تأمّلی تحلیل‌گرایانه به رابطهٔ ابهام و عقلانیّت در غزل حافظ

اسماعیل نرماشیری *

استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ولایت، ایرانشهر

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۲/۰۲، تاریخ تصویب: ۱۳۹۲/۰۲/۲۱)

چکیده

برپایهٔ رویکرد بلاغت جدید و بهره‌گیری از نظریّهٔ امپسن در باب ابهام، نباید ابهام در کلمه و کلام حافظ را پیش‌فرضی صرفاً هنری تلقّی کرد، بلکه وقایع شگفت قرن هشتم حافظ را ناگزیر ساخته است تا از روی درایت و فهم موقعیّت، ترفند ابهام را هم در بُعد هنری و هم در بُعد عقلانی در غزل‌هایش به کارگیرد. اصولاً مقولهٔ ابهام در غزل‌های حافظ مکث و سکوت معنادار و اندیشمندانه‌ای است که وی آگاهانه بدان دست یافته و آگاهانه از آن نیز استفاده کرده است. دریافت این دستگاه فکری، قاعدتاً از طریق تأمّل به قراین زبانی و روابط ارجاعی درون‌متنی و برون‌متنی میسّر خواهد بود. بدین ترتیب، این مقاله با طرح چنین فرضیه‌ای با استفاده از ابزار مطالعهٔ کتابخانه‌ای با شیوهٔ تحلیلی کوشیده تا این رابطهٔ را با ذکر شواهدی به اثبات برساند.

کلیدواژه‌ها: *ابهام، عقلانیّت، تحلیل، ترفند، غزل حافظ.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*. E-mail: Toordan@yahoo.com

مقدمه

مایه و بنیان شاعرانه و جهان شعر حافظ را باید در حوادث ذهنی و عینی او، یعنی اندیشه‌ها و رُخدادهای تاریخی زندگی او جُست. وقایع عجیب و شگفت زمانش، ساختار و بافت ذهن و زبان شاعر را دیگرگونه و متفاوت از سیاق دیگران فراهم آورده است. این دگرگونی به طرزی است که همهٔ هر آنچه که از رهگذر شنیده‌ها، دیده‌ها و خوانده‌ها به ذهن خلّاق او خطور می‌کرده، به دور از هر گونه پریشیدگی و پریشانی، در شکل و ساختی سخت فشرده و در هم تنیده با رعایت نظامی عقلانی پنهان بر خلاف جریان متعارف غزل‌سرایی عاطفی و احساسی گِرد آورده است.

اگر همواره گفته می‌شود که «ارزش انسان‌ها از عمق پرسش‌های آنها شناخته می‌شود، نه به نوع پاسخ‌هایی که خواهند داد» (ذوالرّیاستین، ۱۳۷۹: ۱) و کسانی را که پروردهٔ ذوق و فکر هستند و از ذخیرهٔ شناختی فراوانی برخوردارند، نباید همسان و چند و چون دیگران دید، آنگاه به درستی درمی‌یابیم که ما با چگونه «موجودی مرموز و تفکّری نامتناهی» (پرهام، ۱۳۷۹: ۱۴) روبه‌رو هستیم. پس، از چنین منظری می‌توان گفت که حافظ عُصاره و «آیت وسواس، دقّت و تأمّل است» (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۸۲) و ذهن او «ذهنی است بسیار پرورده و فرهیخته و باریک‌اندیش و یکی از نکته‌هایی که بر اساس همان وسوسه‌های فکری، بارها به زبان می‌آورد این است که شاعری اهل اندیشه و شعر او زبان رمز دستگاه‌های فکری ویژه‌ای است» (آشوری، ۱۳۸۵: ۱۶).

باید همیشه به یاد داشت که حافظ شاعری است متفکّر خلّاق و غزل او غزلی متعهّد و دارای رسالتی بنیادین است که می‌بایست در هر بُرهه و موقعیّت به هر نحوی از انحای ممکن آن وظیفهٔ انسانی را به دوش کشد و همچنان پیش برد. حال اگر وی رندی را که حرکت و تدبیری اندیشمندانه است، برمی‌گزیند و خود را در پوشش آن محتاط و مبهم در پس واژگان آرایش یافته و در اضلاع غزل به ظاهر گسسته به دور چشم و درک مدّعیان خودبین عصر، مؤثّر و مفید پیش می‌برد، از سَرِ این تعهّد و وظیفه است.

وی برای اینکه بتواند خِرَدورزانه بر سر این صداقت ارزشی استوار بماند، ابهام را که اندیشه‌ای سیّال و دغدغه‌ای متعالی معقول است، به موازات ایهام که مهم‌ترین ویژگی کسب‌شناسانهٔ شعری اوست، به خدمت ایده و جهان‌بینی شاعرانهٔ خود درآورده است. از سویی، اگر ایهام پدیده‌ای برآمده از «وجوه میل انسان به آزادی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۳۴). ابهام ضمن این، عقلانیّتی شهودی از تفسیر دقیق نادانستگی و تناقص‌های زندگی بشری و بحران معرفت‌شناختی اوست. به همین خاطر، در بیانی تأمّلی و ژرف می‌توان گفت که شعر او

«تصویر و تعبیر جزر و مَدها و هیجانات و اضطراب‌ها و اندیشهٔ او دربارهٔ تقدیر ازلی و معمّایی انسان و وسوسه‌های ناشی از جبر حضور و استقرار در مقام عدل انسانی، یعنی وضع برزخی او در عالم هستی است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۸۱).

مجموعهٔ این عوامل به علاوهٔ حوادث سیاسی، تاریخی، فرهنگی و اجتماعی قرن هشتم ما را بر آن می‌دارد تا هرگز از شاعری حسّاس و پرسشگر و آزاداندیش چون حافظ، شعری هماهنگ و واحد متوقّع نباشیم؛ زیرا چنین توقّعی در واقع «حکم نفی وجدان هنری اوست و به منزلهٔ نادیده گرفتن جنبهٔ آفرینندگی او نیز هست، چون قریحهٔ آفرینشگر وی فقط در حرکت بین جاذبه‌های متّضاد می‌تواند جوهر خود را که جوهر پویایی است، حفظ کند و خود را با دنیایی که یکنواخت، بی‌تحرّک و مومیایی شده نیست، هماهنگ سازد» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۰۲).

قطعاً همین جنبه‌های نوسانی، ابهامی و پارادوکسیکالی شعر او موجب شده تا درک عمق و فشردگی لفظ و معنای آن از هر ذهنی ساخته نباشد. باید یادآور شد که «ذهن اُدبای سنّتی بیشتر با شعر سبک خراسانی که عمداً مبتنی بر منطق نثر است، آشنا بود. حال آنکه درک حافظ (از همه نظر؛ از بلاغت گرفته تا لغت) بالاتر از حدّ چنین ذهن‌هایی است. شاعری او عمداً با شگردهایی است که امروزه در مباحث جدید بلاغی و نقد ادبی و سبک‌شناسی مطرح می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۰۵).

به هر ترتیب، این مقاله بر اساس چنین انگاره و نگرشی فراهم آمده است و کوشیده تا با استفاده از روش مطالعهٔ کتابخانه‌ای با شیوهٔ تحلیلی، رابطهٔ اهمیّت ابهام و عقلانیّت را که امروزه دو مؤلّفهٔ مهمّ از مباحث بلاغت جدید و نقد ادبی هستند، به میزان مجال این نوشته در نمونه‌هایی از غزل‌های حافظ بر اساس نسخهٔ محمّد قزوینی و قاسم غنی تبیین سازد.

شناخت نظری بحث

غالب نوشته‌ها و کتاب‌های بلاغی، ترفند هنری و خلّاقانهٔ ابهام را عنصری بازدارنده و مُخلّ معنا و از سویی عیب بزرگ کلام می‌دانند، چه بسا آن را در سطحی هم معنای «محتمل‌الضّدّین و ذو وجهین» (گرگانی، ۱۳۷۷: ۳۲) و «توجیه» (الهاشمی، ۱۳۸۵، ج۲ :۲۹۳) و یا «ایهام» که با محتمل‌الضّدّین یکی‌انگاری شده (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۳۱) اطلاق می‌کنند. در صورتی که امروزه در بلاغت جدید و از منظر دانش کاربردشناسی و معناشناسی و همچنین «نظام جمال‌شناسی مدرن از محاسن کلام شمرده می‌شود و آن را پیامد اجتناب‌ناپذیر نیروهای زبان و لازمهٔ سخنان بزرگ، مخصوصاً شعر و مذهب میدانند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۰).

البتّه توجّه به ابعاد هنری و خلاّقانهٔ این شگرد ادبی به عنوان مقولهٔ شهودی و تعقّلی برپایهٔ زیبایی‌شناختی بیشتر به نظریّه و دریافت‌های علمی ویلیام امپسن (William Empson)، شاگرد آی. ا. ریچاردز (I. A. Richards)، مربوط می‌شود. وی در سال «۱۹۳۰ با انتشار کتاب خود با عنوان هفت نوع از ابهام (Seven Types of Ambiguity)» (دیچز، ۱۳۷۳: ۴۶۵) توانست راه جدید علمی و عملی را در نقد تحلیلی متون ادبی باز کند.

بعد از کشف این نظریّه و انتشار این کتاب «به طور گسترده از این اصطلاح در نقد ادبی برای اشاره به یک صنعت ادبی شعری عمدی استفاده شده است؛ یعنی استفاده از یک واژه یا اصطلاح واحد که بر دو مدلول متفاوت یا حتّی بیشتر از آن دلالت کند، یا دو نظر یا احساس مغایر را بیان کند. چندمعنایی (Multiple meaning) و تعدّد معنایی (Plurisignation)، اصطلاحات دیگری برای استفاده و جایگزینی از این سبک زبان هستند» (Abrams 1999 :10).

نکتهٔ قابل توجّه در این مبحث، همان طوری که پیش‌تر به طور گذرا اشاره شد، این است که دیگر ابهام نه تنها عیب کلام و مقولهٔ محدودکننده محسوب نمی‌شود، بلکه عنصری آگاهانهٔ ادبی تلقّی می‌شود که این صنعت می‌تواند ابعاد عقلانی و تحلیل‌پذیری متن را به میزان استنباط علمی خوانندگان گسترش دهد و زمینه‌های تعدّد معنایی را که عاملی مؤثّر در بقای اثر و صاحب آن نیز است، فراهم آورد. اینک از آنجا که چندمعنایی و تحلیل‌پذیری برآمده از ابهام از طریق هفت نوع ابهام ویلیام امپسن بهتر و دقیق‌تر قابل درک خواهد بود. از این رو، آن موارد به شرح زیر خلاصه می‌شوند:

۱ـ هنگامی که شرح و تفصیل به طور همزمان چندین تأثیر را پدید می‌آورد.

۲ـ هنگامی که دو یا چند معنی ممکن و محتمل در یک جا جمع می‌شود.

۳ـ هنگامی که دو معنای ظاهراً بی‌ارتباط همزمان از متن افاده می‌شود.

۴ـ وقتی که ترکیب معانی ممکن می‌توانند حالت پیچیدهٔ ذهن نویسنده را آشکار کنند.

۵ـ نوعی اغتشاش و به هم ریختگی، آنگاه که نویسنده در عین نوشتن عملاً ایده و فکرش را کشف می‌کند. به عبارت دیگر، ظاهراً نویسنده ایدهٔ خود را درنیافته است، ولی در عین عمل آفرینش به آن دست می یابد.

۶ـ وقتی که به نظر می‌رسد چیزی دارای تناقض است و خواننده باید تعابیری بیابد.

۷ـ تناقض کاملی که نشان می‌دهد مؤلّف از آنچه می‌گوید مطمئن نیست» (Coddon, 1992: 30).

به هر روی، همین مصادیق و مفاهیم عینی باعث شده تا نگاه و نظر تحلیل‌گران و منتقدان متون ادبی نسبت به ابهام متحوّل شود،چون آنها امروزه عمیقاً معتقدند که ابهام شگردی آگاهانه و متأمّلانه است که بسیاری از شاعران و نویسندگان بنا به ضرورت و لزوم از آن بهره

می‌برند. پس، گزاف و بی‌مورد نخواهد بود اگر بگوییم که در بلاغت و نقد جدید، همهٔ ترفندها و پارازیت‌های ادبی، اصلی عقلانی دارند و بر مدار و محور آگاه‌گزینی سِیر می‌کنند. با اندکی تأمّل می‌توان دریافت که شالودهٔ همهٔ دانش‌های بشری در جهان امروز بر پایهٔ عقلانی بودن استوارند و اعتبار مفاهیم و مفید بودنشان بر این اصالت نیز سنجیده می‌شود. این معیار، قاعدهٔ فکری تحوّلات علمی دو قرن اخیر است که البتّه باید به شکلی واقع‌بینانه با هویّت‌پذیری مستقل از آن سود جُست و از جنبه‌های مناقشه‌انگیز قشری و مکتبی خاصّ آن که صرفاً کاربردی ابزاری و پندارگرایانه دارد، اجتناب ورزید.

نقش ابهام در عقلانی کردن ساختار و رفع گسسته‌نمایی

به خاطر اهمیّت مورد و تأثیر شناخت آن در قضاوت علمی، در همین ابتدا یادآوری یک مطلب لازم است و آن اینکه سعید حمیدیان به نقل از علی‌محمّد حق‌شناس در نقد مقالهٔ بهاءالدّین خرّمشاهی با عنوان «قرآن و اسلوب هنری حافظ» دربارهٔ استقلال بیت و گسیختگی صُوری ادبیّات غزل حافظ به عنوان بارزترین مشخّصهٔ سبکی او و بی‌سابقگی آن در شعر فارسی نوشته است که: «آثار فرهنگی شرق دارای روساخت (Surface structure) گسسته و ژرف‌ساخت (Deep structure) دَوری یا دایره‌ای است، در برابر آثار فرهنگی غرب که روساخت پیوسته و ژرف‌ساخت خطّی یا زنجیری دارد» (ر.ک؛ در ادب فارسی، ۱۳۸۳: ۲۲۰ـ۲۰۵) و در جایی دیگر متذکّر می‌شود که نزدیک به نیمی از غزل‌های حافظ دارای خصیصهٔ تنوّع مضمونی هستند (ر.ک؛ همان : ۲۲۵).

با تأیید اتقان علمی مطالب، البتّه باید خاطر نشان کرد که اگر ما درک درستی از طرز شاعری و ابعاد معانی فکری و افق انتظارات حافظ داشته باشیم، می‌توانیم در ساختار آن دسته از غزل‌های وی که دارای تنوّع مضمونی یا حتّی آنهایی که تک‌مضمونی هستند، رابطهٔ معنایی گداخته‌ای را دریافت، هر چند که به ظاهر منفرد و مستقلّ از هم به نظر می‌رسند. این همان نکته‌ای است که از رهگذر جنبه‌های بلاغی و کاربردشناسی ابهام در عقلانی کردن ساختارْ قابل استنباط خواهد بود، چون ابهام در واقع نوعی اندیشهٔ غیابی و مکث عمیق معناداری است که منجر به عقلانی شدن ساختار می‌شود و از سویی گسسته‌نمایی ابیات را نیز از بین می‌برد.

ابهام اگر آگاهانه و اندیشمندانه به کار گرفته شود، موجب می‌شود تا عظمت تعقّل و تأمّل به شیوهٔ سیّال همهٔ ابیات را فراگیرد و رابطهٔ واحد و وحدت باطنی هم‌سطحی را در ساختار پدید آورد، چون این شگرد باعث می‌شود تا خواننده برای فهم و دریافت اندیشهٔ شاعر با ابیات درگیر شود و بین ابیات و خواننده نوعی چالش علمی ایجاد گردد و این امر ضمن حدوث تعادل

هنری، نوعی اهتمام فکری و فرهیختگی را که اصطلاحاً به آن «عقلانیّت» گفته می‌شود، پدید آورد. پس، خوانندهٔ متفکّر فعّال همیشه از طریق ساختی عقلانی به وجود می‌آید و ابهام در واقع، چنین نقش مهمّی را ایفا می‌کند. حال به عنوان نمونه برای دریافت این مفاهیم به دو غزل زیر که یکی دارای تنوّع مضمونی و دیگری تک‌مضمونی است، دقّت شود:

«ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را رفیق و مونس شد
نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت،
به غمزه مسأله‌آموز صد مدرّس شد
به بوی او دل بیمار عاشقان چو صبا،
فدای عارض نسرین و چشم نرگس شد
به صدر مصطبه‌ام می‌نشاند اکنون دوست
گدای شهر نگه کن که میر مجلس شد
خیال آبِ خِضِر بست و جام اسکندر
به جرعه‌نوشی سلطان ابوالفوارس شد
طرب‌سرای محبّت کنون شود معمور،
که طاق ابروی یار مَنَش مهندس شد
لب از ترشّح می پاک کن برای خدا،
که خاطرم به هزاران گنه مُوَسوِس شد
کرشمهٔ تو شرابی به عاشقان پیمود
که علمْ بی‌خبر افتاد و عقلْ بی‌حس شد
چو زَر عزیز وجود است نظم من آری
قبولِ دولتیان کیمیای این مس شد
زِ راه میکده یاران عنان بگردانید
چرا که حافظ ازاین راه رفت و مفلس شد»

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۸: ۱۷۸؛ غ ۲۲۴)

این غزل یکی از آن نمونه‌های فراوانی است که در ساختاری تنوّع‌المضمونی فراهم آمده است و به قول خرّمشاهی، نظامی پاشانی (ناپیوستگی یا عدم تلائم) بر آن حاکم است، در حالی که با درک روابط ساختاری می‌توان رابطهٔ روساخت و ژرف‌ساخت آن را بی‌آنکه چندان دچار زحمت شویم، در مقولهٔ هستهٔ معنایی مدح تبیین و متمرکز ساخت. البتّه این توانایی درست-اندیشی زمانی میسّر خواهد شد که کارکرد ذهن حافظ را بدانیم و روابط ارجاعی و انتقالی اندیشه‌ها و مفاهیمی او را در دو محور عمودی و افقی غزل نیک متوجّه شویم، چون گفته شده

که «شعر حافظ در محور عمودی، مدحی است یا به واقعه‌ای تاریخی اشاره دارد، امّا در محور افقی، عرفانی و عاشقانه است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۱۷) که همین امر موجب شده تا بعضی از شارحان غزل‌های حافظ دچار اشتباه شوند که بعداً به نمونه‌هایی اشاره خواهد شد.

مضامین این غزل در محور افقی عبارت هستند از:

- توصیف ممدوح و ارزش وجودی و همدمی با او.
- بیان بی‌سوادی و به مکتب نرفتن ممدوح و برخوردار بودن از استعداد و توانایی‌های ذاتی.
- وصف باد صبا و نقشِ پروردگیش.
- بیان تفاوت جایگاه اجتماعی و منزلت شاعر و ممدوح و همسان‌انگاری بر اساس التفات و عنایت خاصِّ ممدوح.
- بیان داستان خضر و اسکندر و آب حیات.
- بیان رسم مودّت و عشرت‌طلبی.
- تمنّای باده‌گساری و هوس‌انگیزی آن.
- وصف جلوه‌گری و دلربایی‌های ممدوح.
- ارجمند گشتن نظم شاعر به واسطهٔ قبول ممدوح.
- بیان یادآوری تجربه‌ها.

اکنون با تصریح این موارد به بحث اصلی مدخل که مربوط به ابهام است، بر می‌گردیم که اساس آن متوجّه این دو بیت، خصوصاً بیت دوم است:

«ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد
دل رمیدهٔ ما را رفیق و مونس شد
نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت،
به غمزه مسأله‌آموز صد مدرّس شد»

کسانی بدون عنایت و ملاحظهٔ خاص به ساختار غزل و تحلیل عناصر زبانی و نشانه‌شناختی آن فی‌البداهه اظهار نظر کرده‌اند که مقصود حافظ از نگار من حضرت محمّد (ص) بوده است و گفته‌اند این بیت «تلمیحی دارد به سرور و خواجهٔ کاینات، حضرت رسول اکرم (ص)، که اُمّی بود» (ثروتیان، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۷۱۲). جالب این که امروزه در بسیاری از مجالس دانشگاهی و غیردانشگاهی به مناسبت سالگشت میلاد حضرت رسول (ص) همین دو بیت را به عنوان آغاز جلسه و سخنان‌شان نیز می‌خوانند، بی‌آنکه فهمی از اساس سرودن آن داشته باشند.

اصولاً در نقدهای علمی و عملی، تحلیل متون بر دو پایه استوار است: اطّلاعات برون‌متنی و اطلاعات درون‌متنی؛ یعنی برای اظهار نظر دقیق و متقن، خوانندگان و یا منتقدان اساساً به متن تکیه کنند و در صورت لزوم از شواهد برون‌متنی نیز استفاده نمایند. از این رو، آن‌گونه که معروف است «شاه شجاع کم و بیش آشنایی با علم و ادب و نظم و نثر داشته است و مدرسه و

مکتب منظّم ندیده بوده است» (غنی، ۱۳۷۵: ۱۰۰) و چون شاه شجاع یکی از پادشاهان مورد علاقهٔ حافظ بود و او به حافظ نیز توجّه خاص داشته، بنابراین، حافظ این غزل را دربارهٔ او سروده است و بنا به جریان و روند غزل و قراین زبانی آن از قبیل: **به صدر مصطبه نشاندن، میر مجلس شدن گدای شهر، خیال آب خضر و جام اسکندر در دل پروراندن، به مجلس سلطان ابوالفوارس رفتن، پیمانه‌کش آن مجلس شدن، معمور شدن طرب‌سرای محبّت به واسطهٔ حضور جلوه‌گستر یار، التماس و پاک کردن تراوشات باده از لب، ناز و غمزهٔ مخموری و باده‌گون، مس نظم به زَر کمیاب بدل شدن به واسطه پذیرفتن**، مبیّن این ادّعا هستند. البتّه نحوهٔ تخاطبی غزل و تصوّر نزدیک به یقین سرایش شاعر در مجلسی که شاه حضور داشته است، می‌تواند دلیل دیگری بر این مدّعا نیز باشد.

بدیهی است که شاعر با گنجاندن دو بیتی با طرزی ابهامی توانسته عیار عقلانی غزل را به میزان قابل ملاحظه‌ای بالا ببرد و موجب شده تا خواننده برای دریافت مفهومی و مصداقی ابهام ناگزیر شود بارها اضلاع ابیات و محور و مدار و تناسب لفظی و معنایی غزل را با دقّت فراوان بکاود. از سویی، با این ترفند قادر گشته تا خوانش درزمانی و همزمانی غزل را تضمین سازد و گسسته‌نمایی آن را نیز بزداید. اینک نمونهٔ غزلی تک‌مضمونی:

«بلبلی خون دلی خورد وگُلی حاصل کرد
باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد
طوطیی را به خیال شِکَری دل خوش بود
ناگهش سیل فنا نقش اَمَل باطل کرد
قرّةالعین من آن میوهٔ دل یادش باد
که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد
ساروان بار من افتاد خدا را مددی
که امید کَرَمَم همره این محمل کرد
روی خاکی و نَمِ چشم مرا خوار مدار
چرخ فیروزه طرب‌خانه از این کهگل کرد
آه و فریاد که از چشم حسود مهِ چرخ،
در لحد ماه کمان ابروی من منزل کرد
نزدی شاه رُخ و فوت شد امکان حافظ
چه کنم بازی ایّام مرا غافل کرد»

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۸: ۱۶۰؛ غ ۱۳۴)

این غزل به دور از هرگونه چون و چرایی در هستهٔ معنایی واحدی تحت‌عنوان مرثیه متمرکز شده است و اگر پریشیدگی در آن دیده می‌شود، مربوط به ابهام‌انگیزی آن است. حافظ

به موازات به کارگیری ابهام با فضاسازی عاطفی خاصّی که در ساختار غزل پدید آورده، خواننده را در حالتی تعلیق بین پذیرش و عدم پذیرش قرار می‌دهد و او را ناگزیر می‌سازد تا این گِرِه بلاغی را با تعقیب مبانی نشانه‌شناختی و قراین زبانی باز کند.

بسیاری بر این باورند که «حافظ این غزل را در ثنای درگذشت فرزندش سروده است» (خرّمشاهی، ۱۳۷۸، ج۱: ۵۵۱) و افرادی چون همایون‌فرّخ و شمیسا نظری غیر از این دارند. آنان معتقدند که این غزل به حادثهٔ مرگ **امیرعلی سهل** فرزند شاه شیخ ابواسحاق است (ر.ک؛ همایون‌فرّخ، ۱۳۶۹، ج ۱: ۸۹ و شمیسا، ۱۳۸۸: ۸۳).

قدر مسلّم این پرسش‌انگیزی و دوگانه‌آفرینی، نگاه و دنیای سهل‌انگارانهٔ خواننده را به هم می‌ریزد و ساحتی خِرَدورزانه و زیبایی‌شناختی را بین ساختار غزل و جهان ذهن حافظ با تأمّل خواننده پدید می‌آورد. اکنون برای اینکه دریابیم درست و منطقی قضاوت کرده‌ایم، به این مفاهیم و مبانی درون‌ساختی که کارکردهایی با نظام آگاهی‌بخشی دارند، توجّه شود:

مطلع غزل و بیت دوم با تفکّر و ساختی نکره‌ای که گویی گریزی است تأثرآمیز و دوست دارانه و البتّه با لحن و معنایی پرخاشگرایانه در مصراع‌های دوم فراهم آمده است، در صورتی که بیت‌های سوم، چهارم، پنجم و ششم، مدار و محوری معرفه‌ای دارد؛ خلاف آنچه که در بیت‌های اوّل و دوم است. این وارونگی و تغییر روش اگرچه در ادبیّات و مفهوم‌شناسی آن چندان شگفت و عجیب به نظر نمی‌رسد و از طریق تفهیم و تمهید صنعت التفات قابل توجیه است، ولی با وحدت باطنی و انسجام معنایی در پیوستهٔ مقطع غزل و بیت‌های آغازین چندان معقول و اقناع‌کننده به نظر نمی‌رسد.

اغلب کتاب‌هایی که این غزل را شرح کرده‌اند، به اتّفاق نوشته‌اند که حافظ در بیت آخر خود را به دلیل اینکه در مورد درمان بیماری فرزندش اقدام مؤثّر و مفیدی انجام نداده است و از امکانات و فرصت‌ها بهره نبرده، ملامت و سرزنش کرده است و ظاهراً این بی‌تفاوتی و غفلت وی سرانجام منجر به فوت فرزندش شده است. البتّه توضیح و شرح سودی بر خلاف سایر آثار به شوخی بیشتر شباهت دارد تا به مطلبی متناسب علمی. وی نوشته: «ای حافظ! شاه رُخ نزدی و امکان فوت شد؛ یعنی پسرت که مُرد اگر زودتر زنش می‌دادی اولادی از او باقی می‌ماند، با او تسلّی خاطر پیدا می‌کردی ...» (سودی بُسنوی، ۱۳۷۰، ج ۲: ۸۳۰).

آنچه از مصراع دوم بیت سوم؛ یعنی : «که چون آسان بشد و کار مرا مشکل کرد» مستفاد می‌شود، نشان می‌دهد که حادثهٔ فوت، غیر منتظره و ناگهانی بوده است و هرگز تداعی بیماری که طیّ گذشت زمان منجر به مرگ شده باشد، دریافت نمی‌گردد. این همان نکتهٔ مهمّی است که می‌تواند منطق معنایی و نظر علمی همایون‌فرّخ و شمیسا را تأیید کند. از سوی دیگر، اگر این غزل در رثای فرزند خود حافظ می‌بود، پس چرا حافظ از مجموعهٔ خصایل که معمولاً در

هنگام رثای کسی برشمرده می‌شود، فقط به یک جلوه از محاسن او تکیه کرده، از دیگر خوبی‌های فرزندش غفلت ورزیده است. حافظ چطور موجودی قسیّ‌القلبی بوده که از میوهٔ دلش این همه بی‌خبر بوده و در افکار فردی و کارهای شخصی خود فرو رفته تا بیماری جان فرزندش را گرفته است. این مورد با آنچه از شخصیّت و سابقهٔ فکری و طرز جهان‌بینی و نگرش او برای همه آشکار است، کاملاً بعید و ناپذیرفتنی است.

مطلب دیگر اینکه وجود اصطلاحات بازی شطرنج در مقطع غزل نوعی تعریض است، چون معمولاً کاربرد مهره‌های شاه و رُخ و کیش و مات و زدن در مواقع جنگ و دشمنی به کار گرفته می‌شود و چندان سنخیّتی با حادثهٔ مرگ فرزند حافظ و خود او ندارد. البتّه اوج و حضیض‌هایی که در روابط معنایی و نمود زبانی بیت‌های سوم، پنجم و ششم وجود دارد، دلیلی متقنی است بر راستی این مطالب. اصلاً شواهد تاریخی صحّت انتساب بیت آخر را به شاه شیخ ابواسحاق تأیید می‌کند؛ مثلاً نوشته شده که «شاه شیخ ابواسحاق مردی بود بدگمان و بی‌خبر کم‌حَزم و عیّاش و از عجایب آنکه گفتهٔ بعضی مورّخین، حتّی در موقع هجوم دشمن و محاصرهٔ شیراز و خطر اضمحلال نیز دست از عیّاشی و خوشگذرانی و بی‌خبری بر نمی‌داشت و دقایقی که می‌بایست صرف تدبیر رفع دشمن مبرمی چون امیر مبارزالدّین محمّد نماید، به لهو و لعب و عیش و طرب می‌گذرانید» (غنی، ۱۳۷۵: ۱۴۳ـ۱۴۲) که در واقع، حافظ به شکلی همین جریان و غفلت را به صورت تعریض یادآور شده است. پس، ملاحظه می‌شود که حافظ با درایت از ابهام‌گزینی موجب شده تا ابعاد عقلانی و تأمّل‌انگیزی غزل و خواننده در جنبه‌ای هم‌سطح و متوازن فراهم آید.

مواردی از اصطلاحات برساختهٔ ابهامی و اهمیّت آنها در عقلانی‌کردن غزلیّات

پُرواضح است که اصطلاحات برساختهٔ حافظ، خود مرجع و تمام‌شونده درخودند؛ یعنی بنا به انگاره‌ی فکری و جهان‌بینی حافظ نباید آنها را اصطلاحات انتقالی بین‌متنی تلقّی کرد، چون اگرچه آنها از مجاری تاریخ پیش از حافظ به اندیشه و ساختار غزل‌های او راه یافته‌اند، ولی باید آنها را پدیده‌هایی متحوّل نوپیدا دانست که چندان شباهت و سنخیّتی با سابقهٔ تاریخی پیش از خود ندارند.

۱- رند و شعورانگیزی او در شعر حافظ

رند در نگاه کلّی جامعیّت و مکتب حافظ است. همان اندیشمندی است که به حقایق تاریخ عصر خود و پیش از آن کاملاً آگاه است و می‌داند که چگونه بیندیشد، بگوید، بنویسد و عمل کند، بی‌آنکه به چنگ آید و در خطر افتد. **فخرالدّین مزارعی** برای چنین مکتب و انسان

جامعی صفاتی را برشمرده است، برای اینکه ذکر هر یک از آنها خوانش خود حافظ است، از این رو، فقط به بیان عنوان آنها پرداخته می‌شود و برای کسب شواهد بـه کتـاب «*مفهـوم رنـدی در شعر حافظ*» ترجمهٔ کامبیز محمودزاده مراجعه شود: ۱- آنکه در ستیز با تقوای دروغـین اسـت. ۲- آگاه به اسرار. ۳- عیش‌طلبی در ستیز با ریاکاری. ۴- تجسّمی از نـشاط. ۵- نفـاق‌سـتیز. ۶- نظرباز. ۷- عیّار. ۸- در تضادّ با رند بازار محتسب. ۹- سـرافراز عـالم. ۱۰- دردمنـد زمانـه. ۱۱- گنج پنهان. ۱۲- دریای اسرار. ۱۳- بی‌توجّه به سـود و زیـان. ۱۴- معتقـد بـه مـدارا و وسـعت مشرب. ۱۵- اهل نیاز. ۱۶- ولی. ۱۷- عاری از صلاح، توبه و تقوا. ۱۸- لـذّت‌طلـب. ۱۹- عنایـت الهی. ۲۰- صفای دل و عشق. ۲۱ـ حکم سرنوشت. ۲۲ـ عشق. ۲۳ـ بلاکش. ۲۴ـ رسالتی ابـدی. ۲۵ـ مشیّت الهی. ۲۶ـ به ظاهر مسکین، در باطن غنی. ۲۷ـ بـدنام. ۲۸ـ انقلابـی بـالقوّه. ۲۹ـ دانش پنهان. ۳۰ـ جهان‌بینی مقدّس. ۳۱ـ عاشق، مست و گناهکار. ۳۲ـ صفای دل. ۳۳ـ همّـت عالی. ۳۴ـ آزادی و انسانیّت. ۳۵ـ مفهومی مخالف نام نیک. ۳۶ـ بی ریا. ۳۷ـ کوبنـدهٔ ریاکـاری. ۳۸ـ مخالف مصلحت. ۳۹ـ شهید. ۴۰ـ فضیلت و کمال. ۴۱ـ مخالف مدّعی. ۴۲ـ سـلاح مبـارزه. ۴۳ـ حکم خدایی. ۴۴ـ ترک دنیا، رنج و کمال. ۴۵ـ درد پنهان. ۴۶ـ انـسان مـستقل. ۴۷ـ در مقابل خودبینی و خودرأیی.

به هر روی، این گنجینهٔ مفاهیم از جملـه مباحـث و مبـانی هـستند کـه عوامـل عقلانـی و چندصدایی و ساحتی شدن بخشی از غزل‌های حافظ را تمهید ساخته است. اینک به ایـن غـزل به عنوان نمونه دقّت شود:

«گر چه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود
تا ریـا ورزد و سـالـوس، مسلمان نشود
رندی آموز و کَرَم کن که نه چندان هنر است،
حـیوانی کـه ننـوشد می و انسان نشود
گوهر پـاک بباید که شود قابل فیـض
ورنـه هر سنگ و گِلی لؤلؤ و مرجان نشود
اسم اعظم بکند کار خود ای دل خوش باش
که به تلـبیس و حیَل دیو مسـلمان نشود
عشق می‌ورزم و امّید که این فنّ شریـف،
چون هنرهای دگـر موجب حرمـان نشود
دوش می‌گـفت که فردا بدهم کام دلـت
سـببی ساز خدایا که پشیمـان نـشود
حُسن خُلقی زِ خدا می‌طلبم خُویِ تـو را
تـا دگر خاطر ما از تو پریشـان نـشود

ذرّه را تا نَبُوَد همّـــت عالی حافـــظ
طالـب چشمهٔ خورشید درخشان نشـود»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۸: ۲۰۹؛ غ۲۲۷).

دقّت به عوالم ذهنی غزل و میزان قابلیّت‌های زبانی و پختگی آن نشان می‌دهد که حافظ بر خلاف بسیاری از شاعران نگاه و منظری منتقدانه نسبت به شعرش داشته است. مجموعه قـراین و شواهدْ حاکی از آن است که وی بعد از سرودن غزل‌هـا، در فرصـت‌هـای مناسـب بـه اصـلاح، تهذیب و تعدیل آنها اقدام کرده است و کوشیده است تا بین ایده و افکـارش بـا عناصـر ادبـی و زبانی هماهنگی لازم پدید آید. البتّه ناگفته نمانـد کـه اسـلامی ندوشـن در مقالـه‌ای بـا عنـوان «*ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*» با تأمّل و بحثی عالمانه بدین مهم نیز پرداخته است (ر.ک؛ اسلامی ندوشن، ۱۳۶۰: ۴۴ ـ ۴۳).

صرف نظر از اختلاف نُسَخ و بیان دیدگاه‌های متفاوت شارحان آنهـا در مـورد عبـارت «دیـو مسلمان نشود» یا «دیو سلیمان نشود» در مصراع دوم بیت چهارم، نحوهٔ ظهور معانی و حـوادث ذهنی مشهود در ساختار غزل نشان می‌دهـد کـه حـافظ بـا چـه کیفیّـت و اسـلوب فاضـلانه‌ای توانسته دقیق‌ترین مفاهیم و احوال معانی «رند» را که فقط یک بار به طور مـشخّص در فـضای غزل نمود عینی دارد، نسبت به واعظ شهر که همان «شیخ، فقیه، امام شهر، مَلِکُ‌الحاج، مفتی و قاضی» (خرّمشاهی، ۱۳۷۸، ج۱: ۳۶۵) است، بیان کند.

پویاسازی و ایجاد رابطهٔ‌های دیالکتیکی بین سازه‌های زبانی و اندیشه‌های نهفته باعث شـده تا غزل از سطح و ساختی یکنواخت و ایستایی به ایده‌هـای بطنـی عقلانـی تبـدیل شـود؛ مـثلاً حافظ با طرحی آگاهانه اندیشهٔ مطلع غزل را که اساساً تفاوت مـاهوی «رنـد» و «واعـظ شـهر» است، به شکلی ایمایی و غیر صریح به همراه مجموعه صفاتی که قبلاً از «رنـد» برشـمرده شـد، به تک‌تک بیت‌های بعدی تسرّی می‌دهد و آنگاه در مقطع غزل نتیجه می‌گیرد کـه ایـن دو بـه هیچ وجه قابل انطباق و جمع نیستند، چون با اندکی دقّت و تفکّر می‌توان دریافـت کـه تمـامی صفت‌های بد، همانند **ریاورزی، سالوسی، حیوانی، سنگ و گِـل بـودن، تلبـیس و حیَـل داشتن، دیو بودن، دادن وعدهٔ فریب، پریشان‌خاطری و ذرّه بودن** مربوط به «واعظ شهر» است و صفت‌های نیک و شایسته از قبیل **مسلمان بودن، کَرَم کردن، گـوهر پـاک و قابـل فیض داشتن، لؤلؤ و مرجان بودن، برخورداری از عنایت خاص، عشق ورزیـدن، حُـسن خُلق داشتن، همّت عالی داشتن و چشمهٔ خورشید رخشان بودن** متعلّق به «رند» اسـت. در این صورت، باید گفت که «رند» نظام و گزارهٔ اندیشیده شده‌ای است کـه حـافظ توانـسته بـا استفاده از آن حدّ و میزان باور و نگرش واعظان دروغین را بـرملا سـازد و خطـوط نامتجـانس و سُست و خوش‌نقش فکری را کـه هـیچ سـنخیّت بـا وارسـتگی، سـلامت روان و اعتقـاد پـاک و راستین ندارد، برای همیشه نقش بر آب کند.

نکتهٔ قابل تأمّل دیگری که موجب شده تا حافظ از رهگذر مبانی فکری و خصیصه‌های والای «رند»، اضلاع اندیشگانی این غزل را تا سطحی عالی بالا برد، دوگانی‌خوانی و ایجاد رُکن دیریابی و تفسیر و توضیح‌پذیری تمثیلی مصراع دوم بیت چهارم در برابر حصول اطمینان‌یابی مصراع اوّل همین بیت است که به وجهی نمودی از آنها را می‌توان در بیت بعد دریافت. حافظ با بهره‌جویی آگاه و دقیق از شگرد و تکنیک شعری ابهام در مصرع دوم بیت پنجم، یعنی **هنرهای دگر**، به موازات ایجاد رابطه‌های تحلیل‌پذیری بیت با زبانی طنزآمیز به «واعظ شهر» اطمینان می‌دهد که هنر عشق‌ورزی او که فنّی شریف و اندیشمندانه است، در برابر نادانستگی و لاف گزاف او به هنرهای دیگری چون «حکمت، فلسفه، علوم، شعر و ادب و فقاهت و غیره» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۷۵۷)، منجر به یأس و ندامت نخواهد شد. به همین خاطر، حافظ عشق ورزی و رندی خود را که خزینه‌گاه استدراک و اسرار است، نسبت به ادّعای فریبندهٔ واعظ به هنرهای برشمردهٔ بالا، برتر و ارجح می‌داند و از سَرِ یقین می‌سراید:

«عاشق و رند نظر بازم و می‌گویم فاش
تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام»
(حافظ شیرازی، ۱۳۷۸: ۲۵۴؛ غ ۳۱۲).

۲- پیر مغان و زمینه‌های دلالت (Signification) مصداقی(Denotation) و ضمنی (Connotation) آن

باید دانست که پیر مغان حافظ نمادی ادبی نیست که دارای کُنش و کارکردی دل‌خواهانه و عمومی باشد؛ زیرا این پیر مغان که گاه با عناوینی چون **پیر می‌فروش و پیر گلرنگ و پیر باده‌فروش** ظاهر می‌شود، دلالتی با نمودهای مصداقی و ضمنی خاص است که «در چارچوب اصل کُلّیِ تفاوت، در غیبت یا فقدانی نشان‌دار حادث می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۱۷). بنابراین، حافظ او را «تجسّم شخصیّت خود در مقام سوم شخص می‌نماید تا بتواند او را نمایندهٔ اندیشهٔ خود» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۸) بداند و هم مفرّی اندیشیده شده برای رهایی از انتقاد و گزند ریاوَرزان و حکومت‌داران باشد و اگر آگاهانه می‌گوییم که این «پیر و مرشد جز خود حافظ نیست» (زریاب خُویی، ۱۳۷۴: ۱۱۶)، به این علّت است که چنین پیری را باید فقط در فراسوی ذهن آرمانی و اندیشه‌ورز او جُست. او «پیری جامع و کامل است؛ کمالی نیست که در وجود نورانی او نباشد؛ حکمتی نیست که ازو نتوان آموخت؛ دَردی نیست که او درمانش نتواند کرد؛ رازی نیست که در برابر نظر صائب جهان‌نمای او روشن و آشکار نباشد» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۲۷۸). هر چند به طور ضمنی تداعی حلاّج و شیخ صنعان کند.

پس، پیر مغان در شعر حافظ جلوه‌ای مقدّس و در تمایز از شیخ، زاهد و صوفی ریـایی قـرار دارد و حافظ این شکلِ متحوّلِ برخاسته را از سَرِ هوش و زیرکی بـه منظـور نفـی مطلـق تمـام صفات، رفتارها، کم‌خِرَدی‌ها و وعـده‌هـایی کـه سُـست عهـدان زمـانش مـی‌دادنـد و بـه جـای نمی‌آوردند، پدید آورده است:

«شیخم به طیره گفت برو ترک عشق کن
محتاج جنگ نیست ، برادر نمی‌کنم
پیر مغان حکایت معقـــول مـــی‌کنـــد
معذورم ار محال تو باور نمی‌کنم»[1]

و یا:

«بـــــندهٔ پیر مغانم که زِ جهلم برهانـــد
پیر ما هر چه کند عین عنایت باشد»

(حافظ شیرازی، ۱۳۷۸: ۱۷۴؛ غ ۱۵۸).

از سویی، حافظ با اتّکای به این عنصر زبانی قادر شده با اجمال و ابهام هنری رابطهٔ گستردهٔ معنای مصداقی و ضمنی را با خواننده‌مداری که هانس روبـرت یـاس (Hans Robert Jauss) به درستی درک کـرده بـود، در سـاختار و سـاحت غـزل‌هـا پدیـد آورد و جنبـه‌هـای تـوانش و خلاّقه‌های فکری خوانندگان را نیز وسعت بخشد:

«دی پیر می‌فروش کـــــه ذکرش به خیر باد،
گفـــــتا شراب نوش و غم دل بِبَر زِ یاد
گفتـــم بـــه باد می‌دَهدم باده نام و ننـــــــگ
گفـــــتا قبول کن سخن و هر چه باد باد
سودو زیان‌و مایه چو خواهد شـــــدن زِ دست،
از بهـــر این معامله غمگین مباش و شاد
بادت به دست باشد اگـــر دل نـــــهی به هیچ
در معرضی که تخت سلیمان رود به بـاد
حافظ گرت زِ پند حکیمان ملامت اســـــت،
کـــــوته کنیم قصّه که عمرت دراز باد»

(همان: ۱۴۳؛ غ ۱۰۰)

این غزل حافظ لزوماً نیازمند فهم استنباطی است، چون آمیختگی و تلفیق حالات حـسّی و عقلی حافظ دربارهٔ پیر مغان و طرز هم‌سخنی با او در این غزل با آنچه در بسیاری از جاها مـثلاً در این غزل:

«به می سجّاده رنگین‌کن‌گرت پیرمغان گوید
که سالک بی‌خبر نَبوَد زِ راه و رسم منزل‌ها»
(همان: ۸۹؛ غ۱).

دیده می‌شود، کاملاً متفاوت است. حال، اگر می‌گویند که شعر حافظ «اوج اعتلای حکمت نظری است» (خرّمشاهی، ۱۳۷۸: ۳۷)، سخن سنجیده و شایانی است؛ زیرا حافظ «حکیمی متفکّر و تفکّرانگیز است؛ فرزانه‌یی است دارای اندیشه‌های عمیق کُلّی و عرفانی و احساس‌ها و عواطف ژرف انسانی» (همان: ۳۷) که به شکلی منسجم و جامع در بطن غزلیّات او درج، و چه بسا در غایت و اغراض شاعرانهٔ او که گاهی مبهم می‌نماید، ذوب شده است. پس، این غزل بر پایه و شالودهٔ چنین ساحت و ساختی بنا نهاده شده است.

اساس و حالت گفت و شنودی غزل نشان می‌دهد که حافظ آن قدر از تجربه‌های تلخ تاریخی و ناراستی و نابخردی زمانه به تنگ آمده و غم‌ها چنان ذرّه‌ذرّهٔ وجودش را در خود فروگرفته که در پی وجودی امین و دلالتی ایمن می‌گردد که امنیّتی بهتر از پیر می‌فروش و دلالتی بهتر از سُکرآمیزی شراب نمی‌بیند، البتّه با ابعاد پرسش‌انگیزی آن. از این رو، **«دی»** در چنین نگاهی زمانی آرمانی در سه منظر گذشته، حال و آینده، جلوه می‌کند و پیر می‌فروش این بار بر خلاف سوابق خود چون معلّمی می‌ماند در برابر شاگردی محتاطِ اندیشه‌ورز که از سَرِ دریافت‌ها عینی و تجربی خود ناگزیر به چون و چراست تا مبادا چون دیگران از ارجمندی نام و ننگش تهی شود. امّا چون پیر مایه‌ور از بُعد معرفت‌شناختی است و روابط و ماهیت پدیده‌ها را از روی فطن و ذکاوت به خوبی می‌داند، لذا حافظ را در شراب‌نوشی متفاوت از رسم و عادات شریعت‌مدارانه صوفیان که از روی خودپرستی و خودبینی و عیّاشی بدان می‌پردازند، مطمئن می‌سازد.

این اطمینان تا بدان حدّی است که پیر برای امتناع مریدش حافظ، همهٔ داشت‌ها و امکانات و عظمت‌ها را در تمثیل جامع **«هیچ»**، چون نمود سلیمان و باد، در فرا رُوی ذهن وقّاد او می‌گشاید، ولی حافظ هرگز خواهان آن نیست تا در بدنامی بدنامان درافتد و رقم تیره‌بختی و گم بودگی بر خود کشد. بنابراین، بر عقیدهٔ خود راسخ می‌ماند تا تفاوت‌ها همچنان بین او و مقدّس‌مآبان به قوّت خود باقی بماند.

به هر تقدیر، حافظ در این غزل نمونه با نهایت ظرافت علمی و ذوق شاعرانه توانسته تا رابطه‌های ابهامی کلامی و یا کلمه‌ای «پیر مغان» را با زمینه‌سازی‌های عقلانی که همان انسجام ساختاری و بافت‌شناسی شعر است، تصریح و تبیین سازد و خود و شعرش را در جریان خوانش‌ها و تأمّلاتْ جاودانه و ماندگار گرداند.

لازم به یادآوری است که در شعر حافظ نکات ابهامی دیگری از جمله **حذف**، **جابه‌جایی**، **قرائت‌های چندگانه** نیز وجود دارد که هر یک از آنها می‌توانند در جنبه‌های عقلانی غزل‌ها دخیل و مؤثّر باشند که به دلیل عدم مجال به همین مقدار بسنده می‌شود.

نتیجه‌گیری

مجموعهٔ مباحث بیانگر این است که شالوده و جهان غزل حافظ دارای نظام اندیشگانی عمیق و منسجم است و مقولهٔ ابهام در چنین جهان متعالی ذهنی و خلاّق شاعرانه‌ای، نه‌تنها عیب و مُخلِّ کلام تلقّی نمی‌شود، بلکه فرایندی تعقّلی و شهودی است. در مبانی و مفاهیم غزل حافظ، ابهام ترفندی ذخیره‌شناختی ایدئال و عقلانی شمرده می‌شود که خواجه در ابعادی شاعرانه قادر شده تا آن را در ساختی استوار و پیوسته به دور از هر گونه گسیختگی زبانی با رعایت اصول کاربردشناسی و زیبایی‌شناسی جدید بگنجاند. این پدیده به عنوان شگردی هنری و فکری به موازات سایر عناصر ادبی و نشانه‌شناختی، دارای کُنِش و کارکرد آگاهانهٔ معنادار ژرفی است که خواننده می‌تواند آن را از رهگذر روابط ساختاری و تحلیل عناصر درون‌متنی و در صورت لزوم، یافته‌های برون‌متنی متقن، استنباط کند.

برآیند شواهد به روشنی آشکار می‌کنند که حافظ در غزلْ سلوکی فاضلانه دارد و شعر برای وی جلوه‌ای مقدّس است، چون تمام خلوت‌های فکری، تجارب فردی، اجتماعی، سیاسی، تاریخی، دینی و استدارکات علمی وی به‌صورت متراکم و فشرده در بافت غزل تعبیه شده است. از این رو، عناصر و مقوله‌هایی چون پیر مغان و رند را که در غزل‌ها حضوری فعّال و معناآفرین دارند، نباید چون پیشینهٔ تاریخی‌شان انگاشت و انگارهٔ قائم به ذات حافظانهٔ آنها را از یاد بُرد.

نکات تحلیلی این نوشتار دقیقاً مؤیّد این نظر هستند که حافظ با درج عنصر ابهام در غزل توانسته اهتمام فکری و توانش عقلانی خاصّی را در خواننده پدید آورد و غزل را بر خلاف سابقه و روند سبک‌شناسانهٔ آن، غزلی رسالتی، درگیرکننده و فعّال علمی بنیان نهد و از جهت دیگر، با اصل سازواری کلامی، شبههٔ پاشانی را که همان گسسته‌نمایی غزل است نیز رفع نماید. این خلاّقیّت و نبوغ هنری و علمی، نه تنها بار تحلیل‌پذیری و تعدّد معنایی و چندساحتی بودن غزل را پدید آورده، بلکه به گستره و دایرهٔ خوانش‌ها و افق انتظارات خوانندگان افزوده است و سرانجام، قاعدهٔ اندیشیده شده‌ای است برای بیان افکار و معانی پنهان و جاودانگی حافظ و غزل او.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ به دلیل اختلاف نُسَخ و نبودِ بیت دوم در نسخه‌های غنی ـ قزوینی. بنابراین، این دو بیت از جلد دوم، صفحهٔ ۱۱۶۸ دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ از سلیم نیساری استفاده شده است.

منابع و مآخذ

آشوری، داریوش. (۱۳۸۵). ***عرفان و رندی در شعر حافظ***. چاپ ششم. تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۶۰). «ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ». ***نشر دانش***. سال دوم. شمارهٔ دوم. بهمن و اسفندماه. ص۴۴ـ۴۳.

پرهام، مهدی. (۱۳۷۹). ***حافظ و قرن بیست و یکم***. چاپ اوّل. تهران: شالوده.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). ***گمشدهٔ لب دریا (تأمّلی در معنی و صورت شعر حافظ)***. چاپ اوّل. تهران: سخن.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۰). ***شرح غزلیّات حافظ***. ج ۲. چاپ اوّل. تهران: پویندگان دانشگاه.

حافظ، شمس‌الدّین. (۱۳۷۸). ***دیوان حافظ***. تصحیح قاسم غنی و محمّد قزوینی. چاپ دوم. تهران: ققنوس.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۰). ***شرح شوق (شرح و تحلیل اشعار حافظ)***. ج۲. چاپ اوّل. تهران: قطر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۳). ***در ادب پارسی (مقالات و نقدها درباره فردوسی، سعدی، حافظ، پروین و موضوعات مهمّ ادبی و زبانی)***. چاپ اوّل. تهران: قطره.

خرّمشاهی، بهاءالدّین. (۱۳۷۸). ***حافظنامه***. ج۱. چاپ هشتم. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۹). ***ذهن و زبان حافظ***. چاپ ششم. تهران: ناهید.

دیچز، دیوید. (۱۳۷۳). ***شیوه‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ محمّدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران: علمی.

ذوالرّیاستین، محمّد. (۱۳۷۹). ***فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ***. چاپ اوّل. تهران: فرزان.

زریاب خویی، عبّاس. (۱۳۷۴). ***آیینهٔ جام***. چاپ دوم. تهران: علمی.

زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). ***از کوچهٔ رندان***. چاپ هشتم. تهران: سخن.

سودی بُسنوی، محمّد. (۱۳۷۰). ***شرح سودی بر حافظ***. ترجمهٔ عصمت ستّارزاده. چاپ ششم. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۶). ***موسیقی شعر***. چاپ پنجم. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). ***یادداشت‌های حافظ***. چاپ اوّل. تهران: علم.

غنی، قاسم. (۱۳۷۵). ***بحث در آثار و افکار و احوال حافظ و تاریخ عصر حافظ در قرن هشتم***. ج ۱. چاپ هفتم. تهران: زوّار.

فتوحی رود مَعجنی، محمود. (۱۳۸۶). ***بلاغت تصویر***. چاپ اوّل. تهران: سخن.

گرگانی، محمّدحسین شمس‌العلما. (۱۳۷۷). ***ابداع البدایع***. به اهتمام حسین جعفری. با مقدّمهٔ جلیل تجلیل. چاپ اوّل. تبریز: احرار.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۴). ***مکتب حافظ***. چاپ چهارم. تهران: ستوده.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). ***دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ سوم. تهران: آگه.

مزارعی، فخرالدّین. (۱۳۷۳). ***مفهوم رندی در شعر حافظ***. ترجمهٔ کامبیز محمودزاده. با مقدّمه و ویرایش اصغر دادبه. چاپ اوّل. تهران: کویر.

نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). ***دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ***. ج ۲. چاپ اوّل. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). ***بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی***. چاپ اوّل. تهران: دوستان.

الهاشمی، احمد. (۱۳۸۵). ***جواهرالبلاغه***. ترجمه و شرح حسن عرفان. ج۲. چاپ ششم. قم: بلاغت.

همایون فرّخ، رکن‌الدّین. (۱۳۶۹). ***حافظ خراباتی***. چاپ دوم. تهران: اساطیر.

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of literary Terms*. Earl Mcpeek. 7th Edition.

Cuddon, J . A. (1992). ***Dictionary of literary Terms and literary theory***. Penguin Books.