

## تجلی خواننده‌ی ضمنی در ساز موسیقی و تسمیه‌ی شراب موردکاوی باده‌سرایایی ابن‌فارض و اَعشی

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 نقدی 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 خواننده‌ی متن می‌پردازد. یکی از فاکتورهایی که در ذیل این نظریه مطرح شده «خواننده‌ی ضمنی» است. این خواننده به عنوان حلقه‌ی وصل متن و خواننده‌های اصلی، زمینه‌ی تحلیل تعامل آن دو را فراهم می‌کند. در این نوشتار چارچوب ظهور «خواننده‌ی ضمنی» در دو لوح «نام شراب» و «موسیقی شعر» و در دو نوع شعر باده بررسی شده است. اول خمیه‌ی روحی و رمزی ابن‌فارض و دوم خمیریات مادی اَعشی. در این پژوهش مشخص گردید نام شراب در شعر ابن‌فارض، نقطه‌ی ثقل سروده‌ی اوست و خواننده‌ی ضمنی‌اش نیز محو این نام است؛ در حالی که مخاطبِ ضمنی شعرِ اَعشی مرکزیت شعر را نه خود شراب بلکه از آن تأثیر آن و تلذذات خود می‌داند. از دیگر سو مخاطبِ ضمنی 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 تمثیل شعری، با ماتریس کلی اثر هماهنگ و متناسب باشد، موسیقی باده‌سرایایی ابن‌فارض به نرمی و لطافت متمایل است و دیگری رو به سوی یک شب عیاشی دارد، هرچند گاهی تمثیل موسیقایی مشترکی بین آن دو می‌بینیم ولی در نگاه کلی و در کنار جمع تمثیل دیگر، روشن می‌شود که با وجود اشتراک جزئی هر یک گویای هندسه‌ی متفاوتی هستند و تمام تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها، نشانگر ضعف یا نقص یکی از آنها نیست بلکه بیانگر یک نظام منحصر به فرد موسیقایی در شعر هر کدام هست که نمایی از طلب خواننده‌ی ضمنی هر کدام به نمایش می‌گذارد.

**واژه‌های کلیدی:** نظریه‌ی مخاطب، خواننده‌ی ضمنی، ابن‌فارض، اَعشی، موسیقی.

## 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 درجه‌ی هشجاری مخاطب تغییر می‌کند؛ لذا در ساختاردهی معنای متن به مخاطب آزادی داده‌اند. در این نظرات به ارتباط متن با خواننده و تعامل این دو توجه شد و خواننده به عنوان دریافت‌کننده‌ی که با ابزار تأویل و تذوق در ابداع اثر ادبی مشارکت دارد، محل اهتمام ناقدان گشت. از این منظر وظیفه‌ی ناقد شرح اثر ادبی نیست، بلکه وظیفه‌ی 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 آن چیزی است که در پشت ایحاءات و ترکیب‌های زبانی اثر ادبی آشکار می‌شود (هولب، ۲۰۰۰، ۲۴-۲۵، ۳۴-۳۶، ۱۴۲-فضل، ۲۰۰۲، ۱۲۵-۱۱۶-بارت و دیگران، ۲۰۰۳، ۱۳۷-۱۴۲).

یکی از مفاهیم مهم آیزر، خواننده‌ی ضمنی است. این مفهوم که شباهت زیادی به مفهوم انضمامی‌سازی اینگاردن دارد، متن را به مثابه‌ی رمزگان‌های نوشتاری می‌داند که توسط خواننده کشف می‌شود و معنا می‌یابد. در واقع، هر متن خواننده‌ی ضمنی دارد که توسط نویسنده و در مسیر نوشتن مورد توجه قرار می‌گیرد، گرچه خواننده می‌تواند از خواننده‌ی 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.

خواننده‌ی ضمنی نیز یک قسم از خواننده‌هایی است که در عرصه‌ی وسیع نقدهای مخاطب‌محور مطرح شده است و در واقع باید گفت بین «خواننده‌ی ضمنی» - که توسط خود متن به عنوان کسی معرفی می‌شود که از راه‌های مختلف به ساختارهای فرا خواننده پاسخ می‌دهد - و «خواننده‌ی اصلی» - که واکنش او نسبت به متن از طریق مجموع تجربیات شخصی وی جلوه می‌نماید - تفاوت وجود دارد؛ در واقع خواننده‌ی ضمنی همچون یک مفهوم است که در ساختار متن ریشه دارد و ترکیبی است که نمی‌توان به صورت محض آن را با یک خواننده‌ی 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 خواننده‌ی است که از قبل وجود داشته ولی وجود مجرد و غیر حقیقی

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

در این نوشتار چارچوب ظهور خواننده ضمنی در دو لوح «نام شراب» و «موسیقی شعر» و در دو نوع شعر باده بررسی شده است؛ اول در یک خمریه روحی و رمزی و دوم خمریه 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.

