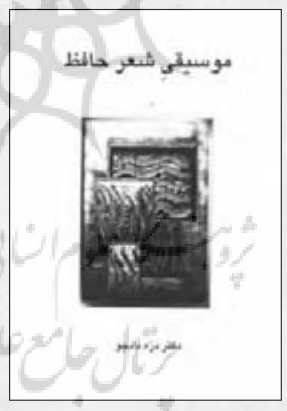
موسیقی شعر حافظ

نقد و بررسی کتابِ موسیقی شعر حافظ

مهدی فیروزیان*



* موسیقی شعر حافظ.
* دکتر درّه دادجو.
* چاپ اول، تهران: زرباف اصل، ۱۳۸۶.

امروزه با گسترش دامنهٔ فراگیری علوم مختلف و مرتبط شدنِ هرچه بیشتر دانش‌ها، ضرورتِ به انجام رسیدن تحقیقات میان‌رشته‌ای بیش از پیش احساس می‌شود. این تحقیقات که منافع آن متوجه هر دو طرف و دوستداران هر دو رشته خواهد بود، می‌بایست به دست متخصّصان هر دو – یا چند رشته – انجام پذیرد. اخیراً کتابی به نام موسیقی شعر حافظ منتشر و به دست دوستداران ادب پارسی رسیده است، که نگارندهٔ آن پا را از دایرهٔ علم ادبیات و بررسی موسیقی درونی و بیرونی شعر[1] فراتر نهاده و جای جای به اظهارنظرهایی موسیقایی پرداخته است. ایشان کوشیده است با آوردن چند اصطلاح تخصّصی موسیقی، پیوندی میان شعر و دانش موسیقی برقرار کند؛ امّا استفادهٔ او از این مفاهیم، چنان نابجا و نادرست است که با هیچ ملاک و معیاری پذیرفتنی نمی‌نماید. همان طور که از سودمندی پژوهش‌های میان‌رشته‌ای سخن گفتیم، خاطرنشان می‌باید کرد که این پژوهش‌ها در صورت نادرستی و راه یافتن لغزش در آنها، آشنایان هریک از دو رشته را به گمراهی می‌تواند کشاند. راقم این سطور بر خود فرض دانست برای جلوگیری از گمراهی خوانندگان، به‌ویژه دوستداران ادب پارسی،[2] با رعایت نهایت اختصار، به نقد این اظهارنظرهای موسیقایی و برداشت‌هایی ادبی که از آنها شده است، بپردازد.

۱. موسیقی شعر حافظ و آکورد

ساده‌ترین تعریفی که از آکورد می‌توان ارائه داد، چنین است: «چند صدا را که در یک زمان با هم شنیده شوند، آکورد می‌نامند» (کمال پورتراب، ۱۳۷۷: ۹۶).

همین تعریف ساده – بی آنکه بخواهیم به تئوری‌پردازی و بررسی

اصطلاحات تخصّصی آکوردشناسی بپردازیم – خطّ بطلانی بر نظریهٔ پیوندِ موسیقی شعر و آکورد می‌کشد. برای فهم این مطلب نیازی به آشنایی عمیق با موسیقی — و حتی ادبیات – نداریم. روشن است که در شعر – و اصولاً همهٔ آثار ادبی و غیر ادبی زبان فارسی یا هر زبان دیگر که بشر بدان تکلّم می‌کند – امکان ایجاد دو صدای هم‌زمان وجود ندارد. امّا ببینیم تصوّر نویسندهٔ کتاب از آکورد شعر حافظ چیست:

«در کلّ این غزل[3] ۷۰ بار مصوّت **آ** شنیده می‌شود ... می‌توان گفت که مصوّت **آ** به صورت یک نت پایه، از اول تا آخر غزل تکرار می‌شود و آکورد موسیقی غزل را می‌سازد» (دادجو، ۱۳۸۶: ۲۰۹).

سپس گویا مؤلف، خود متوجّه شده است که برای تبیین مطابقت آکورد موسیقی و شعر، دست‌کم می‌باید از دو حرف (دو نت) استفاده شود. پس در ادامه می‌نویسد: «امّا بیشترین بسامد را – پس از مصوّت **آ** – آوای **ر** دارد، که حدود ۴۵ بار[4] در طول غزل شنیده می‌شود ... بنابراین در این غزل روی دو آوای **آ** و **ر** نوعی آکورد موسیقی ساخته شده است» (دادجو، ۱۳۸۶: ۲۰۹).

ایشان – دانسته یا ندانسته – با ردّ و نقض تعریف علمی آکورد، که از «هم‌زمانی دو یا چند نت» سخن می‌گوید، به «تکرار در طول زمان» قائل شده است. این تصوّر به راستی مایهٔ اعجاب است. چنان که می‌دانید، زبان فارسی – و هر زبان دیگری – از آواهای صامت و مصوّت محدودی ساخته شده است؛ لاجرم در هر جمله تعدادی از این آواها تکرار می‌شود. در زبان موسیقی نیز «برای همهٔ صداهای موسیقایی، از بم‌ترین تا زیرترین آنها، فقط هفت نام وجود دارد» (منصوری، ۱۳۷۹: ۳۱). پس قطعه‌ای نمی‌توان یافت که در آن نُتی تکرار نشده باشد و اگر قرار باشد که به تکرار یک یا دو نت در طول یک قطعه، اطلاق آکورد کنیم، باید گفت هیچ آهنگ بی‌آکوردی در تاریخ موسیقی ایران و جهان وجود ندارد. برای مثال، در«درآمد» دستگاه «راست‌پنجگاه» (طلایی، ۱۳۷۹: ۴۴۰ و ۴۳۹) نتِ فا ۳۳ بار و نتِ لا ۲۲ بار آمده است و بنا بر سخن مؤلف گرامی، باید گفت در این گوشه نیز نت لا و فا ایجاد آکورد کرده‌اند؛ لیک چنین سخنی از بُن نادرست است. نکته‌ای که در این بخش نظر نویسنده را جلب کرده، تکرار یک یا دو آوای – صامت و مصوّت – خاص است. این نکته به هیچ وجه نغز و نو نیست و سال‌هاست که در علم بدیع مطرح و بررسی شده است. در گذشته آن را «توزیع»[5] می‌خواندند و امروز نام «هماوایی» (کزّازی، ۱۳۸۱: ۸۴) یا «واج‌آرایی» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۹) را بر آن نهاده‌اند. مؤلف در این بخش بحثی کهنه را با برداشتی غلط و یکسره نادرست، در لباس آکورد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نویسنده در این کتاب پا را از دایرهٔ علم ادبیات و بررسی موسیقی درونی و بیرونی شعر فراتر نهاده و جای جای به اظهارنظرهایی موسیقایی پرداخته است. ایشان کوشیده است با آوردن چند اصطلاح تخصّصی موسیقی، پیوندی میان شعر و دانش موسیقی برقرار کند؛ امّا استفادهٔ او از این مفاهیم، چنان نابجا و نادرست است که با هیچ ملاک و معیاری پذیرفتنی نمی‌نماید

