نگاهی به موسیقی شعر حافظ

مهدی فیروزیان*

*** موسیقی شعر حافظ.**
*** محمدجواد عظیمی.**
*** چاپ اوّل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۸.**

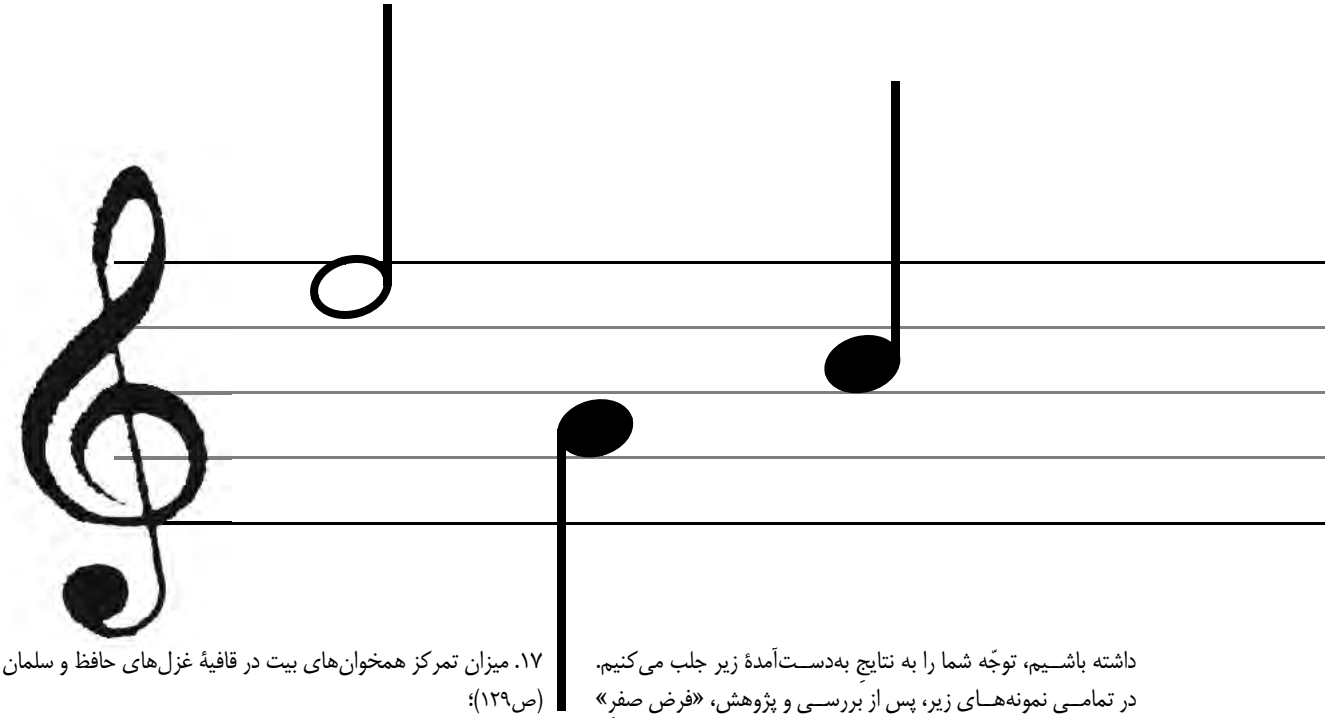
اشاره

کتاب موسیقی شعر حافظ، نوشتهٔ محمدجواد عظیمی، مطالعه‌ای است میان‌رشته‌ای. مؤلف کتاب کوشیده است از دریچهٔ دانش نظری موسیقی، به اشعار شاعر بزرگ ایران، حافظ شیرازی، نگاه کند و اشعار او را با توجه به عناصر موسیقایی، تجزیه و تحلیل نماید. نویسندهٔ مقاله، این کتاب را برررسی کرده و برخی نکات اصلاحی را نیز مطرح کرده است.

در سال ۸۸ کتابی به نام موسیقی شعر حافظ منتشر شده است که به راستی از دیدِ رویکرد علمی- پژوهشی، با کتاب‌های مشابه پیشین درخور مقایسه نیست. در این کتاب، که آن را پژوهشی راستین می‌توان به شمار آورد، با ویژگی‌های ستودنی بسیاری روبه‌رو هستیم که از آن جمله‌اند: روشن بودن هدف و دامنهٔ پژوهش، گزینش شیوهٔ علمی و درست با بهره‌گیری از دستاوردهای نوین رایانه‌ای و دانش زبان‌شناسی و آمار، دقّت و تیزبینی، پرهیز از فاضل‌نمایی و شیوه‌های غیرعلمی و برداشت‌های ذوقی و انشانویسی - که با دریغ باید گفت دامن‌گیرِ بسیاری از نویسندگان شده است -، ویراستگی و پیراستگی، بهره‌گیری از بهترین منابع فارسی و انگلیسی در زمینه‌های گوناگون همچون ادبیات (عروض، بلاغت و موسیقی شعر)، زبان‌شناسی، آمار و موسیقی. حاصل کار نیز به دست آمدن چند نتیجهٔ ارزشمند است. هرچند نسبتِ کارِ انجام‌شده با نتایج جدیدِ به‌دست‌آمده چندان چشمگیر نیست، امّا در روزگاری که پس از خواندنِ چند کتاب، گاهی حتّی نکتهٔ جدید کوچکی نیز دستگیرِ خواننده نمی‌شود، بی‌گمان انتشار چنین کتابی، مایهٔ شادمانی و امیدواری است. بر پایهٔ آنچه گفتیم، روشن است که پیشنهاد و نکته‌ای چند که نگارندهٔ این جستار در پی خواهد آورد، تنها برای بیش از پیش پیراسته شدنِ این کارِ ارزشمند است و نه نشان کم‌ارجی آن در دید و داوری ما:

