فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۶، زمستان ۱۳۹۹، صص۱۸۵ تا ۲۰۸
تاریخ دریافت: ۹۸/۹/۳۰، تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۱۶
(مقالهٔ پژوهشی)

# تحلیل ساختاری غزل نخست دیوان حافظ

عبدالکریم سیستانی[۱]، دکتر روح الله هادی[۲]

## چکیده

پژوهش حاضر می‌کوشد غزل نخست دیوان اشعار حافظ را از دیدگاه نقد فرمالیستی و ساختارگرایانه مورد ارزیابی قرار دهد. مقصود آن است که با استفاده از روش تحلیلی – توصیفی و مبانی زبان‌شناسی نشان دهیم که چگونه عناصر و اجزای به‌هم‌پیوستهٔ یک غزل در القای معنی و در حاضر نمودن عناصر غایب تأثیرگذارند. در این نوشتار با نگاه فرمالیستی به اصل توازن، یعنی تکرارهای آوایی، هجایی، و واژگانی توجه شده‌است تا خواننده دریابد که چگونه می‌توان از طریق شناخت موسیقی آوایی و معنوی غزل، دریچه‌های روشنی را به‌سوی معنی و مضمون گشود. در بررسی ساختاری نیز ضمن توجه به بحث تقابل‌ها، بر حضور عناصر غایب در متن ادبی و نقش خواننده به‌عنوان آفرینشگر ثانوی تمرکز شده‌است. بر اساس یافته‌های این پژوهش، متونی قابلیت بررسی فرمالیستی و ساختاری دارند که خالق اثر از نقش فرازبانی و ادبی زبان بهره برده باشد. بررسی غزل‌حافظ از دریچهٔ صورت و ساختار، ضمن اینکه ما را به قلمرو زیباشناختی شعر او نزدیک می‌کند، از کلی‌گویی‌های بدون استدلال نیز دور می‌سازد.

**کلیدواژه**: فرمالیسم، ساختارگرایی، توازن، نقش‌های زبان، غزل حافظ.

[۱] .دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.sistaniabdolkarim@gmail.com
[۱] .دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)rhadi@ut.ac.ir

**مقدمه**

ادبیت حاصل نقشی است که شاعر یا نویسنده به زبان می‌دهد و هنگامی آغاز می‌شود که زبان و هنر سازه‌ها از حالت مألوف، آشنا، تکراری و غیرفعال خود به‌درآیند و کلماتِ مرده، زنده شوند. در شعر ناب قبل از آنکه به معنی و پیام آن برسیم، مسحور زیبایی و وجه جمال‌شناسیک آن می‌شویم و این همان «رستاخیز کلمات» است. وقتی می‌گوییم این شعر فرم دارد یا ندارد، منظورمان فرم خلاق و هنری است؛ وگرنه هیچ چیزی نیست که از دیدگاه زبان‌شناسی فرم نداشته باشد. تمام بحث فرمالیست‌ها بر سر همین فرم هنری است. شکل‌گرایان به متن ادبی نگرش زبانی دارند و معتقدند که شعر اتفاقی است که در زبان می‌افتد. فرمالیست‌ها معتقدند شعر از واژه ساخته می‌شود، نه از موضوع‌های شاعرانه. آنان نشان داده‌اند که کلمه در شعر به هیچ روی وظیفهٔ انتقال معنی به مخاطب را ندارد، بلکه خود یک واحد جمال‌شناسیک است و موسیقی کلمات در شعر، تمامی وظایف را عهده‌دار است. در واقع کلمات شعر، ارجاع به هیچ چیز ندارند، جز به خودشان و به‌جانب شکل جمال‌شناسیک‌شان.

بنابراین می‌توان گفت در ساختارشناسی متن ادبی، نقش خوانندگان و آفرینندگان ثانوی نقش کلیدی است.

روش ساختارگرایی ادبی، کوششی است برای راهیابی به دنیای نشانه‌های ادبی، یعنی کشف رمزگان‌های جدید و فهم روابط درونی آنها. نقد ساخت‌گرا به مانند نقد هرمونتیک به سراغ تفسیر معنی متون نمی‌رود، بلکه به‌دنبال زبان متون ادبی است، و می‌خواهد دریابد که متن ادبی، به چه طریق معنی‌اش را ارائه می‌دهد.

در میان مبانی ساختارگرایی، شبکه‌های حاضر و غایب و تقابل‌های دوگانه، از مهم‌ترین مباحث در این پژوهش هستند.

یکی از متونی که در ادبیات فارسی قابلیت بررسی ساختاری دارد، اشعار حافظ است. بررسی غزل‌های حافظ از دریچهٔ صورت و ساختار، ضمن اینکه ما را به قلمروِ زیباشناختی شعر او و درک صحیح آن نزدیک می‌سازد، از کلی‌گویی‌های بدون استدلال نیز دورمان می‌سازد. تعیین رمزگان‌های ادبی غزل در بررسی ساختاری مهم است. معمولاً در مرکز هریک

از آثار فرهنگی و هنری شرق، کانونی الوهی و قدسی قرار دارد که تمام اجزای آن اثر را یک جا گرد می‌آورد و سامان می‌دهد. در این نوشته غزل نخست دیوان حافظ از این منظر مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. دلیل بررسی و تحلیل این غزل از منظر دو رویکرد ساختارگرایی و فرمالیسم این است که این دو رویکرد به نوعی مکمل یکدیگر هستند. نقد فرمالیستی به بررسی روابط بنیادی اجزای اثر می‌پردازد و نقد ساختارگرا درصدد کشف دلایل این روابط اصلی و بنیادی است. نقد فرمالیستی با توجه به عامل پیام به سراغ مطالعهٔ زبان ادب می‌رود و نقد ساخت‌گرا نیز با توجه به عامل رمزگان‌ها. نگرش و توجه ساختارگرایان معطوف به رمزگان است و می‌خواهند معلوم کنند متن ادبی، چگونه معنی خود را ارائه می‌دهد.

در این نوشته سعی می‌شود در گام اول بررسی، از متن ادبی غزل نخست دیوان حافظ فاصله گرفته نشود و ازطریق جزئیات زبان‌شناسی به مفاهیمی کلی دست یابیم. هدف مقاله توجه به خود متن ادبی است، و اینکه چه عواملی در تولید معنی مؤثر هستند.

این پژوهش بر آن نیست که متنی ادبی را شرح دهد و یا به تفسیر آن بپردازد، بلکه در جست‌وجوی آن است که یک متن ادبی چگونه و با بهره‌گیری از چه تکنیک‌هایی توانسته‌است معنی را ارائه دهد؟ در این مقاله تأکید بر تحلیل متن بر اساس نقش‌های فرازبانی و ادبی زبان است و اینکه از این طریق نشان داده شود حافظ در شعر خود بر اساس تئوری همنشینی و جانشینی و بحث قطب‌های استعاری و مجازی از «ترکیب» بهره برده‌است یا از «انتخاب».

