

بررسی روابط متقابل تغزل سعدی و موسیقی آوازی ایران

ذوالفقار علامی* محیا ستوده‌نیا**

چکیده

فرم‌های شعر فارسی - حداقل از زمان رودکی تاکنون - نقش عمده‌ای در شکل‌گیری موسیقی آوازی ایران ایفا کرده است. در اغلب آوازهای ایرانی، از روزگاری که بر روی صفحه‌های گرامافون ضبط می‌شده تا امروز، رد و نشانی از غزل‌های سعدی آشکار است. این نشان‌گاه چنان برجسته است که گویی برای روایت موسیقایی احوال درونی خواننده (و نوازنده)، بستری سازگارتر از غزل سعدی فراهم نبوده است. پرسش اینجاست که چرا تا این اندازه غزل سعدی با موسیقی ایرانی عجین شده است؟ یا کدام ویژگی در سخن سعدی است که غزل او را در روایت موسیقی ایرانی با چنین اقبالی مواجه کرده است؟ چنانکه گویی سعدی غزل‌هایش را جز به این هدف نسروده، یا با ردیف کنونی موسیقی ایرانی آشنا بوده است! برخلاف شعرایی مانند منوچهری، رودکی، فرخی و... که به‌صراحت به نوازندگی و خوانندگی خود اشاره کرده‌اند، سعدی ادعایی در موسیقی‌دانی ندارد. پس کدام لطیفه نهانی شعر وی را بیشتر از شعرای مدعی با ردیف موسیقی ایران سازوار کرده است؟ مقاله حاضر، با تکیه بر روش تحلیل محتوا، تلاشی برای پاسخ به این چارهاست. نتیجه بررسی‌ها نشان می‌دهد که غزل سعدی نمونه‌ای بی‌نقص از سهولت و روانی توأم با وحدت موضوع و اشتراک مضمون است. همچنین، سخن سعدی دارای وزن سیال و روان، مبتنی بر روایت یک واقعه است. از سوی دیگر، همنشینی سحرآمیز واج‌ها اثرگذاری آهنگ غزل او را بیشتر کرده و رابطه متقابلی را میان ابیات غزل و نغمه‌های موسیقی پدید آورده است. چنین مشخصه‌هایی سخن سعدی را در روایت موسیقی آوازی ایران با اقبالی بی‌نظیر مواجه کرده است.

کلیدواژه‌ها: تغزل سعدی، موسیقی آوازی ایران.

۱. مقدمه

ناگفته پیداست که مخاطب موسیقی گوش است و از این رو، شنوایی تنها حسی است که قادر به درک لحن و نغمه‌های موسیقایی

zalami@alzahra. ac. ir

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. (مسئول مکاتبات)

Sotudeniya. m@gmail.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۲/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۲۵

است. اگر نیمی از موسیقی فنون، آلات و دستگاه‌ها، نغمات و نقرات و... باشد، بی‌تردید نیم دیگر آن شنیدن است و حالتی که از شنیدن یک اثر موسیقایی به انسان دست می‌دهد.

این حالت، در حیطه زیبایی‌شناسی امری نسبی و آن چیزی است که بر هر کس - در پرتو یک القای کلی - نوعی اثر می‌گذارد. حتی اگر همه غزل‌ها در یک دستگاه واحد و ثابت ارائه شود، درک موسیقایی حاصل از هر غزل متفاوت خواهد بود؛ زیرا به‌رغم شباهت شکل کلی غزل‌ها، هر کدام بار معنایی متفاوتی دارند. همچنین، احوال هر مخاطب در شنیدن و درک معنی غزل متفاوت با دیگری است. این امر سبب شد تا در مقاله حاضر، صرف‌نظر از تحلیل موسیقایی ساختار غزل‌ها، که مجالی بیشتر از یک مقاله می‌طلبد، به طرح دلایلی پرداخته شود که غزل‌های سعدی را با موسیقی سازگار کرده است.

بنا به شواهد موجود در آثار سعدی، تردیدی نیست که او در مجالس موسیقی مستمع و از آن بهره‌مند بوده و با اصطلاحات و اسباب موسیقی آشنایی داشته است. از این رو، در ابیات متعددی نامی از اصطلاحات و سازهای موسیقی به میان آورده است. گرچه تحول در همه علوم و فنون از جمله در موسیقی، از گذشته تاکنون، امری مستمر بوده و موسیقی دوران سعدی از سیاق مدون امروزی خود فاصله زیادی داشته است، این تحول ناقص این دعوی نیست که شیخ شیراز در به‌کارگیری اوزان و بحور گویی نوعی تعمد داشته، به طوری که اغلب آنها به‌رغم مزاحف بودن، روان و با لحن‌های موسیقی سازگارند.

همین امر موجب گرایش هنرمندان به استفاده از غزل‌های سعدی در موسیقی ردیفی امروز شده است. در واقع، اگرچه غزل سعدی قرن‌ها از موسیقی کنونی ما فاصله دارد، از نظر بهره‌مندی از رموز و دقایق موسیقایی و جوهره شعری با ردیف آوازی امروز نزدیکی انکارناپذیر دارد. گویی سر‌نهان و سحر سخن او، خود به زبان اشارت، خواهان روایت این نوع از موسیقی است. از این رو، با توجه به پیوندی که شعر با وزن و موسیقی دارد و «با در نظر گرفتن ارتباطی که عاطفه با صوت، صوت با موسیقی و موسیقی با عاطفه دارد، می‌توان گفت اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف با قدرت کلام که وسیله بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است همراه کنیم، به نتیجه‌ای مضاعف می‌رسیم» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۳۹).

به باور گروه زیادی از اهل ادب، جوهره اصلی شعر و وجه تمایز آن با نثر در آهنگ و وزن است و وزن موجود در اشعار مثنوی یا نثرهای شعرگونه نیز وزنی موقتی و عارضی است (ملاح، ۱۳۶۷: ۶۷). لذا بسیاری از بزرگان ادب کوشیده‌اند تا این پیوند مهم و جدانشدنی را استحکام بخشند و به جدایی وزن، که حقیقت درونی شعر و عامل پیوند آن با موسیقی است، تن در ندهند. غزل‌های سعدی هم به دلیل تنوع در وزن و آهنگ، دستمایه‌ای قوی است برای آنکه رابطه شعر و موسیقی را آشکارتر سازد. به زبان ساده‌تر، در نظر اهل شعر و موسیقی، شعری که قالب و وزن عروضی درستی ندارد، کمال‌یافته نیست و نمی‌تواند باعث غنای موسیقی شود.

۲. تعریف چند اصطلاح

پیش از پرداختن به بحث و بررسی، توضیح چند اصطلاح لازم می‌نماید:

۱- دستگاه موسیقی: عبارت است از توالی نظام‌یافته قراردادی نمونه‌ها و الگوهای موسیقایی که در حوزه تنال^۱ مشخصی ترتیب یافته است (سپنتا، ۱۳۸۲: ۳۸۷).

