

مولانا و حافظ دو همدل یا دو همزبان؟

دکتر علی محمد حق شناس
استاد گروه زبان‌شناسی دانشگاه تهران

چکیده

در این نوشته کوشیده‌ام پاسخی برای این سؤال پیدا کنم که: آیا در شعر حافظ هیچ نشانه‌ای دال بر اثرپذیری 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 سنتی از جمله در فرهنگ ایران؛ و دیگری به دلیل ضرورت بهره‌گیری از دو پایگاه نظری متفاوت (یعنی نظریه بینامتنیت 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 صورت‌نگرا؛ 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 وام‌نگرفته که از شاعران دیگر مضمون و صورت وام‌گرفته است.

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

۱. درآمد

سال ۲۰۰۷ میلادی را یونسکو سال مولانا جلال‌الدین 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 ببینند نقش این مرد گران‌قدر در تکوین فرهنگ به طور کلی و در ارتقاء آن چه بوده است و آن همه به چه می‌سجد.

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 اثرپذیری 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 اثرپذیری 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 پویایی در آن زمینه‌ها به وجود آورند؛ و چنین واقعه‌ها هم کم رخ می‌دهند. همین سرشت تغییرگریز و ایستا سبب می‌شود فضای معنایی 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 هم‌محتوایی معطوف به هم‌فرهنگی برخوردار گردند. در چنین فرهنگی آنچه در تعیین

اثربخشی و اثرپذیری 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 اثرپذیری 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 هنرنمایی‌ها و جلوه‌گری‌های شاعر بازمی‌گذارد. یک دلیل درستی این مدعا 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 وجوه تشابه و وجوه 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 محتوای و صورت مقتضیات خاص خود را دارد. و ما در انجام این کار برای تحلیل محتوایی اشعار از نظریه بینامتنیت^۱ بهره‌جسته‌ایم 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 نوشته 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 سنخیت 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 برخورداری از دانش پیش‌داده‌ی 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 بینامتنیت در این مفهوم هیچ ربط یا سنخیتی 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، کمابیش، در مفهوم هر صنعت 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 «غنچه» را به عنوان یک اسم از محور جانشینی برمی‌گزینیم و آن را به جای کلمه «لب»، به کار می‌بریم، تنها بر این اساس که غنچه و لب، چون هر دو اسم‌اند هم‌ارزند. آن‌گاه کلمه «غنچه»، را با کلمه «خندان»، در امتداد محور هم‌نشینی ترکیب می‌کنیم تا، مثلاً، عبارت «غنچه خندان یار» را بسازیم.

اصطلاح مجاز مرسل را هم یاکوبسن در مفهوم هر صنعت 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 «جلال‌الدین محمد مولوی» از امتداد محور هم‌نشینی در جمله «مولانا جلال‌الدین محمد مولوی صاحب مثنوی معنوی است»، برمی‌گیریم و با جایگزین کردن اولی به جای دومی جمله‌ای می‌سازیم به شکل «مولانا صاحب مثنوی معنوی است»؛ با این مقدمات روش‌شناختی و نظری، اینک به سراغ اشعار مولانا و

حافظ برویم تا ببینیم چه مرتبه از اثربخشی و اثرپذیری 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 اثرپذیری در آن دو به چشم می‌خورد. در این سنجش نخست به محتوی خواهیم پرداخت، آن‌گاه به صورت؛ اما اول خود غزل‌ها:

غزل مولانا^۶:

ای بس که از آواز دُش وامانده‌ام زین راه من
وی بس که از آواز قُش گم کرده‌ام خرگاه من
کی وارهبانی زین قُشم، کی وارهبانی زین دُشم؟
تا در رسم در دولتت در ماه و در خرگاه من
هرچند شادم در سفر در دشت و در کوه و کمر
در عشقت ای خورشیدفرا درگاه و در بیگاه من
لیکن گشاد راه کو، دیدار و داد شاه کو؟
خاصه مرا که سوختم در آرزوی شاه من
تا کی خبرهای شما واجویم از باد صبا
تا کی خیال ماهستان، جویم در آب چاه من
چون باغ صد ره سوختم، باز از بهار آموختم
در هر دو حالت وَاللّٰهُمَّ در صنعت الله من

غزل حافظ^۷

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

ساقی چراغ می به ره آفتاب دار
 آبسی به روزنامه اعمال ما فشان
 حافظ که ساز مطرب عشاق ساز کرد
 آیا درین خیال که دارد گدای شهر
 گوبرفروز مشعل صبحگاه ازو
 باشد توان سترد حروف گناه ازو
 خالی مباد عرصه این بزمگاه ازو
 روزی بود که یاد کند پادشاه ازو

۴-۱. همدلی معطوف به هم‌فرهنگی

هرگاه به منظور پیدا کردن محتوای این دو غزل در صورت‌پردازی‌های موجود در آن‌ها اندکی باریک شویم، آنچه در درون آن دو می‌بینیم، بیش از همه، مضامین و معنای مشترکی است که همگی در پیرامون مضمون اصلی «عشق» حلقه زده‌اند. از آن جمله‌اند: یکی، مضمون وقوف بر زیبایی «خورشید فر» معشوق که در «خیال [چون] ماه» او نیز بازتابیده و حتی از پس «خط‌گذار» چون «ماه» نیز در تجلی است. دوم، مضمون تمنای رسیدن به معشوق تا «زین قُش و دُش وارهد» حتی اگر با «چهره مالیدن به محراب ابروی او و حاجت خواستن» از او باشد. سوم، مضمون بیم محروم ماندن از «گشاد راه» و از «دیدار شاه» و یاد نکردن پادشاه از این «گدای شهر». چهارم، مضمون خفت «واجستن خبرهای معشوق از باد صبا»، که در دست‌رسی به او بختیاری است و «پناه بردن به باده‌فروشان 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 «مشعل صبحگاه امید را از او برفروزد» و نظائر آن.

حال اگر از منظر بینامتنیت 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 اثرپذیری داشته باشد، مایه از نوعی همدلی و همسوئی معطوف به هم‌فرهنگی 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 بیفشاند تا «حروف گناه از او سترده» شود. ابیات زیر هم کمابیش متضمن همین معنا هستند:

در همه دیرمغان نیست چو من شیدایی خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی
دل که آئینه شاهی ست غباری دارد از خدا می طلبم صحبت روشن رایی
یا این بیت:

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

بهشت اگر چه نه جای گناهکارانست بیار باده که مستظهرم به همت او
دیگری، معنای انتقاد از ریاکاران که از «دود کردارشان او به می پرستی پناه برده و ناگزیر نامه سیاه» شده است. ابیات زیر هم، معنایی را در همین مایه می رسانند:

صوفی نهاد دام و سرحقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد
یا این بیت دیگر:

صوفی شهر بین که چون لقمه شبیه می خورد پاردمش دراز باد این حیوان خوش علف
و سوم، معنای خودکاهی و رندی که هر چند «جرعه نوش مجلس جم» شده، با این همه «آئینه سینه چون جام جم او با دود آه خودبینی و ناخرسندی سیاه شده است.» همین معنا را در نمونه های زیر نیز باز می توان یافت:

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
یا:

صراحی می کشم پنهان و مردم دفتر انگارند عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی گیرد
من این دلق ملمع را بخوام سوختن روزی که پیر می فروشانش به جامی بر نمی گیرد
باری، همین رگه ها از مضامین حافظانه، که در محتوای غزل های مولانا کمتر به چشم می خورند، خود می توانند پیامد واقعه های بنیان کنی باشند که در فاصله زمانه 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 پیشتر گفتیم، 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 اثرپذیری. اکنون به سراغ صورت برویم:

۴-۲. شاعر صورت‌شکن و شاعر صورتگر

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 صورتگری قرار می‌گیرد. به صورت‌شکنی مولانا و صورتگری 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 جای‌جای 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 بر 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 همچونسی یک زبان پنهانست در لب‌های وی

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

ور برای بنده‌ش ست 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:

تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ می‌گوی چون مرغ چمن

یا چون اویس اندر قرن یلی یلی یلی یلی

یا مثل تکرار زائد «تو» در بیت زیر:

این روا یا ناروا دانسی 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 افتاده‌ست
صلاح کار کجا و من خراب کجا ببین تفاوت ره از کجاست تا به 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 مصراع از مطلع یک غزل ما را، برای لحظه‌ای هم که شده، در این وهم می‌اندازد که انگار مرتکب خطای تکرار قافیه شده است:

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

از این قبیل موارد که بگذریم، حافظ، توگویی، 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 امساک می‌ورزد، مبادا صورت و ساختار شعر او از زیاده‌روی در این قبیل اختیارات دستوری دستخوش خللی گردند. مثال‌های زیر همه گواه درستی این مدعا می‌توانند باشند:

یارب مگیرش ارچه دل چون کبوترم افکنند و کشت و عزت صید حرم نداشت

یا:

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

یا:

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

یا:

دلم مقیم درتست حرمتش می‌دار به شکر آن که خدا داشته‌ست 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 فضاهاى 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 معنایی خاصی به دست می‌آورند. و با همین گزینش اخیر است که طرز شعر هر یک با طرز شعر دیگری به کلی متفاوت می‌گردد.

۳-۴. 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 نظریهٔ 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 همین نظر 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 تشبیهی، تمثیلی، کنایاتی، استعاره‌ای یا صنعتی 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 نهفتهٔ 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^۱ 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 آن قدر به قیل مشغول شده‌ام که مقصد و خرگاه را گم کرده‌ام». آنگاه در بیت‌های بعدی از معانی و مضامین دیگر، در مایه‌های تمنای رسیدن به دولت دیدار در خرگاه یار، اظهار شادی در سفر و در هر مقرر و معبری، اقرار بر بی‌تابی برآمده از دوری راه و آرزوی شاه و جز آن برمی‌گذرد تا، سرانجام، به آنجا راه برد که صد بار هم اگر در این سلوک می‌سوخت باز بدان می‌ارزید که هر بار از نفس یار جان تازه بگیرد، و دیگر مطالب. می‌بینیم که سفر در شعر مولانا سفر در امتداد راه‌های همواره و در افق‌های فراخی است که چنانچه بیانی و درنمانی، 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 یگانهٔ یک بیت درآمیزد و معنای پیچیده‌ای پدید آورد. آنگاه این معنای پیچیده نیز چه بسا در قالب همان بیت یگانه، متنها 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 درهم 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 تمنای 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 ساحت معنایی به ساحت 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 بناگوش یار چهره چون ماه او را پوشانده است؛ و در ساحت دیگر به این معنی راه برد که شاید ماه خط یا فرمان زیبایی را از عذار یار گرفته است؛ یا در ساحت سوم به این معنی دست یابد که حلقه موی بناگوش یار حلقه زیبایی است؛ ولی این حلقه بر دری نیست؛ یا باز در ساحت چهارم به این معنی پی برد که گیرم که این حلقه 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، گزاره نیست اگر بگوئیم ما در شعر مولانا طی طریق می‌کنیم و در شعر حافظ پرواز.

۴-۴. یک جمع‌بندی

وقتی سخن از اثربخشی و اثرپذیری 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 وامدار مولانا بوده است. اما این سخن به هیچ رو بدان معنی نیست که بخواهیم مرتکب انکار تأثیر عظیم، ژرف، فراگیر و ماندگاری شویم که مولانا در گوشه گوشه حیات فرهنگی ما برجا گذاشته است. وانگهی، با توجه به عمق و گستره دانش حافظ نسبت به فرهنگ و ادب فارسی و با

توجه به نفوذ فراگیر مولانا در همه سطوح و ساحات 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 اثرپذیری 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 لاقفل، 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 هنرنمایی کند.^{۱۱} تو گوئی صورت‌شکنی پیروزمندانه و مؤثر در عرصه آفرینش ادبی نیز، همچون بداهه‌نوازی در صحنه موسیقی، هنری است مختص کسانی که، از یک طرف، از مرحله 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، پربيجا 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 اثرپذیری 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 زمینه 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 معنائی ظریف 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 سراینندگان آن‌ها به دست می‌دهیم^{۱۲}:

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

بازآفرینی محتوایی بیت زیر از **خاقانی**:

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

دیدمی که یار جز سر جور و ستم نداشت؟ بشکست عهد و از غم ما هیچ غم نداشت؟

بازآفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، هم از **خاقانی**:

دیدمی که یار چون زدل ما خبر نداشت؟ ما را شکار کرد و بیفکند و بر نداشت؟

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

بازآفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، باز از **خاقانی**:

دارم از چرخ تهی‌رو گله چندان که می‌رس دو جهان پر شود از یک گله سر باز کنم

دلا منال ز بیداد و جور یار که یار تو را نصیب همین کرده است و این داده‌ست

بازآفرینی صوری و محتوایی این بیت از **سعدی**:

هر آن نصیبی که پیش از وجود نهاده‌ست هر آنکه در طلبش سعی می‌کند باد است

کشتی نشستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز ببینم دیدار آشنا را

بازآفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، هم از **سعدی**:

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

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

باز آفرینی صوری و محتوایی بیت زیر، باز از **سعدی**:

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

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است

یارب این تأثیر دولت از کدامین کوکب است

باز آفرینی صوری و محتوایی بیت زیر از **سلمان ساوجی**:

آفتابی امشبم در خانه طالع می‌شود یارب 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 خریدن سهل است اگر برآید جان می‌دهم بر این ره باشد مگر برآید

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

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

خواهی که روشنت شود احوال درد من درگیر شمع را و ز سر تا به پا بپرس

و همین‌طور، حافظ به باز آفرینی صوری و یا محتوایی شعر شاعران دیگر هم همت گماشته است؛ از جمله شعر خواجوی کرمانی، کمال خجندی، شاه نعمت‌الله ولی، عماد فقیه و شاعران بسیار دیگر؛ از جمله مولانا؛ مثل:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

باز آفرینی صوری بیت زیر از **مولانا**:

کجاست ساقی جان تا به هم زند ما را برو بس از دل ما فکر دئی و فردا را

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود

باز آفرینی صوری بیت زیر، هم از **مولانا**:

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

به چشم کرده‌ام ابروی ماه سیمایی خیال سبزخطی نقش بسته‌ام جانی

باز آفرینی، صوری بیت زیر، باز از مولانا:

بیامدیم دگر بار سوی مولائی که تا به زانوی او نیست هیچ دریائی

طرفه اینجا است که هر چند دیوان حافظ سرشار از این قبیل چنگ‌اندازی‌ها به شعر شاعران دیگر است، با این همه هیچ‌کس هرگز به خود این اجازه را نداده است که از این بابت حتی بر او خرده بگیرد، تا چه رسد که این همه را در زمره سرقات 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 غسل.

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 پری‌رویی است یله داده بر چمنی در رهگذر باد.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextuality

۲. برای آگاهی بیشتر درباره نظریه بینامتنیت، 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 جلال‌الدین محمد مولوی رومی، تهران: امیرکبیر،

۷. **دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی**، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: زوار، بی‌تا.
۸. **مثنوی معنوی**، جلال‌الدین 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 شیرازی**، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران: جاویدان، ۱۳۷۶.

منابع

- حافظ شیرازی، شمس‌الدین 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، علی‌اکبر. (۱۳۳۷). **لغت‌نامه**. ج ۱. ج ۳۸. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- مولوی رومی، مولانا جلال‌الدین 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 کاووس حسن‌لی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

هنگامی که عناصر و اجزای اثر ادبی بررسی، و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ساختمان کلی اثر بازیابی می‌شود، خوانشی شکل‌مبنایانه (فرمالیستی) صورت گرفته است. با چنین خوانشی است که می‌توان دربارهٔ میزان پیوند اجزای اثر (پیوندهای افقی و عمودی) سخن گفت.

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

یک تار موگراز سر دنیا گذشته‌ای صد کهکشان ز اوج تریا گذشته‌ای

بن‌مایهٔ این غزل در همهٔ بیت‌ها «سفارش مکرر به بازگشت به خویشتن و توجه به درون خود در بستر زمان شتابان و گذرا» ست. مضمون حرکت، عبور، گذر و دگرگونی در همهٔ بیت‌های غزل گسترش یافته و جریان پیدا کرده است؛ اما پیوندی که میان بیت‌های این غزل دیده می‌شود، «ساختاری اندام‌وار» را پدید نیاورده، بلکه هر سطر این غزل همچون مهره‌ای جداگانه است که با رشته‌ای (مضمون 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 دیگرگونه 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، به‌خوبی 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.» (تودورف^۲، ۱۳۷۷: ۱۲۳).

از زمانی که رویکرد نقادانه‌ای موسوم به «نقد نو» در نخستین دهه‌های قرن بیستم پدید آمد، آرام آرام نظریه‌های سنتی «نویسنده‌محور» و «تاریخ‌محور» به حاشیه رانده شدند. در رویکردهای متن‌محور که «نقد نو» یا فرمالیسم هم در زمره 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 بیرون‌متنی رنگ می‌بازد و دریافت‌های خواننده بر پایه نشانه‌های درون‌متنی 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 نامربوط (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 مطرح‌شدن آرای رولان بارت^۳، منتقد 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 «منتقدان نو»، چنانچه نیت مؤلف در نشانه‌های موجود در متن بازتابیده باشد، دریافت آن نیت 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 برون‌متنی. در واقع، اگر مؤلف نیتی داشته است که به هیچ صورتی در خود متن منعکس نشده، آن‌گاه دیگر هر گونه تلاش برای یافتن آن نیت لزوماً تلاشی عبث است و منتقد 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 منتقدان سنتی، به جای پرداختن به خود متن و ویژگی‌های آن، به موضوعی بی‌ربط (نیت مؤلف) می‌پردازند که نمی‌تواند کانون 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 مجزا و به تنهایی 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 بازایی می‌شود، خوانشی شکل‌مبنایانه (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 درون‌متنی بازخوانی می‌شود. این غزل آخرین غزل از *غزلیات بیدل* تصحیح اکبر بهداروند است.

<p>صد کهکشان ز اوج ثریا گذشته‌ای گر بی‌نفس شوی ز مسیحا گذشته‌ای چون عمر مفلسان به تمنا گذشته‌ای منزل دمیده‌ای، اگر از پا گذشته‌ای کز یک گره پل از سر دریا گذشته‌ای از هر چه بگذری ز سر ما گذشته‌ای لغزیده‌ای، گر از همه بالا گذشته‌ای مغرور آرمیدنی، 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)</p>	<p>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 جست‌وجوست ای قطره گهرشده نازم به همتت در خاک ما غبار دو عالم شکسته‌اند ای جاده‌ات غرور جهان بلند و پست اشکی است بر سر مژه بنیاد فرصتت حرف اقامتت مثل ناخن است و مو برق نمودت آمد و رفت شرار داشت بیدل دماغ ناز تو پر می‌زند به عرش</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

بازخوانی

این اثر، غزلی یازده‌بیتی است با وزن مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (بحر مضارع مثنی)، قافیۀ «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، همتت، گذشته‌ای؛
 بیت ششم: بگذری، گذشته‌ای؛
 بیت هفتم: جاده‌ات، لغزیده‌ای، گذشته‌ای؛
 بیت هشتم: فرصت، آرمیدنی، گذشته‌ای؛
 بیت نهم: اقامتت، 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 این همانی تو و من در غزل پای بفشارد و با این ترفند، وجه خطابی سخن را به خویشتن خویش بازگرداند. این ارجاع به خویش، کاملاً با محور مطالب و موضوع غزل تناسب دارد. بن‌مایه غزل فوق در همه بیت‌ها، «سفارش مکرر به بازگشت به خویشتن و توجه به درون خود در بستر زمان شتابان و گذرا» است. موضوع ناپایداری 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 اوج 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 مقابل آرمیدن و تأکید بر مفهوم گذر با قید اما؛

بیت نهم: حرکت و رشد ناخن و مو، رسیدن به جایی و گذشتن از جایی؛
بیت دهم: آمد و رفت، آمدن و گذشتن به‌گزینی 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 به‌گونه‌ای شایسته و بسیار متناسب در خدمت مفهوم محوری شعر است: تکرار دوازده بار فعل «گذشته‌ای» در سراسر غزل بر مفهوم محوری «گذر» پای می‌فشارد و همچون رشته‌ای محکم مهره‌های ابیات را به هم می‌پیوندد. نقش آفرینی 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 شگرد را مضارع محقق‌الوقوع به صیغه ماضی می‌خوانند و این شیوه زبانی هنگامی پدید می‌آید که گوینده می‌خواهد بر قطعیت امری قریب‌الوقوع صحه 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 /S/ و /š/ و /s/ و /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 صداهایی 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 به‌گونه‌ای، تحرک مفهومی شعر را پشتیبانی می‌کنند. فعل‌هایی که هرکدام بازنمایی مفهومی از

حرکت را با خود دارند، در این یازده بیت، سی بار نقش خود را به رخ می‌کشند. به جز تکرار دوازده‌گانه فعل گذشته‌ای در جایگاه ردیف، نقش افعال دیگر نیز درخور توجه است: به خاک نشاندن و بی‌نفس شدن (بیت دوم)، هرزه تاختن (بیت سوم)، ترک جست‌وجو کردن، منزل دمیدن (بیت چهارم)، گوهر شدن (بیت پنجم)، غبار شکستن، از هر چیز گذشتن (بیت ششم)، لغزیدن (بیت هفتم)، مغرور 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» (نشانه کوچکی) با «صد کهکشان» (نشانه بزرگی)؛ تناسب «کهکشان»، «اوج» و «ثریا»؛ تناسب «سر» و «اوج»؛ تناسب آوایی «سر» و «صد» و نیز «گر» و «سر»؛ تناسب «یک تار مو» با «سر»: یادآور اصطلاح 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» (عبورکردن) در مصراع دوم؛ به‌گزینی واحد «صد کهکشان» در مصراع دوم، بدین معنا که اگر قرار باشد از اوج ثریا 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 دیگر خود قلب) با «نفس» و بسامد صدای /س/ 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 عرصه عبرت»؛ تشبیه هنری هرزه‌تازی همیشگی مخاطب به گذشت عمر مفلسان که همواره به تمنا 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. خواننده غزل، در سنت فرهنگی خود، همواره شنیده است که باید برای وصال (وصول) جست‌وجو کرد؛ اما این بار خلاف آمد عادت،

می‌شود 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
طاووس جلوه‌زار تو آینه خانه‌ای است
(بیدل، ۱۳۸۰: ۲۸۱)

بیت پنجم: پیوند «قطره»، «گهر» و «دریا»؛ پیوند «پل» و «گذشتن»؛ پیوند «پل» و «سر دریا»؛ تناسب «گره» و «گهر». دکتر شفیع کدکنی گفته است: «در شبکه تداعی بیدل، گوهر به مانند 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.» (شفیع 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 سرگذشتن).

بیت هفتم: پیوند «جاده»، «لغزیدن» و «گذشتن»؛ تناسب «بالا»، «بلند» و «پست». بیت هشتم: پیوند «اشک» و «مژه»؛ پیوند «مژه» و «سر»؛ تقابل «آرمیدن» و «گذشتن»؛ تشبیه «بنیاد فرصت» به «اشکی که بر سر مژه 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»؛ به‌گزینی 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 دریافتی دورتر، می‌توان از هم‌نشینی برخی واژه‌های این بیت، ماجرای نمرود را نیز به یاد آورد. واژه‌های «دماغ» (در معنای غیرمقصود: بینی)، «پشه» و «پرزدن 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 درباره غزل سبک هندی فراگیر شده، این است که هماهنگی ساختاری و ارتباط طولی میان اجزای شعر در این سبک، وجود ندارد؛ برای نمونه، دکتر شفیع کدکنی درباره شعر بیدل و ویژگی‌های سبک هندی نوشته است: «خصوصیت برجسته این شیوه، گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سراینندگان آن است که هر بیتی از عالمی ویژه 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 نتیجه 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 زنجیره وزن و زنگوله‌های قافیه به پایشان است.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۸۰-۲۸۲).

این سخنی درست است که بسیاری از غزل‌های گذشته فارسی، گرفتار بیت‌اندیشی سراینندگان خود هستند و استواری شایسته در هماهنگی اندام‌وار ندارند. این ویژگی در غزل‌های سبک هندی آشکارتر خود را نشان می‌دهد: «خصلت بیت‌اندیشی در شعر گذشته فارسی آن‌گونه است که می‌توان بیت‌های بسیاری از غزل‌های هم‌وزن و هم‌قافیه را درهم آمیخت، 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 روشن از پیوند اجزای آن اثر باز یافت که در ارتباط با بن‌مایه اثر در خدمت همدیگرند و یکدیگر را پشتیبانی می‌کنند.

نتیجه‌گیری

در غزلی که بازخواندیم، پیوند میان واژه‌ها، ترکیب‌ها و افعالی که مضمون حرکت، عبور، گذر و دگرگونی را باز می‌تابند، در همه 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 آمده‌اند 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 جابه‌جا کرد. نیز می‌توان چنین پنداشت که بیت‌های یازده‌گانه این غزل، همچون یازده مهره رنگارنگ هم‌اندازه‌اند؛ 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 قافیۀ 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*. ج ۲. تهران: بزرگمهر.
- باقری، مهدی. (۱۳۸۴). *مقدمات زبان‌شناسی*. ج ۸. تهران: نشر قطره.
- برتنس، 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، تزوتان. (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.