱۳۸۵: ۸۳)

می‌دانیم که در کلمه‌هایی که قافیه شعر قرار می‌گیرند، هرچه تعداد صامت‌ها و مصوت‌های یکسان، بیشتر باشد، قافیه نیز به همان مقدار، گوش نوازتر و آهنگین‌تر بوده، ارزش موسقیایی آن بیشتر است. با توجّه به انواع مختلف هجاهایی که می‌توانند هجای

قافیه قرار بگیرند، می‌توان گفت: گزینش شاعر در انتخاب واژه‌هایی که هجای قافیه آنها مصوّت و صامت‌های هماهنگ بیشتری داشته باشد اهمیّت فراوانی دارد.» یعنی هر چه تعداد حروف قافیه بیشتر باشد قایمهٔ صوتی بیت در مجموع شعر قویترخواهد بود.»(متحدین، ۱۳۵۴: ۵۱۶) براین اساس و باتوجّه به جدول زیر باید گفت: در مقایسهٔ هجاهای قافیه غزلهای سنایی و عطّار، قافیه‌های عارف غزنوی در مجموع خوش آهنگترند. چون در ۶۰٪ ازهجاهای قافیهٔ خوداز هجای (صامت+مصوّت بلند+صامت) استفاده کرده است. همان‌گونه که می‌دانیم، این هجا در رده بندی هجاها، از نظر ارزش موسیقیایی، دومین هجا محسوب می‌شود. درحالی که درقافیه‌های شیخ نیشابور، این رقم، به ۳۰٪می‌رسد. هم‌چنین، در دوهجای دیگری که ارزش موسیقیایی زیادی دارند،- (صامت+مصوّت کوتاه+صامت) و (صامت+مصوّت کوتاه+دوصامت)- میزان کاربرد سنایی از عطّار بیشتر است. باتوجّه به این آمار و پس از این، با بررسی ردیف می‌توان ادعا کرد که، موسیقی کناری در شعر سنایی از ارزش و غنای بیشتری نسبت به عطّار برخوردار است:

رده بندی انواع هجاهای قافیه

عطّار				سنایی			
رتبه	نوع هجا	بسامد	درصد	رتبه	نوع هجا	بسامد	درصد
۱	صامت+مصوّت بلند	۳۷٤	٤۲/۸۸	۱	صامت+مصوّت بلند+صامت	۲٤۲	٦۰
۲	صامت+مصوّت بلند+صامت	۲٦۱	۳۰	۲	صامت+مصوّت کوتاه+صامت	۷٤	۱۸/۵
۳	صامت+مصوّت کوتاه+صامت	۱۹۰	۲۱/۷۸	۳	صامت+مصوّت بلند	٤۹	۱۲
٤	صامت+مصوّت کوتاه+دوصامت	٤۳	۵	٤	صامت+مصوّت کوتاه+دوصامت	۲٦	٦/۵
۵	صامت+مصوّت بلند+ دوصامت	٤	۰/٤۵	۵	صامت+مصوّت بلند+ دوصامت	۱۱	۲/۷

از منظری دیگر، اگر به نوع و مفهوم واژه‌هایی که در جایگاه قافیه این دو شاعر به‌کار رفته، دقّت کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که شیخ عطار دلبستگی خاصی به انتخاب وکاربرد زیاد، نوع ویژه‌ای از واژه‌ها داشته، به گونه‌ای که باپی بردن به معنای این واژه‌ها، می‌توان به میزان زیادی، با جهان بینی و ایدئولوژی شاعر آشنا شد. چراکه، «سبک محصول گزینش خاصّی از واژه‌ها و تعابیر و عبارات است.»(شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۴). قافیه‌های عطّارنشان می‌دهد که، او روی‌کرد زیادی در استفاده از واژه‌های خاصی هم‌چون، خراب، نیاز، قلاّش، پیر، تقصیر، خمار، زنّار، اسرار، دیدار، اظهار، دیدار، وصال، جمال، صنم، قدم و... دارد که درصد بالایی از واژه‌های قافیه را در غزلیات او تشکیل می‌دهند.

امّا در سنایی این انتخاب این گونه نیست. دایره واژگانی سنایی گسترده‌تر و وسیع‌تر است. یعنی سنایی از تنوع واژه‌گانی بیشتری در جایگاه قافیه شعرش استفاده کرده و اصراری در کاربرد زیادتر،کلمات خاصی نداشته است. به گونه‌ای که نمی‌توان واژه‌هایی را با تمایز چشم گیر در میان واژه‌های قافیه غزلهای او انتخاب کرد.

درباره به‌کارگیری آرایه‌های بدیعی نیز در جایگاه قافیه بایدگفت،کاربرد قافیه‌های بدیعی لفظی، یکی از شگردهایی است که علاوه بر این که نشانگر قدرت و تسلّط شاعر بر فنون ادبی است، کمک می‌کند تا سخنور، به غنای موسیقی شعرش بیافزاید. اگر بخواهیم به موسیقی کناری شعر این دو شاعر از منظر میزان استفاده از آرایه‌های بدیعی نگاه کنیم باید بگوییم پس از بررسی دقیق و بیت‌بیت غزلها، به این نتیجه می‌رسیم که، هر دو شاعر بیشتر از آرایه‌های دیگر به صنعت جناس، علاقه و روی‌کرد داشته‌اند. و از میان انواع مختلف این آرایش لفظی نیز، بیشتربه جناس خطّ و مضارع نظرداشته‌اند. امّا عطّار در استفاده ازگونه‌های مختلف آرایشهای لفظی همچون، جناس، تضاد، برای افزایش موسیقی کلام خود، علاقه بیشتری نشان می‌دهد. دکترسیروس شمیسا به همین دلیل، عطّار را به همراه مولوی استاد به‌کار بردن قافیه‌های بدیعی می‌داند. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۲۹) شاید این تحت تأثیر همان سیر تکاملی فنون بلاغی در تاریخ ادبیّات ایران است که هرچه از آغاز سخن ادبی فارسی بیشتر می‌گذرد روند تکامل و میزان توجه سخنوران به این آرایه‌ها نیز بیشتر می‌شود. بحث دیگری که در رابطه با قافیه می‌توان مطرح کرد عیوب قافیه است. هرچند که، در این مورد نمی‌توان زیاد به این دو شاعرخرده گرفت، چرا که شاعران عارف

یابهتر بگوییم عارفان شاعر، نمی‌توانند زیاد دربند قافیه و ردیف باشند، چرا که «یار» به آنان اجازهٔ چنین اندیشه‌ای نمی‌دهد. آن‌چنان که مولانا می‌فرماید:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من

در این‌جا برای آن که بانمونه‌هایی از قافیه‌های معیوب در غزلهای هر دو شاعر آشنا شویم، برای هرمورد مثالهایی ذکر می‌کنیم.

عطّار:

اقوا

- ای عجب هر قطره اشکم که بگشادم زهم قرب صد دریای خون در وی مجاور یافتم
مد و جزر و قطره و دریا بهم هر دو یکیست زان که هر یک را مدار از بحر اخضَر یافتم

۳و۲-۳۹۶

شایگان

- دل بردن مشتاقان از غیرت خود تا چند خون خوردن وخاموشی زین دلشدگان تاکی
اندر حرم معنی از کس نخرند دعوی پس خرقه برآتش نه زین مدعیان تاکی

۷و۵-۶۴۷

ایطای جلی

دیده‌ام آب زندگانی تو من بمیرم ز آرزو مندی
چو کرشمه کنی به نرگس مست گم شود عقل را خردمندی

۱۴و۸-۶۲۵

ایطای خفی

ای شکر خوشه چین گفتارت سرو آزاد کرد رفتارت

۵-۱۶

اکفا

مست جاویدان شو و فانی بباش تا شوی جاوید آزاد از تعب
چون تو آزاد آیی از ننگ وجود راستت آن وقت گیردحکم چپ

۹ - ۱۵ و۱۶و۱۷

سنایی

اقوا

سحر گه صعبتر باشد مرا هجران آن دلبر که جادو بندهای سخت در وقت سَحَربندد
همی دانم من ای دلبرکه هستم من غریب ایدر ببینی محملم فردا شتربان برشُتُربندد

۸۴۲-۱۲و۱۳

شایگان

تا کی از ناموس هیهات ای پسر بامدادان جام می هات ای پسر
ساغری پرکن زخون رز مرا کاین دلم خون شد زغمهات ای پسر

۸۹۱-۱۴و۱۵

ایطای جلی

شمع نور فلکی خواهد هر لحظه همی شعله از مشعلهٔ روی ضیاگسترتو
ز آرزوی رخ چون ماه تو هر روز چو صبح دل همی چاک زند پیش درت کهترتو

۹۹۸-۶و۷

ایطای خفی

گر لطف لبش نیستی از قهر دو زلفش هر چوب که افراخته تر دارمنستی
گویند که جز هیچ کسان را نخرد یار من هیچکسم کاش خریدار منستی

۱۰۲۵-۸و۹

سناد

ارخلد برین یاد کنم روی تو بینم ور فتنه و دین یاد کنم موی تو بینم
برسیم و سمن وقف کنم جان و دل خویش کان عارض سیمین سمن سای تو بینم

۹۴۳-۱۵و۱۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ردیف

در مورد تأثیر ردیف هم ذکر این مطلب ضروری است که:

«درحقیقت ردیف، از دیدگاه موسیقی شناس، تقویت‌کنندهٔ اثر لحن دریک قطعه شعر است.»

(ملّاح، ۱۳۶۵: ۸۴)

ردیف که از ویژگی‌های شعرفارسی است، سهم مهمی دربالابردن آهنگ و موسیقی و در نتیجه خوش نوایی شعر دارد و ازهمین رو همواره مورد توجّه شاعران بوده است. اگرنگاهی به اشعار سروده شدهٔ شاعران در دوره‌های مختلف شعر فارسی بیاندازیم در خواهیم یافت که «حدود ۸۰ درصد غزلیات خوب زبان فارسی دارای ردیف هستند.»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۳۸)

با علم به این که می‌دانیم که هرچه واژه‌های هماهنگ به‌کار رفته به عنوان ردیف، بیشتر باشد ارزش موسیقایی کلام بیشتر می‌شود؛ باید گفت در این زمینه سنایی از شیخ نیشابور پیشتر است و از این ویژگی بیشتر برای آهنگین کردن کلام خود بهره برده است. برای توضیح بیشتر باید گفت: در دیوان عطّار از ردیف‌های طولانی و دراز آهنگ که در شعر سنایی وجود دارد، اثری نمی‌بینیم. ردیف‌های موجود در دیوان عطّار ساده، روان و کوتاه هستند. عطّار هیچ کوششی جهت خلق و به کاربردن واژه‌ها و ترکیبات دراز آهنگ در جای ردیف نکرده است. واژه‌های ساده و کوتاهی هم‌چون ما، است، آمد، دارد، رسد، باش، او، تو، افکنی و دیدی را بارها به عنوان ردیف در شعر خود به‌کار برده است. باید گفت عبارت «شدم ای جان من» به عنوان طولانی‌ترین ترکیب در ردیف‌های دیوان عطّار تنها یک‌بار به کار برده شده است. اگر بخواهیم ردیف‌های به کار رفته در غزلهای عطّار را از نظر آماری بررسی کنیم باید گفت از مجموع ۸۷۲ غزل ۷۲۸ مورد مردّف هستند. به عبارت دیگر ۸۳/۵ درصد غزلهای او دارای ردیف هستند. که ازاین تعداد۵۷۷ بار از ردیف‌های فعلی استفاده کرده است. در این میان دو واژه «است» و «تو» به ترتیب با ۳۷ و ۲۰ بار تکرار و اختصاص ۶/۶۵ ٪ از کل ردیف‌ها، بیشترین کاربرد را داشته‌اند. نیز گفتنی است که شاعر تنها دو بار از ترکیبات عربی «والسلام» و «سبحانه» در ردیف‌های شعرش بهره برده است که از نظر بسامد بسیار ناچیز است. در نقطه مقابل عطّار، دربارهٔ ردیف غزلهای سنایی باید گفت، از نقطه نظر میزان موسیقی و آهنگ در

کناره شعر، سنایی شعر خود را گوش نوازتر از عطّار سروده است. هرچه ردیف‌های شعر عطّار کوتاه و ساده است سنایی در انتخاب ردیف‌های شعر خود گاه دست به گزینش ترکیبات درازی می‌زند که این خود تاثیر زیادی در افزایش موسیقی کناری شعرش دارد.طولانی ترین وگاه متکلف‌ترین ردیف‌های شعرفارسی را می‌توان در غزلهای او دید. دکترشفیعی کدکنی معتقداست «سنایی نسبت به دورهٔ خود هم‌چنان‌که از جنبه‌های معنوی و توجّه به جلوه‌های عالی عرفان سبکی تازه و خاص خوددارد، ازنظرآوردن ردیف‌های طولانی وعجیب به خصوص در غزلهایش سرمشقی است برای آیندگان به خصوص شاعران متصوّف و عرفان سرای مانند عطّار و مولانا.»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۵۲)

۴. نتیجه

در مجموع از ۴۰۸ غزل سنایی ۳۱۵ مورد، مردّف هستند. هم‌چنین دربررسی نوع واژه‌های ردیف‌های سنایی به این نتیجه می‌رسیم که ۱۷۵ مورد ازآن‌ها فعل هستند،که ۴۴/۱۱ /۰ راشامل می‌شود.گفتنی است که از این میان ۲۳٪ این فعل‌ها از نظر ساختمان، فعل امری هستند که با وجودی که، تقریباً همهٔ آن‌ها نیز فعل‌های خاص هستند، بر تحرّک و پویایی و هیجان غزلهای سنایی افزوده‌اند. یکی از نکات جالب در بررسی آمار غزلهای این دو شاعر عارف این است که هر دو نزدیک به ۸۰ درصد از غزلهایشان مردّف هستند با این تفاوت، که سنایی علاقه بیشتری در به‌کاربردن ردیف‌های طولانی و درازآهنگ از خود نشان داده است. «چراکه هرچه جزء ردیف بزرگتر باشد اتّحاد شاعر باخواننده و شنونده محکم‌تر و دلپذیرتر صورت می‌گیرد.»

(متحدین، ۱۳۵۴: ۵۱۷)

ردیف‌هایی همچون «شبت خوش باد من رفتم»، «خدایم برتو داور باد»، «شد تا باد چنین باد»، «تاکی بود ای دلبر» با تکرار خود به میزان زیادی بیت‌های غزلهای سنایی را گوش نوازتر و آهنگین‌تر کرده است. حتّی عبارت‌های عربی «الصبر مفتاح الفرج» و «علیک عین الله» که شاعر۲بار به عنوان ردیف شعر خود انتخاب کرده است طولانی هستند. در این میان مانند عطّار، سنایی نیز واژه «تو» را با ۱۷ بار انتخاب به عنوان پرکاربردترین ردیف درشعر خود بکار برده است.

۱- در بررسی اشعار دو شاعر عارف، می‌توان همانندی‌ها و تفاوتهای موسیقایی غزلهای آن دو را این‌گونه ذکر کرد:

۲- عطّار نسبت به سنایی، در وزنها و بحرهای بیشتری طبع آزمایی کرده است.

۳- اوزان انتخابی هردوشاعر، از اوزان مطبوع و پرکاربردشعرفارسی هستند؛ چون در اوزان منتخب هردو، تنها یک وزن نامطبوع (مفعولُ مفاعلن فعولن) بکاررفته است.

