تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ۹۲-۱۱۵
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/١/٢٨، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٥/١٩
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیل استقبال‌های جامی از غزل اوّل دیوان حافظ

رقیه عبدالعلی زاده[۱]، دکتر حمیدرضا فرضی[۲]، دکتر مهین مسرت[۳]

چکیده

استقبال از سروده‌های شاعران دیگر و جواب گفتن به آن‌ها، یکی از شگردهای شاعران در سرودن شعر است؛ حافظ از شاعرانی است که اشعار او مورد استقبال شاعران بخصوص شاعران سدهٔ نهم قرار گرفته است. یکی از این شاعران جامی است که در میان تقلیدکنندگان حافظ، یگانه و ممتاز است به گونه‌ای که برخی محققان، سبک غزل‌های جامی را «سبک حافظانه» نامیده‌اند. از میان غزل‌های حافظ، غزل اوّل دیوان او، بیش از همه مورد توجه جامی قرار گرفته و او هفت بار به استقبال این غزل رفته و آن را جواب گفته است که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است. روش پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی و براساس منابع کتابخآن‌های است و هدف از انجام آن، بررسی استقبال‌های جامی از غزل اوّل دیوان و تحلیل چگونگی و چرایی توجه جامی به این غزل است. فرض نگارندگان بر این بوده که جامی توجه خاصی به غزل اوّل حافظ داشته است؛ مبتنی بر این ایده و براساس تعریف استقبال در کتاب‌های بلاغی و وام‌گیری از نظریه بینامتنیت، چگونگی و چرایی توجه جامی به غزل اوّل حافظ بررسی و این نتیجه حاصل شده است که جامی علیرغم تقلید ظاهری از حافظ و ستایش شعر او، در باطن، نوعی حسّ رقابت و معارضه با حافظ را داشته است به گونه‌ای که نسبت به برخی معانی و مضامین حافظ با نوعی آشنایی‌زدایی معنایی برخورد کرده است.

کلیدواژه‌ها: جامی، حافظ، استقبال، نظیره‌پردازی، معارضه، بینامتنیت.

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

[۱]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
r.abdolalizadeh.h@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
farzi@iaut.ac.ir
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
masarrat.mahin@gmail.com

مقدمه

یکی از شگردهای شاعران در شعر گفتن، استقبال از سروده‌های شاعران دیگر مخصوصاً شاعران بزرگ و نام‌آور است؛ منظور از استقبال این است که شاعری، سرودهٔ شاعر دیگری را سرمشق خود قرار دهد و شعری بر وزن و قافیه آن بسراید و احیاناً در موضوع نیز از او تبعیت کند.

استقبال که با عناوین دیگری چون نقیضه، تتبّع، تقلید، محاکات، مجابات، مجارات، معارضه، تزریق‌گویی، تزویر و شعر مزوّر و ... نیز در منابع مختلف مطرح شده در تمام دوره‌های شعر فارسی سابقه داشته است و شاعران به دلایل مختلف از قبیل تفنن، دست گرمی، جوابگویی و گاهی برتری طلبی و تفاخر به استقبال روی آورده‌اند که در این میان ویژگی‌هایی؛ چون طرز خاص، معروف بودن، معناداری و نظام و ساختار درونی و بیرونی یک شعر در استقبال از آن تأثیرگذار بوده است.

یکی از شاعرانی که همواره مورد توجه شاعران دیگر قرار گرفته و از اشعار او استقبال و تقلید شده حافظ شیرازی است که این مسأله (استقبال از او) بخصوص در قرن نهم هجری بسیار چشمگیر است به گونه‌ای که در این سده کمتر شاعری را می‌توان یافت که در شعر او ردّ پایی از سبک و سخن حافظ وجود نداشته باشد؛ یکی از این شاعران، جامی است که در میان تقلید کنندگان حافظ، یگانه و ممتاز است به گونه‌ای که برخی محققان سبک غزل‌های جامی را «سبک حافظانه» نامیده‌اند به دلیل تأثیری که زبان و ساختار شعر حافظ بر شعر جامی گذاشته است.

از میان غزل‌های حافظ، غزل اوّل دیوان او، بیشتر از همه مورد توجه جامی قرار گرفته و او هفت بار به استقبال این غزل رفته و آن را جواب گفته است و ما در این مقاله این استقبال‌ها را بررسی کرده‌ایم؛ با وجود اینکه در منابع مختلف به تقلید جامی از غزل‌های حافظ ـمخصوصاً تقلید او از غزل اوّل حافظ ـ اشاره شده امّا در هیچ کدام به چگونگی این تقلیدها و تحلیل جنبه‌های مختلف آن‌ها پرداخته نشده است؛ با توجه به چنین نکته‌ای، انجام پژوهش‌هایی مانند پژوهش حاضر، ضرورت پیدا می‌کند.

با توجه به این پیش فرض که جامی توجه خاصی به غزل اوّل دیوان حافظ داشته است مسأله و پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که جامی در استقبال‌های خود از غزل اوّل دیوان

حافظ، چه نکاتی را مورد توجه قرار داده است؛ و اینکه آیا او فقط به تقلید محض پرداخته یا قصد معارضه و برتری جویی بر حافظ را هم مدنظر داشته است؟ هدف اصلی از انجام این پژوهش، این است که استقبال‌های جامی از غزل اوّل دیوان حافظ مورد بررسی قرار گیرد و با تحلیل آن‌ها چگونگی و چرایی توجه خاص جامی به غزل‌های حافظ مشخص شود.

پیشینهٔ تحقیق

در منابع مختلف به تتبع جامی از غزل‌های حافظ اشاره شده است؛ امّا پژوهش‌هایی که به صورت تحلیلی مسأله را کاویده‌اند و مخصوصاً برخی از آن‌ها به تقلید جامی از غزل اوّل دیوان حافظ اشاره کرده‌اند موارد زیر هستند؛ مایل هروی (۱۳۷۷) در کتاب «جامی» (صص ۲۰٦–۲۰۰) پیروی جامی از حافظ را چشمگیر می‌داند و اعتقاد دارد جامی با غزلیات حافظ آشنایی دقیقی داشته است تا جایی که غزل‌های حافظانهٔ او حاکی از آن است که وی بیشترینهٔ غزلیات خواجه شیراز را از یاد داشته است. افصح‌زاد (۱۳۷۸) در کتاب «نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی» در بحث جامی و شاعران دیگر، صص ٤١٢–٤٠٠ به مبحث «جامی و حافظ» اختصاص داده و اعتقاد دارد در غزل‌های جامی تأثیر حافظ به دو صورت دیده می‌شود: ۱– در بسیاری از غزل‌های جامی، مضمون‌ها، کلمات و عبارت‌های خاص غزل، بعضی تعبیرها، مضمون‌های مصراع یا بیت‌های جداگانه حافظ را می‌توان دید. ۲– جامی به بعضی از غزل‌های حافظ مستقیماً جواب نوشته است؛ از این میان، او به غزل اوّل دیوان حافظ اشاره می‌کند و می‌نویسد: جامی به این غزل حافظ پنج جواب نوشته است. سپس تحلیل مختصری از توجه جامی در این پنج غزل به غزل اوّل دیوان حافظ ارائه می‌دهد. همو (۱۳۷۲) در مقاله «جامی و حافظ» توجه جامی به غزل حافظ را مورد توجه قرار داده است؛ البته مطالب این مقاله تقریباً همان مطالبی است که در اثر قبلی او به آن‌ها اشاره شد. فتوحی و وفایی (۱۳۸۸) در مقاله «مخاطب‌شناسی حافظ در سده‌های هشتم و نهم هجری براساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک» شاعران را پرشمارترین گروه خوانندگان حافظ در سدهٔ نهم می‌دانند و اعتقاد دارند در این دوره تعداد زیادی از شاعران هستند که دیوان حافظ را سرمشق شعر خود ساخته‌اند و از سراسر دیوان‌شان صدای حافظ و سبک وی به گوش می‌رسد؛ مخصوصاً به این نکته اشاره می‌کنند که برخی محققان به سبک غزل‌های جامی «سبک حافظانه» اطلاق می‌کنند.

تازگی کار ما نسبت به این پیشینه‌ها، این است که برخی (مایل هروی و فتوحی و وفایی) به صورت کلّی به بحث تقلید جامی از حافظ اشاره کرده‌اند و مخصوصاً توجه او به غزل اوّل دیوان حافظ را مورد بحث قرار نداده‌اند. امّا در مورد برخی دیگر از جمله افصح‌زاد که به توجه جامی به غزل اوّل دیوان حافظ پرداخته این نکات قابل ذکر است: افصح‌زاد، جوابیه‌های جامی به غزل اوّل حافظ را پنج مورد می‌داند (ر.ک: افصح‌زاد، ۱۳۷۱: ٤٠٥) در حالی که طبق تحقیق ما جوابیه‌های جامی به غزل اوّل حافظ ۷ مورد است. علاوه بر این، افصح‌زاد تحلیل بسیار مختصری از چگونگی تقلید جامی ارائه می‌دهد و بیشتر تقلید جامی از شکل و ساختار غزل حافظ را مورد توجه قرار می‌دهد: از قبیل آوردن مصراع‌های عربی، آغاز شدن با خطاب و ... و در بحث محتوا به تنوع موضوع غزل‌های جامی به تقلید از حافظ اشاره می‌کند؛ در حالی که در تحقیق ما، تحلیل‌های بیشتری از لحاظ ساختاری و محتوایی صورت گرفته است از جمله: بررسی قافیه‌ها، مبحث تعارض و تقابل در غزل‌های جامی نسبت به غزل حافظ، بررسی مصراع‌ها از لحاظ بینامتنی، ترکیبات، صور خیال و ... .

روش تحقیق

با توجه به نوع تحقیق یعنی کیفی بودن آن، روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و از نظر فضای انجام کار، مطالعهٔ منابع و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است؛ با این توضیح که نگارنده با تکیه بر قدرت استنباط و تحلیل خود و براساس فهم و درک متن به گردآوری داده‌ها پرداخته و با مطالعهٔ متن و تأمل در اثر ادبی، موارد مطابق با اهداف و سوالات تحقیق را از درون آن استخراج کرده است.

مبانی تحقیق

غزل حافظ

حافظ یکی از بزرگترین غزل‌سرایان و بنا به اعتقاد برخی محققان، بزرگترین غزل‌سرای شعر فارسی است. حافظ در سرودن غزل نهایت مهارت، دقت، ظرافت و هنر خود را به کار گرفته تا شعری ارائه دهد که لفظ و معنا در هماهنگی کامل باشند به گونه‌ای که به اعتقاد مرتضوی پی بردن به روح رندانه و عرفانی و فلسفی و تأثیر ژرف شعر او بدون این ترکیب منحصر به فرد و وحدت شگفت‌انگیز امکان‌پذیر نیست. (ر.ک: مرتضوی، ۱۳۷۰: ٢٦) این ویژگی در کنار ویژگی‌های دیگر که شاهکارها دارای آن ویژگی‌ها هستند باعث شده که حافظ و شعر او از

زمان حیاتش تا به امروز در ذهن و زبان اقوام ایرانی حضور داشته باشند و مورد قبول عام و خاص باشند. به قول خرمشاهی (۱۳۸٤: ۱۰۰) حافظ در غزل انقلابی به پا کرده و تحول عظیم و اساسی ایجاد کرده است و در نتیجه از همان زمان حیاتش شعر او مورد توجه و قبول شاعران دیگر قرار گرفته و از آن تقلید کرده‌اند.

غزل جامی

جامی بزرگترین شاعر قرن نهم هجری است که در برخی منابع از او با لقب «خاتم الشعرا» یاد کرده‌اند. در دیوآن‌های سه‌گانهٔ او اشعار زیادی در قالب‌های مختلف وجود دارد که غزل قسمت عمدهٔ آن‌ها را دربرمی‌گیرد؛ به اعتقاد افصح‌زاد «سه یک تمام ایجادیات جامی را غزل تشکیل می‌دهد.» (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۳۵۷) جامی مثل سایر قالب‌های شعری در سرودن غزل نیز از شاعران بزرگ شعر فارسی تقلید کرده است و به صراحت در جای جای دیوانش به تتبّع از غزل‌های آنان اشاره کرده است؛ شاعرانی چون کمال خجندی، سعدی و مخصوصاً حافظ. به گونه‌ای که می‌توان گفت جامی در غزل سبک مستقلی ندارد هرچند که ادعا دارد در غزل، طرز خاصّ و مشخص خود را دارد. (ر.ک: مایل هروی، ۱۳۷۷: ۱۹۸)

جامی‌احسنت که این طرز غزل نتوان یافت به دیوان کسی

(جامی، ۱۳۷۸: ۸۲۲)

استقبال

استقبال آن است که «شاعری شعر شاعری دیگر را سرمشق قرار دهد و با تقلید وزن و قافیهٔ آن شعری که اصطلاحاً به آن نظیره می‌گویند بسازد. استقبال ... در قالب‌های غزل و قصیده معمول است.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲٦)

در استقبال اگر شاعر دوّم به وزن و قافیه شاعر اوّل محدود و پایبند باشد اغلب باعث تقلیدی و تکراری بودن مضامین می‌شود به نظر شفیعی‌کدکنی، به طور کلی شاعران در استقبال‌ها و بدرقه‌ها چند دسته هستند: «یک دسته آن‌ها که عین مضمون را می‌گیرند و با الفاظی در همان حدود کلمات شاعر اوّل بازگو می‌کنند. دیگر آن‌ها که سعی می‌کنند به آنچه او گفته چیزی بیفزایند؛ اکثریت شاعران از این دسته‌اند. دستهٔ سوّم افراد استثنایی هستند که می‌کوشند فضای متداعی از قافیهٔ شاعر قبلی را فراموش کنند و سخنی تازه بیاورند؛ نمونه‌اش حافظ در استقبال-هایی که از غزل‌های سعدی و دیگران دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۰٤)

تعارض / معارضه

تعارض یا معارضه از اصطلاحات مربوط به مبحث استقبال است که بنابه اشارهٔ بهمنی مطلق و مالکی؛ در کتب تذکره به صورت مستقل یا در کنار اصطلاحاتی مانند جواب، مهاجات و غیره به کار رفته است. (ر.ک: بهمنی مطلق و مالکی، ۱۳۹٤: ۷۷) زیپولی در تعریف آن می‌نویسد: «معارضه تقلید یا رقابت شاعری است که سرمشقی را از یک شاعر دیگر انتخاب می‌کند و شعری بر وزن و قافیهٔ آن می‌سراید تا تفوّق خود را نشان دهد (گاهی فقط به قصد آن که سرمشق خود را ستایش کند).» (زیپولی، ۱۳۷٤: ٤۱) با توجه به این تعریف اصل در معارضه این است که شاعر دوّم تلاش می‌کند از لحاظ فنّی به درجهٔ شاعر اوّل برسد یا نسبت به آن برتری جوید. بنابراین جواب او دیگر یک تقلید صرف نیست بلکه با تغییراتی در سرمشق همراه است. ضمناً در مقام رقابت و مفاخره معمولاً اشعاری مورد استقبال قرار می‌گیرد که بسیار معروف و مورد قبول جامعهٔ ادبی باشد مثل غزل اوّل دیوان حافظ.

بینامتنیت

موضوع استقبال به دلیل ارتباطی که در آن بین متون مختلف وجود دارد و به عبارتی متون با یکدیگر گفتگو می‌کنند و تأثیر می‌پذیرند با بینامتنیت ارتباط پیدا می‌کند؛ اصطلاح بینامتنیت را اوّلین بار «ژولیا کریستوا» در سال ۱۹٦٦ به کار برد. (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۲٦) در حالی که نظریه بینامتنیت قبل از آن، از سوی فردینان دوسوسور و میخائیل باختین مطرح شده بود. بینامتنیت «به معنی شیوه‌هایی متعددی است که هر متن ادبی بواسطهٔ آن‌ها با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متون پیش از خود ... تداخل می‌یابد.» (داد، ۱۳۸۳: ٤۲۳)

بحث

یکی از شیوه‌هایی که جامی برای سرودن شعر ـ مخصوصاً غزل ـ مورد توجه قرار داده استقبال از سروده‌های شاعران دیگر ـ مخصوصاً ـ حافظ بوده است؛ او به دلیل جایگاه و اهمیتی که غزل حافظ در قرن نهم داشته بیش از همه به اشعار او عنایت داشته است؛ البته به نظر می‌رسد جامی علاوه بر احترام و تعظیمی که نسبت به شعر حافظ دارد مقاصد دیگری هم دارد؛ او می‌خواهد با استقبال از غزل‌های بر جستهٔ حافظ و جواب گفتن به آن‌ها قدرت خودش را در شاعری نشان دهد و استادی و مهارت خودش را ثابت کند. به گونه‌ای که می‌توان گفت نوعی

حالت معارضه و برتری جویی در غزل‌های استقبالی جامی وجود دارد. از سوی دیگر، توجه جامی به غزل شاعران دیگر ـ مخصوصاً حافظ ـ باعث ایجاد رابطه بین دو متن و گفتگوی بین آن‌ها می‌شود که از آن به بینامتنیت تعبیر می‌شود.

