در آرزوی لعل شدن

دکتر مهدی فیروزیان
عضو هیأت علمی دانشگاه تهران

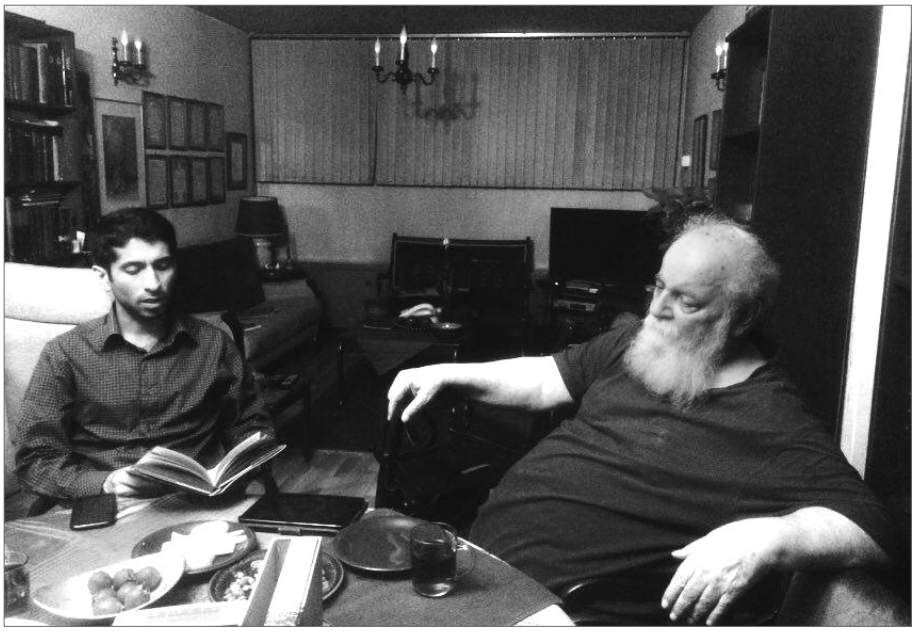
در ششم اسفند سال گذشته، امیرهوشنگ ابتهاج متخلص به سایه نودمین سال زندگی خود را به پایان برد و پای در ۹۱ سالگی نهاد. سایه سراینده‌ای دل‌زنده است که در بیش از هفت دهه پویهٔ پایا ترجمان رنج‌های پارسی‌زبانان و پاسبان گنج‌های معنوی و فرهنگی ادب گرانسنگ پارسی بوده است.

دربارهٔ سایه که نامدارترین سرایندهٔ زندهٔ زبان پارسی است، سخن بسیار گفته‌اند و سخنان ناگفتهٔ بسیاری نیز برجای مانده است؛ اما در این مجال اندک، برای گرامی‌داشت نودمین زادروز او، تنها می‌توان از دریچه‌ای کوچک به بهشت برین شعر شورآفرین او نگریست. برای چنین نیم‌نگاه کوتاهی، چند لخت زیر را برگزیده‌ایم که از دید موسیقی شعر، که سایه در آن نکته‌سنجی‌های بسیار دارد، نمونه‌ای درخشان است:

بس دیر ماندی ای نفسِ صبح!
کاین تشنه‌کامِ چشمهٔ خورشید
در آرزوی لعل شدن مُرد
وامروز زیرِ ریزشِ ایام
خود سنگواره‌ای‌ست ز امّید

(ابتهاج، ۱۳۹۴الف، ص۱۴۲)

وزن شعر، که به‌ویژه در شعر روزگار ما از وزن‌های کم‌کاربرد به‌شمار می‌رود، چنین است: «مستفعلن مفاعلُ فعلن» و بهتر است آن را به‌گونهٔ «مستفعلن مفاعلُ مستف» بنویسیم تا تناوبِ ارکان آشکار شود و خواننده دریابد که رکن سوم چیزی جز همان مستفعلنِ نخست نیست که دو هجای پایانی آن افتاده است. همین وزن در رکن‌بندیِ پریشانِ پیشینیان به گونهٔ «مفعول فاعلات مفاعیل/ فعولن» (شمیسا، ۱۳۷۵، ص۱۵۸) درمی‌آمد که به‌ناچار باید آن را مختلف‌الأرکان بدانیم. از



