توازن موسیقایی غزلهای سعدی

DOÇ. DR. RAHİM KOUSHESH *

ÖZET

Eşleştirmek ve dengelemek sanat bakimindan siirin kurulusunda en önemli unsurlardan biridir. Sa'di'nin de düşüncelerindeki letafeti ve zevki, onun nesir ve şiirinde her zaman var olmuştur.

Gazelin fars edebiyatı şiirinin bütün dönemlerinde en cok sevilen kalıplarden biri olduğu düşünülürse onun gazellerindeki letafeti ve zerafeti göze çarpar. Sa'di bu kalıpta en çok etkisi olan şairdir.Yazar bu makale de Sa'di'nin gazellerini eşleştirerek inceleme yapmaya çalışmıştır. Makalenin amacı bu konuda etkisi olan kişileri anlatmak ve birbirileriyle olan ilişkilerini ortaya çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Sa'di, Gazel, musiki, dengelemek.

ABSTRACT

Symmetrization and harmony are from the most important ingredients that in the shapping of aesthetic structure of art works play a very effective role, and this is a point that Sa'di's awake and clever mind and his alive taste in artistic creation of his poem and prose works hasn't neglect that.

With attention to this fact that Ghazal in all periods of Persian poetry, has been favorite and from artistic point of view, it possesses a lot

* *Doç. Dr. Rahim Koushesh*, Urmiye Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi. Atatürk üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Misafir Öğretim Üyesi.

of elegances, and pay attention to music and its importance in shapping and completness of Ghazal, the autour in this article attends to study the effects of harmony and music in Ghazals of this great poet and try to clarify the elements that has efecticity in this case.

Keywords: Sa'di, Ghazal, music, harmony

چکیده

تقارن و توازن، از جمله عوامل مهمی است که در شکل‌گیری ساختار زیبایی‌شناختی آثار هنری بسیار تأثیرگذار است و این نکته‌ای است که ذهن بیدار و ذوق سرشار سعدی در آفرینش هنری آثار منظوم و منثور خویش، هرگز از آن غافل نبوده است.

با توجه به این که قالب غزل در تمامی ادوار شعر فارسی، محبوب و مورد توجه بوده و از جمله اشکال شعری خاصی است که از ظرافت و لطافت هنری بسیاری برخوردار می‌باشد و توجه به موسیقی و دقایق هنری آن، در به کمال رسیدن آن بسیار تأثیرگذار است، نگارنده قصد دارد در این مقاله به بررسی تأثیر توازن در موسیقی لفظی و معنوی کلام سعدی در غزل‌های زیبا و دل‌نشین وی بپردازد و تا آنجا که می‌تواند، عوامل گوناگون تأثیرگذار در این امر و روابط هنری و منطقی موجود در میان آنها و دیگر ابعاد گوناگون آن را بکاود و تبیین نماید.

کلیدواژه‌ها: سعدی، غزل، موسیقی، توازن

مقدمه

اساساً شعر کهن و کلاسیک فارسی به گونه‌ای است که گویی در آن همه چیز به سوی تعادل و توازن پیش می‌رود؛ این نکته را حتی با نگاهی گذرا به ساختار صوری این نوع از شعر نیز به‌آسانی می‌توان دریافت؛ هر بیت، از دو مصراع متقابل تشکیل شده است که وزن عروضی یکسان دارند و همانند دو کفهٔ ترازو به نظر می‌رسند که گویی تمام زیبایی آن در تعادل و توازن آن است؛ بخصوص زمانی که این ابیات به اصطلاح، مقفّی و مردّف باشند، تعادل و توازن موجود در میان آنها محسوس‌تر است؛ نمونهٔ عینی این کیفیت زیبایی‌شناختی را در تمامی ابیات قالب مثنوی و مطلع قالب‌هایی از قبیل قصیده و غزل و ابیات اول رباعی و دوبیتی، به‌روشنی می‌توان دید.