۲- گوشه‌ها: هر دستگاه از نغمه‌هایی تشکیل می‌شود و هر نغمه شامل تعدادی گوشه است. گوشه کوچکترین واحد سازنده هر دستگاه موسیقی است. اگر موسیقی ایران را مملکتی فرض کنیم، دستگاه را ولایت، نغمه‌ها را شهر و گوشه‌ها را خانه تعبیر می‌توان کرد (همان: ۳۸۰). به بیان دیگر، گوشه‌ها بافت‌هایی^۲ موسیقایی هستند که به عنوان نمونه و الگویی قراردادی

۱. tonal

۲. textures

- برای ایجاد خلاقیت موسیقایی و بداهه‌نوازی یا بداهه‌سرایی به کار می‌روند (همان: ۳۸۷) و نقش زمینه‌سازی برای تأویل و تداعی بداهه‌نوازی یا بداهه‌سرایی و ساختن قطعات را گوشه‌ها به عهده دارند (همان‌جا).
- ۳- ردیف: موسیقی سنتی موسیقی یک‌صدایی و مجموعه‌ای از ملودی‌ها^۱ است که به ترتیب خاصی توالی یافته‌اند و به نام ردیف خوانده می‌شوند. در واقع، ردیف شیوه، روش، کیفیت تنظیم و ترتیب گوشه‌هاست (همان: ۳۸۰). همچنین، ردیف عبارت است از روش ترتیب و ترکیب گوشه‌ها و نحوه تقدم و تأخر و روایت آنها (همان: ۳۸۸؛ رک: مشحون، ۱۳۷۳: ۷۰۶؛ دورینگ، ۱۳۸۳: ۱۴۵ و ۱۷۳؛ کیانی، ۱۳۶۸: ۱۱ و ۱۹).
- ۴- تصنیف: معمول‌ترین و رایج‌ترین قطعات ساخته‌شده تصنیف است که وزن متریک^۲ دارد (سپتا، ۱۳۸۲: ۳۹۱).
- ۵- رنگ: عبارت از قطعه‌ای است مخصوص رقص که در انتهای اجرای دستگاه - در موسیقی سنتی - نواخته می‌شود (همان: ۳۹۳).
- ۶- پیش‌درآمد: فرمی است تا حدی شبیه به تصنیف، (اما بدون کلام) که بر مبنای درآمد یا چند گوشه از دستگاه یا نغمه ساخته می‌شده است. این فرم نسبت به تصنیف و رنگ جدیدتر است و ساختن آن را به درویش‌خان نسبت می‌دهند (همان: ۳۹۲).
- ۷- چهارمضراب: قطعه‌ای است که نوازنده معمولاً به‌تنهایی آن را می‌نوازد و غالباً برای ایجاد تنوع و پرهیز از یکنواختی اجرای آوازاها و نیز برای نشان دادن مهارت نوازنده ساخته می‌شود (همان: ۳۹۲).

۳. بحث و بررسی

در پاسخ به پرسش‌های مطروح در چکیده این جستار، آثار موسیقی و غزل‌های شیخ اجل بررسی شد و آنچه از این پس می‌آید، توضیح و تفسیر آن پاسخ‌هاست.

۳-۱. سادگی و روانی

سخن سعدی نمونه بی‌نقصی از سهولت و روانی است. وی از یک سو به اساس و مبنای کار شاعران و نویسندگان پیشین توجه می‌کرد، نه به ظاهر سخن آنان، و از سوی دیگر، در توانایی‌ها و قابلیت‌های زبان فارسی غور داشت. در نتیجه، توانست در شعر نیز، چنانکه در نثر، سبکی نو ایجاد کند، که همان ایراد معانی بسیار در الفاظ اندک، لطف سخن و نوآوری در کاربرد واژه‌های ساده و روان و در عین حال برخوردار از همه شرایط فصاحت در حد اعلاست (صفا، ۱۳۷۲: ج ۳/ ب ۱/ ۶۱۲). افزون بر این، سخن سعدی معرف نوعی زبان اندیشیده، پرداخته و تراش‌خورده و برخوردار از عنصر گزیده‌گویی و ایجاز است؛ ایجازی که در واقع رعایت اعتدال و اقتصاد در بیان مطلب است؛ برای مثال در غزلی به مطلع:

گر تیغ برکشد که محبان همی‌زنم / اول کسی که لاف محبت زند منم

بیتی هست که هر بار خوانده شود، بر حیرت خواننده از تردستی، خوش‌ذوقی و نکته‌سنجی سعدی و آگاهی او از رمز و راز و توانایی‌های زبان فارسی می‌افزاید، و آن بیت این است:

دردیست در دلم که گراز پیش آب چشم برگیرم آستین، برود تا به دامنم

(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۶۱)

^۱ . melodies

^۲ . metric

این بیت نه تنها از الفاظ دشوار، بلکه از پس و پیشی ارکان جمله از نظر دستور زبان فارسی نیز عاری است. نگارندگان بارها و به آزمایش بیت را برای کسانی بدون تعقید به ارکان و افاعیل عروضی (درخوانش) به صورت یک سطر پیوسته نوشتند و از نثر یا نظم بودنش پرسیدند، اما تنها معدودی که دارای ذهن موسیقایی بودند توانستند آن را از نثر بازشناسند. این همان سادگی در به کار بردن الفاظ و دوری از تعقید است. بنا براین، زیبایی این بیت و امثال آن صرفاً به الفاظ ساده منوط است.

از میان صد و هشت غزل پیشنهادی فرصت‌الدوله شیرازی برای ارائه و اجرا در دستگاه‌ها و آوازهای موسیقی، حدود نود غزل در مقوله سادگی صرف می‌گنجد؛ یعنی پیوند آنها با مناسبات موسیقایی از وجه سادگی است و این سادگی تقریباً در غالب غزل‌های سعدی به چشم می‌خورد. از غزل‌هایی که مثل اعلاهی سادگی است و از سوی بزرگان موسیقی با اقبال مواجه شده است، می‌توان به عنوان نمونه به غزل‌هایی با مطلع‌های زیر اشاره کرد:

| | |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------|
| برخیز تا یک سو نهیم این دلق ازرق‌فام را | بر باد فلاشی دهیم این شرک تقوانام را |
| (همان، ۳۸۶). | |
| لابالی چه کند دفتر دانایی را؟ | طاققت و عظم نباشد سر سودایی را |
| (همان، ۳۸۹). | |
| وقتی دل سودایی می‌رفت به بستان‌ها | بی‌خویشتم کردی بوی گل و ریحان‌ها |
| (همان، ۳۹۰). | |
| ما را همه شب نمی‌برد خواب | ای خفته روزگارا! دریاب |
| (همان، ۳۹۱). | |
| سلسله موی دوست حلقه دام بلاست | هرکه در این حلقه نیست، فارغ از این ماجراست |
| (همان، ۴۰۰). | |
| هر کس به تماشایی رفتند به صحرائی | ما را که تو منظوری خاطر نرود جای |
| (همان، ۶۰۶). | |
| همه عمر بر ندارم سر از این خمار مستی | که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی |
| (همان، ۶۱۳). | |
| ندانم به حقیقت که در جهان به که مانی | جهان و هر چه در او هست صورتند و تو جانی |
| (همان، ۶۵۶). | |
| نه طریق دوستان است و نه شرط مهربانی | که به دوستان یکدل سر دست برفشانی |
| (همان، ۶۵۷). | |

در مجموع، غزل سعدی کیفیت هنری اصیل و زنده‌ای دارد که سیر غزل در طی دو بیست و اندی سال بدان دست یافته بود. این سبک غزل‌سرایی حاصل ترکیب سادگی و روانی و یکدستی با پختگی و غنای اندیشه است (عبادیان، ۱۳۸۴: ۸۶).

بر این اساس، می‌توان حکم کرد که یکی از دلایل همراهی سخن سعدی با موسیقی، روانی و یکدستی و تناسب کلام اوست، که برای بیان مضامین موسیقایی کاملاً مناسب است. به سخن دیگر، هر دو عنصر شعر و موسیقی برای ادای مقصودی به کار می‌روند؛ یعنی ابزاری هستند برای انتقال اندیشه، و نقطه اوج و پیوند کلام و موسیقی را، که به تعبیر شجریان گاهی ضرورت دارد، در سخن سعدی می‌توان دید (مطلق، ۱۳۸۳: ۲۸۸). در این تلفیق، همسازی و تناسب ناگزیر است. از این روی، نمی‌توان از اشعاری استفاده کرد که نه مقتضی حال و مقام‌اند و نه از شدت پیچیدگی صور خیال و کثرت وجوه بیانی قادر به پیام‌رسانی فوری و بی‌واسطه هستند.

از سوی دیگر، در ارائه موسیقایی شعر، نوع جمله‌بندی، بیان دستوری شعر، نوع بیان موسیقایی شعر، زمان‌بندی‌ها، تنوع در ملودی‌ها و تحریرها و حالت‌هایی که خواننده برای تأثیر مطلوب به صدا می‌دهد، در گرو انتخاب شعر است. چنانکه پیشتر هم گفته شد، موسیقی و زبان، دو گوهر همزادند که ریشه و پایه هر دو صداست و هر دو می‌خواهند معنی را منتقل کنند. این گفته به‌ویژه در مورد زبان فارسی صدق می‌کند که در آن پیوندی ذاتی میان زبان شعر و زبان موسیقی برقرار است. این پیوند وقتی استواری و استحکام می‌یابد که لحن و لفظ از هر سو هم‌عنانی و همراهی داشته باشند.

۳-۳. وحدت موضوع و اشتراک مضمون

این موضوع که در باره غزل‌های سعدی از اهمیت زیادی برخوردار است، از قدیم کانون توجه بوده است؛ چنانکه فرصت‌الدوله در این باره می‌نویسد: «... همچنین می‌باید خواننده از هر شعری و هر مضمونی با خبر بوده باشد که به مقام خود خرج دهد و من در این معنی که گفتم کتابی دیدم از حکیمی که او خدمت خواجه نصیرالدین را نموده بوده، می‌نویسد: همچنان که برای مستمع لحنی باید تغنی نمود که در خور و ملایم طبع او باشد. (شیرازی، ۱۳۶۷: ۸ و ۹).

آوازه‌های ایرانی قرن‌ها میان مردم این سرزمین متداول و معمول بوده و هر یک از این نغمه‌ها یادگار یکی از خاطرات گذشته مردم این سرزمین است. حالت اغلب این نغمه‌ها، با حزن و اندوه عجین است، و چنین پیداست که گذشتگان را با غم انس و الفتی دیرین بوده است. در نتیجه، موسیقی ما نیز مخزن نغمه‌ها و لحن‌هایی چون حزین، مویه، غم انگیز، بیداد، شکسته، جامه‌دران و... شده است. سوز نغمه دشتی، زاری آهنگ سه‌گانه، غمگساری افشاری، فریاد حزن‌آور منصوری، اندوه حاکم بر شور و... از همین گونه‌اند. اما ناگفته نماند که غم حاصل از شنیدن این نغمه‌ها همواره موجب ندبه و زاری نمی‌شود، بلکه اغلب موجبات تأمل و تفکر را فراهم می‌آورد و در عین حال نشاطی ملایم طبع و ذوق سلیم پدیدار می‌کند.

از سوی دیگر، اوج هنر شاعران توانایی که می‌شناسیم، در ترسیم لحظه‌های غمگین و سرشار از اندوه بوده است؛ تا آنجا که گاهی غم را چنان گدازنده و توان‌سوز گزارش کرده‌اند، که گریزی یا گزیری از گریستن نیست. این از آن روست که سیر تاریخی اندوه بر احوال سخن پارسی نیز عارض بوده است.

یک وجه این اندوه روی آوردن به زهدورزی و سلوک و سرودن مرثیه و حبسیه و مانند آن است، که از حوصله این مقال بیرون است، اما وجه دیگر این اندوه در مناسبات دلدادگی و عشق‌ورزی است، که بزرگترین تجلی‌گاهش غزل و نقطه اوج و اعجازش سخن سعدی است. حدیث غالب در غزل سعدی شکوه از فراق و انتظار است؛ چنانکه گویی موسیقی ایرانی برای ادای مقصود، ابزاری جز سخن او نداشته و هیچ لفظی تا این اندازه قادر به رکابداری سلطان لحن نبوده است:

عشق در دل ماند و یار از دست رفت دوستان! دستی که کار از دست رفت

(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۴۰).

بازت ندانم از سر پیمان ما که برد؟ باز از نگین عهد تو نقش وفا که برد؟

(همان، ۴۵۶).

جزای آنکه نگفتیم شکر روز وصال شب فراق نخفتیم لاجرم ز خیال

(همان، ۵۳۲).

شکست عهد مودت نگار دلبندم برید مهر و وفا یار سست‌پیوندم

(همان، ۵۴۶).

بار فراق دوستان بس که نشسته بر دلم می‌روم و نمی‌رود ناقه به زیر محلم

(همان، ۵۵۹).

| | |
|-------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| بگذار تا بگیریم چون ابر در بهاران | کز سنگ گریه خیزد روز وداع یاران (همان، ۵۸۰). |
| خبرت خراب‌تر کرد جراحات جدایی | چو خیال آب روشن که به تشنگان نمایی (همان، ۶۰۳). |
| بسم از هواگرفتن که پری نماند و بالی | به کجا روم ز دستت که نمی‌دهی مجالی (همان، ۶۴۴). |
| من چرا دل به تو دادم که دلم می‌شکنی | یا چه کردم که نگه باز به من می‌کنی؟ (همان، ۶۵۱). |
| ذوقی چنان ندارد بی دوست، زندگانی | دودم به سر برآمد زین آتش نهانی (همان، ۶۵۵). |
| چشم رضا و مرحمت بر همه باز می‌کنی | چون که به بخت ما رسد این همه ناز می‌کنی (همان، ۶۵۹). |

سعدی با روش تعمیم موضوعاتی چون غم به‌خوبی آشناست و این شیوه یکی از صفات بارز هنر سخنوری اوست. در بیت زیر جنبه همگانی غم را گوشزد می‌کند:

| | |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| دلم تا عشقباز آمد در او جز غم نمی‌بینم | دلی بی غم کجا جویم که در عالم نمی‌بینم (همان، ۵۶۹). |
|----------------------------------------|--------------------------------------------------------|

غم فردی در مصراع نخستین، در مصراع دوم خوی عام انسانی پیدا می‌کند، بی آنکه در جریان این تعمیم، جنبه اندرزگونه یا انتزاعی به خود بگیرد. غزل‌های سعدی در واقع نوعی چکامه منسجم است که در آن، مطلب مورد نظر شاعر در قالب اندیشه و تصویرهایی وصف می‌شود؛ به بیان دیگر، اندیشه‌ای که از موضوع صادر می‌شود، مراحل تعمیم و تشخیص را می‌پیماید و در پایان، حامل پیام شاعر می‌شود. در ضمن، به اجزای غزل انسجام و قوام درونی می‌بخشد. سعدی یگانه غزل‌سرای پارسی است که موضوع را به کمک اندیشه‌های حاصل از دریافت و تجربه، به سبکی احساسی و عاطفی می‌سراید و در بیشتر موارد به آن وحدت موضوع می‌بخشد.

