صدای «دیگری» در دیوان حافظ

دکتر منیژه عبدالهی

مقدمه:

سنت‌های کهن زیباشناسی بر هم‌خوانی یک موضوع واحد با شرح و پرداخت آن اصرار می‌ورزند و وحدت و هم‌بستگی عناصر ساختاری اثر هنری را، اصلی مسلم می‌دانند و حتا در بیان‌های متناقض و تضادگونه نیز کوشش برآن است که با ادغام و آمیزش ناسازها در بستری هموار، فضایی یک‌دست و یک‌پارچه بازنمایی شود. آرایه‌های ادبی «مراعات‌النظیر» و «ایهام تناسب» را می‌توان از رایج‌ترین گونه‌های این شیوه پرداخت و این گونه هموارسازی به حساب آورد. از نظر اندیشه‌ورزی این گونه ادبیات به سمت و سوی «سخن تجویزی» پیش می‌رود. به بیان دیگر اتخاذ موضع واحد، بینشی مشخص از جهان را به نمایش می‌گذارد که سرانجام در نهایی‌ترین شکل خود به تک‌گویی آمرانه‌ی فلسفی منجر می‌شود.

بخش عمده‌ای از ادبیات فارسی و نیز شمار بسیاری از غزل‌های حافظ نیز از این قاعده مستثنی نیستند، اما در کنار این وجه رایج و این سنت مؤکد به نمونه‌های خلاقانه‌ای در اشعار حافظ برمی‌خوریم که پا را از این محدوده فراتر نهاده است و شاید راز غریب نمودن غزل‌های حافظ که از همان اوان انتشار، با انتقادهایی همراه بوده است نیز در همین نکته نهفته است و

خواننده‌ی انس‌گرفته با محیط هم‌خوان و هم‌بسته‌ی ادبیات قبل از حافظ، در این اشعار خود را با توده‌ی بی‌شکلی از مواد (یعنی ابیات) ناهم‌گون و ناهم‌خوان روبرو می‌دیده‌است که موجب هرج و مرج ذهنی او را فراهم می‌آورده است. به بیان دیگر حافظ در این گونه اشعار می‌کوشد موضع واحد خود یا راوی را در تقابل با بینش‌های دیگر قرار دهد تا بتواند مفهومی عام‌تر از هستی انسانی را عرضه کند که «دیگران» نیز نقشی جدی در پدید آوردن آن ایفا می‌کنند و به این‌ترتیب «گفتار» در عام‌ترین مفهوم خود در این اشعار منزلت ویژه‌ای می‌یابد. به بیان ساده در این اشعار، گفتار حاصل جمع دو بینش مشخص و متفاوت از هستی است که با یکدیگر به گفت‌وگو نشسته‌اند. و سمت‌گیریِ گفت‌وگویی در اشعار حافظ وقتی پدیدار می‌شود که گوینده همه‌ی آن چه را که خواسته بگوید، گفته است و اینک سخن در مسیری که طی می‌کند، ناگزیر با سخن «دیگری» برخورد می‌کند و نوعی تقابل زنده و سرشار پدیدار می‌شود. نتیجه‌ی بلافصل اتخاذ این روش آن است که ساخت شعر از یکه‌گویی و یکه‌تازی راوی ـ شاعر فاصله می‌گیرد و در ازای آن و یا به پاداش از دست رفتن آن، شاعر امکان می‌یابد که از گفته‌ان‌های مختلفی که در لحظه‌ی آفرینش شعر، با او در چالش هستند، استفاده کند؛ یعنی عملاً در ذهن او محیطی چندصدایی پدید می‌آید. حافظ برای تبیین و به نمود رساندن این ادراک خلاقانه که در کوره‌ی ذهن پرتوان او ساخته و پرداخته شده‌است، نیازمند تغییر بنیادی در شیوه‌های مستعمل بیان گفت‌وگویی است و نیز در مواردی، ناگزیر، به خلق شیوه‌های تازه دست یازیده است. در غزل‌های حافظ سخن «دیگری» از جهت آشکارگی و نمود بیرونی و یا میزان حضور «دیگری»[1] در سه درجه جلوه می‌کند:

---

[1]. اصطلاح «میزان حضور دیگری» برگرفته شده از مقاله «بینامتنی» از میخائیل باختین است که آن را برای بیان ماهیت چند صدایی در آثار هنری به ویژه در رمان، به کار گرفته است.

۱- حضور کامل «دیگری» و گفت‌وگوی آشکار:

رایج‌ترین ساختار نحوی که می‌تواند در برگیرنده‌ی گفت‌وگوی کامل و آشکار شود، نقل‌قول مستقیم است.در طرح و پرداخت این‌گونه غزل‌ها، آوای شخصیت «دیگری» جدای از آوای شاعر و متمایز با آن به گوش می‌رسد و به تبع آن محدوده‌ی «قلمرو شخصیت» راوی از شخصیت «دیگری» متمایز می‌شود.

آشکارترین گونه‌های این نمونه، غزل‌هایی است که معمولاً از ساختار «گفتم ... گفتا» بهره می‌برد. در این غزل‌ها ـ که به دلیل آشنایی ذهنی خوانندگان از ذکر متال خودداری می‌شود ـ اگرچه سخن «دیگری» با تفسیری جدید بازآفرینی نمی‌شود و اساس گفت‌وگو از صافی ذهن راوی ـ شاعر عبور می‌کند، اما در عین حال سخن گوینده در تقابل با سخن طرف گفت‌وگو تعین می‌یابد و *دو گونه* طرز تلقی از *موضوع واحد* در برابر خواننده قرار می‌گیرد و چه بسا با اظهار نظر یا قضاوت خواننده، نظریه‌ی سومی نیز عرض اندام می‌کند. به جز غزل‌هایی که یک پارچه به گفت‌وگوی دو طرف اختصاص دارد، در موارد متعددی بخشی از گفت‌وگو در قالب یک یا دو بیت در درون شعر تعبیه شده است. به عنوان نمونه:

ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق گفتم ای ناصح مشفق هنری بهتر از این

(٤٠٤، ٤)[۲]

در این نمونه آن چه محل تلاقی اندیشه‌ها واقع می‌شود، موضوع عشق یا غم عشق است که از دو دیدگاه عرضه می‌شود که آشکارا با یکدیگر تقابل دارند و یا بیت:

آن تلخ‌وش که صوفی ام‌الخبائثش خواند اشهی لنا واحلی من قبله العذارا

(۸،۵)

نشان دهنده‌ی برخورد دو طرز تلقی درباره‌ی موضوع واحد یعنی «باده» است.

---

[۲]. مأخذ نقل ابیات، دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی است. عدد سمت راست، نشان دهنده‌ی شماره غزل و به دنبال آن شماره بیت درج شده است.

بنا بر این می‌توان گفت «موضوع» طبیعی‌ترین زمینه‌ای است که می‌تواند حامل یا موجد رویکردهای گوناگونی قرار گیرد که ذهن شاعر را احاطه کرده است، و هر کدام از این رویکردهای گوناگون به نوبه‌ی خود می‌توانند در فضای شعر طنین‌افکن شوند و به این ترتیب شعر محل تلاقی آراء و عقاید گوناگون گردد.

از جمله موضوع‌های مهم مورد مناقشه در دیوان حافظ، *عشق*، *بهار*، *باده*، *معشوق*، *نوای مطرب*، *سجاده*، *دلق*، *دل* و نظایر آن است که موجب بروز یا جلوه کردن یا در نهایت به سخن آمدن شخصیت‌های متفاوت چون شیخ، زاهد، نصیحت‌گو، ملامت‌گر، ساقی، رند، حافظ، پیرمغان و دیگران شده است.

از جذابیت‌های اختصاصی این اشعار گفت‌وگویی، آن است که شاعر به طور غیرمستقیم با استفاده از شگردهای زبانی چون حذف به قرینه، پرسش یا تعجب، به خلق و بروز شخصیت می‌پردازد. به عنوان نمونه در غزل با مطلع:

سال‌ها دل طلب جام‌جم از ما می‌کرد　　آن چه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
(۱،۱۴۲)

در دو بیت، گفت‌وگوی مستقیم گزارش شده است:

گفتم این جام‌جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟　　گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

و:

گفتمش سلسله‌ی زلف بتان از پی چیست؟　　گفت: حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد

چنان که ملاحظه می‌شود که در هر دو راوی جست‌وجوگر، متناسب با شخصیت پوینده‌ی خود هنگام رویارویی و گفت‌وگو، پرسش‌گر جلوه می‌کند و در هر دو مورد «پیرمغان» است که «حل معما» می‌کند، یا در نقش *پاسخ‌گو* جلوه می‌کند. به این ترتیب در شعر دو آوا از دو شخصیت طنین‌افکن می‌شود.

و یا در غزل با مطلع:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست
(۱، ۲۶)

در گفت‌وگویی که در شعر رخ می‌دهد، معشوق سرخوش با پرسش آمیخته با تعجب: «ای عاشق شوریده‌ی من خوابت هست؟» نوعی شخصیت از خود بروز می‌دهد که در ژرف ـ ساخت سخن حاکی از توقع اوست که «عاشقی را که چنین باده‌ی شبگیر دهند»، نباید خواب داشته باشد و از خلاقانه‌ترین شگردهای اشعار حافظ در این نوع منطق گفت‌وگویی آن است که در دامنه و در ادامه‌ی آوای شخصیت مطرح شده در شعر، نوعی کنش پدیدار می‌شود که در نهایت با آوای راوی در می‌آمیزد و نوعی هماهنگی دور از انتظار پدید می‌آورد. چنان که در همان غزل یاد شده، راوی که ظاهراً در نیمه‌شب به صورت خفته در بستر جلوه می‌کند، پس از پرسش تعجب‌آمیز «دیگری» به خود آمده و گویی ناگاه از جا برخاسته و همگام و هم‌سخن با او و در تأیید او می‌گوید:

عاشقی را که چنین باده‌ی شبگیر دهند کافر عشق بود گر نبود باده‌پرست

یعنی نه تنها در بستر غنودن را ترک می‌کند، بل‌که گامی فراتر نهاده و با توجه به کیفیت واژه‌ی «باده‌پرستی» و بار معنایی خاص آن، شور و هیجانی ویژه را القا می‌کند. در این جا لحن کلام کلی می‌شود و آوای راوی نه تنها با آوای معشوق پرسش‌گر همراه می‌شود، بل‌که با آوای مخاطب اصلی شعر یا خواننده نیز درمی‌آمیزد و نوعی هماهنگی شورانگیز پدید می‌آورد.

۲- حضور «دیگری» به صورت غیرآشکار یا حالت بینابین:

در حالت دوم طنین آوای «دیگری» به صورت آشکار و مستقیم به گوش نمی‌آید. بل‌که تعمیمی از نقل‌قول آزاد و غیرمستقیم است. در این گونه اشعار به واسطه‌ی شاخصه‌های دستوری و ترکیبی، کلام ظاهراً به یک گوینده‌ی منفرد تعلق دارد، اما عملاً در درون خود مشتمل بر دو گفتار در هم بافته، دو شیوه‌ی حرف زدن، دو سبک و دو افق معنا شناختی و

ارزشی است. در این نمونه راوی زیرکانه سخن «دیگری» را در جهت اهداف خود به کار می‌گیرد و می‌کوشد جهت‌گیری معناشناختی متفاوتی به آن ببخشد و سمت و سوی جدیدی را بر آن غالب کند. به بیان دیگر در سبک‌بخشی به سخن «دیگری» که اغلب با سخن راوی نقیض است، هدفی زیرکانه نهفته است و آن کشاندن سخن، به ویژه کشاندن رأی نهایی خواننده، به جهت مطلوب راوی است. بسامد این نمونه به دلیل برخورداری از ساختاری پیچیده، محدودتر است. با این حال به چند نمونه‌ی برجسته از این دست در دیوان حافظ برخوریم، از آن جمله است:

صبحدم مرغ چمن با گل نوخاسته گفت — ناز کم کن که دراین باغ بسی چون تو شکفت
گل بخندید که از راست نرنجیم ولی — هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت
گر طمع‌داری از آن‌جام مرصع می‌لعل — ای بسا در که به نوک مژه‌ات باید سفت
تا ابد بوی محبت به مشامش نرسد — هر که خاک در میخانه به رخساره نرفت
در گلستان ارم دوش چو از لطف هوا — زلف سنبل به نسیم سحری می‌آشفت
گفتم ای مسند جم جام‌جهان‌بینت کو — گفت افسوس که آن دولت بیدار بخفت
سخن عشق نه آن است که آید به زبان — ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنفت
اشک حافظ خرد و صبر به دریا انداخت — چه کند سوز غم عشق نیارست نهفت

(غزل، ۸۱)

غزل با گفت‌وگوی میان «مرغ چمن» با «گل نوخاسته» و با بیان نقل‌قول مستقیم «ناز کم کن ...» شروع می‌شود. بیت دوم از نقل‌قول مستقیم دور می‌شود و در واقع جمله‌ی «گل بخندید که از راست نرنجیم ...» تفسیر کلام گل است که به صورت غیرمستقیم، از صافی ذهن راوی که به عنوان نفر سوم شاهد این گفت‌وگو است، عبور کرده است. بیت سوم می‌تواند اظهارنظر راوی تلقی شود: «تا ابد بوی محبت به مشامش نرسد ...» که با گوشه چشمی کنایه‌آمیز به عیب‌جویی «مرغ چمن» و با کلامی دل‌جویانه با «گل نوخاسته» همراه شده است و بیت بعد می‌تواند در راستا و در ادامه‌ی بیت سوم تلقی شود. بیت پنجم زمینه‌ساز بیت ششم

است که راوی خود مستقیماً وارد عرصه‌ی گفت‌وگو شده و «مسندجم» را مورد خطاب قرار داده است. آیا مسند جم و دولت بیداری که اکنون خفته است، نمی‌تواند گوشه چشمی به «گل نوخاسته» که دیگر نوخاسته نیست و دولت کوتاهش سرآمده، تلقی شود؟ در این صورت راوی از نظر اولیه‌ی خود که حمایت بی‌چون و چرا از گل و مخالفت جدی با مرغ چمن است، دست شسته و واقعیت روزگار و گذرپذیری و کوتاهی عمر گل، او را تا حدی متنبه کرده است. بیت بعد حاکی از سردرگمی راوی و نرسیدن به نتیجه‌ی قطعی است. او که از این گفت و شنود نتیجه‌ای حاصل نمی‌کند، ناگزیر از ساقی استمداد می‌طلبد تا «این گفت و شنفت» را به پایان برساند. فضاسازی شعر و نوع خطاب به ساقی، به خصوص به کارگیری صفت اشاره‌ی «این» در عبارت «خاموش کن این گفت و شنفت»، ذهن را به این سمت هدایت می‌کند که ساقی نیز خموشانه از آغاز شاهد این گفت و شنودها بوده است و خردمندانه لب از سخن بسته و از ورود به گفت‌وگوی مجادله‌آمیز طفره رفته است. سرانجام با بازگشتی به بیت چهارم «گر طمع‌داری از این جام مرصع می‌لعل ...» و لحن خطابی آن (که با صنعت التفات یعنی تغییر دیدگاه شاعر همراه است) می‌توان چنین پنداشت که خواننده‌ی شعر یعنی من و شما نیز از حضور در این عرصه برکنار نبوده است. گویی او نیز شاهد خموشی است که راوی گاه برای تأیید نظر خود، رو به سوی او می‌کند و نظر موافق او را جویا می‌شود. در تحلیل نهایی در پرداخت این غزل شش شخصیت حضور دارند که صدای سه نفر از آن‌ها آشکارا به گوش می‌رسد: *مرغ چمن*، *گل نوخاسته*، *راوی* و با احتساب *مسندجم*، می‌توان آن را به چهار نفر تعمیم داد. ساقی شخصیت حاضر و خموش است که با عمل (می دادن) وارد گفت‌وگو می‌شود و با حضور عملی خود، گفت‌وگو را پایان می‌دهد و سرانجام در سرتاسر غزل حضور پنهان خواننده یا مخاطب، به طور دایم، عاملی است که شعر را به پیش می‌برد.

با اندک تأملی در این شیوه می‌توان به این نکته نیز اشاره کرد که به دلیل گستردگی و عمق رویارویی اندیشه‌ها، آواهای درونی شعر تعمیم داده می‌شود و شخصیت‌های شعر از قلمرو فردی خارج شده، به صورت نوعی آوای اجتماعی یا نظریه‌ی عمومی درمی‌آیند که

نشان دهنده‌ی حیات فکری دوران خود است.

۳- حضور پنهان:

حضور «دیگری» در شعر حافظ در درجه سوم به شکلی نامحسوس در تار و پود شعر تنیده شده و هیچ‌گونه نمود مادی و ظاهری به خود نگرفته است. در این حالت نه تنها کلام یا عبارتی دال بر نقل‌قول مستقیم یا آزاد در شعر جلوه نمی‌کند، بل‌که ساختار نحوی و سبک بیان و شیوه‌ی گویش آن نیز یک‌نواخت می‌ماند. با این حال نوعی حضور پنهانی اما بسیار فعال سرنوشت کل غزل را به دست می‌گیرد و آن را به سمت دل‌خواه خود هدایت می‌کند. حافظ برای جلوه‌گر کردن این نمود پنهان از شگردها و شیوه‌های متعددی بهره جسته است؛ گاه آن را در دل کلمه‌ها و عبارت‌هایی پراکنده، متجلی می‌کند و گاه به وسیله‌ی پاسخ‌هایی که در جواب پرسشی بالقوه پدیدار شده‌اند، خبر از حضور آن می‌دهد. شیوه‌ی تداعی معانی، و پرش از روی توضیحاتی که داده نمی‌شود و برعکس توضیحاتی که ظاهراً اضافی است، استفاده از استفهام انکاری و تقریری و نیز به کارگیری لحن خطابی از دیگر شگردهای این شیوه به شمار می‌آیند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳-۱. بیان تعلیلی:

یکی از جذاب‌ترین ساختارهایی که می‌توان به وسیله‌ی آن رد پای حضور پنهان را در شعر پی‌گیری کرد، مواردی است که بیت با کمک «که تعلیل» به بازگشایی و رازگشایی پرداخته است. شاید ساده‌ترین نمونه را بتوان در اولین بیت دیوان یافت که:

الا یا ایها الساقی ادرکأساً و ناولها که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

(۱،۱)

با تأمل در ساختار بیت می‌توان حکم کرد که لحن خطابی همراه با امر یا استمدادطلبی راوی از ساقی در مصراع اول معنایی کامل و کافی را به دست داده است، از این جهت به نظر می‌رسد مصراع دوم توضیح و بیان علتی خنثی است که اتفاقاً با لحن کاملاً آمرانه‌ی مصراع اول

نیز هم‌خوانی چندانی ندارد. (زیرا امر در لحظه‌ای که اتفاق می‌افتد، خود را ملزم به توضیح نمی‌داند.) اما از زاویه‌ی دیگر گویی مصراع دوم در پاسخ پرسش محتومی است که حضوری نامتعین اما فعال و تأثیرگذار بر اجرای امر، از شاعر ـ راوی پرسیده است:

«می را برای چه می‌خواهی؟» یا «چرا از ساقی استمداد می‌طلبی؟» و او در پاسخ می‌گوید زیرا که «عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها» و یا در بیت بسیار مشهور و ضرب‌المثل‌گونه‌ی:

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد نهال دشمنی برکن که رنج بی‌شمار آرد
(۱۱۵)

گویی جمله‌های «کام دل به بار آرد» و «رنج بی‌شمار آرد» در پاسخ ناخودآگاه جمعی قومی یا مخاطب جمعی است که از شاعر می‌پرسد: «چرا درخت دوستی بنشانم؟»، «چرا نهال دشمنی برکنم؟» نمونه‌ی اصیل این شیوه در غزل با مطلع زیر جلوه یافته است.

اگر چه باده فرح‌بخش و باد گلبیز است به بانگ چنگ مخورمی که محتسب تیز است
صراحی و حریفی گرت به‌چنگ افتد به عقل نوش که ایام فتنه‌انگیز است
در آستین مرقع پیاله پنهان کن که همچو چشم صراحی زمانه خون‌ریز است
به‌آب دیده بشوییم خرقه‌ها از می که موسم ورع و روزگار پرهیز است
مجوی عیش خوش از دور باژگون سپهر که صاف این سر خم جمله دردی آمیز است
سپهر برشده پرویزنی است خون افشان که ریزه‌اش سرکسری و تاج پرویز است
عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است
(غزل، ٤١)

در این غزل ساختار چهار بیت بر اساس جمله‌های امری و با لحنی مؤکد، تعبیه شده است: «مخور می»، «به عقل‌نوش»، «پنهان کن»، «مجوی عیش» و در تمام این موارد بلافاصله بعد از امر، جمله‌ای توضیحی با کمک «که تعلیل»، به بیان علت می‌پردازد و گویی راوی برای حضوری پنهان و صدایی خاموش وضع را تشریح می‌کند که «محتسب تیز است» و «ایام

فتنه‌انگیز است» و «زمانه خون‌ریز است» و «صاف خم دردی آمیز» است. این مخاطب خاموش می‌تواند طرف گفت‌وگو و شخصیت حاضر در همان لحظه‌ی سرودن شعر باشد، یا می‌تواند حضوری فرازمانی و فرامکانی داشته باشد. گویی شاعر تا ابد شاهدی برای آن وضع نابسامان طلب کرده‌است تا در پیشگاه تاریخ گواه او و زمانش باشد و نیز می‌تواند این‌شاهد خاموش از عمق ناخودآگاه خود او یا ناخودآگاه جمعی روزگار او، نشأت یافته باشد.

۳-۲. پرسش آشکار و پاسخ پنهان:

در مواردی خاص این حضور پنهان ظاهراً خاموش، با بیانی ویژه که تنها گوش شاعرآن را درمی‌یابد، شعر را به پیش می‌برد. به عنوان نمونه به غزل زیر توجه فرمایید:

صلاح کار کجا و من خراب کجا — ببین تفاوت ره کز کجاست تا به کجا
دلم ز صومعه بگرفت و خرقه‌ی سالوس — کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا
چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را — سماع وعظ کجا نغمه‌ی رباب کجا
ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد — چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا
چو کحل بینش ما خاک آستان شماست — کجا رویم بفرما ازین جناب کجا
مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است — کجا همی‌روی ای‌دل بدین شتاب کجا
بشد که یاد خوشش باد روزگار وصال — خود آن کرشمه کجا رفت و آن عتاب کجا
قرار و خواب ز حافظ طمع مدار ای‌دوست — قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا

(غزل، ۲)

در جریان این شعر ظاهراً گفت‌وگو و مخاطبه‌ای روی نداده است، اما لحن پرسش‌گر شعر، ناگزیر ذهن خواننده را به سمت مخاطبی هدایت می‌کند که ظاهراً طرف مشورت راوی است و شاعر پرسش‌های خطاب‌آمیز را در پی پاسخ به سمت او حواله می‌کند و یا لااقل می‌پندارد می‌تواند پاسخ‌گوی او باشد. در این غزل هشت بیتی روی هم پانزده پرسش تعبیه شده که از سردرگمی راوی حکایت دارد و قابل توجه آن که عبور از هر بیت می‌تواند در

ادامه‌ی پاسخی باشد که مخاطب پنهان به عنوان رهنمود بـه سـؤال قبـل داده اسـت. بـه عنـوان نمونه در پاسخ پرسش‌های بیت اول «صلاح کـار کجـا و مـن خـراب کجـا؟» می‌تـوان چنیـن اندیشید که مخاطب پاسخ‌گو، راوی را به سمت صلاح و تقوا رهنمون شده است و شـاعر رنـد از پذیرفتن راه حل او سرباز زده است و می‌گوید: «چه نسبت است به رندی صلاح و تقـوی را ...» قابل توجه آن است که در این غزل در دو بیت که با لحنی خطابی همراه است، بـه وجـود مخاطبی حاضر اشاره می‌کند. آن جا که می‌گوید: «کجا همی روی *ای دل* بدین شتاب کجـا؟» و دیگر «چو کحل بینش ما خاک آستان *شماست*، کجا رویم بفرما از این جناب کجا؟» که در هـر دو مورد با به کارگیری لفظ «ای دل» و «شما» آشکارا به حضور مخاطب ظـاهراً خاموشـی کـه فقط با راوی سخن گفته است، اشـاره دارد و خواننـده بـاید از فحـوای پرسـش‌های راوی بـه صدای او دست یابد.

این گونه کاربرد پرسش و پاسخ در دیوان حافظ نمونه‌های متعددی دارد، بـا ایـن تفـاوت که گفت‌وگو به جای آن که در کل زمینه‌ی غزل جاری شود، در ساختار و در طرح یک یا چند بیت در درون غزل به کار رفته و کل ساختار شعر را در برنگرفته است. به عنوان نمونه در بیت چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش؟ زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست (۷۱، ٤)

در این حالت گویی شاعر ـ راوی با تمام دانایان سخن گفته و به بحـث نشسـته اسـت و پاسخ‌های آن‌ها را در جواب سؤال خود دریافته است و سـرانجام نتیجـه‌ی کلـی را کـه نـادانی همه‌ی آن‌ها است، به مخاطب گزارش داده است.

۳-۳. ساختار خطاب‌آمیز:

ساختار خطاب‌آمیز از نظر بسامد از نمونه‌های یاد شده بیش‌تـر اسـت و دریـافتِ حضـورِ مخاطبِ پنهان به دلیل لحن خطابی شعر، برای خواننده سهل‌تر است. از مشهورترین طرف‌هـای خطاب حافظ می‌توان از، ساقی، معشوق و یار، ناصح مشفق، طبیب، ملامـت‌گـر، پـیر، هـاتف،

مطرب و (لوازم آن چون چنگ و عود)، دولت بیدار و ... نام برد. و نیز در مواردی می‌توان به وجود مخاطبی خاص پی‌برد که گاه با لفظ «شما» (ای فروغ ماه حسن از روی رخشان شما) گاه با خطاب «ای دل» معرفی می‌شود. در مورد شیوه‌های جلوه‌گری این‌گونه مخاطب‌ها در بخش اول این نوشتار، مطالبی عرضه شد. اما آن چه به این بخش از کلام مربوط می‌شود، حضور *نوعی مخاطب* عام است که می‌توان آن را در فضایی بی‌زمان، خواننده‌ی شعر دانست که به ویژه در اشعار روایتی و محاکات گونه، روی سخن با اوست. حتا در نمونه‌های مشخص غزل‌های مناظره‌ای نیز این مخاطب عام حضور دارد. در این غزل‌ها، ساختار شعر به گونه‌ای طراحی شده که گفت‌وگویی در گذشته روی داده و شاعر ـ راوی که در طول گفت‌وگو خود یکی از دو طرف درگیر بوده است، اینک (در زمان حال یا در واقع در زمان بی‌زمانی)، ماجرا را برای خواننده به عنوان مخاطب عام مطرح می‌کند و هم از این روست که در تمام این غزل‌ها افعال به کارگرفته شده، از ساختار «ماضی مطلق» بهره گرفته‌اند. به بیان دیگر صرف به کارگیری «گفتم، ... گفت ...»، حاکی از آن است که هدف‌گیری اساسی به سوی نفر سوم یعنی شنونده (یا خواننده) است و گویی بیان ماجرا، تمهید و تلاشی است برای اقناع شنونده‌ی واقعیِ موجود در زمان خوانش شعر، و هم اوست که با عمل «شنیدن» و «دل سپردن» به راوی، او را به ادامه‌ی روایت ترغیب می‌کند و به این وسیله عملاً به پیش بردن شعر کمک می‌کند.

٤ـ سخن‌گوی حقیقت کلی:

بافت و ساختار بعضی غزل‌ها چنان است که در نگاه اول به نظر می‌رسد، شاعر توجه چندانی به گفت‌وگو ندارد و وجود یک یا دو جمله‌ی «گفتم ... گفتا» ظاهراً تصادفی می‌نماید؛ با این حال با اندک تأملی در ژرف‌ساخت این غزل‌ها، خواننده خواه ناخواه به جایی می‌رسد که صدای گوینده‌ی مشخص که در غزل رسماً سخنی یا حکمتی از زبان او بیان شده، آرام آرام در صدای راوی حل می‌شود و نوعی فضای هماهنگ که شاید بتوان آن را «دوسرایی» راوی با گوینده‌ی مشخص نامید، پدید می‌آید. اما این پایان کار نیست زیرا در ادامه‌ی غزل همین صدا

که اینک دو چندان شده است، آرام آرام در صدای راوی حل می‌شود، و سرانجام در یک صدای کلی که سخن‌گوی نوعِ برترِ اندیشیدن و نشان‌دهنده‌ی روح حقیقتِ جهان است، مستهلک می‌شود و نوعی «هم‌سرایی» در شعر طنین‌افکن می‌شود. به عنوان نمونه به غزل زیر توجه فرمایید:

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیر باد — گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد
گفتم به باد می‌دهدم باده نام و ننگ — گفتا قبول کن سخن و هر چه باد باد
سود و زیان و مایه چو خواهد شدن ز دست — از بهر این معامله غمگین مباش و شاد
بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ — در معرضی که تخت سلیمان رود به باد
حافظ گرت ز پند حکیمان ملامت است — کوته کنیم قصه که عمرت دراز باد

(۱۰۰)

در این غزل در دو بیت اول، کلام و سخن دو طرفِ گفت‌وگو، کاملاً آشکار است و سخن در باب «باده» است و توصیه‌ی پیر می‌فروش به «شراب نوش و غم دل ببر ز یاد» از طرف راوی مورد مقاومت قرار می‌گیرد که «به باد می‌دهدم باده نام و ننگ». اما بیت سوم و چهارم آیا دنباله‌ی سخن پیر می‌فروش است یا نتیجه‌ای است که راوی از آن گفت‌وگو گرفته و نشان از گردن نهادن و پذیرفتن حکم پیر می‌فروش دارد؟ لفظی که به سود برداشت دوم، یعنی پذیرش و گردن نهادن راوی، عمل می‌کند، عبارتِ «هر چه باد، باد» است که از زبان پیر می‌فروش صادر شده، این عبارت معمولاً نشان ختم سخن است. علاوه بر آن به شهادت سایر غزل‌های حافظ، شخصیت پیر می‌فروش کم‌گو است و به ویژه از بیان‌های آمرانه‌ی پندآمیز، پرهیز دارد. پس می‌توان بیت سوم را که آشکارا از لحنی عبرت‌آمیز بهره‌مند است، عقیده‌ی راوی دانست که اینک هم‌صدا با پیر مغان استدلال می‌کند:

سود و زیان و مایه چو خواهد شدن ز دست — از بهر این معامله غمگین مباش و شاد

و به دنبال آن، صدایی رساتر، حکم کلی صادر می‌کند که «بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ» و این حکم کلی چنان محکم و مستدل بیان می‌شود که راه هر چون و چرایی را سد می کند. به همین جهت است که در بیت آخر، سخن از «پند حکیمان» می‌رود و نه کلام طیبت‌آمیز پیر می‌فروش.

در تحلیل نهایی می‌توان گفت در این گونه غزل‌ها صدای گوینده در صدای راوی حل می‌شود و سرانجام به یک حکم کلی و قطعیِ فرهنگ‌ساز می‌انجامد که دیگر متعلق به فرد معینی نیست، بل‌که همه‌ی افراد قوم و عموم مخاطبان در صدور آن سهیم هستند. به بیانی کلی، سخن به بلندگوی حق و حقیقتِ هستی، ارتقا می‌یابد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی