حافظ و سایه:
مکالمه‌گرایی از ساخت متن تا ساخت اجتماع

مجید بهره‌ور *

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج

چکیده

ماجرای پایان‌ناپذیرِ سخن حافظ به معمایی هنری بدل شده است و از کندوکاوِ کلام او مضمون‌ها پرداخته‌اند و می‌پردازند؛ به‌ویژه غزل‌های هوشنگ ابتهاج (ه.ا. سایه) نظایر متنی و فرامتنیِ فراوانی از غزل حافظ در خود دارد که حاکی از گفت‌وگوی درونی و تاریخی با هنر و اندیشهٔ حافظ است.

هدف این نوشتار، طرحِ منطق گفت‌وگویی و کاربرد نظریهٔ ادبی- اجتماعیِ متن از میخاییل باختین در سنّت جواب‌گوییِ شعر فارسی با مطالعهٔ رویکرد ابتهاج به حافظ است که همچنین، می‌تواند نقدی بر نظر برخی دربارهٔ سیر قهقرایی و سبک تقلیدی یا بازگشتی شعر ابتهاج باشد. با بررسی سنّت جواب‌گویی برپایهٔ آرای ساخت‌گرایانی مانند رولان بارت و ژولیا کریستِوا، غزل‌های مکالمه‌بنیاد و نیز حافظانهٔ سایه تحلیلِ بینامتنی و گفتمانی می‌شود.

مکالمه‌گراییِ ابتهاج از نشانه‌های متنی تا سطحِ اجتماع در نوسان است. از سویی، ارجاع‌های بینامتنی او بیشتر به محور هم‌نشینیِ سخنش ازجمله بازتولید رمزگان زبانی، شیوهٔ بیان و موسیقی شعر حافظ محدود شده است و از دیگر سو، گفتمان تاریخی او به‌ویژه در سه قطبِ جامعه، انسان و عشق، جدالی با سخن حافظ دارد.

واژه‌های کلیدی: منطق گفت‌وگویی، ساخت‌گرایی، غزل، حافظ، هوشنگ ابتهاج.

---

* نویسندهٔ مسئول: bahrevar.majid@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۱۱

۱. درآمد

ماجرای چندصدسالهٔ ***دیوان حافظ*** پایان نپذیرفته و به معمّایی هنری بدل شده است؛ تا جایی که ساختِ متنی و بافت معناییِ ***دیوان***- به‌مثابهٔ حکایتی پرماجرا- منبع تتبّع، تضمین، استقبال و چشمزدِ شاعران واقع شده است. ازاین‌روست که باید افزون‌بر تحلیل عناصر سازندهٔ اشعار حافظ، مناسبات متون ادبی- به‌ویژه متونِ پس از او- را با متن دیوانش بهتر بشناسیم.

غزل‌های هوشنگ ابتهاج (۱۳۰۶ش) نظایر متنی و فرامتنی فراوانی از غزل حافظ در خود دارد که حاکی از گفت‌وگوی درونی و تاریخی او با هنر و اندیشهٔ حافظ است. چنان‌که بررسی خواهد شد، کنش گفتمانی و گزینش صدای حافظانهٔ ابتهاج دربرابر رویدادهای عصر خود از طریق بازتولید ساختِ اجتماعی- تاریخیِ زبان و بافت سخن حافظ صورت پذیرفته است.

اما در توجه به رویکرد بازگشتیِ ابتهاج از نوگرایی به غزل حافظانه، به دو دسته آرای متفاوت برمی‌خوریم. برای نمونه، از شاعر هم‌نسلش، نادر نادرپور، می‌خوانیم که شعر ابتهاج سیری قهقرایی داشته است و او که در نیمایی‌هایش هنرمندی خلّاق بود، سرانجام به مقلّدی استاد در غزل تنزّل یافت (عابدی، ۱۳۷۷: ۲۰۰). در نقدی هم چنین انگاشته‌اند که شاعر در فضای سنّتی نفس می‌کشد و به شعر جدید نپیوسته، از نیمهٔ راه بازگشته است (موحد، ۱۳۸۹: ۹۴). به‌نظر می‌رسد منتقدان نام‌برده با ابزاری نامتناسب با متن و به‌طور مشخص، با معیارهای شکل‌گرایانه به نقد آثار اجتماعی پرداخته‌اند. بنابراین، بی‌توجهی فرازبان‌شناختی به گفت‌وگوی ابتهاج و حافظ در سطحِ گفتمانی، به‌ویژه در دورهٔ دوم غزل‌سرایی شاعر، به چنان داوری‌های جزمی و یک‌سویه انجامیده است؛ درحالی که برای نمونه، طرفداری دیگران از بینشِ تازهٔ ابتهاج در غزل‌های حافظانه‌اش (عابدی، ۱۳۷۷: ۲۰۰) و یا تأکید بر همدل و همدید بودن او با حافظ (عظیمی، ۱۳۸۶: ۴۱- ۴۳) نیز کمتر به‌طور روشمند به مسئلهٔ پژوهش، یعنی ضرورتِ فراتاریخی و بافت گفتمانی در هم‌سخنی شاعر معطوف بوده است.

ساخت‌گرایان پاسخ‌های موجود در زبان را که تنها منبع موجود از گذشتگان است، راه شناخت ساختارهای گذشته می‌دانند. بنابراین از این دیدگاه، پس از مطالعهٔ تطبیقیِ

ساختِ دو متن و دو اجتماع و با به‌کارگیری آرای نظریه‌پردازانی مانند میخاییل م. باختین[۱] و ساخت‌گرایانی مانند رولان بارت[۲] و ژولیا کریستوا[۳]، مصادیق بینامتنیت و مکالمه‌گراییِ غزل‌های ***سیاه‌مشق*** و ***دیوان حافظ*** به‌عنوان شاخصهٔ سبکیِ برجسته در بخش مهمی از غزل‌های سایه تحلیلِ متنی و فرامتنی می‌شود.

۲. از فنّ جواب‌گویی تا منطق گفت‌وگویی

طرح کوته‌بینانه و سطحیِ منطق گفت‌وگویی و نظریهٔ بینامتنیت در کنار پیشینهٔ بومی آن- برای نمونه در مبحث سرقت‌های ادبی- البته خود نوعی سرقت علمی و ادبی از طریقِ بازی با مصطلحات خواهد بود. ازاین‌رو، پژوهش حاضر هرگز درصددِ نشان دادن صرفِ منابع و به‌اصطلاح، مأخذپژوهیِ دیوان‌ها نیست؛ بلکه درپی برجسته کردن و تحلیلِ دو نقطهٔ گفتمانی و نسبتاً بافاصله در خط سیر شکل‌گیری اندیشه و هنر شاعران با روش پیشنهادیِ باختین از منطق گفت‌وگویی[۴] است که به‌طور کل، با سنّت جواب‌گویی و به‌طور خاص، با غزل‌سرایی حافظ و ابتهاج در ارتباط است.

اگرچه جواب‌گویی بیشتر پدیده‌ای ایرانی و عادت ایرانیان بوده است، بنابه دلایلی که ویژهٔ فرهنگ ایرانی است، در کتاب‌های بلاغی نظریه‌پردازی دربارهٔ آن دیده نمی‌شود و وجود اصطلاحات متفاوت و مبهم در این حوزه، گواه این مسئله و مصداق بارزی برای نبود طبقه‌بندی مباحثِ مربوط است[۵] (زیپولی، ۱۳۷۴: ۳۴- ۳۵). به‌باور نگارنده، این سنّتِ جواب‌گویی و استقبال را هم می‌توان نوعی خُرده‌ساختارِ[۶] مکالمه‌گرایی و گفتمانی درون ادبیات ایران دانست و هم ساختاری کلان و فراجمله‌ای در سخن فارسی.

گفت‌وگوی تاریخی ابتهاج هم با اجزای متنی ***دیوان حافظ*** و هم با متنِ اجتماعِ او بوده است؛ بنابراین ساخت متنی آن دو با نظام‌های نشانه‌شناختی و اجتماعیِ ایشان نیز هم‌پیوند است. به‌نظر می‌رسد مطالعهٔ چنان ساختِ سخن با الگوی فرازبان‌شناختی[۷] که باختین مطمح نظر داشت و خوانشِ فرادستوری[۸] در منطق گفت‌وگویی متون که بعدها کریستوا پیش نهاد، میسر و روشن خواهد شد. دو برداشت ارجاعی[۹] و گفتمانی[۱۰] از

منطق گفت‌وگویی در این نوشتار بـه مصـادیق عملـیِ نقـدِ متنـی و فرامتنـی و تحلیـل تطبیقی نمونه‌های دو شاعر خواهد انجامید.

باختین (و.ن. ولوشینف)[۱۱] در کتاب ***مارکسیسم و فلسفهٔ زبان***[۱۲] بـه ایـن نتیجـهٔ مهـم می‌رسد که حقیقت اساسیِ زبان، همان تعامل کلامـی اسـت. او در واپسـین تـأملاتش، به‌ویژه در فصل پنجم از کتاب ***مسائلِ بوطیقـای داستایوسـکی***،[۱۳] بـر ضـرورت تحلیـلِ فرازبان‌شناختی تأکید می‌کند تا از این رهگذر بتوان به درک کاملی از رابطهٔ گفت‌وگویی در یک پدیدهٔ گفتمانیِ دوآوایی رسـید و بـدان منظـور، گفتمـان را در سـطوح تـک‌آوایـیِ[۱۴] مستقیم، تک‌آواییِ عینی و دوآوایی[۱۵] دسته‌بندی کرد (Bakhtin, 2003: 102).

باختین پس از بحث از سطوح گفتمان، روش فرازبان‌شناختیِ مطالعهٔ سخن را به تحلیل سطح سوم یا سخن دوآوایی می‌کشاند و آن را به انواع گفتمانِ ساده، نقیضه‌ای- کنایی و جدلی دسته‌بندی می‌کند. در دو دسته از این گفتمان‌ها، موافقت یا مخالفت با گفتمانِ مؤلف حاکم بوده و در شکل سوم گفتمان، نوعی رویگردانیِ پنهان و جدلی[۱۶] از صدای مؤلف مشهود است و باختین باور داشت که این شکل از سخن را می‌توان در مقولهٔ گفت‌وگویی گنجاند (Ibid, 102- 103).

در نظر باختین، انواع حماسی و غناییِ شعر تک‌گویانه هستند (آلن، ۱۳۷۵: ۴۵) و انواع شعری عموماً از منطق گفت‌وگوییِ درونی- که حاصل کار هنرمندانه و خلّاق است- بی‌بهره‌اند؛ مگر زمانی‌که شعر به‌سوی رمان کشیده می‌شود؛ مانند شعر «یوگنی آنیگین» اثر الکساندر پوشکین شاعر روس (تودروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸- ۱۲۹). اگر سبک ابتهاج را در افزودن شیوهٔ مکالمه‌بنیاد و اجتماعی به غزل معاصرْ نوعی ادبی بدانیم، لازم است در کنار آن به شعر پوشکین اشاره کنیم که از چنین ساخت نئوکلاسیک برخوردار است. پوشکین غزل‌های عاشقانه را در شعر جدید روسی وارد کرد که از گونه‌ای نگاه تاریخی و نگرش اجتماعیِ شاعر برمی‌خاست. باختین هم بر چنین بستر تاریخی- اجتماعی در تکامل انواع شعری تأکید دارد (احمدی، ۱۳۸۲: ۵۱۱ و ۱۱۳).

آرای باختین در دههٔ سوم قرن بیستم مطرح شد؛ اما ساخت‌گرایان و پساساخت‌گرایان، به‌ویژه منتقدان فرانسوی از نخستین کسانی بودند که در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی توجه همه را به نظریهٔ ادبی- اجتماعی باختین جلب کردند. کریستوا نیز با

اثرپذیری از «سخن گفت‌وگویی چندآواییِ» باختین و تبدیل آن به آمیزه‌ای از نشانه‌ها، نقل‌قول‌ها و پژواک‌های متنی، مفهومِ بینامتنیت[۱۷] را نخستین‌بار در سال ۱۹۶۶م رواج داد. در نظر او، «ساختِ هر متنی به‌منزلهٔ موزاییکی از نقل‌قول‌ها و اقتباس‌هاست و هر متنی استحاله و تبدیل متن دیگری است.» (Kristeva, 1980: 66).

مهدی اخوان ثالث هم‌زمان با ساخت‌گرایان مطالبی را در روزنامه‌های ایران منتشر کرد که بعدها در کتاب ***نقیضه و نقیضه‌سازان*** گرد آمد. اخوان در این کتاب به سه دسته از جواب‌گویی‌های شاعران: صوری محض، معنوی مطلق و صوری- معنوی پرداخت و همسو با پیشنهادهای باختین، دو نوع نخست را جواب‌گوییِ موافق یا مخالف با سرمشق و نوع سوم را نقد جدلیِ آن دانست (اخوان، ۱۳۷۴: ۱۰۲- ۱۰۳).

۳. سرمایهٔ فرهنگیِ غزل پس از حافظ

متن ***دیوان حافظ*** دربردارندهٔ نشانه‌ها، ساخت‌ها و فرستندهٔ مجموعه‌ای از رمزگان‌های فرهنگی[۱۸] جامعهٔ ایرانی است. در نظر بارت، رمزگان‌های فرهنگی چنین است که او «کلّ نظام دانش و ارزش‌هایی را که یک متن فرامی‌خواند زیر این عنوان جمع می‌آورد. این‌ها به‌صورت ذراتِ امثال و حکم، حقایق علمی، صورت‌های قالبی گوناگونِ درک که واقعیت انسان را می‌سازند پدیدار می‌شوند.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۱۷). بدین منظور، تحلیل ساخت‌گرایان از متون باید نشان دادنِ فرایند کشفِ رمزگان‌های معنایی و نحوهٔ تکثیر و تفسیر آن در جنبه‌های جهان بیرون باشد.

رمزگان‌های ***دیوان حافظ*** نیز مانند حقایق علمی، مدت‌هاست که نظام دانشِ اهل فرهنگ و ادب را شکل داده و همچون امثال و حکم، واقعیت‌های ارزشی و همگانی ما را پیوسته برساخته است. غزل‌های حافظ در سیر غزل فارسی مانندِ آینه‌ای شفاف عمل کرده و ساخت‌های ذهنی و زبانی گذشتگان را از متنِ خود تابانیده است. در اینجا متن ادبی فقط در معنای نوشته نیست؛ بلکه به تعبیر ساخت‌گرایان، هرچیزی است که به زیبایی در اجزاء و نشانه‌های نوشتاری اتفاق می‌افتد و به تعبیر پساساخت‌گرایان، متنی است که نشانه‌های آن همچنان در تحوّلی مداوم در متونی با اجزاء و ساخت‌های نو می‌نشیند.

اما بازگشایی راز سخن حافظ، علاوه‌بر توجه به پرداختِ متنی او، با ساختِ فراشعریِ[۱۹] ***دیوان*** نیز درهم‌تنیده است. بنابراین، به چنان رویکردِ متنی باید متن اجتماع مؤلف را افزود که متن در آن ساخته و تولید می‌شود. باختین ارزش آثار ادبیِ چندصدا[۲۰] را بسی والاتر از نمونه‌های تک‌صدا[۲۱] می‌دانست و این نکتهٔ باریک‌تر ز مو، همان برجستگی بی‌پایان غزل حافظ نسبت به متقدمان و متأخران اوست که با به‌کارگیری نظریهٔ ادبی و اجتماعی متن به آن خواهیم پرداخت.

۴. زمینه‌های گرایش سایه به غزل حافظ

سبک غزل‌های ابتهاج شامل دو دستهٔ مستقل یا امروزی و بینامتنی یا مکالمه‌بنیاد است. سبک مستقل و خودانگیختهٔ ابتهاج اغلب در غزل‌های آغازینش مشهود است؛ حال اینکه غزل‌های بعدی ابتهاج گرایش صوری و محتوایی بیشتری را به کلام حافظ نشان می‌دهد. غزل‌های بینامتنی ابتهاج باوجود چاشنیِ امروزی، به شیوهٔ عراقی مایل است و گاه نظری به غزل مولوی و گاه غزل سعدی دارد؛ اما به‌یقین بیشترین نظر او به غزل‌های حافظ است و به‌دلیل برخورداری از پشتوانه‌های فرهنگی و تجربی، پیوسته هم‌نوا با غزل خواجه می‌سراید.

سرمایهٔ فرهنگی به‌جامانده از هنر حافظ مدت‌هاست که یکی از پایه‌های هویتی زبان و فرهنگ ایرانیان به‌شمار می‌آید و به‌درستی گفته‌اند که حافظ، حافظهٔ ماست. انس دیرینهٔ ابتهاج با متن ***دیوان حافظ*** از دوران خردسالی تا کنون، به نزدیکی متنیِ غزلش منجر شده است. او از دیرباز، شعر حافظ را مانند نگاه نافذ معشوق در ناخودآگاه دل و جانش آشنا یافته است[۲۲] و از او همّت می‌طلبد:

چشم تو روشن/ باغِ تو آباد/ دست مریزاد/ همتِ حافظ به همره تو که آخر/ دست به کاری زدی و غصه سرآمد (ابتهاج، ۱۳۸۵ ب: ۵۲).

آشنایی ابتهاج با دو غزل‌سرای معاصر که از غزل خواجه بهره‌ها برده‌اند: مهدی حمیدی شیرازی در سال ۱۳۲۵ و سپس محمدحسین شهریار در سال ۱۳۲۷ (عابدی، ۱۳۷۷: ۲۳)، بر پشتوانهٔ فرهنگی او افزود و شاعر جوان را به هنر اصیلِ حافظ رهنمون کرد. لئو تولستوی (۱۳۸۸: ۱۶۷) صفت برجسته و جذبهٔ هنر را همین جنبهٔ مُسری بودن

آن دانسته است که با برداشته شدن حد فاصل میان هنرمند و شعور ادراک‌کنندگان آن هنر صورت می‌پذیرد.

درک شاعرانهٔ ابتهاج از بلاغت سخن حافظ- که بـه پیـروی از خـطّ مشـی هنـری حافظ بود- در این سال‌ها به تصحیحی از دیوان خواجه نیز انجامید کـه بـا اسـتفاده از همهٔ امکاناتِ خوانش‌های موجود در نسخه‌ها و ذوق سرشـار سـایه بـه ثمـر نشسـت. به‌زعم بسیاری از صاحب‌نظران، ***حافظ به سعی سایه*** تاکنون از نزدیک‌ترین تصـحیحات به سخن حافظ است. ازاین‌رو، برخی از انواع روابط بینامتنی مورد بحث حاصلِ رابطـهٔ متقابل میان سبک‌پذیریِ شعری و متن‌پژوهیِ سایه است. با ایـن مقدمـه و بـا نظـر بـه سرمشق حافظ به سراغ مصادیقِ مکالمه‌گرایی در غزل‌های ***سیاه‌مشق*** از ابتهاج می‌رویم.

۵. مکالمه‌گرایی متنیِ سایه و حافظ در سطح ارجاعی غزل

چنان‌که گفته شد، پشتوانه‌های فرهنگی ابتهاج و نیز ساختِ فراتاریخیِ سنّتِ استقبال و جواب‌گویی در بازتولیدِ[۲۳] ناخودآگاهانه و خودآگاهانهٔ غزل حافظ نقش بسزایی داشته است. گویا نزد ابتهاج، ایجاد رابطهٔ بینامتنی با شعر حافظ زمینه‌ای برای بیان عاطفه، آغاز تداعی‌ها و تلنگر موسیقایی در شعر است و از این راه بارها به استقبال غزل‌های حافظ شتافته است. او در روایت متنیِ دیوان داخل می‌شود و در شیوه‌های ادبی آن طرحی نو می‌افکند. در اینجا غزل ابتهاج گونه‌ای نیمه‌گفتمان[۲۴] با محتوای ***دیوان حافظ*** برقرار می‌کند. در این شیوه:

> خوانش ما از ادبیات با آگاهی کامل از این امر صورت می‌گیرد که نشانه‌های به‌کاررفته در هر متن خاصی، مرجع خود را نه در موضوعات موجود در جهان، بلکه در نظام ادبی‌ای می‌یابند که این متن از آن حاصل شده است (آلن، ۱۳۸۵: ۲۶).

ازاین‌رو، این دسته از شگردهای ارجاعی، کلیشه‌ای[۲۵] و مکالمه‌گرایانه اساساً مجموعهٔ نشانه‌هایی است که با نظام ادبی ما در پیوند است. برای نمونه، درج و تضمین‌های سایه را با شعر حافظ مقایسه کنیم:

سایه صد عمر در این قصه به‌سر رفت و هنـوز «ماجرای من و معشوق مرا پایان نیسـت»

(ابتهاج، ۱۳۸۶: ۲۱۸)

«دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند» سایهٔ سوخته‌دل، این طمع خام مبند
(همان، ۶۷)

نگاه من ز میانت فرونمی‌آید «هزار نکتهٔ باریکتر ز مو اینجاست»
(همان، ۲۱۶)

در باور باختین، هیچ سخن و اندیشه‌ای بی‌گفت‌وگو نیست و روابط متنی را نیز می‌توان- اگرچه عادتی، سنتی و ارجاعی- ناظر به ویژگیِ گفت‌وگویی دانست. در این سطح ارجاعی، بازتولید سنت‌ها، مضمون‌ها، آرایه‌ها، تصویر و موسیقی شعر حافظ مشهود است. چنین گفت‌وگوی ارجاعی به نشانه‌های متنی پیشین، کمتر با مدخلیّت هنری شاعر صورت می‌پذیرد و اغلب سنّت زبانی موجود در نظام ادبیِ دو متن مکالمه را شکل می‌دهد. به‌طور کلی، روابط ارجاعی دو متن به‌ترتیب در سطوح زبانی، بیانی و محتوایی بررسی می‌شود:

۵- ۱. بازتولید عناصر و ساخت‌های زبانی دیوان

گرایش غزلِ ابتهاج به ساخت واژگانیِ پُربسامدِ دیوان خواجه، به‌ویژه به اجزای اسطوره‌ای و محوری آن چشمگیر بوده و در آن نیّت مکالمه‌گرایانه‌ای نیز مفروض است؛ واژگانی مانند ساقی، محتسب، سبو، مست، باده، جام، نبید، ساغر، قدح، خم، دردی‌کش، عسس، خرقه، خانقاه، درویش، رقیب، پرده‌دار، حریف، شباب، وصال، مدعی، حبیب، صنم، خواجه، شهسوار، سمند، چمن، مرغ، سرو، جرس و... . البته، برای اطمینان لازم است که در بافت کاربردی و مراعاتِ روابط معنوی‌شان دقت کرد:

شکوه جام جهان‌بین شکست ای ساقی نماند جز من و چشم تو مست ای ساقی
(همان، ۲۳۷)

از بیم محتسب مشکن ساغر ای حریف میخواره را دریغ بود خدمت عسس
(همان، ۷۴)

قدح ز هرکه گرفتم به جز خمار نداشت مریدِ ساقیِ خویشم که باده‌اش ناب است
(همان، ۱۷۵)

ترکیبات سنت‌گرایانه و نزدیک به متن دیوان خواجه نیز در غزل ابتهاج بسیار دیده می‌شود که گاه به دلالت‌های عام ادبی و نظام نشانه‌شناختی شعر فارسی پیش از حافظ وابسته است. باوجود این، نمونه‌های زیر- که برجستگی ویژه‌ای در غزل حافظ یافته- روابط بینامتنی تازه‌ای را در محور هم‌نشینی واژگان غزل ابتهاج نشان می‌دهد و با رنگ امروزیِ شعر او همراه است:

دودِ آه، آه سحر، نصابِ حسن، ساحل ارس، پیک آشنا، چشمهٔ خورشید، دام سر زلف، رهرو عشق، هفت پردهٔ چشم، سرو روان، همای اوج سعادت، وقت گل، خانهٔ خورشید، مشاطهٔ حسن، آینهٔ عیب‌نما، دام زلف، جام جهان‌نما، جام جهان‌بین، مردم دیده، عروس طبع، سراچهٔ ترکیب و تعبیرهایی مانند به‌بویِ...، هزار شکر که...، خدای را... و غیره.

در سبک شعر پیشینیان، ضمیرهای متصل کاربرد متفاوتی نسبت به هنجار زبان امروز داشت که به‌طور پراکنده در سطح جمله می‌آمد و نمونه‌های بسیاری نیز در شعر حافظ دارد:

مدامم مست می‌دارد نسیم جعد گیسویت، برگرفتی ز حریفان دل و دل می‌دادت، جز آستان توام در جهان پناهی نیست، دست دعا برآرم و در گردن آرمت، که رفت عمر و هنوزم دماغ پر ز هواست و... .

چنین کاربرد خاص و لغزان ضمیرها در غزل ابتهاج نیز دیده می‌شود:

جانم بسوختی و هنوزت کم است این؟، مگر به کوی تو این ابرها ببارندم، هنوزم خواب نوشین جوانی سر گران دارد، می‌برندت دگران دست‌به‌دست ای‌گل رعنا، چون خم ز پا نشست و هنوزش خمار توست، گرت هواست که جام جهان‌نمام کنی، آه ازین درد که جز مرگ منش درمان نیست، ازین سرای کهن راهیِ کجام کنی و... .

درمجموع، باید افزود آهنگ زبان شعر حافظ از زبان شعریِ ابتهاج به‌وضوح شنیده می‌شود. به نمونه‌های بیشتر و نزدیک‌تر بنگرید:

سرو شکسته نقش دل ما بر آب زد، حق به دست دل من بود که در معبد عشق، ساقی به دست باش که این مست می‌پرست، گرت هواست که جام جهان‌نمام کنی، تا بو که چه پیغام دهد باد صبایی، هنوزم خواب نوشین جوانی سر گران دارد، به مردمی که جهان سخت ناجوانمرد است و... .

۵- ۲. بازتولید شیوه‌های بیانی و ادبی دیوان

با توجه به آشنایی ابتهاج با موسیقی سنتی ایران و خلقِ تصنیف و کلام آوازی، ضرباهنگ حروف و حرکات در شعرش- هم‌نوا با پیش‌گامِ شیرازی- آرایشِ بدیع و پرداختِ دلنشین یافته است و تناسب لفظی در غزل ابتهاج بر همین حال و منوالِ موزون نهاده شده است:

دل بسته‌ام به باد، به بوی شبی که زلف بگشایی و مشام مرا مشکبو کنی
(همان، ۵۲)

همنشینِ جانِ من مهر جهان‌افروز توست گر ز جان مهرِ تو برخیزد جهانی گو مباش
(همان، ۵۷)

به بادم دادی و شادی، بیا ای شب تماشا کن که دشت آسمان دریای آتش گشته از گردم
(همان، ۱۳۴)

ساقی به دست باش که این مستِ می‌پرست چون خم ز پا نشست و هنوزش خمار توست
(همان، ۱۸۸)

تناسبات معنوی مشترک در غزل دو شاعر بیش از آن است که در این نوشتار بگنجد؛ ازاین‌رو به‌اختصار و با ذکر عناوین می‌توان نشان داد که باوجودِ تعلّق اغلب آن‌ها به سنت‌های شعر فارسی، به‌نظر می‌رسد بیشتر به تعلّق خاطرِ ابتهاج به متن ***دیوان حافظ*** برمی‌گردد:

جفا و وفا، درد و درمان، غنچه و صبا، جان و جانان، جان و جهان، نام و نشان، عیب و هنر، زلف و زنجیر، پروانه و شمع، طبیب و حبیب، ناز و نیاز، نای و نوا، کاستن و افزودن، دل و دین، باغ و بهار، سمند و تازیانه، دریا و کرانه، آتش و زبانه، سر و آستانه، چشم و توتیا، غبار و سوار، نقش و نگار و... .

ابتهاج با اقتفای (وزن، قافیه و ردیفِ) غزل خواجه، متن خوش‌آهنگ شعرش را با موسیقی ***دیوان حافظ*** گره زده است تا خواننده از این تشابه لحن، گاهی به تقارن دیدگاه‌های دو شاعر و گاهی نیز به تباینِ نظرگاه‌ها برسد که این خود، روش بینامتنیِ دیرینه و سنّتی جاافتاده در ادب فارسی است. برای مقایسهٔ اجمالی، به ذکرِ مطلع استقبال‌ها بسنده می‌شود (ح. نشان اختصاری حافظ و س. نشان اختصاری سایه است):

ح: *صلاح کار کجا و من خراب کجا* (۹۷)
ح: *ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست* (۱۰۶)
ح: *منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است* (۱۲۲)
ح: *خوشا دلی که مدام از پی هوس نرود* (۲۱۴)
ح: *رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید* (۲۲۱)
ح: *بگذار تا ز شارع میخانه بگذریم* (۲۹۶)
ح: *بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم* (۲۹۷)
ح: *ما شبی دست برآریم و دعایی بکنیم* (۲۹۹)
ح: *می‌سوزم از فراقت روی از جفا بگردان* (۳۰۲)
ح: *هزار جهد بکردم که یار من باشی* (۳۴۷)
ح: *ای‌دل آن‌دم که خراب از می گلگون باشی* (۳۴۷)

س: *کنار امن کجا کشتی شکسته کجا* (۱۱۴)
س: *رفتی ای‌جان و ندانیم که جای تو کجاست* (۲۱۹)
س: *نیازمند لبت جان بوسه‌خواه من است* (۱۹۴)
س: *دلی که پیش تو ره یافت باز پس نرود* (۵۵)
س: *نه لب گشایدم از گل نه دل کشد به نبید* (۱۱۶)
س: *بگذار تا از این شب دشوار بگذریم* (۳۱۹)
س: *بهار آمد بیا تا داد عمر رفته بستانیم* (۱۴۸)
س: *با تو یک شب بنشینیم و شرابی بخوریم* (۹۱)
س: *زین‌بیش از پس و پیش زلف دوتا مگستر* (۲۳)
س: *چو شب به راه تو ماندم که یار من باشی* (۹۵)
س: *ای فرستاده سلامم به‌سلامت باشی* (۳۳)

گاهی آمیختگیِ عبارت‌های گوناگونی از چند غزل هم‌وزن دیده می‌شود که برای بررسی متقارن و موسیقایی، رجوع به اصل غزل ضرورت دارد:

س: *سیاه‌دستی آن ساغر منافق بین* ح: *درازدستی این کوته‌آستینان بین*
س: *ببین که دست غمت بر سرم چه آورده است* ح: *ببین که در طلبت حال مردمان چون است*
س: *چه نقش‌ها که از این دست می‌نگارندم* ح: *چه دست‌ها که از این دست بر خداوند است*
س: *که در سراچهٔ ترکیب چون تویی آراست* ح: *لب تو در نظرم این چنین خوشش آراست*
س: *شکایت شب هجران که می‌تواند گفت* ح: *حکایت شب هجران فروگذاشته به*
س: *از چشم من ببین که چه غوغاست در دلم* ح: *از چشم خود بپرس که ما را که می‌کشد*
س: *جان‌پرورست لطف تو ای اشک ژاله، لیک* ح: *جان‌پرورست قصهٔ ارباب معرفت*

گاهی هم گونه‌ای جابه‌جایی و آمیختگی در بین الفاظ و ترکیبات هم‌آهنگ چند غزل مشاهده می‌شود. برای مقایسهٔ نمونه‌های زیر لازم است موقعیت آن‌ها در غزل‌های دو شاعر مقابله شود:

س: *منم که ذوق جمال تو زاد راه من است* ح: *منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است*
س: *نسیم عطرگردان بوی خون عاشقان دارد* ح: *نسیم عطرگردان را شکر در مجمر اندازیم*
س: *همچنان شوق وصالت زنده می‌دارد مرا* ح: *مرا امیـد وصال تو زنده می‌دارد*
س: *چه شکر گویمت ای هستیِ یگانهٔ عشق* ح: *چه شکر گویمت ای کارساز بنده‌نواز*

ادبیات را در تحول صوری‌اش می‌توانیم مانند گنجینه‌ای بدانیم که اجزایش در آغاز بدین‌گونه و مقدار نبوده است و پس از این نیز چنین نخواهد ماند. شکلوفسکی در مقالهٔ «هنر همچون شگرد» می‌گوید:

> انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به‌کار برده است (و به گمان ما ابداع خود شاعر بودند) تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار شاعر دیگری وام گرفته شده‌اند. نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند، بلکه در زبانی که به‌کار می‌گیرند، یافتنی است (احمدی، ۱۳۸۲: ۵۸).

برپایهٔ نتایج پژوهش‌ها، نظایر متنیِ حافظ با شعر شاعران پیشین و معاصرش از تتبّعِ بلیغِ او برخاسته است. بنابراین، وجوه هنری و فکری حافظ نیز به متن دیوانش محدود نمی‌شود و درواقع چنین است که بسیاری از آن‌ها فقط از طیف رنگارنگ اندیشه و هنرش باز می‌تابد. آن‌گاه که ناصر بخارایی سرود:

تا داغ مهر یار چو مه بر جبین ماست خورشید شعله‌ای ز دم آتشین ماست
(۱۳۵۳: ۱۸۸)

و سپس حافظ که سرود:

زین آتش نهفته که در سینهٔ من است خورشید شعله‌ایست که در آسمان گرفت
(۱۳۹)

طبیعی است که در جهانی از روابطِ تاریخیِ متون، ابتهاج نیز متن مأنوسِ خویش را برگزیند و چنان که می‌خواهد بسراید:

چه غم دارد ز خاموشی درون شعله پروردم که صد خورشید آتش برده از خاکستر سردم
(۱۳۸۶: ۱۳۴)

از دیگر شیوه‌های زیبا و خیال‌انگیز شعر حافظ که سبک بیانی او به‌شمار می‌رود، تعلیل شاعرانهٔ جهان پیرامون است؛ نمونه از ***دیوان حافظ***:

مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر که تا بزاد و بشد جام می ز کف ننهاد
(۱۳۷۷: ۱۴۷)

بر جمال تو چنان صورت چین حیران شد که حدیثش همه‌جا در در و دیوار بماند
(همان، ۱۹۰)

و ابتهاج نیز حافظانه به این حُسن تعلیل نظر دارد:

چه رفت بر سر آن شهسوار دشت شفق که خون همی چکد از سُمّ این سمند کبود
(۱۳۸۶: ۲۳۲)

نشان داغِ دلِ ماست لاله‌ای که شکفت به‌سوگواری زلفِ تو این بنفشه دمید
(همان، ۱۱۶)

ز جان نداشت دلم طاقت جدایی و از اشک کشید پرده به چشمم که رفتن تو نبینم
(همان، ۵۰)

ابتهاج گاهی به شیوهٔ ایهامی در غزل حافظ توجه نشان می‌دهد تا جایی که گاهی حتی از همان تعبیرهای ایهامی در ***سیاه‌مشق*** بهره می‌برد:

بر آستان وفا سر نهاده‌ایم و هنوز اگر امید گشایش بود ازین باب است
(همان، ۱۷۵)

شعرم از نالهٔ عشاق غم‌انگیزتر است داد از آن زخمه که دیگر ره بیداد گرفت
(همان، ۹۴)

زهی پسند کماندار فتنه کز بن تیر نگاه کرد و دو چشم مرا نشانه‌گرفت
(همان، ۸۸)

ز چشم سایه خدا را قدم دریغ مدار که خاک راه تو را عین توتیا دانست
(همان، ۷۸)

در مواردی نیز به پیروی از تخلّص موهِم «حافظ»، تخلص «سایه» در بافت شعری‌اش کاربردی ایهامی یافته است:

خوشا به پای تو سر سودنم چو شاهد مهتاب ولی تو سایه برانی ز خود که سرو روانی
(همان، ۴۲ و نیز ۲۶، ۴۴، ۵۰، ۸۰، ۱۰۲، ۱۴۱، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۹، ۱۷۷ و ۲۵۸)

۵- ۳. بازتولید ساخت معنایی دیوان

گفتیم که شعر ابتهاج چشمزدی تاریخی به محتوای ***دیوان حافظ*** دارد. تلمیح او به معانی و مضامین دیوان خواجه نمودی مکالمه‌بنیاد دارد که در آن از طریق صورت‌های قالبی[۲۶] با ذهن مخاطبانِ آشنا با ساختِ سخن خواجه گفت‌وگو می‌کند:

س: کنون غبار غمم برفشان ز چهره که فردا چه سود اشک ندامت که بر سرم بفشانی
(۴۲)

ح: *امروز که در دست توام مرحمتی کن فردا که شوم خاک چه سود اشک ندامت*
(۱۴۰)

س: *بوی پیراهن یوسف ز صبا می‌شنوم مژده ای دل که گلستان شده بیت‌الحزنت*
(۱۳۷)

ح: *یوسف گمگشته بازآید به کنعان غم مخور کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور*
(۲۲۸)

س: *باده پیش آر که در پای تو درخواهم باخت حاصل کارگه کون و مکان ای ساقی*
(۱۸۶)

ح: *حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست*
(۱۳۲)

س: *در سراپای وجودش هیچ نقصانی نبود گر نبودی این همه نامهربانی‌کردنش*
(۹۸)

ح: *غیراز این نکته که حافظ ز تو ناخوشنود است در سراپای وجودت هنری نیست که نیست*
(۱۳۲)

س: *حاصلی از هنر عشق تو جز حرمان نیست آه ازین درد که جز مرگ منش درمان نیست*
(۲۱۷)

ح: *هنر بی‌عیب حرمان نیست لیکن ز من محروم‌تر کی سائلی بود*
(۲۱۰)

ابتهاج به طنز طنّازِ حافظ هم نظر دارد و طنز و تعریضی را که برپایهٔ استعارهٔ تهکّمیّه در جایی از دیوان خواجه شکل گرفته است:

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق برو ای خواجهٔ عاقل هنری بهتر ازین
(۳۱۵)

چنین بازمی‌آفریند:

جز بند نیست چارهٔ دیوانه و حکیم پندش دهد هنوز، عجب عاقل است این
(۱۳۴)

مفاخره به سخنوری از مضامین رایج شعر فارسی، به‌ویژه سبک حافظ است. ابتهاج در پایان برخی از غزل‌های ***سیاه‌مشق*** نیز شعر خود را می‌ستاید که گویا به لطفِ

دلبستگیِ مریدانه به خواجه، هرچه را که در دیوانش می‌یابد، پسندیده و دلنشین می‌بیند؛ حتی مفاخره‌هایی را که از خودشیفتگیِ هنریِ حافظ برخاسته است:

چو بشنوی غزل سایه چنگ و نی بشکن که نیست ساز تو را زهره سوز نالهٔ من

(همان، ۲۲ و نیز ۶۲، ۸۳، ۱۳۷، ۱۹۵، ۲۳۲ و ۲۴۲)

۶. مکالمه‌گراییِ فرامتنی ابتهاج و حافظ در سطح گفتمانیِ غزل

اگر بخواهیم مانند ادیبی منتقد به غزل‌های حافظانهٔ ابتهاج بنگریم، او را در ابعاد زبانی، معنایی و ادبی پیرو حافظ می‌یابیم و دامنهٔ مباحثی مثل تقلید ادبی، استقبال و از این‌دست را پیش خواهیم کشید که در این صورت، از دو بخش ماهوی هنر شاعری فقط به صورت آن پرداخته‌ایم؛ حال آنکه محتوای فرهنگی و نقش اجتماعیِ شعر به‌عنوان رسانهٔ گفتمانیِ مهم در سازندگی و گسترش معرفت ایران‌زمین نادیده خواهد ماند. حتی اگر مانند مطالعه‌گران فرهنگی فقط محتوای درونی آن را تحلیل کنیم، از پسندهای هنری و ذوقی ایرانیان غفلت کرده‌ایم؛ به هر روی هم صورت‌پسندی ادیبانه و هم معناپسندی مطالعه‌گران فرهنگی، خود، نوعی جزئی‌نگری و تقلیلِ اثر هنری است.

جزئی‌نگری و جزم‌اندیشی دربارهٔ هنر و زیبایی آغاز سراشیب در نقد ادبی و فرهنگیِ معاصر است. زیبایی هنر در کلّیت و ساختِ آن تجلی می‌یابد نه‌فقط در صورت‌های جزئی و یا حتی در قالب‌های آوانگارد. دربارهٔ غزل ابتهاج و سیر تکوینی آن نیز تقلیل‌گرانه، تفسیری جزئی از کیفیت آن به‌دست داده‌اند؛ همان نظری که به هنر شاعریِ مهدی اخوان ثالث نیز داشته‌اند. اگر ابتهاج پس از سرودن نیمایی‌ها، به شیوهٔ بیان مستقیمِ جریان اجتماعی- سیاسی شعر بازنگشته است، درعوض افقی تاریخی و گفتمانی را در ساحتِ غزل اجتماعی معاصر گشوده است.

با توجه به عوامل محیطی و واکنش اجتماعی ابتهاج، در نظریه‌های مربوط به نظام‌های اجتماعی[۲۷] نیز می‌توانیم الگویی بنیادی از کنش‌های انسانی ببینیم که در آن کنشگر بر اثر عوامل مادی و اجتماعی و نیز هنجارها و ارزش‌های محیطی، از میان مجموعهٔ اهداف و وسایل به انتخابی آگاهانه دست می‌زند (کرایب، ۱۳۸۵: ۵۵). در اینجا

حیات نظامِ کنش درضمن تعامل کنش و واکنش پایدار خواهد ماند. ابتهاج از ذهنیت تاریخی موجود نسبت به هنر و عصر حافظ بهره برد تا خوانندگان را به پیامی تاریخی[۲۸] فراخواند و رخدادهای عصر را به گفتمانی فرهنگی کشاند. به‌گفتهٔ پی‌یر بوردیو[۲۹] (۱۳۸۱: ۶۱- ۶۲)، طبقهٔ متّکی به سرمایهٔ فرهنگیِ جدید برای غلبه بر طبقهٔ مسلّط لازم است ترقّی‌خواهانه، روایت خود را از ایدئولوژی بازگو کند. ازاین‌روست که درگیریِ سایه با صدای حافظ با هدفِ ارزشی و کُنش گفتمانی امکان‌پذیر شد: کنش گفتمانیِ دوگانه از سویی با متن دیوان و از سوی دیگر با متن اجتماع عصر.

۶- ۱. غزل مکالمه‌بنیادِ ابتهاج و گزینش صدای حافظ

ناگفته نماند که مبحث مرگ مؤلّف را در اینجا در تفسیر متن می‌توان جست نه در تولید متن؛ مگر نه در نقد بسیاری از متون به‌روشنی آشکار است که اجتماع عصر و زندگی مؤلف نه‌تنها در نحوهٔ تألیف و نقد آن اثر مستقیم دارد؛ بلکه از ارکان مهم تکوین و تحول شعر او به‌شمار می‌رود. سوزان فِریدمن[۳۰] (1991: 154) ظهور بینامتنیت را تحت لوای مبحثِ تأثیرپذیری دانسته است و تأکید می‌کند که هرکدام از این دو گفتمان نسبت به دیگری، خالص و دست‌نخورده باقی نمانده است. بنابراین، مبحث بارت دربارهٔ «مرگ مؤلف» ازدیدگاه بینامتنیت سیاسیِ[۳۱] فریدمن، به نوزاییِ مؤلف در چهرهٔ اثرپذیرفتگانِ او تبدیل می‌شود (همان، ۱۵۹). ازاین‌رو، طرح سرمایهٔ فرهنگیِ[۳۲] مؤلف و بافت گفتمانیِ[۳۳] اثر با توجه به کنش تاریخی- اجتماعی مؤلف درست و کارساز خواهد بود.

حرکت ابتهاج از شعر نیمایی و حتی غزل عاشقانه تا عمق‌بخشیِ اجتماعی و انسانی به غزل، به پیروی از هنر حافظ صورت گرفت؛ زیرا خواجه نیز در بازتولید متنیِ غزل پیش‌گامانش به ایجاد صدایی تازه در بافت گفتمانی زمانه‌اش نظر داشت. رولان بارت در ***قطعاتی از سخنی عاشقانه*** در تأیید بازتولید گفتمانیِ صداها چنین باوری دارد: «تاریخ به‌گفتهٔ ویکو به‌گونه‌ای مارپیچی حرکت می‌کند. هرچیز کهنه باز پیدا می‌شود، اما نه در جای قدیمش، بل در مکانی تازه. سلیقه‌ها، ارزش‌ها، مسیرها و "نوشتارهای" قدیمی بازمی‌آیند و در جایی یکسر تازه قرار می‌گیرند.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۶۰).

شاعران بسیاری پیش از ابتهاج مناسبات بینامتنیِ صریحی را با اشعار حافظ نشان داده‌اند؛ اما آغازگر مکالمه‌گراییِ انتقادی[۳۴] و حافظانه، محمد فرخی یزدی بود. او از عبارت‌های ***دیوان حافظ*** برای ساخت‌دهی[۳۵] به ساحتِ سیاسی- اجتماعیِ غزل کمک گرفت. به‌نظر می‌رسد بعدها سمبولیسم اجتماعی محمدرضا شفیعی کدکنی از اواخر دههٔ چهل و هم‌صدا با تحولات آن روزها (از سال ۱۳۴۹ش به بعد)، به‌ویژه سروده‌های مکالمه‌گرایانهٔ ***در کوچه‌باغهای نشابور*** در گزینشِ شیوهٔ مکالمه‌بنیاد ابتهاج نقش مهمی داشته است. از م. سرشک می‌خوانیم:

زین باده‌ای که محتسب شهر/ در کوچه می‌فروشد و ارزان،/ غیر از خمار هیچ نخواهی دید./ من تشنه‌کام ساغر آن باده‌ام/ کز جرعه‌ای/ ویران کند، دوباره بسازد (شفیعی، ۱۳۵۷: ۶۷).[۳۶]

ابتهاج بین جریان نمادگرایِ شعر سیاسی- اجتماعی و مضامین شعر چریکی تعدیلی برقرار کرد (شمس لنگرودی، ۱۳۸۴: ۵۱۱- ۵۱۲). او غزل را با مصادیق حافظانه‌اش به‌عنوان پیشروترین قالب برگزید و حتی توانمندی نهفته در شعر اجتماعی‌اش را در چنان ساختی ریخت. در گفت‌وگوی تاریخی سایه با حافظ می‌توان مفاهیمی مانند جامعه، انسان و عشق را برجسته کرد.

۶- ۱- ۱. گفت‌وگوی حافظ و ابتهاج دربارهٔ جامعه

به‌گفتهٔ بارت در ***سولرِ نویسنده***، «زندگی متن‌گونه است [...] زندگی متن است.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۳۷). متن ***دیوان حافظ*** نیز گویی زیست‌جهانِ ایرانیان را چنان آزاد و آرمانی آفریده است که از رهگذر آن هر ایرانی، ازجمله ابتهاج با آزادی معطوف به اراده به جهان آزادِ متن حافظ در تقابل با دنیای غیرآرمانیِ بیرون پناه می‌برد و در سخنش با آن عوالم گفت‌وگوها و دادوستدها دارد. این درحالی است که برعکس «سخن تک‌گویانه[۳۷] مدعی است که آخرین کلام است. چنان گفتمانی نمونه‌ای به‌جامانده از زبان حکومت‌های استبدادی است.» (Bakhtin, 2003: 247).

همهٔ این ساخت‌های زبانی و فرازبانی مواد ارزشمندی برای بررسی ساختاری جامعهٔ ایرانی است؛ زیرا نزد ساخت‌گرایان تنها چیزی است که برای تحلیل

ساخت‌های فکری گذشته در دست داریم؛ گذشته‌ای استبدادزده هم در سطح زمان و ناگزیر هم در سطح زبان. از ویژگی‌های نشانه‌شناختیِ زبان استبدادزده، بازتولید نمادینِ نشانه‌های نظام گذشته و در اینجا بازآفرینی اجزای نشانه‌ای سخن حافظ است. ابتهاج که در اجتماع پرفتنه‌اش خود را تنها می‌یابد، بهتر می‌بیند که مانند حافظ از ساقی بسراید:

شکوه جام جهان‌بین شکست ای ساقی نماند جز من و چشم تو مست ای ساقی

(ابتهاج، ۱۳۸۶: ۲۳۷)

او واپسین سال‌های حکومت پهلوی را مانند «دوزخ روح» (۱۳۵۵) می‌بیند و حتی از صبا بوی مژده و بهبود نمی‌شنود:

ای صبا مگذر از اینجا که در این دوزخ روح خاکِ ما را به گل و سرو و سمن حاجت نیست

(همان، ۱۲۲)

در آن شرایط فتنه‌بار، عاجزانه و حافظانه از خود می‌پرسد:

کنار امن کجا، کشتیِ شکسته کجا کجا گریزم از اینجا به پای بسته کجا

(همان، ۱۱۴)

ابتهاج از شبِ دشواری که پیرامونش را فراگرفته است، طلبِ سحر می‌کند؛ آن‌گونه که حافظ از شارعِ میخانه گذر می‌خواست:

بگذار تا از این شبِ دشوار بگذریم آن‌گه چه مژده‌ها که به بامِ سحَر بریم

(همان، ۲۰۳)

هرچند به‌دلیل جهان‌نگری آمیخته با عرفانِ ابتهاج، نمود آشکاری از تعلّق سیاسی مؤلف در شعرش دیده نمی‌شود، گاه برای فرارَسیدن جامعهٔ بی‌طبقه، دری را به دستِ خواجه به‌سوی آرمان‌های سوسیالیستی‌اش می‌گشاید. در شعر «یگانه»، آن روزگار سراسر عدالت را روزِ بِهی می‌نامد که چه بسیار جان و جوانی را در راه طلبش نهاده است:

ز دل نمی‌روی ای آرزوی روزِ بهی که چون ودیعهٔ غم در نهادِ انسانی
خرابِ خفّتِ تلبیسِ دیو نتوان بود بیا بیا که همان خاتمِ سلیمانی

(همان، ۲۵۱– ۲۵۲)

شاعر در خاطرات تازه منتشرشده‌اش همین نکته را با نشان دادن چهره‌ای سیاسی از خود تأیید و تکرار کرده است (عظیمی، ۱۳۹۱: ۱۲۰۹ و ۱۰۴۶).[۳۸] همچنین، ابتهاج در نحوهٔ

گفت‌وگو به امثال ***دیوان حافظ*** نظر دارد و در چنان فضای گرفته‌ای، حال تفأل به دیوان خواجه را ندارد و با جزئی دیگر از رمزگان ارزشی- نشانه‌شناختی سخن حافظ درگیر می‌شود و می‌گوید:

حالی نماند تا بزنی فالی ای رفیق خیری کجاست تا بکنی استخاره‌ای[۳۹]

(ابتهاج، ۱۳۸۶: ۲۰۰)

۶- ۱- ۲. گفت‌وگوی حافظ و ابتهاج دربارهٔ انسان

به‌گفتهٔ ولتر، بزرگ‌ترین تسلّای زندگی گفتنِ چیزی است که کسی به آن می‌اندیشد و می‌توان باور داشت که بزرگ‌ترین هدف ادبیات، همین گسترشِ ارتباط‌های انسانی است. در باور باختین، نمایشِ خود- برای- دیگری[۴۰] در آثار چندصدایی، حاوی کنش برتری است که شخصیت آفریننده را برای خوانندگان پایان‌ناپذیر می‌کند (Bakhtin, 2003: 246) و متن او را به پیوندهای انسانی[۴۱] رهنمون می‌سازد. هم سخن حافظ و هم سخن ابتهاج از مختصات کنش گفتاری یادشده برخوردار است. ابتهاج شاعری است که سرگذشتِ دلش را زندگی‌نامهٔ انسان دانسته است. او در پاسخی نقیضه‌ای با این جزء از سخنِ گفت‌وگوییِ حافظ که:

حافظ سرود مجلس ما ذکر خیر توست بشتاب هان که اسب و قبا می‌فرستمت

(۱۴۱)

آزادانه به مخالفت برمی‌خیزد و خواستهٔ امروزینش را چیزی متفاوت با آنچه در باور حافظ است، نشان می‌دهد و به کنایه به او می‌گوید:

درد برهنگان جهانم به ره کشید هرگز نخواستم که به اسب و قبا رسم

(ابتهاج، ۱۳۸۶: ۱۵۷)

درگیری سخن او با سخن حافظ عمیقاً انسانی است؛ زیرا قبحی در حسن طلبِ شاعرِ سرمشق، حافظ، می‌بیند. گاهی هم که می‌پندارد «هنگام بوسه و غزل عاشقانه نیست»، از «خیال چنبر زلفش» فاصله می‌گیرد و همان بنای مخالفت با سخن حافظ را در رویکردی سوسیالیستی چنین تکرار می‌کند:

به دستِ رنج هر ناممکنی ممکن شود آری نگر تا حلقهٔ اقبال محرومان بجنبانیم[۴۲]

(همان، ۱۴۹)

او در یکی از آخرین سروده‌های آزاد خود، یعنی «آواز غم» (۱۳۸۰) به‌طورِ ساخت‌شکنانه‌ای از خواجه و هم‌زمان نومیدانه از خود می‌پرسد:

آن پیرِ شیرین‌کارِ تلخ‌اندیش/ حق گفت، آری آدمی در عالمِ خاکی نمی‌آید به دست، اما/ این بندیِ آز و نیازِ خویش/ هرگز تواند ساخت آیا عالمی دیگر؟/ یا آدمی دیگر؟... (ابتهاج، ۱۳۸۵ب: ۱۹۵).

۶- ۱- ۳. گفت‌وگوی حافظ و ابتهاج دربارهٔ عشق

زمینه‌سازِ گفت‌وگوی ابتهاج با صدای حافظ، علاوه‌بر پشتوانه‌های فرهنگی و تجربی یادشده، رنگ کلیِ عشق، امید و طرب‌انگیزی‌ای بوده که حتی در تلخ‌ترین سروده‌های شاعر شیراز نهفته است و آن عشق و امیدِ تاریخیِ حافظ در چنان خفقانی، دریچه‌ای گشاده شد بر ادب و فرهنگ ایران. این غزل حافظ را شنیده‌ایم که:

رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید وظیفه گر برسد نوبت گل است و نبید

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۴۱)

ابتهاج در خوانش زمانمند خود (۱۳۵۴) از این غزل، دورِ عشق را خونین، ساقی را غمگین و بهار را سوگوار می‌یابد و در جدال با سخن سرمشقَ می‌گوید:

نه لب گشایدم از گل، نه دل کشد به نبید چه بی‌نشاط بهاری که بی‌رخ تو رسید

[...] به دورِ ما که همه خون دل به ساغرهاست ز چشم ساقی غمگین که بوسه خواهد چید؟

(ابتهاج، ۱۳۸۶: ۱۱۶- ۱۱۷)

همچنین، ابتهاج در این غزل مشهور حافظ که:

هزار جهد بکردم که یار من باشی مرادبخش دل بی‌قرار من باشی

[...] من ار چه حافظ شهرم، جوی نمی‌ارزم مگر تو از کرم خویش یار من باشی

(۳۴۷)

در خطاب با عشقِ «ازلی» (۱۳۵۱) با حافظ هم‌سخن شده است و در آن محبوبی را می‌پسندد که با همان مختصات عصر حافظ، کلّی است و دست‌نیافتنی؛ محبوبی که شیفتهٔ حُسن خویشتن است و به آینه‌داری دیگرانی مانند حافظ و ابتهاج التفاتی ندارد:

تو یارِ خواجه نگشتی به صد هنر، هیهات که بر مرادِ دلِ بی‌قرارِ من باشی

(ابتهاج، ۱۳۸۶: ۹۵)

دربارهٔ غزل ابتهاج باید افزود که آنچه در گفتمان تاریخی روی می‌دهد، چنین است که شخصِ مؤلف به‌عنوان فاعلِ شناسا، خود به موضوع شناسایی تبدیل می‌شود (Barthes, 1970: 149)؛ بنابراین کاربرد «خواجه» در کنار «منِ» شعری ابتهاج از آنجا که به خطابی برای گفت‌وگو با حافظ تبدیل شده، درواقع سخنی از نوعِ دوآوایی، جدلی و عمیقاً گفت‌وگویی است. از سوی دیگر، به این دلیل که «خواجه» در این متن متفاوت با کاربرد ضمیری و مبهمِ غزل حافظ حضور یافته، نوعی کژخوانی[۴۳] از سخن است که با پیش‌فرض‌های شاعر دوم درآمیخته است.

گاهی در غزل ابتهاج می‌بینیم که شاعر با صداهای گفتمانیِ پیش از حافظ نجوا دارد و به‌نوعی از سرمشق فرامی‌رود؛ اما همین کار نیز با واسطهٔ سخن حافظ است. غزل حافظ را در پاسخ به کرامات شاه نعمت‌الله کرمانی و به‌واسطهٔ گفتمانِ رایج «درد و عشق» در غزل کمال خجندی خوانده‌ایم. حافظ که طبیبِ مشفق و حبیبش یکی است، مشفقانه دردش را دوا می‌کند:

روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست — در غنچه‌ای هنوز و صدت عندلیب هست
[...] در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست — هرجا که هست پرتو روی حبیب هست
[...] عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد — ای خواجه درد نیست ولیکن طبیب هست

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۲۶)

اما پاسخ ابتهاج در غزل گفت‌وگویی زیر امروزی‌تر و شنیدنی‌تر است. در نظر بارت (1970: 149)، نگارندهٔ چنان گفتمانِ تاریخی- که گفته شد- پس از تفسیرِ ساختارِ آن، خود باید تاریخ را به زبانِ عصرش و محدودهٔ رمزگانیِ[۴۴] آن بنویسد. در اینجا منظور از زبان در مفهوم سوسوریِ پارول[۴۵] یا جزء کاربردی زبان است. پاسخِ جدلی ابتهاج به گفتمان یادشده ناظر به عشقی است که خود در جوانی از آن سراغی یافته است:

زین‌گونه‌ام که در غمِ غربت شکیب نیست — گر سر کُنم شکایتِ هجران غریب نیست
[...] گمگشتهٔ دیارِ محبت کجا روَد — نام حبیب هست و نشان حبیب نیست
عاشق منم که یار به حالم نظر نکرد — ای خواجه درد هست ولیکن طبیب نیست

(ابتهاج، ۱۳۸۶: ۶۱- ۶۲)

او عشق را نه‌فقط از محدودهٔ رمزگانیِ ***دیوان حافظ***، بلکه از الگـوی کهـن و عصـر حافظ بیرون می‌کشد و به تجربهٔ عصر خود نزدیک می‌کند. در اینجا نیـز «خواجـه» بـا همان مختصّات جدلی و همراه با کژخوانی به‌کار رفته است و مراد از آن، خطابی است به خواجه حافظ شیرازی در شکایت از دورِ بی‌عشقِ روزگارش.

درواقع، بلاغتی که در گذشته صفت متکلم بود، به‌واسطهٔ تغییرات عظـیم جهـانی و برجسته شدن عامل فردیّت از اختیار او خارج شده و به بلاغتِ مخاطب در نقد امـروز رسیده است (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۲۵). ازاین‌روست که تشابه اقتضاء و احـوال بـه سـخنِ گفت‌وگویی از نوع نخست و تمایز آن به سـخن جـدلی در قطـب‌هـای گفـت‌وگـوییِ یادشده انجامیده است.

۷. نتیجه‌گیری

در نقد ادبی و فرهنگیِ روابطِ متون، علاوه‌بر رهیافت مأخذپژوهانهٔ اندیشه و سبک هنری شاعران و نیز نقد شکلیِ آثار، می‌توان با رویکرد ساختاری به بافت گفتمانی، بازتولید سخن را تحلیل کرد. از آنجا که کار اصلیِ ساخت‌گرایان رسیدن به پاسخ‌های موجود در زبان برای شناختِ ساختارهای گذشته است، توجه به ساخت‌های فراجمله‌ای در زبان نیز ایشان را به تحلیلِ گفتمان خواهد کشاند. چنین تحلیلی در سطح خُرد، برای مثال می‌تواند به روابط ارجاعی و گفتمانیِ سخن ابتهاج با سخن حافظ محدود شود؛ اما در سطح کلانِ بحث ما، ناظر به ساختِ سنّتِ استقبال و جواب‌گویی در ادبیات ایران خواهد بود.

منطق گفت‌وگوییِ موجود در غزل حافظ و ابتهاج علاوه‌بر تأیید ظرفیت‌های مکالمه‌بنیادِ غزل حافظ، از نوآوری تلفیقیِ ابتهاج در عرصهٔ غزل اجتماعی معاصر حکایت دارد. ابتهاج با خوانشی ارجاعی و گفتمانی از ***دیوان حافظ***، با بخش مهمی از رمزگان‌های فرهنگی آشنا شد و توانست ساخت‌دهیِ ویژه‌ای را در غزل امروز- که همان غزل مکالمه‌بنیادِ اوست- تجربه کند. بنابراین با توجه به برجستگی‌های گفت‌وگوییِ سخنِ حافظ، ازجمله تکثر[۴۶] معنایی و تأویل‌پذیریِ اجتماعی و همچنین برپایهٔ استقبال تاریخی و جواب‌گوییِ شاعران این نتیجه به‌دست می‌آید که آنچه از این

پس از آثارش خواهند گرفت، بی‌پایان خواهد بود. همچنین، می‌توان نظر برخی را دربارهٔ سیرِ قهقرایی و بازگشتیِ شعر ابتهاج رد و چنین نقد کرد که این رویکرد در نیمهٔ دوم غزل‌سرایی‌اش نه‌تنها تقلیدی صرفاً ماهرانه از غزل حافظ نبوده است؛ بلکه از طریق ایجادِ گفتمانِ تاریخی با ساخت متنی و اجتماعی شعر حافظ (گفت‌وگوی باختینی) به تعمیق و گسترش ساحت مفهومیِ غزل انجامید.

سرانجام باید افزود که ابتهاج با پیوند متنِ ***سیاه‌مشق*** با محتواهایی از سرمشقِ خواجه مانند جامعه، انسان و عشق، درمجموع گفتمان‌هایی از دیوان و عصر حافظ را در ساختار شعر جدید فارسی جانی دوباره بخشید. با چنین تحلیلِ تاریخیِ گفتمان از رهگذر منطق گفت‌وگویی، متن تأثیرگذار و خوش‌آهنگِ غزل‌های حافظانهٔ ابتهاج با عواطفِ عمیق، موسیقیِ روان و دیگر اندوخته‌های هنری و فکریِ حافظ گره خورده است تا جایی که خوانندهٔ غزلِ ابتهاج گاهی احساس می‌کند که دنبالهٔ دیوان و نیز دغدغه‌های خواجهٔ شیراز را در فضایی امروزی می‌خواند.

پی‌نوشت‌ها

1. Mikhail M. Bakhtin (1895- 1975)
2. Roland Barthes (1915- 1980)
3. Julia Kristeva (1941)
4. dialogism

۵. تعبیرهایی مانند استقبال، تتبّع، بدرقه، تضمین، جواب، نظیره، مزوّر، تزریق، اقتفا، اقتباس، مفاوضه، مشاجره، مشاعره، معارضه، نقیضه، مجابات، مهاجات، اخوانیات و... .

6. microstructure
7. metalinguistic: C.F. M.M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late* Essays, Tr. Austin (1986, University of Texas Press), Pp. 133 & 152.
8. paragrammatical reading
9. referential dialogism
10. discursive dialogism
11. V.N. Voloshinov
12. *Marxism and the Philosophy of Language* (Tr. 1986)
13. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Tr. 1984)
14. single voiced
15. double voiced
16. polemical
17. intertextuality
18. cultural codes
19. extra- poetical structure

20. polyphonic
21. monophonic

۲۲ . *زمزمهٔ شعر نگاه تو را/ می‌شنوم با دل‌و جان آشناست/ اشک زلال غزل حافظ است/ نغمهٔ مرغان بهشتی‌نواست* (ابتهاج، ۱۳۸۵ الف: ۳۱- ۳۲).

23. reproduction
24. semi- discourse
25. cliché
26. stereotypes
27. social systems
28. historical message
29. Pierre Bourdieu (1930- 2002)
30. S. Friedman
31. political intertextuality
32. cultural capital
33. discursive context
34. critical dialogism
35. structuration

۳۶. *قدح ز هرکه گرفتم به جز خمار نداشت/ مریدِ ساقیِ خویشم که باده‌اش ناب است* (سایه، ۱۳۸۵: ۱۷۵).

37. monologue

۳۸. به نقل از محمد قوچانی در «ترکیبی از کفر و ایمان» ر.ک: *ماهنامهٔ تجربه*، س۲، ش۱۸، (۱۳۹۱)، ص۹.

۳۹. *هرگه که دل به عشق دهی خوش دمی بود/ در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست* (حافظ، ۱۳۷۷: ۱۳۱).

40. I- for- the- other
41. co- being

۴۲. *خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ/ نگر تا حلقهٔ اقبال ناممکن نجنبانی* (حافظ، ۱۳۷۷: ۳۵۹).

43. misreading
44. code- restrictions
45. Parole
46. plurality

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. و۲. تهران: نشر مرکز.
- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۶). ***حافظ به سعی سایه***. چ۴. تهران: نشر کارنامه.
- _____ (۱۳۸۵ الف). ***آینه در آینه***. به انتخاب محمدرضا شفیعی کدکنی. چ۱۱. تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۳۸۵ ب). ***تاسیان***. چ۲. تهران: نشر کارنامه.

- _____ (۱۳۸۶). ***سیاه‌مشق***. چ۱۷. تهران: نشر کارنامه.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲). ***ساختار و تأویل متن***. چ۶. تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴). ***نقیضه و نقیضه‌سازان***. به‌کوشش ولی‌الله درودیان. تهران: زمستان.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ۲. تهران: آگه.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۱). ***نظریهٔ کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی***. ترجمهٔ مرتضی مردیها. چ۲. تهران: نقش و نگار.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷). «بلاغت مخاطب و گفتگوی با متن». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۱. ش۱. صص۱۱-۲۷.
- تودروف، تزوِتان (۱۳۷۷). ***منطق گفتگویی و میخائیل باختین***. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.
- تولستوی، لئون (۱۳۸۸). ***هنر چیست؟*** ترجمهٔ کاوه دهگان. چ۱۴. تهران: امیرکبیر.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷). ***دیوان***. به‌تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. به‌اهتمام ع. جربزه‌دار. چ۶. تهران: اساطیر.
- زیپولی، ریکاردو (۱۳۷۴). «فنّ جوابگویی و تتبّع در شعرِ فارسی». ترجمهٔ مصطفی ذاکری. ***نامهٔ فرهنگستان***. س۳. ش۲. صص۳۰- ۴۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۷). ***در کوچه‌باغهای نشابور***. چ۷. تهران: توس.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۴). ***تاریخ تحلیلی شعر نو***. ج۳. چ۴. تهران: نشر مرکز.
- عابدی، کامیار (۱۳۷۷). ***در زلالِ شعر (هفتاد سال زندگی و شعر هوشنگ ابتهاج)***. تهران: نشر ثالث.
- عظیمی، میلاد (۱۳۸۶). «روشن‌تر از آفتاب مردی: تأملی در غزل سایه». ***بخارا***. ش۶۰. صص۲۵- ۴۴.
- عظیمی، میلاد و عاطفه طیه (۱۳۹۱). ***پیر پرنیان‌اندیش (در صحبت سایه)***. ۲ج. تهران: سخن.
- کرایب، یان (۱۳۸۵). ***نظریهٔ اجتماعی مدرن: از پارسونز تا هابرماس***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۳. تهران: نشر آگه.
- موحد، ضیاء (۱۳۸۹). ***دیروز و امروز شعر فارسی***. تهران: هرمس.

- ناصر بخارایی، ناصر (۱۳۵۳). ***دیوان***. به‌کوشش مهدی درخشان. [بی‌جا]: بنیاد نیکوکاری نوریانی.
- Bakhtin, Mikhail M. (2003). *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. Pam Morris (Ed.). London: Edward Arnold.
- Barthes, Roland (1970). "Historical Discourse" in M. Lane (Ed.). *Structuralism: A Reader*. London: Jonathan Cape. Pp. 145- 169.
- Friedman, Susan S. (1991). "Weavings: Intertextuality and the (Re) Birth of the Author" in Jay Clayton & Eric Rothstein (Eds.). *Influence and Intertextuality in Literary History*. Madison: The University of Wisconsin Press. Pp. 146- 180.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی