

ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ

دکتر یحیی طالبیان

عضو هیأت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مهدیه اسلامیت *

چکیده

ردیف گوشه ای از موسیقی شعر است و با اینکه در تکمیل موسیقی قافیه و وزن اهمیت بسیاری دارد، اغلب نقشها و کارکردهای آن نادیده گرفته شده است.

این مقاله می کوشد، ابتدا با ارزیابی تعاریفی که از ردیف ارائه شده و بازگویی نارسایی بعضی از آنها، تعریفی برگزیند که ضمن داشتن انسجام و سادگی، جامع و مانع بودن، در زمینه پژوهش نیز سودمند واقع شود. از آنجا که ردیف تنها در زبان فارسی حضوری موفق دارد و بسامد آن در زیباترین و موسیقایی ترین غزلهای فارسی از جمله غزلهای حافظ، بسیار چشمگیر است، در ادامه نقشهای گوناگون ردیف از جمله نقش موسیقایی و معنایی آن را با توجه به غزلهای حافظ پی می گیریم.

آمار انواع ردیفهای فعلی، اسمی، گروهی، جمله ای، ضمیری، صفتی و حرفی حافظ، نیز فراهنجاری در ساخت ردیف و قافیه که نشان از نوعی شگرد هنری است، از جمله مباحثی هستند که در این مقاله مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

دریافت مقاله: ۸۴/۶/۲۳

پذیرش مقاله: ۱۳۸۴ / ۹ / ۱

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

کلید واژه: ردیف، غزل، حافظ، فراهنجاری.

تعاریف ردیف

قبل از اینکه ادیبان ایرانی، به بررسی عروض فارسی بپردازند، قافیه در بسیاری موارد، به پیروی از سنت کتابهای عروض عربی و بدون توجه به ردیف و موقعیتی که در مصراع یا بیت دارد، تعریف می‌شد. بدین معنا که در این تعاریف، قافیه قسمتی از «آخرین» کلمه بیت است و دیگر جایی برای تعریف ردیف باقی نمی‌ماند. هر چند در قرون بعد هم (قرن سیزدهم) این بی‌توجهی دیده می‌شود: «قافیه کلمه‌ای است که در آخر شعر واقع شود و بر آن شعر تمام گردد». (نجفقلی میرزا، ۱۳۶۲: ص ۶۴)

از میان تعاریفی که در آن به ردیف هم اشاره‌ای شده، تعریف شمس قیس رازی (قرن هفتم) است، «قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آنکه کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر متکرر نشود، پس اگر متکرر شود، آن را ردیف خوانند و قافیت در ما قبل آن باشد». (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۰۲)

خواجه نصیرالدین طوسی (قرن هفتم) نیز در کتاب معیار الأشعار خود، در فصلی که در بیان حروف و حرکات قافیۀ «پارسیان» نوشته، اشاره‌ای به ردیف دارد: «و آن حروفی باشد یا کلماتی که بعد از روی موصول یا غیر موصول مکرر شود در همه قوافی». (خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ص ۱۴۹)

به این ترتیب خواجه نصیر، حروفی را که ما به عنوان «حروف قافیه» و با نام خروج، مزید و نایره می‌شناسیم و بعد از روی (آخرین حرف اصلی قافیه) تکرار می‌شوند: «ردیف» نامیده است و حرف وصل را در صورت متحرک بودن جزو ردیف می‌داند: «و اولی آنکه هر چه بعد از روی و وصل آید، جمله از حساب ردیف شمرند و همچنین حرف وصل را چون متحرک شود از حساب ردیف شمرند». (همان، ص ۱۴۹)

در «حدایق السحر» نیز نزدیک به همین معنا آمده است: «ردیف کلمه‌ای باشد یا بیشتر که بعد حرف روی آید در شعر پارسی و این شعر را اهل صنعت مردف خوانند». (وطواط، ۱۳۶۲: ص ۷۹)

دکتر شفیعی کدکنی نیز معتقدند که می توان این حروف (مزید ، خروج و نایره) را از این نظر که پس از حرف اصلی قافیه (روی) می آیند، نوعی ردیف به شمار آورد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۱۲۴)

ردیف در لغت به معنی سواری است که پس سواردیگربریک اسب می نشیند. (پادشاه، ۱۳۶۳، ج ۴: ۲۰۷۲) در این صورت ، رابطه مفهوم لغوی ردیف با معنی اصطلاحی آن مشخص می شود . چون ردیف هم پس از قافیه در شعر می نشیند.

در بعضی فرهنگها مثل برهان قاطع (قرن یازدهم) نامی از ردیف نیست. در فرهنگ آندراج به معنی لفظی مکرر است که در آخر مصراعها و ابیات می آید. (همان، ۲۰۷۲)

در فرهنگ مصاحب ، ردیف چنین تعریف شده است : « کلمه یا کلماتی مستقل از قافیه که پس از آن به لفظ و معنی یکسان تکرار گردد و شعر در معنی به آن محتاج باشد » (مصاحب ، ۱۳۸۰، ذیل ردیف) که نزدیک است به تعریفی که شمس قیس به صورت جداگانه از ردیف ارائه داده است^۱.

تعریف ردیف در کتابهای عروض و قافیه و فنون ادبی که در دوران معاصر تألیف شده، چنین است : « کلماتی که در پایان مصراعها و بیتها عیناً تکرار می شوند و معنی واحدی نیز دارند ؛ ردیف نامیده می شوند ». (احمدنژاد، ۱۳۷۶: ص ۲۷) یا این تعریف از دکتر وحیدیان کامیار : « ردیف ، تکرار یک یا چند کلمه هم معنی بعد از واژه قافیه است ». (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ص ۱۱۱۶)

بعضی از این تعاریف نارسایی هایی نیز دارند ، مثل همین تعریف اخیر که در آن به خصوصیات لفظی ردیف هیچ اشاره ای نشده است ، یا این تعریف : « قافیه یک یا چند حرف مشابه آخرین کلمه بیت است و اگر کلمه ای در آخر ابیات مکرر شود ، آن را ردیف نام نهاده اند و حروف قافیه در مقابل آن قرار دارد ». (مسگر نژاد ، ۱۳۷۰ : ص ۱۹۴)

در این تعریف « جای » ردیف به درستی مشخص نیست. در واقع اشاره ای به وجود ردیف در پایان مصراع نشده است و معلوم نیست این کلمه مکرر باید چه ویژگیهایی داشته باشد تا نام ردیف بر آن اطلاق گردد. (هر چند ویژگیهای کامل قافیه و جایگاه آن نیز در این تعریف مشخص نیست)

ضمناً این تعاریف دامنه شمول ندارد و شاید یکی از علل این بی توجهی آمیختن تعریف قافیه و ردیف است، هر چند این موضوع نمی تواند دلیل خوبی برای این بی توجهی باشد. از این میان به نظر می رسد تعریف دکتر حق شناس از ردیف، کاملتر از بقیه تعاریف است و با توجه به همه ویژگیهای ردیف، نگاشته شده است و می تواند در پژوهش ما مفید واقع شود: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقشهای صوتی، صرفی، نحوی و معنایی^۲ یکسان در پایان مصارح یا ابیات شعر و بعد از واژه قافیه پدید می آید». (حق شناس، ۱۳۷۰: ص ۶۲)

پیشینه ردیف

ردیف در شعر فارسی سابقه ای طولانی و اهمیتی بسیار دارد. حتی قبل از آفرینش آنکه شعر به زبان ادبی، در ترانه های عامیانه، ردیف به چشم می خورد. در یکی از ترانه های مردم خراسان در هجو اسدبن عبدالله، والی خراسان که در قرن دوم هجری سروده شده، ردیف را می توان مشاهده کرد.

از ختلان آمدیه بروتباه آمدیه

آبار باز آمدیه خشک نزار آمدیه (ناتل خانلری، ۱۳۶۷: ص ۵۸)

اما در شعر دیگر ملل مثل فرانسه و انگلیسی ردیف وجود ندارد و در شعر ترکی، تا پیش از قرن ۱۳ میلادی سابقه ندارد و مشخص است که از ادب فارسی به آنجا راه پیدا کرده، زیرا شعر ترکی تقلید شعر فارسی است، هم از نظر مضامین و هم از نظر قافیه و ردیف و وزن شعر. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۱۲۵)

در شعر عرب هم ردیف به معنای واقعی وجود ندارد و تنها در شعر شاعران معاصر عرب نوعی ردیف دیده می شود. صاحب «حدایق السحر» می گوید: «عرب را ردیف نیست، مگر متحدان که به تکلف بگویند و فخر خوارزم زمخشری را رحمه الله علیه قطعه ای دیدم در مدح خوارزمشاه و لقب معروف او را ردیف کرده بر منوال عجم و مطلع قصیده این است:

الفضل حصَّله علاء الدوله و المَجْدُ آتاهُ علاء الدوله (وطواط، ۱۳۶۲: ص ۷۹)

چنانکه می بینم ردیف در شعر عرب با نوعی تکلف همراه است، اما در شعر فارسی بخشی از شعر است و به ویژه با نسج غزل پیوندی طبیعی دارد. زیباترین و موسیقایی ترین غزل‌های

فارسی از ردیف بهره مندند و به قول دکتر شفیعی کدکنی هر چه غزل کاملتر می شود، بسامد ردیف هم در آن بالاتر می رود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱:ص ۱۵۷)؛ زیرا « شعر غنایی بیان موسیقایی هیجان در زبان است »؛ (ولک، ۱۳۷۴، ج ۲: ص ۷۰)؛ به عبارت دیگر، در غزل عواطف و احساسات شخصی گویند، بسیار مهم است و اندیشه های او نیز در خدمت این عواطفند. این هیجانها به کمک موسیقی شعر که ردیف گوشه ای از آن است، خواننده را هر چه بیشتر با خود همراه می کند. لحظات شاعرانه در اوج خود با موسیقی، پیوندی جدانشدنی دارند. یوهان گوتفردر (۱۷۴۴-۱۸۰۳)، شعر غنایی را بیان کامل عاطفه یا باز نمایی زبان به خوشنوترین وجه می داند. (ولک، ۱۳۷۳، ج ۱:ص ۲۴۶)

تنگنای ردیف

درست است که انتخاب یک کلمه، گروه یا جمله به عنوان ردیف در شعر امری اختیاری است، اما تکرار آن تا پایان، محدودیتهایی را نیز برای شاعر ایجاد می کند. ممکن است اندیشه شاعر را در تنگنا قرار دهد، به طوری که شاعر مجبور باشد تا پایان شعر مضمونهای تکراری را تنها، بر اساس ردیف بیاورد و این در حالی است که تخیلش هم در قید و بند قرار گرفته است.

رشید وطواط می گوید: « وقوف طبع شاعر و بسط او در سخن به برستن ردیف خوب ظاهر می شود ». (وطواط، ۱۳۶۲:ص ۸۰) اما واقعیت امر این است که ردیف در بسیاری از قصاید، تنها اسباب پرگویی شاعر را فراهم می آورد و عدم توافق معنای آن با قافیه، شعر را متکلف و ملال آور خواهد کرد.

شاعران هنرمند، با وجود همین قیود شعر، خود را به عالیترین مراتب زیبایی می رسانند؛ مثلاً ردیف در شعر شاعری چون حافظ و سعدی آن چنان طبیعی با قافیه و دیگر اجزای شعر پیوند می خورد که اگر نباشد، شعر آنها به روشنی چیزی کم خواهد داشت. حتی می توان گفت گاهی همین محدودیت هاست که شاعر را در انتخاب « دقیق » مضامین و ترکیبات و استعارات زیبا یاری می رساند.

بررسی کارکردهای ردیف با توجه به غزلهای حافظ

۱. نقش موسیقایی و صوتی

مهمترین نقش ردیف، قبل از هر چیز نقش موسیقایی و صوتی آن است. تکرار منظم الفاظ هم شکل و هم صدا بعد از قافیه، بیشتر زیوری شنیداری است که تاثیر صوتی قافیه را نیز افزون خواهد کرد و لذت موسیقایی ای را که از آهنگ کلمه ای در ابتدای شعر داریم، به صورت پیوسته تا آخر شعر، در ذهن ما تکرار و تثبیت می کند. مقایسه دو شعر در یک وزن، که یکی تنها قافیه دارد و دیگر علاوه بر قافیه از ردیف هم برخوردار است، نشان می دهد که ردیف چه اندازه در افزایش موسیقی شعر موثر است.

شایان به یادآوری است که یکی از نقشهای موسیقایی ردیف، همانند قافیه جذب مشخصترین صامتها و مصوتهای آن در یک بیت است. روشن است که وقتی حروف و حرکاتی با بسامد بالا، در یک بیت با یکدیگر همنا شوند، چه اندازه در گوشنوازی شعر مؤثرند^۳. این مطلب به نحو بسیار چشمگیری در دیوان حافظ قابل مشاهده است.

دکتر شفيعی کدکنی نیز معتقد است، رابطه ای که میان قافیه و ردیف و دیگر کلمات، از لحاظ تشابه صوتی یا وحدت آوایی وجود دارد، به عنوان یک اصل در سراسر دیوان حافظ قابل بررسی است. (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۴۳۷) در مثالهای زیر می توان رابطه آوایی ردیف با بقیه اجزای بیت را به خوبی مشاهده کرد:

- | | |
|---|------------------------------------|
| [ش] ای همه شکل تو مطبوع و همه جای تو خوش | دلم از عشوه شیرین شکر خای تو خوش |
| (دیوان، ص ۱۹۵) | |
| [ب] خاک کوی تو به صحرای قیامت فردا | همه بر فرق سراز بهر مباحات بریم |
| (دیوان، ص ۲۵۷) | |
| [ج] اگر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود | پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود |
| (دیوان، ص ۱۵۴) | |
| [ق]: رفیق خیل خیالیم و همنشین شکیب | قرین آتش هجران و هم قران فراق |
| (دیوان، ص ۲۰۲) | |
| [ن]: دوستان جان داده ام بهر دهانش بنگرید | کوبه چیزی مختصر چون بازمی ماند زمن |
| (دیوان، ص ۲۷۷) | |
| [خ]: گوی خوبی بردی از خویان خلخ شاد باش | جام کینخسرو طلب کافراسیاب انداختی |

- [گ]: گردیگرت بر آن در دولت گذر بود بعد از ادای خدمت و عرض دعا بگو
(دیوان ، ص ۳۰۱)
- [ش و خ]: به غفلت عمر شد حافظ بیابا ما به میخانه که شنگولان خوشباشت بیاموزند کار یخوش
(دیوان ، ص ۲۸۷)
- [د]: دلم خزانه اسرار بود و دست قضا درش بیست و کلیدش به دلستانی داد
(دیوان ، ص ۷۷)
- [ز و س]: به سرسبز توای سرو که گر خاک شوم ناز از سر بنه و سایه برین خاک انداز
(دیوان ، ص ۱۷۹)
- [ای]: با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم همچو موسی ارنی گوی به میقات بریم
(دیوان ، ص ۲۵۷)

۲. وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر

ردیف می تواند از گسیختگی و پراکندگی افکار شاعر بکاهد و آنها را در جهتی خاص هدایت کند و در واقع « یاریگر » شاعر در امر سرودن باشد. این امر به ویژه در غزلهای فارسی که برخی ابیات آنها از بقیه مستقلند ، می تواند سودمند افتد. شاعر به کمک ردیف ، کل غزل را در جهت اندیشه ای واحد قرار می دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت ردیف سازماندهی می کند. مثلاً ردیف « ابرو » در غزل ۴۱۲ دیوان حافظ ، موجب شده ، مفاهیم شعری تا آخر غزل پیرامون زیبایی « چشم و ابرو و روی » معشوق بگردد:

مراچشمی است خون افشان زدست آن کمان ابرو جهان بس فتنه خواهد دید از آن چشم واز آن ابرو
غلام چشم آن ترکم که در خواب خوش مستی نگارین گلشنش روی است و مشکین سایه بان ابرو
هلالی شد تنم زین غم که با طغرای ابرویش که باشدمه که بنماید ز طاق آسمان ابرو...

۳. ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر

ردیف همان گونه که حالت تفرقه افکار شاعر را تعدیل می کند و آنها را در جهت خاصی قرار می دهد ، به همان نسبت می تواند تفکر پیرامون معانی جدید را به صورت ظریفتری در ذهن

شاعر گسترش دهد. وقتی کلمه ای در ذهن شاعر به عنوان ردیف جای می گیرد، مضمونهای جدید، هماهنگ با آن در ذهن شاعر جرقه می زند و نقاط مبهم ذهن و اندیشه شاعر تا پایان شعر به صورت تدریجی کامل خواهد شد. ضمن اینکه همراه با این مفاهیم جدید، تعبیرات و ترکیبات خیال انگیزی نیز شکل خواهد گرفت:

در وفای عشق تو مشهور خویانم چو شمع
شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع
روز و شب خوابم نمی آید به چشم غم پرست
بس که در بیماری هجر تو گریانم چو شمع
رشته صبرم به مقراض غمت بریده شد
همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع
گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم رو
کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع
در میان آب و آتش همچنان سرگرم تو هست
این دل زار نزار اشک بارانم چو شمع
در شب هجران مرا پروانه وصلی فرست
ورنه از دردت جهانی را بسوزانم چو شمع ...
(دیوان، ص ۱۹۹)

ردیف « چو شمع » در این غزل محور تخیلات شاعر قرار گرفته و مفاهیم جدیدی را به ذهن شاعر القا کرده است. کل غزل، بیان صفات این عاشق « چو شمع » است: مشهور خویان بودن، شب نشین کوی سربازان و رندان بودن، در بیماری هجر گریان بودن، رشته صبر به مقراض غم بریده شدن و همچنان در آتش مهر سوزان بودن، کمیت اشک گلگون گرم رو بودن، در میان آب و آتش بودن و همه وجه شبهه هایی است که در رابطه با ردیف به ذهن شاعر آمده است.

خلاقیت در تشبیهات و استعارات نیز گاهی بر دوش ردیف است؛ ترکیب « آب تراب آلوده » در این بیت حافظ دلیلی بر این مدعاست:

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به درآی
که صفایی ندهد آب تراب آلوده
(دیوان، ص ۲۹۳)

که استعاره ای زیبا از وجود « انسان » است و با توجه به ردیف « آلوده »، ایجاد شده است. تقابل تشبیه « آشیان فراق » با تشبیه بدیع « هوای وصال »، نیز تشبیه زیبای « زورق صبر » در کنار « بادبان فراق » در ابیات زیر، با توجه به ردیف فراق ایجاد شده است:

چگونه باز کنم بال در هوای وصال
که ریخت مرغ دلم پیر در آشیان فراق
کنون چه چاره که در بحر غم به گردابی
فتاد زورق صبرم ز بادبان فراق
(دیوان، ص ۲۰۱)

۴. ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده

وقتی خواننده در یک شعر می تواند از بیت دوم، در موقعیتی خاص، کلمه یا عبارتی را حدس بزند، خواه ناخواه خود را با شاعر در آفرینش شعر، شریک می پندارد و لذت بیشتری می برد. هر چه مضمون شعر غنایی تر و گروههٔ ردیف بزرگتر باشد، اتحاد شاعر با خواننده یا شنونده بیشتر است. در این حالت شنونده در متن ماجراست، پس شعر تأثیر بیشتری در او خواهد داشت. (متحدین: ۱۳۵۴، ص ۵۱۷)

نسیم صبح سعادت بدان نشان که تو دانی / گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تو دانی
تو بیک خلوت انسی و دیده بر سر راهت / به مردمی نه به فرمان چنان بران که تو دانی
بگو که جان عزیزم ز دست رفت خدا را / ز لعل روح فزایش ببخش آن که تو دانی

(دیوان، ص ۳۳۸)

ردیف « که تو دانی » خواننده را در متن غزل قرار می دهد و خواننده در پایان هر بیت، بعد از سکوتی کوتاه زمزمه می کند. « ... آن که تو دانی »

۵. برجسته سازی تصویر و مضمون

ردیف از نگاهی دیگر، « تکرار آوایی کامل » به شمار می رود و مانند انواع تکرار ارزشهای خاص خود را داراست. یکی از اهداف تکرار، برجسته سازی است. شاعر می تواند برای برجسته کردن یک کلمه، مضمون یا تصویر با قرار دادن آن در ردیف، آن را مهمتر جلوه دهد. این در حالی است که اگر آن واژه یا جمله، در وسط کلام یا اول کلام تکرار شود، چندان جلب نظر نمی کند. ولی موقعیت خاص ردیف در پایان شعر و مکثی که بعد و گاهی قبل از آن ایجاد می شود، تاکید و تمرکز را بر روی آن بیشتر می کند. (این موقعیت مکانی، چنان که قبلاً گفتیم در مورد قافیه هم وجود دارد)

ای خُرم از فروغ رخت لاله زار عمر / باز آن که ریخت بی گل رویت بهار عمر
از دیده گر سرشک چو باران چکد رواست / کاندر غمت چو برق بشد روزگار عمر
این یک دو دم که مهلت دیدار ممکن است / در یاب کار ما که نه پیداست کار عمر
تا کسی صبوح و شکر خواب بامداد / هشیار گرد هان که گذشت اختیار عمر ..

(دیوان، ص ۱۷۱)

قرار گرفتن واژه « عمر » در جایگاه ردیف ، تشخیص بیشتری به آن بخشیده است و موجب توجه بیشتر ما به این واژه می شود.

۶. ایجاد تقارن دیداری و شنیداری

لذتی که از ردیف می بریم، گذشته از خوشنواپی آن ، در یکسانی شکل نوشتاری آن نیز هست. چشم ما تا پایان شعر از این تناسب دیداری که به وسیله ردیف ایجاد شده، احساس خوشنودی می کند:

خرومن سوختگان را همه گو باد ببر	روی بنمای و وجود خودم از یاد ببر
گویی سیل غم و خانه زینباد ببر	ما چو دادیم دل و دیده به طوفان بلا
ای دل خام طمع این سخن از یاد ببر	زلف چون عنبر خامش که ببوید هیبات
دیده گو آب رخ دجله بغداد ببر ...	سینه گو شعله آتشکده فارس بکشش

(دیوان ، ص ۱۶۹)

قرینه های دیداری و شنیداری ردیف « ببر » هر دو در ذهن ما تاثیر می گذارد و در نتیجه علاوه بر سهم گوش ، « قسم چشم » را هم دریافت می کنیم. در واقع هر نوع تناسب و قرینه ای میان اجزاء پراکنده وحدتی پدید می آورد که ادراک مجموع اجزا را سریعتر و آسانتر می کند و همین نکته، سبب احساس آسایش و لذت می شود. (نائل خانلری ، ۱۳۶۷ : ص ۲۶۰)

۷. القای مفهوم خاص

غیر از اینکه باید توجه داشت ردیف با مفهوم شعر هماهنگی داشته باشد ، خود ردیف هم از لحاظ مضمون و القای حالت عاطفی شاعر بسیار ارزشمند است. شاعر توانا به گزینی قافیه و ردیف و حسن استفاده از مقام و موسیقی آنها در شعر ، در انتقال معنی بهره می گیرد. (یوسفی ، ۱۳۷۹: ص ۲۶۰) در شعر حافظ اغلب ، ردیفهای اسمی ، گروهی و جمله ای در القای چنین حالاتی موثرند. گویی این عصاره عواطف شاعر است که در ردیف جلوه گر شده:

بی مهر رخت روز مرا نور نماندست	وز عمر مرا جز شب دیجور نماندست
هنگام وداع تو زبس گریه که کردم	دور از رخ تو چشم مرا نور نماندست

میرفت خیال تو ز چشم من و میگفت
هیئات از این گوشه که معمور نماندست
وصل تو اجل را ز سرم دور همی داشت
از دولت هجر تو کنون دور نماندست
(دیوان، ص ۲۸)

تکرار ردیف تاریک « نماندست » در کنار اجزای دیگر این شعر، عجز و درماندگی شاعر را از محنت هجران یار نشان می دهد. دیگر هیچ چیز برای شاعر (عاشق) در فراق یار « نمانده است ». حتی صبر که تنها چاره هجران بوده، مقدور « نمانده است »:

صبرست مرا چاره هجران تو لیکسن
چون صبر توان کرد که مقذور نماندست
سکوتی که هنگام خواندن شعر، بعد از کلمه قافیه و قبل از ردیف ایجاد می شود، در تشدید این فضای یأس آور و محزون بسیار موثر است.

در غزل دیگری از حافظ، با ردیف جمله ای « این همه نیست » مواجهیم که فکر اصلی حافظ را در این غزل در بر دارد:

حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست
باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست
از دل و جان شرف صحبت جانان غرض است
غرض این است و گرنه دل و جان این همه نیست
منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش
که چو خوش بنگری ای سرور و آن این همه نیست
دولت آن است که بی خون دل آید به کنار
ورنه با سعی و عمل باغ چنان این همه نیست
پنج روزی که در این مرحله فرصت داری
خوش بیاسای زمانی که زمان این همه نیست
(دیوان، ص ۵۲)

تمام معانی و اجزای شعر به لنگر کلام که می رسند، ناگهان رنگ می بازند و بی اعتبار می شوند؛ کارگه کون و مکان با این همه عظمت به هیچ انگاشته می شود، حتی اسباب جهان، دل و جان، سدره و طوبی و باغ جنان، زمان و در واقع همه چیزهایی که ارزشمند تلقی می شوند، ناگهان در جایگاه ردیف ارزششان نفی می شود: این همه که می گویند نیست، با این آب و تابی که از آن حرف می زنند نیست و این جان کلام حافظ است که بارها آن را تکرار می کند.

در غزلی دیگر، مفهوم رندانه و گستاخانه ردیف « یعنی چه » فضای اعتراض آمیز و شگفتی ایجاد کرده است:

ناگهان پرده برانداخته ای یعنی چه
مست از خانه برون تاخته ای یعنی چه
زلف در دست صبا گوش به فرمان رقیب
اینچنین با همه در ساخته ای یعنی چه

شاه خوبانی و منظورگدایان شده ای
 نه سر زلف خود اول تو به دستم دادی
 سخنتم رمز دهان گفت و کمر سر میان
 هر کس از مهره مهر تو به نقشی مشغول
 حافظا در دل تنگت چو فرود آمد یار
 قدر این مرتبه نشناخته ای یعنی چه
 بازم از پای در انداخته ای یعنی چه
 وز میان تیغ به ما آخته ای یعنی چه
 عاقبت با همه کج باخته ای یعنی چه
 خانه از غیر نپرداخته ای یعنی چه
 (دیوان ، ص ۲۹۱)

گستاخانه بودن این ردیف، زمانی شگفت انگیز می نماید که بدانیم با یک غزل عاشقانه - عارفانه روبرو هستیم و عاشق عارف که اغلب در مقام نیاز است ، در سراسر این غزل (جز بیت آخر که خود را متهم می کند) یک لحظه هم از پرخاشگری باز نمی ایستد. رندی حافظ در ردیف جمله ای « بهتر از این » بهتر خود را می نمایاند :

می فکن بر صف رندان نظری بهتر از این
 بر در می کده می کن گذاری بهتر از این
 در حق من لب این لطف که می فرماید
 سخت خوب است و لیکن قدری بهتر از این
 آنکه فکرش گره از کار جهان بگشاید
 گودرایین کار بفرما نظری بهتر از این
 ناصحم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق
 گفتم ای خواجه عاقل هنری بهتر از این...
 (دیوان ، ص ۲۷۹)

می بینیم که چگونه اندیشه و تخیل حافظ با بیان قدرتمند او همراه می شود و به حد اعلای زیبایی می رسد. در این میان ردیف آهنگین « بهتر از این » علاوه بر آنکه لحن شعر را تقویت می کند ، به صورت دغدغه ای رندانه (به ویژه در سه بیت اول) تکرار می شود. ردیف دیگری که بر مسلک رندانه حافظ تاکید دارد ، ردیف « رفت ، رفت » است ، حافظ از سویی مرارتها و سختیهای راه عشق را بر می شمرد و از سوی دیگر ، ما را به تحمل صبر دعوت می کند. اما تکرار و تاکید بر واژه « رفت » ، بی اهمیت شمردن ملالتها و کدورت‌های راه عشق و صافی بودن ضمیر رندان از این رنجشهاست. در مسلک او « وفا می کنند و ملامت می کشند و خوشند » ، همه چیز قابل بخشودن است ، پس هر چه بر سر پاکبازان رفت ، رفت گرز دست زلف مشکینت خطایی رفت رفت
 ورز هندوی شما بر ما جفایی رفت رفت
 برق عشق از خرمن پشمینه پوشی سوخت سوخت
 جورشاه کامران گبرگدایی رفت رفت
 در طریقت رنجش خاطر نباشد می بیار
 هر کدورت راکه بینی چون صفایی رفت رفت

ارزش چند جانبه ردیف در...

عشق بازی را تحمل باید ای دل پای دار
گر ملالی بود بود وگر خطایی رفت رفت
(دیوان، ص ۵۸)

در باقی غزلهای حافظ هم، ردیف جایگاه موسیقایی، بلاغی و معنایی خود را حفظ کرده است و ردیفهایی چون، چه شود، بی چیزی نیست، نیست که نیست، غریب، فراق، هنوز، خجل، به من آر، خوش است، حیرت آمد، که تو دانی، دریغ مدار، غم مخور و ... نشان می دهد که چگونه شاعری با خلاقیت بی نظیر خود، فکر اصلی و محوری خود را در جایگاه ردیف می نشانند و با حفظ نقش موسیقایی آن، بر آنچه می اندیشد و احساس می کند، تاکید بیشتری می ورزد.

انواع ردیف در شعر حافظ

طبق بررسی در دیوان حافظ، مشاهده شد که از ۴۹۵ غزل دیوان (مطابق چاپ قزوینی) ۳۲۸ غزل دارای ردیف^۴ هستند، یعنی حدود ۶۷٪ غزلها. از این تعداد ۲۲۹ غزل دارای، ردیف فعلی هستند. ۹ ردیف نیز اسمی است، همچنین ۱۱ ردیف ضمیری، ۸ ردیف صفتی، ۳ ردیف قیدی، ۹ ردیف حرفی، ۲۵ ردیف گروهی (گروه اسمی یا گروهی که نه جمله اند و نه گروه اسمی) و ۲۹ ردیف جمله ای در دیوان وجود دارد. مطابق این آمار، ردیفهای فعلی، بیشترین تعداد را در میان انواع دیگر ردیفهای حافظ دارند و حدود ۷۰٪ غزلهای مردف او را در بر می گیرند. از این تعداد، افعال تام بیش از افعال ربطی هستند. یعنی حدود ۱۶۰ مورد فعل تام و ۶۹ مورد فعل ربطی.

افعال تام از این قرارند:

انداخت ۱ مورد، بسوخت ۱ مورد، برخاست ۱ مورد، بیست ۱ مورد، افتادست ۱ مورد، نماندست ۱ مورد، دانست ۲ مورد، داشت ۱ مورد، نداشت ۱ مورد، رفت ۲ مورد، برفت ۱ مورد، گرفت ۱ مورد، گفت ۱ مورد، می فرستمت ۱ مورد، میرمت ۱ مورد، نفرستاد ۱ مورد، افتاد ۲ مورد، داد ۲ مورد، آرد ۱ مورد، دارد ۱۰ مورد، ندارد ۲ مورد، ببرد ۲ مورد، کرد ۷ مورد، نکرد ۳ مورد، می کرد ۱ مورد، خواهم کرد ۱ مورد، نتوان کرد ۱ مورد، توانی کرد ۱ مورد، آورد ۲ مورد، می آورد ۱ مورد، گیرد ۱ مورد، نمی گیرد ۱ مورد، اندازد ۱ مورد، نمی ارزد ۱ مورد، زد ۲ مورد، توان زد ۱ مورد، آمد ۴ مورد، باز آمد ۱ مورد، داند ۱ مورد، بماند ۱ مورد، نخواهد ماند ۱ مورد، داند ۱ مورد، زدند ۱ مورد، گیرند ۱ مورد، کند ۴ مورد، بکند ۲ مورد، نمی کند ۱ مورد، کنند ۳ مورد، می کنند ۲ مورد، بگشایند ۱ مورد، رود ۲ مورد، برود ۱ مورد، نرود ۲ مورد، می رود ۱ مورد، نمی دهد ۱ مورد، آید ۲ مورد، برآید ۲ مورد، بازآید ۲ مورد، نمی آید ۱ مورد، رسید ۱ مورد، شنید ۱ مورد، کنید ۱ مورد، بیار ۱ مورد، ببرد ۱ مورد، گیر ۱ مورد، انداز ۲ مورد، بخش ۱ مورد، بایدش ۱ مورد، کردم ۱ مورد، می زدم ۱ مورد، دارم ۱ مورد، برخیزم ۱ مورد، میزنم ۱ مورد، کنم ۵ مورد، فکنم ۱ مورد، می کنم ۱ مورد، نمی کنم ۱ مورد، می بینم ۱ مورد، نمی بینم ۱ مورد، بردم ۱ مورد، روم ۱ مورد، نهاده ایم ۱ مورد، آمده ایم ۱ مورد، طلبیم ۱ مورد، گفتیم ۱ مورد، نهادیم ۱

مورد، بریم ۱ مورد، اندازیم ۱ مورد، کشیم ۱ مورد، نکنیم ۱ مورد، بگردان ۱ مورد، بازرسان ۱ مورد، کن ۴ مورد، بشکن ۱ مورد، ببین ۱ مورد، بگو ۱ مورد، زده ۱ مورد، آمده ای ۱ مورد، انداختی ۱ مورد، آمدی ۱ مورد، داری ۴ مورد، می داری ۲ مورد، می کنی ۱ مورد، نکنی ۱ مورد، کنی ۱ مورد، نمی کنی ۱ مورد. فعلهای تامی که در جایگاه ردیف قرار گرفته اند، بیش از دو برابر افعال ربطی هستند، افعال تام، پویایی بیشتر دارند و شعر را از حالت سکون و جمود بیرون می آورند، اما افعال ربطی حیات و حرکت افعال تام را ندارند و بیشتر فضایی تجریدی و انتزاعی را متبادر می کنند.

افعال ربطی که در شعر حافظ در جایگاه ردیف قرار دارند، شامل این مواردند:

سِت ۲۱ مورد، نیست ۷ مورد، باد ۶ مورد، مباد ۱ مورد، باشد ۶ مورد، شد ۴ مورد، نشد ۱ مورد، بود ۹ مورد، بُوَد ۱ مورد، نبود ۱ مورد، بُود ۱ مورد، شود ۱ مورد، نشود ۱ مورد، باش ۲ مورد، می باش ۲ مورد، شدم ۱ مورد، بودی ۲ مورد، باشی ۲ مورد، شوی ۱ مورد.

ردیفهای اسمی حافظ نیز از این قرارند:

دوست ۳ مورد، فرخ، فراق، چشم، حسن، ابرو، عمر، هر کدام یک مورد. تعداد ردیفهای اسمی نسبت به ردیفهای فعلی در شعر حافظ، بسیار کم است. این نوع ردیفها، اگر چه حرکت و حیات ردیفهای فعلی (افعال تام) را ندارند ارزش آنها را نمی توان نادیده گرفت. چون واژگانی در این مکان قرار می گیرند که معمولاً دغدغه و فکر اصلی شاعر را با خود حمل می کنند و در انتقال عواطف شاعر بسیار موثرند.

ردیفهای ضمیری: ضمائر شخصی منفصل از قبیل من ۱ مورد، ما ۲ مورد، شما ۱ مورد، تو ۴ مورد، او ۱ مورد، و ضمیر مشترک خویش ۱ مورد.

صفتها و قیدهایی که در جایگاه ردیف قرار گرفته اند شامل این مواردند:

چند ۱ مورد، دگر ۱ مورد، خوش ۱ مورد، به ۱ مورد، آلوده ۱ مورد، اولی ۱ مورد، خجل ۱ مورد، غریب ۱ مورد، کجا ۱ مورد، باز ۱ مورد، هنوز ۱ مورد.



تکرار ردیفهای حرفی نیز چنین است: را ۷ مورد، هم ۱ مورد، نیز هم ۱ مورد.

ردیفهای جمله ای و گروهی:

موسیقی زیبا و پرطنین شعر حافظ، در بسیاری موارد، مرهون ردیفهای جمله ای و گروهی است: ردیفهای جمله ای از این قرارند:

چه حاجت است، هوس است، الغیث، خوش است، نیست که نیست، این همه نیست، تو بی چیزی نیست، رفت رفت، خوش نباشد، را چه شد. _ست که بود، چه شود، دریغ مدار، به من آر، غم مخور، ما را بس، که مپرس، چه خواهد بودن، توانی کرد، یاد باد، کجاست، با اوست، اوست، کیست، که تو دانی، به درآیی، می فرستمت، می رمت، چه کنم. وجود فعل در ساختمان این نوع ردیفها، حرکت بیشتری به شعر می بخشد. ضمناً چون فضای بیشتری از شعر را اشغال می کنند، با تکرار آنها، خواننده شعر، صمیمیت بیشتری با سراینده احساس می کند.

بعضی از ردیفهای گروهی (گروههای اسمی یا گروههایی که از ترکیب حرف اضافه با اسم یا ضمیر یا از ترکیب ضمیر و فعل ساخته شده اند) از این قرارند:

تو خوش، چو شمع، زمن، بهتر از این، ازو، یعنی چه، ما نرسد، تو بود، ما افتد، تو باد، تو بست، من است.

در ردیفهای جمله ای و گروهی چون کلمات بیشتری تکرار می شود، موسیقی کناری شعر نیز به همان نسبت غنی تر خواهد بود.

فراهنجاری در ردیف

در ساختار متداول شعر سنتی، اشعاری که از ردیف بهره مندند، می باید ردیف در آنها به صورت کامل و در پایان بیت (یا مصراع) تکرار شود و قبل از آن قافیه قرار گیرد و این قاعده باید تا پایان شعر رعایت شود.

البته برخی شاعران از این هنجار متعارف ساخت قافیه و ردیف سر می پیچند، مثلاً ممکن است شاعر غزلی را با ردیف شروع کند، اما در ابیات بعدی آن را حذف کند، گاهی چند

بیت را بدون ردیف می سراید، ولی در چند بیت بعدی واژه هایی یکسان را بعد از قافیه تکرار می کند. گاهی نیز قافیه و ردیف با هم ترکیب می شوند. این چنین هنجار شکنیهایی در شعر شاعری چون مولانا که در لحظه سرایش، عواطف درونی اش مهار ناشدنی است، بیش از شاعران دیگر دیده می شود. ضمن اینکه نقصانی از لحاظ موسیقی و وزن در شعرش ایجاد نمی شود و این، هنر مولاناست. (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۰: ص ۸۸).

حافظ نیز با اینکه دقت زیادی در باز نگریستن اشعارش داشته، گاهی این هنجارها را در هم می شکند، او اسیر این قواعد نمی ماند و به راحتی عاطفه و خیال خود را از این تنگنا حرکت می دهد، شاید هم به این فراهنجاری ها به چشم نوعی صنعت می نگریسته است؛ صاحب « المعجم » می گوید: « و هم چنین امتزاج ردیف و قافیت را مستحسن نداشته اند، چنانکه معزی گفته است:

بهاری کز دور خسارش همی شمس و قمر خیزد نگاری کز دو یاقوتش همی شهد و شکر خیزد
خروش از شهر بنشانده هر آن گاهی که بنشیند هزار آتش برانگیزد هر آن گاهی که برخیزد

و شکر و قمر در بیت اول قافیه کرده و خیزد ردیف ساخته و در بیت دوم برخیزد هم قافیه است و هم ردیف، الا آنکه معزی از آن جمله هست کی درین قدر به او اقتدا توان کرد، لا جرم بیشتر متاخران این عمل را صنعتی می شمارند و لطیفه ای می نهند. (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۶۱)

در شعر حافظ با چنین سنت شکنیهایی روبرو می شویم، مثلاً در غزل پنجم دیوان، «را» در مصراع اول ردیف قرار گرفته است و در مصراع دوم بخشی از کلمه قافیه است، در باقی غزل نیز در بعضی ابیات ردیف و در بعضی ابیات جزوی از کلمه قافیه است:

دل می رود ز دستم صاحب دلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را
ده روزه مهر گردون افسانه است و افسون نیکی به جای یاران فرصت شمار یارا
در حلقه گل و مُل خوش خواند دوش بلبل هات الصبوح هَبوا یا ایها السکارا
ای صاحب کرامت شکرانه سلامت روزی تقدی کن درویش بینوا را
آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
در کوی نیکنومی ما را گذر ندادند گرتو نمی پسندی، تغییر کن قضا را
آن تلخ و ش که صوفی ام الخبائثش خواند اشهی لنا و احلی من قبله العذارا



هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی کاین کیمیای هستی قارون کند گدارا
همانطور که مشاهده می شود ، بخشی از کلمات آشکارا ، یارا ، السکارا ، مدارا ، العذارا ،
خارا ، دارا ، (الف) ، روی قافیه قرار گرفته است و بخشی دیگر (را) ردیف. در بقیه ابیات ، «را»
از کلمه قافیه جداست.

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدارا
زرقیب دیو سیرت به خدای خود پناهم مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را
مژده سیاهت ار کرد به خون ما اشارت ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا
دل عالمی بسوزی چو عذار برفروزی تواز این چه سود داری که نمی کنی مدارا
همه شب در این امیدم که نسیم صبحگاهی به پیام آشنایان بنوازد آشنا را ...

در این غزل « را » در همه ابیات به عنوان ردیف آمده است و ساخت و روی قافیه هم ، در
این ابیات «الف» است به جز بیت سوم و چهارم که «را» جزوی از کلمه قافیه است. کلمات
قافیه در این غزل ، دعا ، گدا ، خدا ، آشنا و ... هستند و در بیت سوم و چهارم نگارا و مدارا
کلمات قافیه قرار داده شده اند.

در غزلی دیگر ، ردیف کوتاه شده «ست» در بیت اول جزوی از کلمه قافیه است :

روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخواست می زخمخانه به جوش آمد و می باید خواست
نوبه زهد فروشان گرانجان بگذشت وقت زندی و طرب کردن رندان پیداست
چه ملامت بود آن را که چنین باده خورد این چه عیب است بدین بیخردی وین چه خطاست
باده نوشی که دراو روی و ریایی نبود بهتر از زهد فروشی که دراو روی و ریاست
مانه رندان ریاییم و حریفان نفاق آنکه او عالم سراسر است بدین حال گواست ...
(دیوان ، ص ۱۶)

همان طور که می بینید ، کلمات قافیه در بیت اول ، برخاست و خواست است و روی : «
ت » ، در ابیات بعد کلمات قافیه ، پیدا ، خطا ، ریا و گوا و ... است و روی آنها « الف ». البته
همنویایی و هماهنگی ای که میان برخاست (برخاست) و خواست (خواست) با پیداست
و خطاست و ... وجود دارد؛ ممکن است اصلاً ما را متوجه این فراهنجاری نکنند.
در علم عروض و قافیه ، این نوع قوافی را که از تجزیه یک کلمه بسیط (یا در حکم بسیط)
به دست می آیند و در واقع شاعر با تصرف در قافیه ، حرفی جز روی اصلی را روی شعر
خود قرار می دهد ، قافیه معموله می خوانند. خواجه نصیر استعمال این نوع قافیه را عیب نمی

داند. (نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹:ص ۱۵۴) اما بعضی از ادبا آن را نپسندیده اند و جزو عیوب غیر ملقبه دانسته اند؛ اما در حقیقت، آمیختگی قافیه و ردیف، عیبی متوجه کار شاعر نمی کند، چون به هر حال ساخت موسیقایی کلام حفظ شده و هیچ خللی به آن وارد نشده است و در شعر شاعرانی چون مولانا و حافظ هم، آن قدر طبیعی با اجزای شعر پیوند می خورد که ممکن است هیچ گاه متوجه چنین ترکیبی نشویم. از سوی دیگر این فراهنجاریها، قدرت خلاقیت شاعر را می رساند و وقتی ما می بینیم شاعر با ابتکاری هوشیارانه، مشکل تنگنای قافیه و ردیف را برای خود حل می کند، دچار شگفتی نیز می شویم.

در غزل ۳۳ دیوان نیز، ردیف جمله ای «چه حاجت است» در بیت دوم و سوم تبدیل به «راچه حاجتست» می شود:

خلوت گزیده را به تماشا چه حاجت است	چون کوی دوست هست به صحرا چه حاجت است
جانا به حاجتی که تورا هست با خدا	کاخر دمی پیرس که ما را چه حاجت است
ای پادشاه حسن خدا را بسوختیم	آخر سؤال کن که گدا را چه حاجت است
اریاب حاجتیم و زبان سؤال نیست	در حضرت کریم تنها چه حاجت است
محتاج قصه نیست گرت قصد خون ماست	چون رخت از آن تست به یغما چه حاجت است

در غزل ۲۶۱ دیوان، ردیف مرکب «درآید باز» از بیت دوم تجزیه و قسمتی از آن جزو قافیه قرار می گیرد:

در آ که در دل خسته توان درآید باز	بیا که در تن مرده روان درآید باز
بیا که فرقت تو چشم من چنان در بست	که فتح باب وصلت مگر گشاید باز
غمی که چون سپه زنگ ملک دل بگرفت	زخیل شادی روم رخت زداید باز...

تکرار «آید» در قافیه ابیات بعد که جزوی از کلمه قافیه است، موسیقی ردیف را همچنان حفظ کرده است. چنان که قبلاً هم اشاره شد، این فراهنجاریها در زمینه ردیف و قافیه، موجب کاستی در شعر حافظ نگشته اند، بلکه لطافت و قدرت ابتکار ذهن شاعر را نیز یادآور می شوند.

نتیجه گیری

نقش موسیقایی ردیف، وحدت بخشیدن به افکار و تخیلات شاعر، ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید در شعر، ایجاد وحدت بین سراینده و خواننده (یا شنونده)، برجسته کردن یک معنا یا



تصویر، ایجاد تقارن دیداری و شنیداری و القای مفهومی خاص، همه ارزشهای فراموش شده ردیف هستند که در این پژوهش با تکیه بر غزل‌های حافظ مورد ارزیابی قرار گرفتند. تنوع ردیف‌های شعر حافظ نشان از آفاق گسترده فکری اوست و با مقایسه آمار مختلف ردیف‌های شعر او، می‌توان حضور چشمگیر ردیف‌های فعلی که حدود ۷۰٪ غزل‌های مردف او را در بر می‌گیرند، مشاهده کرد. از این میان نیز افعال تام بسیار بیشتر از افعال ربطی هستند و این، نوعی پویایی و حرکت در غزل‌های آرام و متین حافظ به شمار می‌رود. ردیف‌های جمله‌ای و گروهی نیز در غنای موسیقی کناری شعر او مؤثرند و ردیف‌های اسمی نیز، نشان دلبستگی شاعر به یک معنا و مفهوم خاص است. فراهنجاری در ساخت متداول ردیف و قافیه نیز حکایت از ذهن پویای شاعر دارد که تنگناها را بر نمی‌تابد و به راحتی عاطفه و خیال خود را به حرکت در می‌آورد.

پی‌نوشت

۱. ردیف قافیت کلمه‌ای باشد مستقل منفصل از قافیت که بعد از اتمام آن در لفظ آید بر وجهی که شعر را در وزن و معنی بدان حاجت باشد و به همان معنی در آخر ابیات متکرر شود. (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۵۸)
۲. در مورد یکسان بودن معنا در ردیف‌های شعر، چنانکه در اغلب تعاریف ردیف به آن اشاره می‌شود، باید گفت همیشه هم این اصل برقرار نیست. مثلاً زمانیکه صنعتی در ردیف وجود داشته باشد مثل ایهام یا جناس تام، دیگر معانی ردیف مانند یکدیگر نخواهد بود. مثل ردیف «غریب» در غزل ۱۴ دیوان حافظ که در ابیات ۴، ۵، ۶ به معنی «شگفت» است و در بقیه ابیات به معنی «ناآشنا یا آواره». گاهی نیز قسمتی از یک کلمه ممکن است ردیف قرار بگیرد که در این صورت معنی نخواهد داشت این مطلب را خواجه نصیر هم در «معیار الاشعار» متذکر شده است: «و اعتبار در وی [ردیف] تکرار الفاظ است و به معنی اعتباری نیست، چه اگر ردیف در همه قصیده به یک معنی بود یا

ارزش چند جانبه ردیف در...

به معنای مختلف یا بعضی را معنی باشد و بعضی را نباشد، به سبب آنکه بعضی به انفراد لفظی باشد و بعضی جزوی باشد از لفظی. (ص ۱۴۹)

۳. البته همیشه، بسامد بالای حروف یا حرکاتی مشخص در یک بیت، سبب افزایش موسیقی شعر نیست. بلکه نوع ترکیبات این حروف و حرکات در بافت شعر، طوری که از تنافر حروف هم عاری باشد از مهمترین عوامل گوشنوازی شعر به شمار می آید و این بستگی به استعداد ذهنی و نبوغ یک شاعر دارد و نمی توان برای آن قانون مشخص ارائه داد.

۴. آمار ردیف در این بررسی بر اساس توصیف دکتر حق شناس از ردیف ارائه شده. (ر.ک: تعاریف قافیه) بنابراین در این آمار، حروف بعد از روی به عنوان ردیف به حساب نیامده اند.





منابع

۱. احمدنژاد، کامل؛ فنون ادبی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات پایا، ۱۳۷۶
۲. پادشا، محمد؛ آندراج؛ ج چهارم، چاپ دوم، تهران: کتابفروشی خیام، ۱۳۶۳
۳. حافظ، شمس محمد؛ دیوان به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات زوآر، ۱۳۸۱
۴. حق شناس، علی محمد؛ مقالات ادبی و زبانشناختی؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰
۵. خلیلی جهانتیغ، مریم؛ سیب باغ جان « جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»؛ چاپ اول، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰
۶. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ موسیقی شعر؛ چاپ هفتم، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۱
۷. شمس قیس رازی، شمس الدین محمد بن قیس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوآر، ۱۳۶۰
۸. متحذین، ژاله؛ « تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن »؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال یازدهم، شماره سوم، ۱۳۵۴
۹. مسگر نژاد، جلیل؛ مختصری در شناخت علم عروض و قافیه؛ چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۰
۱۰. مصاحب، غلامحسین و دیگران؛ دائرة المعارف فارسی، ج ۲، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۸۰
۱۱. مولانا، جلال الدین محمد؛ کلیات شمس تبریزی؛ تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۹
۱۲. ناتل خانلری، پرویز؛ وزن شعر فارسی؛ چاپ دوم، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۷
۱۳. نجفقلی میرزا (آقاسردار)، دره نجفی؛ تصحیح حسین آهی، چاپ اول، تهران: انتشارات فروغی، ۱۳۶۲
۱۴. نصیر الدین طوسی، (خواجه)؛ معیار الاشعار؛ تصحیح جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: نشر جامی، ۱۳۶۹



-
۱۵. وحیدیان کامیار، تقی؛ «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال بیست و ششم، شماره سوم و چهارم، ۱۳۷۲
۱۶. ولک، رنه؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیروانی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۳، جلد ۱،
۱۷. ولک، رنه؛ تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیروانی، جلد ۲، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۴،
۱۸. وطواط، رشید الدین؛ حدائق السحر؛ صحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران: انتشارات کتابخانه سنایی و طهوری، ۱۳۶۲،
۱۹. یوسفی، غلامحسین؛ چشمه روشن؛ چاپ نهم، تهران: انتشارات یزدان، ۱۳۶۳.

پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران

قدرت اله طاهری

عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور

چکیده

اگر آغاز شعر معاصر ایران را از انقلاب مشروطه و به ویژه از ارائه تجربه نوآورانه نیما یوشیج بدانیم، شعر معاصر تا دهه هفتاد تحولات متعددی را از سرگذرانده است؛ به طوری که در این مدت نسبتاً طولانی، شیوه‌های گوناگون از روشهای اعتدالی تا تندرو آزموده شده است. پس از انقلاب اسلامی، به دلیل اینکه دگرگونی‌هایی در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایجاد شده بود، ضمن ایجاد تشکیک در الگوهای زیبا شناختی دهه‌های گذشته، جستجو و آزمون شیوه‌های تازه شتاب بیشتری گرفت و شاعران جوان و حتی بعضی از سالخوردگان با روگردانی از شیوه‌های شعری شاعران شاخص قبل از انقلاب، تجربیات تازه‌ای ابراز داشتند. جریان شعری پست مدرن، در کنار سایر جریانهای نوظهور از اوایل دهه هفتاد تکوین و تاکنون نیز ادامه یافته است. اگر نوجوییهای افراطی شاعرانی مانند محمد مقدم، هوشنگ ایرانی، یداله رؤیایی و احمد رضا احمدی را گامهای نخست تجربه شعری تندرو در شعر معاصر ایران بدانیم، تجربه شاعران پست مدرن دهه هفتاد را باید گام دوم همان جنبش نامید. شاعران این جریان با اتکا به نظریات ادبی غربی و گسست کامل از فرهنگ بومی و تجربیات ادبی دوران

کلاسیک و معاصر، در حال آزمودن شیوه‌ای غریب و تازه هستند. از آنجا که تغییرات بنیادین در اشکال و روش‌های ادبی و هنری در نتیجه دگرگونی‌های بنیادین اجتماعی و فرهنگی است، شکل‌گیری، تداوم و بیش از همه توفیق جریان شعری مذکور در پرده ابهام است. در این مقاله سعی شده است ضمن تحلیل علل جامعه‌شناختی به وجود آمدن این جریان، ویژگی‌های کلی اشعار این شاعران با نگاهی انتقادی تبیین شود.

کلید واژه: نقد ادبی، شعر معاصر، شعر پست مدرن.

مقدمه

جریان شعری "پست مدرن" که از دهه هفتاد در ایران مطرح شده است، بیش از آنکه در طول و ادامه تحولات ادبی داخلی باشد، از طریق الگوبرداری از اشعار و نظریه‌های ادبی غربی به وجود آمده است. اصطلاح پست مدرن در غرب با تمام ابهامات مفهومی و مصداقی خود، ابتدا در رشته‌هایی مانند معماری، فلسفه، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی مطرح شد و پس از آن در عالم هنر، به ویژه ادبیات داستانی و شعر نیز مورد توجه قرار گرفت. این اصطلاح اخیراً در ادبیات جهانی به معانی و مفاهیمی کاملاً متفاوت و گاه حتی بسیار دور از هم به کار رفته است. به طور مثال، آن را به عنوان "اسطوره، تناوب زمانی - زمانمندی، وضعیت، تجربه، آگاهی و شعر یا وجدان تاریخی، قریحه، فضا و حال و هوای فکری، بحران، گفتمان، نظریه شاعرانه، عقب‌نشینی و رسالت یا برنامه و ... دانسته‌اند." (نوذری، ۱۳۷۷: ص ۴۵۵-۴۵۶) اما آنچه در بادی امر از این اصطلاح می‌توان فهمید، این است که به مرحله‌ای «فراتر» از "مدرنیته" اشاره می‌کند. هر چند تا کنون تعریف دقیق و قابل تعمیمی از خود مدرنیته نیز عرضه نشده است، برای درک بهتر مدرنیته می‌توان ابتدا خاستگاه اجتماعی آن را مورد توجه و بررسی قرار داد. مشهور است که دوران مدرنیته را عصر استیلاي "خرد" دانسته‌اند؛ عصری که پس از دوران نوزایی (رنسانس) بر جهان غرب حاکم شد و می‌خواست با تأکید بر "عقل بشری" به جهان نظم و نظام بخشد. البته در طول قرون نوزدهم و بیستم که اوج استیلاي عصر مدرنیته بود، آرمان‌های آن تحقق نیافت و علاوه بر دو جنگ ویرانگر جهانی، فقر و بی‌عدالتی نیز گسترش یافت. انتقاداتی که متفکرانی مانند ژان فرانسوا لیوتار، ژاک دریدا و میشل فوکو به دوران مدرنیته داشته‌اند، فلسفه پست مدرنیستی (Postmodern Philosophy) تلقی گردید.

البته باید گفت ریشه این تفکر را قبل از آرای لیوتار، دریدا و فوکو، باید در نظریه نسبیت (Relativity) انیشتین، عدم قطعیت (Indeterminacy) هایزنبرگ و شیء شدگی (Reification) هایدگر و به ویژه آرای نیچه جستجو کرد. نیچه احتمالاً نخستین متفکری بود که بر اصول مدرنیسم و به خصوص خرد نوین (Modern Reason) حمله کرد. به نظر او "بشر با تکیه بر عقل کانتی سایر احساسات و غرایز خود را نادیده گرفته و محصول این خرد جز جنگ و ویرانی نبوده است." (احمدی، ۱۳۷۴: ص ۲۱۲) این تفکر در واقع، محصول فریب بزرگی بود که بلوک شرق توتالیتار و غرب بورژوازی تحت عنوان جهان مدرن به خورد ملت‌ها می‌داد. بلوک شرق خود را وارث حقیقت مطلق، عدالت و رهایی می‌دانست و انسان و اراده فردی او را در پای ایدئولوژی قربانی می‌کرد. از طرف دیگر، غرب سرمایه‌داری نیز با اتکا به خرد ابزاری (Instrumental Reason)، انسان را به بردگی مدرن کشانده بود؛ بنابراین، در هر دو نظام، انسان از ماهیت خود تهی و به موجودی بی‌اراده بدل شده بود. در نتیجه، شکل-گیری و گسترش تفکر پست مدرنیستی به منزله طغیان انسان غربی برای پاره کردن قید و بندهایی است که بر پای او بسته شده بود. بی‌جهت نیست که انگاره‌های اصلی این تفکر را عقل ستیزی، عدم باور به امور یقینی و نفی قطعیت تشکیل می‌دهد. دومینیک استریناتی این پدیده را محصول وضع خاص جوامع سرمایه‌داری و صنعتی غرب می‌داند که به دلیل رواج مصرف‌گرایی و اشباع رسانه‌ای، ظهور مشاغل طبقه متوسط و ایجاد بازارهای مصرف و زوال هویت‌های شخصی و جمعی به وجود آمده است. (نوذری، ۱۳۷۷: ص ۵۵۷-۵۶۲)

در هنرهایی که از تفکر پست مدرنیستی مایه می‌گیرند، شکل و زبان اهمیت بیشتری می‌یابد و در نتیجه کیفیاتی مانند استعدادهای هنری، صمیمیت هنری، همبستگی و انسجام، ارزش واقع‌گرایی، عمق و ژرفای فکری و روایت‌های کلان (High Narration) در معرض تضعیف یا فروپاشی قرار می‌گیرد. به همین علت، در غرب نیز هنر پست مدرنیستی، منتقدان جدی دارد. به طور مثال، تری ایگلتون درباره نتایج و دستاوردهای آن می‌گوید: "فرهنگ پسامدرن پیکره‌ای غنی، با تهور و نشاط انگیز در تمام گستره هنر آفریده است و بیش از سهمش آثار مبتذل تولید کرده است. زیرپای تعدادی از مسلمات خودپسندان را خالی کرده، برخی از تمامیت‌های پارا نویایی را شکسته، برخی از پاکدامنیهای سخت محافظت شده را آلوده کرده، برخی از هنجارهای سرکوب‌گر را به هم ریخته، برخی بنیادهای به ظاهر مستحکم

را به لرزه افکنده است." (پارسا، ۱۳۷۷: ص ۴۲)

تأکید فلاسفه پست مدرن به زبان - که ادعا می‌کنند چیزی ورای آن وجود ندارد- (همان، ص ۷۱) در عالم هنر سوء برداشتهایی به وجود آورده است؛ تا جایی که شعر را نوعی "بازی با زبان" (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۱۵) می‌دانند. حال اگر زبان به جز ابزار تفنن نباشد و شاعر این رهنمود میشل فوکو را نیز بپذیرد که شاعر در جهان معاصر نباید به دفاع از آرمانهای توده پردازد و با قدرت‌های حاکم نیز نباید کاری داشته باشد، (سعید، ۱۳۷۷: ص ۱۳-۱۴) هنر، ارزش و اعتبار و مسئولیت اجتماعی خود را از دست خواهد داد. به نظر می‌رسد مسئولیت زدایی از شعر و محدود کردن آن به عنوان هنر زبانی صرفاً زیبا، از جمله احکام خود محورانه ای است که پست مدرنیستها برای رویگردانی از هنر و تفکر مدرن صادر کرده اند. به همین دلیل، بعضی از منتقدان غربی نیز به تفکر و هنر پست مدرنیستی به دیده تردید می‌نگرند؛ چرا که به نظر آنان، این تفکر بیش از آنکه در پی نوجویی و خلاقیت فلسفی و هنری باشد، به منزله ابزاری بوده است برای در هم شکستن مقاومت توده‌ها در برابر نظام سرمایه داری. (پارسا، ۱۳۷۹: ص ۷۳) در واقع، می‌توان گفت تفکر پست مدرنیستی، با تردستی تمام، "رادیکالیسم کلامی" را جایگزین "عمل رادیکالیستی" می‌کند تا بدین وسیله در حفظ وضعیت موجود، بیش از پیش توانایی خود را تداوم بخشد. می‌دانیم پست مدرنیسم با رویکردهای متفاوت آن ابتدا در جوامع سرمایه داری مطرح شده است. جهان سرمایه داری با طرح چنین تفکرات و دامن زدن به هنرهای برآمده از آن، می‌کوشد مبارزات بنیاد گرایانه مخالفان خود را به چالش با متن و زبان سوق دهد.

درباره چگونگی شکل‌گیری، رویکرد و کارکردهای تفکر و هنر پست مدرنیستی، بیش از این می‌توان سخن گفت. پیداست اگرچه بحثهای فوق در جای خویش ارزشمند است، از حوصله این مقال بیرون است. شعر پست مدرن غربی، با توجه به مسائل نوظهور؛ به ویژه بعد از نمایان شدن اشکالات و نواقص اساسی دوره مدرنیته، به وجود آمد. شاعران این مکتب از هر آنچه در دوران مدرنیته بر آنها تأکید می‌شد، آگاهانه دوری کردند. بنابراین، می‌توان گفت "شعر پست مدرن، شعری است که در آن، شکل و زبان اعتبار ویژه ای می‌یابند و انسجام، معانی و روایت‌های کلان در معرض فروپاشی قرار می‌گیرند."

نسبت شعر پست مدرنیستی و بافت فرهنگی جامعه ایران

اگر شعر و هنر پست مدرنیستی در غرب به دلیل ریشه داشتن در تحولات فلسفی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و صنعتی آن از اصالتی نسبی برخوردار باشد، اصل وجود آن در جوامع شرقی مانند جامعه ایران که هنوز دوران مدرنیته را- آن چنان که در غرب تحقق یافته- تجربه نکرده است، کمی نا به هنگام به نظر می‌رسد. جامعه ما که تنها عوارض محدودی از مدرنیته را به خود دیده، هنوز درگیر سنت و مؤلفه‌های سخت و انکارناپذیر آن است؛ به طوری که تلاش برای کنار آمدن با عناصر نامتجانس و کاستن از آفتهای "ناموزونی فرهنگی و اجتماعی"، وضعیت فعلی جامعه ما را رقم زده است. بنابراین، آیا در این وضعیت از پست مدرنیسم سخن گفتن و خلق آثاری که کمترین سنخیتی با جامعه کنونی ندارند، کمی عجولانه و سطحی‌نگرانه نیست؟ شاعری که خود به عنوان پاره‌ای از پیکره عظیم اجتماع در حال توسعه، نه تنها در ذهنیت، بلکه حتی در شیوه‌های معیشت، هنوز پایست سنتهای دیر پاست، چگونه می‌تواند انگاره‌های در هم پیچیده و پیشرو تفکر پست مدرن را در عالم ذهن خود هضم نماید؟ از این گذشته، اگر شاعرانی از طریق مطالعات عمیق و یا زیستن در جوامع غربی، این اندیشه‌ها را درونی خویش کرده باشند، آیا مخاطبان آنها توان جذب و بهره‌گیری از آثار شان را دارند؟ اگر این نظریه عمومی را بپذیریم که هنرمندان و شاعران به منزله زبان‌گویای مردم زمانه شان هستند، ناهم‌زمانی شاعران پست مدرن با مخاطبان عصر خود، توجیه‌پذیر نخواهد بود.

در کنار این اشکال ذاتی، تفکر پست مدرن و هنرهای برآمده از آن بیشتر از طریق ترجمه در جامعه علمی و ادبی ایران رواج یافته است و شاعران این جریان به کمک مترجمان با این اندیشه‌ها آشنا شده‌اند. علاوه بر اینکه ممکن است مترجم قدرت فهم متن اصلی را نداشته باشد، استفاده‌کنندگان از آن متن؛ یعنی شاعران جوان نیز ممکن است نسبت به نظریات درکی ناقص داشته باشند. در گفته‌ها و نوشته‌های این شاعران، بارها به مؤلفه‌هایی مانند شعر چند صدایی، مرگ مؤلف، سفید نویسی و سفید خوانی، ساخت شکنی، بی‌معنایی، تأویل متن و هرمنوتیک اشاره می‌شود. اما به طور مثال، آنچه در نظریات غربی از "معناگرایی" مراد می‌شود، با برداشت این شاعران کاملاً متفاوت است. در شعر پست مدرن غربی، متن به گونه‌ای است که از برداشت معنای واحد، خود را گریزان می‌سازد تا هاله‌ای از معانی ممکن و

احتمالی پدیدار گردد. در این آثار بین عناصر متن، روابط عمیق صوری و زبانی وجود دارد که باعث ابهام هنری می‌شود و هر دالی به مدلولهایی گوناگون دلالت می‌کند و خواننده با توجه به تجربه ذهنی خود به کشف معانی احتمالی متن مبادرت می‌ورزد. حال آنکه در بسیاری از اشعار شاعران پست مدرن ایرانی، متن از چند معنایی به مطلق بی‌معنایی و مهمل بودن مبدل می‌شود. برخلاف متنهای پست مدرنیستی غربی که خواننده با آن چالش دارد تا به تأویل و برداشتی فردی برسد، در این شعرها خود شاعر با متن چالش می‌کند؛ چالشی که جز در هم ریختن نحو، ساختمان واژگان و طرد معنای معهود، ثمری به همراه ندارد.

همچنین، به نظر می‌رسد نظریه‌های ادبی وارداتی هنوز چنانکه باید در جامعه ما هضم نشده است و شاعران در برخورد با آنها در مرحله شیفتگی به سر می‌برند و آثاری که با اتکا به این نظریه‌ها تولید می‌شود، سطحی، خام و زمخت به نظر می‌رسند.

جریان شعری پست مدرن

رضا براهنی متعاقب ترجمه آثار فلسفی و ادبی غربی در سالهای نخست دهه هفتاد و داغ شدن مباحث فلسفی و سیاسی جدید، جریان شعری تازه‌ای با عنوان "پست مدرن" مطرح کرد و با تربیت شاگردان جوان و سرودن یک مجموعه شعری به نام «خطاب به پروانه‌ها» به این جریان دامن زد. علی باباچاهی نیز با طرح «شعر پسانیمایی»، به عنوان روایت چهارم از شعر معاصر ایران، مدعی رهبری این جریان است. (باباچاهی، ۱۳۷۵: ص ۱۲۳) و اکبر اکسیر نیز در مؤخره مجموعه "بفرمایید بنشینید صندلی عزیز" از شعر "فرانو" سخن گفته است. (اکسیر، ۱۳۸۲: ۹۳-۱۰۶)

باید یاد آوری کرد مطالبی که شاعران جریان مذکور درباره اصول، معیارها و موازین شعر خود می‌گویند، بی‌شبهت به مکاتب آوانگارد ادبی غربی به ویژه دادائیسم و سوررئالیسم نیست؛ مکاتبی که تأثیر خود را بر شاعران ایرانی نوجو در دهه‌های گذشته به خوبی نشان داده بود. تجربیاتی که شاعرانی مانند محمد مقدم، هوشنگ ایرانی، یداله رؤیایی و احمدرضا احمدی ارائه می‌کردند، الگو برداری مستقیم از همین مکاتب بود. اگرچه تقلید ناشیانه شاعران مذکور از مکاتب یاد شده جز تمسخر و استهزا مخالفان، محصول دیگری نداشت، برخورد تقریباً منطقی شاعرانی مانند احمدرضا احمدی و یداله رؤیایی با این مکتبها - که دو

شاخه شعر موج نو و حجم را به وجود آورد - نیز در جامعه ادبی ایران پذیرفته نشد. بسیاری از نظریه‌هایی که شاعران پست مدرن امروزی ایران از آنها سخن می‌گویند و نیز ویژگیهای اساسی شعرشان را، می‌توان در تجربیات جنبش نخست آوانگارد ایران مشاهده کرد.

یداله رؤیایی خود درباره شباهتهای اساسی شعر جوانان این دهه با شعر حجم می‌گوید: "نسل پس از انقلاب وقتی شعر قبل از انقلاب را کشف می‌کند، تازه به شعر حجم می‌رسد و شعر حجم که فارغ از تعهد بود و فارغ از مبارزات سیاسی، بیشتر به جهت آوانگارد بودنش اسلحه دیگری می‌داد تا این نسل نگاه تازه‌ای به ایدئولوژی‌ها بکند ... و اینکه می‌بینید موج سوم در اشتراکش با شعر حجم، یکی از مظاهر زاینده شعر معاصر است، به جهت این است که شاعران از توضیح و تشریح خسته شده‌اند، رسیده‌اند به نوعی ایجاز، و ایجاز یکی از خطوط اساسی شعر حجم است." (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۲۹)

اغلب شاعران مدعی پست مدرن بر این باورند که شعر نیمایی و غیرنیمایی (شاملویی) به مرحله اشباع رسیده است و جستجوی راه و شیوه‌ای نوین، شعر معاصر فارسی را از بحران و بن بست رها خواهد کرد. هرچند این نگرانی، می‌تواند به حق باشد، آنچه به عنوان هنر جدید ارائه می‌شود، باید از ویژگیهای ساختاری، زبانی و محتوایی قابل دفاعی نیز برخوردار باشد.

حداقل در مدت یک دهه‌ای که از طرح و ارائه این نوع اشعار گذشته، در جذب مخاطبان خود موفق نبوده است. دلیل عدم توفیق آنان، در این نکته مهم است که شعرشان محصول حادثه ذهنی و شهود شاعرانه نیست، بلکه با وقوف، آگاهی و قصد قبلی و با نظر داشتن نظریات ادبی جدید، شعرها را می‌سازند. به همین علت، شعرآنان از هر نوع شور و حال خالی است و نمی‌تواند حتی مخاطبان حرفه‌ای را نیز به سوی خود جذب کند. علی‌الکبر ترابی درباره علت عدم توفیق آنان می‌گوید: "بی‌گفتگو، تا زمانی که شاعر و مردم به دو زبان مختلف صحبت می‌کنند و به ویژه در جایی که شاعری در بند خویش است و معیارهای ادبی و زبانی و فکری و فرهنگی پیشرو جامعه را به هیچ می‌گیرد و ترکیبات و جملات نامفهومی را به صرف اینکه برای تنها خود او، یا برای اطرافیان او که شمارشان از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کند، مفهومند، به جامعه و ادب جامعه تحمیل می‌کند، شگفت‌آور نخواهد بود که مردم شعر او را و شاعرانی مانند او را ... جدی نگیرند و سروده شان را «سر و صدایی زیاد برای

هیچ» یا «صدایی در گورستان» بدانند." (ترابی، ۱۳۶۶: ص ۱۸)

دانستن تئوریهای ادبی جدید هرچند برای شاعر لازم است، شرط کافی نیست. تا زمانی که نظریه‌ها با اوضاع فرهنگی شاعر تطبیق و به عوالم درونی او راه نیافته باشد، تلاش برای سرودن شعر با تکیه بر آنها، به منزله گسستن از اصلی‌ترین رکن شاعری؛ یعنی «شهود شاعرانه» خواهد بود. گرایش افراطی این شاعران به نظریات ادبی جدید انتقادات فراوانی به دنبال داشته است. به گونه‌ای که حتی شاعر فرم‌گرایی مانند منوچهر آتشی را به عکس‌العمل انکارآمیز واداشته است. (آتشی، ۱۳۷۶: ص ۷۰)

شاعران مشهور این جریان عبارتند از: رضا براهنی (خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، ۱۳۷۴)، علی باباچاهی (نم نم بارانم، ۱۳۷۴ و عقل عذابم می‌دهد ۱۳۷۹)، نازنین نظام شهیدی (ماه را روشن کن، ۱۳۶۹، بر سه‌شنبه‌ها برف باریده است، ۱۳۷۲ و من معاصر بادها هستم ۱۳۷۷)، رزا جمالی (این مرده سیب نیست، یا خیار است یا گلابی، ۱۳۷۷، دهن کجی به تو، ۱۳۷۷ و برای ادامه این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کردم، ۱۳۸۰)، علی عبدالرضایی (پاریس در رنو، ۱۳۷۹، این گربه عزیز، ۱۳۷۷، جامعه، ۱۳۸۰، فی‌البداهه، ۱۳۷۹)، شمس آقاجانی (مخاطب اجباری، ۱۳۷۷)، رؤیا تفتی (سایه‌های لای پوست، ۱۳۷۷)، پگاه احمدی (روی سل پایانی، ۱۳۷۸)، شیوا ارسطویی (گم، ۱۳۷۷)، عباس حبیبی (بدرآبادی (از کلید تا آخر، ۱۳۷۷)، محمد آرم (عکسهای منتشرنشده، ۱۳۷۷)، روزبه حسینی (یک توی هزار معنی گرفته من، ۱۳۷۷)، شاهین باوی (آینه جا مانده در صدمات، ۱۳۷۸)، شهاب مقریین (کلمات چون دقیقه‌ها، ۱۳۷۲)، سهیلا میرزایی (یک سین جا مانده‌ام، ۱۳۷۷)، ساعد.ا. احمدی (خواب ابروی شانه‌های تو، ۱۳۷۷)، آرش جودکی (دریا تعبیر خوابهای ماست، ۱۳۷۲)، افشین بابازاده (صبحانه در موقعیتی بهتر، ۱۳۷۴)، فریبا صدیقیم (تعویق می‌اندازیم تا کی، ۱۳۷۷)، سعید آرمان (برخاک مشتی پرنده و صدا، ۱۳۷۵) و علیرضا حسن آبیژ (نگه‌دار باید پیاده شویم، ۱۳۷۷)

ویژگیهای کلی جریان شعری پست مدرن ایران

محتوا

شاعران پست مدرن با طرح ایده "عدم تفکیک فرم از محتوا" (باباچاهی، ۱۳۷۵: ص ۳۰) و

تأکید بر زبان شعر که از طریق شورش و سرپیچی از نظامهای مألوف آن به آفرینش شعر می پردازند، عملاً «محتوا»، به ویژه موضوعات کلی و عام را از فضای شعر خارج می کنند. آنان به شدت با ارجاعی شدن زبان شعر مخالفت می ورزند و بر این باور هستند که زبان شعر نباید به غیر از خود به معنایی بیرونی دلالت نماید. بنابراین، به نظر آنان "شعر امروز را باید بیرون از قواعد و اسلوب های ادبی و خارج از آنچه موضوع معرفت (محتوا) واقع می شود، ارزشگذاری کرد. وظیفه شعر نه بیان مفاخره آمیز مفاهیم کلی، بلکه عمدتاً عرضه ماهرانه حس و حالتی است که در وصف نمی گنجد و گاه ورای فهم و درک منطقی ماست و این همه به کارکرد ویژه زبان برمی گردد." (باباچاهی، ۱۳۷۷: جلد اول، ص ۳۷۶) اما به نظر می رسد هر درک و استنباطی که از شعر داشته باشیم، به هر صورت توجیه کننده «نامفهومی» آن نخواهد بود؛ زیرا شعر در انتزاعی ترین حالات نمی تواند ویژگی «آگاهی بخشی» خود را فراموش کند. به این دلیل ساده که این هنر تلاش برای بازشناسی، تعریف و تبیین جهانهای ناشناخته (حوادث ذهنی) به کمک زبان است. اگر شعر به جای روشن نمودن نسبی فضای تیره و ناشناخته تجربیات درونی، آنها را مبهمتر نماید، از رسالت اساسی خود فاصله گرفته است.

بنابراین، باهیچ توجیهی نمی توان حضور «معنا» را در شعر نادیده گرفت. چنانکه بودلر می گوید: "باید شاعر بود، حتی در نثر و شعر واقعی اگر قالب ظاهری خود را از دست بدهد، قدرت مفاهیم شعری خود را هرگز از دست نمی دهد." (براهنی، ۱۳۸۰: ج ۲، ص ۸۴۸) زیرا احساس بخشی از زیبایی متن ادبی، در گرو درک یکی از معانی احتمالی آن است. در شعرهایی مانند قطعه زیر به دلیل هنجارشکنیهای افراطی در نحو زبان، معنا به قدری به حاشیه رانده می شود که متن به مرز بی معنایی می رسد:

پیش از تولد تو بود که من عاشق تو شدم / گل می چکید
/ و از زمین پرتاپ می روم یا می پریم / و عمه من از مفرغ و یا
پایروس می خوابد / از دوست داشتنی تر از با نیست / خوردم
مرا به خواب دوش مرا خورده ای گل می چکد.

(براهنی، خطاب به پروانه ها، ۱۳۷۴: ص ۹۹)

شمس آقاجانی در توجیه بی معنایی چنین شعرهایی می گوید: "یک جمله بی معنا در شعر

ممکن است عمیقترین لحظه‌های حسی شعر باشد و حتی در زندگی روزمره بسیار اتفاق افتاده که در حسیت‌ترین لحظات و در ناخودآگاهی کامل، مواردی پیش می‌آید که زبان به لکنت افتاده و صرف و نحو و مفهوم کاملاً مخدوش می‌شود و حتی مجبور به سکوت و قطع می‌گردد. در هر صورت جنبه دلالتی آن تشدید شده، نشانه موقعیتهای خاص لحظه می‌شود. لحظاتی چون خشم، مرگ و ... فکر می‌کنیم این جنبه کمتر مورد توجه شعر ما قرار گرفته است." (باباچاهی، ۱۳۸۰: ج ۲، ص ۱۱۲۴)

جمله بی معنایی که به نظر شاعر و منتقد فوق می‌تواند عمیقترین لحظه‌های حسی شعر را بازتاب دهد، آیا قادر خواهد بود در خواننده خود نیز همان احساس را به وجود آورد؟ سهیم شدن در تجربه و احساس ناب شاعر، بدون درک بخشی از معنای متن که در کسوت زبان جلوه می‌یابد، میسر نخواهد بود. این زبان، در مجازی ترین صورت خویش، باید پیوند خود را با صورتها و معانی تثبیت شده که در بین گویشوران یک جامعه زبانی قابل فهم است، حفظ کرده باشد؛ وگرنه امکان هر نوع ارتباطی میان متن و خواننده خود به خود گسسته می‌شود. به همین دلیل، شاید بتوان گفت نه آن شعر، شعر است و نه نظریه ای که در پی توجیه آن مطرح شده است، نظریه ای قابل دفاع.

نظیر شعر بی مفهومی مانند قطعه زیر در آثار این شاعران کم نیست؛ شعرهایی که گویی فقط برای غافل‌گیری خواننده از طریق پرهشهای ناگهانی، جملات ناقص و غایب نمودن بخشی از عناصر زبانی به وجود می‌آیند. همه این شگردها به منظور ایجاد تکثر معنایی و شرکت خواننده در آفرینش معنا صورت می‌گیرد؛ فرایندی که آن را علی باباچاهی "سفید خوانی" متن نامیده است. (باباچاهی، ۱۳۷۵: ص ۱۳۲)

این عکس پاره پاره / با چشمهای تیره و بعداً که رد پای
 تو را / با دهن پیش از این و از این پس / که هر دقیقه اسم تو
 را / نه اصلاً / تو حق اینکه کارد بر گلوی کسی / یا مثل
 رودخانه‌ای که جسدهای کاغذی از دوردست / به دریا / در
 خواب هم اجازه نداری که سایه شمشیرت را / گیرم ادای
 زندگی هست و / از اینجور کارها...

(بابا چاهی، نم نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۵۶-۵۷)

تخیل

در حوزه صور خیال، در شعر شاعران این جریان تغییرات بنیادینی صورت گرفته است و گاه به بهانه دوری از تصویر آفرینیهای تکراری، فضای شعر آنها از هر نوع صورت خیالی تهی شده است. از آنجا که این شاعران همواره بر متمایز بودن هنر خود از تجربیات پیشین اصرار می‌ورزند، از تصویرپردازیهای معمول فاصله می‌گیرند. "تأکید بر تصویر محوری در شکل استعاره و تشبیه و نماد و استفاده بی‌رویه از صفت‌های تصویر ساز، از ویژگی شعر غیرنیمایی (و نیمایی) است. اما شاعران پسانیمایی همچون مدرنیستها و فرمالیستها روس با استعاره پردازی میانه خوبی ندارند و به دلیل اشباع شدگی شعر معاصر از استعاره و تشبیه، امور ذهنی را به مدد کارکردهای زبان شعر، عینی و قابل رؤیت می‌سازند و به عناصری که نشان دهنده ارزشهای ثابتی هستند، بی‌علاقه‌اند. بازیگوشی زبانی در شعر پسانیمایی، نه قاتل ذخیره‌های فرهنگی لغات، بلکه عامل به تأخیر انداختن معنا و در نتیجه خیال‌انگیزتر ساختن آن است." (باباچاهی، کارنامه، ش ۱۸، ص ۴)

بنابراین، در شعر این شاعران، با رفتارهای دیگرگونه با زبان و هنجارشکنی قواعد صرفی و نحوی که درنگ همراه با تعجب خواننده را به دنبال دارد، خلأ تصویرهای خیالی پر می‌شود و خواننده پیش از آنکه به معنا و تخیل شاعر توجه کند، غرق زبان نامعهود او می‌گردد.

بر سر در سینما / در پوستری رنگی / از فیلمی / که آن را
ندیده‌ام / او را / وقتی که دیدم جا خورد / از پوست خود آمد
بیرون / سوار ماشین شد / و در بین راه تهران - چالوس / تا
آمدم پشت سر خودم را ترک کنم / رودخانه مکث کرد /
ایستاد / و چادر از سر شب افتاد / با بیل هم نمی‌شد از زمین
دل کند / بعد هم / غروب شد / پنجره‌ای ته دریا آتش گرفت...

(عبدالرضایی، فی‌البداهه، ۱۳۷۹: ص ۶۴-۶۵)

در کنار آفرینشهای نامتعارف صورتهای بیانی، تصاویری که خلق می‌کنند، به دلیل انتزاعی بودن و پراکندگی بیش از اندازه آنها بر ابهام مخمل این اشعار می‌افزایند و حلقه‌های ارتباطی

خواننده را با متن قطع می‌کنند. ذهن و قوه تخیل انسان با تمام بی‌کرانگی و وسعت، قانونمند است و براساس قواعدی مشخص خاصیتی را از یک پدیده انتزاع کرده، در کنار پدیده‌ای دیگر قرار می‌دهد. در خیال انگیز بودن زبان نامتعارف نیز می‌توان تردید داشت، زیرا اعجاب حاصل از کشف رابطه خیالی دو پدیده مجزا از هم که خصلتی "ادعایی" دارد و نه حقیقی، با شگفتی برخورد با زبان نامعهود یکسان نیست. احساس شگفتی بهجت زایی که از طریق یک صورت خیالی در خواننده ایجاد می‌شود، محصول تلاش ذهنی وی برای درک رابطه ادعایی شاعر است، ولی شگفتی برخورد با زبان دیگرگون هر چند ممکن است تأمل و درنگ خواننده را در پی داشته باشد، انفعالی لذت بخش به او دست نخواهد داد. در قطعه زیر پاره‌ای از عناصر ضرور جملات و نیز محور هم‌نشینی و جانشینی زبان در هم ریخته شده است. شگفتی و اعجابی که در برخورد با این متن به خواننده دست می‌دهد، به نظر نمی‌رسد لذت بخش نیز بوده باشد.

حالا که در سرایشی افتاده‌ام / قدمهای بلندی اگر بردارم،
 حق دارم / تو عجله که نداری / هر طور که می‌خواهد دلت را
 / آن پایین اما انگار چیزی، یا کسی که مرا / و خاک تازه‌ای که
 مرا / و چند شاخه گل که مرا / اما این طور هم که نمی‌شود،
 اصلاً نمی‌شود / لاجرم ابرهای این طوری را / پس می‌زنم /
 سرایشیهای این طوری را / خاک تازه این طوری را / و چند
 شاخه گل این طوری را / تو عجله که نداری؟ ..

(بابا چاهی، نم نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۱۱۹-۱۲۰)

ساختمان

یکی از موازین نقد ادبی که در دوران معاصر به آن تأکید فراوان می‌شود، ساختمان‌داری اثر ادبی است؛ به گونه‌ای که اجزا و عناصر حاضر در متن در عین پراکندگی باید با یکدیگر پیوندی ارگانیک داشته باشند. چنانکه لوسین گلدمن می‌گوید: "ساختار؛ یعنی نظام، در هر نظام همه اجزا به هم ربط دارد، به نحوی که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است ... در هر نظام هیچ

جزئی نمی‌تواند بیرون از کار اجزا چنان که هست باشد. به همین جهت کل نظام بدون درک کارکرد اجزا قابل درک نیست." (گلدمن، ۱۳۶۹: ص ۹) هنرمندان اصیل برای حفظ ساختار متشکل اثر ادبی از شگردهای متعددی استفاده می‌کنند. پاره‌ای از این شگردها وجودشان ذاتاً تشکّل بخش است و انسجام و یکپارچگی متن را تضمین می‌کنند. موسیقی بیرونی (وزن، قافیه و ردیف)، روایت و مکالمه از این جمله‌اند. پاره‌ای نیز به مدد خلاقیت شاعر به انسجام متن یاری می‌رسانند. وقتی شاعر عناصر پراکنده‌ای مانند آواها، واژگان، صورت‌های نحوی و تصاویر شعری را با مهارت از طریق شگردهایی نظیر تکرار، ایجاد توازن، تقارن، تقابل و تضاد، تجانس و تناسب در بافت شعر وارد می‌کند، ساختار اثر هنری به نحو مطلوبی شکل می‌گیرد. آنچه بیش از فنون مذکور در شکل‌گیری ساختمان متن ادبی نقش اساسی دارد، حفظ تأثر اولیه‌ای است که اثر با ضرب آهنگ آن آغاز شده است. اگر هنرمند بتواند حادثه ذهنی اولیه را تا پایان حفظ نماید، حتی اگر بر راز و رمزهای هنری وقوف عمیقی نداشته باشد، خود به خود تشکّل و ساختمان‌دی اثر حفظ می‌شود. به عبارت دیگر، حفظ و تداوم تأثر اولیه باعث احضار عناصر زبانی هم‌گرا و نزدیک به موضوع اصل متن، از ضمیر ناخودآگاه شاعر و هنرمند می‌شود. به این ترتیب شکل ذهنی شعر که عبارت است از "آن تصویر بزرگ و غیرقابل لمس ذهنی که چندین تصویر کوچک دیگر در دایره ابهام و ابهام آن جان می‌یابند" (براهنی، ۱۳۸۰: ج ۱، ص ۸۸) به وجود می‌آید.

تغییراتی که در ساختمان اشعار پست مدرن صورت گرفته است، بر اساس نوعی آزمایش و خطا و نیز تبعیت محض و ناشیانه از شعر پست مدرن غربی بوده است. با توجه به اینکه نوآوری در اشکال هنری ریشه در تحولات عمیق اجتماعی و فرهنگی دارد و با تغییر ذهنیت هنرمندان شکل آثار هنری نیز دگرگون می‌شود، نمی‌توان به اصالت تغییرات سطحی و شتابزده اعتماد داشت.

توجه افراطی به اشکال نامتعارف هنری، شاید به دلیل فقدان اندیشه و تفکر عمیق در بین این شاعران است. در واقع، می‌توان گفت بحران تفکر، بحران اشکال هنری را نیز به وجود آورده است و "گسستگی شکلها و ساختهای گسسته و غیرمنطقی، شکستن مبانی واقعیت، بی معنایی، استمداد از تأویل برای معنادار کردن اثر هنری و ویژگیهایی از این دست، بی‌گمان نتیجه بحران درونی و بی‌ایمانی انسان جدید به یک اصل و سرگسستگی و فقدان جهان‌نگری



ژرف اوست." (عباسی، ۱۳۷۸: ص ۲۵۸)

شاعران این جریان، شکل را در بی‌شکلی مطلق جستجو می‌کنند و بر این باورند پس از در هم ریختن اجزا و عناصر هستی و در کنار یکدیگر قرار دادن آنها، شکلی جدید به وجود می‌آید که شباهتی به اشکال گذشته ندارد. در شعر زیر پرشهای نامعهود و نا به هنگام شکل درونی آن را با مشکل مواجه ساخته است.

سبیل من میزان نیست / و همین تعادل دنیا را به هم خواهد
زد / حالا تو چه می‌گویی اگر از همین عصر / خورشید کج را
نشان بدهم / و یخهای پرونده‌ها را / که قطره قطره آب
می‌شوند؟ آسمان پاریس را / - که این قدر تعریفش کرده‌ای -
/ مگر نه این که یک در چوبی نجات داد / که هیچ متعلقاتی
نداشت؟ / من سوررئالیست یک موش هستم / که خیال می‌کند
دمش را شناخته - اما ... / راستی این آژانها / عجب سبیل مرتبی
دارند.

(خواجات، جمهور، ۱۳۸۰: ص ۸۲-۸۳)

رضا براهنی که رهبری این جریان را برعهده گرفته است، می‌گوید: "ما می‌گوییم زبان، جهان و طبیعت باید قطعه قطعه شود تا دوباره ساخته شود. شعر باید واقعیت را تعطیل کند. بخشی از واقعیت هم شکل ارگانیک شعر است، آن نیز باید به هم بخورد. روند بر هم زدن همه عادت‌ها در طول تاریخ هنر، من جمله عادت مدرنیسم باید درونی روند آفرینش شعر شود." (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۷۶) علی باباچاهی نیز که خود را از جمله شاعران دوران پسانیمایی می‌داند، در توجیه پراکندگی عناصر شعری این دهه می‌گوید: "در شعر پسانیمایی ورود اشیاء، عناصر و حوادث غالباً غیرقابل پیشی‌بینی است. همانطور که در زندگی عادی نیز نمی‌دانیم ساعتی بعد چه پیش می‌آید. بنابراین، شعر می‌تواند چند سطحی باشد و به ارگانیک‌گرایی و به وحدت بخشی معمولی تن در ندهد." (باباچاهی، کارنامه، ش ۴، ص ۱۹)

در شعر زیر عناصر پراکنده‌ای ظهور کرده‌اند و چون شعر براساس یک حادثه ذهنی مشخص سروده نشده است، ساختمان آن نیز یکپارچه و منسجم نیست.

از این به بعد / سه چاهار بار در روز سربکشید دوغ را در
هر دروغ / گریه را پهن کنید وسط سرتان سرریز / سر بزنید به
سرفه‌های نیامده / من چرا فکر می‌کنم این خودکارهای آبی
آبزنند / از پله‌ها که سرازیر می‌شوم / دستهایم را لنگه به لنگه /
می‌پوشم / و دسته کلید آبی می‌شود.

(جمالی، این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی، ۱۳۷۷: ص ۲۸-۲۹)

شعر این دسته از شاعران به دلیل پراکندگی و عدم انسجام لازم، به گونه‌ای است که به راحتی می‌توان بخشهایی از آن را برداشت، بدون اینکه در ساختمان شعر خللی ایجاد شود و یا می‌توان بندهایی از چند شعر یک شاعر و حتی چند شاعر مختلف را در کنار یکدیگر نوشت، بدون اینکه کسی متوجه شود متن، حاصل ادغامی تفننی بوده است.

موسیقی

در این جریان شعری دو گرایش متفاوت نسبت به وزن وجود دارد که رضا براهنی و علی باباجاهی از آن دفاع می‌کنند. رضا براهنی با مجموعه «خطاب به پروانه‌ها» و مقاله پایانی آن، در مقام عمل و نظریه هر نوع وزن، ریتم و آهنگ را در شعر زاید دانسته و برای «بیگانه‌نمایی» هنجارهای مألوف زبان را که ممکن است در کاربرد معمول، نوعی وزن به خود بگیرد، در هم می‌شکند. او بر این باور است "فصل بیگانه‌نمایی شعر نیمایی نیز مثل بیگانه‌نمایی شعر عروضی به پایان آمده است و هر چیزی که تا این درجه آشنای ما باشد، نمی‌توان آن را غریب کرده و از پروسه بیگانه‌گردانی گذراند. وزن نیمایی و وزن عروضی، ریتمهای بی‌وزن و کلیه ظرفیتهای موسیقایی زبان فارسی، پیش‌وزنهای شعرهایی هستند که باید به وجود بیایند. باید به کلیشه‌های وزنی به دیده تردید نگریست. وزن، برای آنکه وزن شناخته شود، باید ابتدا در "بیگانه" جلوه کند، تا اصل بدیع بیگانه‌گردانی و غریب‌سازی، بی‌قاعده‌سازی و بدیع‌سازی در آن رعایت شده باشد؛ یعنی شعر باید "نو" باشد و شعر امروز فارسی خود را متعهد دائمی این نکته نکرده است که نو را فقط در نیمایی بودن مطلق ببیند. شعر "نو" از نیما فراتر رفته است، حالا نویی نو است که نوتر باشد." (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۴۷)

در قطعه نمونه زیر که قسمتی از شعر "پاروزنی" رضا براهنی است، دستگاه صرفی و نحوی زبان برای "نوتر" شدن در هم ریخته شده است و از هر نوع موسیقی نیز خالی است.

رقصیدم از تو بیرون پنهان شدم / و بعد تو پنهان شدی /
 گفتیم پیدایمان کنید حالا / پنهان نمی‌بودم از پن تنها همین صدا
 می‌آمد / پنهان نمی‌بودم از پن تنها همین / رقصیدن از تنم در
 پنهان در سایه‌های موزون در تبخیر / جستن تو را بهانه من نه /
 گفتن تو را بهانه من نه / پنهان نمی‌بودم از پن / و آرزوی
 زیرزمین ثقبه سفلی زیرزمین ...

(براهنی، ماهنامه بیدار، شماره ۷، ص ۱۰۸)

اما علی باباچاهی، ناموزونی مطلق را در شعر نمی‌پذیرد و بر این باور است که شعر «پسانیمایی» به سمت ترکیب اوزان مختلف و بهره‌گیری از زبان ساده امروزی که پیش از این فروغ فرخزاد شروع به تجربه آن کرده بود، رفته است. (باباچاهی، کارنامه، ش ۱۲، ص ۴) او معتقد است با توجه به استبداد تک وزنی شعر نیمایی و اشباع شدگی بی‌وزنی، ترکیب اوزان متعدد، بن بست شعر امروز فارسی را باز می‌کند و راه را برای آفرینش اشعار «چند صدایی» هموارتر می‌نماید. اغلب اشعاری که در مجموعه «نم نم بارانم» آمده‌اند، چند وزن و حتی عباراتی ناموزون دارند. قافیه و ردیف و نیز تکرار عباراتی همسان در پایان بندها در پاره‌ای از اشعار به کار رفته‌اند.

وقتی درختهای کنار خیابان با من حرف می‌زنند / من به
 «شما» تبدیل می‌شوم / و فکر می‌کنم که زبان صرفاً برای بیان
 واقعیت نیست / ارجاع من به آنچه شما فکر می‌کنید نیست / و
 هر کسی می‌تواند جای مرا عوض کند در سراسر این متن / حتی
 اگر مرا صدا نزن / و در اواخر یک سطر نیمه تمام با اشاره‌ای
 از دور / فعلاً که اتفاق عجیبی نیافتاده ست / جز آنکه چشمهای
 تو را / و پاکتی که هیچ وقت به مقصد نرسید / از پستی که
 پرسی / از درختهای کنار خیابان که پرسی / از زنگ در ما که

پرسی / من به «شما» تبدیل می‌شوم ...

(بابا چاهی، نم نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۸۳-۸۴)

زبان

زبان، شاخصترین عنصر سبکی هر شاعر و یا هر دوره شعری است که از طریق عناصر صوری و محتوایی آن قابل مطالعه است. عنصر صوری زبان، واژگان و ترکیباتی است که شاعر از میان امکانات بالفعل و بالقوه زبانی خود برمی‌گزیند و خلاقیت او را همین "گزینش" آگاهانه رقم می‌زند. به عبارت دیگر، "زبان یک شاعر آن نظام بیانی است که او از کل زبان ملی خود برمی‌گزیند و تمهیدات آوایی، نحوی و تصویری شعر خود را براساس و به اقتضای آن نظم می‌بخشد." (مختاری، ۱۳۷۸: ص ۸۲)

هر نوع تغییر زبان شعر، خود معلول دگرگونی ذهنیت، اندیشه و به طور کلی جهان‌بینی شاعر است و تا زمانی که شاعر نگرش جدید در قیاس با اسلاف خویش نسبت به جهان و انسان نداشته باشد، نمی‌توان انتظار داشت، زبانی خاص بیافریند. رولان بارت می‌گوید: نمیتوان به گونه‌ای دیگر نوشت، مگر آنکه به گونه‌ای دیگر فکر کرد. زیرا نوشتن همان سازماندهی جهان است. همان اندیشیدن است ... بیهوده نیست که از کسی که خیال ندارد در اندیشیدن خود بازنگری کند، بخواهیم در نوشتن چنین کند؟" (فوکو، ۱۳۷۷: ص ۴۴) بنابراین، بی‌معناست کسی تصور کند بدون تغییر ذهنیت شاعرانه و تنها با دگرگونی سطحی زبان، می‌توان به نوآوری رسید. هر چند زبان، تنها ملاک ارزیابی نو شدن و درک اختلافات هر شعر جدید با نمونه‌های پیشین است، اما تا زمانی که شاعر نتواند نگرش تازه نسبت به هستی داشته باشد، به زبان جدید نیز دست نخواهد یافت و درهم‌ریختگی آگاهانه زبان برای نو شدن، چیزی جز آنارشسیسم زبانی نخواهد بود. چنین تجربه‌ای را البته در سطحی بسیار محدود، نیما در اشعار نیمه سستی و اشعار نو دوره های نخستین حیات ادبی خویش، آزموده بود و بخشی از ناهمواری زبان این اشعار به دلیل همین تجربیات تازه اوست. بخشی از دخل و تصرفات مذکور را تقی پورنامداریان در "خانه ام ابری است" احصا نموده اند. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ص ۱۴۰-۱۵۷) آزمونی که به نظر می‌رسد نیما قبل از آنکه منتقدان بازگو کنند، به بی‌حاصلی آن باید پی‌برده باشد. زیرا در اشعار پایان عمر او، کمتر نشانی از تصرفات به چشم

می خورد.

شاعران پست مدرن رفتار کاملاً غیرمعارفی با زبان دارند. آنها با به کارگیری نامتعارف و غریب زبان، نقش ارجاعی آن را کم رنگ و گاه محو می‌نمایند تا شعریت زبان برملا شود و راه برای کشف معانی متفاوت و محتمل هموارتر گردد. زبان این طیف از شاعران در عین سادگی، دشوار می‌نماید. زیرا بدون واژه‌سازی و ترکیب آفرینی، از طریق کاربرد نامعمول، زبان ساده را سخت می‌کنند. یکی از ویژگی‌های بارز این شعرها، ایجازی است که گاه به حد ایجاز مخمل می‌رسد. حذف‌های عناصر زبانی بدون قرینه لفظی و معنوی، حذف حروف، ساختن افعال و مصادر جعلی، فضای اشعار را مبهم کرده است.

پیانو می‌شپند یک شوپن به پشت پیانو و ما نمی-
 شنویم / و ما نمی‌شنویم / و ما نمی‌شنویم / و ما و
 ما و ما و ما / ما نمی‌شنویم و ما شنویم و
 ما نمی / شنویم نمی‌شنویم و یک شوپن به پشت یک
 نمی‌شنویم / که می‌شپند که می / و / و ما نمی‌شنویم م م م
 /... به پشت یک نو می‌شپند شوپن نمی‌شپند شو و
 پن شوپن / نمی نمی نمی نمی نمی ش می‌شپند و که
 که می‌شنویم نمی‌شنوی / ی ی م م.

(براهنی، خطاب به پروانه‌ها، ۱۳۷۴: ۱۹۶)

عنصر "روایت" که در اغلب گرایش‌های شعری دوران معاصر دیده می‌شود، از شعر شاعران این جریان حذف شده است و علاوه بر اینکه شکل درونی اشعار را سست کرده، بر ابهام فضای شعرها نیز افزوده است. آنها با جدیت تمام به نظریه‌های زبان‌شناسی و ادبی غربی برای توجیه و دفاع از اصالت هنری اشعارشان تکیه می‌کنند. اینکه رضا براهنی، استاد و پیشرو این شاعران می‌گوید: "شعر سلطان بلامنازع اجرای زبانی در خدمت هیچ چیز جز خودش نیست" (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۱۵)، آشکارا از متفکران غربی تأثیر پذیرفته است. به طور مثال، پل ریکور نیز شعر را زبان در خدمت زبان و نوعی بازی زبانی می‌داند. (ریکور، ۱۳۷۵: ص ۴۲)

این شاعران با نفی زبان ادبی، به زبان گفتاری نزدیک می‌شوند؛ ولی در همین زبان گفتار نیز تصرف و علاوه بر نادیده گرفتن قواعد صرفی و نحوی و بر هم ریختن محورهای هم-

نشینی و جانشینی کلمات، به بهانه شرکت دادن خواننده در تولید و بازآفرینی معنا، پاره ای از اجزای ضرور کلام را حذف می کنند.

کبریت می کشی / و خانه‌ای آتش گرفته را پشت سر خود
/ تمثیلی در کار نیست / تو عیناً خانه‌ای آتش گرفته را / وقتی
که دور می شوی / از دور دور می شوی از دورتر / از
چشمهای خودت دور می شوی / از دستهای خودت که قوطی
کبریتی را / و با نگفتن اینکه چرا می گویی / از واقعیت دیگری
حرف می زنی / از حادثه در حال وقوع / افقها را درهم
می آمیزی / و کشف می کنی که تابه کجا / و با نگفتن اینکه چرا
/ قوطی کبریتی را ...

(بابا چاهی، نم نم بارانم، ۱۳۷۵: ص ۱۰۸-۱۰۹)

دخل و تصرف افراطی در زبان، موجب قطع ارتباط مؤثر خوانندگان با متن اشعار آنها شده است. به نظر می آید بحران مخاطب در شعر دهه هفتاد که به کرات از سوی منتقدان و حتی پیروان این جریان ابراز شده است، ریشه در زبان نامألوف و در هم ریخته شعر آنان دارد. محمد رضا شفیعی کدکنی علل اجتماعی موج بازی و موج سازیهای بی منطق و درهم ریختن نظام طبیعی زبان را در رواج و گسترش روح انحطاط می داند. " ... یک حقیقت اجتماعی و تاریخی را نباید مورد غفلت قرار داد و آن اینکه تاریخ هزار و دویست ساله ادب فارسی به صراحت به ما می گوید که در هم ریختگی افراطی نظام خانوادگی کلمات - از آن گونه که در شعرهای شاعران سبک هندی و یا محصولات روزنامه‌های عصر ما دیده می شود - اگر خوب و اگر بد، دلیل انحطاط روح جامعه است و نشانه این است که جامعه به لحاظ فرهنگی فاقد روح خلاقیت واقعی است ... وقتی هنرمندی (و در اصل جامعه‌ای که هنرمند در آن زندگی می کند) حرف برای گفتن ندارد، با در هم ریختگی نظام خانوادگی کلمات سر خود را گرم می کند و خود را گول می زند که من: حرف تازه‌ای دارم و ظاهراً نیز چنان می نماید که حق با اوست و این خطا را از نزدیک کمتر می توان مشاهده کرد. تنها با فاصله گرفتن و دور شدن می توان به حقیقت این امر پی برد ... کسانی که در متن این بیماری قرار داشته باشند، غالباً از اعتراف به این بیماری سر باز می زنند" (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ص ۵۶-۵۷)

آیا اینکه رضا براهنی برخلاف نظریه‌های ادبی گذشته خویش از "جنون زبانی" (براهنی، ۱۳۷۴: ص ۱۹۰) سخن می‌گوید و آشفتگی زبان را می‌ستاید، نشان دهنده چنین انحطاطی نیست؟ اگر قرار باشد شاعر تنها ابزار ارتباطی خود با خوانندگان فرضی اش؛ یعنی زبان را در هم بشکند و راه هرگونه تفاهم دوسویه را مسدود نماید، شعر از اساسی ترین رسالت خود باز می‌ماند. سارتر گفته است: "عمل نوشتن متضمن عمل خواندن است که همبسته دیالکتیکی آن است و این دو فعل لازم و ملزوم، مستلزم دو فاعل جداگانه است. کوشش مزدوج نویسنده و خواننده است که این شیء عینی و خیالی؛ یعنی اثر ادبی را پدید می‌آورد. هنر وجود ندارد مگر برای دیگری و از طریق دیگری" (سارتر، بی تا: ص ۶۸-۶۹) به همین دلیل، او عمل خواندن را "آفرینش هدایت شده" می‌داند. نویسنده و شاعر با کمک "نشانه‌های زبانی" خواننده را در مسیر کشف معنا قرار می‌دهد و خواننده نیز با توجه به ذهنیت و تجربیات خود به بخشی از معانی نهفته در متن راه می‌یابد. بنابراین، همچنانکه شایسته نیست شاعر تمام خلأها را در متن پر کند و چیزی برای کشف خواننده باقی نگذارد، نباید به گونه‌ای رفتار کند که هیچ نشانه هدایت کننده‌ای برای ره یافتن به دنیای متن برای خواننده در نظر نگیرد. تکلفات زبانی این شاعران، به شدت از ارزش ادبی آثارشان کاسته است. معیاری که ادوارد ساپیر در باره راز ماندگاری شاعران بیان می‌کند، شاید برای این طیف- از شاعران نوجو آموزنده باشد. او می‌گوید: "با توجه به ذات و ماهیت شیوه بیان آدمی، بزرگترین هنرمندان ادبی - یا بگذارید بگویم ارضا کننده ترین آنها- کسانی هستند که ناخودآگاهانه آموخته اند چگونه یافته های شمی و ژرف خود را طوری پردازش دهند که در قالب لهجه های محلی و گفتار روزمره جای گیرند و اینان همان شکسپیرها و هاینه های دوران اند. در اینان هیچ نشانی از تکلف نیست." (ساپیر، ۱۳۷۶: ص ۳۰۹)

نتیجه گیری

در پایان باید گفت شعر پست مدرن ایران در سالهای اخیر با نگاهی به تحولات ادبی غرب و با انگیزه نوجویی و فرا روی از تجربیات شعری سالهای دور و نزدیک ایران آغاز گشته است. در تعریف و تبیین این شعر می‌توان گفت شعری است معنا گریزی، ناساختمند و غیر روایی که زبان را به شیوه ای خاص به کار می‌گیرد. جریان شعری پست مدرن با تمام ضعفها و

کاستیهایی که دارد، همچون سایر جریانهای ادبی می تواند به راه خود ادامه دهد و تجربیات ادبی تازه ای پیشنهاد دهد. مقصود از نگارش این مقاله رد همه جانبه این جریان نیست. بلکه یادآوری این نکته باریک است که در شکل گیری و تداوم جریانها و سبکهای ادبی راز و رمزهایی نهفته است که بدون درک و توجه به آنها، هر نوع کوشش و تلاش ادبی بی ثمر خواهد بود. از جمله، هنر جدید الزاماً باید به قانون "دیالکتیک ارتباط خود با تجربیات پیشین" پایبند باشد و دیگر اینکه متناسب با اقتضائات عصری باشد که در آن آفریده می شود. همچنین، هنر از آنجا که توسط "انسان آگاه" و به اضطرار برای کسی دیگر آفریده می شود، نمی تواند مهمل و فاقد معنا باشد. به نظر می رسد بی توجهی به هر یک از این موازین، خود می تواند سرنوشتی تراژیک برای جنبشهای ادبی در پی داشته باشد؛ اتفاقی که برای مکتب های ادبی آوانگارد غرب و نیز جریانهایی مانند موج نو و شعر حجم در ایران افتاده است و دور از انتظار نیست بار دیگر چنین سرنوشتی هم برای نوجویان سالهای اخیر ایران رقم بخورد.

منابع

۱. آتشی، منوچهر؛ دوباره خوانی یک شعر؛ دنیای سخن، شماره ۷۵، مرداد و شهریور ۱۳۷۶.
۲. احمدی، بابک؛ مدرنیته و اندیشه انتقادی؛ چاپ دوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۳. اکسیر، اکبر؛ بفرمایید بنشینید صندلی عزیز؛ چاپ اول، تهران: انتشارات نیم نگاه، ۱۳۸۲.
۴. باباچاهی، علی؛ با نوآمدگان و نوآوران شعر؛ آدینه، شماره ۱۱۳، آبان ۱۳۷۵.
۵. _____؛ گزاره های منفرد، ج ۲-۲، چاپ اول، تهران: نشر نارنج، ۱۳۷۷ □.
۶. _____؛ گزاره های منفرد؛ ج ۲-۲، چاپ اول، تهران: سپنتا، ۱۳۸۰.
۷. _____؛ محورها و مشخصه های شعر پسانیمایی؛ کارنامه، سال اول، شماره ۴.
۸. _____؛ نم نم بارانم؛ چاپ اول، تهران: دارینوش، ۱۳۷۵.
۹. _____؛ براهنی، رضا؛ خطاب به پروانه ها؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۱۰. _____؛ طلا در مس؛ چاپ اول، تهران: زریاب، ۱۳۸۰.

۱۱. _____؛ گزارش به نسل بی سن فردا؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
۱۲. پورنامداریان، تقی؛ خانه ام ابری است؛ چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۷۷.
۱۳. ترابی، علی اکبر؛ مردم‌گریزی در شعر کنونی فارسی؛ آدینه، شماره ۱۶، آبان ۱۳۶۶.
۱۴. جمالی، رزا؛ این مرده سیب نیست یا خیار است یا گلابی؛ چاپ اول، تهران: ویستار، ۱۳۷۷.
۱۵. خواجهات، بهزاد؛ جمهور؛ چاپ اول، تهران: نیم نگاه، ۱۳۸۰.
۱۶. ریکور، پل؛ زندگی در دنیای متن؛ ترجمه بابک احمدی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۱۷. ساپیر، ادوارد؛ زبان؛ درآمدی بر مطالعه سخن گفتن؛ ترجمه علی محمد حق شناس، چاپ اول، تهران: سروش، ۱۳۷۶.
۱۸. سارتر، ژان پل؛ ادبیات چیست؟؛ ترجمه مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی، چاپ اول، تهران: کتاب زمان، (بی تا).
۱۹. سعید، ادوارد؛ نقد روشنفکر؛ ترجمه حمید عضدانلو، چاپ اول، تهران: نشر آموزش، ۱۳۷۷.
۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ شعر جدولی؛ بخارا، شماره ۱، مرداد و شهریور ۱۳۷۷.
۲۱. عباسی، حبیب‌اله؛ سفرنامه باران (نقد و تحلیل و گزیده اشعار دکتر شفیعی کدکنی)؛ چاپ سوم، تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۸.
۲۲. عبدالرضایی، علی؛ فی‌البداهه؛ چاپ اول، تهران: نیم نگاه، ۱۳۷۹.
۲۳. فوکو، میشل؛ نقد و حقیقت؛ ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۲۴. گلدمن، لوسین؛ نقد تکوینی؛ ترجمه محمدتقی غیائی، چاپ اول، تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۹.
۲۵. مختاری، محمد؛ چشم مرکب، (نواندیشی از نگاه شعر معاصر)؛ چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۷۸.
۲۶. نوذری، حسینعلی؛ پست مدرنیته و پست مدرنیسم (مجموعه مقالات)؛ چاپ اول، تهران: نشر آموزش، ۱۳۷۷.

ارزش تخلص و کاربرد آن در شعر حافظ

دکتر علی محمدی آسیابادی

عضو هیأت علمی دانشگاه شهر کرد

چکیده

تخلص، تا آنجا که به غزل مربوط می‌شود، نام شعری شاعر است که اغلب در بیت آخر غزل به کار می‌رود. با آنکه غزلسرایان بزرگ، تخلص خود را در اکثر غزلیاتشان آورده‌اند، ادبا چیزی درباره‌ی علت و ضرورت آن ننوشته‌اند. از آنجا که در بلاغت و علوم ادبی ما، بین شاعر و گوینده شعر، تمایز قائل نشده‌اند، ماهیت نظری و ارزش زیبایی‌شناختی تخلص مجهول باقی مانده است. البته این بدان معنا نیست که شاعران بزرگ از ماهیت و ارزش تخلص غافل بوده‌اند، بلکه قرائن نشان می‌دهد شاعران بزرگی همچون حافظ، چه در انتخاب تخلص و چه در کاربرد آن معیارهایی داشته‌اند. کشف این معیارها نه تنها ارزش و ماهیت تخلص را آشکار می‌کند، بلکه به سبک‌شناسی شعر شاعر نیز کمک می‌کند.

تخلص در شعر هر شاعری علاوه بر کارکردهای عمومی، ممکن است دارای کارکردهای ویژه باشد. چنانکه در شعر حافظ، دارای کارکردهای ویژه است. از مهمترین کارکردهای تخلص در شعر حافظ، گسترش ایهام از درون شعر به بیرون شعر، یا به بیان دیگر، سریان ایهام از شعر به شاعر است. در این مقاله، کوشیده شده است ماهیت تخلص از طریق تحقیق در



منابع مختلف بررسی شود و سپس ارزش زیبایی‌شناختی آن با تمایز میان گوینده شعر و شاعر، و بررسی کاربرد آن در غزلیات حافظ تبیین گردد.

کلید واژه: تخلص، حافظ، گوینده شعر، گوینده نمایشی.

مقدمه

یکی از راه‌های غیر شخصی «Impersonal» کردن شعر در ادبیات سنتی ما، که منجر به افزایش مشارکت خواننده می‌شود، کاربرد تخلص است. کاربرد تخلص که مهمترین جایگاه آن در غزل است، منتقد ادبی را در مقابل پرسشی قرار می‌دهد که عمدتاً "جنبه بوطیقای (شعرشناختی) دارد و آن سؤال این است که چه رابطه‌ای بین شاعر و تخلص وجود دارد و چه ضرورتی ایجاب می‌کند، شاعر آن را در غزل به کار ببرد و یا حتی خود را ملزم به رعایت آن کند. در پاسخ این سؤال می‌توان گفت هر شاعری برای انتخاب تخلص انگیزه‌ای داشته است. مثلاً "خاقانی اسم شعری خود را از نام ممدوح خود، خاقان اکبر، منوچهر شروانشاه، اخذ کرده (فروزانفر، ۱۳۶۹: ص ۶۱۲) و سعدی از نام سعد بن ابوبکر زنگی (زرین کوب، ۱۳۷۸: ص ۲۴۵) و قس علی هذا. همچنین می‌توان گفت؛ همان رابطه‌ای که بین هر اسم و مسمای دیگری وجود دارد، بین شاعر و تخلص او هم وجود دارد؛ اما امثال این پاسخها، ارزش زیباشناختی تخلص را مشخص نمی‌کند، بلکه با تحقیق در منابعی که از منظر بوطیقا به شعر توجه کرده‌اند، می‌توان به پاسخ این سؤال و نیز به معیارهایی دست یافت که سبک‌شناسی تخلص را ممکن کند.

از آنجا که تخلص، نام شعری شاعر است، رابطه آن با شاعر، در بیرون از حوزه شعر، همان رابطه اسم و مسماست؛ اما در حوزه شعر، مسأله به این سادگی نیست؛ زیرا دنیای شعر دنیایی است جدای از دنیای بیرون. احتمالاً شاعر، تخلص خود را در شعر می‌آورد تا از طریق آن حضور خود را در دنیای شعر تحقق بخشد، اما مسأله این است که اگر شعر را بیان احساسات، عواطف و اندیشه‌های شاعر، و گوینده شعر را خود واقعی شاعر بدانیم، شاعر در شعر خود حضور دارد و نیازی نیست که تخلص خود را در آن بیاورد؛ ولی وقتی غزلسرایان بزرگی همچون سعدی و حافظ، تخلص خود را در اکثر قریب به اتفاق غزلیات خود آورده‌اند، یا باید بپذیریم که آنها خود پذیرفته‌اند که پس از سروده شدن شعر، دیگر گوینده شعر محسوب نخواهند شد و برای حضور خود در شعر و اعلام انتساب آن به خود، از تخلص استفاده

کرده‌اند، و یا باید بپذیریم، دست به کاری زده‌اند که ضرورت چندانی نداشته است. بدیهی است وقتی شعرای بزرگ، در این حجم وسیع از غزلیات خود اصرار به این کار داشته‌اند، نمی‌توان گفت ضرورت چندانی نداشته است؛ لذا احتمال اول تقویت می‌شود.

کاربرد تخلص، عمدتاً دو مرحله نزدیک به هم را پشت سر گذاشته است: مرحله اول زمانی است که قالب قصیده از رواج می‌افتد و قالب غزل رواج می‌یابد. در این مرحله کاربرد تخلص نیز رواج می‌یابد؛ مرحله دوم زمانی است که برخی از شاعران بزرگ، همچون مولوی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم، به ماهیت زیباشناختی و فلسفی تخلص پی می‌برند و می‌کوشند تخلصی را انتخاب کنند که علاوه بر اینکه بر شخص دلالت می‌کند، مفاهیم ثانوی هم داشته باشد. این نوع انتخاب به شاعر کمک می‌کند در بعد معنایی، آثار خود را از شعر محو کند و آن را هرچه بیشتر غیر شخصی کند. درباره ارزش ادبی و زیبایی‌شناسی تخلص تاکنون تحقیق بایسته‌ای صورت نگرفته، ولی در آثار برخی محققان اشاره‌های جسته گریخته‌ای از منظر سبک‌شناسی بدان شده است. کتاب ارزشمند *تحول شعر فارسی تألیف زین العابدین مؤتمن*، تنها منبعی است که در آن بحث نسبتاً مفصلتری راجع به تخلص شده است. (مؤتمن، ۱۳۷۱: ص ۵۷-۶۳) اما در اثر مذکور نیز درباره ارزش ادبی تخلص، ماهیت و کارکردهای آن، بحثی صورت نگرفته است. راجع به تخلص حافظ نیز، جز درباره علت انتخاب آن توسط شاعر، تحقیق بایسته‌ای صورت نگرفته است. نگارنده در این مقاله کوشیده است با استفاده از نظریه‌های ادبی، ماهیت تخلص و طرز کاربرد آن را در شعر حافظ از منظری جدید بررسی کند.

تخلص چیست؟

تخلص در رایجترین معنی آن، نام شعری شاعر است که با نام اصلی و کنیه و لقب او متفاوت است. ناظم الاطباء در تعریف این اصطلاح نوشته است: «نامی که شاعر برای خود مقرر کند و بدان مشهور گردد، مانند فردوسی و سعدی و حافظ و جز آنها. و هر بیتی که شاعر تخلص خود را در آن آورد.» (نفیسی، بی تا: ص ۸۲۹) همچنین در فرهنگ مزبور در توضیح «تخلص کردن» آمده: «ذکر نمودن شاعر، تخلص خود را در شعر» (نفیسی، همان). تخلص در این معنی که نفیسی و برخی از فرهنگ نویسندگان دیگر نوشته‌اند، کاربرد متأخری از این اصطلاح است و احتمالاً ناشی از توسعی است که در معنای آن، در یک مقطع زمانی به وجود آمده است. از

روی شواهد و قرائنی که در دست است می‌توان سیر تحول این اصطلاح را ترسیم کرد. همان‌طور که می‌دانیم در کتابهای بدیع از یک صنعت ادبی به نام «حسن تخلّص» یاد می‌شود که مربوط به قصیده است. در کتاب ترجمان‌البلاغه که از قدیمترین کتب این رشته است در تعریف صنعت «حسن تخلّص» آمده: «و یکی از جمله بلاغت آن است و صنعت کی تخلّص نیکوتر بود و چنان باید کی شاعر تکلف کند و بیت مخلص نیکوتر و قویتر گوید و اگر قوتر نگوید، باری کم از بیت‌های دیگر نیاید» (رادویانی، ۱۳۶۲: ص ۵۷). شبیه به همین تعریف، در کتاب دقایق‌الشعر آمده: «شرط دیگرست که چون شاعر از انشاء شعری یا قصه‌ای یا معنی دیگر به سوی مدح گراید، به وجهی احسن و طریقی اجمل نقل کند چنانکه سخن ناتمام ننماید و در سلاست سخن نقصانی پدید نیاید.» (تاج‌الحلاوی، ۱۳۸۳: ص ۸۲)

چنانکه از موارد مذکور استنباط می‌شود، اصطلاح تخلّص در این موارد نه به معنی نام شعری شاعر و نه به معنی استعمال نام شعری است، بلکه بر بیتی از قصیده دلالت می‌کند که حدّ واسطه تشبیب و نسیب با مدح است. بیتی که شاعر از طریق آن به تشبیب و نسیب یا تغزل پایان می‌دهد و در عین حال به مدح ممدوح می‌پردازد.

اما راز تحول معنایی این اصطلاح را باید در تحول تاریخی شعر فارسی، یعنی همان تحوّل که منجر به از رواج افتادن قالب قصیده و رواج قالب غزل شد، جستجو کرد. در پی همین تحول است که مخاطب تاریخی شعر، یعنی ممدوح، جای خود را به مخاطب دراماتیک شعر می‌دهد.

از شواهد و قرائنی که در غزلیات فارسی به چشم می‌خورد، این طور استنباط می‌شود که قالب شعری غزل به صورت قالبی مستقل ابداع نشده، بلکه همان تغزل در قصیده بوده است که سرانجام استقلال پیدا کرده و به صورت قالب جداگانه‌ای در آمده است. اینکه تخلّص معمولاً در بیت آخر غزل می‌آید و در قصیده بیتی بوده که به تغزل یا تشبیب و نسیب پایان می‌داده و مقدمه مدح واقع می‌شده، خود از قرائنی است که این مدعا را ثابت می‌کند. علاوه بر این، شمس قیس رازی که از علمای قرن هفتم است و شمس‌الدین محمد آملی که از علمای قرن هشتم است، غزل را اصطلاحی، در کنار اصطلاحات تشبیب و نسیب آورده‌اند و آن را به عنوان یک قالب شعری مستقل تعریف نکرده‌اند. (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ص ۳۵۸، شمس‌الدین محمد آملی، ۱۳۷۷: ج ۱، ص ۱۷۹) گویا اولین بار، در قرن نهم است که غزل به

عنوان یک قالب شعری مستقل تعریف می‌شود، چنانکه خواجه عماد الدین محمود گاوآن (م ۸۸۶) در تعریف آن نوشته: «فالغزل، ابیات ذات مَطْلَعٍ مَتَّحِدَةٌ الْوِزْنِ وَالْقَافِيَةُ غَيْرُ مَتَجَاوِزَةٍ عَنْ إِثْنِي عَشَرَ بَيْتًا» (خواجه عماد الدین گاوآن، ۱۳۸۱: ص ۱۰۱) همچنین درباره تخلص می‌گوید: «و در این زمان مستحسن آن است که اسم شاعر در آخر غزل مذکور باشد. اگرچه، متقدمان ذکر نکرده‌اند؛ اما بعد از شیخ سعدی متعارف ذکر است. (همان ص ۱۰۲)

شاهد دیگر این مدعا، محدودیت ابیات غزل است که در اولین غزلیات فارسی به چشم می‌خورد. «در اوائل عهد، غزلها معمولاً" کوتاه بود، در قرن ششم غزلهای کوتاه و بلند هر دو در دیوانهای شعرا پیدا می‌شود.» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ص ۵۳). و نیز تعداد ابیات غزل معمولاً کمتر از تعداد ابیات قصیده است و مخصوصاً" با تعداد ابیاتی که به عنوان تغزل در آغاز قصاید می‌آمده مناسب کامل دارد. شمیسا نیز درباره منشأ غزل فارسی می‌نویسد: «بهترین دلیل برای اثبات این نکته که غزل همان تغزل بوده است، مسأله تخلص است. تخلص در قصیده در وسط شعر، بین دو بخش وصف و مدح قرار دارد. وقتی بخش مدح از بین رفت، بیت تخلص، بیت پایانی شد. منتهی تخلص در قصیده اسم بردن از ممدوح است و در غزل آوردن اسم شاعر» (شمیسا، ۱۳۷۰: ص ۵۴) با توجه به همین شواهد و قرائن می‌توان حدس زد که تخلص در معنی نام شعری شاعر ناشی از توسع در کاربرد آن بوده است و هیچ‌گونه وجه تسمیه دیگری نمی‌توان برای آن قائل شد. در یک مقطع، تخلص بیتی است که نام یا لقب یا کنیه ممدوح را در بر دارد و در مقطع دیگر، بیتی است که نام شاعر در آن ذکر می‌شود؛ با این تفاوت که در مقطع اول، بیت تخلص در میان قصیده واقع می‌شده و در مقطع دوم در پایان غزل. سرانجام، تلازم این بیت با نام شاعر- البته در مقطع دوم- باعث شده اصطلاح «تخلص» در معنی نام شعری شاعر رواج یابد.

اما راجع به ماهیت زیبایی‌شناسی تخلص، همان طور که گفتیم در علم بدیع از صنعتی به این نام یاد نشده است، اما صنعتی وجود دارد که با موضوع بحث ما مرتبط است و آن صنعت «تجرید» است. این صنعت، به نحوی که تفتازانی و دیگر علمای بلاغت اسلامی ذکر کرده‌اند، انواع و اقسامی دارد، ولی یک نوع آن با موضوع بحث ما ارتباط بیشتری دارد. وحیدیان کامیار صرفاً در تعریف این نوع آن می‌نویسد: «تجرید این است که شاعر خود را مخاطب قرار دهد و با خود سخن بگوید (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ص ۱۱۳). با توجه به معنای لغوی «تجرید» و

تعریفی که تفتازانی از این صنعت کرده، تعریف وحیدیان کامیار خالی از تسامح نیست. تفتازانی در تعریف این نوع تجرید می‌نویسد: «و نوعی از آن، این است که شخص، از لحاظ صفتی که موضوع کلام است، شخص دیگری را از خود انتزاع کند و سپس او را مخاطب قرار دهد مانند گفته‌ی ابی الطیب:

لاخیل عندک تهديها و لا مال فليسعد النطق ان لم تسعد الحال

درست مثل این است که شخص دیگری را که همچون خود او فاقد خیل و مال و حال است، از خود انتزاع کرده باشد.» (تفتازانی، بی تا: ص ۴۳۴)

چنانکه از گفته‌ی تفتازانی مشخص می‌شود، صرف این‌که شاعر خود را مخاطب قرار دهد، صنعت تجرید محسوب نمی‌شود، بلکه، علاوه بر آن، باید عمل انتزاع به نحوی که تفتازانی در تعریف این صنعت آورده، صورت بگیرد؛ یعنی شاعر فردی را که در صفتی همانند اوست از خود انتزاع کند. علاوه بر این، مثالی هم که تفتازانی آورده، حامل نام یا تخلص شاعر نیست و شاعر به صراحت مخاطب سخن قرار نگرفته است، بلکه مخاطب سخن، کسی است که وصف حال او شبیه به وصف حال شاعر است و این شباهت در حدی است که خواننده شعر را متوجه صنعت تجرید می‌کند. از این گذشته، استفاده از صنعت تجرید، به نحوی که تفتازانی تعریف کرده و مثال آورده، حاوی ارزش هنری و زیبایی‌شناختی است، زیرا لازمه استفاده از آن، داشتن توانایی ویژه است؛ اما کاربرد تخلص در مقام مخاطب یا به بیان دیگر، صرف این‌که شاعر خود را از طریق تخلص مخاطب قرار دهد مستلزم هیچ‌گونه توانایی شاعرانه‌ای نیست، بلکه خاصیت زبانی تخلص طوری است که شاعر را خود به خود در اکثر مواقع، در مقام مخاطب یا سوم شخص قرار می‌دهد و به ندرت اتفاق می‌افتد که شاعر صرفاً برای مخاطب قرار دادن خود از طریق تخلص، متحمل زحمتی شود.^۱ علاوه بر این، چنانکه در غزلیات حافظ مشاهده می‌شود، حافظ شعری (فردی که به اسم حافظ در شعر حاضر می‌شود) در بسیاری مواقع، نه شباهتی با حافظ شاعر دارد و نه شباهتی با گوینده شعر.

تخلص و گوینده نمایشی شعر

از مهمترین نکته‌هایی که در پرتو پژوهش در منابع بوطیقا معلوم می‌شود این است که باید میان شاعر و گوینده شعر تمایز قائل شد و شاعر را نه گوینده شعر، بلکه سازنده و سراینده آن

دانست. از منظر ساختارگرایی گوینده کسی است که وقتی پاره‌گفتاری بیان می‌شود، مرجع ضمیر اول شخص آن پاره‌گفتار «Utterance» است و بدیهی است که حضور او همواره در زمان حال است، زیرا زمان افعالی که در کلام به کار می‌رود از طریق زمانی که گوینده آن را بیان می‌کند، معلوم می‌شود. پل ریکور در تحلیل نظریه امیل بنونیس، زبان‌شناس و ساختارگرای فرانسوی، می‌نویسد: «کلمه «من» به تنهایی مفهومی ندارد، اما شاخص ارجاع گفتمان به کسی است که سخن می‌گوید. «من» به معنای کسی است که «من» را در جمله‌ای در ارجاع به خود به کار ببرد، مشروط به اینکه در حال گفتن آن جمله باشد. بنابراین، ضمیر شخصی اساساً تابع گفتمان است و فقط زمانی معنی‌دار است که کسی گوینده باشد و خود را با گفتن «من/م» مشخص کند. زمان افعال را نیز می‌توان به ضمائر شخصی اضافه کرد. زمان افعال، نظام‌های دستوری بسیار متفاوتی را تشکیل می‌دهد، اما همه زمانها [در هر نظام دستوری] مبتنی بر زمان حالند؛ زیرا زمان حال نیز مانند ضمیر شخصی [«من»]، خود بیانگر است. (ریکور، ۱۹۹۷: ص ۷۵). با این وصف، گوینده شعر کسی است که مرجع ضمیر اول شخص مفرد است و نه لزوماً شاعر.

گوینده بسیاری از غزلیات مولوی خداست.^۲ گوینده یکی از مشهورترین شعرهای فارسی که منسوب به سنایی است، شیطان است.^۳ گوینده برخی از اشعار خاقانی که در رثای فرزندش رشیدالدین سروده، خود رشیدالدین است.^۴ گوینده برخی از غزلیات عطار، شیخ صنعان است.^۵ و به طور کلی گوینده بسیاری از اشعار، کسی غیر از خود شاعر است. البته ممکن است برخی بگویند که این‌گونه موارد، حکم «النادر کالمعدوم» دارد و نمی‌توان با استناد به آنها حکم کلی کرد. پاسخ این اشکال این است که در این‌گونه موارد یا مواردی که فرد یا افرادی مورد اسناد مجازی واقع شده‌اند، گوینده شعر تمایز کلی با شاعر دارد و ما از ماهیت گوینده باخبریم، لذا به راحتی حکم به افتراق و تمایز گوینده و شاعر می‌کنیم، ولی در موارد دیگر، از آنجا که تمایز گوینده و شاعر نسبی است و یا قرینه‌ای که دال بر آن تمایز باشد وجود ندارد و یا ماهیت گوینده را نمی‌شناسیم، بلافاصله حکم می‌کنیم که گوینده همان شاعر است، حال آنکه وجود همین موارد نادر می‌تواند دال بر این باشد که همواره این تمایز، ولو به صورت پنهان و نسبی وجود دارد. حتی در مواردی که تصور می‌کنیم شاعر، شعر خود را از زبان دیگری بیان نکرده، باز هم نمی‌توان گوینده شعر را خود شاعر دانست. اما آن دیگری هم که او را گوینده شعر



تلقى می‌کنیم، گوینده متعین نیست، بلکه کسی است که شعر، او را گوینده کرده است. چنین گوینده‌ای را پیروان مکتب نقد نو، گوینده نمایشی (دراماتیک) می‌نامند.

ویمست یکی از نظریه‌پردازان این مکتب می‌نویسد: «مطمئناً» معنی برخی از اشعار ممکن است جنبه شخصی داشته باشد، بدین معنی که برخی از اشعار وضعیت روحی کسی را بیان می‌کنند، نه یک موضوع عینی را؛ اما حتی یک غزل کوتاه هم، اثری نمایشی است، واکنش گوینده‌ای به یک وضعیت است. ما باید اندیشه‌ها و نگرش‌های شعر را به گوینده دراماتیک شعر - من شعری غزل - نسبت دهیم و اگر به هر دلیل به شاعر نسبت دادیم فقط از طریق استنباط از زندگی‌نامه او باشد. (ویمست، ۱۹۶۷: ص ۵)

اساساً از منظر فلسفی، شعر و در کل، سخن ادبی، فاقد گوینده متعین (گوینده‌ای که محدود به زمان و مکان و شرایط خاص باشد) است و این مطلبی است که نه تنها فرمالیست‌ها با نظریه‌ای همچون «سفسطه نیت‌مندی»^۶ آن را بیان کرده‌اند، بلکه فلاسفه قدیم هم در بوطیقای مشائی به طور غیر مستقیم چنین عقیده‌ای را بیان کرده‌اند. مثلاً «خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب اساس الاقتباس برای خطابه که ماده آن نیز زبان است، قائل به سه رکن شده است و می‌نویسد: «آنچه خطابه بی آن صورت نبندد سه چیز [است]، قائلی و قولی و مخاطبی» (خواجه نصیر الدین طوسی، ۱۳۷۵: ص ۳۹۲) ولی درباره شعر می‌نویسد: «انفعال تخیل از جهت التذاد، و تعجب از نفس قول، بی ملاحظت امری دیگر» (همان، ص ۴۲۳) مسلماً منظور خواجه از امری دیگر، اموری است که به کلام مربوط می‌شود و آن امور همان است که خطابه بی آن صورت نمی‌بندد. لذا آنچه در شعر نباید لحاظ شود قائل و مخاطب است و آنچه باید لحاظ شود نفس قول است. ساختارگرای معروف، یاکوبسن نیز در الگوی ارتباطی خود برای هر ارتباط شش رکن قائل است که عبارت است از: ۱. فرستنده، ۲. پیام، ۳. گیرنده، ۴. زمینه، ۵. رمزگان، ۶. تماس.

یاکوبسن در کارکرد ادبی زبان، جهت‌گیری پیام را نه به سوی فرستنده و نه به سوی گیرنده یا زمینه یا رمزگان یا تماس، بلکه به سوی خود پیام می‌داند.^۷ خلاصه اینکه، همه کسانی که از منظر بوطیقا به شعر و سخن ادبی نگاه کرده‌اند، منکر گوینده متعین برای شعر شده‌اند و شاعر را به عنوان یک شخصیت متعین، گوینده شعر ندانسته‌اند.

از میان منتقدان و نظریه پردازان، تی. اس. الیوت مسأله را از دیدگاهی دیگر بررسی می‌کند. وی، تا اندازه‌ای به پیروی از ازرا پاوند که اصطلاح «پرسونا» را در این خصوص وضع کرده، در مقاله‌ای تحت عنوان «سه صدا در شعر» می‌نویسد: «صدای اول، صدای شاعر است که با خود سخن می‌گوید نه با هیچ کس دیگر. صدای دوم، صدای شاعر است که خطاب به مخاطب سخن می‌گوید، و سومین صدا، صدای شاعر است آنگاه که می‌کوشد شخصیت نمایشی را خلق کند که در شعر سخن بگوید». (الیوت، ۱۹۷۵: ص ۹۷) الیوت در جای دیگر همین مقاله می‌نویسد: «به عقیده من در هر شعری، از مکاشفات شخصی گرفته تا حماسه یا نمایشنامه، بیش از یک صدا شنیده می‌شود. اگر نویسنده هرگز با خود سخن نمی‌گفت، نتیجه کار نمی‌توانست شعر باشد، گرچه می‌توانست خطابه‌ای شکوهمند باشد. بخشی از لذت شعر، لذت استراق سمع حرفهایی است که ما مخاطبش نیستیم. اما اگر شعر فقط برای خود نویسنده بود، می‌بایست به یک زبان شخصی و ناشناخته نوشته می‌شد و شعری که فقط برای نویسنده باشد، اصلاً نمی‌تواند شعر باشد.» (همان، ص ۱۰۹)

چنانکه از اظهارات الیوت مشخص می‌شود، به عقیده وی آنچه گوینده نمایشی شعر می‌گوید چیزی است که شاعر با خود گفته است، ولی نه برای خود. در واقع، حدیث نفس شاعر است که به زبان گوینده دراماتیک شعر جاری می‌شود تا به گوش مخاطب برسد. اصطلاح «پرسونا» امروزه در مواردی به کار می‌رود که نویسنده از راوی اول شخص استفاده می‌کند. در این گونه موارد می‌گویند شاعر در جلد شخص دیگری فرو رفته و از زبان او سخن می‌گوید. ایرامز درباره این اصطلاح می‌نویسد: «پرسونا کلمه لاتینی به معنی نقابی است که بازیگران تئاتر کلاسیک به چهره می‌زدند و اصطلاح شخصیت‌های نمایشی (dramatis personae) که به معنی مجموعه افرادی است که در نمایش به اجرای نقش می‌پردازند، و نیز کلمه انگلیسی «person» به معنی «شخص» و «فرد» از همین کلمه مشتق شده است. اخیراً در مباحث ادبی، اصطلاح «پرسونا» اغلب برای راوی اول شخص به کار می‌رود، چه این راوی، «من» یک منظومه روایی باشد، چه «من» در یک داستان و چه گوینده‌ای که صدایش را در غزل می‌شنویم» (ایرامز، ۱۹۹۳: ص ۱۵۵)

چرا باید به شخصیت دراماتیک قائل شویم؟ پیش از پاسخ به این سؤال باید به شباهت زبان ارتباطی روزمره با زبان شعر اشاره کنیم. در هر زبان ارتباطی ای به میزان زیادی از کلمات

اشاره‌گر «deictic words» استفاده می‌شود. کلمات اشاره‌گر کلماتی هستند که بخشی از معنای خود را از موقعیتی که گفتمان^۸ در آن تولید می‌شود، اخذ می‌کنند. منظور از موقعیت، عواملی نظیر گوینده، مخاطب و زمان و مکان گفتمان است. ضمائر اول شخص و دوم شخص، قیده‌های زمان و مکان و صفات و ضمائر اشاره و برخی از افعال، کلماتی هستند که بخشی از معنی آنها از طریق موقعیتی که پاره‌گفتار^۹ در آن به کار می‌رود، مشخص می‌شود.^{۱۰}

از میان کلمات اشاره‌گر، کاربرد ضمائر اول شخص و دوم شخص در زبان علمی به شدت محدود است؛ ولی در زبان شعر و زبان ارتباطی کاربردی بسیار گسترده دارند. از نگاه ساختارگرایان، به یمن این دو ضمیر است که گوینده و شنونده در زبان به وجود می‌آیند و بدون این دو ضمیر نه گوینده‌ای وجود دارد و نه شنونده‌ای. اما از طرف دیگر، تا زمانی که برای این ضمائر مرجعی در نظر نگیریم، متن، معنای محصلی نخواهد داشت. حال اگر شخص شاعر را مرجع ضمیر اول شخص بگیریم و مخاطب تاریخی او را مرجع ضمیر دوم شخص، متن را به یک سند تاریخی تقلیل داده‌ایم و منکر ارزش هنری آن شده‌ایم. در چنین وضعی، خواننده نیز فقط یک تماشاگر و یا محقق محض است که نه از متن می‌تواند بهره‌اشخصی و عاطفی ببرد و نه می‌تواند با آن رابطه برقرار کند. در حالی که واقعیتهای موجود نیز ثابت می‌کند خواننده شعر، وقتی شعر را نه به عنوان سند تاریخی بلکه به عنوان شعر می‌خواند، در ناخودآگاه خود شاعر را گوینده شعر فرض نکرده است، بلکه گوینده شعر را گوینده نمایشی می‌داند که خودش نقش او را اجرا می‌کند. اگر شعر موفق، عمر جاودان می‌یابد، از این روست که هر کسی می‌تواند نقش گوینده آن را اجرا کند و اگر گویندگی آن به شاعر ختم می‌شد، عمر شعر هم بیشتر از عمر شاعر نبود.

تخلص در غزلیات حافظ

شمس‌الدین محمد شاعر، در انتخاب تخلص خود نیز رندانه یا به بیان بهتر، شاعرانه عمل کرده است. وی با انتخاب تخلص «حافظ»، توانسته علاوه بر اینکه غزلیات خود را هرچه بیشتر غیر شخصی می‌کند و تمایز گوینده نمایشی شعر با شاعر را برجسته‌تر می‌سازد، درجه ایهام و ابهام را که از خصایص ذاتی شعر است، در اشعار خود به اعلا درجه برساند و امکانی را فراهم کند که تخلص علاوه بر کارکردهای معمول، کارکردهای ویژه‌ای هم در شعر وی داشته باشد. اما

پیش از اینکه به کارکردها بپردازیم، بهتر است درباره دو مسأله مقدماتی بحث کنیم؛ یکی راجع به مفهوم عام واژه «حافظ» و دیگری راجع به علت انتخاب این تخلص.

مشهور این است که «حافظ» لقب کسانی بوده که قرآن را از بر داشته‌اند، اما این لقب فقط لقب حافظان قرآن نبوده است، بلکه لقب کسان دیگر هم بوده است. آقای باستانی پاریزی در مقاله محققانه‌ای که راجع به این مسأله تألیف کرده، با ذکر مستندات تاریخی ثابت کرده است که لقب حافظ به کسان زیادی اطلاق می‌شده، کسانی که: ۱. حافظ قرآن بوده‌اند؛ ۲. حافظ صد هزار حدیث بوده‌اند؛ ۳. قرآن را به آهنگ خوش می‌خوانده‌اند؛ ۴. مطرب و قوال بوده‌اند؛ ۵. موسیقی‌دان و خواننده بوده‌اند. علاوه بر این، آقای پاریزی از اشخاص زیادی به عنوان مصداق تاریخی نام می‌برد که یا همه این هنرها را با هم داشته‌اند و یا برخی از آنها را با هم داشته‌اند و چنانکه وی می‌گوید: «این حفظ بیشتر با خانقاهها سر و کار داشته‌اند و طبعاً با سماع صوفیه نیز ارتباطی می‌یابند». (باستانی پاریزی، ۱۳۸۱: ص ۲۱۱) در فرهنگ نفیسی نیز ذیل کلمه «حافظ» آمده است «مأخوذ از تازی کسی که همه قرآن مجید را از برداشته باشد و کسی که در گورستان تلاوت قرآن کند و حارس و نگهدار. و مطرب و قوال» (نفیسی، بی تا: ص ۱۱۹۵) با این وصف، لقب «حافظ» بر طیف وسیعی اطلاق می‌شده که ویژگی مشترک آنها احیاناً از برداشتن همه یا قسمتی از قرآن بوده است؛ اما در هر یک از آنها یکی از این هنرها که باعث می‌شده صاحب ملقب به حافظ شود، غالبتر بوده است. همان‌طور که عبدالقادر مراغه‌ای که ملقب به «حافظ مراغی» بوده، در موسیقی شهرت بیشتری داشته است. (باستانی پاریزی، ۱۳۸۱: ص ۲۰۷-۲۰۶) علاوه بر این، بسیاری از این حافظان به دلیل ارتباط با خانقاهها، گرفتار آفت ریا و تزویر- که مبتلا به محیطهای صوفیانه بوده- نیز بوده‌اند. و حتی قبل از حافظ نیز ریا و تزویر قرآیان که احتمالاً بسیاری از آنها همان حافظان قرآن بوده‌اند، مورد انتقاد عارفان آزاداندیش بوده است.^{۱۱}

راجع به علت انتخاب تخلص «حافظ»، نظر مشهور این است که شاعر آن را بدین دلیل انتخاب کرده که خود حافظ قرآن بوده است، اما به نظر می‌رسد این یگانه دلیل شاعر نبوده است. اینکه شاعر قرآن را از برداشته و موسیقی‌دان و خواننده بوده است، مطلبی است که از برخی اشعار او هم استنباط می‌شود؛ ولی کسانی که این دلیل را یگانه دلیل شاعر در انتخاب آن دانسته‌اند، فقط به ارتباط تخلص با شاعر توجه کرده‌اند نه اهمیت و جایگاه آن در شعر.

- تخلص در شعر کارکردهایی دارد که مهمترین آنها عبارت است از:
۱. برجسته کردن تمایز میان شاعر و گوینده نمایشی شعر. کاربرد تخلص در اکثر موارد به نحوی است که شاعر یا مخاطب واقع می‌شود و یا موضوع سخن، و از آنجا که در بیرون از حوزه شعر، رابطه تخلص با شاعر همان رابطه اسم و مسماست، چنین کاربردی به خواننده شعر القا یا یادآوری می‌کند که گوینده شعر، شخص شاعر نیست؛
 ۲. در مواردی که گوینده شعر پند و اندرز می‌دهد و یا امر و نهی می‌کند، در ظاهر، شاعر(خاص) را مخاطب قرار می‌دهد و در واقع عام را اراده می‌کند و از این طریق هم ترک تصریح می‌کند و هم برتأثیر کلام می‌افزاید؛
 ۳. در جامعه بسته‌ای که نمی‌توان به سادگی از دیگران انتقاد کرد، به گوینده شعر امکان می‌دهد در ظاهر از شاعر و در واقع از دیگران انتقاد کند؛
 ۴. همان‌طور که از یک سو شعر را غیر شخصی می‌کند و تمایز میان گوینده و شاعر را برجسته می‌سازد، از سوی دیگر هم انتساب شعر را به شاعر یادآوری می‌کند و نام او را جاودانه می‌سازد؛
 ۵. در حوزه برون متنی، جایگاه و پایگاه اجتماعی شاعر را در زمان خود آشکار می‌سازد. به همین دلیل است که بسیاری از شعرا نام یا لقب ممدوح خود را برای تخلص انتخاب می‌کرده‌اند؛
 ۶. به گونه مخاطبی نمایشی و فراتاریخی، جانشین مخاطب تاریخی می‌شود. در واقع، از وقتی که قالب قصیده که مخاطب آن عمدتاً شخصیتی تاریخی است، از رواج می‌افتد، قالب غزل رواج می‌یابد که مخاطب آن، عمدتاً، فراتاریخی است. می‌توان گفت، در بسیاری از موارد، تخلص به نمایندگی از مخاطب فراتاریخی در غزل حضور می‌یابد.
- مواردی که برشمردیم، مهمترین کارکردهای تخلص در شعر است و بدیهی است شاعری به بزرگی حافظ در انتخاب تخلص خود به همه این موارد توجه داشته است. انتخاب تخلص «حافظ» همه این اهداف را به بهترین نحو برای شاعر تأمین می‌کرده است. اما علاوه براین، حافظ لقبی عام هم بوده است و در میان شاعران بزرگ هیچ‌کدام لقبی عام را برای تخلص انتخاب نکرده‌اند. حافظ با انتخاب این تخلص امکانی برای خود فراهم کرده که دیگران از فراهم کردن آن ناتوان بوده‌اند و آن امکان این است که شاعر همچنان که میان خود و گوینده

شعرش تمایز ایجاد کرده، میان خود به عنوان **حافظِ شاعر** و حافظی که در شعرش می‌آید به عنوان **حافظِ شعری** تمایز ایجاد کند و این هر دو تمایز، ایهامی فراشعری را در ساز و کارِ شاعرانه او به وجود آورده است و همین ایهام است که باعث شده شخصیتِ شاعر عمدتاً در هاله‌ای از ایهام باقی بماند. شاعر در اکثر موارد این تخلص را طوری در شعر خود به کار برده که هم مفهوم عام آن استنباط می‌شود و هم مفهوم خاص آن. حتی وقتی که می‌گوید:

عشقت رسد به فریاد ارخود به سان حافظ قرآن ز بر بخوانی با چهارده روایت

(ص ۶۶)

به سادگی و بدون هیچ‌گونه ممانعتی می‌توان گفت «حافظ» در این بیت مفهوم عام دارد، حتی بدون اینکه منکرِ حافظِ قرآن بودنِ شاعر شویم؛ بنابراین، در بیت مذکور، همچون در بسیاری از ابیات دیگر، کلمه «حافظ» دارای ایهام است و از یک سو بر خود شاعر دلالت می‌کند و از سوی دیگر بر هر حافظ قرآنی، و همین ایهام شعری است که به سبب ارتباط حافظِ شعری با حافظِ شاعر جنبه فراشعری پیدا می‌کند و شخصیت تاریخی شاعر را در هاله‌ای از ایهام قرار می‌دهد. ایهام مندرج در این بیت زمانی آشکارتر می‌شود که گوینده شعر را شخصیت دراماتیکی بدانیم که از حیثیت عشق دفاع می‌کند.

اگر بخواهیم رابطه این سه عنصر؛ حافظِ شاعر، حافظِ شعری و گوینده شعر را در غزلیات حافظ مورد بررسی قرار دهیم، هر بار یکی از روابط زیر بین آنها حاکم خواهد بود. بدیهی است رابطه‌ای که می‌گوییم رابطه‌ای درون شعری است و گرنه بیرون از شعر هر چه هست خود شاعر است.

الف) اتحاد هر سه عنصر: گرچه وجود چنین رابطه‌ای بین سه عنصر مذکور جزء موارد نادر است، اما به هر حال این رابطه گاه پیدا می‌شود و گفتنی است که در چنین حالتی می‌توان گفت شاعر از صنعت «تجرید» استفاده کرده است. ویژگی رابطه «الف» این است که حافظِ شعری، شاعر و سخندان است و گوینده شعر نیز راجع به شاعری و سخندانی وی صحبت می‌کند و بر ارزش هنری سخنان و اشعار او، اشعار دارد. بنابر این، از آنجا که شاعر بودن که ویژگی حافظِ شعری است و اشعار به ارزش هنری شعر که ویژگی گوینده شعر است هر دو از ویژگیهای شاعر هم هستند، می‌گوییم بین سه عنصر شاعر، حافظِ شعری و گوینده شعر رابطه اتحاد برقرار است. ابیات زیر نمونه‌ای از اتحاد سه عنصر مذکور است:

حافظ ار سیم و زرت نیست چه شد شاکر باش

چه به از دولت لطف سخن و طبع سلیم (ص ۲۵۳)

چنانکه ملاحظه می‌شود، بیت مذکور شباهت زیادی با بیت ابی الطیب متنبی دارد که سکاکی و تفتازانی آن را به عنوان شاهد مثال برای تجرید ذکر کرده‌اند.

حافظ چه طرفه شاخ نبات است کلک تو کش میوه دلپذیر ترازشهد و شکر است (ص ۲۹)

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید که گفته سخت می‌برند دست به دست (ص ۱۹)

ب) اتحاد حافظ شعری با گوینده شعر و عدم رابطه درون شعری آنها با حافظ شاعر: ویژگی این رابطه این است که گوینده شعر در مصراع اول مطلبی راجع به حافظ، و در مصراع دوم مطلبی راجع به خودش می‌گوید. سپس خواننده متوجه می‌شود مطلب مصراع دوم که گوینده راجع به خودش می‌گوید دنباله مطلب مصراع اول است که راجع به حافظ می‌گفت. کارکرد ادبی این رابطه این است که صنعت ادبی التفات را به وجود می‌آورد. این رابطه در سطح معنایی رابطه حافظ شعری را با گوینده شعر تقویت می‌کند. ابیات زیر نمونه‌ای از این نوع رابطه است:

به رندی شهره شد حافظ میان همدمان لیکن

چه غم دارم که در عالم قوام الدین حسن دارم (ص ۲۲۴)

به خاک حافظ اگر یار بگذرد چون باد ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدرم (ص ۲۲۷)

گر به هر موی، سری بر تن حافظ باشد همچو زلفت همه را در قدمت اندازم (ص ۲۳۰)

بیا و هستی حافظ ز پیش او بردار که با وجود تو کس نشنود ز من که منم (ص ۲۳۵)

ج) رابطه تباین میان هر سه عنصر: این رابطه دارای دو حالت است: در حالت اول گوینده شعر از موضع مخالفت و عناد راجع به حافظ شعری سخن می‌گوید. مانند:

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد

(ص ۹۱)

حافظ این خرقة که داری توبیینی فردا که چه زَنار ز زیرش به دغا بگشایند

(ص ۱۳۷)

مگو دیگر که حافظ نکته‌دان است که ما دیدیم و محکم جاهلی بود

(ص ۱۴۷)

ز جیب خرقه حافظ چه طرف بتوان بست که ما صمد طلبیدیم او صنم دارد
(ص ۸۱)

حافظم گفت که خاک در میخانه مجوی گو مکن عیب که من مشک ختن می‌بویم
(ص ۲۶۲)

برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ کزین فسانه و افسون مرا بسی یاد است
(ص ۲۶)

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد
(ص ۱۱۹)

در این حالت، ویژگی این رابطه آن است که «حافظ» بیشتر، مفهوم عام دارد و مترادف با «زاهد» به کار می‌رود و کارکرد آن این است که شاعر به سادگی می‌تواند از آفات اخلاقی مبتلا به حافظان و زاهدان، انتقاد کند.

در حالت دوم، گوینده شعر با موافقت و تحسین راجع به حافظ شعری سخن می‌گوید. مانند:

همت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که ز بند غم ایام نجاتم دادند
(ص ۱۲۴)

هر گنج سعادت که خدا داد به حافظ از یمن دعای شب و ورد سحری بود
(ص ۱۴۷)

چنانکه ملاحظه می‌شود، در این حالت شاعر می‌تواند از ارزشها و صفات معنوی خود، بدون اینکه بوی خودستایی از آن بیاید، یاد کند.

د) رابطه مبهم بین سه عنصر: در ابیاتی که این رابطه برقرار است، ماهیت هیچ‌کدام از عناصر بر خواننده آشکار نمی‌شود و ایهام شعری، ایهام فراشعری را تشدید می‌کند. مهمترین ویژگی این نوع ابیات برجستگی ایهام در لفظ «حافظ» است، به گونه‌ای که هم محتمل معنی خاص است و هم محتمل معنی عام. مانند:

دوش لعلش عشوه‌ای می‌داد حافظ را ولی من نه آنم کز وی این افسانه‌ها باور کنم
(ص ۲۳۸)

من ارچه حافظ شهرم جوی نمی‌ارزم مگر تو از کرم خویش یار من باشی
(ص ۳۲۰)

گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید آفرین بر نفست باد که خوش بردی بوی
(ص ۳۴۵)

خنده جام می و زلف گره گیر نگار ای بسا توبه که چون توبه حافظ بشکست
(ص ۲۰)

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی یکسر از کوی خرابات بر نددت به بهشت
(ص ۵۶)

پراکندگی این چهار رابطه در دیوان حافظ نه تنها یکی از مهمترین عوامل ابهام و ابهام درون شعری اوست، بلکه یکی از مهمترین عوامل ابهام‌زا راجع به شخصیت خود حافظ است. از آنجا که «حافظ» به هر حال تخلص شاعر است، خواننده انتظار دارد از طریق قضاوت‌هایی که در شعر او راجع به وی شده، اطلاعاتی کسب کند؛ اما سرانجام پی می‌برد کلمه «حافظ» که خود کلمه‌ای مبهم است و یک طیف وسیع معنایی را در بر می‌گیرد، وقتی به عنوان تخلص وارد شعر حافظ می‌شود ابهام آن دو چندان می‌شود و این ابهام وسیله‌ای می‌شود در دست شاعر تا به وسیله آن شخصیت‌های گوناگونی از وی یا خود ترسیم کند.

حافظ شعری به عنوان شخصیتی دراماتیک، منش و هویت ثابتی ندارد. این شخصیت دارای ویژگی‌های متعددی است که هر بار یکی از آنها مجال بروز می‌یابد. گرچه بسیاری از این ویژگی‌ها می‌تواند به نوعی منطبق بر شخصیت خود شاعر باشد، اما همه آنها به طور هم زمان در شخصیت دراماتیک شعر او متجلی نمی‌شوند؛ بنابراین، حافظ شعری، گاه حافظ قرآنی ریاکار است:

حافظ این خرقه بینداز مگر جان ببری کاتش از خرقه سالوس و کرامت برخاست
(ص ۱۷)

حدیث حافظ و ساغر که می‌زند پنهان چه جای محتسب و شحنه، پادشه دانست
(ص ۳۴)

آتش زهدوریا خرمن دین خواهد سوخت حافظ این خرقه پشمینه بینداز و برو
(ص ۲۸۱)

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد
(ص ۹۱)

نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد
(ص ۹۲)

حافظ به حق قرآن کز شید و زرق باز آی باشد که گوی عیشی در این جهان توان زد
(ص ۱۰۵)

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می کنند
(ص ۱۳۶)

- و گاه توبه کاری است که از زهد ریایی خود توبه کرده:

بشارت بر به کوی می فروشان که حافظ توبه از زهد ریا کرد
(ص ۸۹)

ز خانقاه به میخانه می رود حافظ مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد
(ص ۱۱۹)

- و گاه رندی است بی ریا که بر زاهد ریاکار طعنه می زند:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(ص ۸)

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند
(ص ۱۳۱)

- و گاه رندی است که برای رندی خود دلیل دارد:

حافظ چه شد ار عاشق و رند است و نظر باز بس طور عجب لازم ایام شباب است
(ص ۲۲)

رندی حافظ نه گناهی است صعب با کرم پادشه عیب پوش (ص ۱۹۲)

- و گاه توبه کار متزلزلی است که توبه می شکند:

خنده جام می و زلف گرهگیر نگار ای بسا توبه که چون توبه حافظ بشکست
(ص ۲۰)

- گاه همچون خیام اهل باده نوشی و اغتنام فرصت است و گاه از باده ازلی سرمست است:

بر رخ ساقی پری پیکر همچو حافظ بنوش باده ناب

- (ص ۱۱)
 ترک افسانه بگو و حافظ و می نوش دمی که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت
- (ص ۱۴)
 به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش چنین که حافظ ما مست باده ازل است
- (ص ۳۲)
 خرم دل آنکه همچو حافظ جامی ز می الست گیرد
- (ص ۱۰۱)
 حافظ منشین بی می و معشوق زمانی کایام گل و یاسمن و عید صیام است
- (ص ۳۳)
 - و گاه سحرخیزی صاحب همت و دعاگوست که دعایش در محل استجاب است:
 به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز که دعای صبحگاهی اثری کند شما را
- (ص ۶)
 می کند حافظ دعایی بشنو آمینی بگوی روزی ما باد لعل شکر افشان شما
- (ص ۱۰)
 همت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که ز بند غم ایام نجاتم دادند
- (ص ۱۲۴)
 هر گنج سعادت که خدا داد به حافظ از یمن دعای شب و ورد سحری بود
- (ص ۱۴۷)
 - گاه شخصیتی خوشنام و گاه شخصیتی بدنام است:
 نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست
- (ص ۵۲)
 صوفیان جمله حریفند و نظرباز ولی زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد (ص ۷۶)
 به رندی شهره شد حافظ میان همدمان لیکن
- چه غم دارم که در عالم قوام الدین حسن دارم (ص ۲۲۴)
- و گاه شاعری است که شعرش در حله اعجاز است:
 در آسمان نه عجب گر به گفته حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

(ص ۴)

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید که گفته سخت می برند دست به دست

(ص ۱۹)

سرود مجلس است اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین سخن ترانه توست

(ص ۲۵)

حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خدا داد است

(ص ۲۷)

عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است (ص ۳۰)

- و گاه خنیاگری موسیقی‌دان است:

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو افشانند فلک عقد ثریا را (ص ۴)

غزلیات عراقی است سرود حافظ که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد

(ص ۹۸)

غزل سرایی ناهید صرفه‌ای نبرد در آن مقام که حافظ برآورد آواز

(ص ۱۷۶)

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق نوای بانگ غزل‌های حافظ شیراز (ص ۱۷۶)

دلم از پرده بشد حافظ خوشگویی کجاست تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم

(ص ۲۶۰)

- و مهمتر از همه اینکه در اکثر مواقع عاشقی شیفته و دل از دست داده است:

قرار و خواب ز حافظ طمع مدار ای دوست قرار چیست صبوری کدام و خواب کجا

(ص ۳)

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد یعنی از وصل تو اش نیست بجز باد بدست (ص ۱۹)

حافظ هرآنکه عشق نورزید و وصل خواست احرام طوف کعبه دل بی وضو بیست

(ص ۲۲)

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

(ص ۲۶)



بسوخت حافظ و در شرط عشقبازی او هنوز بر سر عهد و وفای خویشتن است
(ص ۳۶)

از بین غزلیات حافظ، غزل‌های شماره ۲۰-۱۰۸-۱۳۹-۲۹۳-۳۲۹-۳۵۵-۳۵۶-۶۶۲-۴۷۵-
فاقد تخلص است. یعنی از مجموع ۴۹۵ غزل حافظ، ده غزل فاقد تخلص است. البته فاقد
تخلص بودن بدین معنی نیست که فاقد شخصیت دراماتیک است. بدیهی است که حتی
غزلیاتی که دارای تخلصند، اگر ابیات آنها فاقد وحدت معنایی باشد، نقش و منش شخصیت
دراماتیک، در ابیات مختلف ممکن است، تغییر کند. از میان ۴۸۵ غزلی که دارای تخلص است
در یک غزل، یعنی غزل شماره ۲۸۵ با مطلع زیر:

در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش

(ص ۱۹۳)

تخلص در مطلع غزل آمده و در غزل‌های ۱۱-۱۲-۱۶-۳۱-۴۷-۴۹-۱۳۰-۱۵۳-۱۷۱-۱۹۳-
۱۹۴-۲۱۴-۲۸۴-۳۰۸-۳۰۹-۳۱۹-۳۲۸-۳۴۳-۳۶۱-۳۶۲-۳۹۰-۴۰۲-۴۱۳-۴۲۱-۴۲۵-۴۳۳-
۴۵۴-۴۷۳-۴۸۱-۴۸۴ در یک یا چند بیت به آخر مانده آمده است. با این حساب از میان ۴۸۵
غزلی که دارای تخلص است در ۴۵۴ غزل، تخلص در بیت آخر (مقطع) آمده و در بقیه موارد
در ابیات دیگر. زین‌العابدین مؤتمن درباره تقدیم تخلص در شعر حافظ مطلب مفیدی نوشته
که در اینجا نقل می‌شود:

«در غزل‌های حافظ هر جا در مورد تخلص تقدیمی افتاده، غالباً به علت اختتام غزل به موضوع
مدیحه است و نیز محتمل است که شاعر غزلی پرداخته و در دیوان خود ثبت کرده و پس از
آن بیتی با همان وزن و قافیه بر خاطرش گذشته و ناچار آن را در پایان همان غزل قرار داده
است و چون ناسخین هنگام استنساخ و کتابت دیوان او تغییر و تبدیل را در ترتیب ابیات جائر
ندانسته‌اند تخلص به همان حال در بیت ماقبل آخر باقی مانده است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ص ۶۰)

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی نگارنده بر آن بود که با یافتن معیارهایی نظری، سبک «حافظ» در کاربرد
تخلص را بررسی کند. نتیجه این تحقیق نشان می‌دهد:

الف) برای درک ضرورتِ تخلص، لازم است بین شاعر و گوینده شعر تمایز قائل شویم؛ حتی اگر با نظریه پردازانی که این تمایز را حقیقی می‌دانند، هم عقیده نباشیم، دست کم باید، در خواندن شعر، چنین تمایزی را پیش فرض قرار دهیم؛

ب) شاعران بزرگ چه در انتخاب تخلص و چه در کاربرد آن معیارها و اهداف مهمی داشته‌اند؛

ج) حافظ و احتمالاً برخی دیگر از شعرا علاوه بر اهداف عمومی، اهداف اختصاصی هم داشته‌اند؛

د) نوع تخلص و طرز کاربرد آن در شعر حافظ و احتمالاً شعرای دیگر با سبک شخصی آنها ارتباط دارد. چنانکه ابهام مندرج در تخلص «حافظ» با ابهام به عنوان یکی از شاخصه‌های سبکی شعر حافظ ارتباط دارد؛

ه) نوع تخلص و طرز کاربرد آن با اندیشه‌های فلسفی، عرفانی و اجتماعی شاعر ارتباط دارد؛ (و) لاقلاً بخشی از ابهام شخصیتی شاعر، به عنوان ابهام فراشعری، ناشی از طرز کاربرد تخلص است.



پی نوشت

۱. از تعداد ۴۸۵ غزل حافظ که در آنها تخلص به کار رفته، در ۱۸۴ مورد، حافظ در مقام مخاطب قرار گرفته است.

۲. محقق گرانقدر آقای دکتر پورنامداریان این گوینده را «فرامن» می‌نامد. (برای اطلاعات بیشتر ر.ک. پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۱۲۹-۱۵۲).

۳. مطلع آن عبارت است از:

با او دلم به مهر و مودت یگانه بود سیمرخ عشق را دل من آشیانه بود.

برای اطلاعات بیشتر ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ص ۵۷ و نیز ص ۲۰۷).

۱ مثلاً قصیده معروف او با مطلع:

دلنواز من بیمار شما یید همه بهر بیمار نوازی به من آید همه

(خاقانی، ۱۳۷۴: ص ۴۰۶)

۵. مثلاً غزلی که با مطلع زیر شروع می‌شود:

ترسایچه‌ای ناگه قصد دل و جانم کرد سودای سر زلفش رسوای جهانم کرد.
 (عطار، ۱۳۷۱: ص ۱۵۸)

۶. این نظریه در مقاله‌ای تحت همین عنوان، «The Intentional Fallacy» آمده (برای مطالعه متن مقاله ر.ک. وی‌مست، ۱۹۶۷: ص ۳-۱۸).

۷. برای مطالعه متن کامل مقاله یاکوبسن، ر.ک. یاکوبسن، ۱۹۸۸: ص ۳۲-۵۷ و نیز برای اطلاعات بیشتر ر.ک. (اسکولز، ۱۳۷۹: ص ۳۱-۶۶) و نیز ر.ک. (احمدی، ۱۳۷۸: ص ۶۵-۹۳)

۸. Discourse

۹. Utterance

۱۰. درباره کلمات اشاره‌گر ر.ک. Levinson, 1997: P54-94

شایان ذکر است دکتر کورش صفوی به جای اصطلاح «اشاره‌گر» معادل «شاخص» را به کار برده است.
 ر.ک. (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۱۶۷)

۱۱. دکتر شفیع کدکنی راجع به کلمه قرأ می‌نویسد: «از تأمل در متون فارسی قرون پنجم و ششم به ویژه متون عرفانی دانسته می‌شود که این کلمه به معنی زاهدانی است که با زهد خویش باعث درد سر دیگران می‌شده‌اند و بدین مقام بسیار مغرور بوده‌اند. قرآنی و زاهدی تقریباً در معنی مترادف یکدیگر به کار می‌رفته است. قرآء - که جمع آن در فارسی قرآن یا قرآیان است - مردمی بوده‌اند که به عربی آنان را - در این معنی - متفرد می‌خوانده‌اند و ابویزید بسطامی از دست آنان شکایت بسیار داشته و می‌گفته است: ... قرآن بسطام مرا پیر کردند. ای کاش ایشان را ندیده بودمی و می‌گفته: ... ای قرآن‌گونه که هستی خوشتن را بنمای یا آنچنان باش که می‌نمایی (کتاب النور ۹۳) و از همین سخنان بایزید می‌توان فهمید که قرآن یا متقربین مردمی اغلب متظاهر به زهد بوده‌اند و از معنویت آن بی‌بهره» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ص ۵۳۶)

منابع

۱. احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸
۲. اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۹.

۳. باستانی پاریزی، محمد ابراهیم؛ نای هفت بند؛ چاپ اول، تهران: نشر علم، ۱۳۸۱
۴. پورنامداریان، تقی؛ در سایه آفتاب؛ شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰
۵. تاج‌الحلای، علی‌بن‌محمد؛ دقایق‌الشعر؛ به تصحیح دکتر سید محمد امام، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۸۳
۶. تفتازانی، سعدالدین؛ کتاب‌المطول فی شرح تلخیص‌المفتاح؛ قم: منشورات مکتبه‌الداوری، بی‌تا.
- ۷- حافظ، شمس‌الدین محمد؛ دیوان اشعار؛ به اهتمام علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۸۲
- ۸- خاقانی شروانی، افضل‌الدین؛ دیوان اشعار؛ به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۴.
۹. رادویانی، محمدبن‌عمر؛ ترجمان‌البلاغه؛ به تصحیح احمد آتش، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات اساطیر، ۱۳۶۲
۱۰. زرین کوب، عبدالحسین؛ با کاروان حله؛ چاپ یازدهم، تهران: انتشارات علمی، ۱۳۷۸
۱۱. شفیع‌کدکنی، محمدرضا؛ در اقلیم روشنایی؛ چاپ اول، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۷۳
۱۲. _____؛ اسرار التوحید، ج ۲ «تعلیقات»؛ چاپ پنجم، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۸۱
۱۳. شمس‌الدین آملی، محمدبن‌محمود؛ نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون؛ به تصحیح میرزا ابوالحسن شعرانی، تهران: کتابفروشی اسلامیّه، ۱۳۷۷ قمری.
۱۴. شمس‌الدین محمدبن‌قیس رازی؛ المعجم فی معاییر اشعارالعجم؛ به تصحیح دکتر سیروس شمیسا، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۳
۱۵. شمیسا، سیروس؛ سیر غزل در شعر فارسی؛ چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۰



۱۶. صفوی، کورش؛ درآمدی بر معنی‌شناسی؛ چاپ اول، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۹.
۱۷. عطار نیشابوری؛ دیوان اشعار؛ به تصحیح تقی تفضلی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.
۱۸. عماد الدین گاوآن، محمودبن محمد؛ مناظرالانشاء؛ چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نشر آثار، ۱۳۸۱.
۱۹. فروزانفر، بدیع الزمان؛ سخن و سخنوران؛ چاپ چهارم، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۹.
۲۰. مؤتمن، زین‌العابدین؛ تحول شعر فارسی؛ چاپ چهارم، تهران: انتشارات طهوری، ۱۳۷۱.
۲۱. نصیرالدین طوسی، اساس الاقتباس؛ به تصحیح سیدعبدالله انوار، ج ۱. «متن اساس الاقتباس» تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۲۲. نفیسی، علی اکبر (ناظم‌الاطباء)؛ فرهنگ نفیسی؛ افسست، تهران: کتابفروشی خیام؟.
۲۳. وحیدیان کامیار، تقی؛ بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی؛ انتشارات دوستان، چاپ اول، ۱۳۷۹.
24. Abrams, M.H.; Glossary of Literary Terms; Sixth Edition, Fort: Worth HARCOURT BRACE, COLLEGE PUBLISHERS, 1985.
25. Eliot, T.S.; On Poetry and Poets; New York: Octagon Books, 1975.
26. Livison stephen C.; pragmatics; Cambridge: Cambridge up, 1983.
27. Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" Lodge, David, ED.; Modern_Criticism and Theory, London and New York: Longman, 1988, pp32-57.
28. Ricoeur, paul "The Rule of metaphor, multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language" Translated by Robert Czerny with Kathleen mclaughlin and john Costello, SI, London, Routledge, 1997.
29. Wimsatt W.K.; The Verbal Icon; Studies in the Meaning of poetry. Lexington: Kentucky up, 1967.