اما مضمون چه جایگاهی در سخن سعدی دارد؟ در این بررسی، مضمون به معنی آن محتوای فکری است که از یک اثر هنری یا چکامه منتج می‌گردد. هر اثر هنری - موسیقی یا شعر - متضمن چنین نتیجه‌ای است و این نتیجه برداشتی نسبتاً عینی است که اثر آن را به طور ضمنی القا می‌کند. مضمون همان مایه فکری پیامی است که هنرمند بیان آن را در سر دارد و در ذات هنر نیز حالتی بالقوه دارد. نقطه اوج تناسب میان موسیقی و سخن سعدی نیز همین جاست که هر دو روایتگر غمی دیرینه هستند. یک وجه دستمایگی غزل‌های سعدی در روایت ردیف کنونی موسیقی، همین اشتراک در موضوع و مضمون است، زیرا هر دو شکوه‌گر و منتظرند. این سازواری میان موسیقی و غزل وقتی گویا و رساست که اندیشه اصلی محمول موسیقی، بتواند به تار و پود تصویرهای غزل جان بخشد و استنتاج فکری واحد را از کل اثر ممکن سازد. در هر اثر موسیقایی حاصل از چنین تلفیقی، اتحاد مضمون و موضوع، گام به گام، باعث اعتلای زیباشناختی بیشتر می‌شود و سرانجام به کمال زیبایی و حتی اعجاز می‌رسد. معمولاً وقتی سعدی موضوعی را برای بیان مطلب مناسب می‌یابد، آن را با توجه به امکانات موضوع توصیف می‌کند و در توصیف آن از نکته‌ها، تجربه‌ها و احساس شخصی خود کمک می‌گیرد. انتخاب موضوع به معنی شکل دادن طرح فکری مطلب است، نه خود آن. موضوع به برکت مطلب، اندیشه را با تصویر پیوند می‌دهد و پیوند اندیشه‌های تصویری غزل و موسیقی، در قالب یک کل منسجم مبنای مضمون فکری اثر خلق شده می‌گردد.

آنچه در آثار موسیقایی به برکت قریحه سعدی در غزل‌سرایی و مهارت موسیقی‌دان در نوازندگی و خوانندگی به وقوع می‌پیوندد، چنین است: شعر حاوی پیامی است که شاعر آن را به کمک اندیشه‌ها و تصاویر هنری ابلاغ می‌کند و از کار او یک مضمون فکری مناسب با موسیقی و دمساز با نغمه‌های آن به دست می‌آید. به عبارت بهتر، آنچه از مضمون و موضوع غزل به اندیشه و تصویر هنری و از آن به مضمون دستگاه‌های موسیقی راه می‌برد، نشان‌دهنده فعالیتی است که در آن ابزارهایی به تصویر درمی‌آید تا فکری را به صورت یک پیام هنری ارائه کند.

۳-۴. وزن سیال

خوجه نصیرالدین طوسی در تعریف وزن می‌گوید: «وزن هیئتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن در عدد و مقدار» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲). خانلری وزن را تناسب حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد می‌داند که در زمان واقع می‌شود (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴). پس وزن نوعی حرکت مداوم با نظم و تأکید بر هجاها و به عبارتی نظم و تناسبی است که میان اصوات شعر وجود دارد.

مطابق گفته صاحب کتاب *بحورالاحان* «چون دانستی که علم عروض را در موسیقی مدخلیتی تام است و شخص مغنی البته باید عروضی باشد تا اینکه مزاحف را از مستوی بازداند، به نحوی که در عروض مذکور و مسطور است» (شیرازی، ۱۳۶۷: ۸)؛ چنانکه غزل‌های سعدی نیز در قالب چند وزن مشخص و با بسامدی معین سروده شده است و پیوستگی میان موسیقی عروضی و موسیقی ردیف بلامنازع است.

وزن در شعر و موسیقی یکی از عوامل مؤثر در انگیزش حس شنوایی انسان به شمار می‌رود. خسرو فرشیدورد با توجه به کار آماری مسعود فرزند در خصوص اوزان فارسی، پراستعمال‌ترین اوزان را زیباترین آنها می‌داند و می‌گوید: سه وزن «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن»، «مفعول فاعلاتن مفاعیل فاعلاتن» و «مفاعیل فاعلاتن مفاعیل فاعلاتن» زیباترین وزن‌های شعر فارسی هستند. از این رو، بهترین قصاید، قطعات و غزلیات بر این سه وزن آمده‌اند (فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۵۷۵/۲).

بر این اساس و با مطالعه آماری غزل‌های سعدی به این حکم و نتیجه نسبی دست می‌یابیم: از میان حدود ۶۳۷ غزل-براساس نسخه فروغی- با مزاحفات، بحر رمل با ۲۱۵، بحر هزج با ۱۵۲، بحر مجتث با ۱۲۴، بحر مضارع با ۹۵، بحر خفیف با ۳۸، بحر رجز با ۲۹ و بحر منسرح با ۲۸ غزل به ترتیب از بیشترین اشمال برخوردارند که همه این بحور از اوزان کثیرالاستعمال به شمار می‌آید (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۴ و ۴۵).

در کتاب *بحورالاحان* نیز تعداد و نوع بحور غزل‌های پیشنهادی برای ارائه در نغمات و الحان موسیقی ردیفی ایران از بسامدی چنین برخوردار است: ۴۰ غزل در بحر رمل، ۲۲ غزل در بحر مضارع، ۱۵ غزل در بحر مجتث، ۱۴ غزل در بحر هزج، ۷ غزل در بحر رجز، ۶ غزل در بحر منسرح و ۲ غزل در بحر خفیف. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که بحر مزبور با گوشه‌ها و چهارچوب دستگاه‌های موسیقی ایرانی سازگاری بیشتری دارد. از سوی دیگر، آن دسته از غزل‌هایی که در *بحورالاحان* پیشنهاد نشده، اما در روایات موسیقی به کار رفته است، نیز تابع این رده‌بندی است. حاصل سخن اینکه اوزان کثیرالاستعمال و مزاحفات آنها اوزانی مطبوع و سازگار با قریحه موزون مخاطب است؛ زیرا روانی و سهولت بیان بر مبنای آنها، با تمایل به نرم‌کامی و کم‌کوشی اندام گفتار انسان موافقت دارد. بنابراین، وجه دیگر دم‌سازی غزل‌های سعدی با موسیقی دستگاهی همین وزن روان و نرم است. این روانی وزن وقتی با سادگی الفاظ و ترکیب‌ها درمی‌آمیزد، به بهترین شکل قادر بر تفهیم مضامین فکری مورد نظر شاعر و خنیاگر است. از این دست است غزل‌هایی با مطلع:

عشق در دل ماند و یار از دست رفت دوستان! دستی که کار از دست رفت

(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۴۰).

- هرکه چیزی دوست دارد جان و دل بر وی گمارد
هرکه محرابش تو باشی، سر زخلوت برنیارد
(همان، ۴۵۲).
- هشیار کسی باید کز عشق پرهیزد
وین طبع که من دارم با عقل نیامیزد
(همان، ۴۶۱).
- ما در این شهر غریبیم و در این ملک فقیر
به کمند تو گرفتار و به دام تو اسیر
(همان، ۵۱۵).
- این چه رفتارست کارآمدن از من می‌بری؟
هوشم از دل می‌ربایی عqlم از تن می‌بری
(همان، ۶۳۶).

همین ویژگی است که شعر سعدی را از همان دوران نزدیک به حیاتش، مطابق حکایتی که ابن بطوطه تحت عنوان «شعر پارسی در چین» آورده، چاشنی روایت پاروزنان چینی کرده است: «... سه روز در ضیافت او به سر بردیم، هنگام خداحافظی پسر خود را به اتفاق ما به خلیج فرستاد و ما سوار کشتی‌ای شبیه حراقه شدیم و پسر امیر در کشتی دیگری نشست. مطربان و موسیقی‌دانان نیز با او بودند و به چینی و عربی و فارسی آواز می‌خواندند. امیرزاده آوازهای فارسی را خیلی دوست می‌داشت و آنان شعری به فارسی می‌خواندند. چند بار به فرمان امیرزاده آن شعر را تکرار کردند؛ چنانکه من از دهانشان فراگرفتم و آن آهنگ عجیبی داشت و چنین بود:

تا دل به محنت دادیم در بحر فکر افتادیم
چون در نماز استادیم قوی به محراب اندری
(ابن بطوطه، ۱۳۶۱: ۷۵۰).

