



بررسی موسیقی شعر قصاید بدرالدین چاچی*

مهتاب افشاری^۱

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

لیلا هاشمیان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیده

موسیقی شعر از عوامل مؤثر و مهمی است که به شکل‌گیری ساختار شعر و تأثیرگذاری آن کمک می‌کند. شعر اساساً وسیله بیان و آینه انعکاس احساسات درونی هر شاعر است که ابزار بیان این عواطف و احساسات، موسیقی شعر است. تلاش نویسندگان در این پژوهش بر این است تا با بررسی چهار بخش موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی شعر بدرالدین چاچی به سوالاتی از قبیل: وضعیت موسیقی بیرونی و کناری در قصاید بدرالدین چاچی چگونه است؟ عناصر سازنده موسیقی درونی در قصاید وی کدامند؟ عناصر موسیقی معنوی و صورخیال در قصاید او به چه صورت است؟. نتیجه این پژوهش که به روش تحلیلی - توصیفی انجام گرفته، بیانگر این است که موسیقی و نظم در بیان، یکی از مهم‌ترین عناصر شاعرانه بدرالدین چاچی به حساب می‌آید. وی با استفاده از اوزان متداول و رایج، ردیف‌های دشوار و سنگین، قافیه‌های کمیاب، جناس، تکرار و ... به موسیقی شعر توجه ویژه‌ای داشته است.

واژه‌های کلیدی: موسیقی، شعر، بدرالدین چاچی، قصاید.

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۶/۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۳۰.

مقدمه

زبان ادبی، از لحاظ معنی و موسیقی، از زبان سبک‌های دیگر (علمی، تاریخی و...) متمایز است. از این رو نمایان می‌شود که در این زبان، شگردهایی وجود دارد که با تبدیل کلام عادی به کلام ادبی، کلام ادبی را به سطح بالاتری ارتقاء می‌دهد. یکی از این شگردها «موسیقی شعر» است. در تحلیل موسیقی شعر و در دایره روابط گسترده موسیقایی «حروف»، «واژه‌ها» و «معانی»، به چشم‌انداز بیکرانه‌ای می‌توان نگریست که افق‌هایی تازه را فراروی مخاطبان قرار می‌دهد. آنچه در این دنیای وسیع، بیشترین سهم را به خود اختصاص می‌دهد، جاذبه‌ها و کشش‌های قدرتمندی است که ذهن را در مسیر درک و کشف علت‌های این پیوندها قرار می‌دهد. جاذبه دنیای گسترده موسیقی شعر، کشف آن رابطه‌های شگفت‌انگیزی است که موسیقی نهفته در شعر را طنین‌انداز می‌کند. موسیقی ابزاری است که اغلب شاعران برجسته از آن آگاه بوده‌اند و در ماندگار نمودن آثار خود از این هنر سود جستند. بدر چاچی یکی از این بزرگان عرصه ادب منظوم است که به خوبی از این فن آگاه بوده است.

این تحقیق با روش توصیفی-تحلیلی، جنبه‌های مختلف موسیقی شعر را در قصاید بدرالدین چاچی مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌دهد تا از این طریق، زیبایی موسیقی شعر و توانایی شاعری او را نمایان سازد. فرضیه تحقیق نشان می‌دهد که بدر چاچی بر همه جنبه‌های موسیقی شعر اشراف داشته و از آنها در ارتقاء و برجسته نمودن قصاید خود بهره برده است. مسئله اصلی این مقاله، بررسی جنبه‌های سه‌گانه موسیقی شعر در قصاید وی برای دانستن چگونگی وضعیت موسیقی بیرونی و کناری قصاید بدر چاچی، شناخت عناصر سازنده موسیقی درونی قصاید وی و درک عناصر موسیقی معنوی در قصاید اوست.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های انجام شده در مورد موسیقی شعر متعدّدند که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: مقاله فریدون تقی‌زاده طوسی، در مجله کیهان فرهنگی با عنوان: «مبانی جمال‌شناسی و موسیقی شعر خواجه»؛ مقاله احمد ذاکری در مجله قند پارسی با عنوان: «موسیقی شعر بیدل دهلوی»؛ مقاله محمدتقی زند و کیلی و داوود زرین‌پور در پژوهشنامه ادب غنایی سیستان و بلوچستان با نام: «موسیقی شعر در دو سوگ سروده سعدی»؛ همچنین مقاله محمد بارانی، در مجله کتاب ماه نو تحت عنوان: «موسیقی شعر فرخی سیستانی»؛ مقاله حسین آقاحسینی و اسراءالسادات احمدی در مجله متن‌شناسی ادب پارسی با عنوان: «بررسی موسیقی شعر رودکی». پژوهش «موسیقی شعر و جلوه‌های آن در اشعار فردوسی، سعدی، خیام، نظامی و ...» به قلم مصطفی پورتراب، در مجله هنر از دیگر مقالات نگاشته شده در این باب است. مقاله دیگری با عنوان «موسیقی شعر حافظ» نوشته مهدی فیروزیان نیز وجود دارد که در مجله کتاب ماه ادبیات منتشر شده است.

