

## سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موریس گرامون

(ص ۳۵-۴۷)

مجید پویان<sup>۱</sup>

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱/۲۰

تاریخ پذیرش قطعی: ۹۱/۳/۲۰

### چکیده

شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی از شاعرانی است که آشنایی ژرف او به موسیقی موجب شده است که شعر او از موسیقایی‌ترین سروده‌های زبان فارسی باشد و به همین دلیل از دیرباز مورد توجه نغمه‌گران و تصنیف‌سازان بوده است. به نظر می‌رسد در شعر **حافظ** پیوندی تنگاتنگ میان کاربرد مصوت‌ها و صامت‌های خاص و تداعی مفاهیم و معانی متناسب با بار عاطفی کلام وجود دارد.

بررسی ویژگی‌های زبانی متن از جمله مواردی است که هنگام سبک‌شناسی اثر ادبی به آن توجه می‌شود. این ویژگی‌ها، خود نیز، در سه سطح آوایی، لغوی و نحوی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. در این مقاله کوشش می‌شود با توجه به دامنه متنوع عاطفی شعر حافظ، سروده‌های او از چشم‌انداز دیدگاه‌های موریس گرامون، زبان‌شناس نامدار فرانسوی، مورد بررسی قرار گیرد.

پرسش کلان در این مقاله این است که بر اساس دیدگاه‌های گرامون چه تناسب‌هایی میان عناصر موسیقایی شعر حافظ با مفاهیم و معانی و طیف عاطفی ارائه شده در شعر این غزلسرای برجسته فارسی وجود دارد.

### کلمات کلیدی

موسیقی شعر، سبک‌شناسی زبانی، حافظ، موریس گرامون، شعر قرن هشتم ه. ق.

۱. استادیار دانشگاه یزد، Majid\_pooyan@yahoo.com

## مقدمه

برخی از محققان که با رویکردی جامعه‌شناسانه به بحث درباره آفرینش هنری پرداخته‌اند؛ درهم آمیختگی شعر و موسیقی را از روزگاران کهن بویژه دوران اقتصاد کشاورزی دانسته‌اند؛ زمانهایی که سرودها و اشعار کار با ترنم موزون گروهی شکل میگرفت و بیشتر نقش تسهیل مشقتهای کار را بر عهده داشت (جامعه‌شناسی هنر، آریان پور، ص ۳۱) از این منظر عنصر موسیقی در پیوند با شعر سوییهای کاربردی مییابد، حال آنکه فارغ از این رویکرد باز هم پیوندی تنگاتنگ میان شعر و موسیقی بوده است؛ به این دلیل که شعر موسیقایی علاوه بر بهره‌مندی از زیبایی‌های کلامی و زبانی از عنصر تقارن و ایقاع نیز بهره‌میرده و بالطبع قدرت تأثیرگذاری بسیار داشته است؛ داستان چنگ بر گرفتن رودکی و سرود خواندن و میل امیر سامانی به سوی بخارا خود دلیلی بر قدرت سحرگونه تلفیق شعر با موسیقی است. (پیشاهنگان شعر پارسی، دبیرسیاقی، ص ۱۷) عنصر موسیقی اما در میان عناصر تشکیل‌دهنده شعر در میان قدما از چنان اهمیتی برخوردار بوده که گاه این عنصر را به عنوان اساسی‌ترین مؤلفه تکوین کلام شاعرانه قلمداد کرده‌اند؛ چنانکه تلقی برخی از نقادان از شعر در شکل آهنگین و موزونیت آن بوده است؛ یعنی وجه فارق شعر و نثر را «موزون بودن» می‌دانسته‌اند. (برای تفصیل رک: وزن شعر فارسی، خانلری، صص ۱۴-۱۳؛ سفر در مه، پورنامداریان، ص ۴۱۴؛ بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، اخوان ثالث، صص ۱۰۲-۱۰۱؛ عروض فارسی، ماهیار، ص ۳؛ شناخت شعر، شاه‌حسینی، صص ۲۵-۲۳)

بسیاری از شاعران در سروده‌های خود برخی از واجها و مصوتها را آگاهانه یا ناخودآگاه تکرار میکنند و بدین وسیله سطح موسیقایی زبان شعر خود را افزایش میدهند. شاعرانی چون: رودکی، فردوسی، منوچهری دامغانی، مولوی، حافظ و... با اشراف و آگاهی ژرف به دانش موسیقی و کارکرد آن در زبان شعر بهره‌های بسیار از ظرفیتهای زبان موسیقی برده‌اند، چنان که فردوسی در رزم سروده‌هایش با بهره‌گیری از واجهای سایشی و انفجاری به لحن حماسی سروده‌های خود افزوده است. یا در ابیات بیژن و منیژه به اقتضای محتوای عاشقانه با استفاده از واجهای نرم و لین بیان تغزلی شعر خود را افزایش داده است، همچنانکه منوچهری دامغانی نیز با تکرار صامت «خ» در مسمط «خزانیه» خود حالت خشکی و خرابی پاییز را تداعی کرده است<sup>۱</sup> یا مولانا جلال‌الدین که با تکرار واجها و مصوتهای بلند و گاه تکرار نام آواها و الفاظ بدون معنی با آهنگین کردن شعر خود

۱. خیزید و خز آرید که هنگام خزان است باد خنک از جانب خوارزم وزان است

شمیسا می‌نویسد. ترادف‌خها صدای خش خش برگ‌های خشک پاییزی را تداعی می‌کند. به گفته وی. یان ریپکا نمایش صدا به وسیله انتخاب کلمات مناسب را صنعتی می‌داند که از نظر علم بدیع شرقی دور مانده است. این صنعت را به انگلیسی Imitative Sounds و به آلمانی Ton Malerei خوانده‌اند. (شمیسا، ۱۳۷۸، صص ۹۸-۹۵)

شادمانتی عارفانه به سروده‌های خود میبخشد.

### تناسب و هماهنگی وزن با بار عاطفی کلام

شاعرانی که با علم موسیقی آشنا بوده‌اند، در بهره‌گیری از اوزان عروضی شعر فارسی مهارت و تبحر بیشتری داشته‌اند و معمولاً چه خودآگاه و چه ناآگاهانه در فرآیند آفرینش هنری خود از اوزانی بهره‌جسته‌اند که در القای بار عاطفی شعر تأثیرگذارتر بوده‌اند. یکی از عوامل مهم قدرت تأثیرگذاری شعر شاعرانی چون: رودکی، فردوسی، منوچهری دامغانی، خاقانی مولوی و حافظ را میتوان در پیوند هنرمندانه عناصر موسیقایی با بافت شعری آنان دانست<sup>۱</sup>. کیفیت استفاده فنی این شاعران را میتوان در چگونگی ترکیب صداها، هجاهای کوتاه و بلند؛ شیوه همبر نشینی واژگان و واجهای خاص و گاه همسان یا هممخرج یا قریب المخرج، تقدیم و تأخیر در ارکان نحوی کلام، تکرار هجا یا واژه؛ گزینش هوشمندانه ریتم یا وزن بیرونی؛ انتخاب ردیف و قافیه متناسب؛ چگونگی چیدمان ردیف و قافیه در کنار هم و نظایر آن دانست.

به هر روی تردیدی نیست که شاعر آگاه و مبتکر به گونه‌ای از اوزان بهره می‌برد که بار عاطفی کلام را به بهترین شیوه به مخاطب انتقال دهد؛ به گونه‌ای که قدرت تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد. این امر که چه وزنی بیشتر برای روایت غم و اندوه و مرثیه مناسب است یا کدام اوزان با القای مضامین بزمی و عاشقانه و کدام بحرها قابلیت استفاده برای مفاهیم حماسی یا عرفانی را دارند، از نکات ظریف و مهمی است که میتواند در انتقال هنرمندانه عواطف شاعر و بالطبع بار عاطفی شعر به مخاطب تأثیر شایانی داشته باشد.

### وزن یا موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی، وزن یا ریتم مهم‌ترین شکل موسیقایی شعر در سنت زیباشناختی شعر کلاسیک فارسی بوده است. این نوع موسیقی را وزن عروضی شعر نیز نام نهاده‌اند؛ اوزانی که با نام‌هایی چون: رمل، هزج، رجز و غیره در میان اهل فن شهرت یافته‌اند؛ نمونه‌هایی از اشکال دستگاه موسیقایی شعر کلاسیک زبان فارسی اند. (برای تفصیل ر.ک: عروض و قافیه، ماهیار، ص ۵؛ آشنایی با عروض و قافیه، شمیسا، صص ۱۴-۱۳؛ بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی، عبدالهی، ص ۱۳)

۱. در خصوص پیوند هنرمندانه عناصر موسیقایی با بافت شعری در اشعار خاقانی و حافظ ر.ک: مقاله ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و مقایسه آن با حافظ. مهدی فیروزیان.

### نقش عاطفی واجها

یکی از نقشهای سه‌گانه‌ای که زبانشناسان از جمله آندره مارتینه (Martine Andre) برای واجها معتقدند، نقش عاطفی (Expressive Fonction) است. دو نقش دیگر نقش ممیز یا تقابلی (Oppositive Fonction) و نقش تباینی یا مرزما (Contrastive Fonction) است. بنا بر نقش عاطفی، واج میتواند حالت روانی و عواطف باطنی گوینده را آشکار کند. (تراز دگرگونی‌های آوایی، مارتینه، صص ۵۶-۵۷، مبانی زبان‌شناسی، ایچسون، صص ۵۲-۵۳)

### ارزش القایی واجها

یکی از پرسشهایی که همواره ذهن علمای علم بلاغت و نقد ادبی را به خود مشغول ساخته، بحث ارزش القایی و بار عاطفی واجهاست. آیا واجهای خاص وقتی در یک نظام معین یا بصورت پراکنده بکار میروند و تکرار میشوند، در انتقال حس عاطفی و محتوای مورد نظر شاعر تأثیر مستقیم و افزایش دهنده دارند یا خیر؟ با توجه به اینکه عنصر موسیقایی زبان شعر از مشترکات ساحت بلاغت شعر است، بحث ارزش القایی واجها<sup>۱</sup> از پرسشهای مشترک نقادان و دانشمندان بلاغت ایران و جهان بوده است. پاسخ مشترک این پرسش آن است که تکرار برخی واجها در شرایط مناسب در القای مفهوم مورد نظر شاعر مؤثر است.

### حافظ و موسیقی

شعر حافظ در میان سرایندگان فارسی زبان یکی از خوش‌آهنگترین سروده‌هاست. دقت حافظ در گزینش واجها و هجاها و استفاده بهنجار و هنرمندانه او از عناصری چون: قافیه کناری، ردیف، وزن بیرونی، قافیه درونی، تقارن و تضاد، تکرار و... موجب افزایش بار موسیقایی زبان شعر او شده است. آشنایی حافظ به دستگاه موسیقایی فارسی و عربی مطمئناً یکی از عوامل بسیار مهم در موزونیت شعر این شاعر سترگ ایرانی است. (حافظ و موسیقی، ملاح، صص ۱۰)

گرایش حافظ به موسیقی موجب شده است که در شعر او حتی اختیاراتی مانند تسکین و قلب (آشنایی با عروض و قافیه، شمیسا، صص ۵۳؛ عروض و قافیه، ماهیار، صص ۱۵-۱۲) که شاعرانی چون نظامی و مولوی گشاده‌دستانه از آن استفاده کرده‌اند، کمتر مورد استفاده قرار بگیرد و هنجار موسیقایی شعر او به بالاترین سطوح ممکن برسد.

۱. واج (Phoneme): آواهایی هستند که بتوانند میان جفت‌هایی از واحدهای واژگانی ممکن در یک زبان تفاوت معنایی ایجاد کنند. زبان‌ها به لحاظ واج‌های مورد استفاده تفاوت‌های بنیادین باهم دارند. (نیل اسمیت و دیگران، ۱۳۶۷، صص ۴۶۱؛ ترسک، ۱۳۷۹، صص ۳۲۰؛ ایچسون، ۱۳۸۰، صص ۶۴-۶۱؛ باقری، ۱۳۸۱، صص ۱۰۴-۱۰۲؛ مارتینه، ۱۳۸۰، صص ۴۶-۴۲).

### گذری بر دیدگاه‌های موريس گرامون

موريس گرامون (*Grammont, Maurice*) زبانشناس فرانسوی یکی از آواشناسان برجسته و نامداری است که کوشید در خصوص آواها و ارزش القائیشان دیدگاه‌هایی مدون را ارائه کند، اگر چه حوزه پژوهش‌های او دیگر موضوعات زبانشناسی را نیز در بر می‌گیرد. آندره مارتینه درباره او مینویسد: «وی یکی از کسانی است که بروشنی هر چه تمام تر در تأیید مفهوم ساختاری زبان بشری اظهار نظر کرده است و از این متخصص آواشناسی تاریخی این انتظار میرفت که به یاری شواهدی دقیق اطلاعات دقیقی درباره نحوه تأثیر ساختار زبان به تحول آوایی بدست دهد؛ ولی عملاً در این مورد بجز اظهار نظرهای جالبی درباره اصول کار چیز دیگری را نمیتوان به حساب او گذاشت.» (تراز دگرگونی های آوایی، مارتینه، ص ۱۰۱).

گرامون معتقد است که تکرار یک واج در یک جمله یا یک هجا حاکی از تأکید و شدت و حدت است. بنا به اعتقاد **گرامون** کلماتی که حاوی اینگونه تکرارها (تکرار تمامی هجا بخشی از هجا، تکرار یا تشدید همخوان) هستند نوعی مفهوم مضاعف بخود می‌گیرند، یعنی صدا یا حرکتی را تداعی میکنند که ادامه می‌یابد و مکرر میشود. از دیدگاه **گرامون** چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه‌ای تطابق داشته باشد، میتواند آن را القا کند، اصوات نرم (*Doux*) برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسبند و اصوات بم (*Grave*) برای بیان احساسات و افکار سنگین، جدی، تاسف‌بار و حزن‌آلود.

در زیر برخی از دیدگاه‌های گرامون که به کار تحلیل موسیقایی زبان شعر فارسی می‌آید به صورت فشرده بیان میشود و سپس مصادیقی از شعر حافظ ارائه میگردد.

