بررسی ساختار موسیقایی اشعار حافظ ابراهیم

دکتر رسول دهقان ضاد [1]

استادیار دانشگاه قم

آزاده میرزایی تبار

کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیات عربی

(۴۶-۲۱)

تاریخ دریافت:۱۳۹۰/۱۱/۱۰، تاریخ پذیرش :۱۳۹۱/۰۶/۱۴

چکیده

حافظ ابراهیم، شاعر نئوکلاسیک مصری است که در دوران شعرسرایی خویش، توانست القابی همچون«شاعر النیل» و«شاعر الشعب» را از آن خود کند .از سوی دیگر، بدان جهت که شعر وی پر از طنین الفاظ و ضرب آهنگ واژگان است، او را «شاعر موسیقی» لقب داده‌اند.

در این مقاله سعی بر آن داشته‌ایم تا ساختار موسیقایی شعر این شاعر بزرگ را بررسی کرده ، با تحلیل موسیقی بیرونی و درونی اشعار وی و ارائهٔ جلوه‌هایی از آن، جایگاه موسیقایی شعر حافظ ابراهیم را برای مخاطب خویش ترسیم کنیم. در این زمینه و پس از نگاهی مختصر به زندگی شاعر ،نخست به تعریف موسیقی شعر و میزان و حدود آن و سپس به بررسی اوزان مورد استفادهٔ شاعر و قافیهٔ شعر وی در بخش موسیقی بیرونی و جلوه‌هایی از موسیقی لفظی (تکرار و جناس) و معنوی (تضاد و ...) در حیطه موسیقی درونی پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: حافظ ابراهیم، شعر، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی.

---

۱. پست الکترونیکی نویسندهٔ مسؤول: dr_dehghanzad@yahoo.com

مقدمه

موسیقی شعر، از جمله مسائل مهمی است که در بررسی شعر شاعران از دیر باز مورد توجه ناقدان و تحلیل گران ادبی بوده است، این پژوهش نیز کوشیده تا به بررسی ساختار موسیقایی در شعر حافظ ابراهیم ملقب به «شاعر النیل» بپردازد و بی تردید در پرداختن به این موضوع، چند سؤال مطرح است: نخست اینکه موسیقی شعر چیست و چگونه می‌توان اشعار را از نظر موسیقایی بررسی کرد؟ دیگر اینکه آیا شعر حافظ ابراهیم، شاعر نو کلاسیک مصری از موسیقی قابل توجهی برخوردار است و اگر این گونه است، عوامل تأثیر گذار در موسیقی شعر وی چیست؟ در پاسخ این سؤالها، ناگزیر از آن بودیم تا ابتدا به زندگینامهٔ حافظ ابراهیم نگاهی بیفکنیم؛ زیرا سیر زندگی و محیط زندگی هر شاعر، می‌تواند تأثیری شگرف بر موسیقی شعرش داشته باشد.

در بخش دیگر، به تعریف موسیقی شعر پرداخته، آن را به موسیقی بیرونی و موسیقی درونی تقسیم کردیم و برای اینکه مشخص گردد شعر حافظ تا چه اندازه آهنگین است و موسیقی آن در چه سطحی قرار دارد، اوزان مورد استفادهٔ شاعر و قافیهٔ شعر وی در بخش موسیقی بیرونی و جلوه‌هایی از موسیقی لفظی (تکرار و جناس) و معنوی (تضاد و مراعات‌النظیر و ...) در حیطهٔ موسیقی درونی بررسی گردید. در این بررسی مهم، تمام اشعار دیوان یک به یک خوانده شد و نمونه‌هایی از واج‌آرایی (تکرار صامت و مصوّت)، واژه‌آرایی، جناس و از سوی دیگر تضاد و مراعات‌النظیر در قصاید شاعر مشخص گردید. امّا از آن رو که امکان ارائهٔ همهٔ موارد در این مجال نبود، تنها مواردی اندک از این نمونه‌ها را ذکر کردیم تا سرانجام این نتیجه محقق گردد که موسیقی اشعار حافظ ابراهیم از چه درجه و اعتباری برخوردار است.

زندگانی حافظ ابراهیم

محمد حافظ بن ابراهیم فهمی در چهارم فوریه سال ۱۸۷۲ میلادی در شهر«دیروط»، از پدری مصری و مادری ترک تبار به دنیا آمد.حافظ در چهار سالگی پدرش را از دست داد و به ناچار مادرش او را به قاهره نزد برادر خود برد تا کفالتش را بر عهده

گیرد.او در قاهره تحصیلات ابتدایی و بخشی از مقطع متوسطه را گذراند و در سال ۱۸۸۷، در شانزده سالگی به همراه دایی خود به «طنطا» رفت.(الدّهان، ۱۹۵۳م، صص۱۱-۱۲)

حافظ از همین زمان، مطالعهٔ جدی در شعر و ادب را آغاز کرد و به سبب حافظهٔ قدرتمندش در ادب عربی و سنت‌های آن، توانایی‌های بسیار کسب کرد. از رهگذر همین توانایی‌ها بود که وقتی عبدالوهاب نجار در مدرسهٔ احمدی با او آشنا شد، او را ادیب و شاعری توانا و خوش محضر یافت. (جندی، بی تا، ص۱۷)

در حملهٔ ارتش مصر(تحت فرماندهی نظامیان انگلیس) به سودان، او را نیز در ۲۵سالگی به این کشور فرستادند.دوری از قاهره و خانواده از یک طرف و بدرفتاری و بی عدالتی انگلیسی‌ها از طرف دیگر ، زندگی را در سودان بر وی تلخ کرد تا اینکه در سال ۱۸۹۹ به اتهام مشارکت در شورش به همراه هفده افسر مصری دیگر به مصر بازگردانده شد و پس از مدتی با حقوقی ناچیز بازنشسته گردید. (الدّهان، ۱۹۵۳م ،ص۲۷)

حافظ ابراهیم با بازگشت از سودان، به حلقهٔ شعرا و ادبا پیوست و در این سال‌ها، با شیخ محمد عبده آشنا شد و از خرمن علم و ادب او خوشه‌ها برچید و از طریق وی با ادیبان برجستهٔ مصر همچون «مصطفی کامل»،«سعد زغلول»و«قاسم امین» آشنا گردید. در سال ۱۹۱۱ به ریاست بخش ادبی دارالکتب المصریه برگزیده شد و در این شغل زندگی‌اش سر و سامان گرفت. حافظ ابراهیم در ژوئن ۱۹۳۲ دیده از جهان فرو بست.

شعر حافظ ابراهیم

شعر حافظ ابراهیم ساده، روان، فصیح و سرشار از هیجان است.«در بسیاری از سروده‌هایش با به‌کارگیری زبانی پرشور و پرطنین، هیجان را به خواننده منتقل می‌کند. او با استفاده از شیوه های خطابه و سخنرانی و توانایی بی نظیر در خواندن اشعارش در مجامع عمومی و تحریک عواطف شنوندگان، تأثیر بسزایی بر معاصرانش گذاشت.از این رو اغلب ناقدان او را استاد بی همتای «شعر خطابی» نامیده‌اند.» (Starkey,2006,48)

حنا الفاخوری، حافظ ابراهیم را از این جهت «شاعر موسیقی» می‌خواند و می‌گوید: «ناقدان متفق‌اند که شعر حافظ ابراهیم از جنبهٔ مضمون، خالی از زیبایی است و الهام و خیال در آن اندک است.پس آنچه باقی می‌ماند، این است که بگوییم جمال شعر او در قوت عاطفه و موسیقی الفاظ اوست. موسیقی در شعر حافظ انعکاس شخصیت و نتیجهٔ فرهنگ اوست. شعر او پر از طنین الفاظ است. قدرت حافظه و کثرت مطالعات او برایش از الفاظ و ترکیبات و سرمشق‌های اسلاف، گنجینه ای فراهم ساخته بود و او از آن میان، هرچه را با موسیقی کلامش مناسب می‌یافت، برمی‌گزید» (الفاخوری، ۱۴۲۲ق، ص ۱۴۹). با توجه به این اقوال، مشخص می‌گردد که موسیقی شعر حافظ ،مهمترین عامل ماندگاری و جاودانگی شعر اوست. موضوعی که در ادامه سعی بر آن داریم تا جلوه های مختلف آن را در شعر وی یافته، به پیشگاه مخاطب خویش عرضه کنیم.

موسیقی شعر

شعر و موسیقی پیوندی محکم و ناگسستنی دارند که عموم اهل فرهنگ و هنر، به ویژه اهل ادب و موسیقی بدان معترفند. دکتر شفیعی کدکنی در این زمینه می‌گوید: «هیچ ملتی را نمی‌شناسیم که از موسیقی بی بهره باشد.باید بپذیریم که موسیقی، پدیده-ای ست در فطرت آدمی و عواملی که آدمی را به جست‌وجوی موسیقی می‌کشانده، همان کشش‌هایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است؛ زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و الفاظ است و غنا، موسیقی آهنگ‌ها و الحان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶ش ،ص ۴۴) این نکته بدیهی است که کلمات و واژگان، جلوه‌های موسیقایی کلام را به وجود می‌آورند و نوع کلمات و چینش آنها در یک ترکیب ، می‌تواند ساختاری موسیقایی به دست دهد و یا اینکه هیچ بهره ای از موسیقی در خود نداشته باشد. «منظور از موسیقی در شعر، ریتم (rhythm) طنین و هرگونه وزنی است که مانع گسترش زبانی و معنایی شعر نشده و مزاحم پرواز اندیشهٔ شاعر نگردد. بدیهی است آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فونتیکی در یک ساختار زبانی، خود گونه ای از وزن است که در کنار وزن عروضی در تعریف تساوی

ارکان و وزن قرار می‌گیرد، با این امتیاز که در این وزن غالباً فضا برای رستاخیز کلمات و معنا فراهم‌تر و گسترده‌تر است». (علی پور، ۱۳۷۸ش، ص۵۱) دکتر عیسی علی العاکوب نیز دربارهٔ موسیقی شعر می‌گوید: «اصطلاح موسیقی شعر در نقد ادبی جدید شامل سه عنصر است: ایقاع، وزن و قافیه؛ و هنگامی که مفهوم قافیه از وزن و ایقاع مشخص‌تر باشد، ممکن است در اذهان نوعی التباس نسبت به وزن و ایقاع پیش آید. اما ایقاع در شعر عربی قدیم، به این معناست که تفعیله‌های یک بیت تکرار گردند و موجب ایجاد نغمه در آن شوند و اما وزن، یعنی اینکه این نغمه های شعری تکرار گردند» (العاکوب، ۱۴۲۳ق، ص۲۲۳). شعر چه از نظر ظاهر و صورت بیرونی و چه از نظر معنا و مفهوم و صورت درونی، یک کار هنری است. بنابراین اگر شعر دارای آهنگ و ایقاع زیبا باشد، در آن هم به شکل ظاهری آن یعنی وزن و قافیه و هم به عناصر داخلی و معنایی شعر توجه شده است. از این رو، مجموعهٔ عوامل موسیقایی را که در سراسر شعر سایه می‌افکند و باعث زیبایی آن می‌گردد، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

الف) موسیقی بیرونی و یا ایقاع خارجی.

ب) موسیقی درونی و یا ایقاع داخلی.

در ادامه به بیان تعاریف و حدود این دو نوع موسیقی به طور جداگانه و نمود آن در شعر حافظ می‌پردازیم.

الف) موسیقی بیرونی(ایقاع خارجی) و نمود آن در شعر حافظ ابراهیم

موسیقی بیرونی و یا ایقاع خارجی همان وزن عروضی است؛ بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها. این نوع موسیقی در شعر، دستاورد عواملی مانند قافیه و تقسیم سخن منظوم به مصراع‌های مساوی و اوزان و بحور قراردادی است. به عبارت دیگر، پایبندی وزن و بحر و قافیه، موسیقی بیرونی شعر را می‌سازد.آنچه از این تعریف و دیگر تعریف های مشابه بر می‌آید این است که دو رکن اصلی این موسیقی وزن و قافیه است که هر یک در پدید آوردن موسیقی بیرونی شعر رسالتی عظیم بر عهده دارد. خواجه نصیر الدین طوسی که از دیدگاه اهل فلسفه و منطق به شعر نگاه می‌کند و آن را همچون

ارسطو و ابن سینا کلامی خیال انگیز و شورانگیز می‌داند، دربارهٔ وزن می‌گوید: «وزن نه تنها بر خیال انگیزی شعر می‌افزاید، بلکه ادراک شعر را برای خواننده آسان‌تر می‌سازد و نظم و تناسب خاصی بدان می‌بخشد. وزن بنیاد و محور شعر است و بین اجزای پراکندهٔ آن تناسب به وجود می‌آورد و آن را به صورت یکدست و یکپارچه عرضه می-دارد، به گونه ای که ذهن به آن خو می‌گیرد و با آن به هیجان می‌آید و از آن لذت می-برد» (کرمی، ۱۳۸۴ش، ص۲۴). از سوی دیگر، «فرمالیست‌ها که شعر را کاربرد ادبی زبان می‌دانند، معتقدند که مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر، وزن است» (سلدن،۱۳۷۷ش، ص۱۹). از این رو، این مهم‌ترین عامل سازندهٔ شعر می‌تواند تأثیرات فراوانی در شعر به جای گذارد که اصلی‌ترین این تأثیرات را می‌توان در اصول زیر خلاصه کرد:

«۱. لذت موسیقایی به وجود می‌آورد و این در طبیعت آدمی است که خواه ناخواه از آن لذت می‌برد.

۲. میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها را منظم می‌کند.

۳. به کلمات خاص هر شعر تأکید می‌بخشد و امتیازی از نظر کشش کلمات ایجاد می‌کند.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶ش، ص۴۹)

قافیه دومین رکن در ایجاد موسیقی بیرونی است. در این مجال سعی نداریم تا به تعریف قافیه و ساختمان آن در شعر بپردازیم، زیرا تعاریف لغوی و اصطلاحی قافیه در کتاب‌های مختلف عروضی موجود است، بلکه تأثیر قافیه در ایجاد موسیقی شعر مورد نظر است. جی، ای کادن می‌گوید: « ایجاد طنین و موسیقی و هماهنگی ، تحکیم ساختار اصلی شعر ، تکمیل معنا و ایجاد پیوند بین ابیات، از جمله مهم‌ترین کارکردهای قافیه است. وی معتقد است که وجود قافیه سبب آسانی به خاطر سپردن شعر می‌گردد و قافیه مأنوس‌ترین و قدیمی‌ترین عنصر موسیقایی شعر است» (همان، ص۴۹). خانم دکتر عزه محمد جدوع نیز درباره ارزش قافیه می‌گوید: « شعر همانند موسیقی است و قافیه اساس آن است. قافیه، آهنگ زیبا و دلنشین را تا انتهای شعر برای ما به ارمغان می‌آورد و باعث گشایش سینه می‌شود و در صورتی شعر برای مخاطبان دلنشین می‌آید

که قافیه آن زیبا باشد و روح و جان انسان را به وجد آورد.بنابراین قافیه است که بهترین آهنگ و زیبایی و پیوند را در شعر به وجود می‌آورد» (جدوع، ۱۴۲۴ق، ص۳۶۲).
این نظرها و دیدگاه های مشابه، همه نشان از تأثیر بالای قافیه چه از نظر موسیقایی و چه غیر آن در شعر دارد.

وزن در شعر حافظ ابراهیم

در این مجال، ذکر این نکته ضروری است که در بررسی اشعار حافظ ابراهیم و بدست دادن نمونه های مختلف و بیان آمار گوناگون، از شرح دیوان حافظ ابراهیم به اهتمام دکتر یحیی شامی استفاده شده است. همان گونه که گفته شد، اساس موسیقی بیرونی، بر وزن و قافیه بنیان نهاده شده است. دلبستگی حافظ به شعر قدما، باعث شد که در شکل و ساختار شعرش نتواند نوآوری خاصی داشته باشد. دیوان وی۲۶۳ قصیده کلاسیک را در خود جای داده که از نظر آماری ۷۴ قصیده در بحر کامل،۳۸ قصیده در بحر طویل، ۳۸ قصیده در بحر خفیف، ۳۵ قصیده در بحر بسیط، ۲۲ قصیده در بحر سریع، ۲۲قصیده در بحر وافر، چهارده قصیده در بحر رمل، نه قصیده در بحر متقارب و به ترتیب شش، چهار و یک قصیده در بحرهای رجز، مدید و منسرح است. این فراوانی، از آن رو ارائه شد تا دلبستگی شاعر به بحرهای مختلف و استفاده از آنها مشخص شود. به این ترتیب مشخص می‌گردد که شاعر بیش از نیمی از دیوان خود را در سه بحر کامل، طویل و خفیف سروده و نزدیک به ۲۳۰ قصیده را تنها در شش بحر کامل، طویل، خفیف، بسیط، سریع و وافر به منصه ظهور رسانده و از بحرهایی همچون هزج، مضارع، مقتضب و متدارک استفاده نکرده است. از آن جهت که بررسی تمام بحور مورد استفادهٔ شاعر در این وجیزه ممکن نیست، تنها به بررسی سه بحری می-پردازیم که در رأس سایر بحور، قرار گرفته است و خود می‌تواند میزانی برای جلوهٔ موسیقایی کل دیوان شاعر باشد.