جلوه‌ای فریبنده بخشیده است؛ لیک سخن او به هیچ روی خردورزانه و پذیرفتنی نیست. ایشان به جای چنین کاری می‌توانست به راحتی سخن از واج‌آرایی در سطح یک غزل بگوید.

۲ . انعکاس صوت و آکوستیک

نویسنده در صفحهٔ ۲۱۹ مبحثی را تحت این عنوانِ پرطمطراق آورده است. در آغاز، گمان می‌رود که ایشان قصدِ یافتن پیوندی میان علم آکوستیک و شعر حافظ را دارد – که کاری نو و شگفت است – ؛ امّا در سراسر این بحث، حتی یک بار، نامی از آکوستیک و تعریف آن یا دست‌کم اشاره‌ای ضمنی به آن دیده نمی‌شود. از آنجا که در این بخش هیچ سخنی از آکوستیک به میان نیامده است، راقم این سطور نیز سخنی در تصدیق یا تکذیب آن نمی‌تواند گفت. تنها جای این سؤال باقی می‌ماند که: قصد ایشان از آوردن این عنوان چه بوده است؟ در این بخش، نویسنده باز هم به بررسی تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها در شعر (تنها چهار بیت از دیوان حافظ) پرداخته است و چنان که گفتیم، بدیع‌نویسان پیش‌تر این کار را در بررسی روش تکرار، تحت عنوان واج‌آرایی انجام داده‌اند. نویسنده موضوع تکراری بحث پیش را در این بخش با نامی دیگر بازآورده است. دامنهٔ بررسی ایشان نیز (چهار بیت) بسیار محدودتر از آن است که در پی آن به نتیجه‌ای ارزشمند و قابل‌اعتنا دربارهٔ شعر حافظ دست بتوان یافت. آنچه بیش از هر چیز در این بخش کوتاهِ دو صفحه و نیمی خودنمایی می‌کند، خطاهای متعدّد مؤلف است:

ص ۲۱۹: «در بیتِ: طاق و رواق مدرسه و قال و قیل فصل ...» (کذا فی الاصل).

نویسنده سخن از بیت می‌گوید؛ امّا تنها مصراع نخست را آورده است و در ادامه از واژگان مصراع دوم نیز سخن می‌گوید؛ لیک اگر خواننده‌ای بیت را در حافظه نداشته باشد، درنخواهد یافت که نویسنده از چه سخن می‌گوید. ضمناً «فضل» به غلط، «فصل» چاپ شده است.

مصراع دوم بیت چنین است: «در راه جام و ساقی مَهرو نهاده‌ایم». نویسنده در بررسی واژگان این مصراع، «مهرو» را به شکل «ماهرو» آورده؛ که با وزن شعر ناسازگار است. در جایگاهی که بحث از موسیقی کلمات است، آوردنِ شکل دقیق کلمه، یعنی همان شکلی که در موسیقی شعر، ایفای نقش کرده است، ضروری می‌نماید.

ص ۲۲۰: «در غزلِ ۱۹۱ با مطلع:

آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند

بر جایِ بدکاری چو من یک دم نکوکاری کند

همخوان **ک** ۹ بار و واکهٔ **ای** ۳ بار و باز همخوان **یِ** ۶ بار در این بیت، پرسشِ **کی؟** و **کیه** را در بیت به گوش می‌رساند».

صرف‌نظر از اشکالات نگارشی و بی‌آنکه به بررسی این مطلب بپردازیم که چگونه در این بیت، پرسشِ «کیه» به گوش می‌رسد، نخستین نکته این است که نویسنده در شمارشی ساده نیز دچار لغزش شده است. برخلاف گفتهٔ ایشان، «ای» ۴ بار و «یِ» ۳ بار در بیت آمده است.

ص ۲۲۱: «عیشم مدام است از لعل دلخواه

کارم به‌کام است الحمدلله

... ترصیعی که دو رکن اوّل مستفعلن فع در هر دو مصرع ساخته (عیشم/ کارم، مدام است/ به‌کام است) و ... موسیقی بیت را تقویت می‌نمایند».

لیک در این بیت ترصیعی دیده نمی‌شود! ترصیع «آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر، هر لفظی با قرینهٔ خود در وزن و حرف رویّ مطابق باشد {در متن: باشند}» (همایی، ۱۳۸۴: ۴۵) نکتهٔ نخست اینکه نویسنده به جای بررسی تمامی قرینه‌ها، به بررسی واژگان بخشی از بیت پرداخته و حتی اگر چنین کاری را روا بشماریم، سخن ایشان همچنان نادرست به شمار می‌رود؛ چرا که اگر کارم و عیشم (کار/ عیش) را واژگان قافیه بدانیم، آن دو را در رَوی یکسان نمی‌یابیم. به دیگر سخن، این دو واژه پدیدآورندهٔ سجع متوازن هستند، نه سجع متوازی. بدیع‌نویسان «هماهنگ کردن دو یا چند جمله به وسیلهٔ تقابل اسجاع متوازن» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۴) را موازنه یا مماثله می‌نامند و بر سخن‌سنجان پوشیده نیست که در موازنه «جایز است که علاوه بر اسجاع متوازن، از تقابل اسجاع متوازی هم استفاده شود» (همان). از این روست که بدیع‌دانان آرایهٔ بیت زیر را – با وجود سجع متوازی – موازنه می‌دانند، نه ترصیع:

بری ذاتش از تهمت ضد و جنس

غنی مُلکش از طاعت جنّ و انس (سعدی، ۱۳۸۴: ۳۳)[۶]

پس به صرفِ آمدن «به کام» و «مدام» نمی‌توان حکم به مرصّع بودن بیت کرد.