هوشنگ ابتهاج (سایه)، مهدی فیروزیان

دیدگاه عروض نو هرجا می‌توان وزن شعری را متحدالأرکان شمرد، باید از متناوب دانستن ارکان پرهیز کرد (برای نمونه «مفاعیلن مفاعیلن» از «فعولن فع فعولن فع» بهتر است) و نیز هرجا می‌شود وزنی را متناوب‌الأرکان خواند، نباید آن را به گونهٔ نابهنجار درآورد و دارای ارکان مختلف دانست (مانند رکن‌بندی همین شعر سایه). به‌دیگرسخن، در وزن، ارکان متحد از متناوب و ارکان متناوب از مختلف بهتر است.

برای دریافت نکتهٔ موسیقایی شعر باید نخست پیام آن را به‌خوبی دریابیم. بنیاد اندیشگی این بخش از شعر «سنگواره» بر آن باور پیشینیان نهاده شده است که در پی تابش خورشید با گذشت روزگار و شکیب بسیار سنگِ کم‌ارزش، به لعلِ گرانسنگ دیگرگون می‌شود[1]، اما سایه این باور را با تصویر نمادین دیگری که از رویارویی روز یا خورشید (نماد آگاهی، دادگری و راستی) با شب (نماد تباهی، ستم و نادرستی) پدید می‌آید، درآمیخته است. اگر پیوند سنگ و لعل با خورشید را کنار بگذاریم، بیت دیگری از سایه همین پیامِ تا پایِ مرگ امید داشتن به فرارسیدن روز آزادی و شادی را در خود دارد:

خورشید کجا تابد ازین دامگه مرگ
باطل به امید سحری زین شب گوریم

(ابتهاج، ۱۳۹۴ب، ص۲۸۸)

در «سنگواره» از شب نامی نرفته است، لیک با آمدن «تشنه‌کام» و تشبیه خورشید به چشمه،

۱. نیز بنگرید به «لعل دل» در بخش تشبیه از سطح ادبی.

شب‌زدگیِ گوینده آشکار می‌شود. سایه در جای دیگر هم چنین تشبیهی را به‌کار برده و در آنجا هم گفته است که آرمانِ بلندِ رسیدن به خورشید ارزشِ جانبازی را دارد:

ما را هوای چشمهٔ خورشید در سر است
سهل است سایه گر برود سر در این هوس

(همان، ص۱۰۹)

«دیر ماندن» به‌معنیِ درنگ بسیار کردن دربارهٔ صبح به‌کار رفته است. درنگ بسیارِ صبح مایهٔ برآورده نشدن نیاز و آرزوی گوینده شده است؛ زیرا آرزوی او لعل‌شدن بوده و با رسیدن صبح است که خورشید می‌تابد و چنانکه گفتیم سنگ، در پی تابش خورشید لعل تواند شد. سخن سایه در لخت نخست یادآور مصرعی از سعدی است: «به چه دیر ماندی ای صبح که جان من برآمد» (سعدی، ۱۳۸۵، ص۱۶۹). همچنین «مُرد» در لخت سوم، «جان من برآمد» را به‌یاد می‌آورد.

نکتهٔ نغز در موسیقی بیرونی «سنگواره» آن است که هجاهای کشیده در آن به‌گونه‌ای گسترده به‌کار رفته‌اند تا پیام شعر که دیر ماندن و درنگ کردن بسیار صبح و شکیبایی جان‌فرسا و چشم‌به‌راهیِ دیرپای گوینده است، از راه موسیقایی نیز به خواننده رسانده شود. در همین پنج لخت کوتاه که همگی با هجای کشیده به پایان رسیده‌اند، نُه واژه با هجای کشیده آمده است: «دیر»، «صبح»، «خورشید»، «لعل»، «مرد»، «امروز»، «ایام»، «سنگواره»، «امّید».

نکتهٔ باریکِ دیگر آنکه پس از خواندن هجای کشیدهٔ پایانی در «امروز» با واژه‌ای روبه‌رو می‌شویم که درست با آوای پایانی هجایی پیشین، «ز»، آغاز می‌شود و این هم‌آوایی کششِ «روز» را بیش از پیش برجسته می‌کند: «امروز زیر».

برای آنکه اثرگذاری کشش‌ها در رساندنِ پیامِ درنگِ دراز و چشم‌به‌راهیِ سرشار از نیاز را دریابید، بپندارید اگر شاعر همان سخن را بدین‌گونه به شعر درمی‌آورد چه می‌شد:

دیری گذشته صبح سعادت!
وین تشنه‌کامِ چشمهٔ مهرت
لعلی نگشت و مرد و به‌حسرت
شد تخته‌سنگِ سختی از امّید

در این چهار لخت که با شعر سایه هم‌وزن و هم‌معنی هستند، آهنگ سخن شتاب بیشتری گرفته است و پیام شعر را از موسیقی بیرونی آن درنمی‌توان یافت. زیرا ما با افزودن مصوت‌های کوتاه و بلند، هجاهای کشیدهٔ شعر سایه را شکسته‌ایم. در لخت‌های جایگزین «صبحْ» به «صب + حِ»، «لعلْ» به «لع + لی»، «مردْ» به «مُر + دُ»، «سنگ» به «سن + گِ» دیگرگون شده و «مه + رت» هم به‌جای «خورشید» نشسته و تنها هجای کشیدهٔ برجامانده در شعر، هجای پایانیِ «امّید» است. اینک بار دیگر شعر سایه را، که هجاهای کشیدهٔ آن ما را به درنگ بیشتر در خواندن وامی‌دارد، بخوانید:

بس دیر ماندی ای نفسِ صبح!
کاین تشنه‌کامِ چشمهٔ خورشید
در آرزوی لعل شدن مُرد
وامروز زیرِ ریزشِ ایام
خود سنگواره‌ای‌ست ز امّید

(ابتهاج، ۱۳۹۴الف، ص۱۴۲)

حافظ هم بیتی دربارهٔ شکیبِ تاب‌سوز لعل برای سنگ شدن دارد که اگر از دید کشش هجایی به آن بنگریم، همین شگرد هنری را در آن می‌یابیم:

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر
آری شود ولیک به خون جگر شود

(حافظ، ۱۳۷۳، ص۲۹۸)

چهار هجای کشیده در مصرع نخست آمده که از آن میان سه هجای کشیده درست در پیِ هم آمده‌اند:

گوینـد سنـگ لعـل...[1]

در مصرع دوم آهنگ شتاب می‌گیرد: «آری شود» (برابرِ «گویند سنگ» در مصرع نخست است ولی به‌جای دو هجای کشیده در آن، هجاهای بلند و کوتاه نشسته‌اند) و سپس بار دیگر با آمدن «ولیک» که در معنی نیز درنگی را برمی‌انگیزد، آهنگ کند می‌شود:

آری شود ولیـــک... به خونِ جگر شود

سایه در بیت بلندآوازهٔ زیر از خیام نمونه‌ای را همانند آنچه دربارهٔ همسویی موسیقی شعر با معنیِ آن گفتیم یافته است:

ای کاش که جای آرمیدن بودی
یا این رهِ دور را رسیدن بودی

(خیام، ۱۳۲۱، ص۱۱۱)

---

۱. همان‌گونه که در *شرح شوق* (حمیدیان، ۱۳۹۲، ص۲۶۴۳) آمده است پیش از حافظ دو تن به چنین مضمونی پرداخته‌اند:

گویند صبر کن که تو را صبر بر دهد
آری دهد ولیک به عمر دگر دهد (دقیقی، ۱۳۶۸، ص۹۸)
گویند صبر کن که شود خون ز صبر مشک
آری شود ولیک جگر خون همی‌شود (جمال‌الدین عبدالرزاق، ۱۳۲۰، ص۴۰۲)

دقیقی سه و جمال‌الدین اصفهانی چهار هجای کشیده در مصرع نخست آورده‌اند؛ اما فقط حافظ است که سه هجای کشیده را پیاپی آورده است.

از راست: مهدی فیروزیان، محمدرضا شفیعی کدکنی، هوشنگ ابتهاج (سایه)

«ببینید «دور» چه امتدادی در صدا داره؛ ولی اگه این «دور» را به‌صورت اضافه به‌کار ببرید و بگید «راهِ دورِ من»، این «دور» چقدر کوتاه می‌شه. نه‌تنها اینجا «دور» شکسته نشده، اضافه هم شده. چرا؟ برای اینکه شما بعد از حرف «ر» هر حرف از الفبا رو بخواین بگید باید زبانتونو از مخرج «ر» بردارین و قطع کنین و بگین مثلاً «دور با»، «دور تا». جز خود حرف «ر» که این «دور» رو زیادتر کرده: «دور را»؛ این «را»، «دور» رو اگه ده سانت بوده، کرده دوازده سانت، پونزده سانت» (ابتهاج، ۱۳۹۱، ص۸۱۸-۸۱۷).

بر پایهٔ چنین گزارش‌های موشکافانه‌ای که در سخنان سایه هست، از آگاهانه بودنِ هنرنمایی‌های او استوارتر سخن توان گفت و باید در سنجش با دیگر سخنوران در بررسی موسیقی شعر او درنگ بیشتر کرد. او خود دربارهٔ بهره‌گیری از چنین ظرفیت‌ها و ظرافت‌هایی می‌گوید: «من مدعی نیستم که خیام و سعدی و حافظ و فردوسی این بیت‌ها رو با وقوف ساختن و همه‌جا هم نیست و چه‌بسا که ناآگاه ساختن. حالا که ما به این راز پی بردیم و قواعدشو هم تا حدودی داریم که این موسیقی چه‌جوری ایجاد می‌شه چرا استفاده نکنیم» (همان، ص۸۱۸).

شعر سایه از دید موسیقی درونی هم دارای ارزش هنری است. در هر چهار لختِ نخست دست‌کم یک تکرارِ سه‌باره هست. در لخت نخست افزون بر سجع مطرف «بس» و «نفس»، سه بار آوای «س/ص» شنیده می‌شود و در لخت دوم گذشته از سجع «تشنه» با «چشمه»، سه بار آوای «ش»

تکرار شده است. در لخت سوم «د» و «ر» و در لخت چهارم «ر» و «ز» سه بار تکرار شده‌اند و «زیر» با «ریز» (در «ریزش») قلب کل می‌سازد[1].

منابع

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۹۱). *پیر پرنیان‌اندیش*، ج۲، میلاد عظیمی و عاطفه طیه در صحبت سایه، تهران: سخن.

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۹۴الف). *تاسیان*، تهران: امین‌دژ.

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۹۴ب). *سیاه‌مشق*، تهران: امین‌دژ.

جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی. (۱۳۲۰). *دیوان*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: ارمغان [چاپخانه].

حافظ شیرازی. (۱۳۷۳). [دیوان] *حافظ*، به سعی سایه، تهران: کارنامه.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق*، ج۴، تهران: قطره.

خیام نیشابوری. (۱۳۲۱). *رباعیات*، به اهتمام محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران: رنگین.

دقیقی طوسی. (۱۳۶۸). *دیوان*، به اهتمام محمدجواد شریعت، تهران: اساطیر.

سعدی شیرازی. (۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*، تصحیح و توضیح غلام‌حسین یوسفی، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). *فرهنگ عروضی*، تهران: فردوس.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۱). *بدیع، زیباشناسی سخن پارسی ۳*، تهران: مرکز، کتاب ماد.

۱. قلب کل «آن است که یک پایه، به‌درست و یکسره، باشگونهٔ پایهٔ دیگر باشد؛ بدانسان‌که اگر یکی را از انجام به آغاز بخوانند دیگری فرادست آید» (کزازی، ۱۳۸۱، ص۶۶). سایه قلب کل «زیر» و«ریز» (آوای برآمده از واژه‌ها سنجهٔ شناخت آرایه‌های بدیع لفظی است؛ از همین‌رو هرچند واژهٔ دوم «ریزش» است همچنان قلب کل را میان آن و «زیر» می‌توان یافت) را در جای دیگر هم آورده است: «با نواهایی به‌هم‌پیچیده زیرِ ریزشِ باران» (ابتهاج، ۱۳۹۴الف، ص۱۳۴).