۱. **بحر کامل**

از جمله بحور مسدس الارکان است که حالت وافی و تام آن از شش تفعیلهٔ «متفاعلن» ساخته می‌شود:

كَمُل الجمال من البحورِ الكامل　　مُتَفاعِلن مُتفاعِلُن متفاعلُ

«این بحر از پر استعمال‌ترین بحور شعری (شاید پس از «طویل»،دومین) است و در همهٔ قالب‌های شعری کاربرد داشته و دارد» (حسنی،۱۳۸۳ش، ص ۳۵). حافظ ابراهیم در بیان اغراض و مفاهیم مورد نظر خویش بیش از هر وزن دیگری از این بحر استفاده کرده است و همانطور که گفته شد تعداد ۷۴ قصیده را در این بحر سروده است البته نکتهٔ قابل توجه اینست که وی تعداد ۴۴ قصیده را به صورت تام (مسدس) و تعداد سی قصیده را به گونهٔ مجزوء (مربع) سروده است.مانند قصیدهٔ وی در مدح محمد پاشا با مطلع:

شَرَفُ الرئا سَةِ یا مُحَـمْ　　ـمَدُ زانَهُ شَرَفُ النُّهَی

مُتَفاعِـلُن مُتَفاعِـلُن　　مُتَفاعِلُـن مُتَفاعِـلُن

(ابراهیم، ۱۹۹۸م، ص ۳۸)

شاعر در بهره گیری از این بحر، از زحافات و علل آن همچون قطع، اضمار، تذییل، ترفیل و... نیز فروگذار نکرده و در وزن تام آن از قطع (مُتَفاعِلُن= مُتَفاعِلْ«فَعَلاتُن») و اضمار (مُتَفاعِلُن= مُتـْفاعلُن) و بویژه از ترکیب این دو استفاده فراوان برده است. شاید بتوان گفت بیتی از اشعار حافظ ابراهیم را در این بحر نمی‌توان یافت که خالی از زحاف یا علتی باشد. هرچند استفاده از این تغییرات در بحرهای مختلف شایع است و گاه نیز ضرورت دارد و استفادهٔ فراوان شاعر از آن را نمی‌توان عیبی بر موسیقی شعر وی دانست، این نکته را نیز باید در نظر داشت که این بهره گیری، زمانی به زیبایی شعر صدمه نمی‌زند که در سراسر قصیده یکسان استفاده شود ولی اگر در هر بیت قصیده و به خصوص در ضروب آن که تکیه گاه شعر و جایگاه قافیه است نوع علت تغییر کند، بی تردید به موسیقی شعر ضربه خواهد زد. این مسأله‌ای است که در اشعار حافظ در این بحر نمود دارد.در برخی قصاید ضرب یک بیت صحیح است و در بیت دیگر دارای اضمار:

قَصرَ الدّبارةِ هل أتاکَ حدیثُنا　　فالشَرقُ ریعَ لَهُ و ضَـجَّ المغـرِبُ (مُتْفـاعِلن)

أهلاً بِساکِنِک الکَریمِ و مَرحبا　　بَعــدَ التّحــیَّةِ أنّنــي أتَعَـتَّـــبُ (مُتَفاعِلُن)

(همان، ص۷۰)

و یا گاه در ضرب یک بیت تنها قطع رخ داده و در ضرب بیت دیگر ترکیب قطع و اضمار:

قربوا الصّلاة و هُم سُکاری بَعدَ ما　　نزَلَ الکِتابُ بِحکمَةٍ وَجَلاءِ(فَعَلاتُن)

یا زوجةَ بن المُزنِ یا أختَ الهَنا　　یا ضَرّةَ الأحزانِ في الأحشاءِ(فَعْلاتن)

(همان، ص ۱۵)

که البته این مسأله تا پایان قصیده به طور نامرتب ادامه دارد حال آنکه «هر گونه تغییر در ضرب یا عروض بیت باید تا پایان قصیده رعایت شود.» (نظام تهرانی، ۱۹۹۲م،ص۵) و رعایت نکردن این مسأله، باعث خلل در موسیقی شعر است.

از سوی دیگر، هرچند عروض و ضرب بیت مذکور در مجزوء کامل(مطلع مدح محمد باشا)، صحیح(مُتَفاعِلُن) است، غالب قصاید حافظ ابراهیم در حالت مجزوء این بحر یا دارای ضرب مرفّل (مُتَفاعِلُن= متفاعلاتُن) و یا مذیّل(مُتَفاعِلُن= مُتَفاعِلان) است که مطلع برخی از این قصاید ذکر می‌شود:

*هـــذا صَـــبيٌّ هـــائمٌ　　تَحتَ الظّلامِ هُيامُ حائرْ (مُتَفـاعلاتُن)

*أرأيـــتَ ربَّ التـــاجَ فـــي　　عيدِ الجُلوسِ و قَد تَبدَّى(مُتَفـاعلاتُن)

*مـــا أنـــت أوَّلَ كوكَـــبٍ　　في الغَربِ أدرَكَهُ المَغيبْ (مُتَفـاعلان)

*أهـــلاً بِـــأوَّل مُســـلمٍ　　في المَشرقَين عَلا وَ طار(مُتَفـاعلان)

(ابراهیم،۱۹۹۸م،صص ۱۳۲،۲۶، ۱۴۴،۱۴۸)

هر چند علل افزایشی «تر فیل و تذییل» از جمله علت‌های شایع در این بحر است، در نگاهی موسیقایی به نظر می‌آید افزایش به گونه ترفیل (مُتَفاعِلُن= مُتَفاعلاتُن) هم بر زبان خواننده سنگین می‌آید و هم بر گوش شنونده گران؛ زیرا پس از سه تفعیله روان و ضربی، به ناگاه در آخر بیت تفعیله‌ای سنگین ذکر می‌شود و ریتم و آهنگ دیگر تفعیله ها را به هم می‌زند. البته استفاده از علت تذییل (مُتَفاعِلُن= مُتَفاعلان) از سوی شاعر ، جلوهٔ موسیقایی شعر را افزون می‌سازد؛ چون کشش صوتی ایجاد می‌کند و سکون پایانی آن خاتمهٔ بیت و اتمام نفس خواننده را در پی دارد که این مسأله شعر را خطابی-

تر می‌گرداند. از این رو، می‌توان گفت حافظ ابراهیم در بهره گیری از این بحر در بیان مضامین خویش موفق عمل کرده است؛ زیرا بیشتر اشعار وی در این ساختار،خطابی هستند. از نظر مضامین شعری، «بحر کامل به طور کلی در اغراضی همچون مدح، فخر، هجا، رثا، حماسه و غزل کاربرد دارد» (معروف، ۱۳۸۵ش، ص۶۹) و «از آن جهت که هجاهای کوتاه آن زیاد است و هجای کوتاه و متحرک نسبت به هجاهای بلند و ساکن جنبش بیشتری دارد از این رو، سبب طرب انگیز بودن و ایجاد شوق می‌شود.» (بکّار،۱۹۹۰م، ص ۸۸)

در بررسی مضامین و اغراض شعری حافظ ابراهیم در این وزن،نکته درخور توجه این است که شاعر بیش از بیست قصیده[۱] با غرض مدح و تهنیت، بیش از پانزده قصیده[۲] با مضامین اجتماعی و سیاسی و دوازده قصیده[۳] رثایی را در این بحر سروده است که نشان از آگاهی وی از توانایی و قدرت این بحر شعری در اسلوب خطابی و شور و هیجان بخشی به شنونده دارد و می‌توان گفت شاعر در بهره گیری از این بحر در بیان اغراض و مفاهیم مورد نظر خویش بسیار موفق عمل کرده است.

