کاربرد شاعرانه سازها و اصطلاحات موسیقی در شعر اخوان ثالثبا تأکید بر صور خیال

بهروز ندیمی [۱] ، * رضا اشرف زاده [۲]، مجید تقوی بهبهانی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
*[۲] استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
نویسنده مسئول: **drreza.ashraf@gmail.com**
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۰

چکیده

شاعران از دیرباز برای انتقال معانی و مضامین مورد نظر خود با توجه به میزان آگاهی‌شان، اصطلاحات و عناصر گوناگون را به خدمت گرفته‌اند. این کاربرد گاه شعر آنان را به سمت دشواری، دیرفهمی و خودنمایی سوق داده و گاه به زیبایی و غنای ادبی آن افزوده است.اخوان ثالث از شاعران بزرگ معاصر است. شعر او آگاهی بخش است و این آگاهی محصول مطالعه، دانش و تخصص اوست. موسیقی یکی از هنرهایی است که اخوان ثالث آن را نیک می‌دانسته است. او در بسیاری از اشعارش به سازها و اصطلاحات موسیقی اشاره می‌کند و گاه موسیقی را دست‌مایهٔ پرورش صور خیال شعر خود می‌کند. پرسش اصلی این پژوهش این است که آیا اخوان ثالث رویکردی شاعرانه به سازها و اصطلاحات موسیقی داشته است؟این مقاله در نظر دارد تا به روش آماری توصیفی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به استخراج سازها و اصطلاحات موسیقایی در شعر شهریار و ابتهاج بپردازند و کاربرد شاعرانهٔ سازها و اصطلاحات موسیقی را با تمرکز بر صورخیال در شعر اخوان ثالث نشان دهد. بررسی‌های صورت گرفته نشان می‌دهد که اخوان ثالث مفاهیم و معانی مورد نظر خود را با بهره‌گیری از اصطلاحات موسیقی به خوبی منتقل کرده است و این کاربردها به شعر او اعتبار بخشیده است. ظرافت‌هایی که اخوان در بهره‌گیری‌های شاعرانه از سازها و اصطلاحات به کار می‌برد، جانی تازه در کالبد کلام و واژگان موسیقایی دمیده است. شاهد این مدعا مضامین و تصاویری است که در شعر «آواز چگور» خلق کرده است. صور خیالی که با استفاده از سازها و اصطلاحات موسیقی در شعر او پرداخته شده،طبیعی، رسا و سرشار از پویایی است. اخوان ثالث هرجا اصطلاحی موسیقایی را با صورخیال همراه کرده، معنایی فراتر از معنای قاموسی آن، پدید آورده و به آن اصطلاح تشخص داده است.

کلیدواژه: اخوان ثالث، موسیقی، اصطلاحات موسیقی، سازهای موسیقی، صور خیال

۱. مقدمه

هنر از دیرباز به شیوه‌ها و اهداف گوناگون به آثار ادبی و به‌ویژه شعر راه یافته است. شاعران اصطلاحات و تصاویر هنری را به شعر خویش راه داده و از آن بهره جسته‌اند. در این میان تأثیر موسیقی و اصطلاحات آن در آثار بسیاری از شاعران مشهود است.گروهی به سبب آشنایی تخصصی با موسیقی نگاهی صرفاً موسیقایی و خالی از خیال شاعرانه داشته و گروهی نیز موسیقی و واژگان وابسته بدان را با اندیشه و نگرش خویش آمیخته‌و آن را در خدمت مفهوم موردنظر خویش قرار داده و پرورانده‌اند.بی‌تردید بسامد بالای واژگان تخصصی شاعران و نویسندگان در آثار ایشان، بخشی از ابعاد وجودی ایشان را بر ما آشکار می‌کند. اگرچه به جز این عامل، عوامل دیگری نیز در انتخاب واژگان تأثیر دارد. عواملی همچون «شخصیت فردی شاعر به ویژه حالات روحی وی، مخاطبان شاعر، سنت و میراث ادبی گذشته، محیط زندگی او و اوضاع اجتماعی و سیاسی روزگار شاعر»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲). یکی از معیارهای سنجش میزان ارتباط شعر و موسیقی، کاربرد و حضور اصطلاحات موسیقی در اشعار شاعران است. بررسی کمیت و کیفیت این اصطلاحات، نشان‌دهندهٔ آن است که شاعر تا چه اندازه با موسیقی مأنوس بوده و با بهره از موسیقی چه مضامین و تصاویری را ساخته و پرداخته است.موسیقی یکی از هنرهایی بود که اخوان آن را به شکل نظری و عملی می‌دانست و این دانش موسیقایی به شعر او راه یافته است بررسی کاربردهای شاعرانهٔ اصطلاحات و سازهای موسیقی از منظر صور خیال در شعر شاعران، علاوه بر شناخت بیشتر شعر و اندیشهٔ شاعر، ظرفیت‌های زبانی شعر ایشان را نیز بر ما آشکارتر خواهدساخت. این مقاله در نظر دارد تا به روش آماری توصیفی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به استخراج سازها و اصطلاحات موسیقایی در شعر شهریار و ابتهاج بپردازند و کاربرد شاعرانهٔ سازها و اصطلاحات موسیقی را با تمرکز بر صورخیال در شعر اخوان ثالث نشان دهد.فرض نگارندگان بر این است که تجربیات زیستهٔ اخوان ثالث و آشنایی او با موسیقی سبب رویکرد شاعرانهٔ او به سازها و اصطلاحات موسیقی شده است. همراهی صورخیال و اصطلاحات موسیقایی به تأثیرگذاری و غنای شعر اخوان ثالث افزوده است.

۲. سوالات تحقیق

ما در این تحقیق در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها بوده‌ایم:
آیا اخوان ثالث رویکردی شاعرانه به سازها و اصطلاحات موسیقی داشته است؟
اصطلاحات موسیقاییِ شعر اخوان ثالث، در همراهی با صورخیال چگونه بازتاب یافته است؟

۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ بازتاب سازها و اصطلاحات موسیقی در آثار شاعران تا کنون پژوهش‌هایی صورت گرفته است. در بسیاری از این پژوهش‌ها آنچه مورد توجه قرار گرفته، اصطلاحات و سازهای موسیقی است و نگارندگان صرفا به ارائهٔ شواهدی که نام ساز و واژه‌های موسیقایی آمده است، بسنده کرده‌اند. ملاح (۱۳۵۱) در کتاب‌های حافظ و موسیقی و منوچهری و موسیقی (۱۳۶۳)، ستایشگر (۱۳۹۰) در رباب رومی و فیروزان (۱۳۹۷) در موسیقی ایرانی در شعر سایه به کارکرد شاعرانهٔ موسیقی در شعر حافظ، منوچهری، مولوی و ابتهاج پرداخته‌اند. تمرکز این آثار بر اصطلاحات موسیقایی و بازتاب آن در شعر شاعران مذکور بوده است. ما در این پژوهش به همراهی صورخیال و اصطلاحات موسیقایی در شعر اخوان ثالث پرداخته‌ایم. تاکنون در مورد نگاه شاعرانه به موسیقی در شعر اخوان ثالث، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است.

۴. موسیقی

واژهٔ موسیقی یا موزیک که گاهی در ادبیات فارسی از آن به موسیقار نیز یاد شده است،واژه‌ای یونانی است که پس از ترجمهٔ کتاب‌های علمی یونانی به زبان عربی، در این زبان داخل شده است. فارابی در کتاب موسیقی‌الکبیر خود موسیقی را این گونه تعریف می‌کند:«معنی لفظ موسیقی الحان است. لحن گاه بر گروه (جماعت) نغمه‌های مختلف که به ترتیب معیّنی مرتب شده باشند اطلاق می شود، و گاه بر گروهی از نغمه‌ها که به وجهی معیّن تألیف شده باشند و حروفی مقترن به آن‌ها باشند که از ترکیب آنها الفاظی معنی‌دار ساخته شده باشد که این الفاظ، بنا بر معمول، بر فکر و معنایی دلالت دارند» (فارابی، ۱۳۷۵: ۱۱).«همواره شاعران بزرگ، آگاه و ناآگاه، بزرگترین شیفتگان موسیقی بوده‌اند و شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندن زبان ندارد. همهٔ تعریف‌های شعر، در تحلیل نهایی بازگشتشان به این تعریف خواهد بود: شعر تجلی موسیقایی زبان است. تصویر، معنی، بیان و همه و همه جلوه‌های گوناگون این موسیقی‌اند و موسیقی در این کاربرد مفهومی گسترده‌تر از مفهوم عرفی و معهود خویش دارد. توفیق همهٔ شاهکارهای ادبی جهان، به میزان نزدیکی آنها به این حوزهٔ مفهومی موسیقی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۸۹ و ۳۸۹).

۵. صورخیال

شعر پیوندی دیرپای با تاریخ و تمدن ما دارد، به گونه‌ای که برخی «شعر را مهم‌ترین و عالی‌ترین رسانهٔ فرهنگی ما می‌دانند و در چرایی چنین امری، پاسخ را به گزینش ناخودآگاه طبع ما حوالت می‌دهند، طبعی که در درازنای تاریخ شکل گرفته و پرورش یافته است» (آشوری، ۱۳۸۷: ۹۰-۹۳).عوامل متعددی در زیبایی یک اثر هنری دخیل است. آهنگ، وزن، ردیف و قافیه، تصویرها و ... عوامل زیبایی‌آفرین شعر است. در بین این عناصر گوناگون، صور خیال موثرتری است. زیرا برگرفته از تخیل شاعر است. شفیعی کدکنی دربارهٔ شاعر و پیوند او با «تصویر» و «خیال» می‌نویسد: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم و عنصر معنوی شعر در همهٔ زبان‌ها و در همهٔ ادوار همین خیال و شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیات مادی و معنوی است و زمینهٔ اصلی شعر را، صور گوناگون و بی‌کرانهٔ این نوع تصرفات ذهنی تشکیل می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲).در سده‌های اخیر، صور خیال گسترهٔ وسیع‌تری را دربرمی‌گیرد.حوزه‌ی بیان سنتی در چهار مقولهٔ تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز منحصر است. در حالی که براساس تعاریف جدید از تخیّل در شعر، هرگونه خروج از نُرم و هنجار طبیعی زبان، ورود به حوزهٔ تصویرگری است. با این نگاه «اغراق، سمبل، اسطوره و ... که در تقسیم‌بندی گذشتگان در حوزهٔ صورخیال نمی‌گنجد، می‌تواند در مقولهٔ صورخیال بگنجد و این نگرش نیز قابل بسط است»(شمیسا، ۱۳۷۲: ۷۴).

۶. مهدی اخوان ثالث

اخوان‌ثالث؛ شاعر معاصر فارسی، «از بهترین شاگردان نیما بود که شاید بتوان گفت از استاد خویش و هم‌عصران دیگرش پیشی گرفت. احساساتش به درستی قالب خود را پیدا کرد و از همین رو نیز در ذهن و ضمیر خوانندگان ماندگار شد. بدعت‌ها و بدایع اخوان در شعر، او را بر قله‌ای قرار داده است که بعید می‌نماید دسترسی به آن در عهد و زمانهٔ ما دیگر کسی را میسّر باشد.مهارت او در سرودن شعر در قالب‌های سنتی و جالب توجه است و این

یکی از وجوه امتیاز شعر اوست که تا حدودی باعث آشتی تدریجی خوانندگان شعر سنتی و نو نیز شده است» (شاهین دژی، ۱۳۸۷: ۱۱ و ۱۲).به گفتهٔ حقوقی«اشعار اخوان چه آنهایی که محصول بی‌تابی او بوده‌اند که همه شعرند و حال و چه آنهایی که محصول اندیشهٔ پیشین بوده‌اند و همه نظم‌اند و داستان هر دو با یک وجه مشترک و آن اینکه در هر دو گروه شعر، جوهر روشن اندوه، گریه، نومیدی، بربادرفتگی و شکست موج می‌زند»(حقوقی، ۱۳۸۹: ۱۱). جوهر محتوایی شعر اخوان از سال‌های بیست در شعرهای ارغنونی او جریان می‌یابد و در هر دوره از شعرش با نمایشی دیگر و توفیقی دیگر همراه می‌شود و خاصه در یکی دو شعر مجموعهٔ «زمستان» و چند شعر «آخر شاهنامه» و اغلب شعرهای «از این اوستا» بهترین شکل نمایشی خود را (از نظر تسلط به کلمه و کلام، واژگان ویژه، ترکیب‌های خاص و تصویرهای مخصوص او) پیدا می‌کند(همان، ۲۱).موسیقی یکی از هنرهایی بود که اخوان آن را به شکل نظری و عملی می‌دانست و این دانش موسیقایی به شعر او راه یافته است. شفیعی کدکنی در این باره می‌نویسد:«اخوان هم مثل تو و شاید مثل همهٔ شعرا از طریق موسیقی به شعر رسیده بود. یعنی می‌گفت: اوایل کار دنبال موسیقی بودم و نهان از پدر سازی می‌زدم و تمرین می‌کردم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۴). اگر از دید زیبایی‌شناسی شعر بخواهیم پیوند موسیقی و زبان ادبی اخوان را نشان دهیم، با آشنایی جامعه شناسی شخصیت او راحت‌تر این مهم صورت می‌گیرد. زیرا «وقتی به زندگی واقعی او نظر می‌افکنیم درمی‌یابیم که اخوان پیوندی نزدیک با موسیقی سنّتی ما داشته است، اینکه جان‌مایهٔ شعر اخوان آن چنان با عروض شعر فارسی آمیخته است که کمتر می‌توان آنها را از هم جدا کرد ریشه در یک واقعیت مهم دارد و آن آشنایی جدید با موسیقی سنّتی ایرانی است. از این رو وقتی بعدها به عنوان شاعر شعرهایش را می‌سراید موسیقی در شعرش خود را به خوبی نشان می‌دهد» (محمدی آملی، ۱۳۷۷: ۲۵).

۷. بازتاب موسیقی در شعر گذشتگان

شعر پارسی و موسیقی در پیوندی مستحکم و همه‌جانبه امکانات گسترده‌ای برای یکدیگر فراهم آورده‌اند. شاعران فرهیخته و برجستهٔ فارسی در شرایط دشوار تاریخی همواره پشتیبان موسیقی و اشاعه‌دهنده و حافظ آن بوده‌اند. همان‌طور که «موسیقی‌دانان خوش‌ذوق و آشنا با موسیقی به استقبال این فن شـریف شتافته و بسیاری از اشعار شاعران برجسته و نیز گمنام را در آثار خود آورده‌اند و تأثیر شعر و موسیقی را در اذهان مردم دوچندان کرده‌اند و این تعامل و کوشش دوسویه به گسترش و غنای زبان پارسی و موسیقی انجامیده است»(ثابت‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۸).در آثار شاعران کلاسیک ، صورخیال و کارکرد آن نقشـی مهم و اثرگذار دارد. صورخیال از یک سو، بازتاب‌دهندهٔ عواطف و افکار شاعر است و از سویی دیگر موضوع و درون‌مایهٔ اثر را روشن می‌کند. از این‌رو بررسی شگردهای کاربرد صورخیال در آثار شاعران صاحب‌سبک، ما را به شناخت بیشتر ایشان و عوالم درونی‌شان رهنمون می‌کند. ما در اینجا به نمونه‌هایی اشاره خواهیم کرد. گاه شاعرِ موسیقی‌شناس از میان انبوه الفاظ، آنهایی را انتخاب می‌کند که احساس موسیقی را در آدمی بیدار می‌کند و نظم یک قطعه موسیقی را به یاد می‌آورد. مانند مصرع زیر از حافظ:

«من که شب‌ها/ ره تقوا/ زده‌ام با/ دف و چنگ»

(حافظ، ۱۳۹۲: ۱۲۳)

مقطع‌های هم‌آوای سه‌گانه علاوه بر توازن فعلاتن‌های سه‌گانه پایان‌گیری هر بخش با مصوت بلند خود نوعی موسیقی است که قدما برای آن نام خاصی ندارند. تکرار مقطع‌ها یادآور صـدای دف اسـت (ر.ک، شـفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۸).در ابیات زیر از مولانا، وجه ایهامی واژه‌های موسـیقایی «چنگ» و «قانون» مورد توجه قرار گرفته است:

بزن تو چنگ در قانون شرطش　　سماع دلکش اوتار می‌بین

(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۴: ۱۷۶)

چه چنگ درزده‌ای در جهان و قانونش؟　　که از ورای فلک، زهرهٔ قوانینی

(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۶: ۲۷۲)

۸. کاربرد شاعرانهٔ سازها و اصطلاحات موسیقی در شعر مهدی اخوان ثالث با تأکید بر صور خیال:

تشبیه

همانند کردن چیزی به چیز دیگر یا برقرار کردن ارتباط و همانندی میان دو چیز را تشبیه گویند. تشبیه یکی از عوامل ایجاد ایماژ یا تصاویر شعری است. «در تشبیه می‌توان بسیاری از امور متباین و متضاد را که از نظر حس و تجربه‌ی عقلی دور از یکدیگر قرار دارند، در یک موضوع جمع کرد، در واقع تشبیه، باعث مجسـم کردن و مثل سـاختن چیزی است که خود غایب است و به طور عادی ظهوری ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۷۲). تشبیه هستهٔ اولیه و

مرکزی خیال‌های شاعرانه است. «صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر میان اشیاء کشف می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۸۱).

نغمه سازان طربخانه جادوی بهشت دامن افشان چو یکی نغمه سرودند مرا

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۲۳)

نغمه؛ آواز، نوا، سرود، ترانه، لحن، آهنگ موسیقی، پرده (دستان)، در مواقعی به معنی چهچهه است (ستایشگر، ج ۲، ۱۳۷۵: ۵۰۵).

در این بیت شاعر خود را به نغمه‌ای تشبیه کرده است که نغمه‌سازان طربخانهٔ جادوی بهشت، دامن افشان آن را می‌سرایند.

چو لحنی دلکش از چنگی خدایی صدایش پرده‌دار گوش من بود

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۴۳)

لحن دلکش، چنگ، صدا، پرده‌دار مجموعه‌ی واژگانی هستند که بار موسیقایی دارند. در این بیت صدا به لحنی دلکش از چنگی خدایی تشبیه شده است. بسیاری از شاعران از واژهٔ «لحن» معانی صدا، آهنگ، گوشه و آواز و یا ترانه و سرود را اراده کرده‌اند. در این بیت معنای آهنگ برای واژهٔ لحن، پذیرفتنی‌تر است.

موسیقی شان زوزه را مانستی و آوای دد یا حدای اشتران، یا آنچه باشد زین قبیل

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۶۹)

در این بیت شاعر بر آن است تا موسیقی‌شان را به نواهای گوش خراش و نازیبا تشبیه کند. مشبهٌ به‌هایی که بدین منظور انتخاب شده اند صدای حیوانات است. زوزه و آوای دد و حدای اشتران و صداهایی از این قبیل.

آن غنای چون عنا در قالب بی روح و جان لا جرم تحریم گشت و از علل رست آن علیل

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۶۹)

غنا به معنای سرود، نغمه، آواز خوانی، خنیاگری است و در زبان عرب در معنای کلی موسیقی بکار می‌رود.

غنا و انشعاباتش در شعر و نثر فارسی در مفاهیم موسیقی و آواز بکار رفته است. در این بیت تشبیه غنا به عنا به زیبایی و موسیقی لفظی بیت افزوده است.

باغ بی برگی
روز و شب تنهاست،
با سکوت پاک غمناکش
ساز او باران، سرودش باد

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۴۲۳)

ساز به باران و سرود به باد تشبیه شده است. از آنجا که این شعر به طبیعت و اجزای آن می‌پردازد در تشبیهات نیز به عناصر طبیعت توجه شده است.

گزد حس و حجاب گوش را، و آنگاه
بدان ماند که ره گم کرده یک زنبور،
و زندانی شده در کاسهٔ طنبور

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۸۸۲)

طنبور؛ یکی از آلات مهتز است از ذوات الاوتار (دهخدا) و دسته‌ای بلند و کاسه‌ای گلابی شکل دارد.

شـاعر زندان را به کاسهٔ طنبور تشبیه کرده و خود را به زنبوری که درون این کاسه زندانی شده است. وجه شبه این تشبیه گزد حس و حجاب گوش را پیش از ذکر تشبیه آمده است.

چه بود این از سبک روحی چو آوای تو در گوشم ؟
پری،چون سایه مهتابی پروانه؟ یا عطری
نسیم آورده با گلبرگ؟ یا دست تو بر دوشم؟

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۰۸۱)

وجه شبه این تشبیه، سبک روحی است. آوای محبوب آن چنان سبک و بی وزن است که مرجع تشبیهی است برای تمام سبک روحان ناشناخته.

کشیش ار بادمی در وعظها پر جذبه، چون ناقوس که هر یکشنبه بازارش کند بیش ازدحامی خوش

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۲۸۸)

ناقوس؛ معانی متعددی دارد که این معانی در یک امر مشترکند و آن کابرد موسیقایی آن است. لحن ششم یا بیست و ششم از الحان باربد در عهد ساسانی است. ناقوس یا ناقوسی در موسیقی معاصر ایران در دستگاه نوا، ردیف های موسی معروفی (معروفی:، ۱۳۷۴: ۱۹) و (اطرائی، ۱۳۶۹: ۹۱) مشاهده می‌شود.

همچنین ناقوس؛ چوب ترسایان است که به وقت نماز زنند و نیز ناقوس؛ سازی در دستهٔ سازهای کوبه‌ای است که کاربردی چون زنگ و زنگوله دارد. ناقوس سازی با کاربرد مذهبی است که در برخی از ادیان ار آن برای خبر کردن مومنان استفاده می‌شود.

در این بیت، ناقوس یادآور کلیسا است. کشیش پرجذبه در وعظها به ناقوس تشبیه شده است. ارتباط ناقوس با کشیش و وعظ و یکشنبه ، علاوه بر زیبایی، این تشبیه را باورپذیر و به اذهان نزدیک‌تر نموده است.

هر سو هجوم صف بر او، صف‌های موج و کف بر او سیلی زنان چون دف بر او، یا ساز را مضرابها

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۳۳۸)

دف؛ سازی است از خانوادهٔ آلات موسیقی کوبه‌ای که به آن دایره یا داریه نیز می‌گویند. «در فارسی دپ و معرب آن دف است. ظاهر واژه، عبری و به مفهوم کوبیدن است. از آلات پوستی ضربی و کوبه‌ای، مشهور به دایره با ابعاد یکسان با دایره» (ستایشگر:، ۱۳۹۰: ۲۲۳).

سیلی‌زنان چون دف در نگاه اول تشبیهی بی معناست. چون دف به سیلی و سیلی زدن شباهتی ندارد. دف در اینجا مجاز به علاقه لازمیه است. سیلی و سیلی زدن همواره با دف می‌آید و دف بدون سیلی صدایی نخواهد داشت.

چو هق هق، ساز جانسوز شباهنگ به حق حق دم زنان مضراب می‌خورد

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۳۶۳)

ساز جانسوز شباهنگ به هق هق و گریه تشبیه شده است. شاعر با موصوف ساختن این ساز به جانسوز بودن، بر شباهت ساز به هق هق صحّه می‌گذارد. در ادامه شاعر مضراب‌هایی که بر این ساز نواخته می شود را همان نوای حق حق می‌داند. در این بیت هم بار معنایی واژگان موسیقی را به مخاطب القا می‌کند و هم تکرارها نام‌آواهای «هق هق» و «حق حق».

چو گردن بند مروارید آواز درون سینه‌ای، آذینم ای شعر

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۳۸۴)

کاظمی در کتاب گلبانگ سربلندی می‌گوید:

«آواز انسانی کامل ترین آلات موسیقی، مناسب ترین وسیلهٔ بیان احساسات، عواطف و بروز هیجانات درونی مردم مشرق زمین بشمار می‌آید. بر این مبنا، تقدم آواز بر ساز در نزد ایرانیان تا به امروز، امری بدیهی تلقّی می‌شود و بخش عمدهٔ موسیقی جدی آنان نیز هم اکنون با آواز همراه است» (کاظمی:، ۱۳۸۹: ۱۰).

موسیقی آوازی از بنیادی ترین انواع موسیقی متداول در جهان است که از پیوند آواز با کلام حاصل می‌شود و هر ملّتی بنا به گذشتهٔ تاریخی و ادبیات شعر و موسیقی خود، با آن مأنوس است.

شاعر در این بیت؛ شعر را همچون آواز، آذین و زینتی در سینه می‌داند. استفاده از واژهٔ «درون» «سینه» و «گردنبند» در اینجا هم به آذین بیرونی و هم به آذین درونی اشاره می‌کند و شاید قصد شاعر این بوده است که آواز و شعر هم حال برون را خوش می‌کنند و هم حال درون.

ساز دگر ز مطرب گردون دون مخواه مانند نی، امید! ترا سوز ناله بس

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۳۹۰)

نی؛ یکی از آلات موسیقی بادی خیلی قدیمی است که جنس آن از چوب است. استوانه‌ای است که با دمیدن در آن به صدا در می‌آید.

شاعر خود را به نی تشبیه کرده است. او هیچ ساز دیگری همسان با حال درونی خویش نمی داند نالان بودن و سوز صدای این ساز از دلایل این تشبیه است.

در پهلوی دو تار تو، شش تار بی گمان چون کلهٔ انشتن باشد بر کدو

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۱۵)

دوتار از سازهای مضرابی موسیقی ایرانی است که دو سیم(تار) دارد و با ناخن بر آن زخمه می‌زنند.

اخوان ثالث در این بیت دوتار را برتر از شش تار دانسته است و در مقام مقایسهٔ دوتار و شش تار، دوتار را چون کلهٔ انشتین و شش تار را همچون کدو دانسته‌است.

صد سمفونی به گرد دو تارت نمی رسد اینک کرال بتهوون و نیز صد چنو

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۱۵)

شاعر در این بیت نوای دوتار را برتر از صدها سمفونی و کرال بتهوون و دیگر موسیقی‌های فاخر می‌داند.

شب دلم بدرد می‌زد، می‌پریدش رنگ از رخساره تاریک
زآن کرانه شب، سحر خیزی، نیایش را
نی لبک می‌زد، نی اش چون نغمه‌اش باریک.
از غروب زهره فانوس شبان می‌گفت
وز طلوع راستین صبحی، به ما نزدیک

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۶۲۶)

ملّاح در تعریف نی می‌نویسد:

«این ساز بسته به جنس استوانه و چگونگی ساختمان و نواختنش نام خاصّی دارد. اگر از نالی که هفت بند دارد ساخته شود به آن نی هفت بند گویند. اگر از نالی یا چوبی و یا فلزی ساخته شود ساده و بی‌بند، به آن نی ساده می‌گویند. اگر همراه انبانی باشد آن را نای انبان یا نی انبان گویند. اگر یک زبانه داشته باشد نی لبک. اگر دو زبانه داشته باشد نی دو زبانه یا سرنا نامیده می‌شود.»

اگر سوراخ دمیدن در پهلوی استوانه باشد به آن هم نی، و هم فلوت می‌گویند. اگر از روی بسازند، نی رویین یا رویین نی. اگر از طلا بسازند، نی زرّین. اگر از نقره بسازند نی سیمین نامیده می‌شود.» (ملاح، ۱۳۷۶: ۶۹۶ و ۶۹۷).

در اینجا نی به نغمه تشبیه شده و وجه شبه این تشبیه، باریک بودن است.

ای مقدس خرد، ای روح بزرگ ای وجود از تو شده ساز سترگ

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۷۴۹)

شاعر در این بیت، وجود را به سازی سترگ تشبیه کرده است و این تبدیل را نتیجه آن مقدس خرد و آن روح بزرگ می‌داند.

آواره‌ای آواز او چون نوحه یا چون ناله‌ای از گور،
گوری از این عهد سیه دل دور،
اینجاست

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۶۲۱)

نوحه در معانی؛ ماتم سرایی با صوت و آواز، شعری که در مراسم عزا اعم از مذهبی یا غیر آن، با آواز حزین خوانند. نوحه بر عزای امام سوّم شیعیان (ع) از عهد دیالمه پای گرفت و در اعصار بعد خاصّه در زمان صفویّه به اوج رسید.» (ستایشگر، ج ۱، ۱۳۷۴: ۱۵۷).

آواز چگوری به نوحه تشبیه شده است و این مشبهٌ به بیش از هر چیزی ذهن آدمی را به سمت نوای غم‌انگیز و حزین او می‌کشاند. در ادامه شاعر تنها به نوحه اکتفا نمی‌کند و آواز چگوری را به ناله‌ای برخاسته از گور تشبیه می‌کند. گوری که از این روزگار سیه دل دور است و علی رغم حزن‌انگیز بودنش، روشن است.

استعاره

واژهٔ استعاره از عاریه گرفته شده که در لغت بدین معناست که کسی چیزی را به صورت امانت و موقتی از دیگری بگیرد و در اصطلاح اهل بلاغت تعریف‌های گوناگونی دارد. در واقع استعاره نوعی تشبیه است که ادات تشبیه در آن ذکر نشده است. به قول سیوطی «استعاره از ازدواج مجاز با تشبیه متولد شده است» (سیوطی، ج ۱، ۱۴۰۸: ۲۰۸).«آنچه در استعاره مهم و اساس شناخت قدرت تخیل شاعر و احساس لذت از زیبایی هنر است، همان کشف وجوه شباهت تازه و دقیق میان اشیاست» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴۱).

شب شد شبان! رها کن زندانی نی ات را هی بره جان کند سوز در گرگ هم سرایت

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۷۷۹)

نی؛ یکی از آلات موسیقی بادی قدیمی است که جنس آن از چوب است. استوانه‌ای است که با دمیدن در آن به صدا در می‌آید.

زندانی نی استعاره از نوای نی است. نوایی که در نی اسیر شده و شاعر از شبان می‌خواهد که این زندانی را رها کند.

چاووش‌خوان قافله روشنان، امید!
از ظلمت رمیده خبر می‌دهد سحر

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۱۹۵)

چاووش؛ خواننده‌ای را که پیشاپیش قافله‌ی زوّار، اعتاب مقدسه می‌خواند گویند. معین می‌گوید:

«۱- پیش برو لشگر و کاروان، نقیب قافله
۲- کسی که پیشاپیش قافله یا زوّار حرکت کند و آواز خواند.
۳- حاجب.» (معین، ج ۱، ۱۳۷۸: ۱۲۷۰)
چاووش‌خوان قافلهٔ روشنان استعاره از شاعر است .

تا به کی طبل، چنین زیر گلیمی بزنین؟
خیز ای دل به در آییم و به سیمی بزنیم

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۹۰)
سیم در اینجا استعاره از سازهای زهی زخمه ای است. صدای سازهای کوبه¬ای و از آن جمله طبل، حجم بالایی دارد و اینجا طبل نقطهٔ مقابل سازهای زهی زخمه ای است که مقایسه با سازی چون طبل صدای پایین‌تر و کم حجم‌تری دارند.

کنایه

یکی از عواملی که شـاعر یا نویسنده با به کارگیری آن می‌تواند نقش خیال‌انگیزی را در اثر خویش به کمال برساند، کنایه است. شمس قیس در این باره می‌گوید: «کنایه آن است کی چون متکلم خواهد که معنی از معانی بگوید، معنی دیگرکی از توابع و لوازم معنی اول باشد، بیاورد و از این بدان اشارت کند و این صنعت در جمله لغات مستعمل است و به نزدیک خاص و عام متداول» (شمس قیس رازی، ۱۳۳۵: ۳۶۳).«کنایه یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسـلوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را اگر با منطق عادی ادا کنیم لذت بخش نیست، بلکه از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۷۲).

و آن زاغ نگر، که هیچ نشناسد انده ز طرب چون مطرب سفله

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۱۶)
اندوه ز طرب نشـناختن کنایه از ناآگاهی و عدم تشخیص است.همچنین بیت را می‌توان تعریضی دانست به کسانی که درکی از موسیقی ندارند و اندوه و شادی برایشان یکسان است.

این رفیق ما
ساده‌دل مرد میان‌سالی،
مثل من اغلب عقب می‌ماند.
بی خیالی، نیم شهری، نیم بیرونی.
که به هر ساز و سرودی می‌شدش رقصاند

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۰۱۲)
به هر سـاز و سـرودی می‌شـدش رقصـاند کنایه از این دارد که او را می‌توان به هرکاری واداشـت. این تعبیر با در نظر گرفتن قسـمت‌های پیشین که به ساده‌دلی مرد اشاره می‌کند قابل تأیید است.

من زیر و بم شنیده‌ام از این جهان بسی زیر و بم تو می‌درد و می‌کند رفو

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۱۷)
صوت بم (صدای درشت) و صوت زیر (صدای نازک و زیر) را گویند. ستایشگر می‌گوید:
«اوّلین و چهارمین وترعود قدیم را اعراب به نام فارسی بم (البم) و زیر (الزیر) نام نهادند که این خود گواهی بر تقدّم موسیقی ایران است.» (ستایشگر، ج ۱، ۱۳۷۴: ۱۵۷).
تعبیرات کنایی در بسیاری از موارد مستعمل هستند و مورد استفادهٔ اهالی زبان. گاه شاعران، خود به ساختن تعابیر کنایی دست می‌زنند. معنی و منظور این کنایات در همراهی و هم‌نشینی با قسمت‌های دیگر کلام قابل تعبیر است.با زیر و بم دریدن و با زیر و بم رفو کردن، تعابیری کنایی هستند. با زیر و بم دریدن کنایه از اینکه نوای موسیقی ات آنچنان غمگین است که جان و دل را شرحه شرحه می کند. با زیر و بم رفو کردن کنایه از اینکه موسیقی و نوای دوتار تو حال آدمی را خوش می‌کند و غم و غصه را از یاد می‌برد.

گفت اگر قافله را خواب برد جرسش را بگذار آب برد

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۴۴)

خواب بردن و آب بردن تعبیری است که به سبب کثرت استعمال، ضرب المثل شده است. البته ترتیب اصلی این تعبیر ابتدا «آب بردن» و سپس «خواب بردن» است. «جرسش را بگذار آب برد» کنایه از آنکه دیگر به آهنگ جرس نیازی نیست.

تا به کی طبل، چنین زیر گلیمی بزنین؟
خیز ای دل به در آییم و به سیمی بزنیم

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۹۰)

به سیمی زدن کنایه از ساز زدن است. مقصود از ساز نیز سازهای زهی زخمه‌ای است.

ایهام

آرایهٔ ایهام یا توریه یکی از پرکاربردترین صنعت‌ها در دانش بدیع است. ایهام (به وهم و گمان افکندن) یا توریه (پوشانیدن و در پرده سخن گفتن) گونه‌ای شیرین از تعبیر است؛ بدین سان که در کلام، واژه‌ای آورده می شود که دارای دو معنا باشد: یکی نزدیک که دلالت لفظ بر آن آشکار است و دیگری دور که دلالت لفظ بر آن پنهان است. گوینده یا نویسنده به خاطر قرینه‌ای نهان، معنای دور را قصد کند، اما آن را با معنای نزدیک بپوشاند؛ طوری که در نخستین برخورد، شنونده یا خواننده آن را مقصود متکلم بپندارد(حموی، ج ۲، ۱۴۲۶: ۴۰)و (سیوطی، ج ۲، ۱۴۲۱: ۱۵۲) و (مطلوب، ۲۰۰۰: ۲۱۷ ـ ۲۱۹ و ۴۳۳ ـ ۴۳۵).

من زنم ترک که دلکش تر از آن ماهور است پر گل ای تپه و ماهور تو با شور بیا

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۷۷۱)

ترک در اینجا اشاره به بیات ترک دارد. «شور» در مصراع دوم، در همراهی با واژگان «ترک»، «دلکش» و «ماهور» معنای موسیقایی دارد و متناسب با معنای مصراع دوم و فعل «آمدن» در معنای اشتیاق و شور معنی می‌شود.

من زیر و بم شنیده‌ام از این جهان بسی زیر و بم تو می‌درد و می‌کند رفو

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۱۷)

زیر و بم نخست را هم می توان در معنای استعاری پستی و بلندی‌های زندگی گرفت و هم نواهای زیر و بم موسیقی. زیر و بم مصراع دوم در معنای موسیقایی قابل قبول‌تر است.

این شکسته چنگ بی‌قانون
رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر،
گاه گویی خواب می‌بیند

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۵۱۲)

«این شکسته چنگ بی‌قانون» واژگان «چنگ» و « قانون» در دو معنا قابل تأویل هستند. همچنین واژهٔ «چنگ» در «رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر» ایهام معنایی دارد.

واج آرایی

واج‌آرایی، آرایش و زیباسازی کلام است که از راه تکرار واجه (صامت) و یا تکرار واکه (مصوت) انجام می‌گیرد. همان‌گونه که می‌دانیم، صامت‌ها مجموعهٔ حروف و مصوّت‌ها مجموعه‌ای از حرکات (فتحه، ضمه، کسره) و حروف مدّ (آ، ای، او) هستند که آنها را به مصوت‌های کوتاه و بلند نامگذاری کرده‌اند. تکرار هرکدام از این دو (صامت و مصوت) که از آن به واج آرایی یا نغمه حروف تعبیر می¬شود(دهقان ضاد و میرزایی تبار، ۱۳۹۱: ۳۷).

ای از تو شعله ور به دلم شور و شوقها بی شک زسوز و ساز تو، در من سرایتی ست

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۵۱۲)

میان واژگان «سوز» و «ساز» و همچنین واژگان «شعله¬ور»، «شور»، «شوق» و «شک» واج آرایی برقرار است. این واج آرایی یا تکرار آهنگین حروف ، موسیقی را هم در معنی و هم در لفظ به خوبی منتقل می‌کند.

داشت با شوری نوایی، در رهی کان مه راه شور و نه شهناز بود

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۵۰۲)

این شکسته چنگ بی‌قانون
رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر،

گاه گویی خواب می‌بیند

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۵۱۲)

واج آرایی حرف «گ» در این بخش از شـعر خودنمایی می‌کند. «گ» از جمله حروفی است که تلفظی محکم دارد و به خوبی از حروف ماقبل خود جدا می‌شود. به سبب همین ویژگی‌ها، واژگانی که دارای حرف «گ» هستند، قابلیت تلفظ محکم و حماسی را دارند.

جناس

جناس؛ یکی از انواع زیبایی‌های لفظی کلام است و شاعران و نویسندگان، برای رنگ‌آمیز کردن کلام خود، از آن بهره جسته‌اند (اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۴۷).

ای از تو شعله ور به دلم شور و شوقها　　بی شک زسوز و ساز تو، در من سرایتی ست

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۵۱۲)

در بیت فوق بین واژگان «شور و شوق» و «سوز و ساز» جناس برقرار است.

داشت با شوری نوایی، در رهی　　کان مه راه شور و نه شهناز بود

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۵۰۲)

بین واژگان «شور» و «شور» در بیت بالا جناس تام برقرار است.

چو هق هق، ساز جان‌سوز شباهنگ　　به حق حق دم زنان مضراب می‌خورد

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۳۶۳)

در بیت بالا میان واژگان «ساز» و «سوز» جناس برقرار است.

اغراق

در مجموع، اغراق ارائه‌ی یک تصویر است، تصویر در معنی وسیع‌تر از خیال و ایماژ؛ یعنی بیان یک حالت یا یک وصف .اگرچه از شیوهٔ بیان منطقی برخوردار باشد، با این تفاوت که در اغراق آن صفت یا حالت، با تصرّفی که ذهن گوینده انجام می‌دهد، از وضع طبیعی و عادی که دارد، تغییر می‌کند یا کوچک‌تر می‌شود یا بزرگ‌تر. این تصرف ذهن در کوچک و بزرگ کردن تصویر امری است که مؤثر در زیبایی و زشتی نیست، بلکه گاهی علت زیبایی را می‌توان در زیبایی و تناسب عناصر اصلی جست‌وجو کرد و گاه در حذف و افزایشی که بر دست گوینده انجام می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳۷).

شاعر در بیت زیر توصیفی شاعرانه و اغراق‌آمیز از «دوتار» ارائه کرده است:

کاری هزار سازه کنی با دو سیم تو　　رودی چنین بزرگ چه‌سان سازی از دو جو؟

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۱۷)

لف و نشر

لف و نشر در ادبیات به معنای آوردن دو یا چند کلمه در قسمتی از کلام و توضیح و شرح آن در قسمتی دیگر است.

در بیت میان «زیر» و «دریدن» و «بم» و «رفو کردن» لف و نشر برقرار است:

من زیر و بم شنیده‌ام از این جهان بسی　　زیر و بم تو می‌درد و می‌کند رفو

((اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۱۷)

حس آمیزی

شاعران تجربه‌های خود را از جهان در شعر جلوه می‌دهند. این تجربه‌ها معمولا حسی است و حاصل آشنا و نزدیک شدن شاعر با گوشه‌های مختلف جهان و طبیعت است. ارتباط میان انسان و طبیعت جز از راه حواس پنج‌گانه ممکن نیست. این است که معمولا شعر آکنده از تصاویری است که هریک حاصل تجربه یکی از این حس‌هاست (کریمی، ۱۳۸۷: ۱۳۲) حس‌آمیزی گاهی فراتر از آمیختن حواس گوناگون است.

دوش انعکاس ناله امید ازین غزل　　آتش به چنگ زهره شیرین ترانه زد

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۳۴)

اخوان در این بیت به انعکاس ناله‌اش از غزلی اشـاره می¬کند که آتش به چنگ زهره شـیرین ترانه می‌زند. شیرین ترانه؛ آمیختگی دو حس چشایی و شنوایی است. در اینجا شاعر صفتی حسی را به پدیده‌ای انتزاعی که با حواس ظاهری قابل درک نیست، نسبت داده است.

مراعات نظیر

صنعت مراعات نظیر به این شرط داخل صنایع معنوی است که دایر مدار لفظ به خصوص نباشد؛ یعنی معانی الفاظ را در نظر داشته باشد نه خود الفاظ را و اگر حسنی در الفاظ وجود می‌گیرد تابع معانی باشد (همایی، ۱۳۶۱: ۲۵۹ و ۲۶۰).رادویاتی در تعریف مراعات نظیر می‌نویسد: « چون گوینده جمع کند

سخن اندر میان چیزهایی که نظایر یکدیگر باشند به معنی، چون ماه و آفتاب و دریا و کشتی و آنچه بدین ماند، آن سخن را مراعات النظیر خوانند (ترجمان بلاغه، رادویانی: ص: ۷۵).

چو لحنی دلکش از چنگی خدایی　　صدایش پرده‌دار گوش من بود

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۴۳)

لحن، دلکش، چنگ، صدا و پرده واژگانی هستند که از لحاظ معنایی با یکدیگر در ارتباط هستند و در حوزۀ موسیقایی معنا می‌شوند.اخوان این واژگان را بی‌واسطه و فاصله کنار هم قرار داده است. و همین بی‌واسطه بودن و نزدیک بودن واژگان مجموعه‌ای به یکدیگر، پیوند عمیق‌تری میان واژگان و معنای آن‌ها ایجاد می‌کند.

آنگاه ز خستگی بیاسایم　　دم در نی و نای و مزمر اندازم

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۱۲)

دم، نی، نای و مزمر واژگانی هستند که در یک مجموعۀ موسیقایی قرار می‌گیرند.

بس کن خدا را، ای چگوری، بس
ساز تو وحشتناک و غمگین است.
هر پنجه کانجا می‌خرامانی
بر پرده‌های آشنا با درد
گویی که چنگم در جگر می‌افکنی، این است

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۶۲۱)

واژگان چگوری، ساز، پنجه و پرده باری موسیقایی دارند. شاعر با کنار هم قرار دادن مجموعۀ این واژگان موسیقی ظاهری و معنایی کلام را محقق ساخته‌است.

ایهام تناسب

علامه همایی در کتاب فنون و بلاغت صناعات ادبی به بحث دربارۀ ایهام، ایهام تناسب و استخدام پرداخت. شاید ایشان اولین کسی است که تعریف درست و منسجمی از این مباحث به دست می‌دهد. برای نمونه، در تعریف ایهام تناسب می‌نویسد: « آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشد» (همایی، ۱۳۶۱: ۲۷۶).تعریف یاد شده از ایهام که تعریف مشهور است، تنها شامل گونه‌ای از ایهام است. در ایهام گاه تمامی چند معنای برآمده از سخن مقصود گوینده است و گاه از دو معنای دور و نزدیک به عکس تعریف یاد شده معنای نزدیک، مقصود و معنای دور، معنای ایهامی است. گاه نیز محور ایهام به گونه‌ای است که بیان‌گر چند معنای متوازی نیست اما یادآور معنایی، مطلبی و نکته‌ای دیگر است (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۳ و ۱۴).

مرا جامه دران و راه گل　　سپس زیر افکن نوشین لبینا

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۲۶۳)

از الحان عهد ساسانیان است. صفی الدین ارموی این لحن را با کاف متذکّر شده است. (مراغه‌ای، ۱۳۵۶: ۲۲۳).

فرصت الدوله شیرازی در بحورالالحان می‌گوید: «هفتمین دایره از ادوار مشهور موسیقی پیشین است. این مقام چنانکه نوشته‌اند، در شنونده ایجاد حزن و سستی می‌کند.» (شیرازی، ۱۳۶۷: ۲۶).«این لحن یکی از ارکان چهارگانه (راست، عراق، زیرافکند، اصفهان) و دارای دو فرع رهاوی و بزرگ در موسیقی عرب معروف گردیده است.» (شوشتری، ۱۳۴۸: ۱۱۵).زیرافکند در موسیقی ردیفی، در دستگاه ماهور بعد از گوشه‌ی حصار ماهور آمده است.

برای کسی که با اصطلاحات تخصصی موسیقی آشنایی ندارد، اصطلاحات «جامه‌دران»، «راه گل»، «زیرافکند» در معنای غیرموسیقایی‌اش معنا می‌شود و البته که با معانی غیرموسیقی‌شان نیز قابل تعبیر است و همین امر سبب آرایۀ ایهام می-شود.

داشت با شوری نوایی، در رهی　　کان مه راه شور و نه شهناز بود

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۵۰۲)

نوا در معانی آهنگ، پردۀ موسیقی و یکی از مقامهای دوازده‌گانه‌ی قدیم موسیقی مقامی است. در موسیقی معاصر ردیفی، نوا یکی از هفت دستگاه موسیقی است. هم‌نشینی این اصطلاحات نوا، شور، شهنار با یکدیگر به تعبیر موسیقایی بیت می‌انجامد و البته منظور اصلی نیز همین معناست. این واژگان در کنار معنای موسیقایی، معانی غیرموسیقایی و اصلی خود را نیز حمل می‌کنند.

و ناگه پرده دیگر کرد سازم دردمند　از سوز پنهانی

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۸۹۱)

اخوان بارها در شـعرش از پرده های دردناک سـازها سـخن گفته است. پرده‌هایی که به درد می‌نوازند و صدایی آمیخته با درد دارند. ارتباط میان پرده و پنهان به زیبایی این بخش از شعر افزوده است.

تشخیص

شخصیت‌بخشی شاعرانه، شگردی هنری است که باعث برجسته‌سازی زبان و اعجاب شنونده می‌شود (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۵: ۱۱۸).
تشخیص از شاخه‌های فرعی استعاره است، شاعر با نیروی خیال خویش به عناصر بی‌جان جان می‌بخشد. نگاه هنری به پدیده‌های طبیعی موجب آفرینش پدیده‌های زبانی متفاوتی می‌شود (مرتضوی و نجفی بهزادی، ۱۳۹۰: ۱۸۸).تشخیص یکی از زیباترین گونه‌های خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و در نتیجه هنگامی که از دریچه چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۴۹).

چون گذشت از شب دو کوته پاس، بانگ طبل پاسداران رفت تا هر سو
که: شما خوابید، ما بیدار خرم و آسوده تان خفتار

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۵۹۶)

اخوان در اینجا حرکت بانگ طبل پاسداران را به تصویر کشیده است. بانگی که به سبب آوای بلندش خود را به هر سو می‌کشاند و با آنان که این بانگ را می‌شنوند، حرف می‌زند. سخن از اطمینان و قوت قلب به مردم است، سخن از بیداری و آگاهی.

تضاد

هر زبان مجموعه‌ای از کلمات (تکواژها و واژه‌ها) است. هر تکواژ دارای مجموعه‌ای از ویژگی‌های معنایی است که برای توصیف و شرح معنای آن تکواژ به کار می‌رود. «متضاد به دو واژه‌ای گفته می‌شود که کلیّهٔ مشخصه یکسان باشد یا فقط در یک مشخصه اختلاف داشته باشد»(فالک، ۱۳۷۲: ۳۵۵).
برخی نیز رابطهٔ تضاد بین کلمات را این‌گونه معنی کرده‌اند: متضاد دو کلمه را گویند که در صورت مختلف و در معنی ضد یکدیگر باشند(قریب، ۱۳۵۰: ۶۳).

وقتی که شب هنگام گامی چند دور از من
نزدیک دیواری که بر آن تکیه می‌زد بیشتر شبها
با خاطر خود می‌نشست و ساز می‌زد مرد،
و موج‌های زیر و اوج نغمه‌های او

(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۱: ۶۲۰)

«آواز چگور» از حیث تصویرسازی نوای ساز اهمیت بسیار دارد. یکی از این پرداخت‌ها تصویرسازی با مفاهیم متضاد است. اخوان در این شعر نغمه‌های زیر و اوج را آن چنان با هم آمیخته است که مختصات درونی نوازنده و تاریخ ایران را نیز به خوبی منعکس می‌کند.

من زیر و بم شنیده‌ام از این جهان بسی زیر و بم تو می‌درد و می‌کند رفو

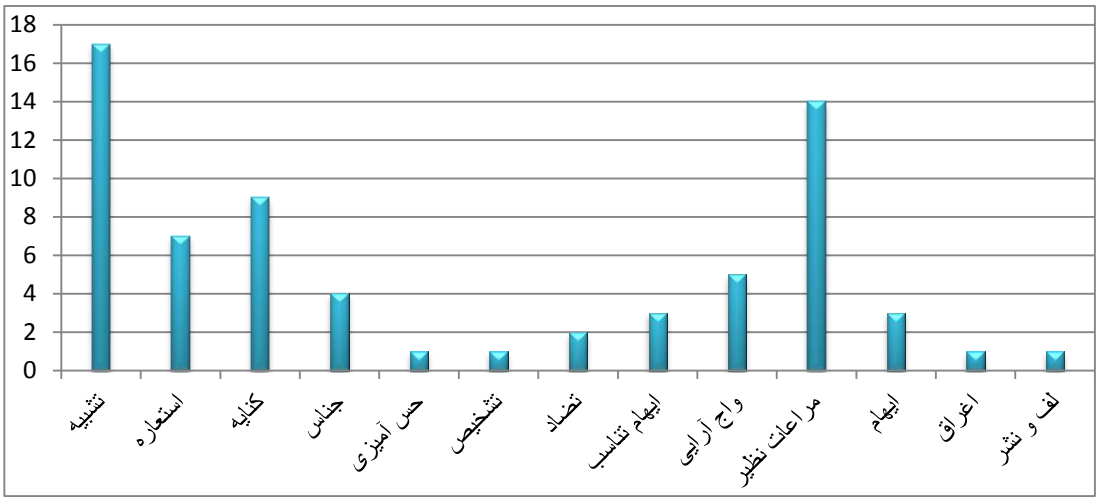
(اخوان ثالث، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۴۱۷)

صوت بم (صدای درشت) و صوت زیر (صدای نازک و زیر) را گویند. ستایشگر می‌گوید:
«اوّلین و چهارمین وترعود قدیم را اعراب به نام فارسی بم (البم) و زیر (الزیر) نام نهادند که این خود گواهی بر تقدّم موسیقی ایران است.» (ستایشگر، ج ۱، ۱۳۷۴: ۱۵۷).
با زیر و بم دریدن و با زیر و بم رفو کردن، تعابیری کنایی هستند که اینجا در تقابل و تضاد با یکدیگر واقع شده‌اند. با زیر و بم دریدن کنایه از اینکه نوای موسیقی ات آنچنان غمگین است که جان و دل را شرحه شرحه می‌کند. با زیر و بم رفو کردن کنایه از اینکه موسیقی و نوای دوتار تو حال آدمی را خوش می‌کند و غم و غصه را از یاد می‌برد.

کارکرد ادبی	شمار	کارکرد ادبی	شمار	کارکرد ادبی	شمار
تشبیه	۱۷	جناس	۴	مراعات نظیر	۱۴
استعاره	۷	تشخیص	۱	اغراق	۱

کنایه	۹	ایهام تناسب	۳	لف و نشر	۱
ایهام	۳	واج آرایی	۵	حس آمیزی	۱
تضاد	۲				

جدول ۱،کارکرد ادبی واژگان موسیقی در شعر اخوان ثالث



نمودار ۱،کارکرد ادبی واژگان موسیقایی در شعر اخوان ثالث

۹. نتیجه گیری

در این مقاله نگاهی به آن دسته از اشعار اخوان ثالث که دربردارندۀ نگرشی شاعرانه به موسیقی بوده است، داشتیم. در بررسی‌های به عمل آمده به این نتیجه رسیدیم که آرایه‌های ادبی و صور خیال به تنهایی بخش قابل توجهی از اشعار او را به خود اختصاص داده‌است.نگارنده با بررسی تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، جناس، حس‌آمیزی، تشخیص، تضاد، ایهام تناسب، واج آرایی، مراعات نظیر، ایهام، اغراق و لف و نشر در آن دسته از اشعاری که به اصطلاحات و سازهای موسیقی اشاره کرده و سمت و سویی شاعرانه داشته‌اند به این نتایج دست یافت:با توجه به لحن حماسی بسیاری از اشعار اخوان که گاه ضرباهنگی حماسی و گاه تراژیک دارد، موسیقی در شعر او جریان دارد و درونی شده است.بهره‌گیری اخوان از سازها و اصطلاحات موسیقی علاوه بر افزودن به غنای ادبی شعر، قدرت القایی شعر او را نیز بالا برده است. از میان کاربردهای شاعرانۀ موسیقی در شعر او، آنچه بیش از دیگر کاربردها به چشم می‌خورد، تشبیه است. اخوان با پیشینۀ غنی ادبی و تسلطی که به زبان و مفاهیم دارد، از تقلید فاصله می‌گیرد و به آفرینش تشبیهاتی بدیع می‌پردازد. تشبیهاتی که او ساخته، حسی و قابل تجسم است.ظرافت‌هایی که اخوان در بهره‌گیری‌های شاعرانه از سازها و اصطلاحات به کار می‌برد، جانی تازه در کالبد کلام و واژگان موسیقایی دمیده است. شاهد این مدعا مضامین و تصاویری است که در شعر «آواز چگور» خلق کرده است.دیگر صور خیالی که با استفاده از سازها و اصطلاحات موسیقی در شعر او پرداخته شده، طبیعی، رسا و سرشار از پویایی است. اخوان ثالث هرجا اصطلاحی موسیقایی را با صورخیال همراه کرده، معنایی فراتر از معنای قاموسی آن، پدید آورده و به آن اصطلاح تشخص داده است.

منابع

۱) آجودانی، ماشاء الله (۱۳۸۷)، **یا مرگ یا تجدد** (دفتر در شعر و ادب مشروطه)، تهران**:** اختران**.** آشوری، داریوش (۱۳۸۷). شعر و اندیشه. تهران: مرکز.

۲) اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۵). **شعر مهدی اخوان ثالث** (م.امید). ج ۱ و ۲. تهران: زمستان.

۳) اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۹). **شرح گزیدهٔ منطق‌الطیر یا مقامات طیور**. چاپ سوم. تهران: اساطیر.

۴) اطرائی، ارفع(۱۳۶۹). **دوازده مقام موسیقی ملی ایران**. تهران: سرود و موسیقی.

۵) برینکر، مناخیم(۱۳۸۸). **مضمون و تأویل**. ترجمه شهروز خمجری. فصلنامه¬ی هنر. شماره ۷۹. صص ۳۴-۴۷.

۶) پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). **سفر در مه**. تهران: نگاه.

۷) ثابت‌زاده ، منصوره(۱۳۹۱). **الحان باربدی و اهمیت آن از منظر منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و مقایسهٔ آن با روایت منوچهری و برخی منابع**. قصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج. سال چهارم. شمارهٔ ۱۲. صص ۲۷-۴۲.

۸) حاجیان، خدیجه(۱۳۹۶). **تأملی زبانی در مضمون و شگردهای مضمون‌ساز در شعر فارسی. دو ماهنامه جستارهای زبانی**. شماره ۲(پیاپی ۳۷). صص ۲۴۹-۲۷۵.

۹) حافظ، شمس‌الدین محمد(۱۳۹۲). **دیوان حافظ**. چاپ شانزدهم. تهران: امیرکبیر.

۱۰) حقوقی، محمد (۱۳۸۹). **شعر زمان ما «مهدی اخوان ثالث»**. تهران: نگاه.

۱۱) حموی، ابن حجه (۱۴۲۶). **خزانه الادب و غایه الار**. بیروت: المکتبه العصریه.

۱۲) رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۸۰). **ترجمان البلاغه**. تصحیح احمد آتش. به کوشش توفیق سبحانی و اسماعیل حاکمی. تهران: انجمن اثار و مفاخر فرهنگی.

۱۳) راستگو، محمد (۱۳۷۹). **ایهام در شعر فارسی**. تهران: سروش.

۱۴) دوستخواه، جلیل (۱۳۷۰). **ناگه غروب کدامین ستاره**. مجلهٔ کلک. شمارهٔ ۱۸ و ۱۹. صص ۱۵۰-۱۵۹.

۱۵) دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۳). **لغت نامه**. تهران: مؤسسه‌ی انتشارات دانشگاه تهران.

۱۶) دهقان ضاد، رسول و میرزایی تبار، آزاده (۱۳۹۱). **بررسی ساختار موسیقایی اشعار حافظ ابراهیم**. نشریه ادب عربی. شماره ۴. سال چهارم. صص ۲۱-۴۶.

۱۷) ستایشگر، مهدی. (۱۳۹۰) **رباب رومی**. تهران: فرهنگ موسیقی.

۱۸) ـــــــ ، ـــــــ (۱۳۷۴). **واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین**. تهران: انتشارات اطلاعات.

۱۹) سیوطی، جلال الدین (۱۴۲۱). **الاتقان فی علوم القرآن**. تحقیق فوّاز احمد زمرلی. چاپ دوم. بیروت: دارالکتاب العربی.

۲۰) ـــــــ ، ـــــــــــ (۱۴۰۸). **معترک الاقران**. ج ۱. بیروت: دارالکتب العلمیه.

۲۱) شاهین دژی، شهریار (۱۳۸۷). **شهریار شهر سنگستان**؛ نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث(م.امید). تهران: سخن.

۲۲) شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۹۰). **حالات و مقامات م**. امید. تهران: سخن.

۲۳) ـــــــــــ ، ـــــــ (۱۳۷۰). **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: آگاه.

۲۴) ـــــــــــ ، ـــــــ (۱۳۹۱). **موسیقی شعر**. چاپ سیزدهم. تهران: آگاه.

۲۵) شمیسا، سیروس(۱۳۷۲). **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: فردوسی.

۲۶) شوشتری، امام محمّدعلی(۱۳۴۸). **ایران گاهواره‌ی دانش و هنر (هنر موسیقی روزگار اسلامی)**. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر .

۲۷) شیرازی، فرصت الدوله(۱۳۶۷). .**بحورالالحان**. به اهتمام محمّد قاسم صالح رامسری. تهران: انتشارات فروغی.

۲۸) طهماسبی، طغرل(۱۳۸۰). .**موسیقی در ادبیات**. تهران: رهّام.

۲۹) فارابی، ابونصر(۱۳۷۵). **موسیقی الکبیر**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۳۰) فالک، جولیا اس (۱۳۷۲). **زبان‌شناسی و زبان**. ترجمه خسرو غلامعلی‌زاده. چاپ دوم. مشهد: آستان قدس.

۳۱) فیروزیان، مهدی. (۱۳۹۷) **موسیقی ایرانی در شعر سایه**. چاپ دوم، تهران: هنر موسیقی.

۳۲) قریب، عبدالعظیم (۱۳۵۰). **دستور زبان فارسی(با همکاری ملک‌الشعرا بهار، بدیع الزمان فروانفر، جلال الدین همایی، رشید یاسمی)**. تهران: مرکزی.

۳۳) قیس رازی، شمس‌الدین محمد(۱۳۳۵). **المعجم فی معابیر اشعارالعجم**. تصحیح علامه قزوینی. تهران: دانشگاه تهران.

۳۴) کاظمی، بهمن(۱۳۸۹). **گل‌بانگ سربلندی (مبانی و بررسی آواز ایرانی)**. به اهتمام وهرز پوراحمد و مهدی فراهانی. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۳۵) کریمی، پرستو(۱۳۸۷). **حواس پنج‌گانه و حس آمیزی در شعر**. نشریهٔ گوهر گویا. سال دوم. شماره ۸. صص ۱۱۷-۱۵۰.

۳۶) محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۵). **فرافکنی و شخصیت بخشی در شعر حافظ**. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی. سال چهاردهم. شماره ۵۲ و ۵۳. صص ۱۱۱-۱۳۴.

۳۷) محمدی آملی، محمدرضا (۱۳۷۷). **آواز چگور**. تهران: ثالث.

۳۸) مراغه ای، عبدالقادر(۱۳۵۶). .م**قاصدالالحان**. به اهتمام تقی بینش. چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۳۹) مرتضوی، جمال الدین و نجفی بهزادی، سجاد (۱۳۹۰). **بررسی و مقایسهٔ صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین پور**. فصلنامه زبان و ادبیات. سال نوزدهم. شماره ۷۰. صص ۱۶۷-۱۹۶.

۴۰) مطلوب، احمد (۲۰۰۰). **معجم مصطلحات البلاغیه و تطوّرها**. بیروت: مکتبه لبنان.

۴۱) معروفی، موسی(۱۳۷۴). **ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی**. تهران: ماهور.

۴۲) معین، محمّد(۱۳۷۸). **فرهنگ فارسی**. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۴۳) ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۳) **حافظ و موسیقی**. چاپ دوم، تهران: هنر و فرهنگ.

۴۴) ـــــ ، ـــــــ (۱۳۷۶). **فرهنگ سازها**. تهران: انتشارات کتاب سرا.

۴۵) ـــــ ، ـــــــ . (۱۳۶۳) **منوچهری و موسیقی**. تهران: هنر و فرهنگ.

۴۶) مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸). **کلیات شمس تبریزی** (دیوان کبیر). تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

۴۷) همایی، جلال الدین(۱۳۶۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: توس.

The musical usage of the instruments and terms of Akhavan Sales poetry with emphasis on imagery

Behrooz Nadimi [1], * Reza Ashrafzadeh [2], Majid Taghavi Behbahani [3]

[1]PhD student, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

* [2]Professors, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran (Corresponding Author)

[3]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Responsible author: **drreza.ashraf@gmail.com**

Date of receipt: 02/08/1400, Date of acceptance: 20/01/1401

Abstract

Poets have long used various terms and elements to convey their meanings and themes according to their level of knowledge. This application has sometimes led their poetry to difficulty, misunderstanding and ostentation, and sometimes has led to its beauty and literary richness.Akhavan Sales is one of the great contemporary poets. His poetry is informative and this awareness is the product of his study, his knowledge and expertise. Music is one of the arts the Akhavan Sales has called it. In many of his poems, he refers to musical instruments and expressions of music, sometimes making music a livelier for his poetic imagery.The main question of this research is whether Akhavan Sales had a poetic approach to musical instruments and terms?The purpose of this research is to investigate the imaginary imagery in the musical usage of the terms, words and instruments of Akhavan Sales poetry. Studies have shown that Akhavan Sales has well-conceived meanings and concepts with the use of the terms of music, and these applications have given credence to his poetry. In this research, the author has extracted and reviewed abstracts containing the terms of music. These verses are important from the point of view of imagination and poetic point of view. This research shows that the subtleties that the Brotherhood uses in its poetic use of instruments and terms have breathed new life into the body of words and musical words. Evidence of this claim is the themes and images he has created in the poem "Avaz Chegor". The imaginary forms used in his poetry using musical instruments and terms are natural, expressive and full of dynamism. Wherever Akhavan Sales has combined a musical term with imaginary, it has created a meaning beyond its lexical meaning and identified it with that term.

Keywords Akhavan Sales, Music, Music Terms, Musical Instruments, Imaginary imagery