

زیبایی‌شناسی غزلی از حافظ با تکیه

بر نظریه‌ی یاکوبسن و شکلوفسکی

سارا رفیعی

پژوهش‌گر

مقدمه

فرمالیست روسی بین سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ شکل گرفت و رشد کرد. براساس آموزه‌های این مکتب مسائل بیرونی متن مانند ساختار جامعه‌ای که اثر ادبی در آن به وجود آمده است، مسائل روانی و تاریخی از مسائل فرعی است و در بررسی یک اثر ادبی نباید آن‌ها را به عنوان فرایندی تأثیرگذار در نظر گرفت. بنا بر اعتقاد آنان، ادبیات یک مسأله‌ی زبانی است و لذا می‌توان گفت که اثر ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان-شناسی نگریست (بشیری و خواجه‌گیری، ۱۳۹۰: ۷۴). به این معنی که توجه آنان تنها بر ویژگی‌هایی بوده است که موجب ادبی شدن اثر ادبی می‌شوند، آنان فرم و شکل اثر را از

محتوای آن جدا می‌دانستند. «اینان زبان را نظامی تلقی می‌کردند که از اندام‌های مرتبط به یکدیگر تشکیل شده است» (صفوی، ۱۳۸۰: ۵۳). در حقیقت، خواننده‌ی آگاه به مسائل زبانی و زیبایی‌شناسی با خواندن و شنیدن یک متن ادبی، لذتی دو چندان می‌برد و با دریافتن شیوه‌ها و ایجاد ارتباط بین صورت‌های آوایی، واج‌ها، صامت‌ها و مصوت‌های به کار رفته در متن می‌تواند جنبه‌هایی از معانی مورد نظر نویسنده را دریابد.

ویکتور شک洛夫سکی، فرمالیست معروف، (۱۸۹۳-۱۹۸۴) از کسانی بود که بحث از مهم‌ترین قواعد نظری فرمالیسم روسی را آغاز کرد. وی غریب‌سازی (starangmaking) یا آشنایی-زدایی را که از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح در نظریه‌ی فرمالیست‌ها است، مطرح کرد. این مفهوم نخستین بار در رساله‌ی وی به نام «هنر به مثابه‌ی شگرد» (۱۹۱۷) آمده است (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۲). شک洛夫سکی بر این اعتقاد است که بسیاری از مسائل زیبایی‌شناسی، امروز برای ما به سبب استفاده‌ی زیاد عادی شده و به همین دلیل تأثیر خود را از دست داده‌اند؛ اما با غریب‌سازی می‌توان دوباره از آن‌ها استفاده کرد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۵۸). وی هم‌چنین می‌گوید: «هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار، واقعیت را دگرگون می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۷). با توجه به این نظریه، هدف شاعر روشن کردن یک مفهوم و بیان مستقیم یک موضوع نیست بلکه در یک رستاخیز واژگانی (wordtheofresurrectionthe) یعنی «تمایز و تشخیص بخشیدن به واژه‌های زبان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۶)، می‌کوشد تا درک و دریافت تازه‌ای ایجاد کند و اعجاب و لذت خواننده را بر انگیزد و این ناشی از نحوه‌ی به کار گیری زبان ادبی است که «آفرینش مخلوقی به نام شعر را به صورت حادثه‌ای در می‌آورد که کاملاً جدا و متمایز از حوادث دیگر است» (براهنی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۴۲). به هر حال می‌توان گفت هر گونه تصرف در محور هم‌نشینی و هر گونه دست‌کاری یا تغییر در رابطه‌ی افقی کلمات با هم، باعث آشنایی‌زدایی یا عادت‌ستیزی می‌شود.

یکی دیگر از شیوه‌های غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی که در شعر رخ می‌دهد، غرابت و شگفتی زبان و روش نامعمول شیوهی بیان است؛ یعنی نوآوری و ابداع در طرز بیان و استعمال زبان به روش‌های مختلف که ریشه در مفهوم آشنایی‌زدایی دارد.

هم‌چنین بر اساس نظریات رومن یاکوبسن یکی دیگر از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فرمالیست روسی، موضوع علم ادبی، ادبی بودن متون است نه ادبیات. ادبی بودن یا تبدیل گفتار به اثری ادبی و نظامی که بر این تبدیل اثر می‌گذارد، دست‌مایه‌ی اصلی‌ای است که زبان‌شناسی در تحلیل خود از شعر بیان می‌دارد (احمدی، ۱۳۷۲: ۴۳). از جمله مفیدترین کارهای یاکوبسن که ارزشی فراتر از حوزه‌ی صورت‌گرایی دارد، تجزیه و تحلیل وزن و تکرار اصوات در جناس آوایی و قافیه است. این مؤلفه‌ها از نظر صورت‌گرایان، جنبه‌ی زینتی ندارند بلکه موجب بازسازی زبان در سطح معنی‌شناسی، صدا و نحو می‌گردند (داد، ۱۳۷۸: ۳۳۶). یاکوبسن در تحلیل زبان‌شناسانه‌ی شعر به مقایسه‌ی بندهای آغاز و پایان، بندهای زوج و فرد، جایگاه واژه در مصرع و بررسی اشعار در سطح دستوری می‌پردازد. جملات اشعار را از نظر ساده یا مرکب بودن، پایه یا پیرو بودن و اسنادی یا فعلی بودن بررسی می‌کند که در این میان به فاعل‌ها، مفعول‌ها، صفات، قیدها و اسامی می‌پردازد (قویمی، ۱۳۸۳: ۹۱). می‌توان گفت زبان شعر یا هر متن ادبی، ویژگی‌های دقیقی دارد که باید از آن آگاه بود. زبان شعر دارای سطوح مختلف آوایی، صرفی، نحوی، بلاغی و هنری است. این سطوح در هم تنیده شده و از هم جدا نیستند (امامی، ۱۳۸۲: ۳۱).

یاکوبسن با بهره‌گیری از نظریه‌ی «دو سوسور» درباره‌ی محورهای جانشینی و هم‌نشینی، تأثیر شعری زبان را توضیح می‌دهد. از نظر وی، کلام در دو جهت معنایی مختلف گسترش می‌یابد؛ یعنی گذار از هر موضوع به موضوعی دیگر یا بر اساس مشابهت آن دو (جانشینی) یا بر اساس مجاورت آن‌ها (هم‌نشینی) صورت می‌گیرد. مناسب‌ترین اصطلاح برای تعریف اول استعاره و برای تعریف دوم مجاز است (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۳۹).

کارکرد نظریه‌های نقد فرمالیستی در شعر حافظ

نظریه‌های نقد فرمالیستی، امروزه در سراسر جهان به کار برده می‌شود و در چند سال اخیر این رهیافت ادبی در ادبیات کشور ما نیز نفوذ کرده است و منتقدان، متون ادبی را با توجه به این نظریه مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهند. حافظ یکی از شاعران برجسته‌ی پارسی‌گوی است که امکان نقد فرمالیستی در اشعارش به وفور دیده می‌شود. شیوه‌ی بیان، ساخت و صورت شعر حافظ متنوع و عمیق و در به کارگیری زبان ادبی یعنی استفاده‌ی کامل از بدیع، بیان و ایجاد روابط متعدد موسیقایی و معنای بین کلمات خلاق و مبتکر است. بدون تردید می‌توان گفت «هیچ شاعری به اندازه‌ی حافظ از ظرفیت‌ها و استعداد‌های زبانی برای پدید آوردن تناسب و زیبایی بهره نگرفته است و کم‌تر هنرمندی است که قواعد و مباحث پیچاپیچ و اغلب تصنعی بلاغی و بدیعی را این‌قدر طبیعی، شیرین و شیوا در شعر خود خرج کرده است» (خرم‌شاهی، ۱۳۸۳: ۳۲). به همین سبب در شعر حافظ تناسب‌هایی دیده می‌شود که موجد زیبایی در ساخت و صورت متن است. موسیقی شعر حافظ هم در انتخاب وزن‌های عروضی روان و هم در تکرار حروف مشابه و هم‌خوانی صامت‌ها و مصوت‌ها مبتکرانه است. حافظ با به کارگیری همه‌ی ظرفیت‌های ممکن موسیقایی در زبان یعنی موسیقی حاصل از عروض، هم‌خوانی حروف، قافیه، ردیف، تناسبات آوایی و هجایی کلمات بیش‌ترین استفاده را از موسیقی کرده است. علاوه بر این، از نکته‌های مربوط به موسیقی در شعر حافظ ایجاد تناسب و هماهنگی موسیقایی با جو عاطفی غالب بر غزل است (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۹۶ و ۹۱).