تعداد ابیات

تعداد ابیات غزل اوّل حافظ، هفت بیت است؛ جامی نیز در غزل‌های استقبالی‌اش از این غزل، به جز یک مورد (غزل ۱۳ واسطهٔ العقد که هشت بیت دارد) در بقیه موارد این تعداد را رعایت کرده است.

وزن و قافیه

وزن غزل حافظ، «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»، بحر هزج مثمّن سالم است که جامی در هر هفت غزل استقبالی‌اش از آن پیروی کرده و غزل‌هایش را در همان وزن و بحر سروده است: امّا از لحاظ قافیه تفاوت‌های جزئی در قوافی غزل‌های استقبالی جامی نسبت به غزل حافظ وجود دارد که برای بهتر نمودار شدن، ابتدا قافیه‌ها را در جدولی نشان می‌دهیم و سپس به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم؛ با این توضیح که قافیه‌های متفاوت را با رنگ قرمز مشخص می‌کنیم.

قوافی غزل حافظ	قوافی غزل‌های جامی						
	غزل ۱	غزل ۲	غزل ۳	غزل ٤	غزل ٥	غزل ٦	غزل ۷
ناوَلها	أقبلها	قبلها	قبلها	دل‌ها	محمل‌ها	کمّلها	مشکل‌ها
مشکل‌ها	دل‌ها	منزل‌ها	دل‌ها	ناوَلها	منزل‌ها	محفل‌ها	ناوَلها
دل‌ها	مشکل‌ها	محمل‌ها	منزل‌ها	مشکل‌ها	محمل‌ها	ساحل‌ها	منزل‌ها
محمل‌ها	منزل‌ها	دل‌ها	ساحل‌ها	منزل‌ها	گل‌ها	دل‌ها	محمل‌ها
منزل‌ها	ساحل‌ها	أهملْها	محفل‌ها	محمل‌ها	دل‌ها	منزل‌ها	ساحل‌ها
ساحل‌ها	محمل‌ها	گل‌ها	محمل‌ها	محفل‌ها	محفل‌ها	محمل‌ها	دل‌ها
محفل‌ها	محفل‌ها	مشکل‌ها	گل‌ها	گل‌ها	ساحل‌ها	مشکل‌ها	محفل‌ها
أهملْها	ناوَلها	یطولها	مشکل‌ها	ساحل‌ها	مشکل‌ها	ناوَلها	اوَلها
—	—	—	—	—	أرسلها	—	—

در غزل حافظ، ۸ کلمهٔ قافیه وجود دارد و در ۷ غزل استقبالی جامی ۵۰ کلمهٔ قافیه؛ که از این میان ۳۸ کلمهٔ قافیه همان کلمات قافیه غزل حافظ هستند و فقط ۱۲ کلمهٔ قافیه متفاوت است؛ با این توضیح که در ٤ غزل استقبالی جامی فقط یک کلمه قافیه متفاوت است؛ در دو غزل، ۲ کلمه و در یک غزل، ٤ کلمه؛ قافیه‌های متفاوت جامی نسبت به غزل حافظ عبارتند از: أقبلها (۲

بار)، گل‌ها (٤ بار)، قبلها (۲ بار) و أرسلها، کملها، اوّلها و یطولها هر کدام یک بار؛ چنانکه ملاحظه می‌شود بیشترین موارد متفاوت و نوآوری‌های جامی در کلمات قافیه (۸ مورد) مربوط به مصراع‌های عربی است؛ جامی از قوافی عربی حافظ «ناوّلها» را در ٤ غزل به کار برده امّا از قافیهٔ «أهملها» اصلاً استفاده نکرده است. اما تنها قافیه ـ فارسی ـ متفاوت جامی نسبت به حافظ قافیه «گل‌ها» است که در ٤ غزل تکرار شده است و همین تکرار نشانگر توجه و علاقهٔ جامی به مضمون‌های مربوط به آن است؛ با این توضیح که در غزل‌های جامی ریختن اشک عاشقان بر زمین، باعث گل‌آلود شدن آن می‌شود که در نتیجه اوّلاً حرکت بر روی آن مشکل و باعث سرنگونی اسب می‌شود و نیز باعث افتادن ردّ پای مرکب در راه می‌شود. ثانیاً تجانس لفظی و به قول شفیعی کدکنی «جادوی مجاورت» (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۹۱ ۱۳: ٤۰۷) باعث قرار گرفتن گُل در کنار گِل می‌شود که در شعر جامی به روییدن گُل از گِل اشاره می‌شود.

در غزل اوّل حافظ، تکرار قافیه وجود ندارد امّا جامی در یک غزل (غزل ۵) قافیه را تکرار کرده است؛ به این صورت که قافیهٔ مصراع اوّل (محمل‌ها) در مصراع چهارم نیز آمده است؛ البته این ویژگی در غزل‌های دیگر حافظ وجود دارد و جزو ویژگی‌های سبکی اوست که مورد توجه جامی نیز قرار گرفته است؛ لازم به ذکر است که این نوع تکرار قافیه (تکرار قافیه مصراع اوّل در مصراع چهارم) را در کتاب‌های صناعات ادبی یکی از آرایه‌ها و زیبایی‌های ادبی شمرده‌اند و به «ردّالقافیه» معروف است. (ر.ک: همایی، ۱۳۷۰: ۷۲)

بررسی مصراع‌ها از لحاظ بینامتنی

درباره بینامتنیت دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد؛ یکی از مهمترین و شاید اساسی‌ترین آن‌ها دیدگاه ژرارد ژنت است؛ ژنت روابط بین متون را «ترامتنیت» می‌نامد و آن را به پنج قسمت تقسیم می‌کند: پیرامتنیت، بینامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت. در میان این‌ها، بیش‌متنیت همانند بینامتنیت روابط دو متن ادبی را بررسی می‌کند با این تفاوت که بینامتنیت براساس رابطهٔ هم‌حضوری به وجود می‌آید ولی بیش‌متنیت براساس رابطهٔ برگرفتگی و اقتباس؛ به عبارت دیگر، هرگاه متن «ب» برگرفته از متن «الف» باشد رابطهٔ آن دو بیش‌متنی خواهد بود؛ در بیش‌متنیت وجود متن دوّم وابسته به متن اوّل است، یعنی اگر متن اوّل نباشد متن دوّم به وجود نمی‌آید. (ر.ک: نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۹)

ژنت رابطهٔ بیش‌متنی را نیز به دو دسته تقسیم می‌کند: همان‌گونگی (تقلید) و تراگونگی

(تغییر). در همان‌گونگی، پیش متن حفظ می‌شود و مؤلف بیش‌متن به آن وفادار است امّا در تراگونگی، دگرگونی‌هایی در پیش متن صورت می‌گیرد. (ر.ک: همان، ۱۳۸٦: ۱٤٦)

رابطهٔ غزل‌های تقلیدی جامی از غزل اوّل حافظ با رابطهٔ بیش‌متنی ژنت قابل تطبیق است؛ از این لحاظ که وجود غزل‌های جامی وابسته به غزل اوّل حافظ است؛ امّا از این لحاظ که جامی در موارد زیادی تغییراتی را در ساختار و معانی و مضامین نسبت به غزل حافظ صورت داده است. رابطهٔ بیش‌متنی او از نوع تراگونگی است؛ یکی از موارد تراگونگی، توجه جامی به بیت اوّل غزل حافظ و نوع استفادهٔ او از آن است؛ جامی بیت اوّل غزل حافظ را در سه غزل تقلیدی خود البته با تغییراتی به کار برده است: ۱- در غزل ۱۲ واسطهٔ العقد، جامی مصراع اوّل بیت اوّل غزل حافظ را به عنوان مصراع دوّم و مصراع دوّم آن را به عنوان مصراع چهارم به کار برده است:

شراب لعل باشد قوت جآن‌ها قـوت دل‌هـا　　الا یـا ایّهـا السـاقی اَدِر کاسـاً و ناوّلهـا
چو ز اوّل‌عشق‌مشکل بودوآخرهم چراگـویم　　که عشق آسان نمودااوّل ولی‌افتاد مشکل‌هـا

(جامی، ۱۳۷۸: ج ۲، ص ۸۰)

تغییر اوّل جامی، در ساختار بیت حافظ است که از دو مصراع آن در دو بیت جداگانه استفاده کرده است و تغییر دوّم او در محتوای بیت است که ما در مبحث دیگر (تعارض) همین مقاله آن را بررسی می‌کنیم.

۲- در غزل ٦ خاتمهٔ الحیات، جامی مصراع اوّل غزل حافظ را تضمین کرده و به عنوان مصراع دوّم بیت آخر به کار برده و نام «حافظ» را هم در بیت آورده است.

چوافتدمشکلی‌جامی‌به‌ساقی‌گوی‌چون حافظ　　الا یـا ایّهـا السـاقی اَدِر کاسـاً و ناوّلهـا

(همان: ج ۲، ص ٤٦۸)

تغییر جامی فقط در ساختار است که مصراع اوّل غزل اوّل حافظ را به عنوان مصراع آخر غزل خود به کار برده است.

۳- در غزل ۷ خاتمهٔ الحیات، جامی با استفاده از شیوهٔ حل(دربارهٔ تعریف حل ر.ک.حلبی، ۱۳۷۵: ۵۳) مصراع اوّل غزل حافظ را از صورت اصلی آن خارج نموده و دو قسمت کرده و نصف اوّل آن را در نصف اوّل مصراع اوّل و نصف دوّم آن را در نصف دوّم مصراع دوّم به کار برده است.

الا یا ایّها الساقی می‌آمد حـل مشـکل‌هـا ز می مشکل بود توبه اَدرِ کاسـاً و ناوّلهـا
(همان: ج ۲، ص ٤٦۹)

تغییر جامی باز ساختاری است که با توجه به تغییری که در روابط همنیشینی بیت نسبت به بیت حافظ ایجاد کرده به وجود آمده است.

معارضه / تعارض

در استقبال و مجاوبه همواره رگه‌هایی از برتری‌جویی و مفاخره وجود دارد و شاعر دوّم احیاناً قصد رقابت و مبارزه با شاعر اوّل را دارد که در اصطلاح به آن «معارضه یا تعارض» می‌گویند. محجوب در این مورد می‌نویسد: «در جواب گفتن نوعی رقابت و هم‌چشمی شاعرانه وجود داشته است و شاعران می‌کوشیدند تا قصیده [یا غزل] شاعر را بهتر از او جواب گویند.» (محجوب، ۱۳۷۵: ۵۲۲) بنابراین سرودن شعر از روی یک سرمشق، دیگر یک تقلید صرف نیست «زیرا شاعر کوشش می‌کند در این سرمشق تغییراتی ایجاد کند که در جریان مقایسه شدن با شعر شاعر سلف کاملاً قابل تشخیص باشد.» (بهمنی مطلق و مالکی، ۱۳۹٤: ۸۰) این تغییرات ناشی از این است که با وجود فرم مشترک، شاعر می‌کوشد با هنرنمایی و ایجاد تغییر در مضمون شعر قبلی، شعر جدیدی ارائه کند.

حال با توجه به این مقدمات، فرض ما بر این است که جامی نیز علیرغم احترام و تعظیمی که نسبت به حافظ دارد در مواردی قصد معارضه با او را داشته است؛ و این فرض با تعدّد غزل‌های استقبالی‌اش از غزل اوّل حافظ ـ که هفت غزل را در استقبال از آن سروده ـ و نیز همانندی بیش از ۷۵درصد قوافی او با قوافی غزل حافظ و یکی بودن تعداد ابیات در ٦ غزل (فقط یک غزل استقبالی او ۸ بیت دارد) و همانندی مفاهیم کلیدی بیشتر تقویت می‌شود به این معنا که او قصد دارد نشان دهد در همان ظرف و قالب شعر حافظ می‌تواند مظروف متفاوت و گاهی به گمان خودش بهتر از مظروف حافظ ارائه دهد؛ بنابراین گاهی به طور ضمنی و رندانه در عین آنکه زبان حافظ را تحسین و تمجید می‌نماید به نقد معانی او می‌پردازد که در ادامه این موارد را بررسی می‌کنیم:

۱- حافظ در بیت «به می سجاده رنگین کن ... » که سالکان راه حق را در طی طریق او به اطاعت بی‌چون و چرا از پیر مغان دعوت می‌کند در زیرساخت بیت به قطع منازل طریقت بوسیله سالک می‌پردازد که باید با هدایت پیرمغان آن‌ها را طی کند؛ جامی در بیت «به جان شو

ساکن کعبه بیابان چند پیمایی / چو نبود قرب روحانی چه سود از قطع منزل‌ها» به طور ضمنی به حافظ گوشزد می‌کند طی کردن ظاهری و جسمانی منازل طریقت، اهمیتی ندارد و مهم این است که سالک با جان و دل این راه را طی کند و نسبت به معبود قرب روحانی داشته باشد نه جسمانی.

در همین بیت حافظ با قطعیت از راه دانی پیر مغان صحبت می‌کند و از سالکان راه حق می‌خواهد با اطمینان و اعتماد به او طریق حق را طی کنند و مطمئن باشند که در این مسیر کامیاب خواهند بود؛ امّا جامی در بیت «ز صد سالک سوی مقصد یکی ره برد و باقی را / شد اندر راه دامنگیر آب و خاک منزل‌ها» که در تعارض با بیت حافظ است یادآوری می‌کند که طی طریقت به این سادگی هم نیست و مسائل و مشکلات زیادی گریبانگیر سالکان می‌شود و آن‌ها را از راه باز می‌دارد به گونه‌ای که از میان صدها سالک، فقط تعداد معدودی موفق می‌شوند به مقصد برسند و بقیه گرفتار تعلقات می‌شوند و از راه باز می‌مانند.

حافظ در زیرساخت همین بیت از آگاهی و خبردار بودن (صحو) صحبت می‌کند؛ امّا جامی در تقابل با حافظ در بیت «خوشا مستی که هشیار از حرم خیزد از آن فارغ / که بود اندر میان راهی و اندر راه منزل‌ها» شیوه سکر و مستی را می‌ستاید که سالک به گونه‌ای از خود بی‌خود بشود و در عالم عشق غرق بشود که اصلاً متوجه راه و منزل نباشد.

علاوه بر موارد فوق حافظ در بیت «به می سجاده رنگین کن ...» از طی منازل طریقت صحبت می‌کند و به سالک می‌گوید که با ارشاد پیرمغان و اطاعت محض از او این منازل را بپیماید؛ امّا جامی برخلاف حافظ، اعتقاد دارد که نیازی به پیمودن منازل نیست چرا که برای عاشق «همه جا خانهٔ عشق است» و کعبهٔ مقصود؛ «چو هر منزل که لیلی کرده جا کعبه ست مجنون را / به قصد کعبه مجنون را چه حاجت قطع منزل‌ها».

۲- حافظ در بیت «شب تاریک و بیم موج ... » به «سبکباران ساحل‌ها» طعنه می‌زند که از سختی‌ها و دشواری‌های راه عشق بی‌خبر هستند و در ساحل آسوده نشسته‌اند؛ جامی در بیت «بر آر ای بحر بی‌پایان ز جود بیکران موجی / که خلقی تشنه لب مردند بر اطراف ساحل‌ها» بر خلاف حافظ، نه تنها از دریای طوفانی و مواج عشق شکایت نمی‌کند بلکه عشق را حیات بخش می‌داند و ساحل‌نشینان را به دلیل بی‌بهرگی از عشق مانند ماهیانی می‌داند که از آب بیرون افتاده‌اند و در معرض مرگ هستند و با وسعت دید عرفانی، آرزو می‌کند که رحمت

بی‌پایان الهی شامل حال آن‌ها نیز بشود تا بتوانند از عشق حیات‌بخش بهره‌مند شوند و در دریای عشق غرق گردند.

در همین بیت، به نظر جامی گله و شکایت حافظ ناشی از عدم از خود بی‌خود شدن و هوشیاری و آگاهی‌اش نسبت به این جهان است و در بیت «در این گرداب غم کشتی مِی از کف منه جامی / که نتوان جز بدین کشتی گرفتن راه ساحل‌ها» در صدد پاسخگویی به حافظ برمی‌آید و برای رهایی از این گرداب، از خود بی‌خود شدن (سکر و مستی) را توصیه می‌کند و آن را تنها راه ممکن می‌داند.

حافظ در زیرساخت همین بیت از بی‌دردی و ناآگاهی و بی‌خبری «سبکباران ساحل‌ها» گله می‌کند که از مشکلات گرفتاران دریای عشق بی‌خبر هستند و به همین جهت طعنه می‌زنند و ملامت می‌کنند؛ امّا جامی برخلاف حافظ نه تنها از این افراد شکایت نمی‌کند بلکه به شیوه ملامتی، دوست دارد بواسطهٔ اشک ناشی از گریه شوق و عشقِ معشوق، گرد او مانند دریا بشود و آن‌هایی که از عالم عشق بی‌خبر هستند و بی‌بهره از عشق‌اند بر حال او بخندند؛ «خوش آن کز گریه بودی گرد من دریا و بر حالم / زدندی قهقهه آن نازنین کبکان ز ساحل‌ها». و از این لحاظ که حافظ از بی‌خبران مشکلات دریای عشق گله می‌کند اما جامی نه تنها شکایت نمی‌کند بلکه رفتاری ملامتی‌گونه دارد در تقابل و تعارض هم هستند.

باز در همین بیت که حافظ از مشکلات و گرفتاری‌های راه عشق گله می‌کند به نظر می‌رسد جامی در بیت «بمیر از خویش تا زین موج خیز غم امّان یابی/ که شخص مرده را زود افکند دریا به ساحل‌ها» به حافظ جواب می‌دهد و سفارش می‌کند که برای رهایی از این گرفتاری‌ها و پاک شدن از تعلقات دنیوی باید با مرگ ارادی بمیرد و به مرحلهٔ فنا برسد تا بی‌خود و بی‌هوش بشود و کاملاً در اختیار معشوق قرار گیرد؛ در این صورت از غم و اندوه گرفتاری نجات می‌یابد.

۳- در بیت «مرا در منزل جانان ... » حافظ فریاد جرس برای بر بستن محمل‌ها را باعث از بین رفتن امنیت عیش می‌داند (از بی‌دوامی حال عرفانی گله می‌کند)؛ تلقی جامی این است که توجه حافظ به محمل (غیر) او را از اصل باز داشته است و سالک نباید به چیزی غیر از حقیقت ازلی توجه کند؛ بنابراین در تعارض با حافظ می‌گوید: «مرا نظارهٔ محمل ز سلمی باز می‌دارد /

چه باشد برق استغنا زند آتش به محملها» و آرزو می‌کند که هر چه «غیر» است با آتش برق استغنا بسوزد و نابود شود تا راهزن او نگردد.

حافظ در همین بیت از حرکت محملها که باعث پاره شدن دوام وصل می‌شود گله می‌کند و به نظر می‌رسد جامی در بیت «چو گردد شوق وصل افزون چه جای طعن اگر مجنون / به بوی هودج لیلی فتد دنبال محملها» به گونه‌ای به حافظ جواب می‌دهد که اگر شوق وصال معشوق غلبه کند می‌توان به دنبال محمل راه افتاد و رفت؛ این کار برای عاشق ملامت به دنبال ندارد و جای شکایت هم نیست.

٤- در بیت «همه کارم ز خودکامی ... » حافظ از اینکه راز عشقش به معشوق به دلیل خودکامگی نقل محافل شده است صحبت می‌کند؛ به نظر می‌سد جامی باز با طعنه به حافظ ـ که از حضور معشوق (به دلیل صحبت از عشق او) در محافل عام و خاص خبر می‌دهد ـ می‌گوید: «تو سلطان فلک قدری چه باشی با گدا طبعان / تو خورشید جهان تابی چه گردی شمع محفلها». و به نوعی برخلاف حافظ این محافل و مجالس را لایق دوست نمی‌داند و او را منزّه و مقدس از این امر می‌داند و معتقد است او خورشید جهانتابی است که در مجالس و محافل گنجایی ندارد و حدیث عشق بسیار والاتر و برتر است و آنچه انسآن‌ها از عشق او می‌گویند خیالی بیش نیست.

باز در همین بیت، حافظ فاش شدن راز عشق و رسوا و بدنام شدنش را ناشی از خودکامگی می‌داند یعنی اگر خودکامگی نمی‌کرد راز عشق هم بر ملا نمی‌شد و نقل محافل نمی‌گردید؛ جامی در بیت «چه گویم وصف آن شاهد که تا باشد جهان باشد / حدیثش نقل مجلس‌ها جمالش شمع محفل‌ها» که به گونه‌ای طعنه به حافظ است عالمگیری و شهرت زیبایی معشوق ازلی را یک چیز طبیعی می‌داند یعنی معشوق ازلی آنقدر زیبا است که زیبایی‌اش در حجاب نمی‌گنجد و فاش می‌شود در نتیجه همه جا از زیبایی او بحث می‌شود و فاش شدن عشق به او ربطی به خودکامگی عاشق ندارد.

۵- حافظ در مصراع «که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها» ابتدای عشق را آسان و انتهای آن را مشکل می‌داند؛ جامی در جواب حافظ، عشق را از همان اوّل مشکل می‌داند و با طعن و کنایه به حافظ این اعتقاد او را درست نمی‌داند و به گونه‌ای ردّ می‌کند: «چو ز اوّل عشق

مشکل بود و آخر هم چرا گویم / که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها». ضمن اینکه مولوی هم عشق را از اوّل مشکل می‌داند و جامی در این مورد دنباله‌رو اوست:

عشـــق از اوّل چـــرا خـــونی بـــود تـــا گریـــزد هـــر کـــه بیرونـــی بـــود

(مولوی، ۱۳۷۲: ٥٤۲)

ترکیبات

ترکیبات از امکانات زبانی هستند که شعرا و نویسندگان برای بیان ما فی‌الضمیر خود در کنار سایر امکانات زبانی از آن‌ها بهره می‌گیرند و اگر دارای تازگی و نوآوری باشند باعث برجستگی زبانی و آشنایی زدایی می‌شوند؛ فتوحی در این مورد می نویسد: »وقتی نویسنده یا شاعر در ضرب واژه‌های جدید و بی‌سابقه کارش را تداوم بخشد به هنجار آفرینی زبانی دست می‌یابد و جلوهٔ ویژه‌ای به سبک خود می‌دهد و احیاناً برای نویسنده سبک تازه‌ای رقم می‌زند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲٥۸)

حافظ در غزل اوّل خود و جامی در ۷ غزل استقبالی‌اش از غزل حافظ ترکیباتی را به کار برده‌اند که ابتدا در جدولی آن ترکیبات را نشان می‌دهیم و سپس به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم؛

غزل	ترکیبات	تعداد
غزل اوّل حافظ	سبک‌بار ـ خودکامی ـ بدنامی ـ گرداب	٤
غزل ۱ جامی (ش۱۷ فاتحهٔ الشباب)	تشنه لب ـ فلک قدر ـ گدا طبع ـ جهان‌تاب	٤
غزل ۲ جامی (ش۱۸ فاتحهٔ الشباب)	فرسوده منزل ـ غم فرجام	۲
غزل ۳ جامی (ش۱۱ واسطهٔ العقد)	دامن‌گیر ـ صدف چین ـ جرس جنبان	۳
غزل ٤ جامی (ش۱۲ واسطهٔ العقد)	گلبانگ ـ کهنه دلق ـ درد نوش ـ صدر آرا	٤
غزل ٥ جامی (ش۱۳ واسطهٔ العقد)	دل گسل ـ فرخنده منزل ـ نازنین کبک ـ پرگل ـ خونابه	٥
غزل ٦ جامی(ش٦ خاتمهٔالحیات)	موج زن ـ موج زن دریا ـ عالی همت ـ محمل آرا	٤
غزل ۷ جامی (ش۷ خاتمهٔالحیات)	کعبه رو ـ قطره زن ـ موج خیز ـ خونابه	٤

از لحاظ تعداد، حافظ از ٤ ترکیب استفاده کرده و جامی نیز در ٤ غزل خود ٤ ترکیب به کار برده در یکی ٥ ترکیب و در دو غزل نیز به ترتیب ۲ و ۳ ترکیب؛ بنابراین از لحاظ تعداد تقریباً یکسان عمل کرده‌اند؛ امّا از لحاظ تازگی و تکراری بودن، ترکیباتی که حافظ استفاده کرده همگی ترکیباتی هستند که قبل از او هم رواج داشته‌اند و تازگی ندارند، ولی برخی ترکیبات جامی تازگی دارند؛ مثل موج زن، موج خیز، محمل‌آرا، کعبه رو، نازنین کبک، جرس جنبان، غم

فرجام.

ترکیبات به کار رفته در غزل حافظ، بر اساس حالت طبیعی زبان اتفاق افتاده یعنی حافظ عمدی در ساختن و به کار بردن آن‌ها نداشته است و به صورت طبیعی و ناخودآگاه در زبان جاری شده است امّا در مورد برخی ترکیبات جامی به نظر می‌رسد محصول طبیعی و ناخودآگاه زبان نیستند و شاعر به صورت خودآگاه و عمداً آن ترکیبات را ساخته و به کار برده است. به عبارت دیگر این ترکیبات محصول اندیشه او هستند و از عالم کوشش‌اند نه جوشش.

و همین مسأله باعث شده است که برخی از آن‌ها مثل گدا طبع و کهنه دلق و دل گسل زیاد گوش نواز نباشند و نسبت به زبان غزل ثقیل و سنگین به نظر برسند.

برخی از ترکیبات جامی اضافهٔ مقلوب هستند؛ مثل فرسوده منزل، کهنه دلق، نازنین کبک، فرخنده منزل و موج زن دریا؛ تعداد زیادی هم صفت فاعلی مرکب مرخم هستند: جهانتاب، دامن‌گیر، صدف‌چین، جرس جنبان، دردنوش، صدر آرا، دل گسل، موج زن، عمل آرا، کعبه رو، قطره‌زن و موج‌خیز.

روایی بودن

حافظ در غزل اوّل دیوان خود، به هیچ حکایت و روایتی در ارتباط با عشق و عاشقی اشاره نکرده است؛ به عبارت دیگر غزل حافظ روایی نیست. امّا جامی در ٤ غزل از ۷ غزل استقبالی‌اش به روایت‌های عاشقانه توجه کرده و در مضمون‌سازی‌های خودش از آن‌ها بهره گرفته است؛ او ۲ بار به سلمی ـ که از عرائس شعری است ـ اشاره کرده و ٤ بار هم به داستان لیلی و مجنون پرداخته است و از این دو (سلمی و لیلی) به عنوان رمزی برای معشوق بهره گرفته است. با توجه به حسّ رقابت و هم‌چشمی جامی با حافظ ـ که در مبحث معارضه به آن پرداخته شد ـ می‌توان گفت جامی با روایی کردن غزلهای خود در برابر حافظ ـ که غزلش روایی نیست ـ می‌خواهد با آراستن شعرش با این آرایه (تلمیح) نوعی برتری برای خودش ایجاد کند بنابراین با اشاره به روایت‌های عاشقانه قصد جذاب‌تر و گیراتر کردن غزل خود را دارد؛ ابیاتی که جامی در آن‌ها از روایت‌های عاشقانه بهره گرفته به شرح زیر هستند:

اشاره به سلمی:

مـرا نظـارهٔ محمـل ز سـلمی بـازمی‌دارد چه باشدبرق استغنا زندآتش به محمل‌هـا

(غ ۱۷ فاتحهٔ الشباب)

رسیداینک ز ره‌سلمی‌ومن‌ازضعف‌تن‌زینسان فَخُذْ یا صاحَ رُوحی تُحفهً مِنّی وَ أقبِلْها
(غ ۱۸ فاتحهٔ الشباب)

اشاره به لیلی و مجنون:

چو گردد شوق وصل افزون چه جای طعن اگر مجنون
به بوی هودج لیلی فتد دنبال محمل‌ها
(غ ۱۸ فاتحهٔ الشباب)

چو هر منزل که لیلی کرده جا کعبه‌ست مجنون را
به قصد کعبه مجنون را چه حاجت قطع منزل‌ها مجنون را
(غ ٦ خاتمه الحیات)

چو گردد کعبه رو لیلی ز مجنون بیش از این ناید
که ریزد خون دل از دیده بر آثار منزل‌ها
ز هر محمل چو آید بوی لیلی جای آن دارد
که گردد اشک مجنون قطره‌زن دنبال محمل‌ها
(غ ۷ خاتمهٔ الحیات)

روانی و تعقید لفظی

یکی از معیارهای ارزیابی آثار ادبی، بحث روانی و عدم تعقید در زبان آن اثر است؛ در مقایسه غزل اوّل حافظ و غزل هفتگانه استقبالی جامی از این غزل باید گفت که غزل حافظ در نهایت روانی و عدم تعقید سروده شده است تا جایی که بر برخی جملات و مصراع‌های آن منطق نثری حاکم است؛ مانند بیت ٤: «به می سجاده رنگین کن ...». امّا جامی در غزل‌های استقبالی‌اش با وجود تلاش زیاد برای سرودن اشعاری هم‌طراز حافظ، گاهی دچار تعقید و ضعف تألیف می‌شود؛ به این صورت که گاهی ترکیب کلام و نحوهٔ قرار گرفتن کلمات در محور هم‌نشینی به گونه‌ای است که خواننده در درک معنا به مشکل برمی‌خورد؛ از جمله در مصراع دوّم بیت اوّل غزل ۱۷ فاتحه‌الشباب: «که می‌بخشد صفای می فروغ خلوت دل‌ها»؛ در این مصراع، نهاد، «صفای می» است و ترتیب نثری به این صورت است: «صفای می، به خلوت دل‌ها فروغ می‌بخشد»؛ امّا حذف حرف اضافه «به» و اضافه شدن فروغ به خلوت دل‌ها باعث تعقید و دشواری معنا شده است. یا در مصراع دوّم بیت اوّل غزل ٦ خاتمهٔ الحیات: «که گردد

چون شود پر این مه نو بدر محفل‌ها»؛ که ترتیب نثری و دستوری آن، به این صورت است: «که این مه نو، چون پر شود بدر محفل‌ها گردد»؛ امّا بر هم خوردن ترتیب کلمات بخصوص قرار گرفتن «گردد» در آغاز مصراع و جدا شدن از «بدر محفل‌ها» باعث ضعف تألیف و در نتیجه تعقید لفظی شده است. گاهی نیز حذف «فعل» به قرینهٔ معنوی باعث القای ناقص ماندن مفهوم و انتظار خواننده برای ادامه مطلب و دشواری فهم معنا شده است؛ مثلاً در مصراع اوّل بیت ٤ غزل ۱۸ فاتحهٔ الشباب: «رسید اینک زره سلمی و من از ضعف تن زین سان / فَخُذ یا صاحَ روحی تحفةً منّی وَ أقْبِلْها»، فعل جمله دوّم به قرینه معنوی حذف شده است که فی نفسه ایرادی ندارد امّا ترکیب کلام به گونه‌ای است که خواننده احساس می‌کند معنا تمام نشده است و منتظر ادامه مطلب می‌ماند در حالی که این گونه نیست و باید مطلب را در همان جا تمام شده دانست. یا در مصراع اوّل بیت ۳ غزل ۱۱ واسطهٔ العقد: «به جان اندر خطر در بحر غوّاصان پی گوهر» حذف فعل «هستند» که به قرینهٔ معنوی صورت گرفته باعث دشواری درک معنا شده است.

چنین جابه‌جایی‌ها و عدم قرار گرفتن کلمات در جای دستوری خود و حذف‌های نامناسب در زبان غزل جامی در موارد دیگر نیز مشاهده می‌شود و از این لحاظ در مقایسه با حافظ او را در جایگاه فروتری قرار می‌دهد.

صورخیال

یکی از عناصری که به زبان ادبی عینیت می‌بخشد و آن را از زبان عادی متمایز می‌کند صورخیال و آرایه‌های ادبی هستند؛ شاعران در استفاده از این عناصر با همدیگر تفاوت دارند؛ عدّه‌ای ـ بخصوص در قالب غزل ـ خیلی به آرایه‌ها و صور خیال توجهی ندارند و سادگی و بی‌آرایه بودن را می‌پسندند مثل سعدی و عدّه‌ای هم کلام خود را با آرایه‌های ادبی می‌آرایند و آراستگی و زیور و زینت را می‌پسندند مثل حافظ؛ امّا در مورد غزل اوّل دیوان حافظ که موضوع بحث ماست این مسأله صدق نمی‌کند و حافظ خیلی به آرایه‌های ادبی توجه نکرده است و نسبت به غزل‌های دیگرش، زبان این غزل ساده و بدون آراستگی است؛ در مقابل، جامی در ۷ غزل استقبالی‌اش نسبت به حافظ توجه زیادی به آرایه‌های ادبی و صورخیال نشان داده است و احتمالاً می‌خواسته است با هنرنمایی در این زمینه، برتری خودش را در رقابت با حافظ نشان دهد و به همه بازگو کند که نه تنها شعر او از شعر حافظ فروتر نیست بلکه در مواردی نیز از جمله در صور خیال از آن فراتر است. بسامد آرایه‌های ادبی و صور خیال در

غزل‌های مورد بررسی دو شاعر به این صورت است که حافظ در غزل اول خود(۵مورد) و جامی در ۷ غزل استقبالی خود ، در غزل ۱۷ فاتحهٔ الشباب (۸ مورد)، غزل ۱۸ فاتحهٔ الشباب(۹ مورد)، غزل ۱۱ واسطهٔ العقد(۸ مورد)، غزل ۱۲واسطهٔ العقد (۱۱ مورد) غزل ۱۳ واسطهٔ العقد(٦ مورد)، غزل ٦ خاتمهٔ الحیات (۱۲ مورد) و غزل ۷ خاتمهٔ الحیات (۱۰ مورد) از آرایه ادبی و صورخیال استفاده کرده است.

چنان که ملاحظه می‌شود جامی در هر ۷ غزل استقبالی خود، آرایه‌ها و صور خیال را بیشتر از حافظ به کار برده است و این نکته ناشی از حسّ رقابت و هم‌چشمی او با حافظ است که می‌خواهد به زعم خودش در عرصهٔ رقابت کالایی بهتر از کالای حافظ ارائه دهد به دلیل معارضه‌ای که با حافظ در عرصه غزل و بخصوص نسبت به غزل اوّل او دارد.

مقایسهٔ ساختاری

یکی از راه‌های شناخت متن و جنبهٔ شاعرانگی و هنری آن، تحلیل ساختاری است؛ در تحلیل ساختاری از جنبه‌های مختلف، متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. بخصوص در بحث مقایسه دو شاعر، تحلیل ساختاری می‌تواند درجهٔ هنرمندی، شاعرانگی و ادبیت و خلاقیت آن‌ها را بیشتر نمودار سازد و برتری شاعری بر شاعر دیگر را بنمایاند.

یکی از مفاهیم اساسی در بحث ساختار، مسأله «تقابل‌های دوگانه» است؛ تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ ـ که گاهی ساده است و گاهی پیچیده ـ حضوری پررنگ دارند؛ به گونه‌ای که مثلاً در غزل اول این تقابل‌ها را در تمام ابیات مشاهده می‌کنیم: تقابل‌هایی چون آسان / مشکل، اوّل / آخر، می / سجاده، گرداب / ساحل، حضور / غیاب، گشایش / تاب، اقامت در منزل / بر بستن عمل، گرفتار/ سبکبار، نهان کردن راز / فاش شدن راز، در ساختار غزل نقش مهمی ایفا می‌کنند.

جامی نیز به تقلید از حافظ به بحث «تقابل‌های دوگانه» توجه داشته است که البته در همه غزل‌های هفتگانه تقلیدی او این مسأله یکدست نیست و دارای شدّت و ضعف است. ما برای نمونه و پرهیز از اطاله کلام این تقابل‌ها را فقط در یک غزل او (غزل ۱۷ فاتحه الشباب) نشان می‌دهیم: صفای می / تاریکی دل، روشنی می / ظلمت هستی، کعبه / بیابان، قرب روحانی / سلوک جسمانی، بحر بی‌پایان / ساحل، محمل / سلمی، سلطان فلک قدر / گدا طبعان، خورشید / شمع.

نکته مهم‌تر این است که این تقابل‌ها «در نهایت در شعر حافظ به یک ساختار پارادوکسیکال منجر می‌شود» (سیستانی و هادی، ۱۳۹۹: ۱۹۵) مثل پیرمغان؛ در حالیکه شعر جامی فاقد چنین ساختاری است و اگر از این تعبیرهای پارادوکسیکال استفاده می‌کند تقلیدی است نه ابداعی.

مسأله دیگر در بحث ساختار، توجه به محور هم‌نشینی یا جانشینی است هر چقدر محور جانشینی در شعر بیشتر مورد توجه قرار گیرد زبان شعر ادبی‌تر و هنری‌تر می‌شود؛ در مقایسه غزل اول حافظ با غزل‌های استقبالی جامی، توجه به محور جانشینی را در غزل حافظ پررنگ‌تر می‌بینیم؛ به گونه‌ای که هر کدام از کلمات کلیدی غزل او علاوه بر معنای ظاهری یک معنای باطنی و رمزی نیز دارند؛ از قبیل شراب، معشوق، زلف، شب تاریک، ساحل، منزل، عیش و ... . با اینکه جامی سعی کرده است از این لحاظ نیز سخن خود را به حافظ نزدیک کند و حتی بر او برتری دهد امّا به اندازه حافظ در این زمینه موفق نیست به گونه‌ای که گاهی اصلاً به محور جانشینی توجه ندارد و معنای کلمات فقط با محور هم‌نشینی تعیین می‌شود؛ این ویژگی را در اکثر ابیات غزل ۱۳ واسطه العقد می‌توان دید.

توجه به رمزگآن‌های ادبی نکته دیگری است که در تحلیل ساختاری مورد توجه قرار می‌گیرد؛ رمزگان ادبی حاصل توجه به محور جانشینی است که در نتیجهٔ آن، این رمزگآن‌ها، جانشین واژه‌ها و مفاهیم دیگر می‌شوند و هر چقدر این رمزگآن‌ها در متنی بیشتر به کار روند باعث ابهام در آن متن شده و کشف آن‌ها باعث لذت بیشتر خواننده می‌شود. ناگفته پیداست که شعر حافظ از این لحاظ بسیار پربار است به‌گونه‌ای که در شعر او کلمات مختلفی را می‌توان به عنوان رمزگان ادبی مثال زد؛ از قبیل ساقی، شراب، عشق، میخانه و ... . و در غزل اول کلماتی از قبیل باد صبا، شراب، عشق، نافه و ... دارای این ویژگی هستند. جامی در این مورد هیچ‌گونه خلاقیتی ندارد و همین رمزگآن‌های ادبی حافظ را با تصرف در محور هم‌نشینی به کار برده است و از لحاظ ابهام و درونی‌سازی نیز به پای حافظ نرسیده است.

رابطه زبان شعر با عالم حس و محسوسات نکته دیگری است که در بحث ساختار شعر می‌توان به آن اشاره کرد؛ از این دیدگاه شعر حافظ بسیار پر بار است؛ حافظ با تمام حواسّ خود در این جهان که جلوه‌گاه دوست است حضور دارد؛ به اعتقاد آشوری رابطهٔ حافظ با حواسّ و عالم حسّانی و لذت‌پرستی و می‌پرستی و معشوقه‌پرستی او، از دیدگاه ویژهٔ عرفانی او قابل فهم است. (ر.ک: آشوری، ۱۳۸٤: ۳۸۲) برای درک عمیق و درست از زیبایی (زیبایی عشق

و معشوق و کلاً زیبایی‌های دنیا) حضور هر پنج حسّ ضروری است؛ این ویژگی در غزل اول حافظ وجود دارد به این صورت که او از همهٔ حواس پنجگانه در ساختار شعر بهره گرفته است؛ شراب (چشایی)، بوی نافه (بویایی)، جرس (شنوایی)، رنگ / رنگین (بینایی)، لمس مشکلات راه عشق (بساوایی). این ویژگی نیز در غزل‌های استقبالی جامی کم‌رنگ‌تر است به گونه‌ای که در هیچ کدام از ۷ غزل استقبالی او همهٔ پنج حس حضور ندارند. بنابراین از این دیدگاه شعر حافظ ملموس‌تر و طبیعی‌تر و انسانی‌تر است.

به طور کلّی از لحاظ ساختار با اینکه جامی خیلی تلاش کرده است به ساختار شعر حافظ نزدیک شود و یا حتی بر او برتری یابد امّا مثل اکثر مقلّدان راه به جایی نبرده است و ساختار غزل‌های استقبالی او در مقایسه با غزل اوّل حافظ از لحاظ هنری بودن، شاعرانگی و ادبیت در درجهٔ پایین‌تری است.

نتیجه‌گیری

با توجه به نظریه بینامتنیت که تأثیر متون بر همدیگر و تأثیر آن‌ها از همدیگر را امری طبیعی می‌داند جامی نیز در سرودن غزلیات خود کاملاً تحت تأثیر غزل حافظ بوده است؛ او مخصوصاً غزل اوّل حافظ را بیش از تمام غزلیات مورد توجه قرار داده و هفت غزل در استقبال از آن سروده است؛ جامی در ساختار غزل‌ها کاملاً از حافظ تبعیت کرده است به گونه‌ای که به غیر از یک غزل، تعداد ابیات بقیه غزل‌ها با غزل حافظ یکی است؛ از لحاظ وزن همهٔ غزل‌ها بر وزن غزل اوّل حافظ سروده شده (مفاعلین ...)؛ از لحاظ قافیه، بیش از ۷۵ درصد قافیه‌های جامی، همان قافیه‌های غزل حافظ است؛ علاوه بر این موارد، جامی برخی مصراع‌های شعر حافظ را براساس رابطهٔ بینامتنی، در غزل خودش به کار برده است امّا از این لحاظ که تغییراتی را در جایگاه مصراع‌ها و معانی و مضامین آن‌ها صورت داده رابطه بیش‌متنی از نوع تراگونگی (تغییر) اتفاق افتاده است.

نکتهٔ حائز اهمیت در استقبال‌های جامی از حافظ این است با اینکه جامی در ظاهر حافظ را ستوده امّا در باطن نوعی حسّ رقابت و معارضه با حافظ را دارد به گونه‌ای که نسبت به برخی معانی و مضامین حافظ با نوعی آشنایی‌زدایی معنایی برخورد کرده است و در واقع قصد او جوابگویی به حافظ و نقد معانی و مضامین اوست؛ او با استفاده از شگردهای زبانی خود حافظ، زیرکانه به رقابت با او برخاسته که در ظاهر مشخص نیست و با دقت و نکته‌سنجی زیاد

می‌توان به آن‌ها پی برد. او با استفادهٔ هوشمندانه از معانی و مضامین، هدفمندانه آن‌ها را در مفاهیم جدید و گاهی در تقابل با نظر حافظ به کار برده است.

علاوه بر تقابل معنایی و مضمونی، جامی با به کارگیری ترکیبات تازه، روایی کردن زبان غزل، استفاده بیشتر از صور خیال در مقایسه با غزل اوّل حافظ، به زعم خودش می‌خواهد در عرصهٔ رقابت، کالایی بهتر از حافظ عرضه کند.

نهایتاً با بررسی غزل‌های استقبالی جامی از غزل اوّل حافظ به این نتیجه می‌رسیم که جامی با وجود تحسین و تمجید حافظ و تأثیرپذیری از غزل‌های او، در این هفت غزل در مواردی به رقابت با حافظ برخاسته و با معانی و مضامین او منتقدانه برخورد کرده و ضمن تقلید، آن‌ها را با تغییر همراه کرده است که در دیدگاه ترامتنیت ژنت، به آن بیش‌متنی از نوع تراگونگی (تغییر) می‌گویند.

منابع

کتاب‌ها

آشوری، داریوش. (۱۳۸٤). *عرفان و رندی در شعر حافظ*، تهران: نشر مرکز.

افصح‌زاد، اعلاخان. (۱۳۷۸). *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*، تهران: میراث مکتوب.

جامی، عبدالرحمان. (۱۳۷۸). *دیوان*، ۲جلد، به تصحیح اعلاخان افصح‌زاد، تهران: میراث مکتوب.

حافظ، شمس‌الدین. (۱۳۷۷). *دیوان*، به تصحیح قزوینی وغنی، تهران: اساطیر.

حلبی، علی اصغر. (۱۳۷۵). *تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی*، تهران: اساطیر.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸٤). *ذهن و زبان حافظ*، تهران: ناهید.

داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۹). *دیوان*، تصحیح مظاهر مصفا، تهران: زوار.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*، تهران: آگه.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۷). *جامی*، تهران: نشر مرکز.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۷۵). *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران: فردوس.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۷۰). *مکتب حافظ*، تبریز: ستوده.

معزّی،امیر. (۱۳۸۵). *دیوان*، تصحیح محمدرضا قنبری، تهران: زوار.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۲). *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران:

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا.

مقالات

افصح‌زاد، اعلاخان. (۱۳۷۲.) جامی و حافظ. *آشنا*، ۲ (۱٤)، ٦۸-٦۳.

بهمنی مطلق، یدالله، و مالکی، مرضیه. (۱۳۹٤). بررسی مفهوم تعارض و انواع آن در فن جواب در شعر فارسی از آغاز تا قرن ششم. *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، ٦ (۱)، ۹٤-۷۱.

زیپولی، ریکاردو. (۱۳۷٤). فنّ جواب‌گویی و تتبّع در شعر فارسی. ترجمهٔ مصطفی ذاکری. *نامهٔ فرهنگستان*، ۱ (۲)،٤۸-۳۰.

سیستانی، عبدالکریم. و هادی، روح الله. (۱۳۹۹) تحلیل ساختاری غزل نخست دیوان حافظ. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۱۲ (٤٦)، ۲۰۸-۱۸۵.

فتوحی، محمود، و وفایی، افشین. (۱۳۸۸). مخاطب‌شناسی حافظ در سدهٔ نهم هجری براساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک. *نقد ادبی*،۲ (٦)، ۱۲٦-۷۱.

References

Books

Afsahzad, Alakhan. (1998). *Criticism of works and description of Jami's life*, Tehran: Written Heritage Research Center. [In Persian]

Ashuri, Dariush. (2005). *Irfan and Randi in Hafez poetry*, Tehran: center publication. [In Persian]

Dad, Sima. (2004). *Dictionary of literary terms*, Tehran: pearl publication. [In Persian]

Fatuhi Roud Moajni, Mahmoud. (2012). *Stylistics: theories,approaches and methods*, Tehran: speech publication. [In Persian]

Hafez, Shams al-Din. (1997). *Divan Hafez*, based on a copy corrected by Ghani and Qazvini ,Tehran: Asatir publication. [In Persian]

Halabi, Ali Asghar. (1995). *the effect of Hadis and Quran in Persian literature*, Tehran: Asatir publication. [In Persian]

Homai, Jalaluddin. (1991). *Rhetoric techniques and literary industries*, Tehran: Ahura. [In Persian]

Jami. Abdoalrahman.. (1998). *Divan Jami* (volume 2), edited by Alakhan Afsahzad Tehran: written Heritage Research Center. [In Persian]

Khorramshahi, Bahauddin. (2005). *The mind and language of Hafez*, Tehran: Venus. [In Persian]

Mahjoub, Mohammad Jafar. (1996). *Khorasani style in Persian poetry*, Tehran: Ferdous. [In Persian]

Maileravi, Najib. (1998). *Jami*, Tehran: center publication. [In Persian]

Maulana, Jalaluddin. (1993). *Masnavi*, Tehran: corrected by Nicholson. [In Persian]

Mirsadeghi, Meymanat (2006). *Dictionary of poetic art*, Tehran: Mahnaz Kitab. [In Persian]

Moazi, Amir. (2006). *Divan*, editor: Mohammadreza Ganbari, Tehran: Zoar. [In Persian]

Mortazavi Manoochahr. (1990). *Hafez school*, Tabriz: praised publication. [In Persian]

Namurtalaq, Bahman. (2011). *Introductory book on the intertextuality of theories and literary criticism - Theories and applications*, Tehran: speech publication. [In Persian]

Namurtalaq, Bahman. (2016). *Intertextuality: from structuralism to postmodernism*, speech publication. [In Persian]

Senai, majdod bin adam. (2010), Divan, corrected by Mozaher Mosaffa, Tehran: Zoar. [In Persian]

Shafiei Kadkani, Mohammadreza. (2000). Poetry music, Tehran: Agah Publishing Institute. [In Persian]

Shafiei Kadkani, Mohammadreza. (2012). *Resurrection of words*, Tehran: publisher: speech.[In Persian]

Articles

Afsahzad, A. (1992). Jami and Hafez, *Ashena, 2*(14), 63-68. [In Persian]

Bahmani Mutlaq, Y. A., & Maleki, M. (2015). Examining the concept of conflict and its types in the technique of response in Persian poetry from the beginning to sixth century. *ancient book of Persian literature, 6*(1), (71-94). [In Persian]

Fotuhi, M., & Vafaie, A. (2008). Audience analysis of Hafez in the 9th centuries based on hermeneutic literary history approach. *Literary Criticism, 2*(6), 71-126. [In Persian]

Ricardo, Z. (1994). the technique of answering and tracking in Persian poetry. translated by Mustafa Zakeri. *Nameh Farhangistan, 1*(2), 30-48. [In Persian]

Sistani A, K., & Hadi, R. A. (2020). structural analysis of the first sonnet of Divan Hafez. *Interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda), 12*(46), 185-208. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp.92-115
Date of receipt: 17/4/2023, Date of acceptance: 10/8/2023
(Research Article)
DOI:

Analysis of Jami's Attention to the First Sonnet of Hafez Divan

Roqiyeh Abdolalizadeh[1], Dr. Hamidreza Farzi [2], Dr. Mahin Masarrat[3]

Abstract

Attention to the poems of other poets and replying to them is one of the poets' strategies in writing a poetry. Hafez is one of the poets whose poems have been welcomed by many poets, especially in the 9th century. Jami, as one of the mentioned poets, is unique and distinguished among the followers of Hafez, in such a way that some researchers called his sonnet style the same as "Hafez style ". Among Hafez sonnets, the first sonnet of his Divan has been mainly noticed by Jami so that he referred to this sonnet seven times and answered it. This issue is studied in this article. The research method is a descriptive-analytical method and it is based on library references. The aim of conducting this research is to investigate Jami's attention to the first sonnet of Hafez Divan and to analyze how and why Jami paid attention to this sonnet. The authors assumed that Jami paid special attention to the first sonnet of Hafez. Based on this idea and according to the definition of the concept "Attention" in rhetorical books and borrowing it from the theory of intertextuality, the reason of Jami's attention to the first sonnet of Hafez was investigated. It was concluded that, despite the formal imitation of Hafez and praise of his poetry, Jami had a feeling of competition and conflict with Hafez in such a way that he has dealt with some meanings and subjects of Hafez with a kind of semantic defamiliarization.

KeyWords: Jami, Hafez, attention, conflict, intertextuality.

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

[1] . PhD Student in Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. r.abdolalizadeh.h@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author) farzi@iaut.ac.ir
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. masarrat.mahin@gmail.com