۲. بحر طویل

بحر طویل دومین بحر پرکاربرد مورد نظر شاعر است که مثمن بوده و از بحور متناوب الأرکان:

طویلٌ له دونَ البحور فضایلُ فَعولُن مَفاعیلُن فَعولُن مفاعِلُ

این بحر بر خلاف دیگر بحور، تنها به صورت تام و وافی(مثمن) کاربرد داشته ، هرگز مجزوء استعمال نمی‌شود. «طول هر بیت به ۴۸ حرف می‌رسد و از این رو آن را طویل نام نهاده‌اند.» (تبریزی، بی تا، ص ۱۹)

زحافات و علل این بحر عبارتند از: قبض، حذف، کف، ثلم و... که شایع‌ترین آن قبض (مَفاعیلُن=مَفاعِلُن) و حذف(مَفاعیلُن= مَفاعی«فَعولُن) است. «بحر طویل پر استعمال ترین بحور شعر عرب است و در سرودن اشعار با موضوعاتی مانند حماسه، مفاخره، مدح، داستان، رثا، اعتذار، عتاب و جز آن به کار می‌رود» (حسنی،۱۳۸۳ش، ص۴۴). همان گونه که گفته شد، حافظ ابراهیم ۳۸ قصیده را در این بحر سروده است. در بررسی این

قصاید، مشخص گردید که وی نیز همچون قدما، در بهره گیری از زحافات و علل، بیشترین استفاده را از قبض و حذف داشته است به گونه‌ای که می‌توان چنین اظهار داشت که تقریباً تمامی ضروب و عروض‌های قصاید وی یا دارای قبض هستند:

أ يُحصى مَعانيکَ القريضُ المُهَذّبُ (مَفاعِلُن)

عَلى أنَّ صَدرَ الشّعرِ للمَدحِ أرحَبُ (مَفاعِلُن)

(ابراهیم، ۱۹۹۸م، ص ۶۸)

و یا دارای حذف:

رَجعتُ لنفسي فَاتّهَمتُ حَصاتِي(مَفاعی«فعولن»)

ونادیتُ قومي فَاحتسبتُ حَياتِي(مَفاعی«فعولن»)

(همان،ص ۹۰)

و یا یکی مقبوض است و دیگری محذوف:

إليکُنّ يُهدى النيلُ ألفَ **تَحيَّةٍ**(مَفاعِلُن) مُعطَّرةٍ في أسطُرِ **عَطِراتِ**(مَفاعی«فعولن»)

(همان ،ص۹۰)

البته این بهره‌گیری از حذف و قبض، از آن رو که در تمام قصیده به طور همسان استفاده شده است، از موسیقی شعر نکاسته بلکه چون تغییر به صورت کاهشی بوده (از مفاعیلن به مفاعِلن و یا مَفاعی) و سبب کاهش حرفی از بیتی طولانی گردیده، خواندن شعر را ساده تر و نغمه آن را بر گوش زیباتر ساخته و بر جلوه موسیقایی شعر افزوده است.

حافظ ابراهیم در بیان اغراضی همچون مدح و تهنیت(۱۱ قصیده) [۴]،اغراض سیاسی و اجتماعی(۱۱ قصیده)[۵] ، وصف و تغزل(۶قصیده)[۶] ، رثا و شکوی و... از این بحر استفاده کرده و می‌توان اذعان کرد که وی به خوبی توانسته میان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی، هماهنگی ایجاد کند و از این رهگذر، پیوندی محکم میان شعر و موسیقی آن برقرار سازد.

۳. بحر خفیف

آخرین بحری که در این مجال بدان پرداخته می‌شود بحر «خفیف» نام دارد که ترکیبی از دو بحر رمل و رجز است و به دو گونه تام و مجزوء به کار رفته است:

یا خفیفاً خفّت به الحَرَکاتُ فاعلاتُن مُستفعِلن فَعَلاتُن

این بحر از سبک‌ترین بحور شعر عربی به شمار می‌آید و از این رو خفیف نام گرفته است. این بحر«معمولاً در سرودن اشعار با موضوعات جدی (مانند حماسه، مفاخره، رثاء، غزل و وجدانیات) به کار می‌رود.» (حسنی، ۱۳۸۳ش، ص ۵۸)

از نظر کاربرد، «بحر خفیف پنجمین بحر پرکاربرد عرب پس از طویل، بسیط، وافر و کامل است. عرب جاهلی از این بحر کمتر استفاده کرده است و رواج استعمال آن در دورهٔ عباسی بوده است.»(حرکات،۱۴۲۲ق، ص۱۳۱)

زحافات و عللی همچون حذف، خبن، قصر و... برای این بحر برشمرده‌اند که حافظ ابراهیم در قصاید خود – البته کمتر از بحور پیشین – از آنها استفاده کرده است.

اما ضروب مختلف در چند قصیده وی مشهود است، مانند:

عَجب النّاسُ منک یابن سُلَیما نَ و قد أبصروا لدَیکَ عَجیبا(فَعَلاتن)

أبصَروا في حَماکَ غَیثاً و ناراً ذاک یَهمي و تلکَ تَذکو لَهیبا(فاعلاتن)

(ابراهیم، ۱۹۹۸م، ص۷۳)

که ضرب بیت اول مخبون و ضرب بیت دوم صحیح است و یا:

إنّها النّکبة الّتي کنتُ أخشی إنها السّاعَةُ الّتي کُنتُ آبَی(فاعلاتُن)

إنّها اللّفظة الّتي تَنسِفُ الأنـ ـفُسَ نَسفا و تفقُرُ الأصلابا(فَعْلاتن)

(همان،ص ۸۰)

که ضرب بیت اول صحیح و ضرب بیت دوم دارای تشعیث(حذف حرف اول وتد مجموع) است. این موضوع همان طور که پیش‌تر ذکر شد، عیب موسیقایی به حساب می‌آید. اما از نظر همخوانی بحر مذکور با مضامین شعری، حافظ ابراهیم در بهره گیری از این بحر نیز موفق بوده و نیمی از قصاید خود در این بحر را به بیان مضامین

اجتماعی و سیاسی[۷] اختصاص داده و از این بحر در وصف، رثاء و مدح و تهنیت نیز بهره گرفته است.

۴. سایر بحور مورد استفاده شاعر

پیش‌تر بیان کردیم که شاعر از بحرهای بسیط، سریع، وافر، رمل، متقارب، رجز و مدید نیز در بیان تجارب،اغراض و مفاهیم مورد نظر خویش بهره برده است، اما از جهت اینکه در این مجال نمی‌توان به طور جداگانه به تحلیل بحور مذکور پرداخت، تنها به بیان نتیجه ای که در بررسی قصاید شاعر در این اوزان حاصل شد،بسنده می-کنیم. همان طور که می‌دانیم، وزن هر شعر باید رابطه ای مناسب و معقول با درونمایهٔ آن داشته باشد. به بیان دیگر «شاعر باید هماهنگی بین هدف و مقصود شعر را با وزن انتخابی رعایت کند تا تأثیر دل انگیز شعرش دو چندان گردد و اگر این هماهنگی رعایت نشود، ناهماهنگی میان محتوا و وزن به وجود می‌آید؛ زیرا برای سرودن اشعار با محتوایی شاد و طرب انگیز ، وزنی تند و شاد و ضربی مناسب است و برای سرایش شعر با محتوایی که بیانگر درد و رنج و غم و غصه باشد بایستی وزنی سنگین و موقّر برگزیند و به طور کلی، هر شعری با توجه به حالت عاطفی و محتوای شعر، با وزنی خاص مطابقت می‌کند.» (زمانیان، ۱۳۷۷ش، ص۱۳۷-۱۳۸)

تفعیله‌های مختلف از نظر ضرب و آهنگ با یکدیگر تفاوت دارند. و این تفاوت‌ها، اختلاف موسیقایی در بحرهای مختلف پدید می‌آورند. دکتر پرویز ناتل خانلری در این-باره می‌گوید: «همیشه تألیفی از الفاظ که در آن شمارهٔ نسبی هجاهای کوتاه یا شدید بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری را القا می‌کند و بر عکس، برای حالات ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند، وزن‌هایی به کار می‌رود که هجاهای بلند یا ضعیف در آنها بیشتر باشد» (خانلری،۱۳۴۷ش، ص۵۹۵). از این نظر، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که اوزانی که هجاهای کوتاه آن بیشتر از هجاهای بلند است، شاد و طرب انگیز و اوزانی که هجاهای بلند آن بیشتر است، سنگین و موقر است. مضامین سیاسی و اجتماعی، مدح و تهنیت، رثاء و شکوه و عتاب، بیشترین اغراض شعری حافظ ابراهیم را شکل می‌دهد که با توجه به درونمایه و محتوای اشعار و وزن آن، مشخص می‌گردد

که شاعر به خوبی توانسته میان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی هماهنگی ایجاد کند و از این رهگذر، پیوندی محکم میان شعر و موسیقی آن برقرار سازد. از طرف دیگر، استفادهٔ شاعر از زحافات و علل در این اوزان نیز همچون بحوری است که به طور مبسوط بیان شد. این بهره گیری- جز در مواردی اندک- نتوانسته در موسیقی شعر وی خلل ایجاد کند.

قافیه در شعر حافظ ابراهیم

دربارهٔ اهمیت قافیه و تأثیر موسیقایی آن پیش‌تر سخن گفته شد. اما در مورد کاربرد قافیه در شعر حافظ می‌توان گفت: حافظ ابراهیم در شعر خود از دو نوع قافیه شعر کلاسیک یعنی قافیهٔ مطلقه(حرف روی متحرک) و قافیه مقیّده (حرف روی ساکن) بهره برده است. در کتاب‌های مختلف عروضی، عیوبی را برای این دو نوع قافیه برشمرده‌اند؛ از جمله: ایطاء، إقواء، إصراف، إکفاء، إجازه وسناد که در بررسی قوافی مطلقه قصاید شاعر، هیچ کدام از این عیوب یافت نشد؛ اما در بررسی قوافی مقیده، آنچه گاه به موسیقی شعر وی ضربه می‌زند، اختلاف حرکت ما قبل روی است که آن را «سناد توجیه» می‌نامند؛ مانند:

و بَدا شعري على قرطاسِهِ　　لوعَةً سالَت عَلى دَمعٍ جَمَدْ
أيّـها النّيلُ لَقَد جَلَّ الأسى　　كُن مداداً لِي إذا الدَّمع نَفِدْ

(ابراهیم، ۱۹۹۸م، ص ۱۰۸)

و یا مانند:

أبصَـرتُ هَيكَـلَ عَظمـهِ　　فذَكَرتُ سُكّانَ المَقابِرْ
فكأنّمـــا هـــوَ ميِّـــتٌ　　أحياهُ عيسى بَعدَ عاذَرْ

(همان، ص۱۴۴)

که این عیب، تنها در پنج قصیده آن هم انگشت شمار وجود دارد[۸] و نمی‌تواند قدرت شاعر در به‌کارگیری قافیه های صحیح در سراسر دیوان را تحت‌الشعاع خود قرار دهد.

در یک شعر نیز« سناد حذو» به چشم می‌خورد که اختلاف حرکت ما قبل ردف را گویند:

بـینَ أقـداحٍ و راحٍ عُتّقـت وریـاحینٍ و ولـدانٍ وَ عِـینْ
و سُـقاةٍ صـفّفَت أکوابَهـا بَعضُها البَلّور و البَعضُ لُجَـینْ
آنَسَت مِنّـا عِطاشـاً کالقَطـا صـادَفَت ورداً بـه مـاءٌ مَعِـینْ

(همان،ص ۳۲۹)

که حرکت ماقبل ردف (یاء) در کل شعر کسره است، اما در کلمه «لُجَین» فتحه است که از عیوب قافیه به شمار می‌رود. از طرف دیگر، استفاده حافظ از غالب حروف الفبا در بنا کردن قافیه (حرف روی)، نشان از تسلط او بر لغت عرب دارد. بنابراین می‌توان گفت که قافیه به کار گرفته شده به وسیلهٔ شاعر نیز همانند بحرهای مورد استفادهٔ وی، توانسته است رسالت موسیقایی خود را به خوبی به انجام برساند.

ب) موسیقی درونی(ایقاع داخلی) و نمود آن در شعر حافظ ابراهیم

دکتر شفیعی کدکنی، موسیقی درونی را عبارت می‌داند از «هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶ش، ص۵۱). از این رو، موسیقی درونی، نظم آهنگی است که از درون واژه‌ها و از لابه لای آنها به شکلی شگرف بیرون می‌تراود. این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است.وزن و قافیه شعر در کنار موسیقی درونی، شعر را به اوج لذت موسیقایی نزدیک می‌سازد. آنچه موسیقی درونی اشعار را می‌سازد، ناگزیر بر آرایه‌ها و صنایع بیرونی و درونی مبتنی است. همان طور که می‌دانیم، آرایه های بیرونی یا لفظی، بر ساختار صوتی سخن استوارند و عبارتند از: مجموعه شیوه‌هایی که بخش بیرونی سخن را می‌آرایند؛ یعنی همان بخشی که با چشم دیده و با گوش شنیده می‌شود. بنابراین هر شیوه‌ای که سخن را نرم و هموار بر زبان بگذراند و یا نغمه و نوای آن را گوش نواز و دلنشین سازد و یا شکل و سیمایی چشم-

نواز بدان بخشد، آرایهٔ بیرونی یا لفظی خواهد بود. از جملهٔ این آرایه‌ها که تأثیر بسزایی در موسیقی شعر دارد، آرایه تکریر (تکرار) و جناس است. صنایعی که خود دارای اشتقاق و گونه‌های مختلف هستند، به صورت‌های مختلف و چشمگیر در موسیقی شعر جلوه نمایی می‌کنند. اما آرایه های درونی یا معنوی بر ساختار معنایی سخن استوارند و مجموع شگردهایی هستند که بخش درونی سخن را می‌پرورند. از این رو، هر گونه شگردی که معنی و مضمون سخن را پرورده و پرداخته سازد تا ذهن و ذوق آن را بیشتر و بهتر بپسندد و بپذیرد، آرایهٔ درونی خواهد بود که نوعی موسیقی معنوی در شعر پدید می‌آورد. از مجموعهٔ این دو نوع موسیقی (موسیقی لفظی و موسیقی معنوی)، موسیقی درونی شعر شکل می‌گیرد.بنابراین دو رکن اصلی موسیقی درونی را می‌توان «موسیقی لفظی(اصوات)» و «موسیقی معنوی» دانست که اولی برخاسته از تکرار و جناس است و دومی شامل طباق، ایهام و مراعات‌النظیر.

موسیقی لفظی (اصوات) در شعر حافظ ابراهیم

محور اصلی این موسیقی، تکرار است که بسامد آن در صامت‌ها، مصوت‌ها، واژگان و جمله، موجد زیبایی است. در شعر و ادب، گاه تکرار را نکوهیده دانسته‌اند که از جملهٔ این موارد تکرار کلمه قافیه است. ادیبان تکرار را جایز ندانسته و از عیوب قافیه بر شمرده‌اند. دربارهٔ ارزش هنری تکرار، یکی از ادیبان معاصر فارسی می‌گوید: «تکرار در زیباشناختی هنر، از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها و بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صدای غیر موسیقایی و نامنظم که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجهٔ روح است. حال آنکه صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود، آرام بخش است. انواع تکرار چه در شعر قدیم و چه در شعر نو دیده می‌شود و اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات ادبی قلمداد کرد» (شمیسا، ۱۳۷۲ش، ص۶۳)

موسیقی اصوات، نوعی موسیقی آفرینی در شعر است که از رهگذر واج آرایی، واژه آرایی و گروهه آرایی در شعر به وجود می‌آید.البته این نوع موسیقی در شعر منثور که از موسیقی بیرونی تهی است، بیشتر مورد نظر است اما وجود آن در هر سبک شعری،

می‌تواند موجد زیبایی باشد.به نظر می‌رسد که تکرار عبارت«گروهه آرایی»، از جمله جلوه های موسیقایی شعر نو و منثور است و در شعر کلاسیک، تکرار یک عبارت و یا مصراع در ابیات مختلف، نمی‌تواند زیبایی خاصی به شعر ببخشد. از این رو، تنها به ذکر نمونه‌هایی از واج آرایی و واژه آرایی در شعر حافظ می‌پردازیم.

۱.واج آرایی

واج آرایی، آرایش و زیباسازی کلام است که از راه تکرار واجه (صامت) و یا تکرار واکه (مصوت) انجام می‌گیرد. همان گونه که می‌دانیم، صامت‌ها مجموعهٔ حروف و مصوت‌ها مجموعه‌ای از حرکات (فتحه، ضمه، کسره) و حروف مدّ (آ، ای، او)، هستند که آنها را به مصوت‌های کوتاه و بلند نامگذاری کرده‌اند. تکرار هر کدام از این دو (صامت و مصوت) که از آن به واج آوایی یا نغمه حروف (Noitartilla) تعبیر می‌شود، بی گمان موسیقی سخن را افزون و گوش نواز می‌سازد و تناسب صوتی و سیمایی دلپذیری بدان می‌بخشد.«شاعر با این شیوه، آگاهانه موسیقی می‌آفریند و بر حسن تأثیر تصویر آفرینی و القای حس و حال و انتقال پیام خود در شعر می‌افزاید.» (جمالی، ۱۳۸۳ش،ص ۶۵)

۱-۱-تکرار صامت

این شیوه، یعنی آوردن یک صامت معین در فواصل خاص از سخن و تکرار و در نتیجه برخورد آنها با هم، از شیوه های رایج و شایع در حوزهٔ موسیقایی شعر حافظ ابراهیم به شمار می‌رود. شاید بتوان ادعا کرد که ایجاد موسیقی و آهنگ از طریق تکرار صامت، بیش از هر چیز دیگر مورد توجه شاعر بوده است؛ زیرا در تمام دیوان وی جلوهٔ آن را در سطحی نسبتاً خوب می‌بینیم. البته از این نکته نیز نباید غافل بود که تکرار دربارهٔ همه صامت‌ها و یا حروف به یک اندازه نیست، بلکه برخی از حروف در نزد شاعر از بسامد بالاتری برخوردارند؛ همچون حروف «سین» ،«عین» و «لام» که شاید بتوان گفت بیشترین واج آرایی را در شعر حافظ به خود اختصاص داده‌اند. واج آرایی در شعر حافظ در همه حروف جریان دارد، اما در این مجال اندک تنها به ذکر چند نمونه از تکرار همین سه حرف بسنده می‌کنیم.

تکرار «س»:

* أيّها النّاس إن يكُن ذاک سُخطُ الـْ ـأرضِ ،ماذا يكونُ سُخطُ السّماءِ
* سَكَنَ الفَيلَسوفُ بَعد اضطرابٍ إنَّ ذاکَ السّكونَ فصلُ الخطابِ
*سَعوا إلى الكسب محموداً و ما فتئَت أمُّ اللغاتِ بذاک السَّعيِ تكتسبُ
*جَزَّت غدائرَ شعرٍ سرَّحَت سُفُناً واستنقَذَت وَطناً و استَرجعت نشَبا

(ابراهيم،۱۹۹۸م،صص ۱۶، ۴۹، ۶۸ و ۷۵)

تکرار«ع»:

*أعَزّي القومَ لو سَمعوا عزائي و أعلِن فی مليكَتهم رثائي
*دمعةٌ من دموعِ عهدِ الشّبابِ كنتُ خَبّأتُها ليومِ المُصابِ
*قد عهدتُ العُهودَ مِن عَهد فرعو نَ ففي مصرَ كانَ أوّلُ عقدِ
*قد راعَ دارُ العَدل طُغـ ـيانٌ و راعَ الجامِعَه

(همان،صص ۱۸، ۶۰، ۱۲۰و ۲۳۰)

تکرار«ل»:

*فلا السَّبقُ لي في مجالِ النُّهى و لا لِيَ يومَ الفَخار الغَلَب
*لم يكن مُلحداً و لكن تصدَّى لِشؤونِ المُهَيمن الوهّابِ

(همان،صص ۲۱و ۴۹)

همان گونه که مشخص است ، خواننده در برخورد با هر کدام از نمونه های مذکور، تکرار یک یا چند حرف را احساس می‌کند که این تکرار، آهنگی خاص به شعر بخشیده است. آهنگی که نوعی هم نوایی را در میان کلمات فراهم می‌آورد. این هم-نوایی یا ایقاع درونی، یکی از موارد موسیقی درونی شعر است که در مثال‌های مذکور، تکرار صامتی خاص آن را پدید آورده است.

۱-۲- تکرار مصوت

همان طور که تکرار متناسب صامت‌ها، موجب به وجود آمدن موسیقی درونی در شعر می‌شود، تکرار مصوت‌ها نیز کم و بیش می‌توانند از چنین نقشی برخوردار باشند. امّا نکته جالب توجه این است که موسیقی برخاسته از تکرار صامت‌ها، همواره

محسوس‌تر و زیباتر از موسیقی تکرار مصوت‌هاست، این گونه تکرار در آثار حافظ ابراهیم نیز نمود بیشتری به نسبت تکرار مصوت‌ها دارد. در بین مصوت‌ها، آرایش سخن با مصوت‌های بلند و کشیده هم بیشتر و چشمگیرتر از مصوت‌های کوتاه است و هم زیباتر و موسیقایی‌تر . از میان آنها نیز مصوت بلند «آ» و «ای» بسامد بیشتری دارد.

تکرار مصوت بلند « آ »:

*نَراک تَطلبُ لا هَونـاً و لا کَثَبـا و لا نری لَک مـن مـالٍ و لا نَشَـبِ
*لَعِبَ البِلَـی بمُلاعـبِ الألبـابِ و مَحـا بَشاشـة فمّـک الخَلّـابِ
*فیـک السَّـعیدان اللّـذان تَبارَیـا یـا مصـرُ فِـی الخیـراتِ و البرکـاتِ
*فَهمـا اللَّـذان تکفَّـلا عنّـا بِصَـدِّ القارعَـة

(ابراهیم،۱۹۹۸م، صص ۳۵ ، ۵۶ ، ۸۹ و ۲۳۰)

تکرار مصوت بلند «ای»:

*و دَعانی مَوطني أن أغتَدي عَلَّنِي أقضِي له ما وَجَبا
*أطِلّی و اسفِری و دَعیه یُحیی بِما توحینَ أیّامَ الرّشید

(همان،صص ۷۸ و ۱۱۱)

مصوت «او»:

*شُنِقوا و لَو مُنِحوا الخیارَ لأهّلوا بِلَظی سِیاطِ الجالِدینَ و رَحّبوا

(همان،ص۷۱)

با بررسی قصاید و اشعاری که شاعر در آنها از این عوامل موسیقایی بهره گرفته است، مشخص می‌گردد که حافظ ابراهیم غالباً در بیان مفاهیم دردمندانه و محزون که نیازمند کشش بیشتر در کلام است، با پناه بردن به مصوت‌های بلند، حزن و اندوه خود را بهتر به مخاطب خویش عرضه می‌دارد؛ هرچند گاه شاعران از مصوت‌های بلند در بیان مفاهیم شاد و طرب انگیز نیز به سبب ریتم ضربی و کششی این مصوّت‌ها بهره گرفته‌اند.

۲. واژه آرایی

واژه آرایی آن چنان که از نامش بر می‌آید، آرایش کلام است به وسیلهٔ کلمات و واژگان؛ زیرا ساختار چینش برخی از کلمات، زیبایی خاصی به کلام می‌بخشد و بر موسیقی آن می‌افزاید. واژه آرایی در شعر، از جمله ویژگی‌های موسیقایی است که از جنبه های مختلف بدان پرداخته شده است؛ زیرا «واژه آرایی گاه کاربرد چند بارهٔ یک کلمه است و گاه همنشینی چند واژهٔ همگون و هم مایه». (راستگو، ۱۳۷۶ش، ص۵۲)

آنجا که واژه آرایی با کاربرد چند باره و حداقل دوبارهٔ کلمه ای پدید آید و کلمات به صورت پی در پی ذکر شود، نوعی تکرار در کلام حاصل می‌گردد که بدان صنعت تکریر (تکرار) می‌گویند. خواه این تکرار با مکث و درنگ و خواه بدون مکث و به صورت اضافه و یا با حروف عطف و ... صورت گیرد. اما آنجا که واژه آرایی با همنشینی چند واژهٔ همگون و هم مایه پدید آید، با صنایع بدیعی دیگری رو به رو هستیم؛ زیرا همگونی زمانی حاصل می‌شود که دو کلمه در شکل و ساخت شبیه یکدیگرند و بدان صنعت جناس گویند. هم مایه بودن نیز بدین معناست که واژه‌ها در واج‌ها (صامت‌ها و مصوت‌ها)ی به کار رفته کم و بیش یکسانند که بدان سجع گویند و این سجع در شعر، با نام قافیه جلوه گر می‌شود. در این مجال، به ذکر دو صنعت تکرار و جناس و بدست دادن نمونه‌هایی از آن در آثار شاعر می‌پردازیم.

۲-۱: تکرار کلمه

تکرار کلمه نیز از جمله جنبه های هنری و موسیقایی شعر است که شاعر آگاهانه از آن بهره می‌برد و می‌توان آن را از جنبه های مختلف بیانی و بدیعی بررسی کرد. این تکرار و در نتیجه موسیقی حاصل از آن نیز به طور چشمگیری از سوی شاعر به کار گرفته شده و موارد بسیار زیادی از آن را در سرتاسر دیوان‌های وی می‌توان دید. تکرار از دیدگاه بدیعی، می‌تواند آرایه‌هایی همچون «ردّ الصدر علی العجز» و« تشابه الأطراف» را پدید آورد و از دیدگاه علم معانی، انگیزهٔ اصلی تکرار را می‌توان تأکید دانست. ضمن آنکه اساسی‌ترین ویژگی تکرار را باید در گسترش و افزایش موسیقی شعر جست و جو کرد. نمونه‌هایی از این تکرار در شعر حافظ ابراهیم:

تکرار حرف:

*فالعَرشُ **في** فرحٍ، والمُلکُ **في** مَرَحِ و الخلقُ **في** مِنَحٍ، و الدَّهرُ **في** رهبِ
*في مصرَ فِي تونُسٍ **في** الهند **في** عدنٍ **في** الرّوس **في** الفرسِ **في** البحرينِ **في** حلبِ
*يا ثروةَ القرّاء **مِن** عِلمٍ و **مِن** فضلٍ و **مِن** حِكَمٍ و **مِن** آدابِ
*سلامٌ **عَلى** الإسلام بعدَ محمّدٍ سلامٌ **علی** أيّامِه النّضرات
عَلى الدّين و الدّنيا،**على** العِلمِ و الحِجا **علی** البرِّ و التّقوی، **عَلى** الحسَناتِ

(ابراهیم،۱۹۹۸م،صص ۲۸، ۴۱، ۴۶ و ۹۲)

تکرار اسم:

*هُنا رجلُ الدنيا،**هنا** مَهبطُ التّقى **هُنا** خيرُ مظلومٍ، **هنا** خيرُ كاتبِ
*هو مستقيمٌ مُلتوٍ، **هو** ليّنٌ صَلبٌ،**هو** الواعی، **هو** المتَغابي
*هو حُوّلٌ،**هو** قُلّبٌ **هو** واضحٌ **هو** غامضٌ،**هو** قاطعٌ **هو** نابي
*فخَف بأسها في **الرّأسِ** و **الرأسُ** يَصطلي و خَفْ ضَعفَها فی **الكأسِ** و **الكأسُ** تُطرِبُ

(همان،صص ۵۱، ۵۸ و ۷۰)

تکرار فعل:

*أعزّي فيکِ تاجکِ و السّريرا **أعزّي** فيک ذا الملکِ الكبيرا
أعزّي فيک ذا الأسدِ الهَصورا عَلى العلمِ الّذی مَلَک الدّهورا
*فساسَ البلاد و **أرضی** العبادَ و **أرضی** الأميرَ و **أرضی** الأدَب

(همان،صص ۱۹و ۲۳)

بسیاری از تکرارهای فعلی، در کل یک قصیده و در بیت‌های مختلف رخ می‌دهد که به سبب ضیق مقال، نمی‌توان چندین بیت از یک قصیده را ذکر نمود. برای مثال، «أری» در قصیده‌ای از شاعر با مطلع «يا ليلة ألهمتنی ما أتيه به ...» (همان، ص۳۷۸) که در صدر شش بیت قصیده، تکرار شده است.

تکرارهای مختلف، در رساندن و القای حسّ و حالی که وجود شاعر را تصرف کرده و بر او سایه افکنده، مؤثر است و از طرف دیگر، خواننده را به درون و احساس شاعر

نزدیک‌تر می‌سازد. ضمن اینکه ممکن است این حس و حال وجود وی را نیز سرشار سازد که این از جلوه های موسیقایی شعر است.

۲-۲- جناس

در صورتی که واژه های همگون و متجانس (شبیه در لفظ و متفاوت در معنا) همراه یکدیگر گردند، آرایهٔ جناس را پدید می‌آورند. جناس، همانندی دو لفظ در گفتار و ناهمانندی آن دو در معناست. جناس در تقسیم بندی اولیّه، به دو دسته لفظی و معنوی تقسیم می‌گردد. از این بین، جناس لفظی پدید آورندهٔ زیبایی دیداری و شنیداری سخن است. هرگاه دو لفظ در نوع، تعداد، شکل و ترتیب حروف عیناً شبیه یکدیگر باشند و در معنا متفاوت، آن را جناس تام گوییم و هرگاه دو کلمه در یکی از چهار مورد ذکر شده (نوع، تعداد، شکل و ترتیب حروف) با یکدیگر متفاوت باشند، جناس ناقص نام می‌گیرد.

در استفادهٔ حافظ ابراهیم از جناس در اشعار خود، پس از بررسی دیوان‌های وی، این نکته معلوم می‌گردد که شاعر در بین تمام انواع جناس علاقهٔ وافری به استفاده از جناسِ ناقصِ حاصل از اختلاف در نوع حروف دارد، هر چند انواع دیگر جناس نیز در قصاید وی مشهود است. ذکر این نکته نیز لازم می‌آید که اختلاف در نوع حروف می-تواند در اول، وسط و یا آخر کلمه اتفاق افتد.در این مجال به ارائه چند نمونه از جناس در قصاید شاعر می‌پردازیم.

*فالعَرش في **فرحٍ**، والمُلکُ في **مَرَحٍ** و الخلقُ في **مِنَحٍ**، و الدَّهرُ فی رهبِ
*یا مَن تَوَهَّمَ أنَّ الشعرَ **أعذبُه** فی الذّوقِ **أکذبُه**، أزرَیتَ بالأدبِ
*إن کنتم تَبذلون المالَ عن **رَهَبٍ** فنحنُ ندعوکُم لِلبَذل عن **رَغَب**

(ابراهیم،۱۹۹۸م، صص ۲۸، ۲۹و ۳۱)

نمونه های جناس افزایشی نیز در اشعار وی فراوان یافت می‌شود.چه در حرف اول،چه وسط و چه در آخر:

*فکان أمانَ القوم و الشّرقُ مشرقٌ فأضحَی امتیاز القوم و الشّرقُ مغربُ

*ملَکتَ علیهم کلّ فَجٍّ و لُجَّةٍ فلَیسَ لهم فی البرِّ و البَحرِ مَهرَبُ
*و رُدّوا علی المُلک الشّبابَ الّذی ذوَی فإنّی رأیت المُلک شابَت ذوائبُه

(همان،صص ۶۴ ، ۷۰ و ۸۵)

موسیقی معنوی در شعر حافظ ابراهیم

آن چنان که پیش‌تر گفته آمد، موسیقی معنوی یکی از انواع موسیقی درونی شعر است که برخی از آرایه‌های درونی (معنوی) پدیدآورندهٔ آنند. این موسیقی از تقابل یا تضاد و هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد ایجاد می‌شود. از این رو، مواردی همچون تضاد، مقابله،تلمیح و مراعات‌النظیر، بیشترین نقش را در آفرینش موسیقی معنوی دارند.از آنجا که بیشترین کارکرد موسیقایی را وزن، قافیه و موسیقی اصوات در شعر بر عهده دارند و پرداختن به تمام عوامل پدید آورنده موسیقی معنوی، از حوصله این پژوهش خارج است، در این بخش و در جست و جوی عوامل موسیقایی معنوی شعر حافظ ابراهیم، تنها به بیان آرایهٔ تضاد و ذکر چند نمونه از آن در اشعار وی می‌پردازیم.

تضاد

در تعریف تضاد گفته‌اند: «آن است که گوینده در سخنش دو لفظی را گرد آورد که وجود معنای آن دو با هم در یک چیز و یک زمان تنافی داشته باشد. بدین‌سان که گوینده دو معنی متقابل را در سخن بیاورد؛ چه تقابل آنها، تقابل تضاد باشد چه تقابل دو نقیض و چه تقابل ایجاب و یا سلب »(الهاشمی، ۲۰۰۷م، ص۳۰۳). استفاده از این آرایه و «تقابل دو، معنی و تخالف آن دو، از چیزهایی است که بر زیبایی و ظرافت سخن می‌افزاید»(همان، ص۲۴۹). حافظ ابراهیم از این آرایه بسیار بهره برده است، به گونه‌ای که می‌توان استفادهٔ شاعر از این آرایه را در صدر کاربرد دیگر آرایه‌های معنوی دانست: کلمات متضادی همچون «أرض و سماء»، «قریب و بعید»، «مشرق و مغرب»، «علم و جهل»، «عسر و یسر» و کلمات متضاد بسیار دیگر؛ ازجمله:

*أیشتکي الفَقرَ **غادینا** و **رائحنا** و نحنُ نَمشی علی أرضٍ من الذَّهبِ

*راعَنـــــی فقـــــدَ **شَـــــبابي** و أنـــــا لا أراعُ الیـــومَ مـــن فقـــدِ **مشـــیبي**
*بَلَونـــــا **شـــــدّةً** مـــــنکم و **لینـــــا** فکـــــان کِلاهُمـــــا ذرّ الرِّمـــــاد
*فـــلا زالَ مَحـــروسَ الأریکـــةِ جالســـاً علی عرشِ وادي النّیلِ **یَنهـی** و **یـأمُرُ**
*عَرَفنا مَـدی الشَّـیء **القَـدیم** فَهـل مـدیً لِشـیءٍ **جدیـدٍ** حاضـرِ النَّفـعِ مُمتِـعِ

(ابراهیم،۱۹۹۸م،صص ۳۶ ، ۵۴ ، ۱۲۳ ، ۱۷۴ و ۲۲۰)

در مثال‌های مذکور، تقابل و تضاد میان برخی کلمات، در آفـرینش ایقـاع درونـی شـعر مؤثر افتاده است و چون با خواندن دو کلمـهٔ مختلـف، معنـایی کـاملاً متضـاد در ذهـن تداعی می‌گردد، لذتی معنوی می‌آفریند که در موسیقی درونی شعر نقش دارد. شـاعر در استفاده از تضاد، محدودیتی برای خود قائل نیست لذا آرایه مـذکور در سراسـر اشـعار وی به وفور مشاهده شود.

نتیجه

پس از پایان این پژوهش می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

– زیبایی شـعر حـافظ ابـراهیم در موسـیقی الفـاظ اوسـت کـه ایـن موسـیقی،انعکاس شخصیت و نتیجهٔ فرهنگ است.

– دلبستگی حافظ به شعر قدما، باعث شده که وی در شکل و سـاختار شـعرش نتوانـد نوآوری خاصی داشته باشد.

– از نظر موسیقی بیرونی، دیوان وی۲۶۳ قصیده کلاسیک را در خود جـای داده اسـت. شاعر بیش از نیمی از قصاید خود را در سه بحر کامل،طویل و خفیف سروده و نزدیـک به ۲۳۰ قصیده را تنها در شش بحر کامل، طویل، خفیف، بسیط، سریع و وافر بـه منصـه ظهور رسانده است. وی از بحرهایی همچون هزج، مضارع، مقتضب و متدارک اسـتفاده نکرده است.

– بهره گیری از زحافات و علل در تمام اشعار وی وجود دارد و این بهره گیری(جز در مواردی اندک) نتوانسته در موسیقی شعر وی خلل ایجاد کند.

– یکی از مشکلات موسیقایی شعر وی تغییر «علت» در ضروب قصیده است؛ زیرا ایـن تغییر– در ضرب قصیده که تکیه گاه شعر و جایگاه قافیه است – بی تردید بـه موسـیقی شعر ضربه خواهد زد و این مسأله‌ای است که در اشعار حافظ نمود دارد.

– بحرهای به کار گرفته شده بـه وسـیلهٔ شـاعر دارای همخـوانی کامـل بـا مضـامین و درونمایه های شعری وی است. می‌توان اذعان کـرد کـه وی بـه خـوبی توانسـته میـان مفاهیم شعری خویش و وزن انتخابی هماهنگی ایجاد کنـد و از ایـن رهگـذر، پیونـدی محکم میان شعر و موسیقی آن برقرار سازد.

– حافظ در بهره گیری از قافیه در شعر خود بسیار موفـق عمـل کـرده و تنهـا در چنـد بیت،آن هم در اشعار دارای قافیه مقیّده، عیوب سناد حذو و سناد توجیه دیده می‌شود.

– موسیقی درونی شعر حافظ نیز در دو حیطه موسیقی لفظی و معنوی در خور توجـه است؛ زیرا بهره گیری شاعر از دو صنعت تکرار و جناس در موسیقی لفظی و آرایه‌های تضاد، مراعات‌النظیر و ... در موسیقی معنوی، به وفور در دیوان وی دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱ . برای نمونه ر.ک به دیوان،صفحات ۴۴،۸۹،۱۰۴،۱۳۲،۱۳۸،۱۸۱،۲۳۸،۲۵۶،۲۸۲،۲۸۵،۳۳۷،۳۴۵و... .

۲. برای نمونه ر.ک به دیوان،صفحات ۴۷،۱۴۴،۱۴۶،۲۳۷،۲۳۹،۲۴۳،۲۶۴و... .

۳ . برای نمونه ر.ک به دیوان،صفحات ۵۶،۶۳،۱۵۲،۱۹۵،۲۳۳و... .

٤ . برای نمونه ر.ک به دیوان،صفحات ۸۹،۱۲۹،۱۵۹،۱۷۸،۲۱۵،۲۳۲و... .

٥ . برای نمونه ر.ک به دیوان،صفحات ۶۸،۸۵،۱۴۱،۱۷۱،۲۲۵،۲۸۰و....

٦ . برای نمونه ر.ک به دیوان،صفحات ۹۸،۱۲۹،۱۹۰،۲۷۹و.. .

۷ . برای نمونه ر.ک به دیوان،صفحات ۱۶،۲۱۱،۲۲۸،۲۶۷،۲۷۸و... .

۸ . ر.ک.به دیوان،صفحات ۲۶،۱۰۸،۱۴۴،۱۴۷و۱۵۵.

منابع :

ابراهیم ، محمد حافظ، **دیوان**، تهذیب و تعلیق: د.یحیی شامي، دار الفکر العربي، بیروت، ۱۹۹۸م.

بکار، یوسف،**في العروض و القافیة**، دار المناهل ، بیروت، ۱۹۹۰م.

التبريزي، يحيى بن علي، **الوافي في العروض و القوافي**، تحقيق: فخرالـدين قبـاوة، دارالفكـر المعاصـر، بيروت.د.تا

جدوع، عزة محمد، **موسيقى الشعر العربي بين القديم و الجديد**،مكتبة الرشد،۱۴۲۴هـ.ق.

جمالی، شهروز: **مقاله «تکرار، اساس موسیقی شعر»**، کیهان فرهنگی، شماره ۲۱۶، مهر ۱۳۸۳ش.

جندي، عبدالحميد سند، **حافظ ابراهيم؛ شاعر النيل**، دار المعارف، القاهرة، د.تا

حركات، مصطفى، **اوزان الشّعر**، دارالنموذجية، القاهرة، ۱۴۲۲هـق.

حسنی، حمید، **عروض و قافیه عربی**، انتشارات علمی و فرهنگی،تهران،۱۳۸۳ش.

الدّهان ، سامي ، **شاعر الشّعب**، دار المعارف ، القاهرة ،۱۹۵۳م .

راستگو، سیّد محمد، **هنر سخن آرایی**، چاپ اول انتشارات مرسل، کاشان، ۱۳۷۶ش.

رجایی، محمد خلیل، **معالم البلاغة** ، چاپ سوم انتشارات دانشگاه شیراز، ، ۱۳۵۹ش.

زمانیان، صدرالدّین، **بررسی اوزان شـعر فارسـی (عـروض و قافیـه)**، انتشـارات فکـر روز، تهـران، ۱۳۷۷ش.

سلدن ، رامان، **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، انتشارات طرح نو، تهران، ۱۳۷۷ش.

شفیعی کدکنی ، محمد رضا، **موسیقی شعر**، چاپ پنجم انتشارات نقش جهان ،تهران ، ، ۱۳۷۶ش.

شمیسا، سیروس، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ پنجم انتشارات فردوس، تهران، ، ۱۳۷۲ش.

علی پور، مصطفی، **ساختار زبان شعر امروز (پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شـعر)**، انتشـارات فردوس، تهران، ۱۳۷۸ش.

العاكوب، عيسى علي، **العاطفة و الإبداع الشعري**، الطبعة الأولى، دار الفكر، القاهرة، ۱۴۲۳هـ.ق.

الفاخوري، حنّا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي**، دار ذوي القربى، قم، المجلد الثاني،۱۴۲۲هـ.ق.

كرمی، محمد حسین، **عروض و قافیه در شعر فارسی**، دانشگاه شیراز ،۱۳۸۴ش.

معروف، يحيى، **العروض العربي البسيط**، انتشارات سمت، طهران، ۱۳۸۵ش.

ناتل خانلری ، پرویز، **زبان شعر**، مجله سخن، شماره ۲۰۸، آبان ماه ۱۳۴۷ش.

نظام تهراني، نادر، **العروض العربي**، جامعة العلامة الطّباطبايي،طهران،۱۹۹۲م.

الهاشمي، احمد، **جواهرالبلاغة في المعاني و البيان والبديع**، المكتبة العصرية، بيروت،۲۰۰۷ م.

Starkey,paul: **Modern Arabic literature**, Edinburgh, 2006.