**پیشینهٔ تحقیق**

پیش از این کوروش صفوی در نوشته‌های مختلفی درخصوص این موضوع در شعر شاعران طراز اول فارسی پژوهش نموده‌اند. همچنین محمدرضا شفیعی کدکنی در مجموعهٔ *این کیمیای هستی*، کتاب *رستاخیز کلمات*، و *موسیقی شعر* به این نوع مطالعه پرداخته‌اند. اما به‌طور ویژه درمورد بررسی ساختار اشعار حافظ نیز مطالعاتی صورت گرفته‌است. مسعود سپه‌وندی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ» غزل شمارهٔ ۴۵۹

با مطلع «زین خوش رقم که بر گل رخسار می‌کشی / خط بر صحیفهٔ گل و گلزار می‌کشی» از دیوان حافظ را مورد بررسی قرار داده‌است. همچنین مقالهٔ «تقابل عقل و عشق در اندیشهٔ حافظ از منظر ساختارگرایی» از محمدرضا روزبه و محمد فلاحی‌نسب (۱۳۹۲) کلیدی‌ترین مفهوم ساختارگرایی را تقابل‌های دوگانه دانسته و از این منظر به بررسی تقابل میان عشق و عقل در اندیشهٔ حافظ پرداخته‌است. علی محمدی (۱۳۹۲) نیز در نوشته‌ای با عنوان «پیوند میان حافظ ایرانی و آموزه‌های نقد جدید غربی» تلاش نموده با برخی از نظرها و اصول مقبول اندیشه‌های منتقدان غربی، اشعار حافظ را مورد بازخوانی قرار دهد. در این خوانش، از منظر اصول مکتب کلاسیسیسم، فرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایی و ادبیات سیاسی، به‌طور فراگیر از حافظ سخن رفته و نتیجه گرفته شده که متن حافظ، با دلایل موجه، متنی پیش‌رو، فراگیر، جامع‌الاطراف و زنده و پوینده است.

**روش تحقیق**

روش پژوهشگر در این پژوهش کیفی است و مطالعهٔ منابع و گردآوری اطالعات به روش معمول کتابخانه‌ای و تحلیلی – توصیفی است. با توجه به کیفی بودن روش تحقیق موردنظر، مرحلهٔ نخست که همان دریافت و گردآوری داده‌ها براثر فهم و درک متون ادبی است، بیشتر بر قدرت استنباط و تحلیل پژوهشگر متکی است. محقق با مطالعهٔ متن و تأمل در اثر ادبی، موارد مطابق با اهداف و فرضیه‌های تحقیق را از دل آن استخراج کرده‌است.

**مبانی تحقیق**

**فرمالیسم**

فرمالیسم درحقیقت نوعی مطالعه و بررسی مورفولوژیکال است، زیرا تکیه‌اش بررسی مورفیم‌ها است. مورفیم یا تکواژ، کوچک‌ترین جزء معنی‌دار کلمه است، در مقابل فونیم یا واج که کوچک‌ترین جزء آوایی کلمه است. فرمالیسم از سال ۱۹۱۴ در روسیه رواج یافت و تا سال ۱۹۳۰ به اوج خود رسید. انگلستان و آمریکا تا سال‌های ۱۹۷۰ و حتی سال‌های پس از آن از این رویکرد بی‌خبر بودند. فرمالیست‌ها، به‌ویژه در آغاز کار، به معنا و محتوا توجه چندانی نشان ندادند اما این بی‌توجهی بدین معنا نیست که ادبیات از دید آنان، هیچ نسبتی با

اخلاق، انسان‌گرایی و اساساً معنا نداشته، بلکه قصد اصلی آنان از صورت‌گرایی این بود که حس اخلاقی، انسانی و هر درونمایه‌ای را مستقیم‌تر عرضه کنند و آن دریافتی را که صاحبان اثر به آن رسیده‌اند، به شیوه‌ای هنری و با شگردهای تازه به خواننده ارائه دهند (ر.ک: تسلیمی، ۱۳۹۰: ۴۱).

## ساختارگرایی

ساختارگرایی در سال‌های ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۵ در فرانسه و آن‌گاه در کشورهای دیگر رواج داشت. ساختارگرایی به بررسی‌های نظام‌مند اصرار می‌ورزد و تلاش دارد نقد ادبی را به شاخه‌ای از پژوهش‌های علمی تبدیل کند. هر اثر ادبی برای ساختارگرایان مستقل است و منتقد باید در پی کشف قوانینی باشد که در آن، جهان بر تأثیرات متقابل اجزا حکومت می‌کند. مسئلهٔ «نظام» دغدغهٔ اصلی ساختارگرایی است که ادامهٔ سنت عینیت‌گرایی به‌ویژه فرمالیستی است. «نظام» گاهی در این نظریه با «ساختار» برابر دانسته شده‌است(ر.ک: همان، ۶۵).

## توازن

توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود ازطریق «تکرار کلامی» به‌وجود می‌آید. باوجوداین صناعاتی که ازطریق توازن به‌دست می‌آیند، ماهیتی یکسان ندارند و باید گونه‌های توازن را در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن به سطوح تحلیل آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. در واقع «تکرار» موجب ایجاد موسیقی در زبان شعر می‌شود. گروه موسیقایی، مجموعهٔ عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن متمایز می‌سازد. این عوامل شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی است. فرمالیست‌ها موسیقی زبان را جزء جدایی‌ناپذیر شعر می‌دانند که پیوند ذاتی با شعر دارد. آنها بر موسیقی و عناصر آوایی در شعر تأکید ویژه‌ای دارند.

## نقش‌های زبانی

یکی از مهم‌ترین آرای یاکوبسن در زمینهٔ مطالعات ادبی و زبانی، بررسی نقش‌های زبانی است که در بیشتر کتاب‌های زبان‌شناسی مطرح شده‌است. یاکوبسن به هنگام طرح نظریهٔ

خود، ابتدا نموداری کلی از روند ایجاد ارتباط را به‌دست می‌دهد. وی معتقد است که گوینده ازطریق مجرای فیزیکی پیامی را برای مخاطب می‌فرستد و این پیام زمانی مؤثر واقع می‌شود که انتقال‌دهندهٔ معنایی باشد (ر.ک: فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۷۷). وی در نظریهٔ خود شش عامل را در روند شکل‌گیری و ایجاد ارتباط و القای پیام مطرح می‌کند و با توجه به عطف پیام به هریک از این شش عامل، شش نقش مختلف برای زبان درنظر می‌گیرد (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۱: ۴۷۸). این ۶ عامل عبارتند از گوینده، شنونده، مجرای ارتباطی، رمز، پیام، و موضوع. سپس با توجه به عطف پیام به هریک از این ۶ عامل، ۶ نقش مختلف برای زبان در نظر می‌گیرد که عبارتند از: عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی، و زبان ادبی (ر.ک: همان، ۱۳۷۳: ۳۵).

## بحث

### تحلیل ساختاری غزل نخست دیوان حافظ

در این بخش به تحلیل ساختاری غزل اول از دیوان حافظ پرداخته می‌شود.

۱. اَلایا اَیُّهَا السّاقی، اَدِر کَاساً وَ ناوِلْها  که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکل‌ها

در این بیت، گوینده با سه نشانهٔ حضوری «الا، یا، و ایها» ساقی را صدا می‌زند و از او می‌خواهد با داروی مستی، مشقات و مشکلات راه عشق را آسان کند. حضور عینی دو فعل امر « اَدِرْ» و «ناوِلْ» در معانی بچرخان و بچشان، به همراه ۸ مصوت بلند «ا» تداعی‌گر ۸ بن مضارع «آ» از فعل «آمدن» است و می‌تواند بیانگر میزان شدت درخواست گوینده از ساقی باشد. تکرار مصوت «ا» به‌عنوان توازن آوایی، درحقیقت تکرار فعل امر «بیا» است، این ۸ مصوت توانسته‌اند در کنار سه حرف ندا و هشدار «الا، یا، ایها» میزان مشکلات راه عشق را بنمایانند. از طریق این ۱۱ نشانهٔ عینی می‌توان به ارزش و جایگاه ساقی در زدودن مشکلات راه عشق پی برد. این ۱۱ نشانه توانسته فضای پرازانتظار بیت اول را به‌خوبی نشان دهد، و آشوبی را که در ذهن و روان گویندهٔ بیت جریان داشته‌است، به‌تصویر بکشاند. همچنین از طریق کاربرد و حضور این ۸ مصوت بلند، به‌صورت نوشتاری و دیداری نیز می‌توان تصویر

محوریت ساقی را درحالی‌که طالبان فراوانش گردبرگردش ایستاده یا نشسته‌اند تا جامشان را پر کند، به زیبایی مشاهده نمود.

در راستای توجه به متن ادبی و فرم موسیقایی متن، شکل‌گرایان به مطالعه و بررسی انواع توازن‌ها می‌پردازند. «اینان علاوه‌بر توجه دقیق به زنجیره‌های زبانی ازجمله واج، تکواژ، و توازن‌ها، به زنجیره‌های زِبَرزبانی از جمله درنگ و تکیه نیز توجه دارند. همچنین به این امر می‌پردازند که واژه‌ها و عناصر شکلی چه نقشی، چه کاربردی و چه ارتباطی با دیگر واژه‌ها و عناصر حاضر در متن ادبی دارند و معتقدند ادبیات در فرم و ساخت است، نه در روح و فکر» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۶۲-۱۹۰). حضور بیش از ۴۰ مصوت بلند «ا» در بیت‌های بعدی غزل، در حقیقت انعکاسی است از ۸ مصوت بلند «ا» در بیت اول. پژواک این مصوت‌ها در ساختار غزل، موجی از موسیقی را ایجاد کرده‌است.

هجای پایانی «ها» به‌عنوان ردیف این غزل، تداعی‌گر واژهٔ «بله» در زبان شیرازی است. این تکواژ، درحقیقت تأییدی است برای پیام مصراع دوم. صدای خیزان، قاطع و تأییدگونهٔ این تکواژِ ایستاده در جایگاه ردیف، در پایان بیت‌های بعدی نیز به‌گوش می‌رسد. تکواژ «ها» با ایجاد موسیقی کناری، اتفاق بیت اول را ازطریق محور عمودی، به دیگر ابیات می‌رساند تا ترس و نگرانی ناشی از این آسان‌نمودگی و مشکل‌آفرینی را در کل غزل اطلاع‌رسانی نماید. خیزان بودن واج پایانی ردیف، سبب گردیده آوای آرزومندانه و سرشار از موسیقی بیت اول، به‌صورت جویباری در شعر جاری گردد. در این غزل وقتی به واژه‌های قافیه بنگریم، متوجه خواهیم شد که در تلفظ آنها زبان به پشت دندان‌ها و لثهٔ فوقانی می‌چسبد و جریان صدا قطع و بسته می‌شود و برای حذف این قطع و بستگی صدا، ردیف «ها» نقش کلیدی دارد. برای تلفظ «ها» دهان باز می‌شود و جریان صدا آزاد می‌گردد و می‌توان مثل آه ممتدی صدا را هرچقدر لازم است کشید. به گفتهٔ تقی پورنامداریان، مثل آن است که بیان درد و اندوه و گرفتاری را در پایان هر بیت با آه غمباری بدرقه می‌کنیم(ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۹۷).

توازن هجایی(وزن بیت)، ازطریق تکرار ۴ بار مفاعیلن، موسیقی دلنشینی را ایجاد کرده است. این بحر (هزج) در خدمت القای درخواست شاعر، و ایجاد موسیقی بیرونی است.

همچنان که قافیه و ردیف یا همان توازن واژگانی، پس از وزن توانسته‌اند در خدمت موسیقی کناری و القای معنی و درخواست شاعر از ساقی باشند. حافظ با کمک این بحر عواطف ناهمگونی را بیان کرده‌است. در بحر هزج مثمن کامل، ریتم موسیقی عروضی شعر در زمانی که مقاطع «مفاعیلن» بر مقاطع کلمات منطبق می‌شود، نسبت‌به زمانی که مقاطع ارکان یک وزن بر مقاطع کلمات منطبق نمی‌شود، تفاوت پیدا می‌کند. چون در صورت اول می‌توانیم در پایان هر رکن مکث کوتاهی بکنیم؛ درحالی‌که در صورت دوم عملاً امکان مکث در پایان ارکان ازمیان می‌رود. هنگامی که مقاطع افاعیل عروضی با مصوت‌های بلند «ا، ی، و» منطبق شود، آهنگ حاصل از وزن عروضی، به‌سبب باز بودن دهان و خروج آزادانهٔ نفس، نرم‌تر و ملایم‌تر می‌شود. و این کیفیت درمورد مصوت بلند «ا» نسبت‌به دو مصوت دیگر شدیدتر است. این بازتر بودن دهان درهنگام ادای مصوت «ا» سبب می‌گردد به‌طور طبیعی کیفیت ریتمیک وزن تقلیل بیشتری پیدا کند، و درنتیجه ارتفاع صدای ما هنگام خواندن شعر از شدت فروافتد و ملایم‌تر شود و برای بیان درد، اندوه، حسرت، شکوه و گلایه مناسب‌تر گردد. در این غزل ۱۱ بار مقاطع مفاعیلن به مصوت‌های بلند ختم شده، که در ۱۰ مورد مصوت بلند «ا» است.

با شور و نشاطی که ازطریق توازن یعنی تکرار واج‌ها و هجاها در تصویر صدا زدن ساقی و پیش آمدن، یا افتادن مشکلات در بیت و در کل غزل پدید آمده‌است، درمی‌یابیم شخصی که ساقی را صدا می‌زند، با تمامی نگرانی‌ها و اضطراب‌هایش درخصوص مشکلات راه عشق، نمی‌خواهد تسلیم مشکلات شود، بلکه می‌خواهد با مستی، رنج‌های راه پرخون عشق را کاهش دهد.

عشق با صفت آسان‌نمایی درآغاز بیت، و به دنبال آن با صفت مشکل‌آفرینی، حاضر می گردد. شاعر تمایل دارد در این اقلیم مشکل، آسان قدم نهد. او از عشق با تمامی مشکلاتش روی‌گردان نیست. پس ساقی را صدا می‌زند و از وی می‌خواهد مشکل‌گشایی کند.

در این آوردگاه هول، عاشق مرد کارزار است و می‌خواهد پهلوانی کند. ساقی نیز، چراغ راه و یاری‌رسان عاشق است. با توجه به پیوند گسست‌ناپذیری که در فرهنگ عرفانی و ادبی ما بین ساقی و عشق مشاهده می‌گردد، می‌توان گفت ساقی واسطهٔ بین عاشق و عشق

است. او با داروی مستی‌آورش، بار مشکلات عشق را برای عاشق سبک می‌گرداند. به برخی از ابیاتی که این پیوند را نشان می‌دهد، اشاره می‌شود:

ساقیا جام می عشق پیاپی درده　　که دلم از می عشق تو سر غوغا شد

(عطار، دیوان: ۱۹۲)

ساقی قدحی که مست عشقم　　وان باده هنوز در سر ماست

(فخرالدین عراقی، دیوان: ۴۷)

بیار ساقی سرمست جام بادهٔ عشق　　بده به رغم مناصح که می‌دهد پندم

(سعدی، غزلیات: ۴۹۸)

ای ساقی از آن شراب باقی　　جامی به من آر عاشقانه

(سلمان ساوجی، کلیات: ۴۹۵)

مصراع اول غزل، با زبان عربی آغاز می‌گردد، پورنامداریان دراین خصوص می‌گوید ساقی در خطاب حافظ، «حق» است و به همین سبب است که حافظ دعا و درخواست خود را به عربی می‌گوید، که زبان وحی و قرآن و دعا است. [...] همچنان که با استجابت دعا ازطرف ساقی پایان می‌پذیرد. «مَتی ما تَلْقَ مَنْ تَهْوی، دَعِ الدُّنیا وَ اَهْمِلْها» (پورنامداریان، ۱۳۸۲ :۳۴۸). در بحث نمادگرایی، به هرگونه امر آسمانی و معنوی که بتواند عارف را مست و ازخودبیخود کند، ساقی گویند (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۲: ۶۹۶). مصراع اول و آخر غزل که به عربی است، برای مردم که عربی نمی‌دانستند یک حرمت و قداستی دارد. عربی بودن زیارت‌نامه‌ها، زمینه‌ای است برای قدسی شدن و حرمت بیشتر (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷،ج ۳: ۳۱۳).

فراخواندن ساقی و درخواست مستی با این شدت و با این شوروشوق، حرف اول و آخر اشعار و اندیشهٔ رندانه حافظ است. در لحن حافظ مصلحت‌اندیشی جایی ندارد. او در روزگار محتسبِ ساقی‌ستیز آشکارا ساقی را فرامی‌خواند. حافظ در قرن هشتم، وارث بحق واژهٔ پررمزوراز ساقی است. او با ابهام و ایهامی هنرمندانه، به گونه‌ای این واژه را در شعر خود پروریده که هرکس نقش خویش را در کلام او می‌بیند. «تجلی عشق به‌صورت شراب

و حق به‌صورت ساقی است. کلمهٔ «اول» در مصرع دوم این بیت، ما را به واقعهٔ میثاق الست پیوند می‌دهد، و ذهن را از یک تصویر فردی و تاریخی، به یک تصویر ازلی و ماورای تاریخی می‌برد» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۳۴۶ – ۳۵۶).

تکرار حروف (س، الف، ق، ش) به‌عنوان واج‌آرایی یا توازن واجی، واژه‌های کلیدی غزل یعنی ساقی، عشق و شراب را تداعی می‌کنند.

آنچه مرجع عمومی خانوادهٔ صوتی را در یک غزل تعیین می‌کند، قافیه است. در قافیه، حرف «روی» زنگ اصلی را ایجاد می‌کند. مثلاً در این بیت کلمات قافیه «ناول» و «مشکل» هستند و «ل» حرف روی، که ایجاد صوت می‌کند. حرف لام از خانوادهٔ R – L است که بر تمام غزل حکومت می‌کند، و در کلماتی چون «الا، ادر، ناول، اول، ولی، مشکل» حضور دارد. این واج‌ها به موسیقی و تناسب آوایی کلام افزوده‌اند. بیش از ۴۰ واج از خانوادهٔ R - L در کل غزل حضور موسیقایی دارند.

همچنین در هر متن ادبی فرم و ساختار وجود دارد، دست‌یابی به فرم آسان‌تر است ولی هر کسی قادر نیست به‌آسانی ساختار متون هنری را دریابد. ساختار مانند ریسمانی است که بدون دیده شدن، دانه‌های مهره را ردیف می‌کند. بر اساس اتصال عناصر سازندهٔ یک اثر، ساختار می‌تواند دَوَرانی، دایره‌ای، خطی یا مارپیچ باشد (ر.ک: داد، ۱۳۹۰ :۲۷۴). واژه‌های «کاس» و «ادر» محوریت و مرکزیت ساقی را به‌تصویر می‌کشند. در واقع حافظ در بیت آغازین، با آوردن واژهٔ ساقی، و چرخاندن جام، ژرف‌ساخت دوری غزل خویش را گوشزد می‌کند. او با صدا زدن ساقی و طرح موضوع عشق، خط‌وخطوط فکری و شعری خویش را ترسیم و حسابش را با همهٔ مدعیان و مخالفان عشق، ساقی، و مستی روشن می‌نماید. می‌توان گفت ساخت معنایی غزل‌های حافظ به‌لحاظ روساخت، گسسته و به لحاظ ژرف‌ساخت، دوری است (ر.ک: حق‌شناس، ۱۳۷۰ :۱۷۷ – ۱۷۹). ساختار غزل او حلقوی و کروی است و از همه‌جا می‌توان خواندنش را آغاز کرد و یا به‌پایان برد (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۸۴: ۸۵).

به‌نظر می‌رسد ساختار مصراع دوم بیت اول و مصراع اول بیت سوم (به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید) یکسان و همانند است. اینکه مرید پیر مغان، که در فضای قرآنی ذهن حافظ یادآور رفتار خضر است ( قرآن، کهف:۶۵) باید تمامی پارادوکس‌های

رفتاری و گفتاری پیر مغان را بدون هیچ پرسشی بپذیرند، ریشه در ساختار جبری عشق دارد. جاذبهٔ عشق و نوشیدن آب حیات در ابتدا ساده می‌نماید، ولی بعد مشکل پیدا می‌شود. اساسی‌ترین مفهوم در بحث ساختارگرایی «تقابل‌های دوگانه» است. تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ اقسامی از ساده تا پیچیده دارد؛ که درنهایت منجر به یک ساختار پارادوکسیکال می‌شود (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۹۹).

در واقع بررسی تقابل‌ها در متن، بررسی ساخت‌گرایانه است. تقابل‌هایی چون آسان – مشکل، اول– آخر، می – سجاده، پیر – مغان، ایجاد مشکل – حل مشکل، خودکامی – بدنامی، گرداب – ساحل، حضور – غیاب، گشایش – تاب، اقامت – بربستن سفر، امن عیش – عدم امن عیش، مغروق – سبکبار، نهان – آشکار، و سالک – پیر از برجسته‌ترین نکات ساختاری این غزل است.

۲. به بوی نافه‌ای کاخِر صبا زان طرّه بگشاید ز تاب جعد مُشکینش چه خون افتاد در دل‌ها

کلمهٔ «آخِر» در بیت دوم، بر اساس علاقهٔ تضاد ذهن را به‌سمت کلمهٔ «اول» در بیت آغازین می‌برد. در واقع کلمهٔ «اول» در بیت اول گزارشگر آسانی عشق بود، پس «آخر» در این بیت می‌تواند بار دیگر مشکل بودن عشق را یادآوری کند؛ یعنی همان چیزی که حافظ در بیت پیشین نگران آن بود. در واقع تمام مشکلات و رنج‌های عشق در میانهٔ این «اول» و «آخر» است. حافظ در پایان غزل هم می‌گوید که وقتی یار را ملاقات کردی، دنیا را رها کن؛ چون تنها مسیر رسیدن به یار و ملاقات وی گذشتن از دنیاست و شاید تفاوت بزرگ انسان و مَلَک همین گذشتن از مسیر زندگی و تن دادن به این ابتلا و آزمایش است که لازمه‌اش ظلومی و جهولی است. بارش نور از دستان ساقی، و وزش بوی خوش از نفس باد صبا، همانا رهاوردهایی است لحظه‌ای و کوتاه‌مدت برای راوی و خواهنده و آن ارمغان چیزی نیست جز وصول شهودی. ساختار این دو بیت، وصول شهودی ازطریق پرستش عاشقانه و مستانه است. با تقابل واژه‌های «اول و آخر» به‌نظر می‌رسد مشکلات آدمی، در مدت زمان بین هبوط و صعود است. همین که از طریق مستی شراب و بوی خوش نافه، بَر شدن و پرواز را آغاز کنیم، مشکلات موقتاً مرتفع می‌شوند.

نافه کیسه‌ای است در زیر شکم آهوی نر ختنی، که ماده‌ای خوشبو از آن خارج می‌شود. مشک نیز یکی از اجزای غالیه است که زلف را با آن خوشبو می‌کنند. «چه خون افتاد در دل‌ها» در معنای خون دل خوردن و رنج و مشقت دیدن است. همچنان که برای رسیدن به بوی خوش مشک، که طی فرایندی از نافهٔ آهو به‌دست می‌آید، باید خون دل خورد، شخص نیز باید در سیروسلوک خود، و با خون دل خوردن، مشک خوشبوی وجودش را عرضه نماید:

اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید　　عجب مدار که همدرد نافهٔ ختنم

(حافظ، غزل۳۴۲)

بحث جانشین‌سازی در این بیت و در کل غزل سبب گردیده‌است زبان شعر به‌سمت ادبی شدن سوق بیابد. جانشین‌سازی «صبا» به جای «ساقی» و «خون در دل افتادن» به جای «مشکل افتادن» از نکته‌های مهم فرمالیستی در این بیت است. بیشترین پیوند «صبا» با «یار» ازطریق زلف یار است. بر اساس محور جانشینی، «به کوی یار رسیدن صبا» و «نافه‌گشایی صبا از زلف یار» تصویر دیگری است از همان «از دست ساقی شراب نوشیدن» و این هر دو تصویر کنایه‌ای است از برخورداری از تجلی یار یا وصل شهودی.

تعیین رمزگان‌های ادبی یک غزل در بررسی ساختاری آن مهم است. راه‌یابی به درون و مفاهیم رمزگان‌هایی چون «صبا، عشق، نافه، جعد مشکین و طره» و مشخص نمودن تناسب واژه‌های «بو، صبا، نافه، طره، جعد، گیسو و غیره» مطالعه‌ای شکلی و ساختاری است. حضور این همه رمزگان در بیت اول و دوم، سبب گردیده است هر دال تن به یک مدلول ندهد و آفرینندهٔ مدلول‌های بی‌شماری باشد. این رمزگان‌ها ازطریق محور جانشینی، جایگزین دیگر واژه‌ها و مفاهیم شده و سبب گردیده‌اند توجه متن معطوف به موضوع یا نویسنده نباشد، بلکه توجه متن معطوف به خود متن و رمزگان آن باشد. به همین دلیل است که بیت آن حالت ارتباطی صرف خود را ازدست داده و رنگ ادبی به‌خود گرفته‌است. همچنین با این عملکرد یعنی استفاده از محور جانشینی، و معطوف بودن پیام متن به خود متن و رمزگان‌ها، غزل به‌سمت شعریت و زبان ادبی حرکت کرده است. «این مفهوم نو که

جهان از روابط ساخته شده نه از چیزها، نخستین اصل ساخت‌گرایی است. ساخت‌گرایی مدعی است ماهیت هر عنصری را رابطه‌های منطقی می‌سازد» (هاوکس، ۱۳۹۴ :۲۶).

۳.به می سجاده رنگین کن، گرت پیر مغان گوید  که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

از چشم‌انداز موسیقایی چه معنوی و چه آوایی، این بیت یکی از برجسته‌ترین بیت‌های این غزل است. هم تناسب آوایی در آن، پررنگ است و هم تناسب معنایی. حضور واج‌های (ر ، ل) که هم‌خانوادهٔ حرف روی در قافیه هستند، توانسته در واژه‌های «رنگین، گرت، پیر، خبر، راه، سالک، رسم، منزل) اسباب افزایش موسیقی کلام را پدید آورد.

از چشم‌انداز ساختاری و بحث تقابل‌های دوگانه، ترکیب «پیرمغان» و «رنگین کردن سجاده» از نشانه‌ها و تعبیرات پارادوکسی است. واژهٔ «پیر» در پیر مغان مظهر ولایت و توحید است، و مغ مظهر کفر و شراب و آتش‌پرستی. پیر مغان، ترکیبی ملامتی است که بدی‌ها را می‌نماید و خوبی‌ها را پنهان می‌کند. درکنار هم آوردن واژه‌های «سجاده، پیر، سالک، راه و رسم و منزل» موجد موسیقی معنایی گردیده است. و قرار گرفتن واژه‌ها و عناصر متضادی همچون «پیر، مغان، سجاده، می، رنگین کردن» در کنار هم، فرم و شکلی ادبی و شاعرانه به بیت بخشیده‌است. این غزل، به‌ویژه این بیت، در مقایسه با دیگر غزل‌های حافظ جهان‌بینی پارادوکسیکال او را بهتر نشان می‌دهد. اگر بخواهیم سبک شعری حافظ را در یک غزل بشناسیم، این غزل کافی است.

در راستای محور جانشینی، می‌توان نشان داد که «ساقی، صبا و  پیر مغان» عملکرد  و نقش مشابهی دارند. هر سه قادرند دریچه‌ای بر وصول شهودی بگشایند. هر سه مشکل‌گشا و خضرِ پی‌خجسته هستند، هر سه ساختاری دوبعدی و پارادوکسیکال دارند و پیوندی راستین با زمین و آسمان. آنچه ساقی و پیر مغان به ما توصیه و پیشکش می‌کنند، چشیدنی است و آنچه صبا ازروی لطف به ما ارزانی می‌دارد، بوییدنی. به‌هرحال نتیجهٔ نهایی این چشیدن و بوییدن، مستی و عشق‌ورزی است. پیر مغان نیز به‌مانند صبا و ساقی، شخصیت و تصویری متناقض‌نما دارد. پیر، آسمان و جنبه‌های معنوی و روحی را حاضر می‌کند، و مغان، زمین و جنبه‌های زمینی و مادی را. به‌نظر می‌رسد ساختار اصلی این سه بیت، برگرفته

از ساختار دوبعدی انسان، یا همان انسان برزخی است؛ زیرا هر سه واژه در این سه بیت، مانند خود انسان شخصیتی دوبعدی دارند.

در غزل‌های حافظ، دوگانگی شخصیت پیر مغان را می‌توان در شخصیت ادبی شیخ صنعان و حلاج مشاهده نمود. نمونهٔ ازلی و صورت مثالی این شخصیت‌های متناقض‌نما نیز خضر نبی است. خضر در نقش پیر و رهبر موسی، چهره‌ای ملامتی می‌نماید (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۲ :۴۲۵). اینکه عبور از پیچ‌وخم‌های وصول، با عشق و مستی میسر است نه با عقل و مصلحت‌اندیشی، از بنیادی‌ترین نگرش‌های حافظ در این بیت و در سلوک و کسب وصال شهودی است. دلیل تضاد دیالکتیک حافظ با عقل این است که اهل عقل، اهل خودپسندی و منکر عشق هستند.

مشکل عشق نه در حوصلهٔ دانش ماست　　حل این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد

(حافظ، غزل ۱۳۶)

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی　　عشق داند که درین دایره سرگردانند

(حافظ، غزل ۱۹۳)

سلوک عرفانی درنهایت خروج از عادت در شیوهٔ زندگی و دین‌ورزی و عمل عادتی است. شکستن عادت و دست از آنچه کهنه و تکراری است کشیدن، کار هر کسی نیست. ازخودگذشتگی بی‌نظیری می‌خواهد (پورنامداریان، ۱۳۸۲: صص ۴۴۰ – ۴۵۳).

یکی از خصوصیات شعری حافظ این است که از درون هر چیزی ضد آن را بیرون می‌کشد. در ترکیب پیر مغان حافظ یک سِت اسطوره‌ای را در کنار یک سِت عرفانی قرار داده‌است (شفیعی کدکنی،۱۳۹۷، ج ۳: ۱۱۰). حافظ پیری را که در صومعه و خانقاه پیدا نکرده بود، در گوشهٔ میخانهٔ عشق به‌دست می‌آورد. او پیری جز پیر مغان ندارد.

دی پیر می‌فروش که ذکرش به‌خیر باد　　گفتا شراب نوش و غم دل ببر ز یاد

(حافظ، غزل ۱۰۰)

پیر مغان همان عشق است که رهبر حافظ است.

تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود　　سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود

حلقهٔ پیر مغانم ز ازل در گوش است  بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود

(حافظ، غزل ۲۰۵)

کوشش شخصیت‌های این غزل، این است که با مست نمودن عاشق، مشکلات راه را برایش آسان کنند. ساقی، صبا و پیر مغان عملکردی یکسان دارند و با توجه به محور جانشینی، انتخاب‌های شاعرانهٔ حافظ به جای یکدیگرند. پیر مغان نیز چون ساقی، داروی مستی را تجویز و در شاهراه پر از مشکلات بدنامی، عاشق را همراهی می‌کند. می‌توان گفت تمام خلاقیت‌های آدمی در حوزهٔ ادبیات بستگی به عملکرد دو فرایند انتخاب و ترکیب دارد که این دو، ازطریق دو قطب استعاری و مجازی عمل می‌کنند(ر.ک: صفوی، ۱۳۹۱: ۷۰ –۷۳). هرچه توجه به عملکرد محور همنشینی بیشتر باشد، توجه به عملکرد محور جانشینی کمتر می‌شود و برعکس.

ساختار، قلمروِ احضار غایب‌هاست. مرز یک متن هنری و غیرهنری را باید در بحث احضار غایب‌ها تعیین کرد. می‌توان گفت فرم و صورت قلمروِ شبکه‌های حاضر است و ساختار قلمروِ شبکه‌های غایب. آنچه در ضمیر آگاه یک متن ادبی وجود دارد، مربوط به صورت و شکل متن است و آنچه در ضمیر ناخودآگاه آن وجود دارد، مربوط به ساختار است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷۸ – ۱۸۰).

لحن بی‌باکانه همراه با تابوشکنی در شکل و فرم بیان پارادوکسی، از برجسته‌ترین نمونه های متن ادبی است. در این سه بیت، لحن بی‌باکانهٔ حافظ به‌خوبی احساس می‌شود. لحن این ابیات به‌تنهایی قادر است عناصر غایب را– همان مدعیان معرفی‌شده در شعر حافظ – حاضر نماید. پیر مغان مفاهیم و بار معنایی، تاریخی و فرهنگی بسیاری دارد و اگر تمامی مفاهیم این غزل در حرکتی آرام و جویباری به دریای بیت سوم و در آغوش پیر مغان جاری گردند، امری طبیعی است. «یکی از علل علاقهٔ مردم به شعر حافظ همین لغات مغان و پیر مغان و امثال این است که مردم را به نحو مبهمی به ایران باستان مربوط می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۲۴).

۴.مرا در منزل جانان چه امن عیش، چون هر دم  جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها؟

۹ بار تکرار واج‌های هم‌خانوادهٔ «ل ، ر» در واژه‌های «مرا، در، منزل، هر، جرس، فریاد، می‌دارد، بربندید، محمل» در پدید آوردن موسیقی درونی بیت نقش مهمی دارد. تکرار هجاهای «را، جا، نا، یا، دا، ها» به همراه واژه‌های «منزل، جرس، فریاد، محمل‌ها» توانسته فضای پرسروصدا و پرهیاهوی مسافران، شتران و کاروانیان را به‌تصویر بکشد. همچنان نقش مصوت‌های بلند «ا» در این هیاهو و در فراخوانی کوچ مؤثر است و با طنین پایانی جرس هماهنگ. واج‌ها در کنار یکدیگر قرار گرفته و هجا را تشکیل می‌دهند. این هجاها بر اساس کوتاه، بلند یا کشیده بودن، علاوه‌براینکه بر ساختار بیرونی شعر تأثیرگذارند، با محتوای اثر نیز مرتبط هستند.

این بیت با دیگر ابیات غزل پیوندی عاطفی برقرار می‌کند. به همین دلیل می‌توان آن را از نظر معنایی نیز به دیگر ابیات غزل پیوند داد. تفسیر و تأویل این بیت به صورتی مستقل و بدون ارتباط با دیگر ابیات، چشم‌پوشی از حادثه‌ای است که در ذهن حافظ اتفاق افتاده است. چنین تفسیری یعنی حذف کارکرد زیبایی‌شناختی غزل و نفی موجودیت آن (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۱). در شعر حافظ مهم این است که رابطهٔ عاطفی که مربوط به حادثهٔ ذهنی شاعر است با رابطهٔ معنایی درهم تنیده باشند.

آن مستی که ساقی با پیماندن پیاله در عاشق ایجاد می‌کند، و آن عطر دل‌انگیز و روح‌نوازی که صبا از زلف مشکین یار می‌رباید و در مشام جان عاشق می‌پراکند، هیچ‌کدام دوامی ندارند و موقتی هستند. آن دعوت و دستور بی‌باکانه‌ای نیز که پیر مغان صادر می‌کند، پاینده و مانا نیست. این مستی و خوشبویی، چونان قابی، تصویر زیبای محبوب را در خود جای می‌دهد، اما این نقش و جلوهٔ ازلی سر ماندن ندارد، و با بانگ جرس خاک را ترک می‌کند. صدای جرس سخن از نماندن دارد و چاره‌ای جز ترک منزل با چشمان خمار و خواب‌آلود نیست. مایهٔ مرکزی این بیت، ناپایداری وقت خوش لحظه‌های تجلی و وصل است و اگرچه شوق‌افزاست، آتش درون را شعله‌ورتر می‌کند.

واژه‌های «محمل، جرس، منزل و بربستن» تداعی‌گر سفرهای جسمانی در دشت‌های بی کران است؛ همچنان که سیر الی الله نیز عبوری دشوار از بیابان‌های بی‌پهنای روحی و منازل روحانی است. به‌جهت جانشین‌سازی و نشانه‌شناسی، توقف موقت در منزل جانان، و کسب حال و

تجربهٔ عرفانی، تصویر دیگری از نافه‌گشایی باد صبا و مستی‌بخشی ساقی و درخواست پیرمغان در رنگین کردن خرقه با می است. به این دلیل که در همهٔ این تصویرها و حادثه‌ها سالک وصول شهودی را تجربه می‌کند و آنچه در این حادثه‌ها مشترک است، گذرا و موقت بودن وصول شهودی است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۹۴-۴۰۱).

۵.شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل  کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها؟

شاعر توانسته‌است با آوردن واژه‌های «شب تاریک، موج، گرداب و هایل» به توصیف شرایطی بپردازد که عاشق از ترس و تنهایی و تاریکی احساس می‌کند و کسی که عاشق نیست از آن بی‌خبر است. این موضوع یادآور سخن حسن بصری است که «یکی از او پرسید چگونه‌ای؟ گفت چگونه باشد حال قومی که در دریا باشند و کشتی بشکند و هر کسی به تخته‌ای بمانند؟ گفت صعب است. گفت حال من همچنان باشد» (عطار، تذکره‌الاولیا، ج ۱: ۴۵). به‌ویژه که واژهٔ «چنین» پیش از «گرداب» می‌تواند نشان‌دهندهٔ نزدیکی این دریای هولناک یا آشوب درونی به شاعر باشد. میبدی در کشف‌الاسرار سیروسفر برّ را سیر عابدان و زاهدان و سیر بحر را سیر عارفان و صدیقان می‌داند (ر.ک: کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، ج۴ :۲۷۹).

دو تکواژ «ها» یکی به‌عنوان ردیف و دیگری به‌عنوان بخشی از کلمهٔ «هایل» ضمن تأثیر گذاری در تداعی معانی، در ایجاد موسیقی هجایی نیز نقش مهمی ایفا می‌کند.

اگر ساختار ابیات قبلی را در ترکیب «مستی و عشق» خلاصه کنیم، تمام عوامل و اجزای این ابیات در خدمت القای این مفهوم هستند.

در بیت پنجم تقابل این مفهوم با مفهوم «مستوری» مشاهده می‌شود. شخصیت‌هایی چون ساقی، صبا، و پیر مغان زیرمجموعهٔ ساختار مستی و عشق هستند و شخصیت‌هایی چون سبک‌باران ساحل‌ها، اهل سلامت، و دیگران، که در تحلیل ابیات بعدی معرفی خواهند شد، همگی زیرمجموعهٔ ساختار مستوری هستند. دریای پرآشوب شبانه با آن موج‌ها و گرداب‌های ترسناکش، تصویری از فضای فکری، ذهنی و روحی افرادی است که راه مستوری و سلامت را برنگزیده‌اند و در جرگهٔ ساحل‌نشینان عافیت‌اندیش نیستند.

تصویر مصراع اول در تقابل با تصویر مصراع دوم است. شاعر در مصراع اول موقعیت انسانی را که در شبی تاریک در دریا اسیر موج‌ها و گرداب‌های ترسناک شده به تصویر کشیده‌است، و در مصرع دوم می‌گوید کسی می‌تواند حال او را درک کند که آن را تجربه کرده باشد. سبک‌باران ساحل‌ها که از رنج و سختی‌های راه عشق بی‌خبرند، نمی‌توانند این گرفتاری را فهم کنند. اینان ملامتگران بی‌خبر از عشق هستند. چنان که همام تبریزی می گوید:

گر ملامتگر نداند حال ما عیبش مکن ما میان موج دریاییم و او بر ساحل است

(همام تبریزی، ۱۳۵۱: ۷۱)

۶.همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید، آری نهان کی ماند آن رازی کزان سازند محفل‌ها؟

۵ بار تکرار واج «ک»، ۲ بار هجای «کا»، ۱۰ بار مصوت بلند «ا» و ۶ بار واج «م» تداعی‌گر واژه‌های «کام و خودکامی» است. همچنین دو واژۀ «راز» و «ساز» علاوه‌بر موسیقی آوایی، موسیقی معنایی (تضاد) نیز ایجاد کرده‌اند. بین دو واژۀ «نهان و راز» نیز نزدیکی معنایی وجود دارد.

ذکر واژۀ «آری» سبب گردیده لحن غزل رضایت‌مندانه باشد. بدین معنی که راوی از اتفاقی که افتاده و از بدنامی خویش ناراحت و روی‌گردان نیست. واژۀ «خودکامی» نیز در این بیت تأمل‌برانگیز است، چراکه بار منفی و مفهوم خودخواهی و تکبر ندارد، بلکه مفهومی از آزادی و بی‌قیدی را تداعی می‌کند. واژه‌های «خودکامی و بدنامی» پیچیده ترین و درعین‌حال جاندارترین مفاهیم خود را از حالت پوشیدگی خارج می‌سازند. خودکامی و بدنامی ذهن را به‌سمت اسطورۀ بهشت و نافرمانی حضرت آدم می‌برند. این دو واژه ما را بر آن می‌دارد تأملات خویش را درخصوص اصطلاحات ادبی و زبانی چون «بینامتنی» و «درون‌متنی» افزایش دهیم و به این درک برسیم که واژه‌ها در زیست پرفرازونشیب خود چگونه توانسته‌اند مفاهیم ساده و پیچیده‌ای را به ما تقدیم کنند. واژۀ «خودکامی» اشاره دارد به سیری تاریخی از رفتار آدم (ع) تا افرادی که در طول تاریخ از مرز عادت‌ها و تقیدات عبور کرده و در اقلیم اجتماعی و فرهنگی به ظاهر نامقبول، نامعقول و بدنام خویش تاوان داده‌اند. پرسش در این بیت از نوع استفهام انکاری است. بدین معنی که نتیجۀ خودکامی چیزی جز بدنامی نیست و این بدنامی

راز ماندگاری تمامی خودکامان تاریخ است. البته اگر معنای منفی را از چهرهٔ این کلمه پاک کنیم و آن را با ستمگری‌های ظالمان تاریخ همراه نکنیم. همچنین تقابل میان ترکیب‌های «نهان ماندن» و «محفل ساختن» به ایجاد موسیقی معنوی بیت کمک کرده‌است. بدنامی نتیجهٔ جبر عشق است؛ چراکه عشق نفی احتیاط و مصلحت‌اندیشی است. جبر عشق، رهایی از جبر و اختیار است. پیر مغان نیز خود چون حلاج و شیخ صنعان محتاط و مصلحت‌اندیش نیست؛ چراکه اسیر جبر عشق است. خودکامی و به‌تبع آن بدنامی، ناشی از عدم متابعت از شیخ و پیر ریاکار و مصلحت‌اندیش است. احترام حافظ به پیر مغان به سبب آن است که پیر مغان مظهر عشق و بی‌پروایی و بدنامی است و رنگین کردن سجاده با می را به او آموخته است. این پیر نه در شیراز است و نه دیاری دیگر. او پیر آرمان‌شهر حافظ است.

بدنامی و خودکامی پیرمغان از پارادوکس نهفته در نامش پیداست. بدین معنا که خود پیر مغان نیز پیرو پیری نیست. پیر عاشق کسی جز عشق نیست. وقتی پیر عاشق عشق باشد، از دو جهان آزاد است.

فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دلشادم  بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم

(حافظ، غزل ۳۱۷)

عین‌القضات همدانی می‌گوید: هیچ پیری برای سالک کامل‌تر از عشق نیست. هرکه را پیر عشق نباشد او روندهٔ راه نباشد (عین‌القضات، تمهیدات: ۲۸۴). حافظ مانند عرفای بزرگی چون عطار دریافته است که در صومعه و مسجد پیر حقیقی وجود ندارد. نکته در این است که حافظ نافرمانی از چنین پیری را از پیر مغان می‌آموزد. درخصوص این بیت اظهارنظرهای متفاوتی شده که قابل تأمل است. از جمله محمد استعلامی در شرح این بیت درخصوص واژهٔ «خودکامی» آورده‌است که خودکامی یعنی به فکر خود و آسایش خود بودن (ر.ک: استعلامی، ۱۳۸۳ :۶۸). پیر مغان با توجه به رسالت ساختاری‌اش، عناصر و نیروهای مخالف خود را نیز در بیت حاضر می‌کند. مخالفانی که رنگین شدن سجاده را با شراب برنمی‌تابند. پیر حافظ بر آن است سجاده را که نمادی ظاهری برای دینداری و تقواست، با شراب، به عنوان نماد یکرنگی و راستی، درآمیزد. بنابراین هرجا پیر مغان حضور دارد، شبح شیخ و

واعظ و محتسب را که با بیم و هراس و با چوب تکفیر ایستاده‌اند می‌توان مشاهده کرد. در ساختار بیت، عنصر غالب اندیشهٔ ملامتی است. در عشق نه بندگی وجود دارد و نه خداوندی. عشق رهایی از همهٔ قیدوبندهای تجویزی و فرهنگی و اجتماعی است. جان‌مایهٔ سخن در خودکامی و عدم متابعت از پیر و پیروی از عشق، رسیدن به مرتبه و جهان آزادی و آزادگی است. البته باید این تناقض گفتاری را به خوبی هضم کرد که اگرچه محصول عدم متابعت از پیر، آزادی است، در سپهر عشق مجالی برای پرواز اختیار نیست.

۷. حضوری گرهمی‌خواهی،ازوغایب‌مشوحافظ  مَتی ما تَلْقَ مَنْ تَهْوی، دَعِ الدُّنیا وَ اَهْمِلْها

تقابل واژه‌های «حضور» و «غایب» به‌جهت ساختاری و تضاد و موسیقی معنوی، بیت را برجسته کرده‌است. برای حضور در پیشگاه معشوق باید از خود و از خلق غایب گردی. فراخواندن ساقی و همنشینی با او و ورود به عالم مستی، و همچنین در آرزوی مشک‌افشانی باد صبا بودن چیزی نیست جز غیبت از خود و خلق. در سراسر این غزل آرزوی وصال و حضور موج می‌زند و برای راهیابی به بارگاه حضور باید از خود و خلق غایب گردی. غزل با زبان عربی آغاز شده و با همان نیز به‌پایان می‌رسد. در مصراع اول راوی ساقی را صدا می‌زند تا جامش را لبریز ساخته و او را از خود و خلق برهاند. در آخرین مصراع غزل نیز شرطی است که ساقی با راوی درمیان می‌گذارد. به راوی می‌گوید اگر می‌خواهی در جوار یار حضور یابی، باید از خود و خلق غایب گردی. تقابل واژه‌های «حضور و غایب» و «روبه‌روشدن و ترک کردن» از نکته‌های ساختاری و کلیدی این بیت است. حضور و غیبت دو اصطلاح عرفانی هستند و لازمهٔ حضور در پیشگاه حق، غیبت از خود و خلق است، سخن گفتن از دشواری‌های راه عشق، نشانهٔ غیبت از حق و حضور به خود و خلق است و این همان خودکامی و بدنامی بیت قبل است. غیبت از خود و خلق ازطریق ملامت، رسوایی و بدنامی صورت می‌گیرد. و این کار با اطاعت از پیر مغان در آلوده کردن سجاده به می، شدنی است. جان کلام این غزل، شرف حضور به بارگاه و منزل جانان است. ساقی و صبا واسطه های موفق این پیوند هستند. پیام غزل این است که برای مقیم حرم یار شدن باید رنج‌ها کشید و مشکلات را برطرف کرد. برای حضور در بارگاه جانان، باید به خودِ جانان اندیشید نه به خود و خلق. سلامت‌گزینی، عافیت‌اندیشی، و خوش‌نامی همگی مربوط به غیبت از جانان و

توجه به خود و خلق است. مستی و رندی، خودکامی و بدنامی نیز همگی مربوط به حضور در بارگاه جانان و بی‌توجهی به خود و خلق است. کلیدواژه‌های دیوان حافظ تا حدود زیادی در این غزل به‌چشم می‌خورد که عبارتند از: ساقی، منزل، عشق، جرس، می، سجاده، پیر، مغان، سالک، راه‌ورسم، راز، حضور و غیره. می‌توان گفت این غزل چنانکه پیش از این فرموده‌اند، چکیدهٔ و خلاصهٔ اشعار حافظ است (ر.ک: زرین کوب،۱۳۸۸: ۹).

**نتیجه**

حافظ را به‌نوعی می‌توان بنیانگذار عالم برزخی در شعر دانست. جهانی که میان عقل و عشق، جبر و اختیار، زندگی و مرگ، ظاهر وباطن، و مسجد و میخانه سرگردان است. درک اندیشه‌های رندانهٔ حافظ آسان نیست. یکی از راه‌های پی بردن به جهان اندیشهٔ حافظ، شناخت ساختار شعر او و کشف ارتباطات دقیق معنایی در ظاهر پراکندهٔ شعر اوست. در غزل نخست حافظ که آن را می توان فهرست دیوان تلقی کرد پارادوکس‌ها، تقابل‌ها، و صور خیال ظاهراً غیرمرتبطی وجود دارد که کشف آنها بیانگر وحدت درونی و نظم فنی اثر است. بااینکه معمولاً اشعار شاعران گذشته را ضرورت وزن و قافیه سرشار از تعبیرات تکراری، بیت‌های غیرلازم و گاه بی‌ربط کرده و منجر به بی‌ساختاری شعر آنها شده‌است، شعر حافظ دارای ساختار است و اجزای شعر او همدیگر را پشتیبانی می‌کنند. در واقع جزء و کل شعر او از یکدیگر حمایت کرده، اگرچه احساسات پراکنده ایجاد می‌کنند. کوشش این نوشتار چنین است که غزل اول دیوان را با استفاده از تئوری‌های زبان‌شناسی از جمله تئوری پیام‌محور و رمزگان‌محور و ورود به بحث موسیقی شعر ازطریق معرفی توازن‌های واجی، هجایی و واژگانی و واج‌هایی که از نظر آوایی هم‌خانواده هستند، تحلیل کند تا دریابیم که چگونه عناصر زبانی و هنرسازه‌ها و دیگر عوامل توانسته‌اند در معنی‌آفرینی و زیبایی‌شناختی شعر نقش داشته باشند. در این غزل عناصر و عوامل غزل ازطریق توازن به یکدیگر متصل شده و رابطهٔ خود را باهم در کل غزل حفظ نموده‌اند و در ژرف‌ساخت غزل ساختاری نهفته‌است که عناصر غزل در جهت توضیح و معرفی آن ساختار هستند. در واقع در این غزل تمامی شگردهای ادبی در خدمت و حمایت هدف‌های متن به‌کار رفته‌اند.

**منابع**


- قرآن کریم
- احمدی، بابک (۱۳۹۱) **ساختار تأویل متن**، تهران: مرکز.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۳) **نقد و شرح غزل‌های حافظ**، جلد ۱، تهران: سخن.
- پورنامداریان، محمدتقی (۱۳۸۲) **گمشدهٔ لب دریا**، چاپ اول، تهران: سخن.
- تبریزی، همام (۱۳۵۱) **دیوان اشعار**، تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰) **نقد ادبی**، چاپ دوم، تهران: کتاب آمه.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۷) **دیوان**، تصحیح قزوینی- غنی، چاپ اول، تهران: اساطیر.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰) **مقالات ادبی، زبان‌شناختی**، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۲) **شرح شوق**، جلد دوم، چاپ اول، تهران: قطره.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۸) **حافظ‌نامه**، جلد اول، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- داد، سیما (۱۳۹۰) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ پنجم، تهران: مروارید.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸) **نقش بر آب**، چاپ ششم، تهران: سخن.
- ساوجی، سلمانی (۱۳۸۳) **کلیات سلمان ساوجی**، تصحیح عباسعلی وفایی، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵) **کلیات سعدی**، تصحیح محمدعلی فروغی، چاپ سوم، تهران: زوار.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) **رستاخیز کلمات**، چاپ اول، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷) **این کیمیای هستی**، دربارهٔ حافظ، جمال‌شناسی و جهان شعری، جلد ۱، چاپ دوم، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) **نقد ادبی**، چاپ نخست، ویرایش دوم، تهران: میترا.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳) **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اول، نظم، چاپ اول، تهران: چشمه.

- صفوی، کوروش (۱۳۹۱) **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی**، چاپ اول، تهران: علمی.
- عراقی، فخرالدین ابراهیم (۱۳۸۸) **دیوان اشعار**، به کوشش فرشید اقبال، چاپ اول، تهران: اقبال.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۸) **تذکره‌الاولیاء**، تصحیح محمد استعلامی، چاپ بیست و نهم، تهران: زوار.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۴) **دیوان اشعار**، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ نهم، تهران: نگاه.
- فالر، راجر و دیگران (۱۳۶۹) **زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۹۳) **کشف‌الاسرار و عده‌الابرار**، به تصحیح علی اصغر حکمت، جلد ۴، چاپ نهم، تهران: امیرکبیر.
- هاوکس، ترنس (۱۳۹۴) **ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مجتبی پردل، چاپ اول، تهران: ترانه.
- همدانی، عین‌القضات (۱۳۷۰) **تمهیدات**، تصحیح عفیف عسیران، چاپ سوم، تهران: کتابخانهٔ منوچهری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**The Structual and Formalistic Analisis of first ghazal of Divan-e-Hafez**

Abdul Karim Sistani[1], Dr. Ruhollah Hadi[2]

**Abstract**

The present study seeks to evaluate Hafez's poetry in the first volume of the Divan's poems from a formalist and structuralist perspective. Using an analytic-descriptive approach and the basics of linguistics, we attempt to show how the intertwined elements of a sonnet influence the induction of meaning and the presence of contingent elements. In this formalist paper, the principle of equilibrium, namely phonetic, syllable, and lexical repetition, has been addressed to help the reader understand how to open the door to meaning through the understanding of phonetic and spiritual sonnets. Structural examination also focuses on the discussion of opposites, the focus on the deficiencies in literary text, and the role of the reader as a second creative. According to the findings of this study, texts can have formalistic and structural scrutiny that the creator of the work has used the meta-language and literary role of language. Examining Hafez's sonnets of the face and structure, while bringing us closer to the aesthetic realm of his poetry, also avoids unreasonable conclusions.

**Key words**: Formalism, Structuralism, Symmetry, Language roles, Sonnet of Hafez.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] .PhD Student, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. sistaniabdolkarim@gmail.com

[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. (Responsible author).rhadi@ut.ac.ir