این تعادل و توازن، زمانی به کمال نزدیک‌تر می‌گردد که کلمات موجود در دو مصراع، به‌ترتیب و دو به دو، دارای وزن یکسان یا وزن و حروف پایانی یکسان باشند؛ به تعبیر دیگر، در بیت، آرایهٔ موازنه یا آرایهٔ ترصیع وجود داشته باشد:

قسمت خود می‌خورند منعم و درویش — روزی خود می‌برند پشّه و عنقا (سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۱)

مطیع امر توام، گر دلم بخواهی سوخت — اسیر حکم توام، گر تنم بخواهی خست (سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۵)

از روی تو سر نمی‌توان تافت — وز روی تو درنمی‌توان بست (سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۶)

بیچاره کسی که از تو ببرید — آسوده تنی که با تو پیوست (سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۶)

توازن موسیقایی بیت در این گونه موارد، کاملاً با وزن عروضی آن متناسب است، زیرا برخی از اوزان عروضی، ذاتاً برای شکل‌گیری این حالات مساعدتر و مناسب‌ترند. در دیوان سعدی، غزل‌هایی می‌توان یافت که در آن چندین بیت دارای موازنه یا ترصیع‌اند، در حالی که در بسیاری دیگر از اوزان، حتی یک بیت نیز با این خصوصیات نمی‌توان یافت.

در اوزان به اصطلاح دوری[1] که در آنها هر مصراع، خود از دو واحد هم‌وزن تشکیل می‌شود، نیم‌مصراع‌های موجود در یک نیمه از بیت و هر چهار نیم‌مصراع موجود در کل بیت نیز با یکدیگر به تعادل می‌رسند و این توازن آوایی و موسیقایی آشکارتر می‌گردد. در دیوان سعدی، غزل‌هایی می‌توان یافت که تمامی ابیات آن این‌چنین‌اند:

ای ساربان آهسته رو کآرام جانم می‌رود
وآن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود
من مانده‌ام مهجور از او بیچاره و رنجور از او
گویی که نیشی دور از او در استخوانم می‌رود
گفتم به نیرنگ و فسون پنهان کنم ریش درون
پنهان نمی‌ماند که خون بر آستانم می‌رود

محمل بدار ای ساروان تندی مکن با کاروان
کز عشق آن سرو روان گویی روانم می‌رود
او می‌رود دامن کشان من زهر تنهایی چشان
دیگر مپرس از من نشان کز دل نشانم می‌رود
برگشت یار سرکشم بگذاشت عیش ناخوشم
چون مجمری پرآتشم کز سر دخانم می‌رود
با آن همه بیداد او وین عهد بی‌بنیاد او
در سینه دارم یاد او یا بر زبانم می‌رود
بازآی و بر چشمم نشین ای دلستان نازنین
کآشوب و فریاد از زمین بر آسمانم می‌رود
(سعدی، ۱۳۶۲: ۵۰۸)

(برای دیدن نمونه‌ای دیگر از این گونه غزل‌ها: رک: سعدی، ۱۳۶۲: ۴۳۰)

در صورتی که قوافی درونی موجود در نیم‌مصراع‌ها از لحاظ معنایی با یکدیگر در تقابل باشند، این توازن موسیقایی، محسوس‌تر خواهد بود:

تا عهد تو دربستم، عهد همه بشکستم بعد از تو روا باشد نقض همه پیمان‌ها
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۰)

انواع گوناگون جناس‌های موجود در بیت نیز می‌توانند در ایجاد این توازن تأثیرگذار باشند. با توجه به همسانی یا یکسانی کلمات متجانس، کاربرد آنها با یکدیگر، گذشته از تأثیر آوایی و شنیداری، تأثیر ساختاری و دیداری نیز دارد و از این لحاظ نیز در مجموع بیت را به توازن نردیک‌تر می‌گرداند.

