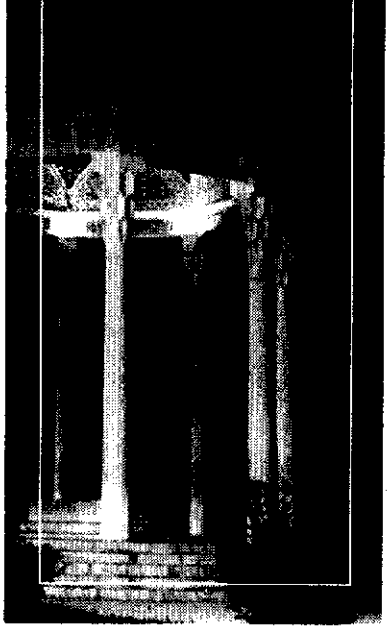


از شعر و زبان حافظ
بیان برخی ویژگی های زبانی ـ دستوری

چکیده

ـ حافظ شاعری است که از همه‌ی امکانات و ابزارها برای هر چه بیشتر هنری کردن بیان و زبان خود استفاده می‌کند؛ حتّی عرفان امّا زبان مهم‌ترین ابزار و وسیله‌ی شاعر در ایجاد شعر و این نوع بیان هنری است که دیگر امکانات و ابزارهایی که در اختیار شاعر است در نهایت باید به وسیله‌ی زبان به کار گرفته و ارائه شود.

ـ بدین ترتیب آنچه مایه‌ی تفاوت بین شعر و غیرشعر است مسأله‌ی زبان و شیوه‌ی ارائه و استفاده از آن است و این همان نظریّه‌ی ساختارگرایی (Formalism) است که آنچه باعث شعریّت شعر است، ساختار و زبانِ آن است.

ـ تودورف (Todorov) نظریّه پرداز نهضت فرمالیسم از باب اهمیّت ساختار و زبان در شعر، تعریف و معنی کردن شعر را کاری نادرست و عبث می‌داند و این را که در بسیاری از کتاب‌ها تلاش شده تا اشعار مشکل و دیرفهم شاعران به «نثر» معنا شود، جدا کردن شعر از یگانه علّت وجودی‌اش ـ یعنی زبان ویژه‌اش ـ می‌داند.[2]

□ دکتر سیدجواد مرتضایی

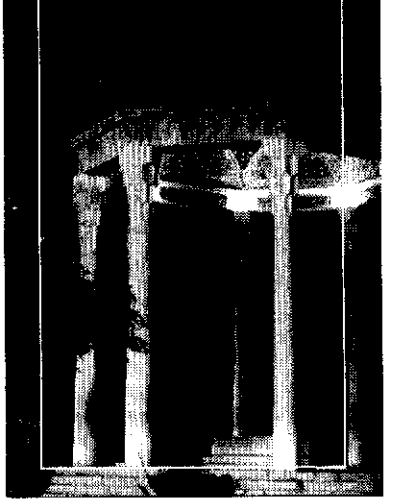
سیّد جواد مرتضایی، متولّد ۱۳۴۶، تهران. اخذ مدرک کارشناسی زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۱۳۷۰. اخذ مدرک کارشناسی ارشد از دانشگاه تهران، سال ۱۳۷۴. اخذ مدرک دکتری زبان و ادبیّات فارسی از دانشگاه تهران ۱۳۷۸. از سال ۱۳۷۸ با عنوان استادیار مشغول خدمت در دانشکده‌ی ادبیّات و علوم‌انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه است.

مقاله‌ای با عنوان «سعدی دیگر» در نشریّه‌ی کیهان فرهنگی، تیرماه ۱۳۸۰ به چاپ رسانده است. در حال حاضر مشغول آماده‌سازی پایان‌نامه‌ی دکتری خود با عنوان «اندیشه و زبان در مقالات شمس» برای چاپ است.

حافظ شاعری است که از همه‌ی امکانات و ابزارها برای هر چه بیشتر هنری کردن بیان و زبان خود استفاده می‌کند؛ حتّی عرفان امّا زبان مهم‌ترین ابزار و وسیله‌ی شاعر در ایجاد شعر و این نوع بیان هنری است که دیگر امکانات و ابزارهایی که در اختیار شاعر است در نهایت باید به وسیله‌ی زبان به کار گرفته و ارائه شود.

بدین ترتیب آنچه مایه‌ی تفاوت بین شعر و غیرشعر است مسأله‌ی زبان و شیوه‌ی ارائه و استفاده از آن است و این همان نظریّه‌ی ساختارگرایی (Formalism)[1] است که آنچه باعث شعریّت شعر است، ساختار و زبانِ آن است.

تودورف (Todorov) نظریّه پرداز نهضت فرمالیسم از باب اهمیّت ساختار و زبان در شعر، تعریف و معنی کردن شعر را کاری نادرست و عبث می‌داند و این را که در بسیاری از کتاب‌ها تلاش شده تا اشعار مشکل و دیرفهم شاعران به «نثر» معنا شود، جدا کردن شعر از یگانه علّت وجودی‌اش ـ یعنی زبان ویژه‌اش ـ می‌داند.[2]



هدف از بیان این چند سطر به عنوان مدخل و مقدّمه، تأکید بر این مطلب است که توفیق هر شاعر بسته به چگونگی استفاده‌ی او از امکانات و چهارچوب زبان یا خارج شدن از این چهارچوب و هنجارها و قوانین رایج و حاکم بر زبان است؛ همان هنجارگریزی یا فراهنجاری و یا آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) به شرطی که منجر به خلاقیّتی هنری شود و نه ساختی غیردستوری و ویرانی زبان.[3]

عامل اساسی توفیق حافظ در شعر و وجه‌تمایز و برجستگی او همین بهره‌جویی زیبا و «رندانه‌ی» او از زبان است. همه‌ی ما کم و بیش از وامداری این شاعر به شاعران سلف و هم‌عصرش باخبریم[4] امّا آنچه باعث می‌شود تا احساس تکرار و تقلید از غزل‌های حافظ نداشته باشیم، تفاوت بیان و زبان در شعر اوست به گونه‌ای درخشان که حتّی مضمون و مدّعایی که بارها قبل از حافظ توسّط دیگران بیان شده است، گویی خاصّ حافظ می‌شود.

در این مقاله‌ی کوتاه سعی ما بر این است که نگاهی اجمالی داشته باشیم بر بعضی ویژگی‌های زبانی خاص و قابل توجّه ـ البتّه بیشتر در حیطه‌ی دستور زبان فارسی ـ در شعر حافظ[5]. برای ایجاد نوعی نظم و اتّساق در نوشتار، ابیاتی را که مورد بررسی قرار داده‌ایم، ذیل چهار عنوان کلّی می‌آوریم:

الف ـ ایجاز.

ب ـ بهره‌جویی از امکانات زبان برای غنای بیشتر موسیقی صوتی و معنوی شعر.

ج ـ امکان دوگانه‌خوانی و دو ساختار نحوی.

د ـ موارد دیگر.

الف ـ ایجاز:

منظور از ایجاز مفهومی فراتر و گسترده‌تر از معنی و کاربرد اصطلاحی آن در علم معانی است. یکی از ویژگی‌های زبانی حافظ فشردگی کلام و ایراد پیغام است در قالب الفاظ کوتاه (از نظر تعداد واج و هجا) و یا کلماتی که درعین واحد بودن، دو نوع متفاوت دستوری و بالطّبع دو نوع معنی را برتابند (نوعی از ایهام) و یا حذف کلمه بیشتر به قرینه‌ی معنوی. اکنون به ذکر مواردی از این نوع ایجاز در شعر حافظ می‌پردازیم:

الف ـ ۱ ـ ایهام به ویژه وقتی که دو معنا یا بیشتر را برتابد توسّعاً می‌تواند از مقوله‌ی ایجاز محسوب شود. نیاز به تکرار این مطلب نیست که حافظ خداوندگار ایهام است امّا قصد ما پرداختن به نمونه‌هایی از این نوع آرایش هنری کلام است که تفاوت در نوع دستوری کلمه (امکان قائل شدن به حدّاقل دو نوع متفاوت دستوری) موجد این آرایه‌ی بدیعی است:

الف ـ ۱ ـ ۱ ـ

آنچه او ریخت به پیمانه‌ی ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت است و گر باده‌ی مست
۶/۲۶

کلمه‌ی مست را می‌توان از نظر نوع، صفت در نظر گرفت و در این صورت وصف «باده» می‌شود. تعبیر دوّم آن است که آن را از نظر نوع اسم محسوب کنیم و بدین ترتیب نقش آن مضاف‌الیهی است (باده‌ی مستان).[7] و بالاخره از دیدگاه سوّم می‌توان «مست» را جزء باقی‌مانده از صفت فاعلی «مست‌کننده» دانست که جزء فعلی آن حذف شده است.[8]

الف ـ ۱ ـ ۲ ـ

ترا ز کنگره‌ی عرش می‌زنند صفیر
ندانمت که در این دامگه چه افتادست
۵/۳۷

در مصراع دوّم عبارت «چه افتادست» می‌تواند دو نوع و دو تعبیر متفاوت دستوری داشته باشد؛ اوّل این که «چه» به معنی «چرا» باشد[9] و «افتادست» ماضی نقلی است که ضمیر متّصل «ت» در «ندانمت» مشخّص‌کننده‌ی شناسه‌ی آن است. یعنی افتادستی. بدین ترتیب معنی مصراع چنین می‌شود: نمی‌دانم که در این دامگه چرا افتاده‌ای!؟*

وجه دیگر این است که «چه» ضمیر پرسشی و تعجّبی است که جانشین اسم بعد از خود (حادثه، اتّفاق، حالت و...) شده و در نقش فاعل برای فعل افتاده است می‌باشد. معنی مصراع در این تعبیر این گونه است: نمی‌دانم برای تو در این دامگه چه (اتّفاق و حالی) افتاده است [که این گونه اسیر و گرفتار آن شده‌ای].

الف ـ ۱ ـ ۳ ـ

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست
۳/۴۸

«باقی» می‌تواند برای کلمه‌ی «عشق» وصف باشد: بجز از عشق باقی تو**...

و یا از نظر نوع اسم باشد و در نقش مفعولی: بجز از عشق تو باقی (بقیّه) را تماماً و کلاً فانی و فناشونده دانست. نمی‌دانم چرا دوست دارم در کلمه‌ی «باقی» ایهام سه‌گانه‌ای ببینم. بدین معنی که «باقی» را بصورت منادایی*** نیز بخوانم و در این صورت نامی از نام‌های خدای تعالی را مخاطب سازم!

الف ـ ۱ ـ ۴ ـ

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

در مورد کلمه‌ی «شیرین» نیاز به توضیح نیست امّا در مورد کلمه‌ی «لیلی» جدای از این که اسم خاص و نام معشوق مجنون است، می‌توان آن را صفت نسبی دانست با «ی» نسبت[10]: شکنج طرّه‌ی شبانه و شبانگاهی مقام مجنون است. □

الف ـ ۱ ـ ۵ ـ

مستی به آب یک دو عنب وضع بنده نیست
من سال‌خورده پیر خرابات پرورم
۱۷/۳۲۹

«سال‌خورده» می‌تواند وصف باشد برای کلمه‌ی «من» و یا وصف مقدّم برای موصوف «پیر».

«پیر خرابات» نیز می‌تواند صفت فاعلی مرکّب باشد و یا صفت مفعولی مرکّب که البتّه

معنی مصراع در هر نوع متفاوت می‌شود؛ اگر آن را صفت فاعلی مرکّب بدانیم معنی چنین می‌شود: من پرورنده‌ی پیرانِ سال‌خورده‌ی خراباتم[۱۰] [پس ببین من دیگر چه کسی هستم!] امّا در صورتی که کلمه را صفت مفعولی مرکّب بدانیم: من سال‌خورده و پرورده و پیرشده‌ی خراباتم، نوع اخیر با توجّه به حال و مقام بیت ترجیح دارد.

الف ـ ۲ ـ استفاده از حروف کوتاه و تک‌هجایی (آن هم با هجای کوتاه) به جای حرف بسیط با هجای بلند و یا حرف مرکّب و یا حتّی به جای یک جمله، از موارد ایجاز کلام در شعر حافظ است. این ایجاز وقتی محسوس‌تر است که این حرف کار یک جمله و یک عبارت می‌کند. حافظ از این ویژگی بعضی از حروف استفاده‌ی فراوان و مناسب و زیبا نموده است:

الف ـ ۲ ـ ۱ ـ

تو و طوبی و ما و قامت یار
فکر هرکس به قدر همّت اوست

۳/۵۶

به کار بردن حرف «و» در معنی ملازمت وهمراهی[۱۱] به جا و به معنی «با، بهمراه». ضمن این‌که مفهوم تداوم در همراهی با این حرف بیشتر تداعی و القا می‌شود. خاصیّت عمده‌ی دیگر این «و» در شعر حافظ این است که هر جا این حرف به کار می‌رود، فعل نیز به قرینه‌ی معنوی حذف می‌شود.

الف ـ ۲ ـ ۲ ـ

صلاح کار کجا و من خراب کجا
ببین تفاوت ره کز کجاست تا بکجا

۱/۲

یکی دیگر از معانی حرف ربط «و» معنی استبعاد است برای نشان دادن بُعد مسافت و دوری و افتراق بین دو چیز. این معنی از معانی حرف «و» را در لغت‌نامه‌ی دهخدا و فرهنگ فارسی معین مشاهده نکردم و البتّه وجود دارد.[۱۲] این‌که این حرف با خود معانی: چه دور است، چقدر فاصله است و... را همراه دارد و هنگام خواندن بیت به ذهن خواننده خطور می‌کند، نشان‌دهنده‌ی بهره‌وری مناسب حافظ از ایجاز در شعر است. نمونه‌ی دیگر از کاربرد این نوع حرف این بیت دیگر حافظ است:

من گدا و تمنای وصل او هیهات
مگر به خواب ببینم خیال منظر دوست

۴/۶۱

الف ـ ۲ ـ ۳ ـ

دیدم و آن چشم دل‌سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

۵/۱۲۷

حرف ربط «و» در شعر حافظ یک کاربرد ویژه‌ی دیگر نیز دارد که استاد دکتر شفیعی کدکنی آن را اختراع حافظ دانسته‌اند[۱۳] و البتّه همان‌طور که ایشان اشاره‌ی ضمنی داشته‌اند یافتن سابقه‌ی کاربرد آن در شعر فارسی قبل از حافظ نیاز به بررسی همه‌ی متون دارد. امّا عجالتاً نمونه‌ای از کاربرد آن توسّط اسلاف حافظ در ذهن حقیر هم نیست. این حرف به همراه خود حدّاقل یک جمله‌ی محذوف را دارد و آن جمله می‌تواند از این قبیل باشد: فهمیدم، به این نتیجه رسیدم، عاقبت پی بردم و....[۱۴] شاید بتوان این حرف را حرف ربط استقصا و یا استنتاج نامید.

الف ـ ۳ ـ

تا در ره پیری به چه آئین روی ای دل
باری به غلط صرف شد ایّام شبابت

۸/۱۵

دیگر از موارد ایجاز (در مفهوم گسترده‌ی مدّنظر ما) در شعر حافظ استفاده از یک حرف (حرف «تا») بجای بیان یک جمله است. در این گونه موارد ـ که قبل از حافظ هم سابقه دارد ـ حرف مذکور از نظر نوع دستوری صوت یا شبه جمله محسوب می‌شود. حرف «تا» در این کاربرد به معانی: باید دید که، منتظر باید بود و دید که، خدا می‌داند که و... است که منتها منحصر به حافظ نیست[۱۴]، امّا استفاده‌ی نسبتاً زیاد وی از این امر[۱۵] تقریباً آن را از ویژگی‌های زبانی او ساخته است.

الف ـ ۴ ـ چند بیت پراکنده و به عنوان نمونه نقل می‌شود که بنا بر ساختار نحوی خاصّشان آن‌ها را زیرمجموعه‌ی عنوان ایجاز قرار داده‌ایم. در این بیت کلمه یا گروه می‌تواند متمّم باشد با حذف حرف اضافه به قرینه‌ی معنوی و یا نقش دیگری داشته باشد:

الف ـ ۴ ـ ۱ ـ

رطلِ گرانم ده ای مرید خرابات
شادیِ شیخی که خانقاه ندارد

۶/۱۲۷

ترکیب اضافی «شادی شیخ» جدای از نقش متمّمی (با در نظر گرفتن حرف اضافه‌ی محذوف «به») که می‌تواند داشته باشد، به نظر می‌رسد نوعی نقش قیدی را هم برمی‌تابد (قید کیفیّت و تعلیل) که البتّه بنده همین نقش را ترجیح می‌دهم و این نوع ساختار نحوی کلام در شعر حافظ نمونه‌های دیگری هم دارد.[۱۶]

الف ـ ۴ ـ ۲

با چنین زلف و رخش بادا نظر بازی حرام
هرکه روی یاسمین و جعد سنبل بایدش

۵/۲۷۶

«هرکه» در مصراع دوّم می‌تواند متمّم باشد (با در نظر گرفتن حرف اضافه‌ی محذوف «برای یا بر»). امّا به نظر می‌رسد که بتوان نقش دستوری دیگری برای آن قائل شد و آن این‌که مضاف‌الیه باشد برای «نظربازی» که در مصراع اوّل آمده و برگردان بیت به نثر این گونه باشد:

با چنین زلف و رخش نظربازی هرکه روی یاسمین و جعد سنبل بایدش، حرام باد.

الف ـ ۴ ـ ۳ ـ

مدّعی گو لغز و نکته به حافظ مفروش
کلک ما نیز زبانیّ و بیانی دارد

۱۰/۱۲۵

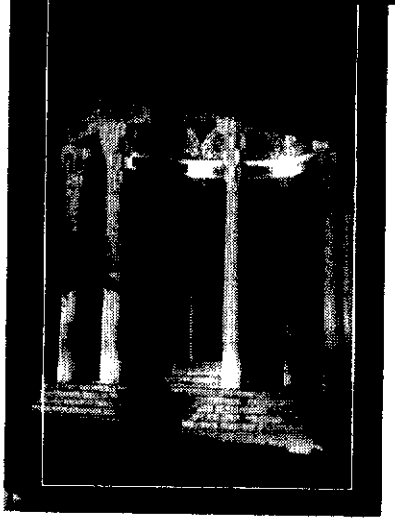
کلمه‌ی «مدّعی» در بیت می‌تواند متمّم باشد (با در نظر گرفتن حرف اضافه‌ی محذوف «به») و نیز می‌تواند منادا باشد که حرف ندای آن محذوف است و فعل امر «گو» در این‌جا به معنی: رهایم کن، خوب دقّت کن، حواست جمع باشد و...[۱۷]

الف ـ ۴ ـ ۴ ـ

دل گفت فروکش کنم این شهر بیویش
بیچاره ندانست که یارش سفری بود

۲/۲۱۶

در مصراع اوّل «این شهر» متمّمی است که



حرف اضافه‌ی «در» از ابتدای آن به قرینه‌ی معنوی حذف شده و جز این نقش دستوری نقش دیگری برای آن به نظر نمی‌رسد. شاید اشاره به تناسب فعل «فروکش کردن» با «بو» ـ که البتّه ایهام دارد و در معنی قریب به ذهنش یعنی رایحه ـ چندان بی‌جا نباشد.

ب ـ بهره‌جویی از زبان ـ در حوزه‌ی دستوری ـ جهت غنای موسیقی لفظی و معنوی شعر:

منظور از بهره‌جویی از زبان ... استفاده از امکانات زبان جهت غنی‌تر کردن موسیقی شعر در محدوده‌ی موسیقی لفظی و معنوی شعر[18] و در ضمن ایجاد بعضی ویژگی‌های جالب توجّه دستوری است. اینک به ذکر نمونه‌هایی از این مقوله می‌پردازیم:

ب ـ ۱ ـ

در کوی نیک‌نامی ما را گذر ندادند
گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را

۷/۵

استعمال فعل مرکّب «تغییر کن» به جای تغییر ده که رایج‌تر است با وجود این‌که از نظر وزن جزء فعلی «کُن» با «ده» فرقی ندارد، به نظر حقیر به قصد و عمد از جانب شاعر بوده است تا این لفظ (کن) ضمن تناسب و هم‌نشینی بهتر با لفظ «قضا» در مصراع، آیه‌ی: وَاذا قضي امراً فانّما یقولُ له کُن فیکون (بقره/۱۱۷) را نیز به ذهن متبادر سازد. بدین ترتیب ظرافت و دقّت بسیار حافظ در انتخاب الفاظ و ایجاد موسیقی معنوی ـ در حدّ متعالی آن ـ در شعر و در نهایت تفاوت ساختار زبانی او با دیگر شعرا ـ که به واقع عامل امتیاز و رونق و برتری شعر او همین است ـ هرچه بیشتر و بهتر مشخّص می‌گردد.

ب ـ ۲ ـ

بر بوی آن که جرعه‌ی جامت به ما رسد
در مصطبه دعای تو هر صبح و شام رفت

۴/۸۴

در این بیت نیز همان ویژگی شاهد مثال اوّل (... گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را) دیده می‌شود و آن تغییر جز رایج فعلی فعل مرکّب جهت ایجاد تناسب با اجزای دیگر بیت است. این فعل مرکّب بیشتر به صورت: دعا کردن، دعا گفتن، دعا رساندن و... کاربرد دارد. به نظر می‌رسد جزء فعل «رفت» که همراه دعا آمده، از باب ایجاد تناسب و تقابل با کلمات: «بو» و «رسد»، آمده است. علاوه بر این‌که «رسید» و «رفت» که در پایان هر مصراع آمده، مفهوم تداوم رفت و آمد و رسیدن و رفتن را در ذهن تداعی می‌کند. ●●

ب ـ ۳ ـ

گر جان بدهد سنگ سیه لعل نگردد
با طینت اصلی چه کند بد گُهر افتاد

۷/۱۱۰

باز هم استفاده‌ی مناسب از فعلی که به کار بردن آن بیشتر به خاطر ایجاد تناسب و تناظر با دیگر اجزای بیت است. فعل «افتادن» در این جا به معنی: مقدّر شدن، سرشته شدن و تقدیر بودن است.[19] که البتّه با توجّه به فعل «جان بدهد» و صفت مرکّب «بد گوهر» معانی مُردن و از چشم و از رونق افتادن نیز به ذهن متبادر می‌شود.

ب ـ ۴ ـ

گر فوت شد سحور چه نقصان؟ صبوح هست
از می کنند روزه گشا طالبان یار

۷/۲۴۶

کاربرد معادل فارسی دقیق «روزه‌گشا» ـ که اسم مصدر است ـ بجای افطار، بهره‌وری مناسب را از واج پایانی این کلمه که مصوّت بلند «ا» است برای تداعی حالت باز دهان هنگام افطار و روزه گشودن در ذهن خواننده، نشان می‌دهد.[20] استفاده‌ی زیبا و مناسب از این نوع امکان زبانی که واج‌ها در اختیار شاعر می‌گذارند ـ به عمد یا غیرعمد ـ توسّط شاعران بزرگ و بی‌نظیری چون حافظ جزء ذاتی شعر زبانی و بیان و زبان هنری ایشان است.[21]

ب ـ ۵ ـ

صوفی ز کنج صومعه با پای خم نشست
تا دید محتسب که سبو می کشد به دوش

۲/۲۸۵

با استفاده از حرف اضافه‌ی «با» به جای و به معنی «در» علاوه بر ایجاد آرایه‌ی بدیعی جناس خط و جناس مضارع، غنای موسیقی لفظی و درونی مصراع با توجّه به هماهنگی‌های آوایی بین کلمات «با» و «پا» نیز بیشتر می‌شود. البتّه استعمال حرف اضافه‌ی «با» به جا و به معنی «در» در متون نظم و نثر سابقه دارد (نک: لغت‌نامه‌ی، ذیل «با») امّا در مورد حافظ با توجّه به شناختی که از دقّت و وسواس و ذوق او در انتخاب کلمات برای هر چه بیشتر هنری کردن و موسیقایی کردن زبان داریم، این کاربرد قصدی و عمدی می‌نماید.

ب ـ ۶ ـ

ز رقیب دیو سیرت به خدای خود پناهم
مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را

۲/۶

استفاده‌ی فراوان حافظ از «را»ی سوگند[22] همراه با کلمه‌ی «خدا» بجای «للّه» عربی گویی آن را مختص و ویژه‌ی حافظ ساخته است.[23] این ترکیب معانی: برای خاطر خدا، محض رضای خدا، شما را سوگند به خدا و... را به‌همراه خود دارد و بدین ترتیب ضمن استفاده‌ی مناسب شاعر از حدّاقل کلام برای انتقال حدّاکثر معنا و پیام (که می‌تواند خود زیر مجموعه‌ی مقوله‌ی ایجاز قرار گیرد)، لحن استغاثه و جلب ترحّم نیز به طریقی مؤثّر در قالب لفظ «را» و درنتیجه در کلّ بیت جاری و ساری می‌شود. مصوّت بلند «ا» در «خدا» و «را» حالت و شکل دهان باز فریاد خواهنده و طالب کمک را تداعی می‌کند و این باز همان بهره‌جویی مناسب از موسیقی اصوات در کلمه است.

ج ـ امکان دوگانه خوانی:

امکان دوگونه‌خواندن و دو نوع قرائت

متفاوت به شرط به‌وجود نیامدن تفاوت معنایی بارز در شعر از خصوصیّات زبان فارسی است که در شعر حافظ نیز دیده می‌شود و به‌نظر می‌رسد نوعی آرایه‌ی بدیعی است که باید نامی مناسب آن یافت و ما فعلاً همین عنوان را به‌کار می‌بریم. این ویژگی باعث تأمّل و درنگ خواننده در بیت می‌شود و به‌نوعی کشمکش و درگیری ذهنی دچار می‌گردد که کدام شکل قرائت را بر دیگری ترجیح دهد و در بعضی موارد معدود ممکن است به قرائنی لفظی و یا معنوی دست یابد که یک نوع قرائت را بر دیگری ارجح بداند. پُر واضح است که امکان دو نوع قرائت کلمه یا عبارت دو شکل و حالت دستوری متفاوت را نیز ایجاد می‌کند.

اکنون نمونه‌هایی از این نوع در شعر حافظ:

ج ـ ۱ـ

باز پرسید ز گیسوی شکن در شکنش
کاین دل غمزده سرگشته گرفتار کجاست

۲/۲۱

در مصراع دوّم کلمات «سرگشته، گرفتار» را می‌توان به گونه‌ای خواند که صفت‌های پی‌درپی برای کلمه‌ی «دل» باشند. البتّه مصراع‌های دوّم سایر ابیات غزل می‌تواند تا حدودی قرینه‌ای باشد بر ترجیح این قرائت ـ و یا آن‌ها را به صورت مضاف به کلمه‌ی «کجا» خواند که در این صورت نقش دستوریشان «مُسند» می‌شود.

ج ـ ۲ـ

مقام اصلی ما گوشه‌ی خرابات است
خداش خیر دهد آن که این عمارت کرد

۳/۱۳۱

در مصراع دوّم هنگام خواندن می‌توان بعد از کلمه‌ی «این» مکث نمود و بدین ترتیب فعل مصراع، فعل مرکّب «عمارت کرد» می‌شود و کلمه‌ی «این» از نظر نوع دستوری ضمیر اشاره و از نظر نقش مفعول می‌شود. نیز می‌توان بعد از «این عمارت» مکث کوتاهی نمود و در این حالت فعلِ جمله «کرد» می‌شود به معنی ایجاد کردن و به‌وجود آوردن[۲۴] و کلمه‌ی «این» از نظر نوع دستوری صفت‌اشاره و نقش آن وصفی است. هردو نوع قرائت در مصراع جایز است و به نظر حقیر هیچ یک بر دیگری ترجیح ندارد ضمن این که از زیبایی پارادکس موجود در بیت ـ عمارت بودن و شدنِ خرابات ـ نیز کاسته نمی‌شود.

ج ـ ۳ـ

خرّم آن روز که با دیده‌ی گریان بروم
تا زنم آب در میکده یک‌بارِ دگر

۲/۲۵۲

مصراع دوّم این بیت نیز به‌گونه‌ای است که مجال دو نوع قرائت دارد. در نوع اوّل می‌توان بعد از کلمه‌ی «آب» مکث نمود و بدین ترتیب فعلِ مصراع، فعلِ مرکّبِ «آب زدن» می‌شود به معنی آب‌پاشی کردن. نوع دوّم قرائت آن است که کلمه‌ی «آب» را مضاف به «در میکده» بخوانیم و در این حالت فعلِ مصراع، فعلِ بسیط «زنم» می‌شود به معنی: بنوشم، بخورم[۲۵] و کلمه‌ی «آب» مفعول جمله می‌گردد؛ مجازاً به معنیِ شراب و آب در این معنی کاربرد بسیار در شعر فارسی و ازجمله شعر حافظ دارد. بدین ترتیب در این بیت نیز می‌توان استفاده‌ی بی‌نظیر و زیبای حافظ را از آرایه‌ی ایهام در کلمات «زنم» و «آب» مشاهده نمود.

د ـ موارد دیگر:

در ضمن این نگاه اجمالی به دیوان حافظ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ابیاتی با بعضی ویژگی‌های متفاوت با هم به نظر رسید که زیر یک عنوان جای نمی گرفتند. لذا هریک را جداگانه بررسی می کنیم.

د ـ ۱ ـ

آنچه زر می شود از پرتو آن قلب سیاه
کیمیائیست که در صحبت درویشان است

۴/۴۹

گاه مطنب آوردن کلام ـ حال به هر شکلی که این اطناب ایجاد شده باشد و ازجمله استفاده از «بدل» در جمله که در دستور زبان از گسترده سازهای جمله است ـ ارزش بلاغی و هنری دارد و همیشه ـ به قول قدما ـ مُمل نیست. «قلب سیاه» در این بیت از نظر دستوری در نقش بدل است برای «آنچه»□. حافظ می توانست براحتی و موجز بگوید: صحبت درویشان کیمیایی است که از پرتو آن قلب سیاه زر می شود. امّا ذکر «آنچه» و بعد آوردن «قلب سیاه» جهت توضیح بیشتر آن و تأکید و انگشت گذاشتن بر این امر است که: هان! بدان که کیمیا وجود دارد و آن هم دلی و هم نشینی با درویشان است و این کیمیا فقط و فقط□ قلب های سیاه را (به ایهام موجود در قلب های سیاه کاری نداریم) تبدیل به زر می کند و بدین گونه هنرمند بزرگی چون حافظ از اطناب در زبان برای ایجاد تأکید و ابلاغ معنی مورد نظر خود و آفرینش زیبایی بدون این که حشوی در کلام داشته باشد، استفاده می کند.

د ـ ۲ ـ

که شنیدی که درین بزم دمی خوش بنشست
که نه در آخر صحبت به ندامت برخاست

۲/۲۱

به کار بردن ماضی مطلق (شنیدی) بجای ماضی نقلی (شنیده ای□□) که البته در متون سابقه دارد. به عنوان نمونه از گلستان سعدی:

ای برتر از خیال و قیاس و گمان و وهم
و ز هر چه گفته اند و شنیدیم و خوانده ایم

د ـ ۳ ـ

رهزن دهر نخفتست مشو ایمن ازو
اگر اَمروز نبرده ست که فردا ببرد

نکته ی زبانی و دستوری قابل ذکر در این بیت فاصله افتادن بین اجزاء حرف ربط مرکب (اگر که) است. در برگردان مصراع دوّم به نثر هر دو جزء حرف ربط در کنار هم قرار می گیرند: اگر که امروز نبرده است فردا ببرد (می برد). به نظر می رسد حاصل این فاصله ی بین دو جزء حرف ربط مرکّب، مؤکّد شدن عبارت و جمله ای است که بعد از حرف «که» می آید. از این نوع کاربرد در متون می توان نشان یافت.

مثلاً از گلستان سعدی:

گر دست دهد که آستینش گیرم
ورنه بروم بر آستانش میرم

از صائب تبریزی:

هرکه منع از آرزوی دل کند بیمار را
گر بود عیسی که بر بیمار می گردد گران

د ـ ۴ ـ

من آن آیینه را روزی بدست آرم سکندروار
اگر می گیرد این آتش زمانی ور نمی گیرد

۲/۱۴۹

نکته ی قابل توجّه زبانی و دستوری که در این بیت دیده می شود استفاده از حرف ربط «اگر» به معنی «یا» است که به نوعی باستانگرایی (Archaism) در زبان حافظ محسوب می شود؛ چراکه به کار بردن این حرف بدین معنی بیشتر مربوط به دوره ی اولیّه ی شعر فارسی است و به ویژه شیوع استعمال آن را در شاهنامه ی فردوسی می بینیم.

د ـ ۵ ـ

شبان وادی ایمن گهی رسد به مراد
که چند سال بجان خدمت شعیب کند

۶/۱۸۸

به کار بردن قید زمان «گه» به جای و در معنی گروه قیدی «آن گاه». جناب دکتر پورنامداریان در کتاب «خانه ام ابری است» به این نوع استعمال و شیوع آن در شعر نیما اشاره کرده اند.[۲۶] احتمالاً نیما این نوع کاربرد را از حافظ اخذ کرده است.

د ـ ۶ ـ

ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود
تسبیح شیخ و خرقه ی رند شراب خوار

۹/۲۴۶

استفاده از فعل «ترسم» به کنایه در معنی: مطمئن هستم، شکی ندارم و...[۲۷] سود بردن به جا و مناسب مقام از مهم ترین جنبه ی بلاغی کنایه است و آن ایجاد امکان برای مخاطب و خواننده است تا هم معنیِ لفظ و عبارت و هم معنیِ معنی را (مراد و منظور ثانوی و پوشیده در کنایه) در ذهن و نظر خود داشته باشد. نکته ی قابل توجّه در این تعبیر کنایی حافظ این است که معنی اولیّه و ظاهری فعل با معنی ثانوی و مُراد با توجّه به حال و مقام بیت در یک درجه ی اهمیّت قرار دارد و از لحن ترحّم آمیز و دلسوزانه ای که در فعل «ترسم» وجود دارد و تأثّر و دلرحمی حافظ را بر حال و زهدورزی و ریاضات بیهوده ی ـ تازه اگر به حقیقت باشد و نه از روی تظاهر ـ شیخ و زاهد نشان می دهد، نباید غافل بود.

د ـ ۷ ـ

آن که به پرسش آمد و فاتحه خواند و می رود
گو نفسی که روح را می کنم از پیش روان

«نفسی» در مصراع دوّم قید زمانی است که فعل بعد از آن به قرینه ی معنوی حذف شده است: نفسی درنگ کن، توقّف نمای... در زبان محاوره ی امروز ما نیز چنین استعمالی داریم. مثلاً وقتی طرف مقابل می خواهد چیزی بگوید یا کاری کند. به او می گوئیم: یک لحظه! یک لحظه! یعنی: یک لحظه صبر کن، یک لحظه تأمّل کن. از تناسب زیبایی که بین کلمات نَفَس، روح، فاتحه خواندن و روان و نیز تبادری که بین کلمات نَفَس و روح برقرار است، نباید غافل بود.

مواردی که به عنوان نمونه از شعر و زبان حافظ نقل شد حاصل یک نگاه گذرا و تورقی سریع بر دیوان حافظ بود. شکّی نیست که اگر بنا باشد با دقّت و ژرف نگری تک تک ابیات و بلکه الفاظ شعر حافظ را بررسی کنیم و زیرنظر گیریم، نمونه ها و شواهد بی شماری می توان استخراج نمود ـ اعم از دستوری و بلاغی و واژگانی ـ که نشان دهنده ی شاهکار زبانی حافظ و تفاوت سطح زبانی و بیانی او با دیگران است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ «جنبش فرمالیسم روسی که به سال ۱۹۱۴ نخستین نشانه‌هایش آشکار شد، به یکی از مهم‌ترین آئین‌های اندیشه‌گرانه‌ی سده‌ی حاضر تبدیل شد و تأثیر مباحث اصلی و روش کار فرمالیست‌ها هنوز هم بر نظریه‌ی ادبی آشکار است.» (ساختار و تأویل متن، ص ۳۸)

۲ ـ همان، ص ۷۴.

۳ ـ «هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هرچند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختنی غیردستوری منجر می‌شود و خلاقیّت هنری به شمار نخواهد رفت.» (از زبانشناسی به ادبیّات، جلد اول: نظم، ص ۴۷).

۴ ـ به عنوان نمونه، نک: حافظ‌نامه، بخش اول، تأثیر پیشینیان بر حافظ، صص ۴۰ ـ ۹۰.

۵ ـ دیوان حافظ به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، انتشارات صفی‌علیشاه، چاپ ششم، ۱۳۶۹. شماره‌ی غزل‌ها و ابیات از روی این دیوان است.

۶ ـ حافظ در جای دیگر به همین تعبیر کلمه‌ی «مست» را به کار برده:

راه دل عشّاق زد آن چشم خُماری
پیداست از ین شیوه که مست است شرابت
۴/۱۵

۷ ـ نیز، نک: حافظ‌نامه، بخش اول، ص ۲۲۳.

۸ ـ نک: لغت‌نامه، ذیل «باده‌ی مست».

۹ ـ برای دیدن «چه» به این معنی، نک: لغت‌نامه.

۱۰ ـ این اشاره‌ی ظریف و به جا را در مورد کلمه‌ی «لیلی» از کتاب «فنون بلاغت و صناعات ادبی» تألیف مرحوم استاد همایی نقل کرده‌ام.

۱۱ ـ برای دیدن نمونه‌های دیگر از کاربرد این نوع حرف، نک: ۱/۵۸، ۱/۷۹، ۴/۸۰، ۵/۸۸، ۴/۱۱۸، ۱/۱۱۸، ۸/۲۸۱، ۹/۳۵۸، ۵/۳۶۰، ۴/۴۳۲، ۲/۴۴۳، ۶/۴۵۱، ۵/۴۸۸. مرحوم معین در فرهنگ خود اشاره به این معنی حرف «و» نموده‌اند و آن را حرف ربط یا عطف برشمرده‌اند که البتّه در نظر گرفتن آن به عنوان حرف اضافه (به معنی «با») نیز استبعادی ندارد.

۱۲ ـ نک: موسیقی شعر، ۲۳.

۱۳ ـ برای دیدن نمونه‌های دیگر نک: ۲/۲۰۳، ۵/۲۱۵، ۸/۲۱۷، ۲/۴۷۱.

۱۴ ـ برای نمونه، نک: لغت‌نامه، ذیل «تا» به معانی انتظار برم و...

۱۵ ـ نیز، نک: ۲/۶۷، ۳/۷۱، ۴/۱۱۸، ۳/۱۲۷، ۳/۱۵۸، ۷/۲۳۲، ۶/۳۵۶، ۲/۳۶۹، ۷/۳۹۱، ۲/۴۲۳، ۱/۴۵۱، ۴/۴۹۵.

۱۶ ـ نک: ۱۰/۲۵۶، ۵/۳۸۷.

۱۷ ـ فعل «گو» در این معانی و کلمه‌ی قبل از آن در نقش‌های مذکور در شعر فارسی کاربرد دارد.

برای نمونه:

دوستان گو نصیحتم مکنید
که مرا دیده بر ارادت اوست (گلستان سعدی)

۱۸ ـ برای آشنایی اجمالی با انواع موسیقی شعر و از جمله موسیقی لفظی (داخلی) و معنوی آن، نک: گزیده‌ی غزلیّات شمس، به کوشش دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، پیش گفتار کتاب، مبحث: موسیقی شعر در غزلیّات شمس.

۱۹ ـ نک: لغت‌نامه، ذیل «افتادن» که سه بیت از حافظ به عنوان شاهد مثال برای این معنی آمده است.

۲۰ ـ مصوّت «ا» چهار بار در بخش پایانی مصراع دوّم آمده است که تأیید و تأکیدی ست برای ایجاد و تداعی تصویر دهان باز هنگام افطار کردن و تناول غذا. دهانی که تا هنگام افطار بسته بوده است!

۲۱ ـ برای دیدن تفصیل این مختصر، نک: موسیقی شعر، صص ۳۱۵ ـ ۳۲۲، نیز صص ۴۲۱ ـ ۴۶۳.

۲۲ ـ «و قدما آن را گاه در مورد قسم آرند و...» (نک: لغت‌نامه، ذیل کلمه‌ی «را»).

۲۳ ـ در یک نظر اجمالی حدود ۳۰ بار حافظ از این ترکیب در شعر خود استفاده نموده است. نک: ۱/۵، ۲/۳۳، ۵/۵۷، ۴/۶۷، ۶/۱۱۵، ۸/۱۲۰، ۹/۱۲۰، ۷/۱۲۹، ۱/۱۳۷، ۲/۱۴۹ ـ ۱۲، ۴/۱۶۵، ۷/۱۸۰، ۵/۲۲۲، ۹/۲۳۰، ۳/۲۴۵، ۳/۲۵۲، ۷/۲۶۷، ۵/۲۷۳، ۳/۲۹۲، ۴/۳۱۰، ۴/۳۳۳، ۱/۳۸۶، ۴/۴۰۲ ـ ۷، ۴/۴۳۵، ۴/۴۶۳، ۱/۴۷۰، ۳/۴۷۶،

۲۴ ـ فعل «کرد» از جمله افعالی است که بیشتر به صورت مرکّب به کار می‌رود امّا از جمله مواردی که به صورت بسیط استعمال می‌شود وقتی است که به معنی خلق کردن، به وجود آوردن و ایجاد کردن باشد، از جمله در این بیت سعدی:

بحر آفرید و برّ و درختان و آدمی
خورشید و ماه و انجم و لیل و نهار کرد

۲۵ ـ برای دیدن شواهد دیگر از فعل «زدن» به معنی نوشیدن، نک: لغت‌نامه‌ی دهخدا. این فعل به همین معنی هنوز در استعمال عوام رایج است.

۲۶ ـ خانه‌ام ابری است، صص ۱۴۰ ـ ۱۴۱.

۲۷ ـ برای دیدن کاربرد فعل «ترسم» در این معنی به عنوان نمونه می‌توان این دو بیت سعدی را از گلستان نقل کرد:

ای تهی دست رفته در بازار
ترسمت پر نیاوری دستار
ترسم نرسی به کعبه‌ای اعرابی
کاین ره که تو می‌روی به ترکستان است

مآخذ:

۱ ـ از زبان شناسی به ادبیّات، جلد اول: نظم، کورش صفوی، نشر چشمه، ۱۳۷۳.

۲ ـ حافظ‌نامه، بهاءالدین خرّمشاهی، انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، چاپ دوّم، ۱۳۶۷.

۳ ـ خانه‌ام ابری است، دکتر تقی پورنامداریان، انتشارات سروش، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۴ ـ ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۷۸.

۵ ـ فرهنگ فارسی، دکتر محمد معین.

۶ ـ گزیده‌ی غزلیّات شمس، به کوشش دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، مجموعه‌ی سخن پارسی، چاپ هفتم، ۱۳۶۷.

۷ ـ لغتنامه، علی‌اکبر دهخدا.

۸ ـ موسیقی شعر، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات آگاه، چاپ سوّم، ۱۳۷۰.