فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال چهارم / شماره ۱۱ / تابستان ۱۳۹۱

تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ

دکتر مسعود سپه وندی[1]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی- واحد خرم آباد

تاریخ دریافت: ۹۰/۱۲/۳ تاریخ پذیرش: ۹۱/۲/۱٤

چکیده

فرمالیست‌ها، اثر ادبی را جدا از شخصیّت، روحیات و اعتقادات نویسنده‌ی آن، و صرفاً به عنوان یک مسأله‌ی زبانی بررسی می‌کنند. از نظر آنان یک اثر ادبی، یک شکل(فرم) محض است. لذا در مواجهه با یک اثر ادبی، آنچه اهمیّت دارد فرم است نه محتوا. آنان، معتقدند که دنیای ادبیات با دنیای حقیقی، کاملاً متفاوت است و نباید از یک اثر ادبی، انتظار کسب معلومات و...کرد.از دیدِ فرمالیست ها، شاهکارهای ادبی، عمدتاً به واسطه‌ی برجستگی‌های آشکارِ زبانی، نحوی و هنریِ خود، شایسته‌ی بررسی و نقد هستند. در این میان، شعرِ

1. Email: masood.sepahvandi@yahoo.com

حافظ، که در ادبیاتِ فارسی، نمونه‌ی والای فصاحت و جامعِ ظرافت و زیباییِ مفردات و جملات و اعجاز در ترکیبِ کلام و انواع ابهام، ایهام، تناسب، تبادر، استخدام، پارادکس و هنجار گریزی‌های آوایی، لغوی، نحوی و حتی معنوی است؛ یکی از مناسب‌ترین متن‌ها برای بررسی از دیدگاهِ نقدِ فرمالیستی است. این نوشتار بر آن است، غزلی از این شاعرِ فسونکار را، جدایِ از هرگونه تأویل و تفسیرِ محتواییِ آن وصرفاً از دیدگاهِ فرمالیستی، مورد نقد و بررسی قرار دهد.

کلید واژه ها: حافظ، فرمالیست، شکل، ساخت، غزل.

مقدمه:

فرمالیست ها، موضوع اصلی و مرکز فعالیت‌های خود را «متن» یا به تعبیرِ دیگر «آن چه در متن بازتاب می‌یابد» می‌دانند و چشم اندازهای دیگری را که خارج از متن باشد، در مرحله‌ی دومِ اهمیّت قرار می‌دهند.لذا روش‌های متداولِ پژوهش ادبی را کنار نهاده و صرفا در پی آن هستند تا وجوهِ افتراق و تمایزِ متن ادبی را با متن‌های غیرِ ادبی نشان دهند و به عبارتِ دیگر در جستجوی نشان دادن ادبیّتِ متن می‌باشند.

«فرمالیست‌ها کوشیدند تا چیزی «جز خودِ متن» را به کار نگیرند. آنان اهمیّت شناخت تکاملِ«شیوه‌های بیانِ ادبی » را انکار نکردند، اما نشان دادند که این شیوه‌ها فقط در «موقعیّتِ امروزیِ »خود شناخته می‌شوند» (احمدی،۱۳۸۶:۴۳).

آن‌ها یک اثر هنری را جدا از تأویلات و تفسیرهای اجتماعی، تاریخی و...بررسی می‌کردند. در نظر آنان، هنر، همواره از زندگی جدا بوده و رنگِ آن ارتباطی به رنگِ پرچمی ندارد که بر دروازه‌یِ شهر کوبیده اند.(رک:همان:۴۴).

فرمالیست‌ها بر خلاف نظر متقدّمان، که اثر ادبی را بازتاب دهنده‌ی حقیقت زندگی صاحب اثر، می‌دانستند، مدّعی بودند که یک متن ادبی، هیچ گونه دخلی به نویسنده‌ی آن ندارد، تا جایی که«رامان سلدن» می‌گفت:«مولف مرده است و سخن ادبی بازگو کننده‌ی حقیقت نیست.»(سلدن،۱۳۷۷:۹۵). «رولان بارت» نیز به عنوان یکی از عمده‌ترین نظریه پردازان ساختارگرا، در مقاله‌ی مشهور «مرگ مؤلف» معتقد است که «مالارمه» بی‌تردید نخستین کسی است که ضرورت جایگزینی خود زبان را به جای شخصی که سخن می‌گوید،

نه مؤلف، مطرح کرد.(رک: سجودی،۱۳۸۰:۱۶۹).

به طور کلی، می‌توان گفت که تکیه‌ی منتقدان فرمالیست، بر دو اصل است:

۱-تغییر شکل در زبانِ عادی(Deformation)

۲-صناعات ادبی که باعثِ آشنایی زدایی می‌شوند.(رک:شمیسا،۱۳۷۸:۱۵۰).

مهم‌ترین حوزه‌ی کاری منتقدانِ صورتگرا، پرداختن به صورت و ساخت و یا جنبه‌های روبنایی یک اثر هنری است. به تعبیرِ شفیعی کدکنی:«فرمالیسم، یعنی اهمیّت دادن به صورت و ساخت، و هنر چیزی جز همین کار نیست....وظیفه‌ی هنرمند چیری جز ایجاد فرم نیست و وظیفه‌ی فرم هم چیزی جز ایجادِ احتمالات و تداعی‌ها نیست.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰:۳۱).

از نظرِ این منتقدان،شکل(فرم)ابزاری برای بیان محتوا نیست، بلکه محتوای اثرِ ادبی، عاملی است که انگیزه‌ی به وجود آمدنِ شکلِ اثر می‌شود. از این نظر، محتوا، یکی از عناصر تعیین کننده‌ی شکل(فرم) است و صرفا از این منظر مورد بررسی قرار می‌گیرد.(رک: میرصادقی(ذوالقدر)،۱۳۷۶: ۱۷۴-۱۷۳).

به نظر شکل گرایان(فرمالیست‌ها)،نحوه‌ی به کارگیری زبان، توسط هنرمند، با نوعِ به کار گیری آن از سوی دیگران متفاوت است. هنرمند سعی دارد تا اسیر محدودیت‌های مفهومی زبان عادی نشود.(رک:میرصادقی،۱۳۷۷: ۱۸۷).

حافظ، یکی از معدود شاعرانِ هنرمندی است که زبان ادبی را به شکلی متفاوت از دیگران به کار می‌گیرد. در اکثرِ اشعار حافظ، معمولاًبیشتر و یا شاید همه‌ی کلمات و ترکیبات، دارای نقشِ خاص و ممتازی هستند. لذا امکان جابجایی و تغییرِ آنها، باعث از هم پاشیدگی نظامِ کلی شعرِ وی می‌شود. به تعبیر شفیعی کدکنی، برخی از کلماتِ شعرِ حافظ در حکم چنگکی، تمام اجزای معنوی و صوتیِ شعر را به هم پیوسته است و مانند قطعه‌ی آهن ربایی است که بُراده‌های آهن را جهت و شکل می‌دهد و وقتی که این قطعه‌ی آهن ربا، جابجا یا برداشته شود، هر کدام از این اجزا، به سویی می‌روند که دیگر نمایشگر آن نظم و نظامِ هنری و معجزه آسا نیست. (رک:شفیعی کدکنی،۱۳۷۰:۳۰-۲۹).

شعرِ حافظ، به واسطه‌ی سرشار بودن از ارتباط‌های نهان و آشکارِ هنری، شاید بیشترین قابلیت‌ها را برای تفسیر و نقدِ فرمالیستی دارد. حافظ، با به کار بردن هنرمندانه‌ی ترفندهای بلاغی، اعم از معانی و بیانی و بدیعی،شعر خود را بیش از بیش در خورِ توجّه و عنایتِ ادب

دوستان و به ویژه نقادانِ سخن شناس کرده است. شعرِ حافظ، شعری است نظام مند و به هم پیوسته، که تک تک عناصر آن با نخ‌های نازک و ابریشمین لفظی و معنایی، آن چنان بـه هـم تنیده شده اند که در مجموع، فرش بافته ای بی نظیر و مسحور کننده را از نقش‌های بی‌بدیل و اعجاب آور، در پیشِ چشم مخاطبِ هنر شناس، آشکار می‌سازد.

این تحقیق در ادامه‌ی پژوهش هایی اسـت کـه تـا کنـون در زمینـه‌ی نقـد فرمالیـستی غزل‌های حافظ، توسط محققان ارجمند، در گذشته صورت گرفته است. در این زمینه می‌توان به نقد فرمالیستی غزل «سرو چمان من چرا میل چمن نمـی کنـد...» توسـط نـصرالله امـامی (رک: امامی،۱۳۷۷: ۱۹۶-۲۰۱) و نیز مقاله‌های «صـور ابهـام ذاتـی در غـزل‌هـای حـافظ» و «تحلیل ساختاری غزلی از حافظ» از همان محقق (رک:همان،۱۳۹۱:صـص۲۴۶-۲۶۸و ۲۸۵-۲۹۱) و تحلیل فرمالیستی غزل «منم که گوشه‌ی میخانه خانقـاهمن اسـت...» ازحمیـد رضـا شایگان فر (رک:شایگان فر،۱۳۸۰) و نیز به مقاله‌ی «نقـد صـورتگرایانه‌ی غزلیـات حـافظ» از فاطمه‌ی مدرسی وامید یاسـینی (رک: مدرسـی و یاسـینی،۱۳۸۷: ۱۱۸-۱۴۱) و نمونـه‌هـای دیگر مراجعه کرد.

اما در بررسی و تحلیل غزلِ « زین خوش رقم که بر گلِ رخسار مـی‌کـشی...»، پـرداختن به ساختارِ کلّی غزل و نیز واژه‌ها و ترکیب ها، در واقـع بهانـه و کوشـشی اسـت بـرای درک و کشف انسجام این اثر هنری و به عینیّت درآوردنِ حالت اندام وارِآن.

همان طور که اشاره کردیم در نقد فرمالیستی، صورت یـا شـکل، وسـیله‌ی بیـان محتـوا نیست، بلکه عامل و انگیزه ای برای به وجود آمدن محتوای ادبیِ اثر اسـت.پـس تحلیـل ایـن غزل از منظر یاد شده، ما را به شناخت بیشتر از محتوای ادبی آن، رهنمون می‌کند.

پیش از پرداختن به تحلیلِ فرمالیستی غزلِ یاد شده به برخی از نظریـات فرمالیـست‌هـا اشاره ای مختصر می‌شود.

فرمالیست‌ها برای رسیدن به ادبیّتِ متن، نظریاتی را ارائه داده اند، ازجمله:

۱- عدول از هنجار یا هنجار گریزی:

فرمالیست‌ها می‌گفتند که زبان ادبی عدول از زبانِ معیار است و کمتر متنِ ادبـی و زبـان هنری را می‌توان یافت که در هر بند یا حتی جمله‌ی آن به نحوی عدول و خروجی از معیارها و متعارف‌ها نباشد.(رک:سپه وندی ،۱۳۸۹ :۸۴).

۲- غریب سازی و آشنایی زدایی:

دستاوردِ مهم در نظریه‌ی آشنایی زدایی این است که ادبیات و هنرِ ناب بر سر راه مخاطبِ خود مانع می‌گذارد و حرکت خواننده را کندتر می‌کند و او را به مکث و تأمّل وا می‌دارد. به نظر فرمالیست‌ها تمام صحنه‌ی ادبیات و هنر، جولانگاه «آشنایی زدایی» است. این کار به طرق مختلف در ادبیات مرسوم است، مثل: استفاده از صنایع بیانی (مجاز، استعاره، تشبیه ، کنایه) و صنایعِ بدیعی، (ایهام، ابهام تناسب، جناس، متناقضنما،طنز) و... (رک: همان:۸۶).

۳- اهمیت واژه و لفظ در ادبیات:

به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات، صرفاً یک مساله‌ی زبانی است و می‌توان گفت که زبان ادبی، یکی از انواع زبان‌ها است و باید به آن از دیدِ زبانشناسی نگریست. آنان اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی باید تکیه بر فرم باشد نه محتوا. (رک: همان:۸۷).

۴- تفاوت ادبیات با واقعیّت:

فرمالیست‌ها اثر هنری را بیان غیر متعارف و غیر معمولِ تجربه و حقیقت می‌دانند. لذا بحث‌هایی چون، آیا حافظ باده می‌نوشیده یا نه؟ مولانا به جبر معتقد است یا اختیار؟ و ... به لحاظ ادبیات، بحث‌های جدّی نیستند. به عقیده‌ی فرمالیست‌ها، هنر و ادبیات از واقعیت جداست و اثر را باید به وسیله‌ی خودِ اثر، به دور از رویدادهای تاریخی و زندگی واقعیِ خالق آن، بررسی و نقد کرد . (رک: شایگان فر،۱۳۸۰:۱۶۴).

در یک تقسیم بندی دیگر، گراهام هوف، نظریه پردازِ معاصر انگلیسی، در استنباطی هوشمندانه، سه اصل عمده برای نقد فرمالیستی قائل است که عبارت اند از:

۱- انسجام(Integritas):

یعنی اینکه اثر ادبی، برخوردار از یک کلیّت باشد. به تعبیرِ دیگر بریده بریده و توده ای پراکنده و فاقد نظم نباشد... این کلیّت، ممکن است در سایه‌ی وحدتی موضوعی یا عاطفی حاصل شود.(رک:امامی،۱۳۷۷ :۱۸۹).

۲- هماهنگی(Consonantia):

همان یکپارچگی و تناسب در اثر است و به تعبیرِ کالریج، باید نشان دهنده‌ی این حقیقت باشد که: «چرا اثر ادبی چنین است و جز این نیست؟» این تناسب می‌تواند کمّی یا کیفی باشد. هماهنگی، صرفاً از نظر فرم بیرونی و ساخت اثر نیست، بلکه شامل تناسب میان صور خیال و جنبه‌های احساسی و ادراکی نیز هست.(رک:*همان*:۱۸۹).

۳- درخشش(Claritas):

مقصود از درخشش، وجود جوهر زیبایی شناختی و به تعبیرِ قدمای ما«آنِ»[1]نهفته در اثر است. چیزی که گاه به «افسونِ شعر» یا «سِحرِ کلام» تعبیر شده است. این ویژگی در برخی از نمونه‌های ادبی، به گونه ای والا، پدیدار می‌شود، و در برخی دیگر، نازل است.(رک:همان:۱۹۰).

به نظر می‌آید که غزل ذیل الذکر، به عنوان یک شاهکار و متن معتبرِ ادبی، دارای سه ویژگیِ عمده یاد شده، یعنی انسجام، هماهنگی و درخشش باشد.

تحلیل غزل:

زین خوش رقم که بر گُلِ رخسار می‌کشی — خط بر صحیفه‌یِ گُل و گلزار می‌کشی
اشکِ حرم نشینِ نهانخانه‌یِ مرا — زآنسویِ هفت‌پرده به بازار می‌کشی
کاهل‌روی چو بادِ صبا را به بویِ زلف — هر دَم به قیدِ سلسله در کار می‌کشی
هردم به یادِآن لبِ می‌گون وچشمِ مست — از خلوتم به خانه‌یِ خمّار می‌کشی
گفتی: سر تو بسته‌یِ فتراکِ ما شود! — سهل است،اگرتو زحمت این بارمی کشی
با چشم و ابروی تو چه تدبیرِ دل کنم؟ — وه! زین کمان که بر منِ بیمار می‌کشی
بازآ! که چشمِ بَد زِ رُخت دفع می‌کند — ای تازه گُل!که دامن از این خار می‌کشی
حافظ! دگر چه می‌طلبی از نعیمِ دهر؟ — مَی می‌خوری و طُرّه‌ی دلدار می‌کشی

(حافظ،۱۳۷۱ :۶۲۵)

برای اطمینان بیشتر از صحّتِ متن، غزلِ مورد نظر، از نسخه‌ی تصحیح شده‌ی علامه‌ی قزوینی- دکتر غنی،انتخاب شد.

اغلب غزلیاتِ نابِ حافظ، دارای روساختی گسسته نما هستند و درون مایه‌ی آن‌ها را باید در ژرف ساختشان جستجو کرد. اما غزلِ بالا از روساختی نسبتاً پیوسته برخوردار است؛

لذا دریافتِ پیامِ شاعر، چندان دشوار نیست.

با بررسی این غزل و خواندنِ چند باره‌ی آن، با صدای بلند وشمرده، متوجّه می‌شویم که غزل از یک انسجام کاملِ معنایی برخوردار است، به نحوی که شاعر، از آغاز تا پایان، یک موضوع یا درونمایه‌ی نسبتاً ثابت و واحد را دنبال می‌کند. در این غزل، همه‌ی ظرافت‌های تعبیری و هنریِ شاعر، در خدمتِ بیانِ داستانِ محرومیت از وصال و حیرانی ، سرگردانی و غم و غصّه‌ای است که به سبب ستم پیشگی و بی‌وفایی دلدارِ گُل چهره، نصیب وی شده است. شاعر با همه ی، گلایه مندی‌ها و حسرت‌های دردمندانه اش، همچنان به وصالِ یار، امیدوار است و می‌کوشد با بیانی پُر تضرّع با بستری عاطفی، که گاه با طنزی پر احساس و غمگنانه آمیخته می‌شود، به جلب عنایت و التفات معشوق بپردازد.

با دقّتِ بیشتر، در فضای کلّی غزل، در می‌یابیم که جنبه‌های موسیقایی، عناصر تصویری، کاربردهای بلاغی و نیز ترکیب‌های واژگانی و دیگر ترفندها و شگردهای هنریِ شاعر، وحدتی همه جانبه به پیکره‌ی آن داده است.

گفتارِ ساده و صمیمی شاعر که با احساسی لطیف و عمیق، قرین شده است، در اوج ایجاز و در قالب هشت بیت، بیان می‌شود و این از ویژگی‌های برجسته‌ی اشعارِ غنایی شعرِ فارسی و به ویژه ساختارِ غزلِ فارسی است.

واژگان و ترکیب‌های نغز و پراحساسی مثل: «صحیفه‌ی گُل، اشکِ حرم نشین، بادِ صبا، بویِ زلف، لبِ مَیگون، خلوت، زحمت، تدبیرِ دل، وَه! و...علاوه بر افزودن به بار عاطفی شعر و گسترش بستره‌ی احساسی آن، توالی محورهای مضمون سازی شاعر را در قالبِ وزنی متین و آرام نشان می‌دهد.

کاربرد واژگانی چون «گُل»، «رخسار»، «رقم» (قلم آرایشی)و...(مضامین حوزه‌ی زیبایی و حُسن)، در ابتدای شعر، و«سلسله»، «فتراک» و«کمان» (مضامین حوزه‌ی جنگ و تخاصم)، در میانه‌ی غزل، ما را متوجّه می‌سازد که مخاطبِ اصلی شاعر، محبوبی زیبا، آراسته و در عین حال بی تفاوت، عهدشکن و گاه سنگدل است که از او با تعبیرهایی استعاری، همچون «تازهِ گل» یاد می‌شود.

این دلدار یا به تعبیری(تازه گل)، می‌تواند استعاره ای از معشوق (دلبر زمینی) یا معبود (خدا) یا ممدوح (پادشاه) و یا هر شخص دیگری باشد که مطلوب و منظور شاعر است.

با توجّه به این درون‌مایه، به بررسی تک تکِ ابیاتِ غزل مذکور و ارتباط عناصر درونی

آن با یکدیگر می‌پردازیم.

بیت اول:

زین خوش رقم که بر گُلِ رخسار می‌کشی خط بر صحیفه‌ی گُل و گُلزار می‌کشی

معنی بیت: «از طرحِ دلپذیری که با قلم آرایش (زلف)، بر رخسارِ خویش ایجاد می‌کنی، قلمِ محو و بطلان بر دفترِ گل و گلستان می‌کشانی.»

واژه‌ی رقم در مصراع اول می‌تواند ایهام داشته باشد. ۱- به معنی قلمِ آرایش ۲- استعاره از زلف. بنابراین اگر رقم را یکی از هفت قلم آرایش قدیم (هفت کرده)[۲] فرض کنیم(سرخاب، سفیدآب، غالیه، زَرَک، وسمه، حنا، سرمه)، بیت یک معنا بیشتر ندارد. یعنی زمانی که رخسارِ چون گُلِ خود را آرایش می‌کنی، قلمِ محو، بر دفتر گل و گلزار می‌کشانی و اگر آن را استعاره از زلف بگیریم معنی دیگری دارد. یعنی آن زمان که موی پریشان را بر رخسارِ چون گل می-افشانی، زیبایی گُل و گُلزار در برابر جمالِ تو بی‌ارج می‌شود. اما نکته‌ی زیبا شناختی مهمی که در این بیت وجود دارد، ایهام، در ترکیبِ «خط کشیدن» است. که یک معنی آن، خط بطلان کشیدن و معنی دیگرش آراستن و جلوه دادن است. بنابراین، بیت را به دو صورت متفاوت می‌توان معنی کرد:

۱-با آرایشِ رخسارِ چون گُلت (زلفی که بر صورت افکنده‌ای) بر صحیفه‌ی گُل و گُلزار، خطِ بطلان می‌کشی. ۲-آن گاه که رخ خود را می‌آرایی، گویی گُل (استعاره ازگونه‌ی یار) و گُلزار(استعاره از رخساریار) را می‌آرایی و به تعبیرِ دیگر، می‌خواهد بگوید: «این چهره ای که تو داری، گونه و رخسار نیست بلکه گُل و گُلزار است.» ضمناً می‌دانیم که منظور از گُل، در متونِ کهن، صرفاً گُلِ سرخ یا محمدی است و دیگر گیاهان زینتی، نامی جدایِ از گُل داشته اند.[۳] لذا صورت یار به سببِ سرخ و سفید بودن، همواره به گُل، تشبیه شده است، نه گیاهِ زینتی دیگری مثل ، نرگس، خیری، نسترن ،سوسن و...

تشبیه بلیغِ «گُلِ رخسار» و تناسب بین واژگان: خوش(خوش خطی)، رقم(نوشته)، خط (نگاشتن)، صحیفه(دفتر) و کشیدن(نوشتن و خط زدن) از یک سو و خوش(زیبایی)،رقم(قلم یا ماده‌ی آرایشی)، رخسار، کشیدن(مالیدن ماده‌ی آرایشی به صورت)،خط(موی تازه رسته‌ی یار بر بناگوش و...)، از سویی دیگرو تکرارِ واژه‌یِ«گُل» که نوعی برجسته سازی تعمّدی برای القاء یا تداعی زیبایی است؛ به ارزش هنری بیت افزوده است.

بیت دوم:

اشکِ حرم نشینِ نهانخانه‌یِ مرا زآن سویِ هفت‌پرده به بازار می‌کشی

معنی بیت: «اشک مرا که حرم نشینِ خلوت سرای چشم من است، از آن سویِ هفت پرده، به در کشیده و رسوای عام و خاص می‌کنی.»

شاعر با توجّه به تصویر جالبی که در بیت اول از زیبایی معشوق به دست داده بود، به تعبیرِ دیگری می‌گوید: «تو با آرایش و زیبایی خود، آنچنان دلم را سوزانده ای که اشکِ پنهان در نهانخانه‌یِ چشم را (که خلوت نشین(خلوت گزیده) است.) از پس پرده‌ی دیده بیرون کشیده و آشکار می‌سازی.» اما ماجرا به همین جا ختم نمی‌شود زیرا شاعر با هنرنمایی بی نظیرِ خود، با ترکیبِ «هفت پرده»،پرده بازی‌های نغزی را به نمایش می‌گذارد. واژه‌ی هفت پرده در مصرع دوم موهوم دو معناست: ۱-هفت پرده‌ی چشم: قرنیّه، عنبیّه، عنکبوتیّه، شبکیّه، مشیمیّه، صُلبیّه.[۴] ۲-هفت پرده‌ی(هفت توی) حرمسرا(افاده‌ی کثرت). بیت با هر یک از معانی ایهامی مذکور، تصویرهای جداگانه‌ای را به دست می‌دهد.

۱-اشک مرا که در عمق وجودم(دل- چشم) نهفته است، از پسِ پرده‌های تو در تو بیرون می‌کشی.

۲- با آرایشی که به رخسارِ خویش داده ای، اشکِ پاک مرا که چون پرده نشینی بی‌گناه در پسِ پرده‌ها قرار دارد، جاری می‌سازی و این پردگیِ معصوم را بر خلافِ دین و آیین، به اجبار و اکراه در ملأ عام و پیشِ چشمِ نامحرمان به بازار می‌کشانی و این گناهی بزرگ است و دیگر این که، همان طور که نامحرمان نباید پردگیان را ببینند، نامحرمان(رقیبان و حاسدان) نیز نباید اشکِ مرا ببینند و اگر ببینند، گناهی صورت گرفته است.لازم به توضیح است که اهل حرم (زنان و دختران)، در حرمسراهای قدیم،پسِ پرده‌ها و بدور از چشمِ نامحرمان زندگی می‌کردند. عدد هفت نیز افاده‌ی کثرت می‌کند، لذا تصویرِ حسّی این بیت با تناسبی که بین ترکیب‌ها و واژگانِ حرمنشین، نهانخانه، هفت پرده و بازار است، کامل می‌شود، و بیانگر تصویر سنّتی حضورِ زنان در پستوی خانه ها، حرمسراها و حضورِ گاه و بیگاه آنان در بازارهای قدیم است. این نکته نیز قابل توجّه است که در قدیم- به استناد برخی از روایات- عموماً بازار را محل گردشِ شیطان و فسق و فجور و چشم چرانی و..... می‌دانستند.[۵] لذا پیدا شدن زنان و دختران در ملأ عام و بازار، که جایگاهِ حضورِ مردان، به حساب می‌آمد، تقریباً

عیب شمرده می‌شد.

اشکِ حرم نشین، که ترکیبی استعاری(استعاره‌ی مکنیه) از دخترکی پاک، معصوم و پرده نشین است، کوششی دیگر برای شالوده شکنی‌های تعبیری شاعر در این بیت و در عینِ حال، تشخیصی(Personification) دیگر، در مسیرِ ایجادِ هویّت یا شخصیّتِ انسانی به غیرِ انسان است. مطابقه‌ی بین واژه‌ی بازار با کلماتی نظیرِ حَرَم، نهانخانه، و پرده، و نیز حضور مصوتِ «e» که بیش از پنج بار تکرار شده است، و در اصطلاح قدما نوعی از تتابع اضافات و در اصطلاح امروزی نوعی هم صدایی به حساب می‌آید، باعث برجستگی موسیقایی هر چه بیشترِ بیت شده است.

بیت سوم:

کاهل‌روی چو بادِ صبا را به بویِ زلف هر دَم به قیدِ سلسله در کار می‌کشی

معنی بیت: «با شمیم خوشِ زلفِ عطرانگیزت، سست پویِ بیماری همچون بادِ صبا را پی در پی به تکاپو و جنبش وا می‌داری.» شاعر می‌گوید: «تنها من نیستم که در دام عشق تو گرفتار آمده‌ام، بلکه تو، بادِ صبا را نیز به هوای بوی خوشِ گیسویت به عشق‌ورزی واداشته ای»، یا: «عاشقِ ناتوان را سخت، بر عشق ورزی، برمی‌انگیزانی.» اما ارزشِ هنری بیت در ایهام‌های متعدّدی است که در واژگانِ «کاهل‌رو»، «بوی» و «کار»، نهفته است. «کاهل‌رو»: صفت مرکبِ فاعلی است به معنی سُست پو (ناتوان،بیمار). در سنتِ ادب فارسی، یکی از ویژگی هایی که به بادِ صبا نسبت داده اند، بیماری اوست؛ که تعبیری هنری از وزشِ ملایم آن است،[۶] و خود، نوعی حُسن تعلیلِ ادبی به حساب می‌آید. بنابراین، یک معنی کاهل‌رو، که صفتِ باد صبا است یعنی بیمار و سُست پو. اما معنی ایهامیِ دیگرِ کاهل رو یعنی ولگرد و هرزه‌گرد.[۷] لذا بیت با توجّه به معنی ایهامیِ کاهل‌رو، دو تفسیر دارد: ۱- تو با بوی زلفِ جانبخش و شفابخش خود، بیماری همچون باد صبا را جانی دوباره بخشیده، به عشق‌ورزی برمی‌انگیزانی. ۲- تو با بوی زلفِ خویش، نه تنها عاشقانِ بسیاری چون مرا شیفته‌ی خود کرده و به کارِ عشق واداشته‌ای بلکه هرزه‌گیان و ولگردان را نیز به کار واداشته‌ای، حتی هرزه پویی چون صبا را به بوی زلفِ خود به کار، وامی‌داری. واژه‌ی «بوی» نیز معنی: رایحه، آرزو ، اثر و نشانه را با خود دارد. واژه‌ی «کار» نیز حاملِ معانی: کارِ عشق، کارِ زشت (عمل مجامعت

و...)[۸] و جنگ و نزاع[۹] است و از این رو بیت، با هر کدام از آن‌ها معانی جداگانه‌ای دارد.(۱- باد صبا را به کارِ عشق (عشق‌ورزی) وامیداری.۲- باد صبا را به جنگ می‌خوانی.۳- باد صبا را که هرزه‌گرد و هرجایی است، اسیر سلسله‌ی زلف خود کرده و پیوسته موجبِ وزش آن می‌شوی، پس در آرزوی بوی خوشِ زلفِ تو، در آن می‌پیچد و با او همبستر شده و مرتکب گناه می‌شود.) از طرفی بین زلف و سلسله، همواره رابطه‌ی تشبیهی وجود دارد (سلسله‌ی موی دوست حلقه‌ی دام بلاست.....[۱۰]) که خود از سنن ادبی است. بنابر این تشخّص بخشیدن به بادِ صبا (استعاره‌ی مکنیه)، تشبیه نهانِ زلفِ محبوب به سلسله (زنجیر)، ارتباط معنادارِ بو، باد، صبا، زلف،کشیدن (در معنای ایهامیِ ساییدن و مالیدن عطریات به بدن و استنشاق کردن) و قید، سلسله، کار (در مفهومِ جنگ) و کشیدن (در مفهومِ کش و قوس) و همچنین ذکرِ همدمی و عشق ورزی بادِ صبا با زلفِ یار با لحنی پر از افسوس و در عین حال اعتراض گونه، تعبیرِ شاعر را عینیّتی قوی تر می‌بخشد.

بیت چهارم:

هردم به یادِآن لبِ می‌گون و چشمِ مست از خلوتم به خانه‌یِ خمّار می‌کشی

معنی بیت: شاعر در ادامه‌ی شرحِ داستانِ سرگردانی خود و اینکه چگونه زیبایی حیرت آورِ معشوق، او را از جاده‌ی زهد و صلاح، خارج نموده است، می‌گوید:«هر نَفَس مرا با یادِ لبِ لعل فام و چشم مخمور خود، از خلوتِ خانه، به سرایِ می‌فروش می‌بری تا مگر با نوشیدن باده، از بندِ غم رها شوم و چون بخت آن را ندارم که از جامِ چشم و باده‌ی لب تو مست شوم به خانه‌ی شراب فروش می‌روم تا دستِ کم با شراب او مست شوم.»

نکته‌ی جالب توجّه، توصیفِ مبالغه‌آمیز معشوق است، با این بیان که نه تنها دیدن چشمِ مست و لبِ می‌گونِ تو انسان را از زهد، به سوی مستی می‌کشاند، بلکه یادآوری آن‌ها هم می‌تواند زاهدِ خلوت گزیده را به میخانه بکشاند، که در نگرش عرفانی، همان قصه‌ی مکرّر سیر از زهد به عشق و مستی است و به نوعی می‌تواند یادآور داستان «شیخ صنعان» در منظومه‌ی منطق الطیر[۱۱]باشد، به ویژه آن که شاعر، در ابیاتی دیگر از سایر غزلیاتش، عیناً واژه‌های «خانه» و «خمّار» را در ارتباط با شیخ صنعان ذکر می‌کند:

دوش ازمسجد سوی میخانه آمد پیر ما چیست یارانِ طریقت بعد ازاین تدبیر ما
ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون؟ روی سوی خانه‌ی خمّار دارد پیر ما

(حافظ،۱۳۷۱ : ۱۵)

یا:

گر مریـد راه عـشقی فکـر بـدنامی مکـن　　شیخ صنعان خرقه رهنِ خانه‌ی خمّار داشت
وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوارِ سیر　　ذکرِ تسبیحِ مَلَک در حلقه‌ی زنّار داشـت
(*همان*:۱۸۰)

لبِ مَیگون و چشمِ مست، در مصراع اول بیت چهارم از سنّت‌های شعر فارسی است. لب، از دو جهت به شراب تشبیه شده است، یکی از جهت خاصیّت مـستی بخـشی آن (عاشـق بـا بوسه‌ی لبِ مَیگونِ یار، گویی مست می‌شود.) و دوم از جهت رنگِ آن (لبِ سرخِ یـار، همـواره یادآور شراب گلگون یا پیاله‌ی شراب است). چشم یار هم در سنت شـعر فارسـی از آن جهـت مست، خطاب می‌شود که، اولاً همواره به واسطه‌ی درشتی بی‌اندازه، خُمـار و نیمـه‌بـاز اسـت، دوم آنکه عربده جو است و مدام در پی تهدید و خرده گیریاز عاشقِ دل سوخته است.

نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنـان　　نیم شب دوش به بالین من آمـد بنشـست
(*همان*:۳۹)

در ادبیات فارسی، «خلوت» سمبل است و از مضامین حوزه‌ی زهد به شمار مـی‌رود و در این جا می‌تواند رمزِ هر مکان آرام و به دور از دغدغه باشد. «خانه‌ی خمّار» نیز سمبل اسـت و از مضامین حوزه‌ی عشق به حساب می‌آید و در اینجا می‌تواند رمز هر مکانی باشد کـه آدمـی را از خیال و وسوسه‌ی عقل می‌رهاند. بنابراین تناسبِ بین ترکیب‌های لبِ مـی‌گـون و چـشمِ مست و خانه‌ی خمّار و تضاد بین خلوت و خانه‌ی خمّار و نیز حـضور چنـدین بـاره‌ی صـامت «م» که تداعی کننده‌ی «مَی» است و نیز صامت «خ» در واژگانِ «خلوت»،«خانه» و «خمّـار» که باز تداعی کننده‌ی «خَمر» (همان مَی) است، برجسته سازی تعمّدی دیگری است کـه بـه ارزش هنری و زیبایی شناختی بیت افزوده است.

بیت پنجم:

گفتی: سـر تـو بـسته‌یِ فتـراکِ مـا شـود!　　سهل است، اگر تو زحمت این بار می‌کشی

معنی بیت: شاعر می‌گوید: «ای محبوبِ من! گفته بودی که سرِ عاشـق بایـد بـر فتـراک مرکبِ من آویخته شود، اگر تو رنج و زحمت این کار را تحمل می‌کنی، اجابت فرمانت از نظـر ما دشوار نیست و آن را به جان و دل می‌پذیریم.»

طرح این موضوع بـا اسـتفاده از کلمـات و مـضامینی کـه بـارِ «جنگـی» دارنـد، مثـل : فتراک(ترک بندِ اسب)، بسته(بستن)، بار کشیدن، زحمت بردن و نهایتا تهدید کـردن، صـحنه و تصویری از میدان جنگ و جدال را به ذهنِ خواننده القاء می‌کند.

این بیت نیز ادامه‌ی ماجرای سنگدلیِ معشوق و تهدیدِ عاشقِ نگونبخت و سرگـشته، بـه شکنجه و مرگ است. (همان موضوع همیشگی نزاع معشوق با عاشق و اسارت عاشق به دست معشوق، که اغلب با هدف آزمودن عاشق انجام می‌گیرد.)اما این ماجرا با خواستاریِ پُر از لابـه و تضرّع شاعر و بیان معصومانه‌ی او و آمیزه ای از اغراقِ هنری که البته با نوعی چاشنیِ طنز و پارادوکس (از سویی سرِ عاشق بی ارزش و سبکبار استواز سویی دیگر حملِ آن برای معشوق، سنگین و زحمت آور است) و طباق (بین زحمت و سهل) و ایهام (این بـار=ایـن محمولـه،این بار= این دفعه) همراه است، که در سایه‌ی نازک اندیشی‌های تعبیری و مـضمونی اش موجـب تأثیر گذاری بیشتری می‌شود.

بیت ششم:

با چشم و ابروی تـو چـه تـدبیرِ دل کـنم؟ وه! زین کمان که بر منِ بیمـار مـی‌کـشی

معنی بیت: با وجودِ افسونِ چشم و تهدید (یا حُسنِ) ابروی تو نمی‌تـوانم چـاره‌ای بـرای دل شیدای خود بیابم، شگفتا از این کمانِ جفا کـه بـر مـنِ بیمـار کـشیده و جـانم را هـدف گرفته‌ای!

شاعر، بارِ دیگر در این بیت، با استفاده از واژگانی که مرتبط با حوزه‌ی جنگ و درگیـری است، از جفایی که معشوق در حق او روا داشته، شِکوِه مـی‌کنـد و وی را در نهایـتِ زیبـایی و توانایی و خود را در کمال ضعف و ناتوانی توصیف می‌کند.

نکته‌ی جالبِ توجّه در این بیت اشاره به سنّت کهنی است که در آن، کمانی را بالای سرِ بیمار می‌نهادند و معتقد بودند که وجود این کمان، باعث بهبود او می‌شود.[۱۲] بهره مندی شـاعر از این تلمیح، گویایِ کوشش هنرورزانه‌ی وی برای توسّع به جغرافیای عاطفی شعر است.

در این تصویر، شاعر با توسّل به تشبیه مضمر، ابروی قوس‌دارِ یار را به کمان و چـشم یـا نگاهِ (همراه با خشم یا بی اعتنایی) او را به تیر، تشبیه کـرده اسـت. بـا ایـن توصـیف‌هـا سـه برداشت متفاوت یا متناقض از بیت افاده می‌شود:

الف) معشوق، با پیکانِ نگاه و تیر غمزه‌ی خود که از چلّـه‌ی کمـانِ ابـرویش رهیـده، دل بیمارِ عاشق را به خون آغشته است و دیگر کاری از دست عاشقِ مجروح برنمی‌آید.

ب) معشوق، آنگاه که با کمانِ ابروی خود بالای سر عاشقِ بیمار ایستاده است، دل مبـتلا و غم زده اش را درمان بخشیده، لذا عاشقِ بیمار، دیگر در اندیشه‌ی چاره جـویی و بهبـود دلِ مجروح خویش نیست.

ج) هم چنین، نکته‌ای طنز آمیز در بیت دیده می‌شود و آن اینکه شـاعر مـی‌گویـد: «بـر خلاف سنتِ رایج که نهادنِ کمان، بر بالایِ سر بیمار، او را شفا می‌بخشد؛ تو بـا کمـانِ ابـروی خود، دل مرا بیمار و مجروح کرده و به خون آغشته‌ای.» لذا با زبانِ طنز (استعاره‌ی تهکّمیـه)، میگوید: «ای معشوق زیبا! از شفابخشی شما بسیار ممنونم!»[۱۳]

بیت هفتم:

بازآ! که چـشمِ بَـد زِ رُخـت دفـع مـی‌کنـد ای تازه گُل!که دامن از این خار می‌کـشی

معنی بیت: «ای تازه گلِ زیبـا و بـا طـراوت کـه از ایـن خـارِ نـاچیز (اسـتعاره از عاشـق خاکسار) اعراض میکنی! باز گرد! که خارِ وجود من می‌تواند بلا گـردانِ «چـشم زخـم هـا» از ساحت زیبای تو باشد.»

شاعر، در اینجا، مجدداً از دوری معشوق به حسرت یاد می‌کند و شأن و مرتبه‌ی خـود را در مقابل او به منزله‌ی شأن و مرتبه‌ی خار در برابر گُل می‌داند و به نوعی خود را می‌شـکند و با تضرّعی که آمیخته با نکاتِ دو پهلو و رندانه است، می‌کوشد تا دلِ محبوب را نرم کند و بـه سوی خود بکشاند.

نکته‌ی کلیدی در این بیت، تعبیرِ «دامن کشیدن» است که کنایه از بی‌اعتنایی یـار و بـا سرعت و ناز از کنارِعاشق گذشتنِ اوست. برداشتِ دیگری که می‌تـوان از ایـن تعبیـر داشـت، مراقبت و مواظبتِ معشوق و جمع و جور کردن دامن است، به شکلی که خار، به آن نیاویخته و پاره اش نکند. «خار» هم رمز (سمبل) است، یکی خود شاعر یا عاشق و دیگر، هر فردی کـه مطلوب خاطرِ عاشق یا معشوق نباشد، مثلِ رقیب،حسود و... که در ادبیاتِ فارسی، فـراوان بـه کار فته و از سننِ رایجِ ادبی محسوب می‌شود:

بـــلای خمـــار اســـت در عـــیشِ گُـــل سِـــلَحدار خارســـت بـــا شـــاه گُـــل[۱۴]

چوبلبل نغمه خوانم تاتوچون گُل پاکدامانی حذر ازخارِ دامنگیر کن! دستم به دامانت![۱۵]

لذا با توجّه به مفهومِ ایهامیِ دامن کشیدن(۱- بی‌اعتنایی ۲- مراقب بودن) و مفهومِ ایهامیِ خار(۱- عاشق ۲- رقیب)، بیت را می‌توان به دو شکل معنا کرد:

الف) ای محبوبِ زیبای من! اگر به نزد من بیایی و بی‌اعتنایی را کنار بگذاری، اگرچه مانند خار، بی‌ارج و مقدارم اما لااقلّ توانایی دفعِ «چشم زخمِ» دیگران را از ساحتِ نازنین تو دارم.

ب) اگر به رقیب، بی‌اعتنا باشی یا مراقب باشی و از او بپرهیزی و به نزد من بیایی، چشمِ بد، از تو دور خواهد ماند.

جنبه‌ی زیبایی شناختی دیگر این بیت، وجود ایهامِ تبادر در واژه‌ی «خار» است. با توجّه به فضایِ کلی غزل که شاعر مکرراً در پی ناچیز و بی‌ارزش جلوه دادن خود در مقابل شکوه، جلال، جمال و عظمت معشوق است؛ «خار» می‌تواند واژه‌ی «خوار» (زبونی و ذلّت) را به ذهن متبادر کند. همچنین مراعات نظیر بین واژگان گُل، دامن، خار و ایهام تضاد بین دامن و خار از دیگر جنبه‌های هنری شعر و در خدمت انسجام بیت و کلِّ غزل است.

بیت هشتم:

حافظ! دگر چه می‌طلبی از نعیمِ دهر؟ مَی می‌خوری و طُرّه‌ی دلدار می‌کشی

معنی بیت: «ای حافظ! اکنون که شراب می‌نوشی و دستِ نوازش بر زلف یار می‌کشی (به کامِ دل و وصالِ محبوب رسیده‌ای)، دیگر از نعمت‌های روزگار چه می‌خواهی!؟»

گویا بیتِ پایانی، ادامه‌ی موضوع بیت هفتم است، زیرا در بیت پیشین شاعر، با بیانی پر از تضرّع از معشوق خواسته بود که نامهربانی و ستم پیشگی را به سویی نهاده، به نزد او باز گردد. لذا همان طورکه غزل به انتهای خود می‌رسد گویی ماجرای فراق و دوری نیز به پایان رسیده و عداوت و نزاع، به دوستی و مصالحه می‌انجامد.

از منظری دیگر، چنان به نظر می‌آید که در زمینه‌ی ارتباطِ عمودی ابیات، موضوع این بیت ظاهراً ارتباطی با بیت‌های قبلی ندارد، چه اینکه در بیت‌های پیشین سخن از بی‌وفایی و سرکشی یاری جفاپیشه بود، اما شاعر، در اینجا خود را به یکباره، به کام رسیده‌ای می‌داند که در کنار معشوق می‌نشیند و شراب می‌نوشد و گیسوی سیاه و عنبرین او را نوازش می‌کند. شاید هم در این بیت، طنزی تلخ نهفته است، به این معنا که جملات پایانی او که مخاطبش

خودِ شاعر است، نمایش دهنده‌ی حالت ناامیدی و سرخوردگی وی است.او با طنز و شکایتی آرام که با نوعی استفهام و اظهار شگفتی همراه شده است؛ پس از بازگو کردن ماجرای درد و غمِ خود و رام نشدن یار، به تمسخر می‌گوید: «ای عاشقِ بیچاره (حافظ)! تو به تمام آرزوها و نعمت‌های خودت رسیده‌ای!! چون معشوق را در کنار داری و با زلف او بازی می‌کنی!! بنا بر این از نعمت‌های دنیا، چیزِ دیگری مخواه!!»

نکته‌ی زیبای شناختی دیگر، در ایهام تناسب فعل «می کشی» نهفته است، که در ارتباط با طُرّه‌ی یار، یعنی نوازش کردن و دست کشیدن و در ارتباط با می(شراب)، به معنی نوشیدن و سر کشیدن است (نوعی استخدام).

تناسب وزن شعر با انسجام غزل:

وزن عروضی این غزل، مفعولُ /فاعلاتُ/ مفاعیلُ/ فاعلن (بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف) است. که از نوعِ وزن‌های آرام و غمگینانه و متناسب با موضوعِ اندوه و درد و سرگشتگی است، بنابراین، انتخاب چنین وزنی از سویِ شاعر، کاملاً با مفهوم و محتوای غزل مناسبت دارد.

تناسب قافیه‌ی شعر و ردیف آن با انسجام غزل:

قافیه‌های غزل عبارت اند از: رخسار، گلزار، بازار، کار، خمّار و... ردیف شعر نیز فعل «می کشی» است، که اغلب به معنی کشیدن (نقش کردن)، سوق دادن و کشاندن است. اما ترفندِ بدیعیِ نهفته در این فعل، وجود ایهامِ تبادر، در آن است، به گونه‌ای که می‌کَشی، می‌کُشی (کُشتن و نابود ساختن)را که متناسب با مظلومیّت شاعر و ستم پیشه بودنِ معشوق، در فضای کلّیِ غزل است، به ذهن القاء میکند. خصوصا در دو بیتی که قافیه‌ی آن‌ها به زار(گلزار- بازار) ختم می‌شود و این چنین به نظر میرسد که معشوقِ سنگدل، عاشقِ بی گناه را زار و زبونانه به قتل می‌رساند(می کُشد).

نتیجه گیری:

از آن جا که نظریه پردازانِ نقدِ فرمالیستی، برای مسائل هنری و زیبایی شناختیِ یک اثر، اهمیّت فراوانی قائل اند و با مطرح کردن ویژگی‌های ذاتی ادبیات در پی تعریفِ مشخصی از آن هستند و در نقدهای خود از آثار ادبی، عموماً به تجزیه و تحلیل‌های عالمانه ای می‌رسند، این شیوه‌ی نقد، در بین سایر گونه‌های نقد ادبی، کماکان از مقبولیّت و مطلوبیّتی

نسبی برخوردار است؛ و از آن جا که حوزه‌ی نقد فرمالیستی، بیشتر بررسیِ آثار منسجم و خلّاق ادبی و نمونه‌های کوتاهِ غنایی در شعر و داستان است؛ غزلیاتِ حافظ، در پهنه‌ی ادب فارسی، یکی از مناسب‌ترین میدان‌های جولان توسنِ تیز پایِ این نوع از نقد به حساب می‌آید که با به کار گیری معیارها و مقیاس‌های این شیوه، می‌توان به هزار نکته‌ی هنرورزانه‌ی باریک تر از مویِ دیوانِ خواجه، دسترسی پیدا کرد.

نقدِ فرمالیستیِ غزلِ «زین خوش رقم که بر گُلِ رخسار می‌کشی.....»، در سطور گذشته، خود گویای قابلیّت‌های ذاتی اشعار حافظ برای نقدهای فرمالیستی است. زیرا همان طور که دیدیم این غزل دارای بافتی منسجم و به هم پیوسته است که تمام عناصر و تصویرهای آن، پیرامون یک درون مایه یا مضمون واحد گِرد آمده اند وشاعر با به کارگیری هنرمندانه‌ی نکات دقیقِ بلاغی، فنی ، موسیقایی و نیز در خدمت گرفتن وزن، قافیه و ردیف شعر، به ساختاری منسجم و یکدست رسیده است،به گونه ای که امکان جا به جایی و یا حذف جزئی از از اجزای دیگر شعر، تقریباً غیر ممکن می‌نماید.

پی‌نوشت:

۱- شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بنده‌ی طلعت آن باش که «*آنی*» دارد.
(حافظ،۱۳۷۱ :۱۶۹)

و:

این که می‌گویند «*آن*» خوشتر زِ حُسن یار ما این دارد و «*آن*» نیز هم.
(*همان*:۴۹۴)

۲-رک: شمیسا،۱۳۷۲،،فرهنگ اشارات ادبیات فارسی،ج۲، ۱۱۳۶.

۳-رک: *همان*:۹۷۴.

۴- رک: *همان*:۳۴۸.

۵- در روایات آمده است: «خَیرُ البُقاعِ المساجد وَ شَرُّ البُقاعِ الاَسواق.» رک: *همان*:۱۴۹ به بعد. در اسرار التوحید نیز آمده است:«در بازارها نشدیم، که رسول الله علیه و سلّم فرمود: «پلیدترین جای‌ها بازار است و پاک‌ترین جای‌ها مسجد هاست.» رک:محمد منوّر،۱۳۸۶،ج۱: ۳۳ و نیز بنگرید به تعلیقات همان کتاب،ج۲: ۴۸۵.

۶-رک: شمیسا، ۱۳۷۲: ۷۸۶.

۷-با همه‌ی نقش‌های مثبتی که در سنتِ شعر فارسی برای بادِ صبا یاد کرده اند- و اغلب این نقش‌ها را حافظ، در غزلیات خویش به زیبایی بیان می‌دارد (رک:خرمشاهی،۱۳۷۲، ج۱: ۱۲۰-۱۱۸).- از آن جا که باد صبا در مقابلِ عاشق، به عنوان رقیب و حریف عشق به حساب می‌آید، در بسیاری از موارد نیز نقش‌ها و نسبت هایی منفی، مثلِ: غمّاز، هرزه گرد ، دروغزن، هرزه پو ، سرگردان، بی حاصل ،عهد شکن،کاهل رو و... را به او نسبت داده اند:

- به دست بادِ صبا زلف خویش باز مده — که هست عادت آن *هرزه گرد، غمّازی*
(همام تبریزی، دیوان:۱۵۲، به نقل از عفیفی،۱۳۷۶،ج۳: ۲۶۱۷).

- بادِ صبا *دروغ زن* است و تو راست گو — آن جا به رغم بادِ صبا می‌فرستمت
(خاقانی ، ۱۳۷۵، ج۲: ۸۲۱).

- من و باد صبا مسکین *دو سرگردانِ بی حاصل* — من از افسون چشمت مست و اواز بوی گیسویت
(حافظ،۱۳۷۱ :۱۳۲).

- تو را صبا و مرا آب دیده شد *غمّاز* — وگرنه عاشق و معشوق راز دارانند
(*همان*:۲۶۳).

- دست در حلقه‌ی آن زلفِ دوتا نتوان کرد — تکیه بر عهد تو و بادِ صبا نتوان کرد
(*همان*:۱۸۴).

۸-بنگرید به: برزگر خالقی،۱۳۸۶ :۳۶۰ ،در شرح بیت:

«دوستان دختر رَز توبه زِمستوری کرد — شد سوی محتسب و*کار* به دستوری کرد».

۹-رک: فرهنگ معین، ذیل واژه‌ی «کار».

۱۰-رک: سعدی شیرازی،۱۳۸۲ :۴۲۰.

۱۱-رک: عطار نیشابوری،۱۳۷۲ :۸۸-۶۷.

۱۲-رک: برزگر خالقی،۱۳۸۶ :۳۷۵.

۱۳-البته ذکر این نکته خالی از فایده نیست که در ادب فارسی، خشونتِ معشوق و تشبیه برخی از اندام او به آلات جنگی، ریشه در این واقعیت تاریخی و دیرینه دارد که معشوقِ شعر فارسی در ابتدا مرد بوده است نه زن.در این باره رک: شمیسا، ۱۳۶۹ :۵۰-۴۶.

۱۴-رک: سعدی شیرازی،۱۳۶۹ :۱۰۰.

۱۵-رک: شهریار(بهجت تبریزی)، ۱۳۸۵،ج۱ :۱۴۸.

منابع:

۱- احمدی، بابک، (۱۳۸۶)، *ساختار و تأویل متن*، چ نهم، تهران، مرکز.
۲- امامی، نصرالله، (۱۳۷۷)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، چ اول، تهران، جامی.
۳- ..... ،.....، (۱۳۹۱)، *از رودکی تا حافظ* (جستارهایی در نقد و تحلیل آثار ادبی)، به کوشش آرش امرایی، چ اول، تهران، سپاهان.
۴- برزگر خالقی، محمد رضا، (۱۳۸۶)، *شاخ نبات حافظ*، چ سوم ، تهران، زوّار.
۵- حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۷۱)، *دیوان غزلیات*، چ دهم، به کوششِ خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی علیشاه.
۶- خاقانی شروانی، افضل الدین، (۱۳۷۵)، *دیوان*، چ اول، ویراسته‌ی جلال الدین کزازی، تهران، مرکز.
۷- خرمشاهی، بهاالدین، (۱۳۷۲)، *حافظ نامه*، ج۱، چ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی و سروش.
۸- سپه وندی، مسعود و فرانک فرشید، (۱۳۸۹)، *نقد ادبی* (آشنایی با مکاتب نقد و آفاق نقد عملی)، چ اول، اراک، نویسنده.
۹- سجودی، فرزان، (۱۳۸۰)، *ساخت گرایی، پساساخت گرایی و مطالعات ادبی*، چ اول، تهران، سوره مهر(حوزه‌ی هنری).
۱۰- سعدی شیرازی، مصلح الدین، (۱۳۶۹)، *بوستان*، چ چهارم، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.
۱۱- ..... ، .....، (۱۳۸۲) ،*کلیات سعدی*، چ چهارم، تصحیح محمد علی فروغی، تهران، نگاه.
۱۲- سلدن، رامان، (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*، ترجمه‌ی عباس مخبر، چ دوم، تهران، طرح نو.
۱۳- شایگان فر، حمید رضا، (۱۳۸۰)، *نقد ادبی*، چ اول، تهران، دستان.
۱۴- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰)، *موسیقی شعر*، چ سوم، تهران، آگاه.
۱۵- شمیسا، سیروس، (۱۳۶۹)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چ دوم، تهران، فردوسی.
۱۶- ..... ، .....، (۱۳۷۷)، *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*، ج۲، چ اول، تهران، فردوسی.
۱۷- ..... ، .....، (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، چ اول، تهران، فردوسی.
۱۸- شهریار(بهجت تبریزی)، محمد حسین، (۱۳۸۵)، *دیوان اشعار*، ج۱، چ بیست و هشتم،

تهران، نگاه.
۱۹- عطار نیشابوری، فرید الدین، (۱۳۷۲)، *منطق الطیر*، چاپ نهم، به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران، علمی و فرهنگی.
۲۰- عفیفی، رحیم، (۱۳۷۶)، *فرهنگ نامه شعری*، چ دوم، تهران، سروش.
۲۱- منور، محمد، (۱۳۸۶)، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابوسعید*، چ هفتم، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیعی کدکنی، ج۱، تهران، آگاه.
۲۲- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۷)، ومیمنت میر صادقی(ذوالقدر)، *واژه نامه‌ی هنر داستان نویسی*، چ اول، تهران، مهناز.
۲۳- میر صادقی(ذوالقدر)، میمنت، (۱۳۷۶)، *واژه نامه‌ی هنر شاعری*، چ دوم، تهران، مهناز.