

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)
سال ۱، شماره‌ی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، پیاپی ۱، صص ۲۳۱-۲۴۶

منطق تصویر در شعر حافظ

رحیم کوشش شبستری*

چکیده

دنیای ادبیات، با آنکه، به ظاهر، شباهت‌هایی بسیار با دنیای واقعی دارد، بسیار با آن متفاوت است؛ به همین دلیل، منطقی خاص بر ادبیات حاکم است که از جهات بسیار و در مواردی فراوان، با منطق علمی و ارسطویی، متفاوت به نظر می‌آید و می‌توان از آن، به صورت عام، به «منطق ادبی» و به صورت خاص، به «منطق شعری» تعبیر کرد. نگارنده، در این گفتار، تلاش خواهد کرد با تکیه بر همین منطق که مبتنی بر روابط دقیق ساختاری و اصول و مبانی زیبایی‌شناختی است، تا آنجاکه می‌تواند، راه رسیدن به معانی و مفاهیم درست و دقیق اشعار حافظ را هموارتر کند و با ذکر نمونه‌هایی از دیوان خواجه، از خطاهایی فاحش که بعضی از شارحان، به دلیل بی‌توجهی به این منطق، به آن‌ها دچار شده‌اند، پرده بردارد.

واژه‌های کلیدی: زبان تصویر، محور جانشینی، محور هم‌نشینی، منطق شعری.

۱. مقدمه

۱.۱. شعر، زبان و تصویر

پوتبنا (Potebnya)، یکی از صورت‌گرایان معروف روس، می‌گوید: «هنر، اندیشیدن با

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه r.k.shabestari@urmia.ac.ir

تصاویر است»^۱. از نظر پوتینیا، ما در زندگی روزانه، آنچه می‌خواهیم، با «کلمات» بر زبان می‌آوریم؛ به همین ترتیب، در دنیای شعر نیز، اندیشه‌ها و احساسات خود را در قالب «تصاویر» بیان می‌کنیم.

پیشینیان ما، هرگاه خواسته‌اند به تعریف شعر پردازند، گفته‌اند: «شعر کلامی است موزون، مقفی و مخیل»^۲. در نظر آنان، شعر سخنی است که وزن و قافیه داشته باشد و آراسته به تخیل باشد؛ اما در روزگار ما، آثاری بسیار وجود دارند که وزن و قافیه ندارند، با وجود این، شعر خوانده می‌شوند. به این ترتیب، به‌آسانی، می‌توان نتیجه گرفت که ذاتی‌ترین و اساسی‌ترین عنصر شعر، تخیل است و همین تخیل، موجب پیدایی تصویر در شعر می‌شود. شاید، با توجه به همین واقعیت است که پوتینیا می‌گوید: «بدون تصویر، هیچ هنری، به‌خصوص هیچ شعری، وجود ندارد» (کسدی، ۱۳۸۸: ۷۸). ناگفته پیداست که این سخن، هرگز، به این معنی نیست که نقش وزن و قافیه را در شکل‌گیری تصویر و صورت‌بندی آن، به‌یکباره، می‌توان نادیده گرفت.

سوسور، نشانه‌ی زبانی (واژه)^۳ را مانند سکه‌ای می‌داند که یک روی آن، «لفظ» و روی دیگرش، «معنی» است (رک. احمدی، ۱۳۸۰: ۲۲). ما در زبان، همواره، با این دوروییگی و دوسوییگی «صورت» و «معنی» رودررویییم.

با توجه به آنچه گفتیم، می‌توان نتیجه گرفت که اگر ما در زبان روزمره، تنها، با کلمات و معانی آن‌ها در ارتباطیم، در شعر، از «زبان» درمی‌گذریم و به «تصویر» می‌پردازیم و از «دستور» نیز، پیش‌تر می‌رویم و به «بلاغت» و «زیبایی‌شناسی» می‌رسیم؛ بنابراین، همان اندازه که در زبان روزانه، معانی واقعی کلمات را در نظر داریم، در زبان شعر باید به مفاهیم مجازی آن‌ها توجه کنیم.

ما در تحلیل شعر، از «کلمات» به «تصاویر» و از تصاویر به «معانی» می‌رسیم و همچنان‌که در تحلیل ساختار زبانی شعر، به روابط دستوری کلمات توجه می‌کنیم، در تحلیل ساختار تصویری شعر نیز، باید روابط زیبایی‌شناختی موجود میان عناصر تصویر را در نظر بیاوریم.

یکی از حافظ‌شناسان معروف، در یکی از درس‌گفتارهای خود در باب حافظ، می‌گوید: «این آرایه‌ها و پیرایه‌ها را رها کنید و به معنی بپردازید» (نقل به مضمون از: گفتار خرمشاهی، ۱۳۹۹: درس سوم). با توجه به آنچه آوردیم، بی‌تردید، باید از ایشان پرسید که بدون تحلیل تصاویر در شعر، به‌ویژه شعر حافظ، حقیقتاً، دستیابی ما به معانی دقیق ابیات چگونه ممکن است؟

۲.۱. تصویر و منطق

براساس آنچه در باب تصویر و تعریف آن گفته‌اند^۱، می‌توان نتیجه گرفت که در شکل‌گیری تصویر، همواره، با انتقال از «عین» به «ذهن» و از «ذهن» به «عین» رودرویم؛ شاعر، در جهان عینی، پدیده‌ها را می‌بیند، می‌شنود و در مجموع، «حس» می‌کند. آنچه شاعر به این ترتیب حس می‌کند، موجب پیدایی تصوراتی در ذهن او می‌شود و این تصورات، با کیفیتی که از آن بی‌خبریم، با احساسات، عواطف و اندیشه‌های او پیوند می‌خورند و آنچه، به این ترتیب، پدید می‌آید، در نهایت، در قالب کلمات، صورتی عینی (دیداری/ شنیداری) می‌یابد؛ بنابراین، می‌بینیم که در مرحله‌ی ترکیبی تصویر، از صورت به معنی و از شکل بیرونی به سمت شکل درونی در حرکتیم و در تجزیه و تحلیل آن، برعکس.

نکته‌ی مهم دیگر در این باب، این است که آنچه موجب شکل‌گیری تصویر می‌شود، اساساً، نوعی شباهت و همانندی است؛ به‌تعبیر دیگر، تصاویر شعری در مفهوم پیرسی آن، ماهیتی شمایل‌گونه دارند. جرجانی می‌گوید: «صورت، عبارت است از تمثیل و قیاس برای آنچه درمی‌یابیم» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۹). بدیهی است که این اظهارنظر جرجانی نیز، در اصل، مبتنی بر دیدگاه‌های افلاطون و ارسطو و تلقی آن‌ها در باب «تقلید/ محاکات/ میمسیس» است؛ به این ترتیب، شاید، بتوان نتیجه گرفت که «تشبیه»، کهن‌ترین نوع تصویر در ادبیات جهان است.

زمانی که از تصویر سخن می‌گوییم، با سه چیز رودرویم: ۱. خود واقعیت که در نشانه‌شناسی، آن را «موضوع» یا «مصدق» می‌خوانند^۲. ۲. تصور ذهنی‌گینده از واقعیت

که آن را سوسور «دال» و پیرس «مبنای نشانه» می‌نامد؟^۳ تصور ذهنی خواننده که سوسور آن را «مدلول» و پیرس، «مورد تأویلی» می‌خواند. می‌دانیم که نشانه‌شناسان، به واقعیت بیرونی، یعنی موضوع یا مصداق، اهمیت نمی‌دهند؛ به تعبیر سوسور، در زبان، مصداق، غایب است.^۷ چنان‌که برمی‌آید، در نشانه‌شناسی، به‌ویژه نشانه‌شناسی ادبی، واقعیت، یعنی اشیا، امور و پدیده‌های واقعی، اهمیت ندارند؛ آنچه مهم است، تصور و تلقی ذهنی ما از واقعیت‌هاست. فلوربر می‌گوید: «چیزی واقعی وجود ندارد؛ تنها شیوه‌ی دیدن، وجود دارد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰)؛ به این ترتیب، می‌توان گفت که ادبیات، در مجموع، رویکردی، کاملاً، پدیدارشناسانه دارد.

چنان‌که گفتیم، تصاویر شعری، اساساً، ماهیتی قیاسی و تمثیلی دارند؛ یعنی همه، مبتنی بر نوعی تشبیه و همانندی‌اند. در همه‌ی تصاویر، ما، همواره، از سویی با نزدیک‌ساختن و از سوی دیگر، با دورگردانیدن رودرویییم؛ برای نمونه، زمانی که شاعر، «روی زیبا» را به «گل» تشبیه می‌کند یا در کاربرد استعاری، «گل» می‌گوید و «روی زیبا» را قصد می‌کند، از سویی آن دو را به هم نزدیک می‌گرداند و از سوی دیگر، آن‌ها را از هم دور می‌سازد؛ چون مراد او، به‌ظاهر، گل است؛ اما، درحقیقت، قصد او روی زیباست. نگارنده، از این جدایی و دوری، به «فاصله‌ی زیبایی‌شناختی» تعبیر می‌کند. وجود عناصری از قبیل «قرینه‌ی صارفه»^۸ در کلام و تأکید بر مقوله‌هایی از قبیل «تناسی تشبیه»^۹ در بلاغت سنتی نیز، نشان‌دهنده‌ی تعمد در این فاصله‌افکنی است؛ برای نمونه، زمانی که شاعر می‌گوید:

میان ماه من تا ماه گردون تفاوت از زمین تا آسمان است

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۷۶۷)

از سویی، معشوق (ماه من) را به ماه (ماه گردون) نزدیک می‌سازد و از سوی دیگر، با آوردن قیدهایی از قبیل «من» و «گردون»، آن دو را از یکدیگر دور می‌گرداند. وجود این همانندی و درهمان‌حال، ناهمانندی، موجب ایجاد حالتی پارادوکسی می‌شود؛ بنابراین، اگر از سویی بپذیریم که همه‌ی تصاویر، ماهیتی تشبیهی دارند و مبتنی بر تمثیل، قیاس و همانندی‌اند و از سوی دیگر، قبول کنیم که شکل‌گیری تصویر، مبتنی بر نوعی

فاصله افکنی و القای ناهمانندی است، می توانیم نتیجه بگیریم که همه‌ی تصاویر، ماهیتی پارادوکسی دارند.

آنچه در ادبیات، به خصوص در شعر، اهمیت دارد، حقیقت ادبی و حقیقت شعری است، نه حقیقت در مفهوم اجتماعی، تاریخی، سیاسی یا اقتصادی آن؛ بنابراین، آنچه در تحلیل متون ادبی، به ویژه متون شعری اهمیت دارد، منطق ادبی و شعری است، نه منطق علمی، نه منطق ارسطویی و نه منطق در مفهوم عام، عادی و آشنای آن؛ در نتیجه، در دنیای شعر، همه‌ی تجزیه و تحلیل‌های ما برای دستیابی به معنی، باید مبتنی بر این منطق، یعنی این اصول، قواعد، روابط و مناسبات باشد.

فتوحی، در کتاب بلاغت تصویر، از یک نظر تصاویر را بر دو گونه دانسته است: اثباتی و اتفاقی. از نظر ایشان، «تصویر اثباتی، مولود یک ادراک حسی و حاصل اندیشه‌ای عقلانی است... [و در آن] شاعر برای اثبات یک نگرش یا مسأله، معادله‌ای میان دو طرف تصویر تنظیم می‌کند... در سوی دیگر، نوعی تصویر است که به طور اتفاقی و نیندیشیده، بر زبان شاعر می‌روید؛ این تصویر، فرزند ناخودآگاه است و همچون یک جرعه‌ی ناگهانی و تصادفی از ترکیب امور متغایر حاصل می‌شود. این نوع تصویر، عقلانی و برهانی نیست...» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۸-۶۱)؛ اما، با دقت بیشتر، معلوم می‌شود که از نگاهی، همه‌ی تصاویر، اتفاقی‌اند؛ چون اگر چنین نباشند، تازگی نخواهند داشت؛ به اصطلاح، درجه‌ی بلاغی آن‌ها، صفر خواهد بود و درواقع، تصویر به معنی واقعی آن نخواهند بود. از نگاهی دیگر، همه‌ی تصاویر، اثباتی‌اند؛ برای آنکه مراد شاعر از آوردن تصویر، اقناع کردن است و می‌دانیم که از لحاظ منطقی، اقناع مرتبه‌ای فروتر از همان اثبات است؛ درحقیقت، از همین جاست که در منطق، شعر را از صناعات خمس می‌شمارند (رک. خوانساری، ۱۳۸۶: ۳۹۳).

ایشان، مصراع «عشق! ای خورشید یخ‌بسته» را نمونه‌ای از تصاویر اتفاقی می‌دانند (رک. فتوحی، ۱۳۸۹: ۶۱)؛ اما، درنهایت، آنچه از این مصراع برمی‌آید، این است که فروغ، عشق را خورشیدی یخ‌بسته می‌داند و قصد دارد خواننده‌ی خود را نیز، اقناع کند تا این را بپذیرد.

۲. بحث

ما در زبان، به تجزیه و تحلیل نشانه‌های زبانی (کلمات) می‌پردازیم و در شعر، به تجزیه و تحلیل نشانه‌های ادبی (تصاویر). اگر کار شاعر ترکیب کردن اجزا و عناصر تصویر است، کار خواننده تجزیه و تحلیل آن‌هاست؛ همچنان‌که آن ترکیب با تکیه بر اصول و قواعد منطقی خاصی انجام پذیرفته است، بی‌تردید، این تجزیه و تحلیل نیز، باید بر همان اصول و قواعد منطقی خاص مبتنی باشد.

جرجانی می‌گوید: «صورت، عبارت است از تفاوت‌های متمایزکننده‌ی معنی از معنی» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۰). در نگاه جرجانی (که شباهتی شگفت به رویکرد فرمالیست‌های روزگار ما دارد)، تفاوت در صورت، موجب تفاوت در معنی می‌گردد^۱. استاد فقید، دکتر شهیدی، می‌فرمودند: «حافظ، در ادبیات فارسی و متن‌بی، در ادبیات عربی، بیش از هر شاعر دیگری، از شاعران پیش از خود مضمون گرفته‌اند؛ اما این مضامین را چنان زیبا، زیرکانه و هنرمندانه، بیان کرده‌اند که جز با دقت بسیار، نمی‌توان به عاریتی بودن آن‌ها پی برد» (از سخنان ایشان در یکی از جلسات کلاس‌های دکتری). در زبان اهل فن نیز، روزگاری دراز است که این سخن جاری است: مضمون، از آن کسی است که بهتر سروده باشد. آنچه از مجموع این سخنان برمی‌آید، این است که در شعر «چگونه گفتن» از «چه گفتن»، با اهمیت‌تر است؛ به عبارت دیگر، در شعر، «چه گفتن»، خود، نتیجه‌ی «چگونه گفتن» است.

چنان‌که پیش‌تر گفتیم، ادبیات، نظام خاص خود را دارد؛ موقعیت خاص واژگان در یک اثر، موجب می‌شود آن‌ها معانی خاصی داشته باشند. سوسور بر این باور است که زبان یک نظام (سیستم) است و ارزش‌های گوناگون هر یک از عناصر زبانی، در ارتباط با دیگر عناصر زبان تعیین می‌شود. شگردهایی گوناگون که شاعران به کار می‌برند، موجب می‌شوند بعضی از واژگان، از بار معنایی عادی و روزمره‌ی خود تهی شوند و برجستگی بیابند؛ به این ترتیب، بیگانه‌سازی و آشنایی‌زدایی اتفاق می‌افتد و چیزی تازه پدیدار می‌شود. می‌توان گفت که در شعر، به معنی واقعی آن، همه‌ی عناصر زبانی، جز روابط

(حروف ربط، حروف اضافه و افعال اسنادی)، از این برجستگی برخوردارند. سارتر، پا را از این حد نیز فراتر می‌نهد و بر این باور است که حتی ماهیت این عناصر هم، در شعر، با ماهیت آن‌ها در نثر و کلام عادی، متفاوت است. وی، ابتدا، این دو بیت را می‌آورد: «...من احساس می‌کنم که پرندگان مست‌اند؛ اما ای قلب من! سرود ملاحان را بشنو» و در باب آن می‌نویسد:

این «اما» که همچون صخره‌ای، از کناره‌ی جمله بر پا خاسته است، بیت دوم را به بیت قبل ربط نمی‌دهد؛ بلکه بدان رنگی از یک آن لطیف استثنا و یک خویشنداری و به‌خودگرایی می‌بخشد که در سرتاسر بیت، حلول می‌کند. از اینجاست که برخی از ابیات با «و» آغاز می‌شود. این حرف ربط در ذهن، دیگر به‌صورت اداتی که یک عمل دستوری را انجام می‌دهد، نیست؛ بلکه خود را بر سرتاسر پاراگراف می‌گستراند تا بدان، کیفیت مطلقی از یک تعاقب بیخشد» (سارتر، بی تا: ۱۱ و ۱۲).

کار شاعر ترکیب‌کردن است و کار خواننده، تجزیه و تحلیل کردن. برای فهم درست و دقیق معانی و مفاهیم در شعر، باید روابط و مناسبات ساختاری موجود میان عناصر تصویری آن را در نظام زبان بررسی کرد. می‌دانیم که در نظام زبان، این روابط در دو محور هم‌نشینی و جانشینی شکل می‌گیرند. سوسور، در این باب، از اصطلاح «موقعیت زبانی» استفاده می‌کند؛ موقعیتی که در آن، نه خود واحدهای سازنده‌ی زبانی، بلکه مناسبات موجود میان آن‌ها اهمیت دارد (رک. احمدی، ۱۳۸۰: ۳۰).

۱.۲. محورهای هم‌نشینی و جانشینی

مقصود از محور هم‌نشینی، همان محور افقی زبان است که در آن، واژه‌ها، براساس روابط و مناسباتی خاص، در کنار هم قرار می‌گیرند و به این ترتیب، ترکیبات، تعبیرات و جمله‌ها شکل می‌یابند. مقصود از روابط هم‌نشینی نیز، روابط موجود میان عناصر زبان در این محور است^۱؛ برای نمونه، در بیت زیر، واژه‌ی «آه»، در کنار واژه‌ی «دود» نشسته است و میان آن دو، رابطه‌ای از نوع شباهت برقرار شده است:

دود آه سینه‌ی نالان من سوخت این افسردگان خام را
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۰۰)

رابطه‌ی موجود میان این دو واژه در این بیت، از نوع هم‌نشینی است؛ اما در بیت زیر که در آن مولانا، «دود» گفته و «آه» را اراده کرده است، رابطه‌ی موجود میان این دو عنصر، از نوع جانشینی است؛ زیرا این رابطه، در محور عمودی زبان، یعنی در محور جانشینی، برقرار شده است:

دود دل ما نشان سوداست دلا و آن دود که از دل است، پیداست دلا
(مولانا، ۱۳۶۳: ۸)

از میان شیوه‌های گوناگون بیانی که در شعر به کار می‌رود، استعاره، مجاز^{۱۲} و کنایه، در محور جانشینی زبان عمل می‌کنند؛ زیرا، در این موارد، واژه یا عبارت یا جمله‌ای، جایگزین واژه، عبارت یا جمله‌ای دیگر می‌شود؛ اما تشبیه، روی محور هم‌نشینی زبان شکل می‌گیرد. پیش از این، با تکیه بر دلایلی که آوردیم، نتیجه گرفتیم که تشبیه، ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین صورت خیالی در زبان است؛ به این ترتیب، در مجموع، می‌توانیم نتیجه بگیریم در زبان عادی، محور هم‌نشینی، بیشتر، اهمیت دارد و در زبان شعر، محور جانشینی؛ همچنین، می‌توانیم نتیجه بگیریم که شعر، همواره، به سوی استعاره در حرکت است. چنان‌که پیش از این نیز گفتیم، ما در شعر، از لایه‌ی زبانی درمی‌گذریم و به لایه‌ی بلاغی و زیبایی‌شناختی می‌رسیم. در شعر، آنچه نوشته می‌شود، وسیله‌ای است برای رسیدن به آنچه نوشته نمی‌شود؛ بنابراین، در شعر، بیش از آنچه نوشته می‌شود، باید به آنچه نوشته نمی‌شود، توجه داشته باشیم. در دنیای داستان‌نویسی، از یک نظر، داستان‌ها را بر دو نوع می‌دانند: داستان‌های خواندنی و داستان‌های نوشتنی. با وجود آنکه این دو اصطلاح را در باب شعر به کار نمی‌برند، می‌توانیم بگوییم در مفهومی که بیان کردیم، زمانی که شعری می‌خوانیم، در واقع، آن را می‌نویسیم. فلور می‌گوید: «استادی یک شاعر یا نویسنده را با توجه به آنچه نمی‌نویسد، می‌توان دریافت، نه با توجه به آنچه می‌نویسد» (کسلی، ۱۳۸۸: ۸۹). درحقیقت، وجود همین کیفیت در شعر است که آن را تأویل‌پذیرتر

می‌کند و همچنان که می‌دانیم، تأویل‌پذیری بسیار، از ویژگی‌های شاهکارهای ادبی است. به این ترتیب، با توجه به اینکه تأویل‌پذیری از ویژگی‌های مهم شعر واقعی است و با در نظر داشتن اینکه اشعار حافظ از بیشترین قابلیت تأویل‌پذیری در ادبیات فارسی برخوردارند، می‌توان گفت که آثار حافظ، در مفهومی که آوردیم، شاعرانه‌ترین آثار ادبیات فارسی‌اند.

۲.۲. هم‌نشینی

کشتی شکستگانیم، ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۹۸)

دیرزمانی است که حافظ‌شناسان، بر سر این، گفت‌وگو دارند که آیا در این بیت، «کشتی شکستگانیم» باید باشد یا «کشتی نشستگان»؟ هرکس چیزی می‌گوید و در توجیه گفته‌ی خود، دلیلی می‌آورد؛ تا آنجا که یکی از همین حافظ‌شناسان، از این همه گفت‌وگو، به تنگ آمده و گفته است:

بعضی «شکسته» خوانند، بعضی «نشسته» خوانند چون نیست خواجه‌حافظ، معذور دار ما را^{۱۳}
اما متأسفانه، توجیه و توضیح ایشان نیز، پذیرفتنی نیست؛ حقیقت این است که ما حافظ را با شعر حافظ شناخته‌ایم، نه برعکس و اگر حافظ نیست، شعر حافظ هست. در صورتی که ما حافظ را به درستی، شناخته باشیم و فهمی دقیق از روابط منطقی موجود در میان عناصر تصویر در این بیت داشته باشیم، بی‌تردید، می‌توانیم نتیجه بگیریم که در این بیت «کشتی نشستگان» باید باشد؛ برای آنکه به این ترتیب، میان دو مفهوم «نشستن» و «برخاستن»، در این بیت، تقابلی هنری ایجاد می‌شود که در وهله‌ی نخست، تصویر و در نهایت، معنی را به تعادل و توازن می‌رساند و معنی، ظرافت و لطافتی می‌یابد که حافظ، هرگز، از آن، به آسانی، در نمی‌گذرد.

۳.۲. جانشینی

ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان مضطرب‌حال مگردان من سرگردان را
(همان: ۲۰۱)

می‌دانیم که در این بیتِ خواجه، «مه» استعاره از «روی معشوق» و «چوگان»، استعاره از «زلف تابدار او» است. حافظ، «مه» و «چوگان» گفته و «روی» و «موی» معشوق را اراده کرده است؛ درحقیقت، آن دو را به جای این دو نشانده است و به روشنی، معلوم است که این اتفاق، در محور جانشینی زبان روی داده است؛ اما با اندکی دقت، معلوم می‌شود که در این بیت، رابطه‌ی میان «مه» و «چوگان»، در لایه‌ی نخست معنایی و در محور هم‌نشینی، چندان، روشن نیست؛ همچنین، با وجود واژه‌ی «چوگان»، انتظار می‌رود که در این بیت، شاعر از «گوی» نیز، سخن به میان آورد؛ اما، در ظاهر کلام، این واژه را که براساس سنت‌های جاری در متون شعری ما، قاعدتاً، باید با گوی همراه باشد، نمی‌بینیم. با دقت بیشتر، معلوم می‌شود که هرچند خودِ واژه‌ی «گوی» در این بیت نیامده است، واژه‌ی «سرگردان» که یکی از آشناترین صفات آن است، در بیت دیده می‌شود؛ درواقع، حافظ با کاربردی کنایی^{۱۴}، صفت را در جای موصوف نشانده است. می‌بینیم که این اتفاق نیز، در محور جانشینی کلام افتاده است و توجه به این کاربرد کنایی، رابطه‌ی میان «گوی» و «چوگان» را نیز، برقرار کرده و به این ترتیب، تصویر را به تعادل و توازن رسانیده و کامل گردانیده است. با توجه به وجود این رابطه در محور جانشینی، رابطه‌ی میان «مه» / «ماه» و «گوی»، در محور هم‌نشینی نیز، تا اندازه‌ای زیاد روشن می‌شود. در / اوستا، «ماه»، اغلب، با صفت «گوی‌شکل / گوی‌چهره» آمده است: «می‌ستاییم ماه گوی‌شکل (گوی‌چهره) را»؛ «برای ماه گوی‌چهره سرود می‌گوییم»؛ «و زمانی که ماه، مانند گویی، در پهنه‌ی بی‌کران آسمان، دیدگانم را روشن کند...» (رک. پورداوود، ۱۳۹۴: ماه‌یشت).

۴.۲. هم‌نشینی و جانشینی

چنان‌که در بیت یادشده دیدیم، درهم‌تنیدگی دو محور هم‌نشینی و جانشینی، موجب شکل‌گیری روابط گوناگون میان عناصر تصویر در شعر می‌شود. توجه به روابط و مناسبات موجود میان عناصر تصویر در دو بیت زیر، می‌تواند این نکته را روشن‌تر کند:

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم که شهیدان که‌اند این همه خونین‌کفنان؟
گفت: حافظ من و تو محرم این راز نه‌ایم از می‌لعل حکایت کن و شیرین‌دهنان

(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۶۷)

روابط هم‌نشینی و جانشینی موجود در این بیت را می‌توان این‌گونه در نظر گرفت:
- شاعر، باد صبا را همچون انسانی تصور کرده است (استعاره) و با او سخن می‌گوید (جانشینی)؛

- مراد او از «خونین‌کفنان»، همان «شهیدان»‌اند؛ «خونین‌کفنان» کنایه‌ای است وصفی از «شهیدان»؛

- به این ترتیب، اگر «لاله»، «شهید» باشد، «چمن» نیز، غیرمستقیم، به «کفن» تشبیه شده است (هم‌نشینی)؛

- «لاله» نیز، غیرمستقیم، به «شهید» مانند شده است (هم‌نشینی)؛

- «می» و «لعل» هم، از نظر رنگ، با «لاله» و «خون» متشابه و متناسب‌اند (هم‌نشینی)؛

- «می»، «تلخ» است (جانشینی) و این «تلخ» با «شیرین»، در تعبیر «شیرین‌دهنان»، در

تقابل و تضاد قرار می‌گیرد (هم‌نشینی) و این تقابل و تضاد، به‌نوبه‌ی خود، بر تقابلی که میان «لاله» و «شهید»، از سویی و «می لعل»، از سویی دیگر، وجود دارد، تأکید و آن را برجسته‌تر می‌کند (هم‌نشینی).

ملاحظه می‌شود که روابط چندسویه‌ی موجود میان عناصر تصویر در محورهای هم‌نشینی و جانشینی و درهم‌تنیدگی آن‌ها، چگونه می‌تواند معنی را بگستراند و به آن عمق ببخشد؛ درحقیقت، وجود این روابط، تصویر را از حالت خطی بیرون می‌آورد و به

آن، حالتی خوشه‌ای می‌دهد و به این ترتیب، معنای خطی به معنای حجمی تبدیل می‌شود و چنان‌که گفتیم، این خود، نشان‌دهنده‌ی عمق و وسعتی است که در معنی پدید می‌آید.

۵.۲. چند لایگی معنا

چنان‌که دیدیم، وجود مناسبات گوناگون میان عناصر تصویر در دو محور هم‌نشینی و جان‌نشینی و برقراری روابط تعاملی متعدد میان آن‌ها، موجب گسترش و تعمیق معنی می‌شود و قابلیت‌های لازم برای تأویل‌پذیری شعر را فراهم می‌آورد. این گستردگی، عمق و تأویل‌پذیری، موجب می‌شود که معنی، حالتی لایه‌لایه داشته باشد. یکی از نکته‌های بسیار مهمی که در تحلیل زیبایی‌شناختی و معنی‌شناختی شعر، همواره، باید به آن توجه داشته باشیم، لزوم تفکیک این لایه‌های گوناگون تصویری و معنایی است. خرمشاهی، در یکی از درس‌گفتارهای دیگر خود در باب حافظ، خاطره‌ای از دوران تحصیلش نقل می‌کند و می‌گوید که درس حافظ داشتیم و استادمان، مرحوم دکتر شهیدی، رسیدند به این بیت که

به می سجاده رنگین، گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها
(همان: ۱۹۵)

دست بلند کردم و از استاد پرسیدم که آیا مراد خواجه از «می» در این بیت، همان «شراب» است یا مقصود وی از آن، «عشق» است؟ استاد گفتند که معلوم است که مراد خواجه «عشق» است؛ اما من آن روز، پاسخ استاد را نپذیرفتم و هنوز هم، نمی‌پذیرم و دلیل من برای آنکه مراد حافظ از می نمی‌تواند عشق باشد، این است که با عشق نمی‌توان سجاده را رنگین کرد! (نقل به مضمون از: گفتار خرمشاهی، ۱۳۹۹: درس اول).

اشکالی عمده که در این تحلیل و توضیح خرمشاهی دیده می‌شود، این است که ایشان، دو لایه‌ی تصویری و معنایی کلام را درهم‌آمیخته‌اند؛ در لایه‌ی نخست کلام که سطح ظاهری آن است، مراد از «می»، همان «می» (شراب) و مقصود از «سجاده»، همان «سجاده» است و طبیعی است که با شراب که سرخ است، می‌توان سجاده را رنگین کرد.

آنچه، به این ترتیب، در نهایت، از این بیت برمی آید، تأکید بر لزوم اطاعت بی چون و چرا از پیر است. در این لایه، معنی حقیقی کلمات مورد نظر است.

اما در لایه‌ی دوم، «می» استعاره از «عشق» و نماد آن است و «سجاده»، نماد «زهد» و مراد از این بیت، در این لایه‌ی معنایی، ترجیح عشق بر زهد و تأکید بر لزوم درگذشتن از زهد، به واسطه‌ی عشق و رسیدن به مراتب والاتر است. در این لایه، معنی ثانوی، معنی بلاغی و به تعبیر ریچاردز، معنی معنی، مورد نظر است.

خطایی که ایشان در دام آن افتاده، این است که عنصری (عشق) را از لایه‌ی دوم، یعنی لایه‌ی بلاغی و زیبایی‌شناختی، گرفته و در کنار عنصری (سجاده) از لایه‌ی نخست، نهاده و حکم داده است و این امری است که با تحلیل منطقی شعر و منطق تصویری آن، در تناقض است. این موضوع، دقیقاً همان چیزی است که نگارنده، در این نوشتار، قصد داشت بر آن تأکید کند.

۳. نتیجه‌گیری

تصویر، اساسی‌ترین رکن در شکل‌گیری معنی شعر است؛ بنابراین، برای دستیابی به معنی شعر، باید به تجزیه و تحلیل تصاویر موجود در آن پردازیم. این تجزیه و تحلیل، باید مبتنی بر روابط و مناسبات منطقی موجود میان عناصر تصویر در دو محور هم‌نشینی و جان‌نشینی کلام باشد. با توجه به درهم‌تنیدگی این مناسبات با یکدیگر در این دو محور و وجود روابط تعاملی گوناگون میان آن‌ها، بدیهی است که همواره، باید لایه‌لایه‌بودن این روابط و مناسبات را در نظر داشته باشیم و به گونه‌ای غیرمنطقی، آن‌ها را با یکدیگر درنیامیزیم تا در خطا نیفتیم و در نهایت، بتوانیم به معنی درست و دقیق شعر دست بیابیم.

یادداشت‌ها

۱. این نکته، یکی از مهم‌ترین باورهای سمبولیست‌ها نیز، بوده است؛ آن‌ها می‌گفتند: «شعر، بیان اندیشه‌ای است، به یاری تصویر» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۹).

۲. از نظر ارسطو، ماده‌ی شعر از مخیلات فراهم می‌آید. تعریف ارسطو از شعر، با تعریفی که عروضیان اسلام از آن کرده‌اند، کاملاً متفاوت است و در شعر، به اصطلاح منطقیان، نه وزن شرط است، نه قافیه؛ بلکه، صرف خیال‌انگیزبودن را شرط اصلی دانسته‌اند. خواجه‌نصیرالدین طوسی، در این باره، می‌گوید: «شعر در عرف منطقی، کلام مخیل است و در عرف متأخران، کلام موزون و مقفی»؛ بنابراین، شعر اگر خالی از تخیل باشد، شعر به تعبیر ارسطویی نیست (رک. خوانساری، ۱۳۸۶: ۳۹۵ و ۳۹۶). خواجه‌نصیر، همچنین، در مقاله‌ی نهم *اساس‌الافتباس* می‌نویسد: «اطلاق اسم شعر، در عرف قدما، بر معنی دیگر بوده است و در عرف متأخران، بر معنی دیگر است و محققان متأخران، شعر را حدی گفته‌اند جامع دو معنی بر وجه اتم و آن این است که گویند شعر کلامی است مخیل، مؤلف از اقوال موزون متساوی مقفی» (نصیرالدین طوسی، به نقل از خوانساری، ۱۳۸۶: ۳۹۵ و ۳۹۶).

۳. سوسور، نشانه‌های زبانی را همچون سکه‌ای می‌دانست که یک روی آن، «لفظ» (دال) و روی دیگرش، «معنی» (مدلول) است. در نظر او، نشانه در حکم رابطه و مناسبتی است میان دال و مدلول (رک. احمدی، ۱۳۸۰: ۲۲). بابک احمدی در کتاب *ساختار و تأویل متن*، گاهی، از «واژه» با عنوان «نشانه» یاد می‌کند و گاهی، آن را «دال» می‌نامد (همان: ۱۵). براساس آنچه گفتیم، این خطاست.

۴. برای دیدن نمونه‌هایی از تعاریف گوناگون تصویر، رک. فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۱ و ۴۲. کاربرد اصطلاح «تصویر» و معادل‌های آن در زبان‌های دیگر در باب شعر، ظاهراً، ریشه در مقایسه‌ی شعر با نقاشی دارد و «عبارت *ut pictura poesis*» (تصویر در مقام شعر)، فرمولی بود برگرفته از کتاب *هنر شاعری* هوراس که شعر و نقاشی را به یکدیگر پیوند می‌دهد (تاوونز، ۱۳۹۳: ۱۵۱).

۵. سوسور، آن را «مصدق» می‌نامد و پیرس، «موضوع» (رک. احمدی، ۱۳۸۰: ۱۵ و ۲۲).

۶. سوسور بر تصور ذهنی گوینده از مصداق یا موضوع، نامی جداگانه نمی‌نهد؛ شاید، به این دلیل که تصور ذهنی گوینده و شنونده از مصداق را یکی می‌داند؛ اما پیرس بین آن دو تفاوت می‌نهد و تصور ذهنی گوینده را «مبنای نشانه» می‌نامد و تصور ذهنی شنونده را «مورد تأویلی».

۷. سوسور و پیرس، اصطلاح «غیاب» را در دو مفهوم متفاوت به کار می‌برند؛ زمانی که سوسور از «غیاب» سخن می‌گوید، غیاب مصداق را در نظر دارد؛ اما مقصود پیرس از کاربرد این اصطلاح، اشاره به غیاب معنی است.

۸. مقصود از قرینه‌ی صارفه، اشاره‌ای است که ذهن خواننده یا شنونده را از معنی اصلی دور می‌کند؛ برای نمونه، در این مصراع حافظ «سرو روان من چرا میل چمن نمی‌کند؟» واژه‌ی «روان»، قرینه‌ای صارفه است که نشان می‌دهد واژه‌ی «سرو» در این مصراع، در معنی حقیقی خود به کار نرفته است و مراد از آن، معشوق سروقامت است.
۹. درباره‌ی این موضوع، رک. تجلیل، ۱۳۵۳: ۱۱۱-۱۲۷.
۱۰. برای آگاهی از دیدگاه‌های فرمالیست‌ها درباره‌ی این موضوع، رک. احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸-۶۴.
۱۱. درباره‌ی محورهای هم‌نشینی و جانشینی، رک. احمدی، ۱۳۸۰: ۱۹ و ۲۰.
۱۲. یاکوبسن بر این باور بود که استعاره، با جانشینی عناصر نسبت دارد؛ درحالی‌که مجاز مرسل، با هم‌جواری یا به‌عبارت بهتر، با هم‌نشینی عناصر (همان: ۸۱ و ۸۲).
۱۳. این بیت منسوب به صائب تبریزی است.
۱۴. کاربرد صفت به جای موصوف، نوعی کنایه شمرده می‌شود که آن را کنایه‌ی صفت از موصوف یا کنایه‌ی وصفی می‌نامند.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: زوار.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۹۴). *اوستا (یشت‌ها)*. به‌کوشش بهرام فره‌وشی، ویراست نو: فرید مرادی، تهران: نگاه.
- تاونزند، دینی. (۱۳۹۳). *فرهنگ‌نامه‌ی تاریخی زیبایی‌شناسی*. ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.
- تجلیل، جلیل. (۱۳۵۳). «تناسی تشبیه». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، سال ۲۱، شماره‌های ۲ و ۳ (پیاپی ۸۶ و ۸۷)، صص ۱۱۱-۱۲۷.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۴). *دیوان خواجه‌شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، مقدمه، مقابله و کشف‌الابیات از رحیم ذوالنور، تهران: زوار.
- خوانساری، محمد. (۱۳۸۶). *منطق صوری*. تهران: آگاه.

۲۴۶ _____ مجله‌ی حافظ پژوهی، سال ۱، شماره‌ی ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۶۳). *امثال و حکم*. ج ۴، تهران: امیرکبیر.

سارتر، ژان پل. (بی تا). *شعر چیست؟*. ترجمه‌ی علی شریعتی، بی جا.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کسدی، استیون. (۱۳۸۸). *گریز از بهشت؛ سرچشمه‌های نقد و نظریه‌پردازی ادبی جدید*.

ترجمه‌ی رحیم کوشش، تهران: سبزان.

مولانا، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۳). *کلیات شمس (دیوان کبیر)*. تصحیح بدیع‌الزمان

فروزانفر، ج ۸، تهران: امیرکبیر.