**تکرار:** گرامون با تأکید بر مسئله «تکرار» بر آن است که چه تکرار یک واژه در جمله و چه تکرار یک هجا در یک کلمه حاکی از تأکید و شدت و حدت است. به عقیده او کلماتی که دارای اینگونه تکرارها باشند، چنانچه بیانگر حرکت یا صدایی باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی صدا یا حرکتی را تداعی میکنند که ادامه می‌یابد و مکرر می‌شود؛ یعنی تکرار واجها یا هجاها بالقوه القاگرست و ارزش آن زمانی آشکار میشود که اندیشه به بیان آمده با چنین تکراری تناسب و ارتباط داشته باشد. نمونه‌هایی از تکرار واجها و مصوتها در شعر حافظ در ادامه مقاله ارائه شده است، اما نمونه‌ای برای تکرار واژه:

دل و دینم، دل و دینم ببردست	بر و دوشش، بر و دوشش، بر و دوشش
دوای تو، دوای توست حافظ	لب نوشش، لب نوشش، لب نوش!

(دیوان، ص ۵۷۰)

که در بیت فوق تکرار لغات بر شدت و حدت معنی مورد نظر شاعر افزوده است.  
**— نام آواها (Onomatopoeia):** گرامون کوشید با پژوهش درباره شکل‌گیری نام آواها و رابطه لفظ و معنا در این گونه کلمات در زبانهای مختلف به ضوابط و قواعدی میان معنا، آوا و القای بار عاطفیشان دست یابد.

نام آواها هنگامی که تلفظ میشوند، شنونده به منبع آن صدا پی میبرد؛ مانند شرشر برای آب یا باران و قارقار برای صدای کلاغ. این گونه الفاظ را که «اسم صوت» نیز نامیده‌اند، در همه زبانهای دنیا وجود دارند. کاربران زبان با ساختن این الفاظ کوشیده‌اند که صداهایی را که در طبیعت و محیط شنیده‌اند، بازسازی کنند.

**— واژه‌ها و واجهای گویا:** کلماتیند که رفتار، احساس، ماهیتی عینی، سرشتی اخلاقی، کنش یا حالتی را نشان میدهند و در به تصویرکشیدن این پدیده‌ها نقش دارند؛ یعنی در توصیف احساس یا اندیشه‌ای که به هیچ روی عینی و ملموس نیست، بکار بسته میشوند. به عقیده او مجردترین و معنویت‌ترین اندیشه‌ها پیوسته با انگاره‌ای از رنگها، رایحه‌ها، حسیاتی مانند: خشکی، سختی، نرمی و غیره پیوند میخورند؛ بنابر دیدگاه او اصوات نرم (*Doux*) برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف و اصوات بم (*Grave*) برای بیان افکار و حسیات ثقیل یا تأسف بار و حزن آلود مناسبند.

**— واژه‌های درخشان (a, ā):** برای بیان صدای بلند و خروشان، هیاهو و همه‌مه، غریو جمعیت، صدای خنده و قهقهه، سرو صدای رعدآسا، توصیف اندیشه‌ها و احساساتی که در زمان تجلی آنها صدا اوج میگیرد، مانند: فریاد، خشم، خشونت، توصیف اشخاص صحنه‌ها و مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا با عظمت و شکوه شخصیت توانمند و بلند مرتبه بکار میروند. (همان، صص ۲۶-۳۱)

- در توصیف شکوه و بزرگی اشخاص:

مظهر لطف ازل، روشنی چشم امل  
 جامع علم و عمل جان جهان، شاه شجاع  
 (دیوان، ص ۵۹۲)

قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع  
 که نیست با کسم از بحر مال و جاه نزع  
 (دیوان، ص ۵۹۰)

دریای اخضر فلک و کشتی هلال  
 هستند غرق نعمت حاجی قوام ما  
 (دیوان، ص ۳۸)

— صدای بلند و خروشنده (د ف و چنگ):

من که شبها ره تقوا زده‌ام با د ف و چنگ  
 این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد  
 (دیوان، ص ۳۲۴)

در بیت فوق قرار گرفتن مصوت بلند «آ» در پایان مقاطع رکن عروضی «فعلاتن» حالتی موزون تر به فضای موسیقایی بیت داده است که این حالت با ضرب آهنگ نواختن ساز سازگاری بیشتری دارد.

— صدای خنده و تداعی خنده سر مستانه:

دیدى آن قهقهه کبک خرامان حافظ که ز سر پنجه شاهین قضا غافل بود؟!  
(دیوان، ص ۴۲۲)

— هياهو، حرکت گروهی و دسته جمعی که نوعی غریو و شادی جمعی را تداعی میکند:  
بیا تا گل برافشانیم و می در ساغراندازیم      فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم  
خیز و در کاسه زر آب طریناک انداز      پیش تر زانکه شود کاسه سر خاک انداز  
عاقبت منزل ما وادی خاموشان است      حالیا غلغله در گنبد افلاک انداز  
(دیوان، ص ۵۳۲)

— خطاب به معشوق و در توصیف و ستایش او:

همچو صبحم یک نفس باقیست با دیدار تو      چهره بنما دلبر را تا جان برافشانم چو شمع  
(دیوان، ص ۵۹۴)

در مصراع دوم بیت فوق قرار گرفتن مصوت بلند «آ» در پایان رکن فاعلاتن موجب افزایش بار موسیقایی شعر شده است.

— واکه های روشن (  $\dot{I}$  ،  $\underline{e}$  ) : برای توصیف و تداعی صداهای نازک، نجوهای آهسته، توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت و لطافت، چه عینی و ملموس و چه ذهنی و معنوی، بکار میروند. همچنین برای بیان حرکات سریع، چست و چالاک و در توصیف اشیاء یا موجودات کوچک و سبک و خیزش و جهش چه حقیقی و چه تخیلی، کاربرد دارند.

واکه  $\dot{I}$  نسبت به  $\underline{e}$  واکه ای بسته تر، بنابراین زیرتر است. واکه  $\dot{I}$  بیانگر تیزی و حدت است و تکرار آن سر و صداهای تیز را تداعی میکند؛ نیز بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد بر می آورد؛ فریاد شور و هیجان و تحسین و ستایش یا فریاد یأس و نومیدی. همچنین هجو و طنزی جانکاه را نیز میتوان با تکرار آن تداعی کرد. (آوا و القا، قویمی، صص ۳۱-۲۸).

— چستی و چابکی و چالاکي توأم با ظرافت و زیبایی:

فغان کین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب      چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را  
(دیوان، ص ۲۲)

در بیت فوق چالاکي ترکان تاراجگر که به سلحشوری و دلاوری و چابکسواری شهره بودند، در کنار ظرافت و شیرینکاری توأم با فتنه گری خو برویان مطرح شده است.

— فریاد اعتراض آمیز و آمیخته با بیان طنزگونه:

قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود      ورنه هیچ از دل بیرحم تو تقصیر نبود!  
(دیوان، ص ۴۴۴)

تکرار *ī* و *e* در بیت فوق برای تداعی حالت شاعر که گویی از معشوق به ستوه آمده و او را با بیانی خطابي مورد عتاب قرار میدهد و مهر تأیید بر بیمهری معشوق مینهد، ضمن اینکه تکرار واج «ت» برای توصیف حس ناشی از هیجانات تند و تکان دهنده از جمله خشم فرو خورده و طنز طعنه آمیز قدرت القایی دارد.  
- فریاد شکوه آمیز و توأم با بیانی طنزگونه:

قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود      ورنه هیچ از دل بی رحم تو تقصیر نبود!  
(دیوان، ص ۴۴۴)

گر چه میگفت که زارت بکشم میدیدم      که نهانش نظری با من دلسوخته بود!  
(دیوان، ص ۴۲۶)

جهان پیرست و بی بنیاد از این فرهادکش فریاد      که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم  
(دیوان، ص ۷۰۸)

- فریاد از سر درد ( فراق ) همراه با بیانی طنزگونه:

رفیق خیل خیالیم و هم رکیب شکیب      قرین آتش هجران و هم قران فراق!  
(دیوان، ص ۵۹۸)

- واکه های *bm* و تیره ( *ū, o, ā, ā* ) : واجگاهشان بخش پسین سختکام است یا در بخش نرمکام. *ū, o* واکه‌هایی بسته تر و تیره تر محسوب میشوند، اما *ā, ā* درخشانند. این واکه‌ها برای القای صداهای مبهم و نارسا؛ القای حالت ثقل و سنگینی، افکار و اندیشه‌های تیره، توصیف اجسام یا پدیده‌های زشت، عبوس یا ظلمانی، چه مادی و چه معنوی، بکار میروند. ( آوا و القا ، قویمی، صص ۴۰-۳۶ ).

- هشدار برای پرهیز از ویرانی و خرابی:

ای که از کوچمه معشوقه ما میگذری      بر حذر باش که سر میشکند دیوارش!  
(دیوان، ص ۵۶۰)

رسم عاشق کشی و شیوه شهر آشوبی      جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود  
(دیوان، ص ۴۲۷)

- همخوانیهای خیشومی (*n, m*) : برای توصیف اصوات و حالت ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت، ناتوانی و درماندگی، تأنی، سستی و رخوت و نیز القای صدایی شبیه به نق نق آهسته بکار می‌رود. ( آوا و القا ، قویمی، صص ۴۰-۳۶ ).

- سستی و رخوت تأنی و ندای نجواگونه :



تینت به ناز طیبان نیازمند مباد وجود نازکست آزرده گزند مباد  
(دیوان، ص ۲۲۰)

در این بیت حافظ خطاب به ممدوح مورد علاقه‌اش که بیمار شده سخن میگوید؛ سخن گفتنی آرام و توأم با مدارا و آهستگی با بیماری که گویی تازه از رنج بیماری رهایی یافته و دوران نقاهت را میگذراند.

— درماندگی و عجز:

به کوی عشق مینه بی‌دلیل راه قدم که من به خویش نمودم صد اهتام و نشد  
(دیوان، ص ۳۴۸)

در بیت فوق حافظ از پیمودن طریق سلوک عرفانی اظهار نومیدی میکند.

— همخوانی‌های انسدادی: برای بیان اصوات خشک و مکرر، انفجاری، مقطع و پیاپی و

نیز توصیف حرکتی که با تکانهای شدید یا خفیف همراهند، بکار میروند. همچنین برای توصیف هیجانات تند و تکان دهنده از جمله خشم مفرط و نیز آشفتگی ذهنی و درونی، طنز نیشدار و خشن استفاده میشوند. این همخوانی‌ها شامل دو گروهند: بی‌آوا که شامل (p, t, k, ?) و آوادار (q, g, d, b) هستند. (آوا و القا، قویمی، صص ۴۸-۴۳، ۱)

— توصیف اضطراب و التهاب درونی همراه با پرخاشی خشمگینانه:

مانگویییم بد و میل به ناحق نکنیم جامه کس سیه و دلخ خود ازرق نکنیم  
عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم  
(دیوان، ص ۷۵۸)

دکتر پورنامداریان درباره قدرت القایی واج‌ها و مصوت‌ها در این غزل مینویسد: «حافظ در این غزل در مقام خطیب پرخاشگری است که روی سخن اعتراض آمیزش متوجه خیل ریاکاران ظاهرالصلاحی است که اگر چه خود پنهان و آشکار مرتکب هر خطا و معصیتی میشوند، اما دیگران را به خطا و فساد و فسق و فجور و اعمال خلاف شریعت متهم میکنند. کلمات قافیه در این شعر به صورت «ق» ختم میشود که کلمه « نکنیم» به عنوان ردیف به دنبال آن می‌آید. تکرار هجای «ـَ»

۱. به منظور پرهیز از اطاله سخن مختصراً به چند صنعت بدیعی که به موسیقی شعر اختصاص دارد اشاره میشود. همحروفی (Alliteration)، واج آرایی یا نغمه حروف را یکی از صنایع بدیعی لفظی دانسته‌اند که از تکرار واجها پدید می‌آید. این تکرار که منجر به افزایش سطح موسیقایی زبان شعر میشود، چنانچه متناسب با مفهوم و محتوا و عاطفه مورد نظر شاعر باشد، ارزشی مضاعف می‌یابد و قدرت تأثیرگذاری شعر را به مراتب افزون میکند؛ در این صورت همحروفی صرفاً صنعت بدیعی لفظی نیست؛ بلکه به حوزه معنا نیز تسری می‌یابد. شمیسا همحروفی را ذیل «تکرار» بعنوان یکی از روشهای موسیقی آفرینی در شعر مطرح میکند و آن را عبارت از تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله میداند؛ چه تکرار منظم و چه تکرار نامنظم و پراکنده آن. (شمیسا، ۱۳۷۸، صص ۵۸-۵۷) - «ترسک، ۱۳۷۹، ص ۳۲۴. - همصدایی: هرگاه در سخن مصوت یا مصوتهایی تکرار شوند، این صنعت شکل میگیرد؛ مانند مصوت ه در شعر زیر حافظ:

همچو صبحم یک نفس باقیست با دیدار تو چهره بنما دلبر! تا جان بر افشانم چو شمع

ق» در پایان هر بیت مانند صدای ضربهٔ مشت گوینده یا خطیب خشمناک و معترضی است، که در پایان هر اعتراض و رفع تهمتی از خویش، فرود می‌آید و آنگاه باقیماندهٔ نَفَسِ خطیب معترض با ادای کلمه «نکنیم» از اوج فرو می‌افتد و به پایان میرسد و مجالی پیدا میشود تا گوینده نفسی تازه کند و اعتراض خشمناکانهٔ بعدی را به همان ترتیب از سر گیرد.» (گمشدهٔ لب دریا، تأملی در معنی و صورت شعر حافظ، پورنامداریان، ۹۹-۹۸)

— اصوات خشک، مکرر و مقطع اما پیاپی:

دیدِ آن قهقههٔ کبکِ خرامانِ حافظ      که ز سر پنجهٔ شاهینِ قضا غافل بود  
(دیوان، ص ۴۲۲)

بیت در رثای شاه شیخ ابو اسحاق است که از ممدوحان محبوب و مورد علاقهٔ حافظ بود.<sup>(از)</sup> کوچهٔ زندان، زرین کوب، ص ۳۰؛ خندهٔ کبک با آن که تداعی حالت سرور و شادکامی میکند، اما به فرجامی تراژیک می‌انجامد؛ ذکر نام آوای «قهقهه» و تراکم همخوانهای انسدادی ق، د، ک، ب القای التهاب و اضطرابی میکند که ورای این شادی سر مستانه اما کوتاه و مستعجل است.

— حرکت اعتراضی، خشماگین و لرزاننده و حالت نارضایتی از وضع موجود:

چرخ بر هم زخمِ ار غیر مرادمِ گردد      من نه آنم که زیونی کشم از چرخ فلک  
(دیوان، ص ۶۰۶)

در بیت فوق همخوانهای خیشومی (م، ن) برای تداعی حالت ناخشنودی و نارضایتی از وضع موجود در ترکیب با همخوانهای انسدادی (غ، ب، د، ک، گ) به منظور القای فریاد اعتراض آمیز و لرزاننده که حاکی از خشمی مفرط و لبریز شده است، بکار رفته‌اند.

— همخوان‌های روان (L، /): برای توصیف حالت روان بودن، جریان داشتن و سیالیت،

شفافیت، لغزیدن و سریدن و نیز صدای وزش آرام باد بکار میرود. (آوا و القاء، صص ۵۳-۵۱).

— جریان و سیالیت:

بنشین بر لبِ جوی و گذر عمر ببین      کین اشارت ز جهان گذران مارا ببس  
(دیوان، ص ۵۴۰)

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشست      شیوهٔ جنات تجری تحتها الانهار داشت  
(دیوان، ص ۱۷۴)

صد باد صبا اینجا با سلسله میرقصند      این است حریف ای دل تا باد نپیمایی  
(دیوان، ص ۹۸۴)

نسیم وصل تو گر بگذرد به تربت حافظ      ز خاک کالبدش صد هزار لاله برآید  
(دیوان، ص ۴۷۶)

— هم خوان‌های سایشی: به هنگام تلفظ این واجها صدای سایش و صفیر بگوش

میرسد. (درآمدی بر آواشناسی عمومی، دیهیم، ص ۵۰) این واجها به دو دسته سایشیهای لب و دندانی و سایشیهای لثوی تقسیم میشود. نوع نخست شامل واج‌های (f, v) است که دمیدنی نرم، بی‌رقم و کم‌صدا را تداعی میکند. سایشیهای لثوی شامل (s, z) که غالباً در بیان دمشی همراه با صفیر بکار می‌روند و بنوعی صدای وزش باد را تداعی میکنند. همچنین در بیان احساساتی چون: حسرت، حسادت، کین، نفرت، ترس و تحقیر کاربری دارند (آوا و القا، قویمی، صص ۵۵-۵۳).

— حس حسرت و اندوه همراه با تداعی صدای وزش و صفیر باد:

ازین سموم که بر طرف بوستان بگذشت      عجب که بوی گلی هست و رنگ یاسمنی  
ز تندباد حوادث نمیتوان دیدن      در این چمن که گلی بوده است یا سمنی!  
(دیوان، ص ۹۵۲)

در این بیت حافظ بر اوضاع و احوال روزگار گذشته که به شادمانی و طراوت سپری میشده، حسرت می‌خورد و از اینکه تندبادی همه زبائنها و سرسبزیها را در هم نوردیده، شکوه و گلایه میکند. حس حسرت نسبت به گذشته و نفرت و کینه به عاملان فاجعه کنونی در بیت از طریق تراکم همخوانهای سایشی القا میشود.

— سایشیهای تفضی (ژ،ش،ج،چ): بیانگر حرکتی سریع و غالباً بیصدا هستند و در همراهی با همخوانهای سایشی باقی بماند حالات گوناگونی از جمله نگرانی و اضطراب ناشی از هراس را بیان میکنند. همچنین حالاتی چون: رنجش، حیرت، افسردگی، سردی، دلمردگی، ناتوانی و احساس سقوط و شکست را تداعی میکنند. نیز برای بیان شکوه و شکایت و نیز احساساتی که جسم و جان آدمی را به لرزه می‌اندازند، قابل استفاده‌اند. (آوا و القا، صص ۶۲-۵۹).

— بیان شکایت و ناخشنودی:

زان یار دنوازم شُکری است با شُکایت      گرنکته‌دان عشقی خوش بشنو این حکایت  
(دیوان، ص ۲۰۲)

فغان کین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب      چنان بردند صبراز دل که ترکان خوان بغما را  
(دیوان، ص ۲۲)

در این دو بیت همخوان تفضی «ش» در همراهی با همخوانهای سایشی صفیری (s, z) حالت اندوه و اضطراب و نارضایتی درونی شاعر را تداعی میکنند:

رسم عاشق کَشی و شیوه شهر آشوبی      جامه ای بود که بر قامت او دوخته بود  
(دیوان، ص ۴۲۶)

— هراس و اضطراب درونی و فرو خورده:

شَراب خانگی ترس محتسب خورده به روی یار بنوشیم و بانگ نوشانوش  
(دیوان، ص ۵۷۲)

### نتیجه

کوشش‌های آواشناختی گرامون در تعیین ارزش القایی واجها و صامت‌ها بیشتر بر مبنای شعر فرانسه بود، اما از آنجا که زبان فارسی از زبانهای هند و اروپایی است، میتوان بخشی از دیدگاههای او را در تحلیل موسیقایی شعر فارسی بکار برد، این مقاله کوششی است برای تقریب آرای گرامون به دستگاه موسیقایی شعر حافظ و یافتن مصادیقی از شعر او که مطابقت بیشتری با آرای این دانشمند زبان شناس دارد. بدیهی است که در شعر حافظ میتوان مواردی را باز جست که در تطابق کامل با دیدگاههای گرامون نباشد یا حتی در تضاد باشد، چنانکه برای واج‌ش ابیاتی را مثل زد که با اندیشه‌های مثبت و زیبا در تناسب باشد یا برای همخوان‌های  $u$ ؛  $o$  بیتهایی را که دلالت بر فضایی شادمانه و پر سرور دارند، جست، اما تلاش ما در این تحقیق مبتنی بر یافتن مشابهتها بود.

### منابع

- آشنایی با عروض و قافیه، شمیسا، سیروس، چاپ چهارم، تهران: میترا ۱۳۸۳
- آوا و القا، قویمی، مهوش، تهران: هرمس ۱۳۸۳
- از کوچه نردان، زرین کوب، عبدالحسین، تهران: امیر کبیر ۱۳۸۰
- انواع شعر صناعات شعری در زبان فرانسه، دهشیری، سید ضیاء الدین، کهنویی پور، ژاله، تهران: دانشگاه
- بحثی پیرامون زحاف رایج در شعر فارسی، عبدالهی، رضا، تهران: امیر کبیر ۱۳۶۳
- بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج: اخوان ثالث، مهدی چاپ دوم، تهران: بزرگمهر ۱۳۶۹
- پیرامون زبان و زبان‌شناسی، باطنی، محمدرضا، تهران: فرهنگ معاصر ۱۳۷۱
- تراز دگرگونی‌های آوایی مارتینه، آندره، ترجمه هرمز میلانین، تهران: هرم ۱۳۸۰
- جامعه‌شناسی هنر، آریان پور، ا.ح، چاپ سوم، تهران: انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ۱۳۵۴
- حافظ و موسیقی، ملاح، حسینعلی، چاپ دوم، تهران: هنر و فرهنگ ۱۳۶۳
- درآمدی بر آواشناسی عمومی، دیهیم، گیتی، تهران: دانشگاه ملی ایران ۱۳۵۸
- دیوان حافظ، شمس الدین محمد، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ سوم، تهران: خوارزمی ۱۳۶۰

رساله عروض سیفی بخارایی ، به تصحیح بلاخمان، به کوشش محمد فشارکی، تهران:  
دانشگاه تهران، ۱۳۷۲

زبان شناسی نوین، نتایج انقلاب چامسکی، اسمیت، نیل، ویلسون، دیردری ، ترجمه  
ابوالقاسم سهیلی و دیگران، تهران: آگاه ۱۳۶۷

سفر در مه، پورنامداریان، تقی تهران: نگاه ۱۳۸۱

شانزده مقاله کاربردی و ترجمه، یار محمدی، لطف الله، شیراز: نوید شیراز ۱۳۷۲

شاه حسینی، ناصرالدین، شناخت شعر، تهران: هما ۱۳۸۲

عروض فارسی ماهیار، عباس ، چاپ پنجم، تهران: قطره ۱۳۷۹

عروض و قافیه، احمد نژاد، کامل و کمالی اصل شیوا ، تهران: آبیژ ۱۳۸۵

گمشده لب دریا، تأملی در معنی و صورت شعر حافظ، پورنامداریان، تقی، تهران:  
سخن، ۱۳۸۲

مبانی زبان، ترسک، رابرت لارنس، تهران: مرکز ۱۳۷۹

مبانی زبان شناسی ایچسون، جین: ترجمه محمد فائض، چاپ دوم، تهران: نگاه ۱۳۸۰

مبانی زبان شناسی، نجفی، ابوالحسن، چاپ پنجم، تهران: قطره ۱۳۸۱

نگاهی تازه به بدیع شمیسا، سیروس، چاپ دهم، تهران: فردوسی ۱۳۷۸

وزن شعر فارسی، ناتل خانلری، پرویز ، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

#### مقاله

ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ ، مهدی فیروزیان، سبک  
شناسی نظم و نثر فارسی ، شماره شانزدهم (تابستان ۹۱).