فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی
سال دوم، شماره ۴، پاییز ۱۳۹۸

www.qpjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی موسیقی شعر در چهل اسرار

دکتر سید علی اصغر طباطبائی نیا[1]

تاریخ دریافت : ۱۳۹۸/۰۱/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۸/۰۵/۲۹

چکیده

تناسب و هماهنگی بین شاکله های شعری و گره خوردگی آن با محتوا و استفادهٔ حداکثری از ظرفیّت ها و ظرافت های ادبی درگسترهٔ وسیعی می تواند تصاویر احساسات را از «این نه آنی» به «این همانی» ارتقا دهد. بر اساس همین رویکرد، هدف جستار پیش رو، تحلیلی است بر این که چگونه میر سیّد علی همدانی در چهار حیطهٔ موسیقایی، از رهگذر تصویرسازی های ادبی، مطابق با معیارهای زیبایی‌شناسانهٔ انواع موسیقی، نظام اندیشگی عرفانی خود را عرضه کرده است؟ و امکانات زبانی و بیانی را در خدمت ارائهٔ جهان بینی خاصّ عرفانی و بیان تصویرسازی های برُسته نه بربسته و بازسازی و بازنمایی محورهای مختلف تفکّر خود، به کار گرفته است؟ روش پژوهش حاضر، توصیفی و داده ها با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا، بررسی شده است. در زمینهٔ موسیقی بیرونی (وزن)، با توجه به ترکیب مدبّرانهٔ اوزان و رعایت تناسبات خاصّ آوایی آن ها، می توان او را شاعر «بحر رمل» دانست. در حوزهٔ موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، تقارن دیداری و شنیداری همسو و تقویت کنندهٔ محور عمودی است و به صورت مضمر، با تصویرسازی بدیعی، برجسته سازی مفاهیم و نزدیک شدن به وحدت با خواننده، در القای مفاهیم می کوشد. موسیقی درونی با محوریّت تکرار، پژواک مفاهیم را در ذهن مخاطب برجسته تر می نماید و موسیقی معنوی با آمیزش مفاهیم همراه با شگردهای بلاغی و گریز از زبان متعارف، خواننده را از رهگذر درک هنری به لذّت ادبی رهنمون می شود.

واژگان کلیدی: موسیقی شعر، میرسیّد علی همدانی، چهل اسرار

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی ، یزد، ایران .SABOOYETESHNEH123@GMAIL.COM

مقدّمه

امیر سیّد علی بن شهاب، معروف به میر سیّد علی همدانی، شاه همدان، علی ثانی و امیر کبیر، متولد ۷۱۳ یا ۷۱۴ هـ.ق . از همان اوان نوجوانی تعالیم سلسلهٔ کبرویّه از طریق مربّی خود و شیخ شرف‌الدّین مزدقانی، نجم الدّین اذکانی (ادکانی) درک کرد. پس از طیّ مراحل سلوک، به فتوای سی و چند تن از مشایخ، مأمور ارشاد و تبلیغ آیین اسلام در بلاد ترکستان، هند، کشمیر و سراندیپ گردید؛ آن گونه که به قول اقبال لاهوری، در کشمیر، ایران صغیر می آفرید وی آثار و رسالات گوناگون و فراوان (بیش از یکصد و هفتاد اثر) نگاشت که معارف اسلامی در ذخیره الملوک و عرفان در سایر آثار او عریان تر رخ می نماید. در میان آثار عرفانی سیّد، چهل اسرار که مجموعه غزلیّات اوست، درخششی نمایان تر دارد. چهل و یک غزل در بیان اسرار و حقایق و مفاهیم عرفانی که در بسیاری از آن ها ردّپا هایی مبنی بر چشم‌داشت به سنایی، عطّار، مولوی و فخرالدّین عراقی به چشم می خورد. مفاهیم برآمده از غزلیّات او « توحید، حقیقت، حدوث و قدم، جبر و اختیار، خیر و شر، وجود و عدم، فنا و بقا، عرفان و حکمت، نفس امّاره، صدق و صفا و صمیمیّت و اخلاص، قناعت و بلند همّتی و امثالهم را شامل می شود. اسلوب شعری میر، در همان مسیر کلّی سبک قرن هشتم هجری جاری و ساری است. هرچند این عارف وارسته داعیهٔ شاعری نداشته ولی عالی ترین مضامین را در قالب مطبوع ترین اوزان بیان کرده است.

پیشینهٔ تحقیق

در باب موسیقی چهارگانه شعر (بیرونی، کناری، درونی و معنوی) و تجلّی زیباشناسانهٔ آن، تا کنون هیچ تحقیقی در چهل‌اسرار میر سیّد علی همدانی به منصّهٔ ظهور نرسیده است و همچنان این گرامی‌نامهٔ سترگ و ارزش های هنری و ادبی آن در پشت پرده های خمول و گمنامی روی نهان می دارد؛ لذا بایسته به نظر آمد تا مبانی زیبایی شناسی موسیقایی در دیوان وی ارزیابی، عرضه و معرفی شود.

روش تحقیق

در مقالهٔ حاضر، جایگاه و پایگاه اندیشهٔ هنری، تأثیرگذاری و تأثیرپذیریِ امکانات زبانی، بیانی و جمال شناسی در ارائهٔ افکار او بررسی شده است. روش پژوهش از نوع اسنادی، توصیفی و تحلیلی بوده و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. در مباحث چهارگانه، ابتدا نوع موسیقی تعریف و سپس معیارهای آن بر چهل اسرار بررسی گردید. جامعهٔ آماری تمام غزلیّات این عارف شاعر را در بردارد که به شیوهٔ فیش‌برداری از کلّ اثر و استقرای تام، حاصل شد.

طرح مسئله

موسیقی کلامی اوّلین وجه تمایز میان زبان جمعی و زبان فردی شعر محسوب می شود. آنچنان که شوپنهاور، موسیقی را تاج هنر می داند. (دانشور، ۱۳۷۵: ۲۴۱) حال اگر موسیقی شعر را در گسترهٔ تعریف او دخالت دهیم و سهیم کنیم،این تاج ظرفیّت های چندگانهٔ دیگر نیز می پذیرد. شعر که او را حلّه تنیده ز دل بافته ز جانش خوانده اند، با موسیقی پیوندی دیرینه و خویشاوندی گسترده دارد. شعرای بزرگ و من جمله، میر سید علی همدانی، ضمن مدّ نظرداشتن محتوا، رستاخیز کلام و کلمات را در قالب موسیقی ارائه کرده‌اند. آهنگ و توازن و تقارناتی که در ذات موسیقی نهفته است و در تعبیر برساختهٔ دکتر شفیعی کدکنی در چهار منظر «بیرونی، کناری، درونی و معنوی» میراث اندیشگی این شاعر بزرگ را متجلّی می نماید. با توجّه به اینکه وی بیشتر در معنا می زیسته تا صورت و اصلاً داعیهٔ ادب و شعریّت نداشته است و چنانچه در مقدّمهٔ دیوان، سرایش آنها را به کرامت وی منسوب کرده اند (چهل اسرار: ۷ و ۸)، گره‌خوردگی ایدئولوژی عرفانی و ظرفیّت های ادبی و بلاغی در چهل اسرار او، بسی درخشان‌تر و شگرف‌تر رخ می نماید. پژوهش حاضر سعی بر آن دارد به این پرسش پاسخ دهد که عوامل آفرینش موسیقی شعر، قرینه های منظّمِ هجاهای عروضی، قافیه، ردیف، تکرار، واج های متجانس، ایهام و ...، در بستر تراوشات روحی، اندیشه های سترگ و هیجانات احساسی این عارف بزرگ چه جایگاه و پایگاهی دارد؟ شاعر چگونه توانسته است از حداکثر تناسبات در تصاویر برساخته، خلّاقانه بهره ببرد و عناصر مختلف زیبایی شناسی را با محوریّت عنصر عاطفه و اندیشهٔ عرفانی در خدمت گیرد؟

