فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)
سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۷، زمستان ۱۴۰۰
مقاله علمی- پژوهشی
صفحات ۱۸۳-۱۵۳

کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت «پیر ما گفت خطا..» از حافظ[۱]

ایوب مرادی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۶

چکیده

بیت «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت/ آفرین بر نظر پاکِ خطاپوشش باد» ازجمله ابیات بحث‌برانگیز دیوان حافظ است که حساسیت و توجه بیشتر شارحان را برانگیخته است. تاریخچهٔ شرح و تأویل این بیت دیرینه‌ای حدوداً پنج‌قرنی دارد. یعنی از زمانی که ملاجلال‌الدین دوانی در نیمهٔ دوم قرن نهم هجری‌قمری به شرح این بیت پرداخت تا به‌امروز شارحان بسیاری دربارهٔ معنای آن نکته‌ها گفته‌اند و نوشته‌اند. وجود این اختلافات بی‌پایان انگیزه‌ای شد تا در این مقاله تلاش شود با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و به‌اتکای الگوی مایکل ریفاتر، معنای بیت به استناد شواهد متنی و همچنین ارتباط معنایی بخش‌های مختلف غزل شرح شود. ریفاتر با طرح دوگانهٔ خوانش محاکاتی و نشانه‌شناسانه، درک دلالت‌های نهفتهٔ شعری را در گرو تمرکز بر شیوهٔ بازنمایی ایدهٔ اصلی در قالب «انباشت‌ها» و «منظومه‌های توصیفی» متن می‌داند. براین‌اساس غزل مورد بحث به چهاربخش مختلف تقسیم شد و پس از بررسی انباشت‌های واژگانی این بخش‌ها و یافتن ایدهٔ محوری یا به‌تعبیر ریفاتر «ماتریس» اثر، بیت موردمناقشه در سایهٔ ماتریس یافته‌شده بازخوانی شد تا مستندترین تأویل ارائه‌شده برای آن شناسایی و عرضه شود. براین‌اساس ایدهٔ «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از

---

۱. شناسهٔ دیجیتال (DOI): 10.22051/jml.2022.38827.2291

۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. ayoob.moradi@pnu.ac.ir

خطا» به‌عنوان ماتریس تشخیص داده شد و با تکیه بر آن این نتیجه حاصل آمد که منظور از «خطاپوشی» به‌عنوان صفتی ستوده در نزد پیر «خطا ندیدن» کاستی‌ها و شرور این‌جهانی است نه «چشم‌پوشی» از آنها به‌مثابه خطاهایی حقیقی که وجود نظام احسن را با چالش مواجه می‌سازند. نکتهٔ دیگر آنکه اگر کلیت غزل با محوریت بیت چهارم مورد خوانش قرار گیرد، مشکل بیت مورد مناقشه تاحدود زیادی حل خواهد شد؛ چراکه شواهد محکم متنی نشان می‌دهند، حافظ این غزل را بیشتر با نیت درخواستی دوستانه از شاه‌شجاع دربارهٔ خطاپوشی نسبت به خطای منتسب به او سروده است؛ خطاپوشی‌ای که حاصل خطانپنداشتن آن نسبت دروغ است، نه درگذشتن از آن به‌مثابه خطایی حقیقی.

واژه‌های کلیدی: حافظ شیرازی، تفسیر عرفانی، خطاپوشی، نشانه‌شناسی شعر، مایکل ریفاتر

۱- مقدمه

شعر حافظ به دلایل مختلفی که ذکر آنها در این مجال نه ممکن است و نه ضروری، همواره از سوی ایرانیان مورد توجه بوده است و همین اقبال و توجه ویژه باعث شده تا محققان و پژوهشگران بی‌شماری با رویکردهای مختلف، ظرائف و نکات آشکار و پنهان شعر او را مورد توجه قرار دهند. از سوی دیگر غلبهٔ ابهام و ایهام در شعر حافظ باعث آن شده است که هرکسی از ظن خود به شعر او نظر کند و همین مسئله عامل شکل‌گیری برداشت‌ها و تفسیرهای متفاوت و البته در غالب اوقات متناقض از شعر او شود. در این میان برخی غزل‌ها و ابیات حافظ بیش از بقیه محل توجه و اختلاف بوده‌اند. مروری اجمالی بر شرح‌ها و تفسیرهای نوشته‌شده بر شعر حافظ نشان می‌دهد که اتفاقاً اینگونه ابیات اختلاف‌برانگیز کم نیستند و همین موضوع نشان می‌دهد که گذشته از تنوع دیدگاه‌های شارحان و دوست‌داران این شاعر، پنداری خود حافظ نیز عامدانه در پی زمینه‌سازی برای اینگونه اختلاف‌ها و دسته‌بندی‌ها بوده است. یکی از این ابیات اختلاف‌برانگیز و البته پرابهام بیت زیر است:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت　　آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

بیتی که به نظر می‌رسد حافظ طی آن نظام احسن هستی را بـه چـالش کـشیده و وجـود خطا در نظام آفرینش را بدیهی انگاشته است. گـزاره‌ای کـه از نظـر بـسیاری از خـداباوران رقم‌زنندهٔ تردید در وجود خدا و طرح شبههٔ الحاد شـاعر خواهـد بـود. ازهمـین‌روسـت کـه بسیاری از شارحان دوست‌دار شعر حافظ بر آن شده‌اند تا با روی‌آوردن به تأویـل‌هـای دور و دراز ساحت شاعر را از این اتهام پاک کنند و داغ الحـاد را از ناصیهٔ او بزداینـد. بـزرگ بیگدلی (۱۳۸۵) طی مقاله‌ای مستوفا ضمن جمع‌آوری تمامی شرح‌ها و تأویل‌های این بیـت نتیجه‌گیری کرده است که بیشتر شارحان در پی آن بوده‌اند تا با استناد به سنت طنزپـردازی در غزل حافظ این اشاره را هم جزء طنزهای ایـن شـاعر بگنجاننـد و یـا اینکـه بـا اسـتناد بـه داستانی یا اشاره‌ای، برای بیت مصداقی عینی از تاریخ بتراشند. برخی هم بـوده‌انـد کـه ایـن بیت را نشانه‌ای از جسارت بی‌حدوحصر حافظ پنداشته‌اند؛ جسارتی که مـی‌تـوان بـرای آن نمونه‌هایی در سایر غزل‌های حافظ یافت.

وجود این تفاوت‌ها و اختلاف‌نظرها باعث شد تا در این مقاله تلاش شـود بـا اسـتفاده از روشی علمی و با استناد به شواهد موجود در متن، برخی تفـسیرهای پیـشین از نگـاه قابلیـت توجیه براساس شواهد یادشده ارزیابی شود تا در پایان بتوان خوانشی مستند و معتبر از بیـت ارائه کرد. برای دستیابی به این هدف، روش پیشنهادی مایکل ریفاتر نشانه‌شناس و شعرپژوه سرشناس فرانسوی مقیم آمریکا درخصوص رمزگشایی از متون شعری استفاده شـده اسـت. روشی که با طرح ایدهٔ فهمیدن شعر بر حسب خود شعر نه با ارجاع به واقعیت‌هـای بیرونـی، تمام ملاحظات تاریخی و اجتماعی را در فرایند درک معنا کنار می‌گذارد و با طرح دوگانهٔ خوانش محاکاتی و خوانش نشانه‌شناسانه، شعر را عرصهٔ بازنمایی ایده‌ای مرکـزی مـی‌دانـد که به انحاء مختلف در متن بازتاب می‌یابد.

۲- پیشینهٔ پژوهش

با توجه به اینکه در بخش دیگـری از نوشـتار بـه سـابقه‌ای کلـی از مباحـث موجـود دربـارهٔ معنای بیت مـورد مناقـشه اشـاره شـد، دراین بخـش بـه‌جـای تمرکـز بـر پیـشینهٔ مقالـه‌هـا و تألیف‌های نوشته‌شده برای بیت، برخی از پژوهش‌هـایی کـه از نگـاه روش بـا مقالـهٔ حاضـر مناسبت دارند، معرفی می‌شوند. مظفری (۱۳۹۵) طی کتابی با موضـوع شـرح شـصت غـزل

برگزیده از حافظ که خودِ او از آن با عنوان «سایهٔ حافظ‌نامه» (همان: پیشگفتار) یاد کرده، تلاش نموده است تا در شرح چند غزل برگزیدهٔ نخست «برای اثبات اینکه ازهم‌گسیختگی محور عمودی غزلیات حافظ چندان مبنای استواری ندارد» (همان) از روش خوانش ریفاتر استفاده کند. ازهمین‌رو نویسنده در پنج صفحه به معرفی کلی رویکرد ریفاتر با تمرکز بر دو مفهوم ماتریس و هیپوگرام پرداخته است. در تلاشی دیگر همین نویسنده و محمودزاده و نزهت (۱۳۹۸) غزلی از بیدل دهلوی را با استفاده از الگوی ریفاتر تحلیل کرده و در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که اگرچه در بادی امر ابیات غزل بیدل به دلیل تنوع تصاویر و ترکیبات، بیگانه‌ازهم به نظر می‌رسند، «اما با تأمل در ماتریس این اشعار و یافتن هیپوگرام‌ها می‌توان دریافت که همهٔ ابیات در خدمت یک بن‌مایه و مفهوم درونی واحد هستند» (همان: ۳۲). پژوهش قابل توجه دیگر در زمینهٔ کاربست الگوی ریفاتر در خوانش اشعار فارسی، تلاش آلگون جونقانی (۱۳۹۶) است که نویسنده طی آن ضمن ارائهٔ شرحی مستوفا دربارهٔ چیستی روش نشانه‌شناختی ریفاتر و اصول و شگردهای آن، شعر «در آستانه» از احمد شاملو را از طریق تکنیک‌هایی چون انباشت و منظومهٔ توصیفی مورد خوانش نشانه‌شناسانه قرار داده است.

با توجه به محدودیت حجم مقاله، امکان ذکر نمونه‌های دیگری که با استفاده از الگوی خوانش شعر ریفاتر و با هدف بازخوانی نمونه‌های برگزیدهٔ شعر فارسی نوشته شده‌اند وجود ندارد، تنها به این نکته اشاره می‌شود که در بیشتر موارد یادشده، محور کار نویسندگان نمایش امکانات شیوهٔ ریفاتر و ارائهٔ نمونه‌ای عملی برای آشنایی بیشتر مخاطبان با این شیوه بوده است؛ درحالی‌که مقالهٔ حاضر در پی آن است تا نظریه را در خدمت حل معضلی از مشکلات شعر فارسی به‌کار گیرد. البته باید اعتراف کرد با توجه به اهمیت بیت «پیر ما گفت خطا...» برای شارحان و علاقمندان شعر حافظ نکته‌ای نیست که پیش از این از سوی شارحان ذکر نشده باشد و همانگونه‌که در بخش بیان مسئله نیز اشاره شد و در نتیجه نیز به آن باز خواهیم گشت، راقم این سطور مدعی ارائهٔ خوانشی جدید از بیت نیست؛ بلکه تلاش بر آن بوده است تا با استفاده از روشی علمی و به استناد شواهد متنی، شرح‌های ارائه‌شدهٔ از سوی پیشینیان در محک داوری قرار گیرند و در پایان مستدل‌ترین شرح براساس شواهد،شناسایی و ارائه شود.

