تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ٥٦، تابستان ۱٤۰۲، صص ۳۹۰-٤۰۹
تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/٤/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/٦/۹
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2022.1962431.2546

بررسی پیوند معنایی در چند غزل از حافظ با تکیه بر نظریّهٔ ساختارگرایی

امینه معرفتی[۱]، دکتر سعید فرزانه فرد[۲]، دکتر حسین نوین[۳]

چکیده

از مسائلی که دربارهٔ شعر حافظ همیشه مطرح و چالش‌برانگیز بوده، موضوع پیوند معنایی در بین ابیاتِ غزل‌های حافظ بوده است. برخی از موافقان وجود انسجام و پیوند معنایی در ساختار غزل‌های حافظ، باور دارند که ابیات غزلیّات حافظ، شاید در نگاه نخست، گسسته به نظر آید؛ ولی دارای انسجام و هستهٔ مرکزی است که سایر ابیات یک غزل، با آن ارتباط معنایی دارند. در مقابل آن‌ها، برخی هم معتقدند که ابیات در یک غزل، مستقل از هم هستند و هر بیتی معنا و تفسیری مستقل دارد، بنابراین، جستار حاضر با استفاده از روش تحلیل- توصیفی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای پیوند معنایی در پنج غزل حافظ را ـ که به‌صورت تصادفی انتخاب شده‌اندـ مطالعه کرده است؛ بر اساس این، غزلیات، به طور تصادفی انتخاب شده و مطابق با نظریه ساختارگرایی مورد تحلیل قرار گرفته است. حاصل پژوهش نشان داد که غزلیّات حافظ انسجام معنایی دارند و این انسجام و پیوند، اغلب از طریق وجود هستهٔ مرکزی در شعر، داشتن تناسب معنایی و مضمون مشترک در تمامی ابیات یک غزل و همچنین مردّف بودن غزل‌ها و تکرار واژگان در شعر صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، غزل، ساختار، انسجام معنایی، پیوند معنایی.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سراب، دانشگاه آزاد اسلامی، سراب، ایران.
Amineh.marefati@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سراب، دانشگاه آزاد اسلامی، سراب، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
saeed@gmail.com
[۳]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، تبریز، ایران.
drnovinh92@gmail.com

مقدمه

ساختارگرایی ادبی در آغـاز تلاشی برای به کار بستن روش‌هـــا و دریافـت‌هـای فردینـان دو سوسور، بنیانگذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصه ادبیات بود. درواقـع، ایـن دهـه، همـان زمانی است که بیشتر جریانات ادبی امروز، یا در حال شکوفایی بودند، یا در اوج خـود بـه سـر می‌بردند. می‌توان گفت نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم در تحولات ادبی امروز بسیار مـؤثر بـوده اسـت و یکی از درخشان‌ترین مراحل تاریخی در تکوین و شکل‌گیـری نظریـات ادبـی و پـژوهش‌هـای تطبیقی غرب است. منتقدان و پژوهشگران آثار ادبـی، از نظـر تـاریخی سـاختارگرایی را بـه دو دوره یا مرحله تقسیم می‌کنند: یکی جنبش شکل‌گرایان روس در نخستیـن دهه‌های قرن بیسـتم که موضوع اصلی پژوهش آن شکل اثر ادبی بود و دوم، ساختارگرایی نوین که از نیمهٔ دوم ایـن سده در فرانسه گسترش یافت و بررسی ساختاری متن ادبی هم از دستاوردهای آن بـوده اسـت. ساختار ارتباط اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر ادبـی با هـم اسـت که باعث می‌شود یـک وحـدت موضوعی کل ایجاد شود و در عین جامعیت اثر، اجزای تشکیل‌دهنـدهٔ آن اسـتقلال خـود را بـه عنوان مجموعهٔ تشکیل‌دهنده از دست ندهد. ساختار، کلیتـی از اجزایـی مسـتقل را در برگرفتـه است و توانسته ارگانیسمی نو را ایجاد کند و به همین جهت، از دیدگاه ساختارگرایان فصـاحت برای لفظ به تنهایی و بدون ارتباط با کلام و عبارتی که در آن است اعتباری نـدارد؛ بلکـه آن را صفت کلمه‌ای لحاظ می‌کنند که در ارتباط با کلمات و الفاظ دیگر اسـت و معنـایش بـه معنـای کلماتی که به دنبال آن می‌آید، پیوستگی و ارتباط دارد. در ساختارگرایی، شناخت هـر پدیـده‌ای منوط به بررسی قواعد و الگوهایی است که باعث به وجود آمدن آن پدیده شده است. هر کـدام از این قواعد و الگوها می‌توانند یک ساختار به شمار آیند و با بررسـی و تجزیـه و تحلیـل ایـن ساختارها و عناصر سازندهٔ متن می‌توان به شناخت بیشتری از این متون دست یافت.

ساختار معنایی گونه‌ای از ساختارگرایی است که در ادبیّات فارسی به صورت علمی سـابقه‌ی طولانی ندارد. تا به اکنون بررسی ساختار معنایی در غـزل فارسـی، بـیش از شـعر هـر شـاعری درباره‌ی غزل‌های حافظ صورت گرفته است و پژوهشگران دیدگاه‌های خود را در بارهٔ سـاختار غزل‌های حافظ مطرح کرده‌اند. برخی‌ها بـرای نشـان دادن پیونـد معنـایی ابیـات یـک غـزل بـا همدیگر به نشان دادن دلالت‌هایی پرداخته‌اند و بر وجود انسجام معنایی ابیات غزل حافظ تأکید کرده‌اند و برخی دیگر معتقدند که ابیات غزل حافظ با یکدیگر ارتباط معنایی ندارند و هر بیتـی

از غزل حافظ سازی مستقل می‌زند و این پریشانی ابیات غزل را بیشتر برگرفته از صور آیات قرآنی بیان کرده‌اند.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ موضوع این تحقیق، تاکنون کتابی یا مقاله‌ای با این عنوان به صورت مستقل نگاشته نشده است، اما می‌توان به چند مورد که با موضوع ارتباط دارد، اشاره کرد:

داریوش آشوری در سال ۱۳۸۵ در کتابی با عنوان عرفان و رندی در شعر حافظ با روش جدید تفسیرشناسی به شعر حافظ نگریسته است و خود دربارهٔ کتابش چنین نوشته است که در این کتاب که هدف آن تفسیر هرمنوتیکی شعر حافظ به قصد معناگشایی ساختاری آن است، نظر نویسنده به کاربرد هرمنوتیک برای معناگشایی یک متن شاعرانه است.

بابک احمدی در سال ۱۳۸۱ در کتاب ساختار و هرمنوتیک، به پیشینه و زمینهٔ ساختارگرایی اشاره کرده و سپس به تعریف ساختارگرایی و سرچشمه و موقعیت تاریخی آن و مفاهیم بنیادین و سنجش ساختارگرایی پرداخته است.

تقی پورنامداریان در سال ۱۳۸٤ در کتاب گمشده لب دریا به تفصیل دربارهٔ ساختار غزل حافظ بحث کرده است و بر این باور است که میان ابیات غزل حافظ پیوند معنایی وجود دارد و معتقد است که حافظ، با اعتقاد به مقام برزخی انسان و تصویر و تجسّم این عقیده در جهان شعری خود و حضور حادثه‌ای متأثر از حساسیّت به این مقام در ذهن وی، کلمات را علاوه بر معانی اولیّه، در معانی ثانوی تداعی می‌کند و به این ترتیب، میان ابیات غزل رابطهٔ عمیق معنایی برقرار می‌کند. همیچنین ایشان در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با زبان‌شناسی نقش‌گرا»، با استفاده از نظریهٔ تکامل‌یافتهٔ هلیدی در زبان‌شناسی نقش‌گرا به تحلیل انسجام و پیوستگی غزلی از حافظ پرداخته است و سپس بر اساس این نظریه به اثبات انسجام غزل حافظ پرداخته است.

بهاالدین خرمشاهی نیز در سال ۱۳۸۷ در کتاب حافظ نامه به مستقل بودن ابیات غزل حافظ اشاره دارد. از دیدگاه وی سبک هندی از سبک حافظ نشأت گرفته است و معتقد است که حافظ، غزل فارسی را از تک‌مضمونی بیرون کشیده و به طرف چند مضمونی هدایت کرده است. ایشان در اثر دیگر با عنوان حافظ حافظهٔ ماست و مقالهٔ «قرآن و اسلوب هنری حافظ» با اشاره به عدم پیوستگی و اتّساق ظاهری قرآن و برشمردن نظرات قرآن‌شناسان شرقی و غربی،

چون طه حسین، آرتور جان بری و ریچارد بل، مبنی برعدم انسجام منطقی آیات قرآن، در پی اثبات عقیدهٔ خویش است و این عدم پیوند را نشانهٔ زیبایی قرآن می‌داند. سپس با استفاده از این عقیده، سعی در اثبات مستقل بودن ابیات غزل حافظ دارد و معتقد است که قرآن و دیوان حافظ دو توسن‌اند زود آشنا و دیریاب. ایشان عدم پیوستگی و ارتباط معنایی ابیات غزل حافظ را- که تحت تأثیر قرآن است- نشانی از زیبایی هنری و جذابیّت دیوان حافظ دانسته است.

منصور رستگار فسایی و همکاران در سال ۱۳۸۵ در مقاله‌ای با عنوان «بررسی عوامل تأثیر پذیری و جنبه‌های معنایی یک غزل از حافظ»، با قرائت متفاوت هرمنوتیکی غزلی از حافظ، عوامل تأثیرپذیری (برون‌متنی و درون‌متنی) و جنبه‌های چندمعنایی آن مورد بررسی قرار گرفته است.

عسکر صلاحی در سال ۱۳۸۳ در مقاله‌ای با عنوان: تأملی در ساختار معنایی غزل حافظ، با استفاده از نظرات ساختارگرایان، به اثبات وجود انسجام معنایی ابیات و وجود هستهٔ مرکزی در غزل حافظ پرداخته است.

روش تحقیق

این پژوهش، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و به روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته است؛ به همین منظور، با مراجعه به منابع مهم و مربوط، مطالب مرتبط با موضوع را فیش‌برداری کرده و سپس، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

مبانی تحقیق

غزل

واژهٔ غزل مصدر ثلاثی مجرد است و به معنی مختلف از قبیل: سخن گفتن با زنان و عشقبازی و حکایت کردن از جوانی و محبّت ورزیدن و وصف زنان و ... به کار رفته است (ر.ک: دهخدا، ۱۳٤٤: ۱۳۷۷) در میان قالب‌های شعر فارسی، غزل بیش از تمامی دیگر قالب‌های شعر جلوه‌گاه ظهور و طرح مفاهیم غنایی بوده است. اگرچه این گونه مفاهیم هم پیش از پیدایش غزل و هم پس از آن، در قالب‌های دیگر شعر فارسی، همچون قصیده، مثنوی و دوبیتی، مطرح شده است؛ اما هیچ قالب شعری را نمی‌توان پیدا کرد که از زمان پیدایش تا به امروز تنها به مضامین تغزلی و گونه‌های فرعی آن اختصاص یافته باشد. مفاهیم عاشقانه به عنوان اساسی‌ترین گونه‌ی فرعی شعر غنایی بیشتر در قالب غزل و کمتر در قالب‌های دیگر، سروده شده است؛ تا آن‌جا که در

بین غزلیات فارسی به دشواری می‌توان غزلی را پیدا کرد که در آن مضامین عاشقانه مطرح نشده باشد. اصولا معشوق غزل در ادب فارسی موجودی است کلی که حتی نمی شود تشخیص داد مرد است یا زن. معشوق موجودی است قدسی دست نیافتنی و ظالم و جابر وخونخوار که تقریبا نوعی بیماری سادیسم دارد (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۲۳). غزل در اصطلاح شعرای فارسی، «اشعاری است بر یک وزن و قافیت، با مطلع مصرّع که حد معمول و متوسّط بین پنج تا دوازده بیت باشد و گاهی بیشتر از آن تا حدود پانزده و شانزده بیت، و به ندرت تا نوزده بیت نیز گفته اند» (همایی، ۱۳٦۷: ۱۲۵). نمونه‌ی کامل این گونه اشعار، غزل های حافظ و سعدی است. درباره‌ی منشأ غزل عقاید متفاوتی ابراز شده است؛ ولی از همه معقول‌تر آن است که غزل همان تغزل است که در اوایل قرن ششم به سبب کسادی بازار مدح از قصیده جدا شد. اوّلین غزل فارسی در معنای مصطلح در آثار بازمانده از شهید بلخی (۳۲۵) و رودکی (۳۲۹) دیده می‌شود (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷٤: ۲۱۰-۲۰۹). از قرن ششم به بعد که اوج اعتلای غزل فارسی است، دو نوع غزل به عرصه‌ی ظهور پیوسته است: یکی غزل عاشقانه و دیگری غزل عارفانه که سنایی طلایه‌دار هر دو نوع غزل در اوایل قرن ششم است. پورنامداریان در مورد غزل عاشقانه و عارفانه می‌گوید: «دو جریان غزل عاشقانه و عارفانه که اوّلی با سعدی به کمال رسید و گاه‌گاهی با چاشنی عرفانی معتدل هم درآمیخت و دومی با مولوی به کمال رسید. در نتیجه‌ی نبوغ و استعداد و ظرفیّت‌های هنری حافظ، تبدیل به جریان بدیع و کمال یافته‌ای شد که به غزل عاشقانه- عارفانه وحدت و هماهنگی شگفت‌انگیزی بخشید و راه و رسم غزل فارسی را تغییر داد و بستر تازه‌ای برای آن فراهم آورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۷۱).

پیوند معنایی در غزل حافظ

با تحلیل شعر حافظ می‌توان دریافت که «یکی از مؤلفه‌های آشکار و در عین‌حال اثرگذار شعر حافظ، چندبُعدی بودن ابیات و لایه‌های معنایی تعبیه‌شده در آن‌هاست، به گونه‌ای که مخاطب پس از چندین بار خوانش، باز هم به کشف‌هایی در حوزهٔ شکل و معنا دست می‌یابد و همین مسئله باعث می‌شود که متن را تمام‌شده نداند و همواره به عنوان متنی پویا و زاینده، انگیزهٔ مراجعهٔ مجدد به آن را داشته باشد» (عزیزی هابیل و همکاران، ۱۳۹۸: ۸). این کشف معنایی، ابیات غزل را به یکدیگر پیوند می‌زند؛ به بیانی دیگر، در ساختار غزل حافظ، با پوشیدگی ارتباط معنایی رو به رو هستیم؛ به‌گونه‌ای که با وجود نوعی گسستگی ظاهری میان

ابیات، پیوند معنایی پوشیده‌ای دیده می‌شود که از انسجام معنایی بالایی برخورداراست و با کشف آن پیوند، می‌توان به هسته‌ی مرکزی غزل که تمامی ابیات با آن، پیوند معنایی دارند، دست یافت. این«عدم وضوح پیوند ظاهری ابیات غزل های حافظ ناشی از حادثه ای متأثر از حساسیت به مقام برزخی انسان و استنباط خاص است که به آن حادثه ذهنی ابعاد گوناگون می‌باشد»(پورنامداریان،۱۳۸٤: ۲۲٦).

سوسور

فردیناند دو سوسور، زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی است که پژوهش‌های گسترده‌ای در بارهٔ ساختارگرایی انجام داده است. سوسور مجموعهٔ منسجم نشانه‌های زبانی را «سیستم» یا «نظام» نامیده است که عمدتاً آن را «ساختار» می‌نامند. وی به پیوستگی اجزای این مجموعه اشاره کرده و آن را جزء مهمترین ویژگی‌های ذاتی زبان دانسته است. از دیدگاه او اجزاء و عناصر زبان به خودیِ خود نقشی ندارند و نقش‌های آن‌ها بر اساس ارتباط با یکدیگر مشخص می‌شود (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۵). او بر این باور بود که «زبان مجموعهٔ پراکنده‌ای از عناصر متجانس نیست، بلکه دستگاه منسجمی است که در آن هر جزء به جزء دیگر وابستگی دارد و ارزش هر واحد، تابع وضعِ ترکیبی آن است» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۸۵). بر اساس این نظریه «ساختار، حاصل کلیهٔ روابط عناصر تشکیل‌دهندهٔ اثر با یکدیگر است؛ یعنی ارتباط ذاتی میان همهٔ عناصر اثر ادبی و هنری که تمامیّت و کلیّت آن اثر را در بر می‌گیرند و به اثر انسجام و یکپارچگی می‌دهند» (همان، ۱۸٦).

ساختارگرایی

«ساختارگرایی» (Structuralism) یکی از جدیدترین رویکردهای نقد ادبی است که بر نظریه‌های زبان‌شناسی بنیان نهاده شده است. این مکتب در اوایل سدهٔ بیستم میلادی در علوم انسانی و علوم اجتماعی به وجود آمد و رفته رفته به عنوان دیدگاه و مکتب فکری برتر، در مطالعات علوم انسانی معرّفی شد و سپس در قالب مطالعات ادبی، تحت تأثیر آرای «**فردینانند دو سوسور**» (Ferdinand de Saussure)، زبان‌شناس سوئیسی نضج یافت و نظریه‌های او، به تدریج مبنای نظریه‌های متعدّدی قرار گرفت که در مجموع، به «**نظریه‌های ادبی ساختارگرا**» معروف شد. این شیوه از بررسی آثار ادبی، روشی است که به دسته‌بندی متن‌ها و قرار دادن آن‌ها در یک نظام توجّه دارد و متن را از لحاظ چگونگی ساخت کلمه بررسی می کند. در این

روش، تمامی عناصر موجود در متن تجزیه (Morphology)و ارتباط بین آن‌ها با کلّیّت اثر مورد مطالعه قرار می‌گیرد؛ به جای چیستی معنا، به چگونگی ایجاد معنا توجّه می‌شود؛ به ربط اجـزاء و پدیده‌ها در یک زمان و دورهٔ مشخّص، به منطق بین واژه‌ها و کارکرد عوامل درون سـازمان و روابط بین آن عوامل پرداخته می‌شود، تا بدین طریق، انسجام یا عدم انسجامِ ساختاریِ یـک اثـر ادبی نشان داده شود. ایـن مکتـب، بـه هنگـام مطالعـهٔ آثـار ادبـی، معتقـد بـه دیـد «همزمـانی» (Synchronique) است و به دلیل تأکید بر نظام زبانی، تاریخ را به یک‌سو می‌نهد و بدون توجّـه به شرایط زمانی و مکانیِ تولید اثر ادبی و یا مقتضای ذهن و تجربیّـات نویسـنده، در خـودِ اثـر ادبی و ساختار به کار رفته در آن متمرکز می‌شود. در بررسی سـاختاری آثـار ادبـی، از رهگـذر بررسی شکل اثر، به جنبه‌های دیگر متن همچون: کـارکرد ادبـی و زیبـایی‌شناسـانه و حتّـی بـه محتوای اثر پرداخته می‌شود؛ امّا آن چه در ابتدا در کانون توجّه قرار می‌گیرد، تأکید بـر سـاختار یک اثر و متمایز ساختن آن از فرم یا شکل است. زیرا ساختار، معنـایی گسـترده و ژرف دارد و می‌توان آن را برآوردِ صورت و محتوا در یک نقطه دانست.

پژوهش حاضر با استفاده از رویکرد سـاختار متنـی، پـنج غـزل از غزلیـات حـافظ را از نظـر ساختار معنایی مورد بحث و بررسی قرار داده است.

انسجام معنایی

ساختارگرایان، اثر هنری را به مثابهٔ ارگانیسمی می‌دانند که در آن همـهٔ عناصـر، هـم صـورت است و هم محتوا؛ شاعران، از ایجاد تناسی و قرینه‌سازی که نقـش اساسـی در انسـجام معنـایی دارد، برای فضاسازی هنری بهره می‌گیرند (ر.ک: باباشاهی و همکاران،۱٤۰۰: ٤۳). حافظ نیز بـا بهره‌گیری از این شگرد و صنعت‌پردازی و بازی با واژگان، کلام خود را انسجام بخشیده اسـت؛ به گونه‌ای که با وجود گسسته‌نمایی، ابیات غزل حافظ از نظر معنایی انسجام دارند.

بحث

صـبا بـه لطـف بگـو آن غـزال رعنـا را — که سر بـه کـوه و بیابـان تـو داده‌ای مـا را
شـکرفروش کـه عمـرش دراز بـاد چـرا — تَفَقُّـدی نکنـد طـوطی شـکرخا را
غرور حُسنت اجازت مگر نداد ای گـل؟ — کـه پرسشـی نکنـی عَنـدَلیب شـیدا را
به خُلق و لطف توان کرد صید اهـل نظـر — بـه بنـد و دام نگیرنـد مـرغ دانـا را
ندانم از چه سبب رنـگ آشـنایی نیسـت — سَـهی قـدانِ سـیَه چشـمِ مـاه‌سـیما را

چـو بـا حبیـب نشـینی و بـاده پیمـایی بـــه یـــاد دار مُحِبّـــان بادپیمـــا را
جز این قَدَر نتـوان گفـت در جمـال تـو که وضع مِهـر و وفـا نیسـت روی زیبـا را
در آسمان نه عجب گـر بـه گفتـهٔ حـافظ سـرود زُهـره بـه رقـص آورد مسـیحا را

(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۹-۹۸)

غزل به‌گونه‌ای آغاز شده است که حافظ با باد صبا در حال گفت‌وگوست. از ویژگی‌هـای بـادِ صبا در شعر حافظ، قاصد بودنِ آن است که پیغام حافظ را به معشـوق مـی‌رسـاند. حافـظ در مقـام عاشق، از او می‌خواهد تا پیغامش را به معشوق ببرد. حافظ، در سه بیتِ اول، بـرای تأکیـد بر بی‌مهری و اعتنا نکردنِ یار که ناشی از غرورِ اوست، از اسـتعاره اسـتفاده کـرده اسـت. غـزال رعنا استعاره از معشوق است که با غرور و بی‌تـوجّهی، حـافظ را در کـوه و بیابـان آواره کـرده است. در بیت دوم، شکرفروش، همان معشوق است کـه شـیرینی فـراوان دارد، ولـی از عاشـق شیرین زبان دلجویی نمی‌کند. حافظ در بیت سوم نیز، با استفاده از استعاره، بی‌تـوجّهی معشـوق را بیان کرده است. معشوق حافظ، گلی است که از احوال عندلیبِ عاشق پرسشی نمی‌کنـد و بـا قطع و یقین، دلیل این عدم پرسش را مغرور بودن به زیبایی خود بیان کرده است.