بحث و تجزیه و تحلیل

ادبیّات تلاش ذهنی در مسیر آفرینش ادبی است. محتوا، موضوع، شکل و قالب، بدون هماهنگی های ژرف ساختی و روساختی هرگز نمی توانند به بالندگی و تعالی هنری برسند. مهم ترین عنصر ژرف‌ساخت شعر، درون‌مایه و از مهم ترین عناصر روساخت آن، موسیقی و آهنگ کلام به شمار می رود. هماهنگی و کنش متقابل این دو موجد مؤلّفه های زیباشناختی هنری است. شعر و موسیقی از بدو تولّد پیوند دو سویه و ناگسستنی داشته اند. ناتل خانلری غرض از شعر و موسیقی را ایجاد حالت و صوت را مایهٔ کار هر دو می داند. با این تفاوت که در موسیقی، صوت های آن به حسب نسبت زیر و بمی نغمه و به حسب وقوع در زمان های متساوی، ضرب و وزن را ایجاد می کند و در شعر، به ترتیب صوت های ملفوظ به حَسَب دلالت، صورت های گوناگونی را به ذهن متبادر می کند. حالت القا شده در موسیقی، بسیار کلّی و مبهم است ولی در شعر، بیان حالات، دقیق تر و صریح تر از موسیقی است زیرا هر دسته از اصوات، دربردارندهٔ معانی خاصّی است. (ناتل خانلری، ۱۳۳۳: ۱۹-۱۷)

نویسندهٔ المعجم، در باب تعریف شعر، چنین اظهار نظر می کند: « سخنی است اندیشیده، مرتّب و معنوی، موزون، متکرّر و متساوی؛ حرف آخرین آن به یکدیگر مانند. » (رازی، ۱۳۶۰: ۱۹۶). موسیقی شعر از مسیر آشنایی زدایی و ایجاد همگونی با دیگر عناصر ادبی، احساس، عاطفه، تخیّل و پیام شاعر را منتقل می کند. این حلقهٔ

ارتباطی، کلام را متمایز از نثرِ پراکنده و بدین گونه برجسته می سازد. نظم خاصّی است که در محور عمودی و افقی تزریق می شود. در هم تنیدگی هرگونه هماهنگی و تناسب زیباشناختی لفظی، معنایی، در ساخت و بافت کلام شامل: وزن، قافیه، ردیف، صامت ها، مصوّت ها تکیه ها و سکوت ها ».

بر اساس نظر استاد شفیعی کدکنی، عوامل موسیقایی در چهار عنوان دسته بندی می شوند: موسیقی بیرونی که وزن عروضی را شامل می شود؛ موسیقی کناری که همان قافیه و ردیف است؛ موسیقی درونی دربردارندۀ هماهنگی های صوتی و آوایی واژه هاست. گروه صوتی شامل خانوادۀ جناس، ترصیع، تجنیس های تام، ناقص، زاید، مرکب، مزدوج، مطرّف، اشتقاق، تکریر، رجع و اعنات یا لزوم مالایلزم و نهایتاً موسیقی معنوی، مشتمل بر هماهنگی های معنایی و هر نوع تناظری که در مفاهیم ایجاد می شود. گروه معنایی که صنایعی نظیر: ایهام، مطابقه، تبیین و تفسیر، تلمیح، تقابل یا مراعات النّظیر، تأکید المدح بما یُشبه الذّم، تنسیق الصّفات، سیاقه الاعداد و ردّ العجز علی الصّدر را در بر می گیرد. این صنایع در مبحث بدیع قابل بررسی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱ :۳۰۱-۳۰۷) ولی خسرو فرشیدورد معتقد است: « مراد از موسیقی، وزن و قافیه و تناسب حروف است؛ بنابراین سه نوع موسیقی را می توان در شعر تشخیص داد: یکی وزن و دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر» (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ج اول : ۳۱). نویسندۀ « درسایه‌روشن شعر نو فارسی» در نگره ای جامع تر، « هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوۀ ترکیب کلمات، انتخاب قافیه ها و ردیف ها، هماهنگی و همسانی صامت ها و مصوّت ها و جز آن باشد. » در محدودۀ موسیقی شعر دخیل می داند. (دستغیب، ۱۳۴۸ : ۳۴)

۲-۱. موسیقی بیرونی

در ترکیب خجستۀ موسیقی و شعر که البته قبل از آمیزش نیز هر دو خاستگاه مشترک دارند، وزن اصلی ترین عامل ارتباطی و موسیقی ساز است؛ تا آنجا که بر مبنای تناسب و تقارن صامت ها و مصوّت ها، شعر را کلام موزون و وزن را از ذاتیّات آن می دانند و برآنند که « هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار، که نفس از ادراک آن هیأت، لذّتی مخصوص یابد» (طوسی، ۱۳۶۹: ۲۲). و نیز « نظم خاصّی که در یک مجموعۀ آوایی به لحاظ کوتاه و بلندی مصوّت ها و یا ترکیب صامت ها و مصوّت ها وجود دارد» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ۹۱). و یا « تناسب حاصل از ادراک وحدتی از میان اجزای متعدّد که در زمان واقع می شود » (خانلری، ۱۳۷۳: ۲۴). لذّت ادبی ناشی از درک روابط و تناسبات قرینه ای واج ها و حروف و چینش آن ها برای مخاطب و خواننده مطبوع می افتد. «در واقع این حالت یا کلام است که وزن را خاصّه کوتاهی و بلندی مصرع ها را البته می باید در یک بحر خاص باشد، به وجود می آورد و شرطش آن است که همۀ آنها یکپارچگی و وحدت را در شعر نشان دهند» (زرّین کوب، ۱۳۵۸: ۷۳).

میر سیّد علی همدانی در مسیر بیان و القای عواطف درونی، با استفادهٔ استادانه و مدبّرانه از این تواناییِ شعر فارسی، مطبوع ترین اوزان عروضی را به کار گرفته است که در بسیاری از موارد، تازگی زبان، تصاویر و احساس تپنده در این قالب ها دمیده شده است و شاکلهٔ اصلی اندیشهٔ او را در هیأتی موزون به مخاطب عرضه می دارد.

در سبک عراقی که آبشخور اندیشه های عرفانی میر در آن جاری و ساری است، اوزان و بحور عروضی نسبت به سبک خراسانی بسیار محدود و در عین حال مطبوع و مرغوب واقع شده است. رایج ترین قالب شعری در عصر وی، غزل است که عرصهٔ مسلّم هنری میر، محسوب می شود. این قالب محملی مناسب و بستری متجانس جهت حمل بار اندیشه های عارفانه و تأمّلات عاشقانه است. در بررسی اوزان چهل و یک غزل میر، نتیجه به دست آمده در نمودار زیر مشخص است.

جدول شماره ۱

رتبه	نام بحر	بسامد	درصد
۱	رمل	۲۰	۴۸/۷
۲	مضارع	۹	۲۱/۹
۳	هزج	۶	۱۳/۶
۴	مجتث	۴	۹/۷
۵	منسرح	۱	۴/۸
۶	خفیف	۱	۴/۸

انواع بحور و بسامد اوزان در دیوان غزلیّات میر چنین است:

۱- بحر رمل: بیست غزل (غزل های شماره : ۲-۳-۴-۷-۹-۱۲-۱۴-۱۵-۱۶-۱۷-۲۰-۲۱-۲۲-۲۳-۲۵-۲۷-۲۸)

رمل «در لغت به معنی باران کم و حصیر بافتن است» (عُقَدایی، ۱۳۷۲: ۶۴) این بحر را بدان جهت رمل گفته اند که «گویی ارکان آن در هم بافته شده باشد و دو سبب در میان دو وتد است» (تجلیل، ۱۳۸۴: ۲۸). سه هجای بلند ارکان این وزن (فاعلاتن) ملایمت و آرامش و وقار و سنگینی را تداعی می کند. «کمّیّت هجاهای بلند در ارکانی مانند فاعلاتن و مفاعیلن، سبب سنگینی وزن می شود» (فضیلت، ۱۳۷۸: ۵).

شکل سالم این وزن در چهل اسرار به کار نرفته است و از چهارده زحاف این بحر، فقط از زحافات «خبن، قصر و حذف» استفاده شده است. این وزن نزدیک به زبان عادی و طبیعی، دارای جنبهٔ گفتاری و روایی و بهترین وزن جهت بیان احساسات و عواطف می باشد.

۱-۱. رمل مثمّن مقصور/ محذوف: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات / فاعلن) یازده غزل

« گر براندازد زمانی از جمال خود نقاب از خجالت در کسوف آرد رخ خود آفتاب. » (دیوان : ۱۶)

این بحرکه سومین وزن پرکاربرد به شمار می رود، با بیشترین بسامد، سوگلی اوزان اوست.

۱-۲. رمل مثمّن مقصور/ محذوف: (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات / فاعلن) یک غزل

« قبلهٔ دل آفتاب روی اوست. کعبهٔ جان خاک راه کوی اوست.» (همان: ۱۹)

۱-۳- رمل مثمّن مخبون محذوف: (فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن) هشت غزل (غزل های ۳-۷-۱۵-۱۶-۲۰-۲۱-۳۷-۴۰) به دلیل وجود دو هجای بلند بعد از دو هجای کوتاه (فعلاتن) وزن سنگین و جویباری محسوب می شود و چهارمین وزن پرکاربرد ادبیات فارسی:

«درد عشقت که دوای دل شوریدهٔ ماست یک سر موی از آن هر دو جهان نیم بهاست» (دیوان:۱۸)

2- بحر مضارع: نه غزل (غزل های شماره ۱۰-۱۱-۱۳-۲۶-۲۹-۳۰-۳۳-۳۵-۳۸)

این بحر از ترکیب ارکان «مفاعیلن و فاعلاتن» پدید می آید.

۲-۱. مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف/ مقصور (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) وزنی نرم، سنگین و جویباری.

« ارباب ذوق در غم تو آرمیده اند. از شادی و نعیم دو عالم رمیده اند. »

2-2. مضارع مثمّن اخرب (مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن)

« بر جان مستمندان داغی ز غم نهادند. کز سوز او دو عالم در حیرت اوفتادند. » (همان : ۲۸)

۳- بحر هزج شش غزل (غزل های شماره ۱-۵-۶-۸-۱۹-۳۶)

هزج: هزج را آوازِ باترنّم گویند. تکرار مفاعیلن است و «اکثر آوازها و سرودهای خوشِ اعراب، در این بحر است» (فشارکی، ۱۳۷۲: ۳۵). این بحر با بسامدِ شش موردی، سومین وزن پرکاربرد چهل اسرار محسوب می شود که از میان پانزده زحاف آن، فقط از زحاف قصر استفاده شده است.

۳-۱. هزج مثمّن کامل : مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن.

« ز عکس روی تو یابند مقبولان هدایت ها. ز خاک کوی تو یابند مسعودان سعادت ها.» (همان : ۱۵)

2-3. هزج مسدّس مقصور/ محذوف (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل / فعولن)

« در این ره هرکه او ثابت قَدَم نیست ره جانش به اسرار قِدَم نیست.» (همان : ۲۰)

۴- بحر مجتث: چهار غزل (غزل های ۳۲-۳۴-۳۹-۴۱)

ترکیبی از دو رکن «مستفعلن و فاعلاتن» (ماهیار، ۱۳۷۴: ۶۷) پرکاربردترین وزن در میان اوزان شعر فارسی است. (مجتث مثمّن مخبون مخذوف) نرم، سنگین و جویباری.

مجتث مثمّن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)

« اگر تو بر سر کویش دمی گذر یابی کنوز غیب دو عالم به یک نظر یابی» (همان: ۵۵)

تمامی غزلیّات بحر مجتث به همین عنوان فوق است.

۵- منسرح: یک غزل (غزل شمارهٔ ۱۸)

این وزن دوری که «قسمت اعظم زایایی عروض فارسی را به عهده دارد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۰) وزنی است نتیجهٔ تناوب ارکان «مستفعلن و مفعولاتُ»؛ شاد، پرکاربرد، خیزابی، ضربی، پرتحرک، نشاط آور و گوش نواز و مطبوع؛ به دلیل قرارگرفتن دو هجای کوتاه میان دو هجای بلند (مفتعلن).

منسرح مثمّن مطوی مکشوف (مفتعلن فاعلن // مفتعلن فاعلن)

« از نفحات قدم، حضرت اسما گشود وز نسمات کرم صورت اشیا گشود» (همان: ۳۶)

۶- خفیف. یک غزل (غزل شمارهٔ ۲۴)

خفیف: «در لغت به معنای سبک و چابک در حرکت و عمل است» (مددی، ۱۳۸۵: ۱۱۷) «اصل این بحر فاعلاتن و مستفعلن فاعلاتن است که سالم آن چندان متداول نیست و اکثر مزاحف آن معمول است» (شاه حسینی، ۱۳۸۵: ۹۵). فاعلاتن مفاعلن فعلن: خیزابی و پنجمین وزن پرکاربرد ادبیات فارسی.

خفیف مسدّس مخبون محذوف (فعلاتن مفاعلن فعلن)

« در محیطی فکنده ام زورق که دو عالم در اوست مستغرق.» (همان: ۴۳)

نویسندهٔ «موسیقی شعر» اوزان را به خیزابی، جویباری، شفاف و کدر تقسیم کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۵) اوزان خیزابی تند و شاد، جویباری آرام و ملایم، شفاف همانند خیزابی و جویباری و اوزان کدر ثقیل و دیرفهم هستند. برای مثال بحر مضارع « مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن » با بسامد نُه بار تکرار، جویباری محسوب می شود زیرا با وجود زلالی، زیبایی و مطبوعی، میل به تکرار در آن ها احساس نمی شود و از دیگر سو، فرشیدورد بر اساس آمار برآمده از تحقیقات مسعود فرزاد از اوزان شعر فارسی، پرکاربردترین اوزان را زیباترین آن ها می داند و بر آن است که سه وزن « فاعلاتن فعلاتن فعلات»، « مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات » و « مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلات » زیباترین وزن های شعر فارسی هستند. از این رو بهترین قصاید و غزلیّات و قطعات بر این سه وزن آمده اند. (فرشید ورد، ۱۳۷۸، ج ۲: ۵۷۵) چنانچه مشاهده می شود بحر رمل، مضارع و مجتث در دیوان میر، سی و سه غزل را پوشش می دهند که نسبت آن ها ۸۰/۴ ٪ است.

در تقسیم بندی شش گانه اوزان از وحیدیان کامیار، با رویکرد هماهنگی وزن و محتوا، سه وزن یادشده (رمل، مضارع و مجتث) اوزانی، نرم و سنگین و متناسب با معانیی مانند مرثیه، هجران، درد، حسرت و گله یاد شده اند و نیز بحر هزج هم از این خانواده محسوب می شود: دلنشین، شیرین و آرام. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۷۳) این مطلب در چهل و یک غزل میر سیّد علی، دقیقاً خوش می درخشد؛ مطبوع افتاده است و کلام او را اوج می دهد. « چون تأمّل محتاج سکون و آهستگی است، هجاهای بلند در بافت شعر با چنین حالتی سازگار است» (یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۰۳)

چهار غزل او در بحر مجتث (غزل های ۳۲-۳۴-۳۹ و ۴۱) کاملاً متناسب محتواست؛ چون این بحر، خیزابی و تند و ریتمیک محسوب می شود. ناگفته نماند که بحر مجتث مثمّن مخبون را پرکاربردترین بحر در ادب فارسی می دانند.

« خوشا سری که بود ذوق سیرها دیده. به چشم دل رخ اسرار آن سرا دیده.» (دیوان: ۵۳)

« اگر تو بر سر کویش دمی گذر یابی کزو زغیب دو عالم به یک نظر یابی.» (همان: ۵۵)

« تو کان گوهر کافی و کان گوهر نونی چه کاف و نون که هم از کاف و نون تو افزونی»(همان: ۶۱)

از میان چهل و یک غزل تنها یک مورد دارای سه پایه عروضی است. غزل شماره ۲۴ با مطلع:

« در محیطی فکنده ام زورق که دو عالم در اوست مستغرق»

و بقیه غزل ها همگی چهارپایه ای یا چهارکنی هستند.

در غزل هایی که رکن عروضی آخر دارای یک یا دو هجای بلند است مثل فع لن یا فع، نوعی درنگِ تأمّل برانگیز به چشم می خورد که تناسب وزن و محتوا را دو چندان می نماید:

« دوش دل در غم او می زد با جان رایی که تو را در پی این سود نشد سودایی.» (دیوان: ۶۲)

« گشته تا محو تجلّای جمالش جانم دیده ام حُسن و جمالی که در او حیرانم.» (همان: ۴۸)

چهار وزن مجتث، همگی دارای اختیار شاعری تسکین هستند (یک هجای بلند به جای دو هجای کوتاه) که با توجّه به محتوا، مانند رمل ها القا کنندهٔ تأمّل و تفکّرند.

منسرح، تنها یک غزل را در بردارد. این بحر به دلیل نظم هجایی خاصّ خود، موسیقی شاد، ضربی و طنینی را انعکاس می دهد. این تناسب به خوبی در این غزل نمایان است:

« از نفحات قدم، حضرت اسما گشود. وز نسمات کرم صورت اشیا گشود.» (دیوان: ۳۶)

بحر خفیف پنجمین وزن پرکاربرد فارسی، با یک بار بسامد، نیز دقیقاً تداعی کنندهٔ عاطفه، درد و غم و هجران و ناکامی است و چنین خوش می درخشد:

« در محیطی فکنده ام زورق که دو عالم در اوست مستغرق» (همان: ۴۳)

در موارد فوق گوشِ شنوا و چشمِ تیزبین، تناسب موسیقی بیرونی مناسب با محتوا و مضمون غنی، سماع بیت ها و هارمونی چندجانبه و خوش نشستن و درخشیدن در محمل غزل را احساس می کند. نوعی سازواری موسیقی و محتوا بلکه حتی اتحاد آن دو در ساختار افاعیل عروضی و ریتم درونی که موجب اعتلا و درخشش کلام و درهم تنیدگی و گره خوردگی افزون تر مفهوم با احساس مخاطب و ته نشین شدن مطلب در ذهن او می شود.

2. موسیقی کناری

« منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر، دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصرع قابل مشاهده نیست؛ برعکس موسیقی بیرونی که تجلّی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی، در همه جا به یک اندازه، حضور دارد. جلوه های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۹۱)

۲-۱. قافیه:

قافیه محصول تکرار اصوات در مسیر جبران کردن محدودیّت وزن (یک نواختی آن) است. « تکرار الفاظی که از نظر معنا و احتمالاً از لحاظ شکل ظاهری، با هم متفاوتند ولی از نظر لحن و آهنگ هم نوا هستند» (ملاح، ۱۳۶۷: ۸۳). نویسندهٔ العمده، قافیه را شریک وزن دانسته و چیزی را شعر می گوید که قافیه داشته باشد. (ابن رشیق قیروانی، ۱۳۶۰: ۱۵۱) حدّاقل مشترکات بین دو کلمهٔ هم قافیه، واکه (مصوّت) یا هم‌خوان (صامت) روی و واکهٔ پیش از آن است افزایش تعداد هم خوان و واکه (صامت و مصوّت) مساوی است با افزونی دامنهٔ موسیقی کلام و هرچه تعداد آن ها کمتر شود از آهنگ و موسیقی قوافی کاسته می شود. (حسینی و شریفیان، ۱۳۹۱: ۱۳) برای قافیه نقش های فراوانی برشمرده اند از جمله « نقش موسیقایی و صوتی، وحدت بخشیدن به افکار و تخیّلات شاعر، ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر، ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده، برجسته سازی تصویر و مضمون، ایجاد تقارن دیداری و شنیداری و القای مفهوم خاص» (طالبیان و اسلامیّت، ۱۳۸۴: ۱۱- ۱۸).

انتخاب الفاظ مناسب، ترکیب سازی هنرمندانه و به کار گرفتن واژگان برجسته و منتخب و قراردادن آن ها در محور همنشینی ردیف، در بسیاری از موارد همسو با محتوا و مفهوم مورد نظر گام بر می دارد. قافیه هایی که در آن ها مصوّت های بلند به کار رفته باشد، غنای موسیقایی افزون تر دارند. زیرا « امتداد مصوّت بلند، کمی بیشتر از دو برابر امتداد مصوّت کوتاه است » (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۲).

