

فصلنامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا

س ۱۳، ش ۲ (پیاپی ۳۰)، تابستان ۱۴۰۱

صف: ۱۱-۲۸

شاپ: ۲۲۵۱-۸۴۵۷

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

محمد رضا اکرمی

استاد دیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، فسا، ایران

چکیده

یکی از مهم‌ترین وجوه شعر حافظ هماهنگ 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 روی کرد 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 معنی افزای بهره گرفته است.

دلالت ضمنی نشانه‌ها در مراعات نظیر و تناسب به دو شکل انجام می‌گیرد: شکل اول، حرکت ذهن است از مراعات نظری 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.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۱۹

Email: mrakrami@yahoo.com

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 ساختارگرایست که در پی یافتن معانی پنهان در زیر لایه‌های رویین متن است، «ساختارگراها در جستجوی "ژرف‌ساختهایی" می‌باشند که در زیر "جبهه‌های ظاهری" نظامهای نشانه‌ای قرار دارند.» (چندر، ۱۳۸۷: ۳۰) یکی از نمودهای معنای پنهان یا ژرف‌ساخت، دلالت ضمنی است که حاصل عمل کرد برخی از نشانه‌های زبانی است. چندر (Chandler) رابطه‌ی نشانه‌شناسی و معناهای پنهان و ضمنی متن را چنین بیان می‌کند: «نشانه‌شناسی به دنبال تحلیل متون در حکم کلیتهای ساختمند و در جستجوی معناهای پنهان و ضمنی است.» (همان، ۲۹) رولان بارت (Roland Barthes) ساختهایی در مراتب (Roland Barthes) 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. بر عکس در دلالت ضمنی، پایی 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 آن چه 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 نظری و تناسب‌های شعر حافظ است که علاوه بر جنبه‌ی زیباشناصی و ایجاد هماهنگی و تناسب شعر که وظیفه‌ی اصلی آن‌هاست، دخل و تصرفی نیز در معنی شعر می‌کنند و روی کردی 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 معنی 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 می‌هد.

۲- بحث و بررسی

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 روی کردی 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 درون‌منتنی و فرامتنی تقسیم شده است:

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

درون متنی

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 بگشايد
(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، طره (گیسو)، جعد، مشکین، خون و دل، شبکه‌ای از پیوندهای واژگانی است که در این بیت خود را هترمندانه نشان داده‌اند.» (همان) دیگران نیز کمابیش همین معنای 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 می‌افند و تبدیل به مشک می‌شود، است. (ر.ک. خرمشاهی، ج ۱، ۹۳: ۱۳۶۶)

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 جست‌وجوییش 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، ج ۱، ۱۳۷۸: ۵۷) تنها شارحی که به مراعات نظری در میان اصطلاحات قرآنی آیه، "کشف" و "تفسیر" اشاره کرده، انوری است. وی در این باره می‌گوید: «کلمات "آیت"، "کشف" و "تفسیر" ذهن خواننده را متبار می‌سازد به تفسیر کشاف زمخشری... تناسب میان آیت، کشف [کشاف] و تفسیر هست (مراعات النظیر).» (انوری، ۱۳۷۶: ۱۹۶)

مراعات نظری میان اصطلاحات قرآنی آیه، "کشف" (اشارة به تفسیر کشاف زمخشری) و "تفسیر" در بیت کاملاً مشهود است. حافظ چهره‌ی زیبایی 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 برد 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:

گفت بخشند گنه می بنوش
مژده رحمت برساند سروش...
نکته سربسته چه دانی خموش
(حافظ، ۵ و ۱-۲) (۲۸۴/۱)

با فیض لطف او صد از این نامه طی کنم
(همان، ۳۵۱/۵)

گر چه دربانی میخانه فراوان کدم
(همان، ۳۱۹/۷)

هاتفی از گوشه میخانه دوش

لطف الهی بکند کار خویش

لطف خدا بیش تر از جرم ماست

از نامه سیاه نترسم که روز حشر

دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع

جهان نقش

نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود

زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت
(همان، ۱۶/۲)

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 به وجود آید محبت وجود داشت و این مضمون اشاره به جاذبه و اتحادی میان خالق و مخلوق دارد.» (هروی، ج ۱، 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 "عالی تصویر" خوانده است: نازنین تر ز قدت در چمن ناز نُرست / خوش تر از نقش تو در عالم تصویر نبود (حافظ، ۲۰۹/۵)

شرح‌های دیوان حافظ بر طبق سنتی که از دیرینه ایام وجود داشته، بر مبنای 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 مصراج 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 تشییه مضمیر، به ترتیب نرگس را به چشم، ارغوان را به روی، غنچه را به دهان، بنفسه را به زلف و سمن را به روی معشوق نسبت داده و تشییه کرده است:

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

(همان، ۱۶/۳-۷)

حافظ در مجموع این ابیات، با تکیه بر نشانه‌هایی که در آرایه‌ی مراعات نظیر، پارادوکس، تضاد و نیز تشییه مضمیر 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 از لی 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

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

هروی در شرح بیت می‌گوید: «سدره: درختی در بهشت است که در آسمان هفت میان 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 آن قدرها هم قابل توجه نیست. سایه‌ی خودت از سایه‌ی این درخت‌ها کمتر نیست؛ پس منت آن‌ها را به خاطر سایه مکش». (هروی، ج ۱، ۱۳۷۸، ۳۴۱)

مخاطب یا دست‌کم یکی از مخاطبان غزل، زاهد است: « Zahed 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 جای گاه 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 نظری 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.

باد آه

آه از آن روز که بادت گل رعنای ببرد
با غبان از خزان بی خبرت می‌بینم (حافظ، ۱۲۸/۳)

سودی بیت را چنین معنی می‌کند: «ای باغبان تو را از خزان بی خبر می‌بینم. آه از آن روزی که گل رعنای تو را باد خزان به یغما ببرد. مراد از باد خزان اجل و از گل رعنای عمر نازنین می‌باشد. یعنی می‌بینم که از اجل غافلی، آه از آن روز که عمر نازنین را باد فنا به یغما ببرد.» (سودی، ۷۹۷: ۱۳۷۴) تمامی شرح‌ها به جز شرح هروی و خرمشاهی که بیت را معنی نکرده، مدلول "bagban" و "گل رعنای" را یک چیز دانسته‌اند؛ یعنی گل رعنای، عمر و وجود خود باغبان است نه گلی که کاشته است. (ر.ک. هروی، ج ۱، ۱۳۷۸: ۵۴۹ / خرمشاهی، ج ۱، ۱۳۶۶: ۵۲۸ / خطیب رهبر، ۱۲۶۶: ۱۷۴ / استعلامی، ج ۱، ۱۳۸۳: ۳۸۰ / اشرف‌زاده، ج ۱، ۱۳۸۱: ۲۲۱ / ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۶) ثروتیان به خوبی فضای سیاسی-اجتماعی غزل را درک کرده و باغبان را پادشاه وقت شیراز

می‌داند و می‌گوید: «ناله‌ای است سخت جگرسوز از بی‌صاحب ماندن کشور و ولايت 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.» (ژروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۶)

در ظاهر تناسبی میان "خزان"، "باد" و "گل" دیده می‌شود. حافظ با غبان 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:

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

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

عاشق سوخته دل نام تمنا ببرد
کو حریفی کش سرمست که پیش کرمش
(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 مصعر دوم علاوه بر همراهی با "بخت" که بختار 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 "با غبان" را برای او به کار می‌برد و "گل رعنای" نیز که دورنگ و خودپسند است استعاره از همین شهریار است. هروی به نکته‌ای در مورد گل رعنای 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 گفت: باد در روی گل رعنای حدیثی سرد گفت / با وجود قحبگی شد سرخ رو از انفعال. احتمالاً در بیت به این معنای گل رعنای نیز اشاره دارد.» (هروي، ج ۱، ۳۷۸: 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 "غروب" هم می‌تواند داشته باشد. یعنی در معنی نهایی بیت، شاعر، با غبان 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 خوش خوان غم مخور
(حافظ، ۲۵۵/۳)

هر اوی بیت را این گونه معنی می‌کند: «بلبل! اگر بهار عمر برقرار باشد باز بر تخت چمن خواهی نشست و چتری از گل بر سر خواهی کشید، غم مخور.» (heroی، ج ۳، ۱۳۷۸: ۱۰۵۸) وی به تناسب میان "تخت" و "چتر" که از لوازم شاهی است، اشاره می‌کند و می‌افزاید: «میان تخت در مصراج اول و چتر رابطه و مناسبی 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 خوش خوان بلبل است و چتر گل در سر کشیدن او، این است که در میان گل‌ها پنهان شود و آواز بخواند.» (استعلامی، ج ۲، 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 مشوقش 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، این گونه معنی کرده‌اند: «می‌دانی که بزرگی و سعادت در چیست، دیدن روی یار؛ گدایی در کوچه‌ی او را بر پادشاهی ترجیح دادن.» (heroی، ج ۳، ۱۳۷۸: ۱۶۰۸) تنها ثروتیان به نشانه‌های بیت توجه کرده و

می‌نویسد: «حافظ در همان بیت نخستین غزل، گدایی آستان پیر مغان را بر پادشاهی شاه منصور (۷۹۵-۷۹۰ ق.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، ۱۳۸۶-۷۳۱) 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، مراجعات 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 دل خوری حافظ از این پادشاه مشخص شود. حافظ چنان دل‌گرفته و ناراحت است که می‌خواهد به نیکنامی (دادخواهی) در بوستان جامدaran کند:
خواهم شدن به بوستان 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 مراجعات 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، متناسب‌بند و ذهن خواننده را به آن راهنمایی می‌کنند. به عبارت دیگر واژه‌ای فرامتن، حلقه‌ی ارتباطی واژه‌هایی در بیت می‌شود تا از مجموع آن‌ها مراعات نظری 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

حدیث غمزهات سحر مبین است
(حافظ، ۵۵/۲)

جمالت معجز حسن است لیکن

هروی در معنی بیت می‌گوید: «جمالت در زیبایی آیتی است - معجزه‌ی واقعی است - و عشوه‌ی چشم‌آشکارا فریب و نیرنگ ساحران، پس در خلقت خود معجزه‌ی حقیقی داری و در حرکات و عشه‌گری سحر و جادوی ساحران فریب کار را.» (هروی، ج ۱، ۱۳۷۸: ۱۹۶) تقادی 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 آیه ۱۳ از سوره‌ی النمل (۲۷) دارد "فَلَمَّا جَاءَهُمْ آيَاتِنَا 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، ج ۱، ۱۳۷۸: ۱۹۶) استعلامی "سحر مبین" را وحی نیز دانسته است: «سحر مبین، یعنی جادوی آشکار، و در قرآن (سوره‌ی مائدہ آیه ۱۱۰ و سوره‌ی انعام آیه ۷) به معنی سخنی است که با وحی پروردگار بر زبان بنده می‌آید.» (استعلامی، ج ۱، ۱۳۸۳: ۳۱۱) 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 (مطلوب دوم) بر معجزه (مطلوب 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 عشه‌ه 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 دل فریب خود می‌گویی بیش از زیبایی تو ما را دیوانه می‌کند.» (استعلامی، ج ۱، 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

هدایت می‌کند؛ در قرآن ۱۴ بار صفت "مبین" برای قرآن و کتاب آورده شده که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود: «إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَ قُرْآنٌ مُبِينٌ» (یس، ۶۹)، «تِلْكَ آيَاتُ الْقُرْآنِ وَ كِتَابٌ مُبِينٌ» (النمل، ۱)، «تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ وَ قُرْآنٌ مُبِينٌ» (الحجر، ۱)، «تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ» (یوسف، ۱ / الشعراً، ۲ / القصص، ۲) در نتیجه می‌توان مراجعات 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 زیباشناسانه 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 مصروف دوم دریافت کرد: «سخنی که با غمزهات می‌گویی یا سخنی که در باره‌ی غمزهات گفته شود، وحی و کلامی الهی است.»

آتش محرومی

میاد کاتش محرومی آب ما ببرد
گذار بر ظلمات است خضر راهی کو
(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، و گرنه بیم آن هست که از رسیدن به چشممه‌ی 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، ج ۱، 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 مصروف دوم - که نشانه‌ی اصلی بیت در رسیدن به معنایی پنهان است -، به برسی شرح‌های دیوان می‌پردازیم. چنان که در بالا مشاهده شد، خرمشاهی بیت را عارفانه دیده و محرومیت را نرسیدن به چشممه‌ی آب حیات و ره نبردن به سر منزل مقصود (وصال یار یا کشف حقیقت) دانسته است. ثروتیان محرومیت را فقر مادی دانسته و می‌گوید: «مبارا که آتش محرومیت و ضرورت زندگی آبروی ما را ببرد و به راه گدایی و دزدی و... بیفته!» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۴) خطیب رهبر به معنی لغوی آن یعنی حرمان و بی‌نصیبی بسند کرده است. (ر.ک. خطیب رهبر، ۱۳۶۶: ۱۷۶) استعلامی محرومی را در نیافتن خضر راه می‌داند. (ر.ک. استعلامی، ج ۱، 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 مصروف دوم عبارت است از: ۱- با دیدگاهی عرفانی؛ نیافتن خضر راه، نرسیدن به چشممه‌ی 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 بینیم. "محروم" ایهام تبارد 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، بی‌نصبی از "شراب" است. حافظ در غزلی دیگر که از فقدان شراب گلایه دارد، ترکیب "آتش حرمان" را در مفهوم بی‌نصبی از شراب به کار برده است:

لا جرم ز آتش حرمان و هو س می جوشیم
(حافظ، ۳۷۶/۵) گل به جوش آمد و از می نزدیمش آیی

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

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

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 نمی‌شناشد. پیش از بیت حاضر، حافظ از زمانه‌ی فریب‌کار و ستم زمانه چنین می‌نالد:

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

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

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

هرمی در شرح بیت می‌گوید: «امام بزرگوار که قصد داشت نماز طولانی بخواند، خرقه‌ی خود را با شراب شست.» (هرمی، ج ۱، ۱۳۷۸ : ۵۶۲) هرموی به ایهام در واژه‌ی "قصارت" توجه کرده و می‌گوید: «قصارت کردن: شستشو دادن، شستن؛ و از ریشه‌ی قصر به معنی کوتاه کردن که این

جا اشارتی هم به نماز قصر یا شکسته دارد.» (همان) استعلامی به طنز حافظ در "درازی نماز" و واژه‌ی "خون" اشاره می‌کند: «سر 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، ج ۱، ۱۳۸۳: ۳۹۱)

با توجه به شرح‌های مختلف، حافظ به باده‌نوشی، ریاکاری و ناپاکی خرقه‌ی امام خواجه اشاره کرده اما در ترکیب "خون دختر رز" که استعاره از "شراب" است، "خون" 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 مغورو

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

هر او 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.» (heroی، ج ۱، ۱۳۷۸: ۶۰۲) دیگر شرح‌ها نکته‌ای افرون بر معنی هروی ندارند. هروی در ادامه‌ی شرح بیت می‌افزاید: «بیت هم‌چنان تعزیضی بر تفرعن و خودخواهی زاهد ریائی است؛ شاید هم به مورد خاصی نظر دارد.» (همان)

تناسب میان "حسود" و "مغورو" که تداعی‌گر "شیطان" و سرکشی اوست، نشانه‌ای است تا بدانیم حافظ، حسود را شیطان و شیطان صفت 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:

در حسد ابلیس را باشد غلو
ور حسد گبرد تو را در ره گلو
با سعادت جنگ دارد از حسد
کو ز آدم ننگ دارد از حسد
(مولوی، ۱۳۷۲، دفتر اول، ب ۴۳۲ و ۴۳۳)
تا نباشند از حسد دیو رجیم...
وز حسودی بازشان خر ای کریم
(همان، ب ۱۲۰۰)

یک زمان از رهزنی خالی نهادن
از حسودی نیز شیطان گشته‌اند
(همان، ب ۱۲۱۸ و ۱۲۱۹)

غورو صفت اصلی شیطان است که همراهی آن دو در قرآن بارها می‌توان مشاهده کرد (ر.ک. اعراف، ۲۲ / النساء، ۲۰ / الاسراء، ۴۶) نجم‌الدین رازی شیطان را مغورو سیاه‌گلیم می‌داند و می‌گوید: «آن مغورو سیاه‌گلیم را که وقتی به فضولی بی‌اجازت دزدیده به قالب آدم در رفته بود و...» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۶۶، ۸۶)

دریافت تناسب میان "حسود" و "مغورو"، ارتباط و پیوند میان واژگان بیت را مستحکم‌تر می‌کند و شیطان‌صفتی 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 رانده درگاه نشود. به عبارت دیگر حافظ خود را آدم (خاکسار و فروتن) و حسود را شیطان (مغورو و فریب‌خورده) خوانده است. تضاد "افتادگی" با "حسود" و "مغورو" همان تضاد میان "آدم" و "شیطان" است.

تطاول

فغان از این تطاول آه از این زجر
(حافظ، ۲۵۱/۵)

دل رفت و ندیدم روی دل دار

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، ج ۳، ۱۳۷۴: ۱۵۰۳)

حافظ می‌گوید که دلم رفت اما روی دل دار 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، ج ۲، ۱۳۸۳: ۶۶۸)

با نگاه نشانه‌شناختی در شعر حافظ و ارتباط پنهانی که واژگان بیت با هم دارند، تناسب میان "دل" (در دلم و دل دار) 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:

هم تواند کرمش داد من غم‌گین داد
(حافظ، ۱۱۲/۲)

کیست که او داغ آن سیاه ندارد
(همان، ۱۲۷/۹)

که از تطاول زلفت چه بی‌قرارانند
(همان، ۱۹۵/۴)

نی من تنها کشم تطاول زلفت

گذار کن چو صبا بر بنفسه‌زار و ببین

وین تطاول کز سر زلف تو من دیدم که دید
(همان، ۲۴۰/۷)

این لطایف کز لب لعل تو من گفتم که گفت

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:

تا کی کند سیاهی چندین درازدستی
(همان، ۴۳۵/۴)

سلطان من خدا را زلفت شکست ما را

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 اشتقات 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 کامل تر 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 مراجعات 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، مراجعات 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 مراجعات نظیر و تناسب در این مقاله به دو شکل درون‌متنی و فرامتنی تقسیم شده است. منظور از دلالت‌های ضمنی مراجعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های درون‌متنی، حرکت ذهن است از تناسب در میان مراجعات 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 افروده شود. به عنوان مثال در بیت «گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن / چتر گل در سر کشی ای مرغ خوش خوان غم مخور» (حافظ، ۲۵۵/۳) مراجعات نظیر میان "تخت" و "چتر" معنایی ضمنی بر معنای صریح بیت می‌افرازید 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 ابوسحاق 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 نظری 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، متناسب‌بند و ذهن خواننده را به آن راهنمایی می‌کنند. به عبارت دیگر واژه‌ای فرامتن، حلقه‌ی ارتباطی واژه‌هایی در بیت می‌شود تا از مجموع آن‌ها مراعات نظری 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 کاشن 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 تبارد 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.

منابع

- ۱- قرآن کریم.
- ۲- استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). درس حافظ، ج ۱ و ۲، چاپ دوم، تهران: سخن.
- ۳- اسمیت، فیلیپ. (۱۳۸۷). درآمدی بر نظریه فرهنگی، ترجمه حسن پویان، ج ۲، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- ۴- اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۹). راز خلوتیان، ج ۱، مشهد: کلهر.
- ۵- _____. (۱۳۸۱). پیغام اهل راز، ج ۱، ج ۱، تهران: اساطیر.
- ۶- امامی، نصرالله. (۱۳۸۸). بر آستان جانان، ج ۱، اهواز: رَسَن.
- ۷- انوری، حسن. (۱۳۷۶). صدای سخن عشق، ج ۳، تهران: سخن.
- ۸- بورشه. ت و همکاران. (۱۳۷۷). زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)، ترجمه کورش صفوی، ج ۱، تهران: هرمس.
- ۹- ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۶). سروده‌های بی‌گمان حافظ، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
- ۱۰- حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۶۲). دیوان حافظ، به تصحیح پرویز نائل خانلری، ج ۱، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
- ۱۱- _____. (۱۳۶۶). دیوان حافظ، به تصحیح خلیل خطیب رهبر، ج ۴، تهران: صفحی‌علی‌شاه.

- ۱۲. —. (۱۳۷۷). *دیوان حافظ*, به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی, ج ۱، تهران: ققنوس.
- ۱۳. چندر, دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*, ترجمه‌ی مهدی پارسا, ج ۲. تهران: سوره مهر.
- ۱۴. خرمشاهی, بهاءالدین. (۱۳۶۶). *حافظنامه*, ج ۱, ج ۱, تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
- ۱۵. سودی بسنوی, محمد. (۱۳۷۴). *شرح سودی بر حافظ*, ترجمه عصمت ستارزاده, ج ۲ و ۳, ج ۴, تهران: زرین.
- ۱۶. مظفری, علی‌رضا. (۱۳۸۷). *وصل خورشید*, ج ۱, تبریز: آیدین.
- ۱۷. مولوی, جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۷۲). *مثنوی*, دفتر پنجم, به کوشش محمد استعلامی, چاپ چهارم, تهران: نشر زوار.
- ۱۸. نجم‌الدین رازی, ابویکر بن محمد. (۱۳۶۶). *مرصاد العباد*, به اهتمام محمدامین ریاحی, ج ۳, تهران: علمی و فرهنگی.
- ۱۹. نوت. و همکاران. (۱۳۷۷). «*نشانه‌شناسی*», زبان‌شناسی و ادبیات, ترجمه کورش صفوی, ج ۱, تهران: هرمس.
- ۲۰. هروی, حسین‌علی. (۱۳۷۸). *شرح غزل‌های حافظ*. ج ۱. ج ۵. تهران: تنویر.