امتیاز یک لحظه

درّهٔ دادجو

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز

چکیده

شعر ناب، لحظه‌ای ناب است که زبان شاعر را تسخیر می‌کند و امتیازی است که همیشه در اختیار شاعر نیست و پژوهش حاضر، کوششی است در چیستی و چرایی غزلی ناب از مولانا، با دستاویزهای موسیقی شعر، آواشناسی، زبان‌شناسی و فن موسیقی...

در این مقاله، با تطبیق و مقایسه دو غزل از مولانا علل توفیق یک غزل و عدم توفیق دیگری را به نقد و بررسی نشسته‌ایم...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

شعر، چیزی جز امتیاز یک لحظه نیست که هستی بشری را دگرگون می‌سازد و شعر مولانا و هر شاعر دیگری که جایی در قلب‌ها برای خویش می‌گشاید، همان ویژگی را دارد که هایدگر در آن‌باره می‌گوید: «... شعر نه از حس شاعرانه برمی‌آید، نه از بیان روحیه ملی و نه از بیان روح کار برندگان زبان، شعر چیزی جز امتیاز یک لحظه نیست که به سراسر زندگی معنا می‌دهد...»[1].

فرهنگ، ۶۴-۶۳؛ پاییز و زمستان ۱۳۸۶؛ ص‌ص ۲۹۳-۲۶۹

همه می‌دانند که اشعار حافظ، در بین شاعران کلاسیک ایران، پرمخاطب‌ترین اشعار زبان فارسی است و پیر و جوان و عالم و عامی، چند بیتی را هرچند اندک، از حافظ، از بر دارند و اگر نقش رسانه و به تبع آن تولید عادت در ذائقه‌ها را نادیده بگیریم، باید بپرسیم که از بین آن همه غزل حافظ، چرا تنها چند ده غزل و از بین آن چند غزل، چرا تنها چند بیت در یادها ماندگار شده است! و در این صورت، طرح این سؤال دربارهٔ هر شاعر دیگری، از جمله مولانا و غزلیاتش نیز مصداق پیدا می‌کند.

برخی از ابیات و غزلیات مولانا با یادها الفتی دیرینه یافته و مردم ایران نسبت به آنها احساسی عمیق یافته‌اند و در لحظات مقتضی آن اشعار را به یاد می‌آورند و لذت مضمضهٔ آن را با نقل در محافل و مجامع خویش دوچندان می‌کنند. اما شاید گروهی چنین امتیازی را مختص آن دسته از اشعاری بشمارند که در قالب ترانه به همراه موسیقی اجرا گردیده‌اند، اما در مواردی از این دست نیز این قابلیت را باز هم می‌توان مربوط به اشعاری دانست که امتیاز همان یک لحظه را دارند. ما در این مقاله، با رویکردی بر همین اصل، قصد رازگشایی از اشعاری را داریم که در لحظات ناب شاعرانه، چنان با عالم هستی و شاعر و خواننده شعر در هم می‌آمیزند که گویی به قصد جاودانگی قدم به عرصهٔ آفرینش نهاده‌اند و آمده‌اند که بمانند، برای همیشه!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

غزل مولوی

مولانا در غزلهایش، به نمایش صرف عکاسی از امور نمی‌پردازد، کار او، بیشتر به عمل فیلمبرداری شبیه است که پرسپکتیو Perspective، اشیا و پدیده‌ها را از زاوایای گوناگون به نمایش می‌گذارد و با این همه، نمایش یک پدیده از بعدهای مختلف در یک غزل، همانی نیست که در غزل دیگر به پرده درمی‌آید... اگر هزار بار صبح در غزل او بدمد، بار هزار و یکم، رنگ و بو و طعم این صبح با بقیه موارد مشابه فرق دارد.

او از درک اشیا براساس شعور متعارف صرف فراتر می‌رود تا مخاطب را

به کسب بصیرتی کلی و معرفت هستی هدایت کند زیرا «یک اثر ادبی نه فقط پدیده‌های فردی مجزا، که کل فرایند زندگی را منعکس می‌کند.»[۲] غزلیات مولانا از کلیت فشرده‌ای برخوردار است. و گاه شاعر، ضرورت بیان انطباق آن را بر جهان پیرامون خویش در نمی‌یابد و در همان کلیت فشردهٔ بیت و یا غزل، همچنان باقی می‌ماند، اما با همهٔ این احوال، تصاویری را که مولانا ارائه می‌دهد فرمی از غنا و پیچیدگی شکل زندگی را پیش روی خواننده قرار می‌دهد تا با همه پیچیدگی، نوعی حس ظرافت و نظم پنهان آشنا را در مخاطب بیدار سازد.

تعارض برخی از ما با مولانا در *دیوان کبیر*، وقتی اوج می‌گیرد که ما «از ادبیات انتظار داریم که شبیه زندگی باشد و شاید از شخصیت‌ها و توصیف‌هایی که انتظارات شعور متعارف ما را برای آنچه شبیه دنیای واقعی است برآورده نکند خشمگین می‌شویم.»[۳] و شاید از همین‌رو است که شیوه‌های عاشقانه مولوی، آن هم عشق مردی به مرد دیگر، با رنگی خاشعانه و ایثارگرانه، گاه ارتباط ما را با شاعر قطع می‌کند در حالی‌که «ما به محض آنکه یاد می‌گیریم مجموعه جدیدی از قراردادها را بپذیریم، به انواع چیزهای غریب و غیرممکن نیز خو می‌گیریم.»[۴]

غزلیات مولانا، گاه به قدری چند سطحی است که به آسانی به تلاش ما برای وحدت بخشی تن در نمی‌دهد و از سویی، شاعر نیز برای وحدت بخشیدن به تجربیات گوناگون عرفانی خویش، در اشعارش سعی زیادی نمی‌کند و اساساً کوششی به عمل نمی‌آورد تا آگاهی خود و مخاطبانش درهم آمیخته شود.

مخاطب مولانا، خود به خود مقهور او می‌شود، در حالی‌که در شعر هنرمندی چون حافظ شاعر به طرزی نامحسوس فعال سعی می‌کند تا بین آگاهی‌های خویش و آگاهی‌های خواننده اشعارش، یکپارچگی و وحدتی ایجاد کند و به عبارتی دیگر، برای حافظ، مهم است که آنچه خود بدان دست یافته، مخاطب وی نیز بدان دست یابد، در حالی‌که برای مولانا این اهمیت، ملحوظ و یا محسوس نیست.

موضوع اصلی پژوهش ما در این مقاله، بررسی علت شکوفایی یک غزل، شعر، یا بیت است. با شیوه‌ای تحلیلی و در این بررسی، دو غزل از دیوان کبیر، در شرایط نسبتاً همسان، از یک بحر و وزن و مضمون مشترک مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و

در این رهگذر به تبیین فرایندهایی در راز ماندگاری یک غزل یا بیت خاص، در یادها و اندیشه‌ها، از دیدگاه‌های مختلف موسیقی معنوی شعر و آواشناسی و فن موسیقی و دیگر ویژگیهای شعری می‌پردازیم.

یکی از مشهورترین غزلیات مولانا در دیوان کبیر غزلی است با مطلع زیر:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار تویی، غار تویی، خواجه نگه دار مرا

که در کلیات شمس به کوشش زنده یاد فروزانفر، با شماره ۳۷ «ب» منظور گردیده است و چنین می‌نماید که این غزل در بین غزلیات مشابه و هم وزن و هم بحر خود (۳۶ ـ ۴۳)، از موقعیتی فراگیر بهره‌مند است و غالب ابیات آن در حافظه‌ها راه یافته و دهان به دهان نقل می‌شود و از مجموع غزلیات مورد اشاره فوق، می‌توان گفت تنها غزلی است که بین اهل ادب و عموم مردم جایی برای خود باز کرده است و علت نقد و بررسی غزل مذکور دستیابی به علل جذابیت و کشش آن و برقراری ارتباطش با خواننده است که در این راستا برای دقیق‌تر شدن این پژوهش غزل مورد بحث با غزلی که از حیث ساخت و مضمون و قافیه و ردیف ــ و نه تعداد ابیات ــ به این غزل نزدیک‌تر بوده است، یعنی غزل شماره ۳۶[1] «الف» با مطلع:

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگربار بیا
دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا

از *دیوان کبیر* طبق نسخه فروزانفر ـ مورد تطبیق و تحلیل قرار گیرد:

اگرچه کارکرد زیبایی شناسانه از اصول محوری شناخت و نقد و تحلیل یک اثر هنری است اما گاه در گستره هنر به وسعت بیکرانه‌ای می‌رسیم که دیگر زیبایی را در می‌نوردد و به مرزهای والایی نزدیک می‌شود.

زیبایی را همه درک می‌کنند، از هر سطح و مرتبه و درجه‌ای، اما والایی را همگان قادر به ادراکش نیستند. کانت می‌گفت: «والا آن است که به‌طور ناب و

---

۱. برای سهولت بیشتر ــ ازین پس ــ دو غزل ۳۶ و ۳۷ ،به ترتیب با علامات «الف» و «ب» نشانه‌گذاری می‌گردد.

ساده، عظیم باشد. در حالی که امر زیبا به‌طور ابژکتیو objective وجود دارد. به یک مورد محدود می شود چیزی است متعین و کرانمند، امر والا نامحدود است. زیبا به‌طور ابژکتیو (عینی) وجود دارد. اما نمی‌توان مورد والا را نشان داد. والایی احساسی ناب است. بنا به حکم کانت، والایی نه به چیزی خارج از ما، بل، به موقعیتی ذهنی باز می‌گردد...»[۵]

شاید کارکرد زیبایی شناسانه در غزل مولانا را بتوانیم در مقوله‌ای چون ردیف و قافیه و تکرار و سجع و ترصیع جستجو کنیم، اما والایی راه در این مقولات ندارد زیرا این امر بیشتر با راز آمیزی حرکت دوشادوش دارد.

«والایی» در شعر هر شاعری، امری نسبی است و ویژگیهای خود را داراست. طبیعی است که والایی در غزل شاعری مانند حافظ، با والایی در غزل مولانا متفاوت باشد. در غزل مولانا ــ و به طور اخص در غزل مورد بحث (غزل ب) ــ نوعی پویایی از بیت مطلع تا مقطع در حرکت است که منجر به نوعی والایی می‌گردد. گویی با هر بیت، نیروی شعر به قدری در موضع تهاجمی قرار می‌گیرد که مانند سیلی موانع را از سر راهش برمی‌دارد و خواننده هنوز در مضمضه یک عبارت و یک تصویر و یک بیت است که بیت دیگر سرریزش می‌کند. در حالی‌که والایی در غزل حافظ گاه ما را به بهتی غریب می‌کشاند، به‌طوری که حتی زبان ما، برای تحسین هم بسته می‌ماند.

اما در مقایسهٔ دو غزل مورد بحث در مورد دو امر والایی و زیبایی باید گفت:

معشوق در غزل «الف» متعین است و کرانمند و محدود. این معشوق به‌طور عینی قابل لمس است. نمونه‌های او را در غالب تجربیات خوانندگان شعر می‌توان یافت. خود شاعر نیز در این غزل، نمونه عاشقی ابژکتیو(عینی) است. اما وقتی مولانا عناصر و پدیده‌ها را نسبت به معشوق غزل «ب» ارائه می‌کند، دیگر، معشوق از حد انسانی قابل دسترس ابژکتیو فاصله می‌گیرد. هنگامی که معشوق، با توصیفات نوح نبی و روح و عالم معنا و سینه مشروح پیامبرانه و ستارگان، این همانی می‌یابد، طبیعی است که این، همان معشوقی نیست که سر هر کوی و برزن می‌توان یافت. وصف‌ها در این غزل لحظه به لحظه اوج می‌گیرند و فضای غزل، عروجی پیوسته

را یادآوری می‌کند، در حالی‌که اولین توصیفات غزل «الف» از بیت سوم، آن هم با استعاره‌های دست و پا... آغاز می‌شود و فردیت این معشوق، با پیشینه‌ای که از وصف‌ها و استعاره‌های او می‌گیریم، قطعاً با محبوب غزل «ب» متفاوت می‌شود و در سطحی نازل‌تر، فرود می‌آید... و شاید از همین روست که شخص مورد وصف در غزل «ب»، به دلیل کنش و واکنشهایی میان خیال و شناخت ما، احساسی در ما به‌وجود می‌آورد فراتر از زیبایی که شاید این همان احساس والایی باشد!

والایی شاید حجم بی‌نهایتی باشد که آمیخته‌ای از لذت و ترس و تحسین را در برابر یک اثر هنری در نهاد ما خلق می‌کند.

آثار بزرگ ادبی اگرچه مرزهایی بی‌انتها و گسترده را در برمی‌گیرند اما شاید در یک امر وجه اشتراک داشته باشند، که آن هم والایی است، آثار فاخر جهان نوعی زبدگی و ناب بودن را به عنوان ویژگی مشترک همگانی بر دوش می‌کشند. اگر شعر برخی از شاعران ناب‌تر است، به عقیده من نه به دلیل اندیشه متعالی آن شاعران که به دلیل شناخت دقیق آنان از نفس هنر است.

اگر شعر حافظ والا شمرده می‌شود و شعر ایرج میرزا را والا نمی‌توان شمرد نه به دلیل اندیشه‌های برتر حافظ، بلکه به دلیل آن است که حافظ وادی شعر را با اتفاقات متوسط و الفاظ غیرفاخر در نیامیخته است.

شعر پس از مشروطیت، با همه طراوت و تازگیش که مثلاً، ذائقه ایرانی را با واژگان تازه و مفاهیم نو و ضرورت‌ها و نیازهای اجتماعی و فردی آشتی می‌دهد و از گرانی و استعمار... سخن به میان می‌آورد، اما چون سخن از چیستی و چرایی اموری به میان می‌آورد که همه می‌دانند و در قالب غیرشعری نیز همه می‌توانند، درباره‌اش سخن بگویند، زیباست، قشنگ است، اما والا نیست... هنر وقتی به مرزهای والایی نزدیک می‌شود که همه قادر به بیان و تجربه آن نیستند. تردیدی وجود ندارد که ادراک همه امور بدیهی ضرورت دارد، و بحث درباره آن لازم است. اما وقتی هنرمند سخن از موضوعاتی به میان می‌آورد که طی آن لذت کشف تازه‌ای از شکستن قفل اسرارآمیز رازها را به مخاطب می‌دهد، از مرزهای زیبایی درمی‌گذرد...

وقتی در غزل حافظ، سخن از افرادی می‌شود که در ظلمت تیره‌گون شب، به شیوه‌ای، آب حیات به او می‌نوشانند و شاعر خود ناظر این صحنه افسون‌کننده‌ای است که رؤیایی ابهام‌انگیز و ناب را با زوایای زندگی مادیش ممزوج می‌کنند، شعر به احساسی فراتر از زیبایی، یعنی والایی نزدیک می‌شود.

برخی زمین را جایی می‌دانند که شاعر در آن جای دارد و آسمان را مکانی می‌دانند[۶] که او به سویش کشیده می‌شود و به‌تبع آن، زمین را برای شاعر، پدیده‌ای آشنا و آسمان را تجربه‌ای ناآشنا می‌دانند، اما دربارهٔ مولانا باید گفت که مولانا از زمین ناآشنا به سوی «آسمان آشنا» پیوسته در نوسان است و این نوسان و کنش و واکنشها به طرزی آشکار در غالب غزلیات دیوان کبیر محسوس است، زیرا، هر گاه سخن از رازهای ماوراءالطبیعه در غزلیات اوست، مولانا را آشنای این دنیای رازآمیز می‌بینم و هرگاه او را در زمین و تعلقاتش می‌نگریم، تب و تاب و اضطراب بیشتری در اشعارش احساس می‌کنیم.

گویی او همیشه در پی یک راز است و اگرچه رازی که مولانا به دنبال دستیابی بدان است یکی است و نه بیشتر، اما ساختن کلیدها و درهای رنگارنگ و انتخاب راهها و سفرهای گوناگون از سوی او باعث می‌شود که هیچ‌گاه با راز یکسانی در غزلیاتش مواجه نگردیم.

هر غزل از مولانا لحظه‌ای ویژه دارد که همان کلید گمشده است. مولانا در هر جایی، خانه‌ای می‌سازد و آن را ساحتی برای اقامت آدمی در جهان می‌نماید. اما نه ساحتی برای لمیدن و خوشباشی، بلکه به عنوان سکوی پرش، یک کاروانسرای موقتی. هر بار معشوقی در غزلش می‌آفریند ما را پراشتیاق و عاشقانه، به دیدارش می‌کشاند و می‌نشاند، فاصله‌ها را از میان برمی‌دارد... فاصلهٔ خود را با هستی، فاصله خود را با ما.

او راز هستی را به گونه‌ای بر ما می‌گشاید که نه کلیدش را می‌بینیم و نه قادر به نشان دادن راه و نشانه راهها هستیم. فقط وقتی دستهایمان را به دستش می‌سپاریم، چشم باز می‌کنیم و می‌بینیم، به دنیای رازآمیز هستی و عشق قدم گذارده‌ایم و چیزی را که شاید همیشه می‌خواسته‌ایم، اما زبان گفتنش را نمی‌یافته‌ایم، با مولانا

بدان رسیده‌ایم.

پس از بحث والایی در ارزیابی زبان شعری مولانا در دو غزل، شاید جستجوی این نکته که زبان شعری در چه شرایطی بیشتر با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌سازد، ما را به طرح فرایندهایی مانند: نقش ارجاعی و نقش ادبی زبان نزدیک سازد.

برای استدلال، و یا در ادعای اینکه زبان شعر در غزلی بیشتر به هنر نزدیک است تا در غزلی دیگر باید گفت: «... هر چه مدلول به مصداق نزدیک‌تر باشد، نقش ارجاعی بیشتر خواهد شد و هرچه مدلول از مصداق دورتر شود، نقش ارجاعی رنگ می‌بازد و نقش ادبی بیشتر جلوه خواهد کرد»[۷]. کوروش صفوی در جایی دیگر از اثر ارزشمند خود می‌گوید: «اصولاً ادبیات برای چه پدید آمده است؟ آیا شعر آفریده نشد تا انسان از مصداق‌ها فرار کند و به مدلول‌های خود پناه ببرد»[۸] و یا علت اینکه شعری در بین مردم بیشتر نفوذ می‌کند، و یا علت شاعرانه‌تر بودن یک شعر، دوری مدلول‌ها از مصداق‌ها نیست؟

اما قبل از هر چیز بهتر است به نقش ارجاعی و نقش ادبی زبان اشاره‌ای مختصر بشود تا به کاربرد عملی آن بر روی دو غزل مورد مقایسه مولانا وقوف بیشتری بیابیم:

در نقش ارجاعی «جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است»[۹] و در نقش ادبی «جهت گیری پیام به سوی خود پیام است»[۱۰]. و «این نقش در اصل همان نقشی است که مارتینه آن را «نقش زیبایی‌آفرینی می‌نامد»[۱۱]. «اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های اشکولفسکی V.Shklovsky روس و صورتگرایان چک به ویژه موکارفسکی J. Mukarovsky و هاورانک B. Havranck دارد. صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر باز می‌شناختند. و بر این دو فرایند نامهای خودکاری و برجسته‌سازی نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک، فرایند خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به‌کار رود بدون آنکه شیوه بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد، اما برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر

کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیرخودکاری باشد.

موکارفسکی نیز در مقاله کلاسیک خود چنین می‌نویسد: که زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. وی برجسته‌سازی را انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان می‌داند. موکارفسکی با گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز به دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد.(۱۲)

حال با توجه به نقل‌قول فوق، چنین می‌نماید که نقش ارجاعی و نقش ادبی زبان، به ترتیب با فرایندهای خودکاری و برجسته‌سازی، در یک بستر جریان می‌یابند. به عبارت ساده‌تر، وقتی زبان نقش ارجاعی دارد به فرایند خودکاری نزدیک می‌شود و وقتی کلام نقش ادبی می‌یابد، در حقیقت در چارچوب فرایند برجسته‌سازی قابل بررسی قرار می‌گیرد. از همین‌رو به عنوان نتیجه نهایی این بحث می‌گوییم:

هرچه زبان از جنبه‌های خودکار Automatisation دورتر شود به برجسته‌سازی foregrounding نزدیک‌تر می‌شود. مثلاً در مقایسه مطلع دو غزل «الف» و «ب»:

می‌بینیم که عبارات بیت در مطلع غزل «الف» به نسبت غزل «ب» بیشتر به زبان خودکار نزدیک است و عبارات مطلع غزل «ب» به‌طور نسبی از برجسته‌سازی بیشتری برخوردار است.

تکرار عبارات سادهٔ «خواجه بیا» و «دفع مده» درمطلع غزل همان ویژگیهایی را دارد که در تعریف زبان خودکار، یا زبانی که «نقش ارجاعی» صرف دارد گفته‌ایم. حال اگر بخواهیم به طرح فرایند برجسته‌سازی در شعر بپردازیم، ناگزیر به عواملی مانند استعاره، تشبیه، مجاز، سجع و جناس و تصویرسازی و تخیل باید توجه کنیم اما چنین می‌نماید که کوشش ما برای یافتن یکی از گروههای برشمردهٔ فوق در مطلع این غزل، بی‌ثمر است زیرا زبان مولانا در مطلع این غزل، زبانی صرفاً ارجاعی است و بار اطلاع‌رسانی پیام تنها در حد یک مطلب صرف باقی می‌ماند و نقش زیبایی‌آفرینی یا ادبی و احساسی یا تخیلی و تصویری در آن ابداً وجود ندارد.

بیت از شش جمله تشکیل شده است که تکرارهای نسبتاً مکانیکی، نه تنها لطفی به شعر نبخشیده، بلکه تکرار دو همخوان (X) (خ) و (J) (ج)، آن هم به دفعات، مطلع غزل را از خوش‌نوایی euphony دور ساخته است.

این دو همخوان، در شیوه تولید شبیه‌اند و در محل تولید تفاوت جایگاه دارند[۱] و تلفظ پیاپی آنها، آن هم به‌طور مکرر خوشایند به نظر نمی‌رسد. بنابراین، تکرار سه‌بارهٔ واژه خواجه در یک مصرع، آن هم بدون حضور هیچ‌گونه تصویر و تخیل، جز تولید ریتمی که وزن شعری را می‌سازد، لطف دیگری ندارد و این روند در مصرع دوم نیز با تکرار دو فعل «دفع مده» تداوم می‌یابد و به نظر می‌رسد که واژه «دفع» نیز در دو آوای (F) (ف) و (؟) (همزه) هنگام تکرار، سهولت تلفظ ندارند زیرا این دو نیز به دلیل اختلاف در محل تولید و شیوه تولید به گاه مکررشدن، خوش‌نوایی ایجاد نمی‌کنند[۲].

اما «یک تمهید واحد می تواند در آثار مختلف، نقش‌های متفاوت داشته باشد و یا کاملاً خودکار شود. مثلاً استفاده از اصطلاحات کهن و یا واژه‌های لاتین می‌تواند در یک شعر حماسی نقش ارتقادهنده داشته باشد، اما در یک هجویه نقشی طنزآمیز ایفا کند».[۱۳] بنابراین واژه خواجه که در مطلع هر دو غزل به‌کار رفته، دو اثر متفاوت برجای نهاده است.

واژهٔ خواجه، در غزل«ب» پس از پنج عبارتی که شاعر، کل هستی و عشق و معشوق را از آن خود می‌داند، به دنبال یافتن مفر و پناهگاهی برای حفظ آنچه که دارد ــ و شاید بتوانیم آن را بعد تحمل‌ناپذیر هستی و عظمت عشق بنامیم ــ منادا قرار می‌گیرد و در پی یک طلب، طلبی از دل برآمده، این واژه همان نقشی را می‌یابد که یک عارف عاشق در جایگاه یک ملجأ و پناهگاه، باید داشته باشد: «خواجه نگه‌دار مرا».

۱.

آوا	محل تولید	شیوهٔ تولید
X	ملازی	سایشی
J	لثوی کامی	انسدادی سایشی

۲.

آوا	محل تولید	شیوهٔ تولید
F	لب و دندان	سایشی
?	چاکنایی	انفجاری

در حالی‌که در غزل: «الف» این واژه، در حد یک مفهوم کاملاً خودکار استعمال گردیده و مانند اغلب دریافت‌های معمولی خودکار، و بی‌رنگ گردیده.

در نتیجه آنچه در مطلع غزل «الف» قدری به عناصر شعری نزدیک گردیده تنها ترکیب وصفی «مه عیار» است که جز استعاره‌ای کاملاً معمولی و غیربرجسته، به نظر نمی‌آید.

مولانا، در هر دو غزل اگرچه از نظر مفهومی، عاشق را در موضع تمنا قرار داده است و در هر دو مطلع، شاعر از محبوب خویش طلب توجه و عنایت دارد، اما گره و تنشی[1] که از لوازم مقدمه یک قطعه شعر است در مطلع غزل. «ب» محسوس‌تر است. شاعر در مصرع اول، یار و غار و عشق را از آن خود می‌داند و در این تملک غار یا فضا و مکان، در حد و اندازه و اعتبار همان یار طرح می‌شود، ظرف و مظروف هم‌ارز قرار می‌گیرند و پارادوکس شادی و رنج و گوارایی و درد، یکجا در «عشق جگرخوار» مطرح می‌شود و این همان اولین تعارض لازم مصرع است. عشقی که همه به عنوان لذت و شور به آن می‌نگرند، ناگهان با صفت جگرخوار همنشین می‌شود. در مصرع دوم مطلع، معشوق، به دنیای روحی و فکری شاعر نزدیک است و همه مصرع اول را در وجود مخاطب یا معشوق خلاصه می‌کند و از حضور او و این عشق شاد است و به نظر می‌رسد که بخش کلیدی یا تشخص یافته مصرع همان عبارت: «خواجه نگه‌دار مرا» می‌باشد که شاعر، به مرحله‌ای رسیده که وصال نیز در تحمل او نیست و بار تحمل‌ناپذیر لذت وصال عاشقانه برای شاعر دشوار است و هم از این روست که در پایان همه مواهبی که از شور و عشق و لذت و معشوق برای او فراهم است شاید به دنبال دستی می‌گردد تا او را در این محاصره شور و لذت دربربگیرد!

گویی مولانا در این بند شعر، زیر فوران عشق و شادی تاب نیاورده و استمداد می‌کند که: «خواجه نگه‌دار مرا.»

می‌بینیم که در این مطلع، استعاره و وصف و صنعت التفات و تخیل و تصویر،

---

۱. ر.ک. *روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی*؛ جان پک و مارتین کویل و ترجمه دکتر سرورالسادات جواهریان (نویسنده در این اثر، وجود یک تنش و تضاد را در ابتدای هر قطعه شعری، ضروری می‌داند.) ص. ۳۲ـ۳۳.

همگی وجود دارد در حالی‌که در مطلع غزل «الف» ــ جز دو بند آخر ــ استعاره و تشبیه و هنجارگریزی و تصویرسازی... رخ نداده و تنها در بند آخر بیت مطلع می‌فهمیم که خواجه، همان مه عیار است.

هارمونی Harmonie «در لغت به معنای سازش و تناسب است و در اصطلاح موسیقی در فارسی، هم آهنگی را به جای آن به‌کار می‌برند و عبارت از صداهای مختلفی است که در یک آن، همگی به گوش می‌رسد و باید با هم تناسب و ارتباط داشته باشد. نخستین کنجکاوی انسان برای پیداکردن هماهنگی آواها در قرون وسطی شروع شد و رفته‌رفته ترقی کرد تا در قرن هفدهم میلادی تدوین شد و موسیقیدانان بزرگ اروپایی قطعات موسیقی خود را به‌وسیله تکمیل این فن، پسندیده‌تر از ترکیبات سابق کردند. عنصر اصلی این دانش، سازش‌هاست و آنها چند نت مختلف‌اند که در یک آن، با هم شنیده می‌شوند. سازش‌ها ممکن است از دو یا سه یا چهار یا پنج صدای مختلف تشکیل شود و در این صورت به سازش‌های دو صدایی، سه صدایی و پنج صدایی موسوم می‌شود. هر یک از سازشها دارای چند نت است که باید با هم نواخته شود. هارمونی (هم آهنگی) دانش ترکیب سازشها و قواعد ارتباط و اتصال آنهاست.»(۱۲) با اینکه غالب رویدادهای موسیقی و شعر مشترکند و شعر و موسیقی در اغلب ویژگیهای کلی با یکدیگر وجه اشتراک دارند اما در جزئیات، اختلافات زیادی دارند و با این همه می‌توان هارمونی و هماهنگی را در سازش صداها و آواها در شعر و موسیقی هر دو قابل بررسی دانست و با همه اختلافات[1] در جزئیات شعر و موسیقی، می‌توان از دیدگاه هارمونی (نیز) به طرح بحثی در دو غزل مورد بحث مولانا پرداخت:

در غزل «ب» به نوعی هارمونی «هماهنگی» برخورد می‌کنیم که این نظم فراگیر، با عروض شعر متفاوت است. غالب واژگان ابیات، یک هجای کشیده را شامل می‌شوند: مثلاً واژگان:

یار / yar/ غار / qar

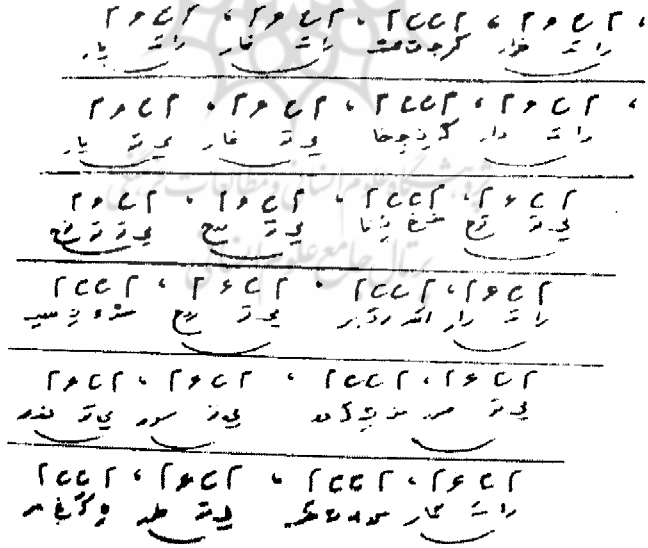
---

۱. ویژگی خطی بودن زبان، و اینکه زبان در زمان جاری است، باعث می گردد که آواها را در توالی یکدیگر و نه همزمان بشنویم. در حالی‌که در موسیقی امکان شنیدن چند نت note و صدای همزمان وجود دارد.

نوح / nuh/ روح / ruh

نور / nur/ سور/ sur

به ظاهر هجاهای کشیده cvc هستند، اما در واقع، واکه کشیده (a) و (u) به دلیل کشیدگی ، طول مدت زمان هجای بسیار کشیده (cvvc) را به گوش می‌رسانند و تکرار واژگانی از این دست، نوعی هارمونی موزیکال در غزل ایجاد نموده است این واژگان، خود به خود، هر یک سکوتی را در مصرع‌ها ایجاد می‌کنند و تکرار این سکوت‌ها پس از واژه‌های مذکور، نوعی موزیک یک دست و موسیقی هماهنگی را در غزل به‌وجود می‌آورد که خط موسیقی آنها به صورت یک نت سیاه و یک سکوت [ءم] است و در کل غزل، واژگان تک‌هجایی، که یک (cvvc) هستند به عدد ۲۵ می‌رسد و اگر به غیر از واژگان تک‌هجایی بخواهیم به هجاهایی با مختصات مذکور در غزل، اشاره کنیم، تعداد آنها به حدود ۳۷ هجا نیز قابل افزایش است.



نظمی که در این واژگان و هجاها، سراسر غزل را فرا گرفته، در تمام فضای شعری، ریتمی هارمونیک ایجاد نموده، به طوری‌که در هر بیت و در هر رکن

مفتعلن، قطعاً یک ضرب سیاه و یک سکوت چنگ تکرار می‌شود. نگاهی به نمودار ذیل مؤید همین مطلب است؛ در این نمودار به دلیل رعایت اختصار، تنها به ذکر سه بیت اول غزل اکتفا گردیده و بخشهایی که با علامت منحنی در ذیل واژهٔ تک‌هجا مشخص گردیده است واجد شرایط موردنظر است.

بررسی محل‌های سکوت (Rest) در غزل «ب» و تکرار آنها، نوعی نظم را، گاه به‌طور هماهنگ و در محل‌های کاملاً قابل پیش‌بینی، و گاه به‌طور پراکنده، در غزل ایجاد می‌کند. (ر.ک به نمودار ، علامات سکوت در نمودار شبیه به عدد ۶ است) اما استعمال واژگان فوق‌الذکر غالباً، زمانی در غزل به‌کار می‌رود که شاعر به توضیح هر چه بیشتر اولین واژه مهم مطلع، یعنی یار می‌پردازد. به عبارتی دیگر، مشخصات «یار»، مرتباً در حال انضمام به اطلاعات قبلی ماست.

در آغاز غزل، یک بار، صنعت التفات صورت می‌گیرد و تا پایان، مخاطب تغییر نمی‌کند و خواننده شعر، هر لحظه با «یار» یا همان اولین واژه مهم بیت مطلع آشنا و آشناتر می‌شود و ویژگیهای این موجود نیمه آسمانی، هر لحظه خوانندهٔ شعر را بیشتر به مرزهای شناخت او نزدیک‌تر می‌سازد. و این شناخت با رویارویی خواننده در صفت‌ها و تعبیراتی مثل نوح و روح و فاتح و مفتوح کاملتر می‌گردد. اما در غزل «الف» مخاطب شاعر تا بیت هفتم، در وضعیتی ثابت باقی می‌ماند و از بیت هشتم به دل و شب و غم و... تغییر می‌یابد و سرانجام در آخر غزل ارجاعات شاعر دوباره به محبوب باز می‌گردد.

وضعیت نیمه‌راکدی که در غزل «الف» وجود دارد در مقایسه با غزل «ب» هر لحظه کمرنگ‌تر می‌شود زیرا جوهرهٔ شعری در غزل «ب» از همان ابتدا اوج می‌گیرد و رفته‌رفته، مواضعش معلوم می‌شود و به عبارت دیگر به کمک استعاره، پیوسته، حسنی به حسن‌های محبوب افزوده می‌شود و این اوج‌گیری تا بیت مقطع ادامه می‌یابد در حالی‌که افت و خیزهای نه چندان چشمگیری که در غزل «الف» روی می‌دهد، نه از فرایندهای جمال‌شناسی و استتیک aesthetic بهره های درخشانی دارد و نه از حیث صنایع معنوی تفکر برانگیز است.

غزل «ب» از نوعی توازن parallelism آوایی، واژگانی و نحوی برخوردار

است و توازن‌آوایی در کل غزل یک نوع آکورد[1] موسیقی ساخته است. توازن واژگانی در این غزل یا به شکل انواع تکرارها و همگونی‌هایی از نوع جناس و سجع است و یا در بعد صنایع معنوی گونه‌های مختلف مراعات نظیر و پارادوکس paradox را شامل می‌گردد.

اما در بعد نحوی syntactic هر بیت به‌طور تقریبی از چند بخش خبر، و یک بخش طلب، تشکیل گردیده و این ترتیب، جز در مواردی معدود، در کل غزل رعایت شده. مثلاً، مطلع غزل «ب» شش عبارت دارد که پنج عبارت آن جنبه خبر دارد و بخش پایانی بر طلب دلالت می‌کند و این روند در شش بیت از مجموعه هشت بیتی غزل مذکور تداوم می‌یابد. و تداوم عبارات پایانی این غزل با عبارات «خواجه نگه‌دار» مرا، مؤید همین مطلب است. در حالی‌که این روش منظم در غزل «الف» وجود ندارد. مثلاً مطلع این غزل از شش جمله تشکیل می‌شود که چهار بار تکرارهای متشابه دارد و از نظر علم معانی، هر شش عبارت گونه‌ای طلب را دربردارند. و در ابیات بعد نیز، پراکندگی ــ از دیدگاه فوق ــ بیش از نظم به چشم می‌آید.

همپایی دو چیز متضاد، مثل «قند و زهر»، «لطف و قهر» و «دام و دانه»، در شعر، و موضع‌گیری عاطفی یکسان از سوی شاعر در برابر آن همه پارادوکس، شعر را از تضاد به نوعی فرایند وحدت نزدیک ساخته است و عشق زیبا و شیرینی که همه جا، تصویر ذهنی لذت‌بخشی به آدمی می‌دهد، در ترکیب با صفت «جگرخوار» حالتی از کنش و واکنش را در آدمی برمی‌انگیزد. اما این تضادها، گاه، چنان وحدتی به غزل می‌بخشد که نقطه‌های هارمونیک شعر را درخشان‌تر می‌سازد، ازجمله وقتی‌که محبوب مرغ کوه طور است و راهنما و دستگیر، همان مرغ، جراحت‌دهنده و خلنده به منقار خویش است. یعنی مرغی که نجات‌دهنده است، خود عامل زخم و رنج نیز هست. و از همین دست است، جمع لطف و قهر، قطره و بحر و پخته و خام. اما از تناقضات وحدت بخش این غزل، در غزل، «الف» خبر چندانی نیست و

---

۱. آکورد: فاصله‌های اول تا سوم نت موسیقی را می‌گویند و هرگاه دو یا سه نت Note ــ با فواصل مذکور ــ همزمان نواخته شوند. یک آکورد موسیقی داریم.

یا حضور چنین فرایندهایی در آن کمرنگ است.

از سویی عنصر تخیل نیز در غزل «ب» قوی‌تر از غزل دیگر است، زیرا تخیّل«یار غار» و به دنبال آن عشقی که با همه لذتی که به شاعر می‌دهد، «جگرخوار» است، در بیت دوم و در تخیل شاعر تبدیل به نوح و عنصری ماورائی‌تر از آن یعنی «روح» می‌شود و در یک آن، دو فرایند پارادوکسی فاتح و مفتوح یک نقش دارند. تخیل وجود محبوب در سیمای جوهری مستقل به نام نور و یا تصاویر سورئالیستی سور و سعادت و بخت پیروز. به صورت مرغی پردرآورده که ضمن راهنمایی شاعر، او را به منقارش خلیده و سرانجام جزء و کل در نگاه شاعر برایندی یکسان یافته‌اند.

در حالی‌که، در غزل «الف» پس از یک طلب، شاعر به بیان وصف‌الحال خود می‌پردازد و وارد وادی توصیف می‌شود و میزان انگیزش تخیل را با وصف‌های متوسط، ضعیف می‌گرداند، در غزل، «ب» از همان ابتدا، زبان استعاری شاعر ما را به فضایی اسطوره‌ای و آرکائیک archaic نزدیک می‌سازد و چنین می‌نماید که هرچه جنبه‌های استعاری شعر بیشتر باشد، به تخیل نزدیکتر می‌شود و هرچه زبان شعری به توصیف و ترکیب نزدیک می‌شود از تخیل فاصله می‌گیرد زیرا استعاره‌هایی چون نوح و روح و کوه طور، خودبه‌خود خیال‌انگیزی و ورود به دنیای رؤیاگونه اساطیری را تقویت می‌کند، اما توصیفات و ترکیباتی چون «مهجوری عاشق» و «مخموری تشنه» گستره وسیعی از تخیل را فراهم نمی‌کنند.

توازن و تکرار

توازن در لغت به معنای برابر و هم سنگ شدن دو چیز و هم سنگی و هم‌وزن شدن است. «به گفتهٔ آوسترلیتس که مدعی است مادهٔ سازندهٔ هر قطعه موسیقی نیز توازن است، می‌توان پنداشت که توازن عاملی جهانی است و به طرق مختلف در نظم موسیقایی به‌کار می‌رود»[۱۵].

«صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند، به همین دلیل گونه‌های توازن را باید در سطوح تحلیل متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن، به سه سطح تحلیل‌آوایی واژگانی و نحوی نیاز است.

مثلاً توازنی که موجب وزن می‌شود، در سطح‌آوایی قابل بررسی است. اما لف و نشر در سطح نحوی امکان توصیف می‌یابد و صنعت ترصیع بیشتر در سطح واژگانی احتمال بررسی دارد»[۱۶] و چنین می‌نماید که در هرگونه هماهنگی موسیقایی چه در شعر و چه در یک قطعه موسیقی، گونه‌ای از توازن وجود دارد.

مثلاً مولانا، در غزل «ب» با واکه‌های (o) و (u) به توازنی دست یافته که این توازن سراسر غزل را ــ به‌خصوص از بیت دوم به بعد ــ به یک آکورد موسیقی نزدیک ساخته است.

در حالی‌که چنین فرایندی، با این روند متوازن و منظم در غزل «الف» روی نداده است.

حال اگر به دنبال یافتن توازن واژگانی، فرایندهایی چون سجع متوازی و مطرف و متوازن را جستجو کنیم در غزل «ب» با توازن‌هایی چون یار و غار/ نوح و روح/ نور و سور/ فاتح و مفتوح / قند و زهر/ و لطف و قهر / و نمونه‌های دیگری روبه‌رو می‌شویم و اگرچه من به تکرار مکانیکی در اقسام شعر معتقد نیستم. اما مطلع غزل «الف» تا حدودی به تکرار از نوع مکانیکی نزدیک گردیده است.

حضور گستردهٔ تکرار، در غزل مولانا، تا به حدی است که شاید بتوان آن را گونه‌ای ویژگی سبکی برای مولانا برشمرد، زیرا در کمتر غزلی شوریده، از مولانا به فرایند تکرار برخورد نمی‌کنیم. «تکرار عامل مهم توازن در شعر و موسیقی است.»[۱۷] «تکرار می‌تواند در سطح‌آوایی، واژگانی، نحوی به گونه ناقص و کامل اعمال شود و مجموعه‌ای از صناعاتی را پدید آورد که کلاً به برون زبان مربوطند و اسباب ایجاد نظم به‌شمار می‌روند.»[۱۸]

دوری از قواعد زبان خودکار، یکی از ابزارهای آفرینش شعری است و این آفرینش هنری می‌تواند هم در فرم و صورت اتفاق بیفتد و هم در جوهر کلام. و با توجه به حضور گسترده فرایند تکرار ــ در ابعاد مختلف ــ در غزل مولانا، شاید عامل مذکور را بتوانم به عنوان ویژگی سبکی مولانا به بررسی بنشینیم و نتایج حاصله از حضور چنین فرایندی را در غزل این شاعر، یکی از جنبه‌های برجسته سازی زبان وی به شمار می‌آوریم.

«قاعده‌افزایی، بر خلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به‌شمار می‌رود.»[۱۹] زیرا وقتی توازن موجود در بیت از طریق هم حروفی یا تکرار هجایی و تکرارآوایی برای هماهنگی و هارمونی سود می برد، طبیعی است که چنین فرایندهایی گریز از زبان هنجار نیست بلکه افزودن قاعده‌ای بر قواعد زبان هنجار است. به عبارت دیگر، تکرارآوایی و کلامی نوعی برجسته‌سازی از طریق قاعده‌افزایی به شمار می‌آید.

در غزل مولوی، توازن‌های حاصل از تکرارهای آوایی وقتی به توازن‌های واژگانی منتهی می‌گردد، شاعر به نوعی موسیقی نزدیک می‌شود که صورت‌گرایان روسی آن را ارکستراسیون orchestration یا هماهنگ‌سازی خوانده‌اند.

تکرار در غزل مولانا شکلی ثابت و همیشگی ندارد، چرا که گاه این تکرارها در هم حروفی‌هاست گاهی در واکه‌ها، گاه در هجا و گاه در واژه‌ها ، و حتی گاه عبارات، و انتخاب جایگاه واژه در بیت ــ برای فرایند تکرار ــ گاه در قافیه‌های درونی و میانی است، و گاه به‌طور پراکنده در مواضع دیگری از بیت. «صفوی» در کتاب *از زبانشناسی به ادبیات* (ج۱) می‌نویسد:

«اگر بپذیریم که توازن از طریق گونه‌های تکرار پدید می‌آید باید میان این شیوه از تکرار و تکرار مکانیکی تمایز قایل شد. براساس گفتهٔ یاکوبسن در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضریبی از تباین وجود نداشته باشد، تکرار به دست آمده صرفاً جنبهٔ مکانیکی خواهد داشت و از ارزش ادبی برخوردار نخواهد بود.»[۲۰]

اما این موضوع جای بررسی و بحث بیشتری دارد، زیرا من معتقدم تکرار مکانیکی در شعر رخ نمی دهد ــ مگر دربارهٔ برخی ردیف‌های شعر فارسی که بدان خواهیم پرداخت ــ و تکرار متشابه در شعر چون به قصد هدفی مشخص از گونهٔ تأکید و تأیید و ایجاد موسیقی به‌کار می‌رود، جنبهٔ مکانیکی خود را از دست می‌دهد. در مطلع غزل «ب» در همان مصرع اول به تکرار متشابه «مرا» برخورد می‌کنیم و همچنین به تکرار سی‌بارهٔ واژه «تویی» در کل غزل؛ و تصور نمی‌کنم کسی بتواند این تکرار «مرا» و «تویی» را تکراری ملال‌آور و غیرهنری بشمارد. زیرا

مثلاً لفظ «تویی» پس از دو واژهٔ «قند» و «زهر» دو اثر متفاوت دارد. .نمونه این نوع تکرار متشابه را در بیتی از حافظ مرور می‌کنیم.

وی در بیت:

دل و دینم دل و دینم ببردست

بر و دوشش بر و دوشش بر و دوش

با تکرار متشابه یکی از بیاد ماندنی ترین ابیات خویش را سروده است.

از ویژگیهای این بیت تکرار رکن فاعلی به میزان سه بار، در برابر رکن مفعولی به میزان دو بار، و عدم تکرار فعل و نقل یک‌باره آن است و به اعتقاد بنده میزان این تکرارها، اهمیت رکن فاعلی را در درجه اول اهمیت، و رکن مفعولی را در درجه دوم، و عنصر فعلی را در درجه آخر می‌رساند بنابراین می‌توان به این نتیجه دست یافت که تکرار در شعر به دلیلی قابل توجیه روی می‌دهد.

تکرارهای غزل «ب» را می‌توانیم در محدوده فنون بدیعی، در فرایندهای سجع و جناس و هم حروفی و هم‌آوایی جای بدهیم. یا شاید بهتر باشد بگوییم تکرارها در این غزل منتهی به توازن‌هایی گردیده، که می‌توان آنها را به نامهای جناس و سجع و... نامید و چنین می‌نماید که این توازن‌ها نه فقط در صنایع لفظی که در گستره صنایع معنوی از قبیل تضاد و مراعات نظیر و تناسب جای بحث داشته باشد.

توازن‌ها در مطلع این غزل تنها در حد صرفی و نوع کلمه باقی نمی‌مانند و می‌توانند در محدوده نحوی هماهنگی و هارمونی در غزل ایجاد کنند؛ به عنوان نمونه در همان بیت مطلع غزل «ب» هر عبارت از مصرع اول با عبارت مقابل آن در مصرع دوم معنای یکدیگر را تکمیل می‌کنند:

یار مرا، یار تویی

غار مرا، غار تویی

عشق جگرخوار مرا، خواجه نگه دار مرا

مولانا در غزل «ب» لبریز از گفتنی است و گویی در حالت کشف قرار دارد و هم از این روست که غزل را این‌چنین طبیعی و ناب می‌سراید. در مورد معنی نیز در شعر وی باید گفت: «اصولاً معنی در شعر مولانا با معنی در شعر دیگر

گویندگان تفاوت‌هایی دارد معنی در شعر او همان موسیقی است و بس. شعر او تجربه حیاتی اوست و در زندگی او مراعات خیلی از چیزها معنی ندارد تا چه رسد به مراعات نظیر»[۲۱]. و شاید از همین روست که تضادی بارز همانند قطره و بحر، قند و زهر، لطف و قهر و آن همه پارادوکس‌ها در شعر او به نوعی تناسب و یکدستی می‌انجامد و باز به همین دلیل است که محتوی و محتوا، ماده و روح، ذات و معنی، جوهر و عرض، همه یکجا در اندیشه او جمع می‌شوند و زبان او را تسخیر می‌کنند.

تصور می‌رود که صرف تولید چند صوت و آوای مشترک، نتواند به تنهایی به ایجاد ارتباط شاعرانه میان گوینده و مخاطب منتهی گردد. بلکه مجموعه‌ای از نکات و ظرایف که برای گوینده و مخاطب هر دو آشنا و جذاب است در این امر دخالت مستقیم دارد و این نکات لزوماً نباید بسته‌ای از مقررات و قواعد آکادمیک و بدیعی و عروضی باشد و قطعاً زنجیره‌های نهفته و محکمی در ورای واژگان یک قطعه شعر وجود دارد که شاعر را به مخاطبانش متصل می‌کند، زنجیره‌هایی احساس‌شدنی و ناگفتنی. در این لحظات است که شاعر زیر بار سنگینی احساس و کلمه، ناگزیر می‌جوشد و در این لحظه‌هاست که وجود او سرریز از گفتن می‌گردد و اینجاست که مثل یک چشمه طبیعی، شعر، راه خود را از میان خاک و سنگ می‌گشاید و به زلال‌ترین و ناب‌ترین شکل ممکن جاری می‌گردد.

من، مولانا را هنگام سرودن غزل «ب» در چنین حالتی می‌یابم، در حالت کشف، در همان حالتی که بوریس پاسترناک می‌گوید: «... وجود هنرمند لبریز از گفتنی است.»(۲۲) در حالی‌که این وضعیت در غزل «الف» وجود ندارد. در غزل مذکور نیز شاعر، از همهٔ لوازم شاعرانه از جمله تکرار، سجع و جناس و تضاد و تناسب سود جسته است. اما همانگونه که گفتم، هیچ‌یک از عناصر مذکور برای ناب‌شدن شعر کافی نیستند و زنجیرهٔ لطیف و ظریف پنهانی که کلام را شاعرانه می‌سازد تنها در صوت و آوا و صنعت و خصوصیات صرفی و نحوی نیست. و آن حالت لبریز از گفتنی است که از شعر شاعر، کلام هنری تر را برمی انگیزد و در نتیجه شعر را شاعرانه‌تر و زیباتر می‌سازد.

سیری اجمالی در تطبیق غزل «ب» با شش غزل مشابه خود ــ از نظر وزن و قافیه ــ نشان می‌دهد که کاستی‌هایی از نوع تحمیل وزن بر کلمه نیز که مثلاً در دیگر غزل‌ها وجود دارد در آن موجود نیست. به عنوان نمونه، در بیت دوم غزل شماره ۴۳ می‌بینیم که در مصرع:

«گفتم ای چرخ فلک مرد جفای تونیم» «گفتم ای» که وزن عروضی آن (مفعولن) شده به اختیارات شاعری به جای (مفتعلن) و هم ارزش زمانی (مرد جفا) قرار گرفته و همچنین در بیت دیگری از همین غزل، با مصرع «رفتم هنگام خزان سوی رزان دست گزان». باز هم (رفتم هن) مقابل (مفتعلن) قرار گرفته... که اقسام این موارد، از بار ظرافت و زیبایی غزل تا حدودی می‌کاهد...

کمتر غزلی وجود دارد که انسجام و زیبایی و موسیقی، درآن در حد کمال باشد و غزل قبول عام نیافته و در زبانها نیفتاده باشد.

وقتی هر رکن عروضی کاملاً مقابل یک واژه (تفعیله) قرار می‌گیرد، شعر را موسیقایی‌تر و نافذتر می‌نماید، نمونه‌هایی مانند: مرده بدم (مفتعلن) زنده شدم (مفتعلن) و یا نوح تویی (مفتعلن) روح تویی (مفتعلن) از این گروهند.

اما مثلاً مصرع: «مطرب عشق ابدم زخمه عشرت بزنم» که در تقطیع ارکان عروضی به صورت زیر در می‌آید:

(مطرب عش) (مفتعلن) (ق ابدم) مفتعلن

(زخمه عش) مفتعلن (ر ت بزنم) مفتعلن

در مقایسه با غزل «ب» به دلیل فوق‌الذکر کمتر قابل توجه است.

همچنین ایجازهایی که در غزل «ب» وجود دارد ــ در قالب عبارات کوتاه ــ با زهم در مقایسه با غزل «الف» قابل بررسی است. عبارات ایجازی غزل «ب» مفاهیم بیت را خیلی سریع بیان می‌کند و عبارت را زود به انجام می‌رساند به طوری‌که در وقت و زمانی که بیت در اختیار دارد ــ هشت بار مفتعلن ــ در هر بیت در حدود ۵ تا ۷ جمله وجود دارد، در حالی‌که در غزل الف، عبارات از ایجاز کمتری برخوردارند و در نتیجه تعداد جمله‌ها کمترند مثل:

ای ز نظر گشته نهان/ ای همه را جان و جهان....

بار دگررقص کنان بی دل و دستار بیا.

که بیت تنها سه جمله را با ۸ رکن مفتعلن بیان نموده است. در حالی‌که مثلاً در بیت هفتم غزل«ب» ۷ جمله وجود دارد[۱].

ردیف

بدیهی است که از سه عامل وزن، قافیه و ردیف، وزن تأثیر عمده‌تری در حفظ تناسب موسیقایی نظم داشته باشد و این مرتبه را در مرحلهٔ بعد از وزن قافیه برعهده دارد و آخرین درجه حفظ تناسب موسیقایی را شاید بتوان گفت ردیف بر عهده دارد و ردیف «... به عنوان نوعی همگونی کامل‌آوایی که در سطح توازن واژگانی قابل بررسی است.»[۲۳] می‌تواند در غزلیات *دیوان کبیر* مورد دقت قرار گیرد.

اگرچه ردیف‌های «فعلی»، غالباً از پویایی بیشتری نسبت به ردیف‌های اسمی برخوردارند، اما چنین می‌نماید که در دو غزل موردنظر که در طول پژوهش مورد تطبیق و مقایسه قرار گرفته‌اند، چنین نیست زیرا ردیف‌های غزل «الف» که با تکرار «بیا» موسیقی بیت را پس از قافیه تکمیل نموده‌اند در مقایسه با ردیف‌های اسمی غزل «ب» از پویایی کمتری برخوردارند.

نگاهی به نقش ردیف در زبان فارسی ما را بر آن می‌دارد تا بگوییم که با وجود آنکه «ردیف چیزی است که با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد»[۲۴] و در زبان فارسی اعراب زبان عربی وجود ندارد تا به وسیله آن کشش صوتی ایجاد کنیم و توقف بر روی «روی» هم به قدری نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند و برای تکمیل آن باید از ردیف استفاده کرد.»[۲۵] اما با همه این احوال، هرگاه ردیف حالت حشو دارد و حضور آن تنها در حکم پرکننده جای خالی بیت است، درخشش خود را از دست می‌دهد، در حالی‌که وقتی ردیف در مفاهیم متنوع جایی ضروری در ابیات غزل می‌یابد از چشمگیری بیشتری برخوردار می‌شود.

به نظر می‌رسد که ردیف‌های فعلی «بیا» در غزل «الف» در اکثر موارد، حالت

---

۱. دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی پخته تویی خام تویی بمگذار مرا

حشو دارد و بیشتر نقش پرکردن جای خالی رکنی عروضی و یا ایجاد ریتم موسیقی را ایفا می‌کند. مثلاً، اگر ردیف «بیا» را از غالب مصرع‌های این غزل حذف کنیم، خللی در معنای عبارات بیت ایجاد نمی‌کند. در حالی‌که ردیف‌های غزل «ب» به هیچ وجه حالت حشو ندارد و عبارات بیت با حذف آن ناقص می‌ماند.

از طرفی، هرگاه ردیف، ضمیر مفعولی «مرا» باشد، قطعاً حذف آن، مفهوم عبارات بیت را دچار اختلال خواهد کرد. مثلاً اگر ردیف را از پایان مصرع‌های غزل «ب» حذف کنیم، بیت از نظر معنایی ناقص می‌ماند مانند:

یار تویی، غار تویی، خواجه نگه دار...(؟)

یا نمونه‌هایی مانند: بیش میازار... (؟)

راه ده این بار... (؟)

آب ده این بار... (؟)

حضور ردیف «مرا» برای تکمیل عبارات بیت، قطعاً ضروری است. در صورتی‌که در مورد غزل «الف» – البته اگر وزن را در نظر نگیریم و تنها به فرایند معنی توجه کنیم می‌توانیم بگوییم:

«خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگربار.../ دفع مده، دفع مده ای مه عیار» و همچنین دیگر عبارات پایانی ابیات نیز مانند: ای شه خمار...» و «ابر شکربار...» و «دولت بیدار....» می‌توانند بدون ردیف «بیا» نیز افاده معنی کنند.

علاوه بر عواملی چون ردیف، در غزل «ب» ویژگی قابل بررسی دیگری نیز وجود دارد که می‌توان از آن به عنوان یک نوع هارمونی بصری در غزل یاد کرد. ویژگی که در غزل «الف» وجود ندارد: در غزل «ب» عموماً مصرع‌های اول، به واژهٔ تویی ختم می‌شود و مصرع‌های دوم، به ردیف‌های «مرا» و این هماهنگی، حضور پیوسته و همواره دو تن، و نوعی تعامل عاطفی و عاشقانه را مرتباً یادآوری می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی*، ص ۵۳۸
۲. رامان سلدن، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ص ۵۵
۳. همان اثر، ص ۲۷
۴. همان اثر، ص ۲۸
۵. بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی*، ص ۹۰
۶. همان اثر، ر.ک، ص ۵۳۷
۷. کوروش صفوی، *از زبانشناسی به ادبیات*، ج ۲، ص ۳۵
۸. همان اثر، ص ۱۰۳
۹. کوروش صفوی، *از زبانشناسی به ادبیات*، ج ۱، ص ۳۲
۱۰. همان اثر، ص ۳۳
۱۱. همانجا
۱۲. همان اثر، ص ۳۴
۱۳. رامان سلدن، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ص ۲۱
۱۴. روح الله خالقی، *نظری به موسیقی*، ص ۱۴۹
۱۵. کوروش صفوی، *از زبانشناسی به ادبیات*، ج ۱، ص ۱۵۳
۱۶. همان اثر، ص ۱۵۴ ـ۱۵۳
۱۷. همان اثر، ص ۱۵۸
۱۸. همان اثر، ص ۲۵۸
۱۹. همان اثر، ص ۵۰
۲۰. همان اثر، ص ۱۵۳ ـ۱۵۲
۲۱. محمد رضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص ۴۱۷
۲۲. همان اثر، مقدمه
۲۳. کوروش صفوی، *از زبان شناسی به ادبیات*، ج ۱، ص ۲۴۸
۲۴. محمد رضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص ۱۳۲
۲۵. دره دادجو، *موسیقی شعر حافظ*، ص ۱۳۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

احمدی، ب. ۱۳۷۴. *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز.
پک. ج. و.کویل. م. ۱۳۸۲. *روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی*. تهران: مروارید.
ثمره، ی. ۱۳۸۳. *آواشناسی زبان فارسی*. چ ۸ ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
خالقی، ر. ۱۳۶۳. *نظری به موسیقی*. تهران: مصور.
دادجو، د. ۱۳۸۶. *موسیقی شعر حافظ*. تهران: زرباف اصل.
سلدن، ر.۱۳۷۲. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران.
شفیعی کدکنی، م. ۱۳۷۷. *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
صفوی، ک. ۱۳۸۳. *از زبانشناسی به ادبیات*. ج ۱ و ۲. تهران: سوره مهر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

امتیاز یک لحظه

درّهٔ دادجو

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز

چکیده

شعر ناب، لحظه‌ای ناب است که زبان شاعر را تسخیر می‌کند و امتیازی است که همیشه در اختیار شاعر نیست و پژوهش حاضر، کوششی است در چیستی و چرایی غزلی ناب از مولانا، با دستاویزهای موسیقی شعر، آواشناسی، زبان‌شناسی و فن موسیقی...