بیشترین میزان کاربرد قافیه در چهل اسرار، از نوع مصوّت بلند + یک صامت است با بسامد بیست و دو مورد است؛ بعد از آن مصوّت بلند به تنهایی با دوازده بار تکرار و در مرتبهٔ سوم و آخر مصوّت کوتاه + یک صامت با هفت مورد. بقیهٔ انواع قافیه مورد استفاده قرار نگرفته است.چنانچه مشاهده می شود، امتداد تلفّظ و خوش آهنگی صوتی هجای قافیه در اشعار سیّد، ارزش موسیقایی آن را بسی افزون نموده است.

از نقش های قافیه، القای مفهوم از راه آهنگ کلمات است. در غزل زیر این کارکرد به تمامی خود را می نمایاند:

« دوش دل در غم او می زد با جان رایی. که تو را در پی این سود نشد سودایی.
گفتمش ملک سلیمان به گدایی نرسد. تاج رفعت نکشد جز سر روشن رایی.
دولت جم که سلاطین جهان پی نبرند کی جنابش رسد آخر چو من شیدایی.
سیر عنقای جمالش که نگنجد در کون طمع جلوه او بین تو ز هر بی جایی.»

چنانچه مشاهده می شود امتداد قافیه بر اساس مصوّت بلند و پراکندگی همین واج در کل مصاریع، تداعی کنندهٔ فریاد، سرگردانی، خواهش و اضطراب است. تسکین در هجای ما قبل آخر، پژواک این تأثّر را دوچندان فرا می نماید.

از نظرگاه قافیه بدیعی(انواع جناس، تضاد، ذوقافیتین و اعنات) شاعر همدانی التفات چندانی از خود نشان نداده است و بیشتر به قوافی معمولی توجّه داشته است.

شاعر از قافیه های نرم و روان مانند «ال»، «ون»، «ید» و «ا» استفاده کرده است. در مواردی خواننده می تواند، قافیهٔ ابیات آتی را حدس بزند چون شاعر مقدّمات «ارصاد و تسهیم» را فراهم آورده است:

«قبله دل آفتاب روی اوست. کعبه جان خاک راه کوی اوست.
چون ز زلفش گشت عالم مشکبوی دوستی این و آن بر بوی اوست.
کفر و دین و نور و ظلمت در جهان از رخ ماه و شب گیسوی اوست.
تیرباران بلا بر هرکه است از کمان پر خم ابروی اوست.» (دیوان:۱۹-۲۰)

از میان حروف قافیه، شاعر به مصوّت اصلی «ا» توجّه ویژه داشته است. یک سوم از غزلیّات وی چنین است:

«درد عشقت که دوای دل شوریده ماست یک سر موی از آن هر دو جهان نیم بهاست.» (دیوان: ۱۸)
«هر سحرگه بوی زلفش دل به بالا می کشد صورت موهوم را خط در من و ما می کشد.» (همان:۲۵)
«رندان جان فشان چو قدم بر فنا زنند بر خوان درد هجر صلای غنا زنند.» (همان:۳۰)

۲-۲. ردیف

«ردیف همزاد شعر فارسی دری در نتیجهٔ تکرار کامل آوایی در آخر مصاریع حاصل می شود. وجود این عنصر در اشعار عامیانه که گاهی وزن عروضی و قافیه ندارند، نشان می دهد که ارزش موسیقایی ردیف از موسیقی وزن و قافیه بیشتر است» (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۹: ۱۸). ردیف هر چند تخیّل را مقیّد می کند ولی از نظر موسیقایی، شعر را غنی تر می نماید؛ بی جهت نیست که آن را خلخال شعر فارسی نامیده اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۳۰) در همین راستا و به همین دلیل «۸۰ درصد غزلیّات خوب زبان فارسی دارای ردیف هستند.» (همان:۱۳۸)

از مجموع چهل و یک غزل، بیست غزل سیّد، مردّف است و این یکی از امتیازات وی است که بر مبنای اندیشهٔ تعالی غزل، با استفاده از ظرفیّت های مختلف به خلق مفاهیم مجازی، کنایی و استعاری در ساخت و بافت شعر روی می آورد. هجده غزل ردیف فعلی و تنها یک غزل ردیف جمله ای و یک مورد ردیف قیدی دارد که از نظر ترتیب اجزای جمله و نزدیکی آن به نثر نیز جالب توجّه است و نشانگر دستورمندی و ساختار نثرگونهٔ غزلیّات او و فصاحت و شیوایی سخنش است.

آن چنان که در بسیاری از موارد، بقیهٔ اجزای دستوری نیز در جای خود قرار دارند:

«چون جمالش جلوه بر خورشید تابان می کند آفتاب از رشک حسنش، روی پنهان می کند.» (دیوان:۳۱)

«عارفان سرّ خطاب از کُه و صحرا شنوند. رمز پرشور و شتاب از کف دریا شنوند.
شمّه ای از سوز عشقش در دل آتش بینند بوی زلفش ز دم ارنب و بکنا شنوند.
حرف خذلان قضا از سر یس خوانند. راز اسرار ازل از دل طه شنوند.» (همان: ۳۲-۳۳)
«رندان جان فشان چو قدم بر فنا زنند بر خوان درد هجر، صلای غنا زنند.» (همان:۳۰)
«اگر تو بر سر کویش دمی گذر یابی کنوز غیب دو عالم به یک نظر یابی.» (همان:۵۵)

سیزده ردیف فعلی او را افعال خاص با مفاهیم متحرّک و پویا در بر دارند؛ نسبت به شش مورد که فعل ربطی هستند و حالت ایستا دارند. ردیف های فعل خاص مانند: یابد، می کشد، بزند، زنند، می کند، شنوند، بینند، دیده، یابی، اندازی. «ردیف های فعل ربطی نیز در پیوند سخن توان بسیار دارند. این فعل ها، دو اسم را به هم پیوند داده، جمله می سازند؛ بنابراین می توانند بی نهایت جمله را پیوند دهند و از ساده ترین تا پیچیده ترین جمله ها را داشته باشند» (محسنی،۱۳۸۲:۱۲۸). مانند: است، نیست، باشد، مشو. چنانچه مشاهده می شود، تکرار لفظی ردیف، موجب غنای موسیقی کلام، افزایش قدرت تصویرآفرینی و ترکیب سازی و القای مفهوم در ذهن مخاطب می شود.

نباید از بار معنایی و تصویرسازی ردیف ها غافل ماند. ترکیب سازی های جدید و بدیع و پیوستگی و تناسب آن ها با محتوای کلّی غزل، شاعر را به استفادهٔ حداکثری از توان ردیف و قافیه رهنمون شده و بیشینهٔ بار معنایی به دوش ردیف گذاشته شده است که ضمن فراموش نکردن محوریّت عمودی، تأکید بیشتری را نسبت به محور افقی شعر نشان داده است. مانند:

«رندان جان فشان چو قدم بر فنا زنند بر خوان دردِ هجر، صلای غنا زنند.
از آب دیده غسل کنند و به طور دل از سر علم نالهٔ «فاغفرلنا» زنند.
از شر دیو نفس کنند التجا به دوست تیر نیاز بر هدف «عافنا» زنند.
چون شسته اند لوح دل از ظلمت حدوث در درس غیب نعرهٔ «فاکتب لنا» زنند.
مستان جام شوق که در مجلس شهود در استزاد آن دم «اتمم لنا» زنند.
از مدین وفا، چو به قدس صفا رسند بر صخرهٔ قبول کرم «ربنا» زنند.» (همان:۳۱)

تصاویر برروُسته از ردیف دینامیکی «زنند» دقیقاً تداعی کنندهٔ مفاهیم معنوی و هم گام با اندیشه کامیابی عارفان و سرمستی آنان است. در بسیاری دیگر از غزلیّات مردّف او، وسعت گسترهٔ گوناگونی استخدام ردیف در پرورش محتوا و آرایه ها و خلق تصاویر بدیع و فربه تر شدن دایرهٔ واژگان بسیار مطبوع افتاده است.

۳. موسیقی درونی

موسیقی درونی تناسب و زیبایی را با تکرار آواها در محور همنشینی خلق و با آشنایی زدایی لذّت شنیداری حاصل از انواع جناس، واج آرایی، سجع و ... را دوچندان می نماید. بسیاری از آرایه های زیر مجموعهٔ موسیقی درونی، در حوزهٔ تکرار می گنجند. هر چند تکرار در نظر بسیاری از قدما، نظیر: خواجه نصیر طوسی و سعدی

نکوهیده شده است. (جمالی، ۱۳۸۳: ۶۱) ولی در مباحث امروزی زیربنای زیباشناسی بسیاری از مفاهیم محسوب می شود و مانند قافیه و ردیف، تناوب موسیقایی و منظّم می آفرینند؛ لذا آن را باید از مختصّات هر سبک ادبی دانست. در هر صورت «تشابهات صوتی در واژگان متجانس موسیقی خاصّی ایجاد می کند و چنین موسیقی و طنینی از عوامل زیبایی شعر است» (تجلیل،۱۳۶۷:۲).

« در چهل اسرار میر سیّد علی همدانی، بهره گیری شاعر از عناصر موسیقایی سخن به خصوص تکرار و توالی کامل یا ناقص واژگان یا تکرار صامت ها و مصوّت ها، غنای گسترده ای را به نمایش می گذارد. موارد زیر به صورت بسیار مختصر نموده می شود:

۳-۱. جناس:

جناس در اشکال و انواع مختلف خود در چهل اسرار نمود و ظهور فراوان یافته است. علاوه بر تعاریف معهود و مشخّص، جناس را واژگان همگون و هم مایه ای می دانند که در شعر نوعی واج آرایی ایجاد می کند. (راستگو، ۱۳۸۲: ۵۵) در حوزۀ قافیه بدیعی نیز خوش می درخشد که نشان از ذوق عالی و قریحه خلّاق او دارد. شاید از این معبر، شاعر جهت واژه سازی برای تکرار و القای عواطف و مفاهیم درونی به مخاطب سود می برد. گره خوردن انواع جناس با صور خیال در غزلیّات او زیباست.

۳-۱-۱. جناس تام

« نی میانش را کناری نی کنارم را میان وز میان آتش عشقش نمی یابم کنار.» (دیوان: ۴۱)

تکرار «کنار» موسیقی ویژه و خوش آهنگی و نیز تصویر سازی هنرمندانه ای را ایجاد می کند.

۳-۱-۲. جناس زاید

« قفل این در شد علایی و کلید آن نیاز گر نیازی داری این جا بر سریر ناز شو» (همان: ۵۲)

۳-۱-۳. جناس مضارع

« ای گرفتاران عشقت فارغ از مال و منال والهان حضرتت را از خود و جنّت ملال» (همان: ۴۴)

افزون بر جناسواج آرایی « آل» نیز به تداعی مطلب افزوده است.

۳-۱-۴. جناس ناقص

« مُهر مِهر اوست ای دل تو دم از وصلش نزن سایه را خورشید جُستن کی بود رای صواب» (همان: ۱۷)

توالی واژه های جناس، پیوند را هنری تر و انسجام را قوی تر نموده است.

۳-۱-۵. جناس لاحق

«هر دم که بی غم او از سر دل برآید آن دم از راه غیرت بر جان ماست تاوان.» (همان:۵۱)

۳-۱-۶. جناس اشتقاق

« مرده است آن که نمرده است ز دردت روزی کشته تیغ بلاهای تو را ملک بقاست.» (همان:۱۸)

۳-۱-۷ جناس افزایشی

«تو محرم نیستی محروم از آنی ره نا محرمان اندر حرم نیست» (همان:۲۲)

در جدول زیر میزان فراوانی جناس دیده می شود:

جدول شمارهٔ ۲

عنوان	فراوانی	درصد
جناس تام	۸	۶/۹
جناس زاید	۱۶	۱۳/۹
جناس مضارع	۱۴	۱۲/۱
جناس ناقص	۱۷	۱۴/۷
جناس لاحق	۲۱	۱۸/۲
جناس اشتقاق	۲۷	۲۳/۴
جناس افزایشی	۱۲	۱۰/۴
مجموع	۱۱۵	

۳-۲. انواع واج‌آرایی

صامت ها و مصوّت ها نقش بسزایی در ایجاد موسیقی کلام دارند زیرا مجاورت، تکرار و همبستگی آوایی خاصّی بر روی افاعیل عروضی، ارزش کلام و کلمات را ارتقا می دهند.

۳-۲-۱. هم آغازی

«دلی کز درد او درمان نسازد وجود او به معنی جز عدم نیست» (همان:۲۱)

تکرار واج «د» در کوتاه ترین فاصله، ضمن گوش نوازی، موسیقی سکون و درنگ را مؤکّد در خاطر می نشاند.

۳-۲-۲. هم پایانی

«علی چون همت عالی نداری تو را گامی به کویش لاجرم نیست.» (همان:۲۳)

۳-۲-۳. واج آرایی پراکنده

«درد عشقت که دوای دل شوریدهٔ ماست یک سر موی از آن هر دو جهان نیم بهاست» (همان:۱۸)

تکرار واج «د» تداعی کنندهٔ درد و رنج است و تتابع اضافات در مصراع اوّل به خلق عمیق تر این تصویر کمک نموده است.

۳-۲-۴. هم پایان و آغازی

«جز غمش درمان نبینم در جهان کاین کمان لطف در بازوی اوست» (همان:۲۰)

واج «ن» منفی بودن را تاکید دارد.

ناگفته نماند که واج آرایی را از نظرگاه دیگری هم تقسیم بندی نموده اند: هم صدایی شامل فراوانی توزیع مصوّت در سطح کلمات است و هم حروفی بسامد بالای تکرار یک صامت در جمله. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۰-۷۹)

جدول شماره۳

عنوان	فراوانی	درصد
هم آغازی	۳۴	۲۲/۵
هم پایانی	۲۸	۱۸/۵
واج آرایی پراکنده	۶۵	۴۳
هم پایان هم آغازی	۲۴	۱۵/۸
مجموع	۱۵۱	

۴- موسیقی معنایی

این موسیقی از ارتباط معنایی برخی از صنایع حاصل می شود و زیبایی واژگان و عبارات را در بافت کلام بررسی می کند. « همان گونه که تقارن ها و تضادها و تشابهات در حوزۀ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می آورد، همین تقارن ها و تشابهات و تضادها درحوزۀ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می بخشد. بنابراین عنصر ارتباط های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و ازسوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده یا منظومه) اجزای معنوی آن اثرند.» (همایی ،۴۴:۱۳۶۷) بدیع معنوی از ارتباطات زیبایی شناسانه ای است که مستقیماً با معنا مرتبط است. تداخل زیبایی بدیع لفظی و معنایی در یکدیگر بسیار زیباست و هر دو در پیوستگی به همدیگر بار عاطفی احساس زیباشناسانه ای را منتقل و تلقین می کنند. این موسیقی ضمن زیبایی واژگانی و معنایی سخن، رسانندگی مضمون منطقی شعر را نیز بر عهده دارد. از پرتو چنین ارتباط واژگانی، معنا و مفهوم رساتر و شیواتر ابلاغ می شود. مهم ترین آرایه های این نوع موسیقی عبارتند از: ایهام، تضاد، پارادوکس، مراعات النّظیر، تلمیح، اغراق، حسن تعلیل، لفّ و نشر، حس آمیزی.

