تحلیل زبان غنایی غزلی از حافظ

پونه ناشر[۱]، دکتر عباسعلی وفایی[۲]

شماره۳۹، بهار ۱۳۹۸ تاریخ دریافت: ۹۶/۰۵/۰۱

تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۱/۱۰

چکیده

زبان پدیده‌ای پیچیده است که از ابعاد گوناگون قابل‌مطالعه است، از یک‌سو وسیله ارتباط بین افراد جامعه و به‌بیان‌دیگر مهم‌ترین نهاد اجتماعی است و از سوی دیگر زبان، ابزار بیان افکار و احساسات است. با تبدیل نظام آوایی زبان به نشانه‌های معنایی، کارکرد زبان از ارتباط و انتقال، به خلق موقعیت‌های نو برای خواننده و شنونده ارتقاء می‌یابد. زبان در این مرحله با دو فرایند خودکاری و برجسته‌سازی مواجه می‌شود. انحراف از قواعد زبان معیار و افزودن قواعدی بر آن (برجسته سازی، آشنایی‌زدایی، هنجار گریزی و قاعده افزایی) به آفرینش هنری انواع ادبی می‌انجامد. نظریه‌های ادبی در تحلیل علمی انواع ادبی، گام‌های مهمی‌برداشته‌اند اما هر نوع ادبی را نمی‌توان با هر نظریه ادبی بازخوانی کرد، به نظر می‌رسد زبان‌شناسی فرمالیستی در زمره نظریه‌هایی است که به مدد آن می‌توان اصول زبان غنایی را از متن استخراج و تحلیل نمود. از منظر زبانی، غزل‌های غنایی، کارکردی شخصی، عاطفی و ادبی دارند و جهت‌گیری پیام معمولاً به‌سوی گوینده یا به‌سوی خود پیام است و نقش ادبی زبان در قاعده افزایی ها و هنجار گریزی‌های متعدد نمود می‌یابد. این مقاله سعی دارد تا ضمن تعریف و بررسی مفاهیم بنیادینی چون زبان، ادبیات و شعر غنایی به‌عنوان زمینه‌های اصلی بحث، به تحلیل معیارهای زبان غنایی دست یابد و سپس مطابقت این معیارهای زبانی و ادبی را در تحلیل غزلی از حافظ به آزمون گذارد.

واژه‌های کلیدی: زبان، ادبیات، شعر غنایی و حافظ، فرمالیسم.

[۱]. دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی ساوه واحد علوم تحقیقات،ساوه،ایران.

poonehnasher@gmail.com

[۲]. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران ،تهران ،ایران.(نویسنده مسئول)

مقدمه:

پژوهش حاضر برآن است که با استفاده از معیارهای زبان‌شناسی فرمالیستی در بررسی انواع، به تحلیل زبان غنایی در غزلی از حافظ بپردازد و به دو کارکرد عاطفی و ادبی این نوع، نظری موشکافانه بیفکند. البته پیش از ورود به بحث اصلی، ضروری است که به‌اختصار به مباحث مقدماتی چون تعریف زبان، ادبیات و... نظری انداخته شود تا زمینه‌های پژوهش آشکار گردد.

زبان اگرچه در جامعه آموخته می‌شود اما نمی‌توان آن را پدیده‌ای صرفاً اجتماعی دانست زیرا ساخت و مکانیسم یادگیری زبان در طول زمان و از راه تکامل بشر فراهم آمده است و به‌تدریج ذاتی همه انسان‌ها در سراسر جهان گردیده است.

تعریف زبان به‌نحوی‌که موردقبول همگان باشد، مقدور نیست و این مشکل به طبیعت زبان باز می‌گردد. زیرا زبان پدیده‌ی بغرنج و پیچیده است که مطالعه آن را نمی‌توان به یک قلمرو خاص محدود کرد. زبان دارای جنبه‌های فراوان است ازآن‌جهت که وسیله ارتباط بین افراد جامعه زبانی است مهم‌ترین نهاد اجتماعی محسوب می‌شود و از جهت دیگر ابزاری کارآمد در بیان افکار و احساسات است. (باطنی، ۱۳۹۴: ۱۰-۹؛ چهار گفتار درباره زبان، ۱۳۹۴: ۱۲)

مطابق تعریف فوق، زبان ابزار ایجاد ارتباط، محمل اندیشه و حدیث نفس است. اما زبان ادبی چیست؟

آثار ادبی به‌عنوان نوعی از زبان، با دو ویژگی، از سایر انواع متمایز می‌شوند آراستگی و مخیل بودن. اغلب زبان شناسان هم، زبان ادبی را نوعی از زبان، تلقی می‌کنند که به کمک هنجار گریزی یا قاعده افزایی، آشنایی زده‌شده است.(فتوحی،۱۳۸۰: ۱۸۴)

یاکوبسن در میان آثار ادبی، نقش شعر را برجسته کرده و تغییرات و جابه‌جایی‌های درونی شعر را بر اساس روابط جانشینی و هم‌نشینی آن تفسیر می‌نماید.

دکتر حق‌شناس در مقاله «مرز میان زبان و ادبیات» چهار ضابطهٔ «نشانه، ساخت، نقش و ارزش» را در شناخت مرز اثر ادبی و زبانی تعیین‌کننده می‌شمارد و آن دو را این‌گونه تعریف می‌نماید:

اثری زبانی است که از طریق نشانهٔ زبانی (دلالت دل بخواهی) و ثابت لفظ بر معنـا، به

مخاطب منتقل می‌شود و ساخت‌ها و روابط دستوری آن در تکوین پیام نقش دارد و پیام آن مستقیم و صریح به مخاطب ابلاغ شود و ارزش آن اثر را از طریق رابطهٔ آن اثر با جهان خارج می‌توان سنجید. اثری ادبی است که از طریق نشانه‌های ادبی (دلالت انگیخته) و ثابت لفظ بر معنا، به مخاطب منتقل شود و ساخت‌ها و روابط ادبی در تکوین پیام نقش دارد. و پیام آن به‌صورت غیرمستقیم و از طریق خلق فضاهای خیالی، با ابهام و تعویق معنایی هر چه بیشتر به مخاطب القاء می‌شود و ارزش آن را از طریق رابطهٔ پیام آن، با فضای تخیل می‌توان سنجید. (حق‌شناس، ۱۳۸۱: ۴۴)

در تقسیم آثار ادبی به انواع، نوع غنایی جایگاهی ممتاز دارد. در مفهوم اولیهٔ نوع غنایی در یونان، عنصر موسیقی نقشی برجسته داشت اما این مفهوم در طول زمان ازلحاظ معنایی منظور شد و در دورهٔ رمانتی سیسم عنصر عاطفه و احساس در این نوع ادبی بر عنصر موسیقی غلبه کرد. دکتر شفیعی کدکنی شعر غنایی را این‌گونه تعریف می‌کند: «شعر غنایی، سخن گفتن از احساس شخصی است به‌شرط این‌که از دو کلمه «احساس و شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آن را در نظر بگیریم یعنی تمام انواع احساسات از نرم‌ترین احساسات تا درشت‌ترین آن‌ها، با همه واقعیاتی که وجود دارد، احساس شخصی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او به اعتبار این‌که شاعر فردی است از اجتماع و روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضوع دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۷-۵)

شعر غنایی قالب، مشخصی ندارد اما غزل یکی از سرشارترین حوزه‌های شعر غنایی است و نمونهٔ خوبی که در آن می‌توان آمیزش انواع غنایی را به‌خوبی ملاحظه کرد. (همان: ۷)

از مباحث پیش زمینهٔ زبان، ادبیات و شعر غنایی، می‌توان چنین استنباط کرد که:

- زبان ابزار ایجاد ارتباط، محمل اندیشه و حدیث نفس است.
- آراستگی و مخیل بودن برجسته‌ترین تفاوت زبان و ادبیات غنایی است.
- در ادبیات غنایی، حس و عاطفه و شخصی بودن احساس به دو ویژگی تخیل و آراستگی افزوده می‌شود.

بر اساس نظر زبان شناسان، برای تحلیل زبان یک متن و تطبیق آن با نوع ادبی به‌کاررفته در آن متن، نخست باید ثابت شود که کارکرد اصلی زبان متن، کارکرد ادبی است لذا ضروری

است به نظریهٔ کارکردهای یاکوبسن، نظری افکنده شود.

یاکوبسن در این نظریه، نموداری کلی از روند ایجاد ارتباط به دست می‌دهد. این فرایند شش جزء دارد: گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع و بر همین اساس به زبان کارکردها و نقش‌های شش‌گانه می‌دهد که عبارت‌اند از:

– نقش عاطفی: در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است. این همان نقش حدیث نفس است و نقش صرفاً عاطفی زبان، در حروف ندا و اصوات ظهور می‌کنند.

– نقش ترغیبی: در این نقش جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب است و ساخت‌های ندایی و امری بارزترین نمونهٔ نقش‌های ترغیبی هستند.

– نقش ارجاعی (توصیفی): در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است و جمله‌های اخباری زبان تماماً نقش ارجاعی، توصیفی یا بیانی دارند.

– نقش فرازبانی: در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی رمز است و زبان برای صحبت درباره خود زبان است و واژگان شرح می‌شوند.

– نقش همدلی: در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی مجرای ارتباطی است و هدف برقراری اولیه یا قطع ارتباط است.

– نقش ادبی: در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است. این نقش را شعری و زیبایی‌آفرینی هم می‌خوانند.

صورت‌گرایان، در نقش ادبی، دو فرایند زبانی خودکاری و برجسته‌سازی را از یکدیگر متمایز می‌سازند. در فرآیند خودکاری زبان، عناصر زبان به‌گونه‌ای به کار گرفته می‌شوند که بدون جلب نظر، موضوعی بیان می‌شود. اما در برجسته‌سازی، عناصر زبان به شکلی به کار گرفته می‌شوند که شیوهٔ بیان غیرمتعارف باشد و جلب نظر کند. (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۹–۳۴)

مطابق این نظریه، زبان ادبی برای ایجاد ارتباط نیست بلکه برای ارجاع و توصیف به کار می‌رود و در این نوع زبان توجه پیام به‌سوی خود پیام است. البته باید توجه داشت تشخیص نقش‌های زبان همواره ساده نیست لذا برای تشخیص ذاتی نقش ادبی از سایر نقش‌ها، یاکوبسن راه‌حل دیگری اندیشیده و آن شیوهٔ کاربرد واژگان بر روی دو محور هم‌نشینی و جانشینی است.

وی معتقد است که شیوهٔ انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم و بیش معادل یکدیگر بر روی محور جانشینی و چگونگی هم‌نشینی آن‌ها بر روی محور هم‌نشینی، می‌تواند جمله‌های یک زبان را از نقش ارتباطی، به سمت نقش ادبی سوق دهد. به اعتقاد وی شیوهٔ انتخاب و در کنار هم قرار گرفتن واژه‌ها، تأثیری در ساختار معنایی جمله ندارد، بلکه این تأثیر، مستقیماً در ساخت پیام اعمال می‌شود و جهت‌گیری را به‌سوی خود پیام سوق می‌دهد. (همان: ۴۶-۴۴)

فرآیند برجسته‌سازی زبان ادبی به دو گونه امکان پذیر می‌گردد. نخست آنکه در قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف ایجاد شود (هنجار گریزی) و یا قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. (قاعده افزایی).

بر طبق اطلاعات گردآوری شده فوق، اصول زبان شعر غنایی را این گونه می‌توان برشمرد:

- زبان، ابزار آفرینش ادبی است.
- جهت‌گیری پیام به‌سوی گوینده (حدیث نفس) و درون گرایانه است.
- زبان کارکرد عاطفی و ادبی دارد اما کارکرد ادبی و شعری مسلط است.
- کارکرد ادبی، در زبان شاعرانه (هنجارگریزی معنایی) از طریق صورخیال متجلی می‌شود.
- عامل موسیقایی از طریق قاعده افزایی نمود می‌یابد.

پیشینه تحقیق:

در عرصه ادبیات فارسی، پیشگامانی چون شفیعی کدکنی، پاینده، شمیسا، حق‌شناس، صفوی، باطنی، نبوی و مهاجر، آثاری را در زمینهٔ تحلیل متون نشر کرده‌اند که همواره برای فراگیران، توشهٔ راه بوده است.

در بررسی و تحلیل غزل‌های حافظ بر مبنای زبان شناسی می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

- تحلیل فرمالیستی غزلی از حافظ، دکتر مسعود سپه وندی، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد سنندج، سال چهارم، شماره ۱۱، تابستان ۱۳۹۱، ۷۴-۵۵.
- بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ، علیرضا نبی لو، مجله زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی، سال ۲۱، شماره ۷۴، بهار ۱۳۹۲، ۹۱-۶۹.
- نقد صورت‌گرایانه غزلیات حافظ، دکتر فاطمه مدرسی، بهار ادب، سال اول، شماره

اول، پاییز ۱۳۸۷، ۱۴۱-۱۱۸.

البته مقاله تحلیل ساختاری زبان غنایی با تکیه‌بر نفثه الم صدور، الگوی مناسبی در زمینهٔ تحلیل زبان غنایی است اما در زمینهٔ تحلیل زبان غنایی حافظ، تاکنون پژوهشی انجام نگرفته است.

شیوهٔ تحقیق:

پژوهش حاضر به روش تحلیلی- توصیفی و بر پایهٔ سه اصل تجزیه عوامل، روابط عوامل و درک و استنباط موضوع تحقیق، انجام‌گرفته است نگارنده با تقسیم غزل به اجزا و بررسی جنبه‌های عینی غزل، چگونگی برآمدن معنای خاصی را از غزل موردپژوهش قرار داده و درنتیجه عملکرد آن اجزا، مورد تحلیل قرارگرفته است.

بحث

تحلیل غزلی از حافظ

قالب غزل یکی از مهم‌ترین قالب‌های شعر غنایی شمرده می‌شود که به علت ویژگی‌هایی چون ؛کوتاهی و بی‌مقدمه بودن، فاصله میان ذهن و عین و انعکاس الهام‌های ناب شاعرانه و... بیشترین قابلیت را در بازتاب اندیشه، احساس و عاطفه شاعر دارد. موضوع‌های عینی و مادی در غزل در هاله‌ای از سایه‌روشن‌ها پدیدار می‌شوند.

حافظ در قالب کوتاه غزل علاوه بر بهره‌های فوق، موضوع‌های متعدد و متناقضی را می‌گنجاند که می‌تواند نشانگر روح آزاد، اندیشه خلاق و هنری وی باشد.

با توجه به مباحث پیش‌گفته و تمهید مقدمات، غزلی از حافظ را ذکر می‌کنیم و سپس به تحلیل آن می‌پردازیم .

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد و آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است طلب از گم‌شدگان لب دریا می‌کرد

مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تائید نظر حل معما می‌کرد

دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست و ندران آینه صد گونه تماشا می‌کرد
گفتم: این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد
بیدلی در همه احوال خدا با او بود او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد
این‌همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد آنجا سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد
گفت آن یار کز و گشت سردار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد
گفتمش: سلسله زلف بتان از پی چیست؟ گفت: حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد
(حافظ،غ۱۹، ۱۳۹۱: ۲۲۳)

با توجه به مقدماتی که ذکر آن رفت، در تحلیل زبانی غزل فوق می‌توان به چهار معیار تکیه کرد. وجه شخصی و درونی غزل، وجه عاطفی غزل، وجه ادبی غزل و غلبه قطب استعاری بر مجازی (تراز ادبی) که در ذیل بدآن‌ها خواهیم پرداخت.

۱- وجه شخصی، درونی و فردی غزل: همان‌گونه که در مقدمه آمد، شعر غنایی یکی از فردی‌ترین و شخصی‌ترین انواع شعر محسوب می‌شود که در آن گوینده به بیان شخصی‌ترین مکنوناتش می‌پردازد.

شعر غنایی، شعری است فردی که در آن «منِ» شعری شاعر، جهان را وا می‌نهد و تنها به درون خویش می‌نگرد. البته این منِ شاعرانه قابل‌تعمیم به من‌های بی‌شمار دیگر است ازاین رو مخاطبان فراوانی را به خود جلب می‌کند. در شعر غنایی هر آنچه فردیت آدمی را تهدید می‌کند، کنار گذاشته می‌شود و گوینده درون خود را فریاد برمی‌آورد.

در غزل مورد بررسی کارکرد جمله‌ها از این قرار است:

کل جمله‌های به‌کاررفته در غزل ۲۸ جمله می‌باشد که دارای کارکردهای عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، همدلی و ادبی هستند. از آن میان۲۳ جمله با کارکرد ادبی، نوعی از انواع هنجار گریزی یا قاعده افزایی را در خوددارند.۵ جمله کارکرد ترغیبی دارد و جهت‌گیری پیام، متوجه

مخاطب است و مخاطب یا پیرمغان است یا خود گوینده که خود را مورد خطاب قرار می‌دهد.۲۰ جمله کارکرد ارجاعی، توصیفی یا بیانی دارند و به موضوع پیام که عشق است، می‌پردازند. در ۵ جمله با کارکرد عاطفی، جهت پیام متوجه گوینده است.

نکته: البته باید توجه داشت برخی از جمله‌ها دو نقش و کارکرد را توامان دارند لذا جمع تعداد جمله‌ها با کمیت دستوری جمله‌ها مطابقت ندارد. در این غزل بسآمد جمله‌های عاطفی(جهت پیام متوجه گوینده باشد) اندک است اما همه جمله‌ها با سایر کارکردها در خدمت توصیف جمله عاطفی اول است یعنی؛ دلِ گوینده. شاعر در این غزل به روایت حال خود می‌پردازد وی در طلب حقیقتی برآمده است که خود آن را دارد و همه مساعی خود را بر این قرار می‌دهد تا مشکل دل را حل نماید. ساختار معنایی اولیه موضوع (دل، طلب، عشق و آگاهی)، عاطفی، روانی، درون شناختی و روانشناسانه است و کارکردهای غیر عاطفی زبان در تبیین این معنا به‌کاررفته شده‌اند و زبان واجد کارکرد ادبی است.

نکته قابل‌توجه دیگر در کارکرد زبانی این غزل، آن است که میان کارکرد ارجاعی زبان با کارکرد ادبی زبان تناقض وجود دارد. از دیدگاه یاکوبسن در کاربرد زبان، در نقش ارجاعی جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است و صدق و کذب گفته‌هایی که از نقش ارجاعی برخوردارند را می‌توان از طریق محیط، اثبات کرد یعنی؛ هر چه مدلول به مصادیق محیطی آن نزدیک‌تر باشد نقش ارجاعی‌تر خواهد بود و هر چه مدلول از مصداق دورتر شود نقش ادبی‌تر خواهد بود.

در غزل فوق نقش زبان در ۲۰ جمله ارجاعی است اما اغلب این جمله‌ها نقش و کارکرد ادبی دارند زیرا عناصر ظاهری زبان، در این جمله‌ها برجهان خارج قابل تطبیق هستند اما مفاهیم و معنای ثانویه زبان، گریزان از مصداق پذیری است. غالباً نقش و کارکرد زبان را از روی فعل‌ها، می‌توان دریافت و افعال به‌کاربرده شده در غزل فوق غالباً وجه خبری و کارکرد ارجاعی دارند اما با دخالت سایر عناصر زبانی، نقش و کارکرد زبان، تغییریافته و دو کارکرد ادبی و عاطفی غالب شده‌اند.

طلب غیرمتعارف دل، سرگشتگی و حیرت در مسیر سلوک، پارادوکس دوری و نزدیکی حقیقت و نیاز به فیض رحمانی ازجمله معانی عاطفی به شمار می‌روند که من شعری گوینـده با

آن روبرو است و این معنا به همه اهل سلوک قابل‌تعمیم است.

۲- وجه عاطفی غزل: از عناصر عاطفه ساز زبان (ندا، تعجب، صوت، سؤال) دو پرسش در بیت‌های ۵ و ۱۰ حضور دارند. بیت ۶ و ۷ حاوی پرسشی نهفته و مضمر است که به پارادوکس دوری و نزدیکی بیدل به خداوند اشاره می‌نماید. واژگان ظاهراً عاطفی در غزل اندک اما ترکیب‌هایی که بار معنایی عاطفی دارند، کم نیستند. در این غزل بار عاطفه بر دوش معنا نهاده شده و غالب آن‌ها در کارکرد ادبی اثر جلوه نموده است. برخی از ترکیب های عاطفی عبارت‌اند از: طلب کردن، تمنا کردن، مشکل داشتن و حل کردن، خرم و خندان بودن، تماشای صدگونه، خدایا کردن، مدد کردن و گله کردن. این ترکیب‌ها محتوا عاطفی دارند. در مخاطب ساختن پیرمغان و بالعکس، نوعی از رابطهٔ سرشار از عاطفه که حکایت از مثبت نگری است (گو به تائید نظر حل معما می‌کرد)، مشاهده می‌شود. عواطف گوینده نسبت به حلاج شکوهمند، نسبت به روح‌القدس عیسی و موسی توأم با احترام است. احساس شاعر نسبت به بیدل و سامری منفی و عتاب‌آمیز و انکاری به نظر می‌آید.

البته مهم‌تر از همه احساس شاعر نسبت به خودش (دل) می‌باشد که توأم با گنگی و سرگشتگیِ دایره وار و تکرارشونده‌ای است که در آغاز به‌صورت طلبی متعارف اما از مجاری غیرمتعارف آشکار می‌شود و در انجام به شکل گِله و شکایت درمی‌آید.

۳- وجه ادبی غزل: غزل موضوع پژوهش، از لحاظ کارکرد ادبی، سرشار و غنی از عناصر برجسته‌ساز است.

دکتر شفیعی کدکنی برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانی تقسیم می‌کند. وی گروه موسیقایی را مجموعه عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار، به کمک آهنگ و توازن ممتاز می‌سازد (وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌ها، آوایی) و گروه زبانی مجموعه عواملی است که به اعتبار تمایز نفس واژگان، در نظام جمله‌ها می‌تواند سبب برجسته‌سازی شود مانند: استعاره، مجاز، ایجاز و ... . (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۳-۷)

بهر صورت برجسته‌سازی به دو صورت امکان‌پذیر است هنجار گریزی (انحراف از قواعد زبان معیار) و قاعده افزایی (افزودن قواعد بر زبان معیار) که در ذیل به این دو فرآیند در غزل حافظ می‌پردازیم.

۱-۳ هنجارگریزی: در انحراف از قواعد حاکم بر زبان معیار (خودکار) باید به اصل رسانگی توجه داشت از نظر لیچ هنجار گریزی اقسامی دارد: واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی.

«نحو منظم مولود ذهن نظام‌مند است. ساخت اندیشه با نحو پیوند آشکارتری دارد تا با واژه. کیفیت چیدمان کلمه‌ها در جمله، طول جمله‌ها، نوع جمله‌ها، کیفیات وجه و زمان همگی بیانگر نوع اندیشه‌اند.» (فتوحی،۱۳۹۲: ۲۶۷) مثلاً انتخاب فعل «می‌کرد» در غزل فوق به عنوان ردیف، تصادفی نیست بلکه بیانگر استمرار فعلی است که از سابقه‌ای دیرینه برخوردار است. (طلب دیرینه آدمی و جستجویی مسبوق به سابقه) هنجار گریزی نحوی غالباً در شعر رخ می‌دهد و برخی اسباب آن به محدودیت‌های مختلف گوینده بازمی‌گردد که چاره ایی جز جابه‌جایی ارکان دستوری جمله، ندارد.

در غزل حافظ هنجار گریزی معنایی بالاترین بسآمد را در میان، انواع هنجار گریزی‌های دیگر دارد که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:

- استعاره: مجاز است به علاقه مشابهت و گشتاری است ازجمله تشبیهی. یعنی؛ ژرف ساخت هر استعاره یک جمله تشبیهی است.(شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۵۳) و در زمره هنجار گریزی‌های معنایی است زیرا گوینده با انتخاب یک معنا به‌جای معنایی دیگر، قواعد حاکم بر زبان هنجار را می‌شکند و غایتمندانه مفهومی نقشمند را محقق می‌کند در این غزل نمونه‌های زیر دیده می‌شود.

جام جم، گوهر، قدح باده و آینه، استعاره از دل می‌باشند.گنبد استعاره از آسمان است و بیگانه، گمشده لب دریا، بیدل و سامری، استعاره از عقل یا هر آنچه در تقابل با دل قرار می‌گیرد.

- ایهام: کاربرد واژه است در دو معنا، آنگاه که این معنا، هم دوگانه و هم متناسب باشد، ایهام تناسب نامیده می‌شود.در ایهام هر دو معنا پذیرفتنی است اما در ایهام تناسب یک معنا قبول واقع می‌شود.(کزازی،۱۳۸۱: ۱۲۹)

در بیت ۳، برو دوش ایهام تناسب دارند، در بیت ۸، سردار بلند شدن، ایهام دارد به دو معنا، دار به وجود او سربلند شد که در این معنا اساساً گوینده ارتکاب جرم حلاج را قبول ندارد و یا به معنی اینکه دار برای او برپا شد.

در بیت۹، مصراع دوم، دو معنی اثباتی و جدی یا انکاری و طنز در واژهٔ دیگران وجود دارد که در اولی به‌صورت عام به این معنا است که دیگران چون عیسی ،قادر به آوردن معجزه خواهند بود یا به‌صورت خاص منظور از دیگران، مدعیان و صوفیان کرامت فروش می‌باشد.

در بیت ۱۰، در ترکیب سلسله زلف بتان، زلف می‌تواند ایهام به گمشدگان لب دریا، شاعر، پیرمغان، بیدل، موسی، عیسی، حلاج داشته باشند و یا مطابق نظر دکتر انوری، زلف، رمز کفر است و کفر برای مداوای دل شیدا چون عبور از گناه و وصول به رستگاری است. (انوری، ۱۳۷۹: ۲۳۲)

- **پارادوکس:** آوردن دو واژه با دو معنی به‌ظاهر متناقض و متضاد است و زیبایی آن در این است که ترکیب سخن به‌گونه‌ای باشد که تناقض منطقی آن از قدرت اقناع ذهنی و زیبایی آن نکاهد.(شمیسا،۱۳۶۸: ۱۱۹)

در بیت ۶، واژهٔ بیدل متناقض نماست از سویی به آنکه دل ندارد اطلاق می‌شود و از سوی دیگر به کسی که دلی مست و عاشق دارد که جزء دوست هیچ در آن نیست. (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۲۰۱۸)

- **تداعی‌های معنایی:** تشابه میان مدلول‌هاست مانند:

تشابه بیگانه و گمشده لب دریا؛ تشابه جام جم، گوهر، آینه و جام جهان‌بین، تشابه بیدل و سامری؛ تشابه عیسی و موسی اما تشابه میان خرم و خندان صوری است و به توازن می‌انجامد که در زمره قاعده افزایی قرار می‌گیرد.

- **تقابل‌های معنایی:** مدلول‌ها باهم تقابل دارند که این تقابل گاه جنبهٔ صوری هم دارد مانند:

تقابل خود و بیگانه (عقل و دل) تقابل مشکل و حل؛ تقابل پیرمغان و بیدل؛ تقابل قدح باده (دل) با گنبد مینا (هستی) که تقابل جهان درون و جهان بیرون است؛ تقابل دیگران و بیدل و سامری با مسیح و موسی.

حمیدیان در شرح شوق در این رابطه می‌گوید: تناظر انسان با کل دایره هستی و تناظر عالم کبیر با صغیر و ارتباط این دو باهم، تصاویری می‌سازد که حول نوعی حرکت و بازی دوایر کوچک و بزرگ می‌گردد. نگاهی به دل، جام جم، گوهر، صدف، دریا، قدح گردان، گنبد آسمان مؤید اختیار این شیوهٔ تجسم از جانب شاعر است و تناسب کامل بین شکل شعر و محتوی را برقرار می‌سازد.

مطابق با شکل و صورت این غزل آدمی دائم در حال صیرورت است و در جریانی مداوم

از کوچک به بزرگ و دور و نزدیک شدن، قبض و بسط و باز و بسته شدن غوطه‌ور است. (همان: ۲۰۲۶)

۲-۳ قاعده افزایی: انحراف از قواعد زبان هنجار نیست بلکه اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است و برونهٔ زبان را شکل می‌دهد. یاکوبسن معتقد است قاعده افزایی چیزی جز توازن نیست و از طریق تکرار کلامی حاصل می‌گردد که در سه بخش آوایی، واژگانی و نحوی طبقه‌بندی و هر یک از این بخش‌ها خود به لایه‌های دیگر تقسیم می‌شوند. نمونه‌هایی از قاعده افزایی در غزل حافظ عبارت‌اند از:

۱-۲-۳ توازن آوایی: از میان لایه‌های مختلف متون، آنچه در آغاز به گوش می‌رسد، آوا و ریتم است. عنصر موسیقی در شعر چنان مهم است که گاه آن را به‌عنوان اساسی‌ترین مؤلفه تکوین کلام شاعرانه، قلمداد کرده‌اند.

«موسیقی از آنجا که در انتقال درون مایه عاطفی شعر و اندیشه ناشی از آن نقش اساسی دارد، از عناصر مهم شعر محسوب می‌شود.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴:۳۹۸)

تکرار واجها و هجاها، سطح موسیقایی زبان شعر را افزون می‌سازند، شاعرانی که با موسیقی آشنا بوده‌اند، از امکانات موسیقایی زبان چنان بهره گرفته‌اند تا بار عاطفی بیشتری را از این رهگذر القاء کنند و حافظ در زمره همین شاعران است.

شفیعی کدکنی درباره انواع موسیقی شعر به چهارگونه موسیقی بیرونی (وزن) کناری (قافیه و ردیف) داخلی (جناس‌ها، قافیه‌های میانی و تکرارهای واجی) و معنوی (تضاد، طباق و مراعات نظیر) اشاره می‌کند. (۱۳۶۸: ۲۷۱) آنچه ایشان به عنوان موسیقی معنوی نام می‌برد به درونهٔ زبان بر می‌گردد و به توازن آوایی مربوط نیست اما سه گونه موسیقی بیرونی، کناری و داخلی که اسباب ایجاد موسیقی به شمار می‌روند در حوزه توازن آوایی قرار می‌گیرند و وزن یا موسیقی بیرونی بر موسیقی کناری (ردیف و قافیه) مسلط است. در ذیل به برخی از توازن‌ها در غزل حافظ اشاره می‌رود.

توازن واجی: تکرارهایی را در برمی‌گیرد که درون یک هجا تحقق می‌یابند مانند:

بیدلی در همه احوال خدا با او بود او نمی‌دیدش و از دور خدایا می‌کرد

bi̲-de-li̲-dar- ha-me-ah-vâl-xo-dâ-bâ-ou-bud.

ou-ne-mi̱-di̱-da-šo-az-dur-xo-dâ̲-yâ̲-mi̱-kard

نمونه‌های دیگر از این گونه توازن‌ها در سایر ابیات به چشم می‌خورد که هر یک القاء کننده مفهومی هستند. برای مثال تکـرار واکهٔ «ی» در بیت ۶ و ۷ تداعی‌کننده حس عتاب‌آمیـز، طنز و هجوی جانکاه است و یا تکرار واکهٔ «آ» در بیت ۶ توصیف احساساتی می‌باشد که در زمان تجلی اوج می‌گیرد. تکرار همخوانی‌های خیشومی «ن و م» در بیت ۲، حالتی ناشی از عدم رضایت را القاء می‌کنند. تکرار همخوان روان «ر» در مصراع اول بیت سوم شفافیت و جریان داشتن را تداعی می‌نماید. (قویمی،۱۳۸۳: ۳۶-۲۸)

شمیسا این نوع توازن را «هم حروفی» می‌نامد و شفیعی کدکنی این صنعت را در زمره جناس قرار می‌دهد.

توازن هجایی: در این نوع از توازن، تکرارهایی آوایی مورد توجه‌اند که از هم‌نشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقق‌یافته‌اند و وزن را می‌سازند.

رمل مثمن مجنون اصلم مسبغ

فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فع لن
_ U_ _ Sâ-lo-hâ-del	UU_ _ Ta-la-be-ǰâ کسرهٔ اضافه را می‌توان بلند تلفظ کرد	UU_ _ Me-ja-maz-mâ	_ _ mi-kard

۲-۲-۳ توازن واژگانی: تکرار واژگانی، کل یک واژه یا گروه و یا جمله را ممکن است، شامل شود. منظور از واژه، گونه‌های بسیط- مشتق، مرکب و مشتق مرکب می‌باشد. در این‌گونه واژه‌ها همگونی میان دو یا چند واژه می‌تواند به‌صورت ناقص و یا کامل باشد.

نمونه‌های همگونی ناقص واژگانی: جام جم / کون و مکان/ با و یا/ بر و بردم/ آن و آینه/ آن و این/ آن و آنجا/ این و بین/ گفتم و گفت/ گفتمش و گفت/ ما- تمنا- دریا- خدایا- معما- تماشا- هویدا- بیضا- مینا- مسیحا و شیدا به‌عنوان کلمه قافیه مشمول همگونی ناقص واژگانی می‌شوند.

نمونهٔ همگونی کامل واژگانی، در بیت ۳ واژهٔ خدا، در بیت ۸ واژهٔ این و در آخر بیت‌ها ردیف «می‌کرد» عیناً تکرار شده است. این غزل فاقد تکرار واژگان در سطح گروه و جمله می‌باشد.

۳-۲-۳ توازن نحوی: آرایش عناصر سازندهٔ جمله، تا حد زیادی به حفظ وزن وابسته است. اگر این آرایش تکرار شود می‌تواند نظم موسیقایی بیشتری القا کند. توازن نحوی، شیوه‌های مختلفی دارد.

- **تکرار ساخت**: به این معنا که آرایش نحوی دو جمله تکرار شود تا گوینده موقعیتی را گزارش کند. نمونه:

آن‌همه	شعبده‌ها	عقل	می‌کرد	آنجا
//	//	سامری	می‌کرد	پیش عصا و ید بیضا
قید	مفعول	نهاد	فعل	قید

- **هم‌نشین سازی نقشی**: هم‌نشینی عناصر هم نقش به‌نوعی توزان نحوی می‌انجامد و گوینده قصد دارد موقعیت عاطفی پیرمغان را آشکار کند.

دیدمش خرم و خندان و قدح باده به دست وندر آن آینه صدگونه تماشا می‌کرد

قید حالت قید حالت قید حالت قید حالت

- **جانشین‌سازی نقشی**: شامل صنایعی چون لف‌ونشر، تقسیم، اعداد، تنسیق الصفات و قلب می‌شود و غزل حافظ فاقد این صنایع است.

۴- تراز ادبی: یکی از کارآمدترین ملاک‌های یک اثر زبانی از یک اثر ادبی، بحث ترکیب و انتخاب است. گوینده ایی که قصد دارد از تخیلش در کلام بهره بگیرد دست به انتخاب می‌زند و نشانه‌ای را به‌جای نشانهٔ دیگر برمی‌گزیند، از توضیح می‌کاهد و این کار را روی محور جانشینی انجام می‌دهد اما در آثار زبانی گوینده نشانه‌ها را روی محور هم‌نشینی باهم ترکیب می‌کند. به این معنا توجه بیشتر به انتخاب، توجه به ترکیب را کاهش و توجه به ترکیب از عملکرد انتخاب می‌کاهد و این همان ترازی است که مارتینه به آن معتقد است. (صفوی، ۱۳۹۰: ج ۲، ص ۱۰۹)

طبق این قاعده مدلول زبانی با افزودن نشانه‌ها به مصداق نزدیک می‌شود و از طریق نشان‌دار

سازی هم‌نشینی، مدلول بر مصداق خود منطبق می گردد. اما دور شدن مدلول از مصداق با انتخاب نشانه‌ای به‌جای نشانه‌ای دیگر صورت می‌پذیرد که متضمن عملکرد بر روی محورها جانشینی است و این دو عملکرد در تراز با یکدیگرند.

اعمالِ انتخاب بر روی محور جانشینی به استعاره و اِعمال ترکیب بر روی محور هم‌نشینی به مجاز منجر می‌شود، البته منظور یاکوبسن از استعاره و مجاز، همان معنای این دو، در بدیع فارسی نیست. یاکوبسن معتقد است استعاره، فرآیندی است که نشانه‌ای را از محور جانشینی به‌جای نشانهٔ دیگری قرار می‌دهد و مجاز، فرآیندی است که بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشاند. وی به‌جای محور جانشینی اصطلاح انتخاب و به‌جای محور هم‌نشینی اصطلاح ترکیب را به کار می‌برد.(فالر و دیگران،۱۳۸۱: ۵۰)

با استفاده ازنظریهٔ قطب استعاری و مجازی (انتخاب و ترکیب) می‌توان به طبقه‌بندی سبک‌ها پرداخت و یا شعر را از نظم فرق نهاد و یا اثر زبانی را از اثر ادبی متمایز نمود. خواننده از طریق استعاره‌های موجود در متن می‌تواند به شیوهٔ تفکر، ارزش‌ها و احساسات گوینده پی ببرد، در نوع غنایی، استعاره‌ها از قلمرو احساس سرچشمه می‌گیرند و به‌نوعی تجربهٔ حسی شاعرند.

غزل موردبررسی، واجد قطب‌های استعاری متعدد است که در ابیات به‌صورت انتخاب‌های مختلف تکرار شده و به انسجام معنایی انجامیده و زبان ادبی غزل را، قوام بخشیده است به نمونهٔ زیر توجه کنید:

دل طلب جام جم از ما می‌کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است
وندر آن آینه صدگونه تماشا می‌کرد
این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم

اگر هر یک از نشانه‌های مشخص‌شده را بر اساس محور جانشینی، جایگزین دیگری کنید معنا تغییری نمی‌کند و گوینده با انتخاب نشانه‌های جام جم، گوهر، آینه و جام جهان‌بین به‌جای نشانه‌های دیگر افزون بر به کاربستن تخیل، مدلول را از مصداق آن دور ساخته است تا به

آفرینش هنری دست یابد. نمونه- ای دیگر از قطبیت استعاره، در نشانه‌های ما، بیگانه، بیدل و سامری دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

– حافظ با تسلط بر امکانات زبان فارسی، از همه ذخایر زبانی بهره جسته و با به کار بستن شیوه‌های آشنایی‌زدایی در دو حیطه قاعده کاهی (هنجار گریزی) و قاعده افزایی به برجسته‌سازی زبان خویش دست‌یافته است.

– در غزل مورد بررسی، میان نقش‌های زبان، دو نقش ادبی و عاطفی غالب می‌باشند و همدیگر را تقویت می‌نمایند.

– مطابق ساخت دستوری، نقش ارجاعی زبان غالب بر غزل است اما مطابق معیارهای معنا گرایانه نقش ادبی فراگیرتر است و نقش ارجاعی زبان در خدمت ادبیت آن قرار می‌گیرد.

– معنای دوگانهٔ واژگان (ایهام) در دوگانگی نقش زبانی، غزل مؤثر است و بر ابهام غزل می‌افزاید البته ابهام برای متن ادبی فضیلت شمرده می‌شود.

– شاعر با خروج از قواعد زبان معیار (هنجار گریزی) و بهره گرفتن از ابزارهایی چون استعاره، ایهام، پارادوکس، تداعی‌های معنایی و تقابل‌های معنایی دست به تصویرسازی و آفرینش هنری زده تا باتجربه‌های حسی و عاطفی خود به خلق موقعیت‌های نو دست یابد.

– شاعر با استفاده از اشکال متنوع قاعده افزایی درزمینه آوایی با بهره گرفتن از توازن واجی، هجایی، واژگانی و نحوی، نه‌تنها جنبهٔ موسیقایی غزل را تقویت می‌نماید بلکه به القای معانی ثانویه هم توجه دارد.

– با غلبه قطب استعاری بر مجاز، گوینده ساختار عاطفی و ذهنی خود را از طریق استعاره‌های به‌کاررفته در متن به نمایش گذاشته است.

– زبان غنایی این غزل محصولِ موضوع درون گرایانه و شخصی، حضور عاطفه، تصویر، توازن موسیقایی و غلبهٔ قطب استعاری است.

منابـع

کتابها:

۱. انوری، حسن (۱۳۷۸) **صدای سخن عشق**، تهران، سخن.

۲. باطنی، محمدرضا (۱۳۹۴) **پیرامون زبان و زبان‌شناسی**، تهران، آگه.

۳. ..... ، ..... (۱۳۹۴) **چهار گفتار درباره زبان**، تهران، آگه.

۴. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) **سفر در مه**، تهران، زمستان.

۵. حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۱) **مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟ کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، اسفند ۱۳۸۱ و فروردین ۱۳۸۲، شماره ۶۵ و ۶۶ صص ۳۸ تا ۴۹.

۶. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲) **شرح شوق**، ج ۳، تهران، قطره.

۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) **موسیقی شعر**، تهران، آگاه.

۸. شمیسا، سیروس(۱۳۷۹) **بیان**، تهران،فردوس.

۹. ..... ، ..... (۱۳۶۸) **بدیع**، تهران، فردوس.

۱۰. صفوی، کوروش (۱۳۹۰) **از زبان شـناسی به ادبیات**، ج ۱ و ۲، تهـران، انتشارات سورهٔ مهر.

۱۱. فالر و دیگران، راجر(۱۳۸۱)**زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نشر نی.

۱۲. ..... ، ..... (۱۳۹۲) **سبک‌شناسی، نظریه‌ها ،رویکردها و روش‌ها**، تهران سخن.

۱۳. قویمی، مهوش (۱۳۸۳) **آوا و القاء**، تهران، هرمس.

۱۴. کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۱) **بدیع**، تهران، نشر مرکز.

۱۵. ..... ، ..... (۱۳۹۱) **بر آستان جانان**، تهران، سمت.

مقالات

۱۶. .....، .....(۱۳۷۲) **انواع ادبی و شعر فارسی**، مجلهٔ رشد آموزش ادب فارسی،

شمارهٔ ۳۳ و ۳۲، صص ۷-۵.

۱۷.فتوحی ،محمود (۱۳۸۰)**تعریف ادبیات**، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی ، شماره ۳۲، ۱۹۶-۱۷۱ .