

چکیده

در این نوشه کوشیده‌ام پاسخی برای این سؤال پیدا کنم که: آیا در شعر حافظ هیچ نشانه‌ای دال بر اثربذیری حافظ از شعر مولانا هست یا نه؟ در انجام این کار، خود را به دو دلیل ناگزیر از تفکیک حساب محتوای شعر این دو شاعر از حساب صورت آن یافته‌ام: یکی به دلیل سرشت تغییرگریز و ایستای معانی و مضامین در هر فرهنگ ستی از جمله در فرهنگ ایران؛ و دیگری به دلیل ضرورت بهره‌گیری از دو پایگاه نظری متفاوت (یعنی نظریه بینامنیت و نظریه استعاره و مجاز مرسل)، به ترتیب، برای تحلیل محتوای شعر و تحلیل صورت آن. حاصل کوشش من این بوده است که، به لحاظ محتوی، تنها می‌توان نشان داد که میان این دو شاعر نوعی همدلی معطوف به هم‌فرهنگی وجود دارد و، به لحاظ صورت، شعر این دو هیچ شباهتی با یکدیگر ندارد؛ چه، اولاً شعر مولانا شعری صورت‌شکن است؛ حال آن‌که شعر حافظ شعری است سخت صورت‌تگرا؛ ثانیاً شعر مولانا شعر سلوک در راستای محور همنشینی است؛ حال آن‌که شعر حافظ شعر عروج در راستای محور جانشینی است؛ و ثالثاً حافظ، به شهادت شعر او، از مولانا بیش از آن مضمون و صورت در جهت بهینه‌سازی وام نگرفته که از شاعران دیگر مضمون و صورت وام گرفته است.

واژه‌های کلیدی: مولانا، حافظ، محتوی، صورت، بینامنیت، استعاره، مجاز مرسل.

مولانا و حافظ

دو همدل یا دو همزبان؟

دکتر علی محمد حق‌شناس

استاد گروه زبان‌شناسی دانشگاه تهران

۱. درآمد

سال ۲۰۰۷ میلادی را یونسکو سال مولانا جلال الدین محمد مولوی اعلام کرده بود. در آن سال، نشست‌ها و همایش‌هایی درباره مولانا برپا شد و کتاب‌ها و مقاله‌های فراوانی درباره او نوشته شد، همه بدان مقصود که جایگاه این شخصیت یگانه را در فرهنگ ما و در فرهنگ جهانی تعیین کنند و بینند نقش این مرد گران‌قدر در تکوین فرهنگ به طور کلی و در ارتقاء آن چه بوده است و آن همه به چه می‌سنجد.

در آن سال، یک سؤال که بسیار مطرح شد و در مجامع مختلف بحث فراوان درباره آن درگرفت این بود که مولانا از شخصیت‌های فرهنگی پیش از خود چه مایه اثر پذیرفته و در شخصیت‌های پس از خود چه مقدار اثر گذاشته است. در آن میان، از جمله پای حافظ به میان آمد تا معلوم شود میان مولانا و حافظ چه اندازه اثربخشی و اثربذیری احتمالاً وجود داشته است. آنچه در زیر می‌آید گزارشی از جست‌وجوها و تأملاتی در همین زمینه اخیر است؛ اما نخست باید به تمهید مقدماتی روش‌شناختی و نظری بپردازیم:

۲. ضرورت روش‌شناختی تفکیک محتوی از صورت

در تعیین نوع و میزان اثربذیری حافظ از مولانا، ضروری است حساب محتوای اشعار آنان را از حساب صورت آن‌ها جدا نگه داریم. این ضرورت دو دلیل دارد: یکی اینکه محتوای اشعار این دو شاعر به فرهنگی تعلق دارد که، دست کم، در روزگار مولانا و حافظ فرهنگی سنتی بوده است، و در فرهنگ‌های سنتی معانی و مضامین سرشتی تغییرگریز و ایستا دارند. در چنین فرهنگ‌ها فقط واقعه‌های دورانساز می‌توانند تغییر و پویشی در آن زمینه‌ها به وجود آورند؛ و چنین واقعه‌ها هم کم رخ می‌دهند. همین سرشت تغییرگریز و ایستا سبب می‌شود فضای معنائی کل فرهنگ قرن‌ها ثابت بماند و در میان مردمی که قرن‌ها از هم فاصله دارند نوعی هم‌فرهنگی پدید آید. حاصل چنین وضعی، خواه ناخواه، آن است که فضای فکری شاعران در چنین فرهنگی، اگر نه همانند، باری بسیار شبیه هم باشد. و این خود سبب می‌شود که اشعار آنان از نوعی هم‌محتوائی معطوف به هم‌فرهنگی برخوردار گردند. در چنین فرهنگی آنچه در تعیین

اثربخشی و اثربذیری شاعران می‌تواند راه‌گشا باشد، رگه‌های همانند در محتوای اشعار آنان نیست، که همگی، احتمالاً، حاصل همدلی معطوف به هم‌فرهنگی‌اند؛ بلکه رنگ‌های ناهمانند در محتوای آن اشعار است که عموماً یا پیامد بروز واقعه‌های بزرگ در گذار زمان‌اند یا نشانگر فردیت شاعری که در معرض اثربذیری بوده است؛ و این در مورد محتوای شعر مولانا و حافظ هم، البته، صادق است.

اما وضع صورت شعر در جوامع سنتی تا حدود زیادی با وضع محتوای آن فرق دارد. چه، هرچند صورت هم در چنین جوامعی، اساساً، نامتغیر و ایستاست، با این همه، این جنبه از شعر، جا و مجال بیشتری برای اعمال سلیقه‌های فردی و هنرمنایی‌ها و جلوه‌گری‌های شاعر بازمی‌گذارد. یک دلیل درستی این مدعای هم وجود اشعار هم‌محتوای بی‌شماری است که هر کدام در سبک فردی یا ادواری دیگر سروده شده‌اند؛ و این دور از انتظار نیز نیست. چه، صورت و صورتگری، به هر حال، عرصه اصلی آفرینش‌گری هنری و لذات ادبی است. از این رو توجه در صورت اشعار، از جمله اشعار مولانا و حافظ، و سعی در بازیابی وجوده تشابه و وجوده تفاوت آن‌ها به مراتب ثمربخش‌تر از جستجو و سنجش محتوای آن‌ها است.

دلیل دیگر اینکه برای تحلیل محتوای اشعار، از جمله، اشعار مولانا و حافظ به یک نوع نظریه نیاز است و برای تحلیل صورت آن‌ها به نظریه‌ای از نوعی دیگر. چه، هر یک از محتوی و صورت مقتضیات خاص خود را دارد. و ما در انجام این کار برای تحلیل محتوایی اشعار از نظریه بینامتنیت^۱ بهره جسته‌ایم و برای تحلیل صوری از نظریه یاکوبسن درباره مجاز مرسل و استعاره؛ و این هر دو را در بخش بعدی خواهیم دید.

۳. مبانی نظری

هدف در این نوشه طرح و شرح مبسوط مباحث نظری نیست؛ بلکه اشارتی است در حدی که چارچوبی برای تحلیل فراهم آید.

نظریه بینامتنیت را ژولیا کریستوا و هارولد بلوم پیش نهادند.^۲ در این نظریه به رابطه هر متن با متون دیگری توجه می‌شود که به لحاظی با آن سنتیت داشته باشند. از این

نظرگاه، گفتمان موجود در هر متنی با گفتمان‌های موجود در متون دیگر در همان رابطه‌ای قرار می‌گیرند که سوسور میان زبان^۳ و گفتار^۴ برقرار کرده است. بدین معنی که شرط درک هر گفتمان، آگاهی از گفتمان‌های هم‌سنخ آن است؛ درست همان‌طور که درک هر گفتار نیز در گرو برحورداری از دانش پیش‌داده زبان بخصوصی است که گفتار مزبور بدان تعلق دارد. افزون بر این رابطه هر گفتمان با گفتمان‌های دیگر را، مثل رابطه گفتار و زبان، رابطه‌ای نهفته در ناخودآگاه و ناگزیر ناشناخته می‌دانند. به یاد سپردنی است که بینامنتیت در این مفهوم هیچ ربط یا سنتیتی با آنچه در فن بدیع با نام‌های تلمیح و اقتباس و استقبال و جز آن مطرح می‌شود، ندارد.

از طرف دیگر، نظریه یاکوبسن درباره استعاره و مجاز مرسل هم با آنچه ذیل همین دو اصطلاح در فن بیان می‌آید تا حدود زیادی متفاوت است.^۵ یاکوبسن اصطلاح استعاره را، کما بیش، در مفهوم هر صناعت یا هر شگردی به کار می‌بندد که حاصل گزینش عنصری همارز از میان عناصر موجود در امتداد محور جانشینی و آن‌گاه فرافکنی آن عنصر در امتداد محور همنشینی باشد. مثل وقتی که کلمه «غمچه» را به عنوان یک اسم از محور جانشینی برمی‌گزینیم و آن را به جای کلمه «لب»، به کار می‌بریم، تنها بر این اساس که غمچه و لب، چون هر دو اسم‌اند همارزنند. آن‌گاه کلمه «غمچه»، را با کلمه «خندان»، در امتداد محور همنشینی ترکیب می‌کنیم تا، مثلاً، عبارت «غمچه خندان یار» را بسازیم.

اصطلاح مجاز مرسل را هم یاکوبسن در مفهوم هر صناعت یا هر شگردی به کار می‌گیرد که حاصل گزینش عنصری مجاور با عنصر دیگری در امتداد محور همنشینی و آن‌گاه جایگزینی عنصر اول به جای عنصر دوم باشد. مثل موقعی که کلمه «مولانا»، را به عنوان عنصر مجاور با «جلال الدین محمد مولوی» از امتداد محور همنشینی در جمله «مولانا جلال الدین محمد مولوی صاحب مشتوفی معنوی است»، برمی‌گیریم و با جایگزین کردن اولی به جای دومی جمله‌ای می‌سازیم به شکل «مولانا صاحب مشتوفی معنوی است»؛ با این مقدمات روش‌شناختی و نظری، اینک به سراغ اشعار مولانا و

حافظ برویم تا ببینم چه مرتبه از اثربخشی و اثربذیری در اشعار آن دو می‌تواند وجود داشته باشد.

۴. سنجش اشعار مولانا و حافظ

بگذارید سنجش اشعار مولانا و حافظ را با دو غزل زیر – یکی از مولانا و دیگری از حافظ – آغاز کنیم تا ببینیم چه مایه از اثربخشی و اثربذیری در آن دو به چشم می‌خورد. در این سنجش نخست به محتوى خواهیم پرداخت، آن‌گاه به صورت؛ اما اول خود غزل‌ها:

غزل مولانا:

ای بس که از آواز ڏش و اماندهام زین راه من
وی بس که از آواز ڦش گم کردہام خرگاه من
کی وارهانی زین ڦشم، کی وارهانی زین ڏشم؟
تا در رسم در دولتت در ماہ و در خرگاه من
هرچند شادم در سفر در دشت و در کوه و کمر
در عشقت ای خورشیدفر! درگاه و در بیگاه من
لیکن گشاد راه کو، دیدار و داد شاه کو؟
خاصه مرا که سوختم در آرزوی شاه من
تا کسی خبرهای شما واجویم از باد صبا
تا کسی خیال ماهستان، جویم در آب چاه من
چون باغ صد ره سوختم، باز از بھار آموختم
در هر دو حالت والهم در صنعت الله من

غزل حافظ^۷

خوش حلقه‌ای است لیک به در نیست راه ازو
آنجا بمال چهره و حاجت بخواه ازو
کائینه‌ایست جام جهان‌بین که آه ازو
این دود بین که نامه من شد سیاه ازو
من بردهام به باده فروشان پناه ازو
خط عذار یار که بگرفت ماه ازو
ابروی دوست گوشة محراب دولتست
ای جرعه نوش مجلس جم سینه پاک دار
کردار اهل صومعه‌ام کرد می‌پرست
سلطان غم هر آنچه تواند بگو بکن

گو بر فروز مشعله صبحگاه ازو
باشد توان سترد حروف گناه ازو
خالی مباد عرصه این بزمگاه ازو
روزی بود که یاد کند پادشاه ازو
ساقی چراغ می به ره آفتاب دار
آبی به روزنامه اعمال ما فشان
حافظ که ساز مطری عشق ساز کرد
آیا درین خیال که دارد گلای شهر

۱-۴. همدلی معطوف به هم فرهنگی

هرگاه به منظور پیدا کردن محتوای این دو غزل در صورت پردازی‌های موجود در آن‌ها اندکی باریک شویم، آنچه در درون آن دو می‌بینیم، بیش از همه، مضامین و معناهای مشترکی است که همگی در پیرامون مضمون اصلی «عشق» حلقه زده‌اند. از آن جمله‌اند: یکی، مضمون وقوف بر زیبائی «خورشید فر» معشوق که در «خیال [چون] ماه» او نیز بازتابیده و حتی از پس «خط عذار» چون «ماه» نیز در تجلی است. دوم، مضمون تمنای رسیدن به معشوق تا «زین قُش و دُش وارهد» حتی اگر با «چهره مالیدن گشاد راه» و از «دیدار شاه» و یاد نکردن پادشاه از این «گلای شهر». چهارم، مضمون خفت «واجستن خبرهای معشوق از باد صبا»، که در دسترسی به او بختیارتر است و «پناه بردن به باده فروشان از فرط غم» بی‌امانی که در دوری معشوق بر او مستولی شده است. پنجم، مضمون امید در عین بیتابی که اگر «چون باغ صد ره بسوزد» باز «از بهار عنایت معشوق رسم زنده شدن» می‌آموزد و باز «چراغ می به ره آن آفتاب می‌دارد تا مشعله صبحگاه امید را از او برپرورد» و نظائر آن.

حال اگر از منظر بینامنیت به این همه نظر بیندازیم، می‌توانیم در پرتو حضور غالب این قبیل مضامین و معانی در تمامی متون عرفانی مقدم و مؤخر بر آثار مولانا و حافظ به روشنی ببینیم که محتوای مشترک این دو غزل بیش از آنکه ریشه در اثربخشی و اثربذیری داشته باشد، مایه از نوعی همدلی و همسوئی معطوف به هم فرهنگی می‌گیرد. وانگهی، در محتوای غزل حافظ رگه‌های معنایی دیگری هست که نه در همین غزل مولانا به چشم می‌خورد نه در غزل‌های دیگر او؛ حال آنکه رگه‌های معنایی مزبور در غالب غزل‌های حافظ فراوان یافت می‌شوند. از آن جمله‌اند: یکی معنای احساس گناه

و تمنای عنایت از حضرت او که «آبی به روزنامه اعمال» او بیفشناند تا «حروف گناه از او سترده» شود. ایيات زیر هم کمابیش متنضم همین معنا هستند:

خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی از خدا می طلبم صحبت روشن رایی	در همه دیرمغان نیست چو من شیدایی دل که آئینه شاهی سنت غباری دارد
---	---

یا این بیت:

می تا خلاص بخشدام از مائی و منی در بحر مائی و منی افتاده ام بیار	یا بیت زیر:
---	-------------

بهشت اگر چه نه جای گناهکاران سنت دیگری، معنای انتقاد از ریاکاران که از «دود کردارشان او به می پرسنی پنهان برده و ناگزیر نامه سیاه» شده است. ایيات زیر هم، معناهایی را در همین مایه می رسانند:	بیار باده که مستظرهم به همت او بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد
--	--

صوفی نهاد دام و سرحقه باز کرد

یا این بیت دیگر:

صوفی شهر بین که چون لقمه شبیه می خورد و سوم، معنای خودکاهی و رندی که هر چند «جرعه نوش مجلس جم» شده، با	پاردمش دراز باد این حیوان خوش علف
---	-----------------------------------

این همه «آئینه سینه چون جام جم او با دود آه خودبینی و ناخرسندي سیاه شده است.»

همین معنا را در نمونه های زیر نیز باز می توان یافت:

رشته تسبیح اگر بگستت معدورم بدار	دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
----------------------------------	-----------------------------------

یا:

صراحی می کشم پنهان و مردم دفتر انگارند من این دلق ملمع را بخواهم سوختن روزی	عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی گیرد که پیر می فروشانش به جامی بر نمی گیرد
--	--

باری، همین رگه ها از مضامین حافظانه، که در محتواي غزل های مولانا كمتر به چشم می خورند، خود می توانند پیامد واقعه های بنيان کنی باشند که در فاصله زمانی مولانا و روزگار حافظ رخ دادند؛ تازه اگر آن همه را نشانه فردیت حافظ و استقلال رأی او ندانیم. به هر حال، از این رگه های حافظانه که بگذریم، به انبوه معانی و مضامین رنگارنگی می رسیم که، همان گونه که بیشتر گفتم، همگی میان غزل های مولانا و حافظ و میان کلیه آثار شاعران دمساز با آن دو مشترک اند؛ خواه شاعران مقدم بر آن ها، خواه

مؤخر، و این، باز به حکم ملاحظات بینامتنی، بیشتر حکایت از همدلی برخاسته از هم‌فرهنگی می‌کند تا از اثربخشی و اثربذیری. اکنون به سراغ صورت برویم:

۴-۲. شاعر صورت‌شکن و شاعر صورت‌تگر

نخستین چیزی که از بررسی صورت در شعر مولانا و شعر حافظ به دست ما می‌آید، آن هم بدون آنکه از نظریه خاصی کمکی بگیریم، گرایش چشمگیر و آگاهانه مولانا به صورت‌شکنی است که در تقابل با اشتیاق شدید حافظ به صورت‌تگری قرار می‌گیرد. به صورت‌شکنی مولانا و صورت‌تگری حافظ خیلی‌ها جدا جدا اشاره کرده‌اند؛ گذشته از آنکه خود مولانا هم بارها در اشعار خود متذکر این معنی شده است؛ اما به نظر نمی‌رسد کسی این دو ویژگی شعر مولانا و شعر حافظ را برابر هم گذاشته باشد تا آن دو را با هم بسنجد.

به هر حال در جای جای شعر مولانا می‌توان دید که همو، از فرط استغراق در درون و حال، نه مجالی به وزن و قافیه می‌دهد، نه به زبان قال؛ سهل است؛ حاضر است حرف و صوت و گفت را برا هم زند تا فارغ از این همه با معشوق دم زند. این که هیچ؛ حتی کلمات و عبارات را هم، بی‌کمتر توجهی به صورت و ساختشان و بی‌کمتر عنایتی به مقتضیات وزن و قافیه، وامی‌دارد در هر جایی مستقر شوند که درون و حال ایجاب کند؛ مثل کاری که بر سر عبارت «پنهان است» در بیت زیر آورده است^۸：

دو دهان داریم گویا همچونی یک زبان پنهان‌سُت در لب‌های وی

یا کاری که با عبارت «برای بنداش است» در این بیت دیگر کرده است:

ور برای بندesh است این گفت و گو آنکه حق گفت او من است و من خود او

یا مثل کاری که در شعر زیر، به قصد وارستن از تنگنای وزن و قافیه، بر سر خود

وزن و قافیه آورده است^۹ :

تْنْ تَنْ تَنْ تَنْ مِيْ گوی چون مرغ چمن
یا چون اویس اندر قرن یَرْلی یَلْیی یَرْلی یَلْیی

یا مثل تکرار زائد «تو» در بیت زیر:

این روا یا ناروا دانی ولیک تو روا یا ناروائی بین تونیک

حال آن که حافظ، در تقابل با این همه صورت‌شکنی‌های مولانا، تا می‌تواند نمی‌گذارد کمتر شکنی در صورت شعرش پدید آید؛ مگر آن که بخواهد حتی با شکستن صورت هم صورتگری کند؛ آن‌گونه که در دو بیت زیر می‌بینیم:

برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است	مرا فتاده دل از کف تو را چه افتاده است
ببین تفاوت ره از کجاست تا به کجا	صلاح کار کجا و من خراب کجا
یا بخواهد با ایجاد وهم صورت‌شکنی شگرد تازه‌ای در شعر خود به کار گیرد؛ آن‌گونه که در بیت زیر با تکرار صورت حقه‌باز، در انتهای دو مطلع از مطلع یک غزل ما را، برای لحظه‌ای هم که شده، در این وهم می‌اندازد که انگار مرتب خطای تکرار قافیه شده است:	

صوفی نهاد دام و سر خمه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

از این قبیل موارد که بگذریم، حافظ، توگوئی، هوشیارانه می‌کوشد تا از بروز هر شکاف و شکنی در صورت شعر خود جلوگیری کند؛ و در این کار تا آنجا پیش می‌رود که حتی در پس و پیش کردن ارکان دستوری جمله‌ها به ضرورت‌های شعری در ابیات شعرش نیز تا می‌تواند امساك می‌ورزد، مبادا صورت و ساختار شعر او از زیاده‌روی در این قبیل اختیارات دستوری دستخوش خللی گردد. مثال‌های زیر همه گواه درستی این مدعای می‌توانند باشند:

یارب مگیرش ارجه دل چون کبوترم افکند و کشت و عزت صید حرم نداشت

یا:

ساقی بیار باده و با مادعی بگوی انکار ما مکن که چنین جام جم نداشت

یا:

حکایت لب شیرین کلام فرهاد است شکنج طرہ لیلی مقام مجنون است

یا:

دلم مقیم درست حرمتش می‌دار به شکر آن که خدا داشته است محترمت

اما جان کلام اینجا است که خوانندگان شعر مولانا و شعر حافظ به همان اندازه برای صورت‌شکنی‌های مولانا ارزش هنری قائل‌اند که برای صورتگری‌های حافظ؛ با

این تفاوت رازآمیز که در فضای شعر مولانا خوانندگان بسیار بیشتر از آن «حال می‌کنند»، که در فضاهای تو در تو و وهم‌انگیز شعر حافظ.

به هر حال، مهم‌ترین وجه تمایز صورت در شعر مولانا و در شعر حافظ صورت‌شکنی یکی و صورتگری دیگری نیست؛ بلکه مهم‌ترین وجه تمایز همانا جهت‌های متفاوتی است که هر کدام در آرایش معانی برای خود برمی‌گزینند و از آن رهگذر هر کدام ساختار و صورت معنائی خاصی به دست می‌آورند. و با همین گرینش اخیر است که طرز شعر هر یک با طرز شعر دیگری به کلی متفاوت می‌گردد.

۴. شاعر سلوک و شاعر عروج

در شعر مولانا صورت‌بندی معانی و مضامین اساساً افقی است: در این نوع صورت‌بندی هر معنا در کنار معنایی دیگر قرار می‌گیرد و با آن ترکیب می‌شود تا هر دو با هم معنای بزرگ‌تری بسازند. آن‌گاه این معنای بزرگ‌تر هم در امتداد همان محور افقی با معنای دیگری ترکیب می‌شود تا باز با هم ساختار بزرگ‌تری پدید آورند؛ و همین‌طور تا، سرانجام، صورت کلی و نهایی معنای شعر حاصل شود.

این شیوه صورت‌بندی معانی، در واقع امر، همان است که گفتیم در نظریه یاکوبسن به نام مجاز مرسل از آن سخن به میان می‌آید. بدیهی است که در برخورد با چنین آرایش معانی، ما به اوج درک ادبی و التذاذ هنری نمی‌رسیم مگر آن‌گاه که شعر را از آغاز تا انجام بخوانیم و معانی همنشین شده در آن را از اول تا آخر دنبال کنیم. به عبارتی شاعرانه، در این نوع شعر باید از مصراع اول راه افتاد و از تک تک مصاریع و ابیات شعر گذر کرد تا در آخر به صورت کلی معنای شعر راه یافت و از آن لذت برد. از همین‌نظر است که می‌توان این نوع شعر را شعر سلوک نام نهاد. شاید بجا باشد به این نکته هم، با همه آشکار بودنش، اشاره کنیم که در این طرز شعر بخصوص هم، آن‌گونه که در هر طرز دیگری، هر معنایی در قالب زبانی شاعرانه به شکل تشییعی، تمثیلی، کنایتی، استعاره‌ای یا صناعتی در همین مایه‌ها باز آورده می‌شود؛ به گونه‌ای که برای رسیدن به معنایی در مایه معنای شعر، باید از سطح پیدا و ظاهری زبان مجاز گذشت تا به سطح نهان و نهفته زبان حقیقت رسید.

اینک از چشم‌انداز این نظریه مشخص می‌توان دید که خواننده در غزل مولانا (با توجه به این که قُش و دُش به گفتهٔ دهخدا در *لغت‌نامه^{۱۰}* به معنی قال و قیل است) با این معانی، در بیت نخست به راه می‌افتد که «چه بارها که من آن‌قدر سرگرم قال شده‌ام که از سفر بازمانده‌ام، و چه بارها که آن‌قدر به قیل مشغول شده‌ام که مقصد و خرگاه را گم کرده‌ام». آنگاه در بیت‌های بعدی از معانی و مضامین دیگر، در مایه‌های تمدنی رسیدن به دولت دیدار در خرگاه یار، اظهار شادی در سفر و در هر مقر و معبری، اقرار بر بی‌تابی برآمده از دوری راه و آرزوی شاه و جز آن بر می‌گذرد تا، سرانجام، به آنجا راه برد که صد بار هم اگر در این سلوک می‌سوخت باز بدان می‌ارزید که هر بار از نفسِ یار جان تازه بگیرد، و دیگر مطلب. می‌بینیم که سفر در شعر مولانا سفر در امتداد راه‌های همواره و در افق‌های فراخی است که چنانچه بپائی و در نمانی، سرانجام به مقصد و مقصود خود در پایان راه می‌رسی.

این در حالی است که در شعر حافظ آرایش معانی و مضامین اصولاً عمودی است: در این شیوهٔ آرایش، هر معنا، نه در کنار معنایی دیگر، بلکه بر فراز آن قرار می‌گیرد تا با معنای اول در قالب یگانه یک بیت درآمیزد و معنای پیچیده‌ای پدید آورد. آنگاه این معنای پیچیده نیز چه بسا در قالب همان بیت یگانه، منتهای در ساحتی بالاتر، با معنای دیگری درآمیزد تا باز معنای پیچیده‌تری به دست دهد؛ و همین‌طور تا آخر. اما در این نوع آرایش معانی هیچ نمی‌توان، سرانجام، به صورت کلی و نهایی معنای مشخصی راه برد؛ بلکه آنچه سرانجام حاصل خواننده می‌شود انبوهی از معانی در هم جوش است که چون خیل کبوتران در فضایی یگانه در پروازند؛ و خواننده خود باید از دل آن مجموعه از معانی به آفرینش معنایی پردازد که از یک طرف با منظومهٔ معانی شعر سازگار باشد و از طرف دیگر با خواست و تمدنی خود او.

این شیوهٔ صورت‌بندی نیز، در نهایت امر، همان است که دیدیم در نظریهٔ یاکوبسن به نام استعاره از آن سخن می‌گویند. روشن است که خواننده در رویارویی با چنین صورت‌بندی معنایی می‌تواند تنها در فضای یک بیت و با فرا رفتن از یک ساخت معنایی به ساخت معنایی بالاتر به اوج التذاذ هنری برسد. در چنین شعری، دست‌یابی به درک و التذاذ هنری در گرو خواندن تمامی ابیات غزل نیست. بلکه می‌توان از یک

بیت فراتر نرفت و در سپهر معنایی همان یک بیت به پرواز در آمد و تا بال و پر توان دارد به اوج‌های تازه رسید. هم از این رو است که چنین شعری را می‌توان شعر عروج نامید.

به عنوان مثال در همان بیت مطلع غزل حافظ، یعنی در بیت:

خط عذار یار که بگرفت ماه ازو

خوش حلقه‌ای است لیک به در نیست راه ازو

خواننده می‌تواند در یک ساحت از معانی به این معنی برسد که انگار موی بنگوش یار چهره چون ماه او را پوشانده است؛ و در ساحت دیگر به این معنی راه برد که شاید ماه خط یا فرمان زیبائی را از عذار یار گرفته است؛ یا در ساحت سوم به این معنی دست یابد که حلقة موی بنگوش یار حلقة زیبائی است؛ ولی این حلقة بر دری نیست؛ یا باز در ساحت چهارم به این معنی پی برد که گیرم که این حلقة بر دری هم باشد؛ اما کسی از آن در راه به بیرون نمی‌برد. و همین‌طور؛ بی‌آن که خواننده، سرانجام، به مقصدی سوای آن راه برد که خود در سپهر بی‌کران معانی در هر بیت حافظ برای خود می‌آفریند. باری بر مبنای این تحلیل، گزافه نیست اگر بگوئیم ما در شعر مولانا طی طریق می‌کنیم و در شعر حافظ پرواز.

۴-۴. یک جمع‌بندی

وقتی سخن از اثربخشی و اثربذیری میان مولانا و حافظ پیش می‌آید، باید گفت تا آنجا که دامنه این سخن به محتوی محدود می‌شود، گمان نمی‌رود بتوان با قاطعیت ثابت کرد که هرگونه رابطه مستقیم و بی‌واسطه‌ای از این دست میان آن دو وجود داشته است. چه، در نبود هرگونه اطلاعی در این باره، خواه از سوی حافظ و خواه از سوی صاحب‌خبری معتمد، و با وجود همدلی برآمده از هم‌فرهنگی، هیچ نمی‌توان نشان داد که حافظ در چه بخش از محتوای غزل‌های خود و امداد مولانا بوده است. اما این سخن به هیچ رو بدان معنی نیست که بخواهیم مرتكب انکار تأثیر عظیم، ژرف، فراگیر و ماندگاری شویم که مولانا در گوشۀ گوشۀ حیات فرهنگی ما بر جا گذاشته است. وانگهی، با توجه به عمق و گستره دانش حافظ نسبت به فرهنگ و ادب فارسی و با

توجه به نفوذ فرآگیر مولانا در همه سطوح و ساحتات حیات اجتماعی ما، ایرانیان، چه کسی می‌تواند انکار کند که حافظ نیز، بی‌گمان، در میدان جاذبه و نفوذ مولانا قرار داشته است، و از آن همه خودآگاهانه و ناخودآگاهانه تأثیر پذیرفته است.

اما تا آنجا که به اثربخشی و اثربذیری مولانا و حافظ در عرصه صورت و ساخت مربوط می‌شود، منطقاً دشوار است بپذیریم شاعری به صورتگری حافظ توانسته باشد از شاعر صورت‌شکنی در حد مولانا اثر بپذیرد؛ اما پرهیز از تأثیرپذیری از سبک صورت‌شکنانه مولانا تنها به حافظ محدود نمی‌شود. چه هیچ‌کس نیست، یا لاقل، من ندیده‌ام و از صاحب‌نظری هم نشنیده‌ام، که جرئت این جسارت را به خود داده باشد که با صورت‌شکنی بخواهد چون مولانا در عرصه شعر هنرمندانی کند.^{۱۱} تو گوئی صورت‌شکنی پیروزمندانه و مؤثر در عرصه آفرینش ادبی نیز، همچون بداهه‌نوازی در صحنهٔ موسیقی، هنری است مختص کسانی که، از یک طرف، از مرحلهٔ قاعده‌دانی فراتر رفته باشند و از طرف دیگر، به چنان مرتبه‌ای از شور و شیدائی رسیده باشند که به چیزی جز هنر عریان و فارغ از هر آداب و ترتیبی نیندیشند.

۵. اثربخشی به قصد ارتقاء

هرچند ربط مستقیمی به موضوع بحث ما در این نوشته ندارد، با این همه، پربیجا نیست که به نوعی اثربخشی مختص حافظ اشاره کنیم که به اغلب احتمال، ریشه در اشتیاق وافر او به صورتگری هرچه بیشتر دارد؛ و خود می‌تواند دلیلی باشد بر درستی مدعای پیش‌گفته که صورتگری نزد حافظ چندان مهم بوده است که مانع اثربذیری او از صورت‌شکنی‌های مولانا بشود؛ سهل است؛ وجود صورت نیمشکسته یا ناقص را حتی در شعر دیگران برنتابند. از این گذشته، همین اثربخشی حافظانه می‌تواند نشان دهد که حافظ در زمینهٔ وام‌گیری محتوایی و یا صوری همان اندازه وامدار شاعران دیگر است که وامدار مولانا.

این اثربخشی حافظانه، که سود آن بیش از همه نصیب خود حافظ شده، بدین قرار است که اشعار شاعران پیشین و یا معاصر را می‌گیرد و با یکی چند چرخش قلم صورت آن‌ها را دیگرگون می‌کند و یا با یکی چند دستکاری معنایی طریف محتوای آن

را به مرتبه والاتری از تعالی ارتقاء می‌دهد و با این کار مُهر خود را، به حق، بر آن‌ها می‌زند و آن همه را از آن خود می‌سازد. نمونه‌های این نوع اثربخشی در دیوان حافظ بسیار فراوان است؛ و ما تنها برخی از ابیات او را در اینجا باز می‌آوریم؛ آنگاه صورت اصلی آن ابیات را همراه با نام سرایندگان آن‌ها به دست می‌دهیم^{۱۲} :

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمد
باز گردد یا برآید چیست فرمان شما

بازآفرینی محتوائی بیت زیر از خاقانی:

خاقانی است و جانی از غم به لب رسیده
چون امر تو در آید هم در زمان برآید

دیدی که یار جز سرِ جور و ستم نداشت؟
 بشکست عهد و از غم ما هیچ غم نداشت؟

بازآفرینی صوری و محتوائی بیت زیر، هم از خاقانی:

دیدی که یار چون زدل ما خبر نداشت؟
ما را شکار کرد و بیفکند و برنداشت؟

دارم از زلف سیاهش گله چنان که مپرس
که چنان زو شده‌ام بی‌سر و سامان که مپرس

بازآفرینی صوری و محتوائی بیت زیر، باز از خاقانی:

دارم از چرخ تهی رو گله چنان که مپرس
دو جهان پر شود ار یک گله سر باز کنم

دلا منال ز بیداد و جور یار که یار
تورا نصیب همین کرده است و این داده است

بازآفرینی صوری و محتوائی این بیت از سعدی:

هر آن نصیبه که پیش از وجود نهاده است
هر آنکه در طلبش سعی می‌کند باد است

کشتنی نشستگانیم ای باد شرطه برخیز
باشد که باز بینم دیدار آشنا را

بازآفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، هم از سعدی:

یا رب تو آشنا را مهلت ده و سلامت
چنان که باز بیند دیدار آشنا را

من چو از خاک لحد لاله صفت برخیزم
 DAG سودای توام سر سویدا باشد

بازآفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، باز از سعدی:

گرد سودای تو بر دامن جانم باشد
در قیامت چو سر از خاک لحد بردارم

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است

یارب این تأثیر دولت از کدامین کوکب است

بازآفرینی صوری و محتوایی بیت زیر از سلمان ساوجی:

آفتایی امشبم در خانه طالع می‌شود یا رب اندر خانه طالع کدامین کوکب است

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید

باز آفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، هم از سلمان ساوجی:

وصلت به جان خریان سهل است اگر برآید جان می‌دهم براین ره باشد مگر برآید

خواهی که روشنست شود احوال سر عشق از شمع پرس قصه ز باد صبا مپرس

بازآفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، باز از سلمان ساوجی:

خواهی که روشنست شود احوال درد من درگیر شمع را وز سرتا به پا بپرس

و همین طور، حافظ به بازآفرینی صوری و یا محتوایی شعر شاعران دیگر هم همت

گماشته است؛ از جمله شعر خواجهی کرمانی، کمال خجندی، شاه نعمت الله ولی، عماد

فقیه و شاعران بسیار دیگر؛ از جمله مولانا؛ مثل:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنای ما را که سربه کوه و بیابان تو دادهای ما را

بازآفرینی صوری بیت زیر از مولانا:

کجاست ساقی جان تا به هم زند ما را بروید از دل ما فکر دی و فردا را

کنون که در چمن آمد گل از عالم به وجود بنفسه در قدم او نهاد سربه سجود

بازآفرینی صوری بیت زیر، هم از مولانا:

ربود عشق تو تسبیح و داد بیت و سرورد بسی بکردم لاحول و توبه، دل نشنود

به چشم کرده‌ام ابروی ماه سیما بی
خیال سبز خطی نقش بسته‌ام جائی
بازآفرینی، صوری بیت زیر، باز از مولانا:
بیامدیم دگربار سوی مولانا
که تا به زانوی او نیست هیچ دریائی
طرفه اینجا است که هر چند دیوان حافظ سرشار از این قبیل چنگندازی‌ها به شعر
شاعران دیگر است، با این همه هیچ‌کس هرگز به خود این اجازه را نداده است که از
این بایت حتی بر او خرد بگیرد، تا چه رسد که این همه را در زمرة سرفقات ادبی به
شمار آرد. و این نیست مگر بدان دلیل که حافظ هر بار بیتی را از شاعری دیگر گرفته
بی‌درنگ از کیمیای جادوئی هنر خود اندکی در کار آن کرده و آن را به سحری چنان
حلال مبدل ساخته است که با آنچه پیش از آن بوده است هیچ نسبتی بیشتر از آن ندارد
که گرده گل با عسل.

و طرفه‌تر اینجا که هر چند دیوان کبیر مولانا و تا حدودی مثنوی معنوی او سرشار
از شکستگی‌های آگاهانه صوری و ساختاری از آن دست است که دیدیم، باز همین
صورت‌شکنی‌های او چنان شیرین به چشم جان می‌نشیند که گوئی شکن‌های
تارتارگیسوی پری رویی است یله داده بر چمنی در رهگذر باد.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextuality

۲. برای آگاهی بیشتر درباره نظریه بینامنتیت، نک:

Culler, Jonathan. (1981). *The Pursuit of Signs*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

3. Langue

4. Parole

۵. برای آگاهی بیشتر درباره نظریه یاکوبسن، نک:

Jakobson, Roman. (1960). "Linguistics and Poetics". in *Style in Language*. Thomas A. Sebeok (ed). Cambridge Massachusetts: The M.I.T. Press. pp.350- 377.

Bradford, Richard. (1994). *Roman Jakobson*. London: Routledge.

۶. کلیات دیوان شمس تبریزی، مولانا جلال الدین محمد مولوی رومی، تهران: امیرکبیر،

۷. دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: زوار، بی‌تا.
۸. **مثنوی معنوی**، جلال الدین محمد مولوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران: هرمس، ۱۳۸۲.
۹. از دکتر حبیب‌الله عباسی و دکتر محمود فتوحی، هر دو از دانشگاه تربیت معلم تهران، که مرا در پیدا کردن شاهدهای مناسب از دیوان شمس دستگیر شدند، از جان و دل سپاسگزارم.
۱۰. لغت‌نامه دهخدا، علی اکبر دهخدا، ج ۱، ج ۳۸، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.
۱۱. دکتر محمود فتوحی، از دانشگاه تربیت معلم تهران، این اطلاع را در اختیارم گذاشت، از این بابت هم از او ممنونم.
۱۲. برای دستیابی به نمونه‌های بیشتر، نک: دیوان خواجه حافظ شیراز، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران: جاویدان، ۱۳۷۶.

منابع

- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد. [بی‌تا]. دیوان حافظ. به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی. تهران: زوار.
- _____ (۱۳۷۶). دیوان حافظ. به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی. تهران: جاویدان.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۳۷). لغت‌نامه. ج ۱. ج ۳۸. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- مولوی رومی، مولانا جلال الدین محمد. (۱۳۵۱). کلیات دیوان شمس تبریزی. تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۲). **مثنوی معنوی**. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: هرمس.
- Bradford, Richard. (1994). **Roman Jakobson**. London: Routledge.

- Culler, Jonathan. (1981). *The Pursuit of Signs*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- Jakobson, Roman. (1960). "Linguistics and Poetics". in *Style in Language*. Thomas A. Sebeok (ed). Cambridge Massachusetts: The M.I.T. Press. pp. 350-377

بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل

دکتر کاوسر حسنی

دانشیار گروه زیان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز

حکیمہ

هنگامی که عناصر و اجزای اثر ادبی بررسی، و چگونگی پیوند آنها با یکدیگر و ارتباط آنها با ساختمان کلی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی شکل‌مبنايانه (فرماليستي) صورت گرفته است. با چنین خوانشی است که می‌توان درباره ميزان پيوند اجزای اثر (پيوندهای افقی و عمودی) سخن گفت.

در این مقاله، شکل و ساختار غزلی از بیدل دهلوی، با مطلع زیر (به یاری نشانه‌های درون‌متن) بازخوانی شده است:

یک تار موگر از سر دنیا گذشته‌ای صد کهکشان ز اوج شریا گذشته‌ای
بن‌مایه این غزل در همه بیت‌ها «سفرارشِ مکرّر به بازگشت به خویشتن و توجه به
درون خود در بستر زمان شتابان و گذر» است. مضمونِ حرکت، عبور، گذر و
دگرگونی در همه بیت‌های غزل گسترش یافته و جریان پیدا کرده است؛ اما پیوندی که
میان بیت‌های این غزل دیده می‌شود، «ساختاری اندام‌وار» را پدید نیاورد، بلکه هر
سطر این غزل همچون مهره‌ای جداگانه است که با رشته‌ای (مضمونِ حرکت و گذر
زمان) به هم پیوند یافته و گردنبندی (غزلی) را پدید آورده است.

واژه‌های کلیدی: بیدل دهلوی، پیوند عمودی، پیوند افقی، نقد فرمالیستی، بازگشت
به خویشتن.

مقدمه

متون ادبی را می‌توان با رویکردهای گونه‌گون خواند و بررسی کرد. نقد روان‌کاوانه، مارکسیستی، فرمالیستی، ساختارگرایانه، پدیدارشناسانه و ... هر کدام دیدگاهی دیگر گونه دارند. بسیاری از آثار ادبی را می‌توان با چندین رویکرد بررسی کرد و بر پایه هر کدام از این دستگاه‌ها و رویکردها، گزارشی متفاوت بازآفرید. موضوع درخور توجه این است که باور کنیم «حقیقت غایی»، دست‌کم در نقد ادبی وجود ندارد؛ حقیقت، امری نسبی و برساخته است. از این حیث، هر کسی که جوهر نقد ادبی را درک کرده باشد، به خوبی واقف است که هر قرائت نقادانه‌ای حکم یک برساخته مناقشه‌پذیر را دارد.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۲۴).

برای شناخت شایسته اثر ادبی، عناصری اصیل‌تر از اجزای همان اثر وجود ندارد. واک‌ها، واژه‌ها، جمله‌ها و شیوه‌های پیوند آن‌هاست که چگونگی القای معنا را در اثری باز می‌نمایانند. شیوه کاربرد واژه‌ها و چگونگی چینش آن‌ها در یک اثر، زبان آن را پدید می‌آورد، و همین زبان ویژه است که سبک اثری را باز می‌شناساند. باختین^۱ می‌گوید: «سبک آن چیزی است که زبان را به بینشی مجسم و کاملاً فهمیدنی تبدیل می‌کند.» (تدورف، ۱۳۷۷: ۱۲۳).

از زمانی که رویکرد نقادانه‌ای موسوم به «نقد نو» در نخستین دهه‌های قرن بیستم پدید آمد، آرام آرام نظریه‌های سنتی «نویسنده‌محور» و «تاریخ محور» به حاشیه رانده شدند. در رویکردهای متن محور که «نقد نو» یا فرمالیسم هم در زمرة آن‌هاست - نشانه‌هایی که در بررسی ساختاری یک اثر در کانون توجه قرار می‌گیرند، نشانه‌هایی بیرون از همان اثر نیستند. در نتیجه، در این گونه بررسی‌ها سایه عوامل برون‌منی رنگ می‌باشد و دریافت‌های خواننده بر پایه نشانه‌های درون‌منی شکل می‌گیرد. پیروان نقد نو معتقدند که به همین سبب، نقدی که آنان از متون ادبی به دست می‌دهند، صبغه‌ای کاملاً عینی دارد و از ملاحظات نامریط (از قبیل زندگینامه مؤلف یا رویدادهای تاریخی و امثال آن) بری است. در این صورت است که معنای جست‌وجوشده فقط از آغوش نشانه‌های موجود در خود متن سر بر می‌آورد نه دریافت‌هایی که بر اثر آگاهی‌های بیرون از متن بر ذهن خواننده تحمیل می‌شود. در نتیجه، موضوع «نیت

مؤلف» به حاشیه رانده می‌شود؛ زیرا معنا یا معناهایی که از راه چنین خوانشی به دست می‌آیند، امکان دارد با «نیت مؤلف» سازگاری داشته یا نداشته باشند. به این ترتیب، نقد نو را باید جزء نخستین نحله‌های نقادانه برشمرد که مدت‌ها پیش از مطرح شدن آرای رولان بارت^۳، متقد ساختارگرای فرانسوی، موضوع – اگر نه دقیقاً خود مفهوم یا اصطلاح آن را – مرگ مؤلف را مطرح ساخت. فرمالیست‌ها با عطف توجه به ویژگی‌های خود متن و ثانوی کردن جایگاه مؤلف در نقد متون ادبی، نه فقط رویکرد کاملاً نوینی را در عرصه نقد ادبی پایه‌گذاری کردند، بلکه راه را برای برآمدن بسیاری از شیوه‌های نقد ادبی نیز هموار کردند که در همه آن‌ها نیت مؤلف امری نامربوط به مطالعات نقادانه ادبی محسوب می‌شود. ساختارگرایی و نشانه‌شناسی دو نمونه از این شیوه‌های نقادانه هستند.

به اعتقاد «متقدان نو»، چنانچه نیت مؤلف در نشانه‌های موجود در متن بازتابیده باشد، دریافت آن نیز میسر می‌شود و از همین رهگذر است که می‌توان با تردید کمتری گفت: شایسته‌ترین راه برای دریافت «نیت احتمالی مؤلف»، واکاوی ساختار متن است نه جست‌وجو در منابع مناقشه‌پذیر برومنتنی. در واقع، اگر مؤلف نیتی داشته است که به‌هیچ صورتی در خود متن منعکس نشده، آن‌گاه دیگر هر گونه تلاش برای یافتن آن نیت لروماً تلاشی عبث است و متقد ادبی را از هدف اصلی خود (یافتن معنا یا معناهای متن) دور می‌کند. به همین سبب، فرمالیست‌ها اصطلاح «سفسطه درباره نیت مؤلف» را خلق کردند. مقصود ایشان از این اصطلاح این بود که متقدان سنتی، به جای پرداختن به خود متن و ویژگی‌های آن، به موضوعی بسی ربط (نیت مؤلف) می‌پردازند که نمی‌توان کنون کنش نقادانه باشد. همان‌گونه که هانس برتنس^۴ در کتاب *مبانی نظریه‌های ادبی* اشاره می‌کند:

متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطه متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجرزا و به تنها‌ی قابل مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفرد، کارکردی خاص دارد و به واسطه آن کارکرد، به کلیت اثر پیوند می‌خورد (برتنس، ۱۳۸۳: ۵۷).

هنگامی که عناصر و اجزای اثر هنری بازخوانی، و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ساختار کلی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی شکل‌مبایانه (فرمالیستی)

پدید آمده است. در چنین خوانشی است که روشن می‌شود «معنا و ساختار و صورت در شعر، چنان با یکدیگر در می‌آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند».
(پاینده، ۱۳۸۵: ۴۶).

با توجه به آنچه گفته شد، در ادامه، شکل و ساختار غزلی از بیدل به یاری نشانه‌های درون‌منتهی بازخوانی می‌شود. این غزل آخرین غزل از غزلیات بیدل تصحیح اکبر بهداروند است.

صد کهکشان ز اوچ ثریا گذشته‌ای
گر بی نفس شوی ز مسیحا گذشته‌ای
چون عمر مغلسان به تمنا گذشته‌ای
منزل دمیده‌ای، اگر از پا گذشته‌ای
کن یک گره پل از سر دریا گذشته‌ای
از هر چه پگنری ز سر ما گذشته‌ای
لغزیده‌ای، گر از همه بالا گذشته‌ای
مغرور آرمیانی، اما گذشته‌ای
هر جا رسیده باشی از آنجا گذشته‌ای
روشن نشد که آمده‌ای یا گذشته‌ای
گویا به بال پشه ز عنقا گذشته‌ای
(بیدل، ۱۳۸۰: ۱۰۷۹)

یک تار موگر از سر دنیا گذشته‌ای
بار دل است این که به خاکت نشانده است
ای هرزه‌تاز عرصه عبرت، ندامتی
جمعیت وصول همان ترک جست و جوست
ای قطره گهرشده نازم به همت
در خاک ما غبار دو عالم شکسته‌اند
ای جاده‌ات غرور جهان بلند و پست
اشکی است بر سر مرزه بنیاد فرصت
حرف اقامت مثُل ناخن است و مو
برق نمودت آمد و رفت شرار داشت
بیدل دماغ ناز تو پر می‌زند به عرش

بازخوانی

این اثر، غزلی یازده‌بیتی است با وزنِ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (بحر مضارع مثمن)، قافیه «دنیا، ثریا، مسیحا و...» و ردیف فعلی «گذشته‌ای». افزون بر ردیف فعلی غزل که در ساخت دوم شخص است، ضمیر مخاطب یا شکل منادایی نیز در سراسر غزل برجسته شده است (۲۸ مرتبه):

بیت نخست: گذشته‌ای دو بار؛

بیت دوم: خاکت، شوی، گذشته‌ای؛

بیت سوم: ای هرزه‌تاز، گذشته‌ای؛

بیت چهارم: منزل دمیده‌ای، گذشته‌ای؛

بیت پنجم: ای قطره، همت، گذشته‌ای؛

بیت ششم: بگذری، گذشته‌ای؛

بیت هفتم: جاده‌ات، لغزیده‌ای، گذشته‌ای؛

بیت هشتم: فرصت، آرمیدنی، گذشته‌ای؛

بیت نهم: اقامت، رسیده باشی، گذشته‌ای؛

بیت دهم: نمودت، آمده‌ای، گذشته‌ای؛

بیت یازدهم: ناز تو، گذشته‌ای.

گفتنی است که شاعر دو بار مطلب گسترش یافته در غزل را به خود ارجاع داده است: یک بار درست در بیت میانی غزل: در خاک ما غبار دو عالم شکسته‌اند / از هر چه بگذری ز سر ما گذشته‌ای // و یک بار در بیت پایانی غزل، با خطاب بیدل: بیدل! دماغ ناز تو پر می‌زند به عرش/گویا به بال پشه ز عنقا گذشته‌ای // این بدان معناست که شاعر می‌خواهد بر این‌همانی تو و من در غزل پای بفسارد و با این ترفند، وجه خطابی سخن را به خویشن خویش بازگرداند. این ارجاع به خویش، کاملاً با محور مطالب و موضوع غزل تناسب دارد. بن‌ماهیه غزل فوق در همه بیت‌ها، «سفرش مکرر» به بازگشت به خویشن و توجه به درون خود در بستر زمان شتابان و گذر» است. موضوع نایاپاری جهان و بازیابی گوهر درونی خویش در گذر شتابان زمان، از موضوعات بسیار تکراری است که همواره در دوره‌های گوناگون ادبیات فارسی بر آن تأکید شده است.

همه بیت‌های این غزل در خدمت بازگویی و بازنمایی همین مفهوم محوری پرداخته شده است. از همین رهگذر است که می‌بینیم مضمون حرکت، عبور، گذر و دگرگونی در تمام ابیات، به گونه‌ای آشکار گسترش یافته است:

بیت نخست: گذشتن از سر دنیا، گذشتن از اوچ ثریا؛

بیت دوم: بر خاک نشانده شدن و از مسیحا گذشتن؛

بیت سوم: هرزه‌تازی در عرصه عبرت و گذر عمر؛

بیت چهارم: جست‌وجو (ترک جست‌وجوی بیرونی)؛

بیت پنجم: حرکت در تبدیل قطره به گوهر، مضمون پل و گذشتن از سر دریا؛

بیت ششم: غبار شکستن، گذشتن از هر چیز، گذشتن از سر کسی؛

بیت هفتم: جاده، لغزیدن، از بالا گذشتن؛

بیت هشتم: حرکت اشک بر سر مژه، مفهوم مقابلِ آرمیدن و تأکید بر مفهوم گذر با قید امّا؛

بیت نهم: حرکت و رشد ناخن و مو، رسیدن به جایی و گذشتن از جایی؛
بیت دهم: آمد و رفت، آمدن و گذشتن به گزینی برق و شرار برای تأکید بر شتاب گذر، بهویژه در بیت پیش از مقطع توجه‌برانگیز است؛

بیت یازدهم: پر زدن به عرش، پرواز با بال پشه، عبور از جایگاه عنقا.

ردیف این غزل نیز به گونه‌ای شایسته و بسیار مناسب در خدمت مفهوم محوری شعر است: تکرار دوازده بار فعل «گذشته‌ای» در سراسر غزل بر مفهوم محوری «گذر» پای می‌فشارد و همچون رشتاهای محکم مهره‌های ایات را به هم می‌پیوندد. نقش‌آفرینی بجا و مناسب این فعل در جایگاه ردیف، هنگامی آشکارتر می‌شود که ساخت زمانی این فعل در کانون توجه قرار گیرد: بهره‌گیری از ساخت ماضی فعل گذشتن (گذشته‌ای) در معنای ساخت مستقبل آن (خواهی گذشت) تأکیدی دیگر بر وقوع مسلم فعل است. در اصطلاح ادبی، این شکرده را مضارع محقق‌الواقع به صیغه ماضی می‌خوانند و این شیوه زبانی هنگامی پدید می‌آید که گوینده می‌خواهد بر قطعیت امری قریب‌الواقع صحّه بگذارد: گر بی‌نفس شوی ز مسیحا گذشته‌ای (یعنی بی‌گمان، به‌زودی خواهی گذشت) یا: هر جا رسیده باشی از آنجا گذشته‌ای (یعنی بی‌گمان به‌زودی خواهی گذشت).

گسترده‌گی حضور (۴۵ بار) صدای /ش/ و /س/ (= ص، ث) در سراسر غزل، عامل دیگری است که به القای مفهوم حرکت کمک می‌کند. صامت‌های /س/ و /ش/ از صامت‌هایی هستند که به آن‌ها «سایشی» یا «همخوان‌های پیوسته» می‌گویند (باقری، ۱۳۸۴: ۱۰۷) و برای نشان دادن صدای‌هایی که از حرکت اجسام و پدیده‌ها تولید می‌شوند (همچون باد) از این صامت‌ها استفاده می‌شود. تکرار فراگیر همخوان‌های سایشی یادشده در این غزل و موسیقی‌ای که از تکرار آن‌ها پدید می‌آید، صدای حرکتی همچون باد را تداعی می‌کند و مفهوم گذر عمر را باز می‌تابد که به شتاب باد در حرکت است.

افزون بر آنچه گفته شد، نقش تأثیرگذار و تعیین‌کننده فعل‌ها را نیز نباید از یاد برد. همان‌طور که دیده می‌شود حضور فعل‌های گوناگون در این غزل، هر یک به گونه‌ای، تحرّک مفهومی شعر را پشتیبانی می‌کنند. فعل‌هایی که هر کدام بازنمایی مفهومی از

حرکت را با خود دارند، در این یازده بیت، سی بار نقش خود را به رخ می‌کشند. به جز تکرار دوازده گانهٔ فعل گذشته‌ای در جایگاه ردیف، نقش افعال دیگر نیز در خور توجه است: به خاک نشاندن و بی‌نفس شدن (بیت دوم)، هرزه تاختن (بیت سوم)، ترکِ جست‌وجو کردن، منزل دمیدن (بیت چهارم)، گوهر شدن (بیت پنجم)، غبار شکستن، از هر چیز گذشتن (بیت ششم)، لغزیدن (بیت هفتم)، مغورو بودن (بیت هشتم)، رسیدن (بیت نهم)، آمدن، رفتن، روشن شدن و آمدن (بیت دهم)، پر زدن به عرش (بیت یازدهم).

هم‌نشینی واژه‌های متناسب و متقابل در همه بیت‌ها، پیوند افقی سخن را استوارتر کرده و تأثیر هنری کلام را افزایش داده است:

بیت نخست: تقابل «یک تار مو» (نشانهٔ کوچکی) با «صد کهکشان» (نشانهٔ بزرگی)؛ تناسب «کهکشان»، «اوچ» و «ثريا»؛ تناسب «سر» و «اوچ»؛ تناسب آوایی «سر» و «صد» و نیز «گر» و «سر»؛ تناسب «یک تار مو» با «سر»: یادآور اصطلاحِ یک تار مو از سر کسی کم شدن (یا کم نشدن)؛ تناسب معنایی «از هر چیزی گذشتن» (رها کردن) در مصراع نخست با «از جایی گذشتن» (عبور کردن) در مصراع دوم؛ به‌گزینی واحد «صد کهکشان» در مصراع دوم، بدین معنا که اگر قرار باشد از اوچ ثريا بگذریم، بهترین واحد آن کهکشان است و آن هم صد کهکشان که تأکیدی هنری را همراه خود دارد.

بیت دوم: تناسب «بار» و «به خاک نشستن»؛ تناسب «نفس» و «مسیحا»، به‌ویژه تعبیر اغراق‌آمیز «گذشتن از مسیحا در صورت بی‌نفسی»؛ تقابل «از مسیحا گذشتن» و «برخاک نشستن»؛ تناسب «دل» (در معنای دیگرِ خود قلب) با «نفس» و بسامد صدای «سن» و «ش».

بیت سوم: ترکیب هنری «هرزه‌تاز»، ترکیب ویژه‌ای است که معنای بسیاری از بیت‌ها را در خود فرو فشرده است؛ هماوایی صداهای /Z/ و /S/ و /z/ و /s/ در ترکیب «هرزه‌تاز عرصهٔ عبرت»؛ تشبیه هنری هرزه‌تازی همیشگی مخاطب به گذشت عمر مفلسان که همواره به تمبا پیوسته است.

بیت چهارم: پیوند «جست‌وجو»، «منزل»، «پا» و «گذشته‌ای». لازم است یادآور شود که در این بیت مفهوم متناقض‌نمای «ترک جست‌وجو و جمعیت وصال»، انگیزش هنری بیت را افزایش داده است. خوانندهٔ غزل، در سنت فرهنگی خود، همواره شنیده است که باید برای وصال (وصول) جست‌وجو کرد؛ اما این بار خلاف آمد عادت،

می‌شند که برای وصول باید ترک جست‌وجو کند. ترکیب هنری «منزل دمیده‌ای» نیز در این بیت برجسته می‌نماید. شاعر با گزینش فعل دمیده‌ای (پدید آورده‌ای، آشکار ساخته‌ای) برای منزل (به جای رسیده‌ای به منزل)، بر قطعیت ادعای خویش اصرار دارد. همچنان که در بیت زیر نیز همین نقش را در ترکیب «حیرت دمیده‌ام» می‌بینیم: حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است طاووسِ جلوه‌زار تو آینه خانه‌ای است (بیدل، ۱۳۸۰: ۲۸۱).

بیت پنجم: پیوند «قطره»، «گهر» و «دریا»؛ پیوند «پل» و «گذشتن»؛ پیوند «پل» و «سرِ دریا»؛ تناسب «گره» و «گهر». دکتر شفیعی کدکنی گفته است: «در شبکه تداعی بیدل، گوهر به‌مانند گرهی است که بر آب بسته‌اند و این گره، خود پلی است برای گوهر که از دریا بگذرد؛ یعنی صرف‌نظر کند و به خودش برسد... بیدل! چرا چو موج گهر پل نمی‌شوی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۲۵).

بیت ششم: تناسب «خاک»، «غبار» و «گذشتن»؛ ترکیب هنری «غبار شکستن»؛ هماهنگی آوایی «شکستن» و «گذشتن» و «هماهنگی غبار» و «بر سر نشستن» (یا از سر گذشتن).

بیت هفتم: پیوند «جاده»، «لغزیدن» و «گذشتن»؛ تناسب «بالا»، «بلند» و «پست». بیت هشتم: پیوند «اشک» و «مرژه»؛ پیوند «مرژه» و «سر»؛ تقابل «آرمیدن» و «گذشتن»؛ تشبیه «بنیاد فرست» به «اشکی که بر سر مرژه آمده و در آستانه فرو ریختن است نیز تشبیه‌ی هنری و بدیع است و وجه عاطفی بیت را تقویت کرده است.

بیت نهم: تناسب «اقامت»، «رسیدن» و «گذشتن»؛ تناسب «ناخن» و «مو». بیت دهم: پیوند «برق»، «شرار» و «روشن»؛ تقابل «آمد» و «رفت» و «آمدن» و «گذشتن»؛ به گزینی فعل «روشن نشد» (در معنای معلوم نشد) در پیوند با «برق» و «شرار».

بیت یازدهم: پیوند «پر»، «پشه» و «عنقا»؛ ترکیب «دماغ ناز» و تعبیر شاعرانه «پر زدن دماغ ناز به عرش...». با دریافتنی دورتر، می‌توان از هم‌نشینی برخی واژه‌های این بیت، ماجراهی نمروд را نیز به یاد آورد. واژه‌های «دماغ» (در معنای غیرمقصود: بینی)، «پشه» و «پر زدن به عرش» (خودبینی) زمینه‌های این یادآوری را فراهم آورده‌اند: نمرود، نماد خودبینی و بلندپروازی بود؛ اما با همه اقتداری که داشت، پشه‌ای (مگسی) به دماغ (بینی) او وارد شد و او را از پای درآورد.

یکی از داوری‌هایی که دربارهٔ غزل سبک هندی فraigیر شده، این است که هماهنگی ساختاری و ارتباط طولی میان اجزای شعر در این سبک، وجود ندارد؛ برای نمونه، دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ شعر بیدل و ویژگی‌های سبک هندی نوشت: «خصوصیت برجستهٔ این شیوه، گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سرایندگان آن است که هر بیتی از عالمی ویژهٔ خویش سخن می‌گوید و حتی در یک غزل، گاه معانی متضاد با یکدیگر در کنار هم قرار می‌گیرند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۹).

اخوان ثالث نیز غزلی از صائب را از دیدگاه پیوند عمودی بیت‌ها بررسی کرده و در نهایت نتیجهٔ گرفته است که: «این هفت بیت از هفت شهر معنا آمده‌اند و در این غزل مثل هفت زندانی بیگانه با هم مقید و نزدیک هم نشسته‌اند و زنجیرهٔ وزن و زنگوله‌های قافیه به پایشان است». (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۸۰-۲۸۲).

این سخنی درست است که بسیاری از غزل‌های گذشتهٔ فارسی، گرفتار بیت‌اندیشی سرایندگان خود هستند و استواری شایسته در هماهنگی اندام‌وار ندارند. این ویژگی در غزل‌های سبک هندی آشکارتر خود را نشان می‌دهد: «حَصْلَتْ بِيَتَانِدِيشِي در شعرِ گذشتهٔ فارسی آن‌گونه است که می‌توان بیت‌های بسیاری از غزل‌های هم‌وزن و هم‌قافیه را در هم‌آمیخت، بدون آنکه در ساختار این اشعار خللی ایجاد شود و این ویژگی در سبک هندی بیش از دوره‌های دیگر دیده می‌شود». (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۲۰۳). اما درنگ شایسته در غزل‌های شاعران همین شیوه، نشان می‌دهد در بسیاری از این سروده‌ها، می‌توان نشانه‌هایی روش از پیوند اجزای آن اثر بازیافت که در ارتباط با بن‌مایهٔ اثر در خدمت همدیگرند و یکدیگر را پشتیبانی می‌کنند.

نتیجهٔ گیری

در غزلی که بازخواندیم، پیوند میان واژه‌ها، ترکیب‌ها و افعالی که مضمون حرکت، عبور، گذر و دگرگونی را باز می‌تابند، در همهٔ بیت‌های غزل حضور دارند و همین ویژگی هنری (وجود مفهوم واحد) ساختمان اثر را از پاشانی و پریشانی باز داشته، آن را به اثری منسجم تبدیل کرده است. به سخنی دیگر، می‌توان گفت دو عامل کلی در استوار کردن ساختمان این غزل و انسجام دادن به آن نقش بنیادی دارند: یکی تناسب و پیوند واژگان متناظر و متناسب و دیگری وجود مفهوم واحد در سراسر غزل است؛ اما باید به یاد داشت پیوندی که میان بیت‌های این غزل دیده می‌شود، پیوندی نیست که

ساختاری انداموار را پدید بیاورد، به گونه‌ای که هر یک از اعضای این اندام وظیفه‌ای دیگر را در پیوند با ساختار کلی اندام بر عهده داشته باشند، بلکه می‌توان گفت غزل یادشده همچون نمایشگاهی است که در آن یازده تابلوی گونه‌گون با شیوه‌ای همسان و موضوعی واحد، گرد هم آمدۀ‌اند تا به کمک یکدیگر مفهومی واحد را به بیننده خود القا کنند و عنصری مشترک (یعنی حرکت و عبور) همه این تابلوها را به هم پیوند داده است. شیوه قرار گرفتن این تابلوها به گونه‌ای نیست که نتوان آن‌ها را جایه‌جا کرد. نیز می‌توان چنین پنداشت که بیت‌های یازده‌گانه این غزل، همچون یازده مهره رنگارنگ همان‌درازه‌اند؛ اما این مهره‌ها گسیخته، پراکنده و پریشان نیستند، بلکه به رشته کشیده شده‌اند تا گردنبندی را پدید آورند. اگر چه شاید بتوان جای مهره‌ها را در این گردنبند با یکدیگر عوض کرد، تردیدی نیست که از یک رشته‌اند. همچنین باید به یاد داشت رشته‌ای که مهره‌های ابیات را به هم پیوند داده است، وزن و قافیه مشترک نیست، بلکه عناصری دیگر است که در این نوشته برخی از آن‌ها بازنموده شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Bakhtin
2. Todorov
3. Roland Barthes
4. Bertenes

منابع

- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹). *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*. چ. ۲. تهران: بزرگمهر.
- باقری، مهدی. (۱۳۸۴). *مقدمات زبان‌شناسی*. چ. ۸. تهران: نشر قطره.
- برتسن، هانس. (۱۳۸۳). *مبانی نظریه‌های ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
- بیدل دهلوی. (۱۳۸۰). *غزلیات*. تصحیح اکبر بهداروند. تهران: پیک.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دمکراسی*. تهران: نیلوفر.
- تودورف، تزوستان. (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی باختین*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: نشر ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *شاعر آینه‌ها*. تهران: آگاه.