رابطه زبان و تصویر در شعر حافظ
با نگاهی به آراء عبدالقاهر جرجانی

مریم فیاضی[۱]
دکتر فرهاد طهماسبی[۲*]
دکتر بابک فرزانه[۳]

چکیده

شعر خاستگاه امکانات‌گستردهٔ زبان برای تولید معنا و تصویراست. امکاناتی که باهمهٔ گستردگی، تنها در ساخت‌های دستوری زایا موجب برجستگی و قدرت زبان می‌شود. جرجانی (د.۴۷۱ ق) این امکانات را در "نظریهٔ نظم" و "معانی‌النحو" مطرح‌کرد و حافظ در اشعار ماندگارش به‌کار برد. خوانش خلاق جرجانی و گذار او از نگاه سطحی به متن، نیز برداشت خلاق او از کارکردهای ساختیِ کلام در تولید معنا و تصویر، فارغ از ویژگی‌های صرفی و نحویِ کلمات، نگاهِ او را حتی از بافت کلام به سمت قدرت و تمکن زبان معطوف کرد. حافظ نیز با تسلط بر امکانات زبان فارسی و شناخت کارکرد عناصر زبانی، هم زمان با خلق جلوه‌های زیبا و شگفت انگیز، نقش معنی‌رسانی زبان را نیز تقویت کرد. در این پژوهش، علاوه بر شیوهٔ استنادی - تحلیلی در بهره‌مندی و استناد به آراء و پژوهش‌های انجام شده و تحلیل ارتباط آنها با موضوعات مورد بحث، ازشیوهٔ توصیفی - تحلیلی برای ارئهٔ مطالعات و دستاوردهای جدید، بهره برداری شده است. نتایج حاصل ازاین پژوهش نشان می‌دهد که بررسی امکانات و قدرت عناصر زبانی، لازمهٔ دریافت مباحث زیبایی‌شناسی درشعرحافظ است. بدون شک، آشنایی او با اعجاز بلاغی قرآن و تسلط او بر زبان فارسی و امکانات ویژهٔ زبانی، منجر به تولید معناهای افزوده وتصاویر ماندگار در شعرش شده‌است.

واژگان کلیدی: نظریهٔ نظم، شعرحافظ، زبان، تصویر، معنای نحوی.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات. دانشگاه آزاد اسلامی. تهران. ایران
Email: maryamfayazi86@yahoo.com
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلام‌شهر. دانشگاه آزاد اسلامی. اسلامشهر، ایران (نویسنده مسئول)
Email: farhad.tahmasbi@yahoo.com
۳. استاد زبان و ادبیات عرب، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی. تهران. ایران
Email: dr.farzaneh@gmail.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۳

مقدمه

این‌که زبان را ابزاری برای برقراری ارتباط و رفع نیازهای بشر بدانیم، فهم عام و مشترک از زبان است؛ اما این پرسش که زبانِ شعر، کدام نیاز بشر را تأمین می‌کند و چه سطحی از ارتباط میان افراد به زبانی فراتر از زبان عادی نیازمند است، مقدمه‌ای برای بررسی توانمندی‌های افزودهٔ زبان در خاستگاه آن یعنی زبانِ شعر و به عبارت بهتر زبانِ تصویر است. جذابیت زبانِ شعر به اندازه‌ای است که بخشی از آن مانند تمثیل و استعارهٔ مفهومی، در زبان خودکار و محاورات عامه، رواج دارد. لذا می‌توان گفت، تخییل و تصویر، موجب تقویت زبان و ترمیم ارتباط، حتی در میان عامهٔ مردم است و همگان نه تنها درک حداقلی برای دریافت نشانه‌های ادبی و تصویرسازی در زبان را دارند بلکه از آن لذت می‌برند و ازکشف دلالت‌ها و لایه‌های پنهان آن به‌وجد می‌آیند. حافظ با شناخت این درک عمومی "توانست با تسلطی که بر زبان فارسی داشت شگفت‌انگیزترین جلوه‌های زیبایی در زبان را در صورت‌های بسیار متنوع با کمک ذوق متعالی خویش خلق کند و نقش زیبایی‌شناختی زبان را در کنار نقش معنی‌رسانی آن به کمال تشخص بخشد." (پورنامداریان، ۱۳۹۱: یک) گرچه با گذشت زمان، امکانات مختلف زبان، برای آفرینش‌های خلاقانهٔ هنری، شناخته و ترفندهای زبانی، خلاقیت بزرگ شاعران برای برجسته‌کردن شعرشان شد اما "یک نگاه به تاریخ ادبیات فارسی، بویژه تاریخ تحول شعر فارسی، به ما ثابت میکند که در شاهکارهای بزرگان، آنچه در طول قرون، مایهٔ شگفتیِ خوانندگان بوده‌است، همانا معماری زبان است... حتی در شعر نظامی و خاقانی و منوچهری ـ که ما مسحور تصاویر می‌شویم ـ این جادوی کلام است که این تصاویر را در برابر ذهن ما تشخص می‌دهد نه نفس تصاویر." (شفیعی کدکنی، ١٣٩٦: ٨٩) در واقع ارزش زبان در ذات آن نهفته است و آرایش‌های زبانی بر این ارزش می‌افزاید. جرجانی می‌گوید: "سخن در ذات خود گرامی است بسان زری ناب که شکل‌های گوناگون از آن بریزند و چیزهای گوناگون از آن بسازند که بهای همه به ذات و گوهر آن برمی‌گردد اگرچه تصویرها بر بهای آن بیافزایند و قدرش را بالا برند." (جرجانی، ١٣٩٦: ١٩) زبان این امکان را دارد که تداعی‌های ذهنی و خیال

شاعر را به عناصر سازندهٔ شعر بدل کند. "در نظر شاعر، کلمات اشیاء طبیعی‌اند که چون گیاه و درخت به حکم طبیعت بر روی زمین می‌رویند و می‌بالند." (سارتر[1]، ۱۳۸۸: ۵۹) و در هر رویشی، جلوه‌ای از قدرت زبان را به تصویر می‌کشند. جرجانی معتقد است فصاحت و بلاغت از کل محصول پایانی فرآیند ادبی، یعنی ساخت عناصر زبانی، در ساختارهای زبانیِ هماهنگی نشأت می‌گیرد که مجموعه‌های معینی از قواعد حاکم بر سازماندهی و هماهنگ‌سازیِ تجربه و زبان، آنها را تولید می‌کند. (ر.ک: ابودیب، ۱۳۹٤: ۵۸) دریافتی که پژوهشگران غربی تا حدود یک قرن پیش از آن بی بهره بودند و چامسکی[2] بر آن تأکید می‌کند که: "تا یک قرن پیش درک درستی از این موضوع وجود نداشت که چگونه می‌توان به ایجاد دستورهای زایا مبادرت ورزید. دستوری که از مجموعه‌ای ابزارهای محدود استفاده‌ای نامحدود کند...که آن ابداع شگفت‌آوری را نمایان سازد که به واسطه‌اش، از بیست و پنج یا سی صدا، عبارت‌های بی‌شماری می‌سازیم که فی‌نفسه با آنچه در ذهن ما می‌گذرد، مشابهتی ندارد ولی ما را قادر می‌سازد تا راز آنچه را درک می‌کنیم و تمامی فعالیت‌های متنوع ذهنی‌مان را به دیگران انتقال دهیم." (چامسکی، ۱۳۷۷: ۳۵) نکته‌ای که جرجانی قرنها پیش، آن را با عنوان "معانی‌النحو" مطرح و بر نظم کلام تأکید کرد و قرن‌ها بعد از او، با عنوان "نظریهٔ نظم" معرفی شد. چامسکی می‌گوید: "کلام همانا قدرت است. قدرت است زیرا به نیروهای نهانی و پر رمز و راز حیات می‌بخشد. نقش و کار کلام برانگیختن نیروهایی است که تاکنون پنهان یا سترون بوده‌اند و تنها در انتظار فرمان کلام بوده‌اند تا بر آنها پرتو افکند، آشکارشان سازد و امکان ورودشان را به قلمرو وجود و زمان فراهم آورد." (چامسکی، ۱۳۷۹: ۳، پیشگفتار) دراین پژوهش با توجه به دیدگاه جرجانی که "این معانی که عبارتند از استعاره و کنایه و تمثیل و سایر انواع مجاز، تماما ازمقتضیات نظم‌کلام است و نظم کلام از آنها پدید می‌آید و با آنها موجود می‌گردد." (جرجانی، ۱۳۸۳: ۳٦٦) و توجه ویژهٔ او به معنای نحوی و با عنایت به اینکه حافظ، با درک قدرت زبان،

