مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۸، پیاپی ۳۹

ساخت‌های گرافیکی و منطق ارجاع در غزل‌های حافظ

احمد گلی* **هما رفیعی مقدم****
دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

ساخت هندسی غزل‌های حافظ، یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر این شاعر است که در تحقیقات حافظ‌پژوهی بارها بررسی شده است. اگرچه درباره‌ی انسجام عمودی غزل‌های حافظ، دیدگاه‌های متفاوت و حتی متباینی طرح شده است، درباره‌ی ساختار افقی و نظم هندسی ابیات شعر او اتفاق نظر بیشتری وجود دارد. با این‌همه هنوز الگوهای ساختمند حافظ در شکل‌بخشی به ساختار ابیات، به شکل نظام‌یافته تبیین و صورت‌بندی نشده است. این مقاله می‌کوشد با تکیه‌بر آموزه‌های زبان‌شناسی متن و شعر، وجهی از نظام ارجاعی، نشانه‌شناختی و رابطه‌ای ابیات غزل‌های حافظ را نشان دهد که چگونه ساخت گرافیکی یک بیت در سطح دو مصراع، با انواع ربط‌های دور و نزدیک و قرینه‌سازهای پیدا و پنهان ساخته می‌شود. این مقاله به این نتیجه رسیده است که حافظ ساختار عمودی غزل‌هایش را در شرایطی که ساخت روایی بر شعر حاکم است یا دارای وحدت موضوع است، کاملاً به خواننده نشان می‌دهد؛ اما در شرایط دیگر با دورکردن ساختار عمودی، ساختار افقی را با انواع رابطه‌های دور و نزدیک، بازی پیدا و پنهان نشانه‌ها و خلق ساخت‌های گرافیکی با تداعی‌ها و قرینه‌های رفت و برگشتی، به خواننده نزدیک می‌کند. در این شرایط نسبت ساختار عمودی با ساختار افقی دیالکتیکی است.

واژه‌های کلیدی: ساخت گرافیکی، غزل حافظ، محور افقی و عمودی غزل.

۱. مقدمه و بیان مسئله

شعر هر دوره وضعیت تخیّل و معرفت زیبایی‌شناختی آن دوره است؛ ساختاری برآمده از ساختارهای بزرگ‌تر؛ امکانی که شکلی از تخیّل را ممکن می‌کند. همان‌طور که

* استاد زبان و ادبیات فارسی ah.goli@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی homa.rafiei@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۲/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۳/۱۹

پیش‌ساختارهای معرفتی، ساختار تخیّل زیبایی‌شناختی را کنترل می‌کند، پرسش‌های خاصی را هم شکل می‌دهد. همچنان‌که جهان پیشامدرن با دانسته‌های خود پرسش‌هایی را آفریده است، جهان مدرن نیز با دانسته‌های خود پرسش‌هایی مطابق با آن می‌آفریند. سیر تاریخی و درزمانی ساختارهای هنری، این امکان را به ما می‌دهد که سؤال کنیم گذشتگان ما با چه ساختارهایی مواجه بوده و چگونه به تجربه‌های خود، ساخت می‌بخشیده‌اند. جهان مدرن بیش از جهان پیشامدرن بر انسجام طولی اثر هنری تأکید می‌کند. وقتی آثار بزرگ ادبیات فارسی به زبان‌های غربی ترجمه شدند، محققان غربی، ما را با یک سؤال تأمل‌برانگیز مواجه ساختند: آیا مثنوی مولوی یا شاهنامه‌ی فردوسی اثری منسجم است؟ البته این سؤال را می‌توان برای هر اثر روایی–ادبی یا غیرروایی جهان پیشامدرن ایران نیز طرح کرد؛ اما در برابر این سؤال، پرسش دیگری نیز شکل می‌گیرد: آیا این سؤال می‌تواند برای کشف ساختار ادبیات آثار پیشامدرن کافی باشد؟ آیا نباید فهم ساختار آثار پیشامدرن، براساس معرفت‌شناسی جهان پیشامدرن صورت گیرد؟

پرسش از ساختار انسجامی و طولی غزل‌های حافظ هم از این نوع سؤالات است. این‌که حافظ به ساختار عرضی یک بیت بیش از ساختار طولی و عمودی غزل اهمیت می‌دهد. اما دقّت در غزل‌های او نشان می‌دهد که نمی‌توان به‌سادگی به این گزاره رسید. غزل با توجه به امکاناتی که دارد چگونه می‌تواند بین ساخت عمودی و افقی تعادل ایجاد کند؟ آیا آنچه نظریه‌های ادبی مدرن از ساختار طولی یک غزل می‌فهمد، با انگاره‌ی ساختاری غزل‌گویان پیشامدرن تطبیق می‌کند؟ شفیعی کدکنی معتقد است: «حافظ اوج هنر خود را «نظم» می‌خواند و فردوسی هم در سراسر اثر عظیم خویش آن را «نظم» معرفی می‌کند. این دو بزرگ با به کار بردن این اصطلاح، احتمالاً توجه خود را به اهمیت ترکیب و ساخت در هنر نشان داده‌اند. البته مفهوم نظم در نظر فردوسی جنبه‌ی عمودی و افقی بیشتری دارد تا در شعر حافظ. نظم در نگاه حافظ بیشتر جنبه‌ی افقی دارد و این خود به خصلت‌های طبیعی دو نوع (ژانر) شعری آنان، که حماسی و غنایی است بازمی‌گردد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۷)

شناخت هنر هر شاعری یا بر پایه‌ی پرسش «چگونه گفتن» است یا بر اساس پرسش «چه گفتن». اگر تنها به دنبال این باشیم که حافظ چه می‌خواست بگوید، بی‌شک بخشی از قضاوت‌ها و انگاره‌های عصری را بر غزل‌های او تحمیل کرده‌ایم و از دریچه‌ی محدودتری به جهان متن او نگریسته‌ایم؛ اگرچه هر تأویلی براساس استلزامات عصری

خواننده شکل می‌گیرد، اما پرسش از چگونه‌گفتن، مدخل عظیمی از راه‌های ممکن را به‌سوی متن می‌گشاید. جهان متن ادبی، منشوری است که مخاطبان می‌توانند تأویل و دریافت متکثّر و متفاوتی از آن ارائه دهند و پرسش‌های فراوانی درباره‌ی آن شکل گیرد و بالقوه آمادگی و ظرفیت آن را دارد که تفسیرهای ممکن چندگانه‌ای را متجلی سازد.

دیوان حافظ، نزد خاص و عام جایگاه ویژه‌ای دارد. شرح‌های زیادی بر آن نوشته شده است و پژوهشگران و علاقه‌مندان آن را از زوایای گوناگون واکاویده‌اند؛ اما جادوی کلمات و مهندسی شعر حافظ و ساختار معماری‌گونه‌ی آن هنوز هم جای بحث و فحص دارد. نسخه‌های گوناگون دیوان اشعار او نشان‌دهنده‌ی اقبال و توجه نسخه‌نویسان در طول تاریخ به این اشعار بوده است؛ همچنین این نکته را خاطرنشان می‌سازد که خود حافظ به ویرایش اشعارش می‌پرداخت و آن را به بهترین شکلی می‌پیراست و شایداولین مصحّح ذوقی اشعار خویش بوده باشد. شفیعی کدکنی معتقد است: «اگر از بعضی موارد استثنایی صرف نظر کنیم، به‌خصوص در دایره‌ی نسخه‌های کهنسال دیوان حافظ، تا قرن نهم، عامل اصلی این اختلاف نسخه‌ها، شخص خواجه شمس‌الدّین محمّد حافظ است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آن دخالتی نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۲۱)

۲. پیشینه و روش پژوهش

جستجو درباره‌ی ساختار هندسی شعر حافظ از همان ابتدای شکل‌گیری تصحیحات انتقادی دیوان او به وجود آمد. در این تصحیحات برخی بر پایه‌ی نسخه‌ی قدیمی، برخی براساس چندین نسخه، برخی هم ذوقی و البته براساس نسخه‌های مختلف و برخی کاملاً ذوقی؛ یعنی، بیرون از نسخه‌ها عمل کرده‌اند. بنابراین پیش از تحقیقات نظری، تلاش در جهت فهم ساختار هندسی شعر حافظ اتفاق افتاده‌است. اما در تحقیقات نظری برخی از پژوهشگران توجه ویژه به ساختار شعر حافظ داشته‌اند؛ مثل تقی پورنامداریان در کتاب «گمشده لب دریا، تأملی در معنی و صورت شعر حافظ»(۱۳۸۲)و شفیعی کدکنی البته در مباحثی پراکنده در کتاب‌های *رستاخیز کلمات* (۱۳۹۱)و *موسیقی شعر*(۱۳۷۸). برخی هم مثل سعید حمیدیان در کتاب *شرح شوق* (۱۳۹۲) در مباحثی جزئی‌تر به آن پرداخته‌اند. در همه‌ی این پژوهش‌ها هم به ساختار عمودی و هم به ساختار افقی توجه شده، اما پورنامداریان به ساخت انسجام ابیات نیز توجه کرده است. همچنین از مقالاتی که به ساخت عمودی اشعار حافظ توجه داشته‌اند، می‌توان به مقاله‌ی «پیوند عمودی و انسجام

