Archive of SID

ادب عربی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲
پاییز و زمستان ۱۳۹۸

تجلی خوانندهٔ ضمنی در ساز موسیقی و تسمیهٔ شراب موردکاوی باده‌سرایی ابن فارض و أعشی

عباس طالب‌زاده شوشتری
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد
سعیده ممیزی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد

(از ص ۸۷ تا ۱۰۷)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۵/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۱۸

چکیده

نظریه‌های خواننده‌محور به مثابه نگاه نقدیِ نو، افق‌های جدیدی از زیبایی‌شناسی متون ادبی را به روی ما می‌گشایند. این نظریات ضمن تأکید بر نقش و اهمیت مخاطب، به بررسی چند و چون ارتباط متن ادبی و خوانندهٔ متن می‌پردازد. یکی از فاکتورهایی که در ذیل این نظریه مطرح شده «خوانندهٔ ضمنی» است. این خواننده به عنوان حلقهٔ واصل متن و خواننده‌های اصلی، زمینهٔ تحلیلِ تعامل آن دو را فراهم می‌کند. در این نوشتار چارچوب ظهور «خوانندهٔ ضمنی» در دو لوحِ «نامِ شراب» و «موسیقی شعر» و در دو نوع شعرِ باده بررسی شده است. اول خمریهٔ روحی و رمزی ابن‌فارض و دوم خمریات مادی أعشی. در این پژوهش مشخص گردید نام شراب در شعر ابن‌فارض، نقطهٔ ثقل سرودهٔ اوست و خوانندهٔ ضمنی‌اش نیز محو این نام است؛ درحالی که مخاطبِ ضمنیِ شعرِ أعشی مرکزیت شعر را نه خود شراب بلکه از آنِ تأثیر آن و تلذذات خود می‌داند. از دیگر سو مخاطب ضمنیِ هر دو اثر علاقه‌مند موسیقی‌اند؛ لیکن موسیقی خاص خودشان، موسیقی شعر بیش از هر چیزی انعکاس جان، روح و حالی است که شاعر شعر خود را برای آن مهیا کرده است و باید جزء جزء آن به عنوان یکی از تماثیل شعری، با ماتریس کلیِ اثر هماهنگ و متناسب باشد، موسیقیِ باده‌سراییِ این به نرمی و لطافت متمایل است و دیگری رو به سوی یک شب عیاشی دارد، هرچند گاهی تماثیل موسیقایی مشترکی بین آن دو می‌بینیم ولی در نگاه کلی و در کنار جمع تماثیل دیگر، روشن می‌شود که با وجود اشتراک جزئی هر یک گویای هندسهٔ متفاوتی هستند و تمام تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها، نشانگر ضعف یا نقص یکی از آنها نیست بلکه بیانگر یک نظام منحصر به‌فرد موسیقیایی در شعر هرکدام هست که نمایی از طلب خواننده‌ی ضمنی هر کدام به نمایش می‌گذارد.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ مخاطب، خواننده ضمنی، ابن‌فارض، أعشی، موسیقی.

* . رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: sa.momayezi@mail.um.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

نظرات نقدی جدید بر این مبنا پایه‌گذاری شده‌اند که اثر ادبی به روی احتمالات بسیار باز است و متناسب با تغییر زندگی و تحول درجهٔ هشیاری مخاطب تغییر می‌کند؛ لذا در ساختاردهی معنای متن به مخاطب آزادی داده‌اند. در این نظرات به ارتباط متن با خواننده و تعامل این‌دو توجه شد و خواننده به عنوان دریافت‌کننده‌ای که با ابزار تأویل و تذوق در ابداع اثر ادبی مشارکت دارد، محل اهتمام ناقدان گشت. از این منظر وظیفهٔ ناقد شرح اثر ادبی نیست، بلکه وظیفهٔ وی شرح تأثیراتی است که اثر ادبی در خواننده ایجاد می‌کند. در این دیدگاه خواننده از طریق تأویل می‌تواند به عمق متن وارد شده و پیچیدگی آن را کشف کند؛ خواننده باید تصور کند که در هر سطر معنایی نهفته است و نقش و جایگاه وی در کشف معانی و کشف آن‌چیزی است که در پشت ایحائات و ترکیب‌های زبانی اثر ادبی آشکار می‌شود (هولب، ۲۰۰۰، ۲۴-۲۵، ۳۴-۳۶، ۱۴۲-فضل، ۲۰۰۲، ۱۲۵-۱۱۶- بارت ودیگران، ۲۰۰۳، ۱۳۷-۱۴۲).

یکی از مفاهیم مهم آیزر، خوانندهٔ ضمنی است. این مفهوم که شباهت زیادی به مفهوم انضمامی‌سازی اینگاردن دارد، متن را به مثابهٔ رمزگان‌های نوشتاری می‌داند که توسط خواننده کشف می‌شود و معنا می‌یابد. در واقع، هر متن خواننده‌ای ضمنی دارد که توسط نویسنده و در مسیر نوشتن مورد توجه قرار می‌گیرد، گرچه خواننده می‌تواند از خوانندهٔ ضمنی نویسنده فاصله گیرد. فرایند خواندن مثل فرایند دیدن یک فرایند گشتالتی است. خواننده متن را چون قطعه‌های جداگانه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد، آن را با زندگی و فرهنگ خود مخلوط می‌کند (جوادی یگانه و همکاران، ۱۳۹۲: ۷۰ به نقل از: آیزر، ۲۰۰۰: ۱) و در آخر معنا را به وجود می‌آورد.

خوانندهٔ ضمنی نیز یک قسم از خواننده‌هایی است که در عرصهٔ وسیع نقدهای مخاطب‌محور مطرح شده است و در واقع باید گفت بین «خوانندهٔ ضمنی» - که توسط خود متن به عنوان کسی معرفی می‌شود که از راه‌های مختلف به ساختارهای فرا خواننده پاسخ می‌دهد - و «خوانندهٔ اصلی»- که واکنش او نسبت به متن از طریق مجموع تجربیات شخصی وی جلوه می‌نماید- تفاوت وجود دارد؛ در واقع خوانندهٔ ضمنی همچون یک مفهوم است که در ساختار متن ریشه دارد و ترکیبی است که نمی‌توان به صورت محض آن را با یک خوانندهٔ حقیقی تطبیق داد (ایزر، بی.تا، ۱۹) و آن یک ساختار متنی است که توقع حضور مخاطبی را دارد بدون اینکه لزوماً آن را معین کرده باشد (همان: ۳۰) و این خواننده‌ای است که از قبل وجود داشته ولی وجود مجرد و غیر حقیقی

www.SID.ir

Archive of SID

است و نیز ساختار ثبت شدهٔ متن است که رویکردهای احتمالی، آن را مشخص می‌کند و متن به این معنی خوانندهٔ خود را آماده می‌کند و خود را نیز برای او مهیا می‌گرداند (أمقران، ۲۰۱۲: ۶۷).

در این نوشتار چارچوب ظهور خوانندهٔ ضمنی در دو لوحِ «نامِ شراب» و «موسیقی شعر» و در دو نوع، شعرِ باده بررسی شده است؛ اول در یک خمریهٔ روحی و رمزی و دوم خمریهٔ مادی. هدف از انتخاب دو نوع خمریه نیز این بود که با بررسی توأمان آن‌ها درک ما از زبان پنهان هر یک به کمال برسد.

خمریهٔ روحی ما -که به صورت یک شعر مستقل سروده شده‌است- متعلق به ابن فارض است، شخصیتی که تاریخ دربارهٔ او می‌گوید: او عمربن علی‌بن‌مرشد، شاعر صوفی مشهور است، اصالتاً حموی است ولی در مصر تولد، رشد و وفات یافت، مشهور به ابن فارض و ملقب به «شرف‌الدین»، «سلطان العاشقین» و «سلطان المحبین» است. در سال ۵۷۶ در قاهره در خانهٔ دین، تقوا، اخلاق و علم متولد شد. علوم زبان عربی و شریعت را نزد پدرش و علمایی در الأزهر آموخت؛ این در شرایطی بود که موجی از تصوف دوران او را فراگرفته بود، ابن‌فارض هم تحت تأثیر این جریان قرار گرفت، زهدپیشه کرد و در مجاهدت نفس و خلوت برای شب‌زنده‌داری و عبادت هم‌مسلک صوفیان شد (رشید، ۱۹۸۹: ۳۰۱).

او روحی به غایت حساس داشت، هر منظر زیبا، خواه اشکال باشد خواه اصوات، به اهتزازش می‌آورد و این اهتزاز چنان شدید بود که به جذبه و سکر منتهی می‌شد. گفته شده است در اغلب اوقات چنان در فکر فرو رفته بود که با چشمانی باز نه صدای کسی را می‌شنید و نه او را می‌دید، ایستاده یا نشسته همچون مرده بود، نه می‌خورد نه می‌نوشید، نه حرف می‌زد و نه تکان می‌خورد (فروخ، ۱۹۸۴: ۵۲۱/۳).

وی متعلق به دوره‌ای است که قبل آن در نیمه‌های قرن سوم شعر صوفی هم از حیث موضوع و هم از حیث شکل به دست حلاج مستقل شده بود و لغات، اصطلاحات و موضوعات خاص خود را داشت (ر.ک: حسّان، د.ت: ۴۰۰-۴۰۱) و می‌توان گفت وی متعلق به دوره کمال شعر صوفی است.

خمریهٔ مادی هم برگزیده‌هایی از مقدمه‌های خمری (تقریباً به تعداد ابیات خمریهٔ ابن‌فارض) أعشی است که در ابتدای اشعار مدح یا هجای وی آمده‌است (ر.ک: حاوي، ۱۹۶۰: ۳۰-۲۹). أعشی میمون بن قیس بن جندل، از بنی قیس بن ثعلبة وائلی، ابوبصیر معروف به أعشی قیس است و به او أعشی بکر بن وائل و أعشی کبیر گفته می‌شد (الزرکلي،

www.SID.ir

Archive of SID

۱۹۹۰: ۳۴۱/۷). استادی‌اش در فن خمر است (فروخ، ۱۹۶۳: ۲۲۳/۱) تا آن‌جا که گفته‌اند وی شاعرترین جاهلیان است آن‌گاه که از مستی و سرخوشی سخن می‌کند (ابن رشیق، ۲۰۰۰: ۱۷۴/۱و ر.ک: البستانی، ۱۹۸۹، ۲۱۹).

دو مقولهٔ مورد تحقیق نیز شامل «نامِ باده» در شعر ایشان و «موسیقی شعری» آن‌ها است. گفتنی است که کشف ماتریس شعر این دو شاعر می‌تواند در تعیین نمای کلی ماتریس باده‌سرایی‌های مادی و عرفانی و تفارق و تقارب‌شان رهنمون باشد.

پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

۱. نام شراب در دو خمریهٔ مادی و روحی، چه نقشی در ترسیم خوانندهٔ ضمنی دارد؟

۲. ماتریس موسیقایی باده‌سرایی‌های ابن‌فارض و أعشی چگونه می‌تواند مشخصه‌های خوانندهٔ ضمنی‌شان را بیان کند؟

نگارندگان این مقاله به دنبال اثبات فرضیه‌های ذیل هستند:

۱. تفاوت نام شراب در دو نوع خمریه، مشخصه‌هایی از مخاطب ضمنی دو نوع باده-سرایی را نشان می‌دهد.

۲. موسیقی شعر بیش از هر چیزی انعکاس جان، روح و حالی است که شاعر شعر خود را برای آن مهیا کرده است، لذا به روشنی می‌تواند نشان‌گر کیفیت تجلی خواننده ضمنی در اشعار باشد.

پژوهش‌های مختلفی برای تطبیق نظریهٔ خواننده‌محور و خوانندهٔ ضمنی در حوزهٔ ادبیات عربی انجام شده است که از جمله آن‌ها مقالهٔ «*تشكيل القارئ الضّمني في رواية دمية النّار للرّوائي بشير مفتي*» از آمنة أمقران است که در این مقاله ضمن بررسی تفصیلی ادبیات موضوع، خوانندهٔ ضمنی در ذیل مقوله‌های عنوان رمان، مقدمه، ساختار، راوی، ساختار معنایی و تعامل خواننده با متن مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

علاوه بر مقالهٔ مذکور پژوهش‌های دیگری نیز در سایر زمینه‌های نظریهٔ خواننده‌محور بر ادبیات عربی انجام شده که ذکر آن‌ها از چارچوب این نوشتار خارج است و مقالهٔ ذکر شده تنها پژوهشی بود که به عنوان یک مطالعه مستقل در ساختار خوانندهٔ ضمنی یافتیم. البته شایان ذکر است که پژوهش مذکور نیز نگاهی بسیار گذرا به این موضوع داشته و عمدهٔ اهتمام خود را مصروف جانب نظری کرده تا جانب تطبیقی، فارغ از اینها هیچ پژوهشی نیز برای تطبیق این نظریه بر شعر ابن‌فارض و أعشی نیافتیم.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. اسم باده و تجلی خوانندهٔ ضمنی

عنوان، یک نظام نشانه‌شناسانه محسوب می‌شود که دارای ابعاد دلالی و رمزی است و مخاطب را به پیگیری دلالت‌های خود و باز کردن گره‌های رمزگونه‌اش بر می‌انگیزد (قطوس، ۲۰۰۲: ۳۳). ابن فارض یک لفظ برای نامیدن آنچه که شراب خوانده می‌شود با عنوان «مُدامة» به‌کار می‌برد و فقط یک بار نام آن را به زبان می‌آورد؛ زان پس با ضمیر و سیاق است که آن را به مخاطب می‌نمایاند[۱]؛ قصیده محو این نام است و خواننده را نیز هم‌قدم با خود محو «مُدامة» می‌کند.

آن‌چه که به تصویر می‌کشد یک نام، یک محور و یک شیء هست که بیش از شیء بودن، به مفهوم مانندتر است؛ یا شیئی که از لمس و تجربه خارج است، خواننده، انتزاعی و مفهومی بودن آن را از محور بودن در قصیده و اصل و اساس بودن درمی‌یابد.

البته که به صورت طبیعی محور شعر خمر همان شراب است لیکن در خمریهٔ مادی، خواننده یک‌طرف شراب را می‌بیند و یک‌طرف نوشندهٔ آن را، یک سو مشخصه‌ها و تأثیرات شراب و در سوی دیگر لذت شاعر را، همانگونه که در خمریه‌های أعشی هست؛ لیکن مخاطب ابن‌فارض ابتدا در برابر بیت اول قرار می‌گیرد و خبر نوشیدن یک نوشیدنی به نام «مُدامة» و مستی که در پی نوشیدن آن پدیدار شده را می‌شنود سپس چهل‌واره مجنون‌وار شاعر را می‌بیند که غرق در ثنای «مُدامة» هست و چنان مستانه نغمه سر می‌دهد که لاجرم خواننده در مستانگی وی شریک می‌شود:

شَرِبْنا عَلي ذِكْرِ الْحَبيب مُدامةً　　سَكِرْنا بِها مِنْ قَبْلِ اَنْ يُخْلَقَ الْكَرْمُ
لَها الْبدْرُ كَأسٌ وَ هِيَ شَمْسٌ يُديرُها　　هِلالُ وَ كَمْ يَبْدُو اِذا مُزجَتْ نَجْمُ
وَلَوْلا شَذاها مَا اهْتَدَيْتُ لِحانِها　　وَ لَوْ لا سَناها ما تَصَوَّرهَا الْوَهُمُ

(ابن‌فارض، د.ت: ۱۷۹)

(به یاد دوست باده‌ای نوشیدیم که بدان باده سرمست گشتیم پیش از آن که درخت انگور آفریده شود. ماه شب چهارده برای آن می پیاله‌ای است در حالی که خود آن می آفتابی است که انگشت هلال مانند ساقی آن را به گردش درمی‌آورد و هربار که این باده با آب آمیخته گردد ، حبابهایی چون ستاره برآن پدیدار می‌گردد. اگر بوی خوش آن می نبود ره به سوی خانهٔ خمّار نبرد می و اگر پرتو نور آن می نمی‌شد وهم به تصور آن قادر نبود).

شاید عنوان مستانگی- برای تصویر روحی که ابن‌فارض برای خواننده می‌آفریند- عنوان رسایی نباشد، او خوانندهٔ خود را هم مست می‌بیند، هم هشیار؛ و نه مست

www.SID.ir

Archive of SID

می‌داند و نه هشیار، مستانگی و هشیاری را در هم آمیخته است، خوانندهٔ او هم باید مست شرابی باشد که می‌گویدش و هم باید بر یگانه بودن «مدامة» هشیار باشد او خوانندهٔ خود را مست و هشیار می‌طلبد.

«مدامة» از أدامَ است و أَدَامَ الشيءَ یعنی آن چیز را پایدار کرد، به غیر از معنای معجمی، ویژگی‌های آواشناختی نیز تداوم و کشش این کلمه را برای خواننده جان‌نشین می‌کند، خواننده‌ای که این نام را دوست می‌دارد و از کش آمدن و معنای تداومی که در آن نهفته است لذت می‌برد، ابن فارض هم، قدم به قدم با دل خواننده خود هم‌ساز می‌شود. در این کلمه حرف «م» دوبار تکرار شده است، میم از حروف مجهوره و اشباه لین بوده که از مشخصه‌های تلفظ آن، گردش هوا در فضای دهان است (ممیزی، ۱۳۹۲: ۳۲). همین گردش هوا فرصتی روح‌افزا به خوانندهٔ خود داده تا بیشتر بر روی این کلمه مکث کند. حضور «آ» در میانهٔ این کلمه اوج تجلی این احساس است، این حرف مدی که از آن با عنوان «طول دادن آوا» یاد می‌شود (سعاد، ۲۰۰۹-۲۰۱۰، ۷۵) از یک حالت آرامش وسکینه روحی حکایت دارد و موسیقی آرام آن این احساس را منتقل می‌کند (أحمد، ۱۹۹۶: ۱۲۴/ سلیمان العبد، ۱۹۸۹: ۸۰) موسیقی و روح کلمه، خوانندهٔ خود را مست می‌خواند، تا مست و مجنون نباشی سازنوازی «مدامة» او را غرق خود نخواهد ساخت باید مدهوش شوی آن‌گونه که تو را گویند: «گر غرقهٔ دریایی این خاک چه پیمایی» (مولوی، ۱۳۷۸: غزل شماره ۲۶۲۰).

نام شراب در شعرهای أعشی در وضعیت مقابل شعر ابن‌فارض قرار می‌گیرد، مخاطبِ ضمنیِ شعرِ أعشی اهمیت خود شراب و نام آن را تا آنجا می‌پسندد که سبب تأثیر بیشتر و لذت فراتر او را فراهم کند؛ از همین روست که در شعر او نام شراب محوریتی ندارد بلکه مرکزیت از یک سو از آنِ تأثیر و کیفیت شراب است:

تَخَيَّرَها أَخو عاناتَ شَهراً وَرَجّى أَولَها عاماً فَعاما
يُؤَمِّلُ أَن تَكونَ لَهُ ثَراءً فَأَغلَقَ دونَها وَعَلا سِواما
فَأَعطَينا الوَفاءَ بِها وَ كُنّا نُهينُ لِمِثلِها فينا السَوَاما
كَأَنَّ شَعاعَ قَرنِ الشَمسِ فيها إِذا ما فَتَّ عَن فيها الخِتاما

(أعشی، د.ت: ۱۹۷)

(میکده‌داران یک ماه انگورهایش را برمی‌چینند و برای ارزشمندتر شدنش یکی دو سال منتظر می‌مانند، به امید این‌که ثروتی برایشان باشد، مهر آن را برنمی‌دارند و مدام قیمتش را بالا می‌برند، پس ما هم بهای کامل می‌پردازیم و بابت آن بادهٔ عزیز، شتران ماده‌مان را قربانی می‌کنیم، شرابی که چون

www.SID.ir

Archive of SID

مهرش را بردارند گویا پرتو خورشید را در آن می‌بینی).

و از دیگر سو متعلق به شاعر و تلذذات او است:

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ
فِي فِتيَةٍ كَسُيُوفِ الهِندِ قَدْ عَلِمُوا أَنْ ليس يدفع عني الحيلةِ الحيلُ
نَازَعتُهُمْ قُضُبَ الرَّيْحَانِ مُتَّكِئاً وَقَهْوَةً مُزَّةً رَاوُوقُهَا خَضِلُ
لاَ يَستَفِيقُونَ مِنهَا ، وَهيَ رَاهنَةٌ إلاَّ بِهَاتِ! وَ إنْ عَلّوا وَ إنْ نَهِلُوا

(أعشی، د.ت: ۵۹)

(صبحگاه ـ بین نماز صبح و طلوع آفتاب ـ به میکده رفتم و کبابی چابک و سبک‌دست همراهم بود، در بین جوانانی که در قدرت و برایی همچون شمشیر هندی هستند و می‌دانند که آن‌چه خداوند مقدر بدارد لاجرم همان می‌شود، به پشتی تکیه داده و با آنها گل رد و بدل می‌کنیم ـ سخن خوش می‌گوییم ـ و پی در پی شراب دست به دست می‌دهیم به گونه‌ای که ظرف شراب همواره نمناک است، این جوانان چنان سرمست باده‌اند که هشیار نمی‌شوند جز با این سخن که به ساقی می‌گویند بیار!).

۳. خوانندهٔ ضمنی در موسیقای شعر

موسیقی شعر بیش از هر چیزی انعکاس جان، روح و حالی است که شاعر شعر خود را برای آن مهیا کرده است، و نشانگر این است که او برای چه کسی زبان به شعر باز کرده است، تا موسیقی به دلش خوش نیاید، او را راضی نکرده و شعرش را عرضه نمی‌کند؛ از این‌روست که موسیقی روشن‌تر از هر مقولهٔ دیگری می‌تواند برای ما بیان کند که وی خوانندهٔ خود را چگونه دیده و چگونه او را فراخوانده است و نشانگر کیفیت تجلی خوانندهٔ ضمنی در اشعار است.

۳-۱. تجلی خوانندهٔ ضمنی در قافیهٔ شعر

قافیهٔ خمریهٔ ابن‌فارض را حرف «میم» از آن خود کرده است، همانطور که قبلاً نیز اشاره کردیم گردش هوا در تلفظ این حرف موجب مکث بر روی آن می‌شود، خوانندهٔ این شعر باید اهل دلی باشد که با خواندن هر بیت این شعر مکثی کند، نفس عمیقی بکشد، شعر را در ریه‌هایش ببلعد، نسیم عطرانگیزش را استشمام کند، صفای کرانه‌هایش را نظاره کند و دستی بر صفای رودهای آن برساند:

ذوق سر سرمست را هرگز نداند عاقلی حال دل بی‌هوش را هرگز نداند هوشمند

(مولوی، ۱۳۷۸: غزل شماره ۵۳۲)

www.SID.ir

Archive of SID

و به جان، ادامه را طلب کند.

ولی انتخاب حرف قافیه در خمریه‌های أعشی تابعی از احوالات خود اوست مخاطب ذهنی هم تابع احوال اوست، اگر مست و عربده‌کش است قافیه سریع و بدون کشش برمی‌گزیند:

وَقَدْ غَدَوْتُ إلى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ
فِي فِتيَةٍ كَسُيُوفِ الهِندِ قَدْ عَلِمُوا أَنْ ليس يدفع عني الحيلةِ الحيلُ
نَازَعتُهُمْ قُضُبَ الرَّيْحَانِ مُتَّكِئاً وَقَهْوَةً مُزَّةً رَاوُوقُهَا خَضِلُ[1]

(أعشی، د.ت: ۵۹)

ولی اگر به قصه‌گویی نشسته باشد وضعیت فرق می‌کند و به حرف کشش‌دار متوسل می‌شود:

أتَانِي يُؤَامِرُنِي فِي الشَّمُو لِ لَيْلاً فَقُلْتُ لَهُ: غَادِهَا
أَرَحْنَا نُبَاكِرُ جِدَّ الصَّبُو حِ قَبْلَ النُّفُوسِ وحَسَّادِهَا
فَقُمْنَا ولَمَّا يَصِحْ دِيكُنَا إلى جَوْنَةٍ عِنْدَ حَدَّادِهَا

(أعشی، د.ت: ۶۹)

(شب هنگام قبل از روشنی صبح به سراغم آمد که با باده چگونه‌ای؟ گفتم: برویم، حرکت کردیم تا قبل از این‌که حسودان باخبر شوند، گل باده صبح‌گاهی را چیده باشیم. پیش از آن‌که خروس سکوت شب را بشکند، به کنار می در نزد صاحبش رسیده بودیم).

۳-۲. ترکیب حرف قافیه با سایر حروف بیت

ابن فارض با خوانندهٔ خود راه می‌آید و آرام آرام او را پیش می‌برد، این را از ترکیب حروفی که به «وضوح» شهره‌اند، می‌شود فهمید: ترکیب «میمِ» قافیه با «نون»های مکرر.

وِ مِنْ بَيْنِ اَحْشاءِ الدِّنانِ تَصاعَدَتْ وَ لَمْ يَبْق مِنْها فِي اَلْحَقيقَةِ اِلّا اسْمُ

(ابن‌فارض، د.ت: ۱۸۰)

(و آن می از درون خمها متصاعد گشت و به حقیقت از آن جز نامی باقی نماند).

در رابطه با نون گفته شده است: از قوت وضوح شنیداری برخوردار است برای همین به حرکه‌ها (Vowels) شبیه گشته است و همانند میم با تلفظ آن هوا از بینی آزاد می‌شود (محمد علی، ۲۰۱۱: ۱۱۱). اساساً میم و نون شباهت‌های چندگانه‌ای با هم دارند؛ در صفت جهر با هم مشترک‌اند، مخرج نون لثوی و مخرج میم شفوی دوگانه است و

www.SID.ir

Archive of SID

این دو مخرج به هم نزدیک‌اند، همان‌گونه در مورد ویژگی‌های مشترک این دو حرف آمده است: خوشه صوتی که بین میم و نون جمع کرده، شامل ارتباطات آوایی غُنّه، جَهر، و نزدیکی مخرج می‌شود، این ارتباطات اختلاف دو آوا را به تماثل در ویژگی‌های صوتی و تقارب مخرج بدل کرده است (عتیق، د.ت: ۶).

هیچ بیتی در شعر ابن‌فارض وجود ندارد که از ترکیب نون و میم خالی باشد:

وَ لَوْ نَظَرَ النُّدْمانُ خَتْمَ اِنائها لأَسَكَرَهُمْ مِنْ دُونِها ذلِك الْخَتْم

(ابن‌فارض، د.ت: ۱۸۰)

«و اگر همنشینان آن باده نظر بر مُهر ظرف آن باده افکنند، هر آینه آن مُهر بدون نوشیدن آن باده آنها را مست گرداند».

لیکن می‌توان گفت فرقی بین نون و میم وجود دارد که سبب شده تا میم بر نون سبقت گرفته و مدال بیت بیت شعر را بر گردن خود بیاویزد، فرق اول در مکث بیشتر میم و تفاوت دوم در تلفظ شفوی (لبی) آن هست. هنگام تلفظ میم دو لب کامل بر روی هم قرار می‌گیرند سپس هم‌زمان باز می‌شوند. این موضوع سبب می‌شود که این حرف یک آوای فخیم تلقی شده و از امثال شعر بازاری دور گردد؛ لذا به عنوان معرف و برند شعر به مخاطب ارائه شده است.

قافیهٔ أعشی هم از این قضیه مستثنی نیست، لیکن چون خمریه‌های او متنوع و کوتاه کوتاه هستند، وضعیت هر یک از آن‌ها متفاوت است، همان‌گونه که در بالا هم ذکر کردیم، آن‌جا که به قصه‌گویی نشسته و میل به تفصیل دارد از قافیه‌های مکث‌دار و کشش‌دار همچون الف مدّی و میم استفاده می‌کند، در این صورت می‌بینیم که حروف مدی در خود بیت هم بیشتر می‌شود او که خواننده ذهنی‌اش را همگام با خود می‌پندارد، لذت خود را لذت او می‌داند، وقتی از یادآوری خاطرات خوشگذرانی‌هایش سرخوش می‌شود و لذت می‌برد، خوانندهٔ ذهنی خود را نیز همراه خود سهیم می‌گرداند، در کنار اینکه به تفصیل جزئیات می‌پردازد، موسیقی خود را نیز هم‌نوا با سایر اجزای شعر خود با دل خوانندهٔ ضمنی هماهنگ می‌کند:

فَقُلْتُ لِمُنْصَفِنْا: أَعْطِهِ فَلَمَّا رَأَى حَضْرَ شُهَّادِهَا

أَضَاءَ مِظَلَّتَه بِالسِّرَا جِ واللَّيْلُ غَامِرُ جُدَّادِهَا

دَرَاهِمُنَا كُلُّهَا جَيِّدٌ فَلَا تَحْسِبَنَّا بِتَنْقَادِهَا

فَقَامَ فَصَبَّ لَنَا قَهْوَةً تُسَكِّنُنَا بَعْدَ إِرْعَادِهَا

(أعشی، د.ت: ۶۹)

www.SID.ir

Archive of SID

«به خادم گفتم: آنچه می‌خواهد به او بده، وقتی پول‌ها را دید، در تیرگی شب چراغی برافروخت تا سکه‌های سره را از ناسره جدا کند که از سر ضیق وقت گفتم: سکه‌های ما همه سره است، برای آزمایش معطلمان نکن برخاست و شرابی ریخت، شرابی که نشوه آن درعمق وجود نفوذ می‌کند و می‌لرزاند و سپس با لذت، بدن را آرام می‌کند».

۳-۳. موسیقی، زیبایی‌شناسی برداشتی و خوانندهٔ ضمنی

زیبایی‌شناسیِ اثر ادبی مقوله‌ای است که برای عموم مطرح می‌شود و نه صرفاً مخاطب خاص؛ چرا که تمام کسانی که به ادبیات روی می‌آورند انتظار دریافت زیبایی دارند و حق دارند از آثار ادبی لذت ببرند (جواری، حمیدی کندول، ۱۳۸۶: ۱۵۷) موسیقی نیز یکی از وجوه قابل لمس برای عموم است.

یک وجه مشترک در حوزهٔ زیبایی‌شناسی موسیقایی ابن‌فارض و أعشی وجود دارد که شاید بتوان گفت تنها وجه مشترک بین آن‌ها است، و آن توانمندی هر دو شاعر در کاربرد موسیقی حروف، کلمات و عبارات است؛ لیکن چگونگی آن متفاوت است که البته یک موضوع طبیعی محسوب می‌شود؛ چرا که خوانندهٔ ذهنی آن‌ها دو جامعهٔ کاملاً متفاوت هستند. به دیگر سخن می‌توان گفت در هر دو اثر، لذت موسیقایی برای مخاطب تعبیه شده است لیکن مخاطب ضمنی و متصور هر کدام از شاعران در دو عالم مجزا می‌زیند.

أعشی به عنوان «صناجة العرب» شهره گشته است، ولی اشعارش لطافت و نرمی موسیقایی شعر ابن فارض را ندارد، آیا این نقصی بر موسیقای شعر او وارد می‌کند؟ طبیعتاً نه. خواننده‌ای که در ذهن أعشی هست و برای او می‌سراید، موسیقی نرم نمی‌پسندد و به حالش خوش نمی‌آید، او آهنگ سازی را می‌پسندد که در مستی، عربده‌کشی و عیاشی همراه او باشد. او دنبال دل‌نوازی نیست، دنبال آنی است که کمک کند شبی را بیشتر خوش بگذراند، از همین روست که موسیقای شعر وی عمدتاً بر حروف قوی و سنگین همچون حروف جهر، تفشی و ... [۲] تکیه دارد تا حروف لطیف. مثل این بیت که بروز حرف شین (از حروف تفشی) توانسته آینهٔ احوال مخاطب شعر أعشی باشد:

وَ قَدْ غَدَوْتُ إلی الحَانُوتِ یَتْبِعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ

(أعشی، د.ت: ۵۹)

www.SID.ir

Archive of SID

ابن‌فارض ولی نرم و آرام است؛ حروف مهموسهٔ «ک، ح، ف، ت، ه» در زیر سایهٔ عاطفهٔ موجود در صفیر حرف مهموسهٔ سین، بر این ابیات چتر گسترده‌اند:

وَ دُونَكَها في الحْانِ و اسْتَجْلِها بِهِ عَلى نَعَمِ الالحْانِ ، فَهِيَ بِها غُنْمُ
فَما سَكَنَتْ وَ الْهَمَّ يَوْماً بِمَوْضعٍ كَذلِك لَمْ يَسْكُنْ ، مَعَ الْنَغَمِ الْغَمُّ

(ابن‌فارض، د.ت: ۱۸۴)

«پس آن می را در میخانه بستان و طالب جلوه می در میخانه باش با صدای خوش نغمه‌ها . پس آن می با نغمه‌ها غنیمت است. آن می در یک لحظه و یک مکان با غم همدم نمی‌شود همچنانکه غم با نغمه‌ها و ترانه‌ها در یک جا و یک لحظه جمع نمی‌گردد».

او از همراهی مِی طلبی در میخانه و نغمه‌خوانی سخن گفته همان‌گونه که أعشی نیز در این مورد سخن می‌گوید:

لاَ يَستَفِيقُونَ مِنهَا ، وَهيَ رَاهنَةٌ إلاَّ بِهَاتِ! وَإنْ عَلّوا وَإنْ نَهِلُوا

(أعشی، د.ت: ۵۹)

««این جوانان چنان سرمست باده‌اند که هشیار نمی‌شوند جز با این سخن که به ساقی می‌گویند بیار!».

وَ مُستَجيبٍ تَخَالُ الصَّنجَ يَسمَعُهُ إذَا تُرَجِّعُ فِيهِ القَيْنَةُ الفُضُلُ
و السَّاحِبَاتُ ذُيُولَ الخزّ آونَةً و الرَّافِلَاتُ عَلَى أَعْجَازِهَا العِجَلُ

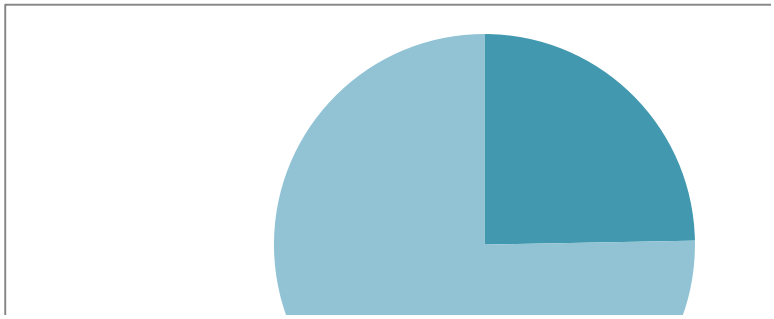
(همان، د.ت: ۵۹)

«مطربه، کنیز یکتا پیرهن است که چنگ می‌نوازد و تحریر صدایش با عود هماهنگ است. آنسوتر زنانی دامنکشان با جامه‌های پرنیان می‌خرامند و کپلهاشان مثل مشگ پر می‌لرزد و تموج دارد».

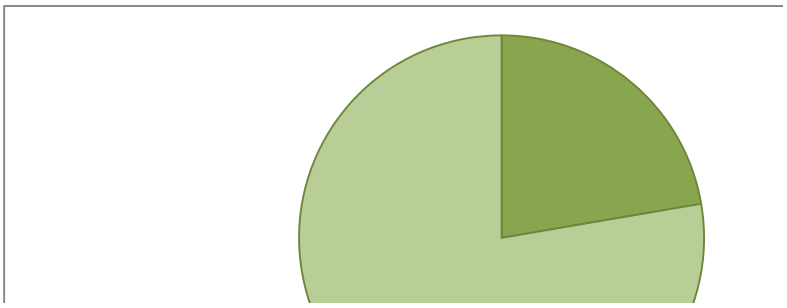
نسبت حروف مهموسه و مجهوره در همین دو بیت ابن‌فارض چنین است:

www.SID.ir

Archive of SID



نسبت حروف مهموسه و مجهوره در این سه بیت أعشی نیز نزدیک به شعر ابن‌فارض بوده و به شکل زیر است:



جهر در حروف به معنای قوت و شدت است (سعاد، ۲۰۰۹-۲۰۱۰: ۲۷)، و همس مشخصهٔ آوایی به شمار می‌رود که در طبیعت و تکوین خود به نرمی متمایز می‌شود (عبدالرحمن،۲۰۰۶: ۱۰) و در واقع صدایی پنهان است و هنگام تلفظ آن چون نَفَس تکیه ضعیفی روی آن دارد به صورت نجوا ادا می‌شود (ابن الجزری، ۲۰۰۲: ۱۶۱/۱).

با استفاده از برهان استقرایی چنین بیان شده است که نسبت شیوع حروف مهموسه در کلام تقریباً یک پنجم یا ۲۰ درصد هست، در حالی که چهار پنجم سخن از حروف مجهوره تشکیل می‌شود (أنیس، د.ت: ۲۳). با این توضیح می‌توان گفت نسبت حروف مهموسه اندکی بیش از معمول است که به موضوع ابیات مربوط می‌شود. در این قسمت می‌بینیم که ابن‌فارض و أعشی با وجود تمام تفاوت‌ها به یکدیگر نزدیک‌ترند، آهنگ کلام‌شان از حیث کمیتِ جهر و همس به هم شبیه شده است، لیکن در همین حال نیز تفاوت آشکاری در لحن موسیقایی بین آن دو وجود دارد. به عبارت دیگر تعداد شمارش حروف ابیات به تنهایی نمی‌تواند ما را در رسیدن به دیدگاه درست رهنمون گردد؛ چرا که آواها در ترکیب‌های مختلف می‌توانند تأثیرات متفاوت‌تری از خود بروز دهند، ضمن اینکه کیفیت تجمیع حروف نیز به خودی خود دارای اهمیت است.

www.SID.ir

Archive of SID

با گذر از نگاه کمّی و با رویکرد تفصیلی‌تر می‌توانیم مشاهده کنیم که با وجود نزدیکی آمار حروف مهموسه و مجهوره در ابیات دو شاعر، شور بیشتری در شعر أعشی موج می‌زند. اول این‌که این ابیات متعلق به قسمت اوج شعر أعشی قرار دارند و همین موضوع، باعث ایجاد شور روانی در خواننده است، دیگر اینکه در ابتدای هر بیت یک حرف صفیری (س) وجود دارد که در همان ابتدا جرسی شورافزا به بیت می‌بخشد.

حروف صفیری که عبارتنداز «س، ص، ز» صدایی همچون سوت و صفیر پرنده دارند و برای همین است که به آن‌ها حروف صفیری یا جرس گفته می‌شود (سعاد، ۲۰۰۹-۲۰۱۰: ۵۶) و این زنگ سبب قوت و وضوح آن در شنیدار مخاطب می‌گردد (عبدالرحمن، ۲۰۰۶، ۱۸).

البته شورِ ابیات، شور هیجانی -که سریع به پیش رَوَد- نیست، شور می‌دمد و مکث می‌کند، چون مخاطب‌اش دوست دارد هر چه بیشتر از زیبایی‌های زنان نوازنده و رقاصان بشنود، سرعت و گذار در اینجا برایش خوش‌آیند نیست؛ از این‌روست که به موسیقای شعری ابن‌فارض نزدیک شده است، اگر شور حروف جرس‌دار را در سخن دمیده، حروف مدی را هم کنارش قرار داده که نرمش کند.

ولی ابن‌فارض از وصف شراب عبور کرده، شعرش به پایان نزدیک گشته، حرف‌های پایانی شروع شده، دمادمِ فرود نهایی است، مخاطب ذهنی او تا کنون از تأثیرات شراب عشق الهی شنیده و به شور آمده، آماده پذیرش است که ابن‌فارض به آرامی توضیحات پایانی‌اش را ارائه می‌کند ولی او مخاطبش را بر روی زمین فرود نمی‌آورد، خواننده که با دل‌نوازی و دل‌سازی او با شعر عجین گشته، آوازه‌خوان و ترانه‌سرا بر روی شاخساری پر پرواز خود را می‌بندد، نشان به آن نشان که تا همین ابیات پایانی صدای جرس و صفیرش چاشنی کلام اوست:

وَ دُونَكَها في الْحانِ و اسْتَجْلِها ... بِهِ عَلي نَعَمِ الالْحانِ ، فَهِيَ بِها غُنْمُ
فَما سَكَنَتْ وَ الْهَمَّ يَوْماً بِمَوْضعٍ ... كَذلِك لَمْ يَسْكُنْ ، مَعَ الْنَغَمِ الْغَمُّ
فَلا عَيْشَ في الدُّنْيا لِمَنْ عاشَ صاحِياً ... وَ مَن لَمْ يَمُتْ سُكْراً بِها فاتَهُ الْحُمُ
وَ في سَكْرَةٍ مِنْها وَ لَوْ عُمْرَ ساعَةٍ ... تَرَى الدَّهْرَ عَبْداً طائِعاً و لَكَ الْحُكُمْ
عَلى نَفْسِهِ فَلْيَبْكِ مَنْ ضاعَ عُمْرُهُ ... وَ لَيْسَ لَهُ فيها نصيبٌ وَ لا سَهْمُ

(ابن‌فارض، د.ت: ۱۸۴)

www.SID.ir

Archive of SID

«پس آن می را در میخانه بستان و طالب جلوه می در میخانه باش با صدای خوش نغمه‌ها . پس آن می با نغمه‌ها غنیمت است. آن می در یک لحظه و یک مکان با غم همدم نمی‌شود همچنانکه غم با نغمه‌ها و ترانه‌ها در یک جا و یک لحظه جمع نمی‌گردد. پس در حقیقت زندگی واقعی در دنیا از آنِ کسی است که مست آن باده گردید و برای هوشیاران زندگی واقعی متصور نیست و کسی که مرده مستی آن باده نگشت ، استوار کاری و دوراندیشی را از دست داد و در یک مستی از آن باده خوشگوار ـ اگر چند به اندازه ساعتی باشد ـ روزگار را می‌بینی که بنده‌ی مطیعِ تو گشته و تو فرمانروا و حکمرانی. کسی که از این باده بی‌بهره ماند، باید بر عمری که در بی‌نصیبی تلف کرد بگرید».

۳-۴. خوانندهٔ ضمنی در ماتریس موسیقایی شعر

این کلمه بیان کنندهٔ مضمون یا معنای مضمونی و نهفتهٔ معنای سطحی متن است که بواسطهٔ وجود تماثیل متفاوت در آن متن کشف می‌شود. تنها کاری که خواننده باید انجام دهد این است که با مقایسهٔ عمیق این تماثیل، ماتریس را شناسایی کند، کلمه درمقیاس واحد خود دالّ بر معنایی نیست و تنها یک ماتریس است که در ارتباط با کل متن دارای معنا و مفهوم می‌شود؛ لذا ماتریس اساس ارجاع نشانه‌ها و معنای متنی است (جواری، حمیدی کندول، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

ماتریس اساسی که در شعرهایی همچون باده‌سرایی ابن‌فارض و أعشی وجود دارد کشف مادی یا روحی بودن شعر آن‌هاست، در واقع تماثیل شعری آن‌ها بر اساس همین مفهوم توسعه یافته و متکثر شده‌اند؛ یک جلوهٔ اساسی از این ماتریس در تماثیل موسیقایی پدیدار است، که خوانندهٔ ذهنی شاعر، در فرم آن مؤثر بوده است.

هیپوگرام فردی در کشف ماتریس این دو متن ادبی تأثیر بسزایی دارد و البته خود هیپوگرام شخصی نیز متأثر از جامعهٔ تفسیری هست که بدان تعلق دارد. در توضیح هیپوگرام آمده است: مراد از هیپوگرام یک عبارت ، یک کلیشه یا یک مرجعی است که سابقاً در راستای خوانش مرتبط با پیشینه‌های ذهنیِ جامعه‌شناسیِ خواننده وجود داشته است و خواننده آن را با خواندن تماثیل شعری، به علت وجود مجموعه کلمات مشابه، به خاطر می‌آورد. هیپوگرام به خواننده تأثیری می‌دهد که گویا آن را سابقاً دیده است. بنابراین اگر هیپوگرام یادآور چیزی باشد، تنها زمانی می‌تواند معنی شعری در

www.SID.ir

Archive of SID

ذهن ایجاد کند که بر پایهٔ ساختار لغوی یک ماتریس که در برگیرندهٔ مجموعه‌ای از تماثیل است، بنا شده باشد (همان: ۱۶۴).

این دو شاعر بر اساس خواننده‌ای که در ذهن خود داشته‌اند، مجموعه‌ای از تماثیل برای وی تدارک دیده‌اند تا با مشاهدهٔ آن‌ها بتواند به ماتریس اساسی شعر پی ببرد، ولی همان‌گونه که در زیبایی‌شناسی برداشت نیز اشاره کردیم، این دو شاعر در برخی تماثیل موسیقایی به هم نزدیک شدند که اگر تماثیل دیگر دیده نمی‌شد یا هیپوگرام خواننده سبب می‌شد تا تماثیل مشابه، محور و مرکز توسعه سایر تماثیل تلقی گردد، مفهوم اساسی شعر نیز دستخوش سوء تفاهم می‌شد. این موضوع در مورد شعر ابن فارض -که یک شعر روحی است- بیشتر صدق می‌کند چرا که شعر روحی، زادهٔ شعر مادی شراب است و نشانه‌های آن را در خود جای داده است؛ لذا اگر خواننده‌ی ذهنیِ خود را در حدی هشیار بداند که گمان کند در ادراک نشانه‌های بسیار ظریف تواناست و یا حتی ناگفته به سرّ دل او آگاه است، سبب می‌شود که از قرار دادن تماثیل واضح‌تر بپرهیزد، یا اهتمام به آن‌ها را توضیح واضحات بداند.

همان‌گونه که در قرابت موسیقایی دو شاعر دیدیم، آن‌جا که از زنان نوازنده و زیبارو سخن می‌گویند هر دو آرام و کند هستند، و چاشنی حروف صفیری را به کلام خود اضافه کردند؛ خود این قرابت موسیقایی در واقع جلوهٔ تماثیلی است که با اجماع خود ماتریس شعر را پی‌ریزی می‌کنند. اگر شاعر در اینجا از تشابه تماثیل اجتناب نکرده از آن‌روست که خوانندهٔ ذهنی او این درجه از هشیاری را دارد که بتواند با کنار هم قرار دادن تماثیل دیگر، ماتریس صحیح شعرش را ترسیم کند یا شاید بی‌ابا خود شاعر نیز غرق شعرش می‌شود و خوانندهٔ ذهنی‌اش را فراموش می‌کند.

به عبارت دیگر، در مواردی تماثیل موسیقیایی دو شاعر، به دو دلیل متفاوت به یکدیگر نزدیک می‌شوند، علاوه بر تشابه دو موسیقی در هنگام توصیف زنان زیبارو، در موارد دیگری همچون قافیه نیز خودنمایی می‌کند، ابن‌فارض یک خمریه دارد با یک حال واحد که قافیهٔ واحدی نیز می‌طلبد، در مورد حرف قافیهٔ او و اینکه چرا از حرف مکث‌دار میم برای این منظور استفاده کرده صحبت کردیم، ولی أعشی مثل او نیست و قطعات مختلفی در وصف باده سروده که در هر یک حال خاص خود را داشته است، یکی را در حال مستی سروده و دیگری را برای تعریف مستی.

www.SID.ir

Archive of SID

ابن‌فارض برای آن‌که اهل دل‌نوازی مخاطب ذهنیِ خود هست نرم نرمک می‌سراید، می‌خواهد مخاطب ضمنی‌اش با بیت بیت شعر و توصیف شراب الهی‌اش زندگی کند و جان بگیرد، موسیقی شعرش نیز با این دیدگاهش هماهنگ است. أعشی هم وقتی به توصیف لذایذ گذشته می‌پردازد، گمان می‌کند مخاطب ضمنی‌اش از توضیح و تفصیل بیشتر لذت ببرد؛ پس سعی می‌کند هر چه بیشتر مخاطب ضمنی را در صحنه‌هایی که دیده و لذت‌هایی که برده شریک کند؛ از این‌جاست که هر دو شاعر به آرامی و کندی گرایش پیدا می‌کنند و مخاطب ضمنی‌شان در این تماثیل شبیه هم می‌شود. این شباهت به روشنی بیانگر این است که مخاطب ضمنی آن‌ها هشیار فرض شده است که می‌تواند تفاوت دو نوع ماتریس را با وجود تماثیل مشابه، از یکدیگر تشخیص دهند.

۴. نتیجه

ضمن بررسی نام شراب و موسیقی در باده‌سرایی‌های ابن‌فارض و أعشی روشن شد که:

۱. نام شراب در شعر ابن‌فارض، نام یکتایی است که فقط یک بار بر زبانش جاری می‌شود، او عنوان «مدامة» را برای این منظور برگزیده است که با ویژگی معجمی و دلالت‌های آوایی و سیاقی که در آن به‌کار رفته است، نقطهٔ ثقل قصیده قلمداد می‌گردد.

شاعر محو این نام است و خواننده ضمنی‌اش را نیز با خود هم‌قدم می‌کند، آن‌چه که به تصویر می‌کشد یک نام، یک محور و یک شیء هست که بیش از شیء بودن به مفهوم مانندتر است یا شیئی که از لمس و تجربه خارج است و خواننده، انتزاعی و مفهومی بودن آن را از محور بودنش در قصیده درمی‌یابد. این در حالی است که نام شراب در شعرهای أعشی در وضعیت مقابل قرار می‌گیرد. مخاطبِ ضمنیِ شعرِ أعشی اهمیت خود شراب و نام آن را تا آنجا می‌پسندد که سبب تأثیر بیشتر و لذت فراتر او را فراهم کند، لذا خوانندهٔ ضمنیِ او مرکزیت شعر را از یک سو از آنِ تأثیر و کیفیت شراب و از دیگر سو متعلق به تلذذات خود می‌داند.

۲. موسیقی شعر بیش از هر چیزی انعکاس جان، روح و حالی است که شاعر شعر خود را برای آن مهیا کرده است و نشان‌گر این است که او برای چه کسی زبان به شعر باز کرده است. قافیهٔ «میم» در خمریهٔ ابن‌فارض نشان‌دهندهٔ این است که وی خوانندهٔ اهل دلی می‌طلبد که با خواندن هر بیت مکثی کند، شعر را در ریه‌هایش ببلعد، نسیم عطرانگیزش را استشمام کند و به جان، بیت بعدی را طلب کند. این در حالی است که انتخاب حرف قافیه در خمریه‌های أعشی تابعی از احوالات خود اوست و مخاطب ذهنی

www.SID.ir

Archive of SID

هم تابع احوال اوست، اگر مست و عربده‌کش است، قافیهٔ سریع و بدون کشش بر می‌گزیند ولی اگر به قصه‌گویی نشسته باشد برعکس است.

۳. در حوزهٔ برداشت زیبایی‌شناسی موسیقایی این دو نوع شعر باید گفت: در هر دو اثر، لذت موسیقایی برای مخاطب تعبیه شده است، لیکن مخاطب ضمنی و متصور هر کدام از شاعران در دو عالم مجزا می‌زیند. اشعار أعشی لطافت و نرمی موسیقایی شعر ابن‌فارض را ندارد، ولی این نقصی بر موسیقای شعر او وارد نمی‌کند چون خواننده‌ای که در ذهن أعشی هست، موسیقی نرم نمی‌پسندد. او، آهنگ سازی را می‌پسندد که در مستی و عیاشی هم‌ساز او باشد.

۴. ماتریس اساسی در شعرهایی همچون باده‌سرایی ابن‌فارض و أعشی عبارت از کشف مادی یا روحی بودن آن‌هاست و تماثیل شعری بر اساس همین مفهوم توسعه یافته‌اند و این دو شاعر بر اساس خواننده‌ای که در ذهن خود داشته‌اند، مجموعه‌ای از تماثیل برای وی تدارک دیده‌اند تا با مشاهدهٔ آن‌ها بتواند به ماتریس اساسی شعر پی ببرد، ولی کاربرد «تماثیل موسیقایی مشابه» که در شعر آن دو وجود دارد، در صورت عدم توجه به سایر تماثیل، می‌تواند زمینه‌ساز اشتباه در تشخیص محورِ توسعهٔ تماثیل شود.

پی‌نوشت

۱. در یک مطالعهٔ پژوهشی که در نسخهٔ الکترونیکی *دیوان العرب* منتشر شده، آمده است: تعداد اسامی و وصف‌های شراب در شعر ابن‌فارض زیاد است که آن بیانی از حالات غیبی و فناء فی الله است (هادی‌پور، ۲۰۱۱، مجله آنلاین *دیوان العرب*) که ظاهراً مقصود نویسندهٔ محترم صرفاً اوصاف متنوع شراب بوده و گرنه در خمریهٔ ابن فارض فقط یک نام آن هم فقط یکبار در شعر ذکر شده است.

۲. صفات قوی حروف عبارتنداز: جهر، شدت، استعلاء، اطباق، إصمات، صفیر، قلقله، انحراف، تکریر، تفشی، استطاله و غنه. (الجریسی، ۲۰۰۳: ۶۲)

منابع

آب‌نیکی، حسن (۱۳۸۷)، «چیستی و کاربست هرمنوتیک ادبی»، *نقد ادبی*، سال اول، ش ۲، صص۳۹-۶۲.

ابن الجزري، أبوالخير أحمد بن محمد الدمشقي (۱۴۲۳/۲۰۰۲)، *النشر في القراءات العشر*، قراءة محمد الضباع، مصر: المكتبة التجارية الكبرى.

ابن رشیق، أبوعلی الحسن القیروانی (۲۰۰۰)، *العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده*، مقدمة و شرح: صلاح الدین الهواری و هدی عودة، بیروت: دارمکتبة الهلال.

ابن‌فارض (د.ت)، دیوان، شارح ناصرالدین محمد مهدی، بیروت–لبنان: دارالکتب العلمیة، منشورات محمد علی بیضون.

www.SID.ir

Archive of SID

أحمد، نوزاد حسن (۱۹۹۶)، «دلالات أصوات اللين في القرآن الكريم»، *اللسان العربي*، العدد۴۲، صص۱۰۹-۱۳۰.

أعشى الكبير، ميمون بن قيس (د.ت)، *ديوان*، شرح و تعليق: م.محمدحسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية.

أمقران، آمنة (۲۰۱۲)، «تشكيل القارئ الضّمني في رواية دمية النّار للرّوائي بشير مفتي»، *الأثر*، جامعة قاصدي مرباح، عام ۱۱، عدد ۱۶، صص ۵۹-۷۶.

أنيس، إبراهيم (د.ت)، *الأصوات اللغوية*، مصر: مكتبة نهضة مصر.

ايزر، فولفغانغ (د.ت)، *فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب*، ترجمة حيد لحميداني، الجلالي الكدية، فاس: منشورات مكتبة المناهل.

بارت، رولان؛ ماهيو، ريمون؛ تودوروف، تزيفطان (۲۰۰۳)، *نظريات القراءة من البنيوية إلي جمالية التلقي*، ترجمة و تحقيق عبدالرحمن بوعلي، بيروت: دارالحوار للنشر والتوزيع.

البستانی، بطرس (۱۹۸۹)، *أدباء العرب في الجاهليه و الإسلام*، بيروت: دار نظير عبود.

بهشتی، محمدرضا و زهرا داوری، (۱۳۸۸)، «نقطهٔ تلاقی هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی»، *نقد ادبی*، سال دوم، ش ۶، صص۲۵-۵۲، ۱۳۸۸.

جامی، عبدالرحمن (بی.تا)، *لوامع و لوایح*، تهران: کتابخانه منوچهری.

جريسی، محمد مكی نصر (۲۰۰۳)، *نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد*، تصحيح عبدالله محمود محمد عمر، بيروت: منشورات محمد علي بيضون بنشر كتب السنة والجماعة، دارالكتب العلمية.

جوادی یگانه، محمدرضا؛ غلامرضا جمشیدیها و سیدمحمدعلی صحفی (۱۳۹۲)، *نحوهٔ خوانش رمان‌های جنگ تحمیلی در میان دانشجویان و طلاب*، مطالعات جامعه‌شناختی، دوره بیست، ش ۱، صص ۶۷-۹۴.

جواری، محمدحسین و احد حمیدی کندول (۱۳۸۶)، «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، *ادب‌پژوهی*، ش ۳، صص۱۴۳-۱۷۶.

حاوي، ايليا (۱۹۶۰)، *فن الشعر الخمري وتطوره في الأدب العربي*، بيروت: منشورات دارالشرق الجديد.

حسّان، عبدالحكيم (د.ت)، *التصوف في الشعر العربي؛ نشأته و تطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري*، القاهره: مكتبة الآداب.

حیدری، محبوبه (۱۳۸۷)، «*نقش راوی و مخاطب در قصه‌های خواب صوفیانه*»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، سال ۱۶، ش ۶۲، صص ۵۹-۹۱.

رشيد، ناظم (۱۹۸۹)، *الأدب العربی في العصر العباسی*، مديرية دارالكتب للطباعة والنشر (جامعة موصل).

الزركلي، خيرالدين (۱۹۹۰)، *الأعلام*، بيروت: دارالعلم للملايين.

سعاد، حميتی (۲۰۰۹-۲۰۱۰)، «مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة»، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف لمباركية صالح، جامعة الحاج لخضر (باتنة).

سليمان العبد، محمد السيد (۱۹۸۹)، «من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم»، *العربية للعلوم الإنسانية* –

www.SID.ir

Archive of SID

اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، العدد ۳۶، صص۷۷-۱۱۰.

سليمان، كامل (د.ت)، *شرح ديوان الأعشى*، بيروت: دارالكتب اللبناني.

عبدالرحمن، مروان محمدسعيد (۲۰۰۶)، «دراسة أسلوبية في سورة الكهف»، قُدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف خليل عودة، نابلس، فلسطين، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا.

عتيق، عبدالهادى (د.ت)، «الأسلوبية الصوتية في الفواصل القرآنية»، *المنارة*، جامعة آل البيت، مجلد ۱۶، عدد۳، صص۱۱۵-۱۳۹.

فروخ، عمر (۱۹۶۹)، *تاريخ الأدب العربي*، ج۱، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان: دارالعلم للملايين.

ـــــــــ (۱۹۸۴)، *تاريخ الأدب العربي*، ج۳، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان: دارالعلم للملايين.

فضل، صلاح (۲۰۰۲)، *مناهج النقد المعاصر*، القاهرة: ميريت للطباعة و النشر.

قطّوس، بسام موسى (۲۰۰۲)، *سيمياء العنوان*، عمان، الأردن: مطبعة البهجة بدعم من وزارة الثقافة.

قلی‌زاده، حیدر و محبوبه خوش‌سلیقه (۱۳۸۹)، «باده و می و تعابیر آن در شعر عرفانی فارسی»، *ادیان و عرفان*، سال ششم، ش ۲۳، صص۱۴۷-۱۸۴.

محمد على، عباس السر (۲۰۱۱)، «النون العربية بين الفونيمية و المورفيمية»، *اللسانيات*، السنة الثانية، العدد۲، صص۱۰۹-۱۲۲.

ممیزی، سعیده (۱۳۹۲)، «آیات حجاب در تفاسیر قرآن کریم (سبک‌شناسی)»، استاد راهنما کبری روشن‌فکر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۸)، *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

هولب، روبرت (۲۰۰۰)، نظرية التلقي، ترجمه و تحقيق عزالدين اسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

هادی‌پور، یوسف (۲۰۱۱)، «ابن‌الفارض رائد الشعر الخمرى الرّوحى»، *ديوان العرب*، مطالعات پژوهشی، جمعه ۱۰ حزیران (یونیو):
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=28959#comments

Refrences

Abdulrahman, M. (2006). "A stylistic study in Surat Al-Kahf". this thesis was presented to complement the requirements of the master's degree in Arabic language and literature. supervised by Khalil Odeh. Nablus. Palestine. An-Najah National University. College of Graduate Studies. [In Arabic].

Abniki, H. (2008). "Hermeneutics and the Application of Literary Hermeneutics". *literary criticism*. LCQ; 1 (2). Pp. 39-62. [In Persian].

Ahmad, N. H. (1996). «The semantics of the voices of softness in the Holy Quran». *The Arab tongue*. No. 42. Pp. 109-130. [In Arabic].

Al-Zarakali, Kh. (1990). *al- Alam*. Beirut: Al-Alam for mullein Publishing. 9th ed. [In Arabic].

Anis, I. (N.D.) *al-Aswat al-Loghawiah*. Egypt: Egyptian School of Religion and Religion. Basra. [In Arabic].

www.SID.ir

Archive of SID

Asha Al-Kabir, M. (N.D.). *Diwan*. Explanation and Commentary: M. Mohammed Hussein. Library of Arts Gammiz. Typical Press. [In Arabic].

Atiq, A. (N.D.). "stylistic acoustics in the Qoranic breaks". *Al-Manara Magazine*. Al-Bayt University. Vol 16. No 3. Pp.115-139. [In Arabic].

Barrett, R & Mahiyo, R & Todorov, T. (2003). *Theory of Man-in-the-Al-Jamali Al-Talaqi*. Translated and Researched by Abdul Rahman Bouali. al-Hawar Lalshar Waltouzi Publishing. [In Arabic].

Beheshti, M.R. & Davari Gorgani, Z. (2009). "The Confrontaion between Philosophical Hermeneutics and Modern Literary Theory". *Literary Criticism*. Vo 2. No 6. Pp. 25 – 52. [In Persian].

Bustani, P. (1989). *Arab Writers in Ignorance and Islam*. Beirut: Nazeer Abboud Publication. [In Arabic].

Farroukh, O. (1969). *The History of Arabic Literature*. Vol. 1. 2nd Ed. Beirut: Lebanon: Al-Alam for Mullein Publishing. [In Arabic].

Farroukh, O. (1984). *The History of Arabic Literature*. Vol.3. 4th ed Beirut: Lebanon: Al-Alam for the Millions Publication. [In Arabic].

Fazel, S. (2002). *Methods of Contemporary Criticism*. Cairo: Merritt for Printing and Publishing. [In Arabic].

Gholizadeh, H. & Khoshsaligheh, M. (2010). "Wine and its Interpretation in the Mystical Persian Poetry". *RELIGION & MYSTICISM*. Vol 6. No. 23. Pp.147-184. [In Persian].

Hassan, A. (N.D.). *Sufism in Arabic poetry; its origins and development until the end of the third century AH*. Cairo: Library of Arts. [In Arabic].

Hawi, E. (1960). *The Art of Wine and its Development in Arabic Literature*. Beirut: Al-Sharq Al-Jadeed Publication. [In Arabic].

Heidari, M. (2008). "On the Role of Narrator and Audience in Suffi's Dreams. Persian. Half-Yearly". *Language and Literature*. Vol 16. No. 62. Pp. 59-91. [In Persian].

Holb, R. (2000). *The Receiving Theory*. Translated and Achieved by Ezzeldin Ismail. Academic Library. [In Arabic].

Ibn al-Jazari, A. (2002). *publishing in the ten readings*. reading Mohammed hyenas. C1. . 2nd ed. Egypt: the Great Commercial Library. [In Arabic].

Ibn Fared, (N.D.). *Diwan*. Nasser Al-Din Mohammad Mahdi. Beirut-Lebanon: Al-Ketab al-Siyami. Publications by Mohammad Ali Beydoun. [In Arabic].

Ibn Rashiq, (2000). *mayor in the advantages of poetry and literature and criticism*. introduction and explanation: Salah al-Din al-Hawari and Huda Odeh. Beirut: Hilal Library. [In Arabic].

Iser, W. (2000). The Range of Interpretation. New York: Columbia University Press.

Izer. F. (N.D.). *al-Qura'a verb. Jamali al-Tajjub's theory*. translation by Haid Lahmidani. al-Jalali al-Kadyi. Fez: Al-Manahil School of Practices. [In Arabic].

Jami, A. (N.D.). *Lavame and lavayeh*. Tehran: Manuchehri Library. [In Persian].

Javadiyeganeh, M.R & others (2013). "Reading the Imposed War Novels among University and Seminary Students". *Sociological Review*. Vol 20. No. 4. Pp.67 – 94. [In Persian].

Javari, M.H. & Hamidi. Ahad (2007). "A Review of the Reader-Oriented Theories in the 20th Century". *Adab Pazhuhi*. Vol 2. No. 3. Pp.143-176. [In Persian].

Jerissi, M. (2003). *the end of the useful statement in the science of Tajweed of the holly of Quran*. Abdullah Mahmoud Mohammed Omar. Beirut-Lebanon:

www.SID.ir

Archive of SID

publications of Muhammad Ali Baydoun publishing books of the year and the group. the House of scientific books. [In Arabic].

Momayezi, S. (2014). "A Study on the Verses of Hijab in the Interpretations of the Holy Quran (Stylistic Study)". Master. Kobra Roshanfekr. Trabiat Modares University. [In Persian].

Mowlavi, J. (1999). *Divan-e shams-e Tabrizi*. Foruzanfar.badi-al-zaman. 4th Ed. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Omqran, A. (2012). "The Formation of the Implicit Reader in the Novel of the Dummy of Fire by Novelist Bashir Mufti". *Al-Athar Journal*. Qasedi Merbah University. 11. No. 16. Pp. 59-76. [In Arabic].

Qattous, B. (2002). "Semia Title". Amman. Jordan: Al-Bahja Press with the support of the Ministry of Culture. [In Arabic].

Rashid, N. (1989). *Arab Literature in the Abbasid Era*. Al-Ketab Directorate for Printing and Publishing (Mosul University). [In Arabic].

Suad, H. (2009-2010). "The play of Bilal bin Rabah Mohammed Al-Eid Al-Khalifah". a note to obtain a master's degree. supervision of the Mubarak Saleh. University of Haj Lakhdar (Batna). [In Arabic].

Suleiman Al-Abed, M. (1989). "Images of the audio miracle in the Koran". *the Arab Journal of Humanities - Arabic Language and Literature*. University of Kuwait. No. 36. Pp. 77-110. [In Arabic].

Suleiman, K. (N.D.). *Sharh Diwan al-Ashi*. Beirut: Lebanese: al- kitab Publishing. [In Arabic].

www.SID.ir