مقاله

# ساختار و فرم در شعر حافظ

## بازخوانی شعر حافظ از نگاه فرمالیست‌ها

عبدالله آلبوغبیش*

فرمالیست‌های روس و بعد از آنان فرمالیست‌های آمریکایی، با این ایده وارد قلمرو نقد ادبی شدند که می‌باید تمامی دیدگاه‌های فرامتنی هم‌چون بررسی‌های اجتماعی، روان‌شناختی، سیاسی و اخلاقی را در ورای مرزهای یک اثر ادبی متوقف کرد و فارغ از دیدگاه‌های پیش گفته، به سراغ متن رفت.

آنان در درجه اول، شکل یا فرم (Form) اثر را در کانون توجه خود قرار می‌دادند و معتقد بودند که می‌توان از گذر فرم و شکل اثر، خواه شعر و خواه هر نوشته ادبی دیگر، به معنا و محتوای آن پی برد. فرمالیست‌ها ادبیت (Lit-erariness) یک اثر را در فرم آن جست‌وجو می‌کردند. اصل در دیدگاه‌های آنان، واژه بود و از نظرگاه‌شان، این واژه است که می‌تواند محتوای مورد نظر گوینده را به دوش کشد. از این منظر، می‌توان فرمالیست‌ها را مانند رولان بارت (Rolane Barthes) ـ با توجه به تأکید وی بر چندگانگی معنا در واژگان ـ قائل به مرگ مؤلف دانست: متن به محض بیرون آمدن از زیر دست مؤلف، دیگر به وی تعلق ندارد، بلکه متعلق به خواننده و شنونده آن است که با توجه به شرایط و اوضاع و احوال خویش، می‌تواند آن را تأویل و تعبیر و یا تفسیر کند و به عبارتی در این فرآیند، نه «حضور منفعلانه» که «شرکت فعالانه» داشته باشد و مؤلف از این لحظه به بعد، هیچ نقشی در این میان عهده‌دار نخواهد بود.

از نگاه فرمالیست‌ها، گوینده یا نویسنده یک اثر ادبی و هدف دنبال شده از نگارش اثر مهم نیستند، بلکه مهم فرم اثر است و این‌که آیا شکل شعر توانسته است بار محتوایی اثر ادبی را به دوش کشد یا خیر؟

می‌توان فرم را این‌گونه تعریف کرد: «تمامی اجزا و عناصر نقشمند در آفرینش یک کلیت ادبی، فرم نامیده می‌شوند.[1] با این تعریف، فرم شامل تمامی عناصر و تمهیداتی (Devices) است که می‌توانند جنبه‌ای ادبی به اثر بخشند. چارچوب زیبایی‌شناسی (Aesthetic) متن و صناعات ادبی موجود در آن نظیر تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و...، موسیقی درونی و برونی نظیر وزن، ردیف، قافیه، تصرف در محور همنشینی و دیگر موارد، همگی به عنوان اجزای مختلف یک کل ادبی می‌توانند فرم و کلیت یک اثر را شکل دهند و فضایی ادبی بر آن حاکم سازند. از این روست که «منتقد در بحث خود از شکل باید به نقش هر یک از اجزا در پیدایی آن کل نظر داشته باشد و وظیفه زیباشناسانه آن را تبیین کند. رابطه اجزا را با هم یعنی کارکرد هر جزء را با توجه به اجزای دیگر در ایجاد بنای شکوهمند اثر ادبی، توصیف و بیان کند.»[2]

ویکتور شکلوفسکی (Victor Shklovsky) ، در مقاله خود با نام «Art as device» فرم را پیوند و ارتباطی تعریف می‌کند که میان عناصر و اجزای شکل‌دهنده اثر مشاهده می‌شود. وی سپس می‌افزاید: «این تناسب و

ارتباط، هر چند ظاهراً آفریده مولف است و حتی ممکن است آگاهانه به وجود آمده باشد، اما معمولاً چندان ربطی به نیت و قصد مؤلف ندارد. اگر شعری را به نثر ترجمه کنیم، معنی صدمه می‌بیند؛ زیرا معنی فقط در همان شکل خاص است که تحقق یافته است. لذا منتقد باید به جای بررسی معنی و مفهوم اثر، بر هنرهای ادبی (Poetic devices) تمرکز کند. اصلاً هنر همین فنون ادبی است.» [۳]

با این پیش‌درآمد، اکنون به سراغ غزلی از غزلیات حافظ می‌رویم و می‌کوشیم آن را از این دیدگاه نقد کنیم.

شاه شمشاد قدان خسرو شیرین دهنان
که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان
مست بگذشت و نظر بر من درویش انداخت
گفت ای چشم و چراغ همه شیرین سخنان
تا کی از سیم و زرت کیسه تهی خواهد ماند
بنده من شو و برخور ز همه سیم تنان
کم‌تر از ذره نه‌ای پست مشو مهر بورز
تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ زنان
پیر پیمانه‌کش من که روانش خوش باد
گفت پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان
با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که اند این همه خونین کفنان
گفت حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایم
از می لعل حکایت کن و شیرین سخنان

در این غزل، صحنه کارزاری توصیف می‌شود که «شاه شمشاد قدان» بدان وارد شده و با تیغ مژگان قتال خود، «قلب همه صف‌شکنان» را شکسته است. برای برجسته‌سازی (Forgrounding) «شکوه» و «شوکت شاه»، صامت «ش» در همان بیت اول شش بار تکرار شده و حرف «ژ» که مخرجی قریب به «ش» دارد نیز آمده تا به یاری همخوان‌های «ش» موجود در بیت بشتابد و این حشمت و شوکت شاه برجسته‌تر گردد. اساساً واژه‌هایی که از صامت «ش» برخوردارند، اغلب دارای نوعی جولان و جنب و جوش‌اند. واژگانی نظیر شیفتگی، شیدایی، عاشقی، جوشش، آتش، شادی، شهر، شورش، آشوب و ... همگی با بهره‌مندی از این صامت توانسته‌اند بار معنایی نهفته در خود را به نمایش گذارند:

**شور شراب عشق** تو آن نفسم رود ز یاد
کاین سر پرهوس شود خاک در سرای تو

و یا:

فغان کاین لولیان **شوخ شیرین کار شهر آشوب**
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

اما مصوتی که در این بیت نیز از همان آغاز شاخص و برجسته می‌نماید، مصوت بلند «ا» در واژگانی نظیر شاه، شمشاد، قدان، دهنان، مژگان و صف‌شکنان است. این مصوت به همان ترتیبی که در بیت اول شروع شده و آمده، در ابیات بعدی گاه شدت و ضعف یافته است. تکرار این مصوت در بیت اول و دیگر ابیات، صف لشکریان و صف‌شکنان را ترسیم می‌کند؛ بدین صورت که «شاه شمشاد قدان» به سوی آنان تاخته، با مژگان قتال خود قلب‌شان را شکافته است. این لشکریان هر چند که شمارشان زیاد است و در برابر شاه صف‌آرایی کرده‌اند، اما صف آنان در هم شکسته و کم‌کم در ابیات بعد از شمارشان کاسته می‌شود؛ تا جایی که در بیت چهارم تعدادشان به حداقل می‌رسد:

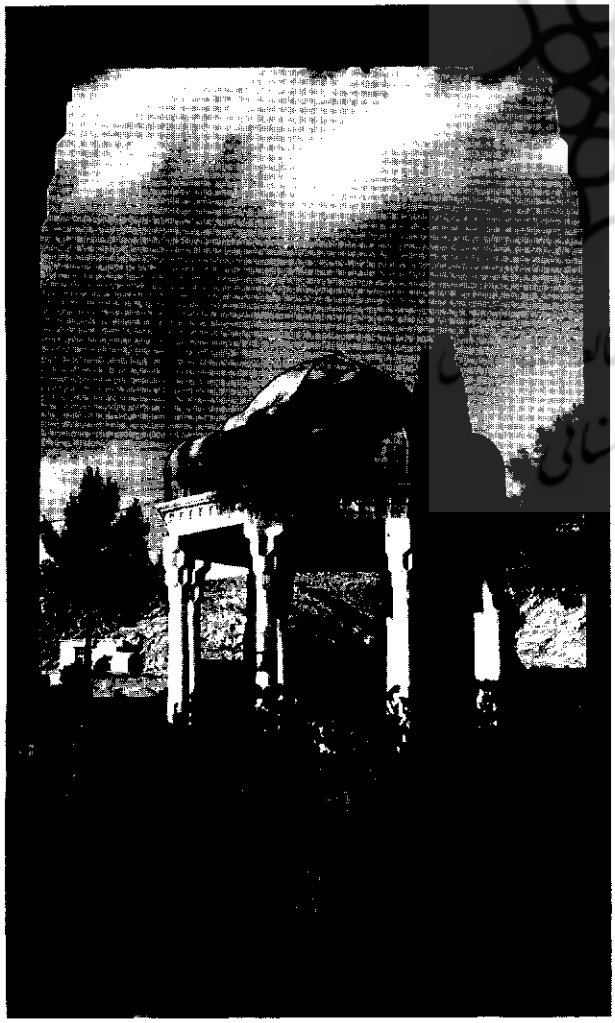
کم‌تر از ذره نه‌ای پست مشو مهر بورز
تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

و در بیت ششم آن شمار اندک نیز «شهید» می‌شوند:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم
که شهیدان که اند این همه خونین کفنان

این درهم شکسته شدن‌ها با شروع تاختن شاه فزونی می‌گیرد و حرف «ک» و «گ» از طریق شکل نوشتاری خود، برای نشان دادن این امر وارد عمل شده‌اند. با رجوع به ابیات غزل، مشاهده می‌شود که سربازان و صف‌شکنانی که در بیت اول به مقابله شاه برخاسته‌اند (چهار مصوت بلند در مصراع اول)، همگی در مصرع دوم درهم شکسته شده‌اند (چهار مصوت ک و گ در مصرع دوم).

این به خاک افتادن و درهم شکسته شدن، در ابیات بعدی نیز ادامه می‌یابد و هر صف‌شکنی که در برابر شاه قدعلم می‌کند، بلافاصله به زمین زده می‌شود؛ خاصه آن‌که ترکیب پیمان‌شکنان، معنای شکستن را در خود نهفته دارد. علاوه بر آن، پایان تمامی ابیات با صامت «ن» همراه است: شاه در برابر هر صفی که می‌ایستد، آن را عاقبت (پایان ابیات) بازگونه می‌کند. خمیدگی «ن» بیانگر به



زمین افتادن لشکریانی است که آخرین آن‌ها (الف ماقبل نون) نیز مورد تاخت شاه قرار گرفته و کشته شده است.

البته مصوت‌های بلند «ا» می‌توانند بیانگر ابراز تعجب از این شاه شمشاد قد نیز باشند، زیرا فرد آن گاه که به تعجب واداشته می‌شود، دهانش باز می‌ماند و به هنگام تلفظ «ا» نیز دهان باز می‌شود. سعدی نیز از همین شگرد استفاده می‌کند، اما برای نشان دادن وسعت و گستردگی بیان پیش روی خود:

در این وادی فرو شد کاروان‌ها

که کس نشنید آواز درایی

تکرار مصوت‌های بلند «ا» بیانگر گستردگی وادی‌ای است که کاروان‌ها در آن فرو شده، هیچ خبری از آن‌ها نشده است.

فرم و شکل ظاهری صامت‌های ک و گ در غزل، هم‌چنین حاکی از تیرانداختن و کمان‌کشی است و تلفظ آن‌ها القاگر صدای پرتاب تیر، این دو صامت ۲۱ بار در سراسر غزل آمده است و تکرار مستمر آن‌ها صدای این پرتاب‌ها را در ذهن و گوش القا می‌کند.

نکته دیگر، موقوف المعانی بودن ابیات نخستین و نیز ابیات آخرین غزل است. این امر حاکی از دامنه‌دار بودن کارزار و نبرد آغاز شده است که بی‌وقفه ادامه می‌یابد تا این‌که به بیت چهارم، یعنی مرکز غزل (قلب میدان) برسد. در این بیت، حالتی پیش‌انفجاری رخ می‌دهد و میدان کارزار دچار نوعی توقف و درنگ می‌شود؛ همه لشکریان اطراف شاه شمشاد قد به زمین زده می‌شوند (بیشتر کلمات بیت چهارم حالتی افقی و نه عمودی دارند) و این استمرار از هم می‌گسلد (بیت پنجم)، اما باز در ابیات بعد ادامه می‌یابد (ابیات هفتم و هشتم).

حال بازگردیم به مکان این انفجار و چگونگی حس شدن آن؛ در بیت چهارم صامت انفجاری «پ» یک بار آمده و زمینه برای وقوع انفجاری مهیب و بزرگ در بیت پنجم فراهم و مهیا می‌شود:

پیر پیمانه کش من که روانش خوش باد

گفت پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان

شکل آوایی «پ» با یک نوع انفجار در لبان همراه است.[۴] در بیت پنجم (بیت بالا) تکرار این صامت، نشان از آن دارد که لشکریانی که اطراف شاه را فراگرفته و او را احاطه کرده‌اند (تکرار شش باره مصوت بلند «ا»)، با یک تکان محکم مواجه و همه به کناری رانده شده و به خاک افتاده‌اند (چهار بار صامت «ک» در بیت آمده، معادل تعداد صامت‌های انفجاری «پ» در همین بیت).

برای بیان بهتر این نکته، باید به واژه انگلیسی (Expand) اشاره کرد که بسط و گسترش دادن ترجمه شده است. به هنگام تلفظ این واژه، دهان تقریباً به صورت کامل باز می‌شود و بدین ترتیب، این بسط و گسترش دادن محسوس‌تر می‌شود. شاید با توجه به مخرج انفجاری «پ» بتوان گفت که ترجمه صحیح‌تر آن، گسترش دادن ناگهانی و یک‌باره باشد.

فراوانی نقطه‌ها در غزل هم بیانگر ریزش خون است. این ریزش خون در واژگانی بهره‌مند از حروف نقطه دار نظیر پ، ژ، چ و ش بروز و تجلی می‌یابد. اگر نقطه‌های موجود در غزل را به رنگ قرمز بنگاریم، این ریزش خون بیشتر و بهتر محسوس می‌شود.

در شعری از اشعار شفیعی کدکنی نیز این فراوانی حروف نقطه‌دار و کسره‌های فراوان سبب شده است تا ریزش و بارش مستمر و پیاپی باران در ذهن مجسم گردد:

در زیر باران ابریشمین نگاهت

بار دگر

ای گل سایه رست چمنزار تنهایی من

چون جلگه‌ای سبز و شاداب گشتم.

در تیرگی‌های بیگانه با روشنایی

همراز مهتاب گشتم.

امشب به شکرانه بارش پرنثار نگاهت

ای ابر بارانی مهربانی!

من با شب و جوی و ساحل غزل می‌سرایم

زین خشکسالان و بی‌برگی دیرگاهان

تا جوشش و رویش لحظه‌های ازل می‌گرایم.

(*در نور گل‌های مهتاب گون آفاقی، آیینه‌ای برای صداها*، ص ۱۲۶)

در این میان، اصطلاحات میلیتاریستی نیز در غزل وارد شده تا صبغه‌ای نظامی بدان بخشند: شاه، خسرو، مژگان (قتال)، شکند، قلب، صف‌شکنان، نظر انداختن (= تیرانداختن)، چرخ (یادآور چرخ‌انداز)، شهیدان و خونین کفنان.

حال به این پرسش باید پاسخ داد که این شهیدان خونین کفن که‌اند؟ طبعاً وجود واژه شاه شمشاد قدان، پاسخ این سؤال را در خود نهفته دارد. این شهیدان همان عاشقان و شیفتگان کشته نظر و قد شاه خوبان‌اند که اطراف او را گرفته و احاطه کرده‌اند و عشق او و وصال او، هستی‌شان را از آنان ستانده است. از این رو، از این لشکریان به شهید تعبیر شده‌اند و برای برجسته‌تر و محسوس‌تر شدن این امر، واژه لاله نیز آمده؛ واژه‌ای که یادآور شهید و شهادت در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی است.

در قلمرو نقد فرمالیستی، هر کدام از واژگان در زنجیره جملات یک اثر ادبی، معانی گوناگونی به دوش می‌کشد و هر خواننده با هر بار خوانش یک متن ادبی، هاله و ظرفیت‌های جدیدی از معانی واژگان، را متناسب با وضعیت موجود می‌تواند کشف کند. این چند معنایی واژگان، ویژگی آثار هنری و غیرروزمره است. معمولاً در زبان خودکار و اتوماتیزه شده، هر واژه تنها یک معنای خاص را آن هم برای انتقال مفهوم و برقراری ارتباط به دوش می‌کشد، اما یک واژه با ورود به قلمرو ادبی و هنری، می‌تواند معانی مختلف و چه بسا متضادی داشته باشد. در این زمینه شفیعی کدکنی، پس از آن‌که به «چند معنایی» واژگان در شعر حافظ، متناسب با حالت‌ها و شرایط افراد مختلف و در ازمنه متفاوت اشاره می‌کند، به این نتیجه می‌رسد که «چند معنایی بودن» در کنار عناصری نظیر عاطفه، تخیل و رمز یکی از عناصر شعرآفرین است.[۵] می‌توان از همین نتیجه‌گیری، به اهمیت انعطاف‌پذیری واژگان در آفرینش یک اثر ادبی پی برد.

با این تعبیر، می‌توان لایه جدیدی از متن را کشف کرد و آن لایه عرفانی غزل است. در این لایه، لشکریان به عارفان و شیفتگان بدل می‌شوند و شاه شمشاد قدان، معشوق‌شان می‌گردد که نظر (یکی از اصطلاحات عرفانی) بدان‌ها انداخته و بر آنان متجلی شده است و آنان برای کسب فیض از این معشوق و محبوب ازلی، رو به سوی او آورده و طبعاً به وصال او دست یافته‌اند و اکنون به شهادت (فنا) رسیده‌اند:

بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت

و ندران برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت

گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست

گفت ما را جلوه معشوق در این کار داشت

واژگانی نظیر شیرین دهنان، مژگان، مست، نظر، درویش، پیر پیمانه‌کش، صبا، سحر، محرم، راز و می لعل همگی معانی عرفانی دارند و این لایه عرفانی را تقویت می‌کنند.

اکنون (در بیت هفتم) نبرد و کارزار پایان یافته است؛ تعدادی فانی شده‌اند و فردی (سالکی) در گوشه‌ای از میدان به تماشای این کشته‌شدگان نشسته و این سؤال را مرور می‌کند که «شهیدان که‌اند این همه خونین کفنان؟» جوابش را می‌یابد و درمی‌یابد که محبوب ازلی، بدان‌ها «نظر انداخته» و پس از نظر به درویشان، اکنون در میان آنان نیست. از این رو، می‌یابد «از می لعل حکایت کرد» و از «شیرین دهنان» (پیران و مرشدان راه حق که سخن و بیان عارفانه خوشگواری دارند) که بنیان و اساس این ماجرایند.

برای برجسته‌سازی (Forgrounding) موارد مورد تأکید و مهم، معمولاً[۵] از «جادوی مجاورت»[۶] بهره برده می‌شود:

اگر از پرده برون شد دل من عیب مکن

شکر ایزد که نه در **پرده پندار** بماند

این موارد از رهگذر جادوی مجاورت، به صورت ترکیبی برجسته درآمده‌اند. در این غزل نیز شیوه یاد شده مورد توجه قرار گرفته است: شاه شمشاد قدان، چشم و چراغ، خلوتگه خورشید، پیر پیمانه‌کش. هر کدام از این ترکیبات، در حرف اول با هم اشتراک دارند و بدین ترتیب، فرآیند برجسته‌سازی شکل گرفته است.

در کنار نکات یاد شده، وزن غزل نیز فعلاتن فعلاتن فعلن است. این وزن نوعی از جولان و غلیان و جوشش را در خود نهفته دارد و از این رهگذر، توانسته است بخشی از این جنب و جوش و حرکت رو به جلوی موجود در غزل را به عهده گیرد.

هم‌چنین، نوعی تضاد و تقابل در غزل دیده می‌شود که طبیعت رویارویی در میدان کارزار است: شاه و بنده، ذره و خورشید، من و تو، امر و نهی موجود در غزل. به دیالوگ‌ها نیز باید توجه کرد: دیالوگ میان شاه و من درویش، پیر پیمانه‌کش و شاعر و نیز شاعر و باد صبا. این دیالوگ‌ها که نوعی تبادل کلامی‌اند، بخشی دیگر از این رویارویی را به دوش کشیده‌اند.

افزون بر این‌ها، نوعی تناسب و ترادف معنایی و گاه زبانی میان برخی واژگان مهم غزل وجود دارد: شاه و خسرو، نظر و چشم، زر و سیم تن، مهر و خورشید، پیمانه و پیمان (تناسب زبانی و به عبارتی جناس مذیل)، لاله و شهیدان، محرم و راز و سرانجام، می لعل و شیرین دهنان. به مراعات‌نظیر نیز باید اشاره کرد: قد، دهن، مژگان، چشم و تن. این واژگان برخی از اجزای بدن انسان‌اند. نیز باید به حشو ملیح نهفته در این بیت دقت کرد:

پیر پیمانه‌کش من که روانش خوش باد

گفت پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان

در سیاق چند معنایی واژگان و در کنار دیگر تمهیدات و صناعات وارد شده در غزل، بیت چهارم نوعی ایهام (ایهام ترادف) را در دو واژه مهر و خورشید نهفته دارد: مهر علاوه بر آمدن در معنای اصلی خود (دوستی و مهر ورزیدن)، در معنایی ثانوی، یعنی خورشید آمده و بدین ترتیب، نوعی تناسب را با خورشید شکل داده است. در این فرآیند، یک واژه حالتی پوست‌پیازی به خود می‌گیرد و خصلت «دگم واژگانی» در آن رنگ می‌بازد و چندین معنا را با توجه به اوضاع و احوال و برداشت‌های متفاوت افراد از متن به خود می‌گیرد و هر معنای آن، با دیدی متفاوت پذیرفتنی می‌گردد. این ویژگی و مشخصه شعر و هر اثر ادبی دیگر است که معانی واژگان آن مانند زبان روزمره، اتوماتیزه و خودکار شده نیستند و تنها یک معنای مشخص و معین را در خود ندارند.

در غزل، هر واژه در جای مشخص خود آمده و واژگان دست به دست هم، توانسته‌اند کلیت ادبی شعر را شکل داده و وحدتی ارگانیکی (Organic Unity)را بر شعر حاکم سازند. هیچ کدام از واژه‌ها بر کنار از واژه دیگری نیست و هم در محور افقی و هم محور عمودی شعر، نوعی وحدت و یکدستی مشاهده می‌شود. معانی چندگانه واژگان، مراعات النظیرها، تناسب‌ها و ترادف‌های معنایی و واژگانی، تضاد و تقابل‌ها، جادوی مجاورت و دیگر صناعات و تمهیدات ادبی همگی در این سیاق آمده‌اند. ردالمطلعی که در پایان غزل آمده (واژه شیرین‌دهنان هم در اولین مصرع و هم در آخرین مصرع غزل آمده) نیز بر این اساس و مبناست.

*** دانش آموخته مقطع کارشناسی ارشد**

**پی نوشت:**

رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

۱. فرمالیسم در شعر شفیعی کدکنی، ص ۱۷

۲. *نقد ادبی*، ص ۱۵۶

۳. شکل‌گرایی روسی و ساخت‌گرایی پراگ، ص ۲۷

۴. این نکته در واژگانی نظیر پرواز (باز شدن یک‌باره بال‌های پرنده)، پرده (معمولاً کنار زدن و یا کنارکشیدن پرده با یک حالت ناگهانی همراه است)، پرنده، پاره کردن و... مشهود است.

۵. از عرفان بایزید تا فرمالیسم روس، ص ۱۴

۶. از نگاه شفیعی کدکنی، نشستن دو حرف مشابه در یک ترکیب، باعث برجسته شدن آن می‌گردد. خود ترکیب جادوی مجاورت از همین مقوله است. *مجله بخارا*، ص ۱۶

**منابع:**


۱. آلیوغبیش، عبدالله، فرمالیسم در شعر شفیعی کدکنی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، تهران: ۱۳۸۲

۲. حافظ، شمس‌الدین محمد، *دیوان حافظ*، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم با تجدید نظر، تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۲

۳. سعدی، مصلح‌الدین، *کلیات سعدی*، براساس تصحیح و طبع محمد علی فروغی، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، چاپ اول، تهران، انتشارات ناهید، ۱۳۷۵

۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا، آیینه‌ای برای صداها، چاپ سوم، تهران: نشر سخن، ۱۳۷۹

۵. از عرفان بایزید تا فرمالیسم روس، فصلنامه هستی؟

۶. جادوی مجاورت، مجله *بخارا*، س اول، ش دوم، مهر و آبان ۱۳۷۷

۷. شمیسا، سیروس، *نقد ادبی*، چاپ اول، تهران: نشر فردوس، ۱۳۷۸

۸. نیوتن، ک. م، شکل‌گرایی روسی و ساخت گرایی پراگ، ترجمه کیوان نریمانی، مجله *تکاپو*، دوره نو، سال اول