نکته‌ی دیگر، غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی در اشعار حافظ است که باعث تشخیص و برجستگی زبان او شده است. استعدادها و ظرفیت‌های متنوع و بالقوه‌ی شعر حافظ در قلمرو صورت و ساخت در چهره‌ای خلاف عادت، در کنار جنبه‌های عادی متجلی می‌گردد. مشخص‌ترین نمود این عادت‌ستیزی در ساخت و صورت اشعار در کلمات شعر است که در

بسیاری از موارد با بیرون آمدن از پیلای معنی قاموسی و آشنای خود، خواننده را در شناخت هویت معهود خود دچار تردید می‌کند. همان‌طور که گفته شد بر اساس نظریه‌ی فرمالیسم، موضوع و مضمون تکراری را با نوآوری و ابداع در طرز بیان و استعمال زبان می‌توان به صورت غریب و شگفت، دوباره به کار گرفت که در این صورت شاعر، دست به غریب‌سازی یا هنجارگریزی زده است. در ادب فارسی، حافظ با آن که قریب به اتفاق تصاویر و موضوعاتش در اشعار قدما آمده است، به لحاظ زبان و نحوه‌ی کاربرد آن و به لحاظ مضامین، تصاویر و به کارگیری آن‌ها در بافت خاص جملات شعری خود نوآور و مبدع است؛ مثلاً در شعر او جای مشابه‌به‌های سنتی عوض می‌شود و با تشبیه تفضیل چشم معشوق از نرگس و موی او از بنفشه پیشی می‌گیرد و به این ترتیب خروج از هنجارهای سنتی و غریب‌سازی، منجر به سبک خاص او می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۳ و ۲۴۳).

بررسی و تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ

در ادامه‌ی این جستار غزلی از حافظ به صورت دقیق‌تر و جزئی‌تر با توجه به آرای دو فرمالیست برجسته، یاکوبسن و شک洛夫سکی، مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرد تا با توجه به فرم و ساخت اشعار تا حد امکان جنبه‌هایی از معانی و زوایای نهفته‌ی شعر و شخصیت وی آشکار شود.

متن غزل

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد ست	بیار باده که بنیاد عمر بر باد ست
غلام همت آنم که زیر چرخ کبود	ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد ست
چگومیت که به می‌خانه دوش مست و خراب	سروش عالم غییم چه مژده‌ها داد ست
که ای بلند نظر، شاهباز سدره نشین	نشیمن تو نه این کنج محنت آباد ست

تو را ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صغیر ندانمت که در این دامگه چه افتاد ست
 نصیحتی کنمت یاد گیر و در عمل آر که این حدیث ز پیر طریقتم یاد ست
 غم جهان مخور و پند من مبر از یاد که این لطیفه‌ی عشقم ز رهروی یاد ست
 رضا بداده بده و ز جبین گره بگشای که بر من و تو در اختیار نگشاد ست
 مجو درستی عهد از جهان سست نهاد که این عجوز، عروس هزار داماد ست
 نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل بنال بلبل بیدل که جای فریاد ست
 حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خداداد ست

(حافظ، ۱۳۸۷: ۵۸)

مضمون این غزل حافظ بیش‌تر عارفانه به نظر می‌رسد و تا حدّی اندیشه‌ی فلسفی خیام-گونه در آن دیده می‌شود؛ امّا با توجّه به معنی واژگان، ترکیبات و روابط نحوی مضمون شعر سفارش به اغتنام فرصت است. چنین مضمونی ممکن است در ذهن و شعر بسیاری از شاعران دیگر وجود داشته باشد؛ اما همین مضمون تکراری را می‌توان به صورت متنوع، بدیع و بکر در قالب شعر بیان کرد که لذت خواننده را برانگیزد و او را بیش‌تر تحت تأثیر قرار دهد. حافظ نیز برای بیان مضمونی که از شعر بر می‌آید از کلمات، ترکیبات و تصویرهای خاصی استفاده کرده است که ضمن بیان مضمون اصلی، معانی فرعی مانند ناپایداری عمر، بیهوده بودن جهان و دعوت به باده نوشی را نیز به ذهن القاء می‌کند.

۱- مضمون اغتنام فرصت و دعوت به عیش و باده نوشی در این غزل به ویژه در بیت اول به خوبی دیده می‌شود. شاعر برای بیان این مضمون از قالب، وزن و زبان خاصی استفاده کرده است. وزن این شعر مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن یعنی بحر خفیف، وزنی سنگین و آرام است که خواننده را به تأمل وامی‌دارد و به او هشدار و بیم می‌دهد. هجاهای پایانی

کلمات قافیه به (الف و د) ختم می‌شود که این گزینش، به عمد صورت گرفته است. نظم و هم‌نشینی واژگان در شعر که بنیان آن آهنگ و موسیقی واج‌هاست، از جمله شگردهای زبان است که باعث برجسته‌سازی شعر می‌شود و آن را از بار معنایی و کاربرد هر روزه‌اش جدا می‌سازد تا چیزی بیگانه، متجلی شود و این زدودن عادت‌ها، آشنایی زدایی است (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۰). حافظ در این بیت مانند اغلب سروده‌هایش، بعضی از حروف را نسبت به حروف دیگر بیش‌تر مورد استفاده قرار داده و طنین و آهنگی متناسب با مضمون شعر را به خواننده القاء کرده است. «تکرار صامت یا مصوت، یکی دیگر از روش‌های آشنایی‌زدایی است که در یک شعر باعث القاء یک احساس یا عاطفه می‌شود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷). القاگر بودن یک آوا از بسامد چشم‌گیر آن در یک بیت یا از تکرار آن در طول یک قطعه از شعر نشأت می‌گیرد؛ چنان‌که صامت‌های «س و ص» شش بار و صامت «ب» و مصوت «ا» هفت بار در این بیت تکرار شده است. شاعر با تکرار صامت «س» تزلزل و سستی قصر آرزوها را بیش‌تر به ذهن خواننده القاء و با تکرار حرف «ب» به نوعی به این عقیده‌ی خود پافشاری می‌کند. هم‌چنین آوای غالبی که بر اثر تکرار «س» و «آ» حاصل می‌شود، تداعی-گر صدای باد است که بر اساس پندار شاعر، عمر بر پایه‌ی آن بنا شده است. این بیت با فعل «بیا» آغاز می‌شود. فعل امر «بیا» از واژگان کلیدی حافظ است که در بسیاری از غزل‌های دیگرش نیز از آن استفاده کرده، دارای معنای اولیه و عادی آن، یعنی فعل امر از مصدر «آمدن» نیست، بلکه معنایی نظیر "تأمل کن" یا "بدان و ببین" می‌دهد و تأثر عاطفی خواننده را برمی‌انگیزد و خواننده را تکان می‌دهد (خرم‌شاهی، ۱۳۸۳: ۲۴۶).

ایهام زیبای این بیت در «باد» نهفته است؛ باد، علاوه بر معنای حقیقی خویش به معنی «دم و نفس» نیز به کار رفته است. تشبیه صریح "قصر امل" تشبیه‌ی فشرده است که پیام-های دیگری را نیز از طریق تناسب‌های معنایی ناپیدا انتقال می‌دهد که با تجربه‌های دقیق‌تر، قابل دریافت است. «امل» به معنی آرزو به «قصر» یعنی «کاخ، کوشک» تشبیه شده است؛ اما «امل» یک واژه‌ی قرآنی نیز هست که معنی «آرزوی عمر دراز» می‌دهد و

مطابق این معنی، معنی "عمر دراز" نیز از آن تداعی می‌شود» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۸۹). پس با توجه به معنی ثانویه‌ی «امل»، ارتباط و تناسب‌های تازه‌تری در شعر پیدا می‌شود؛ «امل» از یک سو با ترکیب کنایی «عمر بر باد بودن» تقابل معنایی پیدا می‌کند و از طرف دیگر با توجه به معنی دیگر «قصر» یعنی کوتاهی، به کار رفتن «قصر امل» با هم ترکیبی پارادوکسوار مانند «سخت سست» به‌وجود می‌آورد. در کل می‌توان گفت شاه بیت یا بیت الغزل اشعار حافظ اغلب، بیت‌های اول غزل‌های وی است؛ بنابراین حافظ تمام استعدادها و ظرفیت‌های خود را برای به کار بردن صنایع بدیعی، لفظی و معنوی در بیت اول به کار برده است. تجانس و هماهنگی میان واژه‌های «باد»، «بنیاد» و «باده» و جناس زائد در دو کلمه‌ی «باد» و «باده» از ترکیبات و تناسبات دیگری است که در این بیت، احساس زیبایی و لذت را در خواننده برمی‌انگیزد. نکته‌ی دیگر، تضاد میان دو واژه‌ی سست و سخت است؛ چنان‌که این دو واژه فقط با اختلاف حرف وسط، تقابل معنایی پیدا کرده‌اند.

۲- بیت بعد با واژه‌ی غلام آغاز می‌شود. «غلام همت کسی بودن» به معنی خود را کوچک شمردن در برابر همت بلند کسی و مدیون، مرهون و مرید او شدن (خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۲۴۷) ترکیبی است که در شعر شاعران قبل و بعد از حافظ نیز به چشم می‌خورد، هم‌چنین ترکیب استعاری چرخ کبود، ترکیبی تکراری و تقریباً قدیمی است؛ اما تکرار مصوت کسره، واج‌آرایی زیبا و روابط لغوی واژگان که بدون هیچ‌جا به جایی در ساختار دستوری جمله در کنار هم چیده شده‌اند؛ یعنی «غلام همت آن کسی هستم که زیر چرخ کبود از هرچه رنگ تعلق می‌پذیرد، آزاد است»، باعث برجسته‌سازی هنری این تعبیرات تکراری شده است. در واقع حافظ برای آهنگین و موزون کردن بیت و ردیف و قافیه، خود را در تنگنا قرار نداده و همین امر بر روانی بیت افزوده است. تکرار مصوت کسره و «ا» باعث کشیدگی موسیقی در بیت شده و جمله‌های طولانی با هجاهای کشیده فضای عرفانی شعر را تقویت و در نتیجه،

حس رهایی و وارستگی را به ذهن القاء می‌کند. هم‌چنین «زیر چرخ کبود» با «آزادی از رنگ تعلق» تضاد معنای خاصی را ایجاد کرده است.

۳- تکرار مصوت «و» در بیت سوم در واژه‌های «چگومیت»، «دوش» و «سروش» و واج «و» در میان دو کلمه‌ی «مست و خراب» باعث می‌شود که دهان هنگام خواندن بیت جمع شود و به نوعی رمزآمیزی و رازگویی پنهانی هاتف غیب را تداعی می‌کند. قید زمانی «دوش» که در اشعار حافظ زیاد به کار رفته، با «سحر» مترادف است، این ظرف زمانی نیز شعر را در هاله‌ای از رمز و ابهام قرار می‌دهد. ساختار نحوی بیت با جمله‌ی کوتاه پرسشی «چگومیت» آغاز می‌شود، به این دلیل که شاعر می‌خواهد شعر از یکنواختی بیرون آید و خواننده نسبت به سخن هاتف غیب بیدارتر و هشیارتر شود و با این شیوه در ساختار نحوی جمله، نوعی آشنایی‌زدایی یا عادت‌ستیزی ایجاد کرده است. هم‌چنین با این شیوه‌ی بیان، شاعر می‌خواهد خبر مهمی را بیان کند تا خواننده، شگفت‌زده و دگرگون شود؛ یعنی شاعر با جمله‌ی فشرده‌ی «چگومیت» فعل، فاعل و مفعول را با هم ادغام کرده است و همان‌طور که در مقدمه ذکر شد، ایجاز و فشرده‌گویی، یکی از شگردهای آشنایی‌زدایی و در نتیجه تشخیص زبانی است. هم‌چنین آوردن «چه» صفت تعجبی و «ها»ی کثرت در مژده‌ها بر تأثیرگذاری شعر افزوده است.

۴- این بیت در ادامه‌ی بیت قبل، مژده‌ی سرورش را به طور مستحکم و دلنشین بیان می‌کند. بلند نظر، صفت ترکیبی مقلوب به جای موصوف آمده است. آوردن صفت به جای موصوف در بسیاری از موارد، باعث تشخیص زبان می‌شود و نوعی برجسته‌سازی در زبان ایجاد می‌کند. در هنجارگریزی معنایی، هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع قواعد خاص خود است (صفوی، ۱۳۸۰: ۴۸). شاهباز سدره‌نشین در محور هم‌نشینی، استعاره از جان پاک آدمی است که ترکیبی بدیع، زیبا و نوعی آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود. اگر چه دیگر شاعران از تعبیر سدره‌نشین در اشعارشان استفاده کرده‌اند؛ به عنوان مثال «همای سدره‌نشین» یا «طایران سدره‌نشین» در اشعار خواجو و سلمان ساوجی به چشم می‌خورد؛ اما هم‌نشینی شاهباز سدره‌نشین در کنار هم به صورت ترکیبی نو و بکر تنها در این بیت دیده می‌شود. هم‌چنین در مصراع اول، تمام واژه‌ها در بلندی و والایی با هم شباهت دارند. شاهباز همان باز سپیدی است که نزد شاهان پرورش می‌یافت و در ادبیات عرفانی، انسان آزاد از رنگ تعلق را که نظر به عالم بالا دارد، به باز شاهی تشبیه کرده‌اند (خطیب رهبر، ۱۳۸۷: ۵۸) و سدره یا سدره المنتهی نام درختی است که در آسمان هفتم قرار دارد. هردو واژه با ترکیب بلند نظر به نوعی والامنشی، اوج و بلندی را به ذهن تداعی می‌کند و کل مصراع با مصراع دوم در تقابل و تضاد قرار دارد. در مصراع دوم واژه‌های نشیمن، کنج و محنت آباد القاگر پستی و نزول است و همان‌طور که در مقدمه ذکر شد، هم‌خوان خیشومی مثل (mn) همواره صدایی مثل نق نق آهسته را بیان می‌کند. به بیان دیگر، این اصوات بیانگر ناخشنودی و عدم رضایت هستند (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۳). هم‌چنین تکرار «ن» که در این بیت ۱۰ بار تکرار شده است نیز می‌تواند ناشی از نارضایتی نسبت به دنیای دون باشد.

ترکیب «محنت آباد» استعاره از دنیایی است که رنج و سختی در آن برپاست. این ترکیب که تنها یک بار و در همین بیت در دیوان حافظ به کار رفته است، به دلیل هم‌نشینی با ترکیباتی که از نظر معنایی به آن نزدیک است یا در تقابل با آن قرار دارد، برجسته

می‌نماید. یکی از عوامل تشخیص دادن به زبان و خارج کردن زبان از حالت متداول آن، ساختن ترکیبات تازه است (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۸).

ساختار نحوی بیت مذکور نیز به گونه‌ای است که جا به جایی‌هایی برای تأکید یا تأثیرگذاری در آن صورت گرفته است و در روند هنجار طبیعی، چنان‌که گفته شد، انحراف از نُرم دستوری دیده می‌شود. یکی از این عدول‌ها، مقدّم شدن صفت بر موصوف در مصراع اوّل است. تقدیم صفت بر موصوف در این بیت، علاوه بر مقتضیات شعری، به دلیل اهمّیت والایی و ارزش روح انسان است. هم‌چنین قرار گرفتن این تعبیر در ابتدای مصراع با واژه‌ی «نشیمن» در آغاز مصراع دیگر تقابل معنایی دارد. در مصراع دوم بیت نیز «ته» نشانه‌ی نفی فعل، برای تأکید بیش‌تر، بر دیگر اجزای جمله مقدّم شده است.

۵ و ۶- این بیت در ادامه‌ی دو بیت قبل آمده و موقوف به آن‌هاست. این رویه در غزل‌های حافظ به ندرت دیده می‌شود؛ زیرا غزل‌های وی به گونه‌ای است که ابیات از نظر معنایی به صورت مستقل به کار می‌روند و تمام بیت‌ها یک موضوع ثابت را دنبال نمی‌کنند (امامی، ۱۳۸۸: ۴۱). حافظ در چند بیت پی‌درپی از روش همیشگی استقلال ابیات تجاوز کرده و مژده‌های سروش عالم غیب را بیان می‌کند. از نظر گزینش واژه‌ها باید گفت که «دامگه» علاوه بر معنای استعاره‌ی خود که دنیاست، با واژه‌های صغیر و شاهباز در محور افقی و عمودی غزل در ارتباط است. «صغیر» نیز علاوه بر معنای بانگ و فریاد، به معنای تقلید صدای پرنده است که صیادان با آن پرندگان را به دام می‌انداختند و با «شاهباز» که نام پرنده‌ای شکاری است و «دامگه» که معنای مکان و جایگاه دام و طیور است، ارتباط دارد. هم‌چنین «کنگره» به معنای دندانه‌ی بالای قصر و کاخ از یک طرف با «عرش» تناسب دارد و از طرف دیگر، جای نشستن پرنده‌ی آزاد و رها از قید و بند است و به این ترتیب، تناسب معنایی و تصویری خاصی به وجود آمده است. دو مصراع این بیت نیز مانند بیت قبل از نظر معنایی در تقابل با یکدیگر قرار دارند، «کنگره‌ی عرش» نماد بلندی و عظمت و

«دامگه» نماد پستی و گرفتاری است. علاوه بر این، جنبه‌ی خطابی بیت نیز قوی است و به برجستگی شعر کمک می‌کند.

در این چند بیت، نصیحت‌های سرّوش تمام می‌شود و حافظ، خود به خواننده‌ی سخنش اندرز می‌گوید و تکرار صامت «ت»، «ط» و «د» و استفاده از فعل امر، نشان دهنده‌ی نوعی تحکم و تداعی‌کننده‌ی اطاعت خشک است. «نصیحت»، «حدیث» و «پیر طریقت» نیز با هم تناسب معنایی دارند.

۷- در این بیت، مضمون بیت اول به نحوی دیگر تکرار شده است و در آن آشنایی‌زدایی خاصی دیده نمی‌شود. تنها ترکیب لطیفه‌ی عشق، به معنی نکته‌ی باریک و سخن دلپذیر عاشقانه که همه کس قابل به درک و دریافت آن نیستند، ترکیبی رندانه و در عین حال بکر به نظر می‌رسد. واژه‌ی «رهروی» نیز در این بیت ایهام‌گونه عرضه شده؛ با یای نکره یا وحدت به معنای سالک و پیر عرفانی و با یای مصدری به معنای دوره‌ی سلوک و ریاضت عرفانی خود حافظ است. هم‌چنین تحکم، لحن خشک و آمرانه‌ی حافظ با استفاده از دو فعل نهی به خوبی به خواننده القاء می‌شود.

۸- در این بیت، لحن پندآمیز و خشک حافظ علاوه بر به کارگیری فعل امر، با تکرار صامت «د» و «ب» نیز به خواننده القاء می‌شود.

۹- حافظ در این بیت نیز هم‌چنان بر بی‌وفایی و ناپایداری دنیا پامی‌فشارد. او این بار دنیا را به «عجوز هزار داماد» تشبیه می‌کند. همان‌طور که در مقدمه ذکر شد بیش‌تر ترکیبات و تعبیرات حافظ در شاعران پیش از او به کار رفته است؛ چنان‌که «که این عجوز، عروس هزار داماد است» پیش از حافظ، در غزلی از اوحدی مراغه‌ای آمده است (خرمشاهی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۲۵۴)؛ اما حافظ با قرار دادن ترکیبات و تعبیرات تکراری در میان محور افقی و عمودی

به‌جا و مناسب، شکلی متناسب و در خور به آن‌ها می‌دهد. تقدیم فعل امر، علاوه بر ضرورت شعری، به دلیل تأکید بر ترک و عدم وابستگی به دنیا است. نکته‌ی مهم این‌که در چهار بیت بالا شاعر همراه با فعل امر و نهی از «که» تعلیلی نیز استفاده کرده است و این نشان می‌دهد که حافظ به تفهیم اوامر و نواهی به ذهنیت مخاطب توجه کرده و سعی دارد با تعلیل و توجیه، مخاطب شعر خود را راضی کند.

۱۰- حافظ به صورت تمثیلی، مضمون بی‌وفایی دنیا را تکرار می‌کند. همان‌طور که شکوفایی گل پایدار نیست، خوشی‌های دنیا نیز زودگذر است. در این بیت، تبسم و نالیدن در تضاد با هم قرار می‌گیرند و نحوه‌ی قرار گرفتن دو واژه‌ی نالیدن و فریاد که هر دو به یک معنی به کار رفته و در ابتدا و انتهای مصراع دوم قرار گرفته‌اند، به عمد بوده است. صامت «ب» و «ل» در چهار واژه‌ی «تبسم»، «گل»، «بنال»، «بلبل» و «بیدل» پی‌درپی تکرار شده است. دلیل این گزینش توسط شاعر می‌تواند واج‌آرایی و القای معنای ثانویه باشد. تکرار "ل" در این بیت نیز تداعی کننده‌ی ناله و فریاد است.

۱۱- بیت با جمله‌ی پرسشی آغاز می‌شود. این گونه سؤال، جنبه‌ی غیر ایجابی دارد و در علم بلاغت به آن، سؤالات بلاغی می‌گویند. شاعر با این روش، دست به عادت‌ستیزی می‌زند. واژه‌ی «سست» در آغاز، میان و پایان غزل تکرار شده و در هر سه مورد به صورت تقدیم صفت بر موصوف آمده است. حافظ با به کار بردن این واژه، بر سستی و ناپایداری جهان تأکید بیش‌تر و با این کار محور عمودی غزل را مستحکم‌تر می‌کند.

نتیجه

نقد فرمالیستی، زبان اثر ادبی را که القاء‌کننده‌ی معانی بسیاری است، مورد بررسی قرار می‌دهد و از این منظر روابطی را کشف می‌کند که در مواقعی با تکیه بر ناخودآگاه متن معناساز هستند. انسجام یک اثر ادبی از نظر فرمالیست‌ها حاصل روابط درون متنی است که با بررسی این روابط و در کنار هم قرار دادن آن‌ها می‌توان انسجام را شناسایی کرد. با این‌که نقد فرمالیستی، محصول جامعه‌ی رشد کرده یا حداقل در معرض رشد بوده است؛ اما می‌توان این رویکرد را بر جامعه‌ی سنتی عصر حافظ نیز پیاده کرد. هر شاعر و نویسنده‌ای از همان آغاز خلق آثارش در انتخاب واژگان، مضمون و مفاهیم اثرش آزاد است؛ بنابراین گزینش این ترکیبات و تعبیر به صورت هدفمند صورت می‌گیرد. پس می‌توانیم با توجه به نقدهای جدید ساخت، صورت و زبان یک اثر را بررسی کنیم.

کتاب‌نامه

- ۱- احمدی، بابک (۱۳۷۲)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
- ۲- امامی، نصرالله (۱۳۸۲)، ساخت‌گرایی و نقد ساختاری، اهواز: رسش.
- ۳- امامی، نصرالله (۱۳۸۸)، برآستان جانان؛ گزیده‌ی صد و یک غزل حافظ با مقدمه و شرح، اهواز: رسش.
- ۴- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، طلا در مس، ج ۱، تهران: زریاب.
- ۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، گمشده‌ی لب دریا، تهران: سخن.
- ۶- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، دیوان حافظ، تهران: امیرکبیر.
- ۷- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۳)، حافظ‌نامه، ج ۱، تهران: علمی- فرهنگی.
- ۸- داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۵)، موسیقی شعر، تهران: آگاه.
- ۹- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، سبک‌شناسی، تهران: فردوس.
- ۱۰- _____ (۱۳۸۸)، نقد ادبی، تهران: میترا.
- ۱۱- صفوی، کورش (۱۳۸۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات (شعر)، تهران: حوزه‌ی هنری.
- ۱۲- یاکوبسن، رومن، راجر فالر، دیوید لاج (۱۳۶۹)، زبان‌شناسی و نقد ادبی، تهران: نی.

مقالات

- بشیری، محمود و خواجه‌گیری (۱۳۹۰)، «بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی»، پژوهشنامه‌ی زبان و ادب فارسی، سال سوم، شماره‌ی نهم، ص ۷۳-۹۲.