در سه بیت نخست، سخن از توجّه نکردن معشوق به عاشق اسـت. در بیـت چهـارم، حـافظِ عاشق این کار معشوق را اشتباه می‌داند و معتقد است که عاشق را می‌توان بـا مهربـانی و لطـف به سوی خود، جذب کرد. حافظ «اهل نظر» است نمی‌توان او را به دام خود انـداخت. معشـوقی که می‌خواهد با افسون و حیله عاشق را به دام خود اندازد، با مهرورزی و آشنایی، آشـنا نیسـت؛ به همین جهت حافظ را به شگفتی وا می‌دارد. در بیت ششم، مخاطب همان «غزال رعنـا» اسـت که دور از چشم عاشق دوستانی دارد و با آن‌ها به بزم می‌نشیند» (استعلامی، ۱۳۸۸ :۸۷). محبّـان بادپیما، همان عاشقان هستند. با دقّت در این بیت، ابهام «مرغ دانا» برطرف می‌شود از این جهـت که حافظ آگاه است که معشوق زیبای خودپسند، علاوه‌بر حافظ محبّانی دارد که با آنـان به باده-نوشی می‌پردازد. در بیت هفتم، حافظ به سؤال بیت پنجم پاسخ داده است و با اعتراف به زیبایی معشوق، تنها عیـب او را عدم وضـع مهـر و وفا در روی زیبای او دانسته است. بیت هشـتم بـه ظاهر از ابیات دیگر مستقل اسـت؛ ولـی بـا کمی تأمـل مـی‌تـوان دریافـت کـه ارتبـاط دقیـق و باریکی با سایر ابیات غزل دارد. شاعر بیان کرده است کـه در آسـمان، زهـره بـا خوانـدن شـعر

حافظ، حضرت عیسی (ع) را که مظهر پارسایی است، به رقص می‌آورد، ولی در این نزدیکی بر دل معشوقِ مغرور اثـری نمی‌گذارد.

با تأمل در ابیات غزل می‌توان دریافت که غرور معشوق به جهت زیبـایی‌اش هسـتهٔ مرکـزی غزل است؛ غروری که باعث شده است معشوق نسبت به عاشقان بـی‌مهـری پیشـه گیـرد. ایـن غرور و به تَبَع آن بی‌مهری در همهٔ ابیات غزل آشکار است و به همین جهت میـان ابیـات غـزل تناسب معنایی وجود دارد.

غزل دوم

در ازل پرتـــو حســـنت ز تجلـــی دم زد — عشق پیدا شـد و آتـش بـه همـه عـالم زد
جلـوه‌ای کـرد رخـت دیـد ملـک عشـق — عین آتش شد از ایـن غیـرت و بـر آدم زد
عقـل مـی‌خواسـت کـز آن شـعله چـراغ — برق غیـرت بدرخشـید و جهـان بـرهم زد
مدعی خواست که آیـد بـه تماشـاگه راز — دسـت غیـب آمـد و بـر سـینه نـامحرم زد
دیگران قرعه قسمت همه بر عیش زدنـد — دل غمدیـده مـا بـود کـه هـم بـر غـم زد
جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشـت — دست در حلقه آن زلف خم انـدر خـم زد
حافظ آن روز طربنامه عشـق تـو نوشـت — کـه قلـم بـر سـر اسـباب دل خـرم زد

(حافظ،۱۳۷۱: ۱۲۳)

ساختار معنایی ابیات غزل به‌گونه‌ای است که گویا حافظ به نمایندگی از نوع انسـان، حادثـهٔ ذهنی و یا ماجرایی را با معشوق ازلی بـازگو مـی‌کنـد. فعـل «زد» در ردیـف غـزل، بیـان‌کننـدهٔ حادثه‌ای است که در گذشته اتفاق افتاده است، گذشته‌ای که ما در اینجا، ازآن با عنوان «ازل» یاد می‌کنیم. طرز قرار گرفتن ابیات در پشت سرهم، انسجام بالایی به متن غزل داده است؛ به طوری که جابه‌جا کردن ابیات، ضربهٔ شدیدی بر ساختار معنایی غزل می‌زند.

بیت نخست، سخن ازتجلّی است؛ تجلّی‌ای که همراه با عشق است. «از نظـر عرفـا آفـرینش جلوهٔ حق است. اساس پیدایش در جهان، در فلسفه علیّت و در عرفـان تجلّـی اسـت» (یثربـی، ۱۳۸۵ :۵۵). معشوق ازلی خواست با جلوه‌گر ساختن پرتوی از حسنش، با عالم (مجاز به علاقـهٔ حال ومحل، با موجودات عالم) عشق‌بازی کند. بیت دوّم، بیان‌کنندهٔ تجلّی حضرت حق و عشـق نداشتن فرشته (ابلیس) است «برای اینکه از آتش بود و استعداد عشق‌ورزی نداشت و عشق تنها خاصیّت خاک است» (ریاحی، ۱۳۷٤: ۲۵۱) ابلیس نتوانست به هنگـام تجلـیّ معشـوق ازلـی، از

عشق برخوردار شود، به همین دلیل از روی آتش حسادت، بر باطن انسان وارد شد تا بتواند سرّ عشقبازی او با جمال الهی را دریابد.

در دو بیت أخیر پیوند معنایی به‌طور کامل مشهود است. در هر دو بیت، سخن از تجلّی و عشق‌بازی معشوق ازلی با آفریده‌هایش است؛ عشقی که آتش بر عالم و آدم زد.