۳ . مکث و سکوت

«گاه به مکث‌هایی در فواصل واژگان ... برمی‌خوریم که عامل موسیقی‌سازی در شعر هستند و از نظر مقایسه با فنّ موسیقی، این مکث‌ها مانند سکوت‌های موسیقی– با توجه به نمونه‌های موجود در شعر حافظ –

می‌توانند به نسبت تم اجرای آن، زمانی معادل یک دلاچنگ و یا چنگ را در بیت در اختیار بگیرند».[۷]

در آغاز هر بحث، نخست می‌باید دیدگاه و ملاک بررسی خود را مشخص کنیم. نویسنده هیچ معیاری برای مکثی که از آن سخن می‌گوید، معیّن نکرده است. با بررسی چهار بیت نمونه‌ای که در این بخش آمده است – اندکیِ نمونه‌ها در این بخش نیز قابل ملاحظه است – به نظر می‌رسد که ایشان هرجا واژه با مصوّت «ای» به پایان رسیده، قائل به مکث شده است. از اظهارنظر ایشان دربارهٔ نمونهٔ چهارم آشکار می‌شود که مراد ایشان از مکث، در پی آمدن صفت‌ها (تنسیق الصفات) نیز نیست:

نگاری/ چابکی/ شنگی/ کله‌دار

ظریفی/ مهوشی/ ترکی/ قباپوش

نویسنده پس از اینکه بیت را دارای شش مکث – که «با مکث میانهٔ دو مصرع تعداد آنها به هفت» (همان: ۳۱۳) می‌رسد – دانسته است، می‌نویسد:

«اگر به جای **ی** نکره – که سکوت بین واژه‌ها را ایجاد نموده – ... در پایان واژه‌ها از کسره استفاده می‌شد، یعنی گفته می‌شد: نگارِ چابکِ شنگِ ...، نبودن این سکوت و مکث در میانهٔ واژه‌ها باعث می‌شد که به سرعت از خصوصیات موصوف بگذریم» (همان: ۳۱۳).

نخستین چیزی که باعث سردرگمی خواننده می‌شود، این است که ایشان سکوت میانهٔ دو مصراع را از جنس مکث‌های ششگانهٔ بیت دانسته است؛ در حالی که مکثِ میان دو مصراع، مکثی زمانی و طبیعی[۸] است و علّت آن نیز استقلال موسیقایی دو مصراع[۹] است. امّا مکث میان واژگان بیت بالا – و تمامی ابیات در سراسر ادب پارسی – به هیچ وجه ماهیّت زمانی ندارد تا بتوان آن را با سکوت در علم موسیقی سنجید. در ادامه، روشن خواهیم کرد که در صورت منفصل خواندن واژگان و توقّف پس از هر واژه، وزن شعر از دست خواهد رفت.

سکوت در علم موسیقی، عاملی برای حفظ ریتم و ایجاد توازن میان میزان‌های قطعهٔ موسیقایی است. بدیهی است که اگر به دنبال نقش سکوت در شعر هستیم، می‌باید از سکوتی سخن بگوییم که بر توازن موسیقایی شعر بیفزاید، یا دست‌کم جلوه‌ای موسیقایی داشته باشد. استفادهٔ مؤلف گرامی کتاب از سکوت، کاملاً در جهت عکس این موضوع است؛ یعنی اگر سکوتی را که ایشان از آن سخن می‌گویند، بپذیریم، می‌باید وزن شعر را در هم بریزیم و موسیقی بیرونی شعر را از بین ببریم. بیتِ یادشده (نگاری چابکی ...) در وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (بحر هزج مسدّس مقصور) سروده شده است. وقتی معیار بررسی ما موسیقی باشد، دیگر نباید پای معنی و محدودهٔ واژگان را به میان کشید. علم عروض به ما می‌گوید که هر مصراع بیت، از دید موسیقایی به سه رکن تقسیم شده است:

مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیل
نگاری چا	بُکی شنگی	کله دار
ظریفی مه	وَشی ترکی	قباپوش

در اینجا روشن می‌شود نویسندهٔ محترم، در بررسی سکوت به ارکان عروضی نیز نظر نداشته است؛ زیرا از نظر ایشان، سکوت در میانهٔ ارکان عروضی واقع شده است:

نگاری	چابکی	شنگی	کله دار
ظریفی	مهوشی	ترکی	قباپوش
(مفاعی	لن مفا	عیلن	مفاعیل)

