

مجله‌ی علمی-پژوهشی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز

سال دوازدهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۹، پیاپی ۴۵، صص ۳۱-۶۰

DOI: 10.22099/jba.2019.22113.3292

تناسب آوا و مضمون در غزلیات هم‌زمینه‌ی حافظ و عماد فقیه

طاهره ایشانی*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی تهران

چکیده

درباره‌ی شعر حافظ همواره این مسئله مطرح بوده که علت محبوبیت بیشتر شعر او در مقایسه با شعر شاعران هم‌روزگار او پس از آن چیست. عماد فقیه از جمله شاعران هم‌عصر حافظ است که شعرش توجه حافظ را به خود جلب کرده و حتی حافظ در استقبال از برخی اشعار وی، غزل‌هایی سروده است؛ اما شعر عماد فقیه به زیبایی و دلپذیری شعر حافظ نیست. بنابر فرضیه‌ی این پژوهش، یکی از تفاوت‌های غزل حافظ با غزل عماد در جنبه‌های موسیقایی شعر نهفته است. موسیقی از جمله عواملی است که در همان خوانش اولیه‌ی شعر حافظ، هر خواننده‌ای را حتی بدون درک و دریافت آرایه‌های ادبی و معانی و مفاهیم تخصصی و فنی نهفته در آن، مجذوب خود می‌کند. این تفاوت زمانی آشکارتر می‌شود که حافظ اشعاری هم‌زمینه با اشعار عماد فقیه سروده است؛ بنابراین لازم است، موسیقی این‌گونه اشعار سنجیده شود تا بتوانیم فرضیه‌ی خود را اثبات یا رد کنیم. یکی از جنبه‌های موسیقایی شعر، کاربست واج‌های متناسب با فحوای شعر است. واج و نقش القاگری آن در نظریه‌ی موسیقی گرامون مطرح شده است. در این پژوهش برآنیم با بهره‌گیری از این نظریه، به این پرسش پاسخ دهیم که

* استادیار زبان و ادبیات فارسی tahereh.ishany@gmail.com

شعر حافظ چه ویژگی‌ها و شاخص‌هایی از نظر آوایی دارد که سبب برتری شعر او بر شعر عماد فقیه گردیده است. به همین منظور به تحلیل سنجشی ده غزل هم‌زمینه‌ی این دو شاعر به روش توصیفی تحلیلی و آماری پرداخته‌ایم. نتیجه‌ی این پژوهش گویای تأیید فرضیه‌ی تحقیق است که به‌طور مفصل به آن پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: آوا، مضمون، نظریه‌ی موسیقی گرامون.

۱. مقدمه

یکی از جنبه‌های موسیقایی شعر، واج‌آرایی است. واج و آوا به‌عنوان عنصری مهم در شعر، افزون‌بر آنکه تأثیری مستقیم بر ایجاد موسیقی شعر یا حتی غنای آن دارد، نقشی چشمگیر نیز در انتقال احساس شاعر یا نویسنده خواهد داشت. در واقع، «آوا عنصری از زبان است و شاعر به‌وسیله‌ی آن و با توجه به زبانی که از آن سود می‌جوید، پیامی را منتقل می‌کند. چنین کاربردی در شعر خواه به‌صورت آگاهانه و خواه ناآگاهانه، بر موسیقی کلام می‌افزاید» (خراسانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۲). «بسیاری از شعرا و نویسندگان با استفاده از تکرار واج‌ها توانسته‌اند علاوه‌بر زیباکردن ظاهر اثر، در ایجاد ارتباط و ترغیب یا تحذیر مخاطب در امری خاص مؤثر واقع شوند» (وفایی و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۴). این امر حاکی از اهمیت تناسب و ارتباط واج و آوا با بافت شعر است. چنان‌که فیاض‌منش می‌نویسد: «هدف شعر چیزی نیست مگر هماهنگی و هم‌نوایی میان عناصر شعری و یکی از راه‌های ایجاد همگونی و هم‌سنگی، موسیقی شعر است. موسیقی، «معنی، تخیل و عاطفه»ی نهفته در شعر را به مخاطب منتقل می‌کند. پس شعر نیز همانند هنرهای دیگر، رموز و قواعدی دارد که رعایت آن، سبب رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب می‌گردد و اگر شاعر نتواند ارتباطی مناسب میان موسیقی شعر با عناصر دیگر برقرار نماید، حلقه‌ی ارتباطی میان موضوع، تخیل و عاطفه گسسته می‌گردد» (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۶۴).

بنابراین، «اثر ادبی که در پی خلق زیبایی و تأثیر در مخاطب و لذت‌بخشی است، بدون هماهنگی‌های لازم عناصر روساختی و ژرف‌ساختی نمی‌تواند به این هدف خود دست

یابد و از مقصود خود بازمی‌ماند. از مهم‌ترین عناصر روساختی شعر، موسیقی و آهنگ کلام است و اساسی‌ترین عنصری که ژرف‌ساخت شعر را می‌سازد، همانا محتوا و درون‌مایه‌ی اثر است؛ در نتیجه تناسب و هماهنگی این دو رکن در شعر، اساسی‌ترین و ضروری‌ترین عامل در تأثیر لذت‌بخشی و خلق زیبایی است و هماهنگی حاصل از این دو از اساسی‌ترین مؤلفه‌های زیباشناختی در شعر است که ادبا و منتقدان ادبیات در هر دوره‌ای به آن توجه و عنایت داشته‌اند (رک. فضیلت و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۷۸).

به‌نظر می‌رسد شعر حافظ که در هر دوره‌ای توجه‌ی عوام و خواص را به خود جلب کرده و همگان حتی فقط از خوانش آن لذت برده‌اند، این ویژگی مهم را دارد. او اگرچه در استقبال از اشعار شاعران پیش از خود یا هم‌روزگار خود، اشعاری سروده که البته کم هم نیستند، اما حلاوت و التذازی که در شعر اوست، در شعر آنان دیده نمی‌شود. عماد فقیه یکی از شاعرانی است که حافظ اگرچه نیم‌نگاهی به غزل او داشته و اشعاری هم‌زمینه با غزل وی سروده، اما گویا غزل حافظ از لونی دیگر است. طراوت و جذابیتی که در همین اشعار هم‌زمینه‌ی حافظ دیده می‌شود، از اشعار عماد دریافت نمی‌شود. یکی از دلایل جذابیت شعر حافظ موسیقی آن است. «احساس موسیقی شعر که دریافت آن نیاز به آموزش و اندیشیدن و تلاش ذهنی ندارد، از اولین انگیزه‌های جلب نظر و دل بستگی خواننده به شعر است. این دل بستگی، خواننده را بر سر شعر نگه می‌دارد و زمینه و فرصت فعالیت ذهنی وی را برای ارتباط عمیق‌تر با باطن شعر و کشف ظرایف و زیبایی‌های فنی و ساختاری و ارزش‌های معنایی و عاطفی شعر فراهم می‌آورد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴۳۴).

از این رو، در این پژوهش برآنیم که با بهره‌گیری از نظریه‌ی موسیقی گرامون، به روش توصیفی‌تحلیلی و آماری به این پرسش پاسخ دهیم که ده غزل برگزیده‌ی هم‌زمینه‌ی حافظ و عماد چه تفاوت‌های از این منظر دارند. به عبارت بهتر، شعر حافظ چه ویژگی‌ها و شاخص‌هایی از نظر آوایی دارد که سبب امتیاز و برتری شعر او بر شاعر هم‌عصر وی، عماد فقیه گردیده است؟ بر مبنای این روش، ابتدا میزان کاربست آواها و واج‌های قافیه و ردیف در کل غزل حافظ با کل غزل عماد مقایسه می‌شود، سپس تناسب آن‌ها با مضمون

تحلیل می‌گردد و درنهایت نیز بررسی هماهنگی آوا و مضمون این ده غزل به صورت مقایسه‌ای انجام می‌شود. بدیهی است که در این بررسی، بسامد وقوع در متن که منجر به آمارگیری می‌شود، اهمیت بسزایی دارد؛ زیرا «بسامد یا میزان تکرار ویژگی سبکی در علم سبک‌شناسی، کلید تفسیر سبک است. تکرار و تداوم در حقیقت، مهم‌ترین عامل شکل‌گیری سبک است» (فتوحی‌رودم‌عجنی، ۱۳۹۱: ۴۹) و به این صورت، شاید بتوان در برای شناخت بیشتر شعر حافظ در مقایسه با شعر دیگر شاعران معاصر وی (در اینجا عماد فقیه که به اندازه‌ی حافظ شهرت نداشته‌اند)، گامی مفید در پژوهش‌های ادبی برداشت.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی تناسب آوا و مضمون در غزل حافظ یا عماد به صورت مجزا یا مقایسه‌ای تاکنون پژوهشی انجام نشده است؛ اما در ارتباط با موسیقی غزل حافظ به طور مستقل پژوهش‌هایی دیده می‌شود. آنچه پژوهش‌های پیشین را از پژوهش حاضر متمایز می‌کند، این است که تناسب آوا و مضمون در غزل حافظ با اشعار هم‌زمینه‌ی دیگر شاعران به صورت مقایسه‌ای انجام نشده و دیگر آنکه اگرچه پژوهش‌هایی با همین رویکرد دیده می‌شود، اما شیوه‌ی بررسی و روش کار تحقیق حاضر متفاوت است که در ادامه، ضمن معرفی آن‌ها و دیگر پژوهش‌های مشابه، این تفاوت توضیح داده خواهد شد.

حسینعلی ملّاح (۱۳۵۱) به عنوان پیش‌تاز این نوع تحقیق در کتاب *حافظ و موسیقی* شصت‌ونه اصطلاح موسیقی در شعر حافظ را با توجه به زمانه‌ی او و معادل مصطلح آن در این روزگار، شرح و تفسیر کرده است.

دره‌ دادجو (۱۳۸۶) در کتاب *موسیقی شعر حافظ*، موسیقی شعر حافظ را از نظر موسیقی کناری، بیرونی و درونی بررسی کرده است. افزون‌بر آنکه وی روشی متفاوت از شیوه‌ی مقاله‌ی حاضر برگزیده، مقایسه‌ای با غزلیات دیگر شاعران انجام نداده است.

پویان (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موريس گرامون» علاوه‌بر توصیف دیدگاه‌های گرامون که با روش پژوهش

حاضر یکسان است، به ذکر ابیاتی از غزل حافظ بسنده نموده؛ همچنین او تنها، ارزش القایی و بار عاطفی واج‌های ابیات را بررسی کرده است؛ بنابراین، واحد تحلیل در پژوهش یاد شده، بیت است؛ حال آنکه در پژوهش حاضر تمام غزل از نظر تناسب و هماهنگی کاربست واج‌های پرتکرار قافیه یا ردیف با مضمون بررسی شده و نیز بهره‌گیری از مقایسه، تفاوت دیگر این مقاله با پژوهش یاد شده است.

بهادری و شیرینی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «نقش و کارکرد آواها (واج‌ها) در شعر فارسی (با بررسی غزلیات حافظ)» به بررسی ابیاتی از غزل حافظ پرداخته‌اند که تکرار غیرمعمول آوا (واج) داشته‌اند. ضمن آنکه واحد تحلیل آنان «بیت» است و نه تمام غزل، رویکرد به‌کارگرفته شده در این پژوهش متفاوت از تحقیق حاضر بوده و مقایسه‌ای نیز با شعر دیگر شاعران صورت نگرفته است.

کلاهیچیان و نظری (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد معنایی و زیباشناختی تکرار در غزل حافظ» پژوهشی مشابه پویان (۱۳۹۱) را با تأکید بر ابیاتی پراکنده از غزلیات حافظ انجام داده‌اند. تفاوت این پژوهش نیز در واحد تحلیل و همچنین در بهره‌نگرفتن از مقایسه در تحلیل است.

امیرخانلو (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با نام «موسیقی شعر و انواع جملات در غزلیات حافظ» بیش از آنکه به موسیقی شعر حافظ بپردازد، به‌طور خاص آهنگ جمله‌ها را از نظر وجه فعلی در چند غزل حافظ و کمال خجندی، ناصر بخارایی و خواجوی کرمانی بررسی نموده و به این نتیجه رسیده است که از جمله قابلیت‌های نحوی که موجب برجستگی زبان شعر حافظ از دیگر شاعران می‌شود، استفاده از جملات در ساختار کلی غزل است. با این وصف، مشخص می‌شود تأکید پژوهشگر بر ساختار جملات از نظر وجه است که با پژوهش حاضر متفاوت است.

پژوهش‌های پیش‌گفته را در یک دسته‌بندی کلی می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: نخست پژوهش‌هایی مانند آثار ملاح (۱۳۵۱)، دادجو (۱۳۸۶) و امیرخانلو (۱۳۹۶) که با رویکردهای سنتی در بررسی موسیقی ابیات غزل حافظ از جنبه‌های مختلف کوشیده‌اند؛

گروه دوم پژوهش‌هایی هستند که توجّه آن‌ها بیشتر معطوف به بررسی واج‌ها و آواها در ارتباط با بیت بوده است؛ پژوهش‌های پویان (۱۳۹۱)، بهادری و شیرینی (۱۳۹۲) و کلاهچیان و نظری (۱۳۹۵) در این گروه جای می‌گیرند؛ بنابراین، مقاله‌ی حاضر با پژوهش‌های یادشده این تفاوت را دارد که می‌کوشد با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و آماری و به‌صورت مقایسه‌ای با بهره‌گیری از نظریه‌ی موسیقی گرامون به بررسی تناسب آوا و مضمون در کلّ غزل‌های منتخب هم‌زمینه‌ی حافظ و عماد فقیه بپردازد.

۳. چارچوب نظری پژوهش

زبان شاعر و گوینده خودآگاه یا ناخودآگاه، تحت تأثیر احساسات وی است و احساسات نیز ارتباط مستقیم با انتخاب آواها دارند. واج‌ها با توجّه به نحوه و جایگاه تولیدشان، ویژگی‌های خاصی می‌یابند، برخی راحت‌تر و با فشار کمتری بیان و بعضی دیگر با ایجاد انقباض بیشتری در اندام گفتار تلفظ می‌شوند. این موضوع موجب می‌شود گوینده در حالات مختلف، به استفاده از واج‌های مختلفی تمایل نشان دهد. هنگام آرامش و شادی، از واج‌های روان و سایشی، بیشتر استفاده کند و هنگام غم و عصبانیت، از واج‌های انسدادی و انقباضی. این امر غالباً ناخودآگاه است و همان‌طور که اعضای بدن متناسب با حالات و احساس‌های گوناگون عکس‌العمل نشان می‌دهند، هماهنگی اندام‌های گفتار با احساسات متفاوت، خودبه‌خود بر تولید واج‌ها تأثیر می‌گذارد. نظریه‌ی موسیقی موریس گرامون (Murice Grammont) زبان‌شناس فرانسوی، براساس بسامد واج‌ها و نقش القاگری مفاهیم مدّ نظر شاعر یا نویسنده مطرح شده است (رک. قویمی، ۱۳۸۳).

گرامون معتقد است، تکرار یک واج در یک جمله یا یک هجا حاکی از تأکید و حدّت است و کلماتی که حاوی این‌گونه تکرارها (تکرار تمامی هجا، بخشی از هجا، تکرار یا تشدید همخوان) هستند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می‌کنند که ادامه می‌یابد و مکرّر می‌شود. چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه‌ای تطابق داشته باشد، می‌تواند آن را القا کند (رک. پویان، ۱۳۹۱: ۳۹). خلاصه‌ای از نظریه‌ی موسیقی گرامون درباره‌ی القاگری آواها براساس کتاب قویمی (۱۳۸۳) در جدول ۳-۱ نشان داده شده است.

جدول ۱-۳ واج‌ها و نقش‌های القاگری آن‌ها براساس نظریه‌ی گرامون

واج‌ها	نقش القاکننده
واکه‌ها	واکه‌های روشن «ای / اِ» فریاد تحسین و ستایش / فریاد ناشی از شوق و بی‌قراری / زیبایی عینی یا معنوی / حرکاتی سریع / اندیشه‌های عاشقانه / صداهای تسلی‌بخش و نجوایی آهسته / فریاد یأس / درد و ناامیدی / طنز تلخ شاعر / هجو
	واکه‌های بم و درخشان «آ / آ» صداهای بلند و همهمه‌ی غریب جمعیت یا صدای قهقهه و سروصدای رعدآسا / صداهای بلند و خروشان / اوج‌گیری صدا / آرزوی افتخار / خشم ناشی از اوج‌گیری صدا / شرایطی هولناک / غرور حقیقی / عظمت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه
	واکه‌های بسته و تیره‌ی «او / اُ» صداهای مبهم / اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیز / نیست / جانکاهی راه و خستگی / مسئله‌ای رازآلود / پدیده‌هایی ظلمانی از نظر مادی، معنوی، اخلاقی
همخوان‌ها	انسدادی «ع-ک-ت-» پ-غ-گ-د-ب» اصوات خشک و کوبنده/هیجانانگ تند/خشمی مفرط که انسان را به نفس‌نفس می‌اندازد/ تردید، آشفتگی ذهنی / طنزی نیش‌دار
	خیشومی: «ن-م» ناخشنودی/ ناخشنودی با طیننی از تمسخر / درماندگی / سستی
	روان: «ر-ل» صدای مایعی که به آرامی می‌ریزد/ صدای وزش آرام باد / روان شدن، هر چیز یا هر موجودی در فضای آزاد
	سایشی لب و دندانی: «ف-و» دمشی بی‌رمق و کم‌صدا
	سایشی لثوی: «س-ز» صوت باد/ تقلید از صغیر باد (هماهنگی تقلیدی)/ احساساتی چون حسرت و حسادت، کین، ترس و تحقیر/ نگرشی بدبینانه/ سرمای فضا/ افسردگی/ دلتنگی
	سایشی تفسی: «ژ-ش-ج-چ» حرکتی سریع و غالباً بی‌صدا مثل گذر پروانه/ شکایت/ صدای زاری و ناله (در صورت کاربرد با دیگر همخوان‌های سایشی ف-و-خ-ه)
	واج‌های دو لبی: «پ-ب-م» واج‌های لب‌ودندانی: «ف-و» تحقیر و تنفّ / غم / ناله / صدای هق‌هق گریه
	نیم‌همخوان «ی» اندیشه‌ی تداوم احساس یا اندیشه / تداوم تنهایی شاعر و پایان‌ناپذیری آن / اندیشه‌ی دناوت شخص یا چیزی و احساس اهانت‌آمیز به آن

۴. تحلیل داده‌ها

برای انتخاب داده‌های پژوهش، چنان‌که پیش‌تر بیان شد، پیکره‌ی پژوهش، ده غزل از حافظ و ده غزل از عماد فقیه است که از نظر قافیه، ردیف و گاه مضمون، زمین^۱ یکسان دارند. از آن‌جاکه واج‌های قافیه و همچنین ردیف، پرتکرارترین واج‌های یک شعر را در خود دارند، به بررسی بسامدی و تحلیل واج‌های آن‌ها در تمام غزل براساس نظریه‌ی گرامون می‌پردازیم. مطلع غزل‌های هم‌زمینه‌ی حافظ و عماد به شرح زیر است؛ مطلع‌های اول: غزل حافظ و مطلع‌های دوم غزل عماد فقیه.

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| ۱. سر ارادت ما و آستان حضرت دوست | که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوست |
| درون خسته‌ی ما را شفا ز حضرت دوست | که درد عشق ندارد طبیعی آلا دوست |
| ۲. دارم آمید عاطفتی از جناب دوست | کردم جنایتی و آمیدم به عفو اوست |
| یا جَبْدا دلی که بود جای مهر دوست | خرم خرابه‌ای که چنین گنج اندروست |
| ۳. تا سر زلف تو در دست نسیم افتادست | دل سودازده از غصه دو نیم افتادست |
| دلم از تیغ فراغت به دو نیم افتاده است | در میان غمت از غصه چو میم افتاده است |
| ۴. مردم دیده‌ی ما جز به رخت ناظر نیست | دل سرگشته‌ی ما غیر ترا ذاکر نیست |
| شب و روزم بجز از یاد تو در خاطر نیست | بلکه در خلوت دل غیر تو خود حاضر نیست |
| ۵. رواق منظر چشم من آشیانه‌ی تست | کرم نما و فرود آ که خانه خانه‌ی تست |
| تو حاکمی و مرا سر بر آستانه‌ی توست | مکن خرابی ملک دلم که خانه‌ی توست |
| ۶. دوش با من گفت پنهان کاردانی تیزهوش | وز شما پنهان نشاید کرد سر می‌فروش |
| ساقی ما زد به یک جام شراب نیم‌جوش | آتشی در خرمن گندم‌نمای جو فروش |
| ۷. ز در آ و شبستان ما منور کن | هوای مجلس روحانیان معطر کن |
| بیا و کلبه‌ی ما را شبی منور کن | میان مجلس ما همچو شمع سر بر کن |
| ۸. ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی | دل بی تو به جان آمد وقت است که بازایی |
| ای مردمک چشمم از روزن بینایی | گلزار جمالت را پیوسته تماشایی |
| ۹. رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد | صد لطف چشم داشتم و یک نظر نکرد |
| بگذشت باز و در من مسکین نظر نکرد | و اندیشه ز آب دیده و آه سحر نکرد |

۱۰. زان یار دلنوازم شکرست با شکایت گر نکته‌دان عشقی بشنو تو این حکایت
جایی که خون عاشق ریزند بی‌جنایت نهی است بی‌دلان را بودن در آن ولایت
در اولین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۴۱) و عماد (۱۳۴۸: ۲۸) واژه‌ی قافیه در غزل حافظ در مصراع اول بیت اول و مصراع دوم بیت دوم واژه‌ی «دوست» و در سایر مصراع‌ها ترکیبی از قافیه و ردیف «است» است؛ اما در غزل عماد فقیه، قافیه در مصراع اول و دوم بیت اول، واژه‌ی «دوست» و در سایر مصراع‌ها ترکیبی از قافیه و ردیف «است» است؛ بنابراین، قافیه در هر دو غزل با مصوت بلند «او» پایان یافته که «دوست» را تداعی می‌نماید. ردیف در هر دو، به جز دو نمونه‌ی بالا، واژه‌ی «است» بوده که در تکمیل قافیه به‌کاررفته و بر موسیقی هر دو غزل تأثیری عمیق به‌جای گذاشته است؛ بنابراین، همان‌طور که در جدول ۴-۱ مشاهده می‌کنیم؛ بسامد واج‌های «او، س، ت» از نظر القاگری بررسی می‌شوند.

واکه‌ی «او» که براساس نظریه‌ی موسیقی گرامون بار معنایی حزن و اندوه را به همراه دارد، افزون‌بر تأثیرگذاری بر موسیقی این دو غزل، این مفهوم را در غزل حافظ بیشتر تداعی می‌کند تا در غزل عماد:

نه من سبوکش این دیر رندسوزم و بس بسا سرا که در این کارخانه سنگ و سبوست...
نه این زمان دل حافظ در آتش هوس است که داغدار ازل همچو لاله‌ی خودروست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۱)

کاربست افزون‌تر همخوان «س» در غزل حافظ در مقایسه با غزل عماد فقیه شایان توجه است. این همخوان، بیانگر دل‌تنگی و تحقیر است. در هر دو غزل، احساس دل‌تنگی شاعران به «دوست» که همان معشوق یا ممدوح است، دریافت می‌شود. در غزل هر دو شاعر، افزون بر احساس دل‌تنگی، تحقیر نیز دریافت می‌شود:

صبا ز حال دل تنگ ما چه شرح دهد که چون شکنج ورق‌های غنچه تو برتوست
زبان ناطقه در وصف شوق نالانست چه جای کلک بریده‌زبان بیهده‌گوست
(همان: ۴۱)

مثال دیدن روی تو و تغلب شوق همان تعطش مستسقی و کناره‌ی جوست
به چشم مست تو گفتم چرا خرابی گفتم کسی ملامت مستان کند که بیهده‌گوست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۸)

همچنین با توجه به جدول ۴-۱ مشخص می‌شود حافظ و عماد بهره‌گیری تقریباً یکسانی از همخوان «ت» داشته‌اند. از آن‌جاکه کاربرد پرتکرار این همخوان، بیانگر هیجانات ناشی از احساسات عاشقانه است، می‌توان گفت هر دو شاعر توانسته‌اند احساسات روحی و روانی خود را به مخاطب انتقال دهند:

نثار روی تو هر برگ گل که در چمنست فدای قد تو هر سروین که بر لب جوست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۱)

خدنک غمزه‌ات از هفت‌پوش می‌گذرد ببخش بر دل ریشم که پوشش یک توست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۸)

با این بررسی مشخص می‌شود که در پنج بیت از غزل حافظ و سه بیت از غزل عماد شاهد القاگری واج‌های قافیه و ردیف متناسب با محتوای غزل هستیم؛ بنابراین، تناسب آوا و مضمون در این غزل هم‌زمینه‌ی حافظ، بیش از غزل هم‌زمینه‌ی آن از عماد فقیه دیده می‌شود.

جدول ۴-۱ بسامد کاربرد واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۱)

واج		حافظ	عماد فقیه
واکه	«او»	۱۶	۱۸
همخوان	«س»	۳۰	۲۴
	«ت»	۲۹	۳۰

در دومین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۴۲) و عماد (۱۳۴۸: ۲۸) واج قافیه، مصوّت بلند «او» است. البته در غزل حافظ قافیه در مصراع اول بیت اول، واژه‌ی «دوست» است؛ اما در سایر مصراع‌ها «او» است که همراه با ردیف «است» بیان شده است. در غزل عماد فقیه نیز قافیه در مصراع اول بیت اول، واژه‌ی «دوست» و در مصراع دوم بیت آخر واژه‌ی «پوست» است؛ اما در سایر مصراع‌ها قافیه‌ی «او» همراه با ردیف «است» به‌کاررفته است.

ردیف نیز در هر دو غزل، به جز دو نمونه‌ی یادشده، واژه‌ی «است» است. براساس جدول ۲-۴ شاهد کاربست یکسان واج قافیه هستیم. این واکه که براساس نظریه‌ی موسیقی گرامون بار معنایی حزن و اندوه را به همراه دارد. در این دو غزل نیز حزن و اندوه به‌خوبی نمایان است و این‌گونه به تصویر کشیده شده است:

چندان گریستیم که هر کس که برگذشت در اشک ما چو دید روان گفت کاین چه جوست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۲)

سیلاب اشک دیده‌ی من کم نمی‌شود گویی که زیر هر مژه‌ای صدهزار جوست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۸)

کاربست پرتکرار همخوان «س» در غزل عماد کمی بیش از غزل حافظ است. براساس نظریه‌ی یادشده، استفاده‌ی فراوان از این همخوان، نشانگر احساساتی همچون حسرت، حسادت و... است. حسرت عماد از بی‌توجهی و بدخلقی یار در این غزل دریافت می‌شود: مرا ز صحبت خوبان شد این‌قدر معلوم که هر که صاحب روی نکو بود بدخوست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۸)

فراوانی کاربست واج «ت» در غزل حافظ بیش از غزل عماد به چشم می‌خورد. با توجه به اینکه در نظریه‌ی گرامون واج پرتکرار «ت» بیانگر تردید و آشفتگی درونی است، فقط در غزل حافظ می‌توان آن را احساس نمود؛ به‌ویژه زمانی که خود به این پریشانی اذعان دارد:

حافظ بد است حال پریشان تو ولی بر بوی زلف یار پریشانیت نکوست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۲)

با این بررسی مشخص می‌شود که تناسب آوا و مضمون در هر دو غزل تقریباً یکسان به‌کاررفته است.

جدول ۲-۴ بسامد کاربست واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۲)

عماد فقیه	حافظ	همخوان / واکه	
۱۵	۱۵	«او»	واکه
۱۹	۱۷	«س»	همخوان
۱۸	۲۸	«ت»	

در سومین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۲۶) و عماد (۱۳۴۸: ۷۱) واج‌های قافیه به‌صورت مصوّت بلند «ای» + صامت «م» است. براساس جدول ۳-۴ این نتیجه به‌دست می‌آید که واکه‌ی «ای» که نشانگر اندیشه‌های عاشقانه و همچنین فریاد تحسین است، در غزل حافظ دریافت می‌شود. ولی در غزل عماد بسیار ضعیف مطرح شده؛ حتی می‌توان گفت تحسین و ستایشی انجام نشده است. این تفاوت در دو شاهد مثال زیر آشکار است:

زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار چیست طاووس که در باغ نعیم افتادست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۶)

این چه بادست که از طرف چمن می‌آید وین چه بویست که در دست نسیم افتاده است
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۷۱)

از سوی دیگر، کاربست پرتکرار همخوان «م» براساس نظریه‌ی یادشده، بیانگر درماندگی و غم است؛ با توجه به حال و هوای این دو غزل، این مفاهیم دریافت می‌شود:

همچو گرد این تن خاکی نتواند برخاست از سر کوی تو زان رو که عظیم افتادست
حافظ گمشده را با غمت ای یار عزیز اتحادیست که در عهد قدیم افتادست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۶)

آن‌که هر دم قلدحی شربت صبرش دادی هم‌چنان بر سر کوی تو سقیم افتاده است
گرکند ناله عماد از غم هجران شب و روز مکنش عیب که از یار قدیم افتاده است
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۷۱)

بنابراین، در یک جمع‌بندی کلی می‌توان اذعان نمود تناسب کاربست واج با مضمون در غزل حافظ بیش از غزل عماد فقیه وجود دارد.

جدول ۳-۴ بسامد کاربست واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۳)

عماد فقیه	حافظ	همخوان / واکه	
۲۳	۲۲	«ای»	واکه
۲۸	۲۴	«م»	همخوان

در چهارمین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۴۹) و عماد (۱۳۴۸: ۳۶) واج‌های قافیه، مصوّت کوتاه «ل»+ صامت «ر» است و ردیف در هر دو شعر فعل «نیست» است. با بررسی واج‌های پرتکرار قافیه و ردیف در این دو غزل روشن می‌شود که واکه‌ی «ل» در هجای قافیه و واکه‌ی «ای» در کلمه‌ی ردیف به یک اندازه در هر دو غزل استفاده شده است. در نظریه‌ی موریس گرامون، این دو واکه برای القاگری فریاد ستایش از ممدوح/ معشوق و احساس فریاد بی‌قراری به‌کار می‌روند. این امر هم در غزل حافظ و هم در غزل عماد مشهود است:

از روان‌بخشی عیسی نزنم دم هرگز زان‌که در روح‌فزایی چو لب‌ت ماهر نیست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹)

مرغ دل‌گر بپرد گرد دو عالم صدبار هیچ موجود نیابد که تو را ذاکر نیست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۳۶)

کاربست پرتکرار همخوان «ر» در نظریه‌ی گرامون که تداعی‌گر صدای فروریختن آب به آرمی و همچنین روان‌شدن، رفتن و پرواز کردن پرندگان و... را است؛ معانی مطرح‌شده متناسب با مضمون هر دو غزل را القا می‌کنند. در غزل حافظ مفهوم جاری‌شدن اشک و همچنین پرواز طایر سدره و در غزل عماد تداعی پرواز مرغ دل، بلبل غیب و روان‌شدن از ابیات زیر دریافت می‌شود:

اشکم احرام طواف حرمت می‌بندد
بسته دام و قفس باد چو مرغ وحشی
گرچه از خون دل ریش دمی طاهر نیست
طایر سدره اگر در طلبت طایر نیست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹)

مرغ دل گر ببرد گرد دو عالم صدفبار
جز رخت گلشن جان نیست که این بلبل غیب
هیچ موجود نیابد که تو را ذاکر نیست
عندلیبی است که در هر چمنی طایر نیست
گرد این دایره گو گوشه‌نشین طوف مکن
که در این حلقه برون از قدحی دایر نیست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۳۶)

همچنین اگرچه بسامد همخوان «ن» در غزل عماد بیش از غزل حافظ است، اما فقط در شعر حافظ، مفهوم ناتوانی دریافت می‌شود:

من که در آتش سودای تو آهی نزنم
کی توان گفت که بر داغ، دلم صابر نیست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹)

کاربست همخوان سایشی لثوی «س» که القاگر نگرشی بدبینانه است، در غزل این دو شاعر در ابیات زیر دیده می‌شود:

از روان‌بخشی عیسی نزنم دم هرگز
عاشق مفلس اگر قلب دلش کرد نثار
زان‌که در روح‌فزایی چو لبت ماهر نیست
مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹)

گفته بودی ز منت گر گله‌ای هست بگویی
اول این است که بیداد تو را آخر نیست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۳۶)

اولین بیت حافظ نگرش بدبینانه‌ی او به خودش را نشان می‌دهد و دومین بیت وی بیانگر نگرش بدبینانه‌ی ممدوح یا معشوق به عاشق است.

القاگری همخوان انسدادی «ت» که بیانگر آشفتگی ذهنی است، فقط در غزل حافظ دیده می‌شود:

روز اول که سر زلف تو دیدم گفتم
که پریشانی این سلسله را آخر نیست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹)

با این بررسی مشخص می‌شود، در هفت بیت غزل حافظ و پنج بیت غزل عماد شاهد القاگری واج‌های قافیه و ردیف متناسب با محتوای غزل هستیم؛ بنابراین تکرار واج‌ها در غزل عماد تا حدی متناسب با مضمون و فحوای غزل بوده است و نه در همه‌ی موارد.