در این مقاله، با تطبیق و مقایسه دو غزل از مولانا علل توفیق یک غزل و عدم توفیق دیگری را به نقد و بررسی نشسته‌ایم...

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

شعر، چیزی جز امتیاز یک لحظه نیست که هستی بشری را دگرگون می‌سازد و شعر مولانا و هر شاعر دیگری که جایی در قلب‌ها برای خویش می‌گشاید، همان ویژگی را دارد که هایدگر در آن‌باره می‌گوید: «... شعر نه از حس شاعرانه برمی‌آید، نه از بیان روحیه ملی و نه از بیان روح کار برندگان زبان، شعر چیزی جز امتیاز یک لحظه نیست که به سراسر زندگی معنا می‌دهد...»[1].

فرهنگ، ۶۴-۶۳؛ پاییز و زمستان ۱۳۸۶؛ ص‌ص ۲۹۳-۲۶۹

همه می‌دانند که اشعار حافظ، در بین شاعران کلاسیک ایران، پرمخاطب‌ترین اشعار زبان فارسی است و پیر و جوان و عالم و عامی، چند بیتی را هرچند اندک، از حافظ، از بر دارند و اگر نقش رسانه و به تبع آن تولید عادت در ذائقه‌ها را نادیده بگیریم، باید بپرسیم که از بین آن همه غزل حافظ، چرا تنها چند ده غزل و از بین آن چند غزل، چرا تنها چند بیت در یادها ماندگار شده است! و در این صورت، طرح این سؤال دربارهٔ هر شاعر دیگری، از جمله مولانا و غزلیاتش نیز مصداق پیدا می‌کند.

برخی از ابیات و غزلیات مولانا با یادها الفتی دیرینه یافته و مردم ایران نسبت به آنها احساسی عمیق یافته‌اند و در لحظات مقتضی آن اشعار را به یاد می‌آورند و لذت مضمضهٔ آن را با نقل در محافل و مجامع خویش دوچندان می‌کنند. اما شاید گروهی چنین امتیازی را مختص آن دسته از اشعاری بشمارند که در قالب ترانه به همراه موسیقی اجرا گردیده‌اند، اما در مواردی از این دست نیز این قابلیت را باز هم می‌توان مربوط به اشعاری دانست که امتیاز همان یک لحظه را دارند. ما در این مقاله، با رویکردی بر همین اصل، قصد رازگشایی از اشعاری را داریم که در لحظات ناب شاعرانه، چنان با عالم هستی و شاعر و خواننده شعر در هم می‌آمیزند که گویی به قصد جاودانگی قدم به عرصهٔ آفرینش نهاده‌اند و آمده‌اند که بمانند، برای همیشه!

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

غزل مولوی

مولانا در غزلهایش، به نمایش صرف عکاسی از امور نمی‌پردازد، کار او، بیشتر به عمل فیلمبرداری شبیه است که پرسپکتیو Perspective، اشیا و پدیده‌ها را از زاوایای گوناگون به نمایش می‌گذارد و با این همه، نمایش یک پدیده از بعدهای مختلف در یک غزل، همانی نیست که در غزل دیگر به پرده درمی‌آید... اگر هزار بار صبح در غزل او بدمد، بار هزار و یکم، رنگ و بو و طعم این صبح با بقیه موارد مشابه فرق دارد.

او از درک اشیا براساس شعور متعارف صرف فراتر می‌رود تا مخاطب را

به کسب بصیرتی کلی و معرفت هستی هدایت کند زیرا «یک اثر ادبی نه فقط پدیده‌های فردی مجزا، که کل فرایند زندگی را منعکس می‌کند.»[۲] غزلیات مولانا از کلیت فشرده‌ای برخوردار است. و گاه شاعر، ضرورت بیان انطباق آن را بر جهان پیرامون خویش در نمی‌یابد و در همان کلیت فشردهٔ بیت و یا غزل، همچنان باقی می‌ماند، اما با همهٔ این احوال، تصاویری را که مولانا ارائه می‌دهد فرمی از غنا و پیچیدگی شکل زندگی را پیش روی خواننده قرار می‌دهد تا با همه پیچیدگی، نوعی حس ظرافت و نظم پنهان آشنا را در مخاطب بیدار سازد.

تعارض برخی از ما با مولانا در *دیوان کبیر*، وقتی اوج می‌گیرد که ما «از ادبیات انتظار داریم که شبیه زندگی باشد و شاید از شخصیت‌ها و توصیف‌هایی که انتظارات شعور متعارف ما را برای آنچه شبیه دنیای واقعی است برآورده نکند خشمگین می‌شویم.»[۳] و شاید از همین‌رو است که شیوه‌های عاشقانه مولوی، آن هم عشق مردی به مرد دیگر، با رنگی خاشعانه و ایثارگرانه، گاه ارتباط ما را با شاعر قطع می‌کند در حالی‌که «ما به محض آنکه یاد می‌گیریم مجموعه جدیدی از قراردادها را بپذیریم، به انواع چیزهای غریب و غیرممکن نیز خو می‌گیریم.»[۴]

غزلیات مولانا، گاه به قدری چند سطحی است که به آسانی به تلاش ما برای وحدت بخشی تن در نمی‌دهد و از سویی، شاعر نیز برای وحدت بخشیدن به تجربیات گوناگون عرفانی خویش، در اشعارش سعی زیادی نمی‌کند و اساساً کوششی به عمل نمی‌آورد تا آگاهی خود و مخاطبانش درهم آمیخته شود.

مخاطب مولانا، خود به خود مقهور او می‌شود، در حالی‌که در شعر هنرمندی چون حافظ شاعر به طرزی نامحسوس فعال سعی می‌کند تا بین آگاهی‌های خویش و آگاهی‌های خواننده اشعارش، یکپارچگی و وحدتی ایجاد کند و به عبارتی دیگر، برای حافظ، مهم است که آنچه خود بدان دست یافته، مخاطب وی نیز بدان دست یابد، در حالی‌که برای مولانا این اهمیت، ملحوظ و یا محسوس نیست.

موضوع اصلی پژوهش ما در این مقاله، بررسی علت شکوفایی یک غزل، شعر، یا بیت است. با شیوه‌ای تحلیلی و در این بررسی، دو غزل از دیوان کبیر، در شرایط نسبتاً همسان، از یک بحر و وزن و مضمون مشترک مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و

در این رهگذر به تبیین فرایندهایی در راز ماندگاری یک غزل یا بیت خاص، در یادها و اندیشه‌ها، از دیدگاه‌های مختلف موسیقی معنوی شعر و آواشناسی و فن موسیقی و دیگر ویژگیهای شعری می‌پردازیم.

یکی از مشهورترین غزلیات مولانا در دیوان کبیر غزلی است با مطلع زیر:

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار تویی، غار تویی، خواجه نگه دار مرا

که در کلیات شمس به کوشش زنده یاد فروزانفر، با شماره ۳۷ «ب» منظور گردیده است و چنین می‌نماید که این غزل در بین غزلیات مشابه و هم وزن و هم بحر خود (۳۶ ـ ۴۳)، از موقعیتی فراگیر بهره‌مند است و غالب ابیات آن در حافظه‌ها راه یافته و دهان به دهان نقل می‌شود و از مجموع غزلیات مورد اشاره فوق، می‌توان گفت تنها غزلی است که بین اهل ادب و عموم مردم جایی برای خود باز کرده است و علت نقد و بررسی غزل مذکور دستیابی به علل جذابیت و کشش آن و برقراری ارتباطش با خواننده است که در این راستا برای دقیق‌تر شدن این پژوهش غزل مورد بحث با غزلی که از حیث ساخت و مضمون و قافیه و ردیف ــ و نه تعداد ابیات ــ به این غزل نزدیک‌تر بوده است، یعنی غزل شماره ۳۶[1] «الف» با مطلع:

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگربار بیا
دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا

از *دیوان کبیر* طبق نسخه فروزانفر ـ مورد تطبیق و تحلیل قرار گیرد:

اگرچه کارکرد زیبایی شناسانه از اصول محوری شناخت و نقد و تحلیل یک اثر هنری است اما گاه در گستره هنر به وسعت بیکرانه‌ای می‌رسیم که دیگر زیبایی را در می‌نوردد و به مرزهای والایی نزدیک می‌شود.

زیبایی را همه درک می‌کنند، از هر سطح و مرتبه و درجه‌ای، اما والایی را همگان قادر به ادراکش نیستند. کانت می‌گفت: «والا آن است که به‌طور ناب و

---

۱. برای سهولت بیشتر ــ ازین پس ــ دو غزل ۳۶ و ۳۷ ،به ترتیب با علامات «الف» و «ب» نشانه‌گذاری می‌گردد.

ساده، عظیم باشد. در حالی که امر زیبا به‌طور ابژکتیو objective وجود دارد. به یک مورد محدود می شود چیزی است متعین و کرانمند، امر والا نامحدود است. زیبا به‌طور ابژکتیو (عینی) وجود دارد. اما نمی‌توان مورد والا را نشان داد. والایی احساسی ناب است. بنا به حکم کانت، والایی نه به چیزی خارج از ما، بل، به موقعیتی ذهنی باز می‌گردد...»[۵]

شاید کارکرد زیبایی شناسانه در غزل مولانا را بتوانیم در مقوله‌ای چون ردیف و قافیه و تکرار و سجع و ترصیع جستجو کنیم، اما والایی راه در این مقولات ندارد زیرا این امر بیشتر با راز آمیزی حرکت دوشادوش دارد.

«والایی» در شعر هر شاعری، امری نسبی است و ویژگیهای خود را داراست. طبیعی است که والایی در غزل شاعری مانند حافظ، با والایی در غزل مولانا متفاوت باشد. در غزل مولانا ــ و به طور اخص در غزل مورد بحث (غزل ب) ــ نوعی پویایی از بیت مطلع تا مقطع در حرکت است که منجر به نوعی والایی می‌گردد. گویی با هر بیت، نیروی شعر به قدری در موضع تهاجمی قرار می‌گیرد که مانند سیلی موانع را از سر راهش برمی‌دارد و خواننده هنوز در مضمضه یک عبارت و یک تصویر و یک بیت است که بیت دیگر سرریزش می‌کند. در حالی‌که والایی در غزل حافظ گاه ما را به بهتی غریب می‌کشاند، به‌طوری که حتی زبان ما، برای تحسین هم بسته می‌ماند.

اما در مقایسهٔ دو غزل مورد بحث در مورد دو امر والایی و زیبایی باید گفت:

معشوق در غزل «الف» متعین است و کرانمند و محدود. این معشوق به‌طور عینی قابل لمس است. نمونه‌های او را در غالب تجربیات خوانندگان شعر می‌توان یافت. خود شاعر نیز در این غزل، نمونه عاشقی ابژکتیو(عینی) است. اما وقتی مولانا عناصر و پدیده‌ها را نسبت به معشوق غزل «ب» ارائه می‌کند، دیگر، معشوق از حد انسانی قابل دسترس ابژکتیو فاصله می‌گیرد. هنگامی که معشوق، با توصیفات نوح نبی و روح و عالم معنا و سینه مشروح پیامبرانه و ستارگان، این همانی می‌یابد، طبیعی است که این، همان معشوقی نیست که سر هر کوی و برزن می‌توان یافت. وصف‌ها در این غزل لحظه به لحظه اوج می‌گیرند و فضای غزل، عروجی پیوسته

را یادآوری می‌کند، در حالی‌که اولین توصیفات غزل «الف» از بیت سوم، آن هم با استعاره‌های دست و پا... آغاز می‌شود و فردیت این معشوق، با پیشینه‌ای که از وصف‌ها و استعاره‌های او می‌گیریم، قطعاً با محبوب غزل «ب» متفاوت می‌شود و در سطحی نازل‌تر، فرود می‌آید... و شاید از همین روست که شخص مورد وصف در غزل «ب»، به دلیل کنش و واکنشهایی میان خیال و شناخت ما، احساسی در ما به‌وجود می‌آورد فراتر از زیبایی که شاید این همان احساس والایی باشد!

والایی شاید حجم بی‌نهایتی باشد که آمیخته‌ای از لذت و ترس و تحسین را در برابر یک اثر هنری در نهاد ما خلق می‌کند.

آثار بزرگ ادبی اگرچه مرزهایی بی‌انتها و گسترده را در برمی‌گیرند اما شاید در یک امر وجه اشتراک داشته باشند، که آن هم والایی است، آثار فاخر جهان نوعی زبدگی و ناب بودن را به عنوان ویژگی مشترک همگانی بر دوش می‌کشند. اگر شعر برخی از شاعران ناب‌تر است، به عقیده من نه به دلیل اندیشه متعالی آن شاعران که به دلیل شناخت دقیق آنان از نفس هنر است.

اگر شعر حافظ والا شمرده می‌شود و شعر ایرج میرزا را والا نمی‌توان شمرد نه به دلیل اندیشه‌های برتر حافظ، بلکه به دلیل آن است که حافظ وادی شعر را با اتفاقات متوسط و الفاظ غیرفاخر در نیامیخته است.

شعر پس از مشروطیت، با همه طراوت و تازگیش که مثلاً، ذائقه ایرانی را با واژگان تازه و مفاهیم نو و ضرورت‌ها و نیازهای اجتماعی و فردی آشتی می‌دهد و از گرانی و استعمار... سخن به میان می‌آورد، اما چون سخن از چیستی و چرایی اموری به میان می‌آورد که همه می‌دانند و در قالب غیرشعری نیز همه می‌توانند، درباره‌اش سخن بگویند، زیباست، قشنگ است، اما والا نیست... هنر وقتی به مرزهای والایی نزدیک می‌شود که همه قادر به بیان و تجربه آن نیستند. تردیدی وجود ندارد که ادراک همه امور بدیهی ضرورت دارد، و بحث درباره آن لازم است. اما وقتی هنرمند سخن از موضوعاتی به میان می‌آورد که طی آن لذت کشف تازه‌ای از شکستن قفل اسرارآمیز رازها را به مخاطب می‌دهد، از مرزهای زیبایی درمی‌گذرد...

وقتی در غزل حافظ، سخن از افرادی می‌شود که در ظلمت تیره‌گون شب، به شیوه‌ای، آب حیات به او می‌نوشانند و شاعر خود ناظر این صحنه افسون‌کننده‌ای است که رؤیایی ابهام‌انگیز و ناب را با زوایای زندگی مادیش ممزوج می‌کنند، شعر به احساسی فراتر از زیبایی، یعنی والایی نزدیک می‌شود.

برخی زمین را جایی می‌دانند که شاعر در آن جای دارد و آسمان را مکانی می‌دانند[۶] که او به سویش کشیده می‌شود و به‌تبع آن، زمین را برای شاعر، پدیده‌ای آشنا و آسمان را تجربه‌ای ناآشنا می‌دانند، اما دربارهٔ مولانا باید گفت که مولانا از زمین ناآشنا به سوی «آسمان آشنا» پیوسته در نوسان است و این نوسان و کنش و واکنشها به طرزی آشکار در غالب غزلیات دیوان کبیر محسوس است، زیرا، هر گاه سخن از رازهای ماوراءالطبیعه در غزلیات اوست، مولانا را آشنای این دنیای رازآمیز می‌بینم و هرگاه او را در زمین و تعلقاتش می‌نگریم، تب و تاب و اضطراب بیشتری در اشعارش احساس می‌کنیم.

گویی او همیشه در پی یک راز است و اگرچه رازی که مولانا به دنبال دستیابی بدان است یکی است و نه بیشتر، اما ساختن کلیدها و درهای رنگارنگ و انتخاب راهها و سفرهای گوناگون از سوی او باعث می‌شود که هیچ‌گاه با راز یکسانی در غزلیاتش مواجه نگردیم.

هر غزل از مولانا لحظه‌ای ویژه دارد که همان کلید گمشده است. مولانا در هر جایی، خانه‌ای می‌سازد و آن را ساحتی برای اقامت آدمی در جهان می‌نماید. اما نه ساحتی برای لمیدن و خوشباشی، بلکه به عنوان سکوی پرش، یک کاروانسرای موقتی. هر بار معشوقی در غزلش می‌آفریند ما را پراشتیاق و عاشقانه، به دیدارش می‌کشاند و می‌نشاند، فاصله‌ها را از میان برمی‌دارد... فاصلهٔ خود را با هستی، فاصله خود را با ما.

او راز هستی را به گونه‌ای بر ما می‌گشاید که نه کلیدش را می‌بینیم و نه قادر به نشان دادن راه و نشانه راهها هستیم. فقط وقتی دستهایمان را به دستش می‌سپاریم، چشم باز می‌کنیم و می‌بینیم، به دنیای رازآمیز هستی و عشق قدم گذارده‌ایم و چیزی را که شاید همیشه می‌خواسته‌ایم، اما زبان گفتنش را نمی‌یافته‌ایم، با مولانا

بدان رسیده‌ایم.

پس از بحث والایی در ارزیابی زبان شعری مولانا در دو غزل، شاید جستجوی این نکته که زبان شعری در چه شرایطی بیشتر با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌سازد، ما را به طرح فرایندهایی مانند: نقش ارجاعی و نقش ادبی زبان نزدیک سازد.

برای استدلال، و یا در ادعای اینکه زبان شعر در غزلی بیشتر به هنر نزدیک است تا در غزلی دیگر باید گفت: «... هر چه مدلول به مصداق نزدیک‌تر باشد، نقش ارجاعی بیشتر خواهد شد و هرچه مدلول از مصداق دورتر شود، نقش ارجاعی رنگ می‌بازد و نقش ادبی بیشتر جلوه خواهد کرد»[۷]. کوروش صفوی در جایی دیگر از اثر ارزشمند خود می‌گوید: «اصولاً ادبیات برای چه پدید آمده است؟ آیا شعر آفریده نشد تا انسان از مصداق‌ها فرار کند و به مدلول‌های خود پناه ببرد»[۸] و یا علت اینکه شعری در بین مردم بیشتر نفوذ می‌کند، و یا علت شاعرانه‌تر بودن یک شعر، دوری مدلول‌ها از مصداق‌ها نیست؟

اما قبل از هر چیز بهتر است به نقش ارجاعی و نقش ادبی زبان اشاره‌ای مختصر بشود تا به کاربرد عملی آن بر روی دو غزل مورد مقایسه مولانا وقوف بیشتری بیابیم:

در نقش ارجاعی «جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است»[۹] و در نقش ادبی «جهت گیری پیام به سوی خود پیام است»[۱۰]. و «این نقش در اصل همان نقشی است که مارتینه آن را «نقش زیبایی‌آفرینی می‌نامد»[۱۱]. «اعتقاد به نقش ادبی زبان ریشه در دیدگاه‌های اشکولفسکی V.Shklovsky روس و صورتگرایان چک به ویژه موکارفسکی J. Mukarovsky و هاورانک B. Havranck دارد. صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر باز می‌شناختند. و بر این دو فرایند نامهای خودکاری و برجسته‌سازی نهاده بودند. به اعتقاد هاورانک، فرایند خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که به قصد بیان موضوعی به‌کار رود بدون آنکه شیوه بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد، اما برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر

کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل فرایند خودکاری زبان، غیرخودکاری باشد.

موکارفسکی نیز در مقاله کلاسیک خود چنین می‌نویسد: که زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. وی برجسته‌سازی را انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان می‌داند. موکارفسکی با گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز به دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد.(۱۲)

حال با توجه به نقل‌قول فوق، چنین می‌نماید که نقش ارجاعی و نقش ادبی زبان، به ترتیب با فرایندهای خودکاری و برجسته‌سازی، در یک بستر جریان می‌یابند. به عبارت ساده‌تر، وقتی زبان نقش ارجاعی دارد به فرایند خودکاری نزدیک می‌شود و وقتی کلام نقش ادبی می‌یابد، در حقیقت در چارچوب فرایند برجسته‌سازی قابل بررسی قرار می‌گیرد. از همین‌رو به عنوان نتیجه نهایی این بحث می‌گوییم:

هرچه زبان از جنبه‌های خودکار Automatisation دورتر شود به برجسته‌سازی foregrounding نزدیک‌تر می‌شود. مثلاً در مقایسه مطلع دو غزل «الف» و «ب»:

می‌بینیم که عبارات بیت در مطلع غزل «الف» به نسبت غزل «ب» بیشتر به زبان خودکار نزدیک است و عبارات مطلع غزل «ب» به‌طور نسبی از برجسته‌سازی بیشتری برخوردار است.

تکرار عبارات سادهٔ «خواجه بیا» و «دفع مده» درمطلع غزل همان ویژگیهایی را دارد که در تعریف زبان خودکار، یا زبانی که «نقش ارجاعی» صرف دارد گفته‌ایم. حال اگر بخواهیم به طرح فرایند برجسته‌سازی در شعر بپردازیم، ناگزیر به عواملی مانند استعاره، تشبیه، مجاز، سجع و جناس و تصویرسازی و تخیل باید توجه کنیم اما چنین می‌نماید که کوشش ما برای یافتن یکی از گروههای برشمردهٔ فوق در مطلع این غزل، بی‌ثمر است زیرا زبان مولانا در مطلع این غزل، زبانی صرفاً ارجاعی است و بار اطلاع‌رسانی پیام تنها در حد یک مطلب صرف باقی می‌ماند و نقش زیبایی‌آفرینی یا ادبی و احساسی یا تخیلی و تصویری در آن ابداً وجود ندارد.

بیت از شش جمله تشکیل شده است که تکرارهای نسبتاً مکانیکی، نه تنها لطفی به شعر نبخشیده، بلکه تکرار دو همخوان (X) (خ) و (J) (ج)، آن هم به دفعات، مطلع غزل را از خوش‌نوایی euphony دور ساخته است.

این دو همخوان، در شیوه تولید شبیه‌اند و در محل تولید تفاوت جایگاه دارند[۱] و تلفظ پیاپی آنها، آن هم به‌طور مکرر خوشایند به نظر نمی‌رسد. بنابراین، تکرار سه‌بارهٔ واژه خواجه در یک مصرع، آن هم بدون حضور هیچ‌گونه تصویر و تخیل، جز تولید ریتمی که وزن شعری را می‌سازد، لطف دیگری ندارد و این روند در مصرع دوم نیز با تکرار دو فعل «دفع مده» تداوم می‌یابد و به نظر می‌رسد که واژه «دفع» نیز در دو آوای (F) (ف) و (؟) (همزه) هنگام تکرار، سهولت تلفظ ندارند زیرا این دو نیز به دلیل اختلاف در محل تولید و شیوه تولید به گاه مکررشدن، خوش‌نوایی ایجاد نمی‌کنند[۲].

اما «یک تمهید واحد می تواند در آثار مختلف، نقش‌های متفاوت داشته باشد و یا کاملاً خودکار شود. مثلاً استفاده از اصطلاحات کهن و یا واژه‌های لاتین می‌تواند در یک شعر حماسی نقش ارتقادهنده داشته باشد، اما در یک هجویه نقشی طنزآمیز ایفا کند».[۱۳] بنابراین واژه خواجه که در مطلع هر دو غزل به‌کار رفته، دو اثر متفاوت برجای نهاده است.

واژهٔ خواجه، در غزل«ب» پس از پنج عبارتی که شاعر، کل هستی و عشق و معشوق را از آن خود می‌داند، به دنبال یافتن مفر و پناهگاهی برای حفظ آنچه که دارد ــ و شاید بتوانیم آن را بعد تحمل‌ناپذیر هستی و عظمت عشق بنامیم ــ منادا قرار می‌گیرد و در پی یک طلب، طلبی از دل برآمده، این واژه همان نقشی را می‌یابد که یک عارف عاشق در جایگاه یک ملجأ و پناهگاه، باید داشته باشد: «خواجه نگه‌دار مرا».

۱.

آوا	محل تولید	شیوهٔ تولید
X	ملازی	سایشی
J	لثوی کامی	انسدادی سایشی

۲.

آوا	محل تولید	شیوهٔ تولید
F	لب و دندان	سایشی
?	چاکنایی	انفجاری

در حالی‌که در غزل: «الف» این واژه، در حد یک مفهوم کاملاً خودکار استعمال گردیده و مانند اغلب دریافت‌های معمولی خودکار، و بی‌رنگ گردیده.

در نتیجه آنچه در مطلع غزل «الف» قدری به عناصر شعری نزدیک گردیده تنها ترکیب وصفی «مه عیار» است که جز استعاره‌ای کاملاً معمولی و غیربرجسته، به نظر نمی‌آید.

مولانا، در هر دو غزل اگرچه از نظر مفهومی، عاشق را در موضع تمنا قرار داده است و در هر دو مطلع، شاعر از محبوب خویش طلب توجه و عنایت دارد، اما گره و تنشی[1] که از لوازم مقدمه یک قطعه شعر است در مطلع غزل. «ب» محسوس‌تر است. شاعر در مصرع اول، یار و غار و عشق را از آن خود می‌داند و در این تملک غار یا فضا و مکان، در حد و اندازه و اعتبار همان یار طرح می‌شود، ظرف و مظروف هم‌ارز قرار می‌گیرند و پارادوکس شادی و رنج و گوارایی و درد، یکجا در «عشق جگرخوار» مطرح می‌شود و این همان اولین تعارض لازم مصرع است. عشقی که همه به عنوان لذت و شور به آن می‌نگرند، ناگهان با صفت جگرخوار همنشین می‌شود. در مصرع دوم مطلع، معشوق، به دنیای روحی و فکری شاعر نزدیک است و همه مصرع اول را در وجود مخاطب یا معشوق خلاصه می‌کند و از حضور او و این عشق شاد است و به نظر می‌رسد که بخش کلیدی یا تشخص یافته مصرع همان عبارت: «خواجه نگه‌دار مرا» می‌باشد که شاعر، به مرحله‌ای رسیده که وصال نیز در تحمل او نیست و بار تحمل‌ناپذیر لذت وصال عاشقانه برای شاعر دشوار است و هم از این روست که در پایان همه مواهبی که از شور و عشق و لذت و معشوق برای او فراهم است شاید به دنبال دستی می‌گردد تا او را در این محاصره شور و لذت دربربگیرد!

گویی مولانا در این بند شعر، زیر فوران عشق و شادی تاب نیاورده و استمداد می‌کند که: «خواجه نگه‌دار مرا.»

می‌بینیم که در این مطلع، استعاره و وصف و صنعت التفات و تخیل و تصویر،

---

۱. ر.ک. *روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی*؛ جان پک و مارتین کویل و ترجمه دکتر سرورالسادات جواهریان (نویسنده در این اثر، وجود یک تنش و تضاد را در ابتدای هر قطعه شعری، ضروری می‌داند.) ص. ۳۲ـ۳۳.

همگی وجود دارد در حالی‌که در مطلع غزل «الف» ــ جز دو بند آخر ــ استعاره و تشبیه و هنجارگریزی و تصویرسازی... رخ نداده و تنها در بند آخر بیت مطلع می‌فهمیم که خواجه، همان مه عیار است.

هارمونی Harmonie «در لغت به معنای سازش و تناسب است و در اصطلاح موسیقی در فارسی، هم آهنگی را به جای آن به‌کار می‌برند و عبارت از صداهای مختلفی است که در یک آن، همگی به گوش می‌رسد و باید با هم تناسب و ارتباط داشته باشد. نخستین کنجکاوی انسان برای پیداکردن هماهنگی آواها در قرون وسطی شروع شد و رفته‌رفته ترقی کرد تا در قرن هفدهم میلادی تدوین شد و موسیقیدانان بزرگ اروپایی قطعات موسیقی خود را به‌وسیله تکمیل این فن، پسندیده‌تر از ترکیبات سابق کردند. عنصر اصلی این دانش، سازش‌هاست و آنها چند نت مختلف‌اند که در یک آن، با هم شنیده می‌شوند. سازش‌ها ممکن است از دو یا سه یا چهار یا پنج صدای مختلف تشکیل شود و در این صورت به سازش‌های دو صدایی، سه صدایی و پنج صدایی موسوم می‌شود. هر یک از سازشها دارای چند نت است که باید با هم نواخته شود. هارمونی (هم آهنگی) دانش ترکیب سازشها و قواعد ارتباط و اتصال آنهاست.»(۱۲) با اینکه غالب رویدادهای موسیقی و شعر مشترکند و شعر و موسیقی در اغلب ویژگیهای کلی با یکدیگر وجه اشتراک دارند اما در جزئیات، اختلافات زیادی دارند و با این همه می‌توان هارمونی و هماهنگی را در سازش صداها و آواها در شعر و موسیقی هر دو قابل بررسی دانست و با همه اختلافات[1] در جزئیات شعر و موسیقی، می‌توان از دیدگاه هارمونی (نیز) به طرح بحثی در دو غزل مورد بحث مولانا پرداخت:

در غزل «ب» به نوعی هارمونی «هماهنگی» برخورد می‌کنیم که این نظم فراگیر، با عروض شعر متفاوت است. غالب واژگان ابیات، یک هجای کشیده را شامل می‌شوند: مثلاً واژگان:

یار / yar/ غار / qar

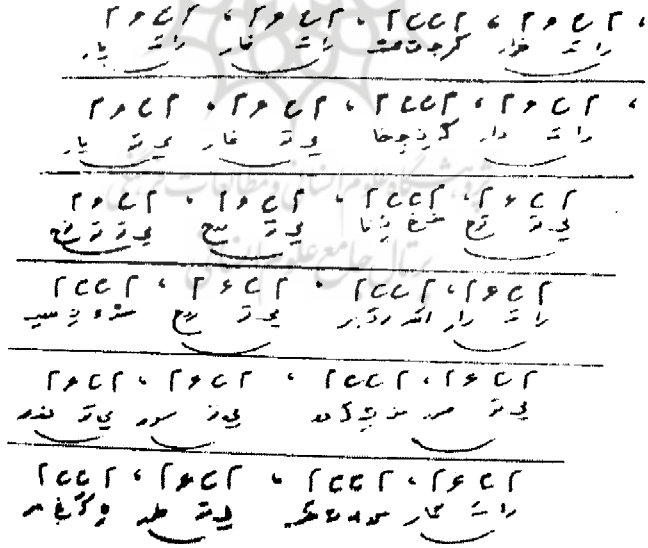
---

۱. ویژگی خطی بودن زبان، و اینکه زبان در زمان جاری است، باعث می گردد که آواها را در توالی یکدیگر و نه همزمان بشنویم. در حالی‌که در موسیقی امکان شنیدن چند نت note و صدای همزمان وجود دارد.

نوح / nuh/ روح / ruh

نور / nur/ سور/ sur

به ظاهر هجاهای کشیده cvc هستند، اما در واقع، واکه کشیده (a) و (u) به دلیل کشیدگی ، طول مدت زمان هجای بسیار کشیده (cvvc) را به گوش می‌رسانند و تکرار واژگانی از این دست، نوعی هارمونی موزیکال در غزل ایجاد نموده است این واژگان، خود به خود، هر یک سکوتی را در مصرع‌ها ایجاد می‌کنند و تکرار این سکوت‌ها پس از واژه‌های مذکور، نوعی موزیک یک دست و موسیقی هماهنگی را در غزل به‌وجود می‌آورد که خط موسیقی آنها به صورت یک نت سیاه و یک سکوت [ءم] است و در کل غزل، واژگان تک‌هجایی، که یک (cvvc) هستند به عدد ۲۵ می‌رسد و اگر به غیر از واژگان تک‌هجایی بخواهیم به هجاهایی با مختصات مذکور در غزل، اشاره کنیم، تعداد آنها به حدود ۳۷ هجا نیز قابل افزایش است.



نظمی که در این واژگان و هجاها، سراسر غزل را فرا گرفته، در تمام فضای شعری، ریتمی هارمونیک ایجاد نموده، به طوری‌که در هر بیت و در هر رکن

مفتعلن، قطعاً یک ضرب سیاه و یک سکوت چنگ تکرار می‌شود. نگاهی به نمودار ذیل مؤید همین مطلب است؛ در این نمودار به دلیل رعایت اختصار، تنها به ذکر سه بیت اول غزل اکتفا گردیده و بخشهایی که با علامت منحنی در ذیل واژهٔ تک‌هجا مشخص گردیده است واجد شرایط موردنظر است.

بررسی محل‌های سکوت (Rest) در غزل «ب» و تکرار آنها، نوعی نظم را، گاه به‌طور هماهنگ و در محل‌های کاملاً قابل پیش‌بینی، و گاه به‌طور پراکنده، در غزل ایجاد می‌کند. (ر.ک به نمودار ، علامات سکوت در نمودار شبیه به عدد ۶ است) اما استعمال واژگان فوق‌الذکر غالباً، زمانی در غزل به‌کار می‌رود که شاعر به توضیح هر چه بیشتر اولین واژه مهم مطلع، یعنی یار می‌پردازد. به عبارتی دیگر، مشخصات «یار»، مرتباً در حال انضمام به اطلاعات قبلی ماست.

در آغاز غزل، یک بار، صنعت التفات صورت می‌گیرد و تا پایان، مخاطب تغییر نمی‌کند و خواننده شعر، هر لحظه با «یار» یا همان اولین واژه مهم بیت مطلع آشنا و آشناتر می‌شود و ویژگیهای این موجود نیمه آسمانی، هر لحظه خوانندهٔ شعر را بیشتر به مرزهای شناخت او نزدیک‌تر می‌سازد. و این شناخت با رویارویی خواننده در صفت‌ها و تعبیراتی مثل نوح و روح و فاتح و مفتوح کاملتر می‌گردد. اما در غزل «الف» مخاطب شاعر تا بیت هفتم، در وضعیتی ثابت باقی می‌ماند و از بیت هشتم به دل و شب و غم و... تغییر می‌یابد و سرانجام در آخر غزل ارجاعات شاعر دوباره به محبوب باز می‌گردد.

وضعیت نیمه‌راکدی که در غزل «الف» وجود دارد در مقایسه با غزل «ب» هر لحظه کمرنگ‌تر می‌شود زیرا جوهرهٔ شعری در غزل «ب» از همان ابتدا اوج می‌گیرد و رفته‌رفته، مواضعش معلوم می‌شود و به عبارت دیگر به کمک استعاره، پیوسته، حسنی به حسن‌های محبوب افزوده می‌شود و این اوج‌گیری تا بیت مقطع ادامه می‌یابد در حالی‌که افت و خیزهای نه چندان چشمگیری که در غزل «الف» روی می‌دهد، نه از فرایندهای جمال‌شناسی و استتیک aesthetic بهره های درخشانی دارد و نه از حیث صنایع معنوی تفکر برانگیز است.

غزل «ب» از نوعی توازن parallelism آوایی، واژگانی و نحوی برخوردار

است و توازن‌آوایی در کل غزل یک نوع آکورد[1] موسیقی ساخته است. توازن واژگانی در این غزل یا به شکل انواع تکرارها و همگونی‌هایی از نوع جناس و سجع است و یا در بعد صنایع معنوی گونه‌های مختلف مراعات نظیر و پارادوکس paradox را شامل می‌گردد.

اما در بعد نحوی syntactic هر بیت به‌طور تقریبی از چند بخش خبر، و یک بخش طلب، تشکیل گردیده و این ترتیب، جز در مواردی معدود، در کل غزل رعایت شده. مثلاً، مطلع غزل «ب» شش عبارت دارد که پنج عبارت آن جنبه خبر دارد و بخش پایانی بر طلب دلالت می‌کند و این روند در شش بیت از مجموعه هشت بیتی غزل مذکور تداوم می‌یابد. و تداوم عبارات پایانی این غزل با عبارات «خواجه نگه‌دار» مرا، مؤید همین مطلب است. در حالی‌که این روش منظم در غزل «الف» وجود ندارد. مثلاً مطلع این غزل از شش جمله تشکیل می‌شود که چهار بار تکرارهای متشابه دارد و از نظر علم معانی، هر شش عبارت گونه‌ای طلب را دربردارند. و در ابیات بعد نیز، پراکندگی ــ از دیدگاه فوق ــ بیش از نظم به چشم می‌آید.

همپایی دو چیز متضاد، مثل «قند و زهر»، «لطف و قهر» و «دام و دانه»، در شعر، و موضع‌گیری عاطفی یکسان از سوی شاعر در برابر آن همه پارادوکس، شعر را از تضاد به نوعی فرایند وحدت نزدیک ساخته است و عشق زیبا و شیرینی که همه جا، تصویر ذهنی لذت‌بخشی به آدمی می‌دهد، در ترکیب با صفت «جگرخوار» حالتی از کنش و واکنش را در آدمی برمی‌انگیزد. اما این تضادها، گاه، چنان وحدتی به غزل می‌بخشد که نقطه‌های هارمونیک شعر را درخشان‌تر می‌سازد، ازجمله وقتی‌که محبوب مرغ کوه طور است و راهنما و دستگیر، همان مرغ، جراحت‌دهنده و خلنده به منقار خویش است. یعنی مرغی که نجات‌دهنده است، خود عامل زخم و رنج نیز هست. و از همین دست است، جمع لطف و قهر، قطره و بحر و پخته و خام. اما از تناقضات وحدت بخش این غزل، در غزل، «الف» خبر چندانی نیست و

---

۱. آکورد: فاصله‌های اول تا سوم نت موسیقی را می‌گویند و هرگاه دو یا سه نت Note ــ با فواصل مذکور ــ همزمان نواخته شوند. یک آکورد موسیقی داریم.

یا حضور چنین فرایندهایی در آن کمرنگ است.

از سویی عنصر تخیل نیز در غزل «ب» قوی‌تر از غزل دیگر است، زیرا تخیّل«یار غار» و به دنبال آن عشقی که با همه لذتی که به شاعر می‌دهد، «جگرخوار» است، در بیت دوم و در تخیل شاعر تبدیل به نوح و عنصری ماورائی‌تر از آن یعنی «روح» می‌شود و در یک آن، دو فرایند پارادوکسی فاتح و مفتوح یک نقش دارند. تخیل وجود محبوب در سیمای جوهری مستقل به نام نور و یا تصاویر سورئالیستی سور و سعادت و بخت پیروز. به صورت مرغی پردرآورده که ضمن راهنمایی شاعر، او را به منقارش خلیده و سرانجام جزء و کل در نگاه شاعر برایندی یکسان یافته‌اند.

در حالی‌که، در غزل «الف» پس از یک طلب، شاعر به بیان وصف‌الحال خود می‌پردازد و وارد وادی توصیف می‌شود و میزان انگیزش تخیل را با وصف‌های متوسط، ضعیف می‌گرداند، در غزل، «ب» از همان ابتدا، زبان استعاری شاعر ما را به فضایی اسطوره‌ای و آرکائیک archaic نزدیک می‌سازد و چنین می‌نماید که هرچه جنبه‌های استعاری شعر بیشتر باشد، به تخیل نزدیکتر می‌شود و هرچه زبان شعری به توصیف و ترکیب نزدیک می‌شود از تخیل فاصله می‌گیرد زیرا استعاره‌هایی چون نوح و روح و کوه طور، خودبه‌خود خیال‌انگیزی و ورود به دنیای رؤیاگونه اساطیری را تقویت می‌کند، اما توصیفات و ترکیباتی چون «مهجوری عاشق» و «مخموری تشنه» گستره وسیعی از تخیل را فراهم نمی‌کنند.

توازن و تکرار

توازن در لغت به معنای برابر و هم سنگ شدن دو چیز و هم سنگی و هم‌وزن شدن است. «به گفتهٔ آوسترلیتس که مدعی است مادهٔ سازندهٔ هر قطعه موسیقی نیز توازن است، می‌توان پنداشت که توازن عاملی جهانی است و به طرق مختلف در نظم موسیقایی به‌کار می‌رود»[۱۵].

«صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند، به همین دلیل گونه‌های توازن را باید در سطوح تحلیل متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن، به سه سطح تحلیل‌آوایی واژگانی و نحوی نیاز است.

مثلاً توازنی که موجب وزن می‌شود، در سطح‌آوایی قابل بررسی است. اما لف و نشر در سطح نحوی امکان توصیف می‌یابد و صنعت ترصیع بیشتر در سطح واژگانی احتمال بررسی دارد»[۱۶] و چنین می‌نماید که در هرگونه هماهنگی موسیقایی چه در شعر و چه در یک قطعه موسیقی، گونه‌ای از توازن وجود دارد.

مثلاً مولانا، در غزل «ب» با واکه‌های (o) و (u) به توازنی دست یافته که این توازن سراسر غزل را ــ به‌خصوص از بیت دوم به بعد ــ به یک آکورد موسیقی نزدیک ساخته است.

در حالی‌که چنین فرایندی، با این روند متوازن و منظم در غزل «الف» روی نداده است.

حال اگر به دنبال یافتن توازن واژگانی، فرایندهایی چون سجع متوازی و مطرف و متوازن را جستجو کنیم در غزل «ب» با توازن‌هایی چون یار و غار/ نوح و روح/ نور و سور/ فاتح و مفتوح / قند و زهر/ و لطف و قهر / و نمونه‌های دیگری روبه‌رو می‌شویم و اگرچه من به تکرار مکانیکی در اقسام شعر معتقد نیستم. اما مطلع غزل «الف» تا حدودی به تکرار از نوع مکانیکی نزدیک گردیده است.

حضور گستردهٔ تکرار، در غزل مولانا، تا به حدی است که شاید بتوان آن را گونه‌ای ویژگی سبکی برای مولانا برشمرد، زیرا در کمتر غزلی شوریده، از مولانا به فرایند تکرار برخورد نمی‌کنیم. «تکرار عامل مهم توازن در شعر و موسیقی است.»[۱۷] «تکرار می‌تواند در سطح‌آوایی، واژگانی، نحوی به گونه ناقص و کامل اعمال شود و مجموعه‌ای از صناعاتی را پدید آورد که کلاً به برون زبان مربوطند و اسباب ایجاد نظم به‌شمار می‌روند.»[۱۸]

دوری از قواعد زبان خودکار، یکی از ابزارهای آفرینش شعری است و این آفرینش هنری می‌تواند هم در فرم و صورت اتفاق بیفتد و هم در جوهر کلام. و با توجه به حضور گسترده فرایند تکرار ــ در ابعاد مختلف ــ در غزل مولانا، شاید عامل مذکور را بتوانم به عنوان ویژگی سبکی مولانا به بررسی بنشینیم و نتایج حاصله از حضور چنین فرایندی را در غزل این شاعر، یکی از جنبه‌های برجسته سازی زبان وی به شمار می‌آوریم.

«قاعده‌افزایی، بر خلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به‌شمار می‌رود.»[۱۹] زیرا وقتی توازن موجود در بیت از طریق هم حروفی یا تکرار هجایی و تکرارآوایی برای هماهنگی و هارمونی سود می برد، طبیعی است که چنین فرایندهایی گریز از زبان هنجار نیست بلکه افزودن قاعده‌ای بر قواعد زبان هنجار است. به عبارت دیگر، تکرارآوایی و کلامی نوعی برجسته‌سازی از طریق قاعده‌افزایی به شمار می‌آید.

در غزل مولوی، توازن‌های حاصل از تکرارهای آوایی وقتی به توازن‌های واژگانی منتهی می‌گردد، شاعر به نوعی موسیقی نزدیک می‌شود که صورت‌گرایان روسی آن را ارکستراسیون orchestration یا هماهنگ‌سازی خوانده‌اند.

تکرار در غزل مولانا شکلی ثابت و همیشگی ندارد، چرا که گاه این تکرارها در هم حروفی‌هاست گاهی در واکه‌ها، گاه در هجا و گاه در واژه‌ها ، و حتی گاه عبارات، و انتخاب جایگاه واژه در بیت ــ برای فرایند تکرار ــ گاه در قافیه‌های درونی و میانی است، و گاه به‌طور پراکنده در مواضع دیگری از بیت. «صفوی» در کتاب *از زبانشناسی به ادبیات* (ج۱) می‌نویسد:

«اگر بپذیریم که توازن از طریق گونه‌های تکرار پدید می‌آید باید میان این شیوه از تکرار و تکرار مکانیکی تمایز قایل شد. براساس گفتهٔ یاکوبسن در هر الگوی متوازن باید ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد و اگر میان دو ساخت متوازن ضریبی از تباین وجود نداشته باشد، تکرار به دست آمده صرفاً جنبهٔ مکانیکی خواهد داشت و از ارزش ادبی برخوردار نخواهد بود.»[۲۰]

اما این موضوع جای بررسی و بحث بیشتری دارد، زیرا من معتقدم تکرار مکانیکی در شعر رخ نمی دهد ــ مگر دربارهٔ برخی ردیف‌های شعر فارسی که بدان خواهیم پرداخت ــ و تکرار متشابه در شعر چون به قصد هدفی مشخص از گونهٔ تأکید و تأیید و ایجاد موسیقی به‌کار می‌رود، جنبهٔ مکانیکی خود را از دست می‌دهد. در مطلع غزل «ب» در همان مصرع اول به تکرار متشابه «مرا» برخورد می‌کنیم و همچنین به تکرار سی‌بارهٔ واژه «تویی» در کل غزل؛ و تصور نمی‌کنم کسی بتواند این تکرار «مرا» و «تویی» را تکراری ملال‌آور و غیرهنری بشمارد. زیرا

مثلاً لفظ «تویی» پس از دو واژهٔ «قند» و «زهر» دو اثر متفاوت دارد. .نمونه این نوع تکرار متشابه را در بیتی از حافظ مرور می‌کنیم.

وی در بیت:

دل و دینم دل و دینم ببردست

بر و دوشش بر و دوشش بر و دوش

با تکرار متشابه یکی از بیاد ماندنی ترین ابیات خویش را سروده است.

از ویژگیهای این بیت تکرار رکن فاعلی به میزان سه بار، در برابر رکن مفعولی به میزان دو بار، و عدم تکرار فعل و نقل یک‌باره آن است و به اعتقاد بنده میزان این تکرارها، اهمیت رکن فاعلی را در درجه اول اهمیت، و رکن مفعولی را در درجه دوم، و عنصر فعلی را در درجه آخر می‌رساند بنابراین می‌توان به این نتیجه دست یافت که تکرار در شعر به دلیلی قابل توجیه روی می‌دهد.

تکرارهای غزل «ب» را می‌توانیم در محدوده فنون بدیعی، در فرایندهای سجع و جناس و هم حروفی و هم‌آوایی جای بدهیم. یا شاید بهتر باشد بگوییم تکرارها در این غزل منتهی به توازن‌هایی گردیده، که می‌توان آنها را به نامهای جناس و سجع و... نامید و چنین می‌نماید که این توازن‌ها نه فقط در صنایع لفظی که در گستره صنایع معنوی از قبیل تضاد و مراعات نظیر و تناسب جای بحث داشته باشد.

توازن‌ها در مطلع این غزل تنها در حد صرفی و نوع کلمه باقی نمی‌مانند و می‌توانند در محدوده نحوی هماهنگی و هارمونی در غزل ایجاد کنند؛ به عنوان نمونه در همان بیت مطلع غزل «ب» هر عبارت از مصرع اول با عبارت مقابل آن در مصرع دوم معنای یکدیگر را تکمیل می‌کنند:

یار مرا، یار تویی

غار مرا، غار تویی

عشق جگرخوار مرا، خواجه نگه دار مرا

مولانا در غزل «ب» لبریز از گفتنی است و گویی در حالت کشف قرار دارد و هم از این روست که غزل را این‌چنین طبیعی و ناب می‌سراید. در مورد معنی نیز در شعر وی باید گفت: «اصولاً معنی در شعر مولانا با معنی در شعر دیگر

گویندگان تفاوت‌هایی دارد معنی در شعر او همان موسیقی است و بس. شعر او تجربه حیاتی اوست و در زندگی او مراعات خیلی از چیزها معنی ندارد تا چه رسد به مراعات نظیر»[۲۱]. و شاید از همین روست که تضادی بارز همانند قطره و بحر، قند و زهر، لطف و قهر و آن همه پارادوکس‌ها در شعر او به نوعی تناسب و یکدستی می‌انجامد و باز به همین دلیل است که محتوی و محتوا، ماده و روح، ذات و معنی، جوهر و عرض، همه یکجا در اندیشه او جمع می‌شوند و زبان او را تسخیر می‌کنند.

تصور می‌رود که صرف تولید چند صوت و آوای مشترک، نتواند به تنهایی به ایجاد ارتباط شاعرانه میان گوینده و مخاطب منتهی گردد. بلکه مجموعه‌ای از نکات و ظرایف که برای گوینده و مخاطب هر دو آشنا و جذاب است در این امر دخالت مستقیم دارد و این نکات لزوماً نباید بسته‌ای از مقررات و قواعد آکادمیک و بدیعی و عروضی باشد و قطعاً زنجیره‌های نهفته و محکمی در ورای واژگان یک قطعه شعر وجود دارد که شاعر را به مخاطبانش متصل می‌کند، زنجیره‌هایی احساس‌شدنی و ناگفتنی. در این لحظات است که شاعر زیر بار سنگینی احساس و کلمه، ناگزیر می‌جوشد و در این لحظه‌هاست که وجود او سرریز از گفتن می‌گردد و اینجاست که مثل یک چشمه طبیعی، شعر، راه خود را از میان خاک و سنگ می‌گشاید و به زلال‌ترین و ناب‌ترین شکل ممکن جاری می‌گردد.

من، مولانا را هنگام سرودن غزل «ب» در چنین حالتی می‌یابم، در حالت کشف، در همان حالتی که بوریس پاسترناک می‌گوید: «... وجود هنرمند لبریز از گفتنی است.»(۲۲) در حالی‌که این وضعیت در غزل «الف» وجود ندارد. در غزل مذکور نیز شاعر، از همهٔ لوازم شاعرانه از جمله تکرار، سجع و جناس و تضاد و تناسب سود جسته است. اما همانگونه که گفتم، هیچ‌یک از عناصر مذکور برای ناب‌شدن شعر کافی نیستند و زنجیرهٔ لطیف و ظریف پنهانی که کلام را شاعرانه می‌سازد تنها در صوت و آوا و صنعت و خصوصیات صرفی و نحوی نیست. و آن حالت لبریز از گفتنی است که از شعر شاعر، کلام هنری تر را برمی انگیزد و در نتیجه شعر را شاعرانه‌تر و زیباتر می‌سازد.

سیری اجمالی در تطبیق غزل «ب» با شش غزل مشابه خود ــ از نظر وزن و قافیه ــ نشان می‌دهد که کاستی‌هایی از نوع تحمیل وزن بر کلمه نیز که مثلاً در دیگر غزل‌ها وجود دارد در آن موجود نیست. به عنوان نمونه، در بیت دوم غزل شماره ۴۳ می‌بینیم که در مصرع:

«گفتم ای چرخ فلک مرد جفای تونیم» «گفتم ای» که وزن عروضی آن (مفعولن) شده به اختیارات شاعری به جای (مفتعلن) و هم ارزش زمانی (مرد جفا) قرار گرفته و همچنین در بیت دیگری از همین غزل، با مصرع «رفتم هنگام خزان سوی رزان دست گزان». باز هم (رفتم هن) مقابل (مفتعلن) قرار گرفته... که اقسام این موارد، از بار ظرافت و زیبایی غزل تا حدودی می‌کاهد...

کمتر غزلی وجود دارد که انسجام و زیبایی و موسیقی، درآن در حد کمال باشد و غزل قبول عام نیافته و در زبانها نیفتاده باشد.

وقتی هر رکن عروضی کاملاً مقابل یک واژه (تفعیله) قرار می‌گیرد، شعر را موسیقایی‌تر و نافذتر می‌نماید، نمونه‌هایی مانند: مرده بدم (مفتعلن) زنده شدم (مفتعلن) و یا نوح تویی (مفتعلن) روح تویی (مفتعلن) از این گروهند.

اما مثلاً مصرع: «مطرب عشق ابدم زخمه عشرت بزنم» که در تقطیع ارکان عروضی به صورت زیر در می‌آید:

(مطرب عش) (مفتعلن) (ق ابدم) مفتعلن

(زخمه عش) مفتعلن (ر ت بزنم) مفتعلن

در مقایسه با غزل «ب» به دلیل فوق‌الذکر کمتر قابل توجه است.

همچنین ایجازهایی که در غزل «ب» وجود دارد ــ در قالب عبارات کوتاه ــ با زهم در مقایسه با غزل «الف» قابل بررسی است. عبارات ایجازی غزل «ب» مفاهیم بیت را خیلی سریع بیان می‌کند و عبارت را زود به انجام می‌رساند به طوری‌که در وقت و زمانی که بیت در اختیار دارد ــ هشت بار مفتعلن ــ در هر بیت در حدود ۵ تا ۷ جمله وجود دارد، در حالی‌که در غزل الف، عبارات از ایجاز کمتری برخوردارند و در نتیجه تعداد جمله‌ها کمترند مثل:

ای ز نظر گشته نهان/ ای همه را جان و جهان....

بار دگررقص کنان بی دل و دستار بیا.

که بیت تنها سه جمله را با ۸ رکن مفتعلن بیان نموده است. در حالی‌که مثلاً در بیت هفتم غزل«ب» ۷ جمله وجود دارد[۱].

ردیف

بدیهی است که از سه عامل وزن، قافیه و ردیف، وزن تأثیر عمده‌تری در حفظ تناسب موسیقایی نظم داشته باشد و این مرتبه را در مرحلهٔ بعد از وزن قافیه برعهده دارد و آخرین درجه حفظ تناسب موسیقایی را شاید بتوان گفت ردیف بر عهده دارد و ردیف «... به عنوان نوعی همگونی کامل‌آوایی که در سطح توازن واژگانی قابل بررسی است.»[۲۳] می‌تواند در غزلیات *دیوان کبیر* مورد دقت قرار گیرد.

اگرچه ردیف‌های «فعلی»، غالباً از پویایی بیشتری نسبت به ردیف‌های اسمی برخوردارند، اما چنین می‌نماید که در دو غزل موردنظر که در طول پژوهش مورد تطبیق و مقایسه قرار گرفته‌اند، چنین نیست زیرا ردیف‌های غزل «الف» که با تکرار «بیا» موسیقی بیت را پس از قافیه تکمیل نموده‌اند در مقایسه با ردیف‌های اسمی غزل «ب» از پویایی کمتری برخوردارند.

نگاهی به نقش ردیف در زبان فارسی ما را بر آن می‌دارد تا بگوییم که با وجود آنکه «ردیف چیزی است که با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد»[۲۴] و در زبان فارسی اعراب زبان عربی وجود ندارد تا به وسیله آن کشش صوتی ایجاد کنیم و توقف بر روی «روی» هم به قدری نیست که موسیقی قافیه را اشباع کند و برای تکمیل آن باید از ردیف استفاده کرد.»[۲۵] اما با همه این احوال، هرگاه ردیف حالت حشو دارد و حضور آن تنها در حکم پرکننده جای خالی بیت است، درخشش خود را از دست می‌دهد، در حالی‌که وقتی ردیف در مفاهیم متنوع جایی ضروری در ابیات غزل می‌یابد از چشمگیری بیشتری برخوردار می‌شود.

به نظر می‌رسد که ردیف‌های فعلی «بیا» در غزل «الف» در اکثر موارد، حالت

---

۱. دانه تویی دام تویی باده تویی جام تویی پخته تویی خام تویی بمگذار مرا

حشو دارد و بیشتر نقش پرکردن جای خالی رکنی عروضی و یا ایجاد ریتم موسیقی را ایفا می‌کند. مثلاً، اگر ردیف «بیا» را از غالب مصرع‌های این غزل حذف کنیم، خللی در معنای عبارات بیت ایجاد نمی‌کند. در حالی‌که ردیف‌های غزل «ب» به هیچ وجه حالت حشو ندارد و عبارات بیت با حذف آن ناقص می‌ماند.

از طرفی، هرگاه ردیف، ضمیر مفعولی «مرا» باشد، قطعاً حذف آن، مفهوم عبارات بیت را دچار اختلال خواهد کرد. مثلاً اگر ردیف را از پایان مصرع‌های غزل «ب» حذف کنیم، بیت از نظر معنایی ناقص می‌ماند مانند:

یار تویی، غار تویی، خواجه نگه دار...(؟)

یا نمونه‌هایی مانند: بیش میازار... (؟)

راه ده این بار... (؟)

آب ده این بار... (؟)

حضور ردیف «مرا» برای تکمیل عبارات بیت، قطعاً ضروری است. در صورتی‌که در مورد غزل «الف» – البته اگر وزن را در نظر نگیریم و تنها به فرایند معنی توجه کنیم می‌توانیم بگوییم:

«خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگربار.../ دفع مده، دفع مده ای مه عیار» و همچنین دیگر عبارات پایانی ابیات نیز مانند: ای شه خمار...» و «ابر شکربار...» و «دولت بیدار....» می‌توانند بدون ردیف «بیا» نیز افاده معنی کنند.

علاوه بر عواملی چون ردیف، در غزل «ب» ویژگی قابل بررسی دیگری نیز وجود دارد که می‌توان از آن به عنوان یک نوع هارمونی بصری در غزل یاد کرد. ویژگی که در غزل «الف» وجود ندارد: در غزل «ب» عموماً مصرع‌های اول، به واژهٔ تویی ختم می‌شود و مصرع‌های دوم، به ردیف‌های «مرا» و این هماهنگی، حضور پیوسته و همواره دو تن، و نوعی تعامل عاطفی و عاشقانه را مرتباً یادآوری می‌کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱. بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی*، ص ۵۳۸
۲. رامان سلدن، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ص ۵۵
۳. همان اثر، ص ۲۷
۴. همان اثر، ص ۲۸
۵. بابک احمدی، *حقیقت و زیبایی*، ص ۹۰
۶. همان اثر، ر.ک، ص ۵۳۷
۷. کوروش صفوی، *از زبانشناسی به ادبیات*، ج ۲، ص ۳۵
۸. همان اثر، ص ۱۰۳
۹. کوروش صفوی، *از زبانشناسی به ادبیات*، ج ۱، ص ۳۲
۱۰. همان اثر، ص ۳۳
۱۱. همانجا
۱۲. همان اثر، ص ۳۴
۱۳. رامان سلدن، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ص ۲۱
۱۴. روح الله خالقی، *نظری به موسیقی*، ص ۱۴۹
۱۵. کوروش صفوی، *از زبانشناسی به ادبیات*، ج ۱، ص ۱۵۳
۱۶. همان اثر، ص ۱۵۴ ـ۱۵۳
۱۷. همان اثر، ص ۱۵۸
۱۸. همان اثر، ص ۲۵۸
۱۹. همان اثر، ص ۵۰
۲۰. همان اثر، ص ۱۵۳ ـ۱۵۲
۲۱. محمد رضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص ۴۱۷
۲۲. همان اثر، مقدمه
۲۳. کوروش صفوی، *از زبان شناسی به ادبیات*، ج ۱، ص ۲۴۸
۲۴. محمد رضا شفیعی کدکنی، *موسیقی شعر*، ص ۱۳۲
۲۵. دره دادجو، *موسیقی شعر حافظ*، ص ۱۳۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

احمدی، ب. ۱۳۷۴. *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز.
پک. ج. و.کویل. م. ۱۳۸۲. *روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی*. تهران: مروارید.
ثمره، ی. ۱۳۸۳. *آواشناسی زبان فارسی*. چ ۸ ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
خالقی، ر. ۱۳۶۳. *نظری به موسیقی*. تهران: مصور.
دادجو، د. ۱۳۸۶. *موسیقی شعر حافظ*. تهران: زرباف اصل.
سلدن، ر.۱۳۷۲. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران.
شفیعی کدکنی، م. ۱۳۷۷. *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
صفوی، ک. ۱۳۸۳. *از زبانشناسی به ادبیات*. ج ۱ و ۲. تهران: سوره مهر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی