نشریهٔ پویش در آموزش علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان
شماره ۲۲ / بهار ۱۴۰۰

دریافت‌هایی نو درباره بیتی از حافظ بر اساس نظریه صورتگرایان روس[۱]

سعید رحیمی پور[۲]
داوود رمضانی پارسا[۳]

چکیده

شعر حافظ به سبب ویژگی‌های خاص ساختاری و تنیدگی منحصر به فرد واژگانی‌اش برای هر خوانندهٔای همیشه تازه و شاداب جلوه می‌کند؛ منشوری است که از هر طرف که خواننده به آن بنگرد به خواننده نگریسته و در یک کلام بازتاب همیشه بیدار تحولات روح آدمی است. آن چه برای حافظ بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد شاعری است، با تمام لوازم و امکانات و در نهایت دغدغه‌هایش. این نگرش به شعر در کنار تسلط مثال زدنی او به زیر و بم و فنون بلاغی، شعر او را گاهی تا حد اعجاز پیش می‌برد؛ گواه این مدعا نکته‌های نغزی است که بعد از قریب به هفتصد سال همچنان از شعر او حاصل می‌شود. در این میان آن‌گونه که شایسته نام حافظ است به مباحث زیبایی‌شناختی شعر او پرداخته نشده‌است. با توجه به نگرش ویژه فرمالیست‌های روسی به مقوله «شکل» در آثار ادبی و بررسی وجوه هنری یک اثر ادبی از این رهگذار و البته توجه خاص حافظ به شکل و ساختار خلق غزلیاتش، نویسنده این مقاله با روش تحلیل محتوایی بیت:

«مرغ کم حوصله را گو غم خود خور که بر او رحم آن کس که نهد دام چه خواهد بودن»

را با تکیه بر آرای صورت‌گرایان روسی بررسی کرده و این نتیجه به دست آمده که اگرچه از دیدگاه فرمالیسم‌ها «صورت» یک قطعه ادبی در کانون توجه قرار داد، اما توجه به ظرایف این شیوه در درک و انتقال مفهوم یک شعر می‌تواند کمک شایانی به خواننده داشته باشد.

کلید واژه ها: حافظ، فرمالیسم روسی، زیبایی‌شناسی، فرم، محتوا

۱- تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱۰/۱۸ تأیید نهایی: ۱۴۰۰/۰۱/۱۵
۲- عضو هیات علمی دانشگاه فرهنگیان ایلام. ایران . (نویسنده مسئول) sdrahimipour@yahoo.com
۳- دکترای تخصصی، پژوهشگر تامین اجتماعی. ایران

۱. مقدمه:

اگر ملاک ما در شناسایی زیبایی همان تعریفی عامه‌فهم توماس آکوئناس باشد که بر مبنای آن« زیبایی آن چیزی است که به هنگام درک آن لذت می‌بریم»(جانسون، ۱۳۹۰: ۶) و اگر هنر را نمود همه‌جانبه زیبایی تلقی کنیم مسلماً حافظ در ذروه این بنای با شکوه قرار دارد. گواه این ادعا داستان تمام نشدنی اوست. این‌که وجوه این برتری هنری شعر حافظ چیست شاید قابل بیان و بررسی باشد؛ اما مطمئناً قابل اندازه‌گیری از نوع علم ریاضی و تجربی نیست که البته دلیل آن را باید در خاصیت هنر و گره‌خوردگی آن با احساس جست‌وجو کرد؛ با این وجود در سده اخیر به لطف تحقیقات دامنه‌داری که در غرب در مسیر هرچه علمی‌تر کردن ادبیات صورت گرفته است دریچه‌های تازه‌ای به روی پویندگان این مسیر گشوده شده است. نتیجه یکی از این تلاش‌ها که در روسیه انجام گرفته است شکل‌گیری نظریه «صورت‌گرایی» یا همان «فرمالیسم» است که از سال ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۶ توسط ویکتور شکلوفسکی[۱] و سپس دیگر هم‌مکتبان او نظیر بوریس آیخن بام[۲]، بوریس تینیانوف[۳] و البته رومن یاکوبسن[۴] مطرح شده است. به بیان دقیق‌تر شکلوفسکی در سال ۱۹۱۴ با نگاشتن مقاله« هنر به مثابه تمهید»[۵] فعالیت این مکتب را آغاز کرد. «در سال ۱۹۱۵ یاکوبسن با شش تن از هم‌شاگردی‌هایش به تاسیس« حلقه زبان-شناسی مسکو»[۶] همت گماشت و اهداف علمی – پژوهشی حلقه را مشخصاً« مطالعه زبان‌شناسی، عروض و فرهنگ عامه» اعلام کرد. باز همین که گروهی از ادب‌پژوهان پترزبورگ در سال ۱۹۱۶ به تأسیس« انجمن مطالعه زبان شعر»[۷] پرداختند، یاکوبسن بی‌درنگ با این گروه ارتباط برقرار کرد و در برنامه‌های پژوهشی آن که به به نام گروه اوپایاز(OPOJAZ) شهرت یافته بود شرکت کرد. اعضای همین گروه بودند که بعدها به عنوان فرمالیست‌های روس شناخته شدند»(حق‌شناس، ۱۳۸۵: ۸۶-۸۷). مهم‌ترین ایده این مکتب پرداختن به« ادبیت» یک متن فارغ از بررسی هرگونه موضوعات فرازمانی و فرامتنی است. به بیان دیگر صورتگرایان معتقدند که وجه فارق و دلیل برتری و یا عدم برتری یک اثر ادبی را باید در شعریت یک اثر که ارتباط مستقیم با صورت(فرم) آن دارد جست و این نقطه‌ای است که نگارنده معتقد است در بررسی وجوه زیبایی‌شناسی شعر فارسی و به ویژه حافظ مغفول واقع شده است. در ارتباط با شعر حافظ و با احترام به تمامی تلاش‌هایی که برای برداشتن نقاب شعر حافظ و آشکار ساختن گوشه‌های جمال‌شناسانه شعر او شده است آن‌گونه که باید و آن‌گونه که شایسته شعر او است در این زمینه کار نشده است. مهم‌ترین دلیل این موضوع را به طور خلاصه در این عامل می‌توان یافت که وجه غالب تحقیق در شعر حافظ به شرح بیت و در نهایت بررسی وجوه جمال‌شناسانه او از منظر علوم بلاغی ختم می‌شود در حالی که باید توجه داشت« شرح مفردات و ترکیبات و صنایع شعر حافظ که تجزیه شعر اوست، اگر مقدمه و زمینه‌ای برای تاویل ذهن از طریق شعر حافظ و قرارگرفتن در طیف تجربه حادثه‌ای که در ذهن حافظ گذشته است و از طریق شعر او در ذهن ما می‌گذرد نشود، کاری اگر نه عبث اما کم حاصل است؛ چنین شرحی را می‌توان چنان‌که برای حافظ، برای اغلب شاعران فارسی زبان دیگر هم نوشت»(پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۷). خلاصه آن‌که باید مراقب بود« ترس از متهم شدن به خیالبافی و شیوه‌ی غیر عملی نباید مانع از کوشش برای کشف و اظهار ظرایف هنری شعر حافظ گردد. طریق سلامت جستن در برخورد با شعر حافظ خود یکی از عوامل

1 .Victor Shklovsky
2 .Boris Eichenbaum
3 .Jury Tynynov
4 .Roman Jacobson
5 .Art as device
6 .Moscow Linguistic Circle
7 .Society for The Study Of Poetic Language

پدیدآمدن شروحی محدود به شرح لغات و اصطلاحات و تلمیحات و صنایع ادبی مشهور و به نثر ساده و روان نوشتن تمامی بیت‌های شعر حافظ است و احیاناً کوششی برای حل اشکال چند بیت مشهور پیچیده و فروهشتن بسیاری از بیت‌های ساده‌گونه محتاج شرح و تفسیر»(همان: ۹). البته از آن‌جایی که صورت‌گرایان در نهایت معتقدند بین صورت و محتوا رابطه‌ای ذاتی وجود دارد با بهره‌گیری از رویکردهای مدنظر ایشان از جمله «هم-زمانی» و «محور جانشینی و هم‌نشینی» می‌توان یک اثر هنری و در این‌جا شعر را به صورت علمی‌تر بررسی کرد. بر این اساس در این مقاله سعی شده است با بررسی فرمالیستی بیتی از حافظ، معنایی تازه یاب که از گذر این شیوه حاصل آمده ارائه گردد؛ معنایی که در تمام شرح‌های شعر حافظ نادیده و در نتیجه ظرافت‌های شعری خاص او مورد بی‌توجهی قرار گرفته شده است.

۲-۱. پیشینه پژوهش:

در بررسی پیشینه پژوهش سعی بر این بوده که به پژوهشی‌هایی اشاره شود که توامان به دو مقوله« فرمالیست روسی» و« شعر حافظ» پرداخته باشند وگرنه مسلماً حاصل پرداختن به یکی از دو مقوله مزبور مواجهه با پژوهش‌های بی‌شماری می‌شد که از موضوع مقاله خارج است. با توجه به این که مقاله حاضر شرح بیتی از حافظ است طبیعی است که از این منظر مقاله‌ای نگاشته نشده است؛ اما از دیدگاه مطابقت شعر حافظ با آرای مکتب فرمالیسم می‌توان به دو کتاب« رستاخیز کلمات» نوشته شفیعی کدکنی(درس گفتارهای نظریه ادبی صورتگرایان روس) و البته مهم‌تر از آن کتاب« گمشده لب دریا» اثر پورنامداریان اشاره کرد. شفیعی کدکنی در« رستاخیز کلمات» ضمن تبیین آرای فرمالیست‌ها از شعر حافظ نیز در تطابق با آرای ایشان استفاده کرده و پورنامداریان نیز در اثر وزین خود و به فراخور موضوع از آرای ایشان بهره برده است. در ارتباط با مقالات نگاشته شده در خصوص نگاه فرمالیسیتی به شعر حافظ، جست‌وجوی نگارنده به یافتن دو مقاله منتج شد: یکی مقاله‌ای با عنوان« نقد صورت‌گرایانه(فرمالیستی) غزلی از حافظ» نوشته آرش حاذق که اشاره‌ای کوتاه و دو صفحه‌ای به فرمالیست روسی و شرح غزل« گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید» بر اساس این مکتب است و دیگر مقاله« تحلیل بیتی از سعدی و حافظ برای درک بهتر یک مفهوم بنیادین صورت‌گرایی» نوشته محمدرضا امینی که در آن نویسنده با تمرکز به اصلاح فرمالیستی« فرایند» و« صناعت» به بررسی سیر تکاملی دو مفهوم در شعر سعدی و حافظ پرداخته است.

۲. بحث و بررسی

از دیدگاه زیبایی‌شناسی، کار شعر به عنوان گونه‌ای هنری باید برانگیختن احساسات مخاطب و انتقال حس و درک زیبایی باشد. این حس خود معلول عامل دیگری است که می‌توان از آن به« شکوه» یا همان« نمط عالی» لانگینوس تعبیر کرد. لانگینوس معتقد است« حاصل شکوهمندی متقاعد کردن شنونده نیست، بلکه به شوق آوردن اوست. همه جا و در هر زمان سخنی که ما را افسون می‌کند، بر سخنی که هدفش متقاعد کردن و خوشایند بودن است برتری دارد. عمل متقاعد کردن اغلب ناشی از خود ماست اما شکوه، قدرت و نیروی مقاومت ناپذیری به سخن می‌دهد که به تمام معنی بر روح شنونده مسلط شود» (لانگینوس، ۱۳۷۹: ۱۴-۱۵). کم‌تر مکتبی مانند فرمالیست‌ها به این وجه زیبایی‌شناسی ادبیات و به ویژه شعر تمرکز کرده‌اند. نام‌گذاری این مکتب به نام فرمالیسم یا همان صورت‌گرایی نیز می‌تواند گواهی بر این موضوع باشد؛ زیرا اولین و ملموس‌ترین وجه یک اثر هنری همان صورت آن است. شاید مهم‌ترین عامل تشکیل چنین مکتبی همان نکته‌ای باشد که یاکوبسن در

خصوص شعر گفته است« معنی اولیه اصطلاح « شعر» در یونانی« آفرینش» است و در سنت قدیم چینی« شیه» (شعر، هنر کلامی) و« چیه» (غائیت، طرح، هدف) دو نام و مفهوم کاملاً وابسته به هم هستند. همین مشخصه دقیقاً آفریننده و غایت‌گرای زبان شاعرانه است که روس‌های جوان به فکر کشف آن افتادند» (یاکوبسن، ۱۳۷۰: ۱۰۴). البته در این‌جا نکته‌ای مهم وجود دارد و آن این‌که تمرکز فرمالیست‌ها بر صورت به معنی ردّ کامل معنی و حتی ردّ کامل موضوعاتی از قبیل بینامتنیت نیست؛ بلکه نخست در اهمیت‌بندی و روش‌مندی یک اثر هنری بررسی فرم را ارجح می‌دانند و دیگر آن‌که بررسی معنا و مقوله‌های مربوط به آن را نیز در بستر صورت و از طریق آن قابل انجام می‌دانند.« فرمالیست‌ها پیدایش شکل را نتیجه دو کارکرد متضاد می‌دانستند: سامان‌یابی و شکل-شکنی. مفهوم« شکل‌شکنی» از نظر آن‌ها به هیچ رو دارای کارکرد و بار منفی نیست، بل به معنای دگرگونی‌هایی است که در مواد ایجاد می‌شوند. همچون راهی که در آن واژگان شاعرانه، در تضاد با واژگان نثر و زبان معیار شکل می‌گیرند. اما این مواد و عناصر باید به شیوه‌ای« نظام‌دار» با یکدیگر سامان یابند. از این رو فرمالیست‌ها به تنها نکاتی چون آواها، واژگان، وزن و نحو شاعرانه، ژانرهای ادبی و غیره را در نظر می‌گرفتند، بلکه کارکرد زیبایی‌شناسیک، درونمایه‌ها طرح داستان و قواعد بیان را نیز از نظر دور نمی‌داشتند» (احمدی، ۱۳۹۲: ۵۳). حاصل سخن آن‌که از دیدگاه فرمالیست‌ها از جمله یاکوبسن نخستین و مهم‌ترین موضوعی که در نظریه ادبی باید مورد مطالعه قرار گیرد فرم است و بس. در همین معنی است که یاکوبسن می‌گوید:« در نظر گرفتن جانب صوری یک اثر به هیچ روی به معنی پذیرفتن نوعی صورت‌گرایی جمال‌شناسانه نیست، بلکه برعکس: تلقی صورت‌گرایانه تنها راه درست توضیح روابط میان اثر و دیگر ارزش‌هاست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۸۰-۳۸۱).

۱-۲. سوسور و فرمالیسم روسی:

جریان فکری مکتب فرمالیسم مانند هر جریان دیگری سرچشمه و آبشخوری دارد. اگرچه در مقدمه درباره چگونگی شکل‌گیری این مکتب سخن رفت؛ اما مهم‌ترین محرک این مکتب را باید در اندیشه سوسور جستجو کرد. فردینان دو سوسور سوئیسی با طرح موضوعاتی مانند نظام‌مندی و سیستماتیکی زبان، در زمانی و هم‌زمانی زبان، محورهای جانشینی[1] و هم‌نشینی[2] زبان، تمایز قائل شدن بین لانگاژ، لانگ و پارول اساسی‌ترین قدم در مسیر هر چه علمی‌تر کردن« زبان» را برداشت و از این منظر مقدم و راهنمای معنوی فرمالیست‌ها محسوب می‌شود. از دیدگاه‌های نوین سوسور آن‌چه در این مقاله و آرای فرمالیست‌ها اهمیت بیشتری دارد دو موضوع« در زمانی و هم‌زمانی» زبان و محور « جانشینی و هم‌نشینی» و در نهایت« ارتباط اجزای یک کلام در محور خطی» زبان است. سوسور معتقد است« در زبان یگانه تبلور قواعد زبانشناسیک موقعیت فعلی عناصر زبانی است که با رویکرد هم‌زمانی شناخته می‌شوند.« به نظر سوسور« هر گوینده عادی» زبانی غیر عادی به کار می‌گیرد. اگر بخواهیم زبانی را توصیف کنیم نیازی به شرح این نکته نداریم که پاره‌های گوناگونش چگونه پس از گذراندن مسیر تکاملی تاریخی، شکل امروزی خود را یافته‌اند. در توصیف زبان نخست باید بدانیم که اکنون عناصر این زبان با یکدیگر چه مناسباتی دارند و چگونه شکل‌دهنده یک نظام هستند. سوسور در این مورد از« موقعیت زبان» یاد کرده است، موقعیتی که در آن نه واحدهای سازنده بل مناسبات آن‌ها اهمیت دارد» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۹). این بحثِ مناسبات و ارتباط اجزای کلام هنری در دیدگاه فرمالیست‌ها اهمیت بسزا یافته است به طوری که یکی از جنبه-های اساسی بررسی‌های صورت‌گرایانه ایشان گردیده است. کار دیگر سوسور ابداع و تفکیک دو اصطلاح هم‌زمانی و در زمانی است. او معتقد است« عنصر هم‌نشینی زبان به موقعیت یک نشانه در هر گفته معین مربوط است. این

1 .paradigmatic
2 .Syntagmatic

را وجه هم‌نشینی(خطی، در زمانی) واژه می‌نامیم که اغلب به صورت محوری افقی تصور می‌شود که جمله با ترتیب ضروری خود در طول آن گسترده می‌شود. معنای یک واژه در یک جمله را نیز رابطه آن با گروه‌های واژه-های معینی تعیین می‌کند که در آن جمله موجود نیستند؛ اما با آن واژه موجود رابطه جانشینی(یا عمودی، هم-زمانی) دارند. بنابراین یک واژه تا حدودی با کلیه واژه‌هایی که ممکن بود جای آن را بگیرند؛ اما آن واژه جایشان را گرفته تعریف می‌شود» (اسکولز، ۱۳۹۳: ۳۸-۳۹). با توجه به آن‌چه گفته شد و بر اساس ادغام و تأثیر دیدگاه سوسور بر نظر فرمالیست‌ها دو نکته مهم در« شکل اثر ادبی» حاصل گردید که می‌توان آن را مبنای کار فرمالیست‌ها قلمداد کرد: «۱. هر نکته ادبی از واژه تا سخن باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد بررسی گردد و شناخته شود و به این اعتبار شناخت ساختار یا شالوده اصلی اثر مهم‌ترین جنبه پژوهش ادبی است. ۲. پژوهش« هم‌زمانی» روش اصلی پژوهش ادبی است»(احمدی، ۱۳۹۲: ۵۰). اکنون پس از نگاهی به اهم تصحیح-های بیت:

«مرغ کم حوصله را گو غم خود خور که بر آن رحم آن کس که نهد دام چه خواهد بودن»

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۰۰)

و مرور اجمالی به شروح مربوط، بیت مزبور را از منظر فرمالیسم روسی بررسی، نکات زیبایی‌شناسی مطرح و در نهایت معنای نویافته بیت ارائه داده می‌شود.

۲-۲. بررسی و شرح بیت:

بیت مورد نظر در نسخه مورد استناد مقاله(غنی – قزوینی) و دیگر نسخ معتبر از جمله خانلری و خلخالی که نسخه اقدم و اصلی و اساس کار دکتر غنی و علامه قزوینی بوده به همین صورت است که ضبط و ثبت گردیده است؛ تنها با اندک اختلافی آن هم در مصرع‌های نخست بعضی از نسخه‌ها اندک اختلافی دیده می‌شود که اهم آن به ترتیب زیر می‌باشد:

مرغ کم حوصله را گو غم جان خور که بر او . . . (نسخه‌های موزه بریتانیا به سال ۸۵۵ ه.ق)

مرغ کم حوصله را گو غم خود خور که به ره . . . (نسخه دکتر یحیی غریب به سال ۸۶۲ ه.ق)

مرغ کم حوصله گو رو غم خود خور که بر او . . .(نسخه دکتر اصغر مهدوی به سال ۸۶۶ ه.ق)

مرغ کم حوصله را گو غم خود خور که کنون . . . (نسخه کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران)

آن چه مسلم است این تغییرات جزیی که احتمالاً حاصل اشتباه یا حداقل سلیقه‌گرایی کاتبان بوده است در اصل ساختار و مفهوم بیت خللی وارد نمی‌کند به همین دلیل و با عنایت به این موضوع که اغلب شروح دیوان حافظ از نظر گذرانده شده است نگاهی به شروح این بیت پرداخته می‌شود.

خرمشاهی مانند اغلب شارحان با محور قرار دادن ترکیب« کم حوصله» در شرح این بیت می‌گوید:« کم-حوصله در اینجا ایهام دارد. حوصله کلمه‌ای است عربی به معنای چینه‌دان، ژاغر پرندگان در تداول عامه کنایه از شکیب و صبر، تاب و طاقت و تحمل؛ لذا کم حوصله هم به معنی بی طاقت و کم ظرفیت است و هم طائر ضعیف جثه‌ای که چینه‌دانش کوچک است، در مقابل پرندگانی که چینه‌دان بزرگ دارند و بسیار خوارند» (خرمشاهی،

۲/۱۳۹۱: ۱۰۶۶). طاهره فرید در کتاب« ایهامات دیوان حافظ» و در اشاره به این بیت به این نکته بسنده می‌کند که« کم حوصله به معنی کم ظرفیت و زود رنج و کم تحمل، یعنی به معنای مجازی به کار رفته است. مفهوم بیت: به مرغ زود رنج و کم تحمل و کم ظرفیت بگو که غم خود بخور. آن کسی که دام بر او نهد تا چه حد می-تواند نسبت به او دلسوز و مهربان و دل رحم باشد» (فرید، ۱۳۷۶: ۵۱۱). در کتاب «در جست‌وجوی حافظ» رحیم ذوالنور در شرح بیت می‌گوید:« به مرغی که تحمل گرسنگی ندارد بگو در اندیشه کار خود باشد، زیرا انتظار ترحم از دامگذار داشتن بی معنی است» (ذوالنور، ۲/۱۳۸۱: ۸۸۹-۸۹۰). استعلامی در« درس حافظ» بیت مورد بحث را چنین شرح می‌دهد:« حوصله، چینه‌دان پرندگان، به معنی صبر و شکیبایی به کار می‌رود و مرغ کم حوصله کسی است که تحمل دشواری و خلاف میل را ندارد. در این‌جا روی سخن به خود حافظ است: غم خود خور، در واقع یعنی غم نخور، تو نمی‌دانی که روزگار با تو چه خواهد کرد، همان‌طور که پرنده نمی‌داند که صیاد دلش به حال او نمی‌سوزد» (استعلامی، ۲/۱۳۸۲: ۱۰۰۲). همایون‌فرخ در« حافظ خراباتی» چنان که شیوه اوست معنی بیت را بسط بیشتری داده و می‌گوید:« مرغی که چینه‌دانش کوچک است« حوصله» و به اندک رزقی سیر می‌شود« کم‌حوصله» و به همین نسبت تاب و توانش در برابر حوادث کمتر است« حوصله» به این مرغ باید گفت که تو غم خودت را ببر که کم روزی و اندک خوراکی و می‌توانی به رزق و روزی کمی بسازی، تو به کار آنان که حوصله بزرگ دارند و زندگی موسّع، چه کار داری؟ و چرا غم آن‌ها را می‌خوری؟ اشاره است به این که: تو با داشتن زندگی درویشی و مختصر و معاش ماحضر، چرا اندوه و غم پادشاه و سلطان و فرمانروایی را می‌خوری که چرا او کار ناصواب می‌کند و راه کج می‌رود و این اعمال سرانجام به تباهی و سیاهی زندگی‌اش خواهد انجامید و ...امیر مبارزالدین دام گستر است؛ دام نهاده تا مرغان را صید کند و از وجودشان استفاده و تمتع برد...» (همایون‌فرخ، ۱/۱۳۶۱: ۶۰۲).

آن‌چه در شرح این بیت به چشم می‌خورد عبارت است از تکیه به معنای ایهامی و لغوی حوصله و معنی ظاهری بیت و در نهایت اشاره نمادی به واقعه‌ی تاریخی مرتبط با بیت البته به شرط این‌که آن را بپذیریم. اما نشانی از اشاره به ظرافت‌های زبانی و ساختار منحصر به فردی که خاص حافظ و اتفاقاً هنر والای او و به زعم نگارنده وجه تمایز او از دیگر شاعران پارسی‌گوی است دیده نمی‌شود.

حافظ عصاره و چکیده ادب قبل از خود است. این ادب در زبان فارسی علاوه بر کارکرد هنری خود وظیفه دیگر که همان حفظ و حراست از فرهنگ و تاریخ و وقایع سیاسی و اجتماعی ایران است داراست؛ نتیجه این که در یک نگاه کلی حافظ چکیده اهم وقایع و جریان‌هایی است که از سر مردم این سرزمین گذشته است. این جایگاهی رفیع که در شعر او ظهور می‌یابد ایجاب می‌کند زبان او زبانی تأویل‌پذیر و به اصلاح باز باشد و این نقطه همان جایی است که شعر او را از دیگر شاعران پارسی جدا می‌کند. بهره‌گیری حداکثری حافظ از قابلیت‌های زبانی و استفاده هنرمندانه او از هم‌نشینی کلمات باعث شده است که زبان شعر او به نهایت رشد خود رسیده و خواننده با متنی باز روبرو شود و فراخور استعداد هنری و زمینه‌های ادبی خود بتواند تا دوردست‌ها از شعر او بهره‌مند گردد.« در شعر حافظ بر سر انسجام دقیق و استوار در طول یک بیت اتفاق نظر وجود دارد هر چند که گاهی این انسجام جز با کشف زوایای پنهان متن یک بیت از طریق تأویل کاملاً آشکار نمی‌گردد و لذت عمیق‌تر از شعر در گرو کشف تمام ظرایف و ابعاد این انسجام و در نتیجه برقراری ارتباط با تجربه یا حادثه ذهنی شاعر است» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۰۶). منظور از بیان این مطلب تفاهم بر این نکته است که در کنار بررسی شعر یک شاعر از منظری خاص مانند همین فرمالیسم که مد نظر این مقاله است باید به زمینه‌های زبانی و قابلیت و در نهایت کششی که در خواننده می‌تواند عرضه کند نیز توجه کرد. آن چه مهم است این ارتباط برقرار کردن یک خواننده شعر فهم با یک شعر است ولو مدنظر شاعر نبوده باشد؛ موضوع بر سر داشتن این قابلیت است «این مهم

نیست که آیا آن‌چه را خواننده درمی‌یابد منظور نظر شاعر یا هنرمند بوده است یا نه. آن‌چه مهم است این است که یک اثر هنری این ظرفیت و استعداد را داشته باشد که خواننده را در خلاقیت اثر شرکت دهد. یعنی اثر همان قدر خواننده را بخواند که خواننده اثر را می‌خواند. اگر از این چشم‌انداز به شعر فارسی بنگریم شعر حافظ در مقایسه با حجم عظیم شعر فارسی مقامی خاص و بی‌نظیر دارد» (همان: ۲۰۱).

ترکیب «کم حوصله» در شعر حافظ دو بار به کار رفته است یک جا در بیت مدنظر و یک بار هم در بیت زیر:

«سایه‌ی طائر کم حوصله کاری نکند طلب از سایه میمون همایی بکنیم»

(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۹۳)

از این بیت که کم حوصلگی پرنده با سایه کوچک و ناگسترده او ارتباط یافته که در تقابل با سایه مبارک و عزت-بخش و گسترده هما قرار می‌گیرد کاری نداریم اما در بیت مدنظر مقاله،« مرغ کم حوصله» در تناسب با خط عرضی خود و در ارتباط با محور هم‌نشینی که از موضوعات مورد تاکید فرمالیست‌ها و به ویژه یاکوبسن است معنای دیگری پیدا می‌کند. برای بهتر جای‌گیر شدن مطلب یک بار دیگر بیت مورد نظر را می‌نویسیم:

«مرغ کم حوصله را گو غم خود خور که بر او رحم آن‌کس که نهد دام چه خواهد بودن»

در این بیت اگر« مرغ کم حوصله» را در معنای عرفی که شارحان به آن اشاره کردند در نظر بگیریم در نهایت به بحث ظرفیت و معانیِ در این ارتباط می‌رسیم اما اگر به این ترکیب در ارتباط با دیگر کلمات بیت و به قول فرمالیست‌ها، هم‌نشین‌ها و برجسته‌سازی‌های آوایی و تصویری آن بنگریم نتیجه از رنگی دیگر و به عبارتی هنری‌تر خواهد بود. در این زمینه یاکوبسن با ترسیم عناصر شش‌گانه یک ارتباط(فرستنده، گیرنده، زمینه، پیام، رمز و تماس) و این که در شعر تمرکز بر پیام است معتقد است« مهم‌ترین نحوه تجلی کارکرد شعری زبان در شعر انتقالِ بُعد جانشینی و استعاری زبان بر بُعد هم‌نشینی است. شعر با برجسته کردن همانندی‌های آوایی، وزنی و تصویری بر غلظت زبان افزوده و توجه را به ویژگی‌های صوری آن جلب و از دلالت‌های ارجاعی آن دور می‌کند» (اسکولز، ۱۳۹۳: ۴۹). بر این اساس اگر بپذیریم که ذهن حافظ انباشته از عقاید فرهنگی و باورهای کهن مردم این سرزمین است،« مرغ کم حوصله» در محور هم‌نشینی و در ارتباط با فعل« غم خوردن» بدون شک، اشاره‌ای است ظریف به بوتیمار. اما ویژگی بوتیمار که در این بیت با فعل« غم خوردن» مناسبت پیدا می‌کند چیست؟ شمیسا درباره‌ی این بوتیمار می‌گوید: « مرغی است که به آن غم خورک نیز گویند زیرا در کنار دریا نشیند و از بیم آن‌که آب تمام شود از آن نخورد تا از تشنگی و اندوه بمیرد» (شمیسا، ۱/۱۳۸۷: ۱۳۹۰). یزدگردی در تحقیق مبسوط و جامعی که درباره بوتیمار و حواصل انجام داده موضوع را کاملاً مکشوف کرده و با اشاره به این که بوتیمار از رسته لک‌لک‌سانان[۱] است در وجه تسمیه او می‌گوید:« در سبب پیدایی این افسانه(غم خور بودن بوتیمار) باید یادآور شد که چون برخی از گونه‌های خانواده بوتیمار که به ظاهر بیشتر در معرض دید عامه مردم قرار داشته‌اند ساعت‌ها آرام و بی‌حرکت و خاموش در انتظار شکار ماهی در کنار تالاب‌ها و برکه‌ها و مرداب‌ها و رودها می‌ایستند و چشم از آب برنمی‌گیرند، افسانه‌هایی چنین را بدین مرغ نسبت داده و وی را به نام‌های بوتیمار یا غم‌خورک، غصه خورک و یا مالک‌الحزین و یا ام‌الحزین و ابوالحزین خوانده‌اند» (یزدگردی، ۱۳۸۵: ۱۷۴-۱۷۵). حال ببینیم عطار که یکی از منابع فکری حافظ بوده در منطق‌الطیر در وصف بوتیمار چه گفته است:

---

۱. با نام علمی Heron

«... بر لب دریاست خوش‌تر جای من — نشنود هرگز کسی آوای من

از کم آزاری من هرگز دمی — کس نیازارد ز من در عالمی

بر لب دریا نشینم دردمند — دائماً اندوهگین و مستمند

ز آرزوی آب دل پرخون کنم — چون دریغ آید به خویشم چون کنم

گرچه دریا میزند صدگونه جوش — من نیارم کرد از او یک قطره نوش

گر ز دریا کم شود یک قطره آب — آتش غیرت دلم گردد کباب ...»(عطار، ۱۳۹۱: ۲۷۶)

شفیعی کدکنی در توصیف رمزی بوتیمار در منطق الطیر معتقد است« بوتیمار رمز آن دسته از زاهدانی است که به گونه‌ای افراطی زندگی را بر خود تنگ می‌گرفته‌اند» (همان: ۱۷۹). در این‌جا دو نکته حاصل می‌شود: یکی آن‌که با توجه به ویژگی‌های ظاهری و تصاویری که یزدگری از انواع بوتیمار ارائه می‌دهد گردن کشیده و کوچک بودن چینه‌دان یا حوصله این پرنده کاملاً مشهود است[1] که با آن‌چه حافظ گفته تناسب تمام دارد و دیگر اشاره‌ای که شفیعی‌کدکنی به زهد بیش از حد این پرنده دارد با فضای فکری حافظ و زهدستیزی و زهدگریزی او تناسب تمام دارد. اگر از این موضوع به عنوان هسته مرکزی بیت بگذریم به اشارات دیگری که دایره فکری حافظ را کامل می‌کند نیز می‌رسیم. حافظ در تطابق با اندیشه فرمالیستی، با قرار دادن واژه« خود» در میان فعل مرکب« غم خوردن» هم« خود خوری» ناشی از نگرانی بوتیمار را به زیبایی به ذهن متبادر می‌کند که در بستر« محدود بودن عمر و زمان» کاملاً القای مفهوم می‌کند و با تکرار صامت کم کاربرد« خ» در کنار برجسته سازی مدنظر فرمالیست‌ها گلوگیری لقمه در گلو و بسط صدای « خِ ِ » را در گوش خواننده طنین‌انداز می‌کند. این گلوگیری که برای بوتیمار که گردنی باریک و حوصله‌ای کوچک دارد کاملاً قابل لمس است، می‌تواند برای انسان حکایت از منغّص شدن عیش باشد. از دیدگاه هجایی نیز به واسطه غلبه هجاهای کوتاه به ویژه در ترکیب« مرغ کم حوصله» نوعی شتاب و گذران سریع زمان مشاهده می‌شود به طوری که از جمع ۱۵ هجای مصراع نخست ۸ هجای کوتاه، ۶ هجای بلند و تنها ۱ هجای کشیده وجود دارد. گویی شاعر می‌خواهد با به نمایش گذاشتن غلبه هجاهای کوتاه ما را متوجه این کم بودن زمان کرده و لزوم توجه به مصالح کار خویش را به خواننده گوشزد کند. این نکته آن‌جایی بیشتر قابل تأمل می‌شود که توجه کنیم که در مصراع دوم از مجموع ۱۳ هجا ۷ هجای آن بلند ۲ هجای آن کشیده و تنها ۴ هجای کوتاه وجود دارد ظاهراً شاعر قصد دارد خواننده را متوجه تأنّی و آرامشی که لازمه کار صیادی است سازد، تأنی و آرامشی که به نوبه خود یادآور کلمه« حوصله» می‌باشد. حال اگر بپذیریم در دل مصراع دوم نوعی صبر و حوصله صیادوار نهفته است جنبه هنری دیگری از بیت به دست می‌آید و آن این که خواننده ظریف‌النظر با یک کلمه «حوصله» و تنها با یک معنا وارد دو فضای متضاد می‌شود: حوصله‌ای که در مصراع اول مرغ(انسان) را دعوت به عجله می‌کند و حوصله‌ای که در مصراع دوم صیاد(دنیا) را دعوت به صبوری می‌کند. از دیدگاه نحوی نیز با به کار بردن ضمیر انسانی« او» برای یک پرنده، فضایی انسانی و ملموس به شعر خود می‌بخشد، گویی می‌خواهد انسان را مورد خطاب خود قرار دهد. در آخر این بیت نیز با قرار دادن ردیف مصدری« بودن» فعل و عملی را نشان می‌دهد که زمان ندارد و در نتیجه تمام نشدنی و الی‌النهایه است و به این وسیله به خواننده یادآور می‌شود این رویکرد صیادگونه دنیا نسبت به انسان، همیشگی و بی وقفه است. چنین

۱. این موضوع اتفاقاً وجه تمایز این پرنده با حواصل یا همان مرغ ماهی‌خوار یا مرغ سقا با نام علمی پلیکان (pelican) می‌باشد.

می‌شود که شبکه‌ی صوری شعر با محتوای آن هم‌بستگی و به قولی انسجام[1] یافته و ادبیّت و مهم‌ترین وجه آن یعنی آشنایی‌زدایی که مدنظر فرمالیست‌هایی از جمله شکلوفسکی است به بهترین وجه حاصل می‌شود؛ آن‌جا که می‌گوید« هنر ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادتمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۲: ۴۷). حافظ در این آشنایی زدایی نه تنها از تمام امکانات زبانی استفاده می‌کند بلکه از ظرفیت-های تاریخی و باورهای قومی نیز بهره می‌برد؛ گویی ذهنش انباشته از اطلاعاتی است که در مواقع لزوم و در مسیر هر چه هنری‌تر کردن شعر خود آن‌ها را احضار می‌کند با این توضیح که در ضمیر خود به اهمیت جایگاه صورت یا فرم آگاه بوده و می‌داند که شرط اول قدم در هنری ساختن کار خود توجه به این فرم است. زیرا این فرم است که دیده خواننده را مسحور یک ارتباط ملموس می‌کند. شفیعی کدکنی از قول الیوت می‌گوید:« در اوج شاهکارهای شعری، به تعبیر الیوت، قبل از این که شعر فهمیده شود با ما« رابطه» برقرار می‌کند. شعر ناب چنین است. قبل از آن که به معنی آن برسیم، مسحور زیبایی و وجه جمال‌شناسانه آن می‌شویم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۱). غرض از بیان این مطلب آن است که گاهی عالی بودن یک هنر سبب زایش معنی در ذهن فردی می‌شود که هنر بر او عرضه می‌گردد. « اشاره به نکته‌ها و دقایق در شعر حافظ مستلزم این نتیجه‌گیری نیست که حافظ به تمام این ظرایف به هنگام نوشتن یا گفتن شعر از پیش می‌اندیشیده است و سپس چون میناکاری ماهر یکایک آن‌ها را در جای معین می‌نشانده است. نه! چنین صنعت‌گر ماهری هرگز شعر نمی‌تواند بگوید. برای آن که کسی بتواند شعری بگوید که در عین حال حامل این ظرایف متعدد و متنوع باشد، باید از پیش همه‌ی آن‌ها را شناخته و تجربه کرده باشد و ذهنی مستعد و تربیت‌شده داشته باشد تا در لحظه‌های خلق شعر، حضور همه‌ی اندوخته‌ها و تجربه‌های آگاه و ناآگاه که ناشی از فعال شدن تمامی انرژی روانی است، زمینه رویش گیاهی متناسب با تمامی قوت‌ها و استعدادهای دانه را فراهم بیاورد» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۶۹). در واقع در کنار این توسع معنایی ناشی از فرم عالی شعر، این تناسب‌ها حتی گاهی فراتر از تعاریف علوم بلاغی عمل کرده و به تعبیر نگارنده این علوم را پس زده یا تعبیری نو می‌کند. برای مثال در بیت مورد نظر این که «مرغ کم حوصله» کنایه مانندی از بوتیمار در نظر گرفته شود شاید از دیدگاه علم بیان و در قالب صنعتی مانند کنایه توجیه‌پذیر باشد؛ اما واقعیت این است که با چنین نگاهی حق مطلبی که در خور این صورت عالی باشد ادا نمی‌شود و حداقل این که پشتوانه تاریخی - فکری شاعر نادیده و به بیانی رساتر تلف می‌شود؛ این مطلب موضوعی است که می‌توان از آن به عنوان وجه بالغ مکتب فرمالیسم یاد کرد. فرمالیست‌ها و از جمله شکلوفسکی معتقدند که نه تنها فرم مهم است بلکه لزوماً این فرم است که محتوا می‌سازد و محتوا مقوله‌ای است که تحت تأثیر فرم قرار دارد و بس. برای مثال در مورد بیت مزبور معتقدند که شاعر به سبب ساختن فرمی که از کلمات« مرغ»، «کم حوصله» و «غم خوردن» در ذهن داشته به چنین محتوایی رسیده است. شاید با اشاره به بیتی دیگر از حافظ موضوع بیشتر تبیین شود. حافظ در بیت آخر غزلی با مطلع« تا سر زلف تو در دست نسیم افتاده است» می‌گوید:

«حافظ گمشده را با غمت ای یار عزیز اتحادی است که در عهد قدیم افتاده است»

(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۰۹)

محتوای این بیت که اشاره‌ای است به ماجرای عهد الست که در آیات ۱۷۲ سوره اعراف و ۷۲ سوره احزاب به آن اشاره شده است معلولی است از ترکیب« حافظ گمشده» در مصراع نخست. این که شاعر صفت« گمشده» را برای

1 .coherence

خود برمی‌گزیند او را به این سمت رهنمون می‌شود که محتوایی مرتبط با« گمشدگی» که در اینجا همان« عهد الست» که به تعبیری عشق است را انتخاب کند.

اما در مورد بیت مورد بحث مقاله سخن آخر که در تبیین رابطه فرم و محتوای مد نظر صورتگرایان است این که تکیه اصلی شاعر در بیت که عبارت است از زودگذری زمان و به کمین نشستن صیاد دنیا و در نتیجه توجه به خویش در تمام ابیات این غزل هفت بیتی کمابیش دیده می‌شود و این یکی دیگر از موضوعاتی است که فرمالیست‌ها در ارتباط فرم و محتوا به آن پرداخته‌اند: در هم تنیدگی فرم و محتوا در کلیت یک اصل هنری:

خوشتر از فکر می و جام چه خواهد بودن — تا ببینیم سرانجام چه خواهد بودن

غم دل چند توان خورد که ایام نماند — گو نه دل باش و نه ایام چه خواهد بودن

مرغ کم حوصله را گو غم خود خور که بر او — رحم آن کس که نهد دام چه خواهد بودن

باده خور غم مخور و پند مقلد منیوش — اعتبار سخن عام چه خواهد بودن

دسترنج تو همان به که شود صرف به کام — دانی آخر که به ناکام چه خواهد بودن

پیر میخانه همی خواند معمایی دوش — از خط جام که فرجام چه خواهد بودن

بردم از ره دل حافظ به دف و چنگ و غزل — تا جزای من بدنام چه خواهد بودن

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۰۰-۳۰۱)

به عقیده آیخن بام« مفهوم شکل چون یک دربرگیرنده به کار نمی‌رود بلکه مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد و با این محتوا نسبت درونی یافته است. شکل نسبت بیان اجزا را نشان می‌دهد و این نسبت در یک اثر هنری نتیجه شگردهایی است که گاه آگاهانه ولی بیشتر ناآگاهانه و فراتر از نیت مولف در اثر به کار رفته است» (احمدی، ۱۳۹۱: ۳۰۶-۳۰۷). اگرچه جام و می و کلمات مربوط به آن در شعر حافظ به سبب جایگاه نمادین و به اصطلاح کلیدی بودنشان تعابیر گوناگونی را دارا می‌باشد؛ اما مهم‌ترین معنای آن نمادی است که مغتنم شمردن وقت و در نتیجه خوشباشی را القا می‌کند و از این منظر مشاهده می‌شود که کمابیش در تمامی ابیات غزل مورد بحث به این موضوع پرداخته می‌شود. این همان درهم‌تنیدگی اثر هنری مدنظر فرمالیست‌ها و تجزیه‌ناپذیری آن می‌باشد.

۳. نتیجه‌گیری:

شعر حافظ به عنوان آیینه تمام نمای فرهنگ و ادب این سرزمین و بیان‌گر حوادثی که مردم این مرز و بوم از نظر گذرانیده‌اند، نه تنها در بُعد معنی و محتوا جایگاهی یگانه دارد، بلکه از دیدگاه صورت(فرم) که وجه زیبایی-شناسانه آن را تشکیل می‌دهد در عرصه شعر پارسی منحصر به فرد است. صورت‌گرایان روس با معطوف کردن تمام‌جانبه اراده خود به« فرم» به عنوان مهم‌ترین عاملی که ادبیّت یک اثر ادبی را رقم می‌زند سعی بلیغی در هرچه علمی‌تر نمودن ادبیات از خود نشان دادند. در این مقاله با بررسی وجوه فرمالیستی بیت:

«مرغ کم حوصله را گو غم خود خور که بر او رحم آن کس که نهد دام چه خواهد بودن»

و نشان دادن جایگاه فرم در انتقال مفهوم مدنظر شاعر، نه تنها این نتیجه حاصل گردید که حافظ توجه ویژه‌ای به موضوع فرم داشته است بلکه محقق گردید که دیدگاه فرمالیستی به شعر حافظ می‌تواند امکانات و زمینه‌ای را فراهم آورد که در درک صحیح‌تر شعر او یاری‌گر باشد، چنان‌که از این منظر، بیت مزبور اشاره‌ای ظریف به مرغ« بوتیمار» و ویژگی‌های رفتاری او مانند کم ظرفیتی، غصه‌ی بیهوده خوردن و البته بهره نبردن از وقت است. چنین شعری می‌تواند نمونه عالی انسجام صورت، درهم‌تنیدگی آن با محتوا و در نهایت قابلیت خاص هنر باشد.

منابع

قرآن کریم

احمدی، بابک(۱۳۹۲). **ساختار و تأویل متن؛** تهران: مرکز. چاپ چهاردهم.

احمدی، بابک(۱۳۹۱). **حقیقت و زیبایی؛** تهران: مرکز. چاپ بیست و چهارم.

اسکولز، رابرت(۱۳۹۳) **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛** ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه. چاپ سوم.

پورنامداریان، تقی(۱۳۸۸) **گمشده لب دریا؛** تهران: انتشارات سخن. چاپ سوم.

جانسون، رابرت وینسنت(۱۳۹۰) **زیبایی‌گرایی؛** ترجمه مسعود جعفری. تهران: مرکز. چاپ اول.

حافظ(۱۳۸۰) **دیوان؛** تحصیح غنی – قزوینی. به کوشش رضا کاکایی دهکردی. تهران: ققنوس: چاپ سوم.

حق‌شناس، علی محمد(۱۳۸۵). «یاکوبسن وجودی حاضر و غائب»، **نامه فرهنگستان،** تابستان، شماره ۳۰، صص ۸۴ – ۹۴.

خرمشاهی، بهاءالدین(۱۳۹۱) **حافظ نامه؛** ج۲، تهران: علمی فرهنگی. چاپ بیستم.

ذوالنور، رحیم(۱۳۸۱) **در جستجوی حافظ؛** ج۲، تهران: زوار. چاپ چهارم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۹۱) **رستاخیز کلمات؛**(درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس)؛ تهران: سخن. چاپ سوم.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۷) **فرهنگ اشارات؛** ج۱، تهران: میترا. چاپ اول.

عطار نیشابوری(۱۳۹۱) **منطق‌الطیر؛** تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: سخن. چاپ یازدهم.

فرید، طاهره(۱۳۷۶) **ایهامات دیوان حافظ؛** تهران: طرح نو: چاپ اول.

لانگینوس(۱۳۷۹) **در باب شکوه سخن؛** ترجمه رضا سید حسینی. تهران: نگاه. چاپ اول.

همایون‌فرخ، رکن‌الدین(۱۳۶۱) **حافظ خراباتی؛** ج۱، تهران: بی نام. چاپ اول.

یاکوبسن، رومن(۱۳۷۰). «به سوی نوعی دانش فنی شعر»، ترجمه رضا سید حسینی. **کلک،** تابستان، شماره ۱۷، صص ۱۰۳- ۱۰۶.

یزدگردی، امیرحسن(۱۳۸۵) **حواصل و بوتیمار؛** به کوشش اصغر دادبه، تهران: دانشگاه تهران. چاپ دوم.