درخصوص پیشینهٔ شروح مربوط به بیت مورد مناقشه نیز باید گفت ازآنجاکه شارحان و نویسندگان بی‌شماری در دوره‌های مختلف به حل دشواری موجود در بیت توجه نشان داده‌اند، بی‌شک امکان نام‌بردن از تمامی آنها در این مجال ممکن و متصور نیست؛ ازهمین‌رو تنها به ذکر چند مقاله در این موضوع اکتفا می‌شود.

فاطمی (۱۳۶۹) طی نوشتاری با طرح این مقدمه که شرح بیت مذکور بدون در نظر گرفتن ابیات قبل و بعد امکان‌پذیر نخواهد بود، با استناد به ادعایی تاریخی از زندگی حافظ گفته است: «شاعر در این غزل کسی را هجو کرده است و او را با زبان شاعرانه خطای قلم صنع دانسته است؛ البته از زبان پیرش» (همان: ۳۸) و در ادامه معنای بیت را براساس این ادعا شرح کرده است. نکتهٔ قابل توجه درباب این شرح آن است که اولاً اثبات این ادعای تاریخی نیازمند ادلهٔ بیشتری است و دودیگر آنکه خود نویسنده در پایان مقاله، به درستیِ تفاسیر ارائه‌شده از سوی زرین‌کوب و مطهری را درباب بیت صحّه گذاشته و با این کار گویی ادعای آغازین خود را به چالش کشیده است.

مظفری (۱۳۷۲) در مقالهٔ خود با استناد به وجود عقاید جبری در اندیشه و شعر حافظ که به‌زعم نویسنده مخالف دیدگاه پیر اوست، خطای مطرح در بیت را همان خطا و گناه آدمیان دانسته است که پیر به دلیل مشرب اختیاری‌اش، این خطا را به انسان‌ها نسبت می‌دهد؛ درحالی‌که حافظ با دیدگاه جبریخطا را منتسب به قلم صنع الهی می‌داند و پیرش را به دلیل پوشیدن خطاهای قلم صنع تحسین می‌کند. دربارهٔ این مدعا نیز باید گفت به‌همان‌اندازه که ابیات مبتنی بر جبری‌بودن در دیوان حافظ وجود دارد، شواهد بی‌شماری نیز می‌توان ارائه داد که نشان‌دهندهٔ نگاه اختیاری این شاعر است. ازهمین‌رو استناد به جبری‌بودن حافظ در شرح بیت نمی‌تواند استدلالی چندان محکم باشد.

دادبه (۱۳۸۳) در مقاله‌ای مستوفا ضمن طرح مقدماتی دربارهٔ بیت یادشده، در پایان، فهم معنای بیت را درگرو خوانشی طنازانه دانسته است که به‌زعم وی کاملاً متناسب با مشرب حافظ است. «این‌بار با بیانی طنزآلود و شکوه‌آمیز، پیر را که خوش‌باورانه چشم بر این‌همه نابسامانی و خطا در هستی فروبسته است و این‌همه درد و رنج و تبعیض و تفاوت را نمی‌بیند، مورد انتقاد قرار می‌دهد و به‌قصد طنز و تهکّم، ریشخند بر او و بر نظر پاک خطاپوش او آفرین می‌خواند» (همان: ۵۰). نکتهٔ قابل تأمل دربارهٔ این مقاله آن است که

نویسنده تلاش کرده تا با برشمردن اوصافی کلی برای منطق شعر، وجود ادعاهای جسورانه‌ای ازاین‌دست در دنیای شعری را امری عادی تلقی کند. امری که تنها در همان دنیا قابل درک است.

بزرگ بیگدلی و حاجیان (۱۳۸۵) ضمن طرح مقدمه‌ای دربارهٔ ویژگی ایهام در شعر حافظ، بیشتر دیدگاه‌های موجود درخصوص بیت مورد مناقشه را طرح و نقد کرده‌اند. این مقاله که پیشتر نیز بدان اشاره شد و بعد از این هم بسیار به آن استناد خواهد شد، به دلیل احتوای متن بر ذکر قاطبهٔ شروح موجود دربارهٔ بیت، اثری درخور است که کار نوشتار حاضر را تاحدود زیادی آسان کرده است. چراکه نویسنده طی آن تمامی شروح قبلی را دیده و ضمن ذکر برگزیدهٔ دیدگاه‌ها، تاآنجاکه مقدور بوده، به نقد آنها نیز پرداخته است.

۳- نگاهی اجمالی به تفاسیر بیت مورد بحث

بزرگ بیگدلی و حاجیان (همان) در مقالهٔ مستوفایی که در بخش پیشین به آن اشاره شد، در نگاهی کلی این شرح‌ها را ذیل سه دستهٔ شرح‌هایی که بیت را به‌شکل تک‌بیت و جدا از ساختار غزل تحلیل کرده‌اند؛ دستهٔ دوم شرح‌هایی که بیت را به‌مثابه تک‌بیتی مستقل از متن امّا با در نظر گرفتن کلیّت منظومهٔ فکری حافظ تفسیر کرده‌اند و دستهٔ سوم شروحی که غزل را همچون کلی یکپارچه در نظر گرفته و براساس ابیات پسین و پیشین به شرح بیت مورد مناقشه پرداخته‌اند، تقسیم کرده است.

آنها در ادامه با اشاره به بالابودن بسامد شرح‌های مربوط به دسته‌های اول و دوم، غالب این شرح‌ها را متعلق به کسانی دانسته‌اند که برای حافظ شخصیتی عرفانی قائل‌اند و براین‌اساس مشاهدهٔ خطا در نظام هستی را مربوط به جهل و جزئی‌نگری سالکان نوپا دانسته‌اند؛ در نقطهٔ مقابلِ پیر وارسته که با نگاه کامل و محیط بر عالمش، هیچ خطایی در صنع الهی نمی‌بیند و تلاش می‌کند با رهنمودهایش مریدان کوته‌بین را نیز از معرض خطا و لغزش دور کند. براین‌اساس هم خطابینی سالک نوپا قابل توجیه است و هم خطاپوشی پیر. چراکه پیر دراصل درصدد پوشش خطای مریدان است که به دلیل دید محدودشان، مصالح برخی کاستی‌های ظاهری موجود در نظام هستی را نمی‌بینند و تشخیص نمی‌دهند.

گذشته از این تفسیر غالب، در زمرهٔ شارحان گروه اول کسانی نیز بوده‌اند که با استناد

بـه وجـه طنّـازی و نکتـه‌پـردازی حـافظ، محتـوای بیـت یادشـده را نیـز نمونـه‌ای اعـلا از طنزپـردازی‌هـای رندانـهٔ او برشـمرده‌انـد و بـر ایـن نکتـه تأکیـد ورزیـده‌انـد کـه اینگونـه موضع‌گیری‌های جسورانه و بی‌پروا در غزل‌های حافظ مسبوق به سابقه است و تلاش بـرای توجیه آن‌ها راهی به دهی نخواهد برد. البته دراین‌میان شارحانی نیز بوده‌انـد کـه از رهگـذر استناد به حدیثی از پیامبر یا واقعـه‌ای در زنـدگی شخـصی حـافظ بـرای بیـت، شـأن نزولـی تاریخی قائل شده‌اند و به‌زعم خود بدین‌طریـق بـاب بحـث‌هـای درازدامـن و بـی‌حاصـل را بسته‌اند.

ذیل دستهٔ سوّمِ تأویل‌های مربوط به بیت، یعنی آن دسته‌ای که بیت را با توجه به کلیـت غزل معنایابی کرده‌اند، نیز به تفسیرهای ارائه‌شده از سوی شمیسا و پورنامداریان اشاره شـده است که اولی با طرح موضوع تاریخی حـذف نـام حـافظ از دفتـر وظیفـه‌بگیـران حکومـت توسط شاه‌شجاع، کل غزل را از همین منظر تحلیل کرده اسـت (شمیـسا، ۱۳۷۱: ۵۳-۵۰) و دومی با طرح مقدمه‌ای مستوفا دربارهٔ ضرورت ایجـاد ارتبـاط معنـایی میـان ابیـات بـه‌ظـاهر پراکندهٔ حافظ، بیت را با محوریت ویژگی اهل اغماض‌بودن پیر درقبال گناهکاری بنـدگان - که به‌زعم او ویژگی‌ای است که صانع هستی در وجود او به ودیعه گذاشته - تفسیر کرده است (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۴-۱۷).

خوانش پیشنهادی این مقاله نیز که بعد از این ارائه خواهد شد، جزء دسـتهٔ اخیـر اسـت. به‌این‌معنا که محوریت معنایابی در آن، در برقراری ارتباط میان بیـت مـورد بحـث بـا سـایر ابیات خواهد بود. موضوعی که با اسـتفاده از شـیوهٔ پیـشنهادی مایکـل ریفـاتر درخـصوص «دلالتمندی» از رهگـذر تکـرار و بازنمـایی متکثـر ایـده‌ای واحـد در محـور عمـودی شـعر اجرایی خواهد شد.

٤- مبانی نظری

مایکل ریفاتر، نشانه‌شناس آمریکایی فرانسوی‌تبار، ضمن اذعان بـه ایـن نکتـهٔ مـورد تفـاهم ساختارگریان، که فهم معنای متون شعری تنها با ارجاع به خود متن امکـان‌پـذیر اسـت و نـه به‌واسطهٔ مراجعه به اطلاعات تاریخی و واقعیت‌های بیرونی، شعر را عرصهٔ بیـان غیرمـستقیم می‌داند. به‌زعم او شاعر «چیزی را می‌گوید و چیز دیگری را افاده می‌کند» (ریفـاتر، ۱۹۹۰:

۱۰۶). برهمین‌اساس در فرایند فهم معنا نیز باید به این اصل توجه داشت که آنچه شاعر بیان داشته است، تمام آن‌چیزی نیست که از متن قابل برداشت است. ازهمین‌رو توصیه می‌کند که خوانندگان معنا را در شعر در دو سطح «محاکاتی» و «نشانه‌شناسانه» جستجو کنند. در سطح محاکاتی معنای متن «به‌مثابه بازنمود واقعیت» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۳۰) طی خوانش محور عمودی به دست می‌آید و در سطح نشانه‌شناختی، خواننده با تمرکز بر دلالت‌های غیرارجاعی، «هر نشانهٔ شعری را نه با ارجاع به جهان خارج یا واقعیت بیرونی، که در ارجاع به یک امر واحد در ساختار شعر» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۳۸) تحلیل می‌کند.

از نگاه ریفاتر بیان غیرمستقیم مفاهیم در شعر در سه شکل نمود می‌یابد: «جابجایی»، «کژدیسی» و «آفرینش معنا». **جابجایی** که قرابت بسیاری با مقولات استعاره و مجاز مرسل دارد، عبارت است از «تغییر معنای نشانه از یک معنا به معنایی دیگر. در این‌حالت، یک واژه مظهر یا جایگزین واژه‌ای دیگر می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۷: ج۱۸/۲). **کژدیسی** نیز زمانی بروز می‌یابد که برای بیان غیرمستقیم معنا، شاعر دست‌به‌دامن ایجاد «ابهام، تناقض یا بی‌معنایی» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲) شود. ویژگی‌ای که در زبان فارسی بیش‌از هر اثر دیگری در شعر حافظ دیده می‌شود. در **آفرینش معنا** نیز شاعر ابزارهای زبانی به‌ظاهر خنثی را در فضای متن به‌گونه‌ای به کار می‌گیرد تا به نشانه‌هایی واجد دلالت‌های ثانوی مبدّل شوند. برای نمونه در بیت:

خیالِ خالِ تو با خود به خاک خواهم برد　　که تا زخالِ تو خاکم شود عبیرآمیز

(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۳۰)

تکرار صامت «خ» در مجاورت مصوت کشیدهٔ «آ» متبادرکنندهٔ صدای کشیده‌شدن ابزاری همچون بیل بر روی خاک است که احتمالاً برای ریختن خاک بر روی جسم شاعر در گور استفاده می‌شود. البته باید دقت کرد که در این موارد «ما به کمک درک متن، به این مفاهیم می‌رسیم و نه برعکس» (صفوی، ۱۳۹۱: ۴۳۷). والا تکرار مکانیکی این صامت و مصوت مجاور، در حالت عادی و خارج از چهارچوب این بیت، به‌هیچ‌روی نمی‌تواند متبادرکنندهٔ این مفهوم باشد.

ریفاتر بعد از تشریح فرایندهای بیان غیرمستقیم مفهوم در متون شعری، به این موضوع می‌پردازد که وجود کدام نشانه‌ها در متن خواننده را مجاب می‌سازد تا به‌جای خوانش

محاکاتی به سراغ معنای نشانه‌شناسانه برود. او در پاسخ به این سؤال با وضع دو اصطلاح «دستورمبنایی» و «دستورگریزی»، تأکید می‌کند که وقتی در هنگام خواندن حس می‌کنیم که متن «دنیایی آشنا و قابل‌فهم را بازنمایی یا تقلید کرده» (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۹)، آن متن دستورمبنا است و در نقطهٔ مقابل اگر فرایند خوانش متن با موانعی همچون تناقض، بی‌معنایی، گنگی و نقض قواعد زبانی همراه باشد، با متنی دستورگریز مواجهیم. «دستورگریزی‌ها جنبه‌هایی از متن‌اند که در خوانش ارجاعی متن متناقض می‌نمایند» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۶۷) و همچون عواملی «کلیدی برای دلالتمندی در سطحی عالی‌تر» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۶) محسوب می‌شوند و خواننده را وامی‌دارند تا «از معنای ارجاعی یا بازنمودی برگذرد و عامل وحدت‌بخشی را که در پس نشانه‌های متعدد شعر نهفته است، دریابد» (کالر، ۱۹۸۱: ۸۹).

براین‌اساس می‌توان گفت گذر از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناسانه که با تکیه بر ظهور عوامل دستورگریز رخ می‌دهد، به معنی تمرکز بر متن و نشانه‌های موجود در آن برای دریافتن واحد معنایی یکّه و منفردی است که کلیت متن حاصل بسط این واحد است. ریفاتر از این واحد معنایی با عنوان «ماتریس» یاد می‌کند و تأکید می‌ورزد که «این ماتریس را فقط به‌طور غیرمستقیم می‌توان استنتاج کرد و به‌صورت یک کلمه یا یک جمله عملاً در شعر وجود ندارد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۸۵). او معتقد است که ماتریس ازطریق «گشتارهایی چون بسط و واگردانی عینیت می‌یابد» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۳۰) و البته در مسیر عینیت‌یابی در «فعلیت اولیه‌ای» که آن را «**هیپوگرام**» می‌نامد، درمتن حاضر می‌شود. هیپوگرام‌ها یا «روایت‌های بالفعلِ ماتریس به‌صورت عبارت‌های آشنا، کلمات مبتذل، نقل‌قول‌ها یا تداعی‌های قراردادی» به‌عکس ماتریس که امری پنهان است، در متن قابل مشاهده‌اند.

ریفاتر ضمن اشاره به این موضوع که فرایند آفرینش شعر توسط شاعر، تنزّل از ماتریس به هیپوگرام‌های منتشر در نشانه‌های شعری است، به خوانندهٔ دارای توانش ادبی که از او با عنوان «اَبَرخواننده» یاد می‌کند، توصیه می‌کند برای فهم دلالت‌های شعر باید در مسیر مقابل حرکت کند. به این ترتیب که با تمرکز بر نشانه‌ها، ابتدا هیپوگرام‌ها را بازیابد و از طریق تأمل در هیپوگرام‌ها، به ماتریس یا مادهٔ اصلی شعر دست یابد. البته تمام این مراحل زمانی

اتفاق می‌افتد که خواننده در خوانش محاکاتی با دستورگریزی روبه‌رو شود؛ یعنی همان تناقض‌هایی که خوانش ارجاعی را با مشکل مواجه می‌سازد. یادآوری این نکته در اینجا ضروری است که یافتن ماتریس لزوماً ما را به دلالت‌های اثر نمی‌رساند؛ «بلکه کشف ماتریس به معنای وحدت‌بخشیدن به شعر است» (کالر، ۱۹۸۱: ۱۰۱). وحدتی که این امکان را برای ما فراهم می‌سازد تا با تأویل کلیت شعر به امری واحد، دلالت‌های پنهان اثر را آشکار سازیم.

اما حال که هم فرایند خلق اثر و هم فرایند خوانش معناشناسانه را دریافتیم، گام بعدی آن است که ببینیم با چه راهبرد مشخصی امکان بررسی نشانه‌های شعر در مسیر کشف هیپوگرام‌ها فراهم می‌شود؟ ریفاتر در این مرحله با استفاده از دو عبارت «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» تکلیف اَبَرخواننده را مشخص می‌کند. منظور از **انباشت** مجموعهٔ نشانه‌های موجود در اثر اعم از واژگان یا عبارات است که دارای معنابُن مشترک باشند. «معنابُن مشخصهٔ تمایزدهندهٔ معنایی است که به‌واسطهٔ آن می‌توان در یک بافت ارتباطی معین، عنصری از مدلولِ یک اصطلاح را از عنصر دیگر متمایز کرد» (مکاریک، ۱۳۹۳: ۲۸۹). ارتباط واژگان جمع‌آمده حول یک معنابُن مشترک می‌تواند ذیل دو گونهٔ هم‌معنایی (ترادف) یا شمول واژگانی قرار گیرد.

منظومه‌های توصیفی به‌عنوان دومین فرایند معناساز در متن به مجموعهٔ واژگان یا عباراتی اطلاق می‌شود که هرکدام «جنبه‌ای از یک ایدهٔ اصلی یا واژهٔ هسته‌ای را بیان می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۷). تفاوت عمدهٔ این فرایندهای دوگانه در آنجاست که در اولی یعنی انباشت ارتباط میان اجزاء واژگانی با معنابُن – که می‌تواند در متن باشد یا نباشد – از نوع ترادف یا شمول واژگانی است؛ درحالی‌که این ارتباط در منظومه‌های توصیفی بر پایهٔ مجاز یا استعاره است. یعنی «رابطه‌ای مانند استعاره به شکل‌گیری هیپوگرام منجر می‌شود» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۴۲).

۵- تحلیل غزل براساس روش ریفاتر

۵-۱ بررسی دستورگریزی

همان‌گونه‌که اشاره شد، ریفاتر درک معنای شعر را در گرو دو نوع خوانش محاکاتی و

نشانه‌شناسانه می‌داند. در خوانش محاکاتی، خواننده شعر را همانند هر متن عادی دیگری از ابتدا به انتها می‌خواند و با توجه به معانی واژگان و ساختارهای نحوی، به کشف معنای اثر می‌پردازد. در این‌حالت اگر خللی در مسیر فهم معنای متن پیش نیاید، فرایند خوانش به پایان می‌رسد و خواننده نیازی ندارد تا بار دیگر به متن مراجعه نماید. اما اگر عمل خوانش در شیوهٔ محاکاتی به‌جهت بروز تناقض یا به تعبیر ریفاتر دستورگریزی با اشکال مواجه شود، خواننده باید متن را با شیوهٔ دیگر که همان شیوهٔ نشانه‌شناسانه است، بازخوانی کند و در این وضعیت تازه، عمل خوانش بدون رعایت ترتیب عمودی و توالی پاره‌های اثر خواهد بود.

خوانش عمودی غزل مورد بحث نشان می‌دهد که کلیت این غزل قابل تقسیم به چهار بخش ظاهراً ناساز است. بخش اول شامل دوبیت آغازین است که طی آن حافظ سخن را با موضوع شراب‌نوشی صوفی به‌مثابه امری بدیهی آغاز می‌کند و در ادامه با اشاره به یکی از رسوم متداول در میان جماعت شراب‌نوشان، که همانا ریختن جرعه‌ای از تهماندهٔ جام شراب بر زمین است، شرط توفیق و دست‌یابی به مقصود را در انجام این رسم باستانی و کهن می‌داند. بلافاصله بعد از این بخش از غزل، حافظ بدون طرح هیچ مقدمه‌ای بیت پرمناقشهٔ «پیر ما گفت...» را می‌آورد که گذشته از تمامی مباحث مربوط به محتوا، عدم ارتباطش با دوبیت قبل و بیت بعدی، می‌تواند مصداق دستورگریزی در فرایند خوانش به شمار آید. اما همان‌گونه‌که پس از این نیز خواهد آمد، بیت یادشده دومین بخش از بخش‌های چهارگانه‌ای است که بررسی آن برای درک ماتریس غزل ضروری است. بخش سوم غزل بیتی است که در آن حافظ با یادآوری داستان سیاوش و ظلمی که افراسیاب در حق او روا داشت، از مخاطب خود می‌خواهد بدگویی مدعیان را دربارهٔ او گوش نکند. بخش چهارم غزل نیز چهار بیت پایانی آن است که طی آن حافظ با استفاده از ادبیات مربوط به عشّاق، از ممدوح دلجویی می‌کند.

به نظر می‌رسد اگر مطابق الگوی ریفاتر در پی یافتن شواهد دستورگریزی یا تناقض‌های متن غزل باشیم، بی‌گمان عدم ارتباط ظاهری این بخش‌های چهارگانه از سویی و محتوای ساختارشکن بیت مورد مناقشه از سوی دیگر می‌توانند همان شواهدی باشند که ذهن خواننده را از اکتفا به معنای محاکاتی بازمی‌دارند و او را به خوانش نشانه‌شناسانه

وامی‌دارند. کما اینکه بسیاری از اختلاف‌نظرهایی که در دریافت معنای بیت یادشده پیش آمده، حاصل همین دو عامل است. البته اشاره به این نکته ضروری می‌نماید که عدم انسجام در محور عمودی، تنها به این غزل خاص اختصاص ندارد و این ویژگی به‌عنوان یکی از خصائص سبکی حافظ، در بیشتر غزل‌های این شاعر وجود دارد و اتفاقاً برهمین‌پایه می‌توان این ادعا را مطرح کرد که به‌کارگیری الگوی ریفاتر نه‌تنها در این غزل، بلکه در سایر غزل‌های حافظ نیز کارآیی خواهد داشت. الگویی که برای یافتن وحدت مضمونی شعر، کاری به ارتباط ظاهری پاره‌های شعری ندارد و این وحدت را درگرو کشف عناصر معنایی ثابتی می‌داند که در کلیت اثر به شیوه‌های مختلف تکرار می‌شود.

گذشته از موضوع عدم انسجام در محور عمودی، چالش مربوط به محتوای بیت مورد مناقشه نیز دلیل دیگری است که به‌عنوان مصداقی بارز برای وجود دستورگریزی، خوانندهٔ آگاه را از اکتفا به خوانش محاکاتی بازمی‌دارد و او را به سوی خوانش نشانه‌شناسانه سوق می‌دهد. ممکن است عده‌ای استدلال کنند که اتفاقاً هیچ تناقض و دستورگریزی خاصی در بیت وجود ندارد و همداستان با آن‌گروه از شارحان که با استناد به برخی نمونه‌های مشابه این نوع سخنان ساختارشکنانه را در شعر و اندیشهٔ حافظ مسبوق به سابقه می‌دانند، استناد به محتوای بیت برای اثبات دستورگریزی در سطح غزل را نپذیرند؛ اما نگاهی اجمالی به تاریخچهٔ تأویل‌های متعدد و متناقض ارائه‌شده برای این بیت خود شاهدی است محکم بر این حقیقت که بسیاری از دوست‌داران و خوانندگان حرفه‌ای شعر حافظ نمی‌توانند مدعای مطرح در این بیت را هم‌سنگ دیگر سخنان و ادعاهای گزاف شاعر بپندارند و آن را هضم نمایند. برهمین‌اساس از نظر راقم سطور وجود همین اختلاف‌نظرها دلیلی است استوار بر وجود دستورگریزی در محتوای این بیت.

۵-۲ بررسی ماتریس شعری در غزل

پیشتر اشاره شد که در روش پیشنهادی ریفاتر دلالت‌یابی شعر از طریق کشف ماتریس آن امکان‌پذیر می‌شود. در غزل مورد بحث نیز یافتن ماتریس و بازخوانی شعر از طریق آن، ضمن فراهم‌آوردن زمینه‌های برقراری پیوند عمودی بین ابیات و اجزای به‌ظاهر ازهم‌گسیختهٔ اثر، امکان درک معنای صحیح و مستند از بیت را نیز فراهم خواهد آورد. با

توجه به تقسیم غزل به بخش‌های چهارگانه، در این بهره تلاش خواهد شد تا دلالت‌های پیدا و ناپیدای بخش‌های اول، سوم و چهارم به‌شکل جداگانه بررسی شود تا از این‌طریق ایدهٔ محوری پنهان در هر بخش آشکار گردد. در مرحلهٔ بعد به این سؤال مهم خواهیم پرداخت که آیا میان دلالت‌های هربخش با سایر بخش‌ها ارتباطی وجود دارد یا نه؟ که اگر جواب این سؤال مثبت باشد، ما به ماتریس رسیده‌ایم و ناگفته پیداست که بعد از رسیدن به ماتریس و خوانش کلیت غزل براساس آن، امکان درک معنای بیت مورد نظر نیز فراهم خواهد آمد.

۵-۲-۱ بررسی دلالت‌های بخش اول

صوفی ار باده به‌اندازه خورد نوشَش باد ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد
آنکه یک‌جرعه مِی از دست تواند دادن دست با شاهد مقصود در آغوشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

همان‌طور که گفته شد یکی از روش‌های یافتن دلالت‌های پنهان شعر در الگوی ریفاتر یافتن انباشت‌های موجود در اثر است. یعنی یافتن زنجیره‌ای از واژه‌ها با عنصر معنایی مشترک که این عنصر معنایی مشترک معنابُن نامیده می‌شود. تمرکز بر دوبیت بالا نشان می‌دهد که دو معنابن شراب و شاهد یا نظربازی، همچون محورهایی هستند که واژه‌ها یا عباراتِ باده، به‌اندازه خوردن، نوش‌باد گفتن، جرعه، مِی، ازدست‌دادن (بر خاک ریختن) را از سویی و از سوی دیگر دست، شاهد و آغوش را گرد خود جمع آورده‌اند.

جدول ۱. فرایند انباشت حول شراب

باده	به‌اندازه خوردن	نوش‌باد گفتن	جرعه	مِی	ازدست‌دادن (بر خاک ریختن)

جدول۲. فرایند انباشت حول نظربازی

دست	شاهد	آغوش

«حافظ به دو گناه، که حرمت شرعی‌اش بر جنبهٔ عرفی، اخلاقی، عاطفی‌اش می‌چربد،

گرایشی صمیمانه داشته است: شراب و شاهد. دو مضمون مِی و معشوق، با همهٔ کاروبارهای نازکانهٔ شاعرانهٔ آنها بیش از دوسوم دیوان حافظ را گرفته است» (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۶۶۹). مفسرّان درباب چرایی این تأکید بسیار سخن گفته‌اند و البته امکان طرح همهٔ آنها در این مجال ممکن نیست. اما وجود انباشت‌های مربوط به این دو معنابُن، بی‌شک واجد معنایی است که باید با دقت بیشتری بررسی شود. حافظ همواره دربارهٔ سختگیری زاهدان و صوفیان درخصوص این دو گناه سخن می‌گوید و البته در بیشتر مواقع مستقیم و غیرمستقیم بر این نکته تأکید می‌ورزد که علیرغم این مخالفت ظاهری، در خلوت و خفا، هم زاهد و هم صوفی، از مبادرت به این دو گناه ابایی ندارند و اتفاقاً مشکل حافظ در همین دورویی است؛ والا در نگاه او گناه، جزئی از طبیعت انسان است و اشاره‌های بسیاری در دیوان او یافت می‌شود که آشکارا به انجام این دو گناه اعتراف و حتی افتخار می‌کند:

عاشق و رند ونظربازم و می‌گویم فاش　　تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۶۵)

یا:

من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم　　محتسب داند که من این کارها کمتر کنم

(همان: ۲۹۳)

تمرکز بر دو انباشت با معنابُن شراب و شاهد در کنار عنوان صوفی و همچنین اشارهٔ غیرمستقیم به شراب‌نوشی صوفیان از طریق ویژگی زبانی «پیش‌انگاشت»، این بخش را به یکی از مهم‌ترین مواضع در مسیر درک ماتریس غزل و البته معنای بیت مورد مناقشه تبدیل می‌کند. «پیش‌انگاشت عبارت از موضوعی است که گوینده فرض می‌کند پیش از ادای پاره‌گفت حقیقت دارد» (یول، ۱۳۹۵: ۴۰). درواقع نصیحت حافظ به صوفی درخصوص رعایت اندازه در شراب‌نوشی و پایبندی به رسم «جرعه بر خاک افشاندن»، به‌عنوان یکی از رسوم کهن در میان باده‌نوشان، دربردارندهٔ این پیش‌انگاشت است که «صوفی قطعاً شراب می‌نوشد!». گذشته از این اشارهٔ غیرمستقیم، معنای پنهان دیگری در این بخش وجود دارد که اگرچه همانند معنای قبلی جزء پیش‌انگاشت‌های منطقی کلام نیست، اما از طریق اجزای انباشت مربوط به «نظربازی»، یعنی «دست»، «شاهد» و «آغوش» تقویت شده است و آن معنا عبارت است از این جمله: «صوفی نه‌تنها شراب می‌نوشد؛ بلکه شاهدبازی هم

می‌کند».

اما نکته اینجاست که حال‌که صوفیِ مزوّر پنهانی باده می‌نوشد و شاهدبازی می‌کند، چرا حافظ به‌جای رسواکردن او، از در دوستی و دلسوزی درمی‌آید و شرایط توفیق در باده‌نوشی را به او یادآوری می‌کند؟ پاسخ به این سؤال می‌تواند ما را در مسیر رسیدن به اصلی‌ترین دلالت معنایی موجود در این بخش یاری کند. به نظر می‌رسد حافظ به این دلیل به عادت‌های پنهانی شراب‌نوشی و نظربازی صوفیان به‌عنوان ابزاری برای رسوایی این قوم نمی‌نگرد که از نگاه او این دو عیب، در برابر گناه‌های بزرگتری که اهل زمانه مرتکب آن می‌شوند، اساساً گناه محسوب نمی‌شود (ر.ک. خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۶۸۹-۶۶۲). ازهمین‌رو اگرچه زاهد و صوفی با دیدن باده‌خواری و نظربازی حافظ درصدد رسوایی او برمی‌آیند، اما حافظ با این رویّه و روش نسبتی ندارد. و البته این مسئله به ویژگی «خطاپوشی» او بازنمی‌گردد؛ بلکه حافظ در این فقره رسواگری نمی‌کند، چراکه اصلاً این اعمال را عامل رسوایی نمی‌داند. والا در دیوان او شواهد بسیار می‌توان یافت که در آنها از تاختن به صوفیان و رسواکردن این قوم ابایی نداشته است.

براین‌اساس می‌توان نتیجه گرفت که اصلی‌ترین مفهوم نهفته در این دو بیت آن است که: ایراد نسبت گناهکاری به آنان که شراب می‌نوشند و نظربازی می‌کنند، به زاویهٔ دید افراد برمی‌گردد. صوفی هم اگر همچون حافظ زاویهٔ دیدش را تغییر بدهد، دیگر این اعمال را گناه نمی‌بیند و همچون حافظ که باده‌خواری و نظربازی این قوم را نادیده انگاشت، او هم دیگر عیب رندان نخواهد کرد. به عبارت دیگر اگر نگاهمان را دربارهٔ برخی خطاها تغییر دهیم، نسبت به مرتکبین آن خطاها «خطاپوش» خواهیم بود. «خطاپوشی»ای که حاصل «خطا ندیدن آن اعمال» است، نه «پنهان‌کردن آنها به‌مثابه خطا».

نکتهٔ شایان توجه در این بخش آن است که این رویّهٔ خطاپوشی درقبال لغزش‌ها و گناه‌هایی همچون باده‌نوشی و نظربازی را حافظ بیش از هرکسی از پیر خود آموخته است. چراکه پیر حافظ نه‌تنها عیب‌هایی ازاین‌دست را در مریدانش ندیده می‌گیرد:

نیکی پیر مغان بین که چو ما بدمستان هرچه کردیم به چشم کرمش زیبا بود

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۸۱)

بلکه حتی این اجازه را به مریدان نمی‌دهد که به استناد اینگونه اعمال، ازرق‌پوشان را

مورد عیب‌گویی قرار دهند:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان فرصت خبث نداد؛ ارنه حکایت‌ها بود

(همان: ۱۸۲)

البته نباید از این واقعیت غافل بود که شخصیت پیر که حافظ از او با تعابیری همچون پیر مغان، پیر خرابات، پیر میخانه یا پیر دردی‌کش یاد می‌کند، در اصل «تمثّل انسان طبیعی و ایستاده در برزخ میان فرشته و حیوان است که مثل منِ شعری حافظ فقط در جهان زبان شعر حافظ وجود دارد و مصداق خارجی ندارد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۱). براین‌اساس هر اشاره‌ای در طی مقاله به پیر حافظ، معطوف به همین تعبیر و برداشت خواهد بود.

۵-۲-۲ بررسی دلالت‌های بخش سوم غزل

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

مرور بیت مربوط به این بخش نشان می‌دهد که اصلی‌ترین انباشت موجود در آن، انباشتی است که حول داستان سیاوش، یا به تعبیر دقیق‌تر «کشتن سیاوش بدون جرم و خطا» شکل گرفته است.

جدول ۳. فرایند انباشت حول معنابن «کشتن سیاوش بدون جرم و خطا»

شاه ترکان (افراسیاب)	سخن مدعیان	مظلمه (ظلم)	خون سیاوش

سیاوش یا سیاوخش پسر کی‌کاووس پادشاه ایران است که به دلیل تهمت ناروای نامادری‌اش سودابه، مورد بدگمانی پدر واقع شد و بعد از آن همراه لشکری از ایرانیان به جنگ تورانیان رفت، اما از در صلح با آنان درآمد. شنیدن خبر این مصالحه، کی‌کاووس را برآشفت و درنتیجه سیاوش دیگر به ایران بازنگشت. افراسیاب دخترش فرنگیس را به عقد او درآورد و پس از آن سیاوش قلعه‌ای با نام سیاوش‌کرد را ساخت و در آنجا سکنی گزید. بعد از سپری‌شدن زمانی کوتاه گرسیوز برادر افراسیاب او را با طرح این تهمت ناروا که «کی‌کاووس لشکر بسیاری به نزد سیاوش فرستاده تا او را بر تو بشوراند» (شمیسا، ۱۳۸۶:

۴۰۱)، نسبت به داماد بدبین کرد و افراسیاب نیز براساس این تهمت دروغین و خطای نکرده، سیاوش را به قتل رسانید.

البته در این بیت عبارت «شاه ترکان» گذشته از افراسیاب، ایهامی هم به شاه‌شجاع ممدوح حافظ دارد. بیشتر شارحان این بیت را اشاره‌ای به نقار پیش‌آمده میان این ممدوح و حافظ دانسته‌اند. «پس از آنکه مدعیان، شاه‌شجاع را برانگیختند که به استناد بیت:

گر مسلمانی ازاین است که حافظ دارد　　وای اگر از پس امروز بُوَد فردایی

خون بی‌گناهی چون حافظ را بریزد، خواجه [در این بیت] اشاره به این واقعه می‌کند» (معین، ۱۳۱۹: ۲۴۳).

با در نظر گرفتن این دو داستان، می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که حافظ در این بخش از غزل با یادآوری داستان سیاوش و ظلمی که افراسیاب به دلیل بدگویی مدعیان در حق او روا داشت، به شاه‌شجاع هشدار می‌دهد که مبادا او هم سخن دروغ مدعیان را بشنود و همان معامله‌ای را با حافظ بکند که افراسیاب با سیاوش کرد.

اما گره‌گاه اصلی این بیت که نقطهٔ اتصال آن با سایر ابیات نیز محسوب می‌شود و راهگشای ما در پی‌بردن به ماتریس این بخش از غزل نیز خواهد بود، مسئلهٔ تهمتی است که مدعیان با دست‌آویز قراردادن آن، حافظ را در نظر شاه‌شجاع گناهکار جلوه داده‌اند. برای درک بهتر ماجرا باید این اصل را در نظر بگیریم که وقتی فردی در مظان اتهامی واقع می‌شود، دو حال می‌توان متصور بود؛ حالت اول آن است که فرد مورد اتهام خطا را مرتکب شده باشد و طبیعتاً واکنشی که می‌تواند نشان دهد آن است که ضمن پذیرش خطای خود، درصدد عذرخواهی و طلب بخشش برآید. اما حالت دیگری هم هست که مطابق آن اتهام نسبت‌داده‌شده دروغین باشد و در این‌حالت، فرد متهم تلاش می‌کند تا ساحت خود را از این اتهام مبرّا سازد و طبعاً ازآنجاکه خطایی برای خود متصور نیست، از کسی هم عذرخواهی نخواهد کرد. البته اگر شخص یا مقامی که به‌واسطهٔ اتهامِ نسبت‌داده‌شده، از فرد متهم دل‌چرکین شده است، شخصیت خطیری باشد، متهم در کنار تلاش برای اثبات بی‌گناهی، سعی می‌کند تا ضمن دلجویی، محبت و توجه آن شخصیت را از دست ندهد.

با توجه به این مقدمه باید گفت محور اصلی این بخش از غزل، تلاش حافظ برای

تفهیم مؤدبانهٔ این موضوع به ممدوحش شاه‌شجاع است که مبادا او را به خاطر خطایی که در اصل خطا نیست، مجازات کند همانگونه‌که افراسیاب، درقبال خطایی که به سیاوش نسبت داده شده بود و در اصل خطا نبود، «خطاپوشی» نکرد و به همین دلیل زمینهٔ مرگ مظلومانهٔ او را فراهم آورد. «خطاپوشی»ای که حاصل «خطا ندیدن عمل سیاوش» است، نه «پنهان‌کردن آن به‌مثابه خطا».

۵-۲-۳ بررسی دلالت‌های بخش چهارم غزل

گرچه از کبر سخن با من درویش نگفت — جان فدای شکرین‌پستهٔ خاموشش باد
چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت — لبم از بوسه‌ربایان بَر و دوشش باد
نرگس مستِ نوازش‌کنِ مردم‌دارش — خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ — حلقهٔ بندگی زلف تو در گوشش باد

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۰۶)

مروری سطحی بر این بخش از غزل نشان می‌دهد که بیشتر واژگان مربوط به انباشت‌های مغازله و مدح به‌شکلی افراطی در اثنای ابیات انتشار یافته‌اند. به عبارت دیگر اگر دو عنوان مغازله و مدح را به‌منزلهٔ معنابن‌های این بخش در نظر بگیریم، واژگانی و تعابیری همچون کبر، شکرین‌پسته، فداشدن، چشم، خط، خال، لب، بوسه، بر، دوش، نرگس، مست، نوازش، عاشق، قدح، نوش، زلف و گوش، ذیل معنابن «مغازله» قرار می‌گیرند و واژه‌ها و عباراتی نظیر کبر، درویش، فداشدن، پستهٔ خاموش، آینه‌دار، بوسه بر بر و دوش زدن، نوازش‌کن، مردم‌دار، خون خوردن، غلامی، حلقه و بندگی، ذیل معنابن «مدح» می‌گنجند.

جدول ٤. فرایند انباشت حول معنابن «مغازله»

کبر	شکرین پسته	فدا شدن	چشم	خط	خال	لب	بوسه	بر
دوش	نرگس	مست	نوازش	عاشق	قدح	نوش	زلف	گوش

جدول ۵. فرایند انباشت حول معنابن «مغازله»

کبر	درویش	فداشدن	پستهٔ خاموش	آینه‌دار	بوسه بر برودوش
نوازش‌کن	مردم‌دار	خون‌خوردن	غلامی	حلقه	بندگی

در بیشتر منابع مربوط به حافظ، به مسئلهٔ ارتباط حسنهٔ این شاعر با شاه‌شجاع از حاکمان «نیک‌نام و نیکوکار آل مظفر» (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۷۹۴) اشاره شده است. همین رابطهٔ دوستانه و احترام‌آمیز باعث شده است تا ممدوح حافظ در بیشتر غزل‌های مدحی همین شاه‌شجاع باشد. غزل مدحی نوع خاصی از غزل است که از ابداعات حافظ است. «روژه لسکو، با توجه به بررسی‌های تاریخی قاسم غنی، کاربرد غزل را به‌عنوان شعر مدحی، که از بسیاری اشارات صریح و غیرصریح شاعر به ممدوحان خود به‌وضوح پیداست، از ابداعات حافظ به‌شمارمی‌آورد» (سعادت، ۱۳۸۶: ۶۵۴). بنابراین استفاده از ادبیات موجود در این بخش یعنی انباشت‌های مغازله و مدح با اجزایش، امری مسبوق به سابقه است و چندان جای بحث ندارد، اما مسئله اینجاست که وجود انباشت‌های یادشده چه ویژگی خاصی به این بخش بخشیده است که بتوان آن را با کلیت غزل و درنهایت معنای بیت پرمناقشه پیوند داد؟

برای پاسخ به این سؤال ضروری است که همانند بخش‌های قبلی در پی کشف ماتریس مربوط به بخش یادشده باشیم، که اگر این مهم رخ بدهد، می‌توان با ارتباط برقرار کردن بین ماتریس این بخش با سایر بخش‌ها به ماتریس کلی غزل دست یافت.

با لحاظ موارد مشترک، نگاهی اجمالی نشان می‌دهد که شاعر در این بخش بیش از کلمات مربوط به مدح، از واژگان و تعابیر مرتبط با عشق و مغازله بهره جسته است. از سویی در کل این بخش هیچ نشانی از پوزش و اعتذار به چشم نمی‌آید و این هردو نشان می‌دهد که حافظ به‌هیچ‌روی در جریان نسبت دروغی که به او داده شده است، احساس گناه نمی‌کند که اگر حسی از تقصیر یا گناه در او وجود داشت، لاجرم حداقل نشانی از عذرخواهی در میان انبوه کلماتِ عشق‌آمیخته به چشم می‌آمد.

حافظ همچون عاشقی که معشوقش به ناحق از او رنجیده است - با وجود آنکه

تقصیری متوجه خود نمی‌داند - تنها و تنها به‌جهت عشق بی‌اندازه‌ای که به معشوق دارد، سعی می‌کند با کلماتی محبت‌آمیز دل او را به دست آورد. او می‌داند کبر شاهانه باعث می‌شود که ممدوح در برخورد با او حالتی سرسنگین داشته باشد و از سخن‌گفتن بپرهیزد؛ شاید انتظار دارد حافظ از او عذرخواهی کند. اما حافظ به‌جای عذرخواهی، تلاش می‌کند تا با عاشقانه‌ترین تعابیر دل ممدوح را بر خود نرم سازد. شیوه‌ای که معنای ضمنی آن این است: با وجود آنکه در تهمت نسبت‌داده‌شده، تقصیری برای خود نمی‌بینم اما آنقدر در چشم من عزت و احترام دارید که بخواهم با جملات زیبا دل شما را به دست آورم. برداشت ارائه‌شده از بخش پایانی غزل چیز جدیدی نیست. پیشتر شمیسا نیز در شرح بیت مورد مناقشه، داستانی شبیه روایت بالا نقل کرده است: «شاه به سخنان دشمنان گوش نهاده و حافظ را تنبیه کرده است و از سر کبر با او سخن نمی‌گوید، با او قهر است و احتمالاً بر حقوق دیوانی او خط بطلان کشیده» (۱۳۷۱: ۵۱-۵۰). شکی نیست شمیسا هم برای داستانش منبعی ندارد و تنها منبعش خود غزل است و اتفاقاً کدام منبع از خود حافظ مطمئن‌تر؟

با توجه به موارد بالا می‌توان گفت ماتریس بخش پایانی غزل چیزی نیست جز «دلجویی از ممدوح». ممدوحی که علاوه بر مقام ممدوحی جایگاه معشوق را هم برای حافظ دارد. و البته این ممدوحِ معشوق بنا به تهمتی ناروا از حافظ دل‌آزرده است و چون به‌ناحق بدگویی مدعیان را در حق حافظ باور کرده، با او سرسنگین است و سخن نمی‌گوید. آن هم به این دلیل که نتوانسته است درقبال تهمتی که بر حافظ روا داشته شده، «خطاپوشی» کند. «خطاپوشی»ای که حاصل «خطا ندیدن تهمت‌های نسبت‌داده‌شده» است، نه «پنهان‌کردن آنها به‌مثابه خطا».

۵-۳ بحث دربارهٔ ماتریس کلیت غزل

حال پس از یافتن ماتریس سه‌بخش از چهاربخش، می‌توان دربارهٔ ماتریس کلی غزل نیز قضاوت کرد. مرور بحث‌های پیش نشان می‌دهد که در بخش اول، حافظ با اشاره به باده‌نوشی پنهانی صوفیان و با ساخت دو انباشت معنایی حول شراب و نظربازی، به طرح این ایدهٔ مرکزی پرداخت که برعکس دستهٔ صوفیان که حافظ و رندان هم‌مشرب او را به

دلیل ارتکاب برخی لغزش‌های برخاسته از طبیعت بشر، شماتت می‌کنند و اسباب رسوایی آنان را فراهم می‌آورند، او درقبال حقیقت مسلّم باده‌نوشی و نظربازی صوفیان، روشی خطاپوشانه در پیش گرفته است و البته دلیل اصلی این شکل از مواجهه، تفاوت دید او نسبت به این نوع لغزش‌هاست. به این معنا که حافظ خطاپوشی می‌کند؛ چراکه این نوع مسائل را خطا نمی‌بیند، نه اینکه خطا را دیده باشد و درصدد پنهان‌کردن برآمده باشد. شواهد بسیاری هم در دیوان حافظ وجود دارد که نشان می‌دهد حافظ دربارهٔ سایر خطاهای صوفیان این روش و منش را ندارد.

در بخش سوم غزل نیز حافظ با یادآوری داستان سیاوش و ظلمی که از سوی افراسیاب در حق او روا داشته شد، به پادشاه – شاه‌شجاع – تذکر می‌دهد مبادا به‌اتکای سخن دروغ مدعیان، اسباب آزار حافظ را فراهم آورد و با او آن کند که افراسیاب با سیاوش کرد. به عبارت دیگر از پادشاه می‌خواهد درقبال خطای به دروغ نسبت‌داده‌شده، خطاپوشی پیشه کند و البته این خطاپوشی به معنی درگذشتن از خطای حافظ نیست؛ بلکه نادیده‌انگاشتن آن به‌مثابه خطاست. چراکه حافظ خطایی نکرده است که مستلزم عذرخواهی او باشد. این مدعیان‌اند که به دروغ رفتار حافظ را در چشم پادشاه خطا نشان می‌دهند.

بخش سوم نیز دربردارندهٔ دو انباشت عمده با محوریت عشق و مدح است که نشان می‌دهد حافظ علیرغم تهمت ناروای مدعیان و تکبر و قهر شاه‌شجاع، درصدد دلجویی از اوست و البته این دلجویی به معنای پذیرفتن خطا و اشتباه نیست؛ چراکه اگر اینگونه بود حتماً نشانی از این امر در میان کلمات و تعابیر این بخش مشاهده می‌شد. پس می‌توان گفت این بخش نیز در ادامهٔ تذکر بخش قبلی است. یعنی حافظ ضمن تأکید بر خطاکار نبودنش، با تعابیری عاشقانه و مدح‌آمیز از پادشاه می‌خواهد درقبال او رویّه‌ای خطاپوشانه داشته باشد. البته خطاپوشی از نوع خطا نپنداشتن اتهامی که مدعیان به او نسبت داده‌اند، نه درگذشتن و بخشیدن آنها با فرض خطا بودنشان. براین‌اساس می‌توان ماتریس این بخش‌ها و البته کلیت غزل را این ایده دانست: «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از خطا».

٤-٥ تحلیل معنای بیت مورد مناقشه براساس ماتریس غزل

بزرگ بیگدلی در مقالهٔ مشروحی که دربارهٔ تأویل‌های ارائه‌شده در شرح بیت مورد مناقشه

نوشته است، پس از ذکر نظر شارحانی همچون ملاجلال‌الدین دوانی، سودی بسنوی، محمد دارابی، بدرالدین اکبرآبادی، ملاشمس گیلانی، شریف‌العلمای لنگری، علی‌اکبر حسینی نعمت‌اللهی، پژمان بختیاری و مرتضی مطهری در پایان اینگونه نتیجه‌گیری می‌کند که «آنچه از نظریات و تأویلات محققان و مفسّران بیت تا اینجا آورده شد همگی با اندکی تفاوت بیانگر یک نظر است و آن اینکه اصولاً خطایی در نظام احسنِ صنع روی نداده که حافظ بخواهد آن را بیان یا عیان کند، بلکه منظور حافظ در این بیت، تفاوت دید مرید و مراد است که اگرچه مرید ممکن است خطایی (از نوع شرور) در صنع ببیند اما پیر که انسان کامل است با این بیان و تأکید که خطایی بر قلم صنع نرفته است، مرید را از خطای خود آگاه می‌کند» (۱۳۸۵: ۳۴).

به نظر می‌رسد استفاده از ماتریس کلی غزل یعنی ایدهٔ: «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از خطا»، ما را به تفسیری جز آنچه بزرگ بیگدلی آن را ذیل برداشت‌های عارفانه از بیت مورد مناقشه دسته‌بندی کرده است - یعنی آنچه در پاراگراف قبلی آمد- نمی‌رساند. با این تفاوت که همهٔ شارحان فوق‌الذکر، بیت را خارج از چهارچوب کلی غزل و با در نظر داشتن آن به‌عنوان شاه‌بیتی مستقل مورد توجه قرار داده‌اند؛ درحالی‌که در این نوشتار بیت در چهارچوب کلیت غزل و با استفاده از الگوی مایکل ریفاتر شرح گردید.

حال اگر بخواهیم از ماتریس مورد اشاره در خوانش بیت «پیر ما گفت...» استفاده کنیم باید بگوییم که حافظ برخلاف پیر خود که در نظام هستی هیچ خطا و خللی نمی‌بیند، با مشاهدهٔ شرور و آفاتی همچون نقص عضو مادرزاد، فقر، بیماری، تبعیض و ... نمی‌تواند قضاوتی همچون قضاوت پیر داشته باشد و بر احسن و اکمل بودن نظام هستی صحه بگذارد، اما در مصراع دوم از طریق ستودن دیدگاه پیر و آفرین‌گفتن بر نظر پاک او، از دیدگاه ابتدایی خویش عدول می‌کند؛ چراکه «آنچه حق سبحانه در وجود آورد از خیر و شرّ و نفع و ضرر، همه به اقتضای عدالت، بی‌خطاست و اینکه خطا نمود می‌شود از کوته‌بینی ماست» (اکبرآبادی، ۱۴۰۰: ۶۱۱). به تعبیر دیگر حافظ با ستودن ویژگی «خطاپوشی» در پیر که باعث می‌شود او شرور و نقایص موجود در عالم هستی را اساساً خطا نپندارد، بر این نکته تأکید می‌ورزد که «خطای مطرح‌شده در مصرع دوم بیت، ریشه

در کوته‌فکری سالکانی دارد که به درجات بالای معرفت نرسیده‌انـد» (دوانـی، ۱۳۷۰: ۸۳). بنابر این‌فرض می‌توان گفت که حافظ در بیـت مـورد مناقـشه، خطـا پنداشـتن یـا نپنداشـتن برخی کاستی‌های موجود در عـالم را بـه زاویـهٔ دیـد افـراد موکـول مـی‌کنـد و خاطرنـشان می‌شود که رسیدن به مرتبهٔ خطاپوشی –از آن‌دست که پیر متصف به آن است – وابسته به حصول کمالات نفـسانی اسـت. کـه اگـر ایـن کمـالات حاصـل شـود، فـرد بـه مرتبـه‌ای از خطاپوشی دسـت مـی‌یابـد کـه حاصـلِ «خطـا ندیـدن» کاسـتی‌هـای ایـن‌جهـانی اسـت، نـه «چشم‌پوشی» از آنها به‌مثابه خطاهایی که وجود نظام احسن را با چالش مواجه می‌سازد.

در این بخش ذکر این نکته ضروری است که مطابق شواهد موجود، حافظ اساساً پیـری – ازآن‌دست که در نحله‌های عرفانی وجود آن را برای سلوک ضروری می‌دانند – نداشـته است و هیچ منبع قابل استنادی یافت نمی‌شود که وجود پیری خاص را در زندگی او تأییـد کند. به همین دلیل فرض دو رویکرد متفاوت و متعارض درخصوص وجود یا عـدم وجـود خطا در نظام هستی که یکی به پیر تعلق داشته باشد و دیگری بـه حـافظ، پـذیرفتنی نیـست؛ بلکه همانگونه‌که پیشتر نیز اشاره شد، پیر حافظ تمثیلی از منِ شـعری او اسـت کـه تنهـا «در جهان زبان شعر حافظ وجـود دارد و مـصداق خـارجی نـدارد» (پورنامـداریان، ۱۳۸۲: ۱۱). پس تعارض موجود در بیت میان دو دیدگاه مختلف دربارهٔ وجود یا عدم وجود خطا، بیش از آنکه به اختلاف حافظ و پیر مرتبط باشد، به ذهنیت برزخی او بازمی‌گردد که گاه با نظـر در شرور هستی، عالم را آمیخته با خطا و کاستی می‌بیند و گاهی با نظری خالی از اعوجـاج و انحراف، هستی در چشم او در اوج کمال و خالی از هرگونه خللی نمایان می‌شود. و البته ناگفته پیداست که این تفاوت در دید است که وجود یـا عـدم وجـود خطـا را باعـث شـده است. حقیقتی که حافظ برای تشویق ممدوح برای خطاپوشی درخصوص خطای انتسابی به او، آن را در قالب داستانی خیالی دربارهٔ خطابینی خـودش و خطاپوشـی پیـر فرضـی، ارائـه کرده است. با فرض این مقدمه در جواب این سؤال احتمالی که بالاخره از نگاه حافظ خطا در هستی وجود دارد یا نه؟ و اگر وجود ندارد، دلیل استفاده از عبارت خطاپوشی چیـست؟ باید گفت که در نگاه شاعر، خطا هم هست و هم نیست. هست ازآن‌رو که برخی کاستی‌ها و شرور در عالم با نگاه کوته‌بین، خطا به نظر می‌رسد و خطا نیست چراکه وقتـی بـا نگـاهی آخربین به همین شرور نظر می‌افکنیم، به خطانبودن آن‌ها پی می‌بریم. خطاهایی که اگرچـه

به‌شکل خطایی حقیقی نمودار می‌شوند، اما ماهیتاً خطا نیستند.

برخی از شارحان نیز گرانی‌گاه معنا را در این بیت، لفظ «پاک» دانسته‌اند و در جواب این سؤال که چرا پیر حافظ خطایی در عالم نمی‌بیند اینگونه گفته‌اند که چون نظر و نگاه او پاک از انحراف و ازاغه به مقام ارنی الاشیاء کما هی رسیده، یعنی آینه ای است بدون اعوجاج و انحراف و امور را آنچنان که هستند، می نماید؛ درحالی که نگاه خود حافظ و دیگران بنا به اعوجاج و ازاغه، امور را کماهی نمی‌نماید و ازاین‌رو در آنچه خطا و عیبی نیست عیب و خطا می بیند. به نظر می رسد نظر پاک پیر حافظ نه خطای صنع بلکه خطای دید امثال حافظ را می پوشاند و آنها را رسوا نمی‌سازد. اما مسئله اینجاست که طرح این فرض مستلزم اثبات این نکته است که حافظ در عالم واقع پیری داشته و اتفاقاً دربارهٔ وجود یا عدم وجود خطا در هستی، با این پیر دچار اختلاف دیدگاه بوده است. مسئلهٔ دیگر آن است که در این نوشتار براساس مستندات متنی اثبات شد که در هر چهاربخش غزل، به نوع خاصی از خطا پرداخته شده که در اصل خطا نیست و همچنین خطاپوشیِ مورد نظر در این بخش‌ها، از نوعی است که به امورِ در ظاهر خطا اما در باطن غیرخطا اختصاص دارد. براین‌اساس متن این اجازه را نمی‌دهدکه از خطای حقیقی مریدان و خطاپوشی پیر نسبت به این خطای حقیقی سخن بگوییم. البته به‌فرض اثبات ادعای پیش‌گفته نیز خللی در شرح ارائه‌شده بر پایهٔ ماتریس غزل پیش نمی‌آید. چراکه ماتریس غزل خطاپوشی درقبال خطاهایی بود که در اصل خطا نیستند اما خطا به نظر می‌رسند و براین‌پایه اگر خطاپوشی مصراع دوم را پوشاندن خطای دید امثال حافظ توسط پیر هم بدانیم، این تفسیر نیز با ماتریس یادشده تعارضی ندارد.

۵-۵ بررسی گرانی‌گاه معنایی غزل براساس منظومهٔ توصیفی

پیشتر گفتیم ریفاتر در کنار فرایند انباشت، از فرایند دیگری یاد می‌کند که در آن واژه‌ها و عبارات براساس رابطهٔ مجازی حول محور واژه یا عبارت هسته‌ای جمع می‌شوند. اگر این منظر را نیز در واکاوی دلالت‌های موجود در سطح غزل به کار گیریم، به الگویی خاص دست می‌یابیم که مطابق آن عبارت هسته‌ای در کلیت غزل، محتوای بیت چهارم خواهد بود. آنجاکه حافظ با یادآوری داستان سیاوش و ظلم رفته بر او، از شاه‌شجاع می‌خواهد

همچون افراسیاب در دام بدگویی مدعیان نیفتد. براین‌اساس می‌توان مدعی شد، گرانی‌گاه معنایی غزل این بیت است:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

اگر محتوای بیت را در عبارت «درخواست حافظ از پادشاه برای (خطاپوشی) خطانپنداشتنِ خطایِ به‌دورغ نسبت‌داده‌شده به او» خلاصه کنیم، می‌توانیم برای کلیت غزل منظومه‌ای توصیفی ترسیم کنیم که این ایده در مرکز قرار دارد و سایر بخش‌های غزل این ایدهٔ مرکزی را تقویت می‌کنند:

جدول ٦. منظومهٔ توصیفی غزل

عبارت هسته	عبارت توصیفی تقویت‌کنندهٔ ۱	عبارت توصیفی تقویت‌کنندهٔ ۲	عبارت توصیف تقویت‌کنندهٔ ۳
درخواست حافظ از پادشاه برای (خطاپوشی) خطانپنداشتنِ خطایِ به‌دورغ نسبت‌داده‌شده به او	افراسیاب به دلیل خطاپوش‌نبودن درقبال خطایی که به‌دروغ به سیاوش نسبت داده شد، باعث مرگ ظالمانهٔ او شد.	حافظ نسبت به لغزش صوفیان در شراب‌نوشی و نظربازی، رویّه‌ای خطاپوشانه (از نوع خطا فرض‌نکردن آنها) دارد.	پیر حافظ دربارهٔ شروری که در نگاه مریدان خطا فرض می‌شود، رویّه‌ای خطاپوشانه (از نوع خطا فرض‌نکردن آنها) دارد.

با توجه به جدول ۶، شکی باقی نمی‌ماند، علیرغم تمام توجه و اهمیتی که شارحان به بیت «پیر ما گفت خطا...» داده‌اند، گرانی‌گاه غزل در بیتی دیگر واقع شده است و اتفاقاً اگر تمرکز شارحان بر بیت چهارم می‌بود – روشی که شمیسا (۱۳۷۲) و فاطمی (۱۳۶۹) تاحدودی به آن پایبند بوده‌اند – شاید این‌حد از اختلاف نظر دربارهٔ بیت مورد مناقشه ایجاد نمی‌شد.

٦- نتیجه‌گیری

مایکل ریفاتر نشانه‌شناس فرانسوی معاصر شعر را عرصهٔ بیان غیرمستقیم می‌داند. او ضمن

تمایزگذاری میان «معنا» و «دلالت»، وظیفهٔ منتقد ادبی را بحث دربارهٔ دلالت می‌داند. ازهمین‌رو شیوهٔ پیشنهادی او می‌تواند در کشف دلالت‌های شعری - به‌ویژه آنجاکه فهم معنا با دشواری و تناقض همراه است - اثرگذاری بالایی داشته باشد. نقطهٔ مثبت دیگر این روش ارائهٔ مدلی مناسب برای پیوند برقرارکردن میان بخش‌های مختلف در اشعاری است که درک پیوند عمودی آنها دشوار می‌نماید. ازهمین‌رو می‌توان روش او را در خوانش غزل‌های حافظ که بیشتر آنها فاقد پیوند عمودی است، به کار گرفت و از طریق تمرکز بر دو فرایند «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» به الگویی برای ایجاد پیوند در محور عمودی این غزل‌ها دست یافت.

برهمین‌اساس در نوشتار حاضر تلاش شد با به‌کارگیری روش ریفاتر، از طریق تمرکز بر کلیت غزل و ایجاد پیوند میان بخش‌های به‌ظاهر ازهم‌گسیخته، تأویل مستند و مناسبی برای بیت پرمناقشهٔ «پیر ما گفت خطا...» ارائه گردد. به‌ویژه آنکه در طول تاریخ حدوداً پنج‌قرنی سنت یافتن تأویل برای بیت مذکور، بیشتر شارحان بیت را خارج از چهارچوب کلی غزل و به‌مثابه شاه‌بیتی مستقل در نظر گرفته‌اند.

ریفاتر شعر را حاصل تکرار ساختاری مفروض یا مفهومی انتزاعی می‌داند که بدون آنکه ظهوری عینی در متن داشته باشد، به صورهای مختلف در متن بازتاب می‌یابد. او این ساختار یا مفهوم مفروض را «ماتریس» می‌نامد و فهم پیوند عمودی را در گرو یافتن آن می‌داند. بر همین پایه تلاش شد تا پس از تقسیم غزل به چهار بخش ظاهراً مستقل و یافتن واحد معنایی نهفته در آنها، به ماتریس کلی غزل دست یافت. نتیجه آنکه ایدهٔ: «خطاپوشی» به‌مثابه «خطا نپنداشتن»، نه «درگذشتن از خطا» به‌عنوان ماتریس تشخیص داده شد.

پس از این مرحله تلاش شد تا دلالت معنایی بیت مورد بحث با این ماتریس مورد بازخوانی قرار گیرد که حاصل آن تأیید بخش عمده‌ای از تأویل‌هایی بود که پیش‌ازاین از سوی شارحان متعلق به اندیشهٔ عرفانی ارائه شده بود. تأویل‌هایی که اساس آن تأکید بر شرط کمال در خطا پنداشتن یا نپنداشتن برخی شرور و کاستی‌های عالم هستی است. به بیانی دیگر حافظ در این بیت «خطاپوشی» را نه در معنای «نادیده‌گرفتن خطاها»؛ بلکه در معنای «خطا ندیدن آنها» دانسته است. مرتبه‌ای که پیر حافظ - که مطابق تحلیل این مقاله، همان منِ شعری حافظ است - بدان دست یافته و مریدان نیز اگر با چشم آخَربین بنگرند، به

این مرتبه خواهند رسید.

نکتهٔ دیگر آنکه اگر به‌جای تمرکز بر تک‌بیت، کلیت غزل مورد خوانش نشانه‌شناسانه قرار گیرد، آشکار خواهد شد که محوری‌ترین بیت غزل، بیت چهارم است. آنجاکه حافظ از شاه‌شجاع می‌خواهد تا با عبرت‌گرفتن از ظلمی که افراسیاب به دلیل پذیرفتن سخن مدعیان در حق سیاوش روا داشت، در رفتار با او روش و منشی خطاپوشانه داشته باشد. البته این خطاپوشی به معنی درگذشتن از خطای منسوب به حافظ نیست؛ بلکه به معنی خطا ندانستن آن است. چراکه اگر حافظ خطاکاربودنش را پذیرفته بود، به‌جای این اشارات مختلف و استفاده از انباشت‌های با معنابن «عشق» و «مدح»، واژه‌هایی در راستای اعتذار و دلجویی به کار می‌گرفت.

منابع

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶). «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۲۲. شمارهٔ . صص ۵۷-۳۳.

آلن، گراهام (۱۳۹۷). *بینامتنیت*. تهران: نشر مرکز.

اکبرآبادی، مولانا بدرالدین (۱۴۰۰). *بدرالشروح*. تصحیح انتقادی و تعلیق مرتضی قاسمی. رسالهٔ دکتری. دانشگاه پیام نور.

بزرگ بیگدلی، سعید و خدیجه حاجیان (۱۳۸۵). «بر قلم صنع خطا رفت یا نرفت؟». *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۱۱. صص ۵۵-۲۷.

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. تهران: سمت.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا*. تهران: سخن.

دادبه، اصغر (۱۳۸۳). «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت؛ خطای قلم صنع در منطق شعر». *حافظ*. شمارهٔ . صص ۵۰-۴۶.

دوانی، ملاجلال‌الدین (۱۳۷۰). *پیر ما گفت*. به کوشش سعید نیاز کرمانی. تهران: پاژنگ.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۱). *دیوان*. براساس تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی. تهران: کلهر.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰). *حافظ‌نامه*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــ (۱۳۶۷). «میل حافظ به گناه». *ایران‌نامه*. شمارهٔ . صص ۶۸۹-۶۶۲.

سعادت، اسماعیل (۱۳۸۶). *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. تهران: طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *فرهنگ تلمیحات*. تهران: میترا.

ـــــــــــــ (۱۳۷۱). «قلم صنع». *گلچهر*. سال ۱. شمارهٔ ۱. صص ۵۳-۵۰.

صفوی، کوروش (۱۳۹۱). *آشنایی با زبانشناسی در مطالعات ادبی*. تهران: علم.

فاطمی، سیدحسین (۱۳۶۹). «پیر ما گفت خطا بر قلم صنع...». *علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. شمارهٔ ۵ و ۶. صص ۴۲-۳۷.

محمودزاده، یونس، علیرضا مظفری و بهمن نزهت (۱۳۹۸). «تفسیر غزلی از بیدل براساس نظریهٔ ریفاتر». *فنون ادبی*. سال ۱۱. شمارهٔ ۲. پیاپی ۲۷. صص ۳۶-۱۹.

مظفری، علیرضا (۱۳۷۲). «باز هم پیر ما گفت». *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. سال ۲۰. شمارهٔ ۳ و ۴. صص ۹۴۷-۹۵۲.

ـــــــــــــ (۱۳۹۵). *وصل خورشید: شرح شصت غزل از حافظ*. تبریز: انتشارات آیدین و یانار.

معین، محمد (۱۳۱۹). *حافظ شیرین‌سخن*. تهران: بنگاه بازرگانی پروین.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. تهران: آگه.

یول، جورج (۱۳۹۵). *کاربردشناسی زبان*. ترجمهٔ محمد عموزاده و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

Culler, J. (1981). *The Pursuit of Sign's: Semiotics, Literature, and Deconstruction*. London and New York: Routledge.

Riffaterre, M. (1990). "Interpretation and Descriptive Poetry: A reading of Wordsworths Yew-Trees. *Untying the text: A post-Structuralist reader*. Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press.

_____ (1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

References

Akbarabadi, M, B. (2021). "Badralshrouh, critical correction and suspension". Edited by M. Ghasemi. PhD Thesis. Payame Noor University.

Algune Junghani, M. (2017). "The application of Riffaterre's semiotic model in the reading of poetry". *Research in Contemporary World Literature*. Volume 22. No 1. pp. 57-33.

Allen, G. (2018). *Intertextuality*. Tehran: Markaz Publishing.

Bozorg Bigdeli, S and Hajian. Kh. (2006). "On the Creator's pen, passed error or not?". *Literary Research*. No 11. pp 55-27.

Dadbeh, A. (2004). "Our mentor said the mistake was not made by creator; An error occurred in creation in the logic of poetry". *Hafez*. No 10. pp 50-46.

Davani, M, J. (1991). *Our Mentor Said*. Edited by S. Niaz Kermani. Tehran: Pajang.

Fatemi, H. (1990). "Our mentor said a mistake on the pen of creator...". *Alzahra University of Humanities*, Nos 5 and 6. pp 42-37.

Hafiz, S, M. (1391). *Divan*. Based on corrections by Q. Ghani and M. Qazvini. Tehran: Kalhor.

Joel, G. (1395). *Pragmatics*. Translated by M. Amouzadeh and M. Tavangar. Tehran: Samt.

Khorramshahi, B. (1988). "Hafiz's desire for sin". *Irannameh*. No 24. pp 689-662.

——————— (2001). *Hafiz-nameh*. Tehran: Elmi & Farhangi Publications.

Mahmoudzadeh, Y., Mozaffari, A., and Nozhat, B. (2019). "Interpretation to an Ode by Bidel based on Riffaterrs Theory". *Literary Techniques*. Vol 11. Nos 2, 27. pp 36-19.

Makarik, I. R. (1393). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Tehran: Agah.

Moin, M. (1319). *Sweet Speech Hafiz*. Tehran: Parvin Trading Company.

Mozaffari, A. (1993). "Again our mentor said". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. Ferdowsi University of Mashhad. Vol 20. Nos 3 and 4. pp 947-952.

——————— (2016). *Connected to the Sun: Description of Sixty Lyric Poems by Hafez*, Tabriz: Aydin and Yanar Publications.

Payende, H. (2018). *Critical Theory: An Interdisciplinary course book*. Tehran: Samt.

Pournamdarian, T. (2003). *Lost by the Sea*. Tehran: Sokhan.

Saadat, I. (1386). *Encyclopedia of Persian Language and Literature*. Tehran: Academy of Persian Language and Literature.

Safavid, C. (2012). *Introduction to Linguistics in Literary Studies*. Tehran: Elm.

Selden, R and P. Widdowson (2013). *A Readers Guide to contemporary Library Theory*. Tehran: Tarhe Now.

Shamisa, S. (1992). "Creator's pen". *Golchehr*. Year 1. No 1. pp 53-50.

_____(2007). *A Dictionary of Allusions*. Tehran: Mitra.

Culler, J. (1981). *The pursuit of sign's: semiotics, literature, and deconstruction.* London and New York: Routledge.

Riffaterre, M. (1990). "Interpretation and descriptive poetry: A reading of wordsworths Yew-Trees". *Untying the text: A post-Structuralist reader.* Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press.

_____(1978). *semiotics of poetry.* Bloomington: Indiana University Press

©2020 Alzahra University, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC- ND 4.0 license) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Mystical literature
Scientific Quarterly of Mystical Literature
Journal of Mystical Literature, Vol. 13, No. 27, 2022
Alzahra University, http://jml.alzahra.ac.ir/
Scientific-research
pp.153-183

Application of Michael Riffaterre's Poetry Reading Model in Settling the Disputes over the Verse "Our Guide Said 'the Pen That Designed Creation Committed No Mistakes …' by Hafez[1]

Ayoob Moradi[2]

Received: 2021/12/15
Accepted: 2022/03/07

Abstract

The verse "Our guide said, 'the pen that designed creation committed no mistakes'/blessed be his saintly and error-covering appraisal" is one of the controversial verses of Hafez that has widely attracted the attention of commentators. The history of the description and interpretation of this verse is about five centuries old. That is, from the time Jalaluddin Davani explained the meaning of this verse in the second half of the ninth century AH, many commentators have attempted to elucidate and clarify its meaning. The existence of these endless disputes motivated the researcher to explain the meaning of the verse based on the textual evidence and also semantic relationship between different parts of the sonnet, via adopting descriptive-analytical method and Michael Riffaterre's model. Riffaterre, with his dual design of heuristic and hermeneutic reading, considers the understanding of the latent meanings of a poem to depend on focusing on the way the main idea is represented in the form of "accumulations" and "descriptive systems" of the text. Accordingly, the sonnet was divided into four sections, and after examining the lexical accumulations of these sections and finding the focal idea or "matrix" of the work, the disputed verse was read to identify and present the most documented interpretation for it. The results showed that the meaning of "covering error", as a praiseworthy attribute in the eyes of the guide, is "not seeing" worldly deficits and vices as errors rather than "ignoring" them as real errors that challenge the existence of a good system. Another point is that if the whole sonnet is read with the focus on the fourth verse, there is strong textual evidence that shows Hafiz composed this sonnet with the genuine intention of requesting Shah Shoja to overlook the mistake that was falsely attributed to him; an error-covering which is the result of not seeing that false accusation as error rather than ignoring that as a real error.

Keywords: Hafez Shirazi, Mystical interpretation, Covering errors, Semiotics of Poetry, Michael Riffaterre.

---

1. DOI: 10.22051/jml.2022.38827.2291
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. ayoob.moradi@pnu.ac.ir
Print ISSN: 2008-9384 / Online ISSN: 2538-1997