

بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن

مجید عزیزی هابیل*

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران

علی نوری**

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران

علی حیدری***

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران

سعید زهره‌وند****

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، خرم آباد، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۲/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۱)

چکیده

غالباً متون برجسته ادبی علاوه بر زیبایی و خیال‌انگیزی، اثرگذار هستند. یکی از عوامل اثرگذاری و بلاغت کلام در این متون، چندبُعدی بودن معنای متن و تأویل‌پذیری آن است. در غزلیات حافظ، ابیات بسیاری دیده می‌شود که چندوجهی هستند و ظرفیت تأویل‌پذیری به دو یا چند معنای متمایز را دارند. در این مقاله، به روش توصیفی-تحلیلی به این مسئله پرداخته می‌شود که حافظ با چه ابزارها، شگردها و تمهیداتی، سخنش را ذوجوه، چندمعنا و سرانجام، اثرگذار کرده است و آیا استفاده حافظ از این تمهیدات، آگاهانه و تعمدی بوده است! نتیجه بررسی‌ها نشان داد که برخی از شگردهای حافظ در ایجاد ظرفیت‌های معنایی و زاینده‌گی متن، عبارتند از: استفاده از کلمات چندمعنایی، استفاده از کنایه‌ها در بسترهای تازه معنایی، شناور بودن معناهاى مختلف در بافت کلی کلام به سبب ساختارهای خاص نحوی، تعلیق معنا به دلیل دو یا چندوجهی بودن مرجع ضمیرها، امکان تبدیل ترکیب‌های اضافی و استفاده همزمان از ظرفیت‌های مختلف یا‌های وحدت، نکره و مصدری. دیگر اینکه استفاده مکرر حافظ از این شگردها در ابیات متعدد، بیانگر تعمّد او در این کار و آگاهانه و هدفمند بودن حضور این تمهیدات در شعر وی است.

واژگان کلیدی: ایهام، حافظ، شگردهای چندمعنایی کردن متن، کنایه.

* E-mail: Azizi.majid60@yahoo.com

** E mail: nooria67@yahoo.com (نویسنده مسئول)

*** E mail: aheidari1348@yahoo.com

**** E mail: zohrevand46@yahoo.com

مقدمه

در خلق آثار ادبی، هم «چه گفتن» مطرح است و هم «چگونه گفتن»، و زبان در هر دو وجه، دخیل و درگیر است. آنجا که زبان محملی برای بیان اندیشه و معنا تلقی می‌شود، ناظر به حوزه «چه گفتن» است و اندیشه هر چه باشد، در قالب زبان بروز و ظهور می‌یابد. بُعد دیگر موضوع، یعنی «چگونه گفتن» نیز بیشتر به زبان و امکانات و ظرفیت‌های مختلف زنجیری، زبرزنجیری و پیرازنجیری آن وابسته است. در روند شکل‌گیری آثار ادبی، جهانی از نسبت‌های گوناگون در جریان است. هر اندازه امکانات زبان، گسترده‌تر و متنوع‌تر باشد، به همان اندازه امکان خلق آثار برجسته ادبی در سطوح گوناگون و با ظرفیت‌های مختلف بلاغی افزایش می‌یابد. همچنین، بسته به میزان استعداد و نبوغ شاعران و نویسندگان و درجه اصالت و عمق تجربه‌های آنان، کشف و استفاده از امکانات گسترده زبانی و روابط چندلایه آن‌ها در سطوح مختلف، برایشان ممکن می‌شود و این همه، بسته به میزان آشنایی آنان با تاریخ، فرهنگ، مذهب و دانش گذشتگان و معاصران آن‌ها، منجر به آفرینش آثار برجسته و یا حتی شاهکارهای ادبی خواهد شد. بنابراین، می‌توان ادعا کرد که شاعران و نویسندگان بزرگ، با تکیه بر نبوغ فطری و دانش‌های اکتسابی خویش، به‌ویژه با تسلط بر زبان و ظرفیت‌های آن و نیز تمهیدات و ابزارهای ادبی، به درجاتی از «متن آگاهی» رسیده‌اند؛ چنان‌که با شناخت ظرفیت‌ها و امکانات مختلف زبان، راز استفاده صحیح از آن را نیز آموخته‌اند.

یکی از مؤلفه‌های آشکار و در عین حال اثرگذار شعر حافظ، چندبُعدی بودن ابیات و لایه‌های معنایی تعبیه‌شده در آن‌هاست، به گونه‌ای که مخاطب پس از چندین بار خوانش، باز هم به کشف‌هایی در حوزه شکل و معنا دست می‌یابد و همین مسئله باعث می‌شود که متن را تمام‌شده نداند و همواره به عنوان متنی پویا و زاینده، انگیزه مراجعه مجدد به آن را داشته باشد. در واقع، «او غالباً از نشاندن کلمات پهلوی هم مفهومی پوشیده و گریزان در ذهن برمی‌انگیزد، به طوری که به موازات معنی صریح جمله، ایهامی می‌آفریند و مفهوم دیگری در ذهن می‌آید» (دشتی، ۱۳۸۰: ۸۴). البته حافظ در همه این زمینه‌ها پیشتان نیست و دست کم در حیطه استفاده از کلمات چندمعنا و تناسب آفرینی بین الفاظ، خاقانی را پیشرو او دانسته‌اند (ر.ک؛ غنی‌پور، ۱۳۸۴: ۹۹). با این حال، باید گفت

تفاوتی عمده در سبک و سیاق کلام این دو شاعر وجود دارد که در مقاله دیگری بدان خواهیم پرداخت. اما به اجمال می‌توان گفت که تلاش عمده خاقانی صرف تناسب آفرینی بین الفاظ می‌شود و در شعر او، این تناسب‌سازی، معمولاً به بُعد معنایی زبان تسری نمی‌یابد و در سطح آن متوقف می‌شود، اما حافظ به دلیل بسامد بالای استفاده از ظرفیت‌های مختلف چندمعنایی کردن متن، به سبک و شیوه‌ای منحصر به فرد دست یافته‌است، به طوری که هم‌زمان، دریچه‌هایی در دو بُعد شکلی و معنایی زبان می‌گشاید و ساختاری خوشه‌مانند و چندبُعدی از تداعی‌های مختلف می‌آفریند که از آن به خوشه‌های تداعی‌گر یاد کرده‌اند:

«منظور از خوشه‌های تداعی‌گر، کلمه یا کلماتی است که کاربرد آن‌ها کلمه یا کلمات دیگری را با خود می‌آورد و یا معنا و مفهوم کلمه یا کلمات دیگری را تداعی و احضار می‌کند. یکی از ویژگی‌های سبک شخصی حافظ که باعث درهم‌تنیدگی، استحکام و چندلایگی در بافت کلام او شده، بهره‌گیری از این کاربرد و به کارگیری آرایه‌هایی است که در خدمت آن قرار دارند» (طهماسبی، ۱۳۸۹: ۳).

پیشینه و هدف پژوهش

درباره جنبه‌هایی از چندمعنایی بودن ابیات حافظ بحث‌هایی در کتاب‌ها و مقالات مختلف شده‌است؛ از جمله عبدالحسین زرین کوب در کتاب *از کوچۀ رندان* (۱۳۸۲) به صورت گذرا به ایهام و چندمعنایی در شعر حافظ اشاره کرده‌است. علی دشتی نیز در کتاب *نقشی از حافظ* (۱۳۸۰) به خاصیت به‌گزینی کلمات و معناآفرینی در دیوان حافظ اشاره نموده‌است. در کتاب‌های زیر نیز ضمن توضیح ابیات، به معناهای مختلف آن‌ها اشاره شده‌است: بهاءالدین خرمشاهی در کتاب *حافظ‌نامه* (۱۳۸۷)، تقی پورنامداریان در کتاب *گمشده لب دریا* (۱۳۸۲)، محمدرضا برزگر خالقی در کتاب *شاخ نبات حافظ* (۱۳۸۴)، حسن انوری در کتاب *صدای سخن عشق* (۱۳۸۹)، سید محمد راستگوفر در مقاله‌ای با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» (۱۳۸۳)، حسین آقا حسینی و فاطمه جمالی در مقاله «فراتر از ایهام» (۱۳۸۴)، علی حیدری در مقاله «ایهام در شعر حافظ» (۱۳۸۵)، احمد شوقی نوبر در مقاله «دو ایهام نویافته در حافظ» (۱۳۸۸)، حمید

طاهری در مقاله «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹)، احمد غنی پور و سودابه رضازاده در مقاله «بررسی و مقایسه ایهام و گونه‌های آن در اشعار خاقانی و حافظ» (۱۳۹۲) و... این نمونه‌ها مشتق است از خروار و بررسی آنچه درباره شعر حافظ نوشته شده، خود می‌تواند موضوع پژوهش مستقلی باشد. با این حال، نتیجه جستجوها حاکی از آن است که هنوز پژوهش ویژه‌ای درباره شگردهای خاص حافظ در چندمعنایی کردن متن به ثبت نرسیده‌است و هیچ یک از متون یادشده نیز به صورت متمرکز درباره این مسئله بحث و بررسی نکرده‌اند. مسئله اصلی این پژوهش بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن است و با روشی تحلیلی-توصیفی و با جزئی‌نگری، به توضیح و تبیین دقیقی از علل چندمعنایی شدن ابیات حافظ می‌پردازد.

۱. مفاهیم تحقیق

پیش از ورود به تحلیل ابیات ناگزیریم به چند اصطلاح ضروری اشاره کنیم.

الف. ایهام یا چندمعنایی

قدما تعریفی ناقص و محدود از ایهام ارائه کرده‌اند که پس از نقد و اصلاح آن، می‌توان پی برد که گستره ایهام بسیار بیشتر از محدوده آن در بلاغت سنتی است. محمد راستگو با نگاهی تازه ایهام را چنین تعریف می‌کند: «چندمعنایی که می‌توان آن را ایهام توازی یا به صوت مطلق "چندمعنایی" نیز نامید، این است که سخن پذیرای دو یا چند معنی باشد، به گونه‌ای که با هر یک از آن معانی، سخنی درست و "یصح السکوت علیه" به شمار آید» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۵). وی برای ایهام زیرشاخه‌هایی تعریف می‌کند؛ مثل: ایهام توازی واژگانی، ایهام توازی ساختاری، ایهام توازی سازه‌ای-ساختاری، ایهام استخدامی، ایهام چندگانه خوانی و ایهام کنایی (ر.ک؛ همان: ۲۸).

ب. معنا

فلاسفه، زبان‌شناسان و روان‌شناسان تعاریف متفاوت و گاه پیچیده‌ای از معنا ارائه کرده‌اند که از مهم‌ترین آن‌ها، می‌توان به نظریه مصداقی، نظریه تصویری، تبیین دوگانه

سوسور، مثلث نشانه‌شناسانه پیرس و مثلث معنایی آگدن و ریچاردز اشاره کرد (ر.ک؛ آلتون، ۱۳۸۱: ۴۴-۷۲؛ سجودی، ۱۳۸۷: ۱۹-۲۰؛ سیبیاک، ۱۳۹۱: ۱۲۶-۱۹۱؛ سعید، ۲۰۰۹م. ۳: ۸۶) و آگدن و ریچاردز، ۱۹۴۶م. ۷۷-۱۳۸). اما به طور کلی، می‌توان پذیرفت که معنا «در عرف مصطلح به چیزی گفته می‌شود که از ادای لفظ و عبارت اراده می‌شود و یا با شنیدن لفظ و عبارت، به ذهن شنونده خطور می‌کند» (بیگ پور، ۱۳۹۰: ۸۷).

براساس آنچه حافظ‌شناسان از سخن حافظ به دست داده‌اند و آنچه در ادامه بحث خواهد آمد، می‌توان پذیرفت که حافظ شاعری متن آگاه است که علاوه بر مایه‌های فراوانی که از قرآن کریم و سنت اسلامی و نیز تاریخ، فرهنگ و اندیشه ایرانی دارد، آرا و اندیشه‌ها و حاصل فکر و ذوق بسیاری از مفسران، فیلسوفان، عارفان و شاعران معاصر خود و پیش از خود را نیز به بهترین وجه آموخته‌است و با تسلطی بی‌نظیر، به خلق سبکی شخصی و منحصر به فرد نائل آمده‌است.

۲. بحث و بررسی

ظرفیت‌های بسیاری در زبان به طور عام و ساختار کلام به طور خاص وجود دارد که با شناخت آن‌ها می‌توان متن، بویژه متن ادبی را دو یا چندمعنایی و به تبع آن، کلام را برای مخاطبان بیشتری مؤثر و جذاب کرد. کلامی که لایه‌های معنایی متعدد داشته باشد، ذهن را به خود مشغول می‌کند و لذت ناشی از کشف معناهای مختلف، در اثرگذاری متن نیز تأثیر مستقیم دارد؛ چنان که گفته‌اند: «اثر هنری بافتی ساده نیست، بلکه سازمانی سخت مرکب است با چندین لایه که معنی‌ها و نسبت‌های چندگانه دارد» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۱۹).

یک راه نسبتاً آسان برای جذاب و مؤثر کردن متن، «آشنایی زدایی» است (ر.ک؛ ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۱) و باید گفت غالب این آشنایی زدایی‌ها که در زبان روزمره می‌بینیم، معمولاً به صورت خودکار و بیشتر بر مبنای تصادف شکل می‌گیرند، اما در یک متن ادبی فاخر، تکرار این اتفاقات زبانی، نشان‌دهنده آگاهی خالق آن اثر از امکانات گسترده زبان و تعمّد در استفاده از آن‌هاست. با این پیش فرض، حال می‌خواهیم بدانیم که حافظ برای چندمعنایی کردن متن، از چه روش‌هایی استفاده کرده‌است. باید گفت برخی از این

چندمعنایی‌ها ناظر به اقتضای حال، شرایط و زمینه سخن هستند و در حیطه علم معانی یا به تعبیر زبان‌شناسان، دانش کاربردشناسی قابل بحث هستند. بنابراین، در این مقاله به آن‌ها پرداخته نمی‌شود؛ مثلاً در این بیت:

«مسلمانان مرا وقتی دلی بود که با وی گفتمی گر مشکلی بود»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۱۰).

شاعر از جمله‌ای خبری استفاده کرده‌است، اما منظور او بیان اندوه و اظهار ناخرسندی است، نه بیان خبر و اطلاع‌رسانی. گذشته از مواردی از این دست - که تمهیداتی بلاغی دارند و مورد استفاده بیشتر شاعران هستند - روش‌های حافظ در خلق جملات چندمعنایی را می‌توان در موارد زیر برشمرد.

۲-۱. استفاده از واژه‌های دو یا چندمعنایی

یکی از امکانات زبان که در آثار ادبی - خاصه شعر - بسیار مورد توجه است، وجود کلماتی است که دو یا چند معنا برای آن‌ها مفروض است. این واژه‌ها، در هر زبان، حضوری چشمگیر دارند و یکی از علل اصلی فهم متقابل اهل زبان، استفاده از این مترادف‌ها و هم‌معنایی‌هاست؛ چنان‌که از بُعد زبان‌شناسانه نیز می‌توان گفت وجود کلماتی که طیف معنایی دارند، از خصوصیات و ضروریات هر زبان تکامل یافته است:

«اگر امکان چندمعنایی در زبان نبود، بار حافظه بسیار سنگین می‌شد؛ زیرا ما مجبور بودیم برای هر موضوع قابل درکی، واژه جداگانه‌ای داشته باشیم و آن را در نظام واژگان خود وارد کنیم. برخلاف اعتقاد کسانی که وجود کلمات چندمعنا را عیب زبان می‌دانند، باید به خاطر داشت که پدیده چندمعنایی در اقتصاد زبان نقش ارزنده‌ای دارد» (باطنی، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

علاوه بر این، باید گفت بسیاری از ظرفیت‌های معناساز در شعر فارسی، ناشی از حضور برخی واژه‌ها و ترکیب‌های عربی و بعضاً ترکی و مغولی در این زبان است؛ مثلاً کلماتی چون «فرصت»، «عهد»، «قلب»، «عین»، «غصه»، «سفینه» و... که حتی در مواردی، در زبان مقصد، معناهای تازه‌ای نیز یافته‌اند، به عنوان ابزار خلاقه و برای غنای زبان فارسی به خدمت هنرمندان درآمده‌اند.

زرّین کوب هنر عمده او را ایهام دانسته است (ر. ک؛ زرّین کوب، ۱۳۸۲: ۷۷)، اما افزون بر این، باید گفت: یکی از نقاط قوت شعر حافظ نسبت به شعر بسیاری از شاعران فرم گرا و یا حتی ایهام پردازی چون خاقانی این است که حافظ علاوه بر استفاده حداکثری از ظرفیت های متعدد در برونه زبان، سطح معنایی و درونه زبان را نیز به شیوه های گوناگون پرورش داده است و «عظمت هنری حافظ در این است که در عین سخنوری و سخت کوشی هنری و رعایت لفظ، جانب معنی را فرونگذاشته، بلکه مقدم داشته است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۸۳).

اکنون به چند نمونه از ابیاتی که به واسطه استفاده از کلمات چندمعنایی، به معنای مختلف تأویل پذیر هستند، اشاره می کنیم. عمده تمهیدات و صنایعی که در این بخش به کار رفته است، در علم بلاغت با عنوان ایهام قرار دارند که به دلیل خالی الذهن نبودن مخاطبان، از آوردن تعریف آنها درمی گذریم و تا حد ممکن در توضیح ابیات، به گفته های صاحب نظران استناد می کنیم.

در بیت:

«ما در پیاله عکس رخ یار دیده ایم ای بی خبر ز لذت شرب مدام ما»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

با توجه به معنای دو گانه کلمه «مدام»، ترکیب «شرب مدام» ایهام دارد: الف) نوشیدن مداوم، همیشه نوشی. ب) نوشیدن شراب؛ «چه، مدام و مدامه یعنی شراب» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۱۶۰). حافظ در ابیات دیگری نیز این کلمه را با در نظر گرفتن هر دو معنا به کار گرفته است:

«با محتسبم عیب مگوئید که او نیز پیوسته چو ما در طلب عیش مدام است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۱۹).

«کمر کوه کم است از کمر مور اینجا ناامید از در رحمت مشوای باده پرست»
(همان: ۱۰۸).

معنای اولیه مصرع دوم بدین صورت است: «ای مست باده عشق، با وجود ناتوانی، از بخشایش الهی ناامید نباش» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۶۵). جمله «ناامید از در رحمت مشو»،

ترجمه فارسی ﴿لَاتَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ﴾ (الزمر/ ۵۳) است، اما با توجه به فعل «مشو» که می‌توان آن را از مصدر «شدن» به معنی «رفتن» نیز گرفت، مصرع دوم معنای تازه‌ای نیز می‌یابد: «فعل "مشو" را هم می‌توان کمکی گرفت و هم فعل تام (= مرو، بازمگرد)» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۹۷۰). یا در این بیت:

«جان فدای دهنش باد که در باغ نظر چمن آرای جهان خوشتر ازین غنچه نیست»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

در مصرع اول، «باغ نظر» را می‌توان اضافه تشبیهی دانست، اما بهاءالدین خرمشاهی به نقل از انجوی شیرازی، آن را نام محلی در شیراز قدیم دانسته است (ر.ک؛ خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۲۱۱). مصرع دوم به سبب وجود فعل دومعنایی «بستن»، به دو گونه می‌تواند معنا شود: «۱- آفریدن غنچه، ۲- فروبستگی غنچه که اشاره‌ای به کوچک بودن دهان معشوق نیز دارد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۶۶).

«زِ گریه مردم چشمم نشسته در خون است بین که در طلبت حال مردمان چون است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

در مصرع اول، «مردم» به معنای «انسان‌العین» یا مردمک چشم است، اما در مصرع دوم، کلمه «مردمان» دو معنا دارد: ۱- می‌توان آن را جمع مردم (مردمک) دانست. ۲- می‌توان آن را جمع مردم به معنی انسان‌ها دانست: «در طلب تو آن قدر اشک ریختم که مردمک‌های چشمانم غرق در خون شده است. بین که حال دو چشم من و یا حال مردمی [= انسان‌هایی] که در شوق دیدارت در سوز و گدازند، چگونه است» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۵۱). حافظ در ابیات دیگری نیز کلمه مردم یا انسان را با معناهای دوگانه به کار برده است:

«نرگس مست نوازش کن مردم‌دارش خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۸).

«مردم چشمم به خون آغشته شد در کجا این ظلم بر انسان کنند؟»
(همان: ۲۰۰).

«دل دادمش به مژده و خجالت همی برم زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست»
(همان: ۱۲۵).

کلمه «قلب» دو معنا دارد و مصرع دوم را دومعنایی کرده است. حضور کلمه «دل» و «نقد» این دو معنا را قوت می‌بخشد: «قلب: ۱- سکه تقلبی. ۲- دل شاعر. نقد قلب اضافه تشبیهی، دل به سکه مانند شده است» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۶۹-۱۷۰). نمونه‌های دیگر کاربرد دوگانه این کلمه در کنار واژه «نقد» و دیگر مکمل‌های معنایی آن دیده می‌شود:

«عاشق مفلس اگر قلب دلش کرد نثار مکنش عیب که بر نقد روان قادر نیست»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

نقد دلی که بود مرا صرف باده شد قلب سیاه بود از آن در حرام رفت»
(همان: ۱۳۸).

فراوانی این نمونه‌ها حاکی از آن است که حافظ از کلماتی که مستعد معناآفرینی هستند، آگاهانه و هوشمندانه استفاده کرده است. این نکته در شعر او فراگیر است؛ چنان که «کمتر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان یافت که استعداد و ظرفیت ابهام و ابهام‌آفرینی معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۴).

«افشای راز خلوتیان خواست کرد شمع شکر خدا که سر دلش در زبان گرفت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

فعل «گرفت» در مصرع دوم، دو معنا دارد که با ساخته شدن فعل مرکب «گرفتن زبان» معنای آن پذیرفتنی‌تر شده است: «۱- زبانش بند آمد و گرفت، لال شد. ۲- زبانه شمع شعله‌ور شد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۲۳۵). در بیت زیر، فعل «گرفت» در ساختی شبیه به معنای دوم، به معنای «شعله‌ور شدن» و «گرفته شدن = کسوف» به کار رفته است:

«زین آتش نهفته که در سینه من است خورشید شعله‌ای است که در آسمان گرفت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

ترکیب «در زبان گرفت» نیز ابهام دارد: «سر دل و نیت سوء او وی را بر سر زبان خلق انداخت (= بدنام کرد)» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۵۸۷). قوامی رازی نیز «در زبان گرفتن» را در معنی «بر سر زبان انداختن و بدنام کردن» به کار برده است:

«لشکر کشید عشق و مرا در میان گرفت خواهند مردمانم از این در زبان گرفت»
(قوامی رازی، ۱۳۳۴: ۵۶).

در تاریخ بیهقی نیز با همین معنا به کار رفته است: «و بوسهل زوزنی را در آنچه رفت
مردمان در زبان گرفتند و بد گفتند» (بیهقی، ۱۳۸۷: ۵۳).

«بیا که رایت منصور پادشاه رسید نوید فتح و بشارت به مهر و ماه رسید»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۲۲).

کلمه «منصور» در این بیت دو معنا دارد: ۱- پیروز ۲- اشاره به شاه منصور آخرین
پادشاه آل مظفر و برادرزاده شاه شجاع. (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۵۸۷). ابیات زیر نیز مؤید
این معنای دوگانه می باشند:

«رساند رایت منصور بر فلک حافظ که التجا به جناب شهنشی آورد»
(همان: ۱۷۳).

«شاه منصور واقف است که ما روی همت به هر کجا که نهیم...»
(همان: ۳۰۱).

«از مراد شاه منصور ای فلک سر برمتاب تیزی شمشیر بنگر قوت بازو بین»
(همان: ۳۱۴).

«صوفی که بی تو توبه ز می کرده بود دوش بشکست عهد چون در میخانه دید باز»
(همان: ۲۳۲).

کلمه «باز» در دو معنا به کار رفته است:

«می تواند قید تکرار باشد و به معنی «دوباره»، همان گونه که می تواند تمیز و
مکمل فعل (= مفعول دوم) باشد و به معنی «گشاده». و همین دو ساختارگی و
دو معنی پذیری واژه «باز» است که روساخت این بیت را به دو ژرف ساخت
تحلیل پذیر می سازد: ۱- صوفی که... چون در میخانه را گشاده دید، توبه خود را
شکست. ۲- صوفی که... چون دوباره در میخانه را دید، توبه خود را شکست»
(راستگو، ۱۳۷۹: ۳۲).

این نوع روابط نامحسوس که در لایه های زیرین متن شکل می گیرند، حاکی از آنند
که شاعر بر ابعاد معنایی و کاربردی زبان تسلطی عمیق دارد و از سوی دیگر، به مخاطبان

فهمیم و اهل فن نیز اعتماد دارد که به دقیقه‌های کلام او آگاهی خواهند یافت. «از این رو، بهترین صُور بلاغی، آن‌هایی هستند که پنهان می‌مانند و وجودشان احساس نمی‌شود» (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۵۸).

۲-۲. استفاده از کنایه‌ها در بافت معنایی تازه

با نگاهی به حوزه بلاغت و تعریف‌هایی که برای صنایع ادبی آمده‌است، می‌توان دریافت که بسیاری از صنایع ادبی تعریف شده، صرفاً جنبه تفننی و تصنعی دارند و در متون فاخر که در محدوده ادبیات رسمی تعریف می‌شوند، اغلب نمی‌توان نمونه‌ای برای آن‌ها یافت. در مقابل این صنایع کم‌ارزش، تمهیدات و صنایع دیگری وجود دارد که بلاغیون از کشف و تعریف آن‌ها غفلت ورزیده‌اند:

«نوعی ایهام، که بعدها در سبک هندی به اوج می‌رسد، در اشعار حافظ وجود دارد که از تیررس علمای بلاغت دور مانده‌است. این نوع ایهام که می‌شود آن را ایهام کنایی نامید، چنان است که شاعر کنایه یا ضرب‌المثل را در یک مصرع می‌آورد که معنی کنایی آن مد نظر است، اما در مصرع دیگر، کلماتی وجود دارد که اگر معنی کنایی کنایه را لحاظ نکنیم و به معنی ظاهری آن (معنی قریب) توجه کنیم، نه تنها بی‌معنی نخواهد بود، بلکه ظرافت و زیبایی در آن دیده می‌شود» (حیدری، ۱۳۸۵: ۳۷).

در اینجا، به صنایع بی‌نام در آثار دیگر شاعران اشاره نمی‌کنیم؛ زیرا محدودیت این نوشتار مانع پرداختن به مقولات فرعی می‌شود. اما آنچه درباره حافظ ذیل این عنوان و صفحات آینده می‌آید، این ضرورت را ایجاب می‌کند که علمای بلاغت، با دقت نظر بیشتری دیوان او را مورد تتبع قرار دهند؛ زیرا «آنچه در سخن او آمده، فراتر از حد تعریف ایهام در کتاب‌های بلاغی است. بنابراین، باید برای آن نام‌های دیگری وضع کرد. ترکیب 'فراتر از ایهام' تعریفی کلی است و باید برای شاخه‌ها و انواع آن از سوی اهل فن تعریف‌هایی مناسب ارائه گردد» (آقا حسینی و جمالی، ۱۳۸۴: ۱۴۰). به نمونه‌هایی از این نوع ک کاربرد کنایه اشاره می‌کنیم:

«ما را ز خیال تو چه پروای شراب است خُم گو سَرِ خود گیر که خُمخانه خواب است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۱۰).

در مصرع دوم، دو کنایه به کار رفته است: «سَرِ خود گرفتن» و «خراب بودن». «سَرِ خود گرفتن: ... الف) سَرِ خود را در حال صداع یا ملال در دست گرفتن. ب) سَرِ خود را پوشیده و بستن... ج) سَرِ خود گیر؛ یعنی برو پی کارت» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۰۵۷). در کنار معنای کنایی «سَرِ خود گرفتن»، به گِل گرفتنِ سَرِ خُم برای رسیدن شراب نیز اشاره شده که به ترتیب، وجه کنایی و غیر کنایی آن هر دو معنا دار است و این دو بُعدی بودن معنا، بر ارزش هنری این ترکیب کنایی افزوده است.

«اشک حافظ خِرَد و صبر به دریا انداخت چه کند سوز غم عشق نیارست نهفت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۷).

ترکیب کنایی «به دریا افکندن» در کنار «اشک» به شکلی هدفمند به کار رفته است:

«به دریا انداختن: کنایه از دور انداختن، از بین بردن و نیز دریا اشاره به چشم اشکبار خواجه هم دارد که از شدت اشک ریختن، به دریا مانند شده است... حافظ آن چنان اشک ریخت که عقل و صبرش در دریای اشک او غرق شد و از بین رفت» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۲۲۴).

«دوش آگهی ز یار سفر کرده داد باد من نیز دل به باد دهم هر چه باد باد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۷).

«به باد دادن» کنایه‌ای است که در کنار فعلی که به باد نسبت داده شده است، وجهی دو گانه می‌یابد. دل به باد دادن، یعنی: «۱- دل را به عنوان مژدگانی به باد دادن. ۲- دل را از دست دادن، عاشق شدن» (ذوالنور، ۱۳۷۲، ج ۱: ۲۲۳).

«چو مهمان خراباتی به عزت باش با رندان که در دسر کشی جانا گرت مستی خمار آرد»
(همان: ۱۵۳).

ارتباط بین ترکیب کنایی «دردسر کشیدن» و «خمار» نیز از این نوع است: «دردسر کشیدن کنایه از رنج کشیدن و به عذابی گرفتار شدن است... ایهام به دردسر در مفهوم

واقعی و لغوی دارد، به قرینه صداع الخمر و خماری که از مستی تولید می‌شود و موجد سردرد است» (فرید، ۱۳۷۶: ۱۸۷).

۲-۳. امکان چندگانه‌خوانی «ی» به شکل یای وحدت، نکره یا مصدری

حافظ در بعضی از موارد به گونه‌ای از ظرفیت‌های مختلف «یای» وحدت، نکره و مصدری استفاده کرده است که در یک بیت می‌توان خوانش‌های مختلفی از کلمات ملحق به «ی» داشت و به تبع آن، معنای مختلفی را استنباط کرد؛ مثلاً:

«مستی به چشم شاهد دل‌بند ما خوش است زان رو سپرده‌اند به مستی عنان ما»
(همان: ۱۰۲).

مصراع دوم با توجه به «یای» مستی که مصدری باشد یا وحدت-نکره، محتمل دو معنی است:

«می‌توان آن را هم با "ی" نکره خواند و هم مصدری، اما نکره مرجح است. یکی به دلیل تحرّز و تحاشی همیشگی حافظ از تکرار عین الفاض، و دیگر به دلیل معنایی؛ بدین سان که زمام یا ماهار را معمولاً به دست فردی مشخص و معین می‌سپارند، نه به معانی مجرد، اگرچه شق اخیر نیز امری شگفت‌انگیز و ناپذیرفتنی نیست. ضمن اینکه ماهار کس یا کسانی را به مست دادن، خود خلاف آمد عادت و پارادوکس است، اگرچه این "مست" که شاعر می‌گوید، بهترین و شایسته‌ترین راهنما و قیادت او خوش‌ترین رهنمایی برای اهل دل و اصحاب ذوق است، و این معنایی است که از لحن شاعر و مجموعه عناصر بیت برمی‌آید» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۸۷۴).

همچنین، در مصراع اول، ترکیب «به چشم» به صورتی خلاقانه به کار رفته است. مصراع اول را به دو گونه می‌توان معنا کرد: ۱- در چشم (در باور) معشوق ما، مست بودن پسندیده است. ۲- حالت مست بودن (نیمه‌باز بودن) چشم معشوق ما، خوش و پسندیده است. در مصراع اول، عوض کردن جای تکیه هم دخیل است: «معنای نزدیک آن است که: حالت مستی در چشم یار خوش و دلپذیر است و معنای دور آنکه مستی ویژگی است که یار آن را می‌پسندد و خوش می‌دارد که شیفتگان وی مست باشند» (کزازی،

۱۳۷۵: ۱۷۵). با توجه به دومعنایی بودن مصرع اول است که کلمه «مستی» در مصرع دوم، با دو وجه "ی" مصدری و وحدت خوانده می شود.

«باده‌نوشی که در او روی‌وریایی نبود بهتر از زهدفروشی که در او روی و ریاست»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۶).

ترکیب‌های «باده‌نوشی» و «زهدفروشی» به خوانش و معنای بیت هنجاری تازه بخشیده‌اند: «باده‌نوشی: ۱- با "یای" مصدری به معنی شراب‌خواری. ۲- با "یای" وحدت- نکره صفت جانشین موصوف به معنی شخص شراب‌خوار است. بنابراین، بیت را به دو گونه می‌توان معنا کرد: «۱- کسی که بدون ریاکاری باده می‌نوشد، بهتر از زهدفروشی است که ریا می‌ورزد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۵۶). ۲- باده نوشیدن بی روی و ریا، بهتر از زهد ورزیدن ریاکارانه است.

«یار اگر نشست با ما نیست جای اعتراض پادشاهی کامران بود از گدایی عار داشت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

با توجه به وجوه دوگانه کلمه «گدایی» بیت را می‌توان به دو شکل معنا کرد: ۱- یار اگر با ما نشست، نمی‌توان اعتراض کرد؛ زیرا او پادشاهی کامران بود و از گدایی چون من عار داشت. ۲- یار اگر با ما نشست، جای اعتراض نیست؛ زیرا او از گدایی کردن (با یای مصدری) که شغل ماست، عار داشت.

«پیرانه‌سرم عشق جوانی به سر افتاد وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد»
(همان: ۱۵۰).

کلمه «جوانی را هم می‌توان با "ی" نکره خواند و هم با "ی" مصدری» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۸۷). با "یای" وحدت، یعنی عشق به یک جوان. با "یای" مصدری، یعنی به دوران جوانی.

«آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند بر جای بدکاری چو من یک دم نکوکاری کند»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۹۶).

با توجه به واژه «بدکاری» و معنای دوگانه «بر جای»: ۱- به جای، ۲- در حق، بیت به دو شیوه معنا می‌شود: ۱- با یای وحدت: چه کسی در حق انسان بدکاری که من باشم، نیکوکاری می‌کند؟ ۲- با یای مصدری: چه کسی مثل من به جای بدکار بودن، نیکوکاری می‌کند؟

«الای همنشین دل که یارانت برفت از یاد مرا روزی مباد آن دم که بی‌یاد تو بنشینم»
(همان: ۲۸۶).

معنای دوگانه این بیت به کلمه «روزی» وابسته است: «روزی: با ایهام به کار رفته است: الف) روزی مباد آن دم، یک روز آن لحظه پیش نیاید، اتفاق نیفتد. ب) مرا روزی مباد آن دم: آن لحظه روزی و نصیب و قسمت من نباشد» (انوری، ۱۳۸۹: ۳۱۳) که در صورت اول با یای وحدت خوانده می‌شود و در خوانش دوم کلمه‌ای است بسیط، به معنی رزق.

۲-۴. تعلیق معنا در ترکیبات وصفی و اضافی

در غزلیات حافظ، به ابیاتی برمی‌خوریم که به سبب خاصیت تغییرپذیر ترکیبات وصفی و اضافی یا حذف بخشی از جمله، معنایشان به صور گوناگون تأویل پذیر می‌شود، البته «در تفسیر و تأویل شعر حافظ کشف جمله‌های محذوف و برقراری پیوند و ارتباط از وظایف اصلی مفسر و متأول است که همواره از آن غفلت شده است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۶۷-۱۶۸) که به چند نمونه اشاره می‌کنیم:

«اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۹۸).

ترکیب «خال هندو» می‌تواند به دو صورت اضافه نسبی و اضافه ملکی و نیز با ملاحظاتی، به اضافه تشبیهی تأویل شود: «یکی خال سیاهی که بر صورت بود و دیگری هندو به معنی غلام؛ یعنی "به خال غلام او می‌بخشم". قرائنی حاکی است که شاهزادگان آل مظفر - یا بعضی از آنها - خالی بر چهره می‌داشته‌اند» (اسلامی ندوشن، ۱۳۶۸: ۲۰۲-۲۰۳).

«شاهد عهد شباب آمده بودش به خواب باز به پیرانه سر عاشق و فرزانه شد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۸۶).

ترکیب «شاهد عهد شباب» می تواند به دو نوع از انواع اضافه ها تعبیر شود: ۱- اضافه اختصاصی، ۲- اضافه تشبیهی «الف» معشوق ایام جوانی. ب) ایام جوانی و خود جوانی که در حکم شاهدی خوب و خواستنی است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۶۴۹).

«دیده بدین پوشان ای کریم عیب پوش زین دلیری ها که من در کنج خلوت می کنم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۸۵).

ترکیب «دیده بدین» می تواند موصوف و صفت یا اضافه ملکی باشد: ۱- خداوندا دیده بدیننده (عیب بیننده) خودت را بر عیب های ما ببند (عیب ها و بدی های ما را نادیده بگیر). ۲- دیده انسان های بدین و عیب جو را بر بدی های ما ببند. در این بیت نیز:

«به جان او که گرم دسترس به جان بودی کمینه پیشکش بندگانش آن بودی»
(همان: ۳۳۷).

ترکیب اضافی «پیشکش بندگان» دو لایه معنایی را به وجود می آورد: «قسم به جان او که اگر جان در اختیارم بود: کمترین پیشکش من برای بندگان او همان جانم بود...، صورت دوم معنی اینکه بندگان را گروهی بنده شامل خود شاعر معنی کنیم و مفهوم بیت این می شود: «کمترین هدیه ای که من بنده به او تقدیم می کردم، جانم بود» (هروی، ۱۳۸۱، ج ۳: ۱۷۹۳)؛ به عبارت دیگر، «حافظ جان خود را- نه تنها فدای محبوب- فدای بندگان او می کند و آن هم به عنوان هدیه ای بسیار ناقابل» (استعلامی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۱۱۲۳).

۲-۵. تعلیق معنا در ارجاع ضمائر

گاه نیز ابیاتی به سبب دووجهی بودن مرجع ضمیرها، چندمعنایی می شوند؛ مثلاً در بیت:

«پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۴۸).

این بیت یکی از جنجال‌برانگیزترین ابیات حافظ است که بحث‌های فراوانی پیرامون آن صورت گرفته است. در مصرع دوم، ضمیر «ش» می‌تواند دو مرجع داشته باشد: ۱- پیر. ۲- صانع (خداوند). به این ترتیب، بیت به گونه‌ای رندانه و استادانه تأویل‌برانگیز می‌شود: ۱- پیر ما به درستی به بی‌نقصی و نظام احسن بودن آفرینش اشاره کرد (مصرع دوم، ادامه سخن پیر است) و گفت: آفرین بر نظر پاک خداوند ستار العیوب باد.

«۲- ... پیر ما راه حل و توجیه درستی برای مسئله شر یافته بود و خطای سطحی‌نگران، عیب‌بینان و سُست‌اعتقادان را [مبنی بر نسبت دادن وجود خطا بر آفرینش خداوند] برطرف می‌کرد. [آفرین بر نظر خطاپوش چنین پیری] ... ۳- با نوعی طنز رندانه که در شعر حافظ نمونه فراوان دارد... می‌گوید پیر ما اصولاً اهل مسامحه، گذشت و آسان‌گیری بود... خودش را به سادگی می‌زد و می‌گفت هیچ عیب و علتی در کار نیست. آری، خطاهای موجود را پرده‌پوشی می‌کرد...» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۴۶۴-۴۶۵).

۶-۲. شناور بودن معنا در بافت کلی جمله

ابیات بسیاری در دیوان حافظ وجود دارد که چندمعنایی بودن آن‌ها قائم به وجود یک کلمه یا یک عبارت کنایی و... نیست. بر این اساس، می‌توان گفت: «ایهام همیشه در یک لفظ نیست و گاهی در جمله و گاهی با وصل و فصل خواندن دو مصرع یا دو جمله یا یک جمله، معنای بیت عوض می‌شود» (حیدری، ۱۳۸۵: ۳۳). فراوانی حضور این ابیات در دیوان حافظ، حاکی از هنرمندی و اشراف او بر انتخاب جایگاه کلمه و سازماندهی ساختار نحوی و خلاقیت او در چینش زنجیره کلام است. در این بیت:

«منم که گوشه میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

مصرع دوم را به دو شکل می‌توان معنا کرد: «۱- من آن دعا و ذکری را می‌گویم که پیر مغان از من خواسته است» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۴۹). ۲- دعا کردن برای (در حق) پیر مغان، ورد صبحگاهی من است. در این بیت نیز:

«فرورفت از غم عشقت دمم دم می‌دهی تا کی دمار از من برآوردی نمی‌گویی برآوردم»
(همان: ۲۶۴).

که معنای اولیه بیت این گونه است: «ای معشوق، از غم عشق تو نفسم بند آمد و خاموش شدم. تا کی می‌خواهی مرا فریب بدهی؟ مرا عذاب و شکنجه بسیار دادی و نمی‌گویی که دمار از روزگارت برآوردم؟» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۷۳۳). حال اگر در پایان مصرع دوم، فعل «برآوردم» را با افزودن ویرگول به این صورت بنویسیم: «برآور، دم!» معنای تازه‌ای به وجود می‌آید: «... مرا عذاب و شکنجه بسیار دادی، نمی‌گویی که دم برآور؟ (نفس بکش، اعتراض کن). در این نمونه نیز:

«گویی بدهم کامت و جانت بستانم ترسم ندهی کامم و جانم بستانی»
(همان: ۳۶۰).

به سبب ساختار (خبری/شرطی) جملات می‌توان بیت را به دو گونه معنا کرد: «۱- می‌گویی کامت را می‌دهم و به آرزویت می‌رسانم و در عوض، جان تو را می‌گیرم. می‌ترسم که مرا به آرزو نرسانی، ولی جانم را بگیری» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۱۰۴۹). ۲- می‌ترسم که با کام ندادن، جانم را بستانی. یا این بیت:

«گر شوند آگه از اندیشه ما مغبجگان بعد از این خرقة صوفی به گرو نستانند»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

که دو وجه معنایی دارد: ۱- «اگر ساقیان زیباروی میخانه از فکر ریاکارانه ما آگاه شوند، بعد از این دیگر خرقة هیچ صوفی را به گرو برنمی‌دارند» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۴۸۳). ۲- اگر مغبجگان از آنچه که ما درباره پلیدی‌های صوفیان ریاکار می‌دانیم، آگاهی یابند، خرقة هیچ صوفی را به گرو نمی‌ستانند.

در بیت:

«دل به رغبت می‌سپارد جان به چشم مست یار گرچه هشیاران ندادند اختیار خود به کس»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۲۳۶).

در مصرع اول، با عوض کردن جای نهاد و مفعول، دو معنا آشکار می‌شود؛ به این صورت: ۱- «دل با میل و رغبت جان خود را به چشم مست و دلفریب معشوق می‌سپارد. ۲-

جان از روی میل، دل خود را به چشم مست و خمار یار می سپارد» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۶۴۰).

۷-۲. استفاده از ظرفیت علائم سجاوندی، تکیه‌ها، فصل و وصل‌ها

نبودن نشانه‌های سجاوندی و نیز قابلیت جابه‌جا کردن تکیه‌ها هم می‌تواند برای کشف و تولید معنای جدید به یاری مخاطب بیاید؛ چنان‌که می‌توان با حذف یا جابه‌جایی این علائم و تأکیدها به معنای تازه‌ای دست یافت؛ مثلاً:

«فرض ایزد بگذاریم و به کس بد نکنیم و آنچه گویند روا نیست نگویم رواست»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

در این بیت، اولاً شکل نوشتاری فعل «بگذاریم»، هم به این صورت و هم به شکل «بگزاریم» که خرمشاهی در حافظ‌نامه آن را ترجیح داده است (ر.ک؛ خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۱۹۶) پذیرفتنی است. گذشته از آن، مصرع دوم نیز به چند صورت تأویل پذیر است: ۱- کاری که دیگران معتقدند کار ناروایی است، ما نیز سخن آن‌ها را تأیید می‌کنیم و نمی‌گوییم کار درستی است. ۲- سخن ناروایی که دیگران می‌گویند، ما آن سخن را تأیید نمی‌کنیم و نمی‌گوییم سخن پسندیده‌ای است. ۳- سخن ناروایی که دیگران می‌گویند، اگر ما آن سخن را نگویم، پسندیده است و کار درستی کرده‌ایم. همچنین، در بیت:

«عشقت رسد به فریاد آر خود بسان حافظ قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت»
(همان: ۱۴۳).

اگر بین «از بر کردن قرآن» و «به داد رسیدن عشق» رابطه شرطی برقرار کنیم، معنای اصلی بیت، با توجه به تعبیر «آر خود» به معنی حتی اگر، چنین است: «حتی اگر همچون حافظ، قرآن را در چهارده روایت از حفظ بخوانی، آن چه که به فریاد تو خواهد رسید و تو را نجات خواهد داد، عشق است.» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۲۵۶)؛ اگر تکیه روی عشق باشد، بیت دارای حصر و قصر خواهد بود: «تنها عشق به فریاد تو می‌رسد، حتی اگر...» و اگر تکیه روی «فریاد» باشد، معنا تغییر می‌یابد: «اگر تو هم قرآن را همچون حافظ در چهارده روایت بتوانی بخوانی، عشق از وجودت سر به فریاد می‌گذارد» که البته معنای

اول با توجه به ساختار معنایی غزل، راجح است. در نسخه خانلری به این شیوه ضبط شده است:

«عشقت رسد به فریاد و ر خود بسان حافظ قرآن ز بر بخوانی در چارده روایت»
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۲، ج ۱: ۲۰۲).

که ضبط «وَر خود»، بر ضبط «آر خود» برتری دارد. انجوی شیرازی نیز «وَر خود» را راجح دانسته است (ر.ک؛ حافظ شیرازی، ۱۳۶۷: ۳۲).

«ما را ز منع عقل مترسان و می بیار کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست»
(همان: ۷۲).

مصراع دوم بیت می تواند به دو شکل نوشته شود که دست کم اختلاف بار عاطفی دارند: ۱- کان شحنه در ولایت ما هیچ کاره نیست. ۲- کان شحنه در ولایت ما هیچ، کاره نیست.

موارد دیگری نیز وجود دارد که با استناد به آن‌ها می توان درباره رمز و راز چندمعنایی شدن ابیات در دیوان حافظ بحث و بررسی کرد، اما چون حجم مقاله از اندازه معیار و پذیرفتنی بیشتر می شود، از پرداختن به آن‌ها صرف نظر می کنیم. برخی از این موارد عبارتند از: دقت در ظرفیت‌ها، دلالت‌ها و علایق اساطیری، تاریخی، قرآنی و... واژه‌ها و تعابیر مختلف (مثلاً آنچه درباره جنبه‌های مختلف «جمشید» می توان گفت) (ر.ک؛ مرتضوی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۰۸)، استفاده از زبان و بیان تناقض آمیز، چندژانری بودن بیشینه این غزل‌ها (حضور توأمان جنبه‌های تغزل، وصف، مدیحه و رثا [= ادب غنایی]، وعظ، حکمت، اشارات و نکات نجومی، موسیقایی، ادبی، فلسفی [= ادب تعلیمی] و نیز حماسه، روایت و...)، استفاده از سلسله تداعی‌ها، استفاده از تلمیح، به ویژه ابهام‌های تلمیحی، استفاده از کلمات ابهام‌زا، به ویژه ضمائر مبهم و ضمیری با امکان مراجع متعدد، معناآفرینی و اصطلاح‌سازی در کنار معانی موجود، نمادپردازی و...

نتیجه‌گیری

از مجموع آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که حافظ با شناخت دقیق ظرفیت‌های مختلف کلمات، ترکیبات و خوشه‌های تداعی‌گر وابسته به آن‌ها، موفق به خلق اثری ماندگار و چندلایه شده است. انتخاب واژه‌ها در محور جانشینی و هم‌نشینی، بسیار هوشمندانه و زیرکانه است، به گونه‌ای که تغییر هر یک از اجزای جمله ممکن است به رسانایی پیام آسیب بزند یا بُعدی از معنا و وجهی از وجوه اثرگذاری سخن را دچار اختلال کند. برخی از شگردهای او در زایش معنا و تأویل‌پذیری متن را می‌توان چنین برشمرد: الف) استفاده از کلمات چندمعنایی و ایجاد ارتباط بین آن‌ها. ب) استفاده از کنایه در بافت معنایی تازه و استفاده همزمان از بُعد کنایی آن. ج) شناور بودن چند معنا در بافت کلی کلام (بدون اتکا به کلمه‌ای خاص). د) تعلیق معنا در ارجاع ضمائر، به گونه‌ای که مرجع ضمیر می‌تواند تغییر یابد. همچنین، دوگانه عمل کردن برخی اضافه‌ها که به انعطاف و دو یا چندبُعدی بودن معنا می‌انجامد؛ چنان‌که در تبدیل ترکیب‌های اضافی و وصفی (تبدیل ترکیب‌های وصفی به انواعی از اضافه‌ها و برعکس) دیده می‌شود. گاه نیز این نوع معناآفرینی به حذف قسمت‌هایی از جمله وابسته است و با بازنویسی ژرف ساخت آن، معنای تازه‌ای ظهور می‌یابد. ه) استفاده خلاقانه از ظرفیت‌های مختلف بای وحدت، نکره و مصدری. و) استفاده از ظرفیت فوق‌العاده تکیه در معنابخشی‌های گسترده و افزودن جنبه‌های عاطفی کلام.

همچنین، می‌توان گفت تکرار این شگردها در موقعیت‌های مختلف نشان می‌دهد که این نوع معناآفرینی‌ها در دیوان حافظ، نتیجه چیش تصادفی کلمات نیست، بلکه می‌توان ادعا کرد که بخش مهمی از تلاش او در استفاده هوشمندانه از ظرفیت کلمات چندمعنا و چیش خلاقانه آن‌ها در کنار هم و نیز کشف و به کارگیری شگردهای چندمعنایی کردن کلام صرف شده است.

منابع

قرآن کریم.

- آقاحسینی، حسین و فاطمه جمالی. (۱۳۸۴). «فرا تراز ایهام». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*. د. ۲. ش ۴۱. صص ۱۲۱-۱۴۲.
- آلستون، ویلیام. پی. (۱۳۸۱). *فلسفه زبان*. ترجمه احمد ایران منش و رضا جلیلی. چ ۱. تهران: سهروردی.
- استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). *درس حافظ*. دوره ۲ جلدی. چ ۲. تهران: سخن.
- اسلامی ندوشن، محمد. (۱۳۶۸). *ماجرای پایان ناپذیر حافظ*. چ ۱. تهران: یزدان.
- انوری، حسن. (۱۳۸۹). *صدای سخن عشق*. چ ۱۱. تهران: سخن.
- اینگلتون، تری. (۱۳۸۳). *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چ ۳. تهران: مرکز.
- باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *زبان و تفکر*. چ ۸. تهران: آگه.
- برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۸۴). *شاخ نبات حافظ*. چ ۲. تهران: زوآر.
- بیگ پور، رضا. (۱۳۹۰). *حقیقت و معنا در فلسفه تحلیلی معاصر*. چ ۱. تهران: حکمت.
- بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). *تاریخ بیهقی*. به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. چ ۱۲. تهران: مهتاب.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). *گمشده لب دریا*. چ ۱. تهران: سخن.
- حافظ شیرازی، شمس الدین محمد. (۱۳۶۲). *دیوان*. به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری. چ ۲. تهران: خوارزمی.
- _____ (۱۳۶۷). *دیوان*. تصحیح ابوالقاسم انجوی شیرازی. چ ۶. تهران: جاویدان.
- _____ (۱۳۸۷). *دیوان*. به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. با اهتمام عبدالکریم جربزه دار. چ ۷. تهران: اساطیر.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق*. ج ۵. چ ۲. تهران: قطره.
- حیدری، علی. (۱۳۸۵). «ایهام در شعر حافظ». *کیهان فرهنگی*. ش ۲۴۰-۲۳۹. صص ۳۲-۳۸.
- خرمشاهی، بهاء الدین. (۱۳۸۷). *حافظ*. چ ۴. تهران: ناهید.

- _____ . (۱۳۸۷). *حافظ‌نامه*. ج ۲. چ ۱۲. تهران: علمی و فرهنگی.
- دشتی، علی. (۱۳۸۰). *نقشی از حافظ*. چ ۲. تهران: اساطیر.
- ذوالنور، رحیم. (۱۳۷۲). *در جستجوی حافظ*. چ ۳. تهران: زوآر.
- راستگو، سیدمحمد. (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*. چ ۱. تهران: سروش.
- _____ . (۱۳۸۲). *هنر سخن‌آرایی*. چ ۱. تهران: سمت.
- راستگوفر، سیدمحمد. (۱۳۸۳). «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ». *پژوهش‌های ادبی*. س ۱. ش ۳. صص ۶۵-۸۲.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). *از کوچه زندان*. چ ۱۰. تهران: امیرکبیر.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ ۱. تهران: علم.
- سییاک، تامس آلبرت. (۱۳۹۱). *نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی*. ترجمه محسن نوبخت. چ ۱. تهران: علمی.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *بیان و معانی*. چ ۳. تهران: میترا.
- شوقی‌نوبر، احمد. (۱۳۸۸). «دو ایهام نویافته در شعر حافظ». *پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب*. س ۵. ش ۸. صص ۹۹-۱۱۹.
- طاهری، حمید. (۱۳۸۹). «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ». *ادب و زبان دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. د جدید. ش ۲۸ (پیاپی ۲۵). صص ۱۱۳-۱۳۷.
- طهماسبی، فرهاد. (۱۳۸۹). *اسرار عشق و مستی*. چ ۱. تهران: علم.
- غنی‌پور ملک‌شاه، احمد. (۱۳۸۴). «خاقانی و ایهام». *نامه پارسی*. س ۱۰. ش ۱. صص ۹۹-۱۱۵.
- فرید، طاهره. (۱۳۷۶). *ایهامات دیوان حافظ*. چ ۱. تهران: طرح نو.
- قوامی‌رازی، بدرالدین. (۱۳۳۴). *دیوان قوامی رازی*. به تصحیح و اهتمام جلال‌الدین حسینی ارموی. چ ۱. تهران: چاپخانه سپهر.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۵). *دیرمغان*. چ ۱. تهران: قطره.
- لونگینوس. گایوس کاسیوس. (۱۳۷۹). *رساله لونگینوس در باب شکوه سخن*. ترجمه رضا سیدحسینی. چ ۱. تهران: نگاه.
- مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۸). *مکتب حافظ*. ج ۲. چ ۵. تهران: توس.

ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۸۲). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. چ ۲. تهران: صفی‌علیشاه.

هروی، حسینعلی. (۱۳۸۱). *شرح نغزهای حافظ*. ج ۳. به کوشش زهرا شادمان. چ ۶. تهران: فرهنگ نشر نو.

Ogden, C.K. and I.A. Richards. (1946). *The Meaning of Meaning*. New York: Brace & World, Inc.

Saeed, J.I. (2009). *Semantics*. Third Edition. Oxford: Blackwell.