تا اینجا و بر اساس تقسیم‌بندی ایشان، تنها ارکان عروضی پاره‌پاره شده‌اند؛ امّا این به خودی خود عیب بزرگی محسوب نمی‌شود. اشکال اساسی در آنجاست که ایشان می‌پندارد میان هریک از واژگان، سکوتی موسیقایی (یعنی سکوتی زمانی؛ زیرا سکوت در موسیقی لاجرم زمانی را به خود اختصاص می‌دهد) وجود دارد. نویسندهٔ گرامی حتی زمان این سکوت را هم – البته به گمان خود – مشخّص کرده و آن را معادل یک چنگ یا دولاچنگ (که در سراسر کتاب، به غلط «دلاچنگ» نوشته شده است. ایشان برای دانستن شکل نوشتاری درست، نیازمند خواندن کتاب‌های موسیقی نیز نبوده‌اند و کافی بود که به فرهنگ فارسی معین، زیر «دولاچنگ» نگاهی می‌افکندند) دانسته است. چنگ و دولاچنگ و هر نت دیگری، به خودی خود مشخّص‌کنندهٔ زمانی خاص نیستند؛ تنها در سنجش با نتی خاص و کشش زمانی آن است که می‌توان گفت نت بعدی چنگ یا دولاچنگ است. برای مثال، اگر نخستین نتِ اجراشده را سیاه بدانیم، هر نتی را که از نظر کشش زمانی، دو برابر نت نخست باشد، سفید و هر نتی را که نصف آن باشد، چنگ می‌خوانند. نویسنده بی آنکه پای معیار و ملاکی در میان باشد، به تشخیص خود، زمان مکث‌ها را معادل یک چنگ یا دولاچنگ دانسته است؛ چنگ و دولاچنگی، که به هیچ عنوان نشان‌دهندهٔ زمانی خاص نمی‌تواند بود. اگر هر هجای بلند شعر را یک سیاه بدانیم، هر هجای کوتاه، یک چنگ به شمار می‌رود. لیک، چنان که گفتیم، در بحث مؤلف معلوم نیست که سکوت مذکور در سنجش با چه هجا – یا حتی کلمه‌ای – چنگ دانسته شده است. این در حالی است که حتی اگر معیار سنجش ایشان مشخّص شود، باز در تعیین زمان سکوتِ لحاظ‌شده، دچار اشکال هستیم؛ زیرا برای نمونه، اگرقطعه‌ای با تُندای (تمپو) ۳۰ سیاه در دقیقه اجرا شود، هر چنگ یک ثانیه زمان می‌گیرد و اگر معیار تمپو ۶۰ سیاه در دقیقه باشد، نواختن هر چنگ نیم ثانیه به طول می‌انجامد. پس ادّعای اینکه سکوت موجودِ میان کلمات شعر – به فرض اینکه تصوّر غلطِ وجود داشتن این سکوت را بپذیریم – معادل یک چنگ یا دولاچنگ است، به هیچ وجه افادهٔ معنی نمی‌کند و از چند سوی دچار اشکال است. اینک به کوتاهی و

با زبانی ساده بیان می‌کنیم که چرا وجود این سکوت، مخلّ وزن است و قائل شدن به وجود آن نه تنها بر تناسب و توازن موسیقایی شعر نمی‌افزاید، که آن را یکسره در هم می‌شکند:

همان طور که با استدلال چندسویه روشن ساختیم، ماهیّت زمانی سکوت مذکور کاملاً مجهول است؛ امّا به هرحال باید پذیرفت که این سکوت – در صورت موجودیت یافتن — می‌باید معادلی در زبان نیز داشته باشد. ما در اینجا «کوچک‌ترین جزء تشکیل‌دهندهٔ وزن» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۰)، یعنی هجای کوتاه، را معادل این سکوت زمانی به حساب می‌آوریم. بر این اساس، با افزودن یک هجای کوتاه به پایان واژگان بیت (در محلّ سکوتی که نویسنده مشخص کرده است)، وزن شعر چنین خواهد بود (در خط فارسی برخلاف خط موسیقی، نشانه‌ای برای سکوت وجود ندارد. ما به ناچار، معادلِ یک هجای کوتاه را از «اتانین»[۱۰] برگرفته، در جای سکوت قرار می‌دهیم. باید توجّه داشت که این هجای کوتاه، جانشین سکوت است و در خواندن شعر به اندازهٔ زمان خوانده شدنِ این هجا، می‌باید سکوت کنیم. لیک در شمارش هجاها می‌باید هجای کوتاه سکوت را نیز به حساب آورد. همان طور که در موسیقی و در شمارش ضرب میزان، سکوت‌ها هم شمرده می‌شوند):

نگاری تَ چابکی تَ شنگی تَ کله دار
ظریفی تَ مهوشی تَ شوخی تَ قباپوش

(از بررسی سکوت میان دو مصراع صرف‌نظر کردیم؛ زیرا چنان که گفتیم، این سکوت با سکوت میان مصراع متفاوت است.) اگر بخواهیم برای این وزنِ غریب، معادلی در عروض بیابیم، وزن نابهنجار زیر به دست می‌آید:

مفاعیلُ/ فاعلاتُ/ مفعولُ/ مفاعیل

چنان که می‌بینید، با به حساب آوردن سکوت مذکور، ساختمان عروضی شعر به کلّی ویران می‌شود. در نظر داشته باشید که ما کوتاه‌ترین سکوت ممکن (برابر یک هجای کوتاه) را برگزیدیم تا فاصلهٔ میان واژگان کمتر شود. روشن است که اگر سکوت مذکور را معادل یک هجای بلند یا کشیده[۱۱] بدانیم، وزن بیش از این آشفته خواهد شد.

نویسنده مبحثی را تحت عنوانِ پرطمطراق انعکاس صوت و آکوستیک آورده است. در آغاز، گمان می‌رود که ایشان قصدِ یافتن پیوندی میان علم آکوستیک و شعرِ حافظ را دارد – که کاری نو و شگفت است – ؛ امّا در سراسر این بحث، حتی یک بار، نامی از آکوستیک و تعریف آن یا دستِ‌کم اشاره‌ای ضمنی به آن دیده نمی‌شود

٤ . نقش موسیقایی قافیه در غزل حافظ

ص ۱۲۳: «غزل ۲۱۵ با مطلعِ:

به کوی میکده یارب، سر[۱۲] چه مشغله بود
که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعله بود؟

... قافیه‌ها به ترتیب عبارتند از: مشغله/ مشعله/ ولوله/ مسئله/ گِلِه/ گِلِه/ معامله/ مقابله/ تنگ‌حوصله. نگاهی اجمالی به قوافی این غزل نشان می‌دهد که قافیه‌های این غزل، خود ریتم سازند ...».

نویسنده، واژگان قافیه را به خاطر هموزن بودن، عاملی ریتم‌ساز در این غزل حافظ دانسته است؛ امّا باید گفت که هموزن بودن کلمات قافیه، نه ویژهٔ این غزل، نه ویژهٔ غزل حافظ و نه حتی ویژهٔ قالب غزل است؛ در تمامی قوالب کهن، این هموزنی بایسته و بدیهی است. ادب‌دانان به خوبی بر این نکته واقفند که واژگان قافیه در هر شعر، جایی مشخّص دارند و از آنجا که بلااستثناء در یک رکن خاص عروضی تکرار می‌شوند، لاجرم می‌باید هموزن باشند؛ برای نمونه، در چامهٔ «مرآت الصفا» که خاقانی آن را در ۱۱۵ بیت سروده و مطلع آن چنین است:

دل من پیر تعلیم است و من طفل زبان‌دانش
دمِ تسلیم سرعَشر و سر زانو دبستانش (خاقانی، ۱۳۷۵: ۳۱۳)

واژگان قافیه در رکن آخر واقع شده‌اند و خاقانی در سراسر این چامه، حقّ استفاده از واژهای خارج از وزن این رکن (مفاعیلن) را نداشته است؛ یعنی حتی بی آنکه شعر را بخوانیم، بی‌تردید می‌توانیم گفت در واژگان قافیه، همهٔ کلماتِ چهارهجایی بر وزن مفاعیلن، کلمات سه‌هجایی بر وزن مفعولن (با حذف هجای کوتاه نخستین از مفاعیلن، وزن واژه چنین خواهد شد) و کلمات دو هجایی بر وزن فعْلن هستند. روشن است که واژه‌هایی چون «بی‌خبران»، «هیجان»، «آستان»، «عنان»، با اینکه از لحاظ علم قافیه صلاحیتِ آمدن در قوافی این شعر را دارند، به علّت ناسازگاری با وزن (مفاعیلن)، جایی در قوافی این چامه نمی‌توانند داشت. پس باید گفت هموزنی واژگان قافیه، اوّلاً ضروری و بایسته است،[۱۳] ثانیاً ویژهٔ شعر حافظ نیست، و ثالثاً ربطی به دانش قافیه ندارد و مربوط به قوانین وزن است.

نکتهٔ جالب در اینجاست که مؤلف گرامی بر اثر اشتباهی که در تشخیص وزنِ واژگانِ قافیهٔ این غزل کرده، یکی از اوزان واژگان قافیه را «مفاعلن» و یکی را «فَعَل» دانسته است. باید دانست که از لحاظ تئوریک، وجود چنین وزنی در واژگان قافیهٔ این غزل، غیرممکن است. ایشان به خطا «گله» را بر وزنِ «تَتَن» (هجای کوتاه + هجای بلند/ = فَعَل) و «معامله» را بر وزنِ «تَتَن تَتَن» (هجای کوتاه + بلند + کوتاه + بلند/ = مفاعلن) دانسته است (بنگرید به: دادجو، ۱۳۸۶: ۱۲۴). این خطا چنان آشکار است که در آغاز ممکن است بپندارید با اشتباهی چاپی روبه‌رو هستید؛ لیک پافشاری نویسنده که این وزن را به شیوه‌های گوناگون – هم با اتانین هم

با افاعیل و هم با خط عروضی و مشخّص کردن صامت و مصوّت – آورده و در پایان بحث نیز آن را تکرار کرده است، احتمال مطبعی بودن غلط را از بین می‌برد. بر عروض‌دانان روشن است که «گله» دارای دو هجای کوتاه و«معامله» بر وزن مفاعلُ (هجای کوتاه + بلند + کوتاه + کوتاه) است. اگر به فرض این واژگان را، چنان که نویسندهٔ محترم کتاب پنداشته است، بر وزن فعَل و مفاعلن بدانیم – یعنی هجای کوتاه پایانی را بلند بپنداریم – شعر حافظ از دید عروضی بی‌وزن و نابهنجار خواهد شد.

۵ . نت‌نویسی ابیات

نویسنده در برخی موارد، وزن (ریتم) اشعار را به خط نت درآورده است. سؤال اصلی راقم این سطور این است که: هدف ایشان از نوشتن نت چه بوده است؟ در سراسر این کتاب، حتی یک بار استفاده‌ای علمی و یا حداقل ذوقی از نت‌ها نشده است. ایشان در مقدّمهٔ کتاب، دلیل کار خود را چنین بیان کرده است: «خط موسیقی نیز ضبط گردیده تا در صورت لزوم، وزن شعری و وزن موسیقی با یکدیگر مقایسه گردند» (همان: ۴). روشن است که خوانندگانی که با هر دو دانش عروض و موسیقی آشنایی ندارند، امکان انجام مقایسه را نیز نخواهند داشت. اگر قرار است این مقایسه از سوی استادان و آشنایان هر دو رشته انجام پذیرد، دیگر نیازی به نت‌نویسی ایشان – که همان طور که آشکار خواهیم ساخت، مشحون از اغلاط گوناگون است – نیست و اگر قرار است نویسندهٔ کتاب این کار را برای بهره‌مند شدنِ ناآشنایان به خط نت و عروض انجام دهد، چرا حتی کوچک‌ترین نشانه، اشاره و مقایسه‌ای در سراسر کتاب ایشان وجود ندارد؟ از این روی، نوشتن نت‌ها کاری یکسره زاید و بیهوده است.

پرسش دیگر این است که: چرا نویسنده از مراجعه به منابع برجسته و مهم در این زمینه غفلت ورزیده است؟ ایشان خود در پیش‌گفتار می‌نویسد: «به هنگام گردآوری منابع پژوهش، کوشش شده است تا از هر منبع معتبری که مدّعی نظر و سخنی تازه و بکر باشد، استفاده شود» (همان: ۴).

برای نوشتن برابر ریتمیکِ هر شعر، می‌باید معیاری ثابت داشته باشیم و به خوانش هموار و عادی شعر پایبند باشیم. وقتی قصد آهنگسازی و ساخت تصنیف بر روی شعر را نداریم، نمی‌توانیم به دلخواه، هجایی را بیش از اندازه بکشیم یا کوتاه کنیم. نویسنده در نت‌نویسیِ عجیبی که برای وزن فاعلاتن مفاعلن فعلان کرده، هجای بلند را در طول ۳ میزان، با ۳ نت و ۳ کشش زمانی مختلف نشان داده است

لیک در منابع ایشان جای کتاب ارزشمند پیوند شعر و موسیقی آوازی، که حاصل حدود سی سال تلاش پیگیر جناب استاد حسین دهلوی است، خالی است. هرچند در برخی مباحث این کتاب نیز جای چون و چرا هست، باز هم کار استاد بهترین اثر موجود در این زمینه محسوب می‌شود. اعتبار این پژوهش از نظر هیچ‌یک از موسیقی‌دانان و پژوهشگران موسیقی پوشیده نیست. مؤلف گرامی در صورت استفاده از این اثر ارزشمند، بی‌گمان از بسیاری لغزش‌ها برکنار می‌ماند. حتی بر آنم که اگر ایشان با تعمّق این کتاب را مطالعه می‌نمود، شاید از آوردن برابر ریتمیک شعرها – که در این جایگاه هیچ سودی نمی‌تواند داشت — صرف‌نظر می‌کرد و به کاری مفیدتر روی می‌آورد. اگر قصد بررسی همهٔ خطاهای راه‌یافته در نت‌نویسی ایشان را داشته باشیم، سخن سخت به درازا خواهد کشید؛ پس به اختصار بر چند اشکال اساسی انگشت می‌نهیم:

۱– ۵. استفاده از خطوط حامل: در سراسر کتاب، برای نوشتن ریتم از خطوط حامل استفاده شده است. برای ناآشنایان به خط موسیقی، این توضیح ضروری است که در موسیقی ۷ نت برای نشان دادن فواصل ملودیک و ۷ نت (شکل) برای نشان دادن ریتم (کشش زمانی) وجود دارد (بنگرید به: کمال پورتراب، ۱۳۷۷: ۱۹). نت‌های ملودیک یک‌شکل هستند و نشانهٔ خاصی ندارند؛ تنها با قرار گرفتن بر خطوط حامل است که این نت‌ها معنی و تشخّص می‌یابند. روشن است که در جایگاهی که قصد نوشتن ملودی بر روی شعر را نداریم و تنها نشان دادن ریتم مراد است، استفاده از خطوط حامل کاملاً زاید و بی‌معنی است.

۲– ۵. استفاده از کلید سل: حتی اگر استفادهٔ نابجا از خطوط حامل را به عنوان استفاده‌ای تزیینی و نمادین از نشانه‌های موسیقی، بپذیریم و از اشکال آن چشم‌پوشی کنیم، آوردن کلید موسیقی به هیچ وجه پذیرفتنی نیست. گویی نویسندهٔ گرامی نمی‌دانسته‌اند که با آوردن کلید، تمامی نت‌های نوشته‌شده ماهیّت ملودیک می‌یابند. ایشان با این کار – ناخواسته و ندانسته – بر شعر حافظ ملودی نوشته‌اند؛ البته نه آن ملودی که بتوان بر آن نام آهنگِ ساخته‌شده نهاد؛ زیرا در نوشتهٔ ایشان، از آغاز تا انجام، تنها یک نت به گوش می‌رسد. بر اساس نت‌نویسی ایشان، تمامی اشعار نت‌نویسی‌شدهٔ حافظ دارای نتِ «فا» هستند! نیز جای سؤال و اعجاب است که چرا در همهٔ موارد از نت فا استفاده شده است. البته چنان که گفتیم، انتخاب هر نت دیگری نیز در جایگاه نوشتن ریتم شعر، غلط و غیرقابل قبول است.

۳– ۵. در این مجال اندک نمی‌توان به فراخی تک تک نمونه‌های نت‌نویسی‌شده را بررسی کرد. بازنمودن اشکالات چندسویهٔ این بخش نیز کمی پیچیده و دشوار است و شاید تنها برای آشنایان موسیقی سودمند باشد. برای نمونه، در صفحهٔ ۱۲۵ در میزان آخر نتی که در ریتم شش‌هشتم نوشته شده – و بدیهی است که می‌باید در هر میزان، شش نت چنگ به کار رود – تنها ۵ چنگ آمده است.

از پرداختن به چنین نمونه‌هایی درمی‌گذریم و می‌کوشیم به اختصار و

با زبانی که برای ادب‌دوستان نیز روشن و قابل دریافت باشد، چند نمونه از اشتباهات نویسندهٔ ارجمند را بررسی کنیم:

۱-۳- ۵. در صفحهٔ ۱۷۸ نت‌نویسی شعری که از چهار مفاعیلن درهر مصراع ساخته شده، کاملاً مغلوط است. نویسنده با آوردن فرمولِ «چنگ + سیاه + سیاه + چنگ» – که برابر مفاعیلن دانسته شده و چهار بار تکرار شده است– نخست هر چنگ را برابر هجای کوتاه و هر سیاه را برابر هجای بلند قرار داده است؛ امّا در نت پایانی میزان – که برابر هجای بلند«لُن» در مفاعیلن است – به جای سیاه از چنگ استفاده کرده است. برابر عروضی نتی که ایشان نوشته، چنین است: مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ؛ یعنی ایشان هزج سالم را به هزج مکفوف[۱۴] بدل ساخته است. این نت، گذشته از اینکه برابرِ موسیقایی وزن شعر حافظ نیست، در سراسر علم عروض نیز معادلی ندارد؛ زیرا بر اساس قانون عروض، هیچ هجایی در پایان مصراع، کوتاه به شمار نمی‌رود. پس مفاعیلُ به هیچ عنوان رکن پایانی مصراعی نمی‌تواند بود.

۲-۳- ۵. برای نوشتن برابر ریتمیکِ هر شعر، می‌باید معیاری ثابت داشته باشیم و به خوانش هموار و عادی شعر پایبند باشیم. وقتی قصد آهنگسازی و ساخت تصنیف بر روی شعر را نداریم، نمی‌توانیم به دلخواه، هجایی را بیش از اندازه بکشیم یا کوتاه کنیم. نویسنده در نت‌نویسیِ عجیبی که برای وزن فاعلاتن مفاعلن فعلان کرده، هجای بلند را در طول ۳ میزان، با ۳ نت و ۳ کشش زمانی مختلف نشان داده است. ایشان یک بار چنگ، یک بار چنگ نقطه‌دار (برابر با ۳ دولاچنگ) و یک بار سیاه را برابر هجایِ بلند قرار داده است (دادجو، ۱۳۸۶: ۱۸۴). این آشفتگی شگفت، وزن شعر را یکسره از بین خواهد برد؛ به گونه‌ای که حتی به طور فرضی نیز نمی‌توان برابری عروضی برای نت نوشته‌شدهٔ ایشان در نظر گرفت.

۳-۳- ۵. وقتی برابر ریتمیک یک وزن را می‌نویسیم، نت‌نویسی ما دربارهٔ همهٔ شعرهای سروده‌شده در آن وزن صادق خواهد بود و نیازی نیست که هربار برای شعرهای گوناگونی که در یک وزن سروده شده‌اند، یک نت را تکرار کنیم. نویسندهٔ گرامی در صفحهٔ ۱۹۳ نت مغلوط صفحهٔ ۱۷۸ را بار دیگر برای شعری دیگر– که در همان بحر هزج مثمّن سالم سروده شده – آورده است.

٤-۳- ۵. مؤلف در صفحهٔ ۱۹۳ برای نت‌نویسی «فعلن» از سه نت چنگ استفاده کرده است. به عبارت دیگر، ایشان کشش زمانی هجای بلند پایانی را با کشش هریک از دو هجای کوتاه نخست، برابر دانسته، که غلطی فاحش است.

۵-۳- ۵. در صفحهٔ ۱۹۸ «مفعولُ» به صورت «سیاه + چنگ + چنگ» نشان داده شده است؛ یعنی هجای بلند میانی، برابر هجای کوتاه پایانی و نصف هجای بلند آغازین دانسته شده است. نادرستی این سخن آشکارتر از آن است که نیازی به توضیح داشته باشد. نت نوشتهٔ ایشان برابر با وزن «فاعلُ» است.

راقم این سطور در نقد حاضر، قصدی جز روشن ساختنِ حقیقت و راه صواب نداشته است. از این روی، نظر و اندیشهٔ خویش را بی‌پرده و روشن با خوانندگان گرامی در میان نهاده است. امید است نویسندهٔ گرامی کتاب را نیز از این نقد، گرد ملال بر خاطر ننشیند. شایسته است ایشان با تجدیدنظر کلّی، به تکمیل و تصحیح پژوهش خویش – که به راستی در زمینه‌ای ارزشمند و درخور توجّه نوشته شده است– بپردازد. البته از آنجا که برخی مباحث بر بنیادی یکسره نادرست استوار شده‌اند، حذف کلّی آنها را پیشنهاد می‌کنیم. مؤلف گرامی می‌تواند با پرداختن به مباحثی معقول‌تر، همچون واج‌آرایی و ... موسیقی شعر حافظ را بررسی کند. همچنین پیشنهاد می‌شود که ایشان در ویرایش احتمالی خویش، به بازنویسی بخش‌هایی از کتاب نیز همّت بگمارد؛ زیرا گاهی ضعف تألیف و سستی عبارات به حدّی است که به راستی شایستهٔ قلم یک دانش‌آموختهٔ ادب پارسی نیست؛ برای نمونه، بی هیچ گونه توضیح، جملاتی از نثر مؤلف گرامی را در اینجا می‌آوریم:

«به طور کلّی، این وزن (مفاعلن فعلاتن ...) – وزن غزل مورد بحث — موسیقی‌ای در ذاتش نهفته است و رکن مفاعلن با تکرارِ یک‌در میان هجاهای کوتاه و بلند، خود به خود، در آن خیزشی سنگین وجود دارد که از یک حرکت کوتاه، ناگهان به حرکتی بلند و سنگین، ما را دعوت می‌کند ...» (همان: ۱۲۴).

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی.

۱. «شعر دو موسیقی دارد : ۱. موسیقی بیرونی، که همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها؛ ۲. موسیقی درونی، که عبارت است از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر» (دادجو، ۱۳۸۶: ۵۱).

۲. زیرا بر آنم که هر هنرجوی ساعی موسیقی، به نادرستی این اظهارات پی خواهد برد. با این همه، از آنجا که پای ادبیات به میان آورده شده است، شاید موسیقی‌دانان نیز غرابت مطلب را به پای ناآشنایی خود با مباحث تخصّصی ادبیات بگذارند و ناچار سخنان نویسندهٔ کتاب را صحیح بپندارند.

۳. غزل سوم دیوان حافظ به تصحیح قزوینی.

۴. مهم‌ترین اصل در پژوهش، به‌ویژه روش‌های آماری، دقّت است. نویسنده در بحث از کاربرد یک حرف در سطح یک غزل خاص و جایگاهی که ارائهٔ آمار دقیق، بسیار ساده می‌نماید، از تقریب و حدود، سخن می‌گوید که به هیچ وجه شایستهٔ پژوهش علمی نیست. حرف «ر» در این غزل ۴۷ بار به کار رفته است.

۵. این آرایه در درّهٔ نجفی بدین نام خوانده شده. (منقول از زیبایی شناسی سخن پارسی۳ – بدیع ص ۸۴)

۶. این بیت از نمونه‌های موازنه در کتاب نگاهی تازه به بدیع، ص ۴۴ است.

۷. گذشته از مفهوم کلّی این عبارات و نتیجه‌گیری نویسنده — که نادرستی آن را به برهان روشن خواهیم ساخت — در اجزای کوچک‌تر سخن ایشان نیز اشکالات اساسی دیده می‌شود. ایشان از «نسبت تم اجرا»ی غزل سخن گفته‌اند. باید دانست که تِم مایه و زمینهٔ آهنگ است (نک: ستایشگر، ۱۳۷۴: ۲۷۷). اگر مراد مؤلف در اینجا تم موسیقایی است،

نخست باید گفت هیچ پیوندی میان غزل و تم وجود ندارد؛ دوم اینکه غزل را نمی‌توان «اجرا» کرد؛ سوم اینکه به کار بردن ترکیب «تم اجرا» حتی دربارهٔ یک قطعهٔ موسیقی نیز غلط است؛ زیرا تم قطعه در مرحلهٔ آهنگسازی و ساخت مشخّص می‌شود، نه در مرحلهٔ اجرا. به نظر می‌رسد نویسندهٔ گرامی با افزودن قید «نسبت» (: به نسبت تم اجرا) قصد روشن ساختن مفهوم چنگ و دولاچنگ موهومی را که از آن سخن می‌گوید، داشته است؛ لیک چنان که گفتیم، تم اجرا ترکیب اضافی غلط و بی معنایی است که به فرض در برداشتن مفهوم، هیچ تناسبی با غزل نمی‌تواند داشت.

۸. «پس نیمهٔ بیت را محل وقف گردانیدند تا هم در انشاد سهل آید و هم نظم آن شنونده را به زودی روشن شود» (رازی، ۱۳۷۳: ۴۱)

۹. «از بیت شعر هرکدام مصراع که خواهند انشا و انشاد توان کرد بی‌دیگری» رازی، ۱۳۷۳: ۴۰)

۱۰. «روش دیگری نیز در ایران برای نشان دادن کوتاهی و بلندی هجاها با استفاده از«تَ» ، «نَ» و «الف» به کار می‌رفته که بیشتر بین اهل موسیقی معمول بوده است:

۱. «تَ» یا «نَ» برای هجای کوتاه؛

۲. «تَن» یا «نَن» و گاهی «نا» برای هجای بلند.

این حروف به نام «اتانین» (بر وزن «افاعیل») مصطلح بوده است و شعرا نیز گاهی به طور نمادین به آن اشاره کرده‌اند. مولوی در دیوان شمس می‌گوید:

من چنگ توام، بر هر رگ من

تو زخمه زنی من تن تننم» (دهلوی، ۱۳۷۹: ۵۸)

خاقانی نیز چنین سروده است:

انگشت ارغنون‌زنِ رومی به زخمه بر

تب‌لرزهٔ تنا تننانا برافکند (خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۹۲)

۱۱. البته در خط عروضی هجای کشیده به یک هجای بلند و یک هجای کوتاه تقسیم می‌شود؛ زیرا «هجاهای عروضی از نظر کمیّت بر دو گونه‌اند: بلند و کوتاه» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۰).

۱۲. «سحر» به خطا «سر» چاپ شده است.

۱۳. البته به علّت وجود اختیار شاعری در رکن آخر، در برخی اوزان استثناتاً می‌توان نمونه‌ای برای ناسازی وزنِ واژگان قافیه یافت. این استثناء در وزن‌هایی که به رکن «فعلن» ختم می‌شوند، نمود یافته است. از لحاظ قوانین عروضی شاعر حق دارد «فع لن» را جایگزین «فعلن» سازد؛ برای نمونه، فرّخی سیستانی در چامهٔ بلند و مشهور خود (فرخی سیستانی، ۱۳۸۰: ۶۶) که با این مطلع آغاز می‌شود:

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر

سخن نو آر، که نو را حلاوتی‌ست دگر

در قافیه واژگانی چون «جگر» و «قمر» (بر وزن فَعَل) را در کنار واژگانی، همانند «خنجر» و «لشکر» (بر وزن فع لن) به کار گرفته است و بی آنکه در تنگنای قافیه اسیر شود، شمار ابیات قصیده را به ۱۷۵ رسانده است. (به دیگر سخن، او گاهی مجتث مخبون اصلم را به جای مجتث مخبون محذوف به کار برده است؛ حتی در بیت نخست از هر دو وزن استفاده شده و وزن مطلع از دید عروضیان چنین است: مجتث مثمّن مخبون اصلم عروض محذوف ضرب). روشن است که با این استثناء، قاعدهٔ هموزنی واژگان قافیه زیر سؤال نخواهد رفت.

۱۴. «از منشعبات مفاعیلن: مفاعیلُ» مکفوف است (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۶۹)

کتابنامه

– خاقانی، افضل‌الدّین، ۱۳۷۵، دیوان خاقانی شروانی. ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزّازی. چاپ اوّل، تهران: نشر مرکز .

– حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۷۴، دیوان غزلیات. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چاپ شانزدهم، تهران: صفیعلی‌شاه.

– دادجو، دُرّه، ۱۳۸۶، موسیقی شعر حافظ. چاپ اوّل، تهران: زرباف اصل.

– دهلوی، حسین، ۱۳۷۹، پیوند شعر و موسیقی آوازی. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی – هنری ماهور.

– رازی، شمس‌الدّین محمّد بن قیس، ۱۳۷۳، المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح سیروس شمیسا. چاپ اوّل، تهران: فردوس.

– ستایشگر، مهدی، ۱۳۷۴، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین. چاپ دوم، تهران: اطّلاعات.

– سعدی، مصلح بن عبدالله، ۱۳۸۴، بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چاپ هشتم، تهران: خوارزمی.

– شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۸۶، موسیقی شعر. چاپ دهم، تهران: نگاه .

– شمیسا، سیروس، ۱۳۸۶، آشنایی با عروض و قافیه. چاپ دوم از ویرایش چهارم، تهران: میترا .

– شمیسا، سیروس، ۱۳۷۵، فرهنگ عروضی. چاپ سوم، تهران: فردوس.

– شمیسا، سیروس، ۱۳۸۱، نگاهی تازه به بدیع. چاپ سیزدهم، ویرایش دوم، تهران: فردوس.

– طلایی، داریوش (۱۳۷۹). ردیف میرزا عبدالله. چاپ سوم، ویرایش دوم، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی– هنری ماهور.

– فرّخی سیستانی ، علی ابن جولوغ، ۱۳۸۰، دیوان حکیم فرّخی سیستانی. به کوشش محمّد دبیرسیاقی. چاپ ششم، تهران: زوّار.

– کزّازی، میرجلال‌الدّین، ۱۳۸۱، زیباشناسی سخن پارسی (۳– بدیع). چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

– کمال پورتراب، مصطفی، ۱۳۷۷، تئوری موسیقی. چاپ پانزدهم، تهران: نشر چشمه.

– معین، محمّد، ۱۳۷۵، فرهنگ فارسی. چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.

– منصوری، پرویز، ۱۳۷۹، تئوری بنیادی موسیقی. چاپ ششم، تهران: کارنامه.

– همایی، جلال‌الدّین، ۱۳۸۴، فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ بیست و چهارم، تهران: نشر هما.