که صورت صحیح بیت در دیوان سعدی بدین شکل است:

تا دل به مه‌رت داده‌ام در بحر فکر افتاده‌ام
چون در نماز استاده‌ام گویی به محرابم دری
(سعدی، ۱۳۷۷: ۶۲۲).

با توجه به نوع بیان پاروزنان چینی که از روی طبع قادر به ادای درست واژه‌های فارسی نبوده‌اند، بیت بدان شکل به گوش ابن بطوطه رسیده است.

۳-۵. روایت یک واقعه

طرح سخن یا برای القای موضوع یا تفهیم مضمون صورت می‌گیرد. اگر به سیر و ساختار هر غزل به عنوان یکی از قالب‌های سخن‌سرایی به‌تأمل بنگریم، به روند و روالی منطقی می‌رسیم. این روند از نخستین مراحلش شروع می‌شود، در مسیری پیش می‌رود و به انجام می‌رسد تا تصویرگر واقعه‌ای باشد که بر احوال سخنور عارض شده است. این روند اگرچه در ذات همه نوع سخنی وجود دارد، ولی در کلام منظوم که با صور خیال پرداخته می‌شود، بسیار دلنشین‌تر و تأثیرش در طبایع بیشتر و محسوس‌تر می‌شود.

این ارائه مطلب در غزل سعدی ویژگی خاصی دارد و در حرکت واقعه از جزء به کل و از نقص به شمول نمود می‌یابد، در نتیجه، رشد اندیشه در بیت‌های غزل را پویایی هنری می‌بخشد. در واقع، غزل سعدی را می‌توان به فرایندی تشبیه کرد که مطلب در بستر آن بازنمایی می‌شود و چون با دیگر جنبه‌های مورد نظر پیوند می‌خورد، شناخته می‌شود و سرانجام با غنایی که در این رهگذر یافته است، آستن پیام شاعر می‌گردد. در این حرکت، آنچه در موضوع توصیف‌شونده تصادفی و فاقد ارزش عام است، تعدیل می‌گردد و به تشخیص و تجسم فردیت یافته می‌گراید. در اصل، این ویژگی‌ها موجب و موجد فراز و نشیب در غزل سعدی می‌شود؛ مثلاً در غزلی به مطلع:

بخت باز آید از آن در که یکی چون تو درآید روی میمون تو دیدن در دولت بگشاید

(همان، ۵۰۱)

موضوع جلوه زیبایی یار است که با بررسی آن می‌توان به بیشتر نکات هنری غزل سعدی پی برد. سعدی زیبایی را با صفات و تصویرهایی می‌ستاید که تعیین‌های خود زیبایی نیست، بلکه آثار تجلی آن و نتایجی است همراه وجود زیبایی. بخت و دولت در بیت اول چنین صفتی هستند. بخت و دولت با رنج و بردباری به کف می‌آیند. شاعر از این امر برای توصیف و توجیه کمیابی زیبایی مدد جسته است (بیت دوم). خاطره غمی که از رنج در راه زیبایی به جای می‌ماند، در بیت سوم جبران می‌شود و شاعر از آن دلفریبی و شادی که زیبایی به همراه دارد، سخن می‌گوید. آنچه در بیت‌های چهارم و پنجم تصویر شده است، در بیت‌های بعد شمول و تعمیم می‌یابد و دریافت شاعر از زیبایی رنگ همگانی به خود می‌گیرد و شاعر به آن اعتلا و معنویت می‌بخشد.

این حکایت زیبایی که در سرتاسر غزل به انحاء گوناگون بازتاب یافته، مرکب از وجوه متفاوتی است که سعدی در هر بیت برای منظور خود قائل شده است؛ یعنی غزل با حالتی از مخاطبه و ابراز وضعی از شادی، غم و... آغاز می‌شود، آنگاه در این سیر روایی، متضمن انتساب صفات و حالاتی می‌شود که گوینده را به تمجید وامی‌دارد، از نوایب و مصایب خود می‌گوید و سرانجام در پرتو اقرار به فضای آمده که همان عشق است، جز تسلیم و وانهادن کار به معشوق، چاره‌ای نمی‌یابد.

مشابه چنین روایتی در ساختار هر دستگاه موسیقی نیز قابل‌درک است. پیشتر گفته شد که هر دستگاه موسیقی یا هر ارائه موسیقایی ترکیبی از چند مرحله است، که مجموع آنها القاگر حالتی است. این گونه بیان، که در پرتو غزل قوت می‌گیرد، همه عناصر لازم برای طرح یک داستان‌واره را داراست. یک اجرای موسیقی در هر یک از دستگاه‌های هفتگانه با چهار مضرب شروع می‌شود تا ذهن خواننده و مخاطب را وارد حالتی کند، که مقتضی درک و دریافت مضامین هنری است. این چهار مضرب معادل با وضع روانی شاعر یا سخنور در آغاز انتظام غزل است.

پس از چهار مضرب، پیش‌درآمد است که از شروع داستان حکایت می‌کند و در مقابل مطلع شعر می‌نشیند. جایی که موضوع در آن نضج می‌گیرد و واقعه با آن آغاز می‌گردد. پس از آن، ماجرا با آوازی که در هر بیت گوشه‌ای را با معنی خاص خودش ارائه می‌کند و با تحریری که یادآور تب و تنش آن واقعه است، دنبال می‌شود. نهایتاً، فرود موسیقی به مثابه پایان یافتن آن رویداد و به نتیجه رسیدن امر است. با این وصف و با توجه به اشتراک ارکان لفظ و لحن، ترکیب موسیقی و غزل چیزی جز تشدید و القای بهتر حس و حال پرداخته‌شده در متن روایت و واقعه نیست. حال اگر غزلی بر مبنای چنین اشتراکی تفسیر شود، حالتی را به نمایش می‌گذارد که گویی عناصری به یاری و زیر نظر گرداننده‌ای توانا و کارآگاه، یک رخداد را به تجسم می‌بخشند. از این دست است غزلی به مطلع:

همه عمر بر ندارم سر از این خمار مستی که هنوز من نبودم که تو در دلم نشستی

(همان، ۶۱۳)

که در مقدمه دیوان غزلیات سعدی به تصحیح غلامحسین یوسفی و هم به قلم وی، استادانه و دلکش، به زیور تفسیری ادیبانه و موسیقایی آراسته و حق لفظ و لحن ادا شده است.

از این دیدگاه، اگرچه همه غزل‌ها دارای یک آغازند، این آغازها از جهاتی متفاوت‌اند که اهم آنها از چند قسم خارج نیست. گاه اخبار با وصف زیبایی و جمال محبوب است:

روی تو خوش می‌نماید آینه ما کاینه پاکیزه است و روی تو زیبا

(همان، ۳۸۰)

متناسبند و موزون حرکات دلفریبت متوجه است با ما سخنان بی‌حسبیت

(همان، ۳۹۲)

و گاه انشا که اغلب دارای وجه تمنايي است:

- ماهروویا! روی خوب از من متاب
و گاهی در وجه استفهامی:
- بی خطا کشتن چه می بینی صواب؟
(همان، ۳۹۱)
- کمان سخت که داد آن لطیف بازو را؟
(همان، ۳۸۸)
- لاابالی چه کند دفتر دانایی را؟
(همان، ۳۸۹)
- گاهی هم شرط است:
- گر ماه من برافکنند از رخ نقاب را
(همان، ۳۸۳)
- اگر تو برفکنی در میان شهر نقاب
(همان، ۳۹۱)
- گاه خبری دایر بر تقریر است:
- وقت طرب خوش یافتم آن دلبر طنز را
(سعدی، ۱۳۷۷: ۳۹۶)
- گاه ندا و گفت و گو با معشوق است:
- ای که از سرو روان قد تو چالاک تر است
(همان، ۴۱۱)
- گاهی نیز از سر تجاهل می گوید:
- این تویی یا سرو بستانی به رفتار آمده است؟
(همان، ۴۰۵)
- و در مواضعی هم وصف مناسبات دلدادگی است:
- بخت آینه ندارم که در او می نگری
خبر از عیش ندارد که ندارد یاری
(همان، ۶۳۰)
- خاک بازار نیززم که بر او می گذری (همان، ۲۳)
دل نخوانند که صیدش نکند دلداری
(همان، ۶۳۰)

۳-۶. وضع واجها

در مورد اقبال اهل موسیقی به غزل‌های شیخ اجل، ویژگی‌های زبانی هم ایفاگر نقش‌های بنیادی هستند. در جریان گفتار، هر جمله و هر کلمه و هر هجایی دارای حدودی از ارتفاع صوت زیر و بم است و هیچ یک از بخش‌های گفتار طبیعی بدون استفاده از آهنگ اجرا نمی‌شود. وجود الگوهای آهنگین در کلام بر حسب سازمان‌بندی دقیقی انجام می‌گیرد. این الگوها در هر زبانی متفاوت است و زبان فارسی هم از این نظر الگوهای خاص خود را دارد.

دکتر شفیعی کدکنی از این مبحث، با عنوان جادوی مجاورت یاد می‌کند و در این زمینه معتقد است: جادوی مجاورت در همه زبان‌ها بوده و هست و خواهد بود و چنان نیست که فقط ما پارسی‌زبانانیم که بخشی از مقدرات تاریخی و فرهنگی ما را جادوی مجاورت شکل داده است. بی‌گمان دیگر اقوام جهان نیز در تأثیرات غیرمستقیم این جادوی مجاورت زیسته‌اند و خواهند زیست.

می‌توانم بگویم جادوی مجاورت در فارسی و عربی بیشتر از زبان انگلیسی سرنوشت‌ساز بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۲۴-۲۵).
الگوهای آهنگ کلام، خود نوعی موسیقی است که علاوه بر تأثیر بر برخی مقوله‌های دستور زبان، مثل جمله‌های اخباری و انشایی، می‌تواند حامل اطلاعاتی از حالات روحی و عاطفی و احساسی گوینده باشد. در واج‌شناسی، هر واج به وسیله مشخصه‌های معتبر آوایی خود معین می‌شود و در دستگاه صوتی زبان نقش می‌گیرد. آن نقش حاصل مشخصه‌های آوایی واجد اعتبار است.

آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با بقیه واحدها القاکننده معنی‌اند و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها تصویرساز، زیبایی‌آفرین و بیانگر عواطف هستند. در چنین حالتی است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی که دارای حروف خاصی هستند، تصویری را از آنچه قرار است بیان کند، به وسیله آن حروف القا می‌کند؛ برای نمونه، حضور واژه «سلسبیل» و سپس تعمدی که شاعر در به‌کارگیری واژه «سبیل» روا داشته به همراه واج‌آرایی حرف «خ» بیت زیر را جلوه‌ای ویژه بخشیده است:

شراب از دست خوبان سلسبیل است وگر خود خون میخواران سبیل است

(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۱۳)

حالت سیالی و روانی موجود در حرف سین، دلیل بر آفرینش زیبایی و اثرگذاری از طریق کاربرد آواهای مناسب است.

۳-۷. اثرگذاری آهنگ غزل

شعر حقیقی یک تجربه شاعرانه است که حالت یک دستگاه را دارد؛ یعنی هر جزء آن باید پیوندی ارگانیک^۱ و سازمان‌یافته با بقیه اجزا داشته باشد. عناصر شعر با یکدیگر مربوط‌اند، اما نه به صورت گل‌هایی که در یک دسته گل کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، بلکه ارتباط آنها مانند ارتباط گل با دیگر قسمت‌های آن است. زیبایی شعر همانند گل دادن گیاه است که مستلزم ساقه، برگ و ریشه‌های نهان آن است. اجزای شعر نیز با یکدیگر به صورت نظام‌مند و ارگانیک و با محتوا و مضمون شعر به شکل غیرمستقیم مربوط است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۵).

یکی از نکات دقیقی که در انگیزندگی شعر نقش اساسی دارد، نوع وزن و حسن ترکیب کلمات و استفاده از تمهیدات آوایی است. انتخاب وزن متناسب با محتوا وسیله‌ای برای قدرت بخشیدن به مقصود شاعر است؛ برای مثال، «وزنی که مولوی برای هر یک از غزلیات خود انتخاب کرده است، از نظر موزیکالیت با مضمون و درونمایه آن نطابق کامل دارد. به هنگام درماندگی و سرگردانی، وزن انتخابی او آهسته، عمیق و سنگین است و به هنگام وجد و شادی، ریتم غزل او شادمانه می‌شود» (کریستین سن، ۱۳۶۳: ۶۳).

جز آنچه شاعر می‌آفریند، شیوه بیان و عرضه هم در اثرپذیری شنونده نقش دارد. اگر بخواهیم در این مورد قیاس کنیم، می‌توان تصنیف شعر را به ساختن یک آهنگ و شیوه تحویل شعر را به اجرای آن آهنگ مانند کرد. اگر قطعه‌ای مثلاً یک سونات^۲ از بتھون^۳ با آن عظمتی که در ملودی و آفرینش بتھون موجود است توسط نوازنده ضعیفی ارائه شود، ارتباط هنری اثر با شنونده مخدوش می‌شود. بنابراین، آفرینش شاهکارهای هنری و عرضه مناسب لازم و ملزوم یکدیگرند.

از سوی دیگر، خود واژه‌های سازنده شعر نقش مهمی در ایجاد شگفتی و التذاذ حاصل از شعر دارند. «شاعر با موسیقی کلمات خویش قلمرو پهنآوری از خلاقیت هنری را در پیش روی دارد و بدین اعتبار هر شاعری نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر موسیقی ویژه خویش را دارد که با دیگر بخش‌ها متفاوت است و حتی هر مصرع در این چشم‌انداز نظام خاص خود را داراست» (خانلری، ۱۳۳۲: ۱۶۳). واژه‌ها در زمره و از مقوله اصوات‌اند. برخی از آنها گوش‌نوازند و برخی دیگر

^۱. organic

^۲. sonata

^۳. Beethoven

برای گوش ناخوشایند. شاعر در موقعیت‌های گوناگون به هر دو نوع نیاز دارد. او نمی‌تواند در جایی که به واژه سلسبیل نیاز دارد، به جهت تداعی نوعی کامیابی، از واژه دیگری استفاده کند. بنابراین زیبایی موجود در آهنگ واژه، در بافت و ساختار شعر جلوه می‌کند. واژه‌ها زمانی لذت‌آفرین‌اند و از ارکان زیبایی محسوب می‌شوند که با بقیه ارکان شعر به‌ویژه عاطفه هماهنگ باشند. الیوت، شاعر و منتقد انگلیسی معتقد است کلمه خوب و بد در شعر وجود ندارد. این جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد؛ یعنی در ترکیب و بافت شعر است که کلمات خود را زیبا یا نازیبا نشان می‌دهند و گرنه همان الفاظ نازیبا اگر به جای خود نشسته باشند، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشت (تی. اس. الیوت، به نقل از شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۷۲).

سخنان الیوت بیانگر آن است که زیبایی واژه نتیجه حسن‌گزینش و حسن‌همنشینی واژه در شعر است. در غزل‌های سعدی امکانات واژگانی شاعر و آگاهی او از واژه‌ها و شکل‌های مختلف آنها آنقدر گسترده است که سخن او را یکدست و صاحب‌توالی قابل‌حدسی ساخته است. غزل‌های سعدی دارای آهنگی موزون و یکنواخت است که فارغ از شیوه روایت شاعر، در بیان موسیقایی نیز تابع نظم برداشت‌پذیر است. به بیان دیگر، همه غزل‌ها با یک حس مشترک خواننده و با همان حس درک می‌شود.

۳-۸. مبادله میان ابیات و نغمات موسیقی

بحث اصلی این مقاله بررسی روابط متقابل میان ابیات غزل‌های سعدی و نغمات و نقرات لحن‌های موسیقی است. این دسته از غزل‌ها به برکت جادوی لحن و به دلیل ارائه‌هایی که موسیقی از آنها به دست داده، از مشهورترین غزل‌ها گشته و به وجهی خاص بر سر زبان‌ها افتاده است؛ برای نمونه، یک غزل از سعدی بر مبنای دستگاهی که در آن ارائه شده است تحلیل می‌شود. در این گزارش، تنها ابیاتی بررسی شده که به اجرای موسیقایی درآمده است، تا از این رهگذر به نتیجه عینی و علمی دست یابیم. غزل زیر که دستمایه خلق یک شاهکار در زمینه موسیقی ردیفی گشته، داستانی غم‌انگیز و تراژدی عاشقانه‌ای است که روایت کاملی همراه با جزئیات بیشتری دارد.

بیت اول و دوم، اجرا در درآمد بیات ترک:

| | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| ای پیک پی‌خجسته که داری نشان دوست | با ما مگو به‌جز سخن دل‌نشان دوست |
| حال از دهان دوست شنیدن چه خوش بود | یا از دهان آنکه شنید از دهان دوست |

(سعدی، ۱۳۷۷: ۴۲۴)

سخن با ندای عاشق آغاز می‌شود که روی در قاصد دارد و از او هیچ چیز به‌جز حکایت خوش‌دوست در نمی‌خواهد. عاشق می‌داند به‌رغم خواسته‌اش، نمی‌تواند بی‌واسطه از احوال معشوق آگاهی یابد. در چنین مواقعی، پیام‌رسان دوست نیز محترم و البته خوش‌قدم و فرخ‌پی است. همچنین لحن درآمد، با التزام اندوهی سنگین و لحن ندا و طلبی که در ظاهر سخن وجود دارد- براءت استهلال‌وار- آغازگر این حدیث است.

بیت سوم، در جامه‌دران:

| | |
|------------------------------|--------------------------------|
| ای یار آشنا علم کاروان کجاست | تا سر نهیم بر قدم ساریان دوست؟ |
|------------------------------|--------------------------------|

(همان)

با تغییری مختصر، عاشق خود را تسلیم و از همان آغاز، بار گران سر را از گردن انداخته است و آن را پایمال ساریان یار می‌کند. آواز هم با دامنه‌ای نسبتاً متوسط برای تبیین وضع ندایی کلام آغاز می‌شود، برای آنکه استفهام تمنایی را نشان دهد با تحریر ملایمی به اوجی ملیح می‌رسد و با ایست بر روی واژه دوست به پایان می‌رسد.

بیت چهارم، دو نوبت اجرا در گوشه‌های داد و قرچه، رضوی، فرود به دلکش و برگشت به بیات ترک:

دردا و حسرتا که عنانم ز دست رفت! دستم نمی‌رسد که بگیرم عنان دوست

(همان)

در نوبت اول بار معنی‌رسانی بیشتر بر دوش واژه‌ها، به‌ویژه درد و حسرت است. عاشق در قلب نبرد عشق گریزگاهی ندارد. عنان اختیارش از کف رفته و دستش از دوست کوتاه است. در این نوبت، صدا سوز چندانی ندارد و آنچه می‌نماید، در پرتو کنار آمدن عاشق با وضع پیش‌آمده رنگ می‌بازد. اما در نوبت دوم، این صداست که میدان‌دار معنی است. درد بر قامت عاشق می‌پیچد و زندگی را در کام او به زهر ذائق و مرگ را به شهد فائق بدل می‌کند. حسرت سراپای وجود عاشق را به طرز وصف‌ناپذیر فرامی‌گیرد؛ چندانکه از همه، هیچ نمی‌ماند. صدا با برآمدی رو به افول، حادثه را دنبال می‌کند و در نهایت با تحریری به‌جا، قضاوت مطلق قضا را بر کرسی قدر می‌نشانند.

بیت پنجم، در فیلی:

رنجور عشق دوست چنانم که هر که دید رحمت کند، مگر دل نامهربان دوست

(همان)

تفسیر حال زاری است که سراپای وجود عاشق را در بر گرفته است؛ حالی که دل هر بیننده و شنونده‌ای را، جز معشوق، به درد می‌آورد و او را در برابر فروبستگی کار عاشق، مشفق می‌گرداند. در این میانه، صدا نیز با آغازی روبه‌اوج، چنانکه شایسته وصف رنجوری است، روایت کلام را به دست می‌گیرد و تا ارائه لفظ «چنانم» یکدست پیش می‌رود. سپس با مکثی دیرپا، پس از ایراد پایه دستوری سخن، با همان کشش و با اندکی فرود، استرحام خبری گوینده را در بخش پیرو ادا می‌کند و این گونه ذهن مخاطب را برای نقطه اوج و بحران حدیث عشق آماده می‌گرداند.

بیت ششم، در دلکش:

گر دوست بنده را بکشید یا پیرورد تسلیم از آن بنده و فرمان از آن دوست

(همان)

بیت، ناظر به انقیاد بی‌چون‌وچرای عاشق و سلطه انکارناپذیر معشوق است. طریق صواب برای گوینده یا عاشق در هر دو حال فنا و بقا، رضا و سرسپردگی است. صدا نیز با همان لحنی که از ادای بیت پیشین به خود گرفته بود، پس از همراهی مصراع نخست، با فرود خاصی حزن ناتوانی عاشق و اقتدار مقام معشوق را به مخاطب القا می‌کند.

بیت هفتم، در قرچه:

بی حسرت از جهان نرود هیچ‌کس به در الا شهید عشق به تیر از کمان دوست

(همان)

بی‌تردید عاشق در گرداب عشق گریزگاهی ندارد. او آماج هر تیر طعنه و سنگ فتنه و سرانجام شهید این راه است. صدا با شکستی هنرمندانه قاصد بر گزارش حسرت می‌شود و با تحریری کوتاه ولی فزاینده این حسرت و اندوه را به بهترین وجه می‌نماید. پس از تقریر حالت استثنایی موجود در لفظ الا و حصر حسرت، فرجام غمبار این رویداد با کشیدگی مصوت او در واژه دوست، طنین‌انداز ناله‌ای جان‌سوز می‌شود.

تکرار بیت چهارم، در قرچه، رضوی، فرود به دلکش، برگشت به بیات ترک:

دردا و حسرتا که عنانم ز دست رفت! دستم نمی‌رسد که بگیرم عنان دوست

تکراری که خواننده در حق این بیت روامی دارد دایر بر تبیین درد و داغی جان‌گزا است؛ زیرا عاشق را در مواجهه یک حال ولی در دو موقعیت می‌بیند؛ یکی کاذب و گذرا و دیگری صادق و پایدار. در وهله اول صدا با اوجی پرشور و وصف‌ناپذیر در راستای

ادای دو الف کثرت ماجرا را آغاز می‌کند و پس از تحریری پردامنه در یک روایت از حسرت وارد روایت دوم می‌گردد. از آن پس، با از سرگیری حدیث و با غلتی که روی فتحه در واژه «رفت» پیاده می‌کند، به مصراع بعد می‌رسد. سپس با اندکی افول که بیانگر دو دامنه صدایی متفاوت با کشش یکسان است، سوز و گداز ناشی از همان حسرت را بیان می‌دارد.

بیت آخر، فرود به بیات ترک:

بعد از تو هیچ در دل سعدی گذر نکرد و آن کیست در جهان که بگیرد مکان دوست؟

همه حدیث عاشق وفای به عهد است. پس در هر وضعی یک حال معین دارد که از آغاز تا انجام، زمینه ثابت نقش او بر پرده ماجراست. افتی که صدا از اواخر بیت پیش از شروع روایت معروض آن شد، خاتمه کار را به دست می‌گیرد. آواز در این بیت، با تأکید بر انکار موجود در استفهام مصراع دوم، مفید معنی آرامش و نوعی پایان برای ماجرا می‌شود.

۴. نتیجه‌گیری

بزرگان عرصه هنر و موسیقی، از گذشته تا به حال، بر نشان دادن پیوند شعر و موسیقی اهتمام ورزیده‌اند. اوج موسیقی سنتی ایران نیز آنجاست که شعر شیرین، موزون و آهنگین فارسی را چاشنی روایت خود می‌سازد. هم از این روست که گفته می‌شود مبنای ارزشی هر زبان به موسیقی درونی آن برمی‌گردد، که ویژه همان زبان است. این مقاله بر مبنای وجوهی ترتیب یافت که هر چند کاملاً از هم جدا هستند، ولی هر یک در حکم دریچه‌ای برای مشاهده پیوستگی لحن و لفظ و هنرنمایی این پیوند در سخن سعدی است.

نخست دانستیم که لفظ و لحن پیوندی دیرینه دارند و از دیرباز در پرتو یکدیگر پرورده و بالیده‌اند و هم‌عنان، الفاگر مفاهیم و مصادیق جمال‌شناسانه بوده‌اند. بلاغتی که آن دو - توأمان - در رساندن پیام خود و خلق زیبایی به کار می‌گیرند، چیزی ماورای استعاره، تشبیه، کنایه و... در شعر و صوت، لحن، صدا و... در موسیقی است. اعجاز توأم شعر و موسیقی به آفرینش «حال» می‌انجامد. پدیده حال صرفاً به مقوله موسیقی و شعر مربوط نمی‌شود، بلکه تمامی مصادیق هنر بدان آراسته و مزین است. حال در هر نوع خلاقیتی دیده و گزارش شده است و ریشه در سرشت و طبیعت ایرانی و شرقی دارد. در موسیقی و شعر نیز این حال، نما و نشان ویژه خود را داراست. خصوصیت ظاهری این حال سرزندگی همراه با وجد و خوش‌بینی و خاصیت باطنی آن درک و دریافت الهام‌های شهودی و اراده آفرینندگی است. هرچه در درون است، با شعر و موسیقی سیال و روان می‌شود. شعر زبان اسرار است، با لحنی آهنگین و مخلوق عاطفه‌های حساس که با بهره‌مندی از بافت، ساخت و صورت نوعی کیمیاگری با واژگان زبان در طیف خیال است. موسیقی نیز هنر خلق زیبایی با اصوات و الحان است و این هر دو موجد یک حال.

دیگر آنکه هر جا عنان امور از کف تدبیر عقل به در می‌شده، تلفیق شعر و موسیقی تغییردهنده شرایط موجود بوده است. با توجه به اینکه عروض و قافیه و نیز علم شعر تابع سروده‌های فحول این عرصه است، نمی‌توان گفت که غزل بر چه اوزانی باید عرضه گردد تا مطبوع افتد. اما اینکه بزرگان این فن چه گفته‌اند و چگونه گفته‌اند که موافق طباع شده است، با ظرفیت یک پژوهش علمی سازگار است. نگارندگان مدعی نیستند که سعدی غزل‌های خود را برای موسیقی ردیفی کنونی سروده است. اساساً چنین ادعایی با در نظر آوردن فاصله زمانی چندین قرن معقول نیست. ولی از آنجا که غزل در گذشته چاشنی تلحین خنیاگران بوده است، می‌توان با در نظر گرفتن غزل ملحون یا کلامی که طالب ادای موسیقایی است، حکم به نوعی تناسب قابل‌پیش‌بینی داد. مطابق هفت اصلی که در سازواری غزل سعدی با موسیقی تبیین شد، یعنی سادگی و روانی، وحدت موضوع و اشتراک مضمون، وزن سیال، روایت یک واقعه، وضع واج‌ها، اثرگذاری آهنگ غزل و مبادله میان ابیات و نغمه‌های موسیقی شیخ شیراز غزل خود را در پیوند با موسیقی کنونی ایران‌زمین ارجح نشان داده است.

منابع

۱. ابن بطوطه. (۱۳۶۱). *سفرنامه ابن بطوطه*، ترجمه محمدعلی موحد، ج ۲، چ ۳، تهران: علمی و فرهنگی.
۲. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). *سفر در مه*، تهران: زمستان.
۳. خانلری، پرویز. (اسفند ۱۳۳۲). «موسیقی الفاظ»، سخن، دوره ۵، ش ۳.
۴. _____ . (۱۳۷۳). *وزن شعر فارسی*، چ ۶، تهران: توس.
۵. دورینگ، ژان. (۱۳۸۳). *سنت و تحول در موسیقی ایران*، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: توس.
۶. رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس. (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*، به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چ ۳، تهران: زوار.
۷. سپنتا، ساسان. (۱۳۸۲). *چشم‌انداز موسیقی ایران*، تهران: ماهور.
۸. سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۸۲). *کلیات سعدی*، از روی نسخه تصحیح‌شده محمدعلی فروغی، چ ۸، تهران: ققنوس.
۹. _____ . (۱۳۷۷). *دیوان غزلیات سعدی*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، دو جلد، چ ۹، تهران: مهتاب.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۷). «جادوی مجاورت»، *مجله بخارا*، سال اول، شماره ۲، مهر و آبان.
۱۱. _____ . (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*، چ ۷، تهران: آگه.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *آشنایی با عروض و قافیه*، چ ۱۸، تهران: فردوس.
۱۳. شیرازی، میرزا نصیرفرست‌الدوله. (۱۳۵۴). *بحورالاحان*، تهران: کتابفروشی فروغی.
۱۴. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۲). *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۲ و ۳، چ ۱۰، تهران: فردوس.
۱۵. نصیرالدین طوسی، محمدبن محمد. (۱۳۶۹). *معیارالاشعار*، به اهتمام جلیل تجلیل، تهران: ناهید.
۱۶. عبادیان، محمود. (۱۳۸۴). *تکوین غزل و نقش سعدی*، تهران: اختران.
۱۷. علوی مقدم، محمد، رضا اشرف‌زاده. (۱۳۷۷). *معانی و بیان*، چ ۷، تهران: سمت.
۱۸. فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). *درباره ادبیات و نقد ادبی*، چ ۲، چ ۳، تهران: امیرکبیر.
۱۹. کریستین سن، آرتور و عباس اقبال. (۱۳۶۳). *شعر و موسیقی در ایران قدیم*، تهران: هنر و فرهنگ.
۲۰. کیانی، مجید. (۱۳۶۸). *هفت دستگاه موسیقی ایران*، تهران: مؤلف.
۲۱. مشحون، حسن. (۱۳۷۳). *تاریخ موسیقی ایران*، دو جلد، تهران: سیمغ با همکاری فاخته.
۲۲. مطلق، کاظم، مهدی عابدینی. (۱۳۸۳). *هزار گلخانه آواز*، تهران: فراگفت.
۲۳. ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). *بیوند شعر و موسیقی*، تهران: فضا.