

ماهنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

علمی^۱

سال سیزدهم - شماره یازدهم - بهمن ۱۳۹۹ - شماره پیاپی ۵۷

تطبیق و تأثیر نقش روابط بینامتنی در تصویر‌گرایی شعر سنایی و حافظ

(ص ۲۸۹-۲۶۹)

محمد رضا کمالی بانیانی^۲، نصرالله امامی (نویسنده مسئول)^۳، محمد رضا

صالحی مازندرانی^۴، پروین گلی زاده^۵

تاریخ دریافت مقاله: زمستان ۹۶ تاریخ پذیرش قطعی مقاله: بهار ۹۷

چکیده

تصاویر و بنمایه‌های تصویری شعر حافظ وجوه اشتراک فراوانی با اشعار سنایی دارد؛ این بنمایه‌ها افزون بر صورخیال، شامل ساختار تلفیقی و ترکیبی خوشه‌های تصویری شعر او نیز میشوند. هدف این مقاله بررسی تصاویر و بنمایه‌های تصویری در شعر حافظ و مقایسه آن با تصاویر شعری سنایی و روشن شدن میزان ابتکار و تقلید در دیوان حافظ و دلایل ماندگاری اشعار اوست. رهیافتی که خواننده را در تحلیل اینگونه اشعار یاری میرساند، بینامتنیت است.

با مقایسه تصاویر شعری حافظ با سنایی و تحلیل اشعار آنها، نتایج زیر حاصل شد:

نخستین تمایز شعر حافظ با سنایی، گزینش و انتخاب کلمه با قابلیت ابهام آفرینی است. نکته دیگر اینکه ذهن حافظ غالباً در ابداع صور خیال، ترکیب‌گراست. همچنین حافظ با تلفیق صناعات ادبی مختلف در یک تصویر، به تصاویر قدما ساختار و جان تازه‌ای داده است. خواهی با آوردن تصاویر و بنمایه‌های تصویری مترادف و هم‌معنی با سنایی و اعجاز در کیفیت تألیف آنها با دیگر کلمات و هماهنگی حروف، افزون بر زیبایی موسیقایی بیت، مضمون و ساختار بیت را بهتر ارائه کرده است؛ همچنین آنچه را از دیگران گرفته به زیباترین و شیواترین شکل بیان کرده است.

واژه‌های کلیدی: تصاویر، بن‌مایه، بینامتنیت، حافظ، سنایی

۱- تمام مجلات علمی پژوهشی کشور از ابتدای سال ۹۸ به دستور وزارت علوم به مجلات علمی تغییر نام داده‌اند.

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

(M.kamali@izehiau.ac.ir)

۳- استاد بازنشسته گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

(Aemamynasrelah@yahoo.com)

۴- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

(mo.salehi@scu.ac.ir)

۵- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

(p-golizadeh@scu.ac.ir)

Adaptation and effect of the role of intertextual relations in the imagery of Sanai and Hafez poetry

Mohammad Reza Kamali Baniani^۱, Nasrollah Emami (Corresponding Author)^۲, Mohammad Reza Salehi Mazandarani^۳, Parvin Golizadeh^۴

Abstract

Images and visual themes of Hafez's poetry have many things in common with Sanai's poems; these themes, in addition to imagination, include the combined structure of his image clusters of poetry. Sanai and the clarification of the degree of initiative and imitation in Hafez's court and the reasons for the permanence of his poems. The approach that helps the reader in analyzing such poems is intertextuality.

The following results were obtained by comparing Hafez's poetic images with Sanai and analyzing their poems:

The first distinction between Hafez's poetry and Sanai is the choice of a word with the ability to create ambiguity. By bringing images and visual themes that are synonymous with synonymy and miracle in the quality of their composition with other words and the harmony of letters, in addition to the musical beauty of the beat, it has provided a better theme, theme and structure; He also expressed what he took from others in the most beautiful and eloquent way.

Keywords: Images, theme, intertextuality, Hafez, Sanai

^۱ - PhD student in Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz (M.kamali@.izehiau.ac.ir)

^۲ - Retired professor of Persian language and literature, Shahid Chamran University of Ahvaz (Aemamynasrelah@yahoo.com)

^۳ - Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz (mo.salehi@scu.ac.ir)

^۴ - Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz (p-golizadeh@scu.ac.ir)

۱- مقدمه

تأثیرگذاری و تأثیر پذیری شاعران از یکدیگر، یکی از مطالعات و چالشهای پژوهشگران است. از اینرو بسیاری از نظریه پردازان فرق و مکاتب مختلف، به نحوی به این بحث پرداخته اند. یکی از این مکاتب، مکتب فرمالیسم است که این تأثیر و تأثرات را ذیل عنوان بینامتنیت توضیح میدهد.

از سنایی غزنوی شاعر و عارف قرن ششم هجری، از دیرباز سخن بسیار به میان آمده است؛ علاوه بر آنکه آثار او شامل دیوان اشعار، حدیقه الحدیقه و دیگر منظومه ها و مثنویهایی که از وی به جای مانده است، خود دامنه وسیع دارد. سرگذشت وی و تحول فکری که به او دست داده و اینکه به موجب این تحول، از ستایش پادشاهان و وصف زیبارویان به معنای اخلاقی و عرفانی و شعر تعلیمی روی آورده و یکسره دگرگون شده است نیز خواندنی و در خورتوجه است.

تأثیر سنایی بر کل پیکره ادبیات فارسی از بدیهیات است. سنایی نخستین شاعر بزرگی است که به طور وسیع عرفان را به شعر فارسی وارد کرد و کتاب مستقلی در این باب به نام حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه فراهم آورد. عرفان قبل از سنایی نیز در متون ادبی دیده میشد؛ ولی سنایی کسی بود که به آن تشخص سبکی داد.

از سویی دیگر باید گفت: حافظ یکی از تکرارنشدنی ترین شاعران جریان ساز در طول تاریخ ادبی ایران و حتی جهان میباشد که بخش وسیعی از افکار و اندیشه های انسان سازش در دیوان او متجلی است. در بررسی دیوان اشعار او در خواهیم یافت که خواجه از نظر کاربرد عناصر، تصاویر، مضامین، و مفاهیم و..... بسیار متأثر از سنایی بوده است.

«هر شاعری، هر قدر بزرگ و توانا باشد، از سبک و فکر پیشینیان خود متأثر شده و استفاده میکنند. نهایت نیروی قریحه، او را به آفریدن صورت کاملتری میکشاند و زبان در نتیجه همین سیر تکاملی به طرف اتقان و کمال میرود و گویا در تاریخ ادبی این وظیفه به عهده قریحه توانای حافظ محول گردیده است» (دشتی، ۱۳۴۹: ۴۷) نگاهی دقیق به غزلیات حافظ و مروری بر آثار سنایی پیش از او نشان میدهد که اشعار سنایی یکی از منابع الهام و تأثیر پذیری خواجه بوده است.

این مقاله با روش تحلیلی، توصیفی و با بهره گیری از رویکرد بینامتنیت، درصدد پاسخگویی به این سؤالات است:

الف) وجه اشتراک تناسبات تصویری و بن مایه های شعری سنایی و حافظ در چیست؟

ب) راز زیبایی و برتری تصاویر شعری حافظ نسبت به سنایی در چیست؟

۱- ضرورت پژوهش

از آنجاکه نظریهٔ بینامتنیت تأثیر بسیار زیادی در روشن کردن ارتباط تصاویر و بن‌مایه‌های تصویری دارد، لذا هدف و ضرورت این پژوهش شناخت و معرفی این نظریه در قالب تصاویر شعری حافظ و سنایی است. بنابراین درصدد هستیم تا با تحلیل اشعار این دو شاعر، میزان ابتکار، تقلید و چگونگی تأثیرگذاری تصاویر شعری سنایی بر اشعار خواجه نمایان شود. همچنین این پژوهش چشم‌انداز وسیع‌تری را برای تأویل و تفسیر ساختار بلاغی شعر حافظ ایجاد خواهد کرد.

۱-۲ پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ مطالعهٔ اقتباس حافظ از شاعران گذشته، پژوهش‌های مستقل بسیاری انجام شده است. عبدالرحیم خلخالی در مقدمهٔ دیوان حافظ که آنرا براساس نسخهٔ ۸۷۲ و با مقابلهٔ چند نسخهٔ دیگر فراهم آورده است، برخی از تأثیرپذیری حافظ را نقل کرده؛ اما در این پژوهش بیشتر شباهت وزن و قافیه بررسی شده است (خلخالی، ۱۳۶۶). از جمله مطالعات دیگر در این موضوع، پژوهش‌های بهاء‌الدین خرمشاهی در مقدمهٔ حافظ نامه (خرمشاهی، ۱۳۸۰) و چند فصل از کتاب «ذهن و زبان حافظ» (خرمشاهی، ۱۳۸۰) است که در هر اثر به برخی از تشابهات و مشترکات پرداخته شده است. در کتاب «شرح شوق» (حمیدیان، ۱۳۹۲) نیز به تجزیه و تحلیل عناصر شعر حافظ و پیوند اجزای شعر او، از ساختار تا مضمون و همچنین عناصر بیانی توجه شده است. در زمینهٔ روابط بینامتنیت نیز مقالاتی با عنوان «نیم‌نگاهی به عرفان حافظ از منظر بینامتنیت» (تلخابی، ۱۳۸۸)؛ «بررسی رابطهٔ بینامتنیت در دو غزل فخرالدین عراقی و حافظ» (اسداللهی، کیان‌مهر، ۱۳۹۶)؛ «تجلی آیات الهی در اشعار سنایی بر اساس بینامتنیت ژرار ژنت» (یلمه‌ها، رجبی، ۱۳۹۶) نوشته شده است. همچنین پژوهشی در مورد تأثیرگذاری سنایی بر شاعران نگاشته شده است؛ «بررسی تحلیلی تأثیر ذهن و زبان سنایی بر مولانا» (مؤذنی، ۱۳۹۵) چنانکه ملاحظه می‌شود، بیشتر این مطالعات یا به تأثیرپذیری حافظ از شاعر خاصی اشاره می‌کنند و یا در تأثر او از شاعران مختلف، به استخراج شواهد در حوزه‌های واژگانی و مفهومی متمرکز شده است. بنابراین تفاوت این پژوهش با آثار دیگری که به تأثیر و تأثر حافظ پرداخته‌اند در این مطلب است که این مقاله فقط بر بنمایه‌های تصویری و تصاویر شعری مشترک بین حافظ و سنایی در پرتو بینامتنیت متمرکز شده است.

۲- مبانی نظری

۲-۱. بینامتنیت

«نظریهٔ بینامتنیت یکی از مهمترین نظریات ادبی و فلسفی قرن بیستم است که توسط

ژولیا کریستوا (Julia Kristeva)، بانوی فیلسوف، روانکاو و رماننویس بلغاری، ابداع شد نظریه بینامتنیت (Intertextuality) بر این باور است که هر متنی بر پایه متنهای پیشین خود شکل میگیرد. هیچ متنی نیست که کاملاً مستقل تولید یا حتی دریافت گردد. بنابراین در تولید و دریافت یک متن همواره پیش متنها نقش اساسی ایفاء میکنند. به بیان دیگر، بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمیشود؛ با توجه به این امر نزد نظریه پردازان بینامتنی دو نظریه اصلی در رابطه با منابع و مراجع متنها وجود دارد: نخست گروهی که یک متن را متشکل از متنهای دیگر میدانند و جستجوی منابع آنها را بی فایده تلقی میکنند؛ دوم آنهایی که مصمم هستند تا ردّیا و عناصر متنهای دیگر را در متن نوین بیابند». (کریستوا، ۱۳۸۱: ۱۲)

ژولیا کریستوا، که از سال ۱۹۶۰ در فرانسه زندگی می کند، با ابداع نظریه بینامتنیت یکی از بزرگترین کشفهای علمی در حوزه ادبیات و هنر در قرن بیستم را ارائه داد. وی در این نظریه اظهار داشت که «هر متنی بر اساس متنهای پیشین ساخته میشود». (همان: ۱۳) این جمله به ظاهر ساده صرفاً بیانگر این نبود که بین متنها ارتباط وجود دارد چون در این مسئله هیچگاه تردیدی وجود نداشت؛ نظریه های پیشین معتقد بودند متن یک نوع الهام به مؤلف است و بر اساس نبوغ و ویژگیهای فردی مؤلف شکل میگیرد. بر اساس آن نظریه ها متنها یا از ذهنیت مؤلف و بر اساس تجربیات درونی او تولید میشدند و در واقع سوژکتیو (ذهنی) بودند یا براساس تجربیات بیرونی مؤلفان بدین معنا که هر متنی آینه شرایط و گفتمان بیرونی مؤلف خودش است همان چیزی که مارکسیست و بسیاری از نظریه های جامعه شناسانه معتقدند. اما «نظریه بینامتنیت کریستوا تمام نظریه های پیشین را رد کرد و عینگرایی ناب و ذهنیگرایی ناب را هم انکار میکند. نظریه کریستوا هم در مقابل نظریه‌هایی مثل مضمون‌گرایان و روانشناسان قرار میگیرد و هم در مقابل جامعه‌شناسان و نظریه‌پردازان اجتماعی مثل جورج لوکاچ، لوسین گلدمن و حتی بوردیو .

بنابراین متنگرایی بر این باور است که بزرگترین و مهمترین ترین عامل شکل‌گیری یک متن خود متن است؛ نه شرایط بیرونی و نه شرایط ذهنی مؤلف، بلکه این متنها هستند که موجب شکل‌گیری متنها میشوند .

کسانی که عقیده داشتند متن حاصل تجربیات اجتماعی مؤلف است معتقد بودند کدهای متن و رمزگان آن توسط عوامل اجتماعی تکرار میشود؛ بنابراین برای شناخت آنها باید به سراغ کدهای اجتماعی برویم. از سوی دیگر مضمون‌گرایانی مانند باشلار (Gaston Bachelard) معتقد بودند متنهای فردی و ذهنی هستند و برای رمزگشایی متن باید به خود فرد یا ذهنیت او مراجعه کرد». (تادیه، ۱۹۳۶: ۶۷) اما معتقدان به نظریه بینامتنیت بر

این باورند که هر متن جدید حاصل یک شبکه‌ی متنی قبل از خود است و لذا برای رمزگشایی باید به سراغ این شبکه برویم .

۲-۲ بینامتنیت و سبک

«با توجه به آنکه متنها بیشترین تأثیر را برهمدیگر میگذارند میتوان گفت سبک محصول مطالعات و متأثر از سطح دانش نویسنده است. تحصیلات، زندگی در میان گروههای علمی جامعه و نوع مطالعات شخص عامل مؤثری در تکوین سبک اوست؛ گاه سبک نویسنده در اثر انس با یک متن یا یک مکتب یا نوع ادبی تغییر میکند. در چنین وضعیتی میگوییم که سبک وی متأثر از متنهایی است که میخواند. تحلیلگر سبک برای تحلیل چرایی تکوین سبک و تبیین نقش عناصر فردی و اجتماعی سبک ساز از مرحله نخست تحقیق یعنی توصیف، به دشواری میتواند به مرحله تفسیر و تبیین داده‌ها فراتر رود و در عمل ارزیابی که نهایی‌ترین و مهمترین گام تحلیل است ناکام میماند». (فتوحی رود معجنی، ۱۳۹۰: ۲۲۶)

هرکدام از این دو شاعر براساس زمان و شرایط حاکم بر روزگار خود و با توجه به جهانبینی و روحیات و میراثی که از گذشتگان به آنها رسیده، دارای سبک و شیوه منحصر به فرد خود هستند، که سبب تمایز سبکی بین این دو شاعر میشود.

۲-۳ شعر تصویری

تصویر شعری را غربیان «ایماژ» میگویند. این اصطلاح، بیانگر همه امکانات موجود خلق جهان خیالی در شعر است که خود، ابزار انتقال تجربه حسی و عاطفی به خواننده میشود. نخستین بار شفیع کدکنی، در صورخیال در شعر فارسی، برای ترجمه «ایماژ» معادل معنایی «صورخیال» را برگزید؛ به علت دلالت «خیال» برمعانی چون: تصویر، شبیح، سایه. (کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۲) امروزه دیگر همه اهل ادب، اصطلاح صور خیال را در برابر ایماژ و در معنای خلق جهان خیالی از راه به کارگیری تشبیه، استعاره، کنایه، تمثیل، نماد و دیگر شگردهای علم بیان به کار میبرند.

شاعر در خلق تشبیه و دیگر صورخیال، با ایجاد پیوند میان عناصر واقعیت و تصورات ذهنی، موجب فراخواندن تصویر محسوس عناصری از واقعیت بیرونی، میشود. اما در تصویرگری، تصویر محسوس عناصری از واقعیت، بی هیچ واسطه‌ای، آفریننده تصاویر شعری است؛ به همین سبب، تصویر سازی از راه نمایش زیبای واقعتهای محسوس، بر همه عناصر شعر تصویری، تأثیر گذار است. شیوه تصویرگری شاعر بر ماهیت زبان، خیال، اندیشه و عاطفه شعری، تأثیری بسزا دارد. در حوزه «اندیشه شعری» محورهای عشق، زیبایی، بیان عواطف و اندیشیدن به انسان، مرکز معنایی شعر را تشکیل میدهد. در حوزه «خیال» عناصر روایی چون پیرنگ، صحنه پردازی، شخصیت پردازی، حادثه پردازی، گفت و گو و لحن، نمایش تصویری زیبا، عینی، پویا و تأثیر گذار از واقعیت، را به عهده دارند. در «حوزه زبان» نیز کاربرد گروه‌های

وصفی، بسامد فعل، صفت، جملات ساده و کوتاه، در تصویر گری، نقشی برجسته به عهده دارند. ما در این پژوهش در صدد بررسی اشعار حافظ و سنایی در حوزه زبان هستیم.

۳-۰ بحث و بررسی

۳-۱-۳ زبان

«راز زیبایی شگفت انگیز زبان شعر تصویری، بیش از هر چیز در نوع گزینش و چینش واژه ها در ساختارهای نحوی، پدیدار میگردد؛ سادگی، روشنی، رسایی، و نبود پیچیدگیهای صور خیال، نقش بزرگی در تصویر سازی دارند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۷)

زبان شعر تصویری، ابزار توانمند تصویر عمیقترین تجربیات عاطفی ناشی از پیوندهای انسانی است. در چنین زبانی، واژه ها نامأنوس ساختارهای پیچیده نحوی و تراحم تصاویر، وجود ندارند تا میان معنای شعر و فهم خواننده، مانعی ایجاد کنند. در شکل گیری زبان زاینده چند معنا و تصویرگر، گروه های وصفی متشکل از صفتها، قیدها، گروه های فعلی، به ویژه فعل پیشوندی، دلالت کننده بر کنشها و هنجارگریزیهای نحوی، جایگاهی برجسته دارند؛ مانند:

(۱) تو را که حسن خداداده هست و حجله بخت / چه حاجت است که مشاطه ات بیارید
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۳۰؛ چ ۴)

(۲) آن را که خدا از قلم صنع نگارد / شاید که به خود زحمت مشاطه نیارد
(سنایی، ۱۳۴۱: ۸۸۴؛ چ ۳)

حافظ در این بیت با توصیف زیبایی خدادادی معشوق، او را از مشاطه بی نیاز میداند، چیزی که قبل از او سنایی با همین عناصر و مضمون بیان کرده است. در شعر سنایی تنها به صنع الهی در آفرینش معشوق اشاره میشود؛ ولی در شعر حافظ، حسن برای معشوق، قطعی و مسلم فرض شده است و بخت نیز به دوام و قطعیت حسن معشوق کمک میکند. همچنین ترکیب «حجله بخت» نیز شعر حافظ را متمایز کرده است. افزون بر اینکه در شعر سنایی ترجیح بر حضور نداشتن مشاطه است؛ ولی حافظ آشکارا نیازی به حضور مشاطه در آراستن معشوق نمیبیند. نکته دیگر آوردن ترکیب «حسن خداداد» است که بسیار زیباتر و شاعرانه تر و موجزتر از مترادف آن در سخن سنایی است. بیت حافظ خطاب به مخاطب و یار است؛ اما یار در بیت سنایی غایب است و این مطلب نیز به پویایی و زنده بودن شعر حافظ کمک کرده است. از لحاظ بسامد کاربرد آرایه ها و نوع آرایه های استفاده شده تفاوت چندانی بین دو شعر وجود ندارد.

۳-۱-۱ واژه ها

«در شعر تصویری نیازی به دور کردن ذهن از معنای روشن و اولیه واژه ها نیست؛ بدین

سبب واژه‌ها و ترکیبات شعر تصویری ساده، روشن و اغلب تک معنا هستند؛ در نتیجه، دریافت روشن معنا از سویی، زمینه‌خیال انگیزی و از سوی دیگر، زمینه‌تأمل در معنا و شکل‌گیری طیفی از معانی را در ذهن خواننده فراهم میکند.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۹۹)؛ مانند:

(۱) هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق / ثبت است بر جریده عالم دوام ما
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۱؛ چ ۴)

(۲) آن‌را که زندگیش به عشق است مرگ نیست / هرگز گمان مبر که مر او را فنا بود
(سنایی، ۱۳۴۱: ۸۶۶؛ چ ۳)

زبان تصویرگر این امکان را پدیدآورده که سنایی و حافظ مباحث عشق را در موجزترین و زیباترین صورت بیان کنند. در شعر حافظ کسی که دلش به عشق زنده است نمی‌میرد؛ ولی سنایی زندگی را معادل عشق میدانند و حافظ با تصویر ثبت بودن دوام انسان بر جریده عالم در مقابل فنا نداشتن انسان بار شاعرانه‌ای به بیت داده؛ همچنین ترکیب جریده عالم به بیت التذاد ادبی و ساختار بدیعی داده است.

سنایی در قلمرو زبان و واژه‌ها، توانسته است بخشی از بهترین نمونه‌ها را بوجد آورد و از این دیدگاه، او آغاز گر است. اما اوج این گونه جدید در ارتباط با زبان و واژه‌ها را میتوان در اشعار آسمانی حافظ مشاهده کرد. «پیوند مستحکم گرایشهای عاشقانه و عارفانه در اشعار حافظ، سبب شده است که شاهد سیر هرمونوتیک ذوقی (تا حدودی نیز تاریخی) به سوی هرمونوتیک فلسفی و متافیزیک حضور با متنی متکثر باشیم.» (ذوالنور، ۱۳۶۷: ۱۲۴) با توجه به جاری و ساری بودن اصول تصویر‌گرایی در اشعار این دو شاعر، میتوان شاهد سیر بعضی از ترادفهای زبانی و واژه‌ای در میان آنها بود. در این پژوهش به واکاوی بعضی از این تشابهات زبانی و واژه‌ای پرداخته شده است..

الف) جایگزین شدن بعضی کلمات به جای صفت

گاهی برای توضیح دادن درباره یک اسم از صفت استفاده میکنیم. مثال: پسر قد بلند، دختر زیبا و که در زبان ما صفت بعد از اسم می‌آید. حالت دیگری هم هست وقتی دو اسم کنار در کنار هم قرار میگیرند در زبان ما اسم دوم درباره اسم اول توضیح میدهد یعنی اسم دوم نقش صفت پیدا میکند. مثال: پل سنگی

در سیر و تحول معانی و مفاهیم زبان شعری از زمانی به زمان دیگر، میتوان به آشنایی زدایی‌هایی پی برد که در زنجیره خطی (افقی) کلمات در یک بیت اتفاق می‌افتند. در این جا که خود نوعی از هنجارگریزی را در بر میگیرند، رابطه همنشینی میان کلمات به هم میریزند و در نتیجه این تغییر، کلمات در همنشینی با صفت یا مضافی بیگانه مینشینند (تادیه، ۱۹۳۶: ۲۴۴) البته لازم به ذکر است که این بیگانگی در ظاهر دیده میشود، لذا در صورت کشف معنای باطنی، ارتباطی عمیق را میتوان در آن ترکیب

مشاهده کرد. این فرایند، فرایند تغییر مقوله دستوری یک کلمه به مقوله دستوری دیگر است و در واقع این پدیده، نه تنها مناسبات معنایی بین کلمات را به هم میریزد، بلکه مناسباتی نیز که مستلزم همنشینی کلمات در بستر روابط دستوری معنادار است، تغییر میدهد. این نوع هنجار گریزی را می توان در اشعار سنایی مشاهده کرد. به عنوان نمونه: به نور روی تست اکنون همه توفیر عقل من / به کفر زلف توست اکنون همه ایمان جان ای جان (سنایی، ۱۳۷۵: ۴۵۹؛ چ ۴)

در مصراع دوم این بیت، ترکیب کفر زلف قابل تأمل میباشد. در این مصراع در پیوند با کلمه ایمان برای زلف، بر خلاف موارد دیگر، از کفر بهره جسته شده، تا سیاهی، پریشانی و کثرت را همزمان به گونه ای هنری بنمایاند. به عبارت دیگر به جای صفت سیاهی یا پریشانی برای زلف، یکی از معانی آرکی تایپ این رنگ (سیاهی) برای زلف استفاده شده که سمبل آن را میتوان در واژه کفر مشاهده کرد. با توجه به این که در قبال ایمان، سیاهی در برابر سفیدی و روشنی حق میباشد. لذا این آرکی تایپ در همنشینی با زلف قرار میگیرد. نمونه دیگر: رویی که رقم بود بدو دولت اسلام / زلفی که درو مرتدی و کفر نشان بود (همان: ۳۹۴)

که در اینجا نیز کلمه کفر باز هم همان سمبل قبل را به عهده دارد و به جای صفت سیاهی به کار رفته است. نمونه های دیگری را میتوان در ابیات زیر مشاهده کرد:
کفر سر زلف تو ایمان ماست / درد غم عشق تو درمان ماست
توحید من آن زلف بشولیده اوست / ایمان من آن روی چو خورشید جهان بود
رویی که رقم بود برو دولت اسلام / زلفی که درو مرتدی و کفر نشان بود (همان: ۱۳۳)
سفیدی = روی = توحید // سیاهی = زلف = مرتدی و کافری
زهد و گنه و کفر و هدی را همه در هم / باز به یک داو قمار ای پسر خوش (همان: ۱۹۵)
تا زنده شود مجلس ما از رخ و زلفت / در مجلس ما مشک و گل آرای پسر خوش
(همان: ۱۹۶)

سفیدی = رخ = هدی // سیاهی = کفر = زلف
به چهره اصل ایمانی به زلفین مایه کفری / از جور هر دو آفتگر شبت خوش باد من رفته
(همان: ۲۳۹)

سفیدی = چهره = اصل ایمان // سیاهی = زلفین = مایه کفر
زلف را شانه زدی باز چه رسم آوردی / کفر در هم شده را پرده ایمان کردن (همان: ۳۰۸)
ازینرو به دلیل جایگیر شدن معنای این صفات در این گونه کاربردها، آمدن این واژه ها (مثلا زلف)، اسم جایگزین صفات را به ذهن تداعی میکند (مثلا کفر) ازین رو زلف و کفر نمونه ای از جفتهای سرگردان میشوند که در اشعارشان موج میزند. بنابراین ذکر یکی

میتواند انگیزه و سبب یادآوری دیگری در ذهن شاعر شود. میتوان بر آن بود که واژه کفر علاوه بر تضادی که با ایمان و معنای آرکی تاییی روشن (مانند ایمان، هدی، آفتاب و ...) دارد، همزمان معنای دیگری را برای به وصف کشیدن زلف ایجاد میکند. بنابراین تضاد موجود مابین کفر ایمان سبب ایجاد تناسبی مابین کفر و زلف میگردد.

کفر = ایمان

تضاد ← سبب تناسب کفر با زلف
نمونه دیگر:

از فتنه زلف مشکبارش / گویی که همیشه در خماریم (همان: ۴۵۴)

در مصراع اول این بیت، ترکیب زلف مشکبار، علاوه بر اینکه صفت خوشبویی را برای زلف به ارمغان میآورد، واژه مشکبار به دلیل سیاه رنگ بودن مشک، ارتباط بیشتری را در باطن با زلف پیدا میکند. اما اوج این گونه جایگزینی را میتوان در اشعار حافظ مشاهده کرد. به گونه ای که میتوان موارد بسیاری را از دیوان حافظ ذکر نمود. در زیر برای نمونه به مواردی اشاره می شود:

کفر زلفش ره دین می زد و آن سنگین دل / در رهش مشعلی از چهره بر افروخته بود
(حافظ، ۱۳۷۹: ۱۶۳؛ چ ۳)

در این بیت، باز هم در پیوند با کلمه دین برای زلف، بر خلاف رسم معمول، از کفر بهره جسته شده است، تا سیاهی و کثرت را هم زمان به گونه ای هنری بنمایاند.
نمونه دیگر:

تا دم از شام سر زلف تو هر جا زنند / با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست
(همان: ۵۸)

در این بیت کلمه شام در ترکیب شام سر زلف یا به عبارت دیگر شام زلف، در پیوند با سحر، از صفت سیاهی و نمود معنای آرکی تاییی آن به گونه ای (شام) بهره جسته شده است. بیگمان بهترین واژه ای است که خواجه در این بیت برگزیده است.
و یا در جای دیگر:

گفتم ای شام غریبان طره شبرنگ تو / در سحرگاهان حذر کن چون بنالد این غریب
(همان: ۴۳)

در اینجا نیز شام غریبان همچون طره ای شبرنگ برای زلف معشوق فرض شده است که رنگ سیه موجود در هر دو (شام و طره) تناسب خوبی را در بیت ایجاد کرده است. اما با عنایت به مفاهیم آرکی تاییی رنگ سیاه (تنهایی، گوشه گیری، غربت، ظلمت، افسردگی، غم و اندوه و ...) میتوان کلمه غریبان که صفت شام آورده شده است و کلمه غریب که در آخر

بیت آمده است، نیز میتوان متناسب با این گونه مفاهیم دانست و این در هر حالی است که همگی این مفاهیم با واژه سحرگهان در مصراع دوم به نوعی تضاد را در خود دارد.

ب) پیوند چند سوبه ی واژه ها

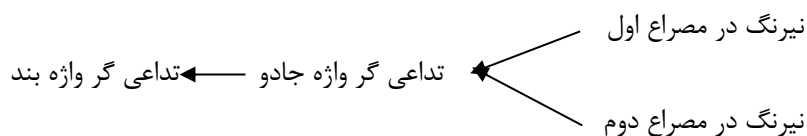
«یکی از ترفندهای هنری در مبحث زبان، به گزینی واژه ها و پیوند چند سوبه آنها با همدیگر میباشد که شاعران به جهت استوار کردن سخن و زبان شعری خود در سراسر یک بیت به کار میبرند» (فرشیدور، ۱۳۸۲: ۱۲۴) در اغلب موارد این گزینش هوشمندانه واژه ها به گونه ای است که نمیتوان آنها را با واژههای دیگری جابه جا کرد. زیرا در آن صورت پیوند استوار واژه ها آسیب خواهد دید. به عنوان مثال در شعر سنایی:

فریاد از آن دو چشمک جادوی دلفریب / فریاد از آن دو کافر غازی با نهیب
(سنایی، ۱۳۷۵: ۳۵۳؛ چ ۴)

در این بیت برای چشم، صفت جادو انتخاب شده تا کلمه دلفریب را که به نوعی فریب خوردن و یا فریب دادن در جادو را به یاد میآورد، به ذهن تداعی کند. به عبارت دیگر واژه های جادو و دلفریب لازم و ملزوم یکدیگرند و نمیتوان یکی از آن دو را برداشت و کلمه دیگری به جای آنها گذاشت.

عاشق مسکین چه داند کرد با نیرنگ تو / جادوی بلبل اسیر چشم پر نیرنگ تست
چشم جا آهنج دل الفنج جادو بند او / جادویی داند مگر کز جزع من عبهر کند
(همان: ۲۳۴)

در این جا نیز جادو صفت برای چشم قرار داده شده است که با واژه بند و نیرنگ متناسب دارد. میتوان بر آن بود که دو واژه نیرنگ در مصراع اول تداعی گر صفت جادو و خود واژه جادو سبب تداعی واژه بند شده است. بنابراین سیر تداعی در بیت زیر را میتوان به صورت زیر فرض کرد.



هر دل که ترا جست چو دیوانه مستی / در سلسله زلف زره دار کشیدی
(همان: ۵۰۲)

واژه دیوانه نیز در این جا تداعی گر واژه سلسله در ترکیب سلسله زلف میباشد. در این بیت صفت دیوانه از ویژگیهای عاشق انتخاب شده است تا با سلسله موجود در ترکیب سلسله زلف در پیوند باشد. نمونه های دیگر را می توان در ابیات زیر مشاهده کرد:

هر دل که ترا جست چو دیوانه مستی / در سلسله زلف زره دار کشیدی
زنار پرستی مکن ای بت که جهانی / در سلسله زلف چو زنار کشیدی (همان: ۵۰۳)

عاقبت در سلسله زلفینش در زندان بماند / بهتر آن تا خاکپایش را به دست آرد مگر
(همان: ۳۰۴)

و یا در اشعار حافظ:

ای که با سلسله زلف دراز آمده ای / فرصت باد که دیوانه نواز آمده ای (حافظ، ۱۳۷۹،
۴۲۲: ۳)

اما این به‌گزینی و پیوند چندسویه واژه‌ها در دیوان حافظ یک کمپوزسیون هماهنگ را به وجود آورده است که در اثر عدم ایستایی واژه‌ها میتوان، تأویل‌های مختلف را با توجه به معانی مختلف واژه‌ها انجام داد. این نوع سخنگویی حافظ، میتواند اشاره به الصاق و پیوند غزل عاشقانه و عارفانه در شعر او داشته باشد که از یک طرف ظاهر و نمودی ساده (غزل عاشقانه) داشته و از طرف دیگر باعث درک معنای پنهانی کلمات (غزل عارفانه) باشد. به عنوان مثال:

چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است / لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده است
(دیوان حافظ، ۱۳۷۹: ۲۸: ۳)

در این بیت، برای چشم، از میان همه صفتها، صفت جادویی برگزیده شده (همانند بیت سنایی) تا با مضمون کلی بیت و همچنین واژه سحر (بنا بر یک قرائت) پیوند داشته باشد. همچنین کلمه چشم با عین در معنای غیر مقصود = چشم به سواد مسوده با نسخه، سحر و جادو با سقیم در هم پیوسته اند تا واژه ای در بیت رها نباشد و صد البته کلمه سقیم را حافظ برای خماری چشم خواسته است (حسنلی، ۱۳۹۱: ۱۳۸) در بیت زیر نیز پیوند میان عین (در معنای دوم = چشم، گوش (در گوشه گیری)، پیوند چشم با مست و مستان، پیوند چشم با ابرو، پیوند ابرو با مایل و ایهام موجود در مستان (چشمان مست یا عاشقان بی دل) اجزای بیت را به هم پیوسته و درهم تنیده است:

در عین گوشه گیری بودم چو چشم مست / و اکنون شدم به مستان چون ابروی تو مایل
(همان: ۲۳۶)

این گونه از پیوندها، در سنجش با برخی از دیگر سروده های حافظ، پیوندهایی آشکار و زود یاب هستند. به بیان دیگر، حافظ در همین سطح از ارتباطهای کلامی نمیماند و در بسیاری از سروده های او، پیوندهایی پنهانی میان واژگان برقرار شده است که کشف آن پیوند ها را صد چندان میکند:

از کیمیای مهر تو زر گشت روی من / آری به یمن لطف شما خاک زر شود
(همان: ۸۹)

نخستین معنایی که ازین بیت دریافت میشود این است که از کیمیا و اکسیر عشق تو چهره من زرد شده، همچون رنگ زر، آری، این اثر لطف توست که میتواند خاک را زر کند.

اما پیوندهای پنهانی واژه ها و معانی نهفته در لابه لای زیرین بیت، در برداشتها و دریافت‌های بعدی روشن میشود. کلمه مهر در این بیت، به جز معنای عشق و محبت، در معنای خورشید نیز به کار رفته است. در باور گذشتگان بر اثر تابش خورشید بر سنگها و اجسام دیگر، جنس برخی از آنها دیگرگون شده است. نمونه دیگر:

ای که با سلسله زلف دراز آمده ای / فر صتت با د که دیوانه نواز آمده ای
(همان: ۲۵۶)

در این بیت، در پیوند با دیوانه (در مصراع دوم)، کلمه سلسله زلف آمده است یا به عبارتی در مصراع دوم از میان همه ویژگیهای عاشق، کلمه دیوانه انتخاب شده، تا با کلمه سلسله در مصراع اول در پیوند باشد. اگر شاعر در مصراع نخست به جای زلف و ویژگیهای آن (سلسله و دراز) از عناصری دیگر چون حال، قد، لب و ... بهره می جست، پیوند آن با دیوانه در مصراع دوم میگسست.

ج) چند بعدی بودن معانی و مضامین

توانمندی شعر عرفانی در ایجاد و تداعی معانیهای مختلف است. از همین روی است که گذشته از مضامین و تصویرهای قرآنی و عرفانی، مضامین و تصویرهای بسیاری از شاعران مشهور فارسی زبان نیز به ذهن خواننده تداعی میشود و این تداعی به نظر میرسد که از روی آگاهی صورت گرفته باشد و بیشتر ناشی از اندوخته ها و حضور ذهن شاعر است که هنگام تجربه های شاعرانه در حادثه ذهنی او وارد میشوند و در شعر حضور مییابند. مثلا به این بیت حافظ توجه کنید:

دور است سر آب از این بادیه هشدار / تا غول بیابان نفریبد به سرابت
(همان: ۱۳)

کلمات و ترکیبات در این بیت عبارتند از: سرآب، بادیه، بیابان، غول، سراب. این کلمات به سبب تشخیص که در بیت دارند میتوانند شعرهای شاعرانی دیگر را که این کلمات در شعرشان برجستگی دارد، تداعی کنند. مثلا در ارتباط با همین بیت، ابیات زیر از حدیقه سنایی به یاد میآید:

شده از تف شوره ای بدرنگ / همچو سیماب ریزه ای بر سنگ
سایه یک دم درو نیاسوده / عقل و خضرش سراب پیموده
(سنایی، ۱۳۷۵: ۵۷۱؛ چ ۴)

این ابیات را همانطور که پیداست سنایی در توصیف بیابان آورده است. بنابراین مجموعه ای از کلمات غول، بیابان، سراب، در ذهن خواننده حضور پیدا میکند. در دو بیت زیر مجموعه سرّ آب، سراب را میبینیم:

این هم از فعل توست کاندَر تاب / از سرّ آب رفته ای به سراب
سرّ آب ت سراب شد چه کنی / عقل و دینت خراب شد چه کنی
(همان: ۳۵۵-۳۵۶)

بدین ترتیب مجموعه کلمات اصلی و تصویر ساز حافظ، ابیاتی از حدیقه الحقیقه سنایی را میتواند در ذهن کسی که با ابیات سنایی آشنایی دارد، تداعی کند و طیف تجربه ذهنی وی را به هنگام خواندن شعر حافظ وسعت ببخشد. همچنین مضمون غرقه شدن عاشقان در دریا و آلوده نگشتن به آب که در بیت زیر حافظ به آن اشاره کرده است. آشنایان ره عشق در این بحر عمیق / غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده
(دیوان حافظ، ۱۳۷۹: ۳۲۵؛ ۳چ)

متأثر از این بیت سنایی است:

گواه رهرو آن باشد که سردش یابی از دوزخ / نشان عاشق آن باشد که خشکش بینی از دریا
(سنایی، ۱۳۷۵: ۵۳۰؛ ۴چ)

ترکیب متناقض نمای سخت سست را که حافظ در ارتباط با مضمون امل (درازی عمر) و بنیاد عمر در بیت زیر آورده است:

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است / بیار باده که بنیاد عمر بر باد است
(همان: ۲۹)

د) شبکه تداعی ساز واژه ها

«ویژگیهای ظاهری شعر جهت تحرک بخشی فرآیند تفسیر شعری لازم است. و نشان میدهد که چگونه فهم شعر بر پایه جریان تداعی میشود. درک معنا از طریق روابط طبیعی نحوی و معنایی کلمات، در واقع بخشی از محتوای شعر را در بر میگیرد و نه همه ابعاد محتوایی آن را» (فرشیدور، ۱۳۸۲: ۹۸) خواننده بر حسب استعداد و توانایی ذهنی خود میتواند جنبه هایی محسوس از کلمات و زنجیره روابط کلمات و همچنین جنبه هایی از ابعاد مکتوم شعر را نیز احساس و درک کند و یا به واژه ای دیگر سوق پیدا کند که به ظاهر در شعر نمودی ندارد و دقیقاً از طریق درک همین جنبه های مکتوم در شعر است که حادثه ذهنی شاعر را شخصا تجربه میکند و لذت بیشتری از شعر میبرد و تأثیر عمیقتری از آن میپذیرد. به عنوان مثال در بیت زیر از سنایی:

روی جز بر جناح چنگ ممال / دست خود جز بر چغانه منه
(حدیقه سنایی، ۱۳۷۵: ۴۹۳؛ ۴چ)

در این بیت با توجه به مراعات نظیر واژه های روی، چنگ (انگشتان دست) دست و حتی تا حدودی واژه جناح، واژه چنگ علاوه بر اشاره به انگشتان دست ما را به سوی چنگ که از آلات موسیقی است سوق میدهد. اما این نوع تداعی را میتوان با بسامد بالا در اشعار حافظ مشاهده کرد. «استفاده حافظ از ظرفیت کلمات و تناسبها و ارتباطهای ممکن کلمات با یکدیگر بسیار منفی و گسترده است، بطوری که گاهی حتی در ابیاتی که به ظاهر نشانه ای از این گونه تناسب به نظر نمیرسد، با کمی تأمل میتوان ارتباط و تناسبی اگر چه جزئی کشف کرد» (پور نامداریان، ۱۳۸۲: ۱۱۴) چنانکه در بیت زیر اگر چه کلمات باد و شوکت در معنی حقیقی و متداول و مشهور خود به کار رفته اند، اما اولی باد در معنای مجازی خود غرور، نخوت، با کلمه عربی قبل از خود نخوت و دومی در معنای حقیقی خود شوکه: خار با کلمه فارسی بعد خار اشتراک معنایی دارند، بی آنکه در این معانی ثانوی باب معنای دیگری را در شعر بگشایند..

شکر ایزد که به اقبال کله گوشه گل / نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد
(دیوان حافظ، ۱۳۷۹: ۱۲۹؛ چ ۳)

نمونه دیگر:

بندی زان میان طرفی کمر وار / اگر خود را ببینی در میان
(همان: ۳۲۷)

در بیت بالا گذشته از معنای مشهور کلمات طرف بستن (سود بردن) و میان و میان، در بین معانی دیگر کلمات طرف (کمر بند) و میان، میان (کمر) و نیز بستن تناسب معنایی برقرار میشود. علاوه بر آن کلمات کمر و نیز بستن تناسب معنایی برقرار میشود. علاوه بر آن واژه طرف در معنای چشم و نگاه از گوشه چشم با واژه ببینی در مصراع دوم پیوند معنایی دارد و یا باز در بیت زیر:

پیداست از آن میان چو بر بست کمر / تا من ز کمر چه طرف خواهم بر بست
(همان: ۲۴۳)

و یا در شعر سنایی:

دل ببردی و قصد جان کردی / پله کن جان تو جان چه خواهی کرد
زان کمر طرف بر میان من بست / یار من بر میان چه خواهی کرد
(سنایی، ۱۳۷۵: ۲۳۴؛ چ ۴)

ه) پیوند واژه ها با معانی عربی آنها

گاهی اوقات شاعران برای ایجاد پیوند میان واژههای شعر خود، با دستیابی به همان نخ نامرئی که واژههای بیت را همچون رشته مرواریدی به یکدیگر پیوند میدهند، هوشمندانه از شیوه ها و ترفندهای گوناگون بهره میجویند. یکی از آن ترفندها، برقراری ارتباط با

معانی عربی برخی از واژه‌هاست. به عنوان مثال در بیت زیر که سنایی آنرا در مدح بهرامشاه سروده است:

چشم تو هر دم به طعن، گوید با چشم من / مهره به دست تو بود کم زده ای خون‌گری
(حدیقه سنایی، ۱۳۷۵: ۳۱۵؛ ۴چ)

در مصراع اول این بیت، واژه دم به معنای زمان و تعیین وقت آمده است. اما با توجه به واژه خون در مصراع دوم میتوان زنجیره پیوندی خون با واژه دم که در عربی به معنای خون میباشد را نیز مشاهده کرد. اما اوج اینگونه روابط را میتوان در اشعار حافظ دید. ارتباط تنگاتنگ واژه‌ها، ایهام‌ها (به ویژه ایهام تناسب)، مراعات نظیرها، زنجیره مستحکم معنایی، بسامد بالایی از بینامتنیت را در اشعار حافظ به وجود آورده است. به عنوان نمونه:

ماجری کم کن و باز آ که مرا مردم چشم / خرقة از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت
(دیوان حافظ، ۱۳۲۰: ۱۷؛ ۴چ)

جمله ماجری کم کن و باز آ در معنای نخستین آن یعنی مشاجرات و اختلافات را کنار بگذارد و برگرد. اما این ماجر با توجه به واژگان دیگر بیت، یک معنای پنهانی نیز به شرح زیر دارد: ماجری یعنی آن چه جاری شد و با توجه به چشم و خرقة از سر در آوردن و سوختن آن، در این بیت آن چه جاری شده، اشک است. پس در لایه پنهانی بیت، ماجر کم کن یعنی به گریه‌های من خاتمه بده و باز گرد که در بیت زیر نیز برای ماجر با توجه به سرو لب جویبار، میتوان همین ظرفیت معنایی را باز جست:

یا رب به وقت گل گنه بنده عفو کن / وین ماجر به سرو لب جویبار بخش
(دیوان حافظ، ۱۳۷۹: ۲۱۲؛ ۳چ)

نمونه دیگر:

بیاتا گل بر افشانیم ومی در ساغر اندازیم / فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم
(همان: ۲۸۸)

در مصراع دوم این بیت میتوان پیوند در انداختن با طرح در معنای عربی آن در انداختن را مشاهده کرد.

ای که انگشت نمایی به همه مردم شهر / وه که در کار غریبان عجبت اهمالی
است
(همان: ۵۱)

حافظ در کاربرد واژه شهر در مصراع اول به معنای این واژه = ماه و نیز ماه آسمان که اول هر ماه با انگشت نشان داده میشود، نظر داشته است. نمونه دیگر پیوند بند با سبب در معنای عربی آن (بند):

یا رب سببی ساز که یارم به سلامت / باز آید و بر هاند م از بند ملامت
(همان: ۷۰)

ی (پدیداری حرکت های غیر گفتاری

آشنایی سنایی و حافظ با موسیقی از یک سو و ذوق حساس و زیبایی پسند آنها از سوی دیگر، سبب شده است که این دو شاعر از این وسیلهٔ رسای انتقال عواطف با به کار گیری همه ظرفیتهای ممکن در زبان یعنی موسیقی حاصل از عروض، همخوانی حروف، قافیه، ردیف و تناسب آوایی و هجایی کلمات، حد اکثر استفاده را به عمل آورند. هر یک از اوزان عروضی به سبب اختلاف در پایه های تکرار شونده، تناسبی مخصوص خود ایجاد میکنند که بر انگیزنده احساس و آهنگ مایه های خاص است. طبیعی است هر یک از این آهنگها برای بیان یک یا چند عاطفه همخوان و هم زمینه متناسبتر است. اما از جمله هنرهای این دو شاعر آنست که ضمن حفظ فایده محدودیت وزنه های گوشنواز برای همگان که به سبب عادت، سریعتر مخاطبان را جذب میکنند، لحن و توان آنها را از طریق آهنگ حاصل از حروف کلمات و قافیه و ردیف برای احساس خاص تغییر میدهند و یا تشدید میکنند. به عنوان مثال در غزلی از سنایی:

عاشقی تا در دل ما راه کرد / اغلب انفس ما را آه کرد.
بود هر باری دلم عاشق، بطوع / برد و زیر پای عشق اکراه کرد.
عیش چون نوش مرا، چون زهر کرد / صبر چون کوه مرا چون کاه کرد.
باز در شهر مسلمانان مَغی / کرد ما را بسته و ناگاه کرد.
از تن باریک من زُنا ساخت / وز دل سنگینم آتشتگاه کرد.
با همه محنت که دیدم من ز عشق / کو مرا بی قدر و عز و جاه کرد.
نیکخواهم عشق را، گر چه مرا، / او به کام دشمن و بد خواه کرد.
(دیوان سنایی، ۱۳۷۵: ۳۸۵؛ چ ۴)

این غزل در بحر رمل سروده شده است. حکیم سنایی با استفاده از خاصیت آوایی واژه‌ها در طول ابیات و بخصوص قافیه و ردیف در آخر ابیات، موفق شده است آهنگ این بحر را به اقتضای عواطف شعر تغییر داده و با آن سازگار نماید. مثلاً تکرار دو حرف (آه) در کلمات قافیه این غزل، موسیقی وزن را در جهت عاطفه غالب در شعر تقویت میکند. زیرا در این غزل وقتی به هجای این دو حرف در کلمات قافیه میرسیم، برای تلفظ (آه) دهان باز میشود و جریانهای نفس و صدا آزاد میگردد و میتوانیم مثل آه ممتدی صدا را هر چه قدر لازم است بکشیم. بدین ترتیب مثل آنست که بیان درد و اندوه و گرفتاری عاشقی را در پایان هر بیت با آه غمباری بدرقه میکنیم. البته این نمونه، استثناء در دیوان حکیم سنایی نیست که بر اساس آن نکته ای بی اعتبار را به سنایی نسبت داده باشیم. در این مورد شواهد دیگری را نیز می توان در دیوان او یافت.

اما اوج این حرکت‌های غیر گفتاری را میتوان در دیوان حافظ شیرازی به وضوح مشاهده کرد. در شعری که آورده میشود، حافظ در مقام خطیب پرخاشگری است که روی سخن اعتراض آمیزش متوجه خیل ریاکاران ظاهر الصلاحی است که اگر چه خود پنهان و آشکار مرتکب هر خطا و معصیتی میشوند، اما دیگران را به خطا و فجور متهم میکنند. دکتر تقی پور نامداریان نیز در کتاب گمشده لب دریا همین نمونه را ذکر میکند: «کلمات قافیه در این شعر به صورت -لق در پایان هر بیت مانند صدای ضربه مشت گوینده یا خطیب خشمناک و معترضی است که در پایان هر اعتراض و رفع تهمتی از خویش و یا نسبت آن به مخاطبان ریاکار، به شدت در فضا پرتاب میشود و یا بر میز خطابه فرود می‌آید. آنگاه باقیمانده نفس خطیب معترض با ادای کلمه نکنیم از اوج فرو می‌افتد و به پایان میرسد و مجالی پیدا میشود تا گوینده نفسی تازه کند و اعتراض خشمناکانه بعدی را به همان ترتیب از سر گیرد». (پور نامداریان، ۱۳۸۲: ۹۹)

ما نگوئیم بد و میل به ناحق نکنیم / جامه کس سیه و دلخ خود ارزق نکنیم
رقم مغلظه بردفتر دانش نزنیم / سر حق بر ورق شعبده ملحق نکنیم
عیب درویش و توانگر به کم و بیش بدست / کاربرد مصلحت انست که مطلق
نکنیم

شاه اگر جرعه رندان نه به حرمت نوشد / التفاتش به می صاف مروق نکنیم
خوش برانیم جهان در نظر راهروان / فکر اسب سیه و زین مغرق نکنیم
آسمان کشتی ارباب هنر می شکند / تکیه آن به که بر این بحر معلق نکنیم
گر بدی گفت حسودی و رفیقی رنجید / گو تو خوش باش که ما گوش به احمق نکنیم
حافظ، ار خصم خطا گفت نگیریم بر او / ور به حق گفت جدل با سخن حق نکنیم
(دیوان حافظ، ۱۳۷۹: ۲۹۱؛ ۳)

در دیوان حافظ، می توان نمونه های زیادی را یافت و ارائه کرد. گاهی حافظ مضمون و تصویر گذشتگان را با یک تصویر یا صفت یا مصراع، زیباتر و قطعی تر ساخته و آن تصویر را به بلوغ رسانده است در حقیقت حافظ با آوردن بنمایه ها و تصاویر شعری مترادف با سنایی و انتخاب واژگان و ترکیبات مناسب و کیفیت تألیف آنها، به روانی و زیبایی مضمون و بیان و موسیقی دست یافته است.

۴- نتیجه گیری

بر پایه نظریه بینامتنیت، هیچ متنی نمیتوان یافت که به گونه ای با متون دیگر در پیوند نباشد. گستره این پیوندها چنان است که میتوان کتابی درباره پیوندهای هر کتاب با متون دیگر نگاشت. ما در این جستار با بررسی بسیاری از نمودهای پیوندهای بینامتنی شعر تصویری حافظ و سنایی که مشتمل بر زبان و واژگان میشود به نتایجی دست یافتیم.

نخستین یافته ای که از این پژوهش به دست آمد، این است که در پژوهش صورت گرفته تناسبات و ارتباطهایی که اشعار سنایی و حافظ به طور نا خودآگاه در زمینه تصویر با یکدیگر داشتند، مورد بررسی قرار گرفتند. یکی از ترفند های هنری در مبحث زبان، به گزینی واژه ها و پیوند چند سوپه آنها با همدیگر بودند که هر دو شاعر به جهت استوار کردن سخن و زبان شعری خود در سراسر یک بیت به کار برده بودند. فرایند دیگر، تغییر مقوله دستوری یک کلمه به مقوله دستوری دیگر است در واقع این پدیده، نه تنها تناسبات معنایی بین کلمات را به هم میریخت، بلکه مناسباتی نیز که مستلزم همنشینی کلمات در بستر روابط دستوری معنادار است، تغییر میداد. البته از دلایل این تناسبات، پتانسیل شعر عرفانی در ایجاد و تداعی معانیهای مختلف نیز میباید. از همین روی است که گذشته از مضامین و تصویرهای قرآنی و عرفانی، مضامین و تصویرهای بسیاری از شاعران مشهور فارسی زبان نیز به ذهن خواننده تداعی میشود. از دیگر تناسبات موجود میان اشعار این دو تن برای ایجاد پیوند میان واژه های شعر خود، برقراری ارتباط با معانی عربی برخی از واژه ها بود که هر چه بیشتر بر غنای اشعار سنایی و حافظ میافزود. همچنین آشنایی سنایی و حافظ با موسیقی از یک سو و ذوق حساس و زیبایی پسند آنها از سوی دیگر، سبب شده بود تا این دو شاعر برای انتقال عواطف با بکار گیری همه ظرفیتهای ممکن در زبان یعنی موسیقی حاصل از عروض، همخوانی حروف، قافیه، ردیف و تناسبات آوایی و هجایی کلمات، حد اکثر استفاده را به عمل آورده و به نوعی به خلق تصاویر غیر گفتاری روی آورند. از اینرو با بررسی به نیکی میتوان به تناسبات ناخودآگاه مابین اشعار سنایی و حافظ پی برد.

از جمله عوامل تفوق شعر خواجه بر سنایی را میتوان تغییر بیان جمله با تحول در محور همنشینی و جانشینی ذکر کرد که فضای شاعرانه زیباتری به بیت بخشیده است. فشردگی و ایجاز تصاویر و مضامین شعری، ویژگی بارز دیگر شعر خواجه است. همچنین حافظ با تلفیق تصاویر شعری گذشتگان و ابداع خوشه تصویری جدید، سرآمد گویندگان در این زمینه است. از سوی دیگر استفاده از صنایع ادبی و آوردن کلمات به شکل استعاری بر ابهام آفرینی تصویر و حقیقت نمایی آن تأثیر بسزایی داشته است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۲) حقیقت و زیبایی، تهران: مرکز.
- پور نامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشده لب دریا، تهران: سخن.
- تادیه، ژان (۱۹۳۶) نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نو نهالی، تهران: نیلوفر.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۲۰) دیوان، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار، چاپ چهارم.

- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۹) دیوان، تصحیح حسین اعرابی، تهران: فرهنگی مکتب پناه، چاپ سوم.
- حسنلی، کاووس (۱۳۹۱) چشمه خورشید، شیراز: نوید.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۰) حافظ‌نامه، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوازدهم.
- داد، سیمما (۱۳۸۲) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- دشتی، علی (۱۳۴۹) نقشی از حافظ، تهران: امیر کبیر، چاپ پنجم.
- ذوالنور، رحیم (۱۳۶۷) در جستجوی حافظ، تهران: زوار، ویرایش دوم.
- سنایی، ابوالمجد (۱۳۴۱) دیوان سنایی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نگاه، چاپ سوم.
- (۱۳۷۵) حدیقه‌الحدیقه، تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران، چاپ چهارم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) سبک‌شناسی شعر، تهران: میترا.
- (۱۳۷۸) نقد ادبی، تهران: فردوس.
- فرشیدور، خسرو (۱۳۸۲) درباره ادبیات و نقد ادبی، تهران: امیرکبیر، ویرایش دوم.
- (۱۳۹۲) دستور مفصل امروز، تهران: سخن، چاپ چهارم.
- فیروزیان، مهدی (۱۳۹۱) «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ» فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دوره ۵، شماره ۲، ۲۹۳-۳۱۳.
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۶) بلاغت تصویر، تهران: سخن.
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۰) سبک‌شناسی، تهران: سخن.
- کریستوا، ژولیا (۱۳۸۱) کلام، مکالمه و رمان، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۲) تازیانه‌های سلوک، تهران: آگه.
- (۱۳۷۷) در اقلیم روشنایی، تهران: آگه.

References

- Ahmadi, B. (۲۰۰۳). **Truth and beauty**. Tehran: markaz
- Poornamdarian, T. (۲۰۰۳). **Lost by the sea**. Tehran: Sokhan
- Jadie. Jean Yves. (۱۹۳۶). **Literary Criticism in the Twentieth Century**. Translated by Mahshid No Nahali. Tehran: Niloofar
- Hafez, Khajeh Shamsuddin Mohammad (۱۹۴۱) **Divan**, edited by Mohammad Qazvini and Qasem Ghani, Tehran: Zavar, fourth edition.
- Hafez, Khajeh Shamsuddin Mohammad (۲۰۰۰) **Divan**, edited by Hossein Arabi, Tehran: Farhangi Maktab Panah, third edition.
- Hasanli, Kavous (۲۰۱۲) **Cheshmeh Khorshid**, Shiraz: Navid.
- Khorramshahi, Bahauddin (۲۰۰۱) **Hafeznameh**, Tehran: Scientific and Cultural, Twelfth Edition.
- Dad, Sima (۲۰۰۳) **Dictionary of Literary Terms**, Tehran: Morvarid.
- Dashti, Ali (۱۹۷۰) **A Role of Hafez**, Tehran: Amir Kabir, Fifth Edition.

- Zunnoor, Rahim (۱۹۸۸) **In Search of Hafez**, Tehran: Zavar, Second Edition.
- Sanai, Abolmajd (۱۹۶۲) **Sanai Divan**, edited by Badi-ol-Zaman Forouzanfar, Tehran: Negah, third edition.
- _____ (۱۹۹۶) **Hadigheh Al-Hadigheh**, edited by Modarres - Razavi, Tehran: University of Tehran, fourth edition.
- Shamisa, Sirus (۲۰۰۴) **Poetry Stylistics**, Tehran: Mitra.
- _____ (۱۹۹۹) **Literary Criticism**, Tehran: Ferdows.
- Farshidour, Khosrow (۲۰۰۳) **On Literature and Literary Criticism**, Tehran: Amirkabir, Second Edition.
- _____ (۲۰۱۳) **Today's Detailed Order**, Tehran: Sokhan, Fourth Edition.
- Firoozian, Mehdi (۲۰۱۲) "**Musical ambiguity in Khaghani's divan and its comparison with Hafez's divan**" Specialized Journal of Persian Stylistics and Poetry (Spring of Literature), Volume ۶, Number ۲, ۲۹۳-۳۱۳.
- Fotouhi Roud Majani, Mahmoud (۲۰۰۷) **Rhetoric Image**, Tehran: Sokhan.
- _____ (۲۰۱۱) **Stylistics**, Tehran: Sokhan.
- Kristova, Julia (۲۰۰۲) **Kalam, The Conversation of Verman**, translated by Payam Yazdanjoo, Tehran: Center.
- Kadkani, Mohammad Reza (۱۹۹۳) **Whips of conduct**, Tehran: Agah.
- _____ (۱۹۹۸) **In the climate of lighting**, Tehran: Agah.