بررسی ساختار صوری زبان غزلهای هوشنگ ابتهاج*

طیبه جعفری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه یزد

چکیده

هوشنگ ابتهاج متخلص به (ه ا. سایه)، از غزل سرایان نامی معاصر است. توجه وی به غزل سبک عراقی و موفقیت او در پیروی از طرز غزل بزرگترین شاعر این سبک، حافظ شیرازی، سبب شده است تا وی را «حافظ زمانه» بنامند. یکی از برجستگیهای ویژه ساختار صوری غزلهای او، در سطح توازن آوایی است؛ بدین مفهوم که ابتهاج با استفاده از تکرارهای واجی و هجایی، نظام موسیقایی برجسته‌ای در شعر خویش پدید آورده است که این امر از یک سو به دلیل آشنایی وی با شعر حافظ و پژوهش دهسالهٔ او بر دیوان وی است و از دیگر سوی از تسلط وی در موسیقی و آشنایی‌اش با بسیاری از موسیقی دانان بزرگ معاصر چون «مشکاتیان»، «لطفی» و «شجریان» ناشی می‌شود. در این نوشتار سعی بر آن است تا به بررسی توازن آوایی و نظام موسیقایی حاصل از آن، که در ساختار صوری (روساخت) زبان قابل طرح و بررسی است، پرداخته شود و از آنجا که تأثیر پذیری ابتهاج، از طرز غزل حافظ، به ویژه در این مقوله، امر آشکاری است، کوشش شده است تا این بررسی با مقایسه‌ای میان غزل حافظ و ابتهاج همراه باشد.

کلید واژه‌ها: حافظ، هوشنگ ابتهاج، موسیقی شعر.

* تاریخ دریافت مقاله: ۸٤/۹/۱۷ — تاریخ پذیرش نهایی: ۸۵/٤/۳

به اعتقاد زبانشناسان ساختارگرا، هر زبان را می‌بایست به گونهٔ یک نظام یا سازمانی درنظر آورد که خود متشکل از عناصری است که با یکدیگر روابطی دو جانبه دارند؛ روابطی که یا واج شناختی‌اند یا واژگانی یا صرفی و یا نحوی و به لحاظ همزمانی (صفوی، ۱۳۸۰، ص ۲۸) هر زبان، باید در نظام همین نظام و سازگان، مطرح و توصیف شود. (روبینز، ۱۳۷۰، ص ۴۱۹) این نظام دارای دو نوع ساختار است: ساختار صوری و ساختار معنایی.

ساختار صوری یا روساخت (Surface Stucture) زبان عبارت است از صورت ظاهر جمله که صورت مختصر شدهٔ عبارتی است که در زیر آن جمله نهفته است. این صورت ظاهر، تنها بخشی از اطلاعات موجود در جمله را دربرمی‌گیرد و ساده ترین شکل آن از فعل و فاعل تشکیل شده است. ساختار دیگر زبان، که در زیرساخت صوری آن نهفته است و عمدهٔ اطلاعات موجود در جمله را در برمی‌گیرد، ساختار معنایی یا ژرف ساخت (Deep Structure) زبان نامیده می شود. (باقری، ۱۳۷۵، ص ۱۲۷)

بر اساس آنچه صورتگرایان روس، فرآیند برجسته سازی (Foregrounding) زبان می‌نامند، پدید آورندهٔ هر اثر ادبی (نظم، شعر، نثر) می‌کوشد تا به زبان خویش تشخّص بخشد و این عمل را از دو طریق «قاعده افزایی» (Extra regularity) و «هنجارگریزی» (Deviation) انجام می‌دهد. هنجارگریزی، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، اما قاعده افزایی، بر خلاف آن، اعمال قواعدی اضافی، بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود و ماهیتاً نقطهٔ مقابل هنجار گریزی است. نتیجهٔ حاصل از فرآیند قاعده افزایی، توازن است که نخستین بار، توسط یاکوبسن مطرح شده است. (صفوی، صص ۱۵۰-۱۴۹)

توازن، از طریق تکرارکلامی حاصل می‌آید؛ این تکرار می تواند در سطح آوا، واژه یا نحو زبان صورت گیرد، پس برای بررسی روساخت یک اثر ادبی به بررسی سه مقطع تحلیل آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. (همان،ص۱۵۳)

تکرار آوایی می تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا یا توالی چند هجا را در برگیرد. بر این اساس توازن آوایی را می توان در دو سطح توازن واجی و هجایی مورد بررسی قرار داد. (صفوی، صص ۱۶۸-۱۶۷)

هجا درتحلیل ساخت آوایی یک زبان، مرتبهٔ دوم سلسله مراتب زبانی را تشکیل می‌دهد؛ بدین معنی که در چنین تحلیلی، ابتدا باید به تحلیل واجها، سپس هجاها و پس از آن، واژه‌ها پرداخت. (ثمره، ۱۳۶۴، ص۱۲۷)

تکرار آوایی هجایی از دو طریق تکرارمصوتها و تکرار صامتها پدید می‌آید. بدین مفهوم که شاعر با تکرار صامتها یا مصوتهای مشخص، در طول مصراع، بیت یا غزل، نوعی موسیقی بیرونی در شعرش ایجاد می کند که این موسیقی، زمانی برجسته تر و محسوس‌تر خواهد بود که متناسب با مضمون و مفهوم بیت باشد.

از آنجا که مصوتهای بم (u،o) به دلیل موسیقی و آهنگ خاصی که هنگام ادای آنها ایجاد می‌شود، القاء کنندهٔ حالاتی چون وقار، ترس، بیم و هراس هستند، (خانلری، ۱۳۳۳، ص۵۷۹) تکرار آنها نیز باعث ایجاد موسیقی وزین و موقری در شعر می‌شود و این مسأله زمانی مشهودتر است که بیت یا غزل مورد بررسی، در مقایسه با بیت یا غزلی قرارگیرد که در آن مصوتهای زیر، که متناسب با بیان عواطف و احساسات تند و شدید است، مانند شکایت، ناله، اندوه و نشاط و سرمستی ، نمود فراوان داشته باشد. (همانجا) این امر در دو بیت هم‌وزن زیر از حافظ، که هرکدام از مطلع غزلی برگزیده شده، کاملاً مشهود است:

کنون که درچمن آمد گل از عدم به وجود
بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود

(حافظ، ۱۳۷۲، ص۲۱۲)

دربیت مذکور، تکرار مصوتهای بم، بسامدی چشمگیر دارد و موسیقی حاکم بر فضای بیت آن، موسیقای سنگین و موقر و بم است؛ اما در بیت زیر درست عکس این مطلب دیده می شود و تکرار مصوتهای زیر، حالتی تند و سریع بدان بخشیده است:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید
وظیفه گر برسد مصرفش گل است و نبید

(حافظ، ۱۳۷۲، ص۲۱۲)

این تقابل موسیقایی در بسیاری از ابیات حافظ دیده می شود:

در بزم دور یک دو قدح درکش و برو
یعنی طمع مدار وصال دوام را

حافظ مرید جام می است ای صبا برو
وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(همان، ص۱۰۲)

ساقی به نور باده برافروز جام ما
مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما

دریای اخضر فلک و کشتی هلال
هستند غرق نعمت حاجی قوام ما

(همانجا)

باده نوشی که درو روی و ریایی نبود
بهتر از زهد فروشی که درو روی و ریاست

فرض ایزد بگذاریم و به کس بد نکنیم
و آنچه گویند روانیست، نگوییم رواست

(همان، ص۱۰۶)

در ابیات اول هر کدام از جفت ابیات مذکور، تکرار مصوت بم، سبب ایجاد موسیقی سنگین و متناسب با مضمونی در بیت شده است، در حالی که در ابیات دوم که از همان غزل است، بسامد مصوت زیر بالاست و همین امر موسیقی تند و زیری بر فضای بیت حاکم کرده است.

درغزلهای هوشنگ ابتهاج نیز، به دلیل آشنایی وی با موسیقی و تأثیر پذیری از شعر حافظ، این نوع موسیقی بیرونی حاصل از تکرار مصوتهای مختلف، در تقویت نظام موسیقایی زبان وی کاملاً مؤثر واقع شده است:

می‌تراود بوی جان امروز از طرف چمن
بوسه‌ای دادی مگر ای باد گل بو برتنش

(ابتهاج، ۱۳۷۸، ص۱۴)

در بیت مذکور، موسیقی سنگین و موقر حاصل از تکرار مصوتهای بم، بر فضای بیت حاکم است و این موضوع زمانی مشهودتر است که با بیت زیر که از همین غزل بوده و مصوتهای زیر در آن تکرار شده است، مقایسه شود:

هر دمم پیش آید و با صد زبان خواند به چشم
ویـن چنین بگریزد و پرهیز باشد از منش

(همان، ص ۱۳)

در بیت دیگری از غزلی دیگر، مصوتهای بم چنین تکرار شده‌اند:

در فروبـند بریـن معرکـه کان طبـل تهی
گوش گیتی همه کر کرد زغوغای غرور

(همان، ص۱۷۷)

که در مقابل آن می توان بیت دیگری از همین غزل را، که مصوتهای زیر در آن تکرار شده است، قرار داد و تفاوت نظام موسیقایی حاصل از این دو گونه تکرار و تأثیر آن بر فضای شعر را به خوبی مشاهده کرد:

تـیز برخیـز از این مجلس و بگریز چو باد
تـا غـبـــــاری ننشـیند به تو از اهل قبور

(همان،ص۱۲۸)

در هرکدام از جفت ابیات زیر، که از یک غزل است و در بیت نخست بسامد تکرار مصوت بم فراوان بوده و در بیت دوم مصوت زیر تکرار شده است نیز این تقابل موسیقایی و تفاوت حاصل از آن دیده می‌شود:

ای عاشـقان ای عاشـقان پـیمانه‌هـا پـرخون کنـید
وز خـون دل چـون لالـه‌هـا رخساره‌ها گلگون کنید
دیـدم به خواب نیم‌شب، خورشید و مـه را لب به لب
تعبـیر ایـن خواب عجب ای صبح‌خیزان، چون کنید

(ابتهاج، ۱۳۷۸، ص۱۵۷)

برسـان باده که غم روی نمود ای ساقی
این شبیخون بلا بـاز چـه بود ای ساقی
تشنهٔ خون زمین است فلک وین مـه نـو
کهـنه‌داسی‌ست که بس کشته درود ای ساقی

(همان،ص۱۴۰)

به طور کلی می توان گفت، آوای هجاهای بلند و کوتاه و هماهنگی آنها با یکدیگر و همچنین وزن دلپذیر شعر به خصوص اگر متناسب با مفهوم باشد، چنان لذتی به شنونده می‌بخشد که هیچ ارتباطی به لذت ادبی آن ندارد، لذتی که سمعی است نه بصری و نه عقلی، درست مانند آنچه از یک جملهٔ موسیقی پدید می‌آید چرا که موسیقی نیز زبانی است که با اصوات سر و کار دارد و همچنان که دو یا چند حرف، کلمه را می‌سازد و از ترکیب و هم نشینی چند کلمه، یک جمله پدید می‌آید، در موسیقی نیز، از ترکیب یک یا چند صدا، «میزان» ساخته می‌شود و از مجموعه چند میزان، یک جمله پدید می‌آید. نکتهٔ مشترک میان هر دو زبان (ادبی و موسیقی)، لحن ادای لفظ و چگونگی استخراج اصوات و نغمه‌هاست. (ناتل خانلری، ۱۳۳، ص۵۷۸)

همان گونه که از تکرار مصوتها، به تناسب زیر و بمی آنها، موسیقی خاصی در شعر ایجاد می‌شود، اگر صامتها نیز با تناسب خاصی، در «محور هم نشینی»[1] زبان قرار گیرند و با نظمی خاص تکرار شوند، جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر پدیدار می شود که خود عامل مهمی در برجسته ساختن زبان آن به شمار می‌رود. شعر حافظ و ابتهاج، نمونهٔ والای این نوع کاربرد نظام موسیقایی زبان است.

استفاده از واج آرایی یا هم حرفی (Alliteration) یکی از نشانه های مهارت موسیقایی حافظ به شمار می‌رود و می توان گفت که بیش از هر شاعر دیگری از این صنعت موسیقایی بهره برده است. این مسأله در باب غزلهای ابتهاج نیز کاملاً صدق می کند که قطعاً یکی از علتهای آن آشنایی هر دو شاعر با موسیقی است. برای مثال تکرار واج «ش» در بیت زیر از حافظ، علاوه بر این که آهنگی جدا از وزن عروضی بیت ایجاد کرده است، هیاهو و غوغا و آشوب برخاسته از چپاولگری ترکان را به خوبی در فضای شعر بازتابانده است:

فغـان کایـن لولـیان شـوخ شـیرین کـار شـهر آشـوب
چنـــان بردند صبر از دل که ترکان خــوان یغمـا را

(حافظ،ص۹۸)

این بلوا و آشوب و سر و صدای حاصل از تکرار واج «ش»، در بیتی از ابتهاج چنین به کار رفته است:

نشاط زمزمه زاری شد و به شعر نشست
صدای خنده فغان گشت و در ترانه گرفت

(ابتهاج،ص۸۷)

تکرار واج «ز» و موسیقی حاصل از آن در تقویت این صدا کاملاً مؤثر است.

تکرار واج «ش» در بیت دیگری از ابتهاج، برای طلب سکوت و خاموشی به کار رفته است:

خموش سایه که شعر تو را دگر نپسندم
که دوش گوش دلم شعر شهریار شنیده

(ابتهاج، ص۲۹)

حافظ برای تداعی چنین مطلبی (سکوت و خاموشی) از تکرار واج «س» بهره برده است:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار
دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود

(حافظ،ص ۲۰۵)

بر آستانهٔ تسلیم سر بنه حافظ
که گر ستیزه کنی روزگار بستیزد

(همان، ص۱۷۹)

در بیت دیگری از حافظ، موسیقی حاصل از تکرار صامت «ز» و رنجشی که هنگام ادای آن، برای فرد به وجود می‌آید، با مضمون آزردگی حاصل از گزندگی، که در بیت آمده، تناسب کامل دارد و این مضمون را به خواننده انتقال می دهد:

تنت به ناز طبیبان نیازمند مباد
وجود نازکت آزردهٔ گزند مباد

(همان، ص۱۴۸)

تکرار همین واج به همراه صامتهای «ل »، «ق»، «غ» در بیتی از ابتهاج، حالت لرزش و تکانهای مکرر پیراهن معشوق را تداعی می کند و تناسب زیبایی با مضمون بیت دارد:

موج رقص انگیز پیراهن چو لغزد برتنش
جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنش

(ابتهاج، ص۶۹)

یا در بیتی دیگری از همین شاعر، بسامد بالای حرف «ت»، «ن»، «ط» و طنین محکم حاصل از تکرار آنها نوعی تأکید در بیت پدید آورده است:

تن تو مطلع تابان روشنایی هاست
اگر روان تو زیباست از تن زیباست

(همان، ص۲۵۱)

نمونه‌هایی از این گونه تکرار و تأثیر آن در تقویت مضمون و فضای حاکم بر شعر و القای آن به خواننده، در ابیات زیادی از حافظ و ابتهاج دیده می‌شود، به گونه‌ای که یکی از مقوله‌های مهم در تقویت نظام موسیقایی حاصل از وزن (توازن هجایی)، در اشعار این دو شاعر، کاربرد این نوع تکرار است.

علاوه بر استفاده از تکرار صامتها و مصوتها، در ایجاد موسیقی متناسب با فضا و مفهوم بیت، گاهی شاعر، واژه‌هایی را در شعر می‌آورد که دارای زنگ و صدای خاصی هستند، به گونه‌ای که صدایشان، بلافاصله ذهن را به منبع آن صدا هدایت می‌کند. واژه‌هایی چون «خش خش»؛ «شر شر» و... این صنعت بدیعی، یعنی استفاده از نام آوا در شعر، «اونوماتوپی» (onomatope) نامیده می‌شود. (براهنی، ۱۳۸۰، ج۱، ص۸۱)

گفتنی است که با وجود رواج فراوان این گونه واژه‌ها، در صحبتهای روزمرهٔ زبان فارسی، شعر فارسی هنوز به طور کامل آن را نپذیرفته است. البته نثر امروز، به علت کیفیت گفتاری خود، از این قبیل کلمات بهره می‌برد و این درحالی است که شعر به دلیل تأکید بیشترش به موسیقی کلمات، باید از این صنعت موسیقایی بیشتر استفاده کند. (براهنی، ص۸۱)

کاربرد اندک «انوماتوپی» درشعر حافظ و ابتهاج نیز دیده می‌شود. در ابیات زیر از حافظ، نام آواهایی چون «قل قل»، «های و هو» «غلغله» و «قهقهه» نمونه‌هایی از این کاربرد هستند:

پارب چه غمزه کرد صراحی کـه خون خم
بـا نعره‌های قـل قلش انـدر گلـو ببست
مطرب چه پرده ساخت کـه در پـردهٔ سماع
بـر اهـل وجـد در *هـای و هـو* ببسـت

(حافظ، ص۱۱۱)

چنگ در غلغله آید کـه کجا شـد منکـر
جام در *قهقهه* آیـد کـه کجـا شد مناع

(همان، ص۲۵۰)

در شعر ابتهاج نیز نام آواهایی چون «غلغل» و «های و هو» مصداق این کاربردند:

کـاروان از روش نخواهـد مـاند
بـاز راه اسـت و غلغـل جرسـی

(ابتهاج، ص ۱۵۹)

خون هزار سرو دلاور به خاک ریخت
ای سایه *های های* لب جویبار کو

(همان، ص ۸۶)

حافظ و ابتهاج، نام آواهایی را به کار برده‌اند، که در زبان روزمره کاربرد دارد وهیچ نامی آوایی که نو و بدیع باشد در شعرشان دیده نمی‌شود، کاربرد این نام آواهای معمول زبان و بسامد اندک آن در شعر حافظ و ابتهاج سبب شده تا برجستگی خاصی در این گونه از کاربرد موسیقایی زبان، در شعر آنها وجود نداشته باشد.

علاوه بر تکرار واجی، که از طریق تکرار صامتها، مصوتها و نام آواها ایجاد شده و سبب توازن آوایی در شعر می شود، از هم نشین شدن چند هجا در کنار یکدیگر نیز

گونه‌ای توازن آوایی، یعنی توازن هجایی پدید می‌آید. این گونه تکرار، سبب تکرار آوایی و درکل منجر به ایجاد نظم می‌شود. (صفوی، ص۱۶۷)

در مجموع ۵۰۳ غزل از حافظ ۴۲ وزن به کار رفته است که می توان گفت تنوع وزن در دیوان او ۸/۳۴ درصد است و این در حالی است که ۱۳۰ غزل ابتهاج در ۳۵ وزن سروده شده و این مسأله تنوع وزن در غزلیات وی را به ۲۴/۹۲ درصد می‌رساند ؛ یعنی سه برابر غزلیات حافظ.

در غزلیات هر دو شاعر، بیشترین وزن، به اوزان متوسط اختصاص داده شده است؛ در غزلیات ابتهاج ۷۳/۹۱ درصد و در غزلیات حافظ ۷۷/۵۳ درصد.

بعد از اوزان متوسط، در سیاه مشق ابتهاج، درصد اوزان متناوب بیشتر است، سپس اوزان بلند و بالاخره کمترین میزان کاربرد مربوط به اوزان کوتاه است. کاربرد این اوزان به ترتیب ۱۰/۰۵ درصد، ۸/۴ درصد و ۷/۶۳ درصد است.

در غزلیات حافظ کاربرد اوزان بلند، متناوب و کوتاه، در مقایسه با غزلیات ابتهاج، اندکی متفاوت است. در مقابل کمترین میزان کاربرد اوزان کوتاه، در غزلیات ابتهاج، بیشترین کاربرد، پس از اوزان متوسط، در دیوان حافظ، به این وزن اختصاص دارد که این میزان ۹/۳۵ درصد است. پس از اوزان کوتاه، کاربرد اوزان متناوب، در مرتبه سوم قرار دارد و ۷/۶ درصد از مجموع اوزان را به خود اختصاص داده است، اوزان بلند نیز کمترین بسامد را نسبت به سه وزن دیگر داشته و تنها ۵/۵۲ درصد به کار رفته است.

در میان اوزان به کار رفته در دیوان حافظ، بیشترین میزان کاربرد، مربوط به بحر رمل مثمن مخبون اصلم (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) است. بحر مجتث مثمن مخبون مقصور (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان) نیز، از نظر میزان کاربرد، نسبت به سایر در مرتبه دوم اوزان قرار دارد.

در اشعار ابتهاج، کاربرد بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) بیشترین میزان را به خود اختصاص داده و بحر مثمن مخبون مقصور (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلان) در مرتبهٔ دوم کاربرد قرار دارد.

علاوه بر اوزان معمول غزل، ابتهاج یک غزل هم در وزن «*فاعلات فاعلات فاعلات*» دارد که این وزن ساختهٔ خود اوست. وی معتقد است که: «ارزش وزن در هماهنگی با مضمونی است که در آن گنجانده شده است. وزن شعر فارسی باید از محدودیت و یکنواختی خود بیرون بیاید و تا زمانی که قوانین دیگری برای شعر فارسی یافته نشود، از اوزان عروضی، با توسعه و تکمیل آنها باید استفاده کرد، قالبهای تازه ای باید به وجود آورد و شاعر باید آزاد باشد که به مناسبت مضامین و معانی، قالب و وزن مناسبی بیابد یا بیافریند.». (ابتهاج، ۱۳۳۲، ص۹۱۷)

چنان که گفته شد اوزان متوسط در دیوان حافظ و غزلیات ابتهاج، بیشترین میزان کاربرد را به خود اختصاص داده است که آن را می توان با اوضاع اجتماعی و تحولات روحی شاعران در دوره های مختلف مرتبط دانست.

از آنجا که همیشه بین حوادث اجتماعی و تأثیر آن در روحیهٔ مردم فاصلهٔ نسبتاً زیادی وجود دارد، اگر چه شاعران قرن هفتم و هشتم در دورهٔ حملات مغول و انقلابهای اجتماعی ایران می‌زیسته‌اند، بازماندهٔ دوران قبل به شمار رفته و در زمان ایشان هنوز بدبختیها و تیره روزیهای حاصل از حملهٔ مغول، آثار خود را آشکار نکرده است. مضامین شاعران این عصر، بیشتر، نشاط انگیز و فرح بخش است و غزل سرایان، اغلب مفاهیمی چون: وصل و نشاط و باده خواری را در اشعار خود منعکس می کنند و از آنجا که بیان چنین مفاهیم و مضامینی باید در قالب اوزانی صورت گیرد که خود دارای همین ویژگی باشند، بنابراین گرایش شاعران به اوزان مهیج و نشاط‌آوری چون اوزان متوسط خفیف بسیار زیاد است، (شمیسا، ۱۳۶۲، ص۲۲۰) همین امر سبب کاربرد زیاد این گونه اوزان در دیوان حافظ شده است.

از قرن سیزدهم به بعد که جنبش نادری با قدرت دولت مرکزی قاجاریان به تدریج خود را تثبیت می کرد، ذوق عمومی نیز رو به اعتدال رفته و شاعران به پیروی از استادان

قرون هفتم و هشتم روی آوردند. به دنبال این تحولات، وزن هزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) که در دوران پیش (قرن دوازدهم)، در اثر رکود و رخوت حاکم بر جامعهٔ ایرانی راوج یافته بود، کمتر به کار برده شد و اوزان خفیف و نشاط انگیز که مورد استفادهٔ سعدی و حافظ بود، بار دیگر مقام خود را در غزل به دست آورد (شمیسا، صص ۲۲۲-۲۲۱) که اثر این رواج به خوبی در آثار هوشنگ ابتهاج مشهود است.

با توجه به توضیحات مذکور می توان سبک غزلهای قرن هفتم ـ هشتم و سیزدهم را بر اساس وزن به گونهٔ زیر دانست:

سبک غزلهای قرن هفتم و هشتم و سیزدهم بر اساس وزن

- قرن هفتم و هشتم
  - شیوهٔ غزل سرایی ← شیوهٔ شیرازی
  - مکان رواج ← فارس، کرمان، عراق
  - اوزان پر کاربرد ← متوسط خفیف
- قرن سیزدهم
  - شیوهٔ غزل سرایی ← شیوهٔ بازگشت
  - مکان رواج ← تهران و نواحی دیگر
  - اوزان پر کاربرد ← متوسط خفیف

نمودار شماره ۱: سبک غزلهای قرن هفتم و هشتم و سیزدهم بر اساس وزن (شمیسا، ص ۲۲۴)

از دیگر موارد قابل بررسی، در مبحث توازن هجایی، تناسب وزن و محتوا و تأثیر آن در افزایش موسیقی حاصل از کاربرد وزن در شعر است. برای نمونه ابیات زیر از حافظ که همه دارای مضامینی عاشقانه، اندوه بار و سرشار از غم و حسرت و آرزوست، در اوزانی نرم و جویباری، که مناسب این گونه مفاهیم است، سروده شده است:

الا یـا ایهـا السـاقی ادرکأسـاً و ناولهـا
کـه عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

(حافظ، ص۹۷)

خمی که ابروی شوخ تو درکمان انداخت
به قصد جان من زار ناتوان انداخت
(همان، ص۱۰۴)

***

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد
(همان، ص۱۶۴)

***

باز آی ساقیا که هواخواه خدمتیم
مشتاق بندگی و دعاگوی دولتم
(حافظ، ص۲۶۱)

در ابیات زیر نیز،که مطلع تعدادی از غزلهای ابتهاج است، مضمون آرام و غمبار شعر، تناسب کامل با وزن آن دارد:

با این دل ماتم زده آواز چه سازم
بشکسته نی‌ام بی لب دمساز چه سازم
(ابتهاج، ص۱۹)

***

دل چون توان بریدن ازو مشکل است این
آهن که نیست جان من آخر دل است این
(همان، ص۴۵)

***

با من بی کس تنها شده یارا تو بمان
همه رفتند از این خانه، خدا را تو بمان
(همان، ص۸۳)

***

کنار امن کجا کشتی شکسته کجا
کجا گریزم از این جا به پای بسته کجا
(همان، ص۱۱۴)

***

خیال آمدنت دیشبم به سر می زد
نیامدی که ببینی دلم چه پرمی زد
(همان، ص۱۳۰)

***

بود که بار دیگر بشنوم صدای تو را
ببینم آن رخ زیبای دلگشای تو را

(همان، ص۱۶۰)

بیان مضامینی که سرشار از شادی و نشاط هستند، در قالب اوزانی ضربی و خیزابی، نمود موسیقایی حاصل از کاربرد این گونه اوزان را افزونتر کرده و بر تأثیر آن بر خواننده می افزاید. این ویژگی در ابیات زیر از حافظ به خوبی مشهود است:

می رسد صبح و کله بست سحاب
الصبوح الصبوح یا اصحاب

(حافظ، ص۱۰۳)

ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت
کار چراغ خلوتیان باز درگرفت

(همان، ص۱۳۹)

در دیر مغان آمد، یارم قدحی در دست
مست از می و میخواران از نرگس مستش مست

(همان، ص۱۰۹)

بتی دارم که گرد گل ز سنبل سایبان دارد
بهار عارضش خطی به خون ارغوان دارد

(همان، ص۱۵۷)

بیان مفاهیم شاد و فرح بخش، در قالب اوزانی با همین ویژگی، در ابیات زیر از ابتهاج نیز دیده می شود:

مژده بده مژده بده یار پسندید مرا
سایهٔ او گشتم و او برد به خورشید مرا

(ابتهاج، ص۱۰۵)

بیا که بار دگر گل به بار می آید
بیار باده که بوی بهار می آید

(همان، ص۳۹)

تا تو با منی زمانه با من است
بخت و کام جاودانه با من است

(ابتهاج، ص۷۱)

پیش رخ تو ای صنم کعبه سجود می کند
در طلب تو آسمان جامه کبود می کند

(همان، ص۱۰۳)

مست نیاز من شدی، پردهٔ ناز پس زدی
از دل خود برآمدی آمدن تو شد جهان

(همان، ص۱۰۹)

اگر چه تناسب وزن و مضمون، یکی از ویژگیهای بارز در غزلهای حافظ و ابتهاج است اما گاهی نیز این تناسب، رعایت نشده و شاعر مضامینی شاد و فرح بخش را در اوزانی آرام و نرم، که مناسب اندوه و هجران است، آورده یا بالعکس ؛ یعنی مضامین لبریز از اندوه و غم، در اوزان ضربی و خیزابی بیان شده است. برای مثال در شعر حافظ آمده است:

بی مهر رخت روز مرا نور نمانده‌ست
وز عمر مرا جز شب دیجور نمانده است

(حافظ، ص۱۱۵)

بحر هزج مثمن اخرب مکفوف مقصور (مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل)، که بیت مذکور، در آن سروده شده، مناسب مضامین شاد و فرح بخش است که برای مضمونی چون فراق و غم به کار برده شده است.نیز در غزلی با مطلع:

رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند
چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند

(همان، ص۱۰۹)

که بحر آن، بحر مجتث مثمن مقصور است (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان) که از اوزان آرام و جویباری و مناسب مضامین اندوه و غم و هجران است و اینجا برای بیان مضمونی شاد چون پایان یافتن هجران و رسیدن ایام شادی به کار رفته است. این مطلب در شعر ابتهاج نیز دیده می شود:

گـل می‌رود از بستـان بلبل ز چـه خامشی
وقت است دل زی غ بخراشی و بخروشی

(ابتهاج، ص۱۰۳)

این غزل در بحر هزج مثمن اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) سروده شده که از بحور خیزابی و ضربی است و مناسب مضامین شاد اما در این غزل برای بیان مضمونی اندوهبار و غم انگیز به کار برده شده است.

تـا کـی چـو شـمع گـریم ای گـل دریـن شـب تـار
چـون صـبح نوشـخندی تـا جـان دهـم بـه بویـت

(همان، ص۱۰۳)

این بیت نیز در بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن)، که از اوزان خیزابی است، سروده شده که تناسب بیشتری با مضامین شاد و ضربی دارد اما در این غزل برای بیان مضمون فراغ و دوری به کار رفته است.

گفتنی است اگر چه در برخی از غزلهای حافظ و ابتهاج ، میان وزن و مضمون، نوعی تضاد وجود دارد اما مهارت و استادی هر دو شاعر، در سرودن غزل چندان است که هیچگاه خواننده متوجه چنین تضادی نشده و از خواندن آنها، همان لذتی را خواهد برد که از سایر غزلها.

و اما آخرین مبحثی که در این بخش بدان پرداخته می شود، میزان کاربرد اوزان جویباری و خیزابی در اشعار این دو شاعر است.

کاربرد اوزان خیزابی (اوزان متناوب و اوزان بلند) در غزلیات ابتهاج بیش از غزلیات حافظ است. در دیوان حافظ تنها ۱۳/۱۲درصد از اوزان به اوزان خیزابی اختصاص دارد در حالی که این میزان در اشعار ابتهاج ۱۸/۲۴ درصد است؛ در مقابل کاربرد اوزان جویباری (اوزان کوتاه و اوزان متوسط) در اشعار حافظ ۸۶/۸۸ درصد است که نسبت به میزان این گونه اوزان در اشعار ابتهاج که ۸۱/۲۴ درصد است، بیشتر است.

یکی از علل کاربرد فراوان اوزان جویباری در اشعار حافظ، رواج فراوان این گونه اوزان، از اوایل قرن هشتم به بعد و گرایش اکثر غزل سرایان به کاربرد آنهاست. بحوری مانند: بحرمضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) یا بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) که علت آن نیز گرایش شاعران، به بیان مفاهیمی حاکی از حزن و اندوه و نومیدی و ناکامی در غزل است. (صبور، ص۲۵۳)

با وجود اندک تفاوتی که میان کاربرد وزن و گونه‌های آن، در غزلیات ابتهاج و حافظ وجود دارد، یکی از موسیقایی ترین گونه‌های توازن، در اشعار هر دو شاعر، توازن هجایی است که از بنیادی ترین آنها به شمار می رود..

به طور کلی توازن آوایی حاصل از توازن هجایی و واجی، چنان نظام موسیقایی مستحکم و غالبی را در فضای غزل حافظ و ابتهاج حکمفرما کرده است که گونه‌های دیگر توازن (نحوی و واژگانی) در چارچوب آن عمل کرده و تابع آن است. به گونه‌ای که تکرارهای کلامی ، در هر سطحی از تحلیل (واژگانی و نحوی)، گونه‌ای از تکرار آوایی به حساب می‌آیند، البته این نکته بدان معنی نیست که انواع تکرارهای کلامی، تنها در سطح تحلیل آوایی قابل بررسی‌اند بلکه بدان مفهوم است که آن تکرارها، در اکثر موارد، در زیر گروه توازن آوایی نیز قابل بررسی‌اند و در همهٔ شرایط تابع وزن هجایی غزل هستند و شاعر در کاربرد آنها، در چارچوب تکرار هجایی محدود است و تابع (صفوی، ص۱۴۹)، البته تکرار واجی نیز در تقویت این نظام موسیقایی تأثیری شگفت و غیر قابل انکار دارد. حافظ و ابتهاج نیز به عنوان پرچمداران قلهٔ غزل فارسی، در قرن هشتم و چهاردهم، از این ویژگی برجستهٔ ساز زبانی، یعنی تکرار آوایی، هجایی ، واجی و توازن حاصل از آن، در تشخص دادن به زبان خویش بهترین و مناسب ترین استفاده را برده اند که در این زمینه، می توان ابتهاج را از موفق ترین پیروان حافظ دانست.

در غزل ابتهاج، چنان موسیقی دلنشین و مناسبی از کاربرد گونه های مختلف توازن، ایجاد شده که گویی از تمامی اصوات و کلمات آن، نغمه موسیقی است که به گوش می‌رسد که بدون شک، آشنایی وی با موسیقی و فعالیتهای ارزنده او در این زمینه و نیز پژوهش چندین ساله او در دیوان حافظ و شناخت کامل طرز غزل وی، مهمترین علت آن به شمار می رود.

پی‌نوشت:

۱- یک واحد گفتاری متشکل از واژه‌هایی است که با توالی خاص، پشت سر یکدیگر قرار می‌گیرند. این توالی، که بر اساس قواعد حاکم بر زبانهای مختلف، متفاوت است، سبب پدید آمدن روابطی میان واژه‌ها می‌شود که بر بنیاد ویژگی خطی و یک بعدی زبان استوار است و روابط «هم‌نشینی» نامیده می‌شود. عنصر هم‌نشینی زبان، به موقعیت هر واژه در جمله بستگی دارد. این وجه مبتنی بر ترکیب است و به صورت افقی تصور می‌شود. (فردینان دو سوسور، دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کوروش صفوی، تهران، نشر هرمس، ۱۳۷۸، ص ۱۷۶.)

منابع و مآخذ

الف) کتابها:

۱- آر. اچ، روبینز، (۱۳۷۰)، تاریخ مختصر زبان شناسی، ترجمهٔ علی محمد حق شناس، تهران، نشر مرکز.

۲- ابتهاج، هوشنگ، (۱۳۷۸) سیاه مشق، تهران: انتشارات کارنامه.

۳- باقری، مهری، (۱۳۷۵) مقدمات زبان شناسی، تهران، نشر قطره.

۴- براهنی، رضا، (۱۳۸۰)، طلا در مس، تهران: انتشارات زریاب.

۵- ثمره، یدالله، (۱۳۶۴)، آواشناسی زبان فارسی، تهران: نشر مرکز دانشگاهی.

۶- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد، (۱۳۷۲)، دیوان حافظ، تصحیح قاسم غنی و علامه قزوینی، به اهتمام عبدالکریم جربزه دار، چاپ پنجم، تهران: نشر اساطیر.

۷- دوسوسور، فردینان، (۱۳۷۸)، دوره زبان شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، نشر هرمس.

۸- شمیسا، سیروس، (۱۳۶۲)، سیر غزل در شعر فارسی، تهران: انتشارات فردوسی.

۹- صبور، داریوش، (۱۳۵۵)، آفاق غزل فارسی، تهران: انتشارات پدیده.

۱۰- صفوی، کورش، (۱۳۸۰)، از زبان شناسی به ادبیات، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

ب) مقالات:

۱- ابتهاج، هوشنگ: «در پاسخ به نظر خواهی راجع به شعر»، مجلهٔ سخن، دورهٔ دوم، شماره دوازده (آذر ۱۳۳۲)، صص ۹۷۱-۹۷۰.

A Study of the Surface Structure of Houshang Ebtehaj`s Lyrics as Compared to Those of Hafiz`s

Tayyebeh Jafari, MA
Persian Literature Dept.
Yazd University

Abstrac:

Houshang Ebtehaj is a well known contemporary lyricist. His pen name is H. A. Sayeh. His interest in Iraqi- style lyrics and his success in following the style of the greatest poet, "Hafiz" is why he has been called "Hafiz" of the time.

One of the special features of the surface structure of his lyrics is the phonetic balance. That is ‹ he creates a prominent musical system in his poems by repeating phonemes and syllables.

result of doing research on his poetic works as well as being proficient in music and being acquianted with the great contemporary musicians such as Meshkatian‹ Lotfi, and Shajarian.

This paper takes into account the phonetic balance and the musical system of his poems which are analyzable in terms of surface structure of

this article makes an attempt to campare him to Hafiz.

Key words: *Houshang Ebtehaj, Hafiz, Musical poem.*