در مصراع اوّل بیت سوم، فاعل جمله تغییر کرده است. عقل که با عشق در ستیز است، خواست از شعله‌های آتش عشق بهره‌ای گیرد، امّا غیرت معشوق ازلی، مانع از آن شد. «غیرت یکی از صفات معشوق است و غیرتِ همه معشوقان جلوه‌ای از غیرت معشوق ازلی است غیرت معشوق با غیر نمی‌سازد هرچه هست جز معشوق ازلی و تجلیّات او نیست» (یثربی، ۱۳۸۵: ۲۵۱). «جهان بر هم زدن» به این دلیل بود که عقل و فرشتگان را بویی ز عشق نیست و همچنان که ملک عشق ندارد عقل نیز منکر عشق است. ارتباط معنایی این بیت، از طریق واژه‌های «کز آن شعله»، که اشاره بر آتش عشق است، و «غیرت» که در بیت دوم آمده، آشکار است. در بیت چهارم، مدعی، عقلی است که در بیت سوم به آن اشاره شد. عقل، مدعیِ ادراک ذات و صفات معشوق ازلی است، ولی هرچه فهم می‌کند، حضرت عزّت، منزّه از آن است (ر.ک: نجم رازی، ۱۳۸٤: ۵۱). عقلی که محبّت میان انسان‌ها و عشق مجازی را نفی می‌کند، چگونه می‌تواند به کشف شهودی بپردازد؟ و یا از عشق حقیقی دم بزند؟ به همین جهت، دست غیب، که در بیت سوّ از آن با تعبیر «غیرت» یاد شد، او را از درگاه عشق‌بازان می‌راند؛ به این دلیل که «پاسداری معشوق ازحریم عزّت و حرمت خود نیز جلوه‌ای از غیرت است» (یثربی،۱۳۸۵ :۲۵۳). ارتباط معنایی ابیات، زمانی آشکارتر می‌شود که با توجه به این که «موجودات، ملائکه که عقول و نفوس و ارواح و قوایند هرآینه قرب درگاه اله داشته باشند؛ فامّا از جهت بساطت و تجرّدی که ایشان را هست، در مرتبهٔ خاصّ انسان کامل که مرتبهٔ فناء فی‌الله است، راه ندارد» (لاهیجی،۱۳۸۱: ۸۲)؛ بدانیم «عقل» در بیت سوم و «مدعی» در بیت چهارم، خود جزئی از «ملک» است که در بیت دوم آمده است و «همه عالم » در بیت اوّل و «دیگران» در بیت پنجم، در متن شرح گلشن راز به صورت «موجودات» آمده است. آن‌ها، با توجه به آیهٔ شریفهٔ «اِنّا عَرَضنا الأمانت علی‌السّمواتِ و الارضِ والجبالِ فأبَیَنَ ان یَحِملنَها و اشفقن مِنها و حَمَلَها الانسانُ اِنَّه کان ظلوماً جهولاً» (احزاب/۷۲)، در روز ازل، هنگام تجلیّ عشق، نتوانستد از عشق بهره‌مند شوند و آن را قبول کنند و تنها «ما»ی انسانی که در بیت دوم از آن به «آدم» و

در بیت آخر«حافظ» یاد شده است بار امانتِ عشق را به دوش کشید. در این بیت منظور از غـم، غمِ حاصل از پذیرفتن بار امانتِ عشق و غم جدایی از معشوق ازلی است «شیخ عبدالله انصـاری می‌گوید: محبت در بکوفت محنت جواب داد: ای مـن غـلام آن‌کـه از آنِ خـود را فـرا آب داد. مسکین ابن آدم که از ظلومی و جهولی باری که اهل دو جهان ازو بگریختنـد او در آن آویخـت و محنت جاودانی اختیار کرد و شادی هر دو جهـانی در باخـت» (نجـم رازی، ١٣٨٤: ٤٥) روح خداجوی آدم یا به تعبیری دیگر، جانِ آن جهانی حافظ، عاشق روی معشوق ازلـی شـده بـود و خواهانِ وحدت و رسیدن به معشوق بود، به همین دلیل به کثرات که نمـودی از معشـوق ازلـی است و گرفتاری‌های آن تن در داد. در واقع این بیت، تعبیری دیگر از بیت پنجم است که آدم با عشق ورزیدن به خدا، به گرفتاری‌ها و غم‌های ناشی از آن دچـار شـد. زلـف در عرفـان، نمـاد تجلّی صفت قهر خداست «زلف آن‌گاه در اوج زیبایی وکمال است چـین چـین وشـکن شـکن باشد» (محبّتی، ١٣٧٩: ١٧١)و «شکن‌ها و چین‌های زلف نمادی است از شکسـتگی و گرفتـاری قلب و جان عارف در ذات الهی» (همان، ١٧٢). به این ترتیب ارتباط زلف در مفهوم تجلّـی، بـا ابیات اوّل، دوم وسوم آشکار می‌شود، امّا از آن‌جا که نماد تجلّی صفات قهر الهی اسـت ارتبـاط این بیت با «آتش به همه عالم زدن»، «جهان برهم زدن» و « برسینهٔ نامحرم زدن» نمایان می‌شود. در بیت هفتم، منظور از «حافظ»، «آدم» در بیت دوّم و «ما» در بیت پنجم است که با پذیرفتن بـار امانت(عشق)، بر اسباب دل خرّم قلم بطلان کشید، زیرا گذر از مرتبهٔ کثرت و رسیدن بـه مرتبـهٔ وحدت کار خطیری است که جز با ترک اسباب خرّمی دل و تحمل غم و رنج، حاصل نمی‌شود و محبّت همزاد محنت است. «آن روز» همان ازل اسـت کـه در بیـت اوّل آمـده اسـت. ارتبـاط معنایی این بیـت، با بیت پنجـم و ششم،دربـارهٔ پذیـرفتن عشق وغم‌های ناشی از آن بـه ضـوح دیده می‌شود.

براساس ساختار این غزل، تجلّی پرتو حسن معشوق ازلی هستهٔ مرکزی غـزل اسـت و سـایر ابیات با این هستهٔ مرکزی تناسب معنایی دارند. «عشق» که شاعر در ابیـات اوّل، دوم و سـوم از آن نام برده است، باعث انسجام بیشتر ابیات شده است و اغلـب ابیـات بـا ایـن واژه در ارتبـاط هستند.

غزل سوم

نقد صوفی نه همه صافی بـی‌غـش باشـد ای بسا خرقـه کـه مسـتوجب آتـش باشـد

صوفی ما که ز ورد سحری مست شدی — شامگاهش نگران باش که سرخوش باشد
خوش بود گر محک تجربه آید به میان — تا سیه روی شود هر که در او غش باشد
خط ساقی گر از این گونه زند نقش بر آب — ای بسا رخ که به خونابه منقش باشد
ناز پرورد تنعم نبرد راه به دوست — عاشقی شیوه رندان بلاکش باشد
غم دنیای دنی چند خوری باده بخور — حیف باشد دل دانا که مشوش باشد
دلق و سجاده حافظ ببرد باده فروش — گر شرابش ز کف ساقی مه وش باشد

(حافظ،۱۳۷۱: ۱۸۱)

غزلی رندانه است در طرد و انکار صوفی‌ای که نقد کار او صافی نیست و با روی و ریا خرقهٔ زهد به تن کرده است، در حالی که این خرقهٔ ریا سزاوار سوختن است، زیرا عیار آن خالص نیست. در بیت دوم چگونگی این ریاورزی بیان شده است. به این‌گونه که صوفی سحرگاهان و در ابتدای صبح، از دعا و وردِ سحری مست می‌شود؛ ولی به هنگام شب، از باده که در عقیده و مذهب آنان حرام است، سرگران می‌شود. خواجه برای اثبات ادّعای خویش مبنی بر خالص نبودن عیار نقد صوفی، از تجربه سخن می‌گوید. گویا صوفی در ریاکاری باتجربه است و تجربه، سنگ محکی است که انسان‌های ناخالص و ریاکار را رسوا می‌کند. وی بر خلاف صوفی نه تنها باده نوشیِ خود را پنهان و انکار نمی‌کند؛ بلکه آشکارا آن را بیان می‌کند و در صورتی که ساقی، آرزوهای رندانی چون او را برآورده نکند و به آن‌ها باده ندهد، آشکارا اشک خونین خواهند ریخت. صوفی اهل ریاست و در هر حالی، به دنبال آسایش خویش است، به همین جهت نمی‌تواند به وصال معشوق برسد و باید شیوهٔ عاشقی را از رندانی بپرسد که در راه وصال، رُخ خود را به خون گلگون می‌کنند و حافظ نیز یکی از آن‌هاست. از نظر این رندان، دنیا در مقابل معشوق ارزشی ندارد و نباید به آن دل بست و غمِ تعلّقات دنیوی را خورد، زیرا صاحبدلی که نسبت به ریاورزی صوفی و شیوهٔ عاشقی آگاه است، نباید خاطری مشوّش داشته باشد. در بیت آخر، حافظ برخلاف ریاورزی صوفی، آشکارا دلق و سجادهٔ خود را در برابر باده‌ای که از دست ساقی می‌گیرد، به گرو می‌سپارد و به این طریق، خالص بودن و صافی بودن عیار نقد خود را بیان می‌کند.