جایگاه خاص این نوع کلمات در بیت نیز از اهمیت خاصی برخوردار است و در ایجاد این حس می‌تواند بسیار تأثیرگذار باشد. این نکته‌ای است که قدمای نیز بدان توجه داشته‌اند؛ به عنوان نمونه، کاربرد دو واژهٔ متجانس در کنار یکدیگر را آرایه‌ای شمرده و آن را «تضمین المزدوج»، «اعنات قرینه» و «ازدواج» نامیده‌اند. (رک: همایی، ۱۳۶۱: ۴۷)

از رشک آفتاب جمالت بر آسمان هر ماه ماه دیدم چون ابروان توست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۳۳)

هر آدمـــیی که مهـــر مهـــرت در وی نگـرفت، سنـــگ خاراست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۷)

در تمامی آثار سعدی و بخصوص در غزل‌های وی نمونه‌های بسیار پخته‌تری از این نوع کاربردهای هنری می‌توان یافت که حتی در محدودهٔ عناوین و اصطلاحات شناخته-شدهٔ بدیعی نیز نمی‌گنجند و گویی علمای بلاغت آنها را ندیده‌اند و نامی بر آنها ننهاده‌اند.

شربت نوش آفرید از مگس نحل نخـــل تناور کند ز دانهٔ خرما
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۱)

زمانی که در مواضع معینی از این بخش‌های متقارن، کلماتی جای می‌گیرند که با یکدیگر تقابل و تضاد معنایی دارند، تصویر موجود، به اصطلاح از کنتراست بیشتری می‌یابد و این تعادل و توازن برجسته‌تر به نظر می‌آید:

از همگان بی‌نیاز و بر همه مشفق از همه عالم نهان و بر همه پیدا
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۱)

تقابل موجود در میان واژه‌های «گریان» و «خندان» در ابتدا و انتهای بیت زیر، تعادل و توازن دل‌نشینی در بیت ایجاد نموده است که بیشتر جنبهٔ معنایی دارد و در باب آن می‌توان تعبیر اصطلاحی «توازن معنایی» را به کار برد که بیشتر با موسیقی معنوی[۲] در ارتباط است.[۴]

چشم گریان مرا حال بگفتند به طبیب گفت یک بار ببوس آن دهن خندان را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۷)

در مصراع اول این بیت، کلمهٔ «به» زاید می‌نماید و به نظر می‌رسد که صورت صحیح آن بدین گونه باشد:

چشم گریان مرا حال بگفتند به طبیب گفت یک بار ببوس آن دهن خندان را

در بیت زیر نیز تقابل معنایی «تیر هلاک» و «تیر امان» از سویی و تقابل معنایی «دل» و «جان» از سوی دیگر در دو مصراع، توازن موسیقایی دلپذیری ایجاد نموده است:

یا تیـــر هلاکم بزنی بر دل مجـــروح یا جـــان بدهـم تا بدهی تیر امان را

(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۸)

کاربرد حرف ربط دوگانهٔ «یا...یا» در آغاز دو مصراع نیز، این تقابل و در نهایت توازن را برجسته‌تر نموده است.

در مواردی که این توازن، حاصل تقابل معنایی عناصر نمادین باشد، موسیقی معنایی کلام، لطیف‌تر است:

من که با مویی به قوت برنیایم، ای عجب　　با یکی افتـــاده‌ام کاو بگسلد زنجیر را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۵)

فـراق یار که پیش تو کاه‌برگی نیست　　بیا و بر دل من بین که کوه الونـد است
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۳۴)

در بیت زیر، سعدی در همان حال که دو لفظ متضاد «نشستن» و «برخاستن» را در دو تعبیر تعبیر کنایی «از سر جان برخاستن» و «بی او نشستن» به کار برده و به‌ظاهر آن دو را در برابر یکدیگر نهاده است، مفهوم نهایی آن‌دو یکسان شده و این خود، لطافت بسیاری به بیت بخشیده است:

نمی‌توانم بی او نشســت یک ساعت　　چرا که از سر جان برنمی‌توانم خاست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۷)

در موارد بسیاری، بعضی از این عناصر متضاد در نگاه عاشقانهٔ سعدی به یگانگی می‌رسند و یکسان می‌شوند:

دعوی درست نیست گر از دست نازنین　　چون شربت شکر نخوری، زهر ناب را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۴)

رسیدن به این یگانگی، خاصیت ذاتی و اقتضای عشق واقعی است:

غلام دولت آنم که پای‌بند یکی است　　به جـانبی متعـلق شـد، از هزار برست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۵)

در موارد بسیاری، سعدی به منظور پررنگ‌تر کردن تأثیر موسیقایی بیت و در نهایت، دل‌نوازتر و دل‌نشین‌تر ساختن آن، حتی تناسب عددی عناصر تصویر را نیز رعایت می‌کند. به عنوان نمونه، سعدی در بیت زیر، دو واژهٔ «گل» و «سنبل» را از یک سو و «دو واژهٔ

«زلف» و «بناگوش» را از سوی دیگر در برابر یکدیگر نهاده و با یکدیگر مقایسه نموده است:

نگذرد یـاد گل و سنبـلم اندر خاطر تا به خاطر بود آن زلف و بناگوش مرا
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۷)

بارخدایـا مهیمنیّ و مـــــدبّر وز همـــــه عیـــــبی مقدسی و مبرّا
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۱)

مرا به روز قیـــامت مگـــر حســـاب نباشد که هجر و وصل تو دیدم، چه جای موت و اعادت؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۳)

گاهی نیز این تناسب عددی حالت لطیف‌تری یافته است. به عنوان نمونه، در بیت زیر، دو عنصر «بوی» و «موی» از مصراع اول، با عدد «دو» در تعبیر «دو عالم» از مصراع دوم کاملاً متناسب است:

چنان به موی تو آشفته‌ام، به بوی تو مست که نیستم خبر از هرچه در دو عالم هست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۵)

روی و موی محبوب، شاعر را از دو عالم بی‌خبر ساخته است.

در بیت زیر، هم تقابل دو به دوی اجزای تصویر، جالب توجه است و هم تناسب عددی آنها:

لبت بدیدم و لعلم بیوفتاد از چشم سخـــن بگفتی و قیمت برفت لؤلؤ را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۸)

توجه به این تناسب‌های عددی در شعر سعدی، می‌تواند ما را در فهم بهتر شعر او و حتی در تصحیح آثار او یاری نماید؛ به عنوان نمونه، توجه به تناظر یک به یک عناصر تصویر در بیت زیر معلوم می‌گرداند که مصراع دوم از بیت زیر در چاپ فروغی به خطا ضبط شده است:

غـلام آن لب ضحاک و چشم فتانم که کید سحر به ضحاک و سامری آموخت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۳)

نقل این بیت به صورت زیر صحیح‌تر می‌نماید:

غـلام آن لب ضحاک و چشم فتانم که کید و سحر به ضحاک و سامری آموخت

توجه سعدی به موسیقی کلام در محدودهٔ قافیه و ردیف، صرفاً به رعایت آنها محدود نمی‌گردد و آرایه‌هایی را که به نوعی به آنها پیوند می‌خورند، نیز در بر می‌گیرد؛ به عنوان نمونه، «رد القافیه» که عبارت از تکرار قافیهٔ مصراع اول غزل یا قصیده در مصراع چهارم آن است (رک: همایی، ۱۳۶۱: ۷۲) هرچند به‌ظاهر، خود نوعی تکرار املایی است، اما در حقیقت، نوعی تکرار آوایی و موسیقایی نیز به شمار می‌رود، زیرا آنچه در قافیه اهمیت دارد، آهنگ و موسیقی است.

تکرار کلمات یا مشتقات آنها نیز از عواملی است که تأثیر موسیقایی خاصی در شعر سعدی دارد و آن را بیش از پیش به سمت تعادل و توازن می‌کشاند:

که گفت در رخ زیبا نظر خطا باشد؟ خطا بـود که نبیننـد روی زیبـا را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۲)

به روی خوبان گفتی نظر خطا باشد خطا نباشـد، دیگر مگو چنین که خطاست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۷)

از رشـک آفتـاب جمالت بر آسمان هر ماه ماه دیـدم چون ابروان توست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۳۳)

اگر قبول کنی، ور برانی از بر خویش خلاف رای تو کردن، خلاف مذهب ماست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۶)

صید بیابان سر از کمنـد بپیچـد ما همه پیچیـده در کمنـد تو عمدا
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۲)

چـرا نظر نکنی یار سروبالا را؟ چـرا نظر نکنی یار سروبالا را؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۲)

شب همه شب انتظار صبح‌رویی می‌رود کان صباحت نیست این صبح جهان‌افروز را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۵)

یار بارافتاده را در کاروان بی‌وفا یاران که بربستند بار خویش را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۶)

در اغلب موارد، تکرار واژگان با اختلاف لحن و آهنگ و معنی توأم است و این ویژگی، از آنجایی که این نوع کاربردها را به جناس تام نزدیک می‌گرداند، جلوهٔ هنری بیشتری به کلام می‌بخشد:

هنوز با همه دردم امید درمان است که آخری بود آخر شبان یلدا را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۲)

آن‌همـــه دلـداری و پیمـان و عهد نیک نکـــردی که نکـــردی وفا
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۱)

در بیت زیر، تکرار واژه‌های «دل» و «آرام» و بازی هنرمندانهٔ سعدی با آنها قابل توجه است:

دلبندم آن پیمان‌گسل، منظور چشم، آرام دل نی نی دلارمش مخوان، کز دل ببرد آرام را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۷)

در این بیت، علاوه بر این که تکرار این دو واژه، به زیبایی و توازن موسیقایی آن افزوده، جناس موجود بین واژه‌های «دلارام» از یک سو و «دل» و «آرام» از سوی دیگر نیز، توازن معنایی خاصی بدان بخشیده است.

ســـاقی بده آن کوزهٔ یاقـوت روان را یاقوت چه ارزد، بده آن قوت روان را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۷)

در این بیت، بازی هنرمندانهٔ شاعر با سه واژهٔ «یاقوت»، «قوت» و «روان»، باعث ایجاد توازن موسیقایی گردیده و تکرار با تفاوت معنایی توأم است: «یاقوت» اول، استعاره از شراب است و «یاقوت» دوم، از احجار کریمه است. «روان» در مصراع اول به معنی «جاری» است و در مصراع دوم، به معنی «روح».

تو بت چرا به معلم نروی که بتگر چین به چین زلف تو آید به بتگری آموخت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۳)

گاهی نیز تفاوت معنایی موجود در میان واژه‌های به‌ظاهر یکسان، در نگاه اول چندان آشکار نیست و با دقت بیشتر معلوم می‌گردد. به عنوان نمونه، در بیت زیر، مراد از «آشنا»ی اول، عاشق و مقصود از «آشنا»ی دوم، معشوق است:

یارب تو آشنا را مهلت ده و سلامت　　چنـــدان که بازبینـــد دیـار آشنا را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۴)

این واژه در بیت زیر از حافظ نیز به این دو معنی به کار رفته است:

حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست　　که آشنا سخن آشنا نگه دارد
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۷۶)

این تکرارها گاهی با جناس نیز همراه است:

نگفتمت که به یغمـــا رود دلت سعدی　　چو دل به عشـــق دهی دلبران یغما را؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۲)

گر سرم می‌رود، از عهد تو سر بازنپیـــچم　　تا بگویند پس از من که به سر برد وفا را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۳)

زین دست که دیدار تو دل می‌برد از دست　　ترسم نبـــرم عاقبت از دست تو جان را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۸)

ذهن سعدی از لحاظ موسیقایی آن اندازه بیدار و سرشار است که در این گونه موارد، تنها به جناس تام و تکرار عین واژه بسنده نمی‌کند؛ به عنوان نمونه، در دو بیت زیر که ابیات آغازین یکی از غزل‌های وی می‌باشند، کلمهٔ «صبا» که قافیهٔ مصراع اول است و واژهٔ «سبا» که قافیهٔ مصراع چهارم است، از لحاظ آوایی یکسان تلفظ می‌شوند. از آنجایی که عین قافیهٔ مصراع اول در مصراع چهارم غزل تکرار نشده است، به‌آسانی نمی‌توان گفت که در این بیت آرایهٔ رد القافیه وجود دارد، اما با توجه به این که در قافیه، اصل آواست، این کاربرد، در قیاس با رد القافیه، جلوهٔ هنری بیشتری دارد. این دو واژه، گذشته از این که تلفظ یکسان دارند، با توجه به اختلاف معنایی موجود، با یکدیگر متجانس نیز می‌باشند. این نیز از مواردی است که علمای بلاغت به آن توجه نداشته‌اند و نامی بر آن ننهاده‌اند.

ای نفـــس خـــــرم باد صبـــــا　　از بر یـــــار آمـــــــــده‌ای، مرحبا
قافلهٔ شـــب چه شـــنیدی ز صـــبح؟　　مرغ ســـلیمـان چـه خبر از ســـبـا؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۱)

در موارد بسیاری نیز ساختار نحوی دو مصراع همانند یکدیگر است؛ این همانندی نحوی، باعث شباهت آوایی دو مصراع و درنهایت، تعادل و توازن موسیقایی بیت می‌گردد:

خیال روی تو بیخ امید بنشانده‌ست　　بلای عشق تو بنیاد صبر برکنده‌ست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۳۴)

فریاد من از فراق یار است　　و افغان من از غم نگار است
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۳۶)

حیـــف باشـــد بر چنـان تن پیرهن　　ظلـم باشـد بر چنـان صورت نقـاب
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۱)

بیایمت که ببیـــنم، کدام زهـره و یارا؟　　روم که بی تو نشینم، کدام صبر و جلادت؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۳)

نگاه من به تو و دیگران به خود مشغول　　معاشـــران ز می و عارفان ز ساقی مست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۵)

با توجه به این نکته، حتی می‌توان به بعضی کم‌دقتی‌ها در تصحیح آثار سعدی نیز پی برد. به عنوان نمونه، در بیت زیر، با توجه به شباهت نحوی و ساختاری دو مصراع، ضبط مصراع دوم، نادرست به نظر می‌رسد:

خستگی اندر طلبت راحت است　　درد کشیـــدن به امیـــــــــد دوا
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۲)

شکل صحیح این بیت را به صورت زیر می‌توان در نظر گرفت:

خستگی اندر طلبت راحت است　　درد کشیـــدن به امیـــــــــدت دوا

در موارد بسیاری حتی نوع ترکیبات اضافی موجود در دو مصراع یک بیت نیز یکسان است. وجود این حالت، از آنجایی که موجب همسانی آوایی دو مصراع می‌گردد، بیش از پیش بر توازن موسیقایی آن می‌افزاید:

گاهی نیز روابط معنایی و تناسب موجود در میان بعضی عناصر تصویرساز موجود در بیت موجب ایجاد این توازن است:

ای کاش برفتـــادی برقـع ز روی لیلی　　تا مـــدعی نمـــــــاندی مجنون مبتلا را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۴)

ای مهر تو در دل‌ها، وی مهر تو بر لب‌ها وی سوز تو در سرها، وی سر تو در جان‌ها
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۰)

در مواردی که تناسب عناصر تصویر با رعایت ترتیب آنها توأم باشد، آرایهٔ «لف و نشر مرتب» (رک: همایی، ۱۳۶۱: ۲۷۹) خواهیم داشت:

از درون سوزناک و چشم تر نیمه‌ای در آتشم، نیمی در آب
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۱)

بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس حد همین است سخندانی و زیبایی را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۸)

گاهی نیز شاعر به‌ظاهر این تناسب را رعایت نمی‌کند و چند چیز را در برابر یک چیز قرار می‌دهد؛ گویی آن یک را با این چند برابر می‌داند یا از تمامی آنها برتر می‌شمارد:

ز عقل و عافیت آن روز بر کنار ماندم که روزگار حدیث تو در میان انداخت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۲)

دنیا و دین و صبر و عقل از من برفت اندر غمش جایی که سلطان خیمه زد، غوغا نماند عام را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۷)

در مواردی نیز علت ایجاد این توازن، وجود عناصر متضاد در دو مصراع متقابل است:

گرفتم آتش پنهان خبر نمی‌داری نگاه می‌نکنی آب چشم پیدا را؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۲)

چنین جوان که تویی، برقعی فروآویز وگرنه دل برود پیر پای‌برجا را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۳)