۴-۱. تضاد

از بارزترین جلوه های زیبایی شناسی چهل اسرار، تضاد است که به گونه های مختلف رخ می نماید.

«صبح وصلم دمد از مشرق رویت روزی شب هجرم شود اندر سرمویت روزی.» (دیوان:۵۹)

این نوع تضاد را «تناظر» خوانند زیرا حذف یکی موجب خنثی شدن دیگری می شود.

«صبح وصل دمد روی ≠ شب هجر شود موی»

در جریان ارتباط چهارسویهٔ این واژگان، در واقع «با تصادم دوکلمهٔ ناهم خوان، جرقه ای به وجود می آید که در جریان خواندن درنگ ایجاد می کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۲۶). ملال آور نبودن این تصویر، دالّ بر قدرت بیان و ظرافت اندیشهٔ سراینده است که از راه ایجاد چالش ذهنی، لذّت ادبی را در پی دارد.

۴-۲. پارادوکس (متناقض نما)

درهم تنیدن تضادهای مفهومی در یک زمان و مکان و لحظه در چهل اسرار فراوان دیده می شود که ریشه در منطق عرفانیِ میر دارد.

«بی دلان را ساقی از اشک است و مطرب آه دل عاشقان را لذّت از درد است و راحت سوز جان» (دیوان:۴۹)

تصویر سازی پارادوکسی در شبکه ای از قرینه های متوازن بر بستر سجع، بافت کلّی عاطفی و مسیر اندیشگی غزل را پشتیبانی می کند.

«گر کام خواهی از دوست، ناکامی است کامت کز گلشن وصالش، دورند کامرانان.» (همان:۵۰)

پارادوکس های میر، از تکانهٔ ذهنی فراتر رفته و به تکانهٔ روحی می انجامد. سرشار از ابهام هنری و درنگ آفرین می باشد. «ابهامی است که ذهن را به بازی می گیرد و نوعی حیرت شیرین ایجاد می کند و با ایجاز هنری بسیار نیرومندی که دارد، در باطن مفهومی ژرف و تازه خلق می کند» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۳۰). در چهل اسرار، تمامی پارادوکس ها در قالب جمله یافت شد.

۴-۳. مراعات النّظیر

«سابقهٔ فضل او مظهر نوح و خلیل صاعقهٔ مهر او مهلک عاد و ثمود.» (دیوان:۳۷)

کلمات متناسب و متناظر «نوح و خلیل» و «عاد و ثمود» تداعی‌گر تصاویر ذهنی شاعر به مخاطب است. تصاویری فربه تر، بنیادی تر که با ایجاد کثرت مفهومی، پویایی و سرزندگی را به شعر تزریق می کند.

۴-۴. حسن تعلیل

«پالوده شکنجه عشقند زان سبب زآلودگان جیفه دنیا بریده اند.» (همان:۲۷)

عادت شکنی و تصویری که عقل در مرحلهٔ اول از پذیرش آن سر باز می زند

۴-۵. تلمیح

«چشم هامانِ امل، گر برکند دست یقین روح روحانی قدم در قدس با هارون زند.» (همان:۲۹)

تنوّع اشارات تاریخی، افسانه ای و ... خواننده را به تأمّل و درنگ، وا می دارد و او را به واکاوی دوبارهٔ دانسته های خود و ارتباط آن با موضوع، دعوت می کند.

۴-۶ . لفّ و نشر

«کفر و دین و نور و ظلمت در جهان از رخ ماه و شب گیسوی اوست» (همان:۱۹)

روابط دو سویه و چند سویه بین واژگان، بر مبنای قواعد زیبایی شناختی بر محوریّت تشبیه و تضاد، مراعات النّظیر و ... .

۴-۷. اغراق

«بتی کز نازکی طبعش ملول است از گل سوری میان آتش جانم مدامش چون مقر باشد؟» (همان:۲۴)

در این گونه تصاویر، منطق متعارف مکالمه و مفاهمه از درک تصاویر انتزاعی ناتوان است.

۴-۸ . حس آمیزی

«در ملامت گه عشاق که دیوان قضاست پاکی یوسف جان را ز زلیخا شنوند.» (همان:۳۳)

انحراف هدفمند از هنجارهای نظام مند و قواعد نهادینهٔ زبان معیار به وضوح در این آرایه پیداست.

۴-۹. ایهام

«چندین هزار بیدل بر بوی آن سعادت دل ها نثار کردند؛ جان ها به باد دادند» (همان:۲۸)

در این گونه تصاویر زبان بارورتر و بالنده تر می شود و سویه های جدیدی به خود می بیند.

جدول کاربرد این آرایه ها به شکل زیر است:

آرایه	فراوانی	درصد
تضاد	۶۳	۲۲/۸
پارادوکس	۳۲	۱۱/۵
مراعات النّظیر	۷۱	۲۵/۷
حسن تعلیل	۱۳	۴/۷
تلمیح	۲۸	۱۰/۱
لف و نشر	۱۵	۵/۴
اغراق	۲۱	۷/۶
حس آمیزی	۱۷	۶/۱
ایهام	۱۶	۵/۷
مجموع	۲۷۶	

نتیجه‌گیری

با وجود آن که غنای چهرهٔ عرفانی و اجتماعی میرسیّد علی همدانی، جذّابیّت شاعرانهٔ او را تا حدّ زیادی در پرده های خمول و گمنامی، نهان کرده است، چهل و یک غزل او مجموعهٔ ارزشمندی از معارف و مواعظ و لطایف عرفانی است که مطبوع ترین اوزان را در نهایت تناسب با محتوا، توانمندانه در خویش منعکس می کند. پرکاربردترین و مأنوس ترین بحر در دیوان میرسیّد علی، بحر رمل با بسامد تکرار ۴۸/. از کلّ غزل ها (بیست غزل از مجموع چهل و یک غزل). اوزان بلند با اکثریت مصوّت های بلند مانند فاعلاتن، مفاعیلن، مفعول. بسامد اوزان نرم، آرام، موقّر و معروف به جویباری در دیوان او بالاست. در بسیاری از موارد از اختیارات شاعری مخصوصاً تسکین و تبدیل فعلاتن به فاعلاتن استفاده نموده است. شادترین اوزان او دوری هستند که خیزابی و دلنشین می نمایند. بیشترین رویکرد او به بحر رمل (با بیست غزل)، بعد از آن مضارع (با نه غزل) و بعد از آن هزج (با شش غزل) می باشد.

موسیقی کناریِ دیوان عارف همدانی، در محور جمال شناسانه، جایگاه بخصوصی دارد که قافیه و ردیف ها معمولاً از نظر حروف، کوتاه و از هرگونه صنعت زدگی و هنرنمایی متکلّفانه و اعنات و التزام به دورند و همسو کنندهٔ عواطف و تخیلات با کلام و کلمات؛ آن چنان که جزیی از سیرت شعرند نه صورت آن. پژواک هنرمندانهٔ این دو در ذهن و ذهنیّت مخاطب، باعث می شود، تصاویر برجسته تر، مفاهیم درونی تر و ترکیباتِ برساخته، طبیعی تر جلوه کنند. قافیه و ردیف در محور همنشینی، موسیقی کناری را افزونتر و در محور افقی، محتوا و مفهوم مورد نظر را برجسته تر فرا می نماید.

در حوزهٔ موسیقی درونی، محوریّت تکرار و هماهنگی صوتی و حرفی، باعث تقویت و غنای موسیقایی و قدرت توازن گردیده است. چنین واژگان متجانس و پویایی واج ها و آمیختگی آنها با مضامین همراه با چاشنی آرایه ها در دیگر شگرد های بلاغی، ملالت تکرار به حلاوت و بلکه در بسیاری از موارد به اعجاب مبدّل می نماید. بیشترین بسامد از انواع جناس، اشتقاق و بالاترین درجه انواع واج آرایی، از نوع پراکنده دیده شد.

در پهنهٔ گستردهٔ موسیقی معنوی، بسامد کاربرد این نوع آرایه ها در محوریت غزل و درهم‌تنیدگی آن ها با بیان و سایر شگردهای بلاغی، تصاویر جذّاب و آفریده هایی پویا را رقم زده است. انحراف هنرمندانه از هنجار و منطق معیار، لذّت درک تصاویر پنهان را از مسیر واکاوی ارتباطات در هم آمیخته و تجزیه و ترکیب و تحلیل نظام زیبایی شناسانهٔ او، دو چندان می نماید. مراعات النّظیر با ۷۱ مورد و حسن تعلیل با ۱۳ مورد بیشینه و کمینهٔ آرایه های معنوی را از آن خود کرده اند.

فهرست منابع

تجلیل، جلیل. (۱۳۶۷). **جناس در پهنهٔ ادب فارسی**، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

———— (۱۳۷۸). **عروض و قافیه**، تهران: سپهرکهن.

جمالی، شهروز. (۱۳۸۳). **تکرار اساس موسیقی شعر**، کیهان فرهنگی، ش ۲۱۶، صص ۶۰-۶۶ .

خلیلی جهان‌تیغ، مریم، محمّد بارانی و مهدی وهرامی. (۱۳۸۹). **مقایسه توازن موسیقایی و معنایی در غزلیّات سعدی و عماد فقیه**، فنون ادبی، سال دوم، شماره ۱، صص ۱۷-۳۰.

دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). **شناخت و تحسین هنر**، تهران: انتشارات سیامک.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). **سایه روشن شعر نو فارسی**، تهران: فرهنگ.

رازی، شمس قیس. (۱۳۶۰). **المعجم فی معاییر اشعار العجم**. تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: زوّار.

راستگو، محمّد. (۱۳۸۲). **هنر سخن آرایی (فن بدیع)** تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت)

زرّین‌کوب، حمید. (۱۳۵۸). **چشم انداز شعر نو فارسی**، تهران: طوس.

شاه حسینی، ناصرالدّین. (۱۳۸۰). **شناخت شعر**، تهران: آگاه.

شاه‌حسینی، ناصرالدّین و محمّد علی شریفیان. (۱۳۹۱). **تحلیل ساختاری اشعار خاقانی شروانی و مسیح کاشانی**، مجلّه فنون ادبی (دانشگاه اصفهان)، سال چهارم، شماره ۲ (پیاپی ۷) صص ۱-۱۸.

شفیعی کدکنی، محمّد رضا. (۱۳۸۱). **موسیقی شعر**، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). **آشنایی با عروض و قافیه**، تهران: نشر میترا.

———— (۱۳۸۶). **سیر غزل در شعر فارسی**، تهران: علم.

طالبیان یحیی و مهدیّه اسلامیّت. (۱۳۸۴). **ارزش چند جانبهٔ ردیف در شعر حافظ**، فصلنامهٔ پژوهش های ادبی، شماره ۸ تابستان، صص ۱-۲۸

طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۹). **معیار الاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: جامی.

عُقَدایی، تورج. (۱۳۷۹). **نوای شعر فارسی (عروض و قافیه)**، تهران: زهد.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸). **دربارهٔ ادبیّات و نقد ادبی**، تهران: امیرکبیر.

فشارکی، محمّد. (۱۳۷۲). **عروض سیفی**، تهران: دانشگاه تهران.

فضیلت، محمود. (۱۳۷۸). **آهنگ شعر فارسی**، تهران: سمت.

قیروانی، ابن رشیق. (۱۳۶۰). **العمده**، به تصحیح محمّد محیی الدّین عبدالحمید، بیروت.

ماهیار، عبّاس. (۱۳۷۴). **عروض فارسی**، تهران: قطره.
محسنی، احمد. (۱۳۸۲). **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.
مددی، حسن. (۱۳۸۵). **عروض و قافیه**، تهران: تیرگان
ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۳۳). **دربارهٔ وزن شعر**، بی جا: بی نا.
———(۱۳۷۳). **وزن شعر فارسی**، تهران: توس.
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). **وزن و قافیهٔ شعر فارسی**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
همایی، جلال الّدین. (۱۳۶۷). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: هما.
همدانی، میرسیّدعلی. (۱۳۴۷). **چهل اسرار (غزلیّات)** لاهور: انتشارات وحید.
یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۳). **چشمهٔ روشن**، تهران: علمی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

chehl asrar in the FOUR Music

Sayed aliasghar tabatabaei [1]

Abstract

Fitness and coordination between poem formations and its entanglement with content and maximum use of literary capacity can in a wide range enhance emotional images from "This, not that" to "the very this one". Based on this approach, the aim of following research, is an analysis of how did Mir Seyyed Ali Hamadani present his mystical thoughts in four musical areas, literary illustrations, and aesthetically standards of Music? And how did he use expressive language facilities in the service of presenting especial mystical world viewing and expressing creative imagery, rebuilding and reopening his different criteria of his thoughts? In outer Music area (meter), according to his composition of sophisticated use of phonetic and meter, he can be considered as the poet of "Bahr Raml". In the field of music (rhyme and row), audio line and strengthening the vertical axis of symmetry are implied with exquisite imagery, highlighting the implications of closer union with the singer, trying to instill concepts. Inner music with focus on repetition, makes the echo of concepts more prominent in the minds of audience and in spiritual music concepts, with rhetorical common language, the reader is led through the understanding of literary art to literary enjoy. This research is descriptive and data are investigated by using content analysis method.

Keywords:

kinds of music, poetry, Sayyid 'Ali Hamadani, chehl asrar

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

[1] . PH.D Student of Persian Language and Literature.Email: SABOOYETESHNEH123@GMAIL.COM