معنایی در غزل‌های حافظ» (۱۳۸۴) منیژه عبدالهی اشاره کرد. احمد گلی و فرهاد محمدی هم در مقاله‌ی «ساخت رابطه‌ی تعلیلی- استنتاجی جملات در ابیات شعر حافظ» (۱۳۹۴) به ساخت افقی شعر حافظ و رابطه‌ی دستورمند و استنتاجی ابیات توجه داشته‌اند. همچنین می‌توان به مقاله‌ی «ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی» از تیمور مالمیر (۱۳۸۸) اشاره کرد. این مقاله با توجه به پرسش چگونه‌گفتن حافظ و با تکیه‌بر زبان‌شناسی شعر و متن‌شناسی در جستجوی روشن‌کردن دو مسئله است: حافظ چگونه ساختار رابطه‌ای ابیات را می‌سازد و رابطه‌ی دو مصراع در هر بیت چگونه به انسجام می‌رسد؟ درواقع در این مقاله انسجام بیت و الگوی نشانه‌شناختی دو مصراع در غزل حافظ، به ساخت گرافیکی ابیات غزل‌های او تعبیر شده است. همچنین کوشش شده است تأثیر نظام ارجاعی ابیات را نیز بر ساختار عمودی غزلیات تبیین کند. ابیات به‌صورت انتخابی گزینش شده‌اند و بیشترین تمرکز روی غزل‌هایی بوده که ساختار گرافیکی قوی‌تری داشته‌اند.

۳. ساخت گرافیکی

هنرهای گوناگون اغلب ساختارمندند و متناسب با شکل ارائه؛ پیام و مخاطب‌شان از نظام‌های نشانه‌شناسیک بهره‌مند می‌شوند؛ مثلاً در سینما، شش نظام نشانه‌های تصویری، حرکتی، زبانشناسیک گفتاری، نوشتاری، آوایی غیرزبانشناسیک و موسیقایی به عنوان ابزار بیان استفاده می‌شود. (رک. احمدی، ۱۳۷۱ : ۹۳) در شعر نیز از چنین نظام‌های نشانه‌ای می‌توان بهره برد. مهم‌ترین عوامل تحقق‌بخش ریتم در متون دیداری از این قرارند: فشاره/ گستره، حضور/ غیاب، مرکزگرایی/ مرکززدایی، وحدت/ کثرت، کاهش/ افزودگی و جزء و کل (رک. شعیری، ۱۳۹۲: ۷۶-۸۲) نشانه‌شناسیِ معناشناختی دیداری، متون دیداری را محل تجمع صرف نشانه نمی‌داند؛ بلکه به این موضوع تأکید می‌کند که «چنین متونی فرایندی را شکل می‌دهند که معنا در آنها امری ازپیش‌مشخص و شکل‌گرفته نیست. درواقع، شکل‌گیری معنا نتیجه‌ی تعامل بین پلان صورت و محتوا از یک‌سو و حضور فعال و معناساز گفته‌پرداز و گفته‌خوان از سوی دیگر است.» (همان: ۷۳)

اگرچه ساخت گرافیکی را عموماً در متون دیداری می‌جویند و متون نوشتاری یا گفتاری را به دلیل برجستگی ساخت‌های معنایی فاقد طرح‌های دیداری می‌دانند، جستجوی این ساخت در متون زیبایی‌شناختی می‌تواند ساختار رابطه‌ای آن را به‌شکل عینی نشان دهد. درواقع جستجوی ساخت‌های گرافیکی در شعر حافظ کمک می‌کند تا

به فراسوی پیش‌انگاره‌های مستعمل صنایع ادبی دست یابیم. ازآنجاکه گفتار در زمان شکل می‌گیرد و نوشتار در مکان و زمان، شعری را که دارای تصاویر گرافیکی است، دقیقاً نمی‌توان تنها با شنیدن ارزیابی کرد. حافظ با انواع تداعی‌ها، چه به‌شکل تقابل‌های دوگانه و چه با تضاد و تناسب و مجاورت‌های تصویری می‌کوشد واژه‌ها را از حالت گفتاری به سمت گفتاری–دیداری نزدیک کند؛ گویی در حال خلق یک اثر هنری–بصری است.

فشاره/گستره در نشانه‌شناسی متون دیداری دو نوع عمل متفاوت هستند که رابطه‌ی تعاملی با هم دارند. این دو کنش می‌تواند معناهای متفاوتی را بازنمایی کند. قبض و بسط تصاویر، تأثیرات مختلفی تولید می‌کند؛ هرچقدر تصویر گسترده شود، حضور آن تصویر کمتر می‌شود و برعکس، انباشتگی تصویر، حضور آن را بیشتر می‌کند. تعاملی که این دو حالت با هم دارند، بر ریتم و تنش تصویری تأثیر می‌گذارد. در شعر حافظ نوع پیوند مصراع‌ها این کنش را آشکار می‌سازد. حضور یک نشانه، غیاب نشانه‌ی دیگر است. بازی دو مصراع در شعر حافظ به شکل‌های مختلف آشکار می‌شود؛ گاهی آن‌چنان پنهان است که به‌راحتی خواننده نمی‌تواند صنعتگری او را کشف کند؛ ازاین‌رو می‌توان گفت در شعر حافظ، قبض و بسط تصاویر دو مصراع خود یک کنش هنری ساختارآفرین است.

جستجوی ساخت‌های گرافیکی در شعر حافظ بر این اصل توجه دارد که معنا در شعر او بر اساس روابط واژه‌ها و تصویرها شکل می‌گیرد. درواقع آنچه شعر او را از سلطه‌ی تک‌معنایی خارج می‌کند، نوع رابطه‌ی چندوجهی تصویر و نظام ارجاعی و ارتباطی واژه‌ها و مصراع‌هاست. به تعبیری دیگر، شعر حافظ معطوف به پیام نیست؛ بلکه این ساخت است که پیام‌های متکثّر تولید می‌کند و هم منجر به تأویل‌های متناقض می‌شود؛ به‌همین سبب هم نمی‌توان به‌سادگی ذهن او را تأویل کرد. در ادامه‌ی مقاله سعی شده است ساخت گرافیکی شعر حافظ با مبانی جزئی‌تری در ابیات تبیین و دنبال شود:

شرح شکن زلـف خـم اندر خم جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۱۹)

حافظ در این بیت مستقیماً از درازی زلف سخن نمی‌گوید؛ اما این تداعی تصویری با «قصه‌ی دراز» به شنونده منتقل می‌شود. این مهارت فراتر از رعایت مراعات‌نظیر در زلف و درازی است؛ باتوجه‌به اینکه عنصر متضاد این مفهوم هم (کوته) حضور دارد.

از حسـرت دهانش آمـد به تنـگ جانـم خود کام تنگدستان کی زان دهن برآید

(همان: ۳۰۵)

در بیت بالا، از تنگی و کوچکی دهانِ محبوب که ارجاعی سنّتی دارد، حرفی به میان نیامده است، اما تکرار همین کلمه در ترکیب کنایی «به تنگ آمدن» و «تنگدستان» حتماً ذهن خواننده را به معنا می‌رساند؛ ضمن اینکه تنگی دهان، امساک محبوب را نیز به ذهن متبادر می‌سازد. از سوی دیگر رابطه‌ی دور تنگی دهان و تنگدستان یک رابطه‌ی ایهامی را دامن می‌زند که منجر به ساخت گرافیکی می‌شود. «ممکن است در متن دیداری گاهی نشانه‌ای در مرکز قرار گیرد و بسیار واضح باشد و نشانه‌ی دیگر در حاشیه قرار گرفته و به صورت بسیار مبهم نشان داده شود.» (شعیری، ۱۳۹۲: ۸۰) در شعر حافظ ایهام و تشبیه مضمر این نقش را دارند که در مرکززدایی بسیار فعال‌اند.

یارِ مردان خدا باش که در کشتی نوح هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را

(حافظ، ۱۳۷۴: ۸۹)

«خاک» ایهام دارد و منظور از آن می‌تواند نوح خاکی‌نهاد، انسان خاکی‌نهاد یا بر اساس روایات، خاک حضرت آدم باشد. نشانه‌های غایب در متن که از حضور ایهام، تشبیه مستتر و تلمیح موجود در این بیت احضار می‌شوند، نقش مرکززدایی را برعهده دارند.

۳. ۱. نسبت ساخت گرافیکی و ساختار عمودی غزل‌های حافظ

درباره‌ی ساخت عمودی غزل‌های خواجه‌ی شیراز، دیدگاه واحدی وجود ندارد. برخی معتقد به پراکندگی و «پاشانی» ابیات هستند و اغلب اشعار را ترکیبی از ابیات مستقل می‌دانند که متأثر از بلاغت قرآن است (رک. خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۳۴)؛ برخی دیگر «ازجمله مسعود فرزاد و شاملو، پراکندگی مضمون بیت‌ها را بر اثر دستکاری در دیوان او و جابه‌جاشدن آنها به دست دیگران دانسته‌اند.» (آشوری، ۱۳۷۷: ۲۶۴) و برخی دیگر قائل به وجود انسجام طولی در غزل‌ها هستند. حمیدیان در *شرح شوق* برای ساختار مضمونی غزلیات حافظ، الگوهایی تهیه کرده است. (رک. حمیدیان، ۱۳۹۲: ۴۸۰-۴۸۳) همچنین در پژوهشی با عنوان «پیوند عمودی و انسجام معنایی در غزل‌های حافظ» الگوهایی ارائه شده است که براساس آنها تعدادی از غزل‌های خواجه دسته‌بندی شده‌اند؛ این الگوها ساختار عمودی و پیوند میان ابیات را تبیین می‌کنند. (رک. عبداللهی، ۱۳۸۴: ۱۲۷-۱۳۳)

ساخت گرافیکی ابیات غزل‌های حافظ در نسبت با ساختار عمودی بنا می‌شود؛ به‌این معنا که از یک‌سو غیاب ساختار عمودی در شعر حافظ، ساخت گرافیکی ابیات غزل‌ها را پیچیده می‌کند و از سویی‌دیگر با عینیت‌یافتن ساختارعمودی، ساخت افقی غزل‌ها

دگرگون می‌شود. بنابراین، منظور از ساخت گرافیکی ابیات این نیست که غزلیات حافظ را به ابیات و مفردات فروکاهیم؛ بیت در غزل‌های حافظ به تعبیر خود او «بیت‌الغزل» است؛ بنابراین در این مقاله، بیت همان پاره‌گفتار خارج از متن نیست، بلکه هم به‌مثابه متن کوچک‌تر است و هم نسبتی دقیق با متن غزل دارد.

هدف از فهم ساخت گرافیکی ابیات، کشف نوعی ساخت و انسجام به‌وسیله‌ی زبان‌شناسی متن است. هدف از زبان‌شناسی متن هم همین است؛ چنانکه گفته‌اند: «در زبان‌شناسی متن، روش‌هایی برای توصیف، پیوستگی و انسجام متون پدید آمده است.» (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۴) درواقع در این مقاله با طرح مفهوم ساخت گرافیکی، ساختار عمودی کنار گذاشته نشده؛ بلکه تأکید بر این است که رابطه‌ی ساختار عمودی ابیات حافظ با ساختار افقی، رابطه‌ای دیالکتیکی است و این امر با ساخت گرافیکی نسبت روشنی دارد؛ به این معنی که حافظ کلّیات را در نمای دور نگه می‌دارد، اما اجزا را جداجدا و غنی‌شده به خواننده نزدیک می‌کند. جستجوی ساخت گرافیکی در ابیات درواقع براساس همین رابطه‌ی دیالکتیکی کل و جزء در شعر حافظ طرح شده است.

همان گونه که اشاره شد رعایت ساختار عمودی، نسبت معکوسی با ساختار گرافیکی دارد؛ به این معنی که هر اندازه ساختار عمودی شعر قوی‌تر باشد، ساختار گرافیکی ضعیف‌تر است؛ یعنی تمام تلاش شاعر مصروف ارائه و ساخت محور عمودی با معنایی روشن و معین می‌شود. بنابراین محور افقی زیر سایه‌ی این منظور قرار می‌گیرد و کم‌رنگ‌تر جلوه می‌کند. در غزل:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند واندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۵۶)

اصطلاحات خاص عرفان و تصوف به کاررفته است، اما جدا از فصاحتی که در بیان دارد، دارای تصاویر بکر شاعرانه نیست و تنها به توصیف حالاتی پرداخته که برای خواننده محسوس نیست و درواقع حدیث نفس عارفانه است و متعلق به دنیایی نامکشوف و انتزاعی برای مخاطب، بدون بهره‌مندی از بن- مایه‌های حسی و حتی تصویری. البته نباید رعایت تناسب و تقابل و روابط بین واژه‌هایی را که شاعر احضار کرده است، نادیده گرفت. وجود این ارتباطات اگرچه در دایره‌ی طبع و ذوق حافظ امری بدیهی و سهل می‌نماید؛ اما ساختار عمودی شعر که روایتی است گویای مضمونِ وصل به غایتی عرفانی، همه‌ی ابیات را در قالبی مشخص می‌ریزد که نهایتاً ختم به نتیجه‌ای

مشخص می‌شود؛ یعنی، مژده‌ی نجات از غم ایام به خاطر صبر و ثبات شاعر. این نوع ریخت روایی در نمونه‌ی دیگری ازاین دست هم دیده می‌شود:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گـل آدم بسرشتند و به پیمـانه زدند

(همان: ۲۵۷)

این غزل هم که از جهت وزن و نوع ردیف فعلی به غزل قبلی شباهت دارد و نیز با شروعی مشابه از سرنمون (archetype) زمان ازلی «دوش» سخن می‌گوید؛ گویی روایت‌هایی است از زمان‌هایی مشخص یا حال‌هایی مشابه.

اگرچه این دو شعر از لحاظ ارجاع به آبشخورهای دینی- عرفانی از یک جنس‌اند؛ اما واژه در آنها براساس موضوع احضار می‌شود. در غزل اول با نگاهی کلان، استعاره‌ی سفر، معراج و مفهوم صیرورت برجسته شده است؛ اما غزل دوم که انسجام افقی بیشتری دارد، روایتِ پنهانی است از افسانه‌ی آفرینش با تصاویر ملموس و حسّی که عینیّت بیشتری ایجاد کرده‌اند و ابزار مناسب «تلمیح» که باز نوعی نشانه‌ی غایب محسوب می‌شود و کیفیتی بینامتنی ایجاد می‌کند. نمونه‌ای دیگر که اتفاقاً در همین وزن و با شروعی مشابه شکل گرفته روایت طنزآمیز و پارادوکسیکالی است از حضور در میکده:

دوش رفتم به در میکـده خـواب‌آلوده خرقه‌تر دامـن و سجاده شراب‌آلوده

(همان: ۴۹۱)

همچنان که گفته شد این نوع غزل با حفظ ریخت روایی و بسط تصاویر، حضور تصویر و در نتیجه ساخت گرافیکی را کمرنگ‌تر می‌کند و در مقابل نمای عمودی غزل را برجسته‌تر نشان می‌دهد.

۳. ۲. پیوند محتوا و ساخت‌های گرافیکی در شعر حافظ

اگر دو سؤال چه‌گفتن و چگونه‌گفتن غزلیات حافظ را به هم پیوند دهیم، این پرسش شکل می‌گیرد که تلقی حافظ از فرم و محتوا چیست؟ فرم و محتوا در شعر حافظ هستی مستقل ندارند. او نه محتوا را قربانی فرم می‌کند و نه فرم را قربانی محتوا. شفیعی کدکنی از مقاله‌ی هنری برومز درباره‌ی «مناسبات فرم و محتوا» نکته‌ی جالبی را ذکر می‌کند: «قرن‌ها و قرن‌ها نظریه‌پردازان درباره‌ی صورت و محتوا سخن می‌گویند، گاه آنها را از یکدیگر جدا کرده‌اند و گاه یگانه، تنها در این قرن است که محتوا و صورت در یک نقطه با هم دیدار می‌کنند و آن هم در شعر حافظ.» (هنری برومز، به نقل از شفیعی کدکنی،

۱۳۹۱: ۸۶) شعر حافظ شعر پیام‌گرا نیست؛ بلکه این ساخت است که پیام‌های متکثّر خلق می‌کند؛ اگرچه به تعبیر خرمشاهی حافظ، حافظه‌ی یک ملت باشد. سازمان‌بندی محتوا در شعر حافظ همراه با کنش‌های زیبایی‌شناختی است. آنچه شعر حافظ را دارای محتوای چندوجهی، مضاعف و مرکّب می‌کند، کوشش حافظ برای قاب‌بندی آن در ساختاری کاملاً نشانه‌شناختی است و آنچه نظام ارجاعی ابیات حافظ را پیچیده نشان می‌دهد، بازی نشانه‌ها در سطوح مختلف است.

ایگلتون معتقد است: «به همان اندازه که می‌توان پرسید یک قطعه شعر سعی می‌کند چه چیزی بگوید، می‌توان پرسید که این قطعه شعر سعی می‌کند چه کاری انجام بدهد.» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۱۴۸) حافظ در شعر تنها از یک مخزن اطلاعاتی استفاده نمی‌کند. او گفتمان‌های مختلفی را ترکیب می‌کند که گاهی کاملاً در مقابل هم قرار دارند؛ اتصال و هم‌آیی گفتمان‌های مختلف نشان می‌دهد حافظ در فراسوی ساخت‌های هنری می‌خواهد راهی به سوی «اراده‌ی آزاد» بجوید. تصوّف در شعر حافظ تنها یکی از گفتمان‌هاست که جذب شعر او شده است. همان‌طور که بارها گفته‌اند، شعر حافظ تبار خود را به دولت قرآن نیز می‌رساند، خیام‌گرایی حافظ نیز چشمگیر است. حافظ با برساختن «پروتوتیپی» چون «رند» ثابت می‌کند ساختار غزل‌های او سازه‌های متضادی را به هم وصل کرده است. اما نه در جهانی درهم و نامنظم، بلکه با منطق ارجاعات زیبایی‌شناسانه. او همان‌گونه که بر سنّت ادبی اصرار دارد و آموزه‌ها و مخزن‌های اطلاعاتی گوناگونی را به هم ربط می‌دهد، آنها را به ساخت‌های زیبایی‌شناختی تبدیل می‌کند و در شبکه‌ای از تداعی‌ها و پیوندهای تلویحی، تشبیهات مضمر و پنهان، ارجاعات پیدا و ناپیدا، معناهای چندوجهی به زیبایی‌شناسی ابهام می‌رسد که بسیار مورد علاقه‌ی اوست. چندان‌که می‌توان به جرئت گفت او یگانه‌شاعر جهان پیشامدرن است که پیش از سمبولیسم جهان مدرن به زیبایی‌شناختی ابهام دست یافته است. این پیوندها و روابط چندگانه که حافظ با تعبیر «صنعت کردن» از آن یاد می‌کند، هرمنوتیک حافظ را می‌سازد و در شعر او فراوان است. زبان بازیگوشانه‌ای که خواننده را وامی‌دارد گاه به دو یا چند تفسیر متفاوت برسد. همان علت و انگیزه‌ی اصلی در نمادگرایی که حمیدیان در *شرح شوق* از آن جهت نیل «به اهداف هنری و به‌طور مشخص گسترش‌بخشی به دامنه‌ی تخیل و حوزه‌ی مفهومی واژه‌ها و طیف تداعی‌های آنها» یاد می‌کند و شعر نمادگرا را برخوردار از برترین مایه از ابهام و سایه‌روشن هنری و آزادترین عرصه‌ی گفتگو میان شاعر و مخاطب می‌داند.» (حمیدیان،

۱۳۹۲: ۵۰۴) این بهره‌مندی از ابهام و ایهام در غزل حافظ، فضای مه‌آلودی خلق می‌کند که هم هنرمندانه است و هم رندانه؛ و این فرض را که شاعر عامدانه می‌خواهد مقصود غایی خود را از چشم نامحرم پنهان نگه‌دارد، تقویت می‌کند. «حتی کدهای فرسوده‌ی زبان صوفیانه در زبان حافظ، از اثر نفس جان‌بخش او چنان زندگانی و نشاطی می‌یابند و چنان سرزنده در میدان بازی زبان پدیدار می‌شوند که از هر سویی که بنگری جلوه‌ای دیگر و معنایی دیگر دارند.» (آشوری، ۱۳۷۷: ۲۶۳)

۴. تداعی، ساخت گرافیکی و انسجام

یکی از مهم‌ترین نظام‌های انسجام در شعر حافظ، تداعی است. این تداعی‌ها هم به وسیله‌ی صناعات ادبی شکل می‌گیرد و هم با ارجاعات حافظ (به‌شکل سلبی و ایجابی) به گزاره‌های عرفانی، ملامتی، خیامی، قرآنی، مسائل عصر و ...؛ زهد و ریا هم یکی از مضامین جذّاب برای حافظ است که با آن شبکه‌ای از تداعی‌ها را به هم وصل می‌کند.

پورنامداریان در کتاب *گمشده‌ی لب دریا* صورت و ظرایف هنری شعر حافظ را در پنج مقوله‌ی موسیقی، تناسب‌های معنایی کلمات، تناظرهای پوشیده‌ی خطی یا لفظی، تداعی مضامین و معانی و فضاسازی مناسب با عاطفه دنبال کرده‌است (رک. پورنامداریان، ۱۳۹۵: ۹۴-۱۸۰) ایشان نظام تداعی در شعر حافظ را در مجموعه‌ی ظرایف هنر شعر او دانسته است؛ در حالی که اصل تداعی در شعر حافظ اصلی‌ترین عامل انسجام و گسستگی و پیوستگی است؛ برای مثال قافیه و ردیف اگرچه موسیقی و قالب اثر را کنترل می‌کند، در شعر حافظ ارتباط دقیقی با تداعی‌های نظام‌بخش او دارد. قافیه و ردیف تداعی‌های نزدیک و دور را کنترل می‌کند، در حالی که برخی صنعت‌های شعری او چرخش‌های دورتری را سامان می‌دهند. اگر تداعی‌هایی را که قافیه و ردیف به‌وجود می‌آورند، با صنعت التفات مقایسه کنیم، کنش تداعی‌های پیوسته و گسسته‌ی شعر حافظ روشن‌تر می‌شود؛ برای مثال در غزل‌های «یاری اندر کس نمی‌بینیم یاران را چه شد» (حافظ،۱۳۷۴: ۲۴۳) و «یوسف گم‌گشته باز آید به کنعان غم مخور» (همان: ۳۲۸) که هر دو دارای وحدت موضوع هستند، ردیف و قافیه در خدمت این وحدت‌اند؛ اما در غزل‌هایی که وحدت موضوع وجود ندارد، قافیه و ردیف یکی از عوامل شکل‌دهنده‌ی ساخت‌های گرافیکی در سطح بیت هستند.

قافیه و ردیف یکی از عوامل تأثیرگذار در مجاورت واژگانی و ایجاد انسجام در شعر

و تقویت بعد موسیقایی آن در محور افقی و عمودی غزل است؛ شکلی از امکان و بند برای تخیّل که به احضار کلمات و تداعی معانی کمک می‌کند. شفیعی کدکنی به نقل از مؤلف *غصن البان* در باب ردیف می‌گوید که «سبب زیبایی شعر است و به‌گونه‌ی خلخالی است برای افکار» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳۰)؛ این تعریف نسبتاً جامع دو کارکرد مهم ردیف را با بیانی موجز تبیین می‌کند: بندی خلخال‌گونه که هم شعر را زیبا می‌کند و بر موسیقی‌اش می‌افزاید و هم حلقه‌ی اتصال اجزای دیگر است. طراحی مناسب ردیف و قافیه علاوه‌بر این که می‌تواند در موسیقی شعر نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد، انسجام‌دهنده‌ی تک‌تک واژه‌ها در اندام و پیکره‌ی شعر است. نگاهی آماری به قوافی مورد علاقه‌ی حافظ و توجه به بسامد آن نشان می‌دهد که طبع و روح لطیف او چگونه در انتخاب این واژگان وسواس داشته است (رک. طالبیان و اسلامیت: ۱۳۸۸) مالمیر نیز در مقاله‌ی «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ» به نقش‌ها و کارکرد مؤثر ردیف در انسجام‌بخشی به ساختار غزل او را بررسی کرده است (رک. مالمیر، ۱۳۹۶)

نقطه‌ی مقابل تداعی با قافیه و ردیف را که نوعی جبر بر تخیّل شاعر تحمیل می‌کند، می‌توان با صنعت التفات مقایسه کرد که به‌گونه‌ای عامل چرخش تداعی به سوی ساخت‌های دیگر است. «التفات به معنی وسیع کلمه یکی از خصایص چشمگیر شعر حافظ و یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی زبان شعر و علل استقرار ابهام در ساختار شعر اوست که توجه به آن در بازسازی بعضی عناصر حاکم بر بافت موقعیتی شعر یاری می‌رساند و در تأویل شعر و کشف انسجام آن نقش اساسی دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۹۵: ۲۱۷) نکته‌ی تأمل‌برانگیز در این نقل قول، تأثیر التفات در ایجاد ابهام بیشتر است؛ ابزار دلخواه حافظ برای تعلیق بیشتر. ظرافت در به‌کارگیری این صنعت موجب می‌شود خواننده گاه در تشخیص مرجع خطاب سردرگم شود. تازگی فضا در التفات (چه تغییر در زاویه‌ی دید و چه مخاطب) موجب می‌شود که در کشف، تأخیر ایجاد شود و همچنین رسیدن به معنی در هاله‌ای از تردید قرار گیرد؛ این به‌هم‌ریختگی، خود نوعی هنجارگریزی یا آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود؛ امری که غزل حافظ را به جمعی پریشان تبدیل می‌کند. التفات در ساخت افقی، گسست ایجاد می‌کند که اگر زیبایی‌شناختی باشد، ساخت گرافیکی نامحسوسی در بیت شکل می‌گیرد.

بنفشه طرّه‌ی مفتول خود گره می‌زد　　صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

(همان: ۹۶)

ناگشوده گل نقاب آهنگ رحلت ساز کرد ناله کن بلبل که گلبانگ دل‌افگاران خوش است
(همان: ۱۲۲)

در شعر خواجه، تصرّف در شعر دیگران نیز براساس همین تداعی‌هاست. در ذهن حافظ، آموزه‌ها و دانش‌ها به ساخت‌های زیبایی‌شناسی تبدیل می‌شود؛ بنابراین آگاهی به چالشی که حافظ با آموزه‌های سنّتی دارد، بسیار مهم است. «بهره‌گیری حافظ از میراث گذشتگان چندان متنوّع و گسترده است که شاید بتوان گفت کمتر مضمون و تصویری در شعر حافظ می‌توان یافت که بی‌سابقه و بدیع باشد...؛ در اینجا منظور بیان اقتباس یا تکرارهای تصویری و استقبال‌های شعری و تلمیحات و تضمین‌هایی که اغلب شعرا به کار می‌برند و گاهی درک شعر مستلزم توضیح تلمیح آن نیز هست، نیست؛ بلکه اشاره‌های مخفی و ناپیدایی است که فقط چون در ضمن حادثه‌ی ذهنی خلق شعر از ذهن حافظ گذشته است، سایه و اثری از آن در شعر باقی است، نه آنکه حافظ خواسته باشد مستقیم خواننده را به آن توجه دهد. به همین سبب حضور آن در ذهن خواننده از طریق شعر، تنها به شرط وجود قبلی آن در ذهن خواننده و صرافت ذهن در یادآوری آن است.» (پورنامداریان، ۱۳۹۵: ۱۳۴) نظام ارجاعی شعر حافظ به سنّت ادبی سبب می‌شود که رابطه‌ی پیچیده‌ای بین ذهن حافظ، در مقامِ مؤلف ساخت‌آفرین و مخزن اطلاعاتی و گفتمانی سنّت ادبی و همچنین نظام‌های زیبایی‌شناسیِ عصریِ خواننده برقرار شود. «این فضای معنایی که متن دور خودش ایجاد می‌کند، با حافظه‌ی فرهنگی (سنّت) که از قبل آگاهی مخاطب را شکل داده است، مرتبط می‌شود.» (سمننکو، ۱۳۹۶: ۱۲۱) شفیعی کدکنی رابطه‌ی پیچیده‌ی ذهن حافظ با سنّت ادبی را در دو مرحله می‌داند: «در نوع اول تقابل‌های معقول و منطقی و تناسب‌های ازپیش‌آزموده‌شده‌ی سنّت شعر فارسی، حاکم است و در نوع دوم گریز از این قراردادها و پنهان داشتن آنها، در حدّی که تأثیر خویش را داشته باشند و هرگز در چشم جلوه نکنند، همراه با مجموعه‌ای از تناقض‌ها و گرایش به شطح.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۳۶)

گویند سنگ لعـــل شـــود در مقـــام صبر آری شود ولیک به خون جگر شود
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۹۸)

اینکه آفتاب، سنگ را تبدیل به لعل می‌کند، یک گزاره‌ی دانشی است؛ اما حافظ همین را در شبکه‌ی تداعی‌ها به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد به‌کار می‌گیرد. تداعی غالباً به‌واسطه‌ی مجاورت، مشابهت یا تباین ایجاد می‌شود؛ اما دراین میان نباید تجارب حسی و عاطفی

را نادیده گرفت. حافظ از طریق آشنایی‌زدایی به دنبال ساختارهایی است که تداعی‌های مستعمل را رنگ‌ورویی تازه بخشد. سلینا کوش معتقد است: «نویسنده‌ای که از تکنیک‌های آشنایی‌زدایانه استفاده می‌کند، ترکیب‌های واژگانی نو به کار می‌برد و پیوندهای جدیدی بین واژه‌ها برقرارمی‌کند تا خوانندگان فکر نکنند که زبان به‌کاررفته در متن را به سهولت می‌فهمند.» (کوش، ۱۳۹۶: ۸۱) برخی از روابط واژه‌ها در ابیات حافظ بر اساس سنّت ادبی است؛ مثلاً از یوسف به زلیخا و پیرهن و کلبه‌ی احزان رسیدن؛ اما حافظ در بطن همین روابطی که براساس تکرار در سنّت ادبی شکل گرفته است، واژه‌هایی وارد می‌کند که در آشنایی‌زدایی تصاویر سنّت ادبی مؤثر است. در این حالت، خواننده هم تصویر سنّت ادبی را می‌بیند و هم ساخت‌آفرینی خلّاقانه‌ی حافظ را.

کوکب بخت مرا هیچ منجّم نشناخت یا رب از مادر گیتی به چه طالع زادم

(همان: ۳۸۸)

تمام کلمات این بیت به سنّت ادبی ارجاع می‌دهد؛ اما کارکرد دوگانه‌ی «به چه/ بچه» ساختار معهود سنّت را به‌هم ریخته است. این مسئله نشان می‌دهد حافظ برای تک‌تک واژه‌های زبان، هویّت مستقلی را دنبال می‌کرده است. بنابراین می‌توان به این نظر رسید که اگر یک کلمه از شعر حافظ را فراموش کنیم، هیچ راهی وجود ندارد جز این‌که به همان کلمه‌ای برسیم که حافظ انتخاب کرده است؛ این نکته گویای دقت نظر و وسواس حافظ در واژه‌گزینی و به‌تبع آن آگاهی‌اش بر انسجام و مجاورت واژگانی است. حتی تأثیرپذیری مستقیم حافظ از شعر دیگران که گاهی از آن تعبیر به سرقت ادبی هم می‌شود، ناظر بر همین مسئله است؛ یعنی، او شعر دیگران را مهندسی کرده است. حافظ هر بیت را محیط یا جغرافیایی می‌داند که هر واژه نمی‌تواند در آن زندگی کند، مگر این که ارتباط شبکه‌ای زیست واژگان را ارتقا دهد.

۵. انسجام زیبایی‌شناختی و اراده‌ی آزاد

درباره‌ی انسجام در ابیات حافظ باز می‌توان دو دیدگاه را به شکلی تعاملی به هم ربط داد: الف- حافظ به انسجام شعرش بسیار توجه دارد؛ به عبارت دیگر او بر ساختار شعرش آگاه است و به‌گونه‌ای می‌توان او را ساختارگرا دانست؛ یعنی او به ساختار شعرش بیشتر از پیام شعرش فکر می‌کند. بنابراین آزاداندیشی حافظ با ساخت‌آفرینی او ارتباط دارد؛ پس واهمه‌ای ندارد که بر ابهام شعرش دامن زند و خواننده به شکلی باز و دلخواه با شعر او برخورد کند؛ حتی برخی از ابیات دشوار و مسئله‌دار در دیوان او مانند «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت/

آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد» (حافظ، ۱۳۷۴: ۱۸۰) نشان می‌دهد او هراسی از بدفهمی‌های شعرش ندارد و بازیگوشانه با مخاطب شعرش رودررو می‌شود. همچنین توجه به دقایق اشعار او هر خواننده‌ای را مجاب می‌کند که وسواس او را در واژه‌گزینی ببیند؛ وجود نسخه‌های مختلف از دیوان او که اکثراً در برخی واژه‌ها یا ترتیب ابیات با هم اختلاف دارند، نشان می‌دهد حافظ اولین مصحّح ذوقی اشعار خود بوده است و شکل‌گیری تصحیح ذوقی در ایران برگرفته از همان زاویه‌ای است که حافظ انتخاب کرده است.

ب- دیدگاه دوم برآمده از دیدگاه اول است؛ یعنی، امکانی که خود حافظ طرح کرده است؛ دیدگاهی که معتقد است زیبایی‌شناسی او دارای هندسه‌ی ویژه‌ای است. بنابراین ایدئولوژی‌ای در تصحیحات شکل می‌گیرد که مبتنی بر تصحیح ذوقی است. این ایدئولوژی که به تعبیر شفیعی کدکنی براساس ایدئولوژی تصحیح نسخه است (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۱۰-۹۳)، همه‌ی واژگان حافظ را که با حذف و اصلاح و تغییر در یک فرایند درزمانی شکل گرفته است، به شکل همزمان به یاد می‌آورد تا بتواند حافظ معاصر ما را شکل دهد. در غزل:

همـای اوج سعـادت به دام ما افتد اگـر تـو را گـذری بر مقام ما افتد

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۸۸)

«همای سعادت» یک ترکیب سنّتی است، اما حافظ با آوردن واژه‌ی «دام» پیوند طبیعی و رابطه‌ی کلمات را در بیت به هم می‌ریزد و با واژگون‌سازی، آشنایی‌زدایی می‌کند. مصراع دوم درواقع جمله‌ی شرطی است که باید در اول جمله می‌آمد، اما حافظ برای نشان‌دادن اشتیاق خود، نتیجه را در آغاز می‌آورد. سعادت به دام نمی‌افتد؛ پس جمله کاملاً خلاف عادت است؛ یعنی، دیدن تو شکار هماست. بیت دو عیناً براساس بیت اول ساخته شده؛ یعنی، جمله‌ی شرطی در مصراع دوم آمده است:

حباب وار برانـدازم از نشـاط کـلاه اگر ز روی تو عکسی به جـام ما افتد

(همان: ۱۸۸)

مصراع اول، یک اظهار شادی تصویری است، بر اساس کنایه که در مصراع دوم گسترش یافته است و البته باز به صورت مشروط. بیت سه و چهار هم شکلی مشروط دارند و تقریباً در تمام بیت‌ها تشبیه مضمر وجود دارد. ازآنجا که در این غزل، تمرکز حافظ بر موضوع است؛ ویژگی تک‌تک بیت‌ها را موضوع مشخص می‌کند. در اینجا مصراع‌های دوم نتیجه‌ی مصراع‌های اول است؛ درحالی که مصراع‌های اول هنری‌ترند؛ درواقع مشبه‌به‌ها در مصراع اول است و مشبه‌ها در مصراع دوم و شاعر رسیدن به همه‌ی

آرزوهایش را مشروط می‌بیند. حافظ در غزل‌هایی که وحدت موضوعی دارد، غالباً خودش را تکرار می‌کند؛ یعنی از تصویرهایی استفاده می‌کند که قبلاً یا خودش یا شاعرانی دیگر به کارش برده‌اند و این امر از میزان خلاقیت او می‌کاهد. در بیت:

مـزرع سبـز فلک دیدم و داس مـه نو یادم از کشته‌ی خـویش آمد و هنگـام درو

(همان: ۴۷۶)

در کنار همه‌ی این تصاویر زیبایی‌شناختی که بر سنّت ادبی تکیه زده، ساختار پنهان بیت است که بعد منطقی و معنایی آن را بر دوش می‌کشد: حافظ حدیث «الدنیا مزرعة الآخرة» را در پس‌زمینه‌ی ذهنی دارد؛ اما خوش ندارد آن را مستقیماً در اختیار خواننده بگذارد؛ مصراع اول مقدمه است و مصراع دوم نتیجه؛ همه‌ی نشانه‌ها در مصراع اول طبیعی است (نام عناصری در طبیعت)، اما در مصراع دوم نشانه‌های فرهنگی–دینی ظاهر می‌شود تا نشانه‌های طبیعی مصراع اول را تأویل کند. روابط بینامتنی‌ای که بین این گزاره‌ی دینی و تخیل شاعرانه برقرار می‌شود، بازی نشانه‌های طبیعی و فرهنگی این دو مصراع را شکل می‌دهد. از سوی دیگر دو محور مهم سازوکار زبان یعنی، هم‌نشینی و جانشینی به میان می‌آیند. زمانی که اولین انتخاب در محور هم‌نشینی صورت می‌گیرد، برخی از سازه‌های یک جمله اجباری می‌شود؛ مثلاً وقتی جمله‌ای با «من» آغاز می‌شود نه‌تنها آوردن شناسه‌ی «م» اجباری است، سایر اجزا نیز تحت تأثیر آن ضمیر قرار می‌گیرند. با توجه به این ساختار اجباری زبان که از آن به نظام تعبیر می‌شود، وقتی حافظ مصراع اول را می‌سازد، تولید مصراع دوم منوط به دو حکم است: جبر زبان‌شناختی و خلاقیت حافظ که چگونه از تمهیدات زبانی هم بهره می‌برد و هم عدول می‌کند تا به ساخت زیبایی‌شناختی دست یابد. شکلی دیگر از انسجام، انسجام محتوایی است؛ یعنی شاعر با بهره‌گیری از شگردهایی، بن‌مایه‌های فکری خود را به اثر تزریق می‌کند؛ به‌گونه‌ای که گاهی نوعی مقاومت منفی شکل می‌گیرد بی‌آنکه در مظانّ اتهام باشد یا موقعیت‌اش به خطر افتد. شطح، طنز، پارادوکس، معکوس‌سازی ارزش‌ها و... از این مقوله‌اند.

گرچـه ما بندگـــان پادشهـــیم پادشـاهـــان ملـک صبحـــگـهیم
گنـج در آستیـــن و کیســـه تهـی جـــام گیتی‌نمـــا و خـــاک رهیم
هوشیـــار حضـــور و مســـت غـرور بحـــر توحیـــد و غرقـه‌ی گنهیم

(همان: ۴۵۱)

انسجام مسلط در این ابیات، ناشی از جمع اضداد و پارادوکس‌هایی است که بار

معنایی پنهان نیز دارند و بالقوه تأویل‌پذیرند و در غزلی دیگر:

غـلام نرگس مســـت تـو تاجـدارانند خـــراب بـــاده‌ی لعـل تو هوشیـارانند

(همان: ۲۶۸)

حافظ با وارونه‌سازی ارزش‌های متعارف به آشنایی‌زدایی دست می‌زند و در لابه‌لای همین تصاویر وارونه، بن‌مایه‌های فکری‌اش را نیز متجلی می‌سازد. شفیعی کدکنی در تحلیل این بیت:

حـافظم در مجلسی دردی‌کشم در محفلی بنگراین شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

(همان: ۴۲۱)

می‌گوید: «این صنعت‌کردن به هیچ‌روی، معنی ریاکاری ندارد؛ چرا که حافظ بزرگ‌ترین دشمن ریا در تاریخ جهان است و ما در حوزه‌ی هنرها، هیچ هنرمندی را نمی‌شناسیم که به‌اندازه‌ی او با ریا دشمنی ورزیده باشد. این صنعت‌کردن، چیزی جز تصویر هنری میل به آزادی در انسان، یا همان اراده‌ی معطوف به آزادی در تاریخ، نمی‌تواند مفهومی داشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۳۳)

۶. بازی پیچیده‌ی صناعات ادبی در شعر حافظ

مرتضوی در کتاب *مکتب حافظ* می‌نویسد: «شاید بتوان از ایهام و تناسب لفظی و معنوی و رمزپردازی یا سمبولیسم و لحن طنز و عناد به‌عنوان مهم‌ترین عوامل و عناصر شیوه‌ی خاص حافظ یاد کرد، ولی باید در نظر داشت که این عوامل در دیوان حافظ با مفهوم عادی آنها متفاوت است و مثلاً ایهام که یکی از اساسی‌ترین مایه‌های شعری حافظ به شمار می‌رود، در دست توانای خواجه به‌وسیله‌ای رساتر و شایسته‌تر از آنچه در کتاب‌های بدیع و صنایع شعری زیر عنوان ایهام و توریه و تخییل آمده تبدیل می‌گردد.» (مرتضوی، ۱۳۸۸: ۵۱۲) مرتضوی هم‌چنین در جایی دیگر از این کتاب، پس از اینکه مفهوم رند را شاه‌کلید حافظ‌شناسی می‌داند، نه خصیصه‌ای برای شعر حافظ برمی‌شمارد (رک. همان: ۳۹-۴۶) همه‌ی این مشخصات در شعر حافظ هست؛ اما آنچه به شعر حافظ جلوه‌ای دیگر می‌دهد، ترکیب این خصیصه‌ها با نظام ارجاعی دقیق است. نظام ارجاعی ابیات حافظ به دو شکل اصلی صورت می‌گیرد: الف- ارتباط زیباشناختی دو مصراع ب- بازی چندوجهی نشانه‌ها، ترکیب‌ها و تصاویر در سطح بیت. به زبان دیگر، ساخت گرافیکی ابیات حافظ را می‌توان از منظر صناعات ادبی در دو ساحت دیگر نیز بررسی کرد: ژرف ساخت؛ یعنی رابطه‌ی منطقی و استدلالی دو مصراع و روساخت یا همان ترکیب و تناسب واژه‌ها.

۶. ۱. ارتباط زیبایی‌شناختی دو مصراع و نظام‌ارجاعی

یکی از شکل‌های پیچیده‌ی نظام ارجاع در شعر حافظ نوع وابستگی دو مصراع است که نظام معنایی یک بیت را مشروط به ارجاع نشانه‌های دو مصراع به یکدیگر می‌کند. انوری معتقد است که باوجود محدودیت‌های وزن و قافیه، شعر حافظ دستورمند است؛ یعنی اجزای جمله‌ها به ترتیب نقش دستوری می‌آیند. (رک. انوری، ۱۳۶۸: ۱۲۵) وابستگی دو مصراع ابیات حافظ را می‌توان به دو نوع کلّی تقسیم کرد: وابستگی دستوری، وابستگی بلاغی-زیبایی‌شناختی. در شکل دستوری بین دومصراع، سکوت و تعلیقی وجود ندارد؛مثل این بیت:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند

(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۶۹)

اما وقتی بین دو مصراع پیوند دستوری وجود ندارد، تعلیقی بین مصراع‌ها ایجاد می‌شود که هم ابهام بیت را بیشتر می‌کند و هم ذهن خواننده را برای ایجاد پیوند به مشارکت می‌گیرد. تعلیق بین دو مصراعی که ادامه‌ی دستوری هم نیستند، به حافظ امکان می‌دهد نشانه‌های رابطه‌ای بین دو مصراع را به شکل های حاضر و غایب فعال کند؛ دراین شرایط حافظ انواع ایهام، تلمیح، تشبیهات مضمر و مستتر را به‌گونه‌ای می‌آورد که خواننده تنها با تعمّق می‌تواند پیوند آنها را به دست آورد؛ مثلاً در این ابیات، تشبیه مستتر به‌گونه‌ای عمل می‌کند که مصراع دوم به شکل بازگشتی به مصراع اول برمی‌گردد:

قد خمیده‌ی ما سهلت نماید امّا بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد

(همان: ۲۲۸)

طمع در آن لب شیرین نکردنم اُولی ولی چگونه مگس از پیی شکر نرود...

(همان: ۲۱۶)

در این ابیات اگرچه در ظاهر، حرف پیوند «اما» و «ولی» نوعی ارتباط بین مصراع‌ها ایجاد می‌کند، اما این تشبیه مستتر است که پیونددهنده‌ی واقعی دو مصراع است. در برخی از ابیات حافظ هم وقتی مصراع دوم ادامه‌ی دستوری مصراع اول نیست، معمولاً مصراع اول به‌مثابه مقدمه‌ی سخن است و مصراع دوم نتیجه‌ی آن؛ به این معنی که آنچه در مقدمه آمده است، با استدلال زیبایی‌شناختی به مصراع دوم وصل می‌شود؛ این نوع استدلال‌آفرینی حتی گاهی در طنزهای عاشقانه هم به کار گرفته می‌شود. گلی و محمدی این نوع رابطه را رابطه‌ی تعلیلی-استنتاجی می‌دانند. (رک. گلی و محمدی، ۱۳۹۴: ۱۳۰-۱۳۱)

هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق ثبت است بر جریده‌ی عالم دوام ما

(حافظ، ۱۳۷۴: ۹۲)

۶. ۲. بازی نشانه‌های سیّال و غایب در ابیات حافظ

درحوزه‌ی روساخت بسیاری از صنایع بدیعی در شعر حافظ کارکردی ویژه دارند. طرح این پرسش بسیار تأمل‌برانگیز است که چرا در شعر حافظ تناسب، مراعات نظیر و ایهام این اندازه مهم و فراوان است؟ به این دلیل که حافظ به پژواک واژه‌ها فکر می‌کند؛ چه از نظر صوری و رعایت صوت و موسیقی و تناسب و چه از جهت معناهای چندگانه و غیاب عناصر پنهان. بازی نشانه‌ها از عوامل ارتقای کیفیت متن است؛ زبان را برجسته می‌کند و به آن تشخّص می‌دهد. همچنین از عوامل تأثیرگذار در هنجارگریزی معنایی است که قادر است طیف وسیعی از دریافت‌های معنایی را ایجاد کند و اینها همه ناشی از سیّالیت و شناوری نشانه‌های ادبی است. این امر متن را لایه‌لایه می‌کند و بر ابهام آن می‌افزاید؛ «ابهام هنری، گستره‌ای است از احتمالات معنایی و نه دشواری‌های غیرقابل فهم در متن... به عبارتی دیگر تعیّن‌ناپذیری معنی واحد و یگانه در کلامی چندلایه و چندمعنی» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۳۱) این چندلایگی نشانه‌ی اصل اختیاری و قراردادی‌بودن نشانه‌هاست که در نشانه‌شناسی سوسوری بر آن تأکید شده است و به این نتیجه منتهی می‌شود که هر نشانه‌ای می‌تواند رساننده‌ی معناهایی باشد.

تودوروف در بوطیقای ساختارگرا دو رابطه را تبیین می‌کند: ۱. روابط مبتنی بر حضور ۲. روابط مبتنی بر غیاب. «روابط مبتنی برغیاب روابطی معنایی و نمادین‌اند... یک پدیده، پدیده‌ای دیگر را به ذهن فرامی‌خواند... درمقابل، روابط مبتنی بر حضور به آرایش و ساختمان اثر مربوط می‌شوند. در اینجا پدیده‌ها، نه به‌موجب فراخوانی و انگیزش، بلکه به‌واسطه‌ی علّیت است که یکی پس از دیگری می‌آیند» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۳۲). در بیت:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بنده‌ی طلعت آن باش که آنی دارد

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۹۹)

بخشی از رابطه‌ی دو مصراع به معنا و بخشی دیگر به روابط گرافیکی حاکم بر بیت برمی‌گردد؛ درواقع مصراع اول در حکم بوم و جغرافیای این طرح گرافیکی است. اما حافظ چگونه از سنّت اطلاعات خواننده استفاده می‌کند تا کنتراست و کمپوزیسیون مصراع دوم را شکل دهد؟ «آن» در مصراع اول فعّال نیست، اما حافظ در مصراع دوم با آوردن دو «آن» متفاوت، هرسه را فعال می‌کند. در بلاغت قدیم از این فن با عنوان تناسب و تکرار و ایهام یاد می‌شد؛ اما گویا حافظ، رابطه‌ی عمیق‌تری می‌جوید و هدفش تنها ایجاد رابطه‌ی صوری بین این کلمات نیست. او از مخزن اطلاعات خواننده بهره می‌گیرد

و براساس روابط مبتنی بر غیاب در میان واژگان، فضایی خالی ایجاد می‌کند تا نماد شکل بگیرد. روابط حاضر در متن با دو «آن» اول و «آن» سوم که نمادین است و می‌توانست نشانه‌ی فرسوده‌ای از اصطلاحات عرفانی باشد، در حافظه‌ی مخاطب، طیف رنگارنگی از معانی را فرامی‌خواند و این چینش اگر در مصراع اول بی‌علّت باشد، در مصراع دوم هدفمند و آگاهانه است. تشبیه مضمر نیز سرشار است از نشانه‌های غایب و پنهان که سبب می‌شود نشانه‌ها لغزان شوند و همچنین نشانه‌های بیشتری را درگیر کنند. خواننده‌ی عادی، نشانه‌های حافظ را ناخودآگاه می‌گیرد، اما علت زیبایی ابیات را نمی‌فهمد؛ زیرا حافظ با آن نشانه‌های غایب، بازی کرده و معنای شعر را در تعلیق نهاده است. بهره‌مندی از نشانه‌های غایب در این بیت را می‌توان با تعمّق به دست آورد:

قدر مجموعه‌ی گل مرغ سحر داند و بس که نه هر کاو ورقی خواند معانی دانست
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۲۷)

رابطه‌ی ساده‌ی ورق، مجموعه و معانی، مراعات نظیر است؛ درحالی که نشانه‌های غایب است که این بیت را شاهکار می‌کند. مراعات نظیر فقط کلمات را به هم ربط می‌دهد؛ اما حافظ به دنبال حرفی است که به تخیّل خواننده واگذار شده است. این نوع استدلال بارها در حافظ تکرار می‌شود. مجموعه‌ی گل یعنی گلستان و از طرفی دیوان یا مجموعه‌ی شعر؛ بنابراین معانی دو ارتباط را به وجود می‌آورد. مرغ سحر نیز هم سخن‌شناس است و ترانه‌خوان و هم عاشق گل و گلستان. ابیاتی ازاین‌دست که به‌دلیل تشبیهات غیرمستقیم و پنهان از بدیع‌ترین شکل‌های هنر زبانی در شعر اوست، مبیّن این بحث است:

تاب خوی بر عارضش بین کافتاب گـــرم‌رَو در هوای آن عرق تاهست هرروزش تب است
(همان: ۱۰۹)

پیش رفتار تو پا برنگرفت از خجلت سرو سرکـــش که به ناز قـد و قامـت برخاسـت
(همان: ۱۰۱)

بنابراین توجه به این نوع روابط شبکه‌ای است که ساختار خاصی به غزل‌های حافظ داده است. او برخلاف بسیاری از شاعران پیشامدرن به دنبال این نبود که با شعر، اخلاق، دین و زندگی مردم را نجات دهد؛ او فقط می‌خواهد شعر عالی و هنری بگوید. مسئله ترکیب در شعر او فراتر از محتواگرایی است؛ برای مثال اندیشه‌های مهری یا زردشتی در شعر او اگر به‌شکل محتوایی بررسی شود، جز رهنمون‌شدن به یک ایدئولوژی تک‌بعدی، فایده‌ی دیگری ندارد. حافظ حتی سعی نمی‌کند سخن را چندان در لفافه‌ی بلاغت بپیچد، آن‌گونه که سعدی کرد؛ بلکه پیام را چنان با بلاغت می‌آمیزد و یکی می‌کند که خواننده

سردرگم در تشخیص دقیق آن بهت‌زده در فضای تعلیق بین بلاغت و تأثیر پیام می‌ماند. همین‌که حافظ برخلاف سنّت قدما از ابهام استقبال می‌کند، نوعی هنجارگریزی آگاهانه است. او معمولاً اطلاعات و گزاره‌های خبری و انشایی را به‌راحتی در اختیار خواننده نمی‌گذارد؛ به‌همین‌دلیل ابیاتی چون «آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است/ با دوستان مروت، با دشمنان مدارا» (همان: ۸۵) و «پیران سخن ز تجربه گویند گفتمت/ هان ای پسر که پیر شوی پند گوش کن» (همان: ۴۶۸) در غزل های او نادر است. در جهان رابطه‌ای شعر حافظ، معنا با رابطه شکل می‌گیرد جهان رابطه‌ای، جهان شبکه‌ای و مشروط به نشانه‌های دیگر است؛ یعنی، هر واژه‌ای را باید در ارتباط با واژه‌ی دیگر فهمید. برای نمونه نمی‌توان بیت زیر را جز با متصل‌کردن تصویرها به هم فهمید:

خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد گر برگ عیش می‌طلبی ترک خواب کن

(همان: ۴۶۴)

یک تصویر شبکه‌ای در این بیت شکل گرفته است که هر واژه را به واژه‌ی دیگر ارجاع می‌دهد و نمی‌توان تنها آن را با مراعات نظیر توضیح داد. این که وقت شراب‌نوشی است، یکی از مفروضات است و اینکه شاعر شاید خورشید خونین را در وقت طلوع دیده و این تصویر را پیاده کرده است. مصراع اول یک تشبیه مرکّب است، اما در مصراع دوم هشدار می‌دهد که ببین جهان از خواب برخاسته است و دارد شراب می‌نوشد؛ تو هم ترک خواب کن. فراموش نکنیم که خطاب هم می‌تواند به خودش باشد هم دیگری؛ از سویی به شراب صبحگاهی هم نظری دارد؛ اندیشه‌ی خیامی «برگ عیش طلبیدن» نیز در متن دیده می‌شود.

۹. نتیجه‌گیری

شعر حافظ را می‌توان با دو پرسش «چگونه‌گفتن» و «چه‌گفتن» مطالعه و واکاوی کرد. بی‌تردید در این واکاوی، پرسش چگونه‌گفتن، از چه‌گفتن مقدّم‌تر است؛ زیرا پرسش چگونه‌گفتن، ما را دقیق‌تر و به شکل پدیدارشناسانه‌ای به جهان غزل‌های او نزدیک می‌کند. حافظ نظام عمودی و افقی غزل‌هایش را به‌شکل‌های مختلف سامان می‌دهد؛ اگرچه در غزل‌های وی نظم افقی مهم‌تر از نظم طولی است؛ این قاعده همیشه پایدار نیست؛ در غزل‌هایی که دارای ساخت روایی و وحدت موضوع هستند، ساختار عمودی معمولاً خود را جلوتر از ساختار افقی نشان می‌دهد؛ اما در غزل‌هایی که ساخت گرافیکی ابیات برجسته است، ساخت عمودی دور می‌شود و ابیات خود را به خواننده نزدیک

می‌کنند. در این شرایط رابطه‌ی ساختار عمودی با ساختار افقی دیالکتیکی است؛ نه اینکه هیچ رابطه‌ای را نمی‌توان فرض گرفت؛ دراین نوع پیوند، رویکرد خواننده بی‌تردید مؤثر است. به این معنی که اگر خواننده‌ی اشعار حافظ در جستجوی کشف ساختار عمودی باشد، ساخت گرافیکی ابیات از تمرکز او می‌گریزد. کشف ساختار گرافیکی ابیات حافظ، رابطه‌ی عمیقی با نوع استراتژی خواننده دارد؛ درواقع خواننده‌ای که در جستجوی «چه گفتن» شعر است، این ساحت از شعر حافظ را از دست می‌دهد.

ساخت گرافیکی اگرچه متعلق به هنرهای دیداری است، نمود این ساخت در آثار هنری غیردیداری به‌ویژه «واژه بنیاد» نشان می‌دهد که چگونه این نوع ساخت‌آفرینی براساس نظام ارجاعی بین تصویر، قرینه‌های آشکار و پنهان و ساخت‌های زیبایی شناختی مرکب و مضاعف، جهان رابطه‌ای می‌سازد و در نهایت سبب خلق معناهای چندگانه می‌شود. وجود صناعات ویژه‌ای چون استعاره‌های پنهان، تشبیه مضمر، انواع ایهام، استعاره، تلمیحات، تناسب، تضاد، تکرارهای معنادار، مراعات نظیر و تولید گزاره‌های مبهم هنری در ابیات غزل‌های حافظ نشان می‌دهد او به ساخت‌های گرافیکی علاقه‌مند است. توجه او به این ساخت‌ها همچنین نشانه‌ی این است که او صرفاً تلقی پیام‌گرا و ایدئولوژیک از شعر نداشته است. درواقع آنچه هرمنوتیک اشعار او را می‌سازد، توجه به جهان نشانه‌ای است؛ به این معنی که هر نشانه معطوف، وابسته و مشروط به نشانه‌ی دیگر است؛ ازاین‌رو صناعات ادبی در شعر حافظ، کارکردی فراتر دارد ازآنچه در کتاب‌های بدیع و بلاغت تدوین و تبیین شده است. اگر از این راه با شعر حافظ مواجه شویم، جهان‌بینی او را به شکل دیگری می‌توانیم صورت‌بندی کنیم که برعکس نگاه محتواگرا بر شعر اوست؛ زیرا در صورت‌بندی محتوای شعرش با رهزنی‌هایی رودررو می‌شویم که ما را به بیراهه می‌برد.

منابع

آشوری، داریوش.(۱۳۷۷). *هستی‌شناسی حافظ، کاوشی در بنیادهای اندیشه‌ی او*. تهران:مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

البرزی، پرویز. (۱۳۸۶). *مبانی زبان‌شناسی متن*. تهران: امیرکبیر.

انوری، حسن. (۱۳۶۸). *یک قصه بیش نیست (ملاحظاتی درباره‌ی شعر حافظ و اندیشه‌های او)*. تهران: علمی.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۶). *چگونه شعر بخوانیم*. ترجمه‌ی پیمان چهرازی، تهران: آگه.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۵). گمشده‌ی لب دریا. تهران: سخن.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگه.
حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۴). *حافظ به سعی سایه*. تهران: کارنامه.
حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق: شرح و تحلیل بر اشعارحافظ*. تهران: قطره.
خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۸). *حافظنامه*. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
سمننکو، الکسی. (۱۳۹۶). *تار و پود فرهنگ: درآمدی بر نظریه‌ی نشانه‌شناختی یوری لوتمان*. ترجمه‌ی حسین سرفراز، تهران: علمی و فرهنگی.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *نشانه – معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
ـــــــــــــــــ (۱۳۸۳). *نقش ایدئولوژیک نسخه‌بدل‌ها. نامه‌ی بهارستان*، سال ۵، شماره‌ی ۱ و۲، دفتر ۹، صص ۹۳-۱۱۰.
ـــــــــــــــــ (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
طالبیان، یحیی و اسلامیت، مهدیه. (۱۳۸۸). «بررسی نقش موسیقایی قافیه در شعر حافظ». *نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۵، پیاپی ۲۲، صص ۱۱۵-۱۳۹.
عبداللهی، منیژه. (۱۳۸۴). «پیوند عمودی و انسجام معنایی در غزل‌های حافظ». *مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، سال ۲۲، شماره‌ی ۳، صص ۱۲۴-۱۳۴.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام؛ از دومعنایی تا چندلایگی معنا». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات وعلوم انسانی*، سال ۱۶، شماره‌ی ۶۲، صص ۱۷-۳۶.
کوش، سلینا.(۱۳۹۶).*اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*.ترجمه‌ی حسین پاینده،تهران: مروارید.
گلی، احمد و محمدی، فرهاد. (۱۳۹۴). «ساخت رابطه‌ی تعلیلی-استنتاجی جملات در ابیات شعر حافظ». *شعرپژوهی(بوستان ادب) دانشگاه شیراز*، سال ۷، شماره‌ی ۴، پیاپی ۲۶، صص ۱۱۷-۱۴۰
مالمیر، تیمور. (۱۳۹۶). «کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ». *شعرپژوهی (بوستان ادب)دانشگاه شیراز*، سال ۹، شماره‌ی ۴، پیاپی ۳۴، صص۱۴۳-۱۶۲.
مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۸). *مکتب حافظ*. ج ۱و ۲، تهران: توس.