ارزش تخلص‌وکاربردآن درشعرحافظ

دکترعلی‌محمدی‌آسیابادی
عضو هیأت علمی دانشگاه شهر کرد

چکیده

تخلص، تا آنجا که به غزل مربوط می‌شود، نامِ شعریِ شاعر است که اغلب در بیت آخرِ غزل به کار می‌رود. با آنکه غزلسرایان بزرگ، تخلص خود را در اکثر غزلیاتشان آورده‌اند، ادبا چیزی دربارهٔ علت و ضرورت آن ننوشته‌اند. از آنجا که در بلاغت و علوم ادبی ما، بین شاعر و گویندهٔ شعر، تمایز قائل نشده‌اند، ماهیّتِ نظری و ارزش زیبایی‌شناختیِ تخلص مجهول باقی مانده است. البته این بدان معنا نیست که شاعران بزرگ از ماهیّت 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 ماهیّت تخلص را آشکار می‌کند، بلکه به سبک‌شناسیِ شعرِ 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، گسترشِ ایهام از درون شعر به بیرون شعر، یا به بیان دیگر، سریانِ ایهام از شعر به شاعر است. در این مقاله، کوشیده شده است ماهیّت تخلص از طریق تحقیق در

دری‌افت مقاله: ۸۴/۶/۲۲ پذیرش مقاله: ۱۷/ ۸ / ۱۳۸۴

Archive of SID
www.SID.ir

منابع مختلف بررسی‌شود و سپس ارزش زیبایی‌شناختیِ آن با تمایزِ میان گویندهٔ شعر و شاعر، و بررسی کاربرد آن در غزلیات حافظ تبیین گردد.

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

مقدمه

یکی از راههای غیر شخصی«Impersonal» کردنِ شعر در ادبیات سنتی ما، که منجر به افزایش مشارکت خواننده می‌شود، کاربرد تخلّص است. کاربرد تخلّص که مهمترین جایگاه آن در غزل است، منتقد ادبی را در مقابل پرسشی قرار می‌دهد که عمدتا" جنبهٔ بوطیقایی (شعرشناختی) دارد و آن سؤال این است که چه رابطه‌ای بین شاعر و تخلّص 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 تخلّصش انگیزه‌ای داشته است. مثلا" خاقانی اسم شعری خود را از نام ممدوح خود، خاقان اکبر، منوچهر شروانشاه، اخذ کرده(فروزانفر، ۱۳۶۹: ص۶۱۲) و سعدی از نام سعد بن ابوبکر زنگی(زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ص۲۴۵) و قس علی هذا. همچنین می‌توان گفت؛ همان رابطه‌ای که بین هر اسم و مسمای دیگری وجود دارد، بین شاعر و تخلّص او هم وجود دارد؛ اما امثال این پاسخها، ارزش زیباشناختی تخلّص 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 تخلّص را ممکن کند.

از آنجا که تخلّص، نامِ شعریِ شاعر است، رابطهٔ آن با شاعر، در بیرون از حوزهٔ شعر، همان رابطهٔ اسم و مسماست؛ اما در حوزهٔ شعر، مسأله به این سادگی نیست؛ زیرا دنیای شعر دنیایی است جدای از دنیای بیرون. احتمالاً شاعر، تخلّص 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 گویندهٔ شعر را خودِ واقعیِ شاعر بدانیم، شاعر در شعر خود حضور دارد و نیازی نیست که تخلّص خود را در آن بیاورد؛ ولی وقتی غزلسرایان بزرگی همچون سعدی و حافظ، تخلّص خود را در اکثر قریب به اتفاق غزلیات خود آورده‌اند، یا باید بپذیریم که آنها خود پذیرفته‌اند که پس از سروده شدن شعر، دیگر گویندهٔ شعر محسوب نخواهند شد و برای حضور خود در شعر و اعلام انتساب آن به خود، از تخلّص استفاده

Archive of SID

www.SID.ir

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

کاربرد تخلّص، عمدتاً دو مرحلهٔ نزدیک به هم را پشت سر گذاشته است: مرحلهٔ اول زمانی است که قالب قصیده از رواج می‌افتد و قالب غزل رواج می‌یابد. در این مرحله کاربرد تخلّص نیز رواج می‌یابد؛ مرحلهٔ دوم زمانی است که برخی از شاعران بزرگ، همچون مولوی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم، به ماهیّت زیباشناختی و فلسفی تخلّص پی می‌برند و می‌کوشند تخلّصی 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. دربارهٔ ارزش ادبی و زیبایی‌شناسی تخلّص تاکنون تحقیق بایسته‌ای صورت نگرفته، ولی در آثار برخی محققان اشاره‌های جسته گریخته‌ای از منظر سبک‌شناسی بدان شده است. کتاب ارزشمند *تحوّل شعر فارسی* تألیف زین العابدین مؤتمن، تنها منبعی است که در آن بحث نسبتاً مفصلتری راجع به تخلّص شده است. (مؤتمن، ۱۳۷۱: ص۵۷-۶۳) اما در اثر مذکور نیز دربارهٔ ارزش ادبی تخلّص، ماهیت و کارکردهای آن، بحثی صورت نگرفته است. راجع به تخلّص حافظ نیز، جز دربارهٔ علتِ انتخابِ آن توسط شاعر، تحقیق بایسته‌ای صورت نگرفته‌است. نگارنده‌در این مقاله کوشیده است با استفاده از نظریه‌های ادبی، ماهیت تخلّص و طرز کاربرد آن را در شعر حافظ از منظری جدید بررسی کند.

تخلّص چیست؟

تخلّص در رایجترین معنی آن، نامِ شعریِ 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 تخلّص خود را در آن آورد.» (نفیسی، بی تا: ص۸۲۹) همچنین در فرهنگ مزبور در توضیح «تخلّص کردن» آمده: «ذکر نمودنِ شاعر، تخلّص خود را در شعر» (نفیسی،همان). تخلّص در این معنی که نفیسی و برخی از فرهنگ نویسان دیگر نوشته‌اند، کاربرد متأخری از این اصطلاح است و احتمالا" ناشی از توسّعی است که در معنای آن، در یک مقطع زمانی به وجود آمده است. از

Archive of SID

www.SID.ir

روی شواهد و قرائنی که در دست است می‌توان سیر تحوّل 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 *ترجمان البلاغه* که از قدیمترین کتب این رشته است در تعریف صنعت «حسن تخلّص» آمده: «و یکی از جملهٔ بلاغت آن است و صنعت کی تخلّص نیکوتر بوذ و چنان باید کی شاعر تکلّف کند و بیت مخلص نیکوتر و قویتر گویذ و اگر قوتر نگویذ، باری کم از بیتهای دیگر نیایذ» (رادویانی،۱۳۶۲:ص۵۷). 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:ص۸۲)

چنانکه از موارد مذکور استنباط می‌شود، اصطلاح تخلّص در این موارد نه به معنی نامِ شعریِ شاعر و نه به معنی استعمالِ نامِ شعری است، بلکه بر بیتی از قصیده دلالت می‌کند که حدِّ واسطِ 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 مدحِ ممدوح می‌پردازد.

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

از شواهد و قراینی 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 معمولا" در بیت آخر غزل می‌آید و در قصیده بیتی بوده که به تغزل یا تشبیب و نسیب پایان می‌داده و مقدمهٔ مدح واقع می‌شده، خود از قراینی 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 کناراصطلاحات تشبیب و نسیب آورده‌اند و آن را به عنوان یک قالب شعری مستقل تعریف نکرده‌اند. (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ص ۳۵۸، شمس‌الدین محمد آملی، ۱۳۷۷ق: ج۱، ص۱۷۹) گویا اولین بار، در قرن نهم است که غزل به

Archive of SID
www.SID.ir

عنوان یک قالب شعری مستقل تعریف می‌شود، چنانکه خواجه عماد الدین محمود گاوان (م۸۸۶) در تعریف آن نوشته:«فالغزل، ابیات ذات مَطلَعٍ متَحدَّهٔ الوزنِ و القافیهٔ غیر متجاوزهٔ عَنْ اثنیعَشَرَ بیتاً» (خواجه عماد الدین گاوان،۱۳۸۱: ص ۱۰۱) همچنین دربارهٔ تخلّص 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 ص۱۰۲)

شاهد دیگر این مدعا، محدودیت ابیات غزل است که در اولین غزلیات فارسی به چشم می‌خورد. «در اوائل عهد، غزلها معمولا" کوتاه بود، در قرن ششم غزلهای کوتاه و بلند هر دو در دیوانهای شعرا پیدا می‌شود.» (مؤتمن،۱۳۷۱: ص۵۳). و نیز تعداد ابیات غزل معمولاً کمتر از تعداد ابیات قصیده است و مخصوصا" با تعداد ابیاتی که به عنوان تغزل در آغاز قصاید می‌آمده مناسبت کامل دارد. شمیسا نیز دربارهٔ منشأ غزل فارسی می‌نویسد: «بهترین دلیل برای اثبات این نکته که غزل همان تغزل بوده است، مسألهٔ تخلّص است. تخلّص در قصیده در وسط شعر، بین دو بخش وصف و مدح قرار دارد. وقتی بخش مدح از بین رفت، بیت تخلّص، بیت پایانی شد. منتهی تخلّص در قصیده اسم بردن از ممدوح است و در غزل آوردن اسم شاعر» (شمیسا، ۱۳۷۰: ص۵۴) با توجه به همین شواهد و قرائن می‌توان حدس زد که تخلّص در معنیِ نامِ شعریِ شاعر ناشی از توسّع در کاربرد آن بوده است و هیچ‌گونه وجه تسمیهٔ دیگری نمی‌توان برای آن قائل شد. در یک مقطع، تخلّص بیتی است که نام یا لقب یا کنیهٔ 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، بیتِ تخلّص در میان قصیده واقع می‌شده و در مقطع دوم در پایان غزل. سرانجام، تلازم این بیت با نام شاعرـ البته در مقطع دوم- باعث شده اصطلاح «تخلّص» در معنیِ نامِ شعریِ شاعر رواج یابد.

اما راجع به ماهیت زیبایی‌شناسیِ 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 صنعتِ «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 نوعِ آن می‌نویسد: «تجرید این است که شاعر خود را مخاطب قرار دهد و با خود سخن بگوید (وحیدیان کامیار،۱۳۷۹: ص۱۱۳). با توجه به معنای لغوی «تجرید» و

Archive of SID

www.SID.ir

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 گفتهٔ ابی الطیب:

لاخیل عندک تهدیها و لا مال فلیسعد 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: ص۴۳۴)

چنانکه از گفتهٔ تفتازانی مشخص می‌شود، صرفِ 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، حاملِ نام یا تخلّص شاعر نیست و شاعر به صراحت مخاطبِ سخن قرار نگرفته است، بلکه مخاطبِ سخن، کسی است که وصف حال او شبیه به وصف حال شاعر است و این شباهت در حدّی است که خوانندهٔ 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 لازمهٔ استفاده از آن، داشتنِ توانایی ویژه است؛ اما کاربرد تخلّص در مقام مخاطب یا به بیان دیگر، صرف اینکه شاعر خود را از طریق تخلّص مخاطب قرار دهد مستلزم هیچ‌گونه توانایی شاعرانه‌ای نیست، بلکه خاصیتِ زبانیِ تخلّص طوری است که شاعر را خود به خود در اکثر مواقع، در مقامِ مخاطب یا سوم شخص قرار می‌دهد و به ندرت اتفاق می‌افتد که شاعر صرفاً برای مخاطب قرار دادنِ خود از طریقِ تخلّص، متحمل زحمتی شود.[1] علاوه بر این، چنانکه در غزلیات حافظ مشاهده می‌شود، حافظِ شعری (فردی که به اسم حافظ در شعر حاضر می‌شود) در بسیاری مواقع، نه شباهتی با حافظِ شاعر دارد و نه شباهتی با گویندهٔ شعر.

تخلّص وگویندهٔ نمایشی شعر

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

Archive of SID

www.SID.ir

دانست. از منظر ساختارگرایی گوینده کسی است که وقتی پاره‌گفتاری بیان می‌شود، مرجعِ ضمیرِ اول شخصِ 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 نظریهٔ امیل بِنونیست، زبان‌شناس و ساختارگرای فرانسوی، می‌نویسد: «کلمهٔ «من» به تنهایی مفهومی ندارد، اما شاخصِ ارجاعِ 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 گفتنِ 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 ضمایر شخصی اضافه کرد. زمان افعال، نظامهای دستوری بسیار متفاوتی را تشکیل می‌دهد، اما همهٔ زمانها [در هر نظام دستوریی] مبتنی بر زمان حالند؛ زیرا زمان حال نیز مانند ضمیر شخصیِ[«من»]، خود بیانگر است.(ریکور، ۱۹۹۷: ص۷۵). با این وصف، گویندهٔ شعر کسی است که مرجعِ ضمیرِ اول شخص مفرد است و نه لزوما" شاعر.

گویندهٔ بسیاری از غزلیات مولوی خداست.[۲] گویندهٔ یکی از مشهورترین شعرهای فارسی که منسوب به سنایی است، شیطان است.[۳] گویندهٔ برخی از اشعار خاقانی که در رثای فرزندش رشیدالدین سروده، خودِ رشیدالدین است.[۴] گویندهٔ برخی از غزلیات عطار، شیخ صنعان است[۵] و به طور کلّی گویندهٔ بسیاری از اشعار، کسی غیر از خودِ شاعر است. البته ممکن است برخی بگویند که این‌گونه موارد، حکم «النادر کالمعدوم» دارد و نمی‌توان با استناد به آنها حکم کلّی کرد. پاسخ این اشکال این است که در این‌گونه موارد یا مواردی که فرد یا افرادی مورد اسناد مجازی واقع شده‌اند، گویندهٔ شعر تمایز کلّی 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 دالّ 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 دالّ بر این باشد که همواره این تمایز، ولو به صورت پنهان و نسبی وجود دارد. حتی در مواردی که تصور می‌کنیم شاعر، شعرِ خود را از زبان دیگری بیان نکرده، باز هم نمی‌توان گویندهٔ شعر را خود شاعر دانست. اما آن دیگری هم که او را گویندهٔ شعر

Archive of SID

www.SID.ir

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

ویمست یکی از نظریه‌پردازان این مکتب می‌نویسد: «مطمئنا" معنی برخی از اشعار ممکن است جنبهٔ شخصی داشته باشد، بدین معنی که برخی ازاشعار وضعیت روحی کسی را بیان می کنند، 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 گویندهٔ دراماتیک شعر – منِ شعری غزل – نسبت دهیم و اگر به هر دلیل به شاعر نسبت دادیم فقط از طریق استنباط از زندگی‌نامهٔ او باشد.(ویمست، ۱۹۶۷: ص۵)

اساسا" از منظر فلسفی، شعر و در کلّ، سخن ادبی،فاقد گویندهٔ متعیّن (گوینده‌ای که محدود به زمان و مکان و شرایط خاصّ باشد) است و این مطلبی است که نه تنها فرمالیستها با نظریه‌ای همچون «سفسطهٔ نیتمندی»[۶] آن را بیان کرده‌اند، بلکه فلاسفهٔ قدیم هم در بوطیقای مشّائی به طور غیر مستقیم چنین عقیده‌ای را بیان کرده‌اند. مثلا" خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب *اساس الاقتباس* برای خطابه که مادهٔ 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: ص۳۹۲) ولی دربارهٔ شعر می‌نویسد:«انفعال تخییل از جهت التذاذ، 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 شعرنباید لحاظ شود قائل و مخاطب است و آنچه باید لحاظ شود نفسِ 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 کارکردِ 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، همهٔ کسانی که از منظر بوطیقا به شعر و سخن ادبی نگاه کرده‌اند، منکر گویندهٔ متعیّن برای شعر شده‌اند و شاعر را به عنوان یک شخصیّت متعین، گویندهٔ شعر ندانسته‌اند.

Archive of SID
www.SID.ir

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 شخصیّت نمایشی را خلق کند که در شعر سخن بگوید». (الیوت،۱۹۷۵: ص۹۷) الیوت در جای دیگر همین مقاله می‌نویسد: «به عقیدهٔ من در هر شعری، از مکاشافات شخصی گرفته تا حماسه یا نمایشنامه، بیش از یک صدا شنیده می‌شود. اگر نویسنده هرگز با خود سخن نمی‌گفت، نتیجهٔ 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، اصلا" نمی‌تواند شعر باشد.»(همان، ص۱۰۹)

چنانکه از اظهارات الیوت مشخص می‌شود، به عقیدهٔ وی آنچه گویندهٔ نمایشیِ شعر می‌گوید چیزی است که شاعر با خود گفته است، ولی نه برای خود. در واقع، حدیث نفس شاعر است که به زبان گویندهٔ دراماتیکِ شعر جاری می‌شود تا به گوش مخاطب برسد. اصطلاحِ «پرسونا» امروزه در مواردی به کار می‌رود که نویسنده از راوی اول شخص استفاده می‌کند. در این‌گونه موارد می‌گویند شاعر در جلد شخص دیگری فرو رفته و از زبان او سخن می‌گوید. ایبرامز دربارهٔ این اصطلاح می‌نویسد: «پرسونا کلمهٔ 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 کلمهٔ انگلیسی «person» به معنی «شخص» و «فرد» از همین کلمه مشتق شده است. اخیراً در مباحث ادبی، اصطلاحِ «پرسونا» اغلب برای راوی اول شخص به کار می‌رود، چه این راوی، «منِ» یک منظومهٔ روایی باشد، چه «من» در یک داستان و چه گوینده‌ای که صدایش را در غزل می‌شنویم»(ایبرامز، ۱۹۹۳:ص۱۵۵)

چرا باید به شخصیّت 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

Archive of SID

www.SID.ir

اشاره‌گر«deictic words» استفاده می‌شود. کلمات اشاره‌گر کلماتی هستند که بخشی از معنای خود را از موقعیّتی که گفتمان[۸] در آن تولید می‌شود، اخذ می‌کنند. منظور از موقعیّت، عواملی نظیر گوینده، مخاطب و زمان و مکان گفتمان است. ضمایرِ اول شخص و دوم شخص، قیدهای زمان و مکان و صفات و ضمایر اشاره و برخی از افعال، کلماتی هستند که بخشی از معنی آنها از طریق موقعیّتی که پاره‌گفتار[۹] در آن به کار می‌رود، مشخص می‌شود.[۱۰]

از میان کلمات اشاره‌گر، کاربردِ ضمایر 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 ضمایر مرجعی در نظر نگیریم، متن، معنایِ محصّلی نخواهد داشت. حال اگر شخص شاعر را مرجع ضمیر اول شخص بگیریم و مخاطبِ 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 بهرهٔ شخصی و عاطفی ببرد و نه می‌تواند با آن رابطه برقرار کند. در حالی که واقعیتهای موجود نیز ثابت می‌کند خوانندهٔ شعر، وقتی شعر را نه به عنوان سند تاریخی بلکه به عنوان شعر می‌خواند، در ناخودآگاه خود شاعر را گویندهٔ شعر فرض نکرده است، بلکه گویندهٔ شعر را گویندهٔ نمایشی می‌داند که خودش نقش او را اجرا می‌کند. اگر شعرِ موفق، عمر جاودان می‌یابد، از این روست که هر کسی می‌تواند نقش گویندهٔ آن را اجرا کند و اگر گویندگیِ آن به شاعر ختم می‌شد، عمر شعر هم بیشتر از عمر شاعر نبود.

تخلّص در غزلیات حافظ

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

Archive of SID
www.SID.ir

پیش از اینکه به کارکردها بپردازیم، بهتر است دربارهٔ دو مسألهٔ مقدماتی بحث کنیم؛ یکی راجع به مفهوم عامِ واژهٔ «حافظ» و دیگری راجع به علتِ انتخاب این تخلّص .

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 مقالهٔ 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 صدهزار حدیث بوده‌اند؛ ۳. قرآن را به آهنگ خوش می‌خوانده‌اند؛ ۴. مطرب و قوال بوده‌اند؛ ۵. موسیقی‌دان وخواننده بوده‌اند. علاوه بر این، آقای پاریزی از اشخاص زیادی به عنوان مصداق تاریخی نام می‌برد که یا همهٔ این هنرها را با هم داشته‌اند و یا برخی از آنها را با هم داشته‌اند و چنانکه وی می‌گوید: «این حفّاظ بیشتر با خانقاهها سر و کار داشته‌اند و طبعاً با سماع صوفیه نیز ارتباطی می‌یابند». (باستانی پاریزی،۱۳۸۱: ص۲۱۱) در *فرهنگ نفیسی* نیز ذیل کلمهٔ«حافظ» آمده‌است «مأخوذ از تازی کسی‌که همهٔ قرآن مجید را از برداشته باشد و کسی که‌درگورستان تلاوت قرآن کند وحارس و نگهدار. و مطرب و قوال» (نفیسی،بی تا: ص۱۱۹۵) 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 صاحبش 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 قرّایان که احتمالاً بسیاری از آنها همان حافظان قرآن بوده‌اند، مورد انتقاد عارفان آزاداندیش بوده است.[۱۱]

راجع به علت انتخابِ تخلّصِ «حافظ»، نظر مشهور این است که شاعر آن را بدین دلیل انتخاب کرده که خود حافظِ 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 دلیلِ شاعر در انتخاب آن دانسته‌اند، فقط به ارتباط تخلّص با شاعر توجه کرده‌اند نه اهمیت و جایگاه آن در شعر.

Archive of SID

www.SID.ir

تخلّص در شعر کارکردهایی دارد که مهمترین آنها عبارت است از:
۱.برجسته کردنِ تمایزِ میانِ شاعر و گویندهٔ نمایشی شعر. کاربرد تخلّص در اکثر موارد به نحوی است که شاعر یا مخاطب واقع می‌شود و یا موضوع سخن، و از آنجا که در بیرون از حوزهٔ شعر، رابطهٔ تخلص با شاعر همان رابطهٔ اسم و مسماست، چنین کاربردی به خوانندهٔ شعر القا یا یادآوری می‌کند که گویندهٔ شعر، شخص شاعر نیست؛
۲. در مواردی که گویندهٔ 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 جامعهٔ بسته‌ای که نمی‌توان به سادگی از دیگران انتقاد کرد، به گویندهٔ 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 حوزهٔ 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 تخلّص انتخاب می‌کرده‌اند؛
۶. به گونهٔ مخاطبی نمایشی و فراتاریخی، جانشین مخاطبِ 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، تخلّص به نمایندگی از مخاطب فراتاریخی در غزل حضور می‌یابد.

مواردی که برشمردیم، مهمترین کارکردهای تخلّص در شعر است و بدیهی است شاعری به بزرگیِ حافظ در انتخاب تخلّص خود به همهٔ این موارد توجه داشته است. انتخاب تخلّص «حافظ» همهٔ 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 تخلّص انتخاب نکرده‌اند. حافظ با انتخاب این تخلّص 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 گویندهٔ

Archive of SID
www.SID.ir

شعرش تمایز ایجاد کرده، میان خود به عنوان **حافظ شاعر** و حافظی که در شعرش می‌آید به عنوان **حافظ شعری** تمایز ایجاد کند و این هر دو تمایز، ایهامی فراشعری را در ساز و کار شاعرانهٔ او به وجود آورده است و همین ایهام است که باعث شده شخصیت شاعر عمدتاً در هاله‌ای از ابهام باقی بماند. شاعر در اکثر موارد این تخلّص 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

(ص۶۶)

به سادگی و بدون هیچ‌گونه ممانعتی می‌توان گفت «حافظ» در این بیت مفهوم عام دارد، حتی بدون اینکه منکر حافظ قرآن بودن شاعر شویم؛ بنابراین، در بیت مذکور، همچون در بسیاری از ابیات دیگر، کلمهٔ «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 حافظ شعری با حافظ شاعر جنبهٔ فراشعری پیدا می‌کند و شخصیت تاریخی شاعر را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد. ایهام مندرج در این بیت زمانی آشکارتر می‌شود که گویندهٔ شعر را شخصیت دراماتیکی بدانیم که از حیثیت عشق دفاع می‌کند.

اگر بخواهیم رابطهٔ این سه عنصر؛ حافظ شاعر، حافظ شعری و گویندهٔ 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 وگرنه بیرون از شعر هرچه 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 رابطهٔ «الف» این است که حافظ شعری، شاعر و سخندان است و گویندهٔ 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 حافظ شعری است و اشعار به ارزش هنری شعر که ویژگی گویندهٔ شعر است هر دو از ویژگیهای شاعر هم هستند، می‌گوییم بین سه عنصر شاعر، حافظ شعری و گویندهٔ شعر رابطهٔ اتحاد برقرار است. ابیات زیر نمونه‌ای از اتحاد سه عنصر مذکور است:

Archive of SID

www.SID.ir

حافظ ار سیم و زرت نیست چه شد شاکر باش
چه به از دولت لطف سخن و طبع سلیم(ص۲۵۳)

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 دلپذیرترازشهدو شکر است(ص۲۹)
زبان کلک توحافظ چه شکر آن گوید که گفتهٔ سخنت می‌برنددست به دست(ص۱۹)

ب) اتحادحافظ‌شعری با گویندهٔ شعر و عدم رابطهٔ درون شعریِ آنها با حافظِ شاعر: ویژگی این رابطه این است که گویندهٔ شعر در مصراع اول مطلبی راجع به حافظ، و در مصراع دوم مطلبی راجع به خودش می‌گوید. سپس خواننده متوجه می‌شود مطلبِ مصراعِ دوم که گوینده راجع به خودش می‌گوید دنبالهٔ مطلبِ مصراعِ 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 رابطهٔ حافظِ شعری را با گویندهٔ شعر تقویت می‌کند. ابیات زیر نمونه‌ای از این نوع رابطه است:

به رندی شهره شد حافظ میان همدمان لیکن
چه غم دارم که درعالم قوام الدین حسن دارم(ص۲۲۴)
به خاک حافظ اگر یار بگذرد چون باد ز شوق در دل آن تنگنا کفن بدرم (ص۲۲۷)
گر به هر موی، سری بر تن حافظ باشد همچو زلفت همه را در قدمت اندازم(ص۲۳۰)
بیا و هستی حافظ ز پیش او بردار که با وجود تو کس نشنود ز من که منم(ص۲۳۵)

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

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد (ص۹۱)
حافظ این خرقه که داری توببینی فردا که چه زنّار ز زیرش به دغا بگشایند (ص۱۳۷)
مگو دیگر که حافظ نکته‌دان است که ما دیدیم و محکم جاهلی بود (ص۱۴۷)

Archive of SID
www.SID.ir

ز جیب خرقهٔ حافظ چه طرف بتوان بست که ما صمد طلبیدیم او صنم دارد
(ص۸۱)

حافظم گفت که خاک در میخانه مبوی گو مکن عیب که من مشک ختن می‌بویم
(ص۲۶۲)

برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ کزین فسانه و افسون مرا بسی یاد است
(ص۲۶)

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد
(ص۱۱۹)

در این حالت، ویژگیِ 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، گویندهٔ شعر با موافقت و تحسین راجع به حافظِ شعری سخن می‌گوید. مانند:

همت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که ز بند غم ایام نجاتم دادند
(ص۱۲۴)

هر گنج سعادت که خدا داد به حافظ از یمن دعای شب و ورد سحری بود
(ص۱۴۷)

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

د) رابطهٔ مبهم بین سه عنصر: در ابیاتی که این رابطه برقرار است، ماهیت هیچ‌کدام از عناصر بر خواننده آشکار نمی‌شود و ایهامِ 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
(ص۲۳۸)

من ارچه حافظ شهرم جوی نمی‌ارزم مگر تو از کرم خویش یار من باشی
(ص۳۲۰)

Archive of SID

www.SID.ir

گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید　　آفرین بر نفست باد که خوش بردی بوی
(ص۳۴۵)

خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار　　ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست
(ص۲۰)

حافظا روز اجل گر به کف آری جامی　　یکسر از کوی خرابات برندت به بهشت
(ص۵۶)

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

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

حافظ این خرقه بینداز مگر جان ببری　　کاتش از خرقهٔ سالوس و کرامت برخاست
(ص۱۷)

حدیث حافظ و ساغر که می‌زند پنهان　　چه جای محتسب و شحنه، پادشه دانست
(ص۳۴)

آتش زهدوریا خرمن دین خواهدسوخت　　حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو
(ص۲۸۱)

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل　　ما را خدا ز زهد ریا بی نیاز کرد
(ص۹۱)

Archive of SID
www.SID.ir

نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد
(ص۹۲)

حافظ به حق قرآن کز شید و زرق باز آی باشد که گوی عیشی در این جهان توان زد
(ص۱۰۵)

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند
(ص۱۳۶)

– و گاه توبه‌کاری است که از زهد ریایی خود توبه کرده:

بشارت بر به کوی می فروشان که حافظ توبه از زهد ریا کرد
(ص۸۹)

ز خانقاه به میخانه می رود حافظ مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد
(ص۱۱۹)

– و گاه رندی است بی‌ریا که بر زاهد ریاکار طعنه می زند:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(ص۸)

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند
(ص۱۳۱)

– 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
(ص۲۲)

رندی حافظ نه گناهی است صعب با کرم پادشه عیب پوش(ص۱۹۲)

– و گاه توبه‌کار متزلزلی است که توبه می‌شکند:

خندهٔ جام می و زلف گرهگیر نگار ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست
(ص۲۰)

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

بر رخ ساقی پری پیکر همچو حافظ بنوش بادهٔ ناب

Archive of SID

www.SID.ir

(ص۱۱)

ترک افسانه بگو و حافظ و می نوش دمی که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت
(ص۱۴)

به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازل است
(ص۳۲)

خـــرم دل آنـکه هـمچو حـــافـظ جـــامـی ز مـی الـــست گیـرد
(ص۱۰۱)

حافظ منشین بی می و معشوق زمانی کایام گل و یاسمن و عید صیام است
(ص۳۳)

– و گاه سحرخیزی صاحب همت و دعاگوست که دعایش در محل استجابت است:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز که دعای صبحگاهی اثری کند شما را
(ص۶)

می‌کند حافظ دعایی بشنو آمینی بگوی روزی ما باد لعل شکر افشان شما
(ص۱۰)

همت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که ز بند غم ایام نجاتم دادند
(ص۱۲۴)

هر گنج سعادت که خدا داد به حافظ از یمن دعای شب و ورد سحری بود
(ص۱۴۷)

– گاه شخصیّتی خوشنام و گاه شخصیّتی بدنام است:

نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این همه نیست
(ص۵۲)

صوفیان جمله حریفند و نظرباز ولی زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد (ص۷۶)

به رندی شهره شد حافظ میان همدمان لیکن
چه غم دارم که در عالم قوام الدین حسن دارم(ص۲۲۴)

– و گاه شاعری است که شعرش در حدّ اعجاز است:

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

Archive of SID
www.SID.ir

(ص۴)

زبان کلک تو حافظ چه شکر آن گوید که گفتهٔ سخنت می برند دست به دست
(ص۱۹)

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین سخن ترانهٔ توست
(ص۲۵)

حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خدا داد است
(ص۲۷)

عراق و فارس گرفتی به شعر خوش حافظ بیا که نوبت بغداد و وقت تبریز است(ص۳۰)

– و گاه خنیاگری موسیقی‌دان است:

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را(ص۴)

غزلیات عراقی است سرود حافظ که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد
(ص۹۸)

غزل سرایی ناهید صرفه‌ای نبرد در آن مقام که حافظ برآورد آواز
(ص۱۷۶)

فکند زمزمهٔ عشق در حجاز و عراق نوای بانگ غزلهای حافظ شیراز (ص۱۷۶)

دلم از پرده بشد حافظ خوشگوی کجاست تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم
(ص۲۶۰)

– 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
(ص۳)

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد یعنی ازوصل تواش نیست بجز بادبدست(ص۱۹)

حافظ هرآنکه عشق نورزید و وصل خواست احرام طوف کعبهٔ دل بی وضو ببست
(ص۲۲)

حافظ گمشده را با غمت ای یار عزیز اتحادی است که در عهد قدیم افتاده است
(ص۲۶)

Archive of SID

www.SID.ir

بسوخت حافظ و در شرط عشقبازی او هنوز بر سر عهد و وفای خویشتن است
(ص۳۶)

از بین غزلیات حافظ، غزلهای شماره ۲۰-۱۰۸-۱۳۹-۲۹۳-۳۲۹-۳۵۵-۳۵۶-۴۶۲-۴۷۵- فاقد تخلّص است. یعنی از مجموع ۴۹۵ غزل حافظ، ده غزل فاقد تخلّص است. البته فاقد تخلّص بودن بدین معنی نیست که فاقد شخصیّت دراماتیک است. بدیهی است که حتی غزلیاتی که دارای تخلّصند، اگر ابیات آنها فاقد وحدت معنایی باشد، نقش و منشِ شخصیّت دراماتیک، در ابیات مختلف ممکن است، تغییر کند. از میان ۴۸۵ غزلی که دارای تخلّص است در یک غزل، یعنی غزل شمارهٔ ۲۸۵ با مطلع زیر:

در عهد پادشاه خطابخش جرم‌پوش حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش
(ص۱۹۳)

تخلّص 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 تخلّص است در ۴۵۴ غزل، تخلّص در بیت آخر (مقطع) آمده و در بقیهٔ موارد در ابیات دیگر. زین‌العابدین مؤتمن دربارهٔ تقدیم تخلّص در شعر حافظ مطلب مفیدی نوشته که در اینجا نقل می‌شود:

«در غزلهای حافظ هرجا در مورد تخلّص 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 جائز ندانسته‌اند تخلّص به همان حال در بیت ماقبل آخر باقی مانده است»(مؤتمن، ۱۳۷۱:ص۶۰)

نتیجه گیری

در این مقاله سعی نگارنده بر آن بود که با یافتنِ معیارهایی نظری، سبکِ «حافظ» در کاربرد تخلّص را بررسی کند. نتیجهٔ این تحقیق نشان می‌دهد:

Archive of SID

www.SID.ir

الف) برای درک ضرورتِ تخلّص، لازم است بین شاعر و گویندهٔ شعر تمایز قائل شویم؛ حتی اگر با نظریه‌پردازانی که این تمایز را حقیقی می‌دانند، هم‌عقیده نباشیم، دست کم باید، در خواندن شعر، چنین تمایزی را پیش‌فرض قرار دهیم؛

ب) شاعران بزرگ چه در انتخاب تخلّص 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 تخلّص و طرز کاربرد آن در شعر حافظ و احتمالاً شعرای دیگر با سبک شخصیِ آنها ارتباط دارد. چنانکه ایهام مندرج در تخلّص «حافظ» با ایهام به عنوان یکی از شاخصه‌های سبکی شعر حافظ ارتباط دارد؛

هـ) نوع تخلّص و طرز کاربرد آن با اندیشه‌های فلسفی، عرفانی و اجتماعی شاعر ارتباط دارد؛

و) لااقل بخشی از ابهام شخصیتیِ شاعر، به عنوان ابهام فراشعری، ناشی از طرز کاربرد تخلّص است.

پی نوشت

۱. از تعداد ۴۸۵ غزل حافظ که در آنها تخلّص 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:ص۱۲۹-۱۵۲).

۳. مطلع آن عبارت است از:

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

برای اطلاعات بیشتر ر.ک. شفیعی کدکنی،۱۳۷۳:ص۵۷ و نیزص۲۰۷).

۱ مثلاً قصیدهٔ معروف او با مطلع:

دلنواز من بیمار شمایید همه بهر بیمار نوازی به من آیید همه

(خاقانی،۱۳۷۴:ص۴۰۶)

۵. مثلاً غزلی که با مطلع زیر شروع می‌شود:

Archive of SID
www.SID.ir

ترسابچه‌ای ناگه قصد دل و جانم کرد سودای سر زلفش رسوای جهانم کرد.
(عطار،۱۳۷۱:ص۱۵۸)

۶. این نظریه در مقاله‌ای تحت همین عنوان، «The Intentional Fallacy» آمده(برای مطالعهٔ متن مقاله ر.ک. ویمست،۱۹۶۷: ص۳-۱۸).

۷. برای مطالعهٔ متن کامل مقالهٔ یاکوبسن، ر.ک. یاکوبسن،۱۹۸۸:ص۵۷-۳۲ و نیز برای اطلاعات بیشتر ر.ک.(اسکولز، ۱۳۷۹: ص۳۱-۶۶) و نیز ر.ک. (احمدی، ۱۳۷۸: ص۶۵-۹۳)

۸ Discourse

۹.Utterance

۱۰. دربارهٔ 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: ص۱۶۷)

۱۱. دکتر شفیعی کدکنی راجع به کلمهٔ قرّا 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 زهدِ خویش باعث درد سر دیگران می‌شده‌اند و بدین مقام بسیار مغرور بوده‌اند. قرّائی و زاهدی تقریباً در معنی مترادف یکدیگر به کار می‌رفته است. قرّاء –که جمع آن در فارسی قرّاآن یا قرّایان است– مردمی بوده‌اند که به عربی آنان را –در این معنی– متفرء می‌خوانده‌اند و ابویزید بسطامی از دست آنان شکایت بسیار داشته و می‌گفته است: ...قرّاآن بسطام مرا پیر کردند. ای‌کاش ایشان را ندیده بودمی و می‌گفته:... ای قرّاآن‌گونه که هستی خویشتن را بنمای یا آنچنان باش که می‌نمایی(کتاب النور۹۳) و از همین سخنان بایزید می‌توان فهمید که قرّاآن یا متقرئین مردمی اغلب متظاهر به زهد بوده‌اند و از معنویت آن بی‌بهره» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۱: ص۵۳۶)

منابع

۱.احمدی، بابک؛ ساختار و تأویل متن؛ تهران: نشر مرکز،۱۳۷۸.

۲.اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگاه،۱۳۷۹.

Archive of SID

www.SID.ir

۳.باستانی پاریزی، محمد ابراهیم؛ نای هفت بند؛ چاپ اول، تهران: نشر علم، ۱۳۸۱.

۴.پورنامداریان، تقی؛ در سایهٔ آفتاب؛ شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی؛ تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۰.

۵.تاج‌الحلاوی، علی‌بن‌محمد؛ دقایق‌الشعر؛ به تصحیح دکتر سید محمد امام، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۸۳

۶.تفتازانی،سعدالدین؛ کتاب‌المطول‌فی‌شرح تلخیص‌المفتاح؛ قم: منشورات مکتبهٔ الداوری، 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، افضل الدین؛ دیوان اشعار؛ به کوشش ضیاءالدین سجّادی، تهران: انتشارات زوار، ۱۳۷۴.

۹.رادویانی، محمدبن عمر؛ 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.شفیعی‌کدکنی،محمدرضا؛در اقلیم روشنایی؛ چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ انتشارات آگاه،۱۳۷۳.

۱۲._____؛ اسرار التوحید، ج۲ ‹تعلیقات»؛ چاپ پنجم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات‌آگاه، ۱۳۸۱.

۱۳.شمس‌الدین آملی، محمدبن محمود؛ نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون؛ به تصحیح میرزا ابوالحسن شعرانی، تهران: کتابفروشی اسلامیّه، ۱۳۷۷ قمری.

۱۴.شمس‌الدین‌محمدبن قیس 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.

Archive of SID

www.SID.ir

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 گاوان، 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. نصیرالدین‌طوسی،اساس‌الاقتباس؛به‌تصحیح‌سیدعبدالله‌انوار، ج۱.«متن اساس‌الاقتباس» تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۲۲.نفیسی، علی اکبر(ناظم‌الاطباء)؛ فرهنگ نفیسی؛ افست، 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; NewYork: Octagon Books, 1975.

26. Livison stephen C.; paragmatics; Cambridge: Cambridge up,1983.

27. Jakobson, Roman, “Linguistics and Poetics” Lodge, David, ED.; Modern_Criticism and Theory, London and NewYork: Longman, 1988,pp32-57.

28. Ricoeur,paul”The Rule of metaphor, multi-discplinary studies of the creation of meaning in language” Translated by Robert Czerny with Kathleen mclaughlin and john Costello, SI, London, Routledge,1997.

Archive of SID

www.SID.ir

29. Wimsatt W.K.; The Verbal Icon; Studies in the Meaning of poetry. Lexington: Kentucky up, 1967.

Archive of SID

www.SID.ir