خمریه روحی ما - که به صورت یک شعر مستقل سروده شده است - متعلق به ابن فارض است، شخصیتی که تاریخ درباره او می‌گوید: او عمر بن علی بن مرشد، 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 خانه 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 هم‌مسلك 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 جذب 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: حسان، د.ت: ۴۰۰-۴۰۱) و می‌توان گفت وی متعلق به دوره کمال شعر صوفی است.

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

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 (ابن‌رشیق، ۲۰۰۰: ۱۷۴/۱ و ر.ک: البستانی، ۱۹۸۹، ۲۱۹).

دو مقوله‌ی مورد تحقیق نیز شامل «نام 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 خمریه‌ی مادی و روحی، چه نقشی در ترسیم خواننده‌ی ضمنی دارد؟
۲. ماتریس موسیقایی باده‌سرایی‌های ابن‌فارض و اَعشی چگونه می‌تواند مشخصه‌های خواننده‌ی 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 نظریه‌ی خواننده‌محور و خواننده‌ی ضمنی در حوزه ادبیات عربی انجام شده است که از جمله آن‌ها مقاله «تشکیل القارئ الضمّني في رواية دمية التار للروائي بشير مفتي» از آمنه أمقران است که در این مقاله ضمن بررسی تفصیلی ادبیات موضوع، خواننده‌ی 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 مقاله مذکور پژوهش‌های دیگری نیز در سایر زمینه‌های نظریه‌ی خواننده‌محور بر ادبیات عربی انجام شده که ذکر آن‌ها از چارچوب این نوشتار خارج است و مقاله ذکر شده تنها پژوهشی بود که به عنوان یک مطالعه مستقل در ساختار خواننده‌ی ضمنی یافتیم. البته شایان ذکر است که پژوهش مذکور نیز نگاهی بسیار گذرا به این موضوع داشته و عمده‌ی اهتمام خود را مصروف جانب نظری کرده تا جانب تطبیقی، فارغ از اینها هیچ پژوهشی نیز برای تطبیق این نظریه بر شعر ابن‌فارض و اَعشی نیافتیم.

## 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 «مُدَامَة» به کار می‌برد و فقط یک بار نام آن را به زبان می‌آورد؛ زان پس با ضمیر و سیاق است که آن را به مخاطب می‌نمایاند<sup>۱</sup>؛ قصیده محو این نام است و خواننده را نیز هم‌قدم با خود محو «مُدَامَة» می‌کند.

آن‌چه که به تصویر می‌کشد یک نام، یک محور و یک شیء هست که بیش از شیء بودن، به مفهوم ماندتر 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 آعشی هست؛ لیکن مخاطب ابن‌فارض ابتدا در برابر بیت اول قرار می‌گیرد و خبر نوشیدن یک نوشیدنی به نام «مُدَامَة» و مستی که در پی نوشیدن آن پدیدار شده را می‌شنود سپس چهل‌واره مجنون‌وار شاعر را می‌بیند که غرق در ثنای «مُدَامَة» هست و چنان مستانه نغمه سر می‌دهد که لاجرم خواننده در مستانگی وی شریک می‌شود:

شَرِبْنَا عَلَي دِكْرِ الْحَبِيبِ مُدَامَةً      سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرَمُ  
لَهَا الْبَدْرُ كَأَسِّ وَ هِيَ سَمَسٌ يُدِيرُهَا      هَلَالٌ وَ كَمْ يَبْدُو إِذَا مُرَجَّتْ نَجْمُ  
وَلَوْلَا شَدَاهَا مَا اهْتَدَيْتُ لِحَايِهَا      وَ لَوْ لَا سَنَاهَا مَا تَصَوَّرَهَا الْوَهْمُ

(ابن‌فارض، دت: ۱۷۹)

(به یاد دوست باده‌ای نوشیدیم که بدان باده سرمست گشتیم پیش از آن که درخت انگور آفریده شود. ماه شب چهارده برای آن می‌پاله‌ای است در حالی که خود آن می‌آفتابی است که انگشت هلال مانند ساقی آن را به گردش درمی‌آورد و هربار که این باده با آب آمیخته گردد، حبابهایی چون ستاره بر آن پدیدار می‌گردد. اگر بوی خوش آن می‌نبود ره به سوی خانهٔ خمار نبرد می و اگر پرتو نور آن می‌نمی‌شد 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

