Archive of SID

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

دلالت ضمنی نشانه‌ها در شعر حافظ با توجه به آرایه‌ی مراعات نظیر و تناسب

محمدرضا اکرمی

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

چکیده

یکی از مهم‌ترین وجوه شعر حافظ هماهنگی میان لفظ و محتوا است. اهمیت پیوند این دو در ذهن حافظ چنان است که به صورت گسترده از نظام نشانه و دلالت‌های ضمنی در متن بهره می‌گیرد تا واژگان شعر علاوه بر روی‌کرد زیباشناسانه و ایجاد معنی معمول، دلالتی برای معنی پنهان و ثانویه باشند. هدف این مقاله اثبات این مطلب است که حافظ از مراعات نظیر و تناسب نیز به عنوان نشانه‌های معنی‌افزا بهره گرفته است.

دلالت ضمنی نشانه‌ها در مراعات نظیر و تناسب به دو شکل انجام می‌گیرد: شکل اول، حرکت ذهن است از مراعات نظیری که در بیت وجود دارد به سوی واژه یا مفهومی دیگر که در بیت وجود ندارد. شکل دوم، وجود واژگانی در بیت است که در ظاهر با هم تناسب ندارند اما با واژه‌ای خارج از بیت، متناسبند و ذهن خواننده را به آن راه‌نمایی می‌کنند. در این مقاله شکل اول، نشانه‌های درون‌متنی و شکل دوم، نشانه‌های فرامتنی نامیده و در مجموع دوازده نمونه که دلالت‌های ضمنی غیر متعارف دارند، به شیوه‌ی کتاب‌خانه‌ای و بر پایه‌ی تحلیل محتوا بررسی شده است.

واژه‌گان کلیدی: حافظ، مراعات نظیر، تناسب، نشانه‌شناسی، دلالت ضمنی.

Gmail: mrakrami@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۲/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۹

www.SID.ir

Archive of SID

۱-مقدمه

پیش از ورود به بحث اصلی لازم است تعریفی از نشانه، نشانه‌شناسی و دلالت ضمنی ارائه شود. «نشانه موضوعی حاضر (قابل رؤیت) است که در پیوند با موضوعی غایب (غیر قابل رؤیت) قرار دارد.» (بورشه و همکاران، ۱۳۷۷: ۱۴) «امروزه نشانه‌شناسی، دانش عام نشانه‌ها، نظام‌های نشانه‌ای و فرایندهای [دلالت] نشانه‌ها در طبیعت و فرهنگ تلقی می‌شود.» (نوت و همکاران، ۱۳۷۷: ۱۸۵) از انواع نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی ساختارگراست که در پی یافتن معانی پنهان در زیر لایه‌های رویین متن است؛ «ساختارگراها در جست‌وجوی "ژرف‌ساخت‌هایی" می‌باشند که در زیر "جنبه‌های ظاهری" نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۰) یکی از نمودهای معنای پنهان یا ژرف‌ساخت، دلالت ضمنی است که حاصل عمل‌کرد برخی از نشانه‌های زبانی است. چندلر (Chandler) رابطه‌ی نشانه‌شناسی و معناهای پنهان و ضمنی متن را چنین بیان می‌کند: «نشانه‌شناسی به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساخت‌مند و در جست‌وجوی معناهای پنهان و ضمنی است.» (همان، ۲۹) رولان بارت (Roland Barthes) شاخص‌ترین چهره‌ی نشانه‌شناسی برای دلالت نشانه‌ها سلسله مراتبی قائل است و می‌گوید: «نظام‌های نشانه‌ای بر روی خودشان ساخته می‌شوند و لذا لایه‌های متعدد دارند. دلالت صریح، به فرآیندهایی در مراتب پایین‌تر و به معانی کمابیش عینی نشانه‌ها ارجاع می‌دهد. برعکس در دلالت ضمنی، پای یک نوع فرازبان (Metalanguage) در بین است. دلالات ضمنی از این گرایش پیروی می‌کنند که از یک سلسله دلالات صریح قبلی مایه بگیرند و بنا شوند.» (بارت، نقل از اسمیت، ۱۳۸۷: ۱۷۷)

به جز آرایه‌هایی هم‌چون انواع ایهام و استخدام که ذاتاً معناافزا هستند و کلمه یا عبارتی را در دو یا چند معنی مختلف بر شعر حمل می‌کنند، بقیه‌ی آرایه‌ها صرفاً جهت ایجاد تناسب، هماهنگی و موسیقی به کار می‌روند و معنایی بیش از آن‌چه از دلالت صریح واژگان انتظار می‌رود بر شعر نمی‌افزایند. غالب شاعران سنتی ما آرایه‌های ادبی را صرفاً زیور کلام دانسته و جهت آرایش متن و زیبایی آن به کار برده‌اند. حافظ با جهان‌بینی ویژه‌ای که دارد، حتی آرایه‌های لفظی و برخی از آرایه‌های معنوی را که معناساز نیستند، در خدمت انتقال پیامی ثانویه به کار می‌گیرد و به دلالت‌های ضمنی آن‌ها توجه دارد. گویی دل‌بستگی حافظ به ایهام باعث شده که وی از آرایه‌های دیگر نیز توقع چند معنایی کردن شعر را داشته باشد.

روش کار

هدف این مقاله نشان دادن برخی از مراعات نظیر و تناسب‌های شعر حافظ است که علاوه بر جنبه‌ی زیباشناسی و ایجاد هماهنگی و تناسب شعر که وظیفه‌ی اصلی آن‌هاست، دخل و تصرفی نیز در معنی شعر می‌کنند و روی‌کردی معنایی دارند. تا کنون تحقیقی در این باره صورت نگرفته است.

روش تحقیق در این مقاله به شیوه‌ی کتاب‌خانه‌ای و بر پایه‌ی تحلیل محتوا است. در ابتدا معنی بیت از یکی از شرح‌ها که توضیح کامل‌تری دارد، آورده می‌شود و اگر معنیِ ضمنی یا اشاره به

نکته‌ای پنهان در بیت، در شرح‌ها مشاهده شود، در ادامه نقل می‌گردد تا خواننده با آن چه در شرح‌ها آمده – به عنوان پیشینه‌ی تحقیق - آشنا گردد. سپس یافته‌های این نوشتار ارائه و بررسی می‌شود. در میان شرح‌ها از دوازده شرح بهره گرفته شد که عبارتند از: شرح سودی بر حافظ از محمد سودی بسنوی، دیوان غزلیات حافظ به کوشش و شرح ابیات خلیل خطیب رهبر، غزل‌های حافظ از حسینعلی هروی، حافظ‌نامه از بهاءالدین خرمشاهی، درس حافظ از محمد استعلامی، راز خلوتیان و پیغام اهل راز از رضا اشرف‌زاده، صدای سخن عشق از حسن انوری، بر آستان جانان از نصرالله امامی، سروده‌های بی‌گمان حافظ از بهروز ثروتیان و وصل خورشید از علی‌رضا مظفری.

منبع اصلی ابیات حافظ در این مقاله، دیوان حافظ تصحیح قزوینی- غنی است. عدد سمت چپ خط کج، شماره غزل و عدد سمت راست، شماره‌ی بیت را نشان می‌دهد.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-دلالت ضمنی نشانه‌ها در شعر حافظ با توجه به آرایه‌ی مراعات نظیر و تناسب

برخی از مراعات نظیر و تناسب‌های شعر حافظ علاوه بر جنبه‌ی زیباشناسی و ایجاد هماهنگی و تناسب شعر که وظیفه‌ی اصلی آن‌هاست، دخل و تصرفی نیز در معنی شعر می‌کنند و روی‌کردی معنایی دارند. به دیگر سخن، مراعات نظیر و تناسب نشانه‌ای می‌شود تا توجه خواننده را به دلالتی ضمنی در شعر، جلب کند.

در این نوشتار تکیه بر نمونه‌هایی است که به شکلی غیر متعارف معنی بیت را تغییر می‌دهند یا نکته‌ای بر معنی ظاهری بیت می‌افزایند. این دسته از آرایه‌ها نه تنها به زیبایی صوری بیت کمک می‌کنند بلکه معنی را گسترش می‌دهند و ضمن ایجاد ایجازی هر چه تمام‌تر، انسجام و هماهنگی میان واژگان را بیش از پیش باعث می‌شوند. این نمونه‌ها معمولاً در حوزه‌ی عرفانی، مذهبی یا سیاسی-اجتماعی قرار دارند و حافظ بیش‌تر برای کتمان مسائل عرفانی و کنایه‌وار و دو پهلو سخن گفتن در زمان ستم و اختناق به نشانه و دلالت ضمنی حاصل از آن روی آورده است. در این مقاله به نمونه‌های معمول که تنها دلالت تأکیدی یا دلالت ضمنی آشکاری دارند، پرداخته نشده زیرا تعداد این نمونه‌ها بسیار است و به راحتی قابل مشاهده و درک هستند و نیازی به توضیح ندارند. هدف این نوشتار شرح ابیات نیست بلکه می‌خواهد توجه خواننده را به نکته‌های پنهان و دلالت‌های ضمنی در شعر حافظ جلب کند و چه بسا دلالت ضمنی‌ای که برای بیتی آورده می‌شود، در یکی از شرح‌ها آمده باشد که در این صورت توضیحات آن شرح ارائه خواهد شد. به هر کدام از نمونه‌ها نامی مناسب با محتوای بیت داده شده تا شخصیتی مستقل یابند و به راحتی از نمونه‌های دیگر تشخیص داده شوند. دلالت ضمنی نشانه در مراعات نظیر و تناسب در این مقاله به دو شکل درون‌متنی و فرامتنی تقسیم شده است:

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۱-۱-دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های درون‌متنی

منظور از این نوع دلالت، حرکت ذهن است از مراعات نظیری که در بیت وجود دارد به سوی واژه یا مفهومی دیگر که در بیت وجود ندارد تا ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم دیگری نیز به بیت افزوده شود. در این بخش هفت نمونه ارائه می‌گردد.

بوی خوش

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید　　ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها
(حافظ، ۱/۲)

امامی بیت را چنین معنی کرده است: «به آرزوی رایحه‌ای از گیسوی یار که باد از میان چین و شکن زلفش برای ما بیاورد، چه رنج‌ها کشیدیم و چه دشواری‌ها تحمل کردیم.» (امامی، ۱۳۸۸: ۱۵۵) وی مراعات نظیر بیت را چنین توصیف می‌کند: «مراعات‌النظیر میان بو، نافه، صبا، طرّه (گیسو)، جعد، مشکین، خون و دل، شبکه‌ای از پیوندهای واژگانی است که در این بیت خود را هنرمندانه نشان داده‌اند.» (همان) دیگران نیز کمابیش همین معانی و اشارات را در بیت یافته‌اند.

مراعات نظیر میان "بو"، "نافه"، "نافه گشودن"، "مشکین"، "خون" و "دل" از طرفی و "بو"، "صبا"، "طره" و "جعد" از طرف دیگر، بیتی منسجم و یک‌پارچه را به وجود آورده و باعث شده که تمام واژگان نسبتی با "بوی خوش" داشته باشند. (ر.ک. مظفری، ۱۳۸۷: ۳۹) "خون" و "دل" در ترکیب کنایی "خون در دل افتادن" به معنی رنج بسیار کشیدن، در کنار واژگان متناسب با بوی خوش، یادآور خون که در ناف یا نافه‌ی آهوی ختن می‌افتد و تبدیل به مشک می‌شود، است. (ر.ک. خرمشاهی، ج۱، ۱۳۶۶: ۹۳)

بدین ترتیب ضمن آن که غالب واژگان بیت با هم تناسب معنایی می‌یابند، ایهام "خون در دل افتادن" نیز خود را نشان می‌دهد. خرمشاهی این ایهام را به خوبی دریافته و توضیح داده اما به تأثیر آن در معنی بیت توجهی نشان نداده است. اگر این تأثیر را وارد دایره‌ی معنایی بیت کنیم، به معنی کامل‌تری از منظور حافظ می‌رسیم: «آرزوی رسیدن به بوی خوش زلف او عاشقان را دچار رنج بسیار کرد اما به آن‌ها آموخت که بوی خوش زلفش را از درون دل خود بجویند. به عبارت دیگر معشوق در درون دل است و باید در دل به جست‌وجویش پرداخت.» در این بیت، تأکید حافظ بر بوی خوش و طیف واژگانی آن نشانه‌ای است تا ذهن خواننده به ایهام "خون در دل افتادن" برسد و به معنای گسترده‌تری از بیت دست یابد. بی‌شک بدون وجود تناسب میان بوی خوش و واژگان بیت، رسیدن به معنی و تأثیر ایهام "خون در دل افتادن" میسر نمی‌شد.

تفسیر حافظ

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد　　زان زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما
(حافظ، ۱۰/۵)

هروی در شرح خویش می‌گوید: «آیتی از لطف اشاره به آیات لطف و رحمت در قرآن دارد، در برابر آیات عذاب. می‌گوید جمال تو که خود نشانه‌ای از لطف و مهربانی پروردگار است چنان ما را تحت تأثیر قرار داد که همه‌ی آیات را از جنبه‌ی لطف و رحمت آن‌ها تفسیر می‌کنیم و نه از جنبه‌ی ترس و وحشت.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۷) تنها شارحی که به مراعات نظیر در میان اصطلاحات قرآنیِ "آیه"، "کشف" و "تفسیر" اشاره کرده، انوری است. وی در این باره می‌گوید: «کلمات "آیت"، "کشف" و "تفسیر" ذهن خواننده را متبادر می‌سازد به تفسیر کشاف زمخشری... تناسب میان آیت، کشف [کشاف] و تفسیر هست (مراعات النظیر).» (انوری، ۱۳۷۶: ۱۹۶)

مراعات نظیر میانِ اصطلاحات قرآنیِ "آیه"، "کشف" (اشاره به تفسیر کشاف زمخشری) و "تفسیر" در بیت کاملاً مشهود است. حافظ چهره‌ی زیبای معشوق را نشانه‌ی لطف الهی می‌داند و از زمانی که این چهره را دیده - و عاشق شده – در تفسیرش که همان شعرش باشد، جز لطف و مهربانی و شرح و بیان زیبایی این روی چیز دیگری وجود ندارد. تا این جا معنی معمول بیت است که بدون توجه به تناسب موجود میان "آیت"، "کشف" و "تفسیر" نیز می‌توان به آن دست یافت اما این سه واژه نشانه‌هایی می‌شوند تا معنی بیت گسترش یابد و تأکید معنایی بیت بر سر تقابل میان "لطف" و "عذاب" باشد. به‌ویژه آن که واژه‌ی "لطف" دو بار تکرار شده و از "عذاب" در بیت خبری نیست، گویی لطف جای عذاب را گرفته و حافظ حتی از آوردن واژه‌ی عذاب هم اجتناب کرده است تا نکته‌ای را به خواننده گوش‌زد کند. آن نکته را می‌توان چنین بیان کرد: «با وجودی که در قرآن و تفاسیر مختلف آن از عذاب الهی سخن رفته اما شعر من تفسیر دیگرگونه‌ای از قرآن است که در آن از آیه‌ی عذاب خبری نیست.» جالب‌تر این که حافظ ۷۵ بار واژه‌ی لطف و تنها ۴ بار واژه‌ی عذاب را در غزل‌هایش به کار برده است. توجه به لطف الهی در مقابل عذاب الهی در عرفان عاشقانه چنان شایع است که نیازی به توضیح ندارد. در زیر ابیاتی از حافظ که توجه وی به لطف الهی را به خوبی نشان می‌دهد، آورده می‌شود:

هاتفی از گوشه میخانه دوش　　گفت ببخشند گنه می بنوش
لطف الهی بکند کار خویش　　مژده رحمت برساند سروش...
لطف خدا بیش‌تر از جرم ماست　　نکته سربسته چه دانی خموش
(حافظ، ۵ و ۲-۲۸۴/۱)

از نامه سیاه نترسم که روز حشر　　با فیض لطف او صد از این نامه طی کنم
(همان، ۳۵۱/۵)

دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع　　گر چه دربانی میخانه فراوان کردم
(همان، ۳۱۹/۷)

جهان نقش

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود　　زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت
(همان، ۱۶/۲)

www.SID.ir

Archive of SID

هروی بیت را چنین معنی می‌کند: «اثری از دو عالم وجود نداشت که نشان الفت و وفا بود؛ روزگار طرح محبت را تازه در این زمان نریخته است. دو عالم مقصود دنیا و آخرت است. می‌گوید پیش از آن که دنیا و آخرتی به‌وجود آید محبت وجود داشت و این مضمون اشاره به جاذبه و اتحادی میان خالق و مخلوق دارد.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۸۴)

هیچ یک از شرح‌ها به مراعات نظیر ظریف و هنری میان واژگان "نقش"، "رنگ" و "طرح" اشاره‌ای نکرده‌اند. هر چند بیت تأکید بر قدمت عشق دارد و محبت را ورای نقش و رنگ دانسته اما از طرف دیگر مراعات نظیر میان واژگان "نقش"، "رنگ" و "طرح" جهان آفرینش را به یک تابلو نقاشی تبدیل کرده است. حافظ در بیتی دیگر جهان را "عالمِ تصویر" خوانده است: نازنین‌تر ز قدت در چمن ناز نرُست / خوش‌تر از نقش تو در عالم تصویر نبود (حافظ، ۲۰۹/۵)

شرح‌های دیوان حافظ بر طبق سنتی که از دیرینه ایام وجود داشته، برمبنای توجه به تک بیت بنا شده‌اند؛ بدین گونه که شارحان بدون در نظر گرفتن رابطه‌ی ابیات و بررسی محور عمودی غزل به شرح ابیات پرداخته‌اند. در نمونه‌ی حاضر که بر اساس رابطه‌ی ابیات غزل بنا شده، پیوندی میان عشق قدیم و عشق حادث دیده می‌شود.

پارادوکس میان نبودن "نقش" و وجود "رنگ" در مصراع اول، ذهن را به سمت رابطه‌ی میان محبت قدیم و محبت حادث سوق می‌دهد. اما این رابطه بدون تأکید در ابیات دیگر غزل اثبات نمی‌شود. به همین دلیل حافظ، تضاد میان بی‌رنگی و رنگ را در ادامه‌ی غزل پر رنگ‌تر می‌کند. وی در ابیات بعدی با استفاده از مراعات نظیر میان اندام معشوق از طرفی و گل‌های طبیعت از طرف دیگر و ارتباط آن‌ها از طریق تشبیه مضمر، به ترتیب نرگس را به چشم، ارغوان را به روی، غنچه را به دهان، بنفشه را به زلف و سمن را به روی معشوق نسبت داده و تشبیه کرده است:

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد — فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت
شراب‌خورده و خوی کرده می‌روی به چمن — که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت
به بزم‌گاه چمن دوش مست بگذشتم — چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت
بنفشه طره‌ی مفتول خود گره می‌زد — صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
ز شرم آن که به روی تو نسبتش کردم — سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت

(همان، ۷-۱۶/۳)

حافظ در مجموع این ابیات، با تکیه بر نشانه‌هایی که در آرایه‌ی مراعات نظیر، پارادوکس، تضاد و نیز تشبیه مضمر مشاهده شد، با زبانی هنری و غیر مستقیم، موارد زیر را بیان کرده است:

۱- جهان هم‌چون تابلویی زیبا است.

۲- جهان و زیبایی‌هایش حاصل تجلی جمال معشوق است.

۳- من در گل‌های زیبای طبیعت، چهره‌ی معشوق را می‌بینم. هر چند که هیچ‌کدام با او قابل مقایسه نیستند.

۴- محبت ازلیِ آدمی در مشاهده‌ی جهان نقش و رنگ به ظهور می‌رسد.

۵- برای رسیدن به عشق قدیم باید به عشق حادث توجه و از آن عبور کرد.

منت سدره و طوبی
منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش — که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست
(حافظ، ۷۴/۳)

هروی در شرح بیت می‌گوید: «سدره: درختی در بهشت است که در آسمان هفتم جای دارد و نام آن در آیه‌ی ۱۴ از سوره‌ی النجم (۵۳) آمده است... طوبی، نام درختی در بهشت است که گویند به هر خانه از اهل بهشت شاخه‌ای از آن می‌رسد و میوه‌های گوناگون و خوش‌بو دارد. از سدره و طوبی در بیت، خود بهشت منظور است به قرینه‌ی ظرف و مظروف. نکته در کلمه‌ی "سرو روان" است که با تذکار آن ما را به یاد قد و بالا و سایه‌ی مهر و محبت معشوق می‌اندازد و بدین ترتیب یک مقایسه‌ی ضمنی و مضمر میان قد چون سرو روان معشوق و درختان بهشتی طرح می‌کند. کوتاه سخن به معشوق می‌گوید در برابر سایه‌ی لطف تو سایه‌ی درختان بهشتی آن‌قدرها هم قابل توجه نیست. سایه‌ی خودت از سایه‌ی این درخت‌ها کم‌تر نیست؛ پس منّت آن‌ها را به خاطر سایه مکش.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۳۴۱)

مخاطب یا دست‌کم یکی از مخاطبان غزل، زاهد است: «زاهد ایمن مشو از بازی غیرت زنهار / که ره از صومعه تا دیر مغان این همه نیست» (حافظ، ۷۴/۷) زاهدی که همواره از بهشت و نعمت‌های آن سخن می‌گوید و زمین را جای‌گاه گناه و فساد می‌داند. حافظ که در این غزل با نگاهی یأس‌آلود و فلسفی، همه چیز را گذرا و فانی می‌بیند، خیام‌وار دم غنیمت شمردن و باده‌نوشی را توصیه می‌کند. وی در مقابل نصیحت‌های زاهد، زمین را بر آسمان برتری می‌دهد. برای رسیدن به این منظور، مراعات نظیر در سه واژه‌ی "سدره"، "طوبی" و "سرو" را دست‌مایه‌ی هنرمندی خود قرار می‌دهد و با برتری سرو یا سرو روان (استعاره از انسان) بر درختان بهشتی، برتری زمین بر آسمان و انسان بر آسمانیان را به زاهد گوش‌زد می‌کند.

بادِ آه
باغبانا ز خزان بی‌خبرت می‌بینم — آه از آن روز که بادت گل رعنا ببرد
(حافظ، ۱۲۸/۳)

سودی بیت را چنین معنی می‌کند: «ای باغبان تو را از خزان بی‌خبر می‌بینم. آه از آن روزی که گل رعنای تو را باد خزان به یغما ببرد. مراد از باد خزان اجل و از گل رعنا عمر نازنین می‌باشد. یعنی می‌بینم که از اجل غافلی، آه از آن روز که عمر نازنینت را باد فنا به یغما ببرد.» (سودی، ج۲، ۱۳۷۴: ۷۹۷) تمامی شرح‌ها به جز شرح هروی و خرمشاهی که بیت را معنی نکرده، مدلول "باغبان" و "گل رعنا" را یک چیز دانسته‌اند؛ یعنی گل رعنا، عمر و وجود خود باغبان است نه گلی که کاشته است. (ر.ک. هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۴۹ / خرمشاهی، ج۱، ۱۳۶۶: ۵۲۸ / خطیب رهبر، ۱۳۶۶: ۱۷۴ / استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۳۸۰ / اشرف‌زاده، ج۱، ۱۳۸۱: ۲۲۱ / ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۶) ثروتیان به خوبی فضای سیاسی-اجتماعی غزل را درک کرده و باغبان را پادشاه وقت شیراز

www.SID.ir

Archive of SID

می‌داند و می‌گوید: «ناله‌ای است سخت جگرسوز از بی‌صاحب ماندن کشور و ولایت فارس که شاعر آرزومند است بخت یاری کند و او از شیراز رخت به کشوری دیگر ببرد. کریمی نیست که پیش وی نام تمنا ببرند و حافظ به پادشاه ناشایسته‌ی وقت فریاد برمی‌دارد و می‌گوید: ...ای باغبان شیراز احساس می‌کنم از خزان خبر نداری! آه از روزی که گل رعنای وجودت را ببرد، آن وقت می‌فهمی رعنایی و ناز و دورویی یعنی چه.» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۶)

در ظاهر تناسبی میان "خزان"، "باد" و "گل" دیده می‌شود. حافظ باغبان را از باد خزان که در پیش است و گل رعنایش را خواهد برد، آگاه می‌کند. اما تناسب میان "باد" و "آه" نشانه‌ای است برای رسیدن به لایه‌ی معنایی دیگری در بیت. در این لایه این "آه" است که گل را از بین خواهد برد نه باد. حافظ به شکلی پنهان به باغبان می‌گوید: «به آهی گل رعنایت فرو خواهد ریخت.» این آه، بی‌شک آه دل‌سوختگان شیرازی در زمانه‌ی ستم است.

برای پذیرش این معنی ناچار نگاهی به فضای غزل می‌اندازیم. بیت شاهد، سومین بیت غزل است. در بیت آغازین، شهری بدون یار و نگار را داریم که حافظ را به ترک دیار فرامی‌خواند:

نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد　　بختم ار یار شود رختم از این جا ببرد
(حافظ، ۱۲۸/۱)

و در بیت دوم سخن از نبود حریفی بخشنده است که جرعه‌ای شراب به حافظ دل‌سوخته دهد:

کو حریفی کش سرمست که پیش کرمش　　عاشق سوخته‌دل نام تمنا ببرد
(همان، ۲)

این دو بیت حاکی از شهریاری (بی‌راه نیست اگر بگوییم حافظ در آغاز غزل، "نگار" را که همان "یار" است، در کنار "شهر" نشانده تا "شهریار" را تداعی کرده باشد. هم‌چنین "یار" در مصرع دوم علاوه بر هم‌راهی با "بخت" که بختیار نبودن حافظ را نشان می‌دهد، با "شهر" نیز هم‌راه می‌شود تا "شهریار" را در ذهن مخاطب ایجاد کند.) خودکامه دارد که عرصه را بر حافظ و شیرازیان تنگ کرده است. شهریاری که حافظ نمی‌تواند آشکارا به نقد او بپردازد. به همین دلیل، استعاره‌ی "باغبان" را برای او به کار می‌برد و "گل رعنا" نیز که دورنگ و خودپسند است استعاره از همین شهریار است. هروی به نکته‌ای در مورد گل رعنا اشاره دارد که می‌تواند این شهریار را به‌تر معرفی کند: «رعنا علاوه بر معنای مصطلح خود در فارسی، که زیبا و آراسته است، اسم گل خاصی نیز هست و آن گل دو رنگی است که از اندرون سرخ و بیرون زرد است، به آن گل قحبه نیز گویند. سلمان ساوجی گفته: باد در روی گل رعنا حدیثی سرد گفت / با وجود قحبگی شد سرخ‌رو از انفعال. احتمالاً در بیت به این معنای گل رعنا نیز اشاره دارد.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۴۹)

"آه از آن روز" در بیت سوم، ظاهراً افسوس و دریغ را می‌رساند اما حافظ افسوس بر مرگ چنین شهریاری نمی‌خورد بلکه به زبان رندانه‌ی خود او را تهدید به مرگی که در راه است، می‌کند. واژه‌ی "باد" در "بادت" ایهامی به معنای "غرور" هم می‌تواند داشته باشد. یعنی در معنی نهایی بیت، شاعر، باغبان بی‌خبر از مردم را تهدید می‌کند که روزی این باد غرور و آن آه مردم موجب مرگش خواهد شد.

سلطنت عشق

گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن　　چتر گل در سر کشی ای مرغ خوش‌خوان غم مخور
(حافظ، ۲۵۵/۳)

هروی بیت را این گونه معنی می کند: «بلبل! اگر بهار عمر برقرار باشد باز بر تخت چمن خواهی نشست و چتری از گل بر سر خواهی کشید، غم مخور.» (هروی، ج۳، ۱۳۷۸: ۱۰۵۸) وی به تناسب میان "تخت" و "چتر" که از لوازم شاهی است، اشاره می‌کند و می‌افزاید: «میان تخت در مصراع اول و چتر رابطه و مناسبتی هست و آن این که وقتی شاهان بر تخت می‌نشستند چتری بالای سر ایشان نگه می‌داشتند و با این کنایه به بلبل می‌گوید اگر عمری باشد باز سلطان چمن خواهی شد و چتری از گل بر سر خود خواهی کشید.» (همان، ۱۰۵۹) انوری بیت را معنی نکرده اما می‌گوید: «چمن را به تخت پادشاهی تشبیه کرده، قرینه "چتر" است که از لوازم پادشاهی است.» (انوری، ۱۳۷۶: ۲۸۱) استعلامی بر طبق موتیفی شایع در شعر حافظ، گل را پادشاه دانسته و می‌گوید: «می‌دانیم که حافظ گل را، گل سرخ را، در باغ چون پادشاهی بر تخت می‌نشاند. مرغ خوش‌خوان بلبل است و چتر گل در سر کشیدن او، این است که در میان گل‌ها پنهان شود و آواز بخواند.» (استعلامی، ج۲، ۱۳۸۳: ۶۷۶) سخن استعلامی در مورد بیت زیر درست است. "تخت" از لوازم شاهی است و گل به پادشاهی تشبیه شده که لاله از ندیمان وی است:

به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله　　به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد
(حافظ، ۱۱۷/۴)

اما در بیت شاهد، اضافه‌ی تشبیهی "چتر گل" آشکارا "گل" را به دلیل شکل ظاهری به "چتر" که از لوازم شاهی است، تشبیه کرده و بلبل که این چتر را بر سر کشیده، پادشاه است. ضمن آن که کنایه‌ی "چتر گل بر سر کشیدن" علاوه بر پادشاهی، به وصال گل رسیدن بلبل را در خود دارد. در نتیجه بیت شاهد دو مضمون را با هم بیان کرده؛ به وصال رسیدن و به پادشاهی رسیدن. جمع آن دو را می‌توان چنین بیان کرد: «عاشقی که به معشوقش برسد به پادشاهی رسیده است.» و در یک حکم کلی؛ سلطنت عشق را بر سلطنت پادشاهان ترجیح داده است اما با توجه به فضای غزل، حافظ انتظار بازگشت شاه شیخ ابواسحاق و به سلطنت رسیدن دوباره‌ی او را دارد. دیگر شرح‌ها، بدون توجه به تناسب میان "تخت" و "چتر" به معنی بیت پرداخته‌اند.

دولت حقیقی

دانی که چیست دولت، دیدار یار دیدن　　در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن
(حافظ، ۳۹۲/۱)

تقریباً تمامی شرح‌های دیوان حافظ، بیت را بدون توجه به نشانه‌های آن، این‌گونه معنی کرده‌اند: «می‌دانی که بزرگی و سعادت در چیست، دیدن روی یار؛ گدایی در کوچه‌ی او را بر پادشاهی ترجیح دادن.» (هروی، ج۳، ۱۳۷۸: ۱۶۰۸) تنها ثروتیان به نشانه‌های بیت توجه کرده و

www.SID.ir

Archive of SID

می‌نویسد: «حافظ در همان بیت نخستین غزل، گدایی آستان پیر مغان را بر پادشاهی شاه منصور (۷۹۰-۷۹۵ ه.ق.) برتری داده و با همه‌ی فقر و فلاکت، مقام انسانی و عرفانی خود را محفوظ داشته و در پایان غزل با رندی اشاره کرده است که شاه منصور درویش پروریدن نمی‌داند و شاعر عارف شیراز را فراموش کرده است.» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۳۰-۷۳۱) ثروتیان هر چند به خوبی ارتباط بیت مطلع و مقطع غزل را درک کرده، اما "یار" را "پیر مغان" دانسته و "گدایی کردن" را به حافظ نسبت داده است. در حالی که در ابیات این غزل نام یا نشانه‌ای از پیر مغان دیده نمی‌شود. از طرفی ثروتیان مخاطب بیت اول را خود حافظ دانسته یعنی حافظ به خود گوش‌زد می‌کند که گدایی پیر مغان را بر پادشاهی شاه منصور ترجیح دهد. اما باید توجه داشت که حافظ نه پادشاه است و نه در صدد رسیدن به پادشاهی است که گدایی را بر پادشاهی ترجیح دهد. سخن بیت ششم غزل نیز با همان مخاطب بیت اول است: «فرصت شمار صحبت کز این دوراهه منزل / چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن» (حافظ، ۳۹۲/۶) و کاملاً مشخص است که خطاب حافظ با دیگری است نه با خود.

با توجه به نظام نشانه‌ها، مراعات نظیر در دو واژه‌ی "دولت" (سعادت و ایهام به حکومت و فرمان‌روایی) و "خسروی" که در مطلع غزل آورده شده، بیان‌گر آن است که مخاطب غزل پادشاه است و تنها نشانه‌ی آشکاری که پادشاه را معرفی می‌کند در بیت پایانی است:

گویی برفت حافظ از یاد شاه یحیی یا رب به یادش آور درویش پروریدن
(همان، ۷)

بیت بالا با توجه به تصحیح قزوینی و غنی است اما در تصحیح سودی، خانلری و ثروتیان، شاه منصور آورده شده است. حافظ در بیت شاهد به مخاطب که شاه یحیی یا شاه منصور است، می‌گوید: «سعادت و حکومت حقیقی در پادشاهی نیست بلکه در دوستی و عاشقی است که در این صورت تو باید گدایی درگاه مرا کنی.» برای پذیرش این معنی ناچار بیت سوم غزل نیز آورده می‌شود تا شدت دل‌خوری حافظ از این پادشاه مشخص شود. حافظ چنان دل‌گرفته و ناراحت است که می‌خواهد به نیک‌نامی (دادخواهی) در بوستان جامه‌دران کند:

خواهم شدن به بستان چون غنچه با دل تنگ وان‌جا به نیک‌نامی پیراهنی دریدن
(حافظ، ۳۹۲/۳)

حافظ خود به‌تر از هر کسی می‌داند که نشست و برخاست با پادشاهان، برایش بدنامی داشته است و واژه‌ی "نیک‌نامی" را از این رو آورده تا مشخص کند که این جامه‌درانی که در بوستان و آشکارا می‌کند، به جهت دادخواهی و از دست یکی از همین پادشاهان است.

۲-۱-۲-دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های فرامتنی

منظور از این نوع دلالت، وجود واژگانی در بیت است که در ظاهر با هم تناسب ندارند اما با واژه‌ای

خارج از بیت، متناسبند و ذهن خواننده را به آن راه‌نمایی می‌کنند. به عبارت دیگر واژه‌ای فرامتن، حلقه‌ی ارتباطی واژه‌هایی در بیت می‌شود تا از مجموع آن‌ها مراعات نظیری ایجاد شود. این عمل ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم بیت را به سمتی دیگر سوق می‌دهد که می‌تواند در تکمیل معنی بیت یا در جهت مخالف آن باشد. در این بخش پنج نمونه ارائه می‌شود.

سحر مبین

جمالت معجز حسن است لیکن حدیث غمزه‌ات سحر مبین است
(حافظ، ۵۵/۲)

هروی در معنی بیت می‌گوید: «جمالت در زیبایی آیتی است - معجزه‌ی واقعی است - و عشوه‌ی چشمت آشکارا فریب و نیرنگ ساحران، پس در خلقت خود معجزه‌ی حقیقی داری و در حرکات و عشوه‌گری سحر و جادوی ساحران فریب‌کار را.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۱۹۶) تضادی میان "معجزه" و "سحر" در بیت دیده می‌شود و حرف ربط "لیکن" تضاد آن‌ها را آشکار می‌کند. هروی این تضاد را مقایسه خوانده است: «معجزه در مصراع اول با سحر مبین و آشکار در مصراع دوم مقایسه شده است و مجموعاً اشاره به آیه‌ی ۱۳ از سوره‌ی النمل (۲۷) دارد "فَلَمَّا جَاءَتْهُمْ آيَاتُنَا مُبْصِرَةً قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ" (چون آیات و معجزات ما را به آن‌ها ارائه داد گفتند که این معجزات بزرگ سحری روشن و آشکار است) که در این آیه هم، سحر و معجزه با هم مقایسه شده‌اند.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۱۹۶) استعلامی "سحر مبین" را وحی نیز دانسته است: «سحر مبین، یعنی جادوی آشکار، و در قرآن (سوره‌ی مائده آیه‌ی ۱۱۰ و سوره‌ی انعام آیه‌ی ۷) به معنی سخنی است که با وحی پروردگار بر زبان بنده می‌آید.» (استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۲۱۱) در دو آیه‌ای که استعلامی شاهد آورده، "سحر مبین" به معنی وحی نیست بلکه سخن کافران است که آیات و معجزات الهی را سحر مبین خوانده‌اند. استعلامی "لیکن" در میان دو جمله‌ی بیت را نشان‌گر اهمیت بیش‌تر مطلب دوم دانسته (ر.ک. همان) ظاهراً این تناقض در ذهن استعلامی رخ داده که چرا سحر (مطلب دوم) بر معجزه (مطلب اول) غلبه یافته و حافظ به آن اهمیت بیش‌تری داده است. در حالی که در شعر حافظ همواره معجزه بر سحر برتری دارد. به عنوان مثال: بانگ گاوی چه صدا بازدهد عشوه مخر / سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد (حافظ، ۱۲۸/۷) شاید همین امر باعث شده که وی سحر مبین را سخن و وحی پروردگار بداند تا این تناقض را حل کرده باشد. وی در ادامه بیت را چنین معنی می‌کند: «زیبایی تو در حد اعجاز است اما آن‌چه با نگاه دل‌فریب خود می‌گویی بیش از زیبایی تو ما را دیوانه می‌کند.» (استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۲۱۱)

چنان که مشاهده شد بر طبق آیاتی از قرآن، کافران آیات و نشانه‌های خداوند را سحر مبین خوانده‌اند، از همین رو "سحر مبین" تداعی آیات و نشانه‌های خداوند را در خود دارد و هم‌چنین آیات در ذهن مسلمانان علاوه بر معجزات و نشانه‌های الهی، وحی و سخنانی از قرآن معنی می‌دهد. توجه به واژه‌ی "مبین" در ترکیب "سحر مبین" نشانه‌ی دیگری است که ذهن را به سوی قرآن

www.SID.ir

Archive of SID

هدایت می‌کند؛ در قرآن ۱۴ بار صفت "مبین" برای قرآن و کتاب آورده شده که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود: «اِن هُوَ اِلّا ذِکرٌ وَ قُرآنٌ مُبینٌ» (یس، ۶۹)، «تِلکَ آیاتُ القُرآنِ وَ کِتابٍ مُبینٍ» (النمل، ۱)، «تِلکَ آیاتُ الکِتابِ وَ قُرآنٍ مُبینٍ» (الحجر، ۱)، «تِلکَ آیاتُ الکِتابِ المُبینِ» (یوسف، ۱ / الشعراء، ۲ / القصص، ۲) در نتیجه می‌توان مراعات نظیری از معجزه، حدیث و آیه (سحر مبین) را در بیت مشاهده کرد. در این صورت "حدیث" نیز که در آغاز هیچ ارتباط معناشناسانه یا زیباشناسانه با دیگر واژگان بیت برقرار نمی‌کرد، وارد دایره‌ی معنایی و زیباشناسانه‌ی بیت می‌شود و هم‌چنین نشانه‌ای می‌شود که با وجود آن "معجزه" و "سحر مبین" به جای تضاد با هم تناسب بیابند. هر چند معنی هروی بر بیت که در آغاز این عنوان آورده شد، برداشتی درست از بیت است اما با توجه به "حدیث" در معنی "سخن" و ایهام تداعی "سحر مبین" در معنی "آیات قرآن"، می‌توان معنی ایهامی دیگری نیز از مصرع دوم دریافت کرد: «سخنی که با غمزات می‌گویی یا سخنی که در باره‌ی غمزات گفته شود، وحی و کلامی الهی است.»

آتش محرومی

گذار بر ظلمات است خضر راهی کو　　مباد کاتش محرومی آب ما ببرد
(حافظ، ۱۲۹/۴)

خرمشاهی در شرح بیت می‌گوید: «گذار ما در سیر و سلوکی که داریم، هم‌چون اسکندر به ظلمات افتاده است؛ و باید راه‌نمای بصیری چون خضر پیدا کرد، وگرنه بیم آن هست که از رسیدن به چشمه‌ی آب حیات و ره بردن به سر منزل مقصود – وصال یار یا کشف حقیقت – محروم شویم و آتش این حسرت و ناکامی، آب‌روی ما را بر باد دهد. محرومی اشاره به حرمان اسکندر از رسیدن به آب حیات دارد.» (خرمشاهی، ج۱، ۱۳۶۶: ۵۳۴) ثروتیان ظلمات را جهل و ظلم معنی می‌کند: «گذار بر تاریکی‌ها افتاده و جهل و ظلم بیداد می‌کند.» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۴)

برای دریافت مفهوم و مدلول مبهم "محرومی" در مصراع دوم - که نشانه‌ی اصلی بیت در رسیدن به معنایی پنهان است -، به بررسی شرح‌های دیوان می‌پردازیم. چنان که در بالا مشاهده شد، خرمشاهی بیت را عارفانه دیده و محرومیت را نرسیدن به چشمه‌ی آب حیات و ره نبردن به سر منزل مقصود (وصال یار یا کشف حقیقت) دانسته است. ثروتیان محرومیت را فقر مادی دانسته و می‌گوید: «مبادا که آتش محرومیت و ضرورت زندگی آب‌روی ما را ببرد و به راه گدایی و دزدی و... بیفتیم!» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۴) خطیب رهبر به معنی لغویِ آن یعنی حرمان و بی‌نصیبی بسنده کرده است. (ر.ک. خطیب رهبر، ۱۳۶۶: ۱۷۶) استعلامی محرومی را در نیافتن خضر راه می‌داند. (ر.ک. استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۳۸۴) امامی محرومی را هجران و گمراهی از راه عشق و مراتب معرفت معنی کرده است. (امامی، ۱۳۸۸: ۲۰۲) با جمع‌بندی مطالب بالا می‌توان گفت مفهوم و مدلول "محرومی" در مصراع دوم عبارت است از: ۱- با دیدگاهی عرفانی؛ نیافتن خضر راه، نرسیدن به چشمه‌ی آب حیات و ره نبردن به سر منزل مقصود (وصال یار یا کشف حقیقت)، هجران و گمراهی از راه عشق و مراتب معرفت. ۲- با دیدگاهی اجتماعی: فقر مادی و نداشتن لوازم

ضروری مادی و خطر افتادن به ورطه‌ی گدایی و دزدی و... .

هم‌راهی و تناسب سه واژه‌ی "آتش"، "محرومی" و "آب" نشانه‌ای است تا "شراب" را - که همان آب حیات است -، در بیت ببینیم. "محروم" ایهام تبادر به "حرام" دارد و در کنار "آب" نشستن آن، "آب حرام" را که کنایه از "شراب" است، به یاد می‌آورد. "آتشین بودن" نیز صفت "شراب" است. بدین ترتیب مفهوم و مدلول "محرومی" در بیت شاهد، بی‌نصیبی از "شراب" است. حافظ در غزلی دیگر که از فقدان شراب گلایه دارد، ترکیب "آتش حرمان" را در مفهوم بی‌نصیبی از شراب به کار برده است:

گل به جوش آمد و از می نزدیمش آبی　　لاجرم زآتش حرمان و هوس می‌جوشیم
(حافظ، ۳۷۶/۵)

در بیت زیر نیز، بی‌نصیبی خود از جمع مستان و می‌خوران و نرسیدن به باده‌ی دیدار معشوق را "غایت حرمان" خوانده است:

لبت شکر به مستان داد و چشمت می به می‌خواران　　منم کز غایت حرمان نه با آنم نه با اینم
(همان، ۳۵۶/۴)

بدین ترتیب حمایت "آب" و "آتش" از "محرومی" که در دو طرف آن نشسته‌اند و تناسبی که این هر سه با شراب دارند، نشانه‌ای رندانه و هنرمندانه است که مشخص می‌کند حافظ از فقدان شراب با زبانی پنهان سخن گفته است و در ظلمات زمان که همان ظلم و ستم دوران است، خضر راهی به‌تر از شراب نمی‌شناسد. پیش از بیت حاضر، حافظ از زمانه‌ی فریب‌کار و ستم زمانه چنین می‌نالد:

فغان که با همه کس غایبانه باخت فلک　　که کس نبود که دستی از این دغا ببرد
(همان، ۱۲۹/۳)

نکته‌ی جالب توجه آن است که حافظ در دو بیت آغازین غزل، برای نجات از زمانه‌ای که "نهیب حادثه" و "ورطه‌ی بلا" خوانده شده، شراب را تجویز می‌کند و در پی آن است اما قید "اگر" که در آغاز هر دو بیت آورده شده، حکایت از نبود شراب دارد:

اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد　　نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد
اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر　　چگونه کشتی از این ورطه‌ی بلا ببرد
(همان، ۱-۲)

خون دختر رز

امام خواجه که بودش سرِ نمازِ دراز　　به خون دختر رز خرقه را قصارت کرد
(حافظ، ۱۳۲/۴)

هروی در شرح بیت می‌گوید: «امام بزرگوار که قصد داشت نماز طولانی بخواند، خرقه‌ی خود را با شراب شست.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۶۲) هروی به ایهام در واژه‌ی "قصارت" توجه کرده و می‌گوید: «قصارت کردن: شست‌وشو دادن، شستن؛ و از ریشه‌ی قصر به معنی کوتاه کردن که این

www.SID.ir

Archive of SID

جا اشارتی هم به نماز قصر یا شکسته دارد.» (همان) استعلامی به طنز حافظ در "درازی نماز" و واژه‌ی "خون" اشاره می‌کند: «سرِ نمازِ دراز، یعنی قصد طولانی کردن نماز، و از بیان طنزآمیز حافظ این نکته هم استنباط می‌شود که برای تظاهر در چشم خلق. ...کلمه‌ی خون، طنز کلام حافظ را بیش‌تر می‌کند: قصارت به معنی لباس‌شویی است. خرقه - یا قبای – امام شهر به ریا و فریب خلق آلوده است و حافظ می‌گوید چنین خرقه‌ای را اگر با شراب بشویند، کمی پاک می‌شود. ...شراب و خون هر دو در شرع ناپاک است. امام خواجه هم برای نماز دراز، اول باید خرقه‌ی آلوده‌ی خود را پاک کند، و حتی اگر با خون و با شراب بشوید، باز آلودگی آن کم می‌شود.» (استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۳۹۱)

با توجه به شرح‌های مختلف، حافظ به باده‌نوشی، ریاکاری و ناپاکیِ خرقه‌ی امام خواجه اشاره کرده اما در ترکیب "خون دختر رز" که استعاره از "شراب" است، "خونَ" علاوه بر نجس بودن آن در شرع به خون‌ریز بودن و "دختر" به تمایل وی به دختران نیز اشاره دارد. هر سه‌ی این موارد یعنی "خون و خون‌ریز بودن"، "تمایل به دختران" و "شراب" باطل‌کننده‌ی نمازند و از این حیث با هم تناسب دارند. حافظ با آوردن این سه‌گانه که در معنای اولیه تنها شراب را اثبات می‌کند، نشانه‌هایی به دست می‌دهد تا ماهیت امام خواجه را نه فقط در باده‌نوشی بلکه در گناهان دیگر نیز افشا کرده باشد.

حسود مغرور

حافظ افتادگی از دست مده زان که حسود — عرض و مال و دل و دین در سر مغروری کرد
(حافظ، ۱۴۲/۶)

هروی در شرح بیت می‌گوید: «حافظ، ادب و فروتنی را از دست مده، زیرا آن‌ها که به تو حسادت می‌کنند؛ آب‌رو و مال و دین خود را فدای غرور و تکبر کرده‌اند.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۶۰۲) دیگر شرح‌ها نکته‌ای افزون بر معنی هروی ندارند. هروی در ادامه‌ی شرح بیت می‌افزاید: «بیت هم‌چنان تعریضی بر تفرعن و خودخواهی زاهد ریائی است؛ شاید هم به مورد خاصی نظر دارد.» (همان)

تناسب میان "حسود" و "مغرور" که تداعی‌گر "شیطان" و سرکشی اوست، نشانه‌ای است تا بدانیم حافظ، حسود را شیطان و شیطان‌صفت دانسته است. در قرآن صفت "حسد" هم‌راه با "شیطان" نیامده اما مولوی در شناساندن صفت حسد و زشتی‌های آن، رابطه‌ی شیطان با آن را به خوبی نشان داده است:

ور حسد گیرد تو را در ره گلو — در حسد ابلیس را باشد غلو
کو ز آدم ننگ دارد از حسد — با سعادت جنگ دارد از حسد
(مولوی، ۱۳۷۲، دفتر اول، ب۴۳۲و۴۳۳)
وز حسودی بازشان خر ای کریم — تا نباشند از حسد دیو رجیم...
(همان، ب۱۲۰۰)

آن شیاطین خود حسود کهنه‌اند — یک زمان از ره‌زنی خالی نه‌اند
وان بنی آدم که عصیان کشته‌اند — از حسودی نیز شیطان گشته‌اند
(همان، ب ۱۲۱۸ و ۱۲۱۹)

غرور صفت اصلی شیطان است که هم‌راهی آن دو را در قرآن بارها می‌توان مشاهده کرد (ر.ک. اعراف، ۲۲ / النساء، ۱۲۰ / الاسراء، ۶۴) نجم‌الدین رازی شیطان را مغرور سیاه‌گلیم می‌داند و می‌گوید: «آن مغرور سیاه‌گلیم را که وقتی به فضولی بی‌اجازت دزدیده به قالب آدم در رفته بود و...» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۶۶: ۸۶)

دریافت تناسب میان "حسود" و "مغرور"، ارتباط و پیوند میان واژگان بیت را مستحکم‌تر می‌کند و شیطان‌صفتیِ حسود نیز وارد دایره‌ی معنایی بیت می‌شود تا در شناخت این حسود - که شاید همان زاهد دو بیت قبل باشد -، کمک کند. حافظ با تلمیح به داستان شیطان و رانده شدنش از درگاه الهی، به خود گوش‌زد می‌کند تا افتادگی که صفت خاک و آدم خاکی است را فراموش نکند تا رانده‌ی درگاه نشود. به عبارت دیگر حافظ خود را آدم (خاکسار و فروتن) و حسود را شیطان (مغرور و فریب‌خورده) خوانده است. تضاد "افتادگی" با "حسود" و "مغرور" همان تضاد میان "آدم" و "شیطان" است.

تطاول

دلم رفت و ندیدم روی دل‌دار — فغان از این تطاول آه از این زجر
(حافظ، ۲۵۱/۵)

این بیت که ساده می‌نماید، در شرح‌های مختلف به ساده‌ترین شکل نیز معنی شده و هیچ کدام نکته‌ای تازه در معنی بیت بیان نکرده‌اند. سودی بیت را چنین معنی کرده است: «دل به جانان دادم اما رویش را ندیدم. آه از این ظلم و تعدی و آه از این زجر و منع.» (سودی، ج۳، ۱۳۷۴: ۱۵۰۳)

حافظ می‌گوید که دلم رفت اما روی دل‌دار را ندیدم و از تطاولی سخن می‌گوید که برای خواننده مبهم است و مشخص نیست که این تطاول، ستم و درازدستی بر حافظ رفته یا بر دل وی و یا هر دو. استعلامی معتقد است که این ستم بر حافظ رفته است: «در این جا ستم معشوق همین است که او را در فراق می‌گذارد.» (استعلامی، ج۲، ۱۳۸۳: ۶۶۸)

با نگاه نشانه‌شناختی در شعر حافظ و ارتباط پنهانی که واژگان بیت با هم دارند، تناسب میان "دل" (در دلم و دل‌دار) با "تطاول" جلب توجه می‌کند. واژه‌ی "تطاول" هفت بار در دیوان حافظ به کار رفته که چهار بار آن آشکارا هم‌راه با زلف یا گیسو است:

وان که گیسوی تو را رسم تطاول آموخت — هم تواند کرمش داد من غم‌گین داد
(حافظ، ۱۱۲/۲)
نی من تنها کشم تطاول زلفت — کیست که او داغ آن سیاه ندارد
(همان، ۱۲۷/۹)
گذار کن چو صبا بر بنفشه‌زار و ببین — که از تطاول زلفت چه بی‌قرارانند
(همان، ۱۹۵/۴)

www.SID.ir

Archive of SID

این لطایف کز لب لعل تو من گفتم که گفت وین تطاول کز سر زلف تو من دیدم که دید
(همان، ۲۴۰/۷)

در نمونه‌های بالا واژه‌ی "تطاول" که ریشه‌ی لغوی آن "طول" است با زلف دراز معشوق ایهام تناسب دارد. این ایهام تناسب برای حافظ آن‌قدر گیرا و جالب است که نه تنها بارها از آن بهره برده بلکه معادل فارسی آن را هم با زلف آورده است:

سلطان من خدا را زلفت شکست ما را تا کی کند سیاهی چندین درازدستی
(همان، ۴۳۵/۴)

با توجه به هم‌راهی "زلف" و "تطاول" در نمونه‌های بالا و نیز اسارت "دل" در "زلف" که از موتیف‌های شایع شعر حافظ است، در بیت شاهد نیز «دل در زلف دراز معشوق اسیر و دچار تطاول آن شده است.» تکرار واژه‌ی "دل" یا اشتقاق در "دلم" و "دل‌دار" نیز نشانه‌ای است تا ذهن خواننده به رابطه‌ی "دل" و "تطاول" راه یابد. در پایان، پرسش آغاز این بحث را، می‌توان به شکلی کامل‌تر مطرح کرد: «تطاول و زجر، بر حافظ رفته یا بر دل وی و یا هر دو؟» در پاسخ می‌توان گفت که لف و نشری مرتب در بیت صورت گرفته، بدین ترتیب که تطاول بر دل رفته و زجر و منع - از دیدار یار - بر حافظ. زیرا زلف، چهره را می‌پوشاند و با این کار دل که در پی رخ معشوق است، در آن اسیر می‌شود و عاشق از دیدار معشوق محروم.

۳-نتیجه‌گیری

برخی از مراعات نظیر و تناسب‌های شعر حافظ علاوه بر جنبه‌ی زیباشناسی و ایجاد هماهنگی و تناسب شعر که وظیفه‌ی اصلی آن‌هاست، دخل و تصرفی نیز در معنی شعر می‌کنند و روی‌کردی معنایی دارند. به دیگر سخن، مراعات نظیر و تناسب در شعر حافظ نشانه‌ای می‌شود تا توجه خواننده را به دلالتی ضمنی در شعر، جلب کند. در این نوشتار تکیه بر نمونه‌هایی است که به شکلی غیر متعارف معنی بیت را تغییر می‌دهند یا نکته‌ای بر معنی ظاهری بیت می‌افزایند. این نمونه‌ها معمولاً در حوزه‌ی عرفانی، مذهبی یا سیاسی- اجتماعی قرار دارند و حافظ بیش‌تر برای کتمان مسائل عرفانی و کنایه‌وار و دو پهلو سخن گفتن در زمان ستم و اختناق به نشانه و دلالت ضمنی حاصل از آن روی آورده است.

دلالت ضمنی نشانه در مراعات نظیر و تناسب در این مقاله به دو شکل درون‌متنی و فرامتنی تقسیم شده است. منظور از دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های درون‌متنی، حرکت ذهن است از تناسب در میان مراعات نظیری که در بیت وجود دارد به سوی واژه یا مفهومی دیگر که در بیت وجود ندارد تا ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم دیگری نیز به بیت افزوده شود. به عنوان مثال در بیت «گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن / چتر گل در سر کشی ای مرغ خوش‌خوان غم مخور» (حافظ، ۲۵۵/۳) مراعات نظیر میان "تخت" و "چتر" معنایی ضمنی بر معنای صریح بیت می‌افزاید که می‌توان آن را چنین بیان کرد: «عاشقی که به

معشوقش برسد به پادشاهی رسیده است.» و در یک حکم کلی؛ سلطنت عشق را بر سلطنت پادشاهان ترجیح داده است اما با توجه به فضای غزل، حافظ انتظار بازگشت شاه شیخ ابواسحاق و به سلطنت رسیدن دوباره‌ی او را دارد. در این مقاله هفت نمونه از این نوع دلالت ارائه شده است.

منظور از دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های فرامتنی، وجود واژگانی در بیت است که در ظاهر با هم تناسب ندارند اما با واژه‌ای خارج از بیت، متناسبند و ذهن خواننده را به آن راه‌نمایی می‌کنند. به عبارت دیگر واژه‌ای فرامتن، حلقه‌ی ارتباطی واژه‌هایی در بیت می‌شود تا از مجموع آن‌ها مراعات نظیری ایجاد شود. این عمل ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم بیت را به سمتی دیگر سوق می‌دهد که می‌تواند در تکمیل معنی بیت یا در جهت مخالف آن باشد. به عنوان مثال در بیت «گذار بر ظلمات است خضر راهی کو / مباد کاتش محرومی آب ما ببرد» (حافظ، ۱۲۹/۴) هم‌راهی و تناسب سه واژه‌ی "آتش"، "محرومی" و "آب" نشانه‌ای است تا "شراب" را در بیت ببینیم. "محروم" ایهام تبادر به "حرام" دارد و در کنار "آب" نشستن آن، "آب حرام" را که کنایه از "شراب" است، به یاد می‌آورد. "آتشین بودن" نیز صفت "شراب" است. بدین ترتیب مفهوم و مدلول "محرومی" در بیت شاهد، بی‌نصیبی از "شراب" است. حافظ از فقدان شراب با زبانی پنهان سخن گفته است و در ظلمات زمان که همان ظلم و ستم دوران است، خضر راهی به‌تر از شراب نمی‌شناسد. در این مقاله پنج نمونه از این نوع دلالت ارائه شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

۱- **قرآن کریم.**

۲- استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). **درس حافظ،** ج ۱و۲، چاپ دوم، تهران: سخن.

۳- اسمیت، فیلیپ. (۱۳۸۷). **درآمدی بر نظریه فرهنگی،** ترجمه حسن پویان، چ ۲، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۴- اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۹). **راز خلوتیان،** چ ۱، مشهد: کلهر.

۵- _____. (۱۳۸۱). **پیغام اهل راز،** ج ۱، چ ۱، تهران: اساطیر.

۶- امامی، نصرالله. (۱۳۸۸). **بر آستان جانان،** چ ۱، اهواز: رَسش.

۷- انوری، حسن. (۱۳۷۶). **صدای سخن عشق،** چ ۳، تهران: سخن.

۸- بورشه. ت و همکاران. (۱۳۷۷). **زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)،** ترجمه کورش صفوی، چ ۱، تهران: هرمس.

۹- ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۶). **سروده‌های بی‌گمان حافظ،** چ ۱، تهران: امیرکبیر.

۱۰- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). **دیوان حافظ،** به تصحیح پرویز ناتل خانلری، ج۱، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

۱۱- _____. (۱۳۶۶). **دیوان حافظ،** به تصحیح خلیل خطیب رهبر، چ ۴، تهران: صفی‌علی‌شاه.

۱۲- _____. (۱۳۷۷). **دیوان حافظ،** به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چ ۱، تهران: ققنوس.

۱۳- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی،** ترجمه‌ی مهدی پارسا، چ ۲. تهران: سوره مهر.

۱۴- خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۶). **حافظ‌نامه،** ج ۱، چ ۱، تهران: علمی و فرهنگی و سروش.

۱۵- سودی بسنوی، محمد. (۱۳۷۴). **شرح سودی بر حافظ،** ترجمه عصمت ستارزاده، ج ۲و۳، چ ۴، تهران: زرین.

۱۶- مظفری، علی‌رضا. (۱۳۸۷). **وصل خورشید،** چ ۱، تبریز: آیدین.

۱۷- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۷۲). **مثنوی،** دفتر پنجم، به کوشش محمد استعلامی، چاپ چهارم، تهران: نشر زوار.

۱۸- نجم‌الدین رازی، ابوبکر بن محمد. (۱۳۶۶). **مرصادالعباد،** به اهتمام محمدامین ریاحی، چ ۳، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۹- نوت. و و همکاران. (۱۳۷۷). **«نشانه‌شناسی»،** زبان‌شناسی و ادبیات، ترجمه کورش صفوی، چ ۱، تهران: هرمس.

۲۰- هروی، حسین‌علی. (۱۳۷۸). **شرح غزل‌های حافظ.** ج ۱. چ ۵. تهران: تنویر.

۲۱- **(مولوی،)**

www.SID.ir