پیوند عمودی و انسجام معنوی در غزل‌های حافظ

دکتر منیژه عبداللهی
دانشیار دانشگاه علوم پزشکی شیراز

۱. مقدمه

جهان شاعر نمودِ بازپژواکی از حقیقت است که افلاطون[۱] بر آن ارجی نمی‌نهد، اما به نظر ارسطو، شاعر می‌تواند در کنار این بازنمایی، با توصیف و تنظیم مناسب واقعیت به ژرفای (هنری- ادبی) دست یابد که دیگر تقلید صرف واقعیت نیست، بلکه در مرتبه‌ای ورای جهان ملموس در تجارب عادی ما، قرار می‌گیرد (ارسطو، ۱۱۷: ۱۳۶۹).

به نظر می‌رسد، اساسی‌ترین وجه سخن ارسطو در کنار هم نشاندن مفاهیم تنظیم مناسب یا به تعبیر خود او «کمال صنعت» در کنار تقلید یا رونوشت‌برداری است که به تخییل یا محاکات[۲] می‌انجامد و در نهایت، می‌تواند تعریفی ویژه از مفهوم خلاقیّت یا تخیّل فرهیخته، تلقّی شود و به درستی، به همین دلیل است که در فصل نهم رسالهٔ فن شعر، شعر از تاریخ برتر دانسته شده است. مجموعهٔ آرای ارسطو در مورد شعر می‌تواند در این جمله خلاصه شود که «موفقیت در رونوشت‌برداری از امری عینی، آغاز و انجام هنر است» (کمپرتس، ۱۶۵۶: ۱۳۷۵).

تمثیلی وام گرفته شده از «اومبرتو اکو»، می‌تواند به این مطلب روشنی بیش‌تری بخشد. او در این تمثیل وضعیتی ازلی را فرض کرده است که آدم و حوا، در بدو آفرینش، به عنوان تنها ساکنان جهان، با زبانی ابتدایی که برای نیازهای ابتدایی آنها بسنده می‌نمود، تکلّم می‌کردند. می‌توان تصوّر کرد محیط پیرامون آنها، به دو دستهٔ کاملاً جداگانهٔ غیرممنوع و ممنوع یا خوب و بد، تقسیم شده بود، بنابراین، تنها مفاهیمی که بر ذهن و نیز زبان آنها جاری بود، می‌توانست در دو دایره یا دو رشتهٔ مثبت و منفی گنجانده شود. برای نمونه در یک رشته مفاهیم و الفاظی شبیه خوب، به تبع آن زیبا و در نهایت خوردنی قرار داشته که در مقابله با بد، زشت و نخوردنی، مفهوم مُجاز و غیر مُجاز را پدید می‌آورده است؛ تا آن‌گاه که حادثه‌ای اتّفاق می‌افتد و سیب تحریم می‌شود. به عبارت دیگر، سیب از زنجیرهٔ[۳] طبیعی و مألوف خود که در طبقهٔ مثبت جا گرفته بود به زنجیرهٔ ممنوع پیوند زده می‌شود. از آنجا که در ذهن خوگرفتهٔ آدم و حوا، ترکیب تازه به عنوان نمونه‌ای بنیادین از اخلاق در ترتیب طبیعی اشیا شکل گرفته بود،

مفهومی غریب و باورنکردنی و خلاف واقعیت روزمره، پدید آمد (اکو، ۱۳۷۱). به عبارت دیگر مثال بالا تشریح همان معنای ارسطویی است که با انتخاب «تقلید» و تنظیم مناسب و شاید نامناسب! (در تمثیل بالا) و با روشی خلاّق، راه برای بیان مفاهیمی از جنسی دیگر، گشوده می‌شود؛ مفاهیمی که نمی‌توان در جریان مألوف زندگی به آن دست یافت و تنها عرصه‌ای که توان پرورش آن را دارد، عرصهٔ هنر است. بر همین اساس است که بیان ادارک‌های فرا واقع و به طور کامل تجریدی، همواره با آفرینش‌های هنری همراه می‌شود و هنرمندان بزرگ و شاعران در آزمون و انتقال بخشی از تجربه‌های منحصر به فرد خود، ناگزیر به آفرینش‌های خلاّقانه‌ای دست می‌یازند از نوع تمثیل یاد شده است. یعنی عنصری را از زمینهٔ عادی خود جدا ساخته، آن را در فضایی کاملاً غیر مألوف و حتی متضاد قرار می‌دهند و به این ترتیب، جهانی متناسب با ذهن خود می‌آفرینند.

خواجه شمس الدّین محمّد حافظ، یکی از خلاّق‌ترین گویندگانی است که از قدرت و وسعت این‌گونه شیوهٔ بیانی به خوبی بهره برده است و به ویژه، معانی عرفانی مبتنی بر شهود و ادراک‌های ذهنی و انتزاعی در شعر او، اغلب در چنین فضاهایی شکل می‌گیرد. او با رها کردن ذهن در نوعی سیلان (عاطفی- معنایی) یا فضایی سورئالیستی، ترکیبی خلاّقانه پدید می‌آورد که با پیچیدگی‌های ذهن و تصوّرات او کاملاً هماهنگ است. به عنوان نمونه، در دو بیت آغازین از غزلی معروف، سروده است:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند　　گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت　　با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند
(غزل ۱۸۴)[۴]

در این دو بیت، از دیدگاه ناظر معمولی زنجیرهٔ خوبِ ملایک، حرم، ستر، عفاف، ملکوت، ظاهراً می‌بایست در برابر میخانه، پیمانه، باده، مستی و راه‌نشین صف‌آرایی می‌کرد، اما با حضور دو کلمهٔ کلیدی «آدم»، به طور اعم که به «من» به طور اخص استحاله یافته، دو زنجیره درهم تنیده شده‌اند و به این ترتیب، فضایی که عمیقاً بر تجربهٔ فردی و انتزاعی استوار است، (فعل «دیدم» در آغاز شعر، منحصر به فرد بودن تجربه و در عین حال یقین داشتن را یادآور می‌شود)، با روشی خلاّق به تجربه‌ای فراگیر گسترش می‌یابد.

از منظری دیگر می‌توان از بخشی از نظریه‌های ساختگرا در زمینهٔ نقد عملی بهره گرفت؛ از آن جمله نظریهٔ رومن یاکوبسن (۱۳۷۱) در زمینه قایل شدن تمایز بنیادین میان ابعاد افقی و عمودی زبان که در اصطلاح محور هم‌نشینی و جانشینی نامیده می‌شود، قابل توجه است. مطابق این نظریه «هر گوینده یا نویسنده‌ای اجزای گفتار را از

میان موارد متعدد و مشابه برمی‌گزیند و به ترتیب خاصی، آنها را کنار هم می‌چیند. این گزینش و ترکیب اجزای گفتار است که موجب معنی و پیام می‌شود که به ترتیب نوع اول یعنی گزینش را ارتباط جانشینی و نوع دوم یعنی ترکیب را ارتباط هم‌نشینی می‌نامند» (مقدادی، ۱۸۵: ۱۳۷۸). به کمک محور جانشینی، می‌توان بسیاری از واژه‌های اشعار حافظ را بررسی کرد و نتیجه گرفت که در بیش‌تر موارد گزینش‌های واژگانی حافظ، به بهترین وجه ممکن صورت پذیرفته که می‌توان این کیفیت را، «به گزینی حافظ» نامید. به عنوان نمونه بیت زیر:

قامتش را سرو گفتم، سرکشید از من به خشم　　دوستان از راست می‌رنجد نگارم چون کنم
(غ ۳۴۹)

با گذشتن از تناسب‌های گوناگون، مثل تناسب واژه‌ی «سرو» با عبارت «سرکشی کردن»، و هماهنگی موسیقیایی که تکرار صوت «س» القا می‌کند و سایر آرایه‌های ادبی، به ویژه توجه به واژهٔ «راست» چشم‌گیر است؛ زیرا از میان مترادف‌های گوناگون یا به عبارت دیگر از میان انتخاب‌های ممکن، همچون: درست، (حرف درست) واقعیت منطقی (سخن منطقی)، خوب، کلام ستایش‌آمیز و...برگزیده شده است. با اندک توجهی برتری کامل این کلمه که افزون بر صمیمیت و سادگی به نسبت عامیانه‌ای که در عمق معنایی خود حمل می‌کند، با «سرو» و با «گفتم» (راست گفتم)، هم‌پهلو شده است، آشکار می‌شود و یا در بیت:

به کام تا نرساند مرا لبش چون نای　　نصیحت همه عالم به گوش من باد است
(غ۳۵)

اگر تمام موارد مربوط به زیبایی‌شناسی، همچون تناسب کام، لب، نای (در معنی فیزیولوژیک) و گوش، کنار گذاشته شود، کافی است نظری به واژهٔ «نای» افکنده شود که هم در مفهوم نی (آلت موسیقی) و هم در مفهوم نای با لب پیوند دارد و از سوی دیگر، با باد شدن همهٔ نصیحت‌ها در گوش که در عین حال یادآور دمیدن لب در نی است چنان پیوند یافته که به هیچ عنوان بهتر از آن نمی‌توانست گزیده شود.

با این همه یاکوبسن معتقد است «تأکید در شعر نه بر گزینش، بلکه بر ترکیب است و تحلیل شعری چیزی نیست جز تحلیل این ترکیب‌ها (۱۸۶: ۱۳۷۱)، به بیان دیگر اساس شعر، تبیین حرکت از یک عنصر در یک زنجیره، به عنصر دیگر است که با محور هم‌نشینی یاکوبسن و نیز در معنای سنتی مجاز، قابل بررسی است. چنان که گاه مراد گوینده از کلمهٔ لیوان، آب است که این لغزش معنایی در اصطلاح با علاقهٔ ظرف و مظروف، در حوزهٔ مجاز، قابل توضیح است. مسلماً این تغییر با لغزش یا سیلان معنا، در بافت ویژهٔ خود قابل بررسی است و تغییر بافت، می‌تواند صناعت را تغییر دهد. چنان

که در زمینه‌ای چون توصیف بهار، وصف طبیعت و شکفتن گل و یا شکوفه می‌تواند به عنوان مجاز برای شکوفایی ذهن و طبع به کار برده شود؛ ولی همین عمل اگر در زمینهٔ پاییز یا زمستان طرح و نشانده شود، ممکن است، استعاره تلقی شود.

این نوشتار بر آن است که با توجه به عناصر یاد شده به‌ویژه با بهره‌گیری از نظریهٔ ترکیب و هم‌نشینی مورد نظر ساختارگرایان، معیارهای عملی در مورد انسجام کلی غزل‌های حافظ به دست دهد؛ به بیان دیگر، کشف عناصر و محورها و تصاویری که حافظ حول آنها، به رغم گسستگی ظاهری، یک واحد معنایی می‌تند، هدف این نوشتار است و همین‌جا یادآور می‌شود که هم‌نشینی مورد بحث یاکوبسن در این نوشته، قدری وسعت داده شده است و کل اجزای شعر را به عنوان یک واحد، در بر می‌گیرد و نه فقط یک یا چند جمله یا بیت را؛ به عبارت دیگر هم‌نشینی اجزای کلام افزون بر جمله‌ها و ابیات، در بافت عمودی کل غزل نیز جریان یافته است.

۲.پیشینهٔ تحقیق

سابقهٔ طرح این مسأله که ساخت و صورت غزل حافظ با غزل پیش از خود، کاملاً متفاوت است و به ویژه از اتّحاد معنایی و یک‌پارچگی مضمون بی‌بهره است، به هیچ وجه ادعایی جدید نیست و سابقهٔ آن، به دوران حیات خواجه باز می‌گردد، آنجا که «روزی شاه شجاع به زبان اعتراض خواجه حافظ را، مخاطب ساخته؛ گفت: هیچ یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر یک منوال واقع نشده، بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوّف و یک دو بیت در صفت محبوب...» (غنی، سا: ۱۳۵۶). از پاسخی که راویان این حکایت بر زبان حافظ می‌نهند، می‌توان دریافت که سابقهٔ پاسخ‌گویی به این اعتراض نیز به همان قدمت است. در این میان کسانی هم بوده‌اند که آسان‌گیرانه تسلیم این قول شده و اعلام داشته‌اند: «به جویندگان کیمیای توالی منطقی‌تر و انسجام معنایی ابیات غزل‌های حافظ [می‌گوییم] که در شعر حافظ لزومی ندارد، و گاه فایده‌ای ندارد، که به دنبال توالی منطقی‌تر و انسجام و اتّحاد معنایی بگردیم» (خرمشاهی، ۱۱۵: ۱۳۷۸).

از میان حافظ‌پژوهان متأخر، مسعود فرزاد از اولین محقّقانی است که در زمینهٔ یافتن توالی ابیات و در نتیجه انسجام غزل‌های حافظ، ارائهٔ طریق نموده و کوشیده است شیوه‌ای فراگیر که دربرگیرندهٔ کل غزل‌ها باشد، بیابد. حاصل تلاش وی اگرچه روش‌مند است؛ اما مبتنی بر رویه‌ای کمابیش مکانیکی صورت یافته است: «برای پیدا کردن توالی ابیات باید جدول‌هایی تطبیقی ترتیب داد و روی آنها خطوطی گرافیکی کشید و از مطالعهٔ این خطوط... می‌توان به توالی اصیل ابیات در هر غزل کمک گرفت»

(فرزاد: ۱۳۵۰). نویسنده خود به دشوار بودن، بلکه ناممکن بودن این روش، آگاه است و معترف شده: «کار بسیار دقیق و مفصّلی است» و شاید به همین دلیل است که روش مورد بحث را، تنها در ساقی‌نامه به کار گرفته و از اجرای آن، در مورد غزل‌ها چشم پوشیده است.

دکتر محمود هومن، پژوهشگر دیگری است که به این نکته توجه کرده و در مقدمه‌ی کتاب حافظ نوشته است: «در مورد هر غزل، ما باید زنجیر همبستگی‌ها را، از پایان به سوی آغاز، آن قدر دنبال کنیم تا به انگیزه‌ی اصلی سروده شدن آن غزل برسیم: این انگیزه همانا اندیشه یا تصویری خواهد بود که همه‌ی اندیشه‌ها و تصوّرات دیگری را که در آن غزل گنجانده شده‌اند، به دنبال آورده است»(۹۳: ۱۳۵۷). این روش اگرچه تا حدی با روش نقد ساختارگرا هماهنگ است؛ اما مؤلّف شیوه‌ای کارآمد ارائه نداده و تکیه‌ی اصلی او بر دریافت فردی استوار است.

در سال‌های گذشته‌ی نزدیک با تأثیرپذیری از تحلیل‌های زبان‌شناسی و به ویژه، با تکیه بر نقدهای ساختارگرایان، کوشش‌های پراکنده‌ای برای دریافت وحدت مضمون معدودی از غزل‌های حافظ، صورت گرفته که از آن جمله می‌توان، به مقاله‌ای از دکتر نصرالله امامی با عنوان «تحلیل ساختاری غزلی از حافظ» (دفتر پنجم حافظ‌پژوهی، ۱۳۸۱) اشاره کرد. در این‌گونه مقاله‌ها، نویسنده به ساختار یک غزل روی آورده است و از ارائه‌ی روشی عمومی و راهکاری کلی که دربرگیرنده‌ی تمام غزل‌های دیوان حافظ یا بخش عمده‌ای از آن باشد، سر باز زده است.

افزون بر حافظ‌پژوهان ایرانی، برخی محققان خارجی نیز به پراکندگی ظاهری غزل‌های حافظ، توجه نموده‌اند و کوشیده‌اند تا راز وحدت آن را دریابند؛ از آن جمله مایکل هیلمن در کتابی به نام وحدت در غزل‌های حافظ از نوعی «وحدت پنهان» (۴۷: ۱۹۷۶) نام برده و کوشیده است سه محور برای نشان دادن اتّحاد ابیات در غزل‌های حافظ تبیین کند.

با نگاهی کوتاه به کتاب‌ها و مقاله‌هایی که در این زمینه تدوین شده و ضمن ارج‌گذاری به تلاش پدیدآورندگان این آثار، به نظر می‌رسد، برای رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب، یعنی ارائه‌ی روش‌هایی که ساختار کلی غزل‌های حافظ را در برگیرد، مسیری طولانی در پیش است.

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. به کارگیری عنصر روایت

یکی از شگردهایی که حافظ در لایه‌های ژرف‌تر غزل طرح می‌افکند و آن را همچون بستر و زمینه‌ای می‌سازد که مفاهیم در آن چیده شود، استفاده از روایت و شکل‌روایی و نقل گونه‌ای است که در ساخت شعر نفوذ می‌کند و انسجام معنا را موجب می‌شود.

سال‌ها دل طلب جام‌جم از ما می‌کرد — وآنچه خود داشت ز بیگانه تمنّا می‌کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است — طلب از گم‌شدگان لب دریا می‌کرد
مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش — کاو به تأیید نظر حل معمّا می‌کرد
دیدمش خرّم و خندان قدح باده به دست — واندر آن آینه صدگونه تماشا می‌کرد
گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم — گفت آن روز که این گنبد مینا می‌کرد
بیدلی در همه احوال خدا با او بود — او نمی‌دیدش و از دور خدا را می‌کرد
این همه شعبدهٔ خویش که می‌کرد این‌جا — سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد
گفت آن یار کز او گشت سر دار بلند — جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید — دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد
گفتمش سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست — گفت حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد

(غ ۱۴۲)

در این غزل حضور و صدای یک راوی احساس می‌شود که با شیوه‌ی تک‌گویی، روایت را به پیش می‌برد و رخداد را شرح می‌دهد. کاربرد پی در پی فعل «می‌کرد» به صورت ماضی استمراری که به عنوان ردیف در غزل نشانده شده؛ از تداوم امری در یک دوره زمانی در گذشته حکایت دارد و به ویژه القاگر این معنی است که شاعر- راوی پس از طی کردن راه و حل معمّا و رسیدن به نتیجه‌ی نهایی، اینک، در زمان حال، با خاطری آسوده به نقل نشسته است و اندیشه‌ی خواننده را، با طرح مصراع دوم «آنچه خود داشت ز بیگانه تمنّا می‌کرد»، از گردشگری و تعلیق رهایی می‌بخشد تا او به صراحت ماجرا را پایان یافته بداند و با آرامش خیال تمام توجه خود را بر جریان جستجو و چگونگی رهیافت راوی، به حل مشکل، معطوف کند. طرح روایت به این گونه است که راوی طی بیت‌های اول و دوم گولی و نادانی اولیه و جستجوی بی‌ثمر خود را شرح می‌دهد که با حضور قید «سال‌ها»، بر دراز آهنگی این بیهوده‌گردی‌ها صحّه گذاشته است. در بیت سوم، به سوی حل معمّا رهنمون می‌شود و مشکل خود را در جایی در خور حل و نزد کسی که «به تأیید نظر حل معمّا می‌کرد» می‌برد که مجرد این دیدار، بی‌درنگ به حل مشکل می‌انجامد و در واقع می‌توان گفت راوی قبل از طرح مشکل، گم شده‌ی خود را (جام جهان بین) نزد او می‌یابد: سرعت حل معما، در تقابل با جستجوهای دراز و بی‌سرانجام راوی، بر جذابیّت چهره‌ی پیر مغان می‌افزاید. سپس به توصیف حالت پیر مغان «دیدمش خرم و خندان» و کیفیت تماشای او در

«آیینه‌ی جام» و ازلی بودن آن می‌پردازد. در ادامه (در بیت ششم)، راوی فرصت می‌کند به کمک نوعی واگویه‌ی شخصی، حال خود را، با حال «بیدلی [که] در همه احوال خدا با او بود، او نمی‌دیدش...»، مقایسه کند و یا میان خود و آن بی‌دل؛ تشبیهی استوار برقرار کند. می‌توان بیت را نیز در ادامه‌ی همین فضا دانست؛ به این معنی که راوی خود را (یا مطلق عقل را[5]) در برابر پیر مغان چون سامری در پیش عصا و ید بیضا می‌داند.

در سه بیت باقی مانده دیگر بار راوی، به شرح گفتگوی خود با پیر مغان می‌پردازد و از رازها و رمزهایی که از او شنیده پرده برمی‌دارد؛ به ویژه می‌توان چنین انگاشت که پیر او را از افشای اسراری که اینک بر اثر دست‌یابی به جام جهان بین بر او مکشوف شده، باز می‌دارد و سرنوشت آن یار هویداگر را به او گوشزد می‌کند و نیز به او یادآور می‌شود که این همه دست‌آورد نتیجه‌ی «فیض روح القدس» است که نصیب او شده و شاید این مدد نصیب دیگران هم شود و سرانجام با بیتی شوخ طبعانه و رندانه، گفتگو در فضایی طنزآمیز به پایان می‌رسد. به این ترتیب، در پایان غزل خواننده خود را در برابر روایت یا حکایتی می‌بیند که از عناصر داستانی منسجمی بهره‌مند است: شخصیت‌پردازی، مقدمه برای ورود به متن، طرح ماجرا و نقل داستان، عقده‌گشایی و نتیجه‌گیری هر کدام در بخش‌هایی از غزل جلوه کرده است.

نکته‌ی قابل توجه آن که در بخش‌هایی از این گونه روایت‌ها که می‌توان آن را با اصطلاح «روایت ایدئولوژیک» (تودورف، ۱۳۷۹: ۸۰) نامید، واحدهای سازنده (در این جا ابیات) به ظاهر از یک رابطه‌ی مستقیم بهره‌مند نیستند و خواننده گاه ناگزیر است، معنا را تعمیم دهد تا بتواند رابطه‌ی میان دو کنش را که در حضور آنها در کنار هم، در نگاه نخست اتفاقی می‌نماید، دریابد. به عنوان نمونه در غزل یاد شده تا بیت چهارم، روایت در کمال انسجام به پیش می‌رود اما در بیت پنجم و ششم در سیر طبیعی آن وقفه‌ای ایجاد می‌شود و گویی راوی جریان گفتگو را لحظه‌ای رها کرده و به شرح آرزوهای درونی خود پرداخته است و سپس در بازگشت دوباره، بخش‌هایی از گفت و گوهای احتمالی را رها کرده و به بیان عمده‌ترین نظریه‌های پیر مغان، اکتفا کرده است؛ به عبارت دیگر، در این گونه روایت‌ها، بخش‌هایی از ساخت روایی حذف شده است که بازسازی آن بر دوش خواننده است و هم اوست که باید با فراست وقفه‌هایی را که در روایت رخ داده تشخیص دهد و ناگفته‌ها را دریابد و البته مزد خود را نیز می‌برد؛ زیرا در سرودن شعر سهیم شده است.

در مواردی دیگر، حافظ این‌گونه ساخت‌های روایی را گاه با عنصر مکالمه یا به بیان سنتی، نوعی مناظره همراه می‌سازد. در این موارد عنصر مکالمه گاه در میانه‌ی روایت

صورت می‌گیرد، همچون بیت پنجم در غزل یاد شده، و گاه در کل غزل جاری می‌شود؛ همچون غزلی با مطلع، «گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید / گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید». در این صورت محور اصلی یا بن‌مایه‌ی شعر بر مدار روایت و ساخت حکایت‌وار می‌چرخد، اما شاعر در شکل روایی تصرّف کرده و شکل مناظره‌ای برای تنوع و تغییر در سطح بیانی، با شعر همراه شده است. در این‌گونه غزل‌ها، همه جا راوی است که روایت می‌کند و صدای مسلّط در شعر نیز صدای اوست. حتّی در موارد نقل قول‌های مستقیم نیز زبان طرف گفتگو از صافی زبان راوی عبور می‌کند و داستان از طریق او حکایت می‌شود.

و نمونه‌های دیگر:

در سرای مغان رفته بود و آب زده (غ ۴۲۱).

دوش رفتم به در میکده خواب آلوده (غ ۴۲۳).

سحرم هاتف میخانه به دولت‌خواهی (غ ۴۸۸).

۳. ۲. برخورداری از یک فضای هماهنگ یا بن‌مایهٔ[۶] مقید در ساختار غزل

در این موارد، شاعر در ظاهر به شرح رخداد یا بیان حادثه‌ای ویژه نمی‌پردازد، اما با ساخت و پرداخت یک ترکیب‌بندی خلاّقانه، فضایی را بر کل غزل حاکم می‌سازد که سایر اجزا، تنها در آن ترکیب است که نقش و نمود می‌یابند و بدون آن، به صورت عناصری منفرد و سرگردان و بی‌انسجام پراکنده می‌شوند و اساس جذابیّت این شیوه نیز بر همین گسستگی ظاهری در روساخت غزل بنا نهاده شده است. از این چشم‌انداز، می‌توان آشکارا دید که برخلاف ساختار روایی، اساس انسجام شعر بر واحدهای ساختاری (در این جا ابیات) که طبق رابطه‌ای علت و معلولی یا توالی زمانی، با هم دم‌ساز باشند، قرار نگرفته، بلکه آنچه اثری فراگیر بر کل شعر گذاشته، دم ساز بودن و هماهنگی اجزا و بن‌مایه‌ها با فضای اصلی حاکم بر شعر است. به عنوان نمونه، به غزل زیر توجه فرمایید:

نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد — عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد

ارغوان جام عقیقی به سمن خواهد داد — چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل — تا سراپردهٔ گل نعره‌زنان خواهد شد

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر — مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد

ای دل ار عشرت امروز به فردا فکنی — مایهٔ نقد بقا را که ضمان خواهد شد

ماه شعبان منه از دست قدح کاین خورشید — از نظر تا شب عید رمضان خواهد شد

گل عزیز است غنیمت شمریدش صحبت — که به باغ آمد از این راه و از آن خواهد شد

مطربا مجلس انس است غـزل‌خـوان و سـرود چند گویی که چنین رفت و چنان خواهد شد
حافظ از بهر تو آمد سوی اقلـیم وجـود قدمی نه به وداعش کـه روان خواهـد شـد
(غ ۱۶۴)

در این غزل روایتی از بهار، همچون خیمه‌ای بر کل شعر سایه افکنده و سـایر معـانی و تصویرها و نیز حالت‌های احساسی را در خود جا داده است. چنان که همه‌ی آنها، فقـط در زیر این خیمه است که با یکدیگر هماهنگی می‌یابند و اگر از این فضاسازی برکنـده شوند، ارتباط خود را با سایر اجزا از دست می‌دهند و هر کدام به تنهایی حـاوی معنـای ویژه‌ای خواهند شد که همان بیت بر آنها حمل می‌کند. همچون میان پرده‌های (اپیزود)[۷] یک نمایش که به دلیل عدم ارتباط با موضوع نمـایش، مـی‌تواننـد بـه راحتـی حـذف و فراموش و یا برعکس به دلیل جذابیت چشم‌گیر به خاطر سپرده شوند، تا جـایی کـه در صورت اخیر نیز از کارکرد اصلی خـود، بـه عنـوان جزیـی از نمـایش بـزرگ، بـه دور افتاده‌اند. به عنوان مثال در بیت:

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل تا سراپردهٔ گل نعره‌زنـان خواهـد شـد

قرار گرفتن فریاد نعره‌وار بر زبان بلبل نغمه‌سرا، فقط زمانی توجیه می‌پذیرد کـه بلبـل از تاراج و تطاول خزان رسته باشد و اینک چون دادخواهی در سراپرده‌ی گـل، فریـاد سـر داده باشد. به بیان دیگر، در فضایی جز بهار و موسوم گل، فریاد نعـره‌وار بلبـل یـاوه‌ای بیش نیست. گذر از مسجد به خرابات، بدون خرده‌گیری خرده‌گیران، تنها بـا توضـیح و تشریح گذرا بودن زمان بهار، میسّر است و نیز بیت پندآمیز «ای دل ار عشرت امروز بـه فردا فکنی/ مایه‌ی نقد بقا را که ضمان خواهد شد». زمانی همه سویه مفهوم می‌شود کـه دریافت دقیقی از «امروز» (موسوم بهار) در ذهن خواننده ایجاد شده باشد.

به ویژه با نظری به بیت آخر که در ظاهر، بیش از سایر ابیات از فضای عمومی غزل فاصله گرفته و گسسته می‌نماید، اهمیت و لطف بحث فوق بیش‌تر دریافته می‌شـود. در این بیت، «شاعر به آمدن به اقلیم وجود» و نیز رفتن خود اشاره می‌کند. واژه‌ی «قـدمی» که از معشوق توقع می‌شود و با یای وحدت و نکره همراه است، بر کوتاهی این آمـد و رفت صحّه می‌گذارد. همچنین شاعر این همانی شگفتی میان خود و بهار را ترتیب داده است و علت اصلی درخواست دیدار از معشوق نیز همان است. زیرا هم او و هـم بهـار هر دو گذرا (در مورد شاعر با «روان شدن» بیان شده) و لابـد در عـین حـال جـذاب و خواستنی هستند و چنان چه مردم اگر «عشرت امروز را بـه فـردا بیفکننـد» و «صـحبت عزیز گل» را در بهار از دست بدهند، تضمینی بـرای دریافـت مجـدد از دسـت‌رفتـه‌هـا ندارند و مطرب اگر در این موسم، به جای غزل و سرود به گلایه‌هـای «چنـین رفـت و

چنان شد» بپردازد، خود و دیگران را بی‌نصیب کرده است، معشوق نیز اگر دیدار حافظ را، که بهارگونه پا به اقلیم وجود نهاده، از دست بدهد خسران خواهد دید.

و نمونه‌های دیگر:

صحن بستان ذوق بخش و صحبت یاران خوش است (غ ۴۳).

خسروا گوی فلک در خم چوگان تو بود (غ ۱۰۸).

عکس روی تو چو در آینه‌ی جام افتاد (غ ۱۱۱).

۳. ۳. تحمیل و گستراندن عنصر معنایی مشترک بر کل غزل

در این شیوه، به جای یک فضای عمومی هماهنگ کننده، تم یا مضمونی مشترک، بر غزل حکومت می‌کند و همچون نقطه‌ی مرکزی یا رکن محوری، ابیات غزل پیرامون آن شکل می‌گیرد.

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند — همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

دی گله‌ای ز طره‌اش کردم و از سر فسوس — گفت که این سیاه کج گوش به من نمی‌کند

تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او — آن سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند

پیش کمان ابرویش لابه همی کنم ولی — گوش کشیده است، از آن گوش به من نمی‌کند

با همه عطف دامنت آیدم از صبا عجب — وه که دلم چه یاد از آن عهد شکن نمی‌کند

چون ز نسیم می‌شود زلف بنفشه پر شکن — جان به هوای کوی او خدمت تن نمی‌کند

دل به امید روی او همدم جان نمی‌شود — کیست که تن چون جام می جمله دهن نمی‌کند

ساقی سیم‌ساق من گر همه درد می‌دهد — بی‌مدد سرشک من درّ عدن نمی‌کند؟

دست خوش جفا مکن آب رخم که فیض ابر — تیغ سزاست هر که را درد سخن نمی‌کند

(غ ۱۹۲)

در این غزل مضمون «گلایه» بار اصلی معنا را به عنوان مرکزیت، بر دوش می‌کشد و این حالت که در اولین بیت تجلّی می‌کند، تا آخرین بیت ادامه می‌یابد؛ به این ترتیب، بیت اول: گلایه از سرو چمان که چرا میل چمن نمی‌کند؛ بیت دوّم: آشکارا از زلف گله می‌شود بیت سوم: گله به دل منتقل می‌شود که از سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند. بیت چهارم: لابه‌ی بی‌اثر می‌کند. بیت پنجم: از صبا در عجب است و از آن گله دارد. بیت ششم: از دل گله دارد که چرا با مشاهده‌ی زلف پر شکن بنفشه به یاد محبوب نمی‌افتد. بیت هفتم: گله از دل و جان است. بیت هشتم: گله‌ای ضمنی از ساقی که به جای صافی، درد می‌دهد. بیت نهم: در ضمن گله از محبوبی که آب رخ شاعر را دست‌خوش جفا کرده است، تهدید نیز نهفته است و شاعر بعضی مزایای خود را به رخ معشوق می‌کشد و سرانجام در بیت آخر، گله‌ی نهایی از خود «حافظ ناشنیده پند» است که عقوبت این پند نشنوی را با تیغ می‌کشد.

این شیوه کاربرد مضمون واحد در بسیاری از غـزل‌هـای حـافظ بازیـافتنی اسـت و می‌توان غزل‌هایی را نشان داد که مضامینی همچـون غـم، شـادی، سـوگ، مـدمت ریـا، اشراق عرفانی و...بن‌مایه‌ی اصلی آنها را پدید آورده است. با این همه، این نکته را بایـد در نظر داشت که به کارگیری مضمون واحد، به عنـوان محـور اصـلی در زیـر سـاخت غزل، با اشکال مضامینی بروز می‌کند و گاه برخلاف غـزل بـالا کـه عنصـر معنـایی بـه صورت منفرد و همچون یک واحد عمل می‌کنـد، محوریّـت غـزل حـول یـک حالـت عمومی یا یک معنا و نیز یک شیوه‌ی بیانی خاص می‌گردد. به عنوان نمونه در غـزل بـا مطلع:

بیا و کشتی ما در شط شـراب انـداز　　خروش و ولوله در شیخ و شـاب انـداز

اساس معنا بر تمنایی بزرگ و خواهشی ویژه نهاده شده است؛ یعنی غزل بـر اسـاس استمداد از ساقی و وجوه گوناگونی که ساقی یا بـاده در برابـر شـاعر- راوی بـه خـود می‌گیرند، بنا شده است. طنین فعل پرتحرک «انداز» به عنوان ردیف، و حالـت امـری آن که بر شدت درخواست شاعر می‌افزاید، نیز می‌توانـد در خـدمت همـان وجـه بنیـادین، یعنی تمنایی بودن غزل، واقع شود. نکته‌ی قابل تأمل آن که در این غزل، در تمام ابیات، یک صدا که صدای راوی خواهشگر است، طنین افکنده که تمنایی آشکار را پی در پـی تکرار می‌ند؛ اما ناگهان در بیت ششم:

بـه نـیم شـب اگـر آفتـاب مـی‌بایـد　　ز روی دختر گلچهـر رز نقـاب انـداز

لحن متفاوت می‌شود و می‌توان چنین پنداشت که راوی جای خود را به سـاقی داده است؛ یعنی در واقع متن از صورت یک صدایی به دو صدایی مبدّل شده و این تغییر در خدمت آن است که نشان دهد خواهش‌های راوی، (خواهش‌های معمـول و بـه فـرض این جهانی او)، به پایان رسیده است و اینک صدای ساقی است که شیوه‌ی رهیافـت بـه مطلوب و مرادی از نوع دیگر (آفتاب نیم شـب) را نشـان مـی‌دهـد و سـپس راوی کـه گویی این رهنمود ساقی، را دریافته، در ادامه‌ی شعر استمداد خود را به جهانی دیگـر و پس از مرگ می‌کشاند:

مهل که روز وفاتم بـه خـاک بسـپارند　　مرا به میکده بر در خـم شـراب انـداز

بن‌مایه‌ی دیگری که در عرض آنچـه بیـان شـد، در ایـن غـزل، حضـور فعـال دارد، مضمون دریا و آب است که به تعبیر «کارل گوستاو یونگ» می‌تواند با نمـادی از مـرگ قابل انطباق باشد. در ابیات آغازین غزل شاعر از مضمون کشتی در دریـا (نمـاد حیـات

بر زمینه‌ی مرگ) بهره می‌برد و در بیت آخر و پس از گذراندن حیات، از ساقی می‌خواهد او را بی‌واسطه به دریا (در این خم شراب) بیفکند. این فضا، یادآور بیتی از جلال الدّین مولوی است که می‌سراید:

آمد موج الست، کشتی قالب ببست　　بازچو کشتی شکست، نوبت وصل و لقاست
(مولوی: ۱۳۷۷)

و نمونه‌های دیگر:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد (غ ۱۳).
به حسن خلق و وفا کس به یار ما نرسد (غ ۱۵۶).
سحرم دولت بیدار به بالین آمد (غ ۱۷۶).

۳. ۴. گسترش و پراکندن مصداق‌ها و نمونه‌های گوناگون از یک حقیقت واحد

از دیگر شگردهایی که ورای ظاهر گسسته‌ی ابیات، موجب انسجام غزل می‌شود، رفتارهای گوناگون یک لفظ، یک معنی یا یک حقیقت واحد است که با تصاویر و شاهد مثال‌های گوناگون، عرضه می‌شود. از این منظر، این شیوه به روشی عکس رویه‌ی پیشین (۳-۳)، عمل می‌کند. به این معنی که در نمونه‌ی پیشین، محور معنایی، قطبی اصلی را پدید می‌آورد که همه‌ی اجزا به دور آن می‌چرخند، اما در این جا مصداق‌ها و نمونه‌های پراکنده، در ظاهر بدون نقطه‌ی ثقل مرکزی، به دنبال یکدیگر آمده‌اند. این گوناگونی تصاویر در ظاهر فریبنده است؛ اما در عمق و در لایه‌ی زیرین، یک معنی واحد همچون یک رشته، آنها را چون مهره‌های مجزّا در یک سلسله‌ی نظام‌مند قرار داده است و به این ترتیب وحدت غزل تضمین می‌شود:

یوسف گم گشته باز آید به کنعان غم مخور　　کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور
ای دل غم‌دیده حالت به شود دل بد مکن　　واین سر شوریده باز آید به سامان غم مخور
گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن　　چتر گل در سر کشی ای مرغ خوشخوان غم مخور
دور گردون گر دو روزی بر مراد ما نرفت　　دائماً یکسان نباشد حال دوران غم مخور
هان مشو نومید چون واقف نه‌ای از سرّ غیب　　باشد اندر پرده بازی‌های پنهان غم مخور
ای دل ار سیل فنا بنیاد هستی برکند　　چون تو را نوح است کشتیبان ز طوفان غم مخور
در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم　　سرزنش‌ها گر کند خار مغیلان غم مخور
گرچه منزل بس خطرناک است و مقصد ناپدید　　هیچ راهی نیست کان را نیست پایان غم مخور
حال ما در فرقت جانان و ابرام رقیب　　جمله می‌داند خدای حال گردان غم مخور
حافظا در کنج فقر و خلوت شب‌های تار　　تا بود وردت دعا درس قرآن غم مخور

در این غـزل، در شـکلی غریـب و کـم‌سـابقه، بـه ماجراهـا و قصـص پیـامبران و نیـز معجزه‌های آنها گاه آشکارا و گاه به شیوه‌ای پنهانی و ظریف، اشـاره مـی‌شـود. در ایـن مورد اخیر خواننده ناگزیر است تنها با به کار گرفتن نشانه‌ای ویژه از آن قصه، بـه درون متن راه یابد. اولین بیت آشکارا به ماجرای یوسف (ع) اشاره دارد و بیت دوم را می‌توان ادامه‌ی همان دانست. در بیت سوم «مرغ خوش خوان» می‌تواند اشارتی ضمنی به داوود پیامبر و خوش‌خوانی او داشته باشد. بیت چهارم شاید اشاره‌ای به داستان یـونس باشـد. بیت ششم آشکارا به داستان نوح و بیت هفتم به دلیـل حضـور لفـظ «کعبـه» بـه پیـامبر اسلام و ماجراهای او اشاره دارد. بیت بعد اشـاره بـه سـرگردانی در منزلـی خطرنـاک و ناپدید بودن مقصد دارد که می‌توان آن را بر سرگردانی موسی و قومش در «تیه» منطبـق دانست. سرانجام، دو بیت آخر و پس از یادآوری‌های لطـف و رحمـت‌هـای الهـی کـه شامل حال بندگان مؤمن می‌شود، شاعر به بیان و توصیف حال خود می‌پردازد و از آنجا که در تمام ابیات یاد شده، به عنوان یادآوری و تیمّن به گرفتـاری و شـدّت یـافتن کـار بندگان و سپس فرج الهی اشاره کرده است، با ظرافت توصیف «حـال گـردان» را بـرای حق‌تعالی بیان کرده و در نهایت، به این نام تبرّک جسته، به آن امید که حال خود او نیـز گردانده شود و سرانجام، در بیت آخر و به عنوان راهکار نهایی کـه حاصـل مطالعـه در تجربیات پیامبران و صالحان پیشین است، رهایی را در راز و نیاز در «خلوت شـب‌هـای تار» می‌یابد. افزون بر آن، توجه اختصاصی به لفظ «قرآن» در پایان غزل، با ظرافت مؤیّد این نظر است که پیامبر اسلام به عنوان آخرین فرد و حلقه‌ی نهایی از سلسـله پیـامبرانی که برشمرده شده، قرار دارد.

در مورد آن چه بیان شد یادآوری می‌شود که در زمینه اشاره یا تلمیح به آیات قـرآن و قصص معروف بنا به ویژگی ایجاز در بیان‌های غزلی، مسلماً از کـل داسـتان تنهـا بـه اشاره‌ای کوتاه و رندانه به یکی از جنبه‌های برجسته بسنده شده است. افزون بـر آن، بنـا به طبیعت عاشقانه‌سرایی غزل، شاعر آن مضمون را، در دل بافت تغزلـی شـعر جـا داده است. چنان که در روساخت و معنای اولیه‌ای که بـه ذهـن متبـادر مـی‌شـود، مضـمون عاشقانه بیش‌تر جلوه دارد. یعنـی در عمـل و در شـکل نهـایی، قصـه در خـدمت بیـان احساسی عاشقانه که می‌تواند در برگیرنده‌ی عشق عرفانی نیز باشد، به کار گرفتـه شـده است؛ به عنوان مثال، یوسف در عین این که یوسف است و کنعان نیـز در عـین کنعـان بودن، معشوق و دیار اصلی معشوق را که اکنون از آن دور است، یادآوری مـی‌کنـد. بـه بیان دیگر، مطابق با آنچه در مقدمه گفته شد، حلقه‌هایی از یک زنجیره‌ی معنایی کـه بـا تمثیل‌های متعدد بیان شده است، در بافت زنجیره‌ی معنایی دیگر به کار رفته است.

و نمونه‌های دیگر:

ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت (غ ۹۰).

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود (غ ۲۱۹).

دلم رمیده‌ی لولی وشیست شورانگیز (غ ۲۶۶).

۳. ۵. واژه‌ها در خدمت انسجام و مضمون‌سازی

اگر در بخش پیشین، تصاویر زیاد گوناگون با بن‌مایه‌ی همسان، در غزل، ایجاد انسجام می‌کردند، در این بخش، از واژه‌هایی گفتگو می‌شود که در غزل به طرز تصادفی پخش شده‌اند؛ اما با دنبال کردن متوالی آنها، یک محور اساسی پدیدار می‌شود. در این روش ذهن شاعر به بازی‌گوشی می‌پردازد و به نوعی از شاخه‌ای به شاخه‌ای دیگر پریدن را یادآور می‌شود، اما این پرش‌ها بی‌حساب و حاصل پریشان خیالی نیست و در واقع با تداعی معانی روان‌شناسانه که از ذهنب خلاّق تراوش کرده، هماهنگ می‌شود.گویی شاعر با شوخ‌طبعی، به عمد خواننده را به دنبال خود می‌کشاند تا پس از جهش‌ا و افت و خیزهای ذهنی، او را به مطلوب برساند. این‌گونه روش مبتنی بر تداعی معانی، در ادبیات فارس سابقه دارد و به ویژه در داستان‌های تو در توی مثنوی معنوی، به شدت کاربرد یافته است و شاید حافظ در اتخاذ این روش گوشه‌چشمی به جلال‌الدّین مولوی در مثنوی داشته است. به عنوان نمونه به غزل زیر توجه فرمایید:

آن که رخسار تو را رنگ گل و نسرین داد — صبر و آرام تواند به من مسکین داد

و آن که گیسوی تو را رسم تطاول آموخت — هم تواند کرمش داد من غمگین داد

من همان روز ز فرهاد طمع ببریدم — که عنان دل شیدا به لب شیرین داد

گنج زر گر نبود کنج قناعت باقی است — آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد

خوش عروسی است جهان از ره صورت لیکن — هرکه پیوست بدو، عمر خودش کاوین داد

بعد از این دست من و دامن سرو و لب جوی — خاصه اکنون که صبا مژدهٔ فروردین داد

در کف غصّهٔ دوران دل حافظ خون شد — از فراق رخت ای خواجه قوام الدّین داد

در این غزل عناصر هماهنگ کلامی رخسار، گیسو، لب، صورت، شاه، گدا، عروس، دست، دامن، دل و رخ از یک بیت به بیت دیگر سیلان و جریان می‌یابند. گویی قطعات مجزای پازلی هستند که بر زمینه‌ای افکنده شده‌اند و خواننده باید آنها را در ذهن خود، در جای مناسب قرار دهد تا تصویرش کامل شود. همچنین وجود این اجزا در پیکر غزل را، می‌توان به بعضی نقاشی‌هایی شبیه دانست که نقشی در درون تابلو اصلی قرار

داده شده و با تمرکز و افکندن نگاهی همه جانبه و در عین حال ویژه، ناگهان آن نقشِ درون نقش، در برابر چشم جلوه‌گر می‌شود و خودنمایی می‌کند. تا جایی که نقش‌های اسلیمی قالی‌های ایرانی و نگارهای خیال‌انگیز کاشی‌های گنبدها و بناها، همگی یادآور همین شیوه هستند که هر جز در عین حفظ استقلال زیبایی‌شناسیک خود در طرح و ایجاد زمینه‌ی اصلی و نقش مرکزی نیز سهیم است. آن چه در مورد این غزل می‌توان گفت آن است که شاعر از اعضای انسانی (رخسار، گیسو، لب، دست...) به انسان به مفهوم عام (عروس، شاه، گدا) منتقل شده است و این سیر سرانجام، در انتهای غزل به شخص معین یعنی «خواجه قوام‌الدّین حسن» پایان می‌یابد.

و نمونه‌های دیگر:

تا سر زلف تو در دست نسیم افتادست (غ ۳۶).

جمالت آفتاب هر نظر باد (غ ۱۰۴).

بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد (غ ۱۱۳).

۴. نتیجه‌گیری

در یک بیان کلی، می‌توان گفت این نظریه‌ای که غزل‌های خواجه‌ی بزرگ شیراز را گسسته و بدون پیوند عمودی، می‌داند، چندان دقیق نیست و با بررسی ویژه در ساختار غزل‌ها، می‌توان به نکاتی دست یافت که نشان می‌دهد این اشعار برخلاف نظر رایج از استحکامی قدرتمند از جهت خط طولی غزل برخوردارند. روش‌های پنج‌گانه‌ای که برشمرده شد، می‌تواند به عنوان نمونه در شناسایی انسجام بیشتر غزل‌های دیوان، به کار گرفته شود. با این حال، یادآوری این نکته ضرورت دارد که گاه در یک غزل، بیش از یک روش به کار رفته و این امر چنان با مهارت صورت پذیرفته که تفکیک آن شیوه‌ها به آسانی میسّر نیست. چنان که بیان شد، روش‌های پیشنهاد شده در اساس، پس از تجزیه و تحلیل محور هم‌نشینی در اندیشه‌های یاکوبسن و سایر اندیشمندان ساختارگرا و نیز از تأمّل در کیفیت لغزش معنایی از شیئی به شیئی دیگر که در عرصه‌ی مجاز قابل گفتگو است، به دست آمده است و با اندکی گسترش می‌تواند در خدمت تبیین یک پارچگی غزل‌های حافظ قرار گیرد.

یادداشت‌ها

۱. در مورد آرای افلاطون درباره‌ی شعر رجوع فرمایید به فایدون ۶۶ (ص۴۹۴) و جمهوری ۳۸۶ از ص ۹۵۱ به بعد.

۲. تخییل و «تشبیه» و «محاکات» و در نوشته‌های متأخران، افزون بر این‌ها «تقلید» و «حکایت» نیز ترجمه شده است. «نمودن» و «نمایاندن» و «نمایش» و «بازنمود» و «بازنمایی» و حتّی «جلوه‌دادن» نیز همه درست است (نقل از پاورقی ص۱۰۵ کتاب ارسطو).

۳. واژه‌ی زنجیر معادل Syntagme در اصطلاح فردینان دو سوسور است. از نظر او «عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دو آنها باشد» (سوسور، ۱۷۶: ۱۳۷۸).

۴. غزل‌ها و بیت‌هایی که در این نوشتار از حافظ نقل می‌شود، از کتاب حافظ تصحیح محمد قزوینی- قاسم غنی برگرفته شده و شماره‌ی درج شده در زیر هر غزل مربوط به شماره غزل همین نسخه است و به صورت (غ شماره غزل) نوشته شده است.

۵. تعبیر مربوط به عقل مطابق است با ضبط بعضی نسخه‌ها به صورت «این همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد این جا» نوشته شده است.

۶. وَ(ذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِباً فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لاَ إِلَهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحَانَکَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ، فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَ نَجَّيْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَ كَذلِکَ نُنْجِي الْمُؤْمِنِينَ) (الانبیاء/ ۸۸ و ۸۹).

منابع

الف: منابع فارسی

ارسطو، (۱۳۶۹). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

اکو، آمبرتو. (۱۳۷۱). «ایجاد پیام‌های زیباشناختی در زبان». *زنده‌رود*، شماره ۱.

تودوروف، تزوتا. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

حافظ، شمس الدّین محمّد. (بی‌تا). *دیوان خواجه شمس الدّین محمد حافظ شیرازی*.به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: زوار.

فرزاد، مسعود. (۱۳۵۰). «مسأله‌ی توالی ابیات در شعر حافظ، مقالاتی درباره‌ی زندگی و شعر حافظ». به کوشش منصور رستگاری فسایی، شیراز: دانشگاه شیراز، صص۳۴۲ - ۳۵۴.

گمپرتس، تئودور. (۱۳۷۵). *متفکران یونانی*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی، جلد سوم، تهران: خوارزمی.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*. تهران: فکر روز.

مولوی، جلال الدین. (۱۳۵۵). *کلیات شمس* (دیوان کبیر)، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

نوسبام، مارتا. (۱۳۷۴). *ارسطو*. ترجمه عزت الله فولادوند، تهران: طرح نو.

پاکوبسن، رومن. (۱۳۷۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان، حسین پاینده، تهران: تشرفی.

ب: منابع انگلیسی

Hillman, Michael.(۱۹۷۶).Unity in the Ghazals of Hafez, Chicago,

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی