

## بررسی عنصر موسیقی در آثار مثنوی قرن پنجم و ششم (با تأکید بر آثار فارسی احمد غزالی)

دکتر عبدالله حسن زاده میرعلی \* لیلا شامانی \*\*

### چکیده

یکی از شیوه‌های مهم آشنایی زدایی زبان از نظر فرمالیست‌ها، نظم و همنشینی واژگان در شعر است که بنیان آن آهنگ و موسیقی واج‌هاست و این عوامل به هر واژه تشخیص می‌بخشد. آثار ادبی در استفاده از عناصر موسیقی از معیارهای خاصی بهره می‌برند و کاربرد این عناصر در آثار منظوم و مثنوی؛ از ویژگی‌های خاصی برخوردار است. آثار فارسی احمد غزالی نمونه‌ای از شعر مثنوی است که عنصر موسیقی در آن، در القاء مؤثر پیام کمک می‌کند. براین اساس کاربرد انواع موسیقی‌های بیرونی (وزن عروضی و هجایی)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی داخلی (جناس‌ها و قافیه‌های میانی و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها یا واج آوایی)، موسیقی معنوی (انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک مصرع یا چند مصرع از نظر تضاد، طباق، مراعات النظیر و...) در آثار فارسی احمد غزالی برای القای هر چه بهتر پیام به مخاطب با استفاده از نوعی آشنایی زدایی و برجسته سازی به کار می‌رود.

### واژه‌های کلیدی

موسیقی، شعر مثنوی، ویژگی سبکی، آشنایی زدایی، برجسته سازی.

### مقدمه

آثار فارسی احمد غزالی، از جمله آثار مثنوی عرفانی به شمار می‌رود، جذابیت این اثر بیشتر به خاطر به کار بردن نثر شاعرانه این اثر است که آن را به شعر مثنوی جذابی بدل کرده است. تا به حال در مورد ویژگی‌های این نوع نثر جز در قلمرو تاریخ ادبیات و سبک شناسی آن هم در حوزه نقد معنی کاری انجام نگرفته است؛ به گونه‌ای که بر خود واجب

دانستیم، این آثار را از دیدگاه نوین ادبی که عبارتست از بررسی آثار از نظر اصالت لفظ در مقابل اصالت معنا مورد تحلیل قرار دهیم. بنابراین آثار فارسی غزالی را در حوزه موسیقی، به عنوان یکی از چهار عنصر اصلی شعر، از نظر کاربردهای موسیقی بیرونی، داخلی، کناری، معنوی بررسی کردیم که این عوامل در آهنگین کردن نثر به منظور غافلگیری مخاطب به واسطه برجسته سازی زبان نقش عمده‌ای را ایفا کرده‌اند.

هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی‌بهره باشد؛ پس باید بپذیریم که موسیقی پدیده‌ای در فطرت آدمی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳، ص ۴۴). یکی از شیوه‌های مهم آشنایی‌زدایی زبان از نظر فرمالیست‌ها نظم و همشینی واژگان در شعر است که بنیان آن آهنگ و موسیقی واج هست، بدین ترتیب هر واژه به گفته مالارمه «ذات حقیقت» می‌شود. شیوه‌های خاص زبان شاعرانه سرانجام واژه یا واژگانی را برجسته می‌کند و آن را از بار معنایی و کاربرد هر روزه‌اش جدا می‌سازد و این زدودن عادت‌ها آشنایی‌زدایی است (احمدی، ۱۳۷۲: ۵۹). مجموعه موازی‌ها و تناسب‌های موسیقایی در زبان فارسی قابل تقسیم به چند گروه است:

- ۱- گروه موازی‌های معنایی که در آن علاوه بر کشش موسیقایی نوعی ترادف یا شبه ترادف (تقابل جزء به کل) در کلمات وجود دارد مانند: کوه و کمر، روی و ریش و ...
- ۲- گروه موازی‌های صوتی که در آن کلمات ترکیب شده، از یک مقوله یا حوزه مفهومی نیستند، مانند: قاب و قیم، تنگ و ترش و ...
- ۳- گروه موازی‌های صوتی-معنایی که در آن غلبه با جانب صوتی است و تناسب معنایی کمتر است، مانند توپ و تشر، دیو و دد و ..

- ۴- گروه موازی‌های معنایی - صوتی که در آن غلبه با زمینه معنایی است مانند: داغ و درفش، نون و نواو..
- ۵- گروه «مقدم - تابع» های مهمل یا نزدیک به مهمل که فقط جانب موسیقایی در آنها نقش اصلی را عهده‌دار است و بر سه نوع اند: الف) عنصر مهمل مقدم بر عنصر مستعمل است مانند: فت و فراوان، پت و پهن، فک و فامیل، پک و پوز. ب) عنصر مستعمل مقدم بر مهمل است که غالب موارد زبان در این گروه قرار می‌گیرد، مانند: زخم و زیل، زاری زرمه، قر و قمل ج) جزء مهمل ترکیب از طریق قیاس با داشتن میمی در آغاز به وجود آمده مانند: گوشت و موشت، چیز و میز، شعر و معر (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۸۵-۶).

اکنون باید ببینیم که در نثر ساده و بینابین قرن پنجم و ششم و آثاری که در آن دوره نوشته شده‌اند، عناصر موسیقایی شعر منثور در چه درجه‌ای قرار دارند. در نثر ساده و مرسل دوره اول، وزن عروضی کمتر دیده می‌شود؛ اما در میانه نثر ساده و نثر مسجع دوره‌ای است که اوزان عروضی با تنوع و پیچیدگی و آشنایی‌زدایی بیشتری در کلام آورده می‌شود. «به عنوان مثال در بسیاری از عبارات تذکرة الاولیاء یا نثرهای عین‌القضاة همدانی به حالتی از اجتماع کلمات برمی‌خوریم که در منتهای قدرت ترکیب و انتظام قرار دارند به حدی که اگر کلمه‌ای پس و پیش شود یا کلمه‌ای به مترادف خود تبدیل شود آن انتظام به هم می‌خورد» (همان، ۲۳۸).

در واقع نثر قرن پنجم و گاهی نثر قرن ششم ادبیات فارسی، نثری است که به منبع پراهنک زبان فارسی نزدیک است؛ نثری است که از صراحت و صلابت کامل برخوردار است و گاهی صداهای کلمات، طوری کنار هم حرکت می‌کنند که دیگر نمی‌توان تحت تأثیر موسیقی غیرمنظوم آن قرار نگرفت (براهنی، ۱۳۸۵: ۳۵۱-۲).

این صراحت و صلابت، از صداقت نویسندگان نیز برخوردار است؛ نویسندگانی که قصدشان به رخ کشیدن عمق اندیشه و یا قدرت‌های افراطی زبان نیست؛ بلکه می‌خواهند آنچه را که می‌اندیشند و احساس می‌کنند، بسادگی بیان کنند (همان، ۳۵۲). براهنی برای توضیح این مطلب قسمت‌هایی از مقامات حمیدی و تذکرةالاولیاء را برای مقایسه با شعر شاملو در قالب شعر سپید می‌نویسد تا بدین وسیله شعر منثور بودن اینگونه نثرها را به تصویر بکشد.

این ... گفت و روی از ما بنهفت

و از آنجا که بود

برخاست

و به گوشه‌ئی خلوتی

آراست

چون از سفر هجاز بازگشتم

هم بر آن خطه

دمساز گشتم

پرسیدم که آن دیوانه هشیار

و مجنون شیرین گفتار

کجا شد؟

گفتند:

آن دیوانه

که تو می‌جوئی

دیگر بار

به حجره عقل

نقل کرد

و از طریق دیوانگی

به شارع فرزانگی

باز

آمد.

نمونه دیگر از تذکرةالاولیاء:

پس در راه که می‌رفت

می‌خرامید

دست‌اندازان و عیاروار

می‌رفت با سیزده بند گران

## این خرامیدن چیست؟

گفت:

زیرا که به نحرگاه می‌روم

و نعره می‌زد.

(تذکره‌الاولیاء، ۳۰)

در این مثال‌ها که آوردیم گاهی سجع هم وجود دارد و بعضی قسمت‌ها از موسیقی مضاعفی برخوردار شده است. در هر صورت می‌توان گفت که این شعرهای منثور، دارای آهنگی هستند که بی شباهت به آهنگ شعر شاملو نیست و گاهی حتی با آن کوچک‌ترین فرقی ندارد و به طور کلی می‌توان گفت که نثر قرن‌های چهارم و پنجم و ششم، حتی بدون سجع هم از ظرفیتی موسیقایی برخوردار است. اکنون برای نشان دادن شباهت نثر قرن چهارم، پنجم و ششم با شعر شاملو، مثال‌هایی از شعرهای شاملو ارائه می‌دهیم:

بر موجکوب پست

که از نمک دریا و سیاهی شبانگاهی سرشار بود

بازایستادم

تکیده

زبان در کام کشیده

از خود رمیدگانی در خود خزیده

بخود تپیده،

خسته

نفس پر نشسته

به کردار از راه‌ماندگان. (آیاء، درخت و خنجر و خاطره)

تفاوت دو نثری که در صفحه قبل آوردیم با این شعر در این است که بر این شعر بیشتر منطق شعر حکم می‌کند و بر آنها بیشتر منطق نثر، در این نوعی «بخاطر خود بودن» هست و در آنها «به خاطر یک اندیشه یا احساس دیگر بودن» ولی فرم تقریباً یکی است (براهنی، ۱۳۸۵: ۳۵۹).

## بررسی عنصر موسیقی در آثار فارسی احمد غزالی

حال با تکیه بر مطالب گفته شده به بررسی موسیقایی آثار مورد نظر می‌پردازیم؛ اما یادآوری این نکته لازم است که هدف ما از بررسی موسیقی در نثر، عنصر خاص زبانی است که نویسنده معمولاً از آن در القاء بهتر و مؤثرتر پیام خود به مخاطب استفاده می‌کند و معمولاً با نوعی آشنایی‌زدایی نیز همراه است، بنابراین اگرچه از معیارهای خاص موسیقی شعر در آن استفاده می‌شود؛ اما این دو «نظم و نثر» استفاده خاصی از موسیقی دارند.

انواع موسیقی در کلام عبارتند از: «موسیقی بیرونی (عروضی)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، موسیقی داخلی (جناس و قافیه‌های میانی و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها) و موسیقی معنوی، انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک مصراع یا چند مصراع (تضاد، مراعات‌النظیر و ...)» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۷۱) که ما در بررسی آثار مورد نظر به نوع

خاصی از این موسیقی‌ها در مورد نثر استناد خواهیم کرد. نکته دیگری که باید یادآوری کرد، تمایز میان «شعر منشور» و «نثر شاعرانه» است. "در نثر شاعرانه (Poetic Prose) حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارش و حقایق غیرشعری) است که جامه قافیه (سجع) و صناعات شعری را به تن کرده است (مثل کلیله نصرالله منشی و مرزبان‌نامه، در زبان فارسی) ولی در شعر منشور (Prose Poem) به معنی خاص کلمه جهان‌بینی و حال و هوای شعر بویژه شعر غنائی است که بر اثر حکومت می‌کند و در جامه نظم (Versification) ظاهر نشده است، مثل غالب شطحیات صوفیه خاصه بایزید بسطامی که بزرگ‌ترین سراینده شعرهای منشور در فرهنگ ایرانی است (همان، ۲۴۳).

همانطور که می‌دانیم در اغلب زبانهای ایران دو نوع وزن وجود دارد: یکی وزن پرکاربرد قدیم تکیه‌ای-هجایی و دیگری وزن عروضی یا کمی. ریشه‌های وزن تکیه‌ای-هجایی در ایران پیش از اسلام است اما وزن عروضی در سده‌های آغازین اسلام و تحت تأثیر از عروض عربی بوجود آمده است.

مسئله مهم دیگری که قبل از بررسی آثار مورد نظر از دیدگاه موسیقی لازم به یادآوری است، این است که نظم و شعر هر یک استفاده خاصی از موسیقی دارند. این است که در نظم ما با مقدار هجاهای برابر روبه رو شویم.

به عنوان مثال هجاهای کوتاه در مقابل هجای کوتاه و هجای بلند در مقابل هجای بلند قرار می‌گیرد. بنابراین در مورد نظم اصطلاح وزن عروضی را می‌توان به کار برد؛ اما در نثر این‌گونه نیست؛ زیرا در بسیاری از موارد برابری هجاها درست در نمی‌آید، یعنی ممکن است، در مقابل هجای بلند در عبارت اول یک هجای کوتاه قرار گیرد و برعکس که در این صورت نمی‌توان در مورد نثر شعرگون از اصطلاح وزن عروضی استفاده کرد و در این خصوص اصطلاح وزن هجایی صحیح‌تر است (خانلری، ۱۳۴۵: ۴۴-۷۷). به دلیل وجود وزن هجایی در نثر و عدم برابری هجاها اینگونه نثرها دارای دو نوع وزن هجایی هستند؛ زیرا وزن هجائی که در مقابل هر قطعه قرار می‌گیرد از نحوه قرائت نگارنده بدست می‌آید و ممکن است در نحوه قرائت‌های دیگر دچار تغییر گردد.

در اینجا خوب است، اشاره‌ای به شعر هجایی کنیم. شعر تکیه‌ای-هجایی را لزوماً با ملودی خاصی نمی‌خوانند، اما مقوله ریتیم در به وجود آمدن آن چنان پر قدرت است که این شعر بدون ریتیم در هم می‌ریزد و تمام لطفش از میان می‌رود. شعر تکیه‌ای-هجایی که قدمت آن به پیش از اسلام برمی‌گردد، با استفاده از مشخصه‌های زبانی و وزنی همچون هجا، پایه و شطر؛ مشخصه‌های ریتمیکی چون پالس، ضرب، میزان را در کلام پدید می‌آورد. شعر هجایی پیوند تنگاتنگی با موسیقی دارد و ریتیم را به خدمت خود در آورده است (طیب زاده، ۱۳۸۹: ۱۱).

برای اینکه یک زنجیره گفتاری در فارسی دارای وزن تکیه‌ای-هجایی بشود، باید یک ویژگی داشته باشد و آن اینکه تعداد هجاهایش مساوی با تعداد هجاهای الگویی وزنی مورد نظر باشد نه برابر با قرینه خود در متن. بدیهی است در شعر تکیه‌ای-هجایی عامل تکیه نیز بسیار اهمیت دارد؛ اما برای سرودن شعر عروضی هم تعداد هجاهای زنجیره گفتار باید مساوی باشد و هم کمیت یا وزن هجاهای زنجیره گفتار باید عیناً مانند وزن هجاهای الگوی وزنی باشد. اما سرایش شعر تکیه‌ای-هجایی بسیار راحت‌تر است؛ زیرا در اینجا تنها کافی است که تعداد هجاهای زنجیره گفتار ما مساوی با تعداد هجاهای الگو وزنی باشد و بس (همان، ۱۷).

در آثار فارسی احمد غزالی با نوع خاصی از وزن هجایی (موسیقی بیرونی) - که مختص اینگونه آثار (شعر منشور) است - روبه رو می‌شویم که نمونه زیر یکی از آنها است.

-- U -- U - U -- UU	... و درختان دید را محو گرداند
-- U - U - - - - UU	و گل هستی را بیژمراند
- - - U - - - - UUU - U	و نرگس ارادت را برویاند
- - - U - - - - U - U - - U	و بنفشه وصال را مشکین گرداند
- UU - UU - - - - U - U - U - U	و یاسمین اُنس را از اُنس جمال دهد
- - - U - - - - U - UUUU	و سمن صدق را صاف گرداند
- U - - - - U - UUUU - U	و سوسن موافقت را حاضر کند
- UU - U - UU - - - - - UUU - - U	و نیلوفر وفا را آراینده بوستان کند
- - UU - - - - U - UU	و ترنج الفت را برساند
- UU - - U - U - - U	و نارنج حال را گونه دهد
- - - - - U - U - UU	و انار وقت را برگرداند
- - UUU - U - U - - - - U - U - U	و باد قرب را بر این بوستان بوزاند
- U - - UU - U - - - - - UU - U	و لاله همت را در بوستان به برآورد
- U - - UU - - - - - UU - UU	و شراب مؤذت را در کأس عنایت کند

(سوانح، ۱۹)

چنانکه مشاهده می‌کنید، این عبارت علاوه بر وزن هجائی در قالب و خصوصیت وزنی خاص خود از موسیقی داخلی نیز بهره‌مند است، به این ترتیب عبارت دوم و سوم «بیژمراند» و «برویاند» دارای سجع متوازی هستند. همخوانی صامت «س» در عبارت «یاسمین اُنس را از اُنس جمال دهد» نیز موسیقی داخلی زیبایی را ایجاد کرده است؛ همچنین واژه‌های نرگس، بنفشه، یاسمین، سمن، سوسن، نیلوفر، لاله و ترنج، نارنج و انار موسیقی معنوی زیبایی را ایجاد کرده‌اند. به کارگیری مجموعه این موسیقی‌ها در عبارات مذکور علاوه بر زیبایی، در آشنایی زدایی از عبارات و واژگان معتاد و مرده روزمره که فاقد اثر هنری و ادبی هستند نیز نقش اصلی را ایفاء کرده است. اکنون عبارات دیگری از سوانح را از نظر وزن هجایی مورد بررسی قرار می‌دهیم:

-- U - U - - - U	ملامت سه روی دارد
- - - U - - -	یک روی در خلق
- - - U - - -	و یک روی در عاشق
- - - U - - -	و یک روی در معشوق
- - U - - UU - - -	آن روی که در خلق دارد
- - UU - U - - -	صمصام غیرت معشوق است
- U - U - U - - U - -	تا به اغیاز بازنگردد
- - - - - UU - - -	و آن روی که در عاشق دارد

-- UU - U --

صمصام غیرت وقت است

(سوانح، ۲۲)

(می‌توان صامت‌ت را حذف کرد تا تعداد هجاهای آن با عبارت بالا مطابقت داشته باشد و این به نوع خواندن خواننده بستگی دارد)

- U - U -- U -

تا به خود بازنگرد

-- U --- UU --

و آن روی که در معشوق دارد

- UU --- U --

تا قوت هم از عشق خورد

-- U - UUU - U

و بسته طمع نگردد

-- U - U - U - - - - U

و از بیرونش هیچ چیز درنیاید

(سوانح، ۲۲)

پس از بررسی این قطعه از نظر وزن هجایی، یادآوری این نکته ضروری است که عبارات دوم، سوم، چهارم (یک روی در خلق، یک روی در عاشق، یک روی در معشوق) از نظر تعداد هجاها با هم برابر هستند و ترتیب قرارگیری هجاها در هر عبارت با عبارت دیگر یکسان است، به عنوان مثال هر هجای کوتاه در مقابل هجای کوتاه و هر هجای بلند در مقابل هجای بلند قرار دارد؛ ولی این مسأله شامل همه عبارات‌های قطعه مذکور نمی‌شود؛ زیرا بلافاصله در عبارات‌های بعدی تعداد و نحوه قرارگیری هجاها مختلف می‌گردد و این نکته اصلی تمایز شعر منثور با نظم است؛ زیرا اگر تعداد هجاهای کوتاه و بلند هر عبارت با عبارت دیگر یکسان بود، این قطعه نظم به حساب می‌آمد نه شعر منثور، بنابراین چون شعر منثور مورد بررسی ما نمی‌تواند وزن مخصوصی داشته باشد، پس هر عبارت را می‌توان به چند طریق بتوان خواند که در هر صورت ممکن است، وزن جداگانه‌ای داشته باشد یا اینکه می‌توان از اختیارات شاعری استفاده کرد که باز هم بستگی به نوع خواندن خواننده دارد. در قطعه بالا علاوه بر زیبایی‌های وزن هجایی تکرار رکن‌های عروض موسیقی بدیعی به آن بخشیده است، همچنین تکرار واژگان «خلق» و «عاشق» و واژگان «معشوق» و «عشق» در سراسر عبارات با ایجاد موسیقی معنوی، پیام نویسنده را به ذهن مخاطب و خواننده القاء می‌کند.

عبارات زیر از زیباترین نمونه‌های بکارگیری موسیقی در آشنایی‌زدایی و القاء لذت به مخاطب است.

- U - U - UU --

او مرغ خود است و آشیان خود

- U - U - UU -

ذات خود و صفات خود

- U --- UU

پر خود و بال خود

- U -- UUU - U

هوای خود و پرواز خود

- U - U - UU -

صید خود و شکار خود

- U - U - UU -

قبله خود اقبال خود

- U -- UU - U -

طالب خود و مطلوب خود

- UU - U - U - U - U

اول خود است و آخر خود است

-- U -- U - UU --

سلطان خود است و رعیت خود است

- U - - U - U U - -	صمصام خود است و نیام خود
- U - U - - -	او هم باغ است و هم درخت
- - U - U - U U	و هم آشیان و هم مرغ
- U U - U - U U - U	و هم شجره و هم ثمره

(سوانح، ۱۳۰)

این قطعه علاوه بر وزن هجایی دارای زیبایی‌های موسیقایی دیگری هم هست که از جمله، همخوانی صامت «خ» جلوه بدیعی به اثر بخشیده است و پیام وابسته به خود بودن معشوق ازلی را در ذهن مخاطب جای می‌دهد (موسیقی داخلی). از نظر موسیقی معنوی هم واژه‌های مرغ، آشیان، پر، بال، صید و شکار مراعات نظیر زیبایی را با هم تشکیل می‌دهند. واژه‌های «ذات و صفات»، «طالب و مطلوب»، «اول و آخر»، «سلطان و رعیت» تصویری از واژگان متضاد را در قالب صنعت تضاد به نمایش می‌گذارد. اما مسأله مهم دیگری که در موسیقی کلام احمد غزالی تأثیر دارد، به کارگیری بعضی از نکات جزئی و باریک موسیقایی است؛ از قبیل انواع موازنه‌ها، ترصیع و جناس و... که موسیقی را پیچیده‌تر و زیباتر می‌کند.

همانطور که می‌دانیم «موازنه یا مماثله نوعی از سجع متوازن است که مخصوص به نثر و آخر قرینه‌ها نباشد و آن‌چنان است که در قرینه‌های نظم و نثر، از اول تا آخر، کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند مانند: فلان را کرم بی شمار است و هنر بی حساب، دارای عزمی است متین و طبعی کریم» (همایی، ۱۳۷۰: ۴۵).

اما ترصیع «در لغت به معنی جواهر نشانیدن است و در اصطلاح آن است که در قرینه‌های نظم و نثر هر لفظی با قرینه خود در وزن و حرف روی مطابق شود. این صنعت نوعی از سجع متوازی است، مانند: شام رفته و بام خفته، سال از عد بیرون و مال از حد افزون (همان، ۴۶) و اما جناس یا تجنیس آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند و انواع مختلف دارد (همان، ۴۹). انواع سجع و تضاد و مراعات نظیر و تکرار و واج آرایبی و... هم بر همگان روشن است. پس در ادامه به بررسی برخی از این موارد در آثار مورد نظر می‌پردازیم.

**ترصیع، موازنه، تضاد، مراعات نظیر، انواع سجع، انواع جناس و....:**

ترصیع، موازنه، تضاد، مراعات نظیر، انواع سجع، انواع جناس و.... در آثار مورد نظر با ایجاد موسیقی کناری، داخلی و معنوی، موجب برجسته‌سازی در زبان و جلب توجه خواننده به زیبایی‌های زبان شاعرانه این آثار گردیده است. تعدادی از این موارد به عنوان نمونه در ذیل ذکر می‌گردد.

کاربرد صنعت ترصیع در عبارت:

«عشق را اقبالی و ادباری هست، و زیادتی و نقصانی و کمالی» (سوانح: ۱۲۸).

«فراق به تحقیق در عشق دومی است، و وصال به تحقیق یکی است» (همان، ۱۳۸).



کاربرد صنعت ترصیع در عبارت:

«زمین وصال نیستی آمد و زمین فراق هستی» (همان، ۱۶۱).

«عافیت در تنهایی است و ملامت در خاموشی» (عینیه: ۲۲۳).

«آخر همه نهمت است و نهمت همه علت، و علت همه ذلت و ذلت همه خجالت و خجالت همه ضد یقین و معرفت عین نکرت» (سوانح: ۱۸۲).

کاربرد صنعت ترصیع در بخشی از عبارت:

«بخیل هرگز شهید نگردد که وی ترک نانی نگوید، ترک جانی چگونه گوید» (عینیه: ۲۳۰).

کاربرد صنعت ترصیع در عبارت:

«به گذشتگان نگریستن بیداری است، و از ماندگان گسستن هشیاری. فردا همه کیسه‌داران غصّه‌خوران باشند و همه فرماندهان سرگردانان» (عینیه: ۲۳۲).

کاربرد صنعت تضاد در عبارت:

«اینجا، قوت و بی‌قوتی، بود و نابود، یافت و نیافت و نصیب و بی‌نصیب یکسان بود» (سوانح، ۱۲۳).

کاربرد صنعت مراعات نظیر در عبارت:

«جباری معشوق با ذلت عاشقی کی فراهم آید؟ ناز مطلوبی با نیاز طالبی کی به هم افتد؟» (سوانح، ۱۵۵).

کاربرد سجع مطرف در عبارت:

«و طوق شوق در گردن افکندند، و نطق اشتیاق در میان بستند» (رساله، ۷۸).

کاربرد سجع مُطرف در عبارت:

«علم، نگاه داشتن دین است، و ورع، پروردن یقین، یاد دوست، زدودن دل است، وجد افروختن جان است» (عینیه، ۲۲۳).

کاربرد سجع متوازن در عبارت:

«از شبیخون مرگ برحذر بودن شرط است، و از تنهایی گور یاد آوردن شرع» (عینیه، ۲۱۳).

کاربرد سجع متوازی در عبارت:

«پس پای در بادیۀ اختیار نهادند تا به کنار دریای اضطرار رسیدند» (رساله، ۸۰).

کاربرد سجع متوازی در عبارت:

«این انفاس غمّاز دلها است و ترجمان سرّها» (عینیه، ۲۲۲).

کاربرد سجع متوازی در عبارت:

«بوی در مشک رقم است و رنگ در لاله عَلم، عمر در بتخانه مقبول، و عبدالله اُبی در مسجد مخدول» (عینیه، ۲۲۴).

کاربرد سجع متوازی در عبارت:

به صد سال زندگانی، عذاب ابد خریدن خذلان است. و به رضای خلق سَخَط خالق اندوختن حِرمان» (عینیه، ۲۳۵).

کاربرد صنعت قلب بعض و سجع متوازی در عبارت:

«علم بی عمل دیوانگی است، و عمل بی علم بیگانگی» (عینیه، ۲۲۳).

کاربرد جناس ناقص در عبارت:

«قصّه منبر نشینده‌ای که چون بنهادند، آن جَدَع از جَزَع بنالید» (عینیه، ۲۲۰).

### واج‌آوایی (Alliteration)

همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها نیز بعضی موارد در آثار فارسی احمد غزالی با ایجاد موسیقی داخلی خاص باعث برجسته‌سازی عبارت‌ها می‌شود که در نتیجه با آشنایی‌زدایی القاء پیام و لذت در مخاطب می‌نماید. «خود را به خود خود بودن دیگر است و خود را به معشوق خود بودن دیگر. خود را به خود خود بودن خامی بدایت عشق است» (سوانح، ۱۳۹).

در عبارت فوق صامت «خ» باعث برجسته‌سازی متن شده و به همراه آشنایی‌زدایی توجه خواننده را بر مفهوم «خود بودن» در مورد عاشق و معشوق معطوف می‌دارد.

«اما عشق بر معشوق دیگر است، و عشق معشوق بر عاشق دیگر، عشق عاشق بر حقیقت است، و عشق معشوق عکس تابش عاشق در آینه دل او» (سوانح، ۱۴۳)

در عبارت بالا صامت «ش» موجب برجسته‌سازی متن شده است.

«و به یک بار نومید گشتند و مدهوش شدند و کأس یأس نوش کردند و لباس افلاس درپوشیدند» (رساله، ۸۲).

در عبارت بالا صامت «س» با موسیقی خاص موجب برجسته‌سازی در متن گردیده است.

«... در جوال جهل خود فرورفته، و غول غفلت ایشان را در تیه تَهافت افکنده» (عینیه، ۲۱۶).

«پندار پاکی همه آرایش است» (عینیه، ۲۱۹).

تکرار صامت «پ»

«گُل خود روی بی بوی باشد و کشته، دو روی و بوی دارد» (عینیه، ۲۳۷).

تکرار مصوت «و» و «ی» با ایجاد موسیقی موجب برجسته‌سازی عبارت شده است.

«روح هست نیست نماست» (تکرار صامت «س») (روح، ۲۸۷).

همانطور که مشاهده می‌کنید، تکرار صامت‌ها آهنگ خاصی را به وجود می‌آورد و باعث برجسته سازی عبارات می‌شود. نمونه های بسیاری در این زمینه در متون مختلف وجود دارد که درین مجمل نمی‌گنجد.

### تکرار کلمات

تکرار کلمات و عبارات بسیاری از مواقع با ایجاد موسیقی خاص باعث آشنایی‌زدایی از عبارت می‌شود و این امر در جلب توجه خواننده و القاء پیام به او بسیار مؤثر است. در فصل زبان تکرار را از نظر تأکید بر موضوع بررسی کردیم و در اینجا از نظر ایجاد موسیقی خاص می‌سنجیم. تکرار کلمات «هر جا» در عبارت ذیل باعث موسیقی گردیده است:

«هر جا که معرفت است شکایت نیست و هر جا که خوف است، دلیری نیست و هر جا که رجا است فراغت نیست و هر جا که محبت است سخط نیست و هر جا که مشاهدت است غفلت نیست» (عینیه، ۲۲۳).

تکرار واژه «اگر» برای ایجاد موسیقی به کار رفته است:

«مردی را روی در عالم داده‌اند اگر سیر خورد مست است، و اگر گرسنه باشد دیوانه و اگر خفته است مردار است، اگر بیدار است متحیر» (عینیه، ۲۲۵).

تکرار کلمات «هم او» در ابتدای عبارت باعث ایجاد نوعی موسیقی در عبارت ذیل شده است:

«هم او آفتاب بود هم او فلک، هم او آسمان و هم او زمین، هم او عاشق و هم او معشوق و هم او عشق که اشتقاق عاشق و معشوق از عشق است» (سوانح، ۱۲۶).

تکرار کلمات «آنگاه و گاه» در عبارت ذیل موجب موسیقی خاص شده است:

«در ابتدا بود که منکر بود، آنگاه تن دردهد. آنکه ممکن بود که متبرّم شود و راه انکار دگر بار رفتن گیرد ... گاه عشق در زیادت و عاشق بر او منکر. و گاه او در نقصان و خداوندش بر نقصان منکر» (سوانح، ۱۲۸).

تکرار کلمه خدا در عبارت بالا موسیقی ایجاد کرده است. همچنین تکرار کلمات «دیگر است» در عبارت ذیل ایجاد موسیقی کرده است:

«نیکویی دیگر است و معشوقی دیگر، کرشمه حسن دیگر است و کرشمه معشوقی دیگر» (سوانح، ۱۳۲).

تکرار کلمه «خود» نوعی موسیقی در عبارت زیر ایجاد کرده است:

«خود را به خود بودن دیگر است و خود را به معشوق خود بودن دیگر، خود را به خود بودن خامی بدایت عشق است» (سوانح، ۱۳۹).

تکرار کلمه «گاه» باعث ایجاد موسیقی در عبارت ذیل گردیده است:

«و گاه بود که نقد وقت در درون روی بدو نماید، و گاه بود که ننماید. گاه بود که نقد خویش بر او عرضه کند و گاه بود که نکند» (سوانح، ۱۵۱).

«گاه بود که نشان به زلف و گاه بود که به خدّ بود، و گاه به خال و گاه به قد، و گاه به دیده، و گاه به ابرو، و گاه به غمزه و گاه به خنده و گاه به عتاب» (سوانح، ۱۵۶-۷).

«ملک سیمرخ گفت: ایشان را بگوئید که ما پادشاهیم اگر شما گوئید و اگر نه و اگر گواهی دهید و اگر نه» (رساله، ۸۱).

تکرار کلمات «سوال، طاقت، همت» ایجاد نوعی موسیقی در عبارت زیر کرده است:  
 «جواب بر وفق سؤال بود و سؤال بر قدر طاقت و طاقت بر قدر همت و همت بر قدر جذبات ملک» (رساله، ۵۸).

### نتیجه

شعر مثنوی شعری است به صورت نثر که جهان بینی شعر بویژه شعر غنایی را داراست، اما شکل ظاهری آن مثل دیگر اشعار نیست، لیکن عناصر شعری همچون عاطفه، تخیل، زبان و موسیقی را در خود جای می‌دهد. باید گفت هم نشینی واژگان در شعر و نثر از شیوه‌های آشنایی زدایی در متن است که اساس آن بر موسیقی استوار است. بنابراین انواع موسیقی بیرونی و درونی و کناری و معنوی از عناصر سبکی برجسته در آثار مثنوی فارسی بخصوص آثار قرن پنجم و ششم مشاهده می‌شود. از آثار این دوره آثار فارسی احمد غزالی توجه ما را به خود جلب می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم بحر الحقیقه و سوانح احمد غزالی از نظر کاربرد موسیقی بیرونی (وزن هجایی) دارای جایگاه ویژه‌ای در میان آثار فارسی احمد غزالی است. البته کاربرد موسیقی بیرونی در بحرالحقیقه از دو سه مورد تجاوز نمی‌کند؛ ولی سوانح از نظر برخورداری از موسیقی بیرونی در بین آثار فارسی عرفانی دوره خود تقریباً کم نظیر بوده است و از نظر کیفیت کاربرد موسیقی بیرونی با بهترین نمونه‌های شعر سپید (شعر مثنوی) روزگار ما برابری می‌کند.

### منابع

- ۱- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.
- ۲- براهنی، رضا. (۱۳۵۷). **طلا در مس**، تهران: نشر زمان، چاپ سوم.
- ۳- خانلری، پرویز. (۱۳۴۵). **وزن شعر فارسی**، تهران: نشر بنیاد فرهنگ ایران، چاپ سوم.
- ۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). **موسیقی شعر**، تهران: نشر آگاه، چاپ چهارم.
- ۵- طیب زاده، امید. (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی وزن‌های کمی و تکیه‌ای-هجایی در فارسی و گیلکی»، مجله ادب پژوهی، سال سوم، شماره یازدهم، ص ۷-۳۱.
- ۶- غزالی، احمد. (۱۳۷۰). **مجموعه آثار فارسی احمد غزالی**، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: نشر دانشگاه تهران، چاپ دوم.
- ۷- همایی، جلال الدین. (۱۳۷۰). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: نشر هما، چاپ هفتم.