علاوه بر این موارد که به بررسی موسیقی در شاعران متعدد پرداخته، تحقیقاتی نیز در باب بدرالدین چاچی انجام شده که محدود است؛ مانند: مقاله «فوائد لغوی دیوان بدر چاچی» و «بدر در محاق: مضامین شعری و شیوه شاعری بدرچاچی» به قلم محمدعلی گیتی‌فروز در مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه چمران اهواز و مقاله «بدر در محاق» نگارش مظاهر مصفا و محمدعلی گیتی‌فروز در مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.

معرفی بدرالدین چاچی

فخرالدین بدرالدین محمد چاچی، از شاعران قرن هشتم هجری است. ولادت وی در چاچ، ناحیه‌ای در آن سوی سیحون اتفاق افتاد (صفا، ۱۳۷۲، ج ۳: ۲۵۷). از تاریخ دقیق ولادتش چندان اطلاعی در دست نیست. به علت نابه‌سامانی‌هایی که پس از فتنه مغول گریبانگیر مردم شده بود، این شاعر در جوانی زادگاهش را ترک کرد و به دهلی رفت و به خدمت امرای تغلقیه، به خصوص سلطان ابوالمحمّد محمدشاه بن تغلق، رسید و مورد توجه

خاصّ او قرار گرفت و از جانب او به «فخرالزمان» ملقب شد. بدرالدین نام و نسب خود را در اشعارش، «بدر چاچی»، «بدر»، «چاچی» و «فخرالزمان» آورده است. تاریخ دقیق مرگ بدرالدین معلوم نیست، اما آن را میان سال‌های ۷۴۵ و ۷۵۲، در دهلی دانسته‌اند.

بخش اصلی دیوان بدرالدین شامل ۶۱ قصیده و ۳۶ قطعه و قصیده کوتاه، و بالغ بر ۲۱۷۰ بیت است. دیوان او در سال ۱۳۰۷، به تصحیح مولوی محمدهادی در شهر کانپور هند، به چاپ رسید. مولانا غیاث‌الدین نیز بر قصاید او شرحی نوشته است. به گفته بدآونی و بلوشه، بدر چاچی منظومه‌ای نیز در بحر متقارب، در ذکر سلطنت محمدبن تغلق، سروده و در ۷۴۵ آن را پایان برده؛ اما ذبیح‌الله صفا تنها اثر او را دیوان موجودش دانسته است. از این دیوان، نسخ کمی موجود است، از جمله: نسخه کتابخانه مجلس شورای ملی و نسخه ناتمام کتابخانه ملی پاریس. هدایت و تقی‌الدین کاشی در آثار خودشان نمونه‌ای از اشعار او را نقل کرده‌اند. او برخلاف هندوستان که شهرتی بسیار داشت، در ایران چندان شناخته شده نبود.

بدرالدین «فاضلی است عظیم‌الشأن، روزگاری در دهلی به مداحی سلطان محمد تغلق شاه و دیگر سلاطین هند به سر می‌برده و از خوان فضل و احسان ایشان روزی مقدور می‌خورده و در شاعری طرزی غریب دارد» (هدایت، ۱۳۸۲، ج ۱: ۶۰۲). اشعارش بدیع و پیچیده است. در قصاید از سبک انوری و خاقانی و دیگر شاعران بزرگ قرن ششم پیروی کرده، و همچون آنان، از صنایع شعری، بهره فراوان برده است به نحوی مبالغه‌آمیز (گیتی فروز، ۱۳۸۷: ۲۳-۱۷).

موسیقی شعر و انواع آن

در پاسخ به این سؤال که موسیقی شعر چیست؟، می‌توان گفت: «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمات و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته‌شده و

قابل تحلیل و تعلیلی دارد؛ از قبیل: انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... موسیقی شعر، دامنه پهنآوری دارد؛ گویا نخستین عاملی که مایه رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته‌است، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده‌است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۹). «موسیقی یکی از عناصر سازنده شعر است که کلام را برجسته می‌سازد و سبب تمایز زبان نظم از نثر می‌گردد» (قیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۶۳). همچنین نوعی بیان عواطف بشری است؛ در واقع موسیقی وسیله‌ایست که آدمی برای رهایی از مشکلات و بیان کردن عواطفی که به لفظ و حرکت از عهده آن بر نمی‌آید، از آن استفاده می‌کند (باطبی، ۱۳۸۵: ۳۵ - ۳۴). علاوه بر این موارد می‌توان گفت: «موسیقی شعر، نتیجه توازن‌ها و تناسب‌هایی است که عناصر آوایی و صوتی تشکیل‌دهنده کوچکترین واحد شعر اعم از مصراع، بیت یا بند در محور همنشینی زبان پدید می‌آورد. در راستای چگونگی ایجاد توازن‌ها و تناسب‌ها، موسیقی شعر به انواع مختلفی تقسیم می‌شود. بعضی از انواع شناخته‌شده آن را شفیع کدکنی تحت عناوین: «موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی» معرفی می‌کند» (صهبا، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

شفیعی کدکنی معتقد است: بین شعر و موسیقی پیوند عمیقی برقرار است؛ بدین صورت که «شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا، موسیقی الحان و آهنگ‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۴). انواع موسیقی شعر بنابر تقسیم‌بندی شفیع کدکنی عبارتست از: ۱. «موسیقی بیرونی» که شامل وزن عروضی می‌شود؛ ۲. «موسیقی کناری» که قافیه و ردیف و آنچه در حکم آن‌هاست از قبیل برخی از تکرارها را در بر می‌گیرد؛ ۳. «موسیقی درونی» که به مجموعه هماهنگی‌هایی که از طریق وحدت یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر پدید می‌آید، اطلاق می‌شود و انواع جناس‌ها، برخی تکرارها و اعنات از جلوه‌های آن است؛ ۴. «موسیقی معنوی» که به همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک مصرع که از رهگذر انواع تضادها و طباق‌ها و تقابل‌ها پدید می‌آید، گفته می‌شود (همان: ۳۹۳ - ۳۹۱). بیشتر قالب‌های شعری بدر چاچی به تبعیت از شاعران قرن ششم قصیده

است، با موضوعاتی چون: توصیف بهار و خزان، شب، باده، طلوع و غروب و توصیف معشوق. در ادامه به بررسی این چهار موسیقی در قصاید بدر می‌پردازیم:

۱. موسیقی بیرونی

منظور از موسیقی بیرونی، وزن عروضی است. از دیدگاه شفیعی کدکنی، وزن و آهنگ زیباترین و شاخص‌ترین جلوه موسیقی شعر است. تنوع اوزان، در دیوان بدر به پیروی از شاعران سبک آذربایجانی بسیار است. «شاعران این سبک از تمام وزن‌های مشهور و رایج شعر فارسی بهره برده‌اند. تنوع و گوناگونی وزن‌ها، چه در مثنوی‌ها و چه در قصاید غزلیات و قطعات این سبک، کاملاً مشهود است» (قافله‌باشی، ۱۳۹۱: ۱۴۷). در زیر به چند نمونه از اوزان دیوان بدر اشاره می‌شود:

«حمد آن سلطان عالم را که عالم پرور است انس او در راه ایمان، انس و جان رارهر است»

(دیوان، ۱۳۸۷: ۷۵).

وزن: فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن (بحر رمل مثنیٰ سالم).

«نیزه کشید آتشین رومی زرین نقاب کرد به یک دم زدن جیش جیش را خراب»

(همان: ۹۵).

وزن: مفععلن فاعلن، مفععلن فاعلن (بحر منسرح مثنیٰ مطوی مکشوف).

«دوش چو شاهد جیش، آینه در دهان گرفت مطرب پنج شویه را، مهر سه خواهران گرفت»

(همان: ۱۲۳).

وزن: مفععلن مفاعلن، مفععلن مفاعلن (رجز مثنیٰ مطوی مخبون).

«ای یاد تو روح روح وی نام تو جان جان در کنه جلال تو عقل و دل و جان حیران»

(همان: ۲۴۱).

وزن: مفعولُ مفاعیلن، مفعولُ مفاعیلن (بحر هزج مثنیٰ اُخرَب).

«ای قامت لوای تو را سدره منتها بر چرخ کبریای تو گردون کم از سها»

(همان: ۲۹۵).

وزن: مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (بحر مضارع مَثَمَن اِخْرَب مَکْفُوف مَحْذُوف).
 «باز عروس چمن، جلوه‌گری ساخت کار ورنه عروسانه چیست، گل زده گرد عذار»
 (همان: ۳۴۴).

وزن: مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (بحر منسرح مَثَمَن مَطْوِی مَکْشُوف).
 «چون رفت سوی ماهی از دلو، چشمه خور در آب خشک ما را پیش آتش تر»
 (همان: ۱۶۲).

وزن: مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن (بحر مضارع مَثَمَن اِخْرَب).
 «هر که غواص لجه خرد است قیمت افزای در جان خود است»
 (همان: ۱۰۶).

وزن: فاعلاتن مفاعلن فعلن (بحر خفیف مسدس مخبون مَحْذُوف).
 «دوش آن زمان که خسرو زرین قباى خور کشید خلعت عباسیان به بر» در می
 (همان: ۱۷۷).

وزن: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (بحر مضارع مَثَمَن اِخْرَب مَکْفُوف مَحْذُوف).
 «آن رومی خندان نگر، دستار زرین بر سرش خضر مبارک دم نگر، دیبای کحلی در برش»
 (همان: ۱۹۸).

وزن: مستفعلن مستفعلن مستفعلن (بحر رجز مَثَمَن سالم).

۲. موسیقی کناری

در موسیقی کناری، قافیه و ردیف بررسی می‌شود. در سبک آذربایجانی قافیه و ردیف، خصوصاً ردیف بسیار مورد توجه است. ردیف از نعمت‌های بزرگ شعر فارسی است؛ زیرا از جهات موسیقی و معانی و کمک به تداعی‌های شاعر و ترکیبات و مجازهای بدیع در زبان فارسی، به شعر زیبایی و اهمّیت می‌بخشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۴۲-۱۳۸). در دیوان بدر چاچی انواع ردیف حرفی (مانند: را)، ردیف فعلی (مانند: می‌زنی، است، شد، ماند، نهی، باد، آورد و...) و ضمائر منفصل و متصل (مانند: من، ی، ش) دیده می‌شود که

ردیف فعلی بیشتر از همه به کار رفته است. برخی از ردیف‌ها نظیر: افتاد، گیرد، گرفت، ریخته و... دشوارند که این از ویژگی‌های ساختاری شعر آذربایجانی است.

قافیه‌های بدر چاچی، زیبا، محکم و استوارند. همچنین در برخی موارد، قافیه دشوار و کمیاب هستند نظیر: بهق، هق، عقق و... «سرودن قصاید طولانی، تجدید مطلع، انتخاب ردیف‌های دشوار، به کارگیری قوافی کمیاب و توسع معنی ردیف، از دیگر ویژگی‌های بدر چاچی است و ظاهراً بدر در اغلب موارد مذکور، شعر خاقانی را الگوی خویش قرار داده است» (مصفا و گیتی فروز، ۱۳۸۰: ۷۳-۷۲).

۳. موسیقی درونی

از دیدگاه شفيعی کدکنی، مدار موسیقی (به معنی عام کلمه) بر تنوع و تکرار است و هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها، که مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد.

الف. جناس: آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند (همایی، ۱۳۶۷: ۴۸). در دیوان بدر چاچی، انواع جناس تام، اشتقاق، مکرر، ناقص، مطرف، مضارع و... دیده می‌شود که در ذیل بدان‌ها اشاره می‌شود:

۱. جناس تام: آن است که الفاظ متجانس در گفتن و نوشتن، یعنی حروف و حرکات یکی و فقط در معنی متفاوت باشند (همان: ۴۹).

«هشتم هفت خوان چو شد کاسه خوان مجلست شیر منون نگون کند حاسد گرگسار را»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۸۴).

«تیرز سهم تیر تو تاب گرفته در کمان از پی آتش این زمان میل به سوی آذراست»
(همان: ۱۰۰).

۲. جناس مکرر: آوردن دو رکن جناس در آخر سجع‌های نثر یا در آخر ابیات پهلوی هم (همایی، ۱۳۶۷: ۵۸).

«تا بود لعل یار وقت سخن پاره آتشی که بر برد است»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

۳. جناس ناقص، محرف: اختلاف در حرکت را گویند.
«رِیْع رِیْع چار رُیْع شش جهت را خمس یافت عاشر نه تخته باغ از عشر یک انبار من»
(همان: ۲۶۲).
۴. جناس زائد: این نوع جناس یعنی اینکه حرفی زائد در میان کلمه باشد.
«گفت: چنین زار کرد یکشنبه هجر توأم چکد بر زر ما لعل ناب» کز دوشبه می
(همان: ۹۶).
۵. جناس مذیل: اگر حرف زائد در پایان کلمه باشد، جناس مذیل است.
«در بر بره‌ای صنم آهوی زر چراخور است جام طلب که بدر را پنج هلال درخور است»
(همان: ۱۱۱).
۶. جناس مزید: حرف زائد در آغاز کلمه باشد.
«در بر بره‌ای صنم آهوی زر چراخور است جام طلب که بدر را پنج هلال درخور است»
(همان: ۱۱۱).
۷. جناس مضارع و لاحق: اگر دو پایه جناس در حرف اول یا وسط اختلاف داشته باشند و آن حروف قریب‌المخرج باشند، جناس مضارع و در غیر این صورت جناس لاحق است
(همایی، ۱۳۶۷: ۵۶).
«چنان هوای درش در علو غلو دارد که قصر قیصرش از خشت آستان کسری است»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۱۰۳).
۸. جناس مطرف: دو پایه جناس در حرف آخر متفاوت باشند.
«چون ز خروش خروس طوطی نه بال بیضه زر بر کشید باز ز حلق غراب»
چرخ
(همان: ۹۵).
۹. جناس خط: اختلاف در نقطه را گویند.
«نیزه کشید آتشین رومی زرین نقاب کرد ره یک دم زدن جیش جیش را خراب»
(همان: ۹۵).

۱۰. جناس اشتقاق: این نوع جناس در واقع به آوردن الفاظی در نظم یا نثر که همجنس باشند یا حروف آنها شبیه هم باشند، اطلاق می‌شود (همایی، ۱۳۶۷: ۶۱).

«چنان هوای درش در علو غلو دارد که قصر قیصرش از خشت آستان کسری است»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

ب. تکرار: روش دیگری که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را به وجود می‌آورد و یا افزون می‌کند، تکرار است. تکرار نقش مهمی در برجسته‌سازی دارد. شاعر برای برجسته کردن موضوع یا واژه با تکرار، آن را مهم‌تر جلوه می‌دهد. «امروزه که شعر از حوزه باستانی شنیداری به حوزه دیداری منتقل شده است، توجه به مقولۀ «بدیع چشمی» ضروری می‌نماید؛ به این معنی که هم‌خوانی و هم‌شکلی کلمات به لحاظ نوشتار است، که نمونه آن تصحیف و نمونه‌های دیگر انواع جناس است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۰). انواع تکرار شامل موارد ذیل است:

۱. تکرار واک یا واج آرای: یعنی تکرار یک صامت یا مصوت در چندین کلمه جمله و بر دو نوع است: «هم‌حروفی» و «هم‌صدایی» (همایی، ۱۳۶۷: ۷۹). این نوع از موسیقی کلام در دیوان بدر موجب اعجاز موسیقی شده است.

۱-۱. هم‌حروفی: تکرار دو یا بیشتر از دو بار یک حرف را گویند؛ مانند تکرار حروف «ز» و «ر» در بیت زیر:

«تا که خزان سوی رزان در دهد آب زعفران
پر ز در دست زر کند دامن سبزه زار را»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۸۵).

۱-۲. هم‌صدایی: در ابیات زیر نیز می‌توان تکرار مصوت کوتاه کسره را مشاهده

کرد:

«در زیر بال باز زر چتر آل شاه هفت آسمان ز یک مگس سبز کمتر است»
(همان: ۱۰۹).

«هزار اختر خورشید تاج در سجده هزار صفدر جمشید تخت بر یک پاست»
(همان: ۱۰۰).

۲. تکرار واژه: تکرار واژه در کلام که انواعی دارد:

۱-۲. رَدِّ الصَّدرِ عَلی العِجز: یعنی لفظی که در اوّل بیت یا نثر آمده است، همان را به عینه یا کلمه شبیه متجانس آن را در آخر بیت یا جمله باز آورند (همایی، ۱۳۶۷: ۶۷).
 «می خور و ترک زهد کن زانکه به گرد هفت خم خنده از آن همی زند صبح که بر سر خور است»
 (دیوان، ۱۳۸۷: ۱۱۳).

۲-۲. تکرار یا تکریر:

«صفی که چون مژه در پیش حاجبان می رفت هزار کو کبه هر کو کبه، هزار لوا»
 (همان: ۸۸).
 «پرده کشی می کند بر دف زرین رباب چنگ مدار از قدح دست مگیر از رباب»
 (همان: ۹۸).

۴. موسیقی معنوی

شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» خود در تعریف این نوع موسیقی می گوید:
 «همه ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصراع و از سوی دیگر همه عناصر معنوی یک واحد هنری (مثلاً یک غزل یا یک قصیده و یا یک منظومه، خواه کلاسیک و خواه مدرن) اجزای موسیقی معنوی آن اثرند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۳). در موسیقی معنوی، تناسب و ارتباطات معنایی گوناگون مورد بررسی قرار می گیرند. به طور کلی در این نوع موسیقی زبان ادبی اثر و انحراف‌های هنری و خلاقیت ادبی در زبان، توجه قرار می گیرد. «آرایه درونی یا صنعت معنوی آرایه ایست که، از معنا در واژه برآید و بر آن استوار شده باشد؛ به گونه‌ای که اگر ریخت واژه دیگرگون شود و معنا بر جای بماند، آرایه از میان نرود» (کزازی، ۱۳۷۳: ۹۶). در دیوان بدر چاچی انواع معنوی به کاررفته است؛ از قبیل: تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، ایهام، تلمیح، مبالغه، چستان و معما و ...

الف. تضاد:

«کبار او همه جاموس کرگدن گردن صغار او همه طاووس عندلیب نو»
 (دیوان، ۱۳۸۷: ۸۷).

ب. مراعات نظیر: آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یکدیگر متناسب باشند، خواه تناسب آن‌ها، از جهت همجنس بودن باشد، و خواه از جهت مشابهت یا تضمن و ملازمت باشد (همایی، ۱۳۶۷: ۲۵۷).

«وز بهارش گل‌عداران را به بستان جمال پسته مثل غنچه و بادام عین عبر است»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۷۶).

پ. سیاقه الاعداد: عبارت است از این که چند عدد متوالی را در یک بیت آورند. نظامی و بوئیه خاقانی به این صنعت علاقه بسیاری نشان داده‌اند. این آرایه در دیوان بدر دیده می‌شود؛ به عنوان مثال:

«زهی حصار که ربعی ز حلقه در اوست محیط نه ربض هفت قلعه مینا»
(همان: ۸۷).

ت. ایهام: آوردن لفظی دارای دو معنی دور و نزدیک به طوری که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود (همایی، ۱۳۶۷: ۲۶۹). «ظرافت و هنر بدر در به کارگیری این ایهام‌ها، هنر و صنعت خواجه شیراز را فرا یاد می‌آورد، و با تأمل در شعر او می‌توان به ایهام‌ها و نکات تازه‌ای در شعر حافظ دست یافت» (مصفا و گیتی‌فروز، ۱۳۸۰: ۷۳). در بیت زیر «عین» هم به معنای «چشمه» است و هم به معنای «زر و طلا»:

«گدای لعل تو بودم ولیک بی‌مُت ز نقد عین خودم وجه زر مهیا شد»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

ث. ایهام تناسب: کلمه در معنی دوم با یکی از کلمات تناسب ایجاد می‌کند.

«در زیرِ بالِ بازِ زرِ چترِ آل شاه هفت آسمان زیم مگس سبز کمتر است»
(همان: ۱۰۹).