۴- اگر از دو غزل سروده شدهٔ عطّار، در دو وزن بسیط و مقتضب بگذریم، باید گفت، وزنهایی که این دو شاعر برای سرودن غزلهایشان انتخاب کرده‌اند، دقیقا مثل هم هستند.

۵. هر دو شاعر، برای آهنگین‌تر کردن قافیهٔ شعر خود، از آرایه‌های بدیعی لفظی خصوصا جناس، آن‌هم بیشتر جناس خطّ و مضارع بهره برده‌اند.

۶- چون هم‌سانی هجاهای قافیه، در شعر سنایی، در مجموع بیشتر بوده، هم‌چنین وی، ترکیبات طولانی‌تر و دراز آهنگ‌تری را به عنوان ردیف در شعر خود به‌کار برده است، موسیقی کناری در غزلهایش گوشنوازتر و خوش‌نواتر است.

فهرست منابع

۱. بلخی، مولانا جلال الدین محمّد، ۱۳۸۷، **غزلیّات شمس تبریز**، مقدمه گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.

۲. رازی، شمس قیس، ۱۳۷۳، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح سیروس شمیسا، تهران، فردوس.

۳. سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم، **دیوان**، به سعی و اهتمام مدرّس رضوی، تهران، انتشارات سنایی، بدون تاریخ

۴. شاه حسینی، ناصر الدین، ۱۳۸۰، **شناخت شعر**، تهران، نشر هما.

۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۰، **ادوار شعر فارسی**، تهران، سخن.

۶. ــــــــــــ ، ــــــــ ، ۱۳۷۸، **زبور پارسی**، تهران، آگه.

۷. ــــــــــــ ، ــــــــ ، ۱۳۷۹، **موسیقی شعر**، تهران، آگه.

۸. ــــــــــــ ، ــــــــ ، ۱۳۸۳، **تازیانه‌های‌سلوک**، تهران، آگاه

۹. شمیسا، سیروس، ۱۳۸۶، **آشنایی با عروض و قافیه**، تهران، نشر میترا.

۱۰. شمیسا، سیروس،۱۳۸۴، **کلیّات سبک شناسی**، تهران، نشر میترا.

۱۱. عطار، فرید الدین محمد، ۱۳۸۰، **دیوان اشعار**، تصحیح تقی تفضلی، تهران، علمی فرهنگی.

۱۲. ـــــ ، ـــــــــــــ ، ۱۳۶۳، **دیوان اشعار**، تصحیح سعید نفیسی، تهران، سنایی.
۱۳. متحدین، ژاله، ۱۳۵۴، **تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن**، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال سوم، ۴۳، ۴۸۳ -۵۳۰
۱۴. محسنی، احمد، ۱۳۸۲، **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.
۱۵. ملّاح، حسینعلی، ۱۳۸۵، **پیوند موسیقی و شعر**، تهران، نشر فضا.
۱۶. مؤتمن، زین العابدین، ۱۳۳۹، **تحوّل شعر فارسی**، تهران، کتابفروشی مصطفوی بوذرجمهری.
۱۷. ناتل‌خانلری، پرویز، ۱۳۷۳، **وزن شعر فارسی**، تهران، توس.
۱۸. وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۶۰، **بررسی اوزان دوری**، فرخنده پیام، مجموعهٔ مقالات تحقیقی علمی، انتشارات دانشگاه مشهد، ص ۴۸۷تا۵۰۲
۱۹. ـــــــــــــ ، ـــ ، ۱۳۷۶، **در قلمرو زبان و ادبیّات فارسی**، مشهد، محقّق.
۲۰. ـــــــــــــ ، ـــ ، ۱۳۸۰، **وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
۲۱. ـــــــــــــ ، ـــ ، ۱۳۷۳، **بررسی منشا شعر فارسی**، مشهد، آستان قدس.
۲۲. ـــــــــــــ ، ـــ ، ۱۳۷۰، **حرف‌های تازه در ادب فارسی**، اهواز، انتشارات جهاد دانشگاهی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی