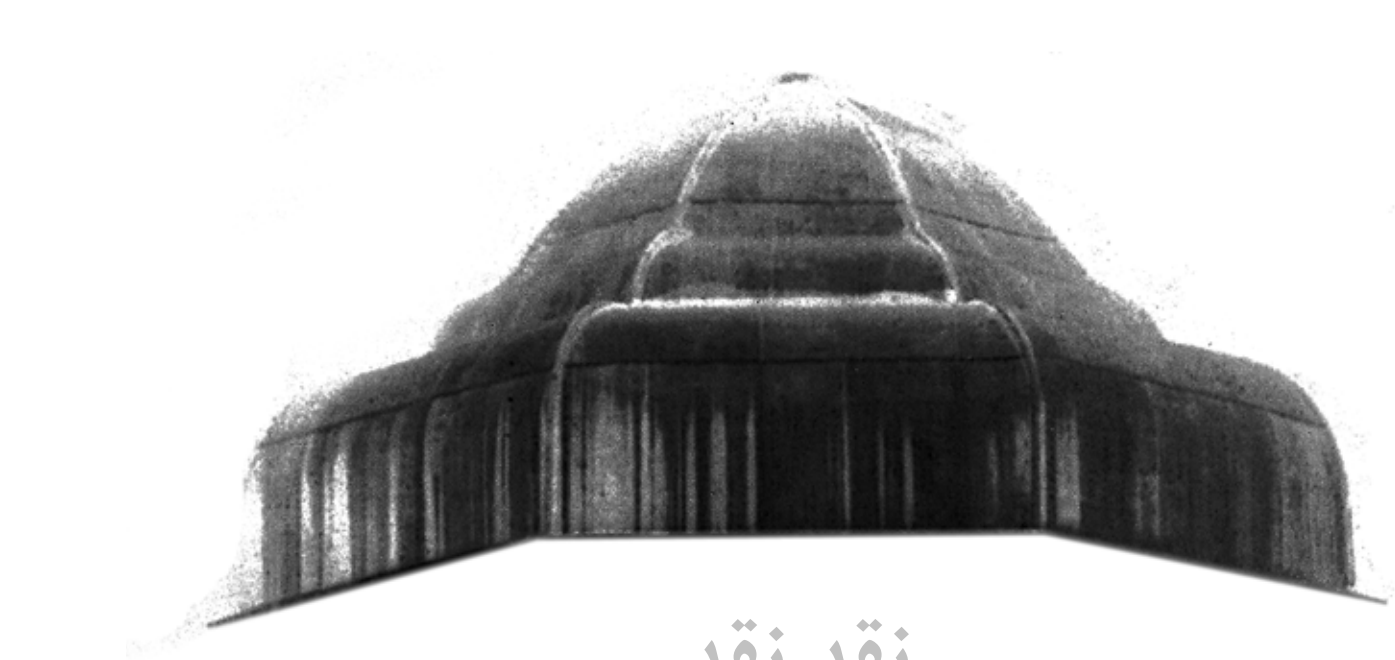
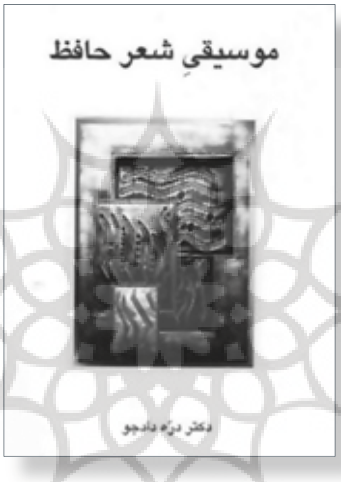


نقدِ نقد



موسیقی شعر حافظ

دره دادجو

انتشارات زریاب اصل، ۱۳۸۶

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«درنگی بر پژوهش‌نامه‌ی موسیقی شعر حافظ» عنوان مقاله‌ای است که در شماره‌ی (۱۱۵) کتاب ماه هنر در موضوع نقد و بررسی کتاب «موسیقی شعر حافظ» به قلم جواد اسحاقیان به چاپ رسیده است. نویسنده‌ی مقاله طی بحثی مجمل به بحث و بررسی چند فصل از کتاب مذکور پرداخته و پاره‌ای پیشنهادات و نظریات قابل توجه را نیز ارائه نموده است.

در این مقال ضمن قدرشناسی از دقت نظر منتقد محترم، به عنوان نویسنده‌ی کتاب مورد بحث، به پاسخ و توضیح برخی مسائل مطروحه در مقاله‌ی ایشان پرداخته می‌شود.

کتاب «موسیقی شعر حافظ» با مشی مشخص: یافتن دلایلی که در زبان شاعر منجر به تمایز و زیبایی در فرم و ساخت گردیده، به سرفصل‌هایی همچون: انواع تناسب و تناظر، ترکیب‌سازی، تکرار، وزن، قافیه، ردیف، کسره‌های اضافه، سکوت و سکون، ضمایر متصل پرداخته و در هر فصل ـ به خصوص پس از مبحث قافیه ـ با ارائه‌ی نظریات و راهکارهایی بالنسبه ابداعی و پرهیز از تکرار، نگرش را به دیوان خواجه‌ی شیراز ارائه می‌کند که تنها در مبحث «موسیقی شعر» قابل طرح است... بنابراین اکتفا به یکی دو فصل از این کتاب ـ به دلیل ارتباط مفهومی اغلب فصول با یکدیگر ـ نه تنها شناخت شاعر را به همراه نخواهد داشت بلکه سردرگمی حاصل از آن نیز مشکلی را بر مجهولات حافظشناسی می‌افزاید. طرح مسائل و پرسش‌هایی از سوی منتقد محترم این نتیجه را دربر دارد که تمرکز و مطالعه‌ی ایشان تنها حول محور دو سه فصل از کتاب بوده است و از ۳۸ سرفصل کتاب تنها به مطالعه‌ی همین دو سه بخش اکتفا شده است. چرا که با نظری فراگیرتر و شامل‌تر به دیگر بخش‌های کتاب، احتمالاً به پاسخ برخی مجهولات و پرسش‌ها در خود کتاب دست می‌یافتند.

به نظر می‌رسد مطالعه‌ی فصولی چون: موسیقی شعر حافظ اصلی از اصول شعری او (۱۷۲ـ ۱۵۷)، «اهمیت تفعیله‌ها...» (۱۹۳ـ ۱۷۳) «نقش تعیین‌کننده‌ی نخستین واژه‌ی غزل (۲۴۵ـ۲۴۱) ... ناگزیر پاسخ غالب

مجهولات و پرسش‌های منتقد محترم را دربر خواهد داشت.

جواد اسحاقیان، در نخستین بحث مقاله‌ی خود به فصل «صداها و آواها» (۲۱۹ ـ ۲۱۳) پرداخته‌اند که ضمن تأیید دیدگاه ایشان در جایگزینی، «صدامعنایی» به جای «نام‌آوا» به نقل قول ایشان در صفحه‌ی اول مقاله/ پاراگراف دوم/ بحث را شروع می‌کنم.

منتقد محترم در این بخش از مقاله‌ی خود در نفی این نکته که گزینش و تکرار برخی واج‌ها و ترکیب‌ها در شعر حافظ، هدف و معنای معین دارد به نقل از مؤلف می‌نویسد:

«الفاظ (در، پر، در) که سه بار با فواصل اندک، با مصوت‌های مشترک (ـَ) و صامت‌های (ـِ) در بیت می‌آید و قرار گرفتن واژه‌ی (پر) در میان دو (در) و صدای (را) ی غلتان که خود آوایی است که صدای طبیعی آن را ابوعلی‌سینا در لرزش پارچه‌ای در معرض باد می‌داند و تکرار این صدا را در نوع (تکریر جلی) نزدیک به صدای دریدن پارچه می‌شمارد، همه و همه به ایجاد صدای مورد نظر حافظ در بیت کمک می‌کند و وزن سنگین (مفعول فاعلات مفاعل فاعلن) و کندی و آرامی‌ای که در آن وجود دارد ریزش اشکی آرام را تداعی می‌سازد.

شاید تکرار مصوت‌های (ـَ) که در بیت ۹ بار اتفاق می‌افتد و پرهیز از هجاهای بلند، بجز یکی دو مورد فضایی غمگین را نیز به ذهن متبادر می‌سازد.»

و نقد منتقد محترم بر نظر مذکور این گونه آغاز می‌شود «نکته در این جاست که آیا شاعر به خاستگاه این تکرار آوایی وقوف دارد یا نه؟ بیش‌تر اندیشمندان بر این باورند که چنین رفتار شاعرانه، ناخودآگاه رخ می‌دهد...» اما ما در اینجا ناگزیر از تکرار همان مواردی هستیم که در آغاز گفته شد، به عبارت دیگر باید تعمقی همه جانبه در مطالعه‌ی اثر صورت می‌پذیرفت. زیرا در کتاب هرگز به طرح از پیش تعیین شده‌ای برای اعمال چنین شگردهای شاعرانه از سوی حافظ اشاره‌ای نشده است. اما در صفحه‌ی ۲، پاراگراف دوم مقاله آمده است «.... برای ایجاد صدامعنایی لازم نیست که چند صامت یکسان پیاپی تکرار شوند و برخلاف نظر نویسنده ، تکرار سه لفظ (در، پر، در) در مصراع اول نیست که باعث خلق (صدامعنایی) می‌شود، بلکه تنها تکرار یک صامت تکریری «ر» برای القای این معنی تلویحی کافی است.

مثلاً اگر در مسمط منوچهری ا مطلع (خیزید و خز آرید که هنگام خزان است)، دو صامت (خ) و (ز) خواننده یا شنونده را به یاد خز و خزان می‌اندازد، منتقد نباید فراموش کند که چنین تکراری در این دو صامت تنها در بیت اول بارز است و در بقیه‌ی ابیات نیست. زیرا آنچه باید گزندگی و سوز و سرما را به خواننده القا کند، صامت تکریری (ز) است که یادآور به هم خوردن دندان‌ها در سرما است و ضرورتاً ربطی به (خز) ندارد.

اما این حکم قطعی و کلی منتقد محترم، در مورد کفایت آوای «ر» در غزل حافظ و آوای «ز» در مسمط منوچهری موجه نمی‌نماید. زیرا اگر در شعر حافظ، آوای «ر» به تنهایی، حق مطلب را ادا می‌نمود و تنها نفس آوای «ز» در شعر منوچهری، القای سرما می‌نمود، دیگر نه آن یکی حافظ می‌شد و نه این دیگری منوچهری. و شاید هر شاعر متوسط دیگری نیز که آنقدرها با ظرافت زبانی حافظ نزدیک نبود نیز می‌توانست ـ بدون مقدمات مذکور در کتاب ـ تأثیر اشک و پرده‌دری را القا کند.

ذکر مثال از مسمط منوچهری نیز همین خطای دیدگاه را می‌رساند،

زیرا آنچه مسمط منوچهری را این چنین بر سینه‌ی ادبیات ایران ، تابناک نموده، به یقین همراهی آوای «خ» با «ز» است و شاید بتوان گفت، بی‌توجهی ایشان در ابیات بعد مسمط، در مورد همراهی آوای خ در شعر، نیز باز هم نقیضی است بر عقیده‌ی منتقد.

باید به خاطر داشت که آنچه هدف نگارنده را در این مورد دربرداشته، تأکید بر افاده‌ی معنا توسط آوا نبوده است، بلکه اصرار بر افاده‌ی معنا به شیوه‌ای هر چه هنری‌تر و تکنیکی‌تر از سوی شاعر مطرح بوده است. اما نظر منتقد محترم در پایان پاراگراف ، خود نقیضی است بر طرح این انتقاد که ایشان می‌نویسد: «.... آمدن خ، بر ارزش القایی تصویری و موسیقایی شعر می‌افزاید» که شاید این عبارت چیزی جز نظر نگارنده‌ی کتاب نباشد و در مورد، عدم نیاز آوای «ر» به دیگر آواها برای القای معنی ـ که از سوی آقای اسحاقیان عنوان گردیده ـ باید گفت: طبیعی است که وقتی سخن از «پرده‌دری» به میان می‌اید حضور دو لفظ «در» در شعر آن هم با فاصله‌ای نزدیک و با توجه به اینکه نخستین هجای واژه‌ی (دریدن) است طبیعی است که القای معنا را اغراق‌آمیزتر می‌سازد و تصور نمی‌رود که نیازی به استدلال چنین موضوع بدیهی در میان باشد.

منتقد در صفحه‌ی ۲، پاراگراف سوم می‌نویسند: «اما صدور این حکم که گویا می‌توان فهرستی از اوزان شاد یا غمگین ارائه داد، چنان کلی و مجرد است که به خطرکردنش نمی‌ارزد.» در فصل: «موسیقی شعر حافظ

اصلی از اصول شعری او» (۱۷۲ ـ ۱۵۷)، در تأیید نظر فوق به مقایسه‌ی دو غزل از حافظ، در بحر رمل مثمن مجنون مقصور با مطالع: الف: دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود... (۲۱۰) و ب: دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود (۲۱۱) پرداخته شده که دو غزل نه تنها از حیث وزن و بحر عروضی که در موضوع نیز مشابهت‌های نسبی دارند و نگارنده در این فصل به اثبات این نظریه پرداخته است که: بحر و وزن شعری، نقش منحصر به فرد و فعالی را در ایجاد فضای شاعرانه ندارند و انتخاب واژگان و نوع چینش آن‌ها، شعر را به سوی شادی یا غم و حسرت و... پیش می‌برند. این روند در فصل بعدی کتاب یعنی «اهمیت تفعیله‌ها» (۱۹۳ ـ ۱۷۳) نیز به گونه‌ای دیگر ادامه می‌یابد...

اما وزن شعر، وقتی به خودی خود و بدون در نظر گرفتن درونمایه‌ی شعری، در مقام مقایسه با وزن یک شعر از نوع دیگری قرار می‌گیرد ـ نمی‌توان انکار کرد ـ می‌تواند شاد یا غمگین باشد. به طور مثال: وزن شعری: مفعول فاعلات مفاعیلن فاعلن را اگر در مقایسه با وزن: (مفتعلن فع ....) قرار دهیم چه کسی ، اولین وزن را غمگین‌تر یا حداقل کندتر نمی‌شمارد؟!

فراموش نکنیم آنچه باعث ایجاد فضای غمگین در شعر حافظ می‌شود، الفاظ، اشک و غم... است و آنچه در کتاب «موسیقی شعر حافظ» بدان تأکید گردیده کندی وزن و غمگینی احساس است، که از آن فضای کند وزن بر شعر سایه افکنده است و این در حالی است که منتقد محترم در چند پاراگراف بعد از این موضوع بدان تصریح می‌کنند و می‌پذیرند. در صورتی که به مباحث مورد اشاره ـ در ابتدای نوشته‌ام ـ توجه بیشتری می‌شد، مروری بر مقایسه‌ی دو غزل از حافظ با مطلع‌های فاتحه‌ای چو آمدی برسر خسته‌ای بخوان (غزل ۳۸۲) و گلبن عیش می‌دهد ساقی گلعذار کو (غزل ۴۱۴) ایشان را از زحمت مقایسه‌ی تکراری و مجمل دو

غزل از حافظ با مطلع‌های (دیدار شد میسر و بوس و کنار هم) و (ترسم که اشک در غم ما پرده‌در شود) بی‌نیاز می‌گردانید. زیرا توضیحات وافر در صفحات (۱۹۷ ـ ۱۵۷) زحمت کار منتقد را کمتر می‌نمود. منتقد در بخشی از نوشته‌ی خود، به بحثی پیرامون فصل: یک واژه و دو موسیقی (۱۹۹ ـ ۱۹۳) پرداخته و به نظر می‌رسد بدون توجه به این که طرح این مبحث و پردازش آن، ازدیدگاه موسیقی شعر و زیبایی‌شناسی مورد نقد و بررسی قرار گرفته، به ارائه‌ی دیدگاهی دستوری مبادرت ورزیده که ضمن قابل قبول بودن توجیهات دستوری از سوی ایشان، اما نوع نگاه در این فصل کتاب با نظریات منتقد مرتبط نمی‌نماید.

در این فصل از کتاب، فعل «بیا» که در آغاز غزلی از حافظ آمده با همان واژه در آغاز غزلی از سعدی مورد مقایسه و ارزیابی ـ از نظر گاه موسیقی شعر ـ قرار گرفته است:

الف: بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم (غزل ۲۷۴)

ب : بیا بیا که مرا با تو ماجرایی هست (غزل ۱۰۹)

در این فصل فعل «بیا » یک بار در رکن عروضی «مفاعیلن» در شعر حافظ و بار دیگر در رکن عروضی مفاعلن در شعر سعدی مورد مقایسه و نقد قرار گرفته است: بیا تا گل (U ـ ـ ـ) بیا بیا (U ـ U ـ) و نگاهی، حتی گذرا به این دو رکن، بیا نگر این نکته است که قرار گرفتن یک واژه در رکن ضربی‌تر (مفاعیلن) با ریتم واژه‌ای که در رکن (مفاعلن) قرار می‌گیرد متفاوت است و لفظ «بیا» در ابتدای این دو مصرع به دلیل قرار گرفتن آن‌ها در میزان‌های عروضی متفاوت ـ دو نوع آمدن را تداعی می‌سازد.

اولی، گویی ، بیانگر یک خیز برداشتن است و در پی آن سه حرکت یک اندازه‌ی یک نواخت، و دومی گویا، یک خیز کوتاه و در پی آن یک خیز بلند را دوبار، یادآوری می‌سازد و گرچه این مقدمه، تنها آغاز سخن این فصل به شمار می‌آید اما اشاره به چینش واژگان هر دو مصراع، فضای شعری را رقم می‌زنند. (ر. ک. ۱۹۶ ـ ۱۹۴)

هم‌چنان در انتظار نقدها و نظریات دقیق و همه جانبه‌ای پیرامون این کتاب هستیم....