گاهی نیز این تناسب‌ها و تقابل‌ها با جابجایی عناصر تصویر نیز همراه است و این خود، زیبایی هنری و موسیقایی بیت را افزون‌تر می‌گرداند و این همان چیزی است که اصطلاحاً آن را «قلب کلمات» و در حالتی دیگر «لف و نشر مشوش» می‌نامند. (رک: همایی، ۱۳۶۲: ۶۴ و ۲۸۵)

دیار هند و اقالیم ترک بسیارند چو چشم ترک تو بینند و زلف هندو را[۳]
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۸)

مگر دهان تو آموخت تنگی از دل من　　وجود من ز میان تو لاغری آموخت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۳)

در مواردی این تقابل و تناسب با مقایسه و تشبیه نیز همراه است:

بهای روی تو بازار ماه و خور بشکست　　چنان که معجز موسی طلسم جادو را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۸)

آب را قــول تو با آتش اگر جمــع کند　　نتوانـــد که کنـد عشق و شکیبایی را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۸)

در مواردی از این دست، در نتیجهٔ مقایسهٔ عناصر تصویر، نوعی تشبیه مضمر نیز به وجود می‌آید، توازن موسیقایی بیت از لحاظ معنایی نمود بیشتری می‌یابد.

چه کند بنده که گردن ننهد فرمان را؟　　چه کند گوی که عاجز نشود چوگان را؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۷)

تشبیه از عواملی است که عناصر تصویر را به توازن می‌رساند؛ این نوع از توازن نیز از آنجایی که جنبهٔ معنایی دارد، موجب توازن موسیقایی شعر از لحاظ معنوی می‌گردد، بخصوص در مواردی که تشبیه غیرصریح و مضمر باشد، ظرافت و لطافت این توازن بیشتر و موسیقی آن دلپذیرتر و دل‌نشین‌تر است:

آتش بیار و خرمن آزادگان بســوز　　تا پادشـه خـــراج نخواهـد خراب را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۴)

تمثیل نیز که اساساً نوعی تشبیه است، می‌تواند موجب ایجاد این توازن گردد؛ در ابیاتی که در آنها تمثیل وجود دارد، دو معنای متناظر و متوازن در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند و بدین سبب مواردی از این قبیل را می‌توان دارای نوعی توازن حاصل از موسیقی معنایی دانست:

گفتم مگر به وصـــــل رهایی بود ز عشق　　بی‌حاصل است خوردن مستسقی آب را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۴)

کامجویان را ز ناکامی چشیدن چاره نیست　　بر زمستـــان صبر باید طالب نوروز را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۵)

هرکه عاشـــــــق نبود، مرد نشـــد نقره فایـــق نگشت تا نگـــداخت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۲)

از جمله موارد دیگری که در ایجاد این توازن و موسیقی معنوی می‌تواند تأثیرگذار باشد، کاربرد واژه‌ها و تعبیرات مترادف است. به عنوان نمونه، در بیت زیر، «صنم» با «بت» که مترادف آن است، همراه گشته و باعث توازن معنایی بیت گردیده است:

سعدی علم شد در جهان، صوفیّ و عامی گو بدان ما بت‌پرستی می‌کنیم آنگه چنین اصنام را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۶)

به عبارت دیگر می‌توان گفت، سعدی همچنان که گاهی لفظی واحد را با دو معنی متفاوت در بیت می‌آورد، گاهی نیز از دو لفظ متفاوت، برای القای معنی واحد استفاده می‌کند و همان گونه که کاربرد نخست، موجب ایجاد موسیقی در لفظ می‌شود، کاربرد دوم نیز موجب القای نوعی موسیقی معنوی می‌گردد، به نوعی که حتی می‌توان آن را لطیف‌تر از حالت نخست شمرد.

گاهی نیز این توازن معنایی، حاصل همراهی کلماتی است که از جهاتی با یکدیگر متناسبند؛ بخصوص زمانی که این نوع کلمات در مفاهیم مجازی یا استعاری به کار رفته باشند، نمود هنری آن از این لحاظ، بیشتر است، توازن معنایی موجود در بیت برجسته‌تر می‌شود و کلام شاعر از لطافت و ظرافت بیشتری برخوردار می‌گردد. به عنوان نمونه، در بیت زیر، به قرینهٔ ترکیب «کمان‌ابرو»، می‌توان دریافت، همان گونه که مقصود شاعر از «کمان»، همان ابروی معشوق است، مراد وی از «تیر» و «پیکان» نیز، نگاه می‌باشد. وجود چنین حالتی، موسیقی و توازن معنایی موجود در بیت را عمیق‌تر می‌گرداند:

ســـروبالای کمـــان‌ابرو اگر تیـــر زند عاشق آن است که بر دیده نهد پیکان را
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۱۷)

در بیت زیر نیز شاعر، هم «منظر حسن» را که کنایه است و هم «نگارستان» را که استعاره است، در مفهوم «روی زیبا» به کار برده و در مجموع، هردو را به وحدت هنری دل‌نشینی رسانده است:

معلمت همه شوخیّ و دلبری آموخت جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۲)

در مواردی که این ویژگی‌ها در بیت با یکدیگر همراه می‌گردند، توازن موسیقایی آن بیشتر می‌گردد. به عنوان نمونه، در بیت زیر هم ساختار نحوی دو مصراع یکسان است و هم در ابتدای هردو مصراع، دو واژهٔ متضاد آمده است:

بیـــایمت که ببینـــم، کـــدام زهـــره و یارا؟ روم که بی تـو نشینـــم، کدام صبـر و جلادت؟
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۳)

از روی شما صبر، نه صبر است، که زهر است وز دست شما، زهر نه زهر است، که حلواست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۸)

در بیت زیر نیز تناسب ساختار نحوی با موازنه همراه است:

هرکه بیفتاد به تیرت، نخاست وآن که درآمد به کمندت، نجست
(سعدی، ۱۳۶۲: ۴۲۵)

نتیجه‌گیری

قابلیت‌های ذاتی موجود در قالب غزل و توانایی‌های هنری بی‌مانند سعدی سبب شده است کلام او بخصوص در این قالب، از ساختار موسیقایی بسیار متعادل و متوازنی برخوردار باشد. کاربرد اوزان خاص عروضی و توجه به تناسب آنها با محتوای اثر، و وجود آرایه‌های بدیعی بسیاری از قبیل جناس، تضاد، تناسب، موازنه، ترصیع، لف و نشر، تشبیه، تمثیل و مانند آن از این لحاظ می‌تواند بسیار تأثیرگذار باشد. همسانی و یکسانی بسیار ساختارهای نحوی سخن نیز از عوامل بسیار مهم دیگری است که در این میان تأثیر آنها را نمی‌توان نادیده گرفت.

پی‌نوشت‌ها:

۱- رک: (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۹۵) ظاهراً دکتر شفیعی اصطلاح «اوزان دوری» را با اتکا به تعبیرات خواجه نصیر طوسی در «معیار الاشعار» به کار برده است؛ در این کتاب می‌خوانیم: «و اما قافیه، تشابه اواخر ادوار باشد و مراد از تشابه، اینجا اتحاد خاتمه است با اختلاف کلمات مقاطع یا آنچ در حکم مقاطع باشد در لفظ یا در معنی.» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۳)

۲- در مورد «موسیقی معنوی»، رک: (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۰۷ و ۴۱۶)

۳- آرایه‌هایی از قبیل تناسب، تضاد، تلمیح و مانند آن، همه واسطه و وسیله‌ای برای ایجاد این موسیقی معنوی‌اند.

۴- تفاوت و تقابل معنایی «هند» و «ترک» در دو مصراع نیز قابل توجه است.

منابع:

ـ حافظ شیرازی، شمس الدین محمد (۱۳۷۴) **دیوان حافظ شیرازی**، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، با مقدمه و کشف الابیات از رحیم ذوالنور، تهران، انتشارات زوار، چاپ دوم.

ـ همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱) **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران، انتشارات توس، چاپ دوم.

ـ سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله (۱۳۶۲) **کلیات سعدی**، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ سوم.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱) **موسیقی شعر**، تهران، انتشارات آگه، چاپ هفتم.

ـ طوسی، نصیرالدین (خواجه) (۱۳۶۹) **معیار الاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، تهران، انتشارات جامی، چاپ اول.

.