۱. گزینش موضوعِ بررسی و آمارگیری

نزدیکیِ شیوهٔ سخن و ویژگی‌های شعر حافظ و خواجو و سلمان، بر کسی پوشیده نیست؛ برای نمونه، دکتر ذبیح‌اللّه صفا می‌گوید: «تأثّر حافظ از شیوهٔ خواجو [...] بسیار شدید است» (صفا، ۱۳۸۵: ۱۸۷)؛ نیز دربارهٔ سلمان چنین می‌نویسد: «بعضی از غزل‌های او مانندهٔ غزل‌های حافظ شیراز است» (همان: ۱۸۰؛ نیز نک: شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۴۱؛ شمیسا،۱۳۷۰: ۱۲۰و ۱۲۱و ۱۲۵؛ شبلی نعمانی، ۱۳۳۹: ۱۸۸). در برخی نمونه‌ها، نویسنده با فرض وجودِ ناهمگونی در شعر این سه تن، به بررسی زمینه‌هایی پرداخته که رد شدنِ نهایی فرض او، از آغاز بر سخن‌سنجان روشن است. بی‌آنکه قصدِ بیهوده خواندنِ همهٔ نمونه‌های بررسی‌شدهٔ زیر را



داشته باشـیم، توجّه شما را به نتایجِ به‌دسـت‌آمدهٔ زیر جلب می‌کنیم. در تمامـی نمونه‌هـای زیر، پس از بررسـی و پژوهش، «فرض صفرِ» نویسـنده مبنی بر یکسانی شعر حافظ با شعر دو شاعر دیگر (خواجوی کرمانی و سلمان ساوجی) رد نمی‌شود. به دیگر سخن، نویسنده پس از بررسـی به این نتیجه رسیده است که شعر حافظ از این دید با شعر دو شاعر دیگر یکسان است:

۱. نسـبتِ به‌کارگیریِ همخوان‌های واک‌دار و بـی‌واک در غزل‌های حافظ و خواجو (ص۳۸).

۲. میزان استفاده از انواع هجا در غزل‌های حافظ و خواجو (ص۵۶)؛

۳. میزان استفاده از انواع هجا در غزل‌های حافظ و سلمان (ص۵۷)؛

۴. وجود هجای کشـیده در آخر مصـرع اوّل غزل‌های حافظ و خواجو (ص۵۹)؛

۵. میزان اسـتفاده از پنج خوشـهٔ هم‌خوانی جـدول۱– ۵ در غزل‌های حافظ و خواجو (ص۶۴)؛

۶. میـزان اسـتفاده از گروه‌هـای چهارگانـهٔ توزیع واک خوشـه‌های هم‌خوانی در غزل‌های حافظ و خواجو (ص۶۷)؛

۷. میـزان اسـتفاده از گروه‌هـای چهارگانـهٔ توزیع واک خوشـه‌های هم‌خوانی در غزل‌های حافظ و سلمان (ص۶۸)؛

۸. میزان تطابق رکن و واژه در غزل‌های حافظ و خواجو (ص۹۶)؛

۹. میزان تطابق رکن و واژه در غزل‌های حافظ و سلمان (ص۹۷)؛

۱۰. میانگین تعداد تطابق رکن و واژه در مصرع اوّل و دوم در غزل‌های حافظ (ص۱۰۱)؛

۱۱. میانگین تعداد تطابق رکن و واژه در مصرع اوّل و دوم در غزل‌های خواجو (ص۱۰۱)؛

۱۲. میانگین تعداد تطابق رکن و واژه در مصرع اوّل و دوم در غزل‌های سلمان (ص۱۰۱)؛

۱۳. میزان استفادهٔ حافظ و خواجو از تغییر کمّیت واکه (ص۱۱۰)؛

۱۴. میزان استفادهٔ حافظ و سلمان از تغییر کمّیت واکه (ص۱۱۱)؛

۱۵. میزان تمرکز همخوان‌های بیت در قافیهٔ غزل‌های حافظ و خواجو (ص۱۲۷)؛

۱۶. میـزان تمرکـز واکه‌های بیت در قافیهٔ غزل‌هـای حافظ و خواجو (ص۱۲۸)؛

۱۷. میزان تمرکز همخوان‌های بیت در قافیهٔ غزل‌های حافظ و سلمان (ص۱۲۹)؛

۱۸. میـزان تمرکز واکه‌های بیت در قافیهٔ غزل‌های حافظ و سـلمان (ص۱۳۰)؛

۱۹. نسبت تعداد هجای قافیه‌های غزل‌های حافظ و خواجو (ص۱۳۱)؛

۲۰. نسبت تعداد هجای قافیه‌های غزل‌های حافظ و سلمان (ص۱۳۲).

ایـن در حالی اسـت که در برابر ایـن ۲۰ مورد یکسـانی، تنها در ۱۱ مـورد (صفحـات ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۶۰، ۶۵، ۸۴، ۸۵، ۹۸، ۱۱۳) نتیجه‌گیری شـده است که ویژگی‌های شعر این سه تن با هم یکسان نیست. نتیجه‌های درخشان این پژوهش را نیز در میان همین ۱۱ مورد می‌توان یافت. پرسش ما این است که چرا در گزینش موضوع بررسی، به مواردی که احتمال یکسانی در آنها کمتر است، بیش از این پرداخته نشـده؟ اگر نگاهی به ۲۰ مورد بررسی‌شـده در بـالا بیفکنید، در نگاه نخست درخواهید یافت که در برخی از این موارد، نتیجه پیش از تحقیق روشـن است. چگونه ممکن است که میزان استفادهٔ حافظ (یا هر شاعر دیگری) از هجاهای گوناگون، با شـعر سـلمان و خواجو – آن هم در غزل‌هایی که در یک وزن سروده شده‌اند – برابر نباشد؟ میزان استفاده از هجاهای بلند و کوتاه را وزن شعر مشخّص می‌کند، نه شاعر. هرچند در گزینشِ هجای کشـیده، دست شاعر کمی بازتر است و می‌تواند آن را بـه جایِ یک هجای بلنـد و یک هجای کوتاه به کار ببرد، امّا دامنهٔ این آزادی به راستی تا کجاست؟ تا آنجا که آمارِ استفاده از این هجا در شعر شاعری با دیگری «تفاوت معنادار» پیدا کند؟ آن هم در غزل‌هایی که دارای وزن یکسـان هسـتند؟ آن هم در میان سه شاعر که سبکی بسـیار نزدیک به یکدیگر دارند؟ به فرض که چنین باشـد، اکنون باید پرسید چرا تنها به بررسی هجای کشیده بسنده نشده است؟ وجود چنین رویکردی در گزینش موضوع بررسی، باعث شده که نتایجِ به‌دست‌آمده در برخی نمونه‌ها، تکراری، پیشِ پاافتاده و ساده باشد. برایِ نمونه، پس از بررسـی موارد ۱۵ تا ۲۰، نویسـنده تنها به این نتیجهٔ ساده و روشن رسیده اسـت که: «توجّه به قافیه [...] و استفاده از قافیه‌هایی که توان موسـیقایی بیشتری دارند، یکی از مختصّات این دوره است» (عظیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). شاید برای خوانندگان نقد، این پرسش پیش بیاید که اگر چنین اسـت، چرا این اثر را «پژوهشی راستین» دانسته‌ایم؟ باید گفت

بـا اینکه همچنان برآنچـه پیش از این گفتیم، پای می‌فشـاریم، ولی ایـن نکات را نیز از نظر دور نداریم که: هدف‌گذاری در آمار، همواره با هدف‌گذاری در دانش‌های دیگر یکسان نیست. به دیگر سخن، گاهی هدف از گرفتن آمار همان گرفتنِ آمار و به زبان آمار درآوردنِ یک نکتهٔ از پیش دانسته است. ارزش کار نویسندهٔ ارجمند کتاب در این است که این نکته‌های روشن را با زبان علمی و آمار، که به هیچ روی نمی‌توان در درسـتی نتایج آن تردید کـرد، ثابت کرده اسـت و اگر تنها همین سـود در کار ایشان نهفته باشد، برای ارزشمند خواندنِ آن بسنده است. گذشـته از این، بارها پیش آمده اسـت که پس از بررسـی موشکافانه، تصوّری همه‌گیر دربارهٔ شـعر یا نظریه‌ای پذیرفته‌شده، نقض و رد شده و نادرستی آن آشکار گشته است. پس چنین پژوهش‌هایی را نمی‌توان کم‌ارج دانست. دیگر اینکه از یاد نبریم که این پژوهش به یاری رایانه انجام شـده اسـت. اگر قرار بود کسی بنشـیند و با شمارش هجاهای تک‌تک ابیات به این نتایج برسـد، شاید سرمایهٔ سالیانی از عمر خود را می‌بایسـت در این راه می‌نهاد، و آنگاه می‌توانستیم گفت که کاش آن پژوهشگر زمینه‌ای بهتر را برای پژوهش خود برمی‌گزید. اما پژوهشگر گران‌مایـهٔ این کتاب، با کمترین هزینه در نیـرو و زمان، به این نتایج رسیده است و حتّی اگر این نتایج کم‌ارزش نیز باشند، تناسبی میانِ رنج و دستاورد برقرار شده است که کار او را توجیه می‌کند. این را از آن روی گفتیـم تا بار دیگر بر ارزش بهره‌گیـری از رایانه – البته با به‌کارگیری خرد، دانش ادبی و هنری و حتّی ذوق، که رایانه از آن بی‌بهره است– در پژوهش‌های ادبی تأکید کرده باشیم. چکیدهٔ سخن ما در این بخش این اسـت که این پژوهش با گزینش زمینه‌هایی چالش‌خیزتر می‌توانست سویمندی دیگر و ارزشی بیشتر بیابد.

۲. تطابق یافته‌های ادبی با دانش موسیقی

هرچند این پژوهش، پژوهشی ادبی است، لیک با توجّه به پیوندِ ناگسستنیِ شـعر و موسیقی (موسـیقی به معنی خاص)، می‌تواند دستاوردهایی در زمینهٔ دانش موسـیقی نیز داشـته باشـد. برای نمونه، نویسنده پس از ثابت کردنِ این نکته که در بیشـینهٔ نمونه‌های بررسی‌شده، رکن‌های عروضـی و واژه‌ها بر هم منطبق نیسـتند، هوشـمندانه به این نتیجهٔ موسیقایی رسیده است: «آهنگسازی روی شعر، تنها بر اساس افاعیل و الگوی وزنی شـیوهٔ صحیحی نیست» (عظیمی، ۱۳۸۸: ۱۱). هرچند این نکته دستاورد شخصی نویسنده نیست، امّا اثبات آن از این راه و بر پایهٔ بررسـی آماری شعر حافظ (و دو شـاعر برجستهٔ دیگر)، بسیار ارزشمند است. بخش چشمگیری از آهنگ‌های امروزی را بر پایهٔ همین نظریه، دست‌کم از دید تلفیق شعر و موسیقی، نادرست می‌توان شمرد و توجّه به این نکتهٔ ظریف، پیشـرفت و بهبود وضعیّت تصنیف‌سازی را در پی خواهد داشت. نویسنده نشان داده است که در پیِ فاضل‌نمایی و استفادهٔ ابزاری از اصطلاحاتِ دانش‌های گوناگون نیست و هر جا که سودی در سخن باشد، با بررسیِ دانشورانه، به دانش‌های دیگر نیز اشاره می‌کند. از این رو، اشـارات او به دانش موسـیقی، انگشت‌شـمار و البته بسیار سودمند است. امّا برخورد او در دو نمونه پذیرفتنی به نظر نمی‌رسد؛ در سراسـر کتاب، تنها در دو نمونه (صص ۴۹ و ۹۱) نویسنده از نت‌نویسی موسـیقایی بهره برده است، که سودمندی این دو نمونه بر نگارندهٔ این نقد آشکار نشـد. برای رعایت اختصار، به بررسی یکی از این دو مورد، بسنده می‌کنیم.

ایشـان پس از اینکه در صفحهٔ ۹۰ نکته‌ای دربارهٔ وزن یک بیت حافظ می‌گوید، به آوازی که استاد محمّدرضا شجریان، بر روی آن شعر اجرا کرده است، اشاره می‌کند و بر آن می‌رود که شجریان نیز آن نکتهٔ وزنی را در خواندنِ شـعر– خواسته یا نخواسـته– نمود بخشیده است. امّا در اینجا روشن خواهیم ساخت که اوّلاً برداشتِ وزنی ایشان – دست‌کم از دید دانش عروض – درست و دقیق نیست؛ ثانیاً به فرض درستی سخن ایشان، در آواز شجریان تأکیدی بر این نکته نشده است؛ ثالثاً به فرض وجود این تأکید، با چنین سنجشـی چیزی اثبات یا روشن نمی‌شود. از این گذشته، دربارهٔ نت‌نویسی ایشان نیز یادکردِ چند نکته بایسته است؛ نخسـت اینکه روشن است این نت‌نویسی – هرچند در آن لغزش‌هایی نیز دیده می‌شـود که از آن سخن خواهیم گفت– به دست کسی که با ظرایف و دقایق دانش موسـیقی آشناییِ درخور دارد، نوشته شده است. پرسش این است که اگر این کار به دستِ خود نویسنده انجام نپذیرفته، چرا به منبعی که این نت از آن برگرفته شـده، اشـاره نشده است و اگر این نت‌نویسـی، کارِ ایشـان است، باید پرسید چرا نویسـنده از دانشِ موسـیقایی ارزشـمند خود، در نمونه‌های دیگر– که برای بررسی بسی شایسـته‌تر از این نمونه بوده است– بهره نبرده است؟ دیگر اینکه چرا ایشـان آواز را ناقص و ابتر ثبت کرده اسـت؟ درسـت است که در این نمونه تنها قصدِ بررسـی شـعرِ آواز در میان بوده اسـت و از همین رو، حذف جواب آواز – که تار اسـتاد محمّدرضا لطفی است – موجّه است؛ ولی شایسـته بود که جملات آوازی به طور کامل نت‌نویسـی می‌شد. تحریر پایانی مصراع اوّل، هر دو بار حذف شده و اگر یک موسیقی‌دان این جملات را در کتاب ایشان بخواند، از بی‌ربطی جملات آوازی– آن هم در آواز اسـتادی یگانه چون شـجریان– به شـگفت می‌آید. برای نمونه، بر پایهٔ آنچه در خط دوم و سوم آمده است، آواز ناگاه از نتِ «دو» به نتِ «می»، پایین‌تر از خود می‌رود، که در آواز ایرانی بسـی نابهنجار است و شـجریان نیز چنین نخوانده است. این پرشِ شگفت، به خاطر حذف ادامهٔ آواز و تحریرهای آوازی، در نت پدید آمده است.

هرچند این پژوهش، پژوهشی ادبی است، لیک با توجّه به پیوندِ ناگسستنیِ شعر و موسیقی (موسیقی به معنی خاص)، می‌تواند دستاوردهایی در زمینهٔ دانش موسیقی نیز داشته باشد. برای نمونه، نویسنده پس از ثابت کردنِ این نکته که در بیشینهٔ نمونه‌های بررسی‌شده، رکن‌های عروضی و واژه‌ها بر هم منطبق نیستند، هوشمندانه به این نتیجهٔ موسیقایی رسیده است: «آهنگسازی روی شعر، تنها بر اساس افاعیل و الگوی وزنی، شیوهٔ صحیحی نیست»

امّا همان گونه که پیش از این اشـاره کردیم، برداشـت وزنی ایشان از آغاز دچار اشکال است. ایشان نخست این بیت حافظ را نقل می‌کند:

گـر شـوند آگـه از اندیشهٔ ما مُغبچگان
بعد از این خرقهٔ صوفی به گرو نستانند

سـپس می‌گوید: «در مصرع اوّل بیت، از هجای چهارم تا آخر مصرع، ریتـم «-UU-» تکرار می‌شـود [...] البته در ایـن غزل هیچ مصرع دیگری چنین نظمی ندارد؛ زیرا در آنها یا هجای کشیده به کار رفته یا با استفاده از اختیارات شاعری زحاف فعلن به فعلن تبدیل شده است» (عظیمی، ۱۳۸۸: ۹۰).

بر من روشن است که نویسنده به وزنِ خودِ واژگان در خوانش هموار- و بیرون از بافت عروضی شـعر- نظر دارد؛ ولی از آنجا که به این نکته هیچ اشـاره‌ای نشده، ممکن است مایهٔ گمراهی برخی خوانندگان شود و آنـان این بیت را از شـواهدِ ویژهٔ دانش عـروض- مثلاً ذوبحرین- بدانند. نویسـندهٔ دانشـمند کتاب، خود بهتر از ما می‌داند که در تمامی سروده‌های زبان فارسی که بر این وزن (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن یا فعلن و فع‌لان) سـروده شده‌اند، چنین هنجاری دیده می‌شود؛ یعنی اگر شـعر را از هجای چهارم بخوانیم، سخن را تا پایان مصراع بر وزن «مفتعلن مفتعلن مفتعلن» می‌یابیم. حتّی اگر در شعر هجای کشیده به کار رود، از آنجـا که «هجاهای عروضـی از نظر کمیّت بر دو گونه‌اند: بلند و کوتاه» (شمیسـا، ۱۳۸۶: ۳۰) آن را به هجای بلند و کوتاه بخش می‌کنیم و اگر رکن پایانی «فعلن» باشـد نیز آسیبی بر وزن «مفتعلن مفتعلن مفتعلن» نمی‌رسد؛ زیرا در این صورت، مفتعلن سوم به مفعولن دیگرگون می‌شـود و می‌دانیم که شـاعر در این وزن آزاد است که به جای مفتعلن (رجز مطوی) از مفعولن (رجز مطوی مقطوع) بهره بگیرد (نک: شمیسـا، ۱۳۷۵: ۱۵۷- ۱۵۸)؛ برای نمونه، «سایه» در مصراع دوم بیت زیر که بر وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» سـروده شده، «مفعولن» (سر داده) را به کار برده است:

در رخِ مه یافته دلخواه را
سر دادَه نغمهٔ ای مـاه را (ابتهاج، ۱۳۷۱: ۲۹)

امّا باید گفت مشکل اصلی، گمراه شدنِ برخی از خوانندگان نیز نیست؛ مشـکل در این اسـت که پدید آمدنِ چنین وزنی، نمونه‌های بی‌شمار دارد. نه تنها در این شعر و نه تنها در همهٔ شعرهای سروده‌شده در این وزن، که در بسـیاری از وزن‌های دیگـر نیز چنین نمونه‌هایی می‌توان یافـت. اگر بخواهیم همـهٔ این نمونه‌ها را از دل دیوان شـاعران به‌در کشـیم و بررسـی کنیم، «مثنـوی هفتاد من کاغذ شـود». امّا در این نکته چه سـودی نهفته اسـت؟ به راسـتی هیچ؛ یعنی این کار از بُن، ناسودمند اسـت. از سوی دیگر، اگر بگوییم نویسنده این نکته و نمونهٔ آوازی آن را برای این آورده اسـت که نشان دهد موسیقی آوازی، توانِ نمایان سـاختنِ ریتم‌های موجود در شـعر را دارد، باز هم در کار ایشان اشـکال هسـت؛ نخسـت اینکه این ریتم، ریتمِ عروضی نیست و خود به خود در هر سـخنی نمود می‌تواند یافـت؛ پس ارزش هنری و ادبی ندارد. چه بسـا کـه در جملات روزانه نیز به گونـه‌ای تصادفی، چنین نمونه‌هایی پدید آید؛ مثلاً جملهٔ «بعدِ شـما نوبتِ ما می‌رسـد» درست بـا وزن مفتعلن مفتعلن فاعلن هماهنگ اسـت؛ امّا این وزن به خودیِ خود هیچ ارزشی ندارد؛ چه رسد به اینکه نمود بخشیدن به آن را دارای ارزشی جداگانه بدانیم. بنیاد ریتم و وزن – حتّی اگر دیدگاه عروضی را کنار بگذاریم- بر تکرار و تقارن اسـت. خواننده نیز می‌باید ریتمِ اصلیِ شـعر را که از این تقارن و تکرار برخوردار اسـت، نمود بخشد. خواننده اگر در این کار کامکار باشـد، توان انتقالِ زیبایی‌های موسیقی بیرونی شـعر به شنونده را داشته است و اگر نه، نمود بخشیدنِ دیگر ریتم‌های فرعی و تصادفی را کاری ارزشـمند و هنری نمی‌توان شمرد. گامی به عقب برداریم و بپذیریم که کارِ نویسـنده ناشی از اختلاف نظری است که در این باب با ما دارد؛ یا حتّی بپذیریم که اسـتدلال ما در نادرستیِ کارِ ایشـان، غلط بوده است؛ باز هم در کارِ ایشان اشکال دیده می‌شود و از این اشـکال اساسـی، دیگر نمی‌توان چشم‌پوشی کرد. اشکال این اسـت که در آوازِ اسـتاد شـجریان، اصلاً تأکیدی بر این ریتم نشده و این تأکید سـاختهٔ ذهن نویسـندهٔ نت اسـت. در نت‌نویسی ایشان در دومین بار که مصراع دوم خوانده می‌شـود، به تکراری سـه‌باره برابر با رکن مفتعلن (سـیاه+ چنگ+ چنگ+ سیاه) برمی‌خوریم. امّا اگر به آواز اسـتاد با دقّت گوش بسـپاریم، درمی‌یابیم که این نت، درست و دقیق نیسـت. نویسنده توجّه نداشته است که نت سیاه و چنگ در نت‌نویسی آواز – کـه میزان‌بندی ندارد- از دید ارزش زمانی «دقیقاً نسـبت یک به دو» ندارند. (نک: طلایی، ۱۳۷۹: شـش) در آواز شـجریان نخسـتین نـتِ این سـه رکن (برابر بـا «آ» از واژهٔ «آگه») که در نت‌نویسـی با نت سـلِ سیاه نشـان داده شده است، درسـت دو برابرِ دو نتِ پس از خود نیسـت و به مسامحه، سـیاه دانسته شده اسـت. حال اگر از این نکته هم چشم‌پوشـی کنیم، به هیچ روی نمی‌توان نت‌نویسـی ایشان را در رکن دوم درسـت دانسـت؛ زیرا استاد، آشکارا هجای بلند «دی» در «اندیشـهٔ» را کوتاه – و درسـت برابر با هر یک از دو هجای کوتاه پس از آن – می‌خواند. بی‌گمان، برابر نتِ این هجا می‌باید چنگ باشد و برگزیدنِ نت سـیاه، غلطی فاحش است که ظاهراً برای راست آمدنِ وزنِ مفتعلن نوشـته شده اسـت. اگر برابر این هجا را به‌درستی چنگ بنویسیم، وزنِ مفتعلن در هم خواهد ریخت؛ زیرا برابرِعروضیِ «چنگ+ چنگ+ چنگ+ سـیاه» مفتعلن نیست و اگر بخواهیم برای آن برابری

در این کتاب، که آن را پژوهشی راستین می‌توان به شمار آورد، با ویژگی‌های ستودنی بسیاری روبه‌رو هستیم که از آن جمله‌اند: روشن بودن هدف و دامنهٔ پژوهش، گزینش شیوهٔ علمی و درست با بهره‌گیری از دستاوردهای نوین رایانه‌ای و دانش زبان‌شناسی و آمار، دقّت و تیزبینی، پرهیز از فاضل‌نمایی و شیوه‌های غیرعلمی و برداشت‌های ذوقی و انشانویسی، ویراستگی و پیراستگی، بهره‌گیری از بهترین منابع فارسی و انگلیسی در زمینه‌های گوناگون همچون ادبیات (عروض، بلاغت و موسیقی شعر)، زبان‌شناسی، آمار و موسیقی

در این کتاب، که آن را پژوهشی راستین می‌توان به شمار آورد

بسـازیم، «فعلتن» به دسـت می‌آید که البته در عـروض چنین رکنی وجود ندارد. با دگرگون شـدنِ این رکن، روشن می‌شود که نتِ فرضی نویسـنده به هیچ روی در آواز شـجریان نمود نیافته اسـت. افزون بر این، باید توجّه داشـت که میانِ این رکن و رکن سوم (برابرِ مُغبچگان) نیز سـکوتی هسـت که توالی عروضی را در هم می‌ریزد و تنها از دید وزنِ واژگان می‌تـوان گفت این رکن، جـدا از واژگانِ پیش از خود، بر وزنِ مفتعلن اسـت. امّا این نیز نکتهٔ شـگفتی نیست. بدیهی است که خواننده در اجرای هر واژه، یا از تحریر و کشـش بیش از اندازهٔ هجاها بهـره می‌برد و یا نه. اگر واژه را بـا تحریر بخواند، وزن واژه برابر وزن عروضی واژه نخواهد بود و اگر از کشـیدن هجاها و تحریر بهره نبرد، وزن واژه – جدا از وزن عروضی شـعر– آشـکار خواهد شد. (گاهی نیز ممکن اسـت، واژه درست هماهنگ با رکن عروضی باشد) آنچه باعث شده ریتم «مفتعلن» در نخستین اجرایِ مصراع به گوش نرسد، به کار رفتن تحریر آوازی اسـت. (البته نویسنده در نت‌نویسی این تحریر هم دچار لغزش شـده که برای رعایت اختصار از بررسی آن درمی‌گذریم.) دومین باری که اسـتاد، مصراع نخست را می‌خواند، مُغبچگان همانند زبان گفتار، با رعایت کشـشِ راسـتینِ هجاها – جز در هجای پایانی که مانعِ به گوش رسـیدنِ وزنِ مفتعلن نمی‌شـود – خوانده شده است. بدیهی است که وزن مفتعلن از این واژه برمی‌آید. هر کسِ دیگری نیز که این واژه را – نه به آواز و نه حتّی به شـیوهٔ دکلماسیون، که بر پایهٔ خوانـش هموار در گفتار روزانهٔ فارسـی‌زبانان– بخواند، همین وزن در گفتار او شـنیده می‌شود. در این صورت هر واژهٔ دیگری را نیز می‌توان دارای وزنـی جدا از وزن شـعر دانسـت. برای نمونـه، در همین بیت، «خرقهٔ صوفی» نیز بر وزنِ «مفتعلاتن» اسـت و «بعد از این» بر وزنِ «فاعلن». آیا به پاره‌پاره کردنِ ارکان عروضی و وزن قائل شـدن برای تک‌تکِ این پاره‌ها (یا همان واژگان) می‌توان نامِ «ریتم‌شناسی» نهاد؟ این عین «ریتم‌ناشناسـی» است. در اینجا می‌توان به این نتیجه رسید که حتّی اگر شـجریان این بخش از مصراع را درسـت بر وزنِ واژگان (مفتعلن مفتعلن مفتعلن) می‌خواند نیز چیزی اثبات نمی‌شد؛ زیرا چنان کـه گفتیم، هـر واژه – بیرون از چارچـوب وزنِ عروضی بیت– وزنی دارد که در هر خوانشـی می‌تواند نمود یابـد. امّا این وزن‌های پراکنده و بی‌نظم و تکرار و توالی – که برای نمونه، به زعم ایشـان در همین غزل مورد بررسـی تنها یک بار آمده اسـت – هیچ ارزش موسـیقاییِ ویژه‌ای ندارند.

۳. آوانویسی

در آوانویسی بیت‌ها، با وجود دقّت بسیار نویسنده – که درخورِ ستایش است – لغزشی چند راه یافته که نگاهی گذرا به آنها می‌افکنیم:

ص۵۱: در مصراع «شکّرشکن شوند همه طوطیانِ هند» (حافظ، ۱۳۲۰: ۱۵۲)، آوانویسـی ŝekar-ŝekan به خودیِ خود و بی در نظر گرفتنِ وزن شـعر، درست است، امّا برای راسـت آمدنِ وزن (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان) ناچاریم کاف را مشدّد بخوانیم (شک+ کر= مف+ عو)؛ پس آوانویسی درست چنین است ŝekkar-ŝekan .