در بیت بالا «آل» به معنی «خاندان» است ولی در معنی «سرخ»، با «سبز» ایهام تناسب دارد.

«تیغ که برق سر خنجر او دید از مهر چاک زد بر تن خود پیرهن خارا را»
(همان: ۸۱).

در این بیت نیز «خارا» به معنی «سنگ سخت» و «نوعی بافته ابریشمی» است که در معنی دوّم با «پیراهن» ایهام تناسب دارد.

ج. تلمیح: آن است که گوینده در ضمن کلام به داستان یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند (همایی، ۱۳۶۷: ۳۲۸).

«عیسی عرش آشیان، موسی طور آستان
آدم مجلس جنان، خضر سکندر جناب»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۹۶).

چ. تشبیه: در لغت به معنی چیزی را به چیز دیگر مانند کردن و در اصطلاح یعنی مقایسه و کشف و یادآوری شباهت‌های بین دو چیز (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۶۶). تشبیه از صنایع ادبی پرکاربرد دیوان بدر چاچی است؛ البته در بسیاری از موارد از خاقانی تقلید نموده است. «مشبه به در شعر بدر عمدتاً حسّی است و از محیط پیرامون زندگی او انتخاب می‌شود و همین توجه شاعر به محیط اطراف او سبب شده است که تصاویر شعر او صبغه اشرفی داشته باشد» (گیتی‌فروز، ۱۳۸۲: ۴۶).

«من نخواهم سرکشید از خط وصلت چون قلم
گره با من می‌نمایی، دل سیاهی چون دوات»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۳۵۵).

تشبیه «من» به «قلم» و تشبیه «دل تو» به «دوات» در بیت بالا مشهود است. در بیت زیر نیز «چانه» به «چاه» تشبیه شده است.

«از چه سیم ذقن این همه بی‌آبی من
زانکه در آتش لعل آب زلالی دارد»
(همان، ۳۶۱).

«شاهد سلطنت خیمه زنگاری را
در عروسی بقا تکمه چادر گیرد»
(همان، ۱۳۷).

«تکمه» به معنی «گوی گریبان یا گویک کلاه» است. شاعر «شاهد سلطنت خیمه زنگاری» (: خورشید) را به «تکمه» تشبیه می‌کند.

ح. استعاره: استعاره در لغت مصدر باب استفعال است یعنی: عاریه خواستن، به امانت گرفتن و در اصطلاح ادبی یعنی: امانت گرفتن لغتی به جای لغت دیگر؛ زیرا شاعر در

استعاره، واژه‌ای را به علاقه‌مشابهت به جای واژه دیگری به کار می‌برد (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۵۳). استعاره در دیوان بدر چاچی، همچون تشبیه فراوان به کار رفته است. بدر «همچون خاقانی شاعری استعاره‌گر است» (عبّاسی و اتحادی، ۱۳۹۴: ۳۳). در بیت زیر «لعل» استعاره از «لب معشوق» است. بَرَد به معنی تگرگ است. «عرب دندان معشوق را به بَرَد تشبیه کند؛ به سبب صفا و آبداری» (بدر چاچی، ۱۳۸۷: ۴۲۵).

«تا بود لعل یار وقت سخن پاره آتشی که بر بَرَد است»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

در بیت زیر نیز «دف زرین» استعاره از «خورشید» است:

«پرده کشی می کند بر دف زرین رباب چنگ مدار از قدح دست مگیر از رباب»
(همان: ۹۸).

«قلم که زرد قبا هندوی است در کف تو اگرچه آبکش رومیان ماه قفاست»
(همان: ۱۰۲).

«رومیان» استعاره از «انگشتان» و «ماه» (هلال ماه) استعاره از «ناخن» هاست:

«کفش گدای درش چون فکند میخ نعل خاتم دستش کند حاتم دست سخا»
(همان: ۹۴).

خ. کنایه: کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد، و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند؛ سپس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود (همایی، ۱۳۶۷: ۲۵۵).

«ابر ز شعر سیه بر سر ما خیمه زد چون حباب» خیز تو خیمه بزن بر سر می
(دیوان، ۱۳۸۷: ۹۸).

«خیمه زدن» کنایه از «فرود آمدن و مقیم شدن» است.

«زمین بساط کف پای توست زان رو شد چو هفت فرش مدور میان نه خرگه»
(همان: ۲۷۶).

«هفت فرش» کنایه از «هفت طبقه زمین» است.

«طفل به سودای شیر گریه کند باک نیست شب به روز آورد زر شود هم نزار»
(همان: ۱۵۵).

«گریه طفل» کنایه از «صدای قلم هنگام نوشتن» است.

د. مجاز: استعمال لفظ در غیرمعنای اصلی و موضوع له حقیقتی به مناسبتی، و آن مناسبت را در اصطلاح فنّ بدیع، «علاقه» گویند (همایی، ۱۳۶۷: ۲۴۸).
«اسبت ار چوب شود از غم که بر من که مرکبت گر بمرد از غم جو من من جو»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۳۸۶).

«چوب شدن اسب» مجازاً به معنی «لاغر» شدن اوست.

ذ. مبالغه: مبالغه در لغت به معنی کوشش بسیار و زیاده‌روی در کار و در اصطلاح علم بدیع تجاوز از واقعیت است، به طوری که شاعر یا نویسنده، کسی یا چیزی را در لفظ و معنا چنان وصف کند که صفات منسوب بدان از قدّم متعارف در گذرد یا فروتر از قدّم متعارف جلوه کند. به عبارت دیگر، مبالغه توصیفی است که در آن افراط یا تفریط توأم با تأکید باشد (کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۱۳).

«وان سلیمان که به طغرای نفاذ امرش برتر از نار نهد باد سریر ما را»

(دیوان، ۱۳۸۷: ۸۰).

«ما» مخفف «ماء» است به معنی «آب». منظور از «اثیر»، «کره آتش» است و منظور از «آب»، «کره آب» است. در حالت طبیعی کره آتش برتر از کره آب است، ولی شاعر از راه مبالغه می‌گوید که اگر ممدوح امر کند، مراتب آن دو واژگون می‌شود (گیتی‌فروز، ۱۳۸۷: ۴۰۲).

ر. چیستان: لغز یا چیستان آن است که نام چیزی را پوشیده دارند، اما با ذکر اوصاف آن، از شنونده بخواهند که نام آن چیست. در لغز یا چیستان به جای ذکر اسم چیزی، اوصاف آن را بیان کنند و خواننده در ضمن آن اوصاف، پی به مورد وصف می‌برد. لغز

ممکن است یک بیت یا یک شعر کامل باشد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۷). در اشعار بدر چاچی، فزونی استعاره‌ها تا اندازه‌ای است که شعر او را به صورت چیستان و معما درمی‌آورد:

«چیست آن پیکر سیمین همه اعضاش درم هست پنجاه و مر او را رسد از شست الم»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۳۸۱).

این قطعه، چیستانی است درباره «ماهی». مراد از «پنجاه»، حرف «نون» است که در زبان عرب به معنی «ماهی» آمده است (گیتی‌فروز، ۱۳۸۷: ۵۳۵).

ز. معما: سرودن معما از موضوعاتی است که بدر به آن علاقه بسیاری نشان داده است. معما در اصطلاح ادبیات صنعتی است که در آن نام کسی یا چیزی را پوشیده کنند. در واقع معما شعر کوتاهی است که شاعر در آن اسم کسی یا چیزی را پنهان کرده است و خواننده پس از تأمل بسیار می‌تواند آن نام را بیابد؛ گوینده شعر به کمک شگردهای مختلف از قبیل: تصحیف و قلب، خواننده را به کشف اسم هدایت می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۵۶).

«پای دو پیکر گرفت بر سر بره قرار باز یکی را بگیر سدس یکی بی یک آر
هر دو جهان را طفیل زان شه کونین دان گشت ز مهرش هلال بدر صفت نامدار»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۳۷۷)،

که بیت «معمایی» است به نام احمد. دو پیکر عبارت از جوزا و پای جوزا «الف» است و بره یعنی حمل و سر حمل، «حا» است... و لفظ یکی را چهل عدد است، لهذا از یکی «میم» مراد است و اعداد لفظ یک، سی باشد و سدس (یک ششم) سی، پنج است، چون پنج را بی یک آرند، چهار باقی ماند، پس از این چهار «دال» گرفتیم» (گیتی‌فروز، ۱۳۸۷: ۵۳۲).
در بیت زیر:

«به باغ شاه نهاده به سرو بن سیبی خوشش که آب بریزید و باغبان مبرید»
(دیوان، ۱۳۸۷: ۳۴۴)،

که «از این معما اسم «خسرو» بیرون می‌آید، باید دانست که لفظ «سیبی» عبارت است از سه باء موحده! ون هریک باء موحده، دو عدد دارد. پس هر سه باء موحده شش عدد می‌شود و چون لفظ شش را ششصد عدد است؛ لهذا از ششصد حرف «حاء معجمه» مقصود است،

پس هر گاه که خاء معجمه را بر سر لفظ سرو نهند، لفظ خسرو به ظهور می آید. این توجیه مبهم است، به نظر می رسد فعل «است» بعد از «سیبی» لازم باشد، در این صورت عدد ششصد به جای این که از توجیه مذکور حاصل شود از «سیبی است» (= سی بیست) که سی ضرب در بیست را به ذهن متبادر می کند، به دست می آید» (گیتی فروز، ۱۳۸۷: ۵۲۳).

نتیجه‌گیری

عنصر موسیقی از عناصری است که از طریق آن می‌توان بسیاری از سلیقه‌ها، روحیات، اخلاق و خواسته‌های آدمیان را باز شناخت. بدرالدین، شاعری بزرگ و تواناست که در شاعری طرزی غریب دارد. او به استفاده مناسب و بجا از مجموعه عوامل موسیقی شعر توجه فراوان داشته‌است. او در دیوان ارزشمند خود بارها از این امکان بهره برده و بر تأثیر سخن خود افزوده است. چنانچه به معنای موسیقی‌ها توجه شود، پرده از بسیاری از رمزهای دیوان شعر وی و ارزش‌های هنری آن برداشته می‌شود و ارزش این دیوان با دیوان سایر شعرا آشکارتر می‌گردد. موسیقی به کار رفته در دیوان بدر را می‌توان در چهار دسته موسیقی بیرونی (: عروض)، موسیقی کناری (: قافیه و ردیف)، موسیقی درونی (: صنایع لفظی) و موسیقی معنوی (: صنایع معنوی) جای داد. هنر شاعری بدر چاچی در موسیقی اشعار اوست. برای او همان اندازه که خیال‌آفرینی کلمات اهمیت دارد، طنین موسیقایی آن‌ها نیز ارزشمند است. در دیوان بدرالدین چاچی، علاوه بر ردیف‌های دشوار و سنگین، قافیه‌های کمیاب نیز دیده می‌شود. اوزان به کار رفته در دیوان او متنوع و در عین حال متداول است. بدر چاچی در بخش موسیقی درونی قصاید با استفاده از انواع سجع و تکرار، به چینش هنرمندانه و موزون واژگان روی آورده است. موسیقی معنوی و صورخیال در قصاید بدر چاچی بسیار گوناگون و متنوع است که تشبیه، استعاره و ایهام بالاترین بسامد را دارد. فراوانی استعاره‌ها شعر او را به چیستان و معما نزدیک نموده است. البته این تشبیهات و استعارات بیشتر حسیند. از صنایع دیگری چون: جناس، مراعات‌النظیر، تلمیح، کنایه و مجاز بهره فراوان برده‌است. در نهایت می‌توان گفت بدر چاچی دامنه وسیعی از موسیقی را به کار برده است که با استفاده از این موسیقی‌ها قدرت بیان خود را دو چندان جلوه داده است. او از عنصر موسیقی در زیباسازی فضای اثر ادبی خود به شایستگی بهره برده و با موسیقی جلوه‌ای زیبا و بی‌نظیر آفریده و با شناخت عمیقی که از موسیقی دارد، نقش موسیقی‌ها را در دیوان شعرش به خوبی برگزیده است.

منابع و مآخذ

۱. باطبی، مریم. (۱۳۸۵). **موسیقی و وزن در غزلیات خاقانی**؛ بررسی اوزان عروضی و تعیین حدود و اصناف و عیوب قافیه. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکزی تهران.
۲. چاچی، بدرالدین محمد. (۱۳۸۷). **دیوان بدر چاچی**. تصحیح علی محمد گیتی‌فروز. چاپ اول. تهران: مجلس شورای اسلامی.
۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). **موسیقی شعر**. چاپ سوم. تهران: آگاه.
۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). **بیان**. تهران: فردوس.
۵. _____ . (۱۳۸۳). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ چهاردهم. تهران: فردوس.
۶. _____ . (۱۳۸۵). **انواع ادبی**. تهران: میترا.
۷. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۲). **تاریخ ادبیات در ایران**. جلد سوم. تهران: فردوس.
۸. صهبا، فروغ. (۱۳۸۳). «موسیقی بیرونی در شعر م. سرشک (محمدرضا شفیعی کدکنی)». **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**. شماره ۳. صص: ۶۱۰-۱۲۲.
۹. عباسی، محمود و اتحادی، حسین. (۱۳۹۴). «تأثیرپذیری سبکی بدر چاچی از خاقانی». **فصلنامه سبک‌شناسی بهار ادب**. سال هشتم. شماره دوم. تابستان. شماره پیاپی ۲۸. صص: ۳۹-۲۵.
۱۰. قیاض‌منش، پرند. (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع تخیل و احساسات شاعرانه». **دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی**. شماره چهارم. صص: ۱۸۹-۱۶۳.
۱۱. قافله‌باشی، سید اسماعیل. (۱۳۹۱). «بررسی وزن و موسیقی شعر در سبک آذربایجانی». **نشریه ادب و زبان**. سال ۱۵. شماره ۳۲. صص: ۱۷۳-۱۴۶.
۱۲. کاشفی‌سبزواری، حسین واعظ. (۱۳۶۹). **بدایع الافکار فی صنایع الاشعار**. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.
۱۳. گیتی‌فروز، علی محمد. (۱۳۸۲). «بدر در محاق؛ مضامین شعری و شیوه‌ی شاعری بدر چاچی». **بیک نور**. دوره ۱. شماره ۴. صص: ۵۰-۴۳.
۱۴. کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). **بدیع (زیبایی‌شناسی سخن پارسی)**. تهران: مرکز.

۱۵. مصفا، مظاهر و گیتی فروز، علی محمد. (۱۳۸۰). «بدر در محاق؛ درباره مضامین و شیوه شاعری بدر چاچی». نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. دوره ۴. صص: ۸۵ - ۶۷.
۱۶. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). *واژه‌نامه هنر شاعری*؛ فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن. تهران: کتاب مهناز.
۱۷. هدایت، رضاقلی. (۱۳۸۲). *مجمع الفصحاء*. تصحیح مظاهر مصفا. جلد اول. تهران: امیرکبیر.
۱۸. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.