Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism
Vol. 6, No. 2, January 2022 (47-62)
DOI: 10.30473/prl.2022.62184.1930

دوفصلنامه علمی، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی
دوره ۶، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (۶۲-۴۷)

مدلول‌های شناور در شعر حافظ
(با نگاهی به آراء عبدالقاهر جرجانی)

مریم فیاضی[۱]، *فرهاد طهماسبی[۲]، بابک فرزانه[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی واحد اسلام شهر. دانشگاه آزاد اسلامی، ایران

۳. استاد زبان و ادبیات عرب واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران. ایران

(دریافت: ۱۴۰۰/۹/۲۹ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۱)

Floating Signifieds in Hafez's Poems
(with regard to the thoghts of Abd al-Qahir al-Jurjani)

Maryam Fayazi[1], *Farhad Tahmasbi[2], Babak Farzaneh[3]

1. Ph.D Student of Persian Language and Literature, Tehran Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
2. Associate Professor of Persian Language and Literayure, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Islamshahr, Iran
3. Professor of Arabic Language and Literature,Tehran Science and Reserch Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

(**Received:** 20/Des/2021 **Accepted:** 11/May/2022)

Original Article **مقاله پژوهشی**

چکیده:

زبان شعر، زبان ارتباط‌ها و دلالت‌های پیدا و پنهان میان لفظ و معناست و ساخت شعری، بستری برای حرکت لفظ به سمت معنا در لایه‌ها و سطوح مختلف است. عبدالقاهر جرجانی به ساختِ شعری، به عنوان مجموعه ای از روابط و نشانه‌های زبانیِ معنادار توجه دارد. آنچه در نظریهٔ نظم جرجانی برجسته است، دلالت، تالیف و پیوند کلمات با یکدیگر در ساختی منسجم، برای افادهٔ معنا است. این پیوند، در شعرحافظ با حضور ترکیب‌های جدید و به کارگیریِ مدلول‌های شناور، زبانی تازه پدید آورده است. زبانی که معنا در آن موقوف و متوقف نیست و توجه به روابط و پیوند کلمات ضرورت دارد. در این پژوهش، با نگاهی به آراء جرجانی در تألیف کلمات و معنای حاصل از آن، و نظر به تعدد معنا در شعر حافظ که علاوه بر همنیشینیِ کلمات، در محورهای جانشینی به خصوص در حوزه‌های استعاری نیز قابل جست‌وجوست، به شیوهٔ استنادی- تحلیلی- توصیفی، شناور بودن مدلول‌ها (معانی) در شعر او بررسی می‌شود. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد معانی درشعر حافظ، در سطوح مختلف، از جمله مصراع، بیت و غزل، شناور است.

واژه‌های کلیدی: نظریه نظم، شعرحافظ، معنا، مدلول، شناوری مدلول

Abstract:

The language of poetry is the language of apparent and implied relations and significations between words and meanings. And the poetic construction is a vehicle for the transition of words towards meanings in different levels and layers. Abd al-Qahir al-Jurjani conceives this construction as a set of signifying linguistic signs and relations. What is most notable in al-Jurjani's Theory of Construction is the interrelation of the words in a coherent signifying texture for the purpose of conveying meaning. This interrelatedness, in Hefez's poetry, allows to new combinations and employment of floating signified and has brought about a new language, a language in which meaning is never fixed and thus references to the interrelations of the words become inevitable and necessary. In the current study, with regard to Jurjani's views about the combinations and intimate relations of the words and the consequent meaning of them, and with regard to the diversity of meaning in Hafez's poems which is found both in the juxtaposition of the words and the paradigmatic axis, the floating character of the signified (meaning) will be studied in his poems through a series of citations in an analytic-descriptive way. The findings of this study will show in a new way that the different meanings are floating in Hafez's poems in different levels like Mesra', Beyt, and the whole Ghazal.

Keyword: Theory of Construction, Hafez Poetry, Meaning, Signifier, Floating Signified.

*** نویسنده مسئول:** فرهاد طهماسبی
E-mail: farhad.tahmasbi@yahoo.com

*Corresponding Author: Farhad Tahmasebi

۱- مقدمه

جست و جوی مشابهت در آراء جرجانی (د ۴۷۱ق) و اشعار حافظ در نهایت به « قرآن» منجر می‌شود. یکی، دلایلِ اعجازِ قرآن را از منظر بلاغی و ادبی بیان میکند و درگری هرچه از زبانش جاری است، از «دولت قرآن» می‌داند. به‌گونه‌ای که بعد از خواندن دیوان حافظ می‌توان گفت: «بلاغت او از جهت تعادل و ایجاز، یادآور بلاغت قرآنی است. وقتی از شعر یک «حافظ قرآن» صحبت می‌شود، تأثیر قرآن را مخصوصاً باید در نظر داشت.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۵۸) این تأثیر، بخصوص در مدلول‌های شناور قابل تأمل است. علامه طباطبایی در تفسیرالمیزان، معنا و تفسیر آیات را در جای جای قرآن و در مدلول‌های شناوری که گاه سوره‌ها از هم فاصله دارند، جست‌وجو و دریافت کرد. درشعرحافظ نیز، حرکت دادن لفظ از سطح معنای مستقیم و پیش راندن آن به سطح معناهای شناور، شگردی برای توسع معناست. عباراتی چون: رند و میخانه و مسجد و مدرسه و خرقه و صوفی و باده و مدام و قلب و ... تنها دال‌ها یا الفاظ پربسامد درشعر حافظ نیستند، بلکه مدلول‌ها و معانیِ شناور ودر واقع کلید واژه‌های راه‌یابی به اندیشهٔ حافظ در سراسر دیوان اوست. حتی اگر گفتهٔ ضیاء موحد را بپذیریم که: «حافظ نیز مانند هر انسان دیگر در تأثیر باورها و راه و روش‌های فرهنگ زمان خود بوده و معانی شعر او کم یا بیش همان معانی یا متاثر از معانی شاعران پیش از او یا هم زمان با اوست.» (موحد، ۱۳۷۷: ۱۶۱) این مطلب را هم از او می‌پذیریم که: «براستی چگونه حافظ توانسته است نام غزل‌سرایان پیش از خود، مگر سعدی را، این‌گونه از سکه بیاندازد.» (همان: ۱۷۰) اتفاقی که «حکایت‌گر این حقیقت است که مردم روزگار ما با حافظ به همدلی رسیده اند.» (دادبه، ۱۳۹۹: ۱۷)

بعید نیست اگر بگوییم خلق ترکیب‌های جدید و به‌کارگیری مدلول‌های شناور، از حافظ آن ساخته که هست. او با توانمندیِ خاصی که ویژهٔ زبان اوست، میان الفاظ و ترکیب‌های ابداعیِ خود، چنان تألیف و پیوندی ایجاد کرده که شعر او را از شعر دیگران متمایز می‌کند. جرجانی می‌گوید:«الفاظ مادام که با نوع و کیفیت خاصی منظم نشوند و با هم تألیف نیابند و در ترکیب آنها راهی انتخاب و راهی دیگر ترک نشود، افادهٔ معنی نمی‌کنند.» (جرجانی، ۱۳۹۶: ۲) او در ادامه می‌گوید:«معنی بیت شعر یا نثری که انتخاب کرده‌ای فقط هنگامی حاصل می‌شود که مطابق ترتیب و تألیف خاصی که معانی مرتب و منظم در نفس و دل آدمی به فرمان عقل بر الفاظ مرتب ریخته می‌شود و وجوب تقدیم و تأخیری که درخور الفاظ است اصولا فقط هنگامی متصور است که مراتب و منازل آنها در جمله تعیین شود و اقسامِ کلام، مدون ایراد شود.» (همان) تأکید جرجانی بر معنا که مدلول کلام است، در واقع قراردادن اختیار کلام به اندیشه، وتلاش برای جست‌وجوی دلالت‌های متعدد بین لفظ ومعناست که علاوه بر گوینده، پوییِ ذهن خواننده را تا رسیدن به لذت کشف، موجب می‌شود. او می‌گوید: «الفاظ خدمتگذاران معانی‌اند و فرمانبر حکم آنها می‌باشند و این معانی هستند که زمام الفاظ را به کف گرفته و سزاوار فرمانروایی بر الفاظند.» (جرجانی، ۱۳۹۶: ۵) *سارتر*[1] هم بر این نکته تأکید دارد که: «معنی در بطن الفاظ مستتر نیست، بلکه به عکس، همین معناست که میسر می‌دارد تا دلالت هر یک از الفاظ دریافته شود.» (*سارتر*، ۱۳۸۸: ۱۱۰) به بیان دیگر«در هنر، ابهام، چند معنایی، تعبیرپذیری و گریز از تحلیل منطقی، اساس کار است. در اینجا باید کل را در فرد و نامتناهی را در متناهی یافت.»(موحد، ۱۳۷۷: ۶۵) متوقف نشدن در لفظ ومعانیِ موقوف، وجست‌وجوی معنا درلایه‌ها، تنها یک لذت هنری نیست. ذهن می‌کوشد تمامی تجربه‌ها و دریافت‌های خود را از یک تصویر و یا یک عبارت، با گسترش دامنهٔ دلالت‌ها و تولید معناها بر زبان جاری کند. «در اثر ادبی موفق مصالح با تناسب تمام شکل می‌گیرد؛ آن چه «جهان» بوده «زبان» شده است. در یک سطح، «مصالح» اثر ادبی کلماتند، در سطح دیگر تجربه و رفتار آدمی و در سطحی دیگر، نگرش‌ها و افکار بشری.» (*ولک*[2] / *وارن*[3]، ۱۳۷۳: ۲۷۹) بر این اساس می‌توان گفت: «اثر هنری ادبی، بافتی ساده نیست، بلکه سازمانی سخت مرکب است با چندین لایه که معنی‌ها و نسبت‌هایی چندگانه دارد.» (*سارتر*، ۱۳۸۸: ۱۹) و توقف در معنای سطحی و محصورکردن لفظ در ابتدایی‌ترین مدلول و بی‌توجهی به انسجام کلی متن، اصلی‌ترین آسیب برای خوانش خلاق است.

در این پژوهش با اعتقاد به این که «حافظ این معانی بلند جاودانی را با هنری‌ترین زبان و بیان گزارش کرده [است]» (دادبه، ۱۳۹۹: چکیده) و اینکه زبان او «زبانی برگزیده و ترکیبی و متنوع... در سطوح واژگانی، ترکیب‌سازی و نحو و جمله‌بندی است.» (طهماسبی، ۱۳۸۹: ف) و با توجه به اینکه «هر اثر «دنیای نشانه‌ها»ی ویژه‌ی خود را می‌آفریند و دلالت معناییِ خاص خود را ایجاد می‌کند... از این رو ما همواره با تأویل‌های گوناگون از هر اثر هنری رویارو می‌شویم.» (احمدی، ۱۳۹۶: ۷) به دلالت‌ها و مدلول‌های شناوری در شعر حافظ توجه می‌کنیم که موجب توسع معنا و خوشایندی مضاعف از کشف لایه‌های پنهان معنایی برای مخاطب می‌شود. یادآوری این نکته ضروری است که به‌کارگیری لفظ مدلول به‌جای معنا در عنوان مقاله، به‌علت توجه جرجانی به موضوع دلالت، در ارتباط بین لفظ و معناست. لذا در این متن، عموما مدلول و معنا، به یک مفهوم در نظر گرفته شده‌اند. شناوری و حرکت نیز با مفهومی

[1] Jean-paul Sartre
[2] Rene Wellek
[3] Austin Warren

مشترک در متن به‌کار رفته‌اند.

پرسش‌های پژوهش:

ارتباط دال و مدلول در شعر حافظ، منجر به معانی شناور می‌شود یا ایستا است؟

تعدد معنا در شعر حافظ در چه سطوحی شناور شده است؟

فرضیه‌های پژوهش:

به نظر می‌رسد ارتباط دال و مدلول (لفظ و معنا)، در شعر حافظ، شناور است.

به نظر می‌رسد شناوریِ مدلول (معنا) در شعر حافظ حداقل در سه سطحِ مصراع، بیت وغزل، قابل بررسی است.

هدف پژوهش:

هدف این پژوهش، با اشاره به نظریهٔ «نظم» عبدالقاهر جرجانی، تحلیل شعر حافظ بخصوص در حوزهٔ ارتباط لفظ و معنا با قرار گرفتن در ساختی (نظمی) است که منجر به توسع معنا می‌شود. در این ارتباط، نه تنها تعدد معنا بلکه شناوریِ معنا از یک سطح به سطوح مختلف (مصراع، بیت، غزل،...) قابل بررسی است.

روش پژوهش:

در این پژوهش برآنیم تا با ارائهٔ تعاریف قابل قبول از مبانی نظری، علاوه بر شیوهٔ استنادی– تحلیلی در بهره‌مندی و استناد به آراء و پژوهش‌های انجام شده و تحلیل ارتباط آنها با موضوعات مورد بحث، از شیوهٔ توصیفی– تحلیلی نیز برای ارئهٔ مطالعات و دستاوردهای جدید، بهره گیریم. وظیفهٔ گردآورنده، به قدر استطاعت، رعایت دقت و ژرف نگری از یک سو وخوانش خلاقِ مطالعات موجود برای ارائهٔ پژوهشی قابل اعتنا، از سوی دیگر است.

پیشینهٔ پژوهش:

توجه به نظریهٔ «نظم» جرجانی، موضوع لفظ و معنا، ارتباط بین آنها در بافت، و معانی جدیدی که از این ارتباط تولید می‌شود، مورد توجه برخی پژوهشگران در مطالعات ادبی بوده است. اما تاکنون، مقاله‌ای که بصورت مستقیم به موضوع شناوریِ معنا در شعر حافظ با نگاه به آراء جرجانی پرداخته باشد، دریافت نشد. تعدادی از مقالاتی که در آنها با رویکرد و عناوین دیگری، به شعر حافظ و معانی و مدلول‌های فراتر از معنای ظاهری پرداخته شده، عبارتند از:

تقی پورنامداریان (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «حافظ و خلاف عادت در صورت و معنی غزل» برجسته‌ترین خلاف عادت (آشنایی-زدایی) در غزل حافظ را، شیوهٔ ارتباط مخفی معانی پراکنده در طول یک غزل معرفی می‌کند. پورنامداریان معتقد است این خلاف عادت-ها در حوزهٔ صورت، معنی، یا ارتباط‌های ممکن در معنی و صورت رخ داده است. جواد گرجامی(۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان«سیالیت نشانه-های ادبی در ترجمهٔ متن شعری» بر این موضوع تأکید دارد که نشانهٔ زبانی، پیوندی ذهنی میان یک دال یا لفظ و یک مدلول یا مفهوم است که در نهایت به فرایند معناسازی در یک متن می-انجامد، سپس به دلالت‌های چندگانه‌ای که به تکثر مدلول‌های واژگانِ شعری و پدیدهٔ چند معنایی در آن (در حوزهٔ ترجمه) منتهی می‌شود، اشاره کرده است. رضایی هفتادر، نامداری و احمدی (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ای با عنوان«آشنایی‌زدایی و نقش آن درخلق شعر» بر این نکته تأکید کرده‌اند که در زبانِ مألوف، دال‌ها، مدلول‌های مشخص و معینی دارند، اما در زبان شعر، دال‌ها، مدلول‌های تازه‌ای پیدا می‌کنند و مخاطب برای فهمیدن این مدلول‌های جدید، به زحمت می‌افتد و فرایند ادراک طولانی‌تر می‌شود و از آنجایی که کشف مقصود بعد از کمی درنگ، لذت بخش‌تر است، پس در مخاطب تأثیر ویژه‌ای خواهد گذاشت. امین مقدسی و آجرلو، (۱۳۹۸) مقالهٔ «جستاری بر دلالت لفظ بر معنا در شعر» را تألیف کرده‌اند که در آن آمده، معانیِ مدلول در شعر، از آنجا که محیط شعر، قلمرو حاکمیت احساس است و نه منطق، قابل تحدید و تثبیت نیستند بلکه به تبع برداشت‌های مختلف، متفاوت می‌نماید. عزیزی هابیل، نوری، حیدری و زهره‌وند (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی شگردهای حافظ در چند معنایی کردن متن» معتقدند یکی از عوامل اثرگذاری و بلاغت کلام در متون برجستهٔ ادبی، چند بعدی بودن معنای متن و تاویل-پذیریِ آن است. در غزلیات حافظ، ابیاتِ بسیاری چند وجهی‌اند و ظرفیت تاویل‌پذیری به دو یا چند معنای متمایز را دارند. حسین عبدالحسینی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تحلیل روانشناختی سخنور بر مبنای تاویل نحوی، بازخوانی رویکرد عبدالقاهر جرجانی به فلسفهٔ زبان در کتاب *دلایل الاعجاز*» می‌گوید، هر اندیشه‌ای باید ابتدا از طریق معانی و آنگاه از طریق نشانه‌ها (زبان) راهی برای بیان خود بگشاید. سپس با استناد به *دلایل الاعجاز* آورده، لفظ مفرد، معنی محدود و معین ندارد و فقط وقتی که در سیاق گفتار و بافتِ سخن، وظیفه‌ای ادا کند، معنایی مشخص و معین به دست می‌آورد و فایدهٔ خاصی بر آن مترتب می‌شود.

کتاب‌های متعددی هم به‌خصوص مرتبط با صورخیال که مهمترین بستر شکل‌گیری معانیِ شناور در حوزهٔ تشبیه و استعاره و کنایه و ... است به رشتهٔ تحریر درآمده که شناخته شده‌ترینِ آنها عبارتند از: *رستاخیزکلمات* و *صورخیال در شعر فارسی* (شفیعی کدکنی)، *بلاغت تصویر* (محمود فتوحی)، *از کوچه رندان* (غلامحسین زرین‌کوب)، *مکتب حافظ* (منوچهر مرتضوی)، *اسرار-عشق و مستی* (فرهاد طهماسبی)، *نقد معانی* (غلامحسین آهنی)... وکتاب‌های ترجمه شده‌ای چون: *صورخیال در نظریه جرجانی* (کمال ابودیب)، *فلسفه بلاغت* (ریچاردز)، *ادبیات چیست* (ژان پل سارتر)، *نظریه ادبیات* (رنه ولک و اوستین وارن).... که این پژوهش از آنها بهره‌مند است.

۲- مبانی پژوهش

۲-۱- رابطهٔ لفظ و معنا در آراء جرجانی

«بدون تردید نخستین کسی که در تاریخ نظریه‌های ادبی و فلسفهٔ جمال به نگاهی پویا در حوزهٔ فرم‌ها و صورت‌ها رسیده بوده جرجانی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۲۹۹)

آنچه ادبیات نامیده می‌شود را می‌توان ایجاد تغییر در رابطهٔ لفظ و معنا یا دال و مدلولِ زبانی دانست. جرجانی معتقد است: «مقصود از نظم کلمات آن نیست که الفاظ در گفتار دنبال هم قرار گیرند، بلکه مقصود این است که الفاظ در دلالت، به یکدیگر وابستگی داشته باشند و معانی کلمات به صورتی که عقل حکم کند به یکدیگر مربوط شوند. و چگونه ممکن است تصور شود که غرض از نظم کلمات، توالیِ الفاظ در گفتار باشد و حال آنکه بر ما ثابت شد که آنچه در نظم کلمات معتبر است همان پیوند کلمات با یکدیگر است.» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۵۴) این پیوند همان چیزی است که در جریان همنشینیِ کلمات، معانیِ جدیدی را برای آنها خلق می‌کند. به عبارت دیگر پیوند کلمات، آنها را از ابتدایی‌ترین معنایی که در ذهن جا گرفته، خارج، و به سمت معانی دیگر حرکت می‌دهد. می‌توان گفت تعدد معنا در اثر ارتباطها و دلالت‌ها، نوعی خویشی و بستگی برای کلام فراهم می‌کند. چنانکه جرجانی می‌گوید: «معانی گاه با هم آنچنان پیوند می‌یابند و پیمان می‌بندند که به خط عشق و دلدادگی می‌افتند و گاه همچون تبه‌کاری که خاندانش نیز او را قبول ندارند، از نزدیکی به او نفرت می‌کنند.» (جرجانی، ۱۳۹۶: ۱۹) بی‌شک، این نفرت، محصول کلماتی است که بی‌نسبت و مناسبت در کنار هم قرار گرفته‌اند. شفیعی کدکنی در دو مثال، اهمیت بافت و همنشینی را در پذیرش معنا، بخوبی بیان می‌کند. او می‌گوید فعل «شکستن» برای شیشه، مهم‌تر و تأثیرگذارتر از فعل «ترک برداشتن» است. اما تأثیر و کاربرد این دو فعل در بیان اندوه، دیگرگون می‌شود. اینکه بگوییم «قلبم ترک برداشت» تأثیرگذارتر است از اینکه بگوییم «دلم شکست». او با اشاره به نظر فرمالیست-های روس، انس و عادت ما را موجب ضعف یا تقویت افعالی می‌داند که به‌کار می‌بریم (ر.ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ص ۹۲-۹۴) اما در نگاه جرجانی، علاوه بر انس، تألیفِ «دل» با فعل «ترک برداشت»، تأثیرگذارتر است از همنشینیِ آن با فعل «شکست». همانگونه که همنشینی شیشه با «شکست» از تألیف آن با «ترک برداشت»، از نیرو و قوت بیشتری برخوردار است. در محور جانشینی هم «برداشت جرجانی از عنصری که در فرایند آفرینش استعاره، انتقال داده می‌شود مبتنی بر امتزاج دو هستی است، طوری که مخاطب برای مثال در جملهٔ «من یک شیر دیدم» تصور می‌کند که گوینده یک شیر واقعی را در نظر دارد. بافت تنها عاملی است که باعث می‌شود مخاطب دریابد که در واقع مقصود یک شیر واقعی نیست و مقصود این است که او یک انسان را دیده است. بنابراین استعاره، به اعتقاد جرجانی، در تخیل [این تأثیر را] برمی‌انگیزد که مرجع به طور همزمان هم انسان هم شیر است. هم از جهت تصویر و هم از جهت خصوصیات» (ابودیب، ۱۳۹۴: ۲۷۳)

روابطی از نوع همنشینی و جانشینی، این امکان را دارد که ذهن را درگیر چالش و حرکت از نقطهٔ ایستاییِ معنا کند. «در متن شعری، به واسطهٔ روابط کنش مندِ بینا نشانه ای با مقولهٔ برجستگیِ زبان و هنجارگریزی معنایی روبرو هستیم. این امر باعث می‌شود تا نشانه‌ها همواره با دلالت‌های گسترده و متعدد همراه باشند. مسئله‌ای که در نهایت غموض، ابهام و چند لایگی در بافتِ معناییِ شعر را به دنبال دارد. همین امر، اصل سیالیت و شناوریِ نشانه‌های ادبی را اثبات می‌کند.» (گرجامی، ۱۳۹۵: مقدمه) *ریچاردز* معتقد است:«یکی از علل سوء تفاهم ... اعتقاد خرافی به معنی حقیقی است. یعنی این باور عمومی...که کلمه، مستقل و بیرون از کنترل کاربردش... دارای یک معنی (فقط یک معنی) خاص خودش است.» (*ریچاردز*، ۱۳۸۲: ۲۲) او می‌گوید: «معنی، خصوصیت نماینده بودن است، این توصیف مخصوصاً مربوط به معنی کلمات می‌شود. خصوصیت کلمات این است که جانشین چیزی می‌شوند و در غیاب آن چیز، از اختیارات آن برخوردارند. آنها از این حیث مثل نشانه‌های دیگر عمل می‌کنند، گرچه به نحوی پیچیده‌تر و از طریق بافت‌هایشان عمل می‌کنند.» (همان: ۴۳) اعتقاد جرجانی براین است که:«حتی گذاشتن یک کلمه در محلی که نهاده شده است علتی دارد که اقتضا می‌کند این کلمه در همان جا باشد. و اگر در محل دیگر گذاشته شود درست نیست و معنای منظور هم حاصل نمی‌شود.» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۵۴) به عبارت دیگر، «تنها صورتی که ممکن است الفاظ افادهٔ معنی کنند ورود به مجموعه روابطی است که طبق اصولی معین و مرتبط با عوامل زبانی و غیر زبانی نظم می‌یابند... *وورف*[1] گفت:«معنی و مفهوم نه از واژه‌ها و تک واژه‌ها بلکه از روابط الگومند بین واژه‌ها یا تکواژها نشأت می-گیرد.» (ابودیب، ۱۳۹۴: ۵۹) بنابراین «نباید پنداشت که خواندن عملی ماشین‌وار است و خواننده از نشانه‌ها همان گونه متاثر می‌شود که شیشه عکاسی از نور. اگر خواننده گیج و خسته و کودن و سربه هوا باشد، بیشتر پیوندها و نسبت‌ها را درنمی‌یابد و نمی‌تواند شیء را «بگیراند» (به همان معنی که می‌گویند «آتش می‌گیرد» یا «نمی-گیرد»)؛ عبارت‌هایی را از تاریکی بیرون می‌کشد که گویی برحسب تصادف و بدون ضبط و ربط سر برآورده‌اند. اما اگر بر اندیشهٔ خود مسلط باشد، در ورای الفاظ، صورتی ترکیبی طرح می‌کند که هر عبارت، جزیی از اجزاء متشکل آن خواهد بود: مبتدا و خبر یا معنی.»

[1] Whorf

(*سارتر*، ۱۳۸۸: ۱۱۰) در این ترکیب، الفاظ، هم‌پیمانان خود را برای انتقال یک یا چند معنا جستجو می‌کنند. «از این قرار، در بدو امر، معنی دربطن الفاظ مستتر نیست، بلکه به عکس، همین معناست که میسر می‌دارد تا دلالت هر یک از الفاظ دریافته شود؛ شیء ادبی هر چند که از خلال زبان تحقق می‌یابد هرگز پیشاپیش در زبان وجود ندارد. شیء ادبی، به عکس، جنسا سکوت است و نفی سخن. از این رو صد هزار کلمه‌ای که در کتابی گرد آمده است ممکن است یکایک خوانده شود بی‌آنکه معنای اثر از آن بدر آید. معنی؛ حاصل جمع کلمات نیست، «کلیت ترکیبیِ» آنهاست.» (همان) بر این اساس محل قرار گرفتن لفظ اهمیت فراوانی در ایجاد ارتباط و به تبع آن تولید معنا دارد. و چون ذهن در پی یافتن معناست، پیوندهای معنایی را در کلیت متن، جست‌وجو می‌کند. «باید بگوییم که این لفظ صلاحیت این محل را دارد چون معنایش چنین است و دلالت بر این مقصود می‌کند و مقصود و غرض کلام در اینجا اینطور ایجاب می‌نماید و معنای لفظ ماقبل آن با معنای این لفظ متناسب است.» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۵۶) پس از این استقرار «هنگامی که اثری ادبی وظیفه‌اش را بدرستی انجام می‌دهد، دو «کیفیت» لذت و فایده نه تنها همزیستی دارند بلکه درهم آمیخته می‌شوند. باید یقین داشته باشیم که لذت ادبیات لذتی نیست که از میان لذت‌های ممکن دیگر برگزیده شده باشد، بلکه لذتی است «والاتر». زیرا محصول کوشش والاتری است.» (*ولک / وارن*، ۱۳۷۳: ۲۲) همان چیزی که جرجانی آن را دلایل الاعجاز می‌نامد و علت آن را نظم کلام و تألیف آیات می‌داند (ر.ک.جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۶۶) ریچاردز می‌گوید: «از آن جا که کل موضوع بلاغت سر از مقایسهٔ بین معانی کلمات در می‌آورد، فکر می‌کنم نخستین مسئله باید همین باشد. اگر معنی کلمه قسمت‌های غایب بافتِ کلمه است، بدین لحاظ، این قسمت‌های غایب چگونه اند و چگونه باید معانی دو کلمه را با هم مقایسه کنیم؟» (*ریچاردز*، ۱۳۸۲: ۴۷) جرجانی پاسخ می‌دهد که باید:«مقام کلمه را به جهت نظم کلام و تناسب معنای آن با معانی الفاظ مجاور آن، و برتریِ آن را از لحاظ انس با کلمات دیگر درنظر آوریم.» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۴۷) درنتیجه «در نظام دلالت شعر، نمی‌توان انحصار معنا را تکلیف شاعر دانست، زیرا شاعر معنای مطبوع خود را در همین تعدد معانی می‌جوید و نه آنکه دیگر معانی را به صراحت نفی کند، بلکه بالعکس راهیابی به معنای مطلوب، از طریق محدود نساختن دایرهٔ معانی امکان می‌یابد. این یعنی قائل بودن به آزادیِ معانیِ گوناگون در ترتب بر لفظ.»(مقدسی/ آجرلو، ۱۳۹۸: ۱۵)

۲-۲- شگردهای زبانی حافظ در تولید معنا

در مقالهٔ «تفاوت‌های نحوی، چالشی در ترجمه ادبی»، از قول خیرآبادی آمده:«شعر حافظ کروی است و نگریستن به حجم کروی از ابعاد و زوایای گوناگون، تا بی‌نهایت میسر است و می‌تواند حاصل هر نگاه، با نگاه دیگر، ناهمسان باشد.»(حسینی معصوم/ علیزاده، ۱۳۹۴: ۵) این همان چیزی است که شعر را از نثر، و بخصوص شعر حافظ را از شعر دیگران متمایز می‌کند. تمایزی در نحوهٔ بیان شعری و به کارگیری کلمات با دقیق‌ترین پیوندها و دلالت‌ها در ساختی بسیار منسجم. گرچه «بیان شاعر در بعضی موارد چنان مبهم و اسرار آمیز می‌نماید که هیچ نمی‌توان آن را بر ظاهر حمل کرد. درست است که در پاره‌ای اشعار اشاراتِ مبهم به اوضاع و احوال عصر هست و در بعضی جاها نیز ممدوح را با اوصاف معشوق یاد کرده است ... اما در بسیار جاها نیز زبان ایهام آمیز است و رندانه. چنانکه کلام وی را نمی‌توان به آنچه از ظاهر آن مفهوم است حمل کرد. از این روست که از قدیم، شارحان دست به تأویل شعر وی زده‌اند... خاصه که حوادث زمانه در طی روزگار دراز عمر، «حافظ خلوت نشین» را میان مسجد و میخانه و رندی و پارسایی سرگردان کرده باشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: چهارده) گویا سرگردانیِ حافظ، خوانندهٔ اشعار او را نیز به سرگردانی مبتلا می‌کند زیرا «با این همه تفسیر که بر اشعارش نوشته‌اند، هنوز که می‌داند وقتی وی از عشق و شراب صحبت می‌کند مقصودش شوق و مستیِ اهل راز است یا شراب و شاهد شیراز؟» (همان: یازده) خاصه آنکه «هر گوشه‌ای از زندگی انسان با گوشه‌ای از طبیعت، هزاران هزار پیوند و ارتباط دارد که از این همه پیوندهای گوناگون، ذهن شاعر گاه یکی را احساس می‌کند و در برابر آن بیدار می‌شود و حاصل این بیداری، خود را به ما نشان می‌دهد. شعر، زادهٔ این کوشش شاعر است برای نمایش درک او از نسبت‌های میان انسان و طبیعت یا طبیعت و انسان یا انسان و انسان.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۳) و دریافت این نسبت‌های متفاوت، موجب برداشت‌های متعدد در شعر می‌شود. لذا می‌بینیم که «حافظ در یک غزل، چندین موضوع به کار برده که به ظاهر مبین پراکندگی است، ولی این شیوهٔ کار اوست، و در بیان این موضوعات متعدد یک ربط پنهانی می‌بینید.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۴: ۲۱) که متناسب با انتخاب‌های دقیق اوست و «ترکیب تفکیک ناپذیر و هماهنگی لفظ و معنا و کلام و مفاهیم و مضامین از مشخصات مسلم و مطلق شعر حافظ است.» (مرتضوی، ۱۳۸۳: شصت و شش) «شعر حافظ، گلچین هنرمندانه ای از اندیشه‌های هنری– فلسفی تا عصر اوست. گویی حافظ بر بلندایی ایستاده است و کاروان قرن‌ها هنر و اندیشهٔ ایرانی از زیر دستانش عبور می‌کند و او عصاره و روح بهترین افکار و آفرینش‌های هنری را گلچین می‌کند.» (طهماسبی، ۱۳۸۹: ف) همان نکته ای که سارتر در مورد استفاده رساندن شاعر به کلمات از آن یاد می‌کند (ر.ک. *سارتر*، ۱۳۸۸: ۵۸) چنانکه گویی، انبوهی از کلمات در مقابل او چون نیروهایی آماده برای تصویرسازی و تولید معنا هستند. «تشبیهات مخفی که در شعر حافظ هست به صنعتگری‌های ظریفانهٔ او رنگ یک تردستیِ رندانه می‌دهد و انسان

را از لطف و ظرافت آن به حیرت می‌اندازد.... فی‌المثل وقتی می‌خواهد زیبایی‌های سراپای معشوق را برشمرد... مثل آدم‌های معمولی به وی نمی‌گوید که چشم تو مثل نرگس است، می‌گوید: به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت.... این طرز تشبیه غیرمستقیم، ساده‌ترین افکارِ او را هم حالتی اسرار آمیز و آمیخته با لطف و عظمت می‌بخشد که در کلام دیگران تا این اندازه نیست.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۸۰) نمونهٔ دیگری از تشبیه غیرمستقیم، در این بیت به کار رفته است:

بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد
صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
(حافظ، ۱۳۷۷:غ ۱۶)

«شهرت و قبولی که غزل‌های حافظ یافته است البته همه مدیون فکر بلند و اندیشهٔ انسانی او نیست، شیوهٔ مطبوع زبانش نیز در این نام و آوازهٔ او سهم و تأثیر بسیار دارد. عبث نیست که بعد از قرن‌ها، زبان شعر حافظ همان زبان شعر ماست.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۸۶)

۳- مدلول‌های شناور در شعر حافظ

پیشتر اشاره شد که جست‌وجوی مدلول‌های شناور در شعر حافظ با نگاه به آراء جرجانی، به علت وجود مشابهت‌های بسیار در نگاه این دو، به موضوع لفظ، معنا و ساخت (نظم)، و تأثیر هر دو از بلاغت قرآن است. می‌توان گفت «ساختمان غزل‌های حافظ که ابیاتش بیش از هر غزلسرای دیگر، استقلال، یعنی تنوع و تباعد دارد، بیش از آنچه متأثر از سنت غزلسرایی فارسی باشد، متأثر از ساختمان سور و آیات قرآن است.» (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۵۳) فارغ از تقدس قرآن، اینکه اندیشمندی چون جرجانی، نگاهی ادبی به کلام وحی داشته، و از زوایای مختلفِ نقد ادبی به آن نگریسته، درخور توجه است. مطالعات گسترده‌ای تا پیش از جرجانی در حوزهٔ بلاغت و اعجاز قرآن صورت گرفته بود. لذا جرجانی باید حرف تازه‌ای می‌داشت تا در این حوزه، علاوه بر امکان ورود، قابلیت درخشندگی نیز داشته باشد. مطالعات گستردهٔ او در آثار پیشینیان و تسلط او در حوزهٔ لغت و صرف و نحو، به خصوص کارکرد معناییِ نحو (معانی النحو) و نیز خوانش خلاق و ذهن پویای او در برقرار کردن ارتباط بین لفظ و معنا در ساختی که دلالت‌ها و پیوندهای موجود در آن، فراتر از معنای اولیهٔ لفظ، عمل می‌کند، آراء او را به نظریه‌ایی تبدیل کرد که علاوه بر نوآوری در بلاغت سنتی، مرتبط با نظریهٔ نقد نوین نیز می‌باشد. حافظ نیز پیشینهٔ معتبری از شعر پارسیِ تا پیش از خود، به خصوص شعر سعدی را در اختیار داشت که می‌توانست برای بسیاری، عامل انصراف از ورود در این عرصه باشد. بی‌شک آشناییِ او با کشافِ زمخشری که ارتباط غیرمستقیمِ او را با آراء جرجانی فراهم می‌کرد (اگر مستقیم با آراء جرجانی در ارتباط نبوده باشد) این امکان را به او داد که از ذهن خلاق و پویای خود برای خلق یک شگفتی در حوزهٔ زبان شعر بهره گیرد. «برقرار کردن رابطه ای تازه میان واژه‌های یک گروه واژه که در طول قرن‌ها انواع رابطه‌ها را میان آنها برقرار کرده‌اند کار آسانی نیست و این کاری است که حافظ بارها کرده و در واقع آغاز استقلال شعری و طلیعهٔ حافظانه‌هاست.» (موحد، ۱۳۷۷: ۱۷۵) جرجانی می‌گوید: «باید دانست تصور اینکه بتوان در نظم و ترتیب کلام تقلید و پیروی کرد تصوری است ناصحیح. بلکه باید گفت تقلید کردن و مشابه آوردن کلامِ دیگری، از مرز الفاظ و آهنگ حروف هرگز تجاوز نمی‌کند ...اما نظم و ترتیب کلام به گونه‌ای است...که مؤلف کلام، در معانیِ کلمات انجام می‌دهد.» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۳۴۹ – ۳۵۰)

در ادامهٔ این پژوهش، با اذعان به اینکه در شعر حافظ علاوه بر تعدد مدلول‌ها، شناوریِ آنها نیز، قابل بررسی است، و با تأکید بر اینکه این شناوری در سطوح و ابعاد مختلف، قابل احصا است، به سه سطح از شناوری دراشعار او اشاره می‌شود. به نظر می‌رسد این شیوه در مطالعهٔ غزل‌های حافظ، ضمن تلاش برای محصور نکردن اندیشهٔ او در جست‌وجوی مدلول‌های غریب، به خوانش خلاق اشعار او برای یافتن معناهای متعدد و شناور، متناسب با ساخت و بافت کلی متن، منجر شود.

۳-۱- شناوری معنا در سطح مصراع

رایج ترین نوعِ شناوری معنا در شعر حافظ، به کارگیریِ کلمات، در روابط جانشینی و در ترکیبی است که می‌تواند با قرارگرفتن در بافتِ یک مصراع، معانی مختلفی به دست دهد. تصویرهای بی‌شمار در شعر حافظ با حضور در ترکیب‌های ابداعیِ او، پیوندهای متعدد و تداعی‌های متنوع به همراه دارد. مثلا واژه «دولت» در این بیت، در ترکیب با واژهٔ «هجر»، از معنای سعادت و نیکبختی به معنای کناییِ «ناکامی» حرکت کرده است:

وصل تو اجل را ز سرم دور همی داشت
از دولت هجر تو کنون دور نمانده است
[1](غ ۳۸، ب ۴)

در این بیت نیز:

بی مهر رخت روز مرا نور نمانده است
وز عمر مرا جز شب دیجور نمانده است
(همان، ب ۱)

معنای«مهر» یعنی«خورشید» به واسطهٔ همنشینی و دلالت لفظ «رخ»، از معنای اصلی، به «درخشانی» که از لوازم آن است، حرکت

[1] تمام ابیات و غزل های حافظ که در این پژوهش آمده، از این مأخذ است: حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۷۷). دیوان غزلیات حافظ. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علیشاه

کرده، در رابطهٔ جانشینی، مدلولی برای چهرهٔ درخشان محبوب، شده است.

در بیتی دیگر، حرکت معنا در اثر همنشینی، به زیبایی دریافت می‌شود:

حافظ ز خوبرویان بختت جز این قدر نیست
گر نیستت رضایی حکم قضا بگردان
(غ ۳۸۴، ب ۷)

حکم گرداندن، به معنی تغییر دادن حکم است. در معنای ظاهری، حافظ می‌گوید، اگر از تقدیر خود راضی نیستی، آنچه را بر تو حکم شده، تغییر بده. اما معنای منظور که معنای کنایی مصراع است، بر این نکته تأکید دارد که قضا را نمی توانی تغییر دهی. لذا معنای گرداندن حکم با حرکت به سوی «قضا» به حتمی بودن آن، تغییر کرده است.

در این بیت نیز «شباب» به معنای «جوانی» از صفات انسان است که در کنار بستان، معنای «تازگی» گرفته است:

رونق عهد شباب است دگر بستان را
می رسد مژدهٔ گل بلبل خوش الحان را
(غ ۹، ب ۱)

در همین غزل، دربیتی دیگر، معنای «ماه» (زیبارو) با حرکت به سمت «کنعانی» و «مسند مصر» دریافت می‌شود. حاصل این همنشینی، دلالتِ «ماه» به یوسف نبی (ع) در محور جانشینی است:

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد
وقت آنست که بدرود کنی زندان را
(همان، ب ۹)

و در این بیت، با زیبایی هر چه تمام‌تر، «مست» در یک مصراع به سه معنی به‌کار رفته است:

در دیرمغان آمد یارم قدحی در دست
مست ازمی ومیخواران از نرگس مستش مست
(غ ۲۷، ب ۱)

ابتدا همنشینیِ «مست» با «می» و در ادامه، همنشینی با «نرگس» این تعدد معنا را برای آن فراهم کرده است: یارم از می، مست و دیگران از خماریِ چشم او مدهوش. تکرار «مست»، سه بار در یک مصراع، می‌تواند از عیوب فصاحت باشد اما آنچه این عیب را به حسن بدل می‌کند، شناوریِ معنا در این تکرارهاست.

از دیگر کلماتی که می‌تواند با استقرار در دو مصراعِ متفاوت و همنشینی با کلمات مختلف، از معنای اولیه به سمت معانی دیگر حرکت کند، موصول است که حافظ با استفاده از آن در جایگاه مسندالیه، معانیِ مختلفی را برداشت کرده است (ر.ک. آهنی، ۱۳۳۹: ص ۷۴-۸۱):

آن که رخسار ترا رنگ گل و نسرین داد
صبر و آرام تواند به من مسکین داد
(غ ۱۱۲، ب ۱)

در این مصراع، موصول، به شأن و منزلت والای مسندالیه اشاره دارد. اما در این بیت:

هر آن کسی که دراین حلقه نیست زنده به عشق
بر او نمرده به فتوای من نماز کنید
(غ ۲۴۴، ب ۷)

موصول، به اقتضای کلماتی که در این مصراع با آنها همنشین شده، یا به تعبیر جرجانی با آنها تألیف یافته است، به مسندالیهی نکوهیده دلالت دارد. این، تأثیر بافت، درتعدد معنایی است که از لفظ واحد بدست می‌آید.

گاهی حرکت معنا در سطح مصراع، برای شرح بیشتر و تأکید بر اهمیت معنای مورد نظر است. مانند این بیت:

عشق دردانه است و من غواص و دریا میکده
سرفرو بردم در آنجا تا کجا سر بر کنم
(غ ۳۴۶، ب ۳)

دردانه، برای بیان اهمیت عشق، به معنای بسیار گرامی آورده شده است. اما شاعر به این بسنده نکرده، در ادامهٔ مصراع، کلماتِ غواص و دریا را آورده است تا معنای دانهٔ مروارید را تداعی و معنای عشق را تقویت کند. امکانِ خوانش این کلمه یک بار به صورت دردانه به معنای گرامی و بار دیگر به صورت دانهٔ درّ، به معنای مروارید، علاوه بر تعدد و حرکت معنا، موجب تقویت معنای عشق نیز شده است. و در این بیت:

باغبان گر پنج روزی صحبت گل بایدش
برجفای خار هجران صبر بلبل بایدش
(غ ۲۷۶، ب ۱)

«بایدش»، با قرار گرفتن در ساخت هر مصراع، و همنشینی با کلمات آن، افادهٔ دو معنا کرده است. در مصراع اول، بایدش، به معنای اشتیاق و خواستهٔ باغبان به همنشینی با گل و در مصراع دوم، وظیفه و تقدیر او برای صبر بر جفای خار است. «از دید جرجانی ... در بحث معنای کلام، این معناهای افزودهٔ حاصل از ساختاند که اهمیت دارند نه معنای تک تک الفاظ به تنهایی.» (ساسانی، ۱۳۸۷: ۳۱۸)

۳-۱-۱- شناوری معنا در مصراع، بواسطهٔ کلمات ردیف

از دیگر کلماتی که در مصراع، امکان چند معنایی دارد ردیف است.«ردیف در شعر شاعری چون حافظ و سعدی آن چنان طبیعی با قافیه و دیگر اجزای شعر پیوند می‌خورد که اگر نباشد، شعر آنها به

روشنی چیزی کم خواهد داشت. حتی می‌توان گفت گاهی همین محدودیت‌هاست که شاعر را در انتخاب «دقیق» مضامین و ترکیبات و استعارات زیبا یاری می‌رساند.» (طالبیان/ اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۱) شناوریِ معنا در ردیف‌های غزل حافظ به دو صورت است. صورت اول آنکه ردیف موجب انتقال معنای محوری از بیت اول تا بیت آخر غزل می‌شود (که در ادامه به آن می‌پردازیم) به گونه‌ای که «می‌تواند از گسیختگی و پراکندگی افکار شاعر بکاهد و آنها را در جهتی خاص هدایت کند ... شاعر به کمک ردیف، کل غزل را در جهت اندیشه‌ای واحد قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت ردیف سازماندهی می‌کند.» (همان: ۱۳) مانند این غزل با مطلع:

ناگهان پرده برانداخته ای یعنی چه
مست از خانه برون تاخته ای یعنی چ
(غ ۴۲۰، ب ۱)

که در آن استفهام بلاغیِ «یعنی چه» در معنای اعتراض و گلایه در سراسر غزل جاری و ساری است.

صورت دومِ شناوری معنا، در پیوند کلمهٔ ردیف با دیگر کلماتِ مصراع است. در برخی غزل‌ها، با آنکه ردیف، فعل یا وجه وصفی است که در هر بیت تکرار می‌شود، اما در هر کدام، معنایی متفاوت تولید می‌کند. «نکتهٔ مهمی که شمس قیس به آن اشاره کرده، هم معنی بودن تمام ردیف‌هاست، زیرا اگر ردیف‌ها به یک معنی نباشند، قافیه به حساب می‌آیند... نکته‌ای که خواجه نصیر در معیارالاشعار، رعایت آنرا لازم ندانسته است»(منصوری، ۱۳۹۶: ۲۰۴) می‌توان گفت، به‌کارگیریِ چند معنایی در ردیف، یکی از نوآوری‌های حافظ و از ویژگی‌های خاص زبانیِ اوست که همزمان دو لذت را به همراه دارد. لذت اول، تکرار ردیف در پایان هر بیت و لذت دوم، جست-وجوی معانیِ متعدد برای ردیف در هر مصراع است. در غزل مورد اشاره، «ببرد» ردیفِ فعلی است که در هر بیت، ضمن ترکیب با دیگر کلماتِ مصراع، معنای جدید تولید می‌کند:

جدول ۱

ردیف (ببرد)	حرکت معنایی ردیف
نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد←	دلبری کند
بختم ار یار شود رختم از اینجا ببرد←	جابجا کند، کوچ دهد
کو حریفی کش سرمست که پیش کرمش	
عاشق سوخته دل نام تمنا ببرد←	تمنا کند (او را)
باغبانا زخزان بی‌خبرت می‌بینم	
آه از آن روز که بادت گل رعنا ببرد ←	پرپر کند
رهزن دهر نخفته است مشو ایمن از او	
اگر امروز نبرده است که فردا ببرد←	می‌میراند
درخیال این همه لعبت به هوس می‌بازم	
بوکه صاحب نظری نام تماشا ببرد←	تماشا کند (خیال مرا بخواند)
علم وفضلی که به چهل سال دلم جمع آورد	
ترسم آن نرگس مستانه به یغما ببرد←	غارت کند
بانگ گاوی چه صدا بازدهد عشوه مخر	
سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد ←	سرقت کند (دست برد)
جام مینایی می‌سد ره تنگ دلی ست	
منه از دست که سیل غمت از جا ببرد←	برکند
راه عشق ارچه کمینگاه کمانداران است	
هر که دانسته رود صرفه ز اعدا ببرد←	ایمن بماند (صرفه بردن)
حافظ ار جان طلبد غمزه مستانه یار	
خانه از غیر بپردار و بهل تا ببرد←	بگیرد (جانت را)

مأخذ: حافظ، ۱۳۷۷: ۱۷۳

این‌گونه انتخاب‌های هوشمندانه به خصوص در ردیف‌های فعلی، و ترکیب آنها در ساختی که ارتباطها و دلالت‌های آن علاوه بر انسجام متنی، چند معنایی و زیبایی هنری نیز به همراه دارد، از ویژگی‌های زبانیِ شعر حافظ است. و دراین غزل:

جدول ۲

ردیف (زده)	حرکت معناییِ ردیف
در سرای مغان رفته بود و آب زده ←	شسته
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده ←	صلا زدن: دعوت کردن
سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر	
ولی ز ترک کله چتر بر سحاب زده ←	چتر زدن: سایه انداختن
شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده	
عذار مغبچگان راه آفتاب زده ←	راه زدن: راه بستن
عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز	
شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده ←	گلاب پاشیدن
گرفته ساغرِ عشرت فرشته رحمت	
ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده ←	گلاب پاشیدن
ز شور و عربده شاهدان شیرین کار	
شکر شکسته سمن ریخته رباب زده ←	به گوشه ای افتاده
سلام کردم و با من به روی خندان گفت	
که ای خمارکش مفلس شراب زده ←	شراب نوشیده (مست)
که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای	
ز گنج خانه شده خیمه بر خراب زده ←	خیمه زده: خیمه برپا کرده
وصال دولت بیدار ترسمت ندهند	
که خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب زده ←	بخت خفته
بیا به میکده حافظ که بر تو عرضه کنم	
هزار صف ز دعاهای مستجاب زده ←	اجابت شده
فلک جنیبه کش شاه نصره الدین است	
بیا ببین ملکش دست در رکاب زده ←	رکاب را گرفته
خرد که ملهم غیب است بهر کسب شرف	
ز بام عرش صدش بوسه بر جناب زده ←	بوسه زدن (بوسیدن)

مأخذ: حافظ، ۱۳۶۸: ۲۶۸)

در این غزل نیز ردیف (زده)، در پیوند با دیگر کلماتِ مصراع، در معنای واحد متوقف نمانده است. صفوی می‌گوید: «واژه‌ها بر حسب همنشینی با یکدیگر تحت تأثیر مفهوم هم قرار می‌گیرند و تغییر معنی می‌دهند.» (صفوی، ۱۳۹۹: ۱۱۶) او در ادامه، فعل «افتاد» را در چند جمله، همراه با تغییرات معنایی آن نشان می‌دهد: هوشنگ از نردبان افتاد، چشمم به هوشنگ افتاد، ترس به دلم افتاد، ... و می‌گوید تشخیص معنی «افتادن» وابسته به بافت زبانی و واحدهایی است که بر روی محور همنشینی در ترکیب با یکدیگر قرار گرفته‌اند. بر این اساس می‌توان مدعی شد که چند معنایی در زبان، ویژگی برخی از واژه‌ها نیست، بلکه شرایطی است که برحسب انتخاب و ترکیب، تمامیِ واحدهای نظام واژگانی زبان را شامل می‌شود (ر.ک. صفوی، ۱۳۹۹، ص۱۱۶– ۱۱۷) و در این غزل:

جدول ۳

ردیف (برخاست)	حرکت معناییِ ردیف
دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست ←	شروع کرد
گفت با ما منشین کز تو سلامت برخاست ←	از میان رفت
که شنیدی که در این بزم دمی خوش بنشست	
که نه در آخر صحبت به ندامت برخاست ←	انجامید
شمع اگر زان لب خندان به زبان لافی زد	
پیش عشاق تو شب‌ها به غرامت برخاست ←	پرداخت (اشک ریخت)
در چمن باد بهاری ز کنار گل و سرو	
به هواداری آن عارض و قامت برخاست ←	به پا خاست

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت	
به تماشای تو آشوب قیامت برخاست ←	پدید آمد
پیش رفتار تو پا بر نگرفت از خجلت	
سرو سرکش که به ناز از قد و قامت برخاست ←	بر افراشت
حافظ این خرقه بیانداز مگر جان ببری	
کاتش از خرقه سالوس و کرامت برخاست ←	بلند شد

مأخذ: حافظ، ۱۳۶۸: ۳۲

آن طور که مشاهده شد «با آوردن ردیف، دست شاعر باز می‌شود و او می‌تواند آزادی بیشتری در شعر خود داشته باشد و مضامین و نکته‌های جدیدی را در شعر خود به تصویر بکشد.» (منصوری، ۱۳۹۶: ۲۱۲) تصویرهای متنوعی که در شعر حافظ، با تعدد معنا در ردیف‌های غزل، به خوبی خود را نشان می‌دهد.

۳-۲- شناوری معنا در سطح بیت

یکی دیگر از سطوح شناوریِ معنا در شعر حافظ، حرکت در گسترهٔ بیت است:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد
یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست
(غ ۲۴، ب ۷)

باد به دست داشتن، کنایه از عمل بیهوده و یا سرمایهٔ بی‌ارزش است. اما همین باد، سرمایهٔ ارزشمند و فرمانبردارِ مطیع و کارسازِ سلیمان بود. در مصراع اول، جملهٔ شعری، دارای چند معناست. به عبارت دیگر، بیت، مدلول‌هایی شناور و نه ثابت دارد. حرف «ی» در سلیمانی، به تنهایی می‌تواند چند معنی برای مصراع ایجاد کند. از جنبهٔ دیگر، با توجه به مصراع دوم، معنای مصراع اول کاملا واژگون می‌شود. لفظِ «یعنی» در ابتدای مصراع دوم، که مستقیما مسئولیت معنای مصراع اول را به عهده دارد، معنای کلمات دولت و سلیمانی را تغییر، و از مجموع آنها تعبیری کنایی بدست می‌دهد. به صورتی که «دولت»، از معنای اصلیِ بخت و توانگری، به معنای فقر و بی‌چیزی، تبدیل شده است. تودرتوییِ معنای این بیت به قدری است که در ابتدا تمرکز روی تلمیحِ موجود، معنای توانگریِ سلیمان نبی را به یاد می‌آورد اما حرکت به سمت مصراع دوم، تأثیر تلمیح را محو، و تهیدستی را به ذهن خواننده متبادر می‌کند. پیداست که این مهم، با حضورِ «بجز» و «باد به دست» فراهم آمده است. لذا در این بیت، معنا مربوط به تلمیح و یادآوریِ داستان سلیمانِ نبی و اینکه باد، مسخرِ او و از امکانات و دارندگی‌های اوست، نمی‌باشد، بلکه معنای کنایی بیت، یعنی شناوریِ مدلول از سطحِ تلمیح در مصراع اول به سطحِ کنایه در مصراع دوم، مورد نظر شاعر بوده است.

مثال دیگری از شناوریِ معنا در سطح بیت، در این نمونه است:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد
دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند
(غ ۱۹۳، ب ۱۰)

در این بیت علاوه بر این‌که لفظها، معانی متعدد دارند، مصراع دوم تماما، مدلول مصراع اول است. به عبارت دیگر، مدلول از سطح واژه، به سمت بیت شناور است. شاید بتوان گفت در این شکل از شناوریِ مدلول، با نوعی ترصیع معنایی مواجهیم (رادویانی، ترصیع را خانه خانه آوردن بخش‌های سخن تعریف می‌کند) دیو زاهد است. گریختن، فهم نکردن است. قوم، حافظ است و قرآن خواندن، رندی است. می‌توان بیت را این‌گونه تأویل کرد:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم یعنی:
دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

و نمونهٔ دیگر در این بیت:

محتسب داند که حافظ عاشق است
واصف ملک سلیمان نیز هم
(غ ۳۶۳، ب ۹)

در مصراع اول بیت، دال‌ها عبارتند از دانستن و عاشق بودن که موجب شناوری مدلول‌ها می‌شوند. اگر تمرکز دلالت بر «دانستن» باشد، معنای مصراع دوم این است: آصف ملک سلیمان هم می‌داند که حافظ عاشق است. اما اگر تمرکز دلالت، بر «عاشقی» باشد، معنای مصراع دوم این است: آصف ملک سلیمان هم عاشق است. اما اگر شناوری مدلول را گسترش دهیم و متوجه تلمیح مصراع باشیم، اشاره دارد به داستانِ سلیمان نبی که تخت ملکه سبا را درخواست کرد و بر اساس آیهٔ قرآن، کسی که علم کتاب «می‌دانست»، در چشم بر هم زدنی، تخت را بر او ظاهر کرد. شناور شدن این مدلول در تلمیح موجود، با توجه به داناییِ آصف (قَالَ الَّذِی عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْکِتَابِ أَنَا آتِیکَ بِهِ قَبْلَ أَنْ یرْتَدَّ إِلَیکَ طَرْفُکَ.. نمل:۴۰)، تمرکز بر «دانستن» در مصراع اول را برای یافتن معنای مصراع دوم، ارجح می‌نماید. شگرد زبانی حافظ در این بیت، با به‌کارگیری مدلول‌های شناور از سطح واژه‌ها به سطح تلمیح، موجب توسع معنایی در بیت شده است.

و نمونهٔ دیگر در این بیت:

در سرای مغان رفته بود و آب زده
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده
(غ ۴۲۱، ب ۱)

پیوندهای چندگانهٔ کلمات در این بیت بسیار زیبا و شگفت‌انگیز اند. پیوند میان مغان، پیر، شیخ و شاب. حضور مغان در مصراع اول، ترتیب کلمات مصراع دوم را راهبری کرده، موجب حرکت معنا در کلمات این مصراع شده است. عموما شیخ به پیر و جوان صلا می‌زند. اما کلمهٔ مغان در مصراع اول نیازمند ترکیب با کلمهٔ پیر است. زیرا ترکیب شیخِ مغان، غریب و نامأنوس

است. در ادامهٔ مصراع، شیخ در معنای دنیا دیده (پیر)، همنشینِ شابِ خامِ کم‌تجربه (جوان) می‌شود تا این حرکتِ معنایی، زیباییِ افزون‌تری برای بیت فراهم کند. تأثیر موسیقاییِ «شیخ» و «شاب» در تکرار حرف «ش» که در اولی با اتصال به کسره و در دومی با اتصال به حرف کشیدهٔ « ا» معنای پیری و جوانی را تقویت کرده نیز، از گزیده گویی‌های حافظ است. ابودیب با اشاره به دیدگاه جرجانی می‌گوید:« نمی‌توان گفت که یک واژه، بلیغ و فصیح است مگر با ارجاع به جایگاهش در ساخت، هماهنگی بین معنایش و معنای همسایگانش و صمیمیتی که با خواهرانش دارد» (ابودیب، ۱۳۹۴: ۸۱) همسایگی و صمیمیت مورد نظر جرجانی در ایجاد شناوریِ معنا، در این بیت به خوبی دریافت می‌شود:

ای قصهٔ بهشت زکویت حکایتی
شرح جمال حور ز رویت روایتی
(غ ۴۳۷، ب ۱)

در این بیت، حافظ، با اینکه معشوقش را از حوران بهشتی برتر دانسته است، تنها با ضمیر «ت» از او یاد می‌کند. یعنی قوت معناییِ ضمیر با توجه به ساختی که در آن قرار گرفته، بسیار بالاست. در ابتدا و انتهای مصراع اول، واژهٔ قصه و حکایت به‌کار رفته است. قصه، در ابتدای مصراع، در همنشینی با بهشت، اعتبار و برجستگی یافته است و با اینکه مرجع حرف ندا (ای)، ضمیرِ « ت» در «کویت» است اما حافظ با اتصال آن به قصهٔ بهشت، بهرهٔ دیگری از این حرف برده که آن، تقویتِ فخامتِ قصهٔ بهشت در جایگاه مناداست. اما همین قصهٔ باشکوه در شکل واژگانیِ حکایت، در همجواری با کوی یار، از یک سو و اتصال به « ی» تصغیر از سوی دیگر، همهٔ عظمتش را از دست می‌دهد. به کارگیریِ سه حرف « ای» (حرف ندا)، « از » (حرف اضافه) و « ی» تصغیر در ابتدا، میانه و پایان مصراع (و بیت)، این امکان را برای زبان فراهم کرده است که با شناور کردن معنا، عظمتِ «قصهٔ بهشت» و «جمال حور» را به «حکایتی» و «روایتی» ناچیز تبدیل کند. جرجانی می‌گوید:«حال و مقام شما در مورد اجزای کلام همچون بنایی می‌شود که در یک حال با دست راستش آجری را در محل آن جای می‌دهد، و در همان حال با دست چپش آجر دیگری را در محل دیگر. و حتی در همان حال، محل آجر سوم و چهارم را نیز در نظر می‌گیرد، و پس از ترتیب دادن دوتای اول، سومی و چهارمی را هم در مکان خودشان جای می‌دهد.» (جرجانی، ۱۳۸۳: ۹۹) به این ترتیب، قصهٔ بلند و مفصل بهشت در مواجهه با کوی یار، حکایتی کوتاه و شرحِ طویلِ جمالِ حور، در قیاس با روی معشوق، روایتی مختصر می‌شود (ر.ک. طهماسبی، ۱۳۸۹: ص۶-۷)

حافظ در ادامهٔ این غزل، جلوهٔ دیگری از شناوریِ معنا را عرضه می‌کند:

در آتش ار خیال رخت دست می‌دهد
ساقی بیا که نیست ز دوزخ شکایتی
(همان، ب ۸)

آتش در مصراعِ اول، خودِ بهشت و حتی مطلوب‌تر از آن است زیرا با خیال روی یار همراه است. دوزخ نیز در مصراع دوم، مانند قصهٔ بهشت (در بیت اول غزل)، ناچیز و حقیر است. همنشینیِ آتش در کنار خیال رویِ یار و دلالتِ خیالِ روی یار بر آسایش، معنای دیگری به دوزخ می‌دهد که همان بهشت است. پیوندهای بافتی به گونه ای است که معنای بهشت را، جهنم و معنای دوزخ را، بهشت می‌کند. تأثیر همنشینی و دلالت که جرجانی بسیار بر آنها تأکید دارد اولا معنای لفظ را به واسطهٔ تداعی‌هایی که در ذهن ایجاد می‌کند، کاملا تغییر می‌دهد، ثانیا دو لفظ کاملا متضاد (بهشت در بیت اول ودوزخ در این بیت) را هم‌معنا می‌کند. لذا اهمیت ساخت و روابط همنشینی در این دو بیت، از معنای اولیهٔ واژه‌های منفرد بیشتر است. ریچاردز می‌گوید:«این ویژگی معانی است که این‌قدر با هم‌نشینان خود در پیوند هستند» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۲۱) همان‌طور که جرجانی می‌گوید:«توالی الفاظ در گفتار احساس واحدی را برمی‌انگیزند. و این‌طور نیست که بگوییم یک لفظ معنایی را معلوم وآشکار می‌نماید و لفظ دیگر، آن را مبهم ومجهول می‌گذارد.»(جرجانی، ۱۳۸۳: ۵۵)

در بیتی دیگر شناوری مدلول در تعدد نقش‌ها (نقش فاعلی و نقش مفعولی) به زیبایی به کار گرفته شده است:

گر نثار قدم یار گرامی نکنم
گوهر جان به چه کار دگرم باز آید
(غ ۲۳۶، ب ۵)

گوهر جان برای مصراع اول، معنای فاعلی، و برای مصراع دوم معنای مفعولی دارد. چه چیز را فدای قدم یار گرامی کنم؟ گوهر جان را (نقش و معنای مفعولی برای مصراع اول). چه چیز به کار می‌آید؟ گوهر جان (نقش و معنای فاعلی برای مصراع دوم) (ر.ک. انوری: ۱۳۷۶: ص ۲۷۶-۲۷۷)

۳-۳- شناوری معنا در سطح غزل:

نوعی دیگر از شناوریِ مدلول، از جمله در ردیف‌های ترکیبیِ غزل‌های حافظ قابل جست‌وجو است. دراین نمونه‌ها مدلول در تمام غزل شناور است. در غزل:

گلعذاری ز گلستان جهان ما را بس
زین چمن سایه آن سرو روان ما را بس
من و هم صحبتی اهل ریا دورم باد
ازگرانان جهان رطل گران ما را بس
قصر فردوس به پاداش عمل می‌بخشند
ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس
بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین
کین اشارت ز جهان گذران ما را بس
نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان
گر شما را نه بس این سود و زیان ما را بس
یار با ماست چه حاجت که زیادت طلبیم
دولت صحبت آن مونس جان ما را بس
از در خویش خدایا به بهشتم مفرست
که سر کوی تو از کون و مکان ما را بس
حافظ از مشرب قسمت گله بی‌انصافیست
طبع چون آب و غزل‌های روان ما را بس
(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۶۳)

«ما را بس» یک خبر است و یا نوعی استنکاف، که حافظ آن را اعلام کرده است و گویا در پاسخ به پرسش مخاطب که از او می‌پرسد: چه چیز ترا کفایت می‌کند و از چه استنکاف می‌کنی؟ سراسر غزل را به پاسخِ این سؤال اختصاص داده است. یعنی همهٔ غزل مدلول همین پرسش است و معنایی که از پسِ «ما را بس» شکل گرفته، در سراسر غزل شناور است. «شاید برجسته‌ترین خلاف عادت در غزل حافظ شیوهٔ ارتباط مخفی معانی پراکنده در طول یک غزل باشد که سبب شده است غالب کسانی که در بارهٔ غزل حافظ سخن گفته‌اند، آن را چند معنایی و فاقد پیوند منطقی میان ابیات بدانند، اما این ابیات با وجود تداعی‌های دور از هم و فاصله‌دار، در باطن عمیقا به هم مربوطند.» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: چکیده) بیت آخر غزل، عقیدهٔ حافظ در پذیرفتن قسمت و قدر الهی است. اما در پسِ این پذیرش، نوعی تعریض نهفته است که اگر نبود، لحن گلایه آمیز شاعر در سراسر غزل، بی‌معنا می‌نمود. آمیختگی معانی مختلف در سراسر غزل، از طلب به اعراض (از طلب گلعذار و سرو روان به اعراض، به سوی دیر مغان و کوی یار...)، از اعراض به نیاز (اعراض از زیاده طلبی به نیازِ دولت مونس جان) و درنهایت تسلیم شدن در برابر قسمت است. و در غزل دیگر با مطلع:

ناگهان پرده برانداخته‌ای یعنی چه
مست از خانه برون تاخته‌ای یعنی چه
(غ ۴۲۰، ب ۱)

در این غزل، «یعنی چه»، در معنای اول، یک پرسش و در معنای دوم، اعتراض است. گلایه است. یعنی چه، استفهام بلاغی است که پاسخ نمی‌خواهد بلکه گلایه و اعتراضی است از معشوق که بصورت پرسش، در سراسر غزل، شناور شده است. «افزونی جملات پرسشیِ شاعر، می‌تواند نشانِ افزونیِ پرسش‌های او در مسیر تکامل شخصیت و شکل‌گیریِ جهان-بینیِ وی و یا یافتن قدرت تأثیر بیشتری در جملات پرسشی باشد. همچنین افزونیِ بسامد غرضِ «گلایه و سرزنش» نیز می‌تواند بیانگر نارضایتیِ روحی او از اوضاع جهان و میل او به تحول و کوشش برای رسیدن به جهانی آرمانی به شمار رود.» (نیک منش/ مقیمی، ۱۳۹۲: چکیده)

زلف در دست صبا گوش به فرمان رقیب
این چنین با همه درساخته‌ای یعنی چه
شاه خوبانی و منظور گدایان شده‌ای
قدر این مرتبه نشناخته‌ای یعنی چه
نه سر زلف خود اول تو به دستم دادی
بازم از پای در انداخته‌ای یعنی چه
سخنت رمز دهان گفت و کمر سر میان
وز میان تیغ به ما آخته‌ای یعنی چه
هر کس از مهرهٔ مهر تو به نقشی مشغول
عاقبت با همه کج باخته‌ای یعنی چه

حافظ نمی‌پرسد، اعتراض می‌کند. اما از چه کسی؟ از معشوق؟ پس چرا دربیت آخرِ غزل، التفات روی می‌دهد و مدلول، از سمت معشوق به سمت عاشق (شاعر) باز می‌گردد و حافظ هدفِ گله گذاری را متوجه خود می‌کند؟ گویا اعتراض از معشوق، بیراه و آنکه شایستهٔ اعتراض است خود اوست:

حافظا در دل تنگت چو فرود آید یار
خانه از غیر نپرداخته‌ای یعنی چه
(حافظ، ۱۳۷۷: ۵۷۰)

شگرد حافظ آن است که درابیاتِ ماقبل آخر این غزل، ذهن خواننده را با اعتراضِ خود از معشوق همراه می‌کند اما ناگهان در بیت پایانی، به سمت اعتراض از خود می‌رود و این تردید را به مخاطب القاء می‌کند که گویا حافظ نه در بیت آخر، بلکه در همهٔ ابیاتِ این غزل، مشغولِ شماتتِ خود بوده است نه معشوق. و این شگرد، ایجاد چند لایگی و استمرارِ شناوریِ معنا، حتی در بیت آخر است.

نمونهٔ دیگری از شناوریِ مدلول، در غزلی با این مطلع است:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید
گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
(غ ۱۸۱، ب ۱)

در نگاه اول، آنچه از «گفتا» به نظر می‌رسد، فعل سوم شخص (غایب) است. همان معشوقی که حافظ (عاشق) گفتگو با او را گزارش می‌کند. عمدهٔ جملات این غزل خبری هستند اما معنا از جملهٔ خبری به سمت جملهٔ پرسشی (طلب) شناور است. حافظ طلب می‌کند و معشوق به او پاسخ می‌دهد. اما یکی دیگر از شگردهای زبانی حافظ، و البته از پویایی ذهن خلاق اوست که در تمامیِ این غزل، به تنهایی، همزمان در دو نقشِ پرسشگر و پاسخگو نشسته است. به عبارت دیگر «گفتا» همان «گفتم» است که با توانمندی و امکانات خاص زبانیِ حافظ، همان پاسخی را برای پرسش خود ارائه می‌کند که مخاطب انتظار آن را دارد، تا بپذیرد گفتگویی در حال شکل گرفتن است:

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز
گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید
گفتم که بر خیالت راه نظر ببندم
گفتا که شب رو است او ازراه دیگر آید
گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد
گفتا اگربدانی هم اوت رهبر آید
گفتم خوشا هوایی کز باد صبح خیزد
گفتا خنک نسیمی کز کوی دلبر آید
گفتم که نوش لعلت مارا به آرزوکشت
گفتا تو بندگی کن کو بنده پرور آید
گفتم دل رحیمت کی عزم صلح دارد
گفتا مگوی با کس تا وقت آن درآید
گفتم زمان عشرت دیدی که چون سرآمد
گفتا خموش حافظ کاین غصه هم سرآید
(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۱۳)

در سراسر غزل، هر آنچه در جایگاه «گفتم» از زبان حافظ بیان شده است، با بهترین پاسخ در جایگاه «گفت» باز هم از زبان او ارائه می‌شود و مدلول‌ها آنقدر ماهرانه از سمتِ «گفتم» به سمتِ «گفتا» حرکت می‌کند که ما باور می‌کنیم، دو نفر در این گفتگو حضور دارند و دو اندیشه با هم مقابله و جدل می‌کنند و این، قدرت شناور کردن مدلول در زبان شاعر است. نمونهٔ دیگری از این نوع شناوری، در این غزل است:

گفتم کی ام دهان و لبت کامران کنند
گفتا به چشم هرچه تو گویی چنان کنند
گفتم خراج مصر طلب می‌کند لبت
گفتا در این معامله کمتر زیان کنند
گفتم به نقطهٔ دهنت خود که برد راه
گفت این حکایتی است که با نکته دان کنند
گفتم صنم پرست مشو با صمد نشین
گفتا به کوی عشق هم این و هم آن کنند
گفتم هوای میکده غم می‌برد ز دل
گفتا خوش آن کسان که دلی شادمان کنند
گفتم شراب و خرقه نه آیین مذهب است
گفت این عمل به مذهب پیر مغان کنند
گفتم ز لعل نوش لبان پیر را چه سود
گفتا به بوسهٔ شکرینش جوان کنند
گفتم که خواجه کی به سر حجله می‌رود
گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند
گفتم دعای دولت او ورد حافظ است
گفت این دعا ملایک هفت آسمان کنند
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۶۸)

تک‌تک ابیات این غزل، شرح حال حافظ و زمانهٔ اوست که با زیرکی و رندی تمام، از زبان او بر زبان دیگری جاری، و از اندیشهٔ «گفتم» به خیال «گفتا» شناور می‌شود.

نمونهٔ دیگری از این نوع شناوریِ معنا، در این غزل به کار رفته است:

خنک نسیم معنبر شمامه دلخواه
که در هوای تو برخاست بامداد پگاه
دلیل راه شو ای طایر خجسته لقا
که دیده آب شد از شوق خاک آن درگاه
به یاد شخص نزارم که غرق خون دل است
هلال را ز کنار افق کنید نگاه
منم که بی‌تو نفس می‌کشم زهی خجلت
مگر تو عفو کنی ورنه چیست غذر گناه
زدوستان تو آموخت در طریقت مهر
سپیده دم که هوا چاک زد شعار سیاه
به عشق روی تو روزی که از جهان بروم
ز تربتم بدمد سرخ گل به جای گیاه
مده به خاطر نازک ملامت از من زود
که حافظ تو خود این لحظه گفت بسم الله
(حافظ، ۱۳۷۷: ۵۶۶)

معنای کلیِ حاکم بر شعر، هجر واندوه و رنج است و شاعر با آنکه در بیشتر بیت‌ها به این معنا اشاره دارد، به زیرکی برای

گسترش آن، با انتخاب «آه» در پایان هر بیت، این معنا را در سراسر غزل شناور کرده است.

«شیوهٔ غزل سرایی حافظ آن است که تحت تأثیر یک حالت عاطفی و به یاری نیروی تداعی معانیِ قوی و متنوع و با تکیه بر اندوخته‌های ذهنی سرشار از میراث ادبی و فرهنگی، شعری را آغاز می‌کند و درخلال فعالیت ذهن به پایان می‌برد.» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۱۶) پیشتر اشاره شد که واژه‌های پرتکرارِ صوفی، رند، واعظ، محتسب، زاهد، میخانه، خرابات، مدرسه، می، مدام، قلب... در واقع مدلول‌های شناور در تمامی دیوان حافظ و البته معرف دیدگاه و اندیشهٔ رندانهٔ او هستند. اما ذهن خلاق حافظ، برای شناور کردن مدلول، به این هم راضی نیست و گویا در مسیر درگیر کردن ذهن مخاطب برای جست‌وجوی مدلول‌ها، او را از فضای زبانیِ شعر، به طبیعتی که از آن الهام گرفته است، حرکت می‌دهد. مانند این بیت:

جان فدای دهنش باد که در باغ نظر
چمن آرای جهان خوشتر از این غنچه نبست
(غ ۲۰، ب ۶)

دال‌های متن: «باغ نظر» و «نبست» مدلول‌هایی خارج از غزل را، یعنی باغی در شیراز که گلها و غنچه‌های بسیار در آن آفریده شده‌اند، فرا یاد می‌آورد. مدلولی شناور حتی در سطحی خارج از غزل.

٤- بحث و نتیجه‌گیری:

نتایجی که از این تحقیق بدست آمده نشان می‌دهد که تناسب دیدگاه جرجانی با شعر حافظ در توجه به ساختی است که کلمات در آن با تألیف و ترکیب (همنشینی و جانشینی)، ارتباطی چند وجهی، و معانی و مدلول‌هایی متعدد خلق می‌کنند. بی‌تردید جست وجوی چند معناییِ الفاظ در شعرحافظ بدون در نظر گرفتن انسجام متنی و دلالت‌های ساختاری و صرفا با تکیه بر نسبت‌ها و مناسبت‌های لفظ/ لفظ، فضلی برای شعر او محسوب نمی‌شود. بر این اساس می‌توان گفت ساخت کلی شعر حافظ، جایگاه لفظ منفرد و معنای موقوف نیست و پیوند کلمات در محورهای همنشینی و جانشینی موجب چند معنایی در شعر اوست. ضمن آنکه آگاهی و تسلط حافظ بر فنون ادبی و قواعد بلاغی، موجب شده است که شعر او در گذار از شعر پیشینیان، جایگاه والایی در خلق ترکیب‌های جدید و گسترش معنا داشته باشد. به این ترتیب، زبان شعر حافظ با پیوندهای ساختیِ ویژهٔ خود، این ظرفیت را دارد که الفاظ را از تک معنایی به سمت تعدد معنا حرکت دهد. به گونه‌ای که معانی متعدد در شعر او، با توجه به بافت کلی متن، با جست‌وجوی دلالت‌هایی است که در سطح مصراع، یا در سطح بیت و یا در سطح غزل و حتی فراتر از آن شناور است.

پیشنهاد:

پیشنهاد گردآورنده، توجه به نزدیکی آراء جرجانی با شعر حافظ در حوزهٔ نقد، بر اساس نگاه ویژهٔ آنها به بلاغتِ «قرآن» است. نیز بر اساس باور به بزرگی زبان و اندیشهٔ حافظ، جست-وجوی معانی و ارتباطهایی که از ترکیب و تألیف شایستهٔ کلمات در ساخت شعریِ او حاصل شده و در سطوح مختلفِ مصراع، بیت، غزل و حتی فراتر از غزل شناور است. دلالت‌هایی که هم موجب کشف توسع معنا در شعر او، هم موجب لذت از همراهی با اندیشهٔ او، و هم موجب خوانش خلاق دیوان اوست. به عبارت دیگر تلاش برای جست‌وجوی جهانی که در زبان او گرد آمده است.

منابع

قرآن مجید

آهنی، غلامحسین (۱۳۳۹). نقد معانی(چاپ اول). اصفهان: کتاب فروشی تایید.

ابودیب، کمال. صورخیال در نظریهٔ جرجانی، ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی(۱۳۹۴) (چاپ اول). تهران: نشر علم.

احمدی، بابک (۱۳۹۶). ساختار و تأویل متن(چاپ نوزدهم). تهران: نشر مرکز.

انوری، حسن (۱۳۷۶). صدای سخن عشق(چاپ سوم). تهران: انتشارات سخن.

جرجانی، عبدالقاهر. اسرار البلاغه، ترجمهٔ جلیل تجلیل(۱۳۹۶) (چاپ ششم). تهران: موسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

جرجانی، عبدالقاهر. دلایل الاعجاز. ترجمهٔ سید محمد رادمنش(۱۳۸۳) (چاپ اول). اصفهان: انتشارات شاهنامه پژوهی.

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۳). دیوان غزلیات حافظ(چاپ سی و هفتم). خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علیشاه.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۹). ذهن و زبان حافظ(چاپ ششم).

تهران: انتشارات ناهید
ریچاردز، آی. ا (۱۹۶۷). فلسفهٔ بلاغت (چاپ دوم). ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی (۱۳۸۲) (چاپ اول). تهران: نشر قطره.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴). از کوچه رندان (چاپ نهم). تهران: انتشارات سخن.
سارتر، ژان. پل (۱۹۴۸) ادبیات چیست، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی (۱۳۸۸) (چاپ هشتم). تهران: نیلوفر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶) رستاخیز کلمات(چاپ چهارم). تهران: انتشارات سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). صورخیال در شعر فارسی(چاپ پنجم). تهران: انتشارات آگاه.
صفوی، کوروش (۱۳۹۴). از زبان شناسی به ادبیات، جلد ۱ (چاپ پنجم). تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
صفوی، کوروش (۱۳۹۹) درآمدی برمعنی شناسی (چاپ ششم). تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.
طهماسبی، فرهاد (۱۳۸۹). اسرار عشق و مستی، تهران: علم.
موحد، ضیاء (۱۳۹۱) شعر و شناخت (چاپ سوم). تهران: انتشارات مروارید.
مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۳) مکتب حافظ (چاپ چهارم). تبریز: انتشارات ستوده.
ولک، رنه و وارن، آستین (۱۹۶۸) نظریهٔ ادبیات، تر جمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر (۱۳۷۳) (چاپ اول). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مقالات:

اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۸۴). «ترجمه ناپذیری حافظ». متن سخنرانی ای که در روز ۲۰ مهر ۱۳۸۴ (روز حافظ) در مرکز حافظ شناسی ایراد گردید.
امین مقدسی، ابوالحسن و آجرلو، قرزانه (۱۳۹۸) «نقد و نظر؛ جستاری بر دلالت لفظ بر معنا در شعر؛ نقد و بررسی آراء ناقدان معاصر عرب». ادب عربی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، ص ۲۹۵-۳۱۴
پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). «حافظ و خلاف عادت در صورت و معنی»، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۳، پاییز، ص ۷-۳۲
حسینی معصوم، سید محمد و علیزاده، الهه (۱۳۹۴). «تفاوت‌های نحوی، چالشی در ترجمهٔ ادبی» (مورد پژوهی: ترجمهٔ ضمیر سوم شخص مفرد در غزل‌های حافظ)، فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)، علمی – پژوهشی، شمارهٔ دوم، تابستان، ص ۹۳-۱۱۲
دادبه، اصغر (۱۳۹۹). «حافظ و انسان امروز»، مجلهٔ حافظ پژوهی، سال ۲۳، شمارهٔ ۲۴ (دورهٔ جدید شمارهٔ ۳)، پاییز و زمستان، ص ۱۷-۵۴
ساسانی، فرهاد (۱۳۸۷). «نگاهی به نظریه ی ساخت و معناهای افزوده ی عبدالقاهر جرجانی» زیبا شناخت، سال نهم، شماره ی ۱۹، نیمسال دوم، ص ۳۱۵- ۳۲۴
طالبیان، یحیی و اسلامیت، مهدیه (۱۳۸۴). «ارزش چند جانبهٔ ردیف در شعر حافظ»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۸، تابستان، ص ۷-۲۸
گرجامی، جواد (۱۳۹۵). «سیالیت نشانه‌های ادبی در ترجمهٔ متن شعری» (مورد پژوهانه ترجمهٔ دیوان أغانی مهیار الدمشقی ادونیس). فصلنامهٔ علمی پژوهشی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، سال ۶، شمارهٔ ۱۵، پاییز و زمستان، ص۱۵۹-۱۸۲
منصوری، مجید (۱۳۹۶). «کارکرد عروضی ردیف در شعر فارسی»، فنون ادبی(علمی– پژوهشی)، سال نهم، شمارهٔ ۱(پیاپی ۱۸)، بهار، ص ۲۰۳-۲۱۴
نیک منش، مهدی و مقیمی، فاطمه (۱۳۹۲). «کارکرد استفهام بلاغی در شعر قیصر امین پور»، جستارهای ادبی، مجلهٔ علمی – پژوهشی، تابستان، ص ۱۲۱-۱۴

COPYRIGHTS
© 2021 by the authors. Lisensee PNU, Tehran, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0) (http:/creativecommons.org/licenses/by/4.0)