ص۱۲۰: در مصـراع «ای کـه گفتـی گرد لعلش خط مشـکین از چه روسـت» (خواجو، ۱۳۶۹: ۱۸۸)، که بـر وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان است، از آنجا که «خط» برابر دو هجای آغازین رکن سوم است، می‌باید «ط» را مشدّد بخوانیم (خط+ طِ= هجای بلند+ کوتاه = فا + عِ)؛ پس آوانویسی کتاب (xate) نادرست است و می‌باید چنین باشد: xatte. جز این دو نمونه، که آوانویسـی از دید عروضی دچار اشـکال است؛ در چنـد نمونه نیز لغزش چاپی دیده می‌شـود: ص۲۸ و ۱۲۰: mey بـه جای meye آمده– ص۵۱: affâŝ به جای afvâŝ – ص۸۲: nemi‘âyat بـه جـای nemi‘âyad – ص۸۹: farib بـه جای faribe – ص۱۰۷: sarbânân بـه جای sârbânân. گذشـته از این چند نمونه لغزش که در آوانویسی – که کاری است نیازمند دقّت بسـیار– دیده می‌شـود، متن کتاب از لغزش‌های چاپی پیراسته است و لغزش‌ها بسـیار اندکند. برای نمونـه، در ص۱۲۳ «واژها» به جای «واژه‌ها» و در ص۱۶۴ «عشـق دانه» به جای «عشـق داند» آمده اسـت. شـاید این دو نمونه، تنها لغزش‌های چاپی کتاب باشـند. در ص۷ نیز مصراعی از سلمان چنین آمده: «دو دُر در درج دولت داشت این فیروزه‌طارم»، که روشـن است که یک واژه جاافتاده؛ مصراع در دیوان سلمان چنین ثبت شده است: «دو دُر در درج دولت داشت این پیروزه‌گون طارم» (سلمان،۱۳۳۶: ۵۷۱). نکته‌ای دیگر دربارهٔ آوانویسی بیت‌ها این اسـت که نویسـنده گاهی تلفّظِ درستِ واژگان را در نظر نداشـته اسـت؛ برای نمونه، در ص۷۷ واژهٔ «رباب» به خطا rebâb ثبت شـده است. این واژه در تلفّظ رایج، با ضمّ اوّل می‌آید؛ ولی ثبتِ درسـت آن با فتح اوّل است (نک: ستایشـگر،۱۳۸۱: ۵۱۰ و نیز فرهنگ فارسـی، ذیل «رباب»). جالب اینکه نویسـنده نه به تلفّظ متداول نظر داشته، نه به ثبتِ فرهنگ‌ها (شاید این نمونه نیز در شمار لغزش‌های چاپی باشـد). در ص۱۰۴ نیز «قران» را qarân ثبت کرده است، که هرچند گاهی در زبان عامّه چنین تلفّظ می‌شود، لیک در بُن، qerân درست اسـت (مصدر دیگر باب مفاعله، بر وزنِ فِعال؛ نک: معلوف،۱۳۸۴: ۱۴۳۴). در همیـن صفحه، «کش» در «قرابه‌کش» چنین ثبت شـده اسـت: keŝ؛ که نادرست نیسـت؛ ولی از آنجا که نویسنده، در همین کتاب – برای نمونه دو بار در ص۹۲ – «کشیدن» را با فتحِ اوّل ثبت کرده، بهتر اسـت برای حفظ وحدت رویّـه، در این نمونه نیز کاف را مفتوح بیاورد.

٤. چند نکتهٔ دیگر

۱-٤. در ص۸۷ پنـج مصراع از یک غزل حافظ آمده اسـت که مطلع آن غزل چنین است:

ز کـوی یـار مـی‌آیـد نسیـم بـادِ نـوروزی
از این باد ار مدد خواهی، چراغ دل برافروزی (حافظ، ۱۳۲۰: ۳۱۷)

و در صفحهٔ ۸۸ می‌خوانیم: «این پنج مصرع اگرچه از یک الگوی وزنی (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) پیروی می‌کنند، تطابق رکن‌ها و واژه‌ها در آنها یکسـان نیست». لغزش، آشکارتر از آن است که نیازی به توضیح داشـته باشد. این شـعر بر وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» است. بی‌گمان این لغزش را می‌باید در شمارِ سهو القلم آورد؛ زیرا نویسنده پیش از این نشان داده است که از دانش عروضی درخوری برخوردار است و به خوبی وزن شعر را درمی‌یابد.

۲-٤. در ص۷۵ پس از بررسـی ابیات شاعران، نمونه‌هایی از همسانی واکه و همخوانِ دوم و سـوم را در هجاهای CVCC می‌آورد و چنین می‌نویسد: «برخی از جناس‌های خط در این گروه قرار می‌گیرند». این

سـخن درست است. ولی بهتر بود به جناس مضارع و لاحق نیز اشاره می‌شد.(دربارهٔ این جناس نک: همایی،۱۳۸۴: ۵۶ – شمیسا،۱۳۸۱: ۵۸. دکتر کزّازی نیز آن را تحت عنوان «جناس یکسـویه در آغاز» بررسی کرده است. نک: کزّازی،۱۳۸۱: ۵۸)؛ زیرا بسـیاری از نمونه‌های این همسانی – برای نمونـه: «صید» و «قید» که در شـواهد همین صفحه آمده اسـت – دارای جناس مضارع و لاحق هستند؛ ولی در جناس خط نمی‌گنجند. از سوی دیگر، نمونه‌هایی چون «بند» و «پند»، که دارای جناس خط هسـتند، نمونـهٔ کاربرد جناس مضارع و لاحق نیز هسـتند. پس جناس مضارع و لاحـق، کامل‌تر از جناس خط اسـت و نمونه‌های بیشـتری را در بر می‌گیرد. از این گذشـته درخورِ یادآوری اسـت کـه جناس خط از دیدِ موسیقایی ارزشمند نیست؛ زیرا نمونه‌های موسیقاییِ آن (مانند«صید» و «قیـد») در دل جناس‌های دیگر می‌گنجند و در دیگر نمونه‌های آن (مانندِ «ببر» و «تیز») هیچ ارزشی از دید موسیقایی نهفته نیست.

۳-٤. بنیاد کار نویسـنده بر اختصار و ایجاز است و از جمله‌پردازی‌های انشـاگونه می‌پرهیزد. با این همه، جای شـگفتی است که ۲۳ سطر از مطالب صفحات ۶ و۷ مو به مو و بی هیچ گونه دگرگونی، در صفحات ۳۱ و۳۲ و نیز ۸ سـطر از مطالب صفحـهٔ۲ در صفحهٔ ۷۱ کتاب تکرار شـده است. در چند نمونه نیز توضیح بالای جدول، تکراری است و بی هیچ فاصله‌ای پیش از آن نیز آمده است؛ برای نمونه، در ص۳۷ چنین می‌خوانیم:

«الف) مقایسهٔ غزل‌های حافظ و خواجو

جدول۳-۳ آمار مقایسـه‌ایِ نسبتِ به‌کارگیری همخوان‌های واک‌دار و بی‌واک در غزل‌های حافظ و خواجو را نشان می‌دهد:

جدول۳-۳ مقایسهٔ میزان استفاده از همخوان‌های واک‌دار و بی‌واک در غزل‌های حافظ و خواجو».

اگـر ذکـر جملهٔ بالای جدول – بـه پیروی از شـیوهٔ تنظیم جدول در سراسـر کتاب– بایسته باشد، دسـت‌کم می‌توان جملهٔ توضیحی پیش از آن را حذف کرد.

٤-٤. در ص۵۱ دربارهٔ شاعر بزرگ معاصر، «سایه» (استاد امیرهوشنگ ابتهاج)، می‌نویسـد: «دیر زیاد آن بزرگ خداوندگار». ناگفته پیداسـت که خواسـتِ نویسنده، بهره بردن از شـعرِ نامدار رودکی است و آن را نادرسـت آورده است. شـکل درست شعر چنین اسـت: «دیر زیاد آن بزرگوار خداوند» (رودکی،۱۳۷۳: ۷۸). شاید این نکته چندان مهم نباشد؛ زیرا جملهٔ آمده در متن نیز – اگر از شعر و وزن عروضی درگذریم– به خودیِ خود درسـت و بامعنی اسـت؛ لیک از آنجا که نویسندهٔ گرامی کتاب، در سراسر کتاب، تیزبینی و دقّت بسیاری از خود نشان داده است، شایسته دیدیم که این نکته را نیز گوشزد کنیم.

٥- ٤. کتاب با گونه‌ای طعن و تمسـخر آغاز می‌شـود که به هیچ روی شایسـتهٔ کاری پژوهشی و ارزشـمند مانند این کتاب نیست. نویسنده در صفحهٔ ۱، پس از اینکه گفته اسـت که از رایانه برای بررسـی موسـیقی شـعر بهره برده، می‌نویسـد: «این موضوع شـاید ابتـدا عجیب به نظر برسـد و حتّی شاید برای بسیاری از دانشجویان ادبیات، به لحاظ طبیعتِ ماشین‌ستیزشان نفرت‌انگیز باشـد؛ بنابراین همین‌جا از اینکه جوهر شعر را به یاقوت مذاب ریاضیّات آلوده‌ام، عذر می‌خواهم». اینکه نویسـنده بر چه بنیادی «طبیعت» – و نه حتّی شیوه و عادت – دانشجویان ادبیات را «ماشین‌ستیز» می‌خواند، بر نگارنده روشن نشد! از صفتِ «نفرت‌انگیز» نیز که بگذریم، روشن است که نویسنده پس از هموار کردن رنجِ این پژوهش بر خود، هرگز از کارِ خود پشیمان نمی‌تواند بود؛ پس «عذرخواهی» او را جز به ریشخند و تمسخر نمی‌توان تعبیر کرد. شایسته است چنین سخنانی که با شیوهٔ علمی نویسندهٔ ارجمند یکسره ناسازگار است و جز تأثیر منفی، چیزی در پی نخواهد داشت، از سرآغاز این کتاب ارزشمند حذف شود.

پی‌نوشت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

کتابنامه

– ابتهاج، هوشنگ، ۱۳۷۱، سیاه‌مشق ۴، چاپ اوّل، تهران: زنده‌رود.
– حافظ، شمس‌الدّین محمّد، ۱۳۲۰، دیوان حافظ. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: کتابخانهٔ مجلس.
– خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹، دیوان اشعار خواجوی کرمانی. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری. چاپ دوم (اوّل ناشر)، تهران: پاژنگ.
– رودکی سمرقندی، ۱۳۷۳، دیوان رودکی سمرقندی؛ براساس نسخهٔ ی. براگینسکی– سعید نفیسی. چاپ اول، تهران: نگاه.
– ستایشگر، مهدی، ۱۳۸۱، واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین. چاپ دوم، تهران: اطّلاعات.
– سلمان ساوجی، ۱۳۳۶، دیوان سلمان ساوجی. به اهتمام منصور مشفق. چاپ اوّل، تهران: صفی علیشاه.
– شـبلی نعمانی، ۱۳۳۹، شـعر العجم. ترجمهٔ سیّد محمّدتقی فخر داعی گیلانی. چاپ دوم، تهران: ابن سینا.
– شمیسـا، سیروس، ۱۳۷۰، سیر غزل در شعر فارسی. چاپ سوم، تهران: فردوس.
– ـــــــــــــ ، ۱۳۷۵، فرهنگ عروضی. چاپ سوم، تهران: فردوس.
– ـــــــــــــ ، ۱۳۸۱، نگاهی تازه به بدیع. چاپ سـیزدهم (ویرایش دوم)، تهران: فردوس.
– ـــــــــــــ ، ۱۳۸۲، سبک‌شناسی شعر. چاپ نهم، تهران: فردوس.
– ـــــــــــــ ، ۱۳۸۶، آشنایی با عروض و قافیه. چاپ دوم از ویرایش چهارم، تهران: میترا.
– صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۸۵، تاریخ ادبیات ایران. تلخیص از سیّد محمّد ترابی. ج۲، چاپ هفدهم، تهران: فردوس.
– طلایی، داریوش، ۱۳۷۹، ردیف میرزا عبدالله. چاپ سوم از ویرایش دوم، تهران: ماهور.
– عظیمی، محمّدجواد، ۱۳۸۸، موسـیقی شـعر حافظ. چاپ اوّل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
– کزّازی، میرجلال‌الدّین، ۱۳۸۱، زیباشناسی سخن پارسی ۳– بدیع. چاپ چهارم، تهران: مرکز.
– معلوف، لویـس، ۱۳۸۴، المنجد. ترجمهٔ محمّد بندرریگی. چاپ پنجم، تهران: ایران.
– معین، محمّد، ۱۳۷۵، فرهنگ فارسی. چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.
– همایی، جلال‌الدّین، ۱۳۸۴، فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ بیست و چهارم، تهران: هما.