Archive of SID

ماهنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی[1]
سال سیزدهم - شماره ششم- شهریور ۱۳۹۹-شماره پیاپی ۵۲

نگاهی به فرایند دگرگونی «می» در شعر فارسی بر پیوستاری از ساختارگرایی تا نشانه– معناشناسی گفتمانی

(ص ۴۰-۱۹)

اصلان استواری،[2] محمدرضا امینی (نویسنده مسئول)[3]

تاریخ دریافت مقاله: آبان ۱۳۹۸ تاریخ پذیرش قطعی مقاله: بهمن ۱۳۹۸

چکیده

هدف پژوهشِ پیشِ رو، مطالعه و بررسی و صورتبندی معنا و مفهوم «می» بعنوان یک مفهوم بنیادین در ادبیات غنایی فارسی با تمرکز بر مهمترین دگرگونیهای آن در اشعار رودکی، سنایی، نظامی، عطار، مولوی و حافظ است. همانگونه که ساختارگرایی به نشانه - معناشناسی گفتمانی تحول مییابد،این پژوهش نخست با تأکید بر دیدگاه ساختارگرایی، سیر تطوّر مفهوم «می» را براساس روابط همنشینی، جانشینی و تقابل واکاویده است و سپس با بهره گیری از نشانه - معناشناسی گفتمانی به مرزهای معنایی میپردازد تا از این رهگذر، با نگاهی تازه‌تر فرایند دگرگونی «می» و میگساری را در گذر تاریخ شعر فارسی نشان دهد. دلیل در نظر گرفتن چنین پیوستاری از بررسی واژه ها تا کاوش گفتمانی در بررسی «می» آن است که اینگونه مفاهیم بنیادین صرفاً واژه هایی نیستند که برای نامگذاری و ارجاع صرف بکار روند؛ بلکه در سیر تطوّر خود به کلیتی پیچیده و مدلولهایی شناور تبدیل شده اند و به مثابه کلیدواژه یا نامی فشرده، پیوند عمیقی با تجربهٔ زیستهٔ شاعر و بستر فرهنگی و اجتماعی زمانهٔ او دارند و بر پیوستاری از مرزهای معنایی از دلالت ارجاعی تا دلالت تعاملی و در نهایت ذوب شدگی در تطوّر هستند.

کلیدواژه ها: می، نشانه شناسی ساختاری، نشانه – معناشناسی گفتمانی، همنشینی، جانشینی، تقابل.

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

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی گرایش غنایی (ostovari321@gmail.com)
۳- دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز (aminifarsi@shirazu.ac.ir)

www.SID.ir

Archive of SID

An overview of the transformation of Mey on a continuum from structuralism to discourse semiotics

Aslan ostovari[۱], Mohammad Reza Amini[۲](corresponding Author)

Abstract

The present study aims to investigate the concept of wine (Mey in Persian) as a fundamental concept in Persian lyric literature focusing on the most important transformations in the poems of Rudaki, Sanaie, Nezami, Atar, Molavi, and Hafez. As discourse semiotics is studied within the evolution of structuralism, this study, with an emphasis on the structuralism view, first investigates the evolution of Mey based on the syntagmatic, paradigmatic and contrastive relations and then using discourse semiotics, it deals with the meaning boundaries to show the evolution path of Mey as one of the most fundamental concepts in Persian lyric poetry. The reason for considering such a continuum in the investigation of Mey (from word study to discourse analysis) is that such fundamental concepts are not merely the words which are used only for naming and referencing, but they change into a complicated integration and floating signifier and have a profound connection with the poet's lived discourse. They are on a continuum from meaning boundaries of reference to the interactive and ultimately to the melting in evolution.

Keywords: Mey, structural semiotics, discourse semiotics, syntagmatic, paradigmatic, contrast

.

۱Ph.D. Candidate of Persian Language & Literature (ostovari321@gmail.com)

۲ Associate Professor of Persian Language &Literature (mze130@gmail.com)

www.SID.ir

Archive of SID

۱- مقدمه

یکی از وجوه مشترک در شعر ادوار مختلف، وجود مفاهیم بنیادی است که با اشکال و عبارتهای گوناگون بیان شده‌اند. این مفاهیم اصلی و آشنا که عمیقاً در زوایای پیدا و ناپیدای فرهنگ و سنن ادبی ریشه دارند، با سامان یافتن در حوزه‌های واژگانی و جذب معانی ضمنی به‌تدریج بار معنایی و تأثیر عاطفی خود را در فضای شعر غنایی سامان میدهند. این مفاهیم با مقبولیت یافتن تدریجی در بین شاعران و تکرار در شعر ادوار بعد، به شکل مفاهیمی اساسی در حافظهٔ جمعی و سپهر فرهنگی ماندگار میشوند تا آنجا که این واژه‌ها و تعبیرهایی که بر گرد آن پدید می‌آیند، به تدریج تشکیل یک گفتمان داده و بر فضای شعر مسلط میگردند.

از این‌روست که بسیاری از واژه‌های شاعرانه و مفاهیم بنیادین شعر فارسی همچون «عشق» یا «می و میکده» یا «رندی» و امثال آن پس از گذراندن سیر تطوّر طولانی خاص خود دیگر تنها یک واژه نیستند؛ بلکه در واقع کلیدواژه یا نامی فشرده و کوتاه برای تفکر غالب با پشتوانهٔ فکری و فرهنگی و تاریخی بسیار گسترده هستند. اینگونه مفاهیم، میتوانند به عنوان هستهٔ یک گفتمان شعری سرآغاز خلق بسیاری از مضامین و تعبیرهای ادبی و شاعرانه دیگر شوند که فهم و تشریح معانی ادبی و کارکردهای اجتماعی گوناگون و گاه متناقض آن در اعصار مختلف، نزد مخاطبان متفاوت معمولاً به میدانی در کشمکشهای تفسیری تبدیل میشود.

بیشتر خوانندگان عادی معمولاً به اجمال میدانند که معانی اصطلاحاتی چون می و میگساری در شعر فارسی میتواند معنایی مادی یا تفسیری معنوی داشته باشد. خوانندگان آشناتر نیز تا حد زیادی از سیر تاریخی و تغییرات معانی واژه‌ها و تعبیرهایی همچون ساقی و خرابات و دُردنوشی آگاهی دارند. در مرحلهٔ فراتر، علاقه‌مندان شعرشناس میدانند که در کتابها و مقالات ادبی دربارهٔ سیر این تغییرات معنایی مفاهیم بنیادین بحث و بررسی بسیار شده است. با این‌همه، با پدیدارشدن دیدگاهها و نظریه‌های ادبی نوین و نو در دوران معاصر، همواره پرسشها و چون و چراهای فراوانی دربارهٔ چگونگی تطوّر این مفاهیم پدید می‌آید و بیش از هر چیز این سؤال مطرح میشود که چگونه میتوان این موضوع را از دیدگاه نظریه‌هایی چون ساختگرایی و نشانه – معناشناسی بررسی و تحلیل کرد.

اما برای پرداختن به چنین مسائلی باید دانست که این دسته از مسائل ادبی را چگونه باید صورت‌بندی کرد. زیرا صورت‌بندی دقیق مسائل زبان شعر یکی از برترین دستاوردهای دانش زبانشناسی نوین و نظریه‌های ادبی جهانی است که وقوف بر شیوهٔ درست آن در حوزه‌های مختلف ازجمله شعر پژوهی، نقد ادبی، سبک‌شناسی، آموزش و ترجمهٔ شعر کاربردی مفید و روشنگرانه دارد. بی‌تردید طرح اینگونه مباحث، باوجود

www.SID.ir

Archive of SID

کاستیها، میتواند زمینه‌ساز ارائهٔ تحلیلها و صورت‌بندی دقیقتری از مفاهیم بنیادین شعر فارسی باشد و حتی به ترسیم الگویی برای مطالعات بعدی دربارهٔ مفاهیم بنیادین دیگر شعر غنایی بینجامد.

۱-۱- بیان مسئله و روش تحقیق

این پژوهش، نخست کوشیده ازطریق مطالعهٔ تحقیقات گسترده و تفصیلی دهه‌های اخیر، سیر کلی و ابعاد مختلف تطوّر ادبی می و میگساری را تبیین و گزارشی کوتاه امّا مرتبط با اهداف تحقیق را در پیشینهٔ پژوهش بیان کند. سپس بر اساس همین مطالعه، چند تن از برجسته‌ترین شاعران قرن چهارم تا هشتم هجری یعنی رودکی، سنایی، نظامی، عطار، مولوی و حافظ را به عنوان نمایندگان دو دورهٔ مهم سبک‌شناسی شعر فارسی و کسانی که در شعر هر کدام از آنان نشانه‌های تغییر و تحولات ادبی مهم می و میگساری به‌صورت آشکار پیداست، برگزیند و مقایسه‌ای گویا از آغاز و انجام سیر آن انجام دهد.

این تحقیق از لحاظ مبانی نظری مبتنی بر پیوستاری حاصل از چهار مفهوم است که سه مورد آن از ساختارگرایی و دیگری از نشانه – معناشناسی گرفته شده است. از این-رو در گام نخست از میان روابط معنایی که در نشانه‌شناسی ساختارگرا مطرح میشود، به دلیل محدودیت مجال مقاله تنها روابط مهم و اساسی همنشینی، تقابل و جانشینی در سیر تطور مفهوم «می» بررسی شده است. اما همانگونه که ساختارگرایی سرانجام به نشانه – معناشناسی گفتمانی می‌انجامد؛ ما نیز در گام دوم از منظر نشانه – معناشناسی گفتمانی به مرزهای معنایی «می» در شعر فارسی خواهیم نگریست.

۲-۱- پیشینهٔ تحقیق

معین (۱۳۲۶) ریشه‌های مزدیسنایی کاربرد «می» مغانه و اصطلاحات پیر و دیر مغان در ادبیات فارسی را کاوش کرده است. منوچهری (۱۳۳۲) در «جام جم در دیوان حافظ» کشف باده را به جمشید نسبت میدهد. لسانی (۱۳۴۸) شادخواری و تأثیر آن را در ادب فارسی تا قرن هفتم بررسی کرده و منصوری (۱۳۵۵) در پژوهش خود به باده-افشانی بر خاک و سایر آداب و رسوم آن پرداخته است.

پورجوادی (۱۳۷۰) چگونگی انتقال دو مفهوم بنیادین عشق و میگساری از شعر غنایی به شعر صوفیانه را در کتاب *بادهٔ عشق* (سیر تاریخی معنای عرفانی باده در شعر فارسی) به تفصیل بررسی کرده و اعتراض هجویری و پاسخ ابوحامد غزالی را آورده که چون صوفیه از این الفاظ، فهم معانی دیگری میکرده‌اند، آن را چیزی متفاوت با شراب معمولی دانسته و کاربرد آن را مباح میدانسته‌اند پژوهش اکرمی و عابدی (۱۳۸۴) ضمن بررسی سیر تطوّر باده، به مقایسهٔ باده در ادبیات کلاسیک و ادبیات معاصر (بعد از سال

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳۴۲) پرداخته‌اند و نشان میدهند که «می» در ادبیات متعهد معاصر تنها صبغهٔ مادی و تجسم ظاهری ندارد و گاه نشان تجرید و توحید در آن دیده میشود.

همچنین قلی‌زاده و خوش‌سلیقه (۱۳۸۷) میگویند با ورود «باده و شراب» در شعر فارسی و به جریان افتادن این الفاظ، در شعر عرفانی و صوفیانه معانی و تعابیر «باده»، گسترده‌تر شده و الفاظ مربوط به باده‌خواری همچون میکده، خرابات، مستی، ساقی و ... ذهن شاعران را به معشوق و محبت ازلی پیوند زده است. تقی‌زاده (۱۳۹۲) تحول تصویر می و ملزومات آن را از قرن چهارم تا ششم بررسی کرده و نشان داده که با گذشت زمان پرداختن به جزئیات و بازی با تصاویر مربوط به «می» گسترش مییابد و با تبدیل شدن «می» از موضوع به مضمون در صور خیال روند استعاره‌ی می انگوری جامهٔ عرفان میپوشد و در آثار عرفا جای میگیرد.

چهری و همکاران (۱۳۹۲) دلایل تکرار پی‌درپی تقابلهایی همچون مسجد و میخانه را در شعر سنایی بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند که علت آن از یک‌سو تضادهای درونی فردی، تقابل خیر و شر نهفته در ناخودآگاه جمعی، تضادهای فکری و اجتماعی عصر به‌ویژه میان زاهد و زهدنمایی بوده است و از سوی دیگر بخشی از این تقابلها به حوزهٔ معنی‌شناسی زبان باز میگردد. حمیدی(۱۳۹۲) به بازتاب باده و وابسته‌های آن در سروده-های رودکی، عطار و خاقانی اشاره میکند که «باده» در شعر فارسی به سه نوع متفاوت: انگوری، عرفانی و ادبی تقسیم‌پذیر است. تاج‌بخش و ایزدی (۱۳۹۵) نخست به اختصار به کاوش دربارهٔ واژهٔ «باده» و تاریخچهٔ کاربرد آن در ادب عربی و فارسی پرداخته، سپس تعبیرات مشترک ابونواس و حافظ را با ذکر شواهد آنها بیان کرده‌اند، سرانجام در بخش نتیجه، تشابه و تمایز اندیشه‌های این دو شاعر بزرگ را مشخص کرده‌اند. مالمیر (۱۳۹۶) تعابیری همچون «پیش‌بین»، «سروش عالم غیب»، «هاتف غیب» و «مفتاح مشکل‌گشا» را استعاره‌هایی برای شراب دانسته تا با این تعابیر، علت نهی و انکار شراب را از قول ریاکاران نشان دهد.

اما هرچند در دههٔ اخیر دربارهٔ جنبه‌های مختلف لغوی، ادبی و تفسیر عرفانی می و میگساری تحقیقهای فراوان و مفصلی انجام شده، هنوز توجه به موضوع مفاهیم بنیادین شعر فارسی و بررسی چگونگی جوانب تطوّر آن بر اساس پیوستاری ساختارگرایانه و معناشناسانه بسیار نوپاست.

۲- روابط واژه‌ها از نگاه ساختارگرایان

پیش از هرچیز یادآوری این نکته ضروری است که متأسفانه برخی با ساده‌نگری و قیاس، نظریه‌های ادبی را دستاوردهای مصرفی میپندارند و گمان میکنند پس از پدیدارشدن اندیشه‌های پساساختارگرایانه، دیگر استفاده از مفاهیم ساختارگرایانه کهنه

www.SID.ir

Archive of SID

شده است؛ در حالی که توجه به دستاوردهایی چون دقت در حوزهٔ واژگانی و روابط منطقی و معنادار اجزای کلام با یکدیگر میتواند در شناخت سیر تطوّر مفاهیم بنیادین نقش ارزنده‌ای ایفا کند. به باور سوسور محور جانشینی بر پایهٔ موارد مشابه و محور همنشینی بر پایهٔ موارد ناهمانند استوار است. به اعتقاد او وجود دو محور جانشینی و همنشینی، زبان را از محدودیت بیرون می‌آورد و امکان گسترده‌ای را برای غنای زبان و ارتباط کلامی به وجود می‌آورد. رابطهٔ جانشینی بر اساس اجزای غایب پیام به کار میرود و به مطالعهٔ واژه-هایی میپردازد که بتوانند جایگزین یکدیگر شوند؛ اما رابطهٔ همنشینی، بر اساس روابط اجزای حاضر در پیام به کار میرود (ر.ک. مبانی زبانشناسی، نجفی، ص ۴۴). در محور همنشینی مناسبات واژگانی در ارتباط با یکدیگرسنجیده میشوند؛ یعنی نقش ویژه‌ای که هر واژه در همنشینی با واژه دیگر مییابد. بنابراین روابط همنشینی و جانشینی مانند تاروپودی هستند که ساخت و بافت کلام را در حوزهٔ معنایی خاص به وجود آورده‌اند (ساختار تأویل متن، احمدی، ص ۲۰).

۱-۲- واژه‌های همنشین می در شعر رودکی و نظامی و تداوم آن

وقوع واژه‌هایی با ویژگی بنیادین مشترک بر روی محور همنشینی، به آنچه قدما مراعات نظیر نامیده‌اند بسیار نزدیک است. نکتهٔ مهم آن است که همنشینی واژه‌ها تنها از نظر لغوی و دستوری اهمیت ندارند؛ بلکه همانگونه که قدما تشخیص داده بودند، جادوی خاصی در مجاورت کلمات در کنار یکدیگر نهفته است. چنانکه عبدالقاهرجرجانی بر خلاف پیشینیانش که بیشتر به مفردات و اجزا بها میدادند تا به ترکیب و نظم اجزا، بر این باور است که «یک کلمه مادام که در گروهی از کلمات مرتبط با یکدیگر واقع نشده باشد، خالی از هر گونه اهمیت و مفهوم است. جرجانی برای بیان این معنی، تابلو نقاشی را مثال میزند که هر رنگی در کنار دیگر رنگها جلوه‌گر میشود و گیرایی یک تصویر در مجموع و در انتظام این رنگهاست» (بررسی همانندیهای نظریات عبدالقاهرجرجانی با ساختارگرایی و نقد نو، هادی و سیدقاسم، ص ۱۴۳) بنابراین با دقت در همنشینی شراب و کلماتی که در کنار آن قرار میگیرند، نکته‌های بسیاری را در مورد سیر تطوّر «می» میتوان فهمید. به-طوری‌که حتی میتوان نشانه‌های دگرگونی اجتماعی در محور زمان را از همنشینیهای واژه‌های مرتبط با باده مشاهده کرد. برای نمونه در بیت زیر از رودکی در همنشینی اسمی (اسم + اسم) باده با اسمهایی از قبیل: بانگ زیر، سار و عندلیب که بر روی محور همنشینی ظاهر شده‌اند، به‌روشنی معنی مادی «می» در این بیت آشکار میگردد:

ساقی گزین و **باده** و **می** خور به **بانـگ زیـر** کز کِشت **سار** نالد و از بـاغ **عنـدلیب**

(دیوان رودکی، نفیسی: ص ۶۹)

www.SID.ir

Archive of SID

کاربرد «می» در شعر رودکی بی‌تردید ریشه در دوران پیش از او دارد (ر.ک. باده و می و تعابیر آن در شعر فارسی، قلی‌زاده و خوش‌سلیقه) و در شعر شاعران قرن چهارم و پنجم هنوز به‌صورت واقعی و طبیعی به کار میرود و با واژه‌هایی همچون: چنگ، سرود، ساقی و مطرب همنشین میشود. رودکی، شاعری که خود موسیقی میدانسته و چنگ مینواخته، سروده است:

رودکی **چنگ** بـر گرفـــت و **نواخـت** **بـاده** انـــداز کـو **ســـــرود** انـداخت

(همان: ص ۷۰)

در این بیت نیز همنشینی «می» با چنگ، مطرب و سرود، یک همنشینی طبیعی است که در اشعار شاعران دیگر حتی در شعر سنایی که گرایشهای صوفیانه هم دارد، دیده میشود. سنایی در دوران نخستین شاعری‌اش، هنگامی که هنوز همسو با شعر رودکی بود، گویی خود آگاهانه بر این همنشینی اصرار دارد که سروده است:

خانهٔ گرم و حریفی زیرک و **چنگی** حزین ساقی خوب و **شراب** روشن و **محبوب** خـوش

(دیوان سنایی، مدرس رضوی: ص ۹۷)

البته نباید فراموش کرد که در اینگونه سروده‌ها افزودن عنصر «می» دارای یک نوع نقش زیبایی‌شناسانه و تزیینی در صحنه‌آرایی تصویر شعر نیز هست که عمدتاً ریشه در وجوه لغوی و معناشناسانهٔ می و میگساری دارد که صرفاً به دلیل تناسب و مراعات نظیر لفظی به کار میرود و با حال و هوای نوع شعر غنایی نیز هماهنگی دارد. درواقع حوزهٔ واژگانی شراب و ملزومات آن به سختی با حوزهٔ معنایی و واژه‌های شادی و فراغت گره خورده تا جایی که حتی میتوان گفت تا حد زیادی خود را به شعر غنایی تحمیل میکند. همین امر در مورد ایجاد تضاد از طریق همنشینی در حوزهٔ معنایی ریا ستیزی نیز کاملاً صادق است؛ زیرا مثلاً در مقابل سجاده که یادآور نهایت طهارت و پاکی است، هیچ چیز مانند شراب نمیتواند در بیت: «به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید» ایجاد تقابل کند. (دیوان حافظ، خطیب رهبر: ص ۱).

پس هرچند «می» گاه معنای اصلی خود را دارد و ممکن است بر تجربهٔ زیستهٔ شاعر دلالت کند؛ اما همواره باید به سایر نقشهای محتمل آن در شعر نیز دقت کرد. مثلاً نظامی که خود اصرار دارد که هرگز باده ننوشیده، بارها به مقتضای حال‌وهوای داستان در روایت داستانهای عاشقانه با کمک «می» و «مطرب» به صحنه‌آرایی میپردازد:

شـــبی بی **رود** و **رامـــشـــگـــر** نبودند زمانـی بـی **مـــی** و **ســاغـــر** نـبـــودند

(خمسهٔ نظامی، مسکو: ص ۱۷۹)

www.SID.ir

Archive of SID

افزون بر این، نظامی استاد خلق ترکیبهای تازه و نوآوری تعبیر است و در هر دو محور همنشینی و جانشینی با چیره‌دستی ابتکارهای بسیار دارد؛ از تکرار مضمون حکیمانهٔ کهنی چون «می آرد شرف مردمی پدید / آزاده‌نژاد از درم‌خرید» (دیوان رودکی، نفیسی: ص ۸۴). نیز ابایی ندارد و آن را همچون ضرب‌المثلی حاوی حقیقتی متقن در بیتهایی مانند زیر به کار برده است:

مشو شیرین‌پرست ار می‌پرستی که نتوان کرد با یک دل دو مستی
(همان: ص ۳۰۴)

این شیوه از کاربرد «می» را میتوان در شعر فردوسی تا حافظ ردیابی کرد. این مضمون در شعر فردوسی تا حد یک آزمون گوهر آزمایی انسانها ارتقا یافته است:

به مرد اندرون **باده** آرد پدید که **فرزانه‌گوهر** بود گر **پلید**
(شاهنامهٔ فردوسی، خالقی مطلق، ج ۵: بیت ۴-۳)

و حافظ هم از نگاهی دورنگرایانه آن را محکی برای شناخت گوهر انسانها می‌داند:

صوفی از پرتو **می** راز نهانی دانست **گوهر** هرکس از این **لعل** توانی دانست
(دیوان حافظ، خطیب رهبر: ص ۱۲۷)

۲. ۲. گفتمان‌سازی واژه‌های همنشین با می در شعر سنایی و عطار

اگر گام نخست باهم‌آیی «می» با واژه‌های همنشین را در قرن چهارم و در شعر رودکی بدانیم، شعر سنایی گام دوم تغییر و تحول برشمرده میشود. همنشین‌سازی واژه‌های حوزهٔ می و باده با سایر کلمات گفتمان‌ساز در شعر سنایی متحول میشود و این شاعر همچنان - که قصیده و غزل فارسی را لباسی دگر پوشاند؛ شبکهٔ معنایی و واژه‌های این حوزه را نیز دستخوش نوآوری و انتقاد قلندارنه کرده است. سنایی که با خیام هم عصر بود و با وی مراوده یا دست کم مکاتبه[۱] داشته از اوضاع زمانه آگاه بوده و بدان انتقادها داشته و از عنصر «می» برای ایجاد تقابل بزرگی که ویژگی عصر اوست بهره میگرفته، هرچند او این شکایتها را برخلاف خیام با زبانی صوفیانه بیان میکرده است؛ زیرا در عصر سنایی و خیام «ریاکاری و مسندداری، جنگها و خونریزیها و تهاجمات پیاپی، درگیریهای خشن میان پیروان مذاهب و فرق اسلامی، شعله‌ور شدن آتش جنگهای صلیبی و خستگی و آزردگی

۱- برای شرح بیشتر مراجعه شود به مینوی، مجتبی. (۱۳۲۹). نامه‌ای از سنایی به خیام، مجلهٔ یغما، ش۲، صص۲۰۹-۲۱۵.

www.SID.ir

Archive of SID

مردم از این همه جنگ و تعصب و خشونت، باعث میشد تا تصوف، که منادی عشق و محبت و طریقهٔ صلح و صفا و وحدت وجود بود، روزبه‌روز از نفوذ و قدرت اجتماعی و فرهنگی بیشتری برخوردار شود» (جامعه‌شناسی غزل فارسی، طهماسبی، ص ۱۰۴). پژواک روشن این اعتراض، در تأکید بر همنشینی واژه‌های «می» با سایر عناصر مرتبط به «می» و خرابات و دُردی‌خوار با قمار و قلّاش و رند و ... در مقابل زهد و نماز و تسبیح در اشعار سنایی دیده میشود؛ مثلاً:

می‌پرستی پیشه‌گیر انـدر **خرابـــات** و **قـــمار** — **کم‌زن** و **قلّاش** و **مست** و **رند** و **دُردی‌خوار** بـاش
تا کی از **ناموس** و **زرق** و **زهد** و **تسـبیح** و **نمـاز** — بنـدهٔ جـام **شـــراب** و خـادم **خـمّـــار** بـاش
(دیوان سنایی، مدرس رضوی: ص ۳۱۱)

گویی واژهٔ «می» ابزاری در دست شاعر است تا به جای آنکه آن را چون دورهٔ پیش در کنار اسباب طرب بگذارد، این بار تعمداً با همنشین ساختن آن با واژه‌هایی نو همچون ناموس، زرق، زهد، تسبیح و نماز قلندروار گزارهٔ متناقض‌نمایی را پدید می‌آورد که آشفتگی دینی و فکری آن عصر و مشکلات عدیده‌ای را در جمعی محدود به زبانی گزنده فریاد میکند. این سخن با استمرار در مسیر تاریخ بتدریج گفتمان ستیزه‌جویی با ریاکاری را در شعر فارسی پدید می‌آورد که در قرن هفتم و هشتم به اوج خود میرسد. بنابراین میتوان گفت مفهوم «می»، مفهومی شناور با حوزهٔ معنایی باز است، این مفهوم در سیر تطوّر خود دائم در حال پویش و زایندگی است و پیوند عمیقی با گفتمان مسلط (dominant discourse) در شعر هر دوره دارد.

عطار نیز سنایی‌وار، «می» را در بیان تفکر و گفتمان جدال با ریاکاری و تظاهر در حوزهٔ سلوک به کار میبرد؛ از این‌رو او در سیروسلوک معنوی خود «می» را با «مناجات» همنشین میسازد و با جام در مناجات است و قبلهٔ خود را گوشهٔ خرابات میداند؛ گویی او با بیان این مطالب قصد دارد آفات نگاه و نیت ریاکارانه به مسجد و محراب را از آسیب رساندن به سالک باز دارد:

گـهـی بـا **می**، گـسـارم انـــده خـــویـش — گـهی بـا **جـــام** بـــاشـــم در **مـناجـات**
(دیوان عطار، تفضلی: ص ۱۲)

عطار در این زمینه یک منزل از سنایی پیشتر رفته است؛ زیرا او هر چند «بیشترین بهره را از حکمت جاری عصر که آمیزه‌ای از تعلیمات فلسفی، کلامی و اخبار و آیات دینی و اسلامی است، برده است و در نهایت نخستین ضلع جهان‌بینی ادبی خود را بر همان میزان نهاده است» (از معنا تا صورت، محبتی، ص ۷۲۸)؛ اما در اشعار او «بازار زهد و تقوی سرد است... و عاشق آنچنان محو جمال معشوق و مست می الست است که کفر و دین،

www.SID.ir

Archive of SID

مسجد و میخانه، کعبه و دیر، زنّار و تسبیح همه در چشم او یکسان‌اند» (آفاق غزل فارسی، صبور، ص ۲۰۵). دلیل اصلی وجود این کلیدواژه‌های پرتکرار در غزل عطار ناشی از بینش عرفانی و صوفیانهٔ اوست که با موضوع ملامت و گذشتن از دشوارترین عقبهٔ طریقت یعنی بی‌اعتنایی به خوشنامی است که گذر از این مرحله نیز مستلزم درد عشق است. از اینروست که «ارزش ملامت در تزکیهٔ نفس و ریاستیزی حاصل از آن، که ارتباط مستقیم با عاطفهٔ عشق دارد، جای برجسته‌ای را در قلمرو اندیشه و نظر عطار به خود اختصاص داده است... اعتراف به می‌خواری و کفر و رندی و قلندری در غزلیات او همه‌جا به چشم میخورد.» (در سایهٔ آفتاب، پورنامداریان، صص ۱۰۷-۱۰۸). از اینرو در اشعار او واژه‌هایی همچون میکده، خرابات، رندی، صومعه، قلّاش، مستی و بی‌خویشی در همنشینی با «می» اهمیتی چشمگیر مییابد:

مـرا **قـلّاش** مـیخـوانـنـد هسـتـم　　مـن از **دُردی‌کـشـان** نـیـم‌مستم
(دیوان عطار، تفضلی: ص ۳۹۳)

یک وجه برجستهٔ دیگر در غزل و منظومه‌های عطار، درد عشق و دردِ طلب است. این درد حرکت‌دهندهٔ سالک برای طلب درمان درد عشق - یعنی وصال یار- است. عطار تمام عمر در طلب همین درد بود؛ اما بدان نرسید:

مـقصود آنکـه از **می ساقی حـضرتش**　　یک قطره **دُرد درد** به دو جهـان نمیرسـد
(همان: ۱۸۷)

زان **می** که میدهند از آن **حسن** قسم تـو　　جـز **دُرد** واپـس‌آمـدِ ایـشان نمـیرسد...
(همان: ۱۸۸)

این باهم‌آیی واژه‌ها گاه در محور عمودی یک غزل یا لابه‌لای ابیات مثنویهای او رخ میدهد:

الا ای زاهدان دین دلی بیدار بنماییـد　　همه **مستید** در پندار یک **هشیار** بنمایید
هزاران مرد دعوی‌دار بنمـاییم از **مسـجد**　　شـما یک مرد دعـوی‌دار از **خمّار** بنماییـد
(همان: ۳۱۲)

۲. ۳. هم‌نشینهای رمزی و عرفانی می در غزل مولوی

همانگونه که عطار راه سنایی را تکمیل کرد، مولانا نیز با مطالعهٔ زبان و اندیشه و عرفان و تصوف سنایی و عطار، راه آنان را تکامل بخشید و با درآمیختن تجربه‌های این دو شاعر با بیان تجربهٔ عشق روحانی به شمس تبریزی در زبانی سرشار از شور و شوق و غرق در موسیقی، مسیر غزل فارسی را از سطح بادهٔ انگوری و عشق زمینی قرن چهارم یا سخن قلندرانهٔ قرن پنجم را به عشق روحانی و کیهانی والا بدل ساخته است. او هم به عشق زمینی و برجوشیده از آسمان باور دارد هم به‌تبع آن به شراب آسمانی و آبِ حق اشاره

www.SID.ir

Archive of SID

میکند. در غزل مولوی، «حقیقیت شمس و شراب و عشق یکی است و اختلاف آنها در لفظ است» (هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس، محمدی آسیابادی، ص ۲۶۵). با نگاهی به اشعار مولانا گاه در ابیاتی از نوع زیر شاهد معنای زمینی «می» هستیم:

ساقی بیار **باده** که ایام بس خوش است امروز روز باده و خرگاه و آتش است
(غزلیات شمس، ج۱: ۱۷۶)

اما باید گفت این جنبه‌های ناسوتی در غزل مولوی در جنب منظورها و استعارات عرفانی و رمزی او کمرنگ است. بخش اعظم غزل مولوی حاوی نکته‌های ظریف عرفانی مانند رابطهٔ انسان با خداست. از این‌رو در اشعار او تعبیرهایی از قبیل «مست شراب کبریا»، «شراب حق»، «بادهٔ بقا»، «می جام الست»، «شراب الست»، «شراب طهور»، «مستان حق» و «مست شراب حق» پرتکرار است.

دورم ز خضرای دمن، دورم ز حورای چمن دورم ز کبر و ما و من، **مست شراب کبریا**
(همان: ۱۸)

اینکه چرا مولانا این عهد را «می الست» خوانده، سؤال مهمی است که پاسخ بدان ضروری است. پورجوادی در این زمینه میگوید: «منظور از می در اینجا نسبت ربوبیت یا خواجگی و بندگی نیست؛ بلکه نسبت عاشقی به معشوقی است» (بادهٔ عشق، پورجوادی ، ص ۱۴). مولانا در توصیفهای صریح یا تلویحی خود از شمس که به نماد تبدیل شده گاه او را ساقی، گاه شراب (می، باده و ...) و گاه هر دو نامیده است:

شمس تبریزی مرا کردی خراب هم تو **ساقی** هم تو **می** هم **می‌فروش**
(غزلیات شمس: ج۱: ۵۱۳)

و از این فراتر ساقی بودن شمس را به بخشش عام آفتاب پیوند زده است:

ای آفتاب آمده بر مفلسان ساقی شده بر بندگان خود را زده باری کرم باری عطا
(همان: ج۱: ۶)

وقتی شمس به یک نماد بزرگ تبدیل میشود، شراب و ساقی هم، همسو و هم‌جهت با آن به نماد تبدیل میشوند (هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس، محمدی آسیابادی، ص ۲۶۵). مولوی همواره به دنبال «دانهٔ معنی» است و به «پیمانه و نقل و ظرف» کمتر توجه دارد، در این زمینه نیز در پی کشف راه‌های تازه و مقصود و معنای نهفته در ظرف و پیمانه است؛ او از راه همنشین‌سازی به تقابل و مباحث رمزی و عرفانی نیز توجه دارد:

ای **ساقی جان** پرکن آن **ساغر پیشین** را **آن راهزن دل** را **آن راهبر دین** را
زان می که ز دل خیزد با روح **درآمیزد** مخمور کند جوشش مر **چشم خدابین** را
آن **بادهٔ انگوری** مر **امت عیسی** را وین **بادهٔ منصوری** مر **امت یاسین** را
(غزلیات شمس، ج ۱: ۳۷)

www.SID.ir

Archive of SID

افزون بر این در اشعار او همنشین‌سازی در محور افقی بیت، گاهی مسیر تازه‌ای را تجربه کرده است و تا مرحلهٔ ذوب‌شدگی پیش میرود که در ادامه خواهد آمد.

۴-۲- تنوع و تکثّر واژههای همنشین با می در غزل حافظ

پژوهشگران، دو نوع باده را در *دیوان حافظ* تشخیص داده‌اند: بادهٔ انگوری و بادهٔ عرفانی، خرمشاهی در *حافظنامه*، ضمن ارجاع دادن خواننده به اثر دیگر خود، *ذهن و زبان حافظ*، بادهٔ ادبی یا کنایی را بر آن دو افزوده است (ر.ک. حافظنامه، خرمشاهی، ص ۱۹۴). در هیمن راستا، برخی باور دارند که ۵ نوع باده در شعر حافظ هست: بادهٔ انگوری؛ بادهٔ عرفانی؛ بادهٔ الست؛ برخی دیگر بادهٔ بهشتی را هم بر آن افزوده‌اند؛ اما باده‌ای «که همهٔ پدیدههای عالم مست از آنند نیز در شعر حافظ وجود دارد که چون آن را به نامی نخوانده-اند ما آن را بادهٔ کیهانی نام می‌نهیم» (بادهٔ عرفانی در دیوان حافظ، شوقی نوبر، ص ۴۰).

تنوع و تکثیر می، باده و شراب و .... در شعر حافظ نسبت به نمادپردازی غزل مولانا و شبکهٔ معنایی و زبانی «می» در شعر قرن چهارم تا هفتم، ترسیم کننده و تکامل‌بخش راهی است که از جایی آغاز شده است تا به اوج خود – در شعر حافظ- بینجامد؛ همین همنشینیهای زبانی و عرفانی در شعر حافظ در کنار دیدگاه انتقادی اجتماعی درهم آمیخته میشود. بنابراین در مسیر فرایند دگرگونی و تکامل مفاهیمِ این حوزه، این مفهوم در اشعار حافظ متأثر از زمانه در چارچوب بافتی قرار میگیرد که از طریق طنز به گفتمان-سازی میپردازد:

حافظا **می** خور و **رندی** کن و خوش باش ولـی دام **تزویر** مکن چـون دگـران قـرآن را
(دیوان حافظ: ص ۱۴)

دلم ز **صومعه** بگرفت و **خرقهٔ سالوس** کجاست دیرِ مغان و **شراب ناب** کجاست؟
(همان: ص ۳)

یا در بیت زیر لفظ کلیشه‌ای «گلگون» را عامدانه و استادانه برای همسویی با ریا و دورویی در بیت گنجانده است تا هم با دلق ملمع تناسب یابد و هم، رنگِ ریا را بزداید:

گـرچه با دلق ملمّع **می گلگـون** عیـب اسـت مکنم عـــیب کزو رنگ و ریا مـیشـویم
(همان: ص ۵۱۸)

همچنین با آوردن ترکیب «**شرابِ خانگیِ ترسِ محتسب خورده**» یا با همنشین کردن «**شیخ، حافظ، مفتی و محتسب**»، این امر را به خوبی نشان میدهد:

شرابِ خانگیِ ترسِ محتسب خـورده به روی یار بنوشیم و بانگ نـــوشانوش
(همان: ص ۳۸۳)

می خور کـه **شیخ** و **حافظ** و **مفتـی** و **محتسـب** چون نیک بنگری همه **تزویر** میکننـد
(همان: ص ۲۷۲)

www.SID.ir

Archive of SID

عارفان به زبان رمز از مغبچه، ترسابچه، مغنی و مطرب نیز به مانند ساقی، مرشد کامل را اراده میکنند که همهٔ دلهای طالبان را اسیر و مایل به خود میکند. خواجه حافظ نیز گاهی این کلمات را در همان معنی به کار برده که از روی قرائن در بیت یا کل غزل پی به آن توان برد:

نغز گفت آن **بت ترسابچهٔ باده‌فروش** شادی روی کسی خور که صفایی دارد
(همان: ص ۱۶۶)

همچنین **مغبچهٔ باده‌فروش و مغبچگان** (نک. حافظ، خطیب رهبر، صص ۱۴ و ۲۵) در همین حوزه میگنجد. به‌طورکلی، همانطور که در همنشینی و باهم‌آیی اسمی در گذر زمان نشان داده شد، مفهوم «می»، به‌موازات معنای اصلی خود در تعامل با دیگر واژه‌ها، دائم در حال پویش و نشان‌دادن گفتمانهای هر عصر است؛ از اینرو کلماتی که در پیرامون آن گرد آمده‌اند، هریک به‌طور خاص نمایندهٔ تجربهٔ زیستهٔ شاعران خواهد بود. میتوان گفت که مفاهیم بنیادین در گذر زمان مانند ابزاری هستند که میتوانند مدلهای فکری و گفتمانهای هر عصر را نشان دهند؛ این مهم تا به حدی است که حتی تا دوره‌ی معاصر و در شعر «حریفا رو چراغ باده را بفروز، شب با روز یکسان است» (سر کوه بلند، اخوان ثالث، ص ۲۱)، با همین مبانی قابل تبیین است.

۳- می عامل تقابل‌سازی واژه - معنایی

ساختارگراها در مورد تقابل میگویند «ما نمیتوانیم صرفاً به این ادعا دل خوش کنیم که این واحدها یا اقلام واژه‌ها در تقابل با یکدیگرند؛ زیرا باید معلوم کرد که هر واحد برحسب چه مختصه یا مختصاتی در تقابل با سایر واحدهای این حوزه قرار میگیرد» (نظریهٔ معناشناسی واژگان، گیر رتس، ص ۱۳۲). بنابراین واژه‌های متقابل تنها واژه‌های متضاد نیستند؛ بلکه تمام آن واژه‌هایی هستند که به نوعی در متن در برابر واژه مورد نظر قرار گرفته‌اند. گفتنی است که شاعران در ایجاد تقابل، از مفهوم «می» به عنوان ابزاری برای برجسته کردن مطلب و تأثیر بیشتر بر ذهن مخاطب بهره برده‌اند؛ مثلاً رودکی در بیت:

«**می آزاده** پدید آرد از **بداصل** فراوان هنر است اندرین نبیذ»
(دیوان رودکی، نفیسی: ص ۸۴)

با آوردن «می»، مفاهیم متقابل آزادگی و بد اصلی را برجسته و نمایان ساخته است. سنایی همسو با رودکی با آوردن شراب ارغوانی به تقابل بهشت و دوزخ اشاره میکند:

نه **بهشت** از ما تهی گردد، نه **دوزخ** پر شود ساقیا در ده **شراب ارغوانی** فام را
(دیوان سنایی، مدرس رضوی: ص ۷۹۸)

اهمیّت این روش آنجا آشکار میشود که بدانیم در اغلب اشعار، شاعر عامدانه با استفاده

www.SID.ir

Archive of SID

از تقابلهایی مبتنی بر می و میخانه، مسائل سیاسی و اجتماعی و فرهنگی عصر خود را بازنمایی میکند امری که در اشعار سنایی به روشنی دیده میشود:

از **مدرسه و صومعه** کـردیـم کـناره　　در **میکـــده و مصـــطبه** آرام گـرفتیم
(همان: ص ۹۰)

اما مولوی با استفاده از واژگان مرتبط با می از گفتمان دیگری حرف می‌زند، او مخموری این جهانی را در تقابل با مخموری آن جهان قرار میدهد:

پیش از آن کاندر **جهان باغ و مـی و انگـور** بـود　　از **شراب لایزالی** جـان ما مخـمور بود
(غزلیات شمس، ج۱: ص ۲۹۴)

یا در بیت دیگر از «می» صحبت میکند که در پیمانه‌ها نمیگنجد:

ای عاشقان ای عاشـقان پیمانـه را گـم کـرده‌ام　　زان می که در پیمانه‌ها انـدر نگنجـد خـورده‌ام
(همان: ص ۵۵۳)

«می» که در پیمانه‌ها نمی‌گنجد، «می» مجازی نیست، «می» حقیقی است که با گذر زمان در مولوی به تکامل رسیده است. همین همنشینی واژه‌ای و عرفانی در شعر حافظ در کنار دیدگاه انتقادی او در هم آمیخته شده است:

خمها همه در جوش و خروشـند ز مسـتی　　وان می که در آنجاست **حقیقت** نه **مجاز** است
(دیوان حافظ، خطیب رهبر: ص ۵۸)

حافظ هم در جایی دیگر ریاکاری و سالوسی را با آوردن روابط تقابلی بیان میکند:

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود　　تا ریـــا ورزد و سـالوس، مسـلمان نشـود
رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنری　　**حیوانی** که ننوشـد مـی و **انسـان** نشـود
(همان: ص ۳۰۸)

علاوه بر روابط همنشینی و تقابل، یکی دیگر از مناسبات واژه‌ها که در ساخت‌گرایی مطرح میشود، روابط جانشینی است که در قسمت بعد به آن پرداخته میشود.

۴- استعاره‌های جانشین می: راهی برای نوآوری و ابداع

رابطهٔ جانشینی به مطالعهٔ واژه‌هایی مشخص برمیگردد که بتوانند جایگزین یکدیگر شوند. «استعاره از موارد جانشینی محسوب میشود. فرایند جانشینی به دلیل انتخاب واحدی به جای واحد دیگر که روی محور جانشینی رخ میدهد، معنای خود را در پدیدهٔ استعاره مینمایاند» (درآمدی بر معناشناسی، صفوی، ص ۲۶۴). نکتهٔ مهم دیگر این است که در استعاره یک دالّ علاوه بر مدلول اولیه خود به مدلول دیگری نیز پیوند میخورد، به عبارت ساده‌تر نشانهٔ «می» از پیوند دالّ «می» با مدلول «می» پدید آمده است. در استعاره، دالّ «می» علاوه بر مدلول «می» در اشعار شاعران با مدلولهای جدید پیوند خورده است. جانشینی از همان آغاز شعر فارسی در اشعار شاعران دیده میشود.

www.SID.ir

Archive of SID

رودکی در این زمینه با آوردن «مادر می» (دیوان رودکی، سعید نفیسی: ص۱۱۰) به استعاره میپردازد؛ اما زیباترین استعاره‌های «می» را در اشعار نظامی شاهدیم. استعاره‌های او در زمینهٔ نوسازی و تنوع‌بخشی به واژه‌ها و گفتمان «می» چنین است. او با آوردن استعاره‌های زیبایی مانند: «زر بگداخته (خمسهٔ نظامی، مسکو: ص ۹۱۸)، آب چون ارغوان (همان: ص ۹۲۶)، زیبق تافته (همان: ص ۹۶۶)، رنگ داده عبیر (همان: ص ۹۸۸)، شیر شنگرف‌گون (همان: ص ۸۹۵)» به جانشین‌سازی پرداخته است.

در اشعار او افزون بر حس «بینایی»، حس «چشایی» و توجه به «کیفیت» مایه‌های اولیهٔ جانشینی و تولید معنا در نظر گرفته شده است. او با آوردن استعاره‌های دیگری همچون **داروی تلخ** (همان: ص ۹۱۸)، **داروی بیهشان** (همان: ص ۷۵۵)، **روح ثانی** (همان: ص ۹۲۲)، **رشک ماءمعین** (همان: ص ۹۳۱)، **بکر پوشیده‌روی** (همان: ص ۹۶۲)، **آب آتش‌خیال** (همان: ص ۹۹۴)، **آب حیوان** (همان: ص ۱۰۰۶) به جانشینی پرداخته است. این دست از استعارها با آگاهی و بینش شاعر به گنجینهٔ شعر و زبان فارسی افزوده شده‌اند. «دستِ استعاره هنگامی از آستین بیرون می‌آید که واژه‌های نیمه‌واقعی آرام نشسته‌اند و دیگر نای گفتن ندارند، حتی واژه‌ها و استعاره‌هایی که حسی‌اند... گاهی از پا در می‌آیند و با دستیاری استعارههای حسیِ دیگر بیان میشوند. بنابراین همهٔ واژه‌ها چونان استعارههایی در دور و تسلسل بی‌پایان به دست‌وپای هم میپیچند و بالا میروند. آنها با استعاره شدن هویت پیشینی خود را از دست میدهند و هویت تازه‌ای به دست می‌آورند» (رباعی‌های خیام و نظریهٔ کیمیت زمان، تسلیمی، ص ۹۱). این مرحله با رسیدن به مولوی رنگی دگر میگیرد، و وی، آن را «**خون عاشقان**» مینامد:

گفتا که چیست این ای فلان گفتم که **خون عاشقان**

جوشیده و صافی چو جان بر آتش عشق و ولا

(غزلیات شمس، ج۱: ۱۸)

تعبیر پارادوکسی حافظ در امر جانشینی «می» درخور تأمل است. او «می» را آب آتشگون میداند که سبب پختگی هر خامی میشود:

ساقیا یک جرعه زان **آب آتشگون** که من در مـیان پختگان عشق او خامم هنـوز

(دیوان حافظ، خطیب رهبر: ص ۳۵۹)

همچنین حافظ در این زمینه با آوردن«تلخوش» و «اُم الخبائث» (همان: ص ۸)، پیر گلرنگ (همان: ۲۷۶)، عروس (همان: ۶۲۷) و ...به جانشینی پرداخته، در اشعار او معناسازی در زمینهٔ جانشینی لایه‌های معنایی عمیقتری یافته است. آنچه شعر حافظ را از شعر دیگر شاعران جدا میکند این است که او علاوه بر لطف خدادادی سخن، با زبان طنز به مسائل میپردازد:

www.SID.ir

Archive of SID

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخـواست　　نـانِ حـــلال شیـــخ ز **آب حـــرام** مـــا
(همان: ص ۱۷)

۵- از ساختارگرایی می تا نشانه-معناشناختی آن

اگر در بررسی سیر تطوّر مفاهیم بنیادین «می» از بررسی روابط ساختارگرایی فراتر برویم و به بررسی نشانه – معناشناسی گفتمانی بپردازیم، دیگر نمیتوان مفاهیم بنیادین را در یک روابط همنشینی، تقابل و جانشینی محدود کرد که خود محدود به رابطه‌های ساختارگرایی است.

همچنین از اینرو آنچه در تحول و تکامل ساختارگرایی به نشانه– شناسی گفتمانی، بر آن تأکید است، حضور فردی است که به‌واسطهٔ او شرایط تولید زبانی فراهم میشود. از اینرو مفاهیم، یک معنای اصلی دارند و پس از آن به‌واسطهٔ زاویهٔدید مخاطب از این معنای اصلی فاصله گرفته و قادر است بی‌نهایت مدلول را درون خود بیافریند و براساس آن مرزهای معنایی، پیوسته از طریق کنش‌گر گفتمانی مورد بازنگری و جابجایی قرار گیرد. هوسرل بر اساس دیدگاه پدیدارشناسانه فرایند به ظاهر ساده و پیش‌پا افتادهٔ تولید معنا را با نگاهی تازه کاویده است. از این طریق «پدیدارشناسی و به دنبال آن نشانه – معناشناسی ثابت کرده‌اند که معنا و شکل‌گیری آن تابع فرایندی پیچیده‌ای است که مطالعهٔ آن نیازمند شناخت شاخصه‌های اصلی آن است» (نشانه‌معناشناسی ادبیات، شعیری، ص ۹۳). از نظر هوسرل شکل‌گیری معنا جریانی هدفمند است که به زبان بسیار ساده شده میتوان آن را در قالب مثالی که خود او آورده چنین توصیف کرد که مثلاً هنگام دیدن «درخت سیب» (یا هر چیز دیگر مثل «صورت معشوقه» یا «جام می» و غیر آن) معنا تابع عملی با چهار مشخصهٔ مهم است که گرمس آن را با بیانی دیگر در سه مرحله خلاصه کرده است: «۱. دیدن درخت سیب بی‌هیچ اندیشه و داوری؛ ۲. فعالیت ذهنی دربارهٔ درخت سیب ۳. واکنش احساسی و تجربهٔ معنایی درونِ نگرنده (همان، ص ۹۵-۹۳ با تلخیص). این سه مرحلهٔ شکل‌گیری معنا میتواند بنیاد بسیار مستحکمی برای مقایسهٔ معانی و مفاهیم در شعر باشد؛ مثلاً رودکی دربارهٔ «می» سروده:

ای بر هـمه میران جـهان یافته شـاهی　　می خـــور، که بداندیش چـنان شد که تـو خـواهی
... شد روزه و تسبیح و تراویح به یک جای　　عید آمد و آمد می و معشوق و مـلاهی
(دیوان رودکی، نفیسی: ص ۱۱۵)

در این ابیات واژهٔ «می» بدون هیچ داوری و فعالیت ذهنی و واکنش درونی به کار رفته است و تنها یک کاربرد عادی واژه در زبان به شمار می‌آید؛ اما در شعر زیر «می» به «لعل» تشبیه شده که یک فعالیت ذهنی ساده مانند: تشبیه، آن‌هم از نوع مرسوم و معمول دربارهٔ آن اعمال شده که از لحاظ سبکی با بیت بالا اندکی متفاوت است:

www.SID.ir

Archive of SID

لعـل مـــی را ز درج خـــم بـرکـــش در کدو نیـــمه کـن، به پـیش مـــن آر
(همان: ۸۸)

همین فرایند در بیتهای زیر هم وجود دارد؛ اما شاعر با اغراقی شاعرانه که از نظر هوسرل و گرمس نشان‌دهندهٔ فعالیت ذهنی و حضور بیشتر شاعر در سخن است، انعکاس رنگ سرخ و یاقوت فام می را تا یک فرسنگی بر همهٔ سنگها میگستراند. به همین دلیل است که از لحاظ سبکی مقداری تفاوت ایجاد شده است:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی
(همان: ص ۱۱۰)

تفاوت در آن است که شاعر در ادامهٔ همین شعر یک گام فراتر نهاده و به مرحلهٔ سوم پا مینهد و از واکنش و احساس درونی خود نیز گزارش میدهد که پس از نوشیدن شراب، در دل او طرب پدیدار شده است:

سحابستی قدح گویی و مـی قطـرهٔ سحابسـتی طرب، گویی، که انـدر دل دعـای مستجابسـتی
(همان: ۱۱۰)

در ادامه رودکی بازهم به توصیف این تأثیر درونی شراب میپردازد:

اگر می نیستی، یکسر همه دلها خرابسـتی اگر در کالبد جان را ندیدستی، شـرابسـتی
(همان: ۱۱۰)

طبیعی است که با گذشت زمان و رسوخ اندیشه‌ها و تجربه‌های دیگر عمق و چگونگی این سه مرحله در شعر دیگر شاعرانِ برجسته و صاحب سبک همچون مولانا پختگی و کمال مییابد.

۱-۵- درهم‌تنیدگی و ذوب‌شدگی با «می»

با بررسی معیارهای سه گانهٔ بحث‌شده در بالا، میتوان به بررسی مدلولهای تازه‌ای پی برد که با ورود شاعران در خط زمان تجلی یافته است. همچنین از ورای تحلیلهای به‌دست‌آمده از داده‌های پژوهش شده نکتهٔ دیگر دریافت میشود که حوزه‌های واژه‌های مفاهیم بنیادین علاوه بر مرزهای معنایی، بر پیوستاری از دلالت ارجاعی تا دلالت تعاملی، حضورمدار گفتمانی حرکت میکند. در سطح ارجاعی واژه‌ها همان ارزشهای نخستین و بیرونی را دارند که برایشان تعریف شده است؛ به عبارت دیگر نشانه‌ها و حوزه‌های واژه‌های گفته‌پرداز با مفهوم ادراک‌شدهٔ گفته‌یاب رابطهٔ این‌همانی دارد.

مرحلهٔ تعاملی جریانی حضور مدار است که گفته‌یاب در درک و تفسیر موضوع، مشارکت پیدا میکند. در این سطح، گفته‌یاب مفاهیم بنیادین را ارزیابی و تفسیر میکند و حضور گفته‌یاب و تفسیر گفته‌یاب و موضوع زاویهٔ دید، لایه‌های معنایی دیگری بر آن مفاهیم وارد میکند. وجود همنشینیهای گوناگون در اشعار شاعران حاکی از آن است که در

www.SID.ir

Archive of SID

مرحلهٔ تعاملی سطوحی ازقبیل: رمزگونگی، ذوب‌شدگی، درهم‌تنیدگی وجود دارد. در مرحلهٔ رمزگونگی ارزش مفاهیم بنیادین درونی میشود. امور به سوی انتزاع میرود، کدگذاری میشود مانند: شراب حق، می جام الست و ... در مرحلهٔ ذوب‌شدگی رابطهٔ انسان با دنیا آنقدر عمیق میشود که سوژه (فرد) و مفهوم مورد نظر در یکدیگر ذوب میشود. در این گونه موارد «گویا سوژه لحظه‌ای را تجربه میکند که در آن همه چیز از اصل وجود سرچشمه میگیرد (نشانه – معناشناسی ادبیات، شعیری، ص۱۰۱). نمونه‌ای از ذوب‌شدگی «می» در اشعار مولوی:

بـــاده آنگـــه شـــود انگـــور تنـــم کـــه بکـــوبم بـــه لگـــــد عَـصـــــارم

(غزلیات شمس، ۱۳۷۰، ج۲: ۱۲۴)

یا در جایی دیگر میگوید:

مـــن مایـــهٔ بـــاده‌ام چـــو انـــگور جـــز ضـــربت و جـــز لگـــد نخـــواهم

(همان: ص ۱۶۶)

همچنین گفتنی است مفاهیم بنیادین در تطوّر خود از سطح ارجاعی به سطح گفتمانی و حضورمدار، بر پیوستار زمان و در تلاقیِ موقعیت بیرون با دنیای درونیِ گفته‌یاب، زیست-معنا و زندگی مییابند.

۶- نتیجه‌گیری و پیشنهادها

بررسی پیوند معنایی با سایر واژه‌های هم‌حوزه بر روی محور همنشینی و جانشینی، از یکسو حاکی از پیوند معنایی عمیق ویژگیهای زبانی مفاهیم بنیادین با تجربهٔ زیستهٔ شاعر است و از سوی دیگر میتواند حضور خلاصه‌ای از تاریخ و صداهای زنده اجتماعی را از لابه-لای اشعار آنان پدیدار سازد. نتایج این پژوهش روشن میکند که سیر و دگرگونی مفاهیم بنیادین و مضامین شعر فارسی در آغاز، (سبک خراسانی، قرن ۴ و ۵) حاوی اشاراتی ملموس و ارجاعی است. به عنوان نمونه در شعر رودکی همنشینی واژه‌ها با «می» به روشنی معنی ارجاعی را در شعر آشکار میکند:

ساقی گزین و باده و **می** خور به **بانگ زیر** کز کشت **سار** نالد و از بـاغ **عنـــدلیب**

(دیوان رودکی، نفیسی، ص ۶۹)

در ادامه رفته‌رفته این مفهوم با مفاهیم ذهنی پیوند مییابد و شعر عرفانی گام به گام از رمز و نماد کمک میگیرد تا دنیای تفکر ذهنی را با بیشترین نمودهای عینی بازگو کند. در شعر مولوی و حافظ شعر دچار رمز و پیچیدگی و درهم‌تنیدگی میشود. از این‌رو با نگاهی به اشعار مولوی شاهد چنین ابیاتی هستیم:

دورم ز خضرای دمن، دورم ز حورای چمن دورم ز کبر و ما و من، **مست شـــراب کبریـــا**

(غزلیات شمس، ج۱: ۱۷۶)

www.SID.ir

Archive of SID

و گاه نیز در اشعار مولوی رابطهٔ عینیت و ذهنیت آنقدر عمیق میشود که در یکدیگر ذوب میشوند. مولوی در این زمینه میگوید:

بـاده آنـگـه شـود انـگور تـنم　　کـه بـکوبد بـه لـگد عَـصـارم

(غزلیات شمس، ۱۳۷۰، ج۲: ۱۲۴)

بنابراین ذوب‌شدگی عناصر ذهنی و تفکرات عرفانی با پدیدههای عینی در اشعار مولوی با رمز و تأویل همراه است. این مفهوم در اشعار حافظ علاوه بر رمز و تأویل متأثر از تجربهٔ زیستهٔ شاعر با زبان طنز با معنای حقیقی درهم‌تنیده میشود. عرصهٔ همنشینیها جانشینها و تقابلها و تأویل در غزل حافظ رونقی دگر میگیرد. از آنجا که مولوی «می عرفانی» و «می الست» را برای مقاصد عرفانی و عاشقانهٔ خویش گفته بود؛ حافظ راه رفته را نرفت و غزل تلفیقی (عاشقانه – عارفانه) خویش را با اندیشه‌های انتقادی و اجتماعی همراه ساخت تا طرز تازه‌ای بنیان نهد. اینکه حافظ میگوید:

خمها همه در جوش و خروشـند ز مسـتی　　وان می که در آنجاست، حقیقت نه مجاز اسـت

(دیوان حافظ، خطیب رهبر: ص ۵۸)

ایهام در شعر، برخاسته از تفکر و رویکرد انتقادی – اجتماعی است تا اندیشهٔ عرفانی «می حقیقی» را تأویل‌پذیرتر سازد و از یک وجهی بودن و جزمیت کلامش بکاهد. حافظ در جایی دیگر می‌گوید:

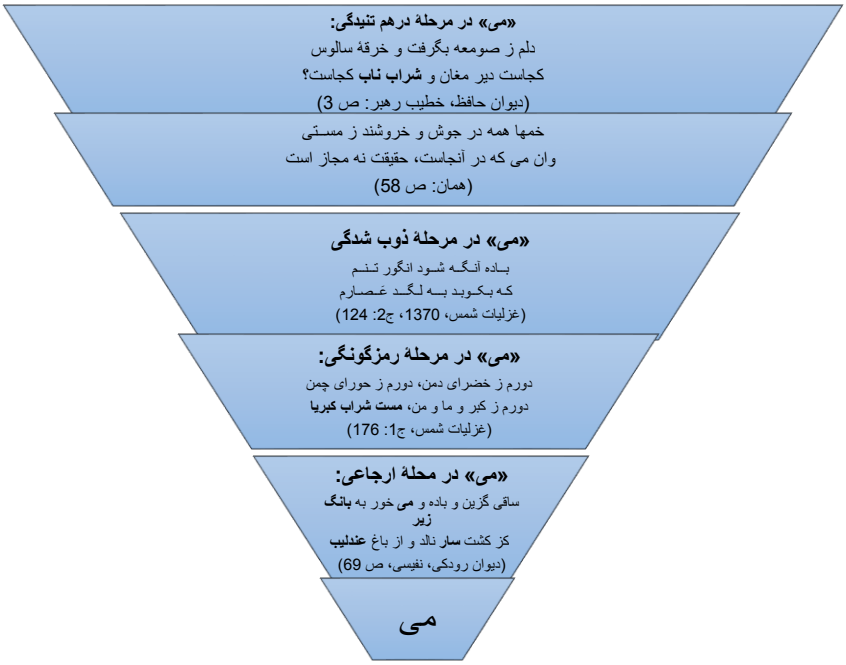
دلم ز صومعه بگرفت و خرقـهٔ سـالوس　　کجاست دیر مغان و **شراب ناب** کجاست؟

(همان، ص ۳)

بنابراین تحلیلها به روشنی نشان میدهد که حوزه‌های واژگانی مفاهیم بنیادین بر پیوستاری از مرزهای معنایی از دلالت ارجاعی در اشعار رودکی آغاز شده و سپس تا رمزگونگی و پس از آن، ذوب‌شدگی و در هم‌تنیدگی در اشعار مولوی و حافظ به حرکت ادامه میدهد و این امر را میتوان در نمودار زیر چنین ترسیم کرد:

www.SID.ir

Archive of SID



همچنین یافته‌های این مقاله نشان میدهد که بررسی دقیقتر مفاهیم بنیادین در اشعار شاعران براساس شاخصه‌های اصلی هوسرل نیاز به مجالی تازه دارد؛ درنتیجه این موضوع میتواند زمینه‌ای برای پژوهشهای تفصیلی آینده باشد؛ بگونه‌ای که بتوان ویژگیهای شعر هر شاعر را با دقت و بر اساس ویژگیهای تولید معنا و معیارهای سه‌گانه توصیف و سپس آن را با شعر شاعران دیگر مقایسه کرد.

۷- منابع

- آفاق غزل فارسی، صبور، داریوش (۱۳۸۴)، تهران، زوّار.
- از معنا تا صورت، محبتی، مهدی (۱۳۸۸)، ج۱، تهران، سخن.
- *بادهٔ عشق:* پژوهشی در معنای باده در شعر عرفانی فارسی، پور جوادی (۱۳۸۷) ، نصرالله، تهران، کارنامه
- بادهٔ عرفانی در دیوان حافظ، شوقی نوبر، احمد، کیهان اندیشه، (۱۳۸۳) ، ش ۵۳.
- باده ستایی ابونواس و حافظ، تاج بخش، اسماعیل، ایزدی، اورنگ (۱۳۹۵)، *پژوهش نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، سال ۵، ش۲، صص ۲۱-۴۰.
- بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی با ساختارگرایی و نقد نو، هادی، روح الله، سید قاسم، لیلا (۱۳۹۲)، *مجلهٔ مطالعات بلاغی*، ش۷، صص ۱۲۷-۱۴۸.

www.SID.ir

Archive of SID

- باده و می و تعابیر آن در شعر عرفانی فارسی، قلی‌زاده، حیدر، خوش‌سلیقه، محبوبه (۱۳۸۷)، *پژوهشگاه علوم انسانی*، دورهٔ ۶، ش ۲۳، صص ۱۴۷-۱۸۴.
- باده‌افشانی بر خاک و سایر آداب و رسوم که فرهنگ خجستهٔ ایرانی آن را نپذیرفت، منصوری، فیروز (۱۳۵۵)، *مجلهٔ گوهر*، ش ۴۸ -۴۹، صص ۹۴۶-۹۴۹.
- تحلیل تقابل‌ها و تضادها واژگانی در شعر سنایی، چهری، طاهره، سالمیان، غلامرضا، یاری گل‌دره، سهیل (۱۳۹۲)، پژوهش‌های ادب عرفانی «گوهر گویا» سال هفتم، ش ۲، پیاپی ۲۵.
- جامعه شناسی غزل فارسی، طهماسبی، فرهاد (۱۳۹۵)، تهران، علمی.
- جام جم در دیوان حافظ، مرتضوی، منوچهر (۱۳۳۲)، *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ش ۲۸، صص ۱۷۹-۲۰۸.
- *حافظنامه*، خرمشاهی، بهاالدین (۱۳۸۵)، تهران، علمی فرهنگی.
- خمسهٔ نظامی، نظامی گنجوی، نظام الدین الیاس (۱۳۸۷)، براساس چاپ مسکو – باکو، تهران، هرمس.
- درآمدی بر معنی شناسی، صفوی، کوروش (۱۳۸۷)، تهران، سورهٔ مهر.
- در سایهٔ آفتاب، شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸)، تهران سخن.
- در قلب ماهیت باده با اکسیر معرفت با ادبیات متعهد و آرمانگرا، اکرمی، میرجلیل؛ عابدی، محمدرضا (۱۳۸۴)، تبریز: نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دورهٔ ۴۸، ش ۱۹۷، صص ۱-۳۳.
- *دیوان اشعار*، سمرقندی، رودکی، براساس نسخهٔ سعید نفیسی. براگینسکی (۱۳۷۳)، تهران، نگاه.
- دیوان حافظ، شمس الدین محمد، به کوشش خلیل خطیب رهبر (۱۳۷۵) تهران، صفی علیشاه.
- دیوان اشعار، سنائی غزنوی، ابو المجد بن آدم (۱۳۸۸)، به اهتمام مدرس رضوی، تهران، انتشارات سنایی.
- دیوان شمس، مولوی، جلال الدین (۱۳۷۰)، چاپ نهم، تهران، علمی.
- دیوان اشعار، عطار نیشابوری، فرید الدین محمد، به اهتمام تقی تفضلی (۱۳۶۲) چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
- رباعیهای خیام نظریهٔ کمیّت زمان، تسلیمی، علی(۱۳۸۴) تهران، کتاب آمه.
- ساختار تأویل متن، احمدی، بابک، (۱۳۸۰) تهران، مرکز.
- سرکوه بلند، برگزیده اشعار، اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۱)، تهران، زمستان.

www.SID.ir

Archive of SID

- شاهنامه، فردوسی، ابوالقاسم، به کوشش جلال خالقی مطلق (۱۳۸۷)، تهران، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلام.
- شادخواری و تأثیر آن در ادب فارسی تا قرن هفتم، لسانی، حسین (۱۳۴۸)، پایان‌نامه، دانشکدهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.
- کارکرد استعاره‌های طنز شراب در غزلیات حافظ، مالمیر، تیمور (۱۳۹۶)، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، سال۶، ش۲، صص۱۶۵-۱۸۴.
- مقایسهٔ تحول تصویر می و ملزومات آن از قرن چهارم تا ششم، تقی‌زاده علی اکبر، زهرا (۱۳۹۲)، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*،ش ۱۹، صص، ۱۰۹-۱۲۸.
- مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۵)، تهران، نیلوفر.
- *مزدیسنا و تأثیر آن در ادبیات پارسی*، معین، محمد (۱۳۲۶)، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- نظریهٔ *معنی‌شناسی واژگانی*، گیر رتس، دیرک، مترجم کورش صفوی (۱۳۹۳)، تهران، علمی.
- نشانه – معناشناسی ادبیات، شعیری، حمید رضا (۱۳۹۵)، تهران، انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- نقد و بررسی خمریه‌سرایی در دیوان‌های رودکی، منوچهری، عطار و خاقانی، حمیدی، خدیجه (۱۳۹۲)، دانشگاه کاشان، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد.
- *هرمونتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس*، محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۷)، تهران، سخن.

www.SID.ir