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

«مدامه» از اَدَامَ است و اَدَامَ الشَّيْءُ یعنی آن چیز را پایدار کرد، به غیر از معنای معجمی، ویژگی‌های آواشناختی نیز تداوم و کشش این کلمه را برای خواننده‌ی جان‌نشین می‌کند، خواننده‌ی او که این نام را دوست می‌دارد و از کش آمدن و معنای تداومی که در آن نهفته است لذت می‌برد، ابن‌فارض هم، قدم به قدم با دل خواننده‌ی 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 خواننده‌ی خود داده تا بیشتر بر روی این کلمه مکث کند. حضور «آ» در میانه‌ی 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 و سکینه روحی حکایت دارد و موسیقی آرام آن این احساس را منتقل می‌کند (أحمد، ۱۹۹۶: ۱۲۴ / سلیمان‌العبد، ۱۹۸۹: ۸۰) موسیقی و روح کلمه، خواننده‌ی خود را مست می‌خواند، تا مست و مجنون نباشی سازنوازی «مدامه» او را غرق خود نخواهد ساخت باید مدهوش شوی آن‌گونه که تو را گویند: «گر غرقه‌ی دریایی این خاک چه پیمایی» (مولوی، ۱۳۷۸: غزل شماره ۲۶۲۰).

نام شراب در شعرهای اَعشی در وضعیت مقابل شعر ابن‌فارض قرار می‌گیرد، مخاطبِ ضمنی شعرِ اَعشی 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 آن تأثیر و کیفیت شراب است:

تَخَيَّرَهَا أَخُو عَانَاتِ شَهْرًا      وَرَجِي أَوْلَهَا عَامًا فَعَامَا  
يُؤَمِّلُ أَنْ تَكُونَ لَهُ ثَرَاءً      فَأَغْلَقَ دَوْنَهَا وَعَلَا سِوَامَا  
فَأَعْطَيْنَا الْوَفَاءَ بِهَا وَكُنَّا      هُنَّ لِمِثْلِهَا فِينَا السَّوَامَا  
كَأَنَّ شِعَاعَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا      إِذَا مَا فَتَّ عَنْ فِيهَا الْخِتَامَا  
(أعشى، دت: 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 بر نمی‌دارند و مدام قیمتش را بالا می‌برند، پس ما هم بهای کامل می‌پردازیم و بابت آن باده‌ی عزیز، شتران ماده‌مان را قربانی می‌کنیم، شرابی که چون

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

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

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتْبَعِي      شَاوٍ مِثْلَ شُلُولٍ شَلْشُلٍ شَوْلُ  
فِي فِتْيَةٍ كَسُيُوفِ الْهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا      أَنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنِي الْحِيلَةَ الْحِيلُ  
نَارَعْتُهُمْ فُضِبَ الرَّيْحَانُ مُتَكِنًا      وَفَهْوَةٌ مُزَّةٌ رَاوُوفُهَا خَصِيلُ  
لَا يَسْتَفِيْقُونَ مِنْهَا ، وَهِيَ رَاهِنَةٌ      إِلَّا بِهَاتِ! وَ إِنْ عَلَا وَ إِنْ نَهَلُوا  
(أعشى، د: ۵۹)

(صبحگاه - بین نماز صبح و طلوع آفتاب - 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 - سخن خوش می‌گوییم - 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. خواننده‌ی 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 مقوله‌ی دیگری می‌تواند برای ما بیان کند که وی خواننده‌ی خود را چگونه دیده و چگونه او را فراخوانده است و نشانگر کیفیت تجلی خواننده‌ی ضمنی در اشعار است.

### ۳-۱. تجلی خواننده‌ی ضمنی در قافیة شعر

قافیة خمرية 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، خواننده‌ی این شعر باید اهل دلی باشد که با خواندن هر بیت این شعر مکثی کند، نفس عمیقی بکشد، شعر را در ریه‌هایش بلعد، 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)

و به جان، ادامه را طلب کند.

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

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَائِثِ يَتَّبِعِي      شَاوٍ مِثْلُ شُلُوْلٍ شَلْشُلٍ شَوْلُ  
فِي فِتْيَةٍ كَسُوفٍ هِنْدٍ قَدْ عَلِمُوا      أَنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنِي الْحَيْلَةَ الْحَيْلُ  
نَازَعْتُهُمْ قُضْبَ الرَّجْحَانِ مُتَكِنًا      وَقَهْوَةَ مُزَّةً رَاوُفَهَا حَصِلُ<sup>۱</sup>  
(آعشی، د.ت: ۵۹)

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

أَتَانِي يُؤَامِرُنِي فِي الشَّمُو      لَ لَيْلًا فَقُلْتُ لَهُ: عَادَهَا  
أَرْحَنَا نُبَاكِرُ جَدَّ الصَّبُو      حَ قَبْلَ الثُّفُوسِ وَحَسَادَهَا  
فَقُمْنَا وَلَمَّا يَصِحُّ دِيكُنَا      إِلَى جَوْنَةٍ عِنْدَ حَدَادَهَا  
(آعشی، د.ت: ۶۹)

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

### ۳-۲. ترکیب حرف قافیه با سایر حروف بیت

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

و مِنْ بَيْنِ أَحْشَاءِ الدَّنَانِ تَصَاعَدَتْ      وَ لَمْ يَبْقَ مِنْهَا فِي الْحَقِيقَةِ إِلَّا اسْمُ  
(ابن‌فارض، د.ت: ۱۸۰)

(و آن می‌از 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



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 غنه، جهر، 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 بیته در شعر ابن‌فارض وجود ندارد که از ترکیب نون و میم خالی باشد:

وَ لَوْ نَظَرَ النُّدْمَانُ حَتْمَ إِيَّانِهَا      لِأَسْكَرَهُمْ مِنْ دُونِهَا ذَلِكَ الْحَتْمُ

(ابن‌فارض، د.ت: ۱۸۰)

«و اگر همنشینان آن باده نظر بر مهر ظرف آن باده افکنند، هر آینه آن مهر 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 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 فحیم تلقی شده و از امثال شعر بازاری دور گردد؛ لذا به عنوان معرف و برند شعر به مخاطب ارائه شده است.

قافیهٔ آعشی هم از این قضیه مستثنی نیست، لیکن چون خمیه‌های 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 مدی 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 لِمُنْصَفِنَا: أَعْطِهِ      فَلَمَّا رَأَى حَضَرَ شُهَادِهَا

أَصَاءَ مِطْلَتَهُ بِالسِّرَا      جِ وَاللَّيْلِ غَامِرُ جُدَادِهَا

دَرَاهِمُنَا كُلُّهَا جَيْدٌ      فَلَا تَحْسِنَا بِنَقَادِهَا

فَقَامَ فَصَبَّ لَنَا قَهْوَةٌ      تُسَكِّنُنَا بَعْدَ إِرْعَادِهَا

(أعشى، د.ت: ۶۹)

«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 در عمق وجود نفوذ می‌کند و می‌لرزاند و سپس با لذت، بدن را آرام می‌کند».

### ۳-۳. موسیقی، زیبایی‌شناسی برداشتی و خواننده‌ی ضمنی

زیبایی‌شناسی 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 حوزه‌ی زیبایی‌شناسی موسیقایی ابن‌فارض و اَعشی 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 خواننده‌ی ذهنی آن‌ها دو جامعه‌ی 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.

اَعشی به عنوان «صناجة العرب» شهره گشته است، ولی اشعارش لطافت و نرمی موسیقایی شعر ابن‌فارض را ندارد، آیا این نقصی بر موسیقایی شعر او وارد می‌کند؟ طبیعتاً نه. خواننده‌ای که در ذهن اَعشی 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 موسیقایی شعر وی عمدتاً بر حروف قوی و سنگین همچون حروف جهر، تفشی و ...<sup>۲</sup> تکیه دارد تا حروف لطیف. مثل این بیت که بروز حرف شین (از حروف تفشی) توانسته آینه‌ی احوال مخاطب شعر اَعشی باشد:

وَ قَدْ عَدَوْتُ إِلَى الْخَانُوتِ يَتَّبِعُنِي      شَاوٍ مِثْلًا شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوْلٌ  
(اَعشی، د.ت: ۵۹)

ابن‌فارض ولی نرم و آرام است؛ حروف مهموسه «ک، ح، ف، ت، ه» در زیر سایه عاطفه موجود در صغیر حرف مهموسه سین، بر این ابیات چتر گسترده‌اند:

وَ دُونِهَا فِي الْحَانِ وَ اسْتَجْلِيهَا      بِهِ عَلَى نَعَمِ الْإِحْيَانِ ، فَهِيَ بِهَا غَنَمٌ  
فَمَا سَكَنْتَ وَ أَهْمٌ يَوْمًا بِمَوْضِعٍ      كَذَلِكَ لَمْ يَسْكُنْ ، مَعَ النَّعْمِ 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 می طلبی در میخانه و نغمه‌خوانی سخن گفته همان‌گونه که آعشی نیز در این مورد سخن می‌گوید:

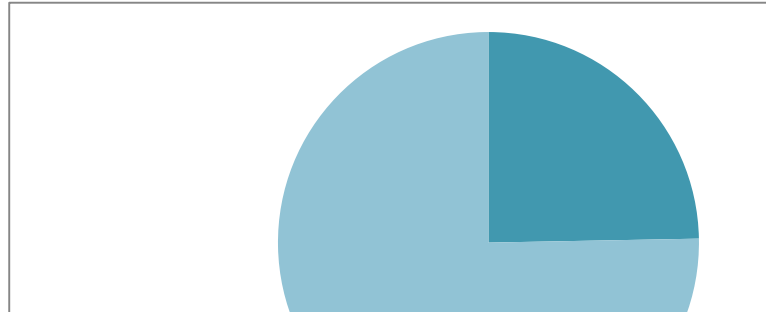
لَا يَسْتَفِيضُونَ مِنْهَا ، وَهِيَ رَاهِنَةٌ      إِلَّا بِهَاتِ! وَإِنْ عَلُوا وَإِنْ نَهَلُوا  
(آعشی، د.ت: ۵۹)

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

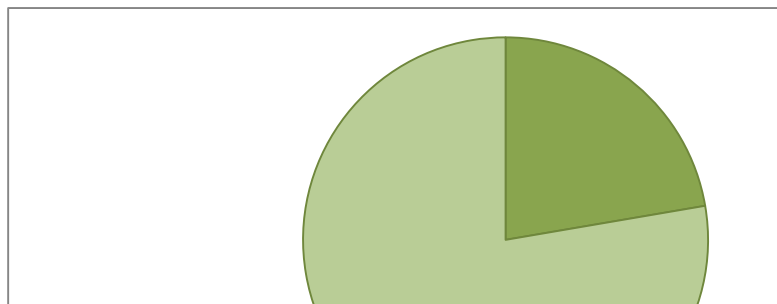
وَ مُسْتَجِيبٍ تَخَالَ الصَّنَجِ يَسْمَعُهُ      إِذَا تُرْجِعُ فِيهِ الْقَيْنَةَ الْفُضْلُ  
وَ السَّاجِبَاتُ ذُيُولَ الْخَزْرِ آوَنَةٌ      وَ الرَّافِلَاتُ عَلَى أَعْجَازِهَا الْعِجْلُ  
(همان، د.ت: ۵۹)

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

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



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 مشخصه‌ی 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 نفَس تکیه ضعیفی روی آن دارد به صورت نجوا ادا می‌شود (ابن‌الجزری، 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.

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

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

البته شور ابیات، شور هیجانی - که سریع به پیش رود- 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، دمام 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 پرواز خود را می‌بندد، نشان به آن نشان که تا همین ابیات پایانی صدای جرس و صغیرش چاشنی کلام اوست:

و دُونَكهَا فِي الْحَانِ وَ اسْتَجَلَّهَا	بِه عَلِي نَعَمِ الْاَلْحَانِ ، فَهِيَ بِهَا عُنْمُ
فَمَا سَكَنتُ وَ الهَمَّ يَوْمًا بِمَوْضِعِ	كَذَلِكَ لَمْ يَسْكُنْ ، مَعَ النِّعَمِ الْعُمُ
فَلَا عَيْشَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ عَاشَ صَاحِبًا	وَ مَنْ لَمْ يَمُتْ سُكْرًا بِهَا فَاتَهُ الْحُمُ
وَ فِي سَكْرَةٍ مِنْهَا وَ لَوْ عُمُرَ سَاعَةٍ	تَرَى الدَّهْرَ عَبْدًا طَائِعًا وَ لَكَ الْحُكْمُ
عَلَى نَفْسِهِ فَلْيَبِكْ مَنْ ضَاعَ عُمُرُهُ	وَ لَيْسَ لَهُ فِيهَا نَصِيبٌ وَ لَا سَهْمُ

(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. پس در حقیقت زندگی واقعی در دنیا از آن 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 - اگر چند به اندازه ساعتی باشد - روزگار را می‌بینی که بنده‌ی مطیع 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. خواننده‌ی ضمنی در ماتریس موسیقایی شعر

این کلمه بیان‌کننده‌ی مضمون یا معنای مضمونی و نهفته‌ی معنای سطحی متن است که بواسطه‌ی وجود تماثیل متفاوت در آن متن کشف می‌شود. تنها کاری که خواننده باید انجام دهد این است که با مقایسه‌ی 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 باده‌سراییی ابن‌فارض و اَعشی وجود دارد کشف مادی یا روحی بودن شعر آن‌هاست، در واقع تماثیل شعری آن‌ها بر اساس همین مفهوم توسعه یافته و متکثر شده‌اند؛ یک جلوه‌ی اساسی از این ماتریس در تماثیل موسیقایی پدیدار است، که خواننده‌ی 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 جامعه‌ی 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 ذهنی جامعه‌شناسی 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

ذهن ایجاد کند که بر پایه ساختار لغوی یک ماتریس که در برگیرنده مجموعه‌ای از تمائیل است، بنا شده باشد (همان: ۱۶۴).

این دو شاعر بر اساس خواننده‌ای که در ذهن خود داشته‌اند، مجموعه‌ای از تمائیل برای وی تدارک دیده‌اند تا با مشاهده آن‌ها بتواند به ماتریس اساسی شعر پی ببرد، ولی همان‌گونه که در زیبایی‌شناسی برداشت نیز اشاره کردیم، این دو شاعر در برخی تمائیل موسیقایی به هم نزدیک شدند که اگر تمائیل دیگر دیده نمی‌شد یا هیپوگرام خواننده سبب می‌شد تا تمائیل مشابه، محور و مرکز توسعه سایر تمائیل 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، زاده شعر مادی شراب است و نشانه‌های آن را در خود جای داده است؛ لذا اگر خواننده‌ی ذهنی خود را در حدی هشیار بداند که گمان کند در ادراک نشانه‌های بسیار ظریف تواناست و یا حتی ناگفته به سر دل او آگاه است، سبب می‌شود که از قرار دادن تمائیل واضح‌تر بپرهیزد، یا اهتمام به آن‌ها را توضیح و اباحت 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 صغیری را به کلام خود اضافه کردند؛ خود این قرابت موسیقایی در واقع جلوه تمائیلی است که با اجماع خود ماتریس شعر را پی‌ریزی می‌کنند. اگر شاعر در اینجا از تشابه تمائیل اجتناب نکرده از آن‌روست که خواننده ذهنی او این درجه از هشیاری را دارد که بتواند با کنار هم قرار دادن تمائیل دیگر، ماتریس صحیح شعرش را ترسیم کند یا شاید بی‌ا خود شاعر نیز غرق شعرش می‌شود و خواننده ذهنی‌اش را فراموش می‌کند.

به عبارت دیگر، در مواردی تمائیل موسیقایی 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 خمیه دارد با یک حال واحد که قافیۀ واحدی نیز می‌طلبد، در مورد حرف قافیۀ او و اینکه چرا از حرف مکث‌دار میم برای این منظور استفاده کرده صحبت کردیم، ولی اُعیسی 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.

ابن‌فارض برای آن‌که اهل دل‌نوازی مخاطب ذهنی خود هست نرم نرمک می‌سراید، می‌خواهد مخاطب ضمنی‌اش با بیت شعر و توصیف شراب الهی‌اش زندگی کند و جان بگیرد، موسیقی شعرش نیز با این دیدگاهش هماهنگ است. اَعشی هم وقتی به توصیف لذا اید 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 این جاست که هر دو شاعر به آرامی و کندی گرایش پیدا می‌کنند و مخاطب ضمنی‌شان در این تمثیل 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 تمثیل مشابه، از یکدیگر تشخیص دهند.

#### ۴. نتیجه

ضمن بررسی نام شراب و موسیقی در باده‌سرایایی‌های ابن‌فارض و اَعشی روشن شد که:

۱. نام شراب در شعر ابن‌فارض، نام یکتایی است که فقط یک بار بر زبانش جاری می‌شود، او عنوان «مدامه» را برای این منظور برگزیده است که با ویژگی معجمی و دلالت‌های آوایی و سیاقی که در آن به کار رفته است، نقطه‌ی 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 ماندتر 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 اَعشی در وضعیت مقابل قرار می‌گیرد. مخاطب ضمنی شعر اَعشی اهمیت خود شراب و نام آن را تا آنجا می‌پسندد که سبب تأثیر بیشتر و لذت فراتر او را فراهم کند، لذا خواننده ضمنی او مرکزیت شعر را از یک سو از آن 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. قافیة «میم» در خمریة ابن‌فارض نشان‌دهنده این است که وی خواننده اهل دلی می‌طلبد که با خواندن هر بیت مکشی 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 اَعشی تابعی از احوالات خود اوست و مخاطب ذهنی



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

۳. در حوزه 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 آعشی لطافت و نرمی موسیقایی شعر ابن‌فارض را ندارد، ولی این نقصی بر موسیقایی شعر او وارد نمی‌کند چون خواننده‌ای که در ذهن آعشی 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 آعشی عبارت از کشف مادی یا روحی بودن آن‌هاست و تمثیل شعری بر اساس همین مفهوم توسعه یافته‌اند و این دو شاعر بر اساس خواننده‌ای که در ذهن خود داشته‌اند، مجموعه‌ای از تمثیل برای وی تدارک دیده‌اند تا با مشاهده آن‌ها بتواند به ماتریس اساسی شعر پی ببرد، ولی کاربرد «تمثیل موسیقایی مشابه» که در شعر آن دو وجود دارد، در صورت عدم توجه به سایر تمثیل، می‌تواند زمینه‌ساز اشتباه در تشخیص محور توسعه تمثیل شود.

#### پی‌نوشت

۱. در یک مطالعه پژوهشی که در نسخه 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 آنالین دیوان العرب) که ظاهراً مقصود نویسنده محترم صرفاً اوصاف متنوع شراب بوده و گرنه در خمیره ابن‌فارض فقط یک نام آن هم فقط یکبار در شعر ذکر شده است.
۲. صفات قوی حروف عبارتند از: جهر، شدت، استعلاء، اطباق، إصمات، صغیر، قلقله، انحراف، تکریر، تفتی، استطاله و غنه. (الجریسی، ۲۰۰۳: ۶۲)

#### منابع

- آب‌نیکی، حسن (۱۳۸۷)، «چیستی و کاربست هرمنوتیک ادبی»، نقد ادبی، سال اول، ش ۲، صص ۳۹-۶۲.
- ابن الجزری، أبوالخیر أحمد بن محمد الدمشقی (۲۰۰۲/۱۴۲۳)، النشر فی القراءات العشر، قراءة محمد الضباع، مصر: المكتبة التجارية الكبرى.
- ابن رشیق، أبوعلی الحسن القیروانی (۲۰۰۰)، العملة فی 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.

- أحمد، نوزاد حسن (١٩٩٦)، «دلالات أصوات اللين في القرآن الكريم»، اللسان العربي، العدد ٤٢، صص ١٠٩-١٣٠.
- أعشى الكبير، ميمون بن قيس (د.ت)، ديوان، شرح و تعليق: م. محمدحسين، مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية.
- أمقران، آمنة (٢٠١٢)، «تشكيل القارئ الضمني في رواية دمية التار للروائي بشير مفتي»، الأثر، جامعة قاصدي مرباح، عام ١١، عدد ١٦، صص ٥٩-٧٦.
- أنيس، إبراهيم (د.ت)، الأصوات اللغوية، مصر: مكتبة تحفة مصر.
- ايزر، فولفغانغ (د.ت)، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ترجمة حيد حميداني، الجلالى الكدية، فاس: منشورات مكتبة المناهل.
- بارت، رولان؛ ماهيو، ريمون؛ تودوروف، تريفطان (٢٠٠٣)، نظريات القراءة من النبوية إلى جمالية التلقي، ترجمة و تحقيق عبدالرحمن بوعلى، بيروت: دارالحوار للنشر والتوزيع.
- البستاني، بطرس (١٩٨٩)، أدباء العرب في الجاهلية و الإسلام، بيروت: دار نظير عبود.
- بهشتي، محمدرضا و زهرا داوري، (١٣٨٨)، «نقطة تلاقى هرمونوتيك فلسفى و نظرية ادبى»، نقد ادبى، سال دوم، ش ٦، صص ٢٥-٥٢، ١٣٨٨.
- جامى، عبدالرحمن (بى.تا)، لواع و لوايح، تهران: كتابخانه منوچهرى.
- جريسى، محمد مكى نصر (٢٠٠٣)، نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد، تصحيح عبدالله محمود محمد عمر، بيروت: منشورات محمد علي بيضون بنشر كتب السنة والجماعة، دارالكتب العلمية.
- جوادى يگانه، محمدرضا؛ غلامرضا جمشيديهها و سيدمحمدعلى صفى (١٣٩٢)، نحوه خوانش رمان هاى جنگ تحميلي در ميان دانشجويان و طلاب، مطالعات جامعه‌شناختى، دوره بيست، ش ١، صص ٩٤-٦٧.
- جوارى، محمدحسين و احد حميدى كندول (١٣٨٦)، «سير نظريه‌هاى ادبى معطوف به خواننده در قرن بيستم»، ادب پژوهى، ش ٣، صص ١٤٣-١٧٦.
- حاوي، ايليا (١٩٦٠)، فن الشعر الخمرى وتطوره في الأدب العربي، بيروت: منشورات دارالشرق الجديد.
- حستان، عبدالحكيم (د.ت)، التصوف في الشعر العربي؛ نشأته و تطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، القاهرة: مكتبة الآداب.
- حيدرى، محبوبه (١٣٨٧)، «نقش راوى و مخاطب در قصه‌هاى خواب صوفيانه»، مجله دانشكده ادبيات و علوم انساني، سال ١٦، ش ٦٢، صص ٥٩-٩١.
- رشيد، ناظم (١٩٨٩)، الأدب العربي في العصر العباسى، مديرية دارالكتب للطباعة والنشر (جامعة موصل).
- الزركلى، خيرالدين (١٩٩٠)، الأعلام، بيروت: دارالعلم للملايين.
- سعاد، حميتى (٢٠٠٩-٢٠١٠)، «مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة»، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف لمباركية صالح، جامعة الحاج لخضر (باتنة).
- سليمان العبد، محمد السيد (١٩٨٩)، «من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم»، العربية للعلوم الإنسانية -

- اللغة العربية وآدابها، جامعة الكويت، العدد ٣٦، صص ٧٧-١١٠.
- سليمان، كامل (د.ت)، شرح ديوان الأعشى، بيروت: دارالكتب اللبناني.
- عبدالرحمن، مروان محمد سعيد (٢٠٠٦)، «دراسة أسلوبية في سورة الكهف»، قُدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف خليل عودة، نابلس، فلسطين، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا.
- عتيق، عبدالهادي (د.ت)، «الأسلوبية الصوتية في الفواصل القرآنية»، المنارة، جامعة آل البيت، مجلد ١٦، عدد ٣، صص ١١٥-١٣٩.
- فروخ، عمر (١٩٦٩)، تاريخ الأدب العربي، ج ١، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان: دارالعلم للملايين.
- \_\_\_\_\_ (١٩٨٤)، تاريخ الأدب العربي، ج ٣، الطبعة الرابعة، بيروت، لبنان: دارالعلم للملايين.
- فضل، صلاح (٢٠٠٢)، مناهج النقد المعاصر، القاهرة: ميريت للطباعة و النشر.
- قطّوس، بسام موسى (٢٠٠٢)، سيمياء العنوان، عمان، الأردن: مطبعة البهجة بدعم من وزارة الثقافة.
- قلّي زاده، حيدر و محبوبه خوش سليقه (١٣٨٩)، «باده و می و تعابیر آن در شعر عرفانی فارسی»، دیوان و عرفان، سال ششم، ش ٢٣، صص ١٤٧-١٨٤.
- محمد علي، عباس السر (٢٠١١)، «النون العربية بين الفونيمية و المورفيمية»، اللسانيات، السنة الثانية، العدد ٢، صص ١٠٩-١٢٢.
- مميزي، سعیده (١٣٩٢)، «آيات حجاب در تفاسير قرآن كريم (سبك شناسی)»، استاد راهنما كبرى روشن فكر، پایان نامه كارشناسی ارشد، دانشگاه تربيت مدرس.
- مولوی، جلال الدين محمد (١٣٧٨)، کلیات شمس تبریزی، تصحيح بديع الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: اميركبير.
- هولب، روبرت (٢٠٠٠)، نظرية التلقي، ترجمه و تحقيق عزالدين اسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
- هادی پور، يوسف (٢٠١١)، «ابن الفارض رائد الشعر الخمرى الروحى»، ديوان العرب، مطالعات پژوهشی، جمعه ١٠ حزيران (يونيو):

[http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id\\_article=28959#comments](http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=28959#comments)

## References

- 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. 9<sup>th</sup> ed. [In Arabic].
- Anis, I. (N.D.) *al-Aswat al-Loghawiah*. Egypt: Egyptian School of Religion and Religion. Basra. [In Arabic].

- 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. 2<sup>nd</sup> Ed. Beirut: Lebanon: Al-Alam for Mullein Publishing. [In Arabic].
- Farroukh, O. (1984). *The History of Arabic Literature*. Vol.3. 4<sup>th</sup> 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. . 2<sup>nd</sup> 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:

- 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 Roshanfekar. Trabiati Modares University. [In Persian].
- Mowlavi, J. (1999). *Divan-e shams-e Tabrizi*. Foruzanfar. badi-al-zaman. 4<sup>th</sup> Ed. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].
- Omqrn, 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].