کهن‌نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۲۲۷–۲۵۳

پیوند تصویری می و چهره در دیوان حافظ

علیرضا محمدی کله‌سر*

شیوا وکیلی مطلق**

چکیده

یوری لوتمان، تأثیر شعر را حاصل برخورد نظام‌هایی مختلف می‌داند که به‌طور همزمان در متن عمل می‌کنند. البته وی از نظام تصاویر شعر سخن نگفته، ولی این نظام را نیز به دیگر نظام‌های مورد نظر لوتمان می‌توان افزود. کارکرد این نظام، حاصل پیوند میان تصاویر است. از این منظر، شبکهٔ این تصاویر می‌تواند دلالت‌هایی معنایی و زیباشناختی نیز داشته باشد. در مقالهٔ حاضر، با بررسی پیوند میان دو تصویر باده و چهره در شعر حافظ، پیچیدگی پیوند میان این دو تصویر در سه سطحِ وابسته‌های منفرد، تصاویر ترکیبی و پیوند تصاویر در سطح بیت نشان داده شده است. با تکیه بر این پیوندها، به دلالت‌هایی زیباشناختی و معنایی نو و فراتر از دلالت‌های زبانی در دیوان حافظ می‌توان دست یافت. با این نگاه، افزون بر تکنیک‌های بلاغی و معنای لغوی ابیات حافظ، تکنیک‌ها و معانی ثانوی حاصل از این پیوندهای تصویری را نیز می‌توان دریافت. تحلیل این شبکهٔ تصاویر شعری، بر ایدهٔ این‌همانی تصاویر در محور جانشینی تکیه داشته است.

کلیدواژه‌ها: نظام تصاویر، این‌همانی، محور جانشینی، شبکهٔ تصاویر، حافظ.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد (نویسندهٔ مسئول)، a.mohammadi344@gmail.com
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، vakili.shiva6@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۳۹۸/۱۱/۱۸، تاریخ پذیرش:۱۳۹۹/۰۲/۱۴

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

۱. مقدمه

نخستین و مرسوم‌ترین تلقی از پیوند میان تصاویر در شعر، متوجه تکنیک‌های بلاغی همچون استعاره و تشبیه است. ویژگی مشترک این نوع پیوندها، تکیه‌شان بر شباهت میان تصاویر یا حوزه‌های معنایی است. اما از گونهٔ دیگری از پیوند تصویری هم می‌توان نام برد که بیش از آنکه ادعای مشابهت داشته باشند ادعای این‌همانی دارد. از این منظر، پیوند میان تصاویر بیش از آنکه حاصلِ شباهت آنها باشد، حاصل پیوندهای برآمده از یکی بودن تصاویر است؛ چنانکه یک تصویر هر بار به شکلی ظاهر می‌شود.

این نگاه را می‌توان، برداشتی نزدیک به برخی تلقی‌ها از اسطوره و تفکر اسطوره‌ای دانست. کاسیرر یکی از مبانی مهم تفکر اسطوره‌ای را اصل این‌همانی می‌داند که بیشترکهن بر ادغام و یکسان‌سازی عینی تأکید دارد تا جداسازی و تمایزهای مفهومی:

> اسطوره به نظر می‌رسد همه چیز را روی هم می‌ریزد و آن‌ها را بی‌آنکه از یکدیگر تفکیک و متمایز کرده باشد با یکدیگر متحد و در هم ادغامشان می‌کند. روابطی که اسطوره میان عناصر وضع می‌کند به گونه‌ای است که بین عناصر نه تنها رابطهٔ ایده‌آل دو سویه‌ای برقرار می‌شود بلکه به‌طور مثبت با یکدیگر هم‌هویت می‌گردند و همهٔ آنها یک چیز می‌شوند (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۲۵).

این «وحدت جوهری» میان اشیاء و پدیده‌ها در فرایند نامگذاری نیز به چشم می‌خورد؛ جایی که از نظر کاسیرر نامِ یک شیء تنها نشانه‌ای برای اشاره به آن نیست بلکه به نوعی با خودِ آن شیء برابر و این‌همان است (همان: ۳۵۲– ۳۵۴). مرحلهٔ هیروگلیفی در نگاه نورتروپ فرای نیز تا حد زیادی همین ویژگی‌ها را در بر دارد. از همین روست که وی زبان اسطوره و شعر را متعلق به همین مرحله می‌خواند (فرای، ۱۳۸۸: ۲۶– ۲۷). همین نگاه را در بطن توصیف فروید از رویا و مکانیسم‌های آن نیز می‌توان دید. به‌زعم وی، اساسی‌ترین مکانیسم رؤیا، اصل تشابه است که بر این‌همانی تصاویر و نمادها تکیه دارد. مهرگان با توجه بر همین اصل، شعر و رویا را برخاسته از بخشی واحد از روان انسان می‌پندارد و آن را خردِ غریزی می‌نامد (مهرگان، ۱۳۸۵: ۳۱ و ۱۰۸– ۱۰۹). آنچه در تمامیِ این برداشت‌ها مشترک است اصل این‌همانی است که فارغ از تمایزهای مفهومی میان پدیده‌ها و مفاهیم، به راحتی از یکی به دیگری می‌لغزد و با فراتر رفتن از ادعای مشابهت بر یکی بودن و این‌همانی پدیدارها تأکید می‌کند. این ویژگی در بررسی تصاویر شعری می‌تواند دلالت‌هایی زیباشناختی به همراه داشته باشد.

به نظر می‌رسد بررسی تصاویر و پیوند میان آنها در دیوان حافظ از این منظر می‌تواند بخشی از ظرفیت ادبی و زیباشناسانهٔ غزل‌های حافظ را آشکار کند. از این رو در نوشتار حاضر، پیوند میان دو مورد از تصاویر مهم و پرتکرار در دیوان حافظ مورد بررسی قرار خواهد گرفت. در این مقاله در پی پاسخ دادن به این سوال خواهیم بود که: شبکهٔ میان دو تصویر باده و چهره چگونه شکل می‌گیرد و چه کارکردهای زیباشناسانه در پی دارد؟

آن دسته از پژوهش‌هایی که به تصاویر کلیدی و هم‌بستگی‌های تصویری در شعر حافظ پرداخته‌اند، عمدتاً درپیِ معرفی تصویری مرکزی بوده‌اند که دیگر تصاویر همچون اقماری، گرد آن می‌چرخند. در کتاب «بلاغت تصویر»، درون‌مایهٔ اصلی غزل‌های حافظ، تناقض‌نمایی هستی دانسته شده که منجر به خلق تصاویر پارادوکسی می‌شود و از این میان، دو تصویر رند و شراب، به عنوان تصاویر محوری و کانونی شعر حافظ معرفی شده است (فتوحی، ۱۳۸۹ :۷۸). حسینی (۱۳۷۱) نیز در مقالهٔ «نظم کائناتی کلمات در شعر حافظ»، دل را «مرکز کهکشان شعر حافظ» دانسته و به جایگاه و کاربرد استعاره در شعر حافظ، استحالهٔ کلمات در هم و یکی شدن همهٔ تصاویر شعری با یکدیگر پرداخته است. همچنین، پایمرد در مقاله‌ای با عنوان «دل مرکز معنایی شعر حافظ» با نگرشی عرفانی، دل را مرکز معنایی شعر حافظ می‌شمارد و نشان می‌دهد دل و ترکیبات آن، پُربسامدترین واژگان در دیوان خواجه هستند (پایمرد، ۱۳۸۴: ۵۶). در اغلب این پژوهش‌ها اولاً پیوند تصاویر با تکیه بر کشف تصویری مرکزی تحلیل شده و ثانیاً این تحلیل‌ها بر مفهومی کردن تصاویر و تکنیک‌های ادبی –از جمله مفاهیم عرفانی و اسطوره‌ای– تکیه دارند نه کارکردهای زیباشناختی آنها.

برخی دیگر از پژوهش‌ها نیز به هم‌بستگی تصاویر شعری حافظ با تکیه بر مقولات بلاغت سنتی پرداخته‌اند. مثلاً مقالهٔ «تصویر می و متفرّعات آن در ذهن و زبان حافظ»، با بررسی تصاویر مربوط به می به این نتیجه رسیده است که تصاویر خلق شده از رهگذر تشبیه، بیشترین بسامد را در دیوان حافظ دارد (ترکمانی باراندوزی و دیگران، ۱۳۹۵). در برخی تفسیرها و شرح‌های حافظ نیز متناسب با ابیات مورد نظر، اشاراتی به پیوند میان می و معشوق شده است (پورنامداریان، ۱۳۹۲؛ خرمشاهی، ۱۳۸۳) ولی باید دانست که این نوع پیوندها اولاً بر آرایه‌های بدیعی و بیانی مخصوصاً رمزپردازی تکیه دارند و ثانیاً به ارجاعات برون‌متنی (مثلاً باورها و تفسیرهای برآمده از متون و شرح‌های عرفانی) اشاره دارند. مثلاً پورنامداریان در بخشی از کتاب خود بیان می‌کند که «حسن و جمال و چهرهٔ معشوق

می‌تواند در رمزهای شراب یا صراحی و جام شراب و کلمات مترادف با آنها بیان شود» و دلیل این امر را نیز این می‌داند که «دیدار جمال معشوق برای عاشق از هر شرابی سکرآورتر است» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۱۶۵). روشن است که نکاتی همچون مورد یادشده، همانندی شراب و چهرهٔ معشوق را از منظر وجه شبهی خاص بررسی می‌کنند، چنانکه شراب را می‌توان به چهرهٔ معشوق ترجمه کرد. همچنین این همانندی چنان عمومی و مربوط به سنت ادبی–عرفانی است که به‌صورت رمزپردازی در سنت «شعر عاشقانه و عارفانه» (همان‌جا) استفاده می‌شود و اختصاص به شعر حافظ ندارد.

پژوهش حاضر، بر آن است تا بدون تکیه بر مفاهیم عرفانی، فلسفی و اسطوره‌ای و فروکاست تصاویر شعری به این مفاهیم، کارکردهای زیباشناسانهٔ شبکهٔ تصویری می و چهره آشکار شود. در این راه با پرهیز از تلاش برای تبدیل یک تصویر به تصویری مرکزی در پی آشکارسازی ارتباط شبکه‌ای این تصاویر و وابسته‌های آن با یکدیگر خواهیم بود. به این منظور، ابتدا به معرفی وابسته‌های تصویری باده و چهره خواهیم پرداخت و پس از آن چگونگی ارتباط این دو تصویر و کارکردهای زیباشناختی آن را در سه سطح بررسی خواهیم کرد.

۲. وابسته‌های تصویری

کشف وابسته‌های تصویری یا معنایی، نیازمند نگاهی ساختاری است. در این نگاه، وابسته‌های معنایی یا تصویری یک مفهوم یا تصویر، از بیرون از متن یا متون مورد نظر وارد آن شبکهٔ تصویری نمی‌شوند. به عبارت دیگر، ویژگی‌های بصری و توصیفی یک تصویر – همچون ویژگی‌ها و مولفه‌های معنایی یک واژه– اموری ذاتی، بدیهی و از پیش موجود تلقی نمی‌شوند که همواره با آن تصویر یا واژه همراه باشند و بدون وابستگی به بافت، از متن و زمینه‌ای به متن و زمینه‌های دیگر انتقال یابند. این ویژگی‌ها و مولفه‌های وابسته، دورن یک متن و با توجه به کاربرد یک تصویر ساخته می‌شوند. بنابراین نوع صورت‌بندی دیوان حافظ از تصویری همچون چهره یا می، با صورت‌بندی متنی دیگر متفاوت خواهد بود. یکی از عوامل مهم ایجاد این تفاوت این است که هر متن، این تصاویر را با تأکید بر وابسته‌هایی خاص تعریف و بازنمایی می‌کنند. پس برشمردن وابسته‌های تصویری و معنایی یک تصویر، راهی است برای تحلیل نوعِ بازنمایی آن تصویر در یک متن خاص.

چنانکه در مقدمهٔ این نوشتار نیز اشاره شد در برخی پژوهش‌ها، این وابسته‌های تصویری با استعاره‌هایی همچون خوشه یا منظومه بازنموده شده که در عین شباهت با وابسته‌ها، تفاوت‌هایی بنیادین نیز با آن دارند. لازمهٔ وجود خوشهٔ تصویری، وجود یک تصویر مرکزی یا «تصویر کانونی» است که «تمام ساخت‌ها و تصویرهای فرعی بر گرد آن می‌چرخند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۷۷). بر همین اساس، در این پژوهش‌ها تلاش شده است تا تصویر مرکزی در منظومه‌ها و آثار مختلف معرفی شود. مثلاً «در آثار مولوی، اندیشهٔ اتحاد و رجعت جزء به‌سوی کل، در تصویر «دریا» و خوشه‌های تصویری مرتبط با آن (ساحل، رود، قطره، مرغابی، ماهی و ...) تجسّم یافته است» (همان‌جا). معرفی شب، عصیان، زوال انسان به ترتیب به عنوان مرکز تصاویر شعر نیما، شاملو و فروغ (همان: ۷۹– ۸۰) و شمس (خورشید) به عنوان «نماد اعظم» یا مرکز شبکهٔ تصاویر دیوان شمس (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۷: ۲۶۹) نیز از همین سنخ است. همین رویکرد در مطالعات حافظ‌شناسی نیز به چشم می‌خورد. در پژوهش‌های مختلف، تصاویر «رند» و «شراب» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۷۸) و دل (حسینی، ۱۳۷۱: ۴؛ پایمرد، ۱۳۸۴: ۵۶) به عنوان تصویر مرکزی و کانونی در دیوان حافظ معرفی شده‌اند که سایر مفاهیم و تصاویر به نوعی جزو اقمار این منظومه محسوب می‌شوند.

این در حالی است که در مقالهٔ حاضر، به جای منظومه‌ای با یک تصویر مرکزی، با یک شبکهٔ در هم تنیده مواجهیم که تصاویر آن به یکدیگر تبدیل می‌شوند و بسته به اینکه مرکز نگاهمان را بر کدام یک از این تصاویر متمرکز کنیم، هر یک از آنها می‌توانند به‌طور موقت به تصویری مرکزی تبدیل شوند. بدیهی است با توجه به توضیحات بالا، هنگامی که از وابستهٔ تصویری باده سخن می‌گوییم، این وابستگی، به معنای این نیست که وابسته‌ها نسبت به باده یا چهره اهمیتی کمتر دارند. این تصاویر به این دلیل در جایگاه وابسته قرار می‌گیرند که باده و چهره به‌طور موقت –و در این نوشتار– به مرکز نگاه ما تبدیل شده‌اند و اگر در پژوهش‌های بعدی به سایرتصاویر پرداخته شود، ساخت شبکه‌ایِ تصاویر دیوان حافظ نمود روشن‌تری خواهند یافت.

۱.۲ وابسته‌های تصویری باده

در نوشتار حاضر برای معرفی وابسته‌های تصویری– معناییِ باده در شعر حافظ دو نکته در نظر گرفته شده است؛ نخست اینکه تلاش شده است تا بر وابسته‌هایی تأکید شود که برای

نشان دادن پیوندهای تصویری باده و چهره به کار می‌آیند. البته نباید فراموش کرد که با توجه به درهم تنیدگی این دو تصویر، شاید بتوان گفت اغلب وابسته‌های تصویری آنها به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به ایجاد چنین پیوندی کمک می‌کنند. بنابراین وابسته‌های معرفی شده در بخش‌های بعدی، برجسته‌ترین و آشکارترین نمونه‌هایی هستند که در پیوند دو تصویر مهم باده و چهره نقش دارند. دوم اینکه موارد مورد نظر نوشتار حاضر وابسته-هایی را شامل نمی‌شوند که به‌طور طبیعی یا از نظر فرهنگ غالب، در حوزهٔ تصویری باده قرار می‌گیرند. با این توضیحات، مواردی چون مستی، میخانه، ساقی و خرابات که بدون بررسی ابیات دیوان حافظ نیز می‌توانند در دایرهٔ تصویری و معنایی باده قرار گیرند در بخش‌های بعدی جایی نخواهند داشت. از همین رو کلماتی مانند خراب نیز در معنای مست و هم به عنوان واژه‌ای که می‌توان آن را با خرابات هم‌ریشه دانست (حمیدیان، ۱۳۹۰: ۸۳۹) جزو همین دسته قرار می‌گیرند.

۱.۱.۲ روشنی (نور)

گذشته از تصاویر متعددی که در دیوان حافظ از نور و روشنی ساخته شده است، پیوند نور و باده از گسترده‌ترین تصاویر و پیوندها در این اشعار است. نور و روشنی در شعر حافظ از سویی با پیشینهٔ ایرانی- زرتشتی این تصویر ارتباط دارد و از سوی دیگر با زمینه‌های عرفانی این تصویر. تقدس و اهمیت نور در ایران باستان و آیین زرتشت (نوشیروان‌جی دهالا، ۱۳۷۷)، بعد از اسلام نیز به حیات خود ادامه داده است؛ چنانکه ردپای آن را در عرفان اسلامی بیش از سایر حوزه‌ها می‌توان دید (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۶: ۱۶۸– ۱۹۰). اما گذشته از پیشینهٔ تاریخی و فرهنگی، از منظری زیباشناختی، پیوند ژرف نور و باده در دیوان حافظ، نور و روشنی را به یکی از وابسته‌های تصویری باده تبدیل کرده است. در ابیات زیر، این پیوند به شکلی صریح و مستقیم و گاه نیز با تکیه بر یکی از وابسته‌های فرهنگی یا طبیعی باده (مانند خرابات، ساقی، مستی و...) نمایش داده شده است:

ساقی به نور باده برافروز جام ما مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۱)

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم وین عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم

(همان: ۳۵۷)

همچو جم جرعهٔ ما کش که ز سرّ ملکوت　　پرتـو جـام جهـان‌بـین دهـدت آگـاهی
(همان: ۴۴۸)

شـعاع جـام و قـدح نـور مـاه پوشـیده　　عـــذار مغبچگـــان راه آفتـــاب زده
(همان: ۴۸)

در عشق خانقـاه و خرابـات فـرق نیسـت　　هر جا که هست پرتو روی حبیـب هسـت
(همان: ۶۳)

از سوی دیگر می‌توان وابسته‌های طبیعی یا شبه‌طبیعی نور را نیز در همین مجموعه قـرار داد؛ آتش یکی از مهم‌ترین آنهاست. آتش در شعر حافظ گاه با نور، گاه با سـوزندگی و گـاه با هر دو پیوند دارد که این چندگانگی در گام‌های بعدی می‌تواند به ایجاد تصاویر ترکیبـی و چندگانه بینجامد:

تخـت زمـرد زده اسـت گـل بـه چمـن　　راح چـــون لعـــل آتشـــین دریـــاب
(همان: ۱۳)

خرقـهٔ زهـد مـرا آب خرابـات ببـرد　　خانـهٔ عقـل مـرا آتـش میخانـه بسـوخت
(همان: ۱۷)

ملک ایـن مزرعـه دانـی کـه ثبـاتی ندهـد　　آتشـی از جگـر جـام در امـلاک انـداز
(همان: ۲۶۴)

ساقیا یک جرعه ده زان آب آتشگون که مـن　　در میـان پختگـان عشـق او خـامم هنـوز
(همان: ۲۶۵)

من که از آتش دل چون خم می در جوشم　　مهر بر لب زده خون می‌خـورم و خاموشـم
(همان: ۳۴۰)

از تاب آتش می بر گـرد عارضـش خـوی　　چون قطره‌های شبنم بر برگ گـل چکیـده
(همان: ۴۲۵)

۲.۱.۲ آب

پیوند آب با باده از نظر بلاغی بیشتر از طریق تشبیه، اضافهٔ تشبیهی و استعاره صورت می‌پذیرد و از همین رو پیوندی است مستقیم و بدون پیچیدگی‌های هنری و تصویرپردازانه.

کنون به آب می لعل خرقه می شویم　　نصیبهٔ ازل از خود نمی‌توان انداخت

(همان: ۳۱)

به آب روشن می عارفی طهارت کرد　　علی‌الصباح که میخانه را زیارت کرد

(همان: ۱۳۲)

آبی که خضر حیات از او یافت　　در میکده جو که جام دارد

(همان: ۱۱۸)

این پیوندها، غیر از پیوندهای مبتنی بر مجاز، گاه بر کارکردهای مبتنی بر استعاره‌ها نیز تکیه دارند:

چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم　　گرم به باده شویید حق به دست شماست

(همان: ۲۲)

۳.۱.۲ آینه

تصویر آینه نیز یکی دیگر از تصاویر مرتبط با باده در دیوان حافظ است. افزون بر حضور نمادین آینه در باور و آیین‌های ایرانی (یاحقی، ۱۳۹۰: ۵۳)، همنشینی تاریخی و آیینی این تصویر با دیگر تصاویر معرفی شده در بخش‌های پیشین نیز نمود پیشینهٔ نمادین آن در فرهنگ ایرانی است. در دیوان حافظ پیوند میان آینه با باده مجموعه‌ای از تصاویر را ایجاد کرده است که اغلب آنها به سادگی در حوزهٔ مجازها می‌گنجند:

آیینهٔ سکندر جام می است بنگر　　تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا

(حافظ، ۱۳۸۱: ۵)

دیدمش خرم و خندان قدح باده به دست　　واندر آن آینه صدگونه تماشا می‌کرد

(همان: ۱۴۳)

صوفی بیا که آینه صافیست جام را　　تا بنگری صفای می لعل‌فام را

(همان: ۷)

۴.۱.۲ چشم

در ابتدایی‌ترین و ظاهری‌ترین سطح، همانندپنداری چشم معشوق به چشم مست یا بیمار می‌تواند نمایانگر پیوند چشم و باده باشد ولی چنانکه در بخش‌های بعدی نشان داده خواهد شد، شکل‌های پیچیده‌تر این پیوند با واسطه‌گریِ سایر وابسته‌های تصویری خودنمایی خواهند کرد:

کی کند سوی دل خستهٔ حافظ نظری　　چشم مستش که به هر گوشه خرابی دارد

(همان: ۱۲۴)

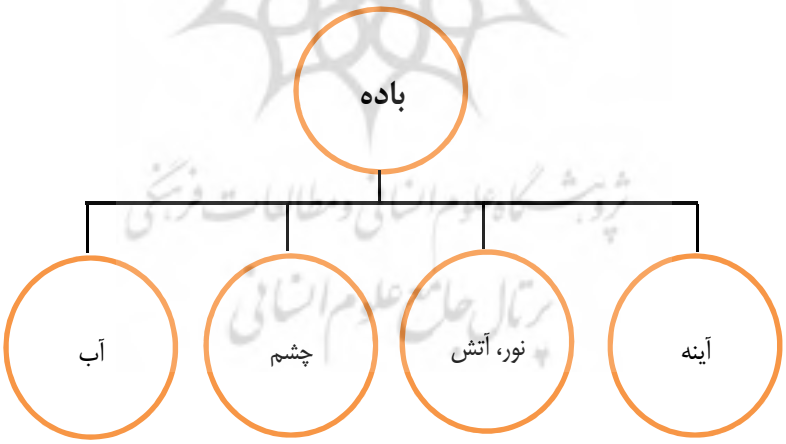
هر دم به یاد آن لب میگون و چشم مست　　از خلوتم به خانهٔ خمار میکشی

(همان: ۴۵۹)

شرمش از چشم می‌پرستان باد　　نرگس مست اگر برویـد باز

(همان: ۲۶۲)

مجموع تصاویر معرفی شده در بخش‌های پیشین را در شکل ۱ می‌توان دید:



شکل ۱: وابسته‌های تصویری باده

۲.۲ وابسته‌های تصویری چهره

۱.۲.۲ آتش

چنانکه در مورد باده نشان داده شد، در دیوان حافظ تصاویر مربوط به نور و پیوند آن با چهره نیز با دو ویژگی روشنی و سوزندگی مرتبط است. سوزندگی چهره معمولاً با تشبیه به آتش نمایان می‌شود:

آتش رخسار گل خرمن بلبل بسوخت　　چهرهٔ خندان شمع آفت پروانه شد
(همان: ۱۷۰)

جان عشاق سپند رخ خود می‌دانست　　وآتش چهره بدین کار برافروخته بود
(همان: ۲۱۱)

اما در مورد ویژگی روشنی، از مجموعهٔ بزرگتری از تصاویر همچون آتش، شمع، مشعل، روز و خورشید استفاده شده است:

ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت　　کار چراغ خلوتیان باز درگرفت
آن شمع سرگرفته دگر چهره برفروخت　　وان پیر سالخورده جوانی ز سر گرفت
(همان: ۸۶)

کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین‌دل　　در پی‌اش مشعلی از چهره برافروخته بود
(همان: ۲۱۱)

بی مهر رخت روز مرا نور نمانده است　　وز عمر مرا جز شب دیجور نمانده است
(همان: ۳۸)

پروانه را ز شمع بود سوز دل ولی　　بی شمع عارض تو دلم را بود گداز
(همان: ۲۶۰)

۲.۲.۲ گل/ باغ

همانند کردنِ چهره به باغ، چمن یا گل در دیوان حافظ این تصاویر را جزو وابسته‌های تصویری چهره قرار می‌دهد. وجوه شبه متعددی از جمله، زیبایی، سرخی، درخشندگی و تر و تازگی در این پیوندها دخالت دارند:

نه من بر آن گل عارض غزل‌سرایم و بس که عندلیب تو از هر طرف هزارانند
(همان: ۱۹۵)

زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار چیست طاووس که در باغ نعیم افتاده است
(همان: ۳۶)

خوش چمنی‌ست عارضت خاصه که در بهار حسن
حافظ خوش کلام شد مرغ سخن‌سرای تو
(همان: ۴۱۱)

۳.۲.۲ آینه

آینه از وابسته‌های تصویری مشترک میان باده و چهره است که معمولاً در قالب تشبیه رخ به آینه ارائه می‌شود و در برداشت نخست می‌توان آن را نشانهٔ زیبایی چهره در نظر گرفت:

مهر تو عکسی بر ما نیفکند آیینه‌رویا آه از دلت آه
(همان: ۴۱۸)

یا رب این آینهٔ حسن چه جوهر دارد که در او آه مرا قوت تأثیر نبود
(همان: ۲۰۹)

۴.۲.۲ آب

تصویر آب برخلاف اغلب وابسته‌های تصویری بالا به صورت تشبیه به چهره نمایان نمی‌شود. با وجود این، در دیوان حافظ پیوندی تکرارشونده میان این دو تصویر وجود دارد که با تکیه بر مواردی همچون عرق نشسته بر چهره، تر و تازگی چهره، درخشندگی و غیره به دست می‌آید:

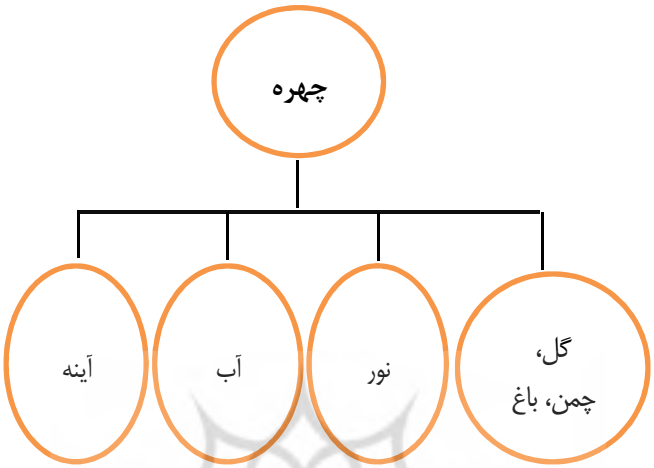
بفشان عرق ز چهره و اطراف باغ را چون شیشه‌های دیدهٔ ما پر گلاب کن
(همان: ۳۹۵)

زینهار از آب آن عارض که شیران را از آن تشنه لب کردی و گردان را در آب انداختی
(همان: ۴۳۳)

گل بر رخ رنگین تو تا لطف عرق دید در آتش شوق از غم دل غرق گلاب است

(همان: ۲۹)

مجموعهٔ وابسته‌های تصویری چهره را در شکل ۲ می‌توان دید[۱]:



شکل ۲: وابسته‌های تصویری چهره

۳. پیوندهای تصویری

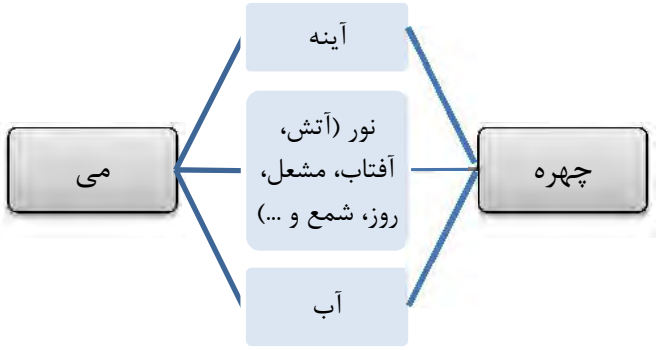
در این بخش به تحلیل پیوندهای تصویری میان چهره و باده خواهیم پرداخت. چنانکه پیشتر نیز گفته شد، پیوند تصویری در نوشتار حاضر فراتر از مانند دانستن یکی به دیگری از طریق آرایه‌های بلاغی است و به نوعی در هم‌تنیدگی و همبستگی اشاره دارد که اولاً بر پایهٔ این‌همانی تصاویر توجیه‌پذیر است و ثانیاً بیشتر بر پیوندهای غیرمستقیم میان وابسته‌های تصویری باده و چهره استوار است. این برداشت از پیوند تصاویر، در سطحی کلان‌تر می‌تواند لایه‌ای زیباشناختی در شعر باشد که همزمان با سایر لایه‌های معنایی، آوایی، صوتی، دستوری و ...، ادراکی چندوجهی را از فرم و معنای شعر ایجاد می‌کند. این عملکردِ همزمان لایه‌ها را می‌توان همسو با نظرات یوری لوتمان دربارهٔ ساخت‌ها یا نظام‌های مختلف در متن هنری دریافت. هر یک از این نظام‌ها که حاصل تکرارهایی در سطح واجی، نحوی، وزنی، معنایی و غیره هستند (لوتمان، ۱۹۹۷: فصل ششم)، مجموعه‌ای از قواعد را فراتر از کاربرد روزمرهٔ زبان به متن هنری می‌افزایند که به‌طور همزمان ولی مستقل از یکدیگر سطحی از کارکرد هنری متن را تشکیل می‌دهند. از این گفته می‌توان دریافت که

چنین دیدگاهی مبتنی بر برخی پیش‌فرض‌های فرمالیستی از جمله تقابل زبان روزمره و ادبی است.

بر همین اساس می‌توان نوعی نظام تصویری را نیز به نظام‌های مورد نظر لوتمان افزود که تا حد زیادی کارکرد و فرایندی مشابه با آنها را دارد. بنابراین باید بتوان نشان داد که تصاویر در دیوان حافظ پیوندی مستقل از لایهٔ مربوط به «زبان طبیعی» (همان: ۱۰۷) با یکدیگر ایجاد می‌کنند که افزون بر کارکردهای زیباشناختی، از دلالت‌های محتوایی نیز خالی نیست. همبستگی تصویری میان چهره و باده در شعر حافظ به سه شکل مختلف نمود می‌یابد که شکل اول، ساده‌ترین و شکل سوم، پیچیده‌ترین و دلالت‌مندترین نوع همبستگی و نظام تصویری است. در هریک از بخش‌های آینده به یکی از آنها خواهیم پرداخت.

۱.۳ وابسته‌های تصویری مشترک

با نگاهی به وابسته‌های تصویری باده و چهره در بخش‌های پیشین، می‌توان وابسته‌هایی مشترک میان آنها یافت که موجب پیوند (بی‌واسطه یا باواسطه) میان این دو تصویر می‌شوند. مثلاً تصویر نور یا روشنایی ظاهراً نمی‌تواند پیوندی را میان باده و چهره برقرار کند، ولی به دلیل قرار گرفتن در شبکهٔ تصویری نشان داده شده در شکل ۱ و ۲، موجب همبستگی تصویری خواهد شد. به عبارت دیگر، روشنی در شعر حافظ یکی از مولفه‌ها یا وابسته‌های تصویری- معنایی باده و چهره است، چنانکه هنگام درک این دو تصویر در شعر حافظ، لاجرم باید بر این وابسته تکیه کرد. پس اگرچه ممکن است باده و چهره به‌صورت استعاره‌ها و تشبیه‌های مرسوم در بلاغت به یکدیگر همانند نشده باشند، پیوند یاد شده موجب می‌شود تا فهم مخاطب بتواند به راحتی از یکی به دیگری بلغزد. آنچه گفته شد در مورد آینه و آب نیز به روشنی صدق می‌کند. در تمامی این موارد وابسته‌های مشترک موجب پیوند تصویری- معنایی چهره و می می‌شوند.



شکل ۳: پیوند مستقیم باده و چهره از طریق وابسته‌های تصویری مشترک

گونه‌ای دیگر از این پیوندها نیز به صورت پیوندهایی باواسطه و غیرمستقیم نمود می‌یابند. وابستهٔ تصویری باغ/ گل/ چمن یکی از این نمونه‌ها است. این تصاویر، با وابسته‌های تصویری چهره، پیوندی مستقیم، و با وابسته‌های تصویری باده، پیوندی غیرمستقیم دارند. مثلاً در نمونهٔ زیر، چمن و غنچه به‌عنوان وابسته‌های تصویری چهره، با چشم (باغ نظر) به‌عنوان وابستهٔ باده مرتبط می‌شود و بدین ترتیب پیوندی غیرمستقیم میان تصاویر چهره و باده را در بیت می‌توان تشخیص داد:

جان فدای دهنش باد که در باغ نظر چمن‌آرای جهان خوش‌تر از این غنچه نبست

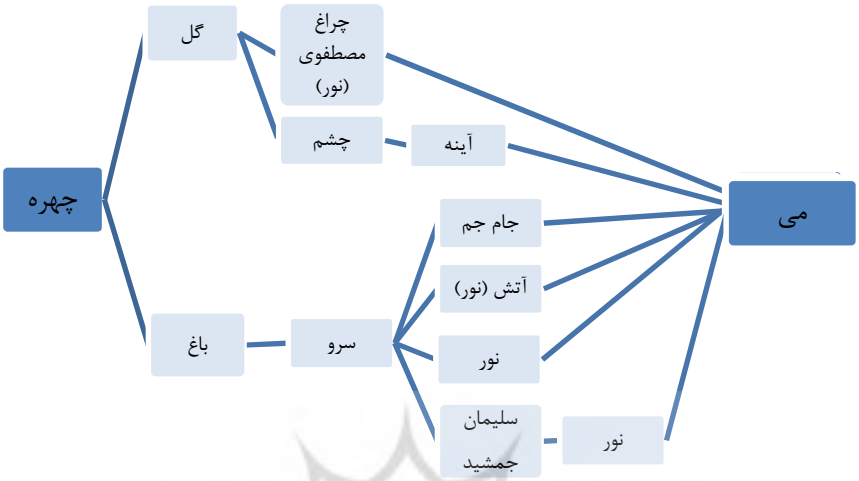
(حافظ، ۱۳۸۱: ۲۴)

در نمونهٔ زیر نیز گل و چمن به‌عنوان وابسته‌های تصویری چهره، با چراغ به عنوان وابستهٔ تصویری باده ارتباط دارند:

در این چمن گل بی‌خار کس نچید آری چراغ مصطفوی با شرار بولهبیست

(همان: ۶۴)

بخشی از این پیوندهای تصویری مستقیم و غیرمستقیم را در شکل ۴ می‌توان نشان داد:



شکل ۴: پیوند غیرمستقیم باده و چهره

۲.۳ تصاویر ترکیبی

دومین شکل از نمایش پیوستگی میان تصاویر باده و چهره در تصاویر ترکیبی‌ای نمود می‌یابد که زیرساخت آنها را همین پیوند یاد شده تشکیل می‌دهد. در اینجا منظور از تصاویر ترکیبی، تصاویری است که مرکب از اجزایی چون کنش‌ها، افراد و عناصر زمانی و مکانی. در بلاغت سنتی، این نوع تصاویر را با نام‌هایی چون تشبیه مرکب، استعارهٔ مرکب، تشبیه تمثیل و غیره می‌شناخته‌اند، اما در مقالهٔ حاضر با چشم‌پوشی از این تعاریف –که خالی از اشکالاتی همچون ابهام و همپوشانی نیز نیستند– تمامی نمونه‌های مورد نظر را تحت عنوان تصاویر ترکیبی به بحث خواهیم گذاشت. در بخش‌های پیش رو مهم‌ترین و پرتکرارترین تصاویر ترکیبی را معرفی خواهیم کرد که زیرساخت آنها را پیوند تصویری باده و چهره تشکیل می‌دهند:

۱.۲.۳ دختر گلچهر رز

دختر رز، دختر گلچهر رز و دیگر ترکیب‌های همانند آن از جملهٔ تصاویر ترکیبی در دیوان حافظ هستند که زیرساخت تصویری و زیباشناختی آنها را باید در پیوند میان دو تصویر باده و چهره و همچنین وابسته‌های تصویری آنها یافت. تصویر دختر رز، در شعر شاعران پیش از حافظ نیز به چشم می‌خورد (مظفری و حبیبی، ۱۳۹۴: ۲۰۲– ۲۰۴)، اما نکته اینجاست که در شعر حافظ، به شکل جزیی از یک نظام و شبکهٔ تصویری درهم تنیده خودنمایی می‌کند که مبتنی بر پیوند دو تصویر باده و چهره است.

گذشته از بررسی‌های تاریخی، اسطوره‌شناسانه و روان‌شناسانه در مورد ارتباط میان دختر و شراب (رز)، اغلب بررسی‌های زیباشناختی دربارهٔ این تصویر به مواردی همچون «جنسیت‌گرایی پنهان» در این تصویر محدود می‌شود که خود را در ارتباط میان زیبایی زن و شراب نمایش می‌دهد: (همان: ۲۲۵). اما در نوشتار حاضر، این تصویر از زاویهٔ زیباشناسی ادبی و با تأکید بر تصویرپردازی‌های چند لایه و مبتنی بر این‌همانی تصاویر و پدیدارها بررسی خواهد شد. در این تصویر ترکیبی، گلچهره بودن از طرفی، نشانهٔ زیبایی، لطافت و برافروختگیِ چهره و از وجهی دیگر، مبیّن رنگ سرخ و ارغوانیِ می است؛ به سبب وجود چنین ویژگی‌هایی در چهره و باده، این دو تصویر اینگونه با هم ترکیب می‌شوند. افزون بر این، وابسته‌های تصویری مشترک در باده و چهره از جمله روشنی و آیینگی، پیوستگی با تصاویر آب، آتش و گل نیز در پرورش چنین تصویری تأثیر دارند؛ چنانکه در لایه‌های بعدی، با فراخوانیِ تک تک این تصاویر، تبدیل آنها به یکدیگر و لغزش ذهن از یکی به سوی دیگری مواجه خواهیم بود. افزون بر اینها، زیبایی رخسار را می‌توان به راحتی با آتش‌گونی، سرخی و نگارین بودن باده نیز جابه‌جا کرد. در نمونه‌های زیر، افزون بر تمامی وابسته‌های معنایی، بر تصویر نور و حرکت از تاریکی به روشنی نیز تأکیدی صریح شده است. بنابراین می‌توان گفت دختر رز فراتر از یک تصویر واحد برایند شبکه‌ای از تصاویر مبتنی بر پیوند باده و چهره است.

به نیم‌شب اگرت آفتاب می‌باید　　ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۱۸)

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر　　که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبی است

(همان: ۶۴)

۲.۲.۳ چهرهٔ ارغوانی (افروخته)/ پیر گلرنگ

چهرهٔ ارغوانی یا افروخته یکی دیگر از تصاویر مرکب و پرتکرار در دیوان حافظ است که با تصویر دختر گلچهر رز نیز بی‌ارتباط نیست. ارغوانی بودن شراب معمولاً نتیجهٔ نگاهی تشبیهی بر مبنای شباهتِ رنگ میان «لعل، گل سرخ ، لاله و ارغوان» با شراب دانسته شده است (ترکمانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۹۸). در این برداشت، پیوندی تک‌وجهی از نوع تشبیه و با محوریت یک وجه شبه مدّنظر بوده است. این در حالی است که همسو با ایدهٔ طرح شده در نوشتار حاضر، چهرهٔ ارغوانی، تصویری است مرکب از وابسته‌های تصویری- معنایی باده و چهره که با آشکار کردن پیوندی چندوجهی در قامت یک تصویر، لایه‌های تصویری- معنایی مختلف را به ذهن متبادر می‌کند. اگر مجموعهٔ وابسته‌های تصویری باده و چهره را در نظر داشته باشیم، ویژگی‌ها و کارکرد زیباشناختی تصویرِ چهرهٔ ارغوانی را به تصاویرِ چهرهٔ گلگون، چهرهٔ افروخته، گلرخ، باغ عارض، رویِ سرخ و خونبار نیز می‌توان بسط داد:

بیا به میکده و چهره ارغوانی کن مرو به صومعه کانجا سیاه‌کارنند

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۹۵)

زردرویی میکشم زان طبع نازک بی‌گناه ساقیا جامی بده تا چهره را گلگون کنم

(همان: ۳۴۹)

بیا ای ساقی گلرخ بیاور باده‌ای رنگین که فکری در درون ما از این بهتر نمی‌گیرد

(همان: ۱۴۹)

چون آفتاب می از مشرق پیاله بر آید ز باغ عارض ساقی هزار لاله بر آید

(همان: ۲۳۴)

هرکه چون لاله کاسه‌گردان شد زین جفا رخ به خون بشوید باز

(همان: ۲۶۲)

به طرب حمل مکن سرخیِ رویم که چو جام خون دل عکس برون می‌دهد از رخسارم

(همان: ۳۲۴)

می‌نماید عکس می در رنگ روی مهوشت همچو برگ ارغوان بر صفحهٔ نسرین غریب

(همان: ۱۴)

یادآوری این نکته ضروری است که در هر یک از نمونه‌های بالا، وابسته به نوع عناصر همنیشن‌شده، مجموعه‌ای خاص از وابسته‌های تصویری می و چهره فراخوانده و برجسته می‌شوند. مثلا در بیت چهارم، گل (لاله/ باغ) و روشنی (نور، روز، خورشید)، در کنار سرخی و فروزندگی به‌صورت همزمان و چندلایه فراخوانده می‌شوند. ارزش زیباشناختی این نمونه، آنجاست که با فراتر رفتن از مقولاتی بلاغی، که مستلزم گذر از یک وجه (مشبه به) و تکیه کردن بر وجهی دیگر از ساخت تشبیهی (مشبه)، تمامی این وابسته‌های تصویری به‌طور همزمان در تصویر حضور دارند. این همزمانی از سویی بر این‌همانی تصاویر شعر حافظ تکیه دارند و از سویی دیگر نوعی لایه یا نظام تصویری ایجاد می‌کنند که در بحث از زیباشناسی شعر حافظ مغفول مانده است. در همین راستا می‌توان به تصویر پیر گلرنگ نیز اشاره کرد.

پیر گلرنگ من اندر حق ارزق‌پوشان رخصت خبث نداد ار نه حکایت‌ها بود

(همان: ۲۴)

برخی از شارحانحافظ ، پیر گلرنگ را گاه استعاره از شراب کهن (خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۷۴۰) و گاه نیز پیری دانسته‌اند که به سبب مستی چهره‌ای سرخ و برافروخته یافته است (همان: ۷۴۱). به هر روی، ترکیب پیر گلرنگ –چه پیر را به‌صورت استعاری در نظر بگیریم چه ظاهری– زیرساختی تصویری را آشکار می‌کند که بر پیوند چهره و باده استوار است.

۳.۲.۳ چهره در جام می

تصویر پرکاربرد انعکاس چهره در جام می، افزون بر مضامین غنایی، بر مضامین عرفانی نیز دلالت می‌کند. در اغلب تفسیرهای حافظ نیز این تصویر ترکیبی، با تکیه بر یکی از این دو حوزهٔ غنایی و عرفانی شرح داده شده است. مثلاً زریاب خویی، افتادنِ فروغ رخ ساقی در آیینهٔ جام را، حاصل نگرشی حکیمانه و عارفانه دربارهٔ جهان می‌پندارد (زریاب خویی، ۱۳۷۴: ۳۷۸) و خرمشاهی نیز با بیان اینکه «ساقی همان معشوق ازلی است، نه ساقی دنیوی»، افتادن رخ ساقی در جام را، تجلی ذات الهی و جلوهٔ خداوند در اعیان می‌خواند (خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۴۸۵). از منظر بلاغت سنتی نیز در این تصویر با تشبیه ضمنی جام یا می به آینه مواجه هستیم که تصویر چهرهٔ یار را در خود انعکاس داده است. اما اگر این

تصویر را در دلِ شبکهٔ تصاویری بنگریم که تا کنون از روابط و پیوندهای چند لایه میان چهره و باده ترسیم شده است، می‌توان به پیچیدگی این تصویر پی برد:

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۱)

این همه عکس می و نقش نگارین که نمود یک فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد

(همان: ۱۱۱)

روزگاریست که دل چهرهٔ مقصود ندید ساقیا آن قدح آینه‌کردار بیار

(همان: ۲۴۹)

در این ابیات باده را همان چهره و رخ یار می‌توان در نظر گرفت که در عین باده بودن، چهره نیز هست. این‌همانی باده و چهره، سایر وابسته‌های تصویری این دو را نیز فراخوانی می‌کند؛ از جمله آینه، نور و گل. همانطور که در بخش‌های قبل گفته شد در اینجا نیز می‌توان زیبایی‌های چهره را با ویژگی‌های ظاهری باده همچون سرخی، آتش‌گونی و نگارین بودن، متناظر و این‌همان گرفت. این تناظر می‌تواند به درک تصاویر پیچیده‌تر کمک کند.

جام جم یا جام جهان‌نما این‌همانی باده و چهره را در تصویر ترکیبی چهره در جام می به خوبی می‌تواند توضیح دهد. جام جهان‌نما اگرچه گاه با استعاره‌هایی همچون آینه همراه می‌شود، مفهومی وسیع‌تر از آینه را در خود دارد. این جام، تنها منعکس کنندهٔ اوضاع جهان نیست بلکه به نوعی نمونهٔ کوچک و فشرده‌ای از خودِ جهان است. همین باور در نگاه عرفانی موجب پیوند جام‌جم با انسان، انسان کامل، دل و ... شده است (حمیدیان، ۱۳۹۱: ۲۰۱۷ و ۱۲۵۴؛ مرتضوی، ۱۳۸۳: ۱۶۲). پس تقابل میان عالم صغیر و کبیر همسویی آشکاری دارد با تقابل میان جهان و جام جهان‌نما. این پیوند بیش از آنکه نمودار بازنمایی و انعکاسی تشبیه‌گونه باشد بیانگر نوعی این‌همانی است. توجه به پیوند جهان و جام جم (و استعاره‌های گوناگون آن همچون دل) از منظر باورهای اسطوره‌ای و عرفانی، در کنار پیوند میان جام می و جام جم در شعر حافظ می‌تواند به درک این‌همانی میان باده و چهره در شعر حافظ یاری رساند. در هر حال نباید از یاد برد که این تصویر ترکیبی، تنها یکی از بخش‌های شبکهٔ بزرگی است که پیوند میان می و چهره را رقم می‌زنند.

۴.۲.۳ پوشاندن/ نمودنِ رخ

رخ پوشاندن یا رخ نمودن نیز تصویری ترکیبی در دیوان حافظ است که در زیرساخت خود پیوند چهره و باده را باز می‌نماید. از منظر بلاغت سنتی ماندن شراب در خُم، همانند نقاب بر چهره کشیدن است و آمدن می از خم به جام، سبو یا پیاله همانند تصویرِ نقاب از چهره گشودن. دریافتِ این همانندی، گاه مستلزم تکیه بر تمهیداتی همچون ایهام و تشبیه و استعاره است و گاه نیز این شباهت به صورت صریح ذکر می‌شود:

حاجت مطرب و می نیست تو برقع بگشا که به رقص آوردم آتش رویت چو سپند

(حافظ، ۱۳۸۱: ۱۸۱)

با وجود این، اگر با توضیحات ارائه‌شده در مقالهٔ حاضر، تصویرِ پوشاندن یا نمودنِ رخ را یکی از اشکال نمایش پیوند میان چهره و باده بدانیم، آنگاه نیازی به برگرفتن یکی از این معانی (به‌عنوان معنی نزدیک یا حقیقی) و دور انداختن دیگری (به‌عنوان معنای دور یا مجازی) نخواهد بود. این‌همانی تصاویر می و چهره در لایهٔ تصویری هر یک از این ابیات، نظامی زیباشناختی را بنا می‌نهد که بر تداخل و پیوند این دو تصویر و فراخوانیِ مداومِ وابسته‌ها تکیه دارد:

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن یعنی که رخ بپوش و جهانی خراب کن

(همان: ۳۹۵)

باده نوش از جام عالم‌بین که بر اورنگ جم شاهد مقصود را از رخ نقاب انداختی

(همان: ۴۳۳)

ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت کار چراغ خلوتیان باز در گرفت

(همان: ۸۶)

چون می ازخم به سبو رفت‌وگل افکند نقاب فرصت عیش نگه‌دار و بزن جامی چند

(همان: ۱۸۲)

سرّ خدا که در تتق غیب منزوی ست مستانه‌اش نقاب ز رخسار برکشیم

(همان: ۳۷۵)

چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هوهو منه ز دست پیاله چه می‌کنی هی‌هی

(همان: ۴۳۰)

در این ابیات، با یکی انگاشتن چهره و می، می‌توان دو تصویر همزمان و موازی را به شکل نظامی تصویری در نظر آورد که افزون بر لایه‌های معنایی و آوایی، به درک و تحلیل زیباشناسانهٔ اثر یاری خواهند رساند. در نمونهٔ نخست، افزون بر تصویر رخ پوشاندن/ نمودن، در درجهٔ نخست وابستهٔ تصویری گل و در درجهٔ بعدی سایر وابسته‌هایی همچون روشنی فراخوانده می‌شوند. همچنین این‌همانی میان باده و چهره موجب شده تا ویژگی‌های میِ در پرده (خم) به معشوق –به‌عنوان مخاطب ظاهریِ شاعر– نسبت داده شود. این فرایند در سایر ابیات نیز به ایجاد لایه‌های تصویری همزمان و موازی می‌انجامد.

در پایان این بخش، اشاره به تقابلی تصویری میان مستور و مست نیز مفید خواهد بود. این دو تصویر نیز همچون تصویر پوشاندن/ برگرفتن نقاب، بر پیوند باده و چهره دلالت دارند. در دیوان حافظ، تقابل مستور و مست نیز به‌طور همزمان یا برگِرد این دو تصویر اصلی می‌گردند، یا گردِ وابسته‌های آنها مانند چشم و یا دیگر تصاویر ترکیبی مانند دختر رز:

مگرم چشم سیاه تو بیاموزد کار ورنه مستوری و مستی همه کس نتوانند

(همان: ۱۹۳)

در گوشهٔ سلامت مستور چون توان بود تا نرگسِ تو گوید با ما رموز مستی

(همان: ۴۳۵)

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد شد سوی محتسب و کار به دستوری کرد

(همان: ۱۴۲)

بیا ساقی آن بکر مستور مست که اندر خرابات دارد نشست

(همان: ۵۰۸)

۳.۳ آمیختگی تصاویر در سطح بیت

سومین شکل از پیوندهای تصویری می و چهره در دیوان حافظ در ابیاتی رخ می‌دهد که در آنها وابسته‌های متعدد این تصاویر با یکدیگر پیوند دارند و موجب فراخوانیِ دیگر تصاویر مرتبط در سطح بیت می‌شوند. در اینجا نیز با شکل‌گیری نظامی تصویری روبرویم که اولاً

فارغ از تبیین‌ها و مقولات بلاغت سنتی بر زیرساختی مشترک (پیوند باده و چهره) استوارند و ثانیاً تمامی لایه‌های تصویری حاضر در بیت، فراخوانده می‌شوند و به جای یکدیگر می‌نشینند. مثلاً در بیت زیر، تعدد تصاویر وابسته به می و چهره تا حدی است که گویی این بیت از همنشینی مجموعه‌ای از تصاویرِ همانند ساخته شده که هر یک دیگری را تداعی می‌کند:

شراب‌خورده و خوی‌کرده می‌روی به چمن که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت

(همان: ۱۶)

در لایهٔ نخست، مجموعهٔ تصاویری ساده داریم که همگی از وابسته‌های مشترک باده و چهره هستند: شراب، خوی (آب)، چمن (باغ/ گل)، آب، آتش (نور/ سوزندگی)، ارغوان (نور/ گل). اما در لایهٔ بعدی تصاویری ترکیبی را می‌توان تشخیص داد که برپایهٔ پیوند میان باده و چهره ساخته می‌شوند. این تصاویر ترکیبی به صورت صریح بیان نمی‌شوند بلکه با تکیه بر تصاویر سادهٔ پیشین و رابطهٔ میان وابسته‌های تصویری باده و چهره درک می‌شوند:

چهرهٔ افروخته یا چهره‌ای که می در آن دویده [=شراب خورده و خوی کرده]
برافروخته شدن ارغوان (گل/ چهره/ می) [= آتش در ارغوان افتادن]
برآمدن عکس رخ بر ارغوان (می) [=آب روی تو آتش در ارغوان انداخت].

از مجموع این تصاویرِ درهم تنیده می‌توان چنین دریافت که این بیت فارغ از معنای واژگانی، در نظام و لایهٔ تصویری خود نمایشگر تصویری از این‌همانی چمن (گل/ ارغوان)، چهره و باده است که در حال افروخته شدن، یکدیگر را باز می‌نمایند. گویی تصویر برآمده از این بیت چیزی نیست جز چهره/ میِ در حال افروخته شدن. روشن است که درک این‌همانیِ نهفته در پس چنین تصویری مستلزم در نظر داشتن لایه‌های موازی و همزمان تصاویر و فراتر رفتن از زیباشناسی سنتی (مبتنی بر مجاز و حقیقت) و معنای ظاهری بیت است.

این نگاه را می‌توان همسو با تعریف یاکوبسن از شعر نیز توضیح داد. رومن یاکوبسن در تعریفی فرمالیستی، شعر را حاصل فرافکنیِ اصلِ هم‌ارزی (معادل بودن) از محور جانشینی به محور همنشینی می‌داند (یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۷۸). وی در نمونه‌های مورد نظر خود بیشتر بر محور جانشینی در سطح آواها و واج‌ها تکیه دارد (تقریباً همان گونه‌ای که کتاب‌های بدیع با عنوان واج‌آرایی یا هم‌حروفی شناخته می‌شود) و همین نکته نیز اعتراض

برخی از هواداران تصـویر در شـعر را نیـز برانگیختـه اسـت (مهرگـان، ۱۳۸۵: ۶۹– ۹۰). بـا وجود این، آشکار است که همین تعریف یاکوبسن را به سایر محورهای جانشـینی از جملـه محورهای معنایی و تصویری نیز می‌تـوان تعمـیم داد. بـا ایـن تعمـیم، تمـامی وابسـته‌هـای تصویری باده و چهره را باید در حکم مولفه‌هایی تلقی کرد که در محور جانشینی، در دستهٔ باده یا چهره قرار می‌گیرند و نظام زبان طبیعی برای ساخت جمله در محـور همنشـینی بایـد یکی از آنها را برگزینند. کارکرد شعری این دسته از ابیات حافظ آنجاست که ایـن عناصـر بـه جای گزینش، با یکدیگر ترکیب می‌شوند تا «فرافکنیِ محور جانشینی بـر محـور همنشـینی» این بار در سطح تصاویر رخ دهد. این فرایند، پیوندیِ میان واژگان بیت برقـرار مـی‌کنـد کـه تصویر یا مضمونی واحدی همچون برافروخته شدن را برجسته می‌کند. نکتهٔ مهم اینجاسـت که مضمونِ یاد شده، از معنای لغوی واژگان و همنشینی طبیعیِ آنها در بیت به دسـت نمـی‌آید بلکه حاصل پیوندی در سطح تصاویر است. به عبارت دیگر، پیونـد میـان ایـن تصـاویر، نظامی مستقل را برمی‌سازد که به گفتهٔ لوتمان با ایجاد پیوندهایی «اضافه» بر پیوندهای عـادی میان کلمات، معانی‌ای را ایجاد می‌کند که «به‌طور کامل از سطح زبـان طبیعـی غایـب اسـت» (لوتمان، ۱۹۹۷: ۱۰۷). از نظر لوتمان، اثرگذاری شعر حاصل تنش میـان نظـام‌هـای مختلـف متن است، چنانکه هر نظام دائماً در حال «جرح و تعدیل» سایر نظـام‌هاسـت؛ مـثلاً «اگـر دو کلمه به خاطر اصواتشان [در سطح نظام آوایی] یـا جایگاهشـان در شـاکلهٔ وزنـیِ شـعر [در سطح نظام وزنی] به یکدیگر پیوند بخورنـد، ایـن موضـوع آنهـا را بـه سـمتی مـی‌بـرد کـه معنایشان نیز به هم گره بخورد» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۹۸). ابیات زیر، نمونه‌های هستند که فـارغ از معنای لغوی بیت، گویی یک تصویر در آنها مدام فراخوانی و تکرار می‌شود. یاکوبسن نیـز با در نظر داشتن همین نکته است که می‌گوید در شـعر، «معـادل بـودن [=هـم‌ارزی] واژه‌هـا تبدیل می‌شود به ابزاری برای ایجاد نوعی توالی از واژگان» (یاکوبسن، ۱۳۸۶: ۷۸).

باده نوش از جام عالم‌بین که بر اورنگ جـم شـــاهد مقصـــود را از رخ نقـــاب انـــداختی

(حافظ، ۱۳۸۱: ۴۳۳)

در لایهٔ نخستِ این نمونه نیز، با مجموعهٔ تصاویری ساده مواجهیم که همگی از وابسـته‌های مشترک می و چهره هستند: باده، جـام عـالم‌بـین (جـام مـی/ آینـه)، جـم یـا سـلیمان (نور/گل)، رخ، شاهد (چهره).

در لایهٔ بعدی و با تکیه بر همان تصاویر سادهٔ پیشین، تصاویری ترکیبی مـی‌تـوان یافـت که حاصل پیوند باده و چهره هستند:

رخ نمودن [= شاهد مقصود را از رخ نقاب انداختی]
افروخته (نورانی) بودن باده/ جام عالم بین/ چهره
انعکاس رخ درجام

چنانکه می‌بینیم تمامی تصاویر منفرد و ترکیبی موجود در این بیت، نمایان‌گر تصویری واحد مبتنی بر پیوند چهره و باده هستند که به شکل‌های مختلف و به‌طور مداوم تکرار می‌شوند. تصویر اصلیِ بیت، از پرده برآمدن چهره/ باده و به دنبالِ آن، روشنی‌بخشی با انعکاس یکی در دیگری است. این تصویر نیز می‌تواند مضمونی را برای بیت فراهم آورد که فراتر از دلالت‌های زبان طبیعی است.

چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید　　ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید

(همان: ۲۳۴)

لایهٔ اول (تصاویر سادهٔ مشترک میان چهره و می): آفتاب (نور)، می، باغ (گل)، عارض و لاله (گل)
لایهٔ دوم (تصاویر ترکیبی):
رخ نمودن باده [=چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید]
رخ نمودن چهره [=ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید]
چهرهٔ برافروخته/ ارغوانی [=ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید]

این بیت نیز، نمایشگر تصویری است از این‌همانیِ آفتاب (نور)، می، عارض و لاله (گل/ می) که در تصویرِ رخ نمودن باده/ چهره و برافروخته شدن آن نمود می‌یابد. بنابراین تصویر یاد شده به تصویر و مضمون اصلی (و غیرظاهری) بیت تبدیل می‌شود.

تنور لاله چنان برفروخت باد بهار　　که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد

(همان: ۱۷۵)

در لایهٔ نخست این بیت نیز تصاویر لاله (می/چهره)، بهار (گل)، غنچه (گل/ چهره)، عرق (آب) و گل همان تصاویر سادهٔ مشترک میان چهره و می هستند. در لایهٔ دوم نیز با یک تصویر ترکیبی مواجهیم که عبارت است برافروخته شدن چهره. این تصویر به صورت‌های مختلف در بیت تکرار می‌شود و شکل‌های مختلفِ آن، یکدیگر را فراخوانی می‌کنند؛ برافروخته شدنِ گل/ می/ چهره [= تنور لاله چنان برفروخت/ غنچه غرق عرق گشت/ گل

به جوش آمد]. بنابراین تصویر اصلی این بیت، همان برافروخته شدن است که با صرف نظر کردن از معنای ظاهری و لغوی، می‌تواند همچون مضمون بیت نیز در نظر گرفته شود؛ مضمونی برآمده از لایهٔ تصویری و زیباشناختی.

۴. نتیجه‌گیری

تصاویر دیوان حافظ کارکردهایی زیباشناختی دارند که فراتر از مقولات و مباحث مطرح در بلاغت سنتی است. دریافت بخش مهمی از این کارکردها در گرو پذیرش این فرض است که تصویرپردازی در دیوان حافظ بر اصل این‌همانی تصاویر مبتنی است؛ اصلی که بر زبان و اندیشهٔ اسطوره‌ای (و حتی رویا و ناخودآگاه) نیز حاکم بوده است. این‌همانی موجب می‌شود تا تصاویر به راحتی با یکدیگر در پیوندی مستقیم قرار گیرند. اگر از منظری ساختاری بنگریم، کشف روابط میان تصاویر شعری در دیوان حافظ مستلزم بررسی متن با کمترین دخالت مفهوم‌پردازی‌های بیرونی است. این نوع روابط کشف شده می‌تواند تنها در دیوان حافظ معتبر باشد و ممکن است در مجموعه اشعاری دیگر شکلی دیگرگون به خود بگیرند.

در نوشتار حاضر با بررسی دو تصویر باده و چهره در شعر حافظ روشن شد که این دو تصویر، به واسطهٔ تعداد زیادی از وابسته‌های تصویری خود به یکدیگر مرتبط می‌شوند. به عبارت دیگر، وابسته‌های تصویری هر یک از این دو تصویر به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم موجب پیوند باده و چهره در دیوان حافظ می‌شوند. برخی از این پیوندها در نگاه نخست و بدون در نظر داشتن این وابسته‌ها چندان قابل درک نیستند. بنابراین وابسته‌های تصویری را باید نخستین سطح از پیوندهای زیباشناختیِ دو تصویر یاد شده دانست که در سطح مفردات و ارتباط آنها از طریق این‌همانی رخ می‌دهند. اما در سطح دوم با تصاویری ترکیبی روبرو هستیم که کم و بیش در دیوان حافظ تکرار می‌شوند و گذشته از تفاسیر عرفانی، فرهنگی یا ریشه‌شناختی، می‌توان زیرساخت آنها را پیوندی تصویری میان باده و چهره (و وابسته‌های آنها) دانست. اما سطح سوم این پیوند در ابیاتی رخ می‌دهند که گذشته از معنای لغوی یا استعاری بیت، بر تکرار یک تصویر مبتنی بر پیوند باده و چهره استوارند. به عبارت دیگر، با در نظر داشتن مجموعهٔ تصاویر حاصل از پیوند باده و چهره، ابیاتی را می‌توان یافت که در آنها این مجموعه تصاویر –که هر یک با باده/ چهره یا یکی از وابسته‌ها و تصاویر ترکیبی حاصل از آنها رابطه‌ای این‌همانی دارند– به‌طور مرتب در بیت تکرار می‌

شوند. از منظری فرمالیستی می‌توان این رویداد را همان فرافکنی محور جانشینی بر همنشینی (طبق تعریف یاکوبسن از شعر) دانست. اما از منظری نشانه‌شناختی، با دلالتی ثانوی در این ابیات مواجهیم که مضمونی متفاوت از همنشینی نحوی کلمات بیت را برمی انگیزد که حاصل عملکرد تصاویر شعری است.

اگر این کارکرد تصاویر را به‌عنوان محور نظام تصویری شعر حافظ در نظر بگیریم، می‌توان طبق دیدگاه لوتمان، ادراک معنایی و زیباشناختیِ شعر حافظ را محصول تنش میان این نظام با دیگر نظام‌های موجود در متن دانست. این آمیختگی فرم و معنا نتیجهٔ پیوندی شبکه‌ای میان تصاویر شعری است که موجب می‌شود تا به‌راحتی از یکی به دیگری بتوان غلطید و در آن انتخاب تصویری مرکزی و نهایی چندان راحت نیست. ناگفته پیداست که به دست دادن چشم‌اندازی کامل از این شبکهٔ تصویری در گرو تحلیل سایر پیوندهای تصویری در اشعار حافظ است؛ نکته‌ای که در پژوهش‌های بعدی پی گرفته خواهد شد.

پی‌نوشت

۱. گفتنی است در مورد وابسته‌های معنایی چهره نیز بر مواردی تأکید شده است که اولاً به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم به شرح پیوندهای تصویری باده و چهره کمک کنند و ثانیاً در تحلیل تصاویر پیچیده‌تر مورد نظر مقالهٔ حاضر به کار بیایند.

کتاب‌نامه

افراسیاب پور، علی اکبر (۱۳۸۶)، عرفانِ جمالی، تهران: ترفند.

ایگلتون، تری (۱۳۹۶)، چگونه شعر بخوانیم؟، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران: آگه.

پایمرد، منصور (۱۳۸۴)، «دل مرکز معنایی شعر حافظ»، سالنامهٔ حافظ‌پژوهی، شمارهٔ ۸، صص ۵۴-۷۴.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۲)، گمشدهٔ لب دریا: تأملی در صورت و معنای شعر حافظ، تهران: سخن.

ترکمانی باراندوزی، وجیهه، سعیدی، آلیس و مشایخ، فهیمه (۱۳۹۵)، « تصویر می و متفرّعات آن در ذهن و زبان حافظ»، فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، شمارهٔ ۲۶، صص ۹۲- ۱۲۵.

حافظ، محمد شمس الدین (۱۳۸۱)، کلیات دیوان حافظ، تهران: انتشارات یاسین.

حسینی، صالح (۱۳۷۱). «نظم کائناتی کلمات در شعر حافظ»، نشر دانش، شمارهٔ ۷۲، صص۴- ۱۰.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۰)، شرح شوق، جلد دوم، تهران: نشر قطره.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۱)، شرح شوق، جلد سوم، تهران: نشر قطره.

خرمشاهی، بهاء الدین (۱۳۸۳)، حافظنامه، جلد اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
زریاب خویی، عباس (۱۳۷۴)، آئینهٔ جام، تهران: علمی.
فتوحی ، محمود (۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.
فرای، نورتروپ (۱۳۸۸)، رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸)، فلسفهٔ صورت‌های سمبولیک، جلد دوم، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران: هرمس.
محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۷)، هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس، تهران: سخن.
مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۳)، مکتب حافظ، تبریز: ستوده.
مظفری، علیرضا و حبیبی، پریسا (۱۳۹۴)، « تحلیل ژرف ساخت استعارهٔ دختر رز با تأکید بر شعر حافظ»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شمارهٔ ۳۸. ص ۲۰۱-۲۳۵.
مهرگان، آروین (۱۳۸۵)، دیالکتیک نمادها، اصفهان: نشر فردا.
نوشیروان‌جی دهالا، مانک‌جی (۱۳۷۷)، خداشناسی زرتشتی، ترجمهٔ دستور رستم شهزادی، تهران: فروهر.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۰)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها، تهران: فرهنگ معاصر.
یاکوبسن، رومن (۱۳۸۶)، «زباشناسی و شعرشناسی»، ترجمهٔ حسین پاینده، زبان‌شناسی و نقد ادبی، تهران: نی.

Lotman, Jurij. (1997), The structure of the artistic text, Trans. by Ronald Vroon, Michigan: University of Michigan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی