

نقد صورتگرایانه غزلیات حافظ

✦ دکتر فاطمه مدرسی استاد دانشگاه ارومیه

✦ امید یاسینی کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۸/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۷/۸/۱۶

◀ چکیده:

دهه دوم قرن بیستم نقطه عطف و سر آغاز تحوّل عظیم در نظریه ادبی است که بعدها فرمالیسم (صورتگرایی) نامیده شد. مشخصه بارز این مکتب، گسستن از هنجارهای ادبی گذشته و کشف راز «ادبیت» یک اثر ادبی بود. هدف پایه گذاران این مکتب که به صورتگرایان روس معروف شدند، یافتن پایه های علمی برای نقد ادبی بود. نخستین گام را در این زمینه «ویکتور شک洛夫سکی» (Victor Shoklovsky) با انتشار «رستاخیز واژه ها» (Resurrection of the words) در سال ۱۹۱۴ برداشت. صورتگرایان اثر ادبی را بدون هیچگونه پیش زمینه ای مورد بررسی قرار میدهند. آنها معتقدند که به اثر ادبی باید از جنبه ادبی بودن آن نگریست. این پژوهش بر آن است که شیوه های آشنایی زدایی را در غزلیات حافظ مورد بررسی قرار دهد تا مشخص گرداند که وی تا چه حد در اشعارش به قاعده کاهی (Deviation) و قاعده افزایشی (Extra Regularity) دست یازیده است و آیا از این رهگذر توانسته موجب عادت ستیزی و در نتیجه تشخیص کلام خود در نگاه مخاطب گردد. با توجه به این نکته که آشنایی زدایی (Defamiliarization) از ارکان اصلی مکتب فرمالیسم روس میباشد که دلالت بر ناآشنا ساختن واقعیت عادی شده زندگی دارد، تا به جای شناسایی صرف امور پیرامون، به درک واقعی آنها دست یابند.

◀ کلمات کلیدی:

صورتگرایی، آشنایی زدایی، قاعده کاهی، قاعده افزایشی، غزلیات حافظ.

◀ مقدمه:

دهه دوم قرن بیستم نقطه عطف و سر آغاز تحوّل عظیم در نظریه ادبی است که بعدها فرمالیسم (صورت‌گرایی) نامیده شد. مشخصه بارز این مکتب، گسستن از هنجارهای ادبی گذشته و کشف راز «ادبیت» یک اثر ادبی بود. هدف پایه گذاران این مکتب که به صورت‌گرایان روس معروف شدند، یافتن پایه های علمی برای نقد ادبی بود. نخستین نشانه‌های این جنبش در سال ۱۹۱۴ در روسیه آشکار گشت و در سال ۱۹۱۷ به اوج خود رسید که می توان آن را سر آغاز دگرگونیهای ژرفی در قلمرو ادبیات دانست. نخستین گام را در این زمینه «ویکتور شکلوفسکی» (Victor Shoklovsky) با انتشار «رستاخیز واژه‌ها» (Resurrection of the words) در سال ۱۹۱۴ برداشت.^۱ صورت‌گرایان اثر ادبی را بدون هیچ گونه پیش زمینه ای مورد بررسی قرار میدهند. در نقد یک اثر ادبی فقط به خود متن توجه دارند. آنها معتقدند که به اثر ادبی باید از جنبه ادبی بودن آن نگریست. فرمالیستها اثر را بعنوان بازتاب دهنده حقیقت زندگی نویسنده که پیشتر بر آن تأکید می‌شد، نپذیرفتند و حتی رامان سلدن (Roman Selden) صورت‌گرایی ساختگرا در این باره میگوید: «مؤلف مرده است و سخن ادبی بازگو کننده حقیقت نیست.»^۲ از دیدگاه صورت‌گرایان زندگینامه مؤلف در درجه دوم اعتبار قرار دارد و در مرحله نخست به خود متن اثر میپردازند. رولان بارت (R. Barthes) در مقاله مرگ مؤلف چنین مینویسد: «مالارمه، بی‌تردید نخستین کسی بود که ضرورت جایگزینی خود زبان را به جای شخصی که سخن میگوید، نه مؤلف»^۳ مطرح نمود.

آشنایی زدایی از ارکان اصلی مکتب فرمالیسم روس میباشد که دلالت بر ناآشنا ساختن واقعیت عادی شده زندگی دارد، تا بجای شناسایی صرف امور پیرامون، به درک واقعی آنها دست یابند. نخستین کسی که مفهوم آشنایی زدایی را بصورت جامع به کار برد، ویکتور شکلوفسکی منتقد روسی بود که در مقاله «هنر به مثابه فن» نوشت: «هدف هنر انتقال حس چیزهاست آن طور که درک میشوند نه آن طور که شناخته میشوند. فن هنر این است که اشیا را «ناآشنا» سازد، صور را دشوار گرداند، بر دشواری ملّت ادراک بیفزاید، چرا که فرایند ادراک به خودی خود یک هدف

۱ - نک: ساختار و تأویل متن، احمدی، بابک: ص ۳۹

۲ - راهنمای نظریه ادبی معاصر، رامان، سلدن: ص ۹۵

۳ - ساخت گرای، پساساخت گرای و مطالعات ادبی، سجودی، فرزاد: ص ۱۶۹

زیباشناختی است و باید طولانی شود. هنر راه تجربه کردن هنرمندانی یک شیء است؛ شیء مهم نیست.^۱

آشنایی‌زدایی شگردی برای زیبایی‌آفرینی است و امکانی است که با آن مناسبات و روابط تازه ای بین اشیا و پدیده‌ها بوجود می‌آید. «در این شگردها که در دو دسته موسیقایی و زبان‌شناسی جای می‌گیرد، تمام ویژگی‌های زبان شعری اعم از موسیقی، صور خیال، ویژگی‌های بیانی، بلاغی و زبانی را در خود جای میدهد و باعث می‌شود تا زبان شعر از تشخص و برجستگی بیشتری نسبت به زبان نثر برخوردار شود و در نتیجه توجه مخاطب از معنی به زبان منعطف شود.»^۲ گونه‌های مختلف آشنایی‌زدایی شامل قاعده کاهی و قاعده افزایی، خواننده را به شگفتی وا داشته و لذت عمیق به او میدهد و موجب بروز عواطف و اندیشه‌های تازه در او میگردد.

قاعده کاهی

هر گاه انحراف غایتمند از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، قاعده کاهی (Deviation) پدید می‌آید.^۳ به تلاش برای ایجاد فضاهای نو و راههای تازه در ادبیات و خلاف عادت، قاعده کاهی میگویند. قاعده کاهی عبارت است از: «انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف.»^۴ اگر این گریز از هنجارها، عالمانه و زیبا اتفاق افتد، گذشته از تشخص کلام و بالندگی و استمرار حیات شعر، به غنای زبان نیز کمک می‌کند. شاعران توانا واژه‌ها را از زبان میگیرند و به آفرینش میپردازند و سپس همان آفریده‌ها در خدمت زبان قرار میگیرند و زبان را بارور میسازند. اما حقیقت آن است که همه قاعده کاهی‌ها موفّق و زیبا نیستند. شاعرانی که زبان را به درستی نمی‌شناسند و با ظرفیت‌ها و لایه‌های گوناگون آن آشنا نیستند، موجب تخریب و تضعیف زبان ادبی میشوند. به نظر لیچ، نخستین ویژگی قاعده کاهی «ارائه مفهوم» است. همچنین وی معتقدست که قاعده کاهی باید بیانگر منظور و مقصود نویسنده-گوینده باشد. در اینجا باید توجه داشت که میان انحراف خلّاق و هنری و انحرافی که بر اثر کثرت کاربرد مبتذل است، تمایز وجود دارد. این گونه انحرافها در زبان عادی شده اند و چنین فرآیندی «خودکارشدگی» نامیده میشود. لیچ برای تمایز بین هر گونه انحراف نادرست از زبان و قاعده کاهی

۱ - همان:ص ۶۰

۲ - «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا»، حسینی موخر، سید حسین:ص ۷۹

۳ - در آمدی بر زبان‌شناسی، آرلانو، آنتونی:ص ۱۴

۴ - فرهنگنامه ادب فارسی، انوشه، حسن:ص ۱۴۴۵

های که موجب تشخیص کلام میشوند سه امکان در نظر میگیرد. آشنایی زدایی هنگامی تحقق می یابد که قاعده کاهی نقشمند، جهتمند و غایتمند باشد.^۱ در این پژوهش از انواع قاعده کاهی، فقط قاعده کاهی نحوی در غزلیات حافظ مورد بررسی قرار میگیرد.

قاعده کاهی نحوی

منظور از قاعده کاهی نحوی، ترکیب و ساختمان اصلی شعرست که در چگونگی ترکیب یافتن و همنشینی تک تک عناصر زبان شکل میگیرد که در نهایت این همنشینی و جابجائیها و به هم زدن ترتیب اجزای جمله، سبب پدید آمدن شعر میشود. فرمالیستها، شعر را همان زبان در خود بسته ای میدانند که در نتیجه شکست زبان معیار بوجود آمده است. به گفته منتقدانی مانند سارتر «شعر حاصل شالوده شکنی و در هم شکستن ساختار منطقی زبانی است که به محض شکسته شدن، خود به خود تبدیل به شعر می شود»^۲ قاعده کاهی نحوی یکی از انواع هشت گانه قاعده کاهی در تقسیم بندی لیچ می باشد. به اعتقاد لیچ «شاعر میتواند با نادیده گرفتن قواعد نحوی حاکم بر زبان خودکار به شعرآفرینی بپردازد»^۳ در قاعده کاهی نحوی، شاعر از قواعد نحوی زبان هنجار عدول کرده و با به کار بردن قواعد نحوی خاص، موجب آشنایی زدایی زبان خود میشود. آنچه شعر را از نثر و کلام معمولی متمایز می کند در نحوه به هم ریختن نظام عادی جمله ها و اجزای دستورمند زبان میباشد. «یاکوبسن نیز نکته مهم را در فهم مناسبات درونی ساختار شعر، ترکیبات واژگان میداند که به محور همنشینی زبان مربوط میشود و به نظر او تأکید در شعر نه بر گزینش، بلکه بر ترکیب است. واژگان بر اساس نقش موسیقایی موازنه و تشابه در ضرب آهنگی خاص در جمله قرار میگیرند و این ترکیب سازنده تشابه میان مصراعهاست که آن را گاه «نحو شعری» می خوانند»^۴ آنچه شعر را بوجود می آورد، گذشته از عوامل موسیقی در آشفته کردن نظام نحوی است چون شعر اگر در همان صورت دستورمند و خشک و مرتب زبانی و نحوی، ایراد می شد دیگر شعر نبود، بلکه نثر بود. لذا، شعر در ذات خود به دگرگون سازی اجزای مرتب شده جملات

۱ - نک: از زبان شناسی به ادبیات، صفوی، کوروش، ج: ۱، ص: ۴۴

۲ - «شعر در نسبت با زبان، تفکر و خیال»، یوسف نیا، سعید: ص: ۷

۳ - از زبان شناسی به ادبیات، صفوی، کوروش، ج: ۲، ص: ۸۰

۴ - ساختار و تأویل متن، احمدی، بابک: ص: ۷۶

نیاز دارد تا به عرصه ظهور برسد.^۱ ساختارگرایان نیز اعتقاد دارند که قاعده کاهی نحوی از عوامل آفرینش شعر می باشد «چنین می نماید که قاعده کاهی بیشتر در آفرینش نظم سهیم باشد؛ اما ساختارگرایان - به ویژه ساختارگرایان انگلستان - این گونه قاعده کاهی را اسبابی برای آفرینش شعر می شمارند.»^۲ قاعده کاهی نحوی با جابجایی عناصر جمله و تأثیر بر ساختمان و کاربرد صورتهای نامتعارف در زبان هنگامی موفقیت آمیز خواهد بود که با آگاهی کامل از امکانات زبان همراه بوده، بر اعتلای موسیقی افزوده و جنبه زیباشناختی کلام را به همراه داشته باشد. «همآهنگی کلمات و زیبایی آنها در توازن جملات نیز وسیله ساز انفعالات خواننده است، یعنی زمینه ذهنی او را بی آنکه هشیار شود، می چیند. و همچون نماز و یا موسیقی یا رقص، عواطف و احساسات او را نظم و نسق می دهد.»^۳

شایان عنایت است که آوردن مضمونهای نو و تصاویر بدیع تنها عامل موفقیت یک شاعر نیست. ناگفته پیداست که شاعرانی مانند: سعدی و حافظ از مضامین تازه با بسامد بسیار کمتری در شعرهایشان نسبت به شاعران سبک هندی استفاده کرده اند. بدون تردید یکی از رازهای موفقیت این دو شاعر بزرگ، کاربرد آگاهانه از ساختههای نحوی زبان است که موجب تشخیص اشعار و ماندگاری نامهای آنها شده است. حافظ از قاعده کاهی نحوی جهت آشنایی زدایی اشعارش به خوبی بهره جسته است. او نیز همانند شاعران موفق به اهمیت این کارکرد زبانی پی برده و جهت تازگی زبانش در نگاه مخاطب از این توان زبانی بهره جسته است. در اهمیت این امر یوری لوتمان «نشانه»^۱ شناس برجسته روس میگوید: «شعر، دال را با تمام وجود فعال میکند و واژه را در چنان شرایطی قرار میدهد که تحت فشار واژه های دیگر حد اعلای عملکرد را از خود بروز دهد و غنی ترین استعداد ها را رها سازد.»^۲ در این پژوهش سعی شده است انواع قاعده کاهی نحوی در غزلیات حافظ مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و به تفکیک و با ذکر شواهد مورد بررسی و مذاقه قرار گیرد.

جا بجایی

۱ - البته بدیهی است اینها اعتقاد همان منتقدان میباشد و گرنه در شعر فارسی، در هم ریختن نحو کلام، شرط شعر بودن نیست.

۲ - فرهنگنامه ادب فارسی، انوشه، حسن: ص ۱۴۴۵

۳ - ادبیات چیست، سارتر، ژان پل: ص ۴۵

۴ - پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ایگلتون، تری: ص ۱۴۲

منظور از جا بجایی در این قسمت پژوهش، کاربرد زبان بگونه ایست که موجب برخورد واژه ها و ایجاد شعر میشود. «شعر از زبان فراتر رفته، قواعد آن را در هم میریزد، میان واژگان جا بجایی پیش می آورد.»^۱ شاعر در جابجایی متناسب کلمات و ترکیبات در ساختار زبان، موجب ایجاد تازگی و آشنایی زدایی زبانش میشود. جا بجایی در شعر حافظ شامل انواع ذیل میباشد:

۱) کاربرد «این» و «آن» برای بیان نوع و مبالغه

کاربرد «این» و «آن» برای اشاره به نزدیک و دور به کار می رود و علاوه بر این کارکرد معمولی، برای بیان نوع و مبالغه نیز به کار میروند که موجب برجستگی زبان میشوند. حافظ از این توان زبانی در موارد فراوان بهره جسته است. برای نمونه در شعر ذیل:

خواب آن نرگس فتان تو بی چیزی نیست تاب آن زلف پریشان تو بی چیزی نیست
(دیوان:ص ۱۰۵)

شاعر با بکارگیری اسم اشاره «آن» در عبارات « آن نرگس فتان و آن زلف پریشان» برای بیان مبالغه دست به آشنایی زدایی زده است. همچنین در نمونه ذیل:

آن شاه تند حمله که خورشید شیر گیر پیشش به روز معرکه کمتر غزاله بود
(دیوان:ص ۲۹۱)

عبارت «آن شاه تند حمله» دارای چنین کارکردی میباشد.

یارب این شمع دلفروز ز کاشانه کیست؟ جان ما سوخت پرسید که جانانه کیست؟
(دیوان:ص ۹۴)

عبارت « این شمع دلفروز» هم برای بیان نوع و هم مبالغه به کار رفته است.

۲) کاربرد فعل دعایی به جای فعل مضارع

یکی دیگر از موارد جابجایی در زبان شعر، کاربرد فعل دعایی به جای فعل مضارع است. استفاده از یک فعل به جای فعل دیگر به گونه مطلوب حاصل هوشمندی و توانایی شاعر در بهره مندی از امکانات زبانی است. حافظ با استفاده از این شگرد دست به جایگزینی میزند. در نمونه ذیل:

پیر ما گفت: خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد
شاه ترکان سخن مدعیان می شنود شرمی از مظلمه خون سیاوشش باد
(دیوان:ص ۱۴۲)

کاربرد فعل دعایی «باد» در محل فعل مضارع «باشد»، آن چنان با ظرافت صورت گرفته که در نگاه اول، مخاطب متوجه خروج از هنجار شعر نمی شود و با قدری تأمل به زیبایی و توانمندی شاعر در این جا بجایی پی می برد. همچنین نمونه ذیل از چنین ویژگی برخوردارست:

روز وصل دوستداران یاد باد یاد باد آن روزگاران یاد باد
کامم از تلخی غم چون زهر گشت بانگ نوش شادخواران یاد باد
(دیوان:ص ۱۴۰)

۳) جمع بستهای نامتعارف

اگرچه در زبان فارسی برای جمع بستن جانداران از «ان» و برای غیر جانداران از «ها» استفاده می شود، ولی در زبان شعر کاربرد «ان» برای غیرجانداران کم است، بنابراین جمع این واژگان با «ان» توسط شاعر موجب عادت زدایی زبان می شود. در سبک خراسانی استفاده از «ان» جمع علاوه بر جانداران در مورد کلمات عربی و اسم معنی و حتی غیر ذی العقول کاربرد داشته است.^۱ حافظ با جمع بستهای ناآشنا موجب آشنایی زدایی کلامش شده است، برای نمونه جمع بستن اسم معنی «غم» با «ان»:

حقاً کزین غمان برسد مژده امان گر سالکی به عهد امانت وفا کند
(دیوان:ص ۲۵۰)

جمع بستن واژه «شب» با «ان» که برجسته کردن کلام را به همراه دارد. مانند:
به جانت ای بت شیرین دهن که همچون شمع شبان تیره مرادم فنای خویشتن است
(دیوان:ص ۷۲)

نا بجایی

هدف از نا بجایی، استفاده از زبان به صورتی است که شاعر به واسطه بر هم زدن اجزای جمله بگونه ای مطلوب از هنجار متعارف گریز زده و موجب آشنایی زدایی و تأکید کلامش میشود و با به هم زدن ترتیب اجزای جمله موجب ابهام هنری شعر شده و تأمل و تلاش مخاطب را برای ترتیب اجزای آن به همراه دارد که این امر موجب لذت هر چه بیشتر خواننده از شعر میشود. حافظ در موارد ذیل از نا بجایی بهره جسته است:

۱) کاربرد واو عطف در آغاز مصراع

۱ - کلیات سبک شناسی، شمیسا، سیروس:ص ۲۲۴

گاه شیوه رویارویی شاعر با حروف همانند برخورد آن با سایر عناصر زبان است. حروف در شعر از صورت بی معنا بودن خارج شده و مواقعی حتی مفهوم وسیعتری را نسبت به سایر واژه ها دارند. یکی از موارد نا بجایی در شعر حافظ که با بسامد بالایی به کار رفته و باعث آشنایی زدایی در کلامش شده است، به کارگیری واو عطف در آغاز مصراع میباشد. «چنین واوی به جای عطف و پیوند جزیی به جزء دیگر تفکر شاعر، جایگزین آن قسمت از تجربه شاعر میشود که حذف شده است و چندان غنی است که مخاطب آنچه را که از اندیشه شاعر حذف شده است به خوبی در وجود «واو» دریافته و در ادامه شعر با شاعر همگام میشود.»^۱ مانند:

وگر گوید نمی خواهم چو حافظ عاشق مفسس بگوئیدش که سلطانی گدائی همنشین دارد
(دیوان:ص ۱۶۴)

و:

جان عشاق سپند رخ خود می دانست و آتش چهره بدین کار بر افروخته بود
(دیوان:ص ۲۸۶)

این «واو» گونه ای از واو ایجازست که بجای قسمتی از تجربه شاعر که حذف شده به کار میرود «و خود را بر سراسر پاراگراف می گستراند، تا بدان کیفیت مطلق از یک تعاقب ببخشد.»^۲ و در ذهن، دیگر این حرف ربط، به شکل سازهای که یک کار دستوری را انجام میدهد، نیست. نمونه ذیل نیز از چنین ویژگی برخوردارست:

به تیغم گر کشد دستش نگیرم و گر تیرم زند، منت پذیرم
(دیوان:ص ۴۴۹)

۲) حرکت یا رقص ضمیر

یکی دیگر از موارد برجسته سازی و ناآشنا ساختن کلام شاعر، کاربرد ضمیر در غیر از جایگاه اصلی خود می باشد. ضمائر پیوسته در زبان معیار به طور معمول در حالت مفعولی پیوسته به فعل و در حالت مضاف الیهی پیوسته به اسم و در صورتی که نقش متممی داشته باشند بعد از حرف اضافه قرار می گیرند. اما شاعر در زبان شعر بنا به ضرورت وزن، یا به منظور زیبا سازی و تأکیدی که بر قسمتی از جمله دارد، دست به جا بجایی ضمیر پیوسته می زند. این جریان تحت عنوان «پرش، جهش، حرکت و رقص ضمیر» در کتب دستور مطرح شده است.^۳ این شگرد بفرآوانی

۱ - ساختار زبان شعر امروز، علی پور، مصطفی:ص ۱۴۳

۲- ادبیات چیست، سارتر، ژان پل:ص ۱۲

۳ - نک: از واج تا جمله، مدرسی، فاطمه:ص ۱۵۰

توسط شاعران گذشته مورد استفاده قرار گرفته شده است. حافظ نیز همچون شاعران گذشته از چنین شیوه ای در اشعار خود بهره می جوید. وی با کاربرد این شیوه دست به قاعده گاهی میزند. برای نمونه در شعر ذیل:

یارب این نو گل خندان که سپردی به منش می سپارم به تو از چشم حسود چمنش
(دیوان:ص ۳۸۰)

حافظ با به کارگیری ضمیر پیوسته «ش» در دو واژه «منش ، چمنش» که نقش مفعولی دارد و باید به بخش صرفی فعل بپیوندد با آوردن آن همراه با قسمت غیر صرفی فعل موجب آشنایی زدایی و تازگی زبانش در نگاه خواننده می گردد.

سرکش مشو که چون شمع از غیرت بسوزد دلبر که در کف او مومست سنگ خارا
(دیوان:ص ۸)

حافظ با به کارگیری ضمیر پیوسته «ت» که نقش مفعولی دارد و باید به فعل بپیوندد با آوردن آن همراه واژه «غیرت» موجب تشخیص زبانش می گردد.

بدانسان سوخت چون شمع که بر من صراحی گریه و بربط فغان کرد
(دیوان:ص ۱۸۶)

ضمیر پیوسته «م» در واژه «شمع» نقش مفعولی دارد و باید به فعل «سوخت» بپیوندد، همراهی این ضمیر با اسم موجب آشنایی زدایی میگرد.

قاعده افزایی

قاعده افزایی «برخلاف قاعده گاهی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می رود و به این ترتیب ماهیتاً از قاعده گاهی متمایز است.»^۱ مسأله قاعده افزایی و نتیجه حاصله از آن (توازن) نخستین بار از سوی یاکوبسن مطرح گردید. او معتقدست که «فرآیند قاعده افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» (Verbal Repetition) حاصل می آید.»^۲ در این شگرد عدول از زبان هنجار مشاهده نمی شود، بلکه قواعدی بر زبان هنجار افزوده میشود که موجب آشنایی زدایی میگردد. صناعاتی که از طریق توازن حاصل می آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند، به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد.

۱ - از زبان شناسی به ادبیات، صفوی، کوروش، ج ۱:ص ۵۰

۲ - همان:ص ۱۵۰

موسیقی در غزلیات حافظ در گونه های مختلف قابل بررسی است. گفتنی است که بخش قابل توجهی از ساخت موسیقایی شعر، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌هاست. این تکرارها متنوع و دارای سطوح گوناگونی است. گاهی این تکرار ناشی از واجهای هم صدا در یک اثر ادبی است. گاهی هم ناشی از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و همچنین ممکن است از تکرار مجموعه ای از واژه‌ها یا تکرار یک جمله در سطح یک شعر باشد.

توازن عاملی جهانی است که به طرق گوناگون در نظم موسیقایی به کار می رود. اوسترلیس (R. Austerlitz) «مدعی است که ماده سازنده هر قطعه موسیقی، توازن است.»^۱ صنعتی که از طریق توازن حاصل می آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند. به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح تحلیلی متفاوتی بررسی کرد. در این پژوهش سطوح تحلیلی توازن آوایی و توازن واژگانی در غزلیات حافظ مورد بررسی قرار می گیرد.

توازن آوایی

منظور از توازن آوایی «مجموعه تکرارهاییست که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می یابند.»^۲ تکرار آوایی می تواند، تکرار یک واج، چند واج درون یک هجا و هماهنگی و تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها را شامل شود.

۱) توازن آوایی کمی (وزن)

دیوان حافظ را می توان مجموعه خوش آهنگ ترین اوزان فارسی دانست. وزن غالب در اشعار او «بحر رمل» است که از اوزان نرم و دلنشین می باشد. برای نمونه:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما؟
ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون؟ روی سوی خانه خمار دارد پیر ما؟
(دیوان: ص ۱۵)

شعر در «بحر رمل مثنی محذوف» «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» که متناسب مضامین عارفانه و پر جذبه است، سروده شده است.

یاد باد آنکه نهانت نظری با ما بود رقم مهر تو بر چهره ما پیدا بود

۱ - از زبان شناسی به ادبیات، صفوی، کوروش، ج ۱: ص ۱۵۳

۲ - همان، ج ۲: ص ۱۶۷

یاد باد آنکه چو چشمت به عتابم می کشت
معجز عیسویت در لب شکرخا بود
(دیوان:ص ۲۷۷)

شعر در «بحر رمل مثنی مخبون اصلم مسبیغ» «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع لان» که متناسب مضامین چون حسرت، درد، گله و هجران است، سروده شده است. حافظ با کاربرد این وزن، مضامین مورد نظر خود را به خواننده القا میکند و در عین حال که هماهنگی میان وزن و محتوا ایجاد می کند، خواننده را در عواطف و احساسات خود همراه می سازد. از اوزان دیگر که با بسامد بالا در غزلیات حافظ مشاهده می شود «بحر مجتث» می باشد.

نماز شام غریبان چو گریه آغازم
به مویه های غریبانه قصه پردازم
به یاد یار و دیار آنچنان بگریم زار
که از جهان ره و رسم سفر براندازم
(دیوان:ص ۴۵۲)

شعر در «بحر مجتث مثنی مخبون اصلم» «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن» سروده شده است که مختص مضامینی چون غم، حسرت و مرثیه می باشد. حافظ در شعر خود گاه از اوزان آرام و دلنشین بهره می جوید و آن هنگامی است که به بیان مضامین عاشقانه می پردازد. برای نمونه:

مدامم مست می دارد نسیم جعد گیسویت
خرابم میکند هر دم فریب چشم جادویت
(دیوان:ص ۱۳۲)

غزل را در «بحر هزج مثنی سالم» که متناسب مضامین آرام بخش و عاشقانه است، سروده است. هجاهای بلند کنار هم در این وزن «U---» نوعی آرام بخشی و سکون را به خواننده القا میکند. گفتنی است حافظ در غزلیات خویش گاه بندرت از اوزان تند و ضربی که القاکننده مضامینی چون: شور و حال، وجد و سماع می باشد بهره می گیرد. مانند:

اوّل به بانگ نای و نی آرد به دل پیغام وی
وانگه به یک پیمان می با من وفاداری کند
(دیوان:ص ۲۵۷)

شعر در «بحر رجز مثنی سالم» «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن» که از اوزان آهنگین و مختص مضامین پر شور و حال می باشد، سروده است. این وزن موجب تقسیم هر مصرع به دو بخش و ایجاد قافیه درونی می گردد و این امر موسیقی شعر را دو چندان می نماید. قافیه های درونی و تکرار ردیف و نغمه حروف بر موسیقی شعر افزوده است. حافظ در به کارگیری اوزان و هماهنگی آن با محتوای شعر، شاعری تواناست. او هنرمندانه از طریق کاربرد این شگرد موجب انسجام و تشخیص زبان شعرش می شود.

۲) هماهنگی آوایی (تکرار صامتها و مصوتها)

موسیقی درونی در شعر شامل «مجموعه هماهنگی‌هایست که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید»^۱ یکی از مهم‌ترین مصادیق روش تکرار که باعث افزایش موسیقی زبان شاعر میشود، تکرار صامت و مصوت میباشد. از عواملی که موجب بیشتر موسیقایی شدن شعر حافظ میشود، موسیقی حروف میباشد. موسیقی حروف در اثر تکرار حروف و تناسب آن با موضوع شعر صورت می‌پذیرد. موسیقی حروف شامل «تکرارهای آوایی است که درون یک هجا اتفاق می‌افتد»^۲ که با آن توازن واجی می‌گویند. واج آرایی، تکرار یک واج (صامت و مصوت) در کلمات یک مصراع است به گونه‌ای که کلام را آهنگین کند و بر تأثیر سخن بیفزاید. این تکرار آگاهانه توسط شاعر باعث افزایش موسیقی کلام و القای معنی مورد نظر شاعر به خواننده می‌شود. حافظ از این طریق توانسته پیوند جدا نشدنی بین لفظ و معنی به وجود آورد، «برای این که تأثیر حروف در سامعه تنها وقتی محسوس است که معنی کلمه شامل آنها نیز، با آن تأثیر متناسب باشد»^۳ حافظ در غزلیاتش برای بیان احساساتی چون: نشاط، شادی و شکایت، غم و اندوه و انتقال آن به مخاطب، اصوات زیر و همخوانی سایشی را به کار میبرد. برای نمونه در شعر ذیل:

رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بود
(دیوان: ص ۲۸۰)

علاوه بر تأثیر وزن بیرونی، تکرار صامت‌های «ت» و «ر» و صامت سایشی «س» در مصرع دوم موسیقی شعر را به خواننده منتقل میکند.

واج آرایی شامل، واج آرایی «هم حرفی» (Allibration) و «هم صدایی» (Assonan) است. در شعر حافظ واج آرایی از طریق هم حرفی و گاهی از رهگذر هم صدایی و گاهی نیز از اشتراک هر دوی اینها شکل می‌گیرد. در شعر:

فغان کاین لولیان شیرین کار شهر آشوب چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را
(دیوان: ص ۴)

تکرار صامت «ن»، «ش» و «ر» و مصوت «ا» نوعی کشش و شور و حال را به مخاطب القا میکند. «تکرار منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها موجب می‌شود که در این شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید. این موسیقی درونی را می‌توان در چارچوب فرآیند برجسته سازی زبان و

۱ - موسیقی شعر، شفیع کدکنی، محمد رضا: ص ۲۵۴

۲ - آواشناسی زبان فارسی، ثمره، یدالله: ص ۱۲۷

۳ - شعر و هنر، ناتل خانلری، پرویز: ص ۲۵۰

آشنایی زدایی - که صورت‌گرایان بسیار بدان باور دارند - جای داد.^۱ خاصه اگر این نوع هماهنگی صامتها و مصوتها با فضا و زمینه عاطفی شعر مناسب باشد، بسیار مؤثر واقع میشود. چنان می‌نماید که حافظ برای انگیزش عاطفه ای خاص در مخاطبان خود، بیش از رعایت جانب وزن بیرونی به رعایت جانب موسیقی داخلی - تکرار صامتها و مصوتها - سروده های خویش متمایلیست. در شعر ذیل تعداد مصوت های بلند «آ» به نُه مورد میرسد:

زبان خامه ندارد سر بیان فراق و گر نه شرح دهم با تو داستان فراق
(دیوان: ص ۴۰۲)

وزن عروضی این غزل «بحر مجتث مخبون مقصور» است. این همان وزنی است که حافظ شعر ذیل خود را هم که به نوعی متضمن عواطف شاد و طربناک است، در آن سروده :

شکفته شد گل حمرا و گشت بلبل مست صلاهی سرخوشی ای صوفیان باده پرست
(دیوان: ص ۳۷)

آن چه این بیت را شور انگیز و آن یکی را غم انگیز ساخته است نه در وزن بیرونی آنها بلکه ناشی از تکرار صامتها و مصوتهای آنست. در بیت اخیر تکرار صامتهای سایشی «ش»، «س» و «ل» با حداقل مصوت بلند، موجب انتقال شادی و طرب، به خواننده میگردد.

در بیشتر غزلیات حافظ موسیقی حاصل از تکرار صامتها و مصوتها چنان با فضای شعر هماهنگی دارد که گویی این عناصر موسیقایی و آهنگ، هماهنگیهای آوایی است که موضوع و محتوای شعر را می‌نوازد. شایان ذکرست که حافظ در شعر خود جهت زیبایی و آهنگین ساختن اشعارش به طنین و آهنگ صامتها و مصوتها، توجه خاصی داشته، زیرا استفاده از این شگرد در عین حال که موجب غنای شعر او میگردد در القای مفهوم به مخاطب نیز یاری میرساند.

توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان، از عواملی است که موجب قاعده افزایی و رستاخیز واژه ها میشود. تکرار، عامل ایجاد توازن در شعر به شمار میرود. زیرا «از قوی ترین عوامل تأثیرات و بهترین وسیله ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می کند»^۲

تکرار در سطح واژه شامل: تکرار واژه، تکرار در سطح گروه یا تکرار در سطح جمله می باشد که صناعاتی نظیر جناس و سجع و همچنین قافیه و ردیف را بوجود می آورد. تکرار، یکی از

۱ - نظریه های نقد ادبی معاصر، علوی مقدم، مهیار: ص ۱۱۶

۲ - موسیقی شعر، شفیع کدکنی، محمد رضا: ص ۹۹

عوامل مهم افزایش موسیقی زبان شاعر است. در این قسمت مهمترین موارد تکرار واژگانی در غزلیات حافظ مورد بررسی قرار می‌گیرد.

(۱) تکرار واژه

تکرار واژه در شعر بصورت همگونی ناقص و همگونی کامل امکان پذیرست. در همگونی ناقص معمولاً شاعر از واژگانی استفاده میکند که تنها تشابه آوایی، بخشی از دو یا چند واژه است. بهره‌گیری از این شگرد موجب ایجاد قافیه و ردیف در سطح شعر میگردد. همگونی کامل شیوه‌ای است که در آن شاعر واژگانی را عیناً در سطح کلام تکرار می‌نماید. این تکرار اغلب به منظور تأکید بر آن واژه، در القای مفهوم همراه آن است. همگونی کامل در سطح کلام موجب ایجاد جناس تام و دیگر صنایع می‌گردد و اگر در پایان مصراع و بعد از قافیه باشد، موجب شکل‌گیری ردیف میگردد. در غزلیات حافظ تکرار واژه چنین است که به طور مختصر به آن اشارت میرود:

(۱-۱) قافیه

در حقیقت منظور از قافیه «حرف یا حروف مشترک معینی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر مصراعهای یک شعر»^۱ بی‌گمان حافظ از قافیه‌های مناسب در اشعار خویش بهره‌گرفته است، تا جایی که بیشتر غزلیات وی با دارا بودن قافیه‌های مناسب، از زیبایی خاصی برخوردار هستند. این زیبایی ناشی از توانایی شاعر در بهره‌گیری از کلمات مختلف می‌باشد. از انواع قافیه در شعر حافظ میتوان به قافیه‌های زیر اشاره کرد:

(۱-۱-۱) قافیه صوتی

در این نوع قافیه اغلب رابطه‌ای بین دو واژه هم‌قافیه از طریق هماهنگی در صوت یا واجهای مشترک وجود دارد. قافیه‌ها از موسیقی و هماهنگی صوتی خاصی برخوردار هستند. «یکی از تأثیراتی که این نوع قافیه میتواند در جای خویش در شعر به جا بگذارد، عوض کردن نوع ارتعاش صوت در هر بند شعری است، به این ترتیب که شاعر قافیه را به عنوان «یک دستگاه مولد صوت» در نظر می‌گیرد که تنها حضور آن میتواند بوسیله حرف «روی» قافیه، تأثیر خود را به جا بگذارد»^۲ هماهنگی در صوت و واج‌های مشترک باعث القای مفهوم به ذهن مخاطب میگردد. حافظ از طریق کاربرد قافیه‌های صوتی موجب انسجام و تکامل شکل اشعارش میشود. در شعر ذیل:

۱ - وزن و قافیه شعر فارسی، وحیدیان کامیار، تقی:ص ۹۲

۲ - آواز چگور، محمد آملی، محمد رضا:ص ۳۱۴

در همه دیر مغان نیست چون من شیدائی خرقه جایی گرو باده و دفتر جایی
(دیوان:ص ۶۷۰)

هم هجا بودن و ایجاد صوتی هماهنگ در واژه‌های هم قافیه «شیدائی» و «جائی» موجب گوشنوازی و القای مفهوم شعر به مخاطب می‌گردد. «در قافیه صوتی بیرونی، آن چه گوشنواز خواننده میشود، طنین هم هجایی کلماتی است که در جای قافیه قرار میگیرند. بنابراین، در این قسم قافیه گوش سهم بسیار زیادتری نسبت به ذهن تصویری دارد.»^۱

تو مگر بر لب آب به هوس بنشینی ورنه، هر فتنه که بینی همه از خود بینی
(دیوان:ص ۶۵۹)

کشش و امتداد مضاعف صوت حرف «ی» در «بنشینی» و «بینی» سبب القای مفهوم از طریق آهنگ می‌گردد. حافظ در انتخاب واژگان قافیه های صوتی دقتی بسیار دارد، حتی گاهی یک واژه را از درون واژه‌ای دیگر بیرون میکشد که هم آوایی بیشتری در شعر ایجاد کرده، باعث آشنایی زدایی در سطح واژگان میشود. برای نمونه در شعر ذیل:

گفتند خلایق که توئی یوسف ثانی چون نیک بدیدم، به حقیقت به از آنی
(دیوان:ص ۶۴۸)

واژه قافیه «آنی» جزئی از واژه هم قافیه «ثانی» میباشد. «آنی» نقطه اوج زیبایی شعر در قافیه قرار گرفته است و با تشخیص خاص در گوش مخاطب طنین می‌افکند. شاعر با استفاده از این شگرد، بخوبی میتواند تأثیر شعر خویش را بیشتر سازد.

۲-۱-۱) قافیه تصویری

قافیه تصویری به قافیه هائی گفته میشود که علاوه بر جنبه موسیقایی، در بردارنده یک تصویر باشند. تصویر حاصل از این قافیه‌ها به شکل مختصر و زیبا بیان می‌گردد که در القای مفهوم به مخاطب تأثیر گذار میباشد. «قافیه تصویری ارتباط مستقیمی با خلاقیت و آفرینش ذهنی و خیالی شاعر دارد.»^۲ در این شعر:

کنون که می دمد از بوستان نسیم بهشت من و شراب فرح بخش و یار حور سرشت
گدا چرا نزند لاف سلطنت امروز که خیمه سایه ابرست و بزمگه لب کشت
(دیوان:ص ۱۱۰)

۱ - همان:ص ۳۱۸

۲ - آواز چگور، محمد آملی، محمد رضا:ص ۳۲۳

واژه های هم قافیه «بهشت»، «حور سرشت» و «لب کشت» نشان دهنده آمدن بهاری همچون بهشت سر سبز و خرم، کنار یاری حوریوش است که شاعر بنحوی مطلوب تصویر مورد نظر خود را به خواننده القا میکند. حافظ با استفاده از قافیه های تصویری فضای حاکم بر شعر را به خوبی به تصویر میکشد. همچنین در این شعر:

خسروا گوی فلک در خم چوگان تو باد ساحت کون و مکان عرصه میدان تو باد
زلف خاتون ظفر شیفته پرچم توست دیده فتح ابد عاشق جولان تو باد
(دیوان:ص ۱۴۶)

واژه های هم قافیه «چوگان»، «میدان» و «جولان» در کنار دیگر واژگان به خوبی صحنه تاختن، فتح و پیروزی را به ذهن مخاطب تداعی می کند.

۳-۱-۱) قافیه دستوری

قافیه‌ی دستوری، قافیه ایست که شاعر در آن دو واژه هم قافیه را از یک مقوله دستوری می آورد. به این ترتیب که ممکن است هر دو واژه هم قافیه اسم، فعل، صفت و یا متمم باشند. «یک شاعر یا یک مکتب ادبی می تواند با قافیه های دستوری مخالف یا موافق باشد. قافیه ها باید دستوری یا ضد دستوری باشند. قافیه نادرستی (Agrammatical) که به رابطه بین صورت و ساختار دستوری بی توجه می ماند، مانند صور نادرستورمند (Agrammatisme) نوعی آسیب شناسی کلامی را نمودار میسازد.»^۱

معمولاً شاعران از این ویژگی در شعرشان به صورت ناخودآگاه بهره می گیرند. مانند:

حالی‌ا مصلحت وقت در آن می بینم که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم
جام می گیرم و از اهل ریا دور شوم یعنی از اهل جهان پاکدلی بگزینم
(دیوان:ص ۴۸۲)

واژگان هم قافیه «می بینم»، «بنشینم» و «بگزینم» از یک مقوله دستوری و فعل می باشند.
سرو چمان من چرا میل چمن نمی کند؟ همدم گل نمی شود، یاد سمن نمی کند؟
تا دل هرزه گرد من رفت به چین زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمی کند
(دیوان:ص ۲۵۸)

واژه های «چمن»، «سمن» و «وطن» هم قافیه و اسم می باشند. همچنین در شعر:

۱ - آوا و لقا، قویمی، مهوش:ص ۱۱۳

چو گل هر دم به بویت جامه در تن / کنم چاک از گریبان تا به دامن
تنت را دید گل گویی، که در باغ / چو مستان جامه را بدرید بر تن
(دیوان: ص ۵۲۹)

واژگان «تن»، «دامن» و «تن» در بیت دوم هم قافیه و متمم واقع شده اند.

۴-۱-۱) قافیۀ میانی (درونی)

قافیۀ میانی، قافیه ایست که میان مصرعهای یک شعر می آید و آن هنگامی است که شاعر علاوه بر قافیۀ پایانی، میان مصرعها هم از قافیه استفاده کند. گاه حافظ از قافیه های درونی در شعر خویش بهره میگیرد. مانند:

دلبر که جان فرسود از او کام دلم ننگشود از او / نومید نتوان بود از او باشد که دلداری کند
با چشم پر نیرنگ او حافظ مکن آهنگ او / کان طره شبرنگ او بسیار طراری کند
(دیوان: ص ۲۵۸)

استفاده از اوزان تند و ضربی موجب تقسیم مصرعها به بخشهای مشخص میگردد که این امر زمینه را برای بهره گیری از قافیه های میانی «فرسود»، «نگشود»، و «بود» در بیت اول و «نیرنگ»، «آهنگ» و «شبرنگ» در بیت دوم مهیا ساخته است.

الا ای پیر فرزانه مکن عیبم ز میخانه / که من در ترک پیمانه دلی پیمان شکن دارم
(دیوان: ص ۴۴۲)

در شعر فوق واژه های «فرزانه»، «میخانه» و «پیمانه» قافیۀ میانی شعر را تشکیل داده اند.

۲-۱) ردیف

ردیف کلمه یا کلماتی است که در آخر مصراعها عیناً تکرار شوند. ردیف از مهم ترین عوامل موسیقی در شعر به شمار میرود که موجب ایجاد موسیقی مضاعف در شعر میگردد. ردیف از مختصات شعر فارسی است و در دیگر زبانها وجود ندارد یا بندرت به کار می رود. «از قدیم ترین نمونه های موجود شعر دری تا دوره رشد و تکامل آن، ردیف همواره جزء آشکار و بارز شعر فارسی بوده است که به توسعه خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک میکند و مجاز و استعاره را وسیع می سازد»^۱. از نظر زبان شناختی، وجود فعل های ربطی «است» و «بود» در زبان شعر به عنوان ردیف، تأثیری به سزا در آهنگین کردن شعر دارند. این شگرد از ویژگیهای زبان

۱ - صور خیال در شعر فارسی، شفیعی کدکنی، محمد رضا: ص ۲۳۳

فارسی است که یک واژه در هر جای جمله می تواند قرار بگیرد و موجب گسترش ردیف در شعر شود. برای نمونه در این شعر:

سالها دفتر ما در گرو صهبا بود رونق میکده از درس و دعای ما بود
نیکی پیر مغان بین که چو ما بدمستان هر چه کردیم به چشم کرشم زیبا بود
(دیوان:ص ۲۷۵)

واژه های «صهبا» و «ما» و «زیبا» قافیه و فعل ربطی «بود» ردیف می باشد. استفاده فراوان از ردیف های فعلی در غزلیات حافظ یکی دیگر از شگردهائست که شاعر جهت پویایی و حرکت در فضای شعر خویش از آن بهره جسته است. در نمونه ذیل:

از دیده خون دل همه بر روی ما رود بر روی ما ز دیده چه گویم چها رود؟
(دیوان:ص ۲۹۸)

ردیف فعلی «رود» موجب پویایی، جنبش و حرکت در شعر شاعر گشته است. ردیفهایی که در غزلیات حافظ به کار رفته اند، بیشتر ردیفهای طولانی میباشند که تکرار این ردیفهای طولانی جنبه غنایی شعر و تأکید بر مضامین را افزون میسازد. این ردیفها که اغلب عبارت یا جمله کوتاه هستند با فعل همراه هستند که خود این، سبب نوعی حرکت در فضای شعر میشود. مانند نمونه های ذیل:

خواب آن نرگس فتان تو بی چیزی نیست تاب آن زلف پریشان تو بی چیزی نیست
و:
(دیوان:ص ۱۰۵)

روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست منت خاک درت بر بصری نیست که نیست
(دیوان:ص ۱۰۲)

ردیف های «تو بی چیزی نیست» و «نیست که نیست» در نمونه های فوق موجب انسجام، پویایی و غنای موسیقی شعری گشته است. مهم ترین ویژگی ردیف در شعر حافظ هماهنگی حرکات صامتها و مصوتهای قافیه با ردیف است بگونه ای که از نظر ساختمان صوتی، ردیف و قافیه با هم دیگر هماهنگ و پیوسته اند. مانند:

ای صبا نکهتی از خاک ره یار بیار بیر اندوه دل و مژده دلدار بیار
(دیوان:ص ۳۳۶)

قافیه «یار» و «دلدار» ردیف «بیار» از نظر ساختمان صوتی با هم هماهنگی دارند. اشتراک در مصوت «ا» و هم چنین صامت «ر» به خوبی به تداعی مفهوم و منظور شاعر کمک میکند و به القای مفهوم ملّ نظر او به مخاطب یاری میرساند. در خور تأمل است که ردیف «در کنار قافیه و وزن خود به خود یکپارچگی موسیقایی شعر را به ارمغان می آورد، وانگهی بندهای شعر به دلیل

هماهنگی در وزن و موسیقی کناری و نیز به مدد وحدت معنایی کل شعر به هم مربوط میشوند و ساخت شعر استوار و محکم میشود.^۱ در شعر ذیل:

ساقی به نور باده بر افروز جام ما مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما
(دیوان:ص ۱۷)

تکرار «-م ما» در پایان دو مصرع از جلوه های موسیقی کناری است. قافیۀ «جام» و «کام» و ردیف «ما» از نظر صوتی، مناسب انتخاب شده اند. زیرا، صامت «م» و مهم تر از همه مصوت «ا» نوعی امتداد و کشش را می رساند و معنایی را تداعی می کند و افق های روشن تری را پیش دیدگان شاعر قرار می دهد که به تنهایی از طریق قافیه نمی تواند به القای مفهوم مورد نظر بپردازد.

۲) تکرار در سطح گروه

در غزلیات حافظ گاه تکرار در شعر به شکل تکرار گروه کلمات صورت می پذیرد. «منظور از گروه، آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقش واحدی را در جمله داراست. گروه های زبان فارسی به شش طبقه گروه فعلی، گروه اسمی، گروه قیدی، گروه وضعی، گروه حرف اضافه و گروه صوتی تقسیم میشود.^۲ تکرار در سطح گروه به دو صورت همگونی ناقص و همگونی کامل انجام میگیرد.

۲-۱) همگونی ناقص

در همگونی ناقص «بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری درون گروه تکرار میشود.»^۳ مانند:

آتش آن نیست که از شعله او خندد شمع آتش آنست که در خرمن پروانه زدند
(دیوان:ص ۲۷۷)

در شعر فوق گروه «آتش آن...» دارای همگونی ناقص می باشد که آهنگ شعر را مضاعف کرده است.

هر چه جز بار غمت بر دل مسکین منست برود از دل من وز دل من آن نرود

۱ - سفرنامه باران، عباسی، حبیب الله:ص ۲۴۵

۲ - دستور مفضل امروز، خسرو فرشیدورد. ص ۹۹

۳ - از زبان شناسی به ادبیات. صفوی. کوروش. ج ۱: ص ۲۰۹

(دیوان:ص ۳۰۲)

همگونی ناقص در گروه «از دل من...» مشاهده میشود.

۲-۲) همگونی کامل

در همگونی کامل «تمامی عنصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار میشود.»

برق عشق از خرمن پشمینه پوشی سوخت سوخت جور شاه کامران گر بر گدائی رفت رفت

(دیوان:ص ۱۱۵)

در نمونه بالا گروههای «سوخت سوخت» و «رفت رفت» دارای همگونی کامل است که بر غنای موسیقی شعر افزوده است. همچنین در نمونه ذیل گروههای «گفتم، گفتم» و «گفتا، گفتا» دارای چنین ویژگیست:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سرآید گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید

(دیوان، ۳۱۳)

۳) تکرار در سطح جمله

تکرار در سطح جمله در غزلیات حافظ از اهمیت بسیاری برخوردار است، به جهت این که این نوع تکرار، علاوه بر انسجام بخشی به زبان شاعر، در جهت القای مفهوم نقش برجسته ای را ایفا می کند. تکرار در سطح جمله به صورت تکرار همگونی ناقص و تکرار همگونی کامل انجام می گیرد.

۳-۱) همگونی ناقص

تکرار در سطح جمله اگر تنها یک گروه از جمله را شامل شود، همگونی ناقص نامیده میشود. «در چنین شرایطی بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله ای دیگر تکرار می شود.» برای نمونه:

هر که خواهد گو بیا و هر چه خواهد گو بگو کبر و ناز و حاجب و دربان بدین درگاه نیست

(دیوان:ص ۱۰۰)

در نمونه بالا تکرار ناقصی در میان دو جمله مشاهده می شود. بطوری که در شعر فوق جمله «هر ... خواهد گو» تکرار شده است.

از دیده خون دل همه بر روی ما رود بر روی ما ز دیده چه گویم چها رود؟

(دیوان:ص ۲۹۸)

در شعر فوق جمله های «از دیده ... بر روی ما رود» و «بر روی ما ز دیده...رود» دارای همگونی ناقص می باشند.

۲-۳) همگونی کامل

تکرار در سطح جمله به صورت همگونی کامل هنگامی صورت می‌پذیرد که تمامی جمله بطور کامل تکرار شود. مانند:

دل و دینم دل و دینم ببردست بر و دوشش، بر و دوشش، بر و دوشش
 دوی تو دوی توست حافظ لب نوشش لب نوشش لب نوشش
 (دیوان: ص ۳۸۲)

در شعر فوق جمله‌های «بر و دوشش، دل و دینم ببردست» و «لب نوشش، دوی توست» به طور کامل تکرار شده است.

نتیجه:

استفاده از قاعده کاهی، خاصه قاعده کاهی نحوی، در غزلیات حافظ موجب ابهام هنری شعرش شده که ذهن مخاطب در مواجهه با این عادت ستیزی، سعی در مرتب کردن اجزای جمله و تلاش برای درک روابط عناصر آن بر می‌آید که این درنگ، موجب لذت هر چه بیشتر خواننده می‌شود. با توجه به نمود بالای قاعده کاهی نحوی در شعر حافظ میتوان گفت که وی بیشترین تلاش خود را در استفاده از همه ظرفیتهای زبان فارسی می‌نماید تا از این رهگذر بین اجزای کلامش هماهنگی ایجاد نموده و مایه استحکام و صلابت و در نتیجه آشنایی زدایی زبان شعرش شود.

از مهم ترین ویژگیهای قاعده افزایی غزلیات حافظ، عنصر تکرار میباشد که موسیقی آن را مضاعف نموده و بر انسجامش افزوده است. تکرار به شکلهای مختلف، از جمله تکرار واج، واژه و جمله که موجب توازن آوایی و واژگانی است، نمونه عالی قاعده افزایی در شعر او می باشد. حافظ در استفاده از این شگرد، القای معنای ثانوی و تأکید بر مطلب را در نظر دارد.

در بررسی اوزان غزلیات حافظ، علاوه بر تنوع اوزان، می توان به هماهنگی که حافظ میان وزن و محتوا به وجود آورده، اشاره کرد. زیرا هر یک از اوزان شعر آهنگ و حالت خاصی را به همراه دارند. او در غزلیات خویش به فراوانی از اوزان نرم و دلنشین بهره گرفته است که در حقیقت نشانگر روحیه شاعر و عشق و علاقه او به بیان مضامین عارفانه و عاشقانه را دارد. شایان ذکرست که حافظ در شعر خود جهت زیبایی و آهنگین ساختن اشعارش به طنین و آهنگ صامتها و مصوتها، توجه خاصی داشته، زیرا استفاده از این شگرد در عین حال که موجب غنای شعر او می گردد، در القای مفهوم به مخاطب نیز یاری میرساند. بدون تردید قافیه و ردیف در کنار سایر عناصر موسیقی آفرین، باعث افزایش و اوج موسیقی می شود. بیشتر قافیه های غزلیات حافظ سالم

و اصلی هستند، این قافیه‌ها با رعایت دقیق در پایان اشعار بر زیبایی و آهنگین نمودن شعر افزوده است. خاصه بهره‌گیری از قافیه‌های صوتی، تصویری، دستوری و میانی، موسیقی شعر را دو چندان کرده است. ردیف‌های به کار رفته در اشعار حافظ بیشتر ردیف‌های فعلی و طولانی می‌باشند که پویایی و حرکت خاصی را به شعرش بخشیده است.

طبق تجزیه و تحلیلهائی که روی غزلیات حافظ صورت گرفت مشخص گردید که وی با تسلط بر امکانات زبان فارسی، سعی در بهره‌گیری از ذخایر زبانی جهت تشخیص زبانش را دارد. وی با به کارگیری مطلوب از شیوه‌های آشنایی زدایی در دو حیطه قاعده کاهی نحوی و قاعده افزایی دست به عادت زدایی زده است و از این رهگذر توانسته موجب آشنایی زدایی و در نتیجه تشخیص کلام خود در نگاه مخاطب گردد.

◀ پی‌نوشتها :

۱- فردیناند دو سوسور (F. de saussure) در «دوره زبان شناسی عمومی» نشانه را این‌گونه توصیف میکند «نشانه: معنی (مدلول)، صورت (دال): نشانه زبان جوهری ذهنی با دو رویه است که این دو رویه مفهوم و تصویر صوتی نام دارند. این دو عنصر کاملاً به هم پیوسته اند و یکی دیگری را به یاد می‌آورد. ترکیب مفهوم و تصویر صوتی را نشانه می‌نامیم. بدین ترتیب نشانه ترکیبی است از دال و مدلول. (نک: سوسور، ۱۳۷۸: ص ۱۰۰) قابل ذکر است که دانش نشانه شناسی (Semiotics) یکی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین دانش‌هایی است که برای نخستین بار توسط زبان شناس سویسی فردیناند دو سوسور به صورت آرایشی منسجم درباره دانش نوین و همگانی نشانه شناسی بیان گردید. نشانه شناسی هم مانند سایر علوم نظری نقد ادبی تحت تأثیر نظریات فرمالیستهای روس قرار گرفت. صورت‌گرایان روس توجه خود را به کاربرد متمایز زبان معطوف کردند و بر این نکته که واژگان، شعر را می‌سازند نه موضوعات شاعرانه پافشاردند. در ادبیات نیز نشانه‌ها نقش مهمی دارند. هنگامی که از شعر، سخن گفته می‌شود، این نشانه‌ها هستند که به بازی گرفته میشوند، از قوانین متعارف زبان خودکار تعدی می‌کنند و نسبت منطقی میان دال و مدلول را به هم میریزند. برای آن که بتوان شعری را فهمید و به هنر شاعری پی برد، باید به دنبال نشانه‌ها گشت و بازی آنها را دنبال کرد.

◀ فهرست منابع :

الف) کتابها:

- ۱- آوا و لقا . مهوش قویمی ، تهران، انتشارات هرمس، چ اول، ۱۳۸۳.
- ۲- آواز چگور . ، محمد رضا محمد آملی ، تهران، نشر ثالث، چ اول، ۱۳۷۷.
- ۳- آواشناسی (فونتیک) . علی محمد حق شناس، تهران، انتشارات آگه، چ پنجم، ۱۳۷۶.
- ۴- آواشناسی زبان فارسی . یدالله ثمره، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۴.
- ۵- ادبیات چیست . ژان پل سارتر، ترجمه ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران، بامداد، ۱۳۵۰.
- ۶- از زبان شناسی به ادبیات . کوروش صفوی، ج (۱ و ۲)، تهران، شرکت انتشارات سوره مهر، چ دوم، ۱۳۸۰.
- ۷- از واج تا جمله . فاطمه مدرسی ، تهران، چاپار، چ اول، ۱۳۸۶.
- ۸- اصول نقد ادبی . ، ای. ا. ریچاردز، ترجمه سعید حمیدیان، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چ اول، ۱۳۷۵.
- ۹- پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی . تری ایگلتون، ترجمه ی عباس مخبر، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰.
- ۱۰- تولد شعر . هنری میلر و دیگران، ترجمه منوچهر کاشف، تهران، مرکز نشر سپهر، ۱۳۴۸.
- ۱۱- خاستگاه زبان، اندیشه و شعر . جورج تامسون، ترجمه جلال علوی نیا، تهران، انتشارات حقیقت، چ اول، ۱۳۵۶.
- ۱۲- درآمدی بر زبان شناسی. آنتونی آرلاتو، ترجمه یحیی مدرسی، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۳
- ۱۳- دستور مفصل امروز . خسرو فرشید ورد . تهران . نشر سخن . چاپ اول . ۱۳۸۲.
- ۱۴- دوره زبان شناسی عمومی . فردیناند سوسور، تهران، هرمس، چ اول، ۱۳۷۸.
- ۱۵- دیوان غزلیات حافظ . شمس الدین محمد حافظ، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، انتشارات صفی علیشاه، چ سی و چهارم، ۱۳۸۲.
- ۱۶- راهنمای نظریه ادبی معاصر . ، سلدن رامن ، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو، چ دوم، ۱۳۷۷.
- ۱۷- ساخت گرابی، پساساخت گرابی و مطالعات ادبی . فرزانه سجودی ، تهران، شرکت انتشارات سوره مهر (حوزه هنری)، چ اول، ۱۳۸۰.

- ۱۸ - ساختار زبان شعر امروز . مصطفی علی پور ، تهران، انتشارات فردوس، چ اول، ۱۳۷۸.
- ۱۹ - ساختار و تأویل متن . بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، چاپ هفتم، ۱۳۸۴.
- ۲۰ - سفرنامه باران . حبیب‌الله عباسی ، تهران، روزگار، چ اول، ۱۳۷۸.
- ۲۱ - شعر و شاعران . محمد حقوقی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ اول، ۱۳۶۸.
- ۲۲ - شعر و هنر . پرویز نائل خانلری، تهران، ۱۳۸۴.
- ۲۳ - صور خیال در شعر فارسی . محمد رضا شفیعی کدکنی ، تهران، انتشارات آگاه، چ پنجم، ۱۳۷۲.
- ۲۴ - فرهنگنامه ادب فارسی . حسن انوشه، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، چاپ اول، ۱۳۷۶.
- ۲۵ - کلیات سبک شناسی . سیروس شمیسا ، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۲.
- ۲۶ - مقالات ادبی و زبان شناختی. _____، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.
- ۲۷ - موسیقی شعر . _____ ، تهران، نشر آگه، چ هشتم، ۱۳۸۴.
- ۲۸ - نظریه های نقد ادبی معاصر . مهیار علوی مقدم ، تهران، انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، چ اول، ۱۳۷۷.
- ۲۹ - واژه نامه هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبکها و مکتبهای آن) . میمنت میر صادقی، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۳.
- ۳۰ - وزن و قافیه شعر فارسی . تقی وحیدیان کامیار . تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چ دوم، ۱۳۶۹.
- ۳۱ - نگاهی تازه به بدیع . _____ ، تهران، انتشارات فردوس، چ یازدهم، ۱۳۷۸.

ب (مقالات:

- ۱ - «شعر در نسبت با زبان، تفکر و خیال» . ، سعید یوسف نیا ، مجله شعر، ش ۳۲، تابستان ۱۳۸۲.
- ۲ - «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا». سید حسین حسینی موخر، فصلنامه پژوهشهای ادبی، ش (۲)، ۱۳۸۲.