با توجه به این ساختار، هستهٔ مرکزی این غزل را، مخالفت با ریاورزی تشکیل می‌دهد و حافظ در مقابل این ریاورزی، عمل به ظاهر مخالف شرع (باده‌نوشی) خود را آشکار می‌سازد،

تا به این طریق با صوفی ریاکار مقابله کند.

غزل چهارم

فاش می‌گـویم و از گفتـه خـود دلشـادم　　بنـــده عشـــقم و از هـــر دو جهـــان آزادم
طایر گلشن قدسم، چه دهم شـرح فـراق　　کـه در ایـن دامگـه حادثـه چـون افتـادم
من ملک بودم و فردوس برین جایم بـود　　آدم آورد در ایـــن دیـــر خـــراب آبـــادم
سایه طوبی و دلجویی حور و لب حوض　　بـه هـوای سـر کـوی تـو برفـت از یـادم
نیست بر لوح دلم جز الف قامت دوست　　چـه کـنم حـرف دگـر یـاد نـداد اسـتادم
کوکب بخت مـرا هـیچ مـنجم نشـناخت　　یـا رب از مـادر گیتـی بـه چـه طـالع زادم
تا شدم حلقه به گوش در میخانـه عشـق　　هـر دم آیـد غمـی از نـو بـه مبـارک بـادم
می‌خورد خون دلم مردمک دیده سزاست　　کـه چـرا دل بـه جگرگوشـه مـردم دادم
پاک کن چهره حافظ به سر زلف ز اشک　　ور نـــه ایـــن ســـیل دمـــادم ببـــرد بنیـــادم

(حافظ،۱۳۷۱: ۲٦۳)

غزلی رندانه است که شاعرِ عاشق، نه منِ حافظ بلکه منِ نوعیِ انسان است که با معشوق ازلی در حال گفتگوست. بندهٔ عشق شدن این خاصیّت را دارد که انسان را از تعلّقـات هـر دو جهـان فارغ می‌سازد. گلشن قدس «مرحله‌ای از آفرینش است که روح خدایی انسان، پیوسته به هسـتی مطلقِ اوست و در زندگی این جهان خاکی زندانی نشده است» (اسـتعلامی، ۱۳۸۸ :۸۳۱). ایـن روح خدایی پرنده‌ای است که از مبدأخود به این دنیا افتاده است. ظاهراً بیت اوّل و دوم بـا هـم ارتباط معنایی ندارند، ولی هنگامی این ارتباط آشکار می‌شود که در نظر داشته باشـیم عاشـق بـا معشوق خود در حال گفتگوست و در میان این گفتگو، سرگذشت خـود را بـه معشـوق بـازگو می‌کند. در بیت سوم «شرح فراق» خود و چگونگی افتادن به «دامگه حادثه» را می‌گویـد؛ بـدین گونه که حافظ (منِ نوعی) از ملائکه بود و در بهشت جاودان جایگاه داشت، اما با لغزش آدم به دیر خراب‌آباد دنیا هبوط کرد. بعد از شرح این هبوط، دلیل آن را بیان می‌کند. بیـت چهـارم «در موضوع ابیات پیشین است و این که عارفان خواستار پیوستن به روح ازلی هستند، نـه خواسـتار نعمت‌هایی که در بهشت وعده داده شده است» (انوری، ۱۳۷٦: ۲۹۷). گندم خوردن آدم بهانه‌ای برای خروج از بهشت بود به جهت این‌که در این دنیا به عشق‌ورزی با معشوق ازلی بپـردازد؛ از این روی که فرشتگان را بویی از عشق نبود، به همین دلیل این دنیا را به «سایهٔ طوبا»، «حـور» و

«کوثر» که از متعلّقات «گلشن قدس» هستند، ترجیح داد. در بیت پنجم، دوست کسی است که عاشق بندگی عشق او را پذیرفته است و به خاطر او از «گلشن قدس» و متعلّقاتش چشم‌پوشی کرده است. بر لوح دل این عاشق چیزی جز خیال قامت دوست نگاشته نشده است و این به جهت عهدی است که در روز ازل با او بسته است. کوکب بخت «به اعتقاد قدما، ستاره‌ای است که هنگام تولد شخص از افق طلوع می‌کند» (همان، ۲۹۸). علّت سر در گمی منجّمان (در این جا فرشتگان) در شناختِ بختِ آدم، اعمال عاشقانهٔ خلاف عقل او از قبیل: پذیرفتن بندگی عشق و فارغ از دو جهان بودن، افتادن از گلشن قدس به دامگه حادثه، از یاد بردن فردوس به هوای عشقِ دوست و در دل چیزی جز خیال قامت دوست داشتن است. عشق توأم با غم است؛ از هنگامی که آدم وارد عالم عشق شده است، دچار غم‌های فراوان شده است. نکتهٔ قابل تأملی که از دیدِ اغلب شارحان به دور مانده است، وجودِ ایهام تناسب در «مبارک» است. مبارک یکی از نام‌هایی است که در زمان برده‌داری برای برده‌ها انتخاب می‌کردند. به همین جهت به طریق مجاز (با ذکر خاص و ارادهٔ عام) به معنای غلام به کار می‌رود. «حلقه به گوش بودن» از نشانه‌های غلامان بوده است که این ترکیب بر تقویت معنای «مبارک» می‌افزاید. با در نظر گرفتن این معنی، پیوند معنایی ابیات گسترده‌تر می‌شود و در بیت اوّل با «بندهٔ عشق» ارتباط برقرار می‌شود. همچنین این پیوند با بیت پنجم دیده می‌شود؛ از این جهت که غلامان مطیع فرمان بی‌چون و چرای اربابان (در این بیت، استاد) هستند. از نکات قابل تأمل دیگر، این است که با صرف‌نظر از واژهٔ صحیحِ «مَلَک» در بیت سوم و با خوانشی دیگر از این واژه به صورت«مَلِک»، بیت سوم با بیت هفتم ارتباط عمیقی پیدا می‌کند؛ به این‌گونه که منِ نوعی در فردوس خلیفهٔ الهی بودم و بر فرشتگان سروری داشتم، ولی با افتادن به دیر خراب‌آباد و نردِ عشق باختن با معشوق غلام حلقه به گوش او شدم. حافظ در بیت هشتم و نهم، از عشق عرفانی ابیات قبلی به عشق زمینی روی آورده است. وی به دلیل دل بستن به جگر گوشهٔ مردم از چشمانش اشک خونین می‌ریزد. حافظ با آوردن دو بیت آخر، قصد بیان همراهی غم با عشق، هم در عشق عرفانی و هم در عشق زمینی را دارد.

براساس ساختار غزل، در ابیات اوّل، پنجم و هفتم از بندگی عشق سخن گفته است. این بندگی انسان را از دو جهان فارغ می‌سازد. در ابیات دوم، سوم و چهارم هبوط انسان از بهشت به دنیای مادّی بیان شده است. هبوطی که که به جهت پذیرفتن بندگی عشق اتّفاق افتاد. در بیت

ششم از عدم شناخت فرشتگان از آدم سخن گفته شده است این نشناختن به دلیل فارغ بودن آن‌ها از عشق است و در بیت هشتم و نهم عشق عرفانی را با عشق زمینی در هم آمیخته است. این آمیختگی به دلیل همراهی هردو نوع عشق با غم و اندوه است. با توجّه به این ساختار، عشق‌ورزی هستهٔ مرکزی غزل را تشکیل داده است که سایر ابیات حول این محور اصلی قرار گرفته‌اند.

غزل پنجم

حجاب چهرهٔ جان می‌شود غبار تنم — خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم
چنین قفس نه‌سزای چو من خوش‌الحانیست — روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم
عیان نشد که چرا آمدم کجا رفتم — دریغ و درد که غافل ز کار خویشتنم
چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس — که در سراچهٔ ترکیب تخته‌بند تنم
اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید — عجب مدار که همدرد نافهٔ خُتنم
طراز پیرهن زر کشم مبین چون شمع — که سوزهاست نهانی درون پیرهنم
بیا و هستی حافظ ز پیش او بردار — که با وجود تو کس نشنود که من که منم

(حافظ،۱۳۷۱: ۲۷۸)

تن و تعلّقات آن، غباری است که بر جان پاکِ آن دنیویِ انسان، عارض، و مانع رسیدن آن به حق شده است. شاعر در آرزوی پاک ساختن جان از این تعلّقات و علائق مادّی است. وی جان خود را به جهت جدا افتادن از محبوب خویش، به‌واسطهٔ تعلّقات، به مرغی تشبیه کرده‌است که به‌دلیل جدایی از گلشن خویش با لحن خوش ناله‌های زار سر می‌دهد و خواستار رسیدن به وطن خود و گلشن است. تنِ شاعر قفسی است که مرغِ جان در آن حبس شده است. در بیت سوم، از عدم فهم چراییِ فرود جان برتن در حیرت است و اندوهگینی خود را به دلیل عدمِ درک و غفلت از چگونگی حال خویش، ابراز می‌کند. بیت چهارم هم معنا با بیت اوّل است. اگر مرغِ جانِ شاعر در فضای عالم قدس نمی‌تواند پرواز کند، از این رو است که پایبند تعلّقات تن، ودر بند علایق این جهانی است. مرغِ جان، با وجودِ پیوستگی با تعلّقات، شوق وصال به جایگاه اصلی خود را دارد. حافظ برای این‌که دردِ دوری و شوق رسیدن به گلشن رضوان را ملموس‌تر کند، خود را به نافه‌ای تشبیه کرده است که از سرزمین ختن دور مانده است (زیرا نافه در آهوان سرزمین ختن یافت می‌شود) به بیانی دیگر، شاعر خود را به نافه و گلشن رضوان را به ختن

تشبیه کرده است؛ گرچه به ظاهر حالی آرام دارد، نباید گمان به آرامش درونی او برد، بلکه در درون این مرغ جان، ناله‌های زار وجود دارد. حافظ از بیت پنجم به بعد، آشکارا محبوب خود را مورد خطاب قرار داده است. در بیت پنجم، شوق وصال و درد دوری را، به محبوب اظهار کرده است. در بیت ششم، سخن از سوز درونی است. با توجه به بیت آخر، می‌توان پی برد که شاعر از ابتدای غزل که از حجاب بودن غبار تن سخن گفته، مخاطب وی معشوق بوده است و در بیت آخر اظهار می‌کند که این حجاب را تنها زمانی می‌توان برداشت، که معشوق با عنایت خویش، جان عاشق را در خود فنا کند. در این صورت است که می‌توان از تعلّقات رست و دیگر از کسی صدای «من گفتن» نتوان شنید زیرا گفتنِ من به مقتضای اثنینیّت (دوگانگی) میان عاشق و معشوق است و با تجلّی یار این سخن جایگاهی ندارد.

واژه‌های «حجاب»، «پرده»، «قفس» و «تخته‌بند» با همدیگر تناسب معنایی دارند که موجب پیوند بیشتر ابیات غزل شده است. بی‌گمان کسی که در قفس محبوس باشد از کارها غافل و اندوهگین می‌شود. این اندوهگینی و درد، سوزی را به همراه دارد. بر این اساس، واژه‌های فوق با «غافل ز کار خویشتن»، «همدرد نافه ختن» و «سوزهاست نهانی» ارتباط معنایی برقرار کرده است و ساختار غزل را شکل منسجمی داده است.

با تأمّل در آن‌چه که گذشت، می‌توان گفت که آرزوی رهایی جان از تن و رسیدن به جایگاه اصلی، منظور از این جایگاه فضای عالم قدس است، هستهٔ مرکزی غزل است و سایر ابیات حول این محور اصلی قرار گرفته و تناسب معنایی ایجاد کرده‌اند.

نتیجه‌گیری

بررسی چند غزل انتخاب شده با استفاده از نظریه ساختارگرایان، نشان می‌دهد که ابیات غزل‌های حافظ از انسجام معنایی بالایی برخوردارند؛ به این معنی که ابیات غزل علاوه بر محور افقی، در محور عمودی نیز باهم ارتباط معنایی دارند.

از عوامل انسجام معنایی در غزل‌های حافظ، وجود هستهٔ مرکزی است که ابیات غزل حولِ آن قرار گرفته؛ این هستهٔ مرکزی در محور عمودی، باعث انسجام بیشتر و پیوند ابیات غزل با یکدیگر شده است و با یافتن این هسته، می‌توانیم پیوند پوشیدهٔ ابیات غزل را که در نگاه اول گسسته به نظر می‌رسد، به دست آوریم. از دیگر عوامل انسجام معنایی غزل، وجود تناسب معنایی در میان کلمات و جملات ابیات مختلف یک غزل است؛ به بیانی دیگر، گستردن و

پراکندن مصداق‌ها و نمونه‌های گوناگون از یک نمود یا وضوع در یک غزل، باعث پیوند معنایی ابیات غزل شده است. عامل دیگر انسجام معنایی، تحمیل و گستراندن عنصر معنایی مشترک بـه کل غزل است.

در مقابل از عوامل گسسته‌نمایی غزل‌های حافظ، استفاده از صـنعت التفـات و تغییـر ناگهـانی مخاطب است که آن، متأثر از شیوهٔ بیان قرآن کریم است؛ هرچند این صنعت باعث دشـواری در کشف هستهٔ مرکزی و پیوند ابیات غزل می‌شود، امّا با توجه به عواملی که دربارهٔ پیونـد معنـایی ابیات غزل بیان کردیم، می‌توان به ساختار و پیوند معنایی منسجم غزل پی برد.

منابع

کتاب‌ها

قرآن کریم (١٣٨٤) ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، قم: سازمان تبلیغات اسلامی.

اخلاقی، اکبر (١٣٧٦) *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطّار*، اصفهان: نشر فردا.

استعلامی، محمد (١٣٨٨) *درس حافظ*، تهران: سخن.

اسلامی ندوش، محمدعلی (١٣٧٤) *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*، تهران: انتشارات یزدان.

انوری، حسن (١٣٧٦) *صدای سخن عشق (گزیدهٔ غزل‌های حافظ)*، تهران: سخن.

براهنی، رضا (١٣٨٠) *طلا در مس*، تهران: انتشارات زریاب.

پورنامداریان، تقی (١٣٨٠) *در سایهٔ آفتاب، شعرفارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*، تهران: انتشارات سخن.

پورنامداریان، تقی (١٣٨٤) *گمشدهٔ لب دریا*، تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی (١٣٨٨) *در سایهٔ آفتاب*، تهران: سخن.

حافظ، شمس‌الدین محمد (١٣٧١) *دیوان حافظ*، به تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

خواندمیر، غیاث‌الدین (١٣٥٣) حبیب*السیر*، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

رازی، نجم‌الدین (١٣٨٤) *مرصادالعباد*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ریاحی، محمدامین (١٣٧٤) *گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ*، تهران: انتشارات علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: انتشارات سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷٦) *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: انتشارات فردوسی.

علوی مقدّم، مهیار (۱۳۸۱) *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، تهران: سمت.

لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۱) *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن‌راز*، به تصحیح محمدرضا برزگر خالقی و عفّت کرباسی، تهران: انتشارات زوّار.

مجتبّی، مهدی (۱۳۷۹) *زلف عالم آرا*، تهران: نشر جوانهٔ رشد.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۰) *مکتب حافظ (مقدمه‌ای بر حافظ‌شناسی)*، تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدین (۱۳٦۷) *مولوی‌نامه (مولوی چه می‌گوید)*، تهران: آگاه.

یثربی، یحیی (۱۳۸۵) *آب طربناک تحلیل موضوعی دیوان حافظ*، تهران: نشر علم.

مقالات

باباشاهی کوهانستانی، فاطمه، فاضلی، مهبود، فقیه ملک مرزبان، نسرین. (۱٤۰۰). بررسی انسجام معنایی در غزل مظهر همدانی و مقایسه آن با غزل سعدی. *مطالعات زبانی و بلاغی*، ۱۲(۲۳)، ۳۷-٦٦. doi: 10.22075/jlrs.2020.18910.1588.

عزیزی‌هابیل، مجید، نوری، علی، حیدری، علی، زهره‌وند، سعید. (۱۳۹۸). بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن. *متن پژوهی ادبی*، ۲۳(۷۹)، ۳۰-۷. doi: 10.22054/ltr.2017.9 .928.1361

References

Books

Holy Quran (2005) Trans. Mahdi Elahi Qomshai, Qom: Islamic Propaganda Organization.

Akhlik, Akbar (1997) *Structural Analysis of Attar's Logic*, Isfahan: Farda Publishing House.

Istilami, Mohammad (2009) *Lessons of Hafez*, Tehran: Sokhn.

Eslami Nadosh, Mohammad Ali (1995) *The Endless Story of Hafez*, Tehran: Yazdan Publications.

Anuri, Hassan (1997) *The Voice of Sokhn Eshgh (a selection of Hafez's ghazals)*, Tehran: Sokhn.

Brahni, Reza (2001) *Gold in Copper*, Tehran: Zariab Publications.

Pournamdarian, Taghi (2010) *In the Shade of the Sun, Persian Poetry and Deconstruction in Molavi's Poetry*, Tehran: Sokhn Publications.

Pournamdarian, Taghi (2004) *Lost on the Shore of the Sea*, Tehran: Sokhn.

Pournamdarian, Taghi (2008) *In the Shadow of the Sun*, Tehran: Sokhn.

Hafez, Shams-al-Din Mohammad (1992) *Diwan Hafez*, edited by Allameh Qazvini and Qasim Ghani, with the effort of Abdul Karim Jarbazadar, Tehran: Asatir.

Khandamir, Ghiyathuddin (1974) *Habib Al-Sir*, corrected by Mohammad Debirsiaghi, Tehran: Khayyam bookstore.

Razi, Najmuddin (2005) *Mursad al-Abad*, Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Riahi, Mohammad Amin (1995) *Golgosht in Hafez's Poetry and Thought*, Tehran: Scientific Publications.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2010) *Periods of Persian Poetry from Constitutionalism to the Fall of the Sultanate*, Tehran: Sokhn Publications.

Shamisa, Siros (1997) *A Survey of Ghazal (Sonnet) in Persian poetry*, Tehran: Ferdowsi Publications.

Alavi Moghaddam, Mehyar (2011) *Theories of Contemporary Literary Criticism (Formatism and Structuralism)*, Tehran: Samt.

Lahiji, Shams-al-Din Mohammad (2002) *Mufatih-al-Ijaz fi Sharh Golshan-Raz*, edited by Mohammad Reza Barzegar Khaleghi and Efat Karbasi, Tehran: Zovar Publications.

Mojtabi, Mehdi (2000) *Zolf Alam Ara*, Tehran: Javane Rushd Publication.

Mortazavi, Manouchehr (1991) *School of Hafez (an introduction to Hafezology)*, Tehran: Center.

Homayi, Jalaluddin (1988) *Maulvinameh (What Maulvi Says)*, Tehran: Aghaz.

Yatharbi, Yahya (2006) *Ab Tarbanak:, a Thematic Analysis of Diwan Hafez*, Tehran: Neshar Alam.

Articles

Azizi Habil, M., Noori, A., Heydari, A., Zohreh Vand, S. (2019). Study of Hafez's Techniques in Making of Polysemy Text. *Literary Text Research, 23*(79), 30-7. doi: 10.22054/ltr.2017.9928.1361.

Babashahi Kuhanestany, F., Fazeli, M., Faghih Malekmrzban, N. (2021). The Study Of Semantic Coherence In Mazhar Hamedani's Gazal And its Comparison to Sa'adi's Gazal. *Linguistic and Rhetorical Studies*, *12*(23), 37-66. doi: 10.22075/jlrs.2020.18910.1588.

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 15, Number 56, Summer 2023, pp. 390-409
Date of receipt: 3/7/2022, Date of acceptance: 31/8/2022
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2022.1962431.2546

The Investigation of the Semantic Connection in Some of Hafez's Sonnets Based on Structuralist Theory

Amine Maeerefati[1], Dr. Saeed Farzaneh Fard[2], Dr. Hossein Novin[3]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

One of the issues that has always been raised and challenged about Hafez's poetry has been the issue of semantic connection among the verses of Hafez's sonnets. Some proponents of the existence of coherence and semantic connection in the structure of Hafez's sonnets believe that the verses of the sonnets may seem discrete at first glance; But they have a coherent and central core with which the other verses of a sonnet have a semantic connection. In contrast ،some believe that the verses in a sonnet are independent of each other and each verse has an independent meaning and interpretation. Therefore ،the purpose of this article is to examine the semantic connection in five memorable sonnets that have been randomly selected to be a handful of good examples. Therefore ،the analysis of this issue is descriptive-analytical and in a library style ،which after examining these lyric poems ،we finally came to the conclusion that Hafez lyric poems have semantic coherence and this coherence and connection through existence of the central core in poetry is having a common semantic fit and theme in all the verses of a sonnet ،as well as the variety of sonnets and the repetition of words in the poem.

Keywords: Hafez, Sonnet, Semantic Coherence, Structuralism.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Sarab Branch, Islamic Azad University, Sarab, Iran. Amineh.marefati@gmail.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sarab Branch, Islamic Azad University, Sarab, Iran. (Corresponding author) saeed@gmail.com
[3] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Mohaghegh Ardabili University, Tabriz, Iran. drnovinh92@gmail.com