جدول ۴-۴ بسامد کاربست واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۴)

عماد فقیه	حافظ	واج	
۷۹	۷۹	«ل» / «ای»	واکه
۴۴	۴۵	«ر»	همخوان
۴۸	۳۳	«ن»	
۲۳	۳۰	«س»	
۲۹	۳۷	«ت»	

در پنجمین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۲۵) و عماد (۱۳۴۸: ۴۲) واج‌های قافیه «مصوت «آ» + صامت «ن» + مصوت «ل» + صامت «ی» + مصوت «ل» هستند و هر بیت با ردیف توست تمام شده است. با توجه به جدول زیر، در غزل حافظ دو واکه‌ی «ل» و «ا» کاربرد بیشتری داشته؛ حال آنکه واکه‌ی «آ» در غزل عماد از بسامد بیشتری برخوردار است. فراوانی همخوان‌ها نیز در هر دو غزل تقریباً نزدیک به هم مشاهده می‌شود. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده این نتیجه حاصل می‌شود که در غزل حافظ تمام این واج‌ها علاوه بر آنکه در خدمت موسیقی غزل هستند، القاکننده‌ی مفاهیمی همچون «تحسین، بی‌قراری و اندوه، جایگاه رفیع ممدوح، درماندگی و همچنین تداوم احساس شاعر به ممدوح/ معشوق»، براساس جدول ۱-۳ هستند. چنان‌که در نمونه‌های زیر می‌بینیم، در غزل عماد از میان مفاهیم مرتبط با واج‌ها فقط «تحسین شاعر، جایگاه ممدوح/ معشوق و تداوم احساس شاعر به ممدوح» دریافت می‌شود:

تحسین و ستایش (القاگری واکه‌ی ـ):

تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین‌کار
که توسنی چو فلک رام تازیان‌هی توست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۵)

تویی مسیح زمان ای طیب خسته‌دلان

خنک وجود ضعیفی که در زمان‌هی توست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۴۲)

بی‌قراری و اندوه (القاگری واکه‌ی ـ):

علاج ضعف دل ما به لب حوالت کن
که این مفرح یاقوت در خزان‌هی توست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۵)

جایگاه رفیع ممدوح (القاگری واکه‌ی آ):

به تن مقصرم از دولت ملازمتت
ولی خلاصه جان خاک آستان‌هی توست
(همان: ۲۵)

تو حاکمی و مرا سر بر آستان‌هی توست

مکن خرابی ملک دلم که خان‌هی توست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۴۲)

ناتوانی و درماندگی (القاگری همخوان ن):

چه جای من که بلغزد سپهر شعبده‌باز
ازین حیل که در انبان‌هی بهان‌هی توست
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۵)

تداوم احساس شاعر به ممدوح / معشوق (القاگری نیم‌همخوان ی):

من آن نیم که دهم نقد دل به هر شوخی
در خزان‌ه به مهر تو و نشان‌هی توست
(همان: ۲۵)

عماد دلشده را جان برای توست آری

روان روشن صاحب‌دلان روان‌هی توست
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۴۲)

با این بررسی مشخص می‌شود، در پنج بیت غزل حافظ و سه بیت غزل عماد، واج‌های قافیه و ردیف متناسب با محتوای غزل القاگر هستند؛ بنابراین تناسب تکرار واج‌ها با فحوای غزل در شعر حافظ بیش از شعر عماد وجود دارد.

جدول ۴-۵ بسامد کاربست واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۵)

عماد فقیه	حافظ	واج	
۴۴	۳۶	«آ»	واکه
۴۷	۵۹	«ا»	
۲۸	۳۲	«و»	همخوان
۳۵	۳۳	«ن»	
۳۷	۳۷	«ت»	
۲۴	۲۳	«س»	
۱۶	۱۶	نیم‌همخوان «ی»	

در ششمین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۱۹۳) و عماد (۱۳۴۸: ۱۸۴) واج‌های قافیه مصوّت بلند «او»+ صامت «ش» هستند. چنان‌که در جدول زیر مشاهده می‌شود واکه/ مصوّت «او» در غزل حافظ هجده بار و در غزل عماد با بیست‌بار تکرار شده است. بر پایه‌ی نظریه‌ی موسیقی گرامون، با کاربست پربسامد واکه‌ی «او» صحبت از مسئله‌ای است که به‌گونه‌ای واضح نمی‌توان از آن سخن گفت. این امر در غزل حافظ دیده می‌شود؛ به‌ویژه در بیت پنجم، او از سرّی نام می‌برد که:

تا نگردي آشنا زين پرده رمزي نشنوي گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۹۳)

همچنین بنابر این نظریه، استفاده‌ی فراوان از واکه‌ی «او»، القاگر بار معنایی حزن و اندوه است. افزون‌بر این، از نظر گرامون چنین واکه‌هایی برای توصیف عناصر یا پدیده‌هایی استفاده می‌شود که از نظر مادی، معنوی و اخلاقی یا جسمانی، زشت، عبوس و ظلمانی‌اند. هر دو کارکرد اخیر واکه‌ی «او» در غزل عماد فقیه به‌خوبی نشان داده شده است:

آن که بر دستش جوانان توبه کردند ز می توبه کرد از پارسایی پیش پیر می فروش
و آن که بر مسجد نشستی دوش بردوش خطیب دوش می دیدم که می بردنش از مجلس به دوش
و آن که صورت می تراشید از در و دیوار ما عاقبت دیدی که بردش صورتی زیبا ز هوش

زاهدی کز گوش مردم حلقه آوردی برون شاهد شیرین ما را شد غلام حلقه‌گوش
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۱۸۴)

همه‌ی این مسایل نه‌تنها بیانگر اندوه شاعر درباره‌ی معضلی اجتماعی است، بلکه توصیف چهره‌ی زشت و ظلمانی چنین افرادی نیز هست. از سوی دیگر، حافظ با تکرار همخوان «ش» در این غزل، حالت رازآلودی را برای مخاطب ایجاد کرده، وی را دعوت به رازداری و سکوت می‌کند. به‌طوری‌که این همخوان، نام‌آوای «ش‌ش» به معنای «هیس» را نیز القا می‌کند. در غزل عماد استفاده‌ی پرتکرار این همخوان، جوش و خروش مردم به‌دلیل حیرت از عملکرد پارسای ریاکار و همچنین صدای شعله‌های آتشی را تداعی می‌نماید که در خرمن زاهد منافق افتاده است؛ بنابراین، شاهد هنر «آوامعنائی» در این دو غزل هم‌زمینه هستیم. «این هنر زمانی ایجاد می‌شود که صدا و آوایی که از تکرار واج‌ها برمی‌خیزد، با حال و هوای معنایی و عاطفی سخن هماهنگ باشد و معنی و مضمون آن را به یاد آورد» (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۷۷). با این بررسی مشخص می‌شود که کاربست این دو واج، با محتوای هر دو غزل متناسب به‌کاررفته است.

جدول ۴-۶ بسامدی واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۶)

عماد فقیه	حافظ	واج	
		واکه	«او»
۲۰	۱۸	«او»	«ش»
۳۵	۲۵	«ش»	همخوان

در هفتمین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۲۷۳) و عماد (۱۳۴۸: ۲۳۳) هجای قافیه از ترکیب مصوّت کوتاه+ صامت ساخته شده و هر بیت با ردیف «کن» پایان یافته است. براساس جدول ۴-۷ مشخص می‌شود واکه‌ی «اَ» پربسامدترین واکه و همخوان «ن» پرتکرارترین همخوان این دو غزل است که البته در شعر حافظ بسامد بیشتری دارد. بر پایه‌ی نظریه‌ی گرامون کاربست مکرر واکه‌ی «اَ» با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در

تناسب است که در زمان تجلی آن‌ها صدا اوج می‌گیرد. هر دو شاعر در این دو غزل، در طلب معشوق و دیدار او هستند؛ از فعل امر در قالب تقاضا و خواهش بهره می‌برند و او را می‌خوانند. پس اوج‌گیری صدا در شعر آنان نهفته است:

ز در در آ و شبستان ما منور کن هوای مجلس روحانیان معطر کن
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۷۳)

بیا و کلبه‌ی ما را شبی منور کن میان مجلس ما همچو شمع سر بر کن
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۳۳)

همچنین براساس جدول ۳-۱ کاربست این واژه بیانگر غرور حقیقی است. این غرور را فقط در شعر حافظ می‌بینیم:

پس از ملازمت عیش و عشق مه‌رویان ز کارها که کنی شعر حافظ از بر کن
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۷۳)

از دیگر کارکردهای استفاده‌ی پربسامد واژه‌ی بالا، این است که در توصیف عظمت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه به کار می‌رود. با توجه به مضمون این دو غزل می‌توان القاگری واژه‌ی یادشده را دریافت نمود. همین امر ما را بر آن می‌دارد که بگوییم مخاطب هر دو شاعر در این‌جا ممدوحی بلندمرتبه و صاحب‌منصب است و نه معشوقی دور از مقام و مرتبه:

طمع به قند وصال تو حدّ ما نبود حوالتم به لب لعل همچو شکر کن
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۷۳)

به گوش جان من آمد ندای اهل بصر که توتیای جهان‌بین ز خاک این در کن
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۳۳)

با توجه به جدول ۳-۱، یکی از مفاهیمی که با کاربست مکرر واژه‌ی «لُ» القا می‌شود، سنگینی و جانکاهی راه و خستگی است. نقش القاگری این مفهوم در غزل حافظ دریافت می‌شود. گویا حافظ از شرایط موجود خسته و درمانده شده است. کاربست واژه‌ها و عباراتی همچون «شب هجران»، «در تنگم» و «حجاب دیده‌ی ادراک» مؤید این نظر است:

ستاره‌ی شب هجران نمی‌فشانند نور به بام قصر برآ و چراغ مه بر کن

ازین مزوجّه و خرقه نیک در تنگم به یک کرشمه‌ی صوفی‌وشم قلندر کن
حجاب دیده‌ی ادراک شد شعاع جمال بیا و خرگه خورشید را منور کن
(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۷۳)

اما در غزل عماد استفاده از این واژه القاگر مفاهیم یادشده نیست؛ بنابراین، برخلاف غزل حافظ، در غزل عماد، بهره‌گیری از این واژه در خدمت افزایش موسیقی است و نه القاگری.

از میان همخوان‌ها چنان‌که اشاره شد، کاربست پرسامد همخوان «ن» در هر دو غزل را شاهد هستیم. در نظریه‌ی گرامون استفاده‌ی فراوان از آن، بیانگر درماندگی است. در غزل حافظ و عماد، درماندگی شاعر در برابر ممدوحی بلندپایه دریافت می‌شود:

ازین مزوجّه و خرقه، نیک در تنگم به یک کرشمه‌ی صوفی‌وشم قلندر کن
(همان: ۲۷۳)

شنیدم از در و دیوار کوی او صد بار که خاک راه شو اینجا و خاک بر سر کن
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۳۳)

براساس جدول ۱-۳ از جمله مفاهیمی که استفاده‌ی پرتکرار همخوان «ک» القا می‌کند، هیجان‌ات تند و تکاننده همچون ناخشنودی است. نارضایتی هر دو شاعر از فحوای این دو غزل هم‌زمینه دریافت می‌شود. در غزل حافظ گویا هوای مجلس روحانیان معطر نیست، یا شب هجران تاریک و دلگیر است که با دو بار تکرار «بیا» از ممدوح دعوت می‌کند که بیاید و همه‌جا را نورانی کند. از خرقه‌ای که عاری از مفهوم است و از روزگاری که همچون مزوجّه او را در تنگنا قرار می‌دهد، بسیار ناخشنود است. گویا همه‌چیز و همه‌جا تلخ و تاریک است که این همه او را به آمدن و تغییر شرایط تشویق می‌کند. در غزل عماد ترش‌رویی و ناخشنودی ممدوح از تلخ‌عیشی شوریدگان دریافت می‌شود؛ به‌طوری‌که شاعر از وی می‌خواهد شاد باشد:

ز تلخ‌عیشی شوریدگان، ترش چه شوی به خنده دامن عشاق، پر ز شکر کن
(همان: ۲۳۳)

همچنین با توجه به جدول یادشده، استفاده‌ی مکرر همخوان «ر» صدای مایعی را تداعی می‌کند که به آرامی می‌ریزد. اشعاری که مضامینی چون ریزش باران یا حتی نوشیدن را دربردارند، از این واج‌ها بهره می‌گیرند. با توجه به کاربست چندین باره‌ی واژه‌ها و عبارت‌هایی همچون «پیاله»، «ترکردن دماغ»، «ساقی»، «می به ساغر کردن»، «لب پیاله»، «مستان»، «ترکردن دماغ معاشران»، «عیش» و «عشق مهرویان» در غزل حافظ، نوشیدن، یا ریختن می در ساغر القا می‌شود که کاملاً با مضمون غزل که طلب حضور ممدوح است، در تناسب است؛ حال آنکه در غزل عماد فقیه هیچ‌یک از این مفاهیم تداعی نمی‌گردد.

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده مشخص می‌شود که تناسب واج و مضمون در این شعر عماد نسبتاً قوی نیست و در واقع تکرار برخی واج‌ها فقط در جهت افزایش موسیقی غزل است و نه القاگری مضامین؛ بنابراین، در یک جمع‌بندی کلی می‌توان اذعان داشت که کاربست واج‌های پرتکرار قافیه و ردیف در این غزل حافظ، نسبت به غزل عماد با مضمون و محتوای غزل متناسب‌تر و هماهنگ‌تر به‌کاررفته است.

جدول ۴-۷ بسامدی واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۷)

عماد فقیه	حافظ	همخوان/واکه	
۲۵	۳۰	«لُ»	واکه
۵۷	۷۷	«لَ»	
۴۰	۳۹	«ر»	همخوان
۳۰	۳۵	«ک»	
۴۰	۴۶	«ن»	

در هشتمین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۳۵۱) و عماد (۱۳۴۸: ۲۷۰) هجای قافیه «مصوت بلند «آ» + صامت «ی» + مصوت بلند «ای» است. در بررسی واج‌های پربسامد در جدول زیر شاهد کاربست حداکثری هر دو واکه و همچنین همخوان در غزل حافظ

هستیم. بر پایه‌ی نظریه‌ی گرامون، استفاده‌ی فراوان واکه‌ی «آ» در غزل حافظ موارد زیر را به‌خوبی القا می‌نماید:

- اوج‌گیری صدا هنگام توصیف اندیشه‌ها و احساسات؛
- توصیف عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه یا شخصیت‌های نیرومند و توانا؛
- شرایط هولناک.

شایان توضیح است در غزل حافظ، کاربست حرف ندای «ای» در ابتدای بیت اول که ممدوح/ معشوق را خطاب می‌کند؛ اوج‌گیری صدا و در نتیجه القاگری این واکه را به‌خوبی نشان می‌دهد. کاربست واژه‌ی «داد» این نوع القا را محسوس‌تر می‌کند. از سوی دیگر، کاربست واژه‌ی «پادشه» در غزل حافظ مبین عظمت و شوکت ممدوحی توانمند و بلندمرتبه است. همچنین با توجه به جدول ۱-۳ کاربست پربسامد این واکه بیانگر شرایطی هولناک است. با نگاهی به مضمون غزل، این امر تأیید می‌شود؛ زیرا شرایط دوری معشوق/ ممدوح به‌قدری برای حافظ سخت است که از غم تنهایی فریاد می‌زند و می‌گوید «دل بی تو به جان آمد» یا:

مشتاقی و مهجوری دور از تو چنانم کرد کز دست بخواهد شد پایاب شکیبایی
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۵۱)

در غزل عماد، کاربست واژه‌ی «ای» در ابتدای بیت اول که ممدوح/ معشوق را مخاطب قرار می‌دهد، اوج‌گیری صدا و در نتیجه القاگری این واکه را نشان می‌دهد:

ای مردمک چشمم از روزن بینایی گلزار جمالت را پیوسته تماشایی
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۷۰)

واکه‌ی پربسامد دیگر این شعر، مصوت بلند «ای» است. کاربست پرتکرار واکه‌ی «ای» براساس نظریه‌ی گرامون مفاهیم زیر را القا می‌کند. در غزل هر دو شاعر همه‌ی این موارد تداعی می‌گردد:

- فریاد تحسین و ستایش، فریاد یأس و دلسردی، فریاد شوق و بی‌قراری؛

- درد و ناامیدی.

همچنین تکرار همخوان «ی» براساس نظریه‌ی فوق، بیانگر تداوم تنهایی شاعر و پایان‌ناپذیری آن است که در هر دو غزل دریافت می‌شود؛ بنابراین، با یک جمع‌بندی کلی می‌توان نتیجه گرفت تناسب مضمون و کاربست واج‌های پرتکرار قافیه در تمام غزل و به عبارتی دیگر، هماهنگی آهنگ و مضمون در شعر حافظ محسوس‌تر از شعر هم‌زمینه‌ی آن از عماد فقیه است.

جدول ۴-۸ بسامدی واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۸)

عماد فقیه	حافظ	همخوان/ واکه	
۴۴	۸۶	«آ»	واکه
۳۳	۳۵	«ای»	
۲۱	۳۳	«ی»	نیم‌همخوان

در نهمین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۹۴) و عماد (۱۳۴۸: ۱۰۵) هجای قافیه عبارت است از واکه‌ی «آ» و همخوان «ر» و ردیف غزل «نکرد» که از ترکیب صامت «ن»+ مصوّت کوتاه «آ»+ «ک»+ مصوّت کوتاه «آ»+ صامت «ر»+ صامت «د» تشکیل شده است. براساس این بررسی و با توجه به جدول بالا واکه‌ی «آ» پربسامدترین واکه/مصوّت، در غزل هر دو شاعر و به میزان تقریباً بیشتری در غزل عماد فقیه است. بر پایه‌ی نظریه‌ی گرامون، یکی از نقش‌های پربسامد این واکه این است که در توصیف عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلندمرتبه، نیرومند و توانا به‌کار می‌رود. با توجه به مضمون هر دو غزل و بی‌اعتنایی معشوق/ممدوح به عاشق/شاعر، می‌توان گفت القاگری این واکه به‌خوبی انجام شده است؛ بنابراین، مخاطب حافظ و عماد در این‌جا شخصیتی بلندمرتبه است. بهره‌گیری پربسامد از واج «ن» با توجه به جدول ۳-۱ تداعی‌گر ناخشنودی و نارضایتی و همچنین درماندگی و ناتوانی است که در هر دو غزل دریافت می‌شود. استفاده‌ی مکرر از

افعال منفی که در قالب ردیف بیان می‌شود، خود گویای ناخشنودی هر دو شاعر است. در ابیات زیر از این دو غزل، درماندگی در برابر ممدوح دریافت می‌شود:

ماهی و مرغ دوش ز افغان من نخفت وان شوخ دیده بین که سر از خواب بر نکرد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۴)

جان را چه قدر بود که کردم نثار او سهل است اگر نگاه در آن مختصر نکرد
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۱۰۵)

همخوان «ر» که تداعی گر ریزش یا روان شدن چیزی، لغزیدن یا سُریدن هر چیز یا هر موجودی در فضای آزاد است، هم در غزل حافظ و هم در غزل عماد به خوبی القا شده است. در غزل حافظ، بهره‌گیری شاعر از واژگان و عباراتی همچون «سیل»، «سرشک»، «باران»، «مُردن» یا «آب شدنِ شمع» ریزش و روان شدن را تداعی می‌کند؛ به‌ویژه در بیت زیر که شاعر بیشترین بهره را از این همخوان داشته است:

سیل سرشک ما ز دلش کین به در نبرد در سنگ خاره قطره‌ی باران اثر نکرد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۴)

همچنین تداعی حالت روان شدن، راه سپردن و بر سر راه ممدوح / معشوق قرار گرفتن با کاربست پربسامد این همخوان در بیت زیر مشاهده می‌شود:

رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد صد لطف چشم داشتم و او یک نظر نکرد
(همان: ۹۴)

بهره‌گیری عماد از واژگان و عباراتی همچون «بگذشت»، «آب دیده» (۲ بار)، «گذرکردن» ریزش و حرکت کردن از جایی به جایی را در این غزل تداعی می‌کند؛ به‌ویژه در بیت زیر: بگذشت باز و در من مسکین نظر نکرد و اندیشه ز آب دیده و آه سحر نکرد
(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۱۰۵)

همخوان «د» و همخوان «ک» که از جمله همخوان‌های انسدادی به‌شمار می‌روند، براساس جدول ۳-۱ بیانگر آشفته‌گی ذهنی و درونی یا خشمی مفرط هستند که انسان را به نفس‌نفس می‌اندازد. نارضایتی و ناخشنودی عماد، از بی‌اعتنایی ممدوح / معشوق در ابیات اول، دوم، سوم، ششم و هفتم به‌نظر می‌رسد. حافظ در این غزل به بی‌اعتنایی ممدوح / معشوق و نارضایتی

و ناخشنودبودن از این شرایط خود اشاره کرده؛ به‌طوری‌که این موضوع را در ابیات اول تا پنجم یادآور می‌شود. اوج این ناخشنودی در بیت زیر مشاهده می‌شود:

ماهی و مرغ دوش ز افغان من نخفت وان شوخ دیده بین که سر از خواب بر نکرد
(حافظ، ۱۳۶۲: ۹۴)

با این توضیحات، می‌توان اذعان داشت که تناسب و هماهنگی در بهره‌گیری از آوا و مضمون در این دو غزل هم‌زمینه وجود دارد.

جدول ۴-۹ بسامدی واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۹)

عماد فقیه	حافظ	واج	
		واکه	همخوان
۹۲	۷۰	«لَ»	
۳۴	۳۱	«ن»	همخوان
۳۹	۲۸	«ک»	
۳۹	۳۸	«ر»	
۳۸	۲۶	«د»	

در دهمین غزل هم‌زمینه‌ی حافظ (۱۳۶۲: ۶۵) و عماد (۱۳۴۸: ۵۳) واج‌های قافیه «مصوّت بلند آ + صامت ی + مصوت کوتاه لَ + صامت ت» هستند. با توجه به جدول زیر، بسامد واکه‌ی «لَ» بیشترین کاربرد را به‌ویژه در غزل عماد دارد و از همخوان «ت» در هر دو غزل تقریباً استفاده‌ی مشابهی شده است.

بر پایه‌ی نظریه‌ی گرامون، دو واکه‌ی «لَ» و «آ» تداعی‌گر مفاهیمی همچون «توصیف عظمت شخصیتی بلندمرتبه، شرایطی هولناک و خشم» هستند. با توجه به مضمون غزل حافظ و این که معشوق/ممدوح به وی بی‌توجه و بی‌اعتناست، القاگری این دو واکه دریافت می‌شود. چنان‌که در ابیات زیر شاهد آن هستیم:

بی‌مزد بود و منت هر خدمتی که کردم یا رب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

(حافظ، ۱۳۶۲: ۶۵)

ای آفتاب خوبان می جوشد اندرونم یک ساعت بگنجان در سایه‌ی عنایت
(همان: ۶۵)

البته حافظ در این غزل از مخاطب خود با عباراتی همچون «مخدوم بی‌عنایت» و «آفتاب خوبان» نیز یاد می‌کند که مؤید این مفهوم است؛ اما عماد در این غزل از ممدوح/ معشوق خود با ضمیر برون‌مرجع «ش» و «ت» یاد می‌کند و همین امر سبب می‌شود، ممدوح یا معشوق بودن مخاطب وی نامشخص باشد. از سوی دیگر، حافظ با کاربست استعاره‌هایی همچون «شب سیاه»، «بیابان» و «راه بی‌نهایت» که صدهزار منزل از همان ابتدای راه در پیش دارد، به شرایط نابسامان و ابراز ناراحتی خود از آن اشاره دارد. مضمون غزل عماد نیز مؤید این دو مفهوم است.

همچنین همخوان «ت» به‌عنوان پربسامدترین همخوان این دو غزل براساس نظریه‌ی یادشده، خشمی مفرط یا تردید و آشفتگی ذهنی را القا می‌کنند. این مفاهیم هم در غزل حافظ و هم در غزل عماد احساس می‌شود. شکایت حافظ از شرایط، مبین نارضایتی و حتی خشم اوست؛ به‌طوری‌که در ابیات شش تا نه ناراحتی خود را از زمانه ابراز می‌کند و انتظار حضور ممدوح/ معشوق را می‌کشد:

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود	از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت
از هر طرف که رفتم جز وحشتم نیفزود	زنهار از این بیابان وین راه بی‌نهایت
ای آفتاب خوبان می جوشد اندرونم	یک ساعت بگنجان در سایه‌ی عنایت
این راه را نهایت صورت کجا توان بست	کش صدهزار منزل بیش است در بدایت

(همان: ۶۵)

عماد نیز از شرایط نابسامان بی‌توجهی ممدوح/ معشوق بسیار ناراضی است؛ به‌طوری‌که در ابیات دوم و هفتم تا نهم ناراحتی خود را از وی بیان می‌کند. از سوی دیگر، بر پایه‌ی این نظریه، تکرار «ی» بیانگر تداوم تنهایی شاعر و پایان‌ناپذیری آن است. این نوع القاگری نیز با توجه به مضمون و محتوای هر دو غزل دریافت می‌گردد.

بنابراین، با توجه به بررسی‌های انجام‌شده می‌توان نتیجه گرفت که تناسب کاربست واج و مضمون در غزل حافظ بیش از غزل عماد نمود یافته است. چنان‌که پورنامداریان درباره‌ی این مطلب می‌نویسد: «تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشابه باعث می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی به وجود آید. استفاده از این نوع موسیقی را در شعر حافظ بسیار می‌بینیم. این نوع موسیقی به‌خصوص اگر مناسب با فضا و زمینه‌ی موضوعی و عاطفی شعر باشد، بسیار مؤثر می‌افتد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۷۹).

جدول ۴-۱۰ بسامدی واج‌های پرتکرار در غزل حافظ و عماد (۱۰)

عماد فقیه	حافظ	واج	
۴۱	۵۸	«آ»	واکه
۱۰۶	۹۱	«اَ»	
۲۶	۳۲	«ت»	همخوان
۲۲	۱۹	نیم‌همخوان «ی»	

۵. نتیجه‌گیری

در بررسی مقایسه‌ای موسیقی غزل‌های منتخب این دو شاعر از نظر القاگری واج‌ها، جدول زیر به ما نشان می‌دهد از میان مصوت‌ها، واکه‌های بم و درخشان «آ/اَ» که مضامین توصیف شوکت شخصیت‌های بلندمرتبه، یا شرایط هولناک یا خشم را القا می‌کند، جایگاه حداکثری را از آن خود کرده است. پس از آن، واکه‌های «ای/اِ» که گاه بیانگر درد و ناامیدی است و گاه دربردارنده‌ی تحسین و ستایش شاعر، اندیشه‌های عاشقانه و توصیف زیبایی، در شعر این دو شاعر کاربست فراوانی داشته که البته در شعر حافظ با تفاوت اندکی، نمود بیشتری داشته است. گاهی اوقات همین تفاوت‌های اندک معنی‌دار می‌شوند. از میان صامت‌ها نیز ابتدا همخوان «ت» که القاکننده‌ی تردید و آشفتگی درونی است و سپس همخوان خیشومی «ن» که تداعی‌گر ناخشنودی و ناتوانی است، بیشترین بسامد را به ترتیب در غزل حافظ و عماد به خود اختصاص داده‌اند.

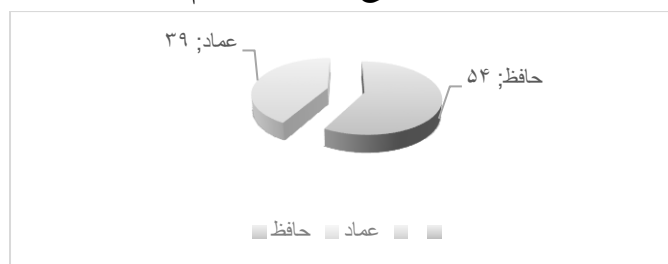
جدول ۵-۱ درصد‌کاربست واج‌های پرتکرار در غزل‌های منتخب حافظ و عماد فقیه

عماد فقیه	حافظ	واج	
%۴۱.۹	%۴۴.۸	«أ / ـَ»	واکه
%۱۰.۶	%۱۱.۱	«او / ؤُ»	
%۱۸.۲	%۱۹.۵	«ای / ـِ»	
%۹	%۱۰	«س»	همخوان
%۱۴	%۱۶.۳	«ت»	
%۲.۸	%۲.۴	«م»	
%۱۲.۳	%۱۲.۲	«ر»	
%۱۲.۳	%۱۴.۳	«ن»	
%۵.۹	%۶.۸	«ی»	
%۳.۵	%۲.۵	«ش»	
%۶.۹	%۶.۳	«ک»	
%۳.۸	%۲.۶	«د»	

از سوی دیگر، با توجه به نمودار ۵-۱ و همچنین مبحث تحلیل درباره‌ی نقش القاگری واج‌ها، این نتیجه به دست می‌آید که حافظ در بیان شاعرانه‌ی خود در قالب واج‌ها و القای آن‌ها موفق‌تر بوده است. در واقع، هرچند غزلیات بررسی شده از نظر وزن، قافیه و گاه مضمون، هم‌زمینه هستند، اما هماهنگی کاربست واج و مضمون در غزل حافظ، بیش از غزل عماد نمود یافته است؛ بنابراین، می‌توان اذعان کرد که در غزل حافظ شاهد پیوند هنرمندانه‌ی عناصر موسیقایی با بافت و محتوای غزل هستیم که البته به‌طور ناخودآگاه و احتمالاً زیر تأثیر غیرمستقیم آشنایی با موسیقی و اثرگذاری آن در نفوذ کلام صورت گرفته است. واکه‌ها و همخوان‌ها در غزل حافظ، تنها واج نیستند؛ بلکه دربردارنده‌ی بار عاطفی کلام شاعرانه‌ی او و در نتیجه انتقال‌دهنده‌ی احساسات وی به مخاطب هستند؛

بنابراین، شاید یکی از دلایل تأثیرگذاری عمیق شعر حافظ بر خواننده، همین هماهنگی بین موسیقی و مضمون و به عبارتی «انسجام آهنگین»^۲ باشد.

نمودار ۵-۱ بسامد کلی الفاغری واج‌ها در غزل‌های هم‌زمینه‌ی حافظ و عماد فقیه



در پایان ذکر این نکته ضروری می‌نماید، اگرچه بزرگان و پژوهشگران حوزه‌ی ادب فارسی پیش از این، با ذوق و ادراک شهودی خویش به این نتیجه رسیده‌اند که دلیل دلپذیری شعر حافظ، جنبه‌های موسیقایی نهفته در اشعار اوست، این پژوهش با بهره‌گیری از بسامد و با قطع و یقین، مؤید و مؤکد کلام آنان است.

یادداشت‌ها

۱. زمین یک اصطلاح ویژه‌ی نقد ادبی در زبان فارسی عصر صفوی و بعدازآن است و مقصود از آن «وحدت وزن و قافیه وردیف» در یک غزل است. تمام غزل‌هایی که شاعران در آن به استقبال غزل شاعری خاص می‌پردازند، همه در زمین غزل اوست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۱۵).
۲. برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اصطلاح رک. پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۸۴.

منابع

۱. امیرخانلو، معصومه. (۱۳۹۶). «موسیقی شعر و انواع جملات در غزلیات حافظ». پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۱، صص ۱۲۵-۱۴۰.
۲. بهادری، محمدجلیل؛ شیری، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). «نقش و کارکرد آواها (واج‌ها) در شعر فارسی (با بررسی غزلیات حافظ)». زیبایی‌شناسی ادبی، شماره‌ی ۱۷، صص ۸۷-۱۱۴.
۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). سفر در مه؛ تأملی در شعر احمد شاملو. تهران: زمستان.

پویان، مجید. (۱۳۹۱). «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موريس گرامون». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۳ (پی‌درپی ۱۷)، صص ۳۵-۴۷.

حافظ شیرازی. (۱۳۶۲). دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوآر.

خراسانی، محبوبه و همکاران. (۱۳۹۴). «تحلیل آوایی غزل‌های سنایی». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره‌ی پی‌درپی ۲۱، صص ۵۱-۸۰.
دادجو، درّه. (۱۳۸۶). موسیقی شعر حافظ. تهران: زرباف اصل.
راستگو، محمد. (۱۳۸۲). هنر سخن‌آرایی. تهران: سمت.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی درباره‌ی نظریه و نقد ادبی. تهران: سخن.

عماد فقیه. (۱۳۴۸). دیوان عماد فقیه. تصحیح رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران: ابن‌سینا.
فتوحی رودم‌عجنی، محمود. (۱۳۹۱). سبک‌شناسی، نظریه، رویکردها و روش. تهران: سخن.
فضیلت، محمود؛ نوروزی، یعقوب. (۱۳۹۰). «تأملی در تناسب موسیقی و مضمون در شعر معاصر». ادب فارسی، دوره‌ی جدید ۱، شماره‌ی ۳-۵، صص ۲۷۷-۲۹۴.
فیاض‌منش، پرنده. (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه». دوفصلنامه‌ی پژوهش و زبان ادبیات فارسی، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۴، صص ۱۶۳-۱۸۶.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القا. تهران: هرمس.
کلاهچیان، فاطمه؛ زهرا نظری. (۱۳۹۵). «کارکرد معنایی و زیباشناختی تکرار در غزل حافظ». کهن‌نامه‌ی ادب پارسی، سال ۷، شماره‌ی ۳، پیاپی ۲۱، صص ۴۵-۷۰.
ملّاح، حسینعلی. (۱۳۵۱). حافظ و موسیقی. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
وفایی، عباسعلی؛ اخلاق، مانا. (۱۳۸۵). «تأثیر واج در القای مفاهیم با تأکید بر زبان تعلیمی». ادبیات تعلیمی، سال ۸، شماره‌ی ۲۹، صص ۳۳-۶۰.