1. Sartre. Jean - Paul
2. Chomsky, Noam

در برخورد با تمام آنچه که دیده، جهانی دیگر و به‌واقع معناهای افزودهٔ دیگری خلق و با تسلط بر ساخت‌های دستوری زایا، از امکانات همهٔ عناصر زبانی برای تصویرسازی بهره برده‌است، به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود:

۱. رابطهٔ زبان و تصویر و هم‌افزاییِ آن‌ها در شعر حافظ چگونه است؟

۲. قدرت و تمکن زبان چگونه آشکار می‌شود و به چه عناصری وابسته است؟

از آنجا که هدف کلی این پژوهش، تحلیل رابطهٔ زبان و تصویر در شعر حافظ است، تلاش شده با بررسی چند غزل، به شیوهٔ استنادی ـ تحلیلی ـ توصیفی، ضمن بهره‌مندی از مطالعات پیشین و با استناد به آراء عبدالقاهر جرجانی در مورد امکانات ویژهٔ زبان بخصوص در حوزهٔ صورخیال، به جستجو و مطابقهٔ این آراء با ظرفیتهای بکارگرفته شدهٔ زبان در شعر حافظ برای - تولید معناهای افزوده[1] و تصویرسازی، پرداخته شود. وظیفهٔ گردآورنده به قدر استطاعت، رعایت دقت و ژرف نگری و نیز خوانش خلاقِ مطالعات موجود برای ارائهٔ پژوهشی قابل اعتنا است.

سابقه پژوهش

جذابیت شعر حافظ از یکسو و برجستگیِ آراء جرجانی از سوی دیگر، پژوهش‌های متنوعی را در این دو حوزه رقم زده اما مطابقهٔ این دو اثر در مقالات معدودی قابل احصا است. در میان قرآن پژوهان و دانشجویان ادبیات عرب و اندک دانشجویان ادبیات فارسی، مقالاتی با نگاه به نظریهٔ نظم جرجانی نگارش شده که بیشتر این مقالات مقایسهٔ آراء جرجانی با متقدمان و متاخران حوزهٔ بلاغت در محدودهٔ لفظ و معنا و قواعد نحوی است. عده‌ای دیگر، آراء جرجانی را با اندیشمندان غربی مقایسه و شباهت‌های آنها را احصا کرده‌اند. برخی نیز بدون توجه به نظریهٔ جرجانی، به تحلیل شعر حافظ پرداخته‌اند. معدود مقالاتی هم محصول توجه به آراء جرجانی در تحلیل شعر حافظ است که در ادامه به برخی موارد اشاره می‌شود: "نقد صورتگرایانهٔ غزلیات حافظ" (۱۳۸۷) مقاله‌ای از فاطمه مدرسی و امید یاسینی در بررسی شیوه‌های آشنایی‌زدایی در غزلهای حافظ

۱. عبارت معناهای افزوده از دکتر فرهاد ساسانی است.

مطابق با نظریات صورتگرایان روس است. سید محمد راستگو در کتاب در پی آن آشنا (۱۳۹۵) به مهندسی سخن در سروده‌های حافظ و شأن انتخاب کلمات در اشعار او پرداخته است. فرهاد طهماسبی در کتاب بلاغت کاربردی (۱۳۹۷) در بررسی دوره‌های مختلف بلاغی، ضمن معرفی متقدمان بلاغت اسلامی، به جرجانی، آثار و آراء او هم اشاره دارد. طالبیان و آقا بابایی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان "تحلیل و واکاوی نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی در غزلی از حافظ" با تکیه بر نظریات هلیدی و گرایس، تجمیعی از این نظریات را درتحلیل غزلی از حافظ بدست داده‌اند. الهه سامقاتی (۱۳۹۳) پایان نامه دورهٔ کارشناسی ارشد خود را با عنوان تحلیل غزلیات حافظ برمبنای نظریهٔ نظم عبدالقاهرجرجانی، با بهره‌گیری از نظریه انسجام هلیدی ارائه کرده است. فیاضی، طهماسبی و فرزانه (۱٤۰۰) در مقاله‌ای با عنوان "مدلولهای شناور در شعر حافظ"، شگردهای زبانی حافظ را در شناور کردن معنا با نگاهی به آراء عبدالقاهر جرجانی بررسی کرده‌اند.به نظرِ نگارنده، یکی از دقیقترین مطالعات در مورد نظریه جرجانی (حتی اگر اندکی اغراق هم در آن راه داشته باشد) کتاب صورخیال در نظریهٔ جرجانی اثرکمال ابودیب، ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی است. این کتاب آراء جرجانی در اسرارالبلاغه و به‌خصوص دلایل‌الاعجاز را از منظر نقد نوین، با متقدمان بلاغت سنتی و نیز اندیشمندان غیر عرب، مقایسه و تحلیل کرده که بنظر می‌رسد تحلیل جامع و روشنگرانه‌ای است اما توجه چندانی به این کتاب در تحلیل شعر حافظ نشده‌است. شاید بتوان گفت در میان اساتید زبان فارسی، نگاه تازه به آراء جرجانی در تحلیل شعر حافظ، بیشتر در آثار دکتر شفیعی کدکنی قابل جستجو است. با این‌حال، تاکنون مقاله‌ای با عنوان رابطهٔ زبان و تصویر در شعر حافظ با نگاهی به آراء عبدالقاهرجرجانی، دریافت نشد.

بحث و بررسی

شعر آمدگاهِ خلاف عادت از زبانِ رایج است. توانمندی خاصی که شاعران معدودی از آن، شعرِ برجسته آفریده‌اند. "جرجانی شعر را به این دلیل می‌ستاید که می‌تواند به‌گونه‌ای خلاق، عناصر مختلف یک موقعیت شعری را در یک کل واحد، یکپارچه کند و هر عنصر را به‌واسطهٔ دیگر

عناصر تجربهٔ شعری تعدیل‌کند." (ابودیب، ١٣٩٤: ٣٩٨) او می‌گوید: "هرکس جویای ادب و شرف و بزرگی است و خواهان گفتارها و کردارهای نیکوست، شعر در این راه برای او چراغی است تابان و رایتی است برافراشته." (جرجانی، ١٣٨٣: ١٨) "به گفته مک لیش، در شعر کوشش تو بر این است که چیزی را که همه از پیش می‌دانند، چنان بگویی که هیچ‌کس آنرا نفهمیده بوده است و اگر در این راه توفیق حاصل‌کنی، اهمیت کار تو از کشف یک قانون علمی کمتر نیست". (شفیعی‌کدکنی، ١٣٧٢: ١٨) در واقع شعر عرصه‌ای برای عرضهٔ قدرت زبان است. این قدرت، نیازمند درک ارتباط زبان با ذهن و دنیای پیرامون و پاسخ به این سوال است که "چه رابطه‌ای بین ذهن و جهان وجود دارد که رویدادهای درون ذهن از طریق آن بر رویدادهای واقع در جهان، دلالت می‌کند؟ یا چطور می‌شود که تصور به‌وجود می‌آید و هر چیزی که وجود دارد تصوری هم از آن وجود دارد؟ یا چه رابطه‌ای بین شیء و اسم آن وجود دارد؟" (ریچاردز[1]، ١٣٨٢: ٤٠) پاسخ این سوال‌ها، وجود زبانی است با امکانات و توانمندی‌هایی که می‌تواند اندیشه‌ها، باورها و تصورات ذهنی را، در مقابل دیدگان افراد به تصویر درآورد. در زبان شعر، "میان کلمات و مصداق خارجی آن پیوند دوگانهٔ متقابلی برقرار می‌شود؛ از یک‌سو مشابهتی سحرآمیز و از سوی دیگر، دلالت؛ و چون شاعر، چنان‌که گفتیم کلمه را استعمال نمی‌کند (یعنی آنرا مانند وسیله به‌کار نمی‌برد) پس از میان معانیِ متعدد کلمه، فقط یک معنی را برنمی‌گزیند. هر یک از این معانی بجای آنکه نقش مستقلی داشته باشد در نظر او چون کیفیتی مادی جلوه می‌کند و در پیش چشم او با دیگر معانیِ کلمه ممزوج می‌شود. بدین طریق، شاعر با هرکلمه و تنها براثر رفتار شاعرانهٔ خود، استعاره‌هایی پدید می‌آورد که پیکاسو حسرتشان را داشت و آرزو می‌کرد که قوطی کبریتی بسازد که هم خفاش باشد و هم در عین حال قوطی کبریت." (سارتر، ١٣٨٨: ٦٢) جرجانی در تحلیل این‌گونه تصویرپردازی می‌گوید یک ویژگی انتزاعی در تخیل شاعر خصوصیتی حسی و فیزیکی پیدا می‌کند و خودِ تصویر چنان ساخته می‌شود که خودِ خصیصهٔ حسی را بازنمایی می‌کند و از این رو، آمیزش بین انتزاعی یا عقلی و حسی آنقدر کامل است که امر انتزاعی یا

1. Richards. I.A

عقلی، دیداری می‌شود وبه شکل یک شیء فیزیکی واقعی و حقیقی درک می‌شود. (ر.ک.ابودیب، ۱۳۹٤: ۱٤۸) از همین رو استعاره را سحارترین نوع سخن می‌دانست زیرا سرشار است از هر آنچه دل را تسخیرکند وجان را غمگسارگردد و با آدمی بسازد و انس‌گیرد. (همان: ۳۰) شیوهٔ بهره‌مندیِ شاعر از امکانات زبانی به‌گونه‌ای است که می‌توان گفت: "شاعر از زبان بیرون است، کلمات را از وارو می‌بیند، گویی که او از جبر زندگی بشر آزاد است و چون به‌سوی آدمیان بازآید نخست با کلام چنان برخورد می‌کند که با مانعی. به‌جای آنکه اشیاء را نخست از طریق نامشان بشناسد، گویی که در آغاز، بی‌واسطهٔ الفاظ، تماسی خاموش با اشیاء می‌یابد و سپس به‌سوی دسته‌ای دیگر از اشیاء که همان الفاظند رو می‌آورد، آنها را لمس می‌کند، می‌مالد، می‌ورزد، در آنها درخششی خاص می‌یابد و کشف می‌کند که میان آنها با زمین و آسمان و همهٔ اشیاء آفریده و حادث، پیوندی هست. چون نمی‌تواند آنها را به مثابه نشانهٔ یکی از جلوه‌های جهان بکار برد، ناچار کلمه را تصویر یکی از این جلوه‌ها می‌بیند." (سارتر، ۱۳۸۸: ٦۱) و این آغاز تصویرسازی-های شاعر با انبوهی از الفاظ است که با قدرت و توانمندیِ زبان در کنار هم می‌نشینند و یا جانشین هم می‌شوند.

جرجانی و تمکن زبان

خوانش خلاق جرجانی و گذار او از نگاه سطحی به متن، در کشف تصویرهای زیبایی که الفاظ درکلام می‌آفرینند و نیز برداشت خلاق او از کارکردهای ساختیِ کلام در تولید معنا، فارغ از ویژگی‌های صرفی و نحویِ کلمات، نگاهِ او را حتی از بافت کلام به سمت قدرت و تمکن زبان معطوف کرد. او "با کشف بزرگ خویش در حوزهٔ "معانیِ نحو" وارد صورتهای پویا در معانیِ نحو می‌شود و دری زنگ خورده و بسته را ـ که تا آن روزگار مسدود و به تعبیر صورتگرایان obstructed بوده‌است ـ می‌گشاید و از آن دریچهٔ بازشده به افق‌های بیکرانی از مسائل زیبایی در حوزهٔ زبان راه پیدا می‌کند." (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹٦: ۳۰۰) جرجانی بر این باور است که زبان قدرت بازپروری خیال و تجمیع و تصویر تداعی‌های ذهنی و ترکیب معقولات و محسوسات را

دارد. او می‌گوید: "وقتی لفظی در شیرینی به عسل مانند شود به این بیان نیازمندیم که این تشبیه از جهت جنس خودِ شیرینی نیست بلکه از جهت مقتضی آن و آن صفتی است که در روح آدمی بدان سبب حاصل می‌شود و مراد این است که شنونده بهنگام برخورد لفظ به گوش، حالتی پیدا می‌کند که شبیه حالت چشندهٔ شیرینیِ عسل است بطوری که دارندهٔ این دو حالت را اگر چشمان ما تجسم کند دارندهٔ هر دو را به یک صورت می‌بیند و این دو حالت آن‌گونه با هم همسان و متناسب خواهند بود که در حد تناسب و همسانی سرخیِ رخ و سرخی گل بنظر می‌آید." (همان: ۷۳-۷٤) لذا مرتبهٔ عالیِ بلاغت را وابسته به اندیشه‌ای می‌داند که موجب پیوند لفظ و معنا و آنگاه، قالب‌ریزی و صورت‌گری است: "نظمی را که بلغا آن را توصیف می‌کنند و به سبب آن مراتب بلاغت درجه بندی می‌شود هنر و صنعتی است که در آن ناگزیر از فکر کمک گرفته می‌شود ... [و] شایستهٔ آن است که شخص در این اندیشه دقت کافی کند که آیا این فکر به چه چیز وابسته است؟ آیا به معانی پیوستگی دارد یا به الفاظ؟ آیا از میان معانی و الفاظ چیست که فکر و اندیشهٔ شما با آن همراه می‌شود؟ این همان مطلبی است که صنعت و هنر شما در آن ظاهر می‌گردد و قالب‌ریزی و نظم و صورتگری شما در آن پدید می‌آید." (جرجانی، ۱۳۸۳: ۵۵) توجه جرجانی به اینکه تالیف وترکیبِ‌کلمات درکنارهم، چه ارتباط شگفتی می‌آفریند، اینکه کلمات در این همجواری و تالیف، چه نسبت‌ها و دلالت‌هایی با هم پیدا می‌کنند، اینکه این دلالت‌ها چه معناهایی خلق می‌کنند و این معانی، چه معانیِ جدیدی در خود می‌پروراند، اینکه کلمه وسیلهٔ انتقال معناست و به‌واقع کلام فصیح، دروازهٔ رسیدن به بلاغت عالی است... نکات ارزشمندی است که در ذیل موضوع تمکن زبان و در لایه‌های پیدا و پنهان آراء جرجانی به‌دست میاید. او می‌گوید: "فصاحت و بلاغت عبارت از نوعی نظم وترتیب و قسمی تألیف و ترکیب است. نوعی ریخت‌گری و صورت‌نگاری است. نوعی بافتن وآراستن و رنگ‌آمیزی است...همان‌طورکه مثلا در بافت یک فرش، نظم تار و پودها و تألیف رنگ‌ها و طرز بافتن وخلاصه ظرافت‌ها و مهارت‌های یکی نسبت به دیگری برتری می‌یابد... یک کلام هم نسبت به کلام دیگر به درجاتی زیاد مزیت می‌یابد و با خصوصیتی نسبت به آن برتر میشود." (همان، ۳۸) محصول نظریهٔ نظم جرجانی، معنایی است که از همنشینی، تالیف و

ترکیب الفاظ در ساختی مناسب، بدست می‌آید و در ذهن خواننده متمکن می‌شود. او می‌گوید: "مثلا گفته‌اند لفظ متمکن و مرادشان این بوده که لفظ متمکن است به لحاظ معنایش با معنایی که در کلمات ما بعد آن قرار گرفته است؛ مانند شئی که در محل درست و مطمئن جای گرفته است؛ و یا گفته‌اند لفظ مضطرب و دور افتاده از محل خود و مقصودشان این است که معنای آن با معنای مجاورش مناسبت ندارد و همانند شئی است در جایی که صالح برای آنجا نیست و نمیتواند درآن محل آرام‌گیرد." (همان: ٦٥) وجه دیگر تمکن از نگاه جرجانی، تمکن معناست: "می‌گویی: "هو یعطی الجزیل و یحب الثناء" در این جمله مقصود تو آن نیست که بگویی معتقدم کسی جز او نیست که بخشش فراوان کند و تحسین و ثنا را دوست بدارد و نمی‌خواهی معترض شخص دیگری شوی و او را پستتر از ممدوح خود قراردهی... بلکه می‌خواهی بر شنونده محقق نمایی که عطای وافر و حب تحسین عادت همیشگی اوست. می‌خواهی این معنا را در ذهن شنونده متمکن‌سازی." (همان: ١٣٦-١٣٧) توجه جرجانی به متمکن شدن معنا در ذهن، از دقت بالای او در به‌کارگیریِ تمامیِ توانمندی‌هایی است که زبان از آن برخورداراست و به وسیلهٔ آن می‌تواند بر ذهن و جان مخاطب اثرگذار باشد. همچنین "مراد جرجانی از قانون نحو فقط احکام دستوری نیست بلکه دیدگاه وی در بارهٔ جمله و ارتباط کلمات با هم بسیار عمیق‌تر و ظریف‌تر از این است و آن قوت تأثیر زیر و زبرها و ظرایف جمله درجان شنونده است که از آن به بعد نفسی و ذهنی کلام تعبیر می‌شود." (مشرف، ١٣٨٦: صص ٤٠٣-٤١٦)

شگردهای زبانی حافظ برای تصویرسازی

بعید نیست اگر اصلی‌ترین علت تغییرات ساختی در زبان شعر حافظ را، تصویرسازی بدانیم. تغییراتی که هر کدام معناهای افزودهٔ فراوانی به همراه دارند. با توجه به اینکه هرگونه تصرف خیالی در زبان را تصویر نامیده‌اند و اصطلاح تصویرپردازی را هم برای تمام کاربردهای زبان مجازی به‌کار می‌برند (ر.ک: فتوحی، ١٣٨٩: ٤٤) می‌توان گفت هنر حافظ، به‌کارگیریِ امکانات زبانی و بعبارت دیگر معماریِ زبان، برای تولید معنا و تصویر است. شگرد حافظ "حرف‌های

تکراری و دستمالی‌شدهٔ دیگران را در ساخت و صورتی نو عرضه‌کردن و با فعال کردنِ "هنرسازه"های مرده چیزهایی را که بسیار "تکراری" و "آشنا" و "بی رمق" هستند بگونه‌ای درآوردن که خواننده احساس "غرابت و "تازگی" کند و در نظرش امری بدیع و نو جلوه‌گر شود [است]." (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹٦: ۱۰٤) آشنایی حافظ با قرآن و قرابت او با کشاف زمخشری و دریافت آراء جرجانی دراین تفسیر، زبان و شیوهٔ بلاغیِ او را از دیگران متمایز کرد. "بلاغت او از جهت تعادل و ایجاز، یادآور بلاغت قرآنی است. وقتی از شعر یک "حافظ قرآن" صحبت می-شود، تاثیر قرآن را مخصوصا باید در نظر داشت." (زرین‌کوب، ۱۳۷٤: ۵۸) همچنین "ساختمان غزل‌های حافظ که ابیاتش بیش از هر غزل‌سرای دیگر، استقلال، یعنی تنوع و تباعد دارد، بیش از آنچه متأثر از سنت غزل‌سرایی فارسی باشد، متأثر از ساختمان سور و آیات قرآن است." (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۵۳) ازدیدگاه اندیشگانی هم "شعر حافظ، گلچین هنرمندانه‌ای از اندیشه‌های هنری - فلسفی تا عصر اوست. گویی حافظ بر بلندایی ایستاده‌است و کاروان قرن‌ها هنر و اندیشهٔ ایرانی از زیر دستانش عبور می‌کند و او عصاره و روح بهترین افکار و آفرینش‌های هنری را گلچین می‌کند." (طهماسبی، ۱۳۸۹: ف) در شعر حافظ، تک‌تک عناصر زبانی، مهم و نقش‌آفرینند. اهمیت حروف در شعرحافظ نه تنها از اسم‌ها و فعل‌ها کمتر نیست بلکه در ایجاد قوام و انسجام بافتِ شعری جلودارند. جابجایی، حذف، تکرار، ترکیب، انتخاب دقیق محل جاگیریِ الفاظ، ساخت یکپارچه و زبان مطبوع، از حافظ آن ساخته که هست. شمیسا می‌گوید: "سخن ادبی سخن موثر است و برای اینکه سخن موثر باشد باید مطابق مقتضای حال مخاطب و موضوع و مقام باشد. لذا شاعران و نویسندگان باید به امکانات وسیع زبان تسلط داشته باشند که گاهی اخبار از امر موثرتر است." (شمیسا، ۱۳۹٤: ۱۵) بعید نیست اگر این سخن را محصول بررسیهای دقیق اشعار حافظ بدانیم. درادامهٔ این پژوهش، برخی توانمندی‌های زبانیِ شعر حافظ برای تولید تصویر در اصلی‌ترین اجزاء ساختِ دستوری یعنی اسم، فعل و حرف بررسی می‌شود. از آنجا که "ردیف در شعر شاعری چون حافظ و سعدی آن‌چنان طبیعی با قافیه و دیگر اجزای شعر پیوند می‌خورد که اگر نباشد، شعر آنها به‌روشنی چیزی کم خواهد داشت." (طالبیان، اسلامیت، ۱۳۸٤: صص ۷-

۲۸) همچنین علاوه برنقش موسیقایی، مدیریت شگردهای زبانی، تصویرسازی و بسیاری از معماری‌های زبان در شعر حافظ، در ارتباط و هماهنگی با ردیف، پایه‌ریزی می‌شود و ردیف‌ها علاوه برآنکه از تعریف سنتی یعنی تک معنایی عدول کرده، درحرکت و ترکیب با دیگر کلمات بیت، معناهای جدید به‌دست می‌دهند، لذا مبدأ و مرکز توجه این پژوهش، ردیف غزل‌های انتخابی است. درکنار بررسیِ برخی کارکردهای ردیف، به‌گوشه‌ای ازشگردهای بلاغی درمتن اشعار نیز اشاره خواهد شد.

تکرار فعل

گر زدستِ زلفِ مُشکینت خطایی‌رفت رفت ‌ ‌ ‌ ور ز هندویِ شما برما جفایی رفت رفت
برقِ‌عشق‌ارخرمنِ‌پشمینه‌پوشی‌سوخت‌سوخت ‌ ‌ ‌ جورِ شاه کامران گر بر گدایی رفت رفت
در طریقت رنجشِ خاطر نباشد می‌بیار ‌ ‌ ‌ هرکدورت‌را که بینی‌چون‌صفایی‌رفت‌رفت
عشقبازی را تحمل باید ای دل، پای دار ‌ ‌ ‌ گر ملالی بود بود و گر خطایی رفت رفت
گر دلی از غمزهٔ دلدار باری برد برد ‌ ‌ ‌ ور میان جان و جانان ماجرایی رفت رفت
از سخن چینان ملالت‌ها پدید آمد ولی ‌ ‌ ‌ گر میانِ همنشینان ناسزایی رفت رفت
عیبِ حافظ گومکن‌واعظ‌که رفت ازخانقاه ‌ ‌ ‌ پای‌آزادی چه بندی گر به‌جایی رفت رفت

(دیوان غزلیات حافظ، به کوشش خلیل خطیب رهبر، غ ۸۳)

تکرار، یکی از شگردهای زبانی برای برجسته‌سازی است و بسیاری از توانمندی‌های زبان در تکرار عناصر آن ظاهر می‌شود. از میان اجزای جمله، فعل تمام‌کنندهٔ معناست و حکمی که مخاطب در انتظار آن است با فعل، قطعی و حتمی می‌شود. انتخاب فعل ماضی به عنوان ردیف و تکرار آن در سراسر غزل، بر حتمیت غیرقابل بازگشت آن تأکید دارد. این تکرار با تقویت موسیقی کناری شعر، برجستگی زبان را هم تقویت کرده است. حافظ با تکرار حرف شرط و کاربرد جملات شرطی در همهٔ ابیات، هشدار را ضمیمهٔ این قطعیت کرده‌است. گرچه درنگاه اول رضایت عاشق و ناچیز بودنِ هر چه بر او رفته تداعی می‌شود اما می‌توان زبان شکایت را در لایه-

های پنهان غزل و در به‌کارگیری ماهرانهٔ دو فعل در ردیف، دریافت کرد. درمصراع اول، اگر زلف مشکین یار، خطاکند، خطاکار است. خطایی که موجب از دست رفتن معشوق است. حافظ با شیرین‌کاری تمام، با حرکت و تألیف کلماتِ مصراع، معنای از دست رفتن را تداعی می‌کند. گویا به قرینه، خطا از فعل دوم حذف شده باشد. مصراع دوم نیز با تصویر زیبای جفاکاری خال هندوی یار و تأکید این جفاکاری با تکرار ردیف همراه است؛ به عبارت دیگر حافظ با این تکرار، بر معنای دیگری از جفا تأکید می‌کند: جفا، ستمی است‌که از هندوی معشوق سر می‌زند. دربیت دوم، عشق به برقی تشبیه شده که خرمن جان معشوق را می‌سوزاند و تکرار سوخت، عمق این سوز را به‌خوبی می‌نماید. در مصراع بعد تصویری از ضعف و ناتوانی گدا (عاشق) درمقابل ستم شاهِ کامرانی که همه چیز به‌کام اوست (معشوق)، با تکرار ردیف، به‌خوبی درذهن می‌نشیند. در بیت سوم، می‌و صفا، تداعی‌کنندهٔ می‌صافی است که برطرف کنندهٔ کدورت‌ها وحاصل جابجایی و هم‌نشینی کلماتِ دو مصراع است. به‌کارگیری فعل ماضی در معنای مضارع و التزامی، از دیگر شگردهای زبانی حافظ است: چون صفایی برود هر کدورتی می‌رود. تکرار ردیف کناری و میانی در بیت چهارم، برای تأکید بر تحمل عاشق در مصراع اول است زیرا عشق‌بازی فرصت مغتنمی است که تحمل ملال و خطا لازمهٔ آن است. روالی‌که در بیت پنجم و ششم هم تکرار می‌شود. در بیت آخر، تکرار ردیف، تأکید بر تصویری است از بند و پا و آزاده‌ای که چون رفت (گریخت)، رفته (گریخته) است. چنان‌که اشاره شد، تعبیر دیگر تکرار "رفت" در غزل، بی‌اهمیت بودن جفای یار است گویا معشوق شایستهٔ ستمکاری و عاشق بایستهٔ تحمل است. پس هیچ خرده‌ای بر معشوق نیست. اگر خطایی کرده، کرده باشد و اگر دلی را سوخته، سوخته باشد. تکراری‌که مرتبهٔ فنای عاشق در معشوق را تداعی می‌کند.

مدلول‌های شناور

می‌سوزم از فراقت روی از جفـا بگـردان　　هجران بلای ما شد یا رب بلا بگـردان

مه جلوه می‌نماید بر سـبز خنـگ‌گـردون　　تا او به سر درآید ب رخش پا بگـردان

مرغول را برافشان یعنی به رغم سنبل　　گرد چمن بخوری همچون صبا بگردان
یغمای عقل‌ودین را بیرون‌خرام سرمست　　در سر کلاه بشکن در بر قبا بگردان
ای نور چشم مستان در عین انتظارم　　چنگ حزین و جامی بنواز یا بگردان
دوران همی‌نویسد برعارضش‌خطی‌خوش　　یا رب نوشته بد از یار ما بگردان
حافظ زخوبرویان بخت‌جزاین قدرنیست　　گر نیستت رضایی حکم قضا بگردان

(همان، غ ۳۸٤)

جرجانی معتقد است: "مقصود از نظم کلمات آن نیست که الفاظ در گفتار دنبال هم قرار گیرند، بلکه مقصود این است که الفاظ در دلالت، به یکدیگر وابستگی داشته باشند...آنچه در نظم کلمات معتبر است همان پیوند کلمات با یکدیگر است." (جرجانی، ۱۳۸۳: ٥٤) به‌نظر می‌رسد کلمات در جستجوی دلالت‌ها و پیوندی که با هم برای تولید معنا دارند در غزل شناور می‌شوند. از آنجا که در شعر حافظ معنا موقوف و متوقف نیست، در این غزل، ردیف، علاوه بر شناور شدن در سراسر ابیات، در هر مصراع با حرکت به سمت قافیه و دیگر کلمات، افادهٔ معنایی جدید می‌کند. "از دید جرجانی ... دربحث معنای کلام، این معناهای افزودهٔ حاصل از ساخت‌اند که اهمیت دارند نه معنای تک‌تک الفاظ به تنهایی." (ساسانی، ۱۳۸۷: ۳۱۸) ردیفِ بگردان در مصراع اول ترک‌کردن یا صرف نظرکردن، در مصراع دوم دفع بلا کردن، در بیت دوم سوار شدن، در بیت سوم چرخاندن و به‌گردش درآوردن، در بیت چهارم لباس (مبدل) پوشیدن، در بیت پنجم گردش دادن جام، در بیت ششم بدی را دورکردن و در بیت هفتم تغییردادن معنا می‌دهد. غزل با فعل استمراری آغاز شده است. این استمرار در گردشی که در سراسر غزل در معنای ردیف (بگردان)، تکرار شده، تقویت می‌شود. تداعی دیگر روی بگردان در ابتدای غزل، چرخش خورشیدِ چهرهٔ معشوق است که باید در میان عشاق به‌گردش درآید و جلوه‌گری کند. شاهد این معنا در تصاویر ابیات دیگر نمود دارد. در مصراع دوم، حاصل هم‌نشینی هجران و بلا، قرار گرفتن بلا در جایگاه بدل در پایان مصراع است. بلا بگردان همان هجران بگردان است. در بیت دوم، در کنار تصویرهای متداول، حافظ عبارت بدیعِ تا او به سردرآید را برای

تمنای غروب رقیب بکار برده‌است و ردیف بگردان تقابلی است با گردون و عبارت "بگرد تا بگردیم" را تداعی می‌کند. حافظ در بیت سوم در شگردی دیگر ازعبارت به رغم، برای تشبیه تفضیل بهره برده‌است: چین و شکن زلف یار از تاب سنبل و عطرافشانی گیسوان او از رایحهٔ خوش باد صبا برتر است. شگفتانهٔ تصویر در بیت چهارم شیوهٔ غارت عقل و دین است. شیوهٔ معمول برای غارت، حمله بردن است اما حافظ، سرمست خرامیدن و به‌عشوه درآمدن را موجب غارت عقل و دین دانسته است و ردیفِ بگردان را در چارهٔ این تناقض نما به‌کاربسته تا معشوق با کلاه کج و لباس مبدل، سرمست بخرامد و عقل و دین را غارت کند. شگرد دیگر حافظ بکارگیری حروف در معانی متفاوت است. در بیت پنجم حرف (یا) در معنای (و) بکار رفته است. درهمین بیت حافظ برای پرهیز از حشو و تکرار زایدِ چشم، عبارت در عین انتظارم را بکار برده تا بگوید: ای نور چشم، ترا چشم انتظارم. انتخاب عین به معنی چشمه در ارتباط با مست، چشمه‌های شراب را نیز تداعی می‌کند. در بیت ششم، ردیف بگردان، در تقابل با دوران در ابتدای بیت کارکرد مناسبی دارد: هرچه بدی که از گردش روزگار بر عارض یار می‌نشیند بگردد و دور باشد. در بیت آخر، حکم گرداندن، به معنی تغییر دادن حکم است. در معنای ظاهری، حافظ می‌گوید، اگر از تقدیر خود راضی نیستی، آنچه را بر تو حکم شده، تغییر بده؛ اما معنای منظور که معنای کنایی مصراع است، بر این نکته تأکید دارد که قضا را نمی‌توانی تغییردهی. لذا معنای گرداندن حکم با حرکت به سوی قضا به حتمی بودن آن، تغییر کرده است. (ر.ک: فیاضی، طهماسبی، فرزانه، ۱٤۰۰: صص ٤۷-٦۲)

استفهام بلاغی

گر من از باغِ تو یک میوه بچینم چه شود — پیش پایی به چراغِ تو ببینم چه شود
یا رب اندر کَنَف سایه آن سروِ بلند — گر منِ سوخته یک دَم بنشینم چه شود
آخِر ای خاتَمِ جمشید همایون آثار — گر فِتَد عکسِ تو بر نقشِ نگینم چه شود
واعظِ شهر چو مِهرِ مَلِک و شَحنه — گُزید من اگر مِهرِ نگاری بِگُزینم چه شود

عقلم از خانه به در رفت، وَگر می‌این است　　دیدم از پیش که در خانه دینم چـه شـود
صرف شد عمرِ گرانمایه به معشوقه و مِـی　　تا ازآنم چه به پیش آید، از اینم چه شـود
خواجه دانست که من عاشقم و هیچ نگفت　　حافظ ار نیز بداند کـه چنیـنم چـه شـود

(همان، غ ۲۲۸)

در قاعدهٔ زبان شعر، میتوان با جملات پرسشی نپرسید اما تأکید یا درخواست کرد. ردیفِ "چه شود"، پرسش نیست، اظهار نیازی است که تصویر حاصل از آن، عاشقی سراسر تمنا در مقابل معشوقی سراسر مکنت است. دو ترکیب اضافی (باغ تو و چراغ تو) و ترکیب وصفی (یک بوسه) نمایشگر استعاره در بیت اول شده‌اند. باغ، استعاره از جلوهٔ زیبای معشوق است که حسنی گسترده دارد و چیدن یک میوه (استعاره از بوسه) خللی برآن وارد نمی‌کند. لذا "چه شود" درخواست رفع حصر از معشوق است. رفع حصر از نشستن زیرسایهٔ سرو قامت یار، رفع حصر از قرارگرفتن عکس روی یار بر نگین انگشتری عاشق، رفع حصر از مهرورزی به محبوب... در مصراع اول بیت دوم و سوم، تتابع اضافات، نه تنها مخل فصاحت نیست، بلکه مطابق قاعدهٔ تکرار، عهده‌دار تصویرسازی است. دربیت پنجم "چه شود" پیش‌بینی عاشق از هجوم می‌است که چون عقل را به درکرده، دین را هم ویران میکند. در بیت ششم، ردیف در مقام حسرت از عمر صرف شده بر سر می‌و معشوق و حیرانی از عقوبت آن است. در بیت آخر، حافظ رسوایی عاشقی را به‌جان خریده و ابایی از آن ندارد. معنای پنهانی که در جایگاه ردیف در سراسر غزل پراکنده‌است. شگرد دیگر حافظ قرار دادن استفهام بلاغی چه‌شود، به‌عنوان جزای شرط در جملات شرطی است که از ابتدا تا انتهای غزل بکار رفته‌است. در این جایگاه، معنای چه شود: خوب می‌شود، آرزوی من است و یا هرچه بادا باد است.

تکرار اسم

در وفایِ عشقِ تو مشهورِ خوبانم چو شـمع　　شب نشینِ کویِ سربازان و رِندانم چو شمع
روزوشب خوابم نمی‌آید به‌چشمِ غم‌پرست　　بس‌که در بیماریِ هجرِ تو گریانم چو شـمع

رشتهٔ صبرم به مِقـراضِ غَمَـت بُبْریـده شـد همچنان در آتشِ مِهرِ تو سوزانم چـو شـمع
گر کمیتِ اشـک گُلگـونم نبـودی گـرم رو کی‌شدی‌روشن به‌گیتی رازِ پنهانم چو شـمع
درمیانِ آب وآتش همچنان سـرگرمِ توسـت ایـن دلِ زارِ نـزارِ اشـک بـارانم چـو شـمع
در شبِ هجران مرا پروانـهٔ وصـلی فرسـت ورنه از دَردَت جهانی را بسوزانم چو شـمع
بی‌جمالِ عالم‌آرایِ توروزم چون شب است با کمالِ عشقِ تو در عینِ نُقصانم چـو شـمع
کوهِ صبرم نرم شد چون موم دردستِ غمت تا درآب و آتشِ عشقت گدازانم چـو شـمع
همچو صبحم یک نفس باقیست با دیدارِ تو چهره بنما دلبرا تا جان برافشـانم چـو شـمع
سرفَرازم کن شبی از وصلِ خود ای نازنین تا مُنَوَّر گردد از دیدارت ایـوانم چـو شـمع
آتشِ مِهر تو را حافظ عجب در سر گرفت آتش دل، کی به آب دیده بنشانم چو شمع

(همان، غ ۲۹٤)

اسم از دیگر ردیف‌هایی است که در شعر حافظ، در پیوند با کلمات مجاور، تصویرهای متنوعی خلق می‌کند. دراین غزل، ادات تشبیه و مشبه به (چوشمع) با تکرار در جایگاه ردیف، تصویرها را در سراسر غزل پراکنده‌اند: مشهور چو شمع، شب نشین چو شمع، گریان چو شمع، سوزان چو شمع، روشن (عیان) چو شمع، اشک باران چو شمع،... تصاویر زیبای این غزلند که با محوریت ردیف خلق شده‌اند. روشنایی و سوختن، بواسطهٔ تکرار شمع، معناهای پرتکرار در تمام این غزل‌اند. چشم غم پرست، بیماریِ هجر، مقراض غم، آتش مهر، مهر (محبت) سوزان، کمیت اشک، اشک گرم رو، رازِ پنهانِ روشن، سرگرم آب و آتش، شب هجران، پروانهٔ وصل، کمال نقصان، کوه صبر، گدازانِ آب و آتش، نفسِ صبح، ... ازدیگر تصویرهای این غزل است که در هم‌نشینی با ردیف، شکل گرفته‌اند. وفای عشق، کوی سربازان و رندان، رشتهٔ صبر، اشک گلگون، سرِ گرم، دل زار، شب هجران، جمالِ عالم آرا، ... ترکیب‌های اضافی این غزل هستند که با حضور آنها، تصاویر برجسته شده‌اند. از دیگر شگردهای حافظ شناورکردن صفات برای افزایش کارکرد آنهاست. در بیت دوم برای چشم دو صفت در نظر گرفته است: غم‌پرستِ گریان؛ که یکی را با چشم و دیگری را در

مصراع دوم نشانده تا درترکیب با ردیف و دیگر کلمات، معانی و تصاویر متنوع به‌دست دهد. گاهی هم یک صفت را در دو معنا بکار می‌برد؛ مانند سرگرم در بیت پنجم در ارتباط با دل و شمع. مصراع اول بیت آخر، تجمیع تصاویر همهٔ ابیات است که در حافظ نمود دارد. او چون شمع، آتش محبت یار را بر سر دارد و می‌گرید و آب می‌شود اما اشک او همچون اشک شمع، آتش درون را خاموش نمی‌کند. به‌عبارت دیگر تا آتش محبت یار در سر است، آتش دل (اشتیاق) خاموش نمی‌شود.

تکرار قید

بـر نیامـد از تمنـای لبـت کـامم هنـوز — بـر امیـد جـامِ لعلـت دُردی آشـامم هنـوز
روز اول رفـت دیـنم در سـرِ زلفـین تـو — تاچه‌خواهد شد دراین‌سوداسرانجامم هنـوز
ساقیا یک جرعه‌ای زان آبِ‌آتشـگون‌کـه‌مـن — در میـانِ پُختگـانِ عشـقِ او خـامم هنـوز
از خطا گفتم شبی زلفِ تـو را مُشـک خُـتَن — می‌زند هر لحظه تیغی مو بر انـدامم هنـوز
پرتوِ رویِ تو تا در خلوتم دید آفتاب می‌رود — چـون سـایه هـر دَم بـر در و بـامم هنـوز
نام من‌رفته‌ست روزی برلبِ‌جانـان بـه‌سَـهو — اهلِ دل را بویِ جان. می‌آید از نـامم هنـوز
در ازل داده‌سـت مـا را سـاقیِ لعـلِ لبـت — جرعهٔ جامی که من مَدهوشِ‌آن جامم هنوز
ای که‌گفتی جان بـده تـا باشَـدَت‌آرامِ جـان — جان به غم‌هایش سپردم نیست آرامم هنوز
در قلـم آورد حـافظ قصـهٔ لَعـلِ لَـبَش — آب حیوان می‌رود هـر دَم ز اقلامـم هنـوز

(همان، غ ۲٦٥)

بیان مخالفت، اعتراض وگلایه، کارکرد اصلی تکرار در ردیف قیدی این غزل است. گرچه قید درمیانهٔ شعر هم نشانهٔ گلایه و اعتراض است اما در جایگاه ردیف با تکرار در تمام غزل، قوت بیشتری یافته، موجب خلق تصویرهای زیبا شده است. تکرار هنوز، تکرار حسرت، نیاز، انتظار، امید وحتی سرگردانی و تداوم سوال‌های بی‌پاسخ است. هنوز، قید زمان است و نوعی استمرار نهفته درخود دارد. طول زمان، زمینه و بستر شکل‌گیری و تداوم تصویر است. در بیت اول، ارتباط فعل برنیامد و قید هنوز، در ناکامی از لب معشوق و امیدی است که با تکرار ردیف

در مصراع دوم جان گرفته است. شاعر هر سختی و مرارتی را (دُردی) به امید کام معشوق (جام لعل) تحمل می‌کند. ارتباط روز اول و هنوز در بیت دوم نیز، استمرار ازدست‌رفتن دین عاشق درسر زلف معشوق و نامشخص بودن سرانجام این دل و دین دادن است. در بیت سوم، آب آتش‌گون، تضادی خوش در همنشینی دو متناقض‌نما و تصویری است از عاشقی‌که هنوز خام است و امید دارد که با نوشیدن جرعه‌ای از شراب ناب، پخته شود. در بیت چهارم، تیغ شدن موی بدن برای مجازات عاشقی که زلف یار را از خطا به مشک ختن تشبیه کرده، تصویری زیبا از عذابی است که عاشق برای خود درنظرگرفته و هنوز در هم‌نشینی خطا و ختن و شب و زلف و مشک جلوه دارد. در بیت پنجم، آفتاب هنوز چون سایه در تعقیب عاشق است تا روشنای روی معشوق را درخلوت او بیابد. تعقیبی که نشان از رشک بردن آفتاب از روی درخشان معشوق و به عبارتی نشانهٔ تشبیه تفضیل است. حافظ در بیت چهارم سخن گفتن عاشق از معشوق را خطا و شایستهٔ عذاب دانسته اما در بیت ششم سخن گفتن معشوق از عاشق را سهو و موجب خوشنامی ماندگار (هنوز) میداند. ارتباط ازل و هنوز در بیت هفتم استمرار پیمان ازلی و نشانه‌ای از دوام عهد عاشق و معشوق است. آرام جان و جان آرام در بیت هشتم جابجایی دلنشینی است که حتی با مرگِ عاشق حاصل نمی‌شود. با اینحال، همین که یاد یار موجب جاودانگی عاشق است، قلمِ حافظ بر سر این یاد، هنوز درگردش است.

تکرار حروف

ای قصهٔ بهشت ز کویت حکایتی — شرح جمال حور ز رویت روایتی
انفاس عیسی از لب لعلت لطیفه — ای آب خضر ز نوش لبانت کنایتی
هر پاره از دل من و از غصه قصه — ای هرسطری‌ازخصال تو و ازرحمت آیتی
کی عطرسای مجلس روحانیان شدی — گل را اگر نه بوی تو کردی رعایتی
در آرزوی خاک در یار سوختیم — یادآور ای صبا که نکردی حمایتی
ای دل به هرزه دانش وعمرت به بادرفت — صد مایه داشتی و نکردی کفایتی

بـــوی دل کبـــاب مـــن آفـــاق را گرفـــت　　ایـــن آتـــش درون بکنـــد هـــم ســـرایتی
در آتش ار خیال رخـش دسـت مـی‌دهـد　　ســاقی بیــا کــه نیســت ز دوزخ شــکایتی
دانی مراد حافظ از این درد و غصه چیست　　از تـــو کرشـــمه‌ای و ز خســـرو عنـــایتی

(همان، غ ٤٣٧)

ردیف در این غزل، حرف "ی" است که در هر بیت، نقش‌های متفاوت (وحدت، نکره، تحقیر یا تحبیب) و بستر تصاویر و معناهای افزوده است. حافظ غزل را با حرف ندا آغاز و با منادا قرار دادن قصهٔ بهشت، تصویرسازی را شروع کرده است. مقایسهٔ بهشت با کوی محبوب، با قیاس حکایت و قصه بیان شده، یعنی همهٔ قصهٔ بهشت تنها حکایت مختصری از کوی محبوب و به‌عبارت دیگر، همهٔ طول و عرض بهشت، تنها گوشه‌ای ازکوی محبوب است. (ر.ک: طهماسبی، ۱۳۸۹: ص ٦-۷) خاصیت دو حرف در ابتدا و انتهای بیت، یکی برای اوج گیری (ای: حرف ندا) و دیگری برای تخفیف و تحقیر (ی نکره یا تصغیر) از توانمندی‌های زبانیِ حروف است. در ادامه، شرح جمال حور نیز روایت ناچیزی از روی یار، انفاس عیسی، لطیفه‌ای از لب لعل و آب خضر کنایه‌ای از نوش لب یار است. تکرار حرف "از" در این غزل، امکان قیاس را به عنوان زمینه ساز ایجاد تصویر، فراهم کرده‌است. گرچه در خوانش اول، حافظ کوی یار را از بهشت برتر دانسته اما بواقع، با منادا قرار دادن آن، یار خود را به قصهٔ بهشت تشبیه و او را به این نام خطاب کرده‌است. در مصراع دوم و در بیت بعد نیز این شیوهٔ زبانی را ابزاری برای بیان ویژگی‌های محبوب خود به‌کارگرفته‌است. کارکرد دیگرِ حروف در تصویرسازی دو بیت اول، استفاده از حرف "ت" (ضمیر "ت" در کویت) برای معرفیِ محبوبی است که وصف او از قصهٔ بهشت، جمال حور، انفاس عیسی و آب خضر، بیشی دارد؛ یعنی همهٔ شکوهِ تصویری که از محبوب در ذهن تداعی می‌شود، در قدرتِ ضمیری است که حتی مرجع مشخصی ندارد. تصویرسازی در بیت سوم با صفت مبهم "هر" شروع می‌شود. هر پاره و هر سطر. دلِ پاره پاره‌ای که هر تکه‌اش قصهٔ غصه‌ای را بیان‌می‌کند و سطرسطرِ خصال محبوب که هر سطرش، نشانه‌ای از رحمت خداست. حرف "و" در این بیت افادهٔ ملازمت و همراهی

می‌کند. تصویرسازی در بیت چهارم غزل نیز با ضمیر پرسشی "کی" آغاز می‌شود. حافظ با طرح استفهام بلاغی، گل را وام‌دارِ عطر یار خویش می‌نماید و بوی خوش مجلس روحانیان را نه از گل که از رایحهٔ معشوق خود می‌داند. تصویرسازیِ بیت پنجم با "در" و بیت ششم با حرف ندای "ای"، ادامهٔ شیوه‌ای است که از بیت نخست آغاز و تا بیت آخر ادامه دارد. "ای دل" در بیت ششم می‌تواند مخففِ "ای دل غافل" و برای بیان هشدار باشد؛ زیرا نسبت دادن دانش و عمر به دل، چندان مناسبت ندارد. نقطهٔ عطف پیامِ شعر در مصراع پایانی با دو بار تکرار و همپایه‌سازیِ حرف "از" و تصویری است که از ارتباط و دلالت کرشمه و عنایت به ذهن می‌آید. اینکه کرشمهٔ تو همانا و عنایت خسرو همان، حاصل همپایه‌سازی حرف "از" می‌باشد.گویا بیت آخر، همهٔ منظور شاعر از بیان ابیاتِ ماقبل آن است. توانمندیِ دیگر زبان در سه بیت اول و دو بیت آخر غزل، در جملاتی است که فعل ربطی در آنها حذف شده است. امکانات زبانی دراین ابیات و مصراع‌ها به‌گونه‌ای است که دست شاعر را برای حذف فعل بدون آنکه خللی در تصویرسازی و تولید معنا وارد شود، باز می‌گذارد. شاید به‌نظر برسد که حذف فعل در اثر اقتضائات وزن شعر بوده که در نگاه اول پذیرفتنی است اما حاصل تحلیل هنریِ شعر، تداعی‌های مشترکی است که شاعر و مخاطب را به دریافت مشترک و همزمان حتی بدون حضور فعل می‌رساند. سراسراین غزل، بهره‌مند از متمم‌های قیدی برای تصویرسازی است. "ز کویت"، "ز رویت"، "از لب لعلت"، "ز نوش لبانت"، "از دل من"... و در بیت آخر "از این درد و غصه"، "از تو" و "از خسرو"، بسترهای تصویرسازی و حذف هرکدام، موجب از بین رفتن تصاویری است که شاعر خلق کرده‌است. ترکیب‌های اضافی هم از پربسامدترین امکانات زبانی برای تصویرسازی در این غزل است. "شرح جمال حور"، "انفاس عیسی"، "آب خضر"، "دل من"، "خصال تو"، "عطرسای مجلس روحانیان"، "بوی تو"، "آرزوی خاک در یار"، "بوی دل کباب من"، "آتش درون"، "خیال رخش" و "مراد حافظ". بدون تردید حضور این ترکیب‌های اضافی موجب شکل‌گیری تصویرها و حذف آنها موجب مخدوش شدن تصویرسازی است.

تکرار ضمیر

میر من خوش میروی کاندرسر وپـا میرمـت ترک‌من‌خوش می‌خرامی پـیش بـالا میرمـت
گفته بودی‌کی‌بمیری‌پیش‌من‌تعجیـل‌چیسـت خوش تقاضا می‌کنـی پـیش تقاضـا میرمـت
عاشق ومخمور ومهجورم بت ساقی‌کجاست گو خرامان شو بـه پـیش قـد رعنـا میرمـت
آن‌که عمری شد که تا بیمـارم از سـودای او گو نگاهی کن که پیش چشم‌شـهلا میرمـت
گفته ای لعل لـبم هـم درد بخشـد هـم دوا گـاه پـیش درد و گـه پـیش مـداوا میرمـت
خوش‌خرامان میروی چشم بدازروی تودور دارم انـدر سـر خیـال آنکـه در پـا میرمـت
گرچه جای‌حافظ اندرخلوت وصل تونیست ای همه جای تو خوش پیش‌همه جا میرمت

(همان، غ ۹۲)

از دیگر شگردهای حافظ، شناور کردن ضمیر در جایگاه ردیف است که با حرکت به سمت کلماتِ مجاور، معانی متعدد و تصاویر متفاوت خلق می‌کند. تنها در بیت اول حضور و تکرار هشت ضمیر، همراهی و همدلیِ عاشق و معشوق را تداعی می‌کند. اولین تصویری که در این غزل از هم‌نشینیِ فعل "میرم" و ضمیر "ت" به ذهن می‌نشیند، قربانی شدن عاشق در پای معشوق است. "میرم" دعایی است که عاشق برای اجابت، از شروع تا پایان غزل آن را تکرار کرده‌است. در حاشیهٔ تکرار این دعا، آرزوی دیگری هم در سراسر غزل ردیف شده‌است. ترکیب‌های اضافیِ پیش بالای تو، پیش تقاضای تو، پیش قد رعنای تو، پیش چشم شهلای تو، پیش مداوای تو و پیش همه جای تو، تصاویر زیبایی است که آرزوی پیشمرگ شدن عاشق را در سراسر غزل پراکنده‌است. تکرار "میر" در میانهٔ ابیات هم تداعیِ فعل امری است که با این آرزو همسو است. از دیگر تکرارهای غزل، آوردن "خوش" از بیت آغازین تا مصراع پایانی است که تصویر خوشی را از معشوق در ذهن مخاطب ثبت می‌کند. تکرار دو ضمیر "م" و "ت" در سراسر غزل، حضور و همراهی معشوق با دعای عاشق برای اجابت را تداعی می‌کند. گویا معشوق نیز خوش دارد که در کنار عاشق قربانی شود.

نتیجه‌گیری

آن‌چه در شعر برجسته و مورد توجه بلاغیون است، زبان شعر است. زبان شعر، خاستگاه تولید معنا و خلق تصویر است. این توانمندی، محصول امکاناتی است که زبان در محورهای هم‌نشینی و جانشینی و در ساخت شعری، ایجاد می‌کند. علاوه بر حضور کلمات، توجه به چگونگیِ جانمایی کلمات و امکانات عناصر زبانی در این محورها و به‌عبارت بهتر در ساخت دستوری از اهمیت بالایی برای برجستگی کلام برخوردار است. همان‌که جرجانی با عنوان معنای نحوی (معانی‌النحو) به آن پرداخت. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که پایه و اساس شکل‌گیریِ تصویر در شعر حافظ، تسلط او بر امکانات زبان فارسی، شناخت کارکرد عناصر زبان و بدون تردید آشنایی او با بلاغت قرآن است. شعر حافظ، کلیتی (بافتی) است که توجه به تمام اجزا برای حفظ انسجام آن ضروری و بررسی امکانات تمام عناصر زبانی برای دریافت معنا و درک تصویر، اجتناب ناپذیر است. انسجام بافت در غزل‌های حافظ محصول پیوند کلماتی است که با نسبت و مناسبت درکنار هم قرار گرفته‌اند و بر هم دلالت می‌کنند. بر اساس یافته‌های این پژوهش:

ـ شناخت و به‌کارگیری توانمندی‌ها و امکانات زبان موجب خلق تصاویر شاعرانه در شعر حافظ شده است.

ـ در شعر حافظ، تمامیِ عناصر زبانی در تولید معنا و تصویر نقش‌آفرینند.

ـ تکرار بعنوان یکی از عناصر تاثیرگذار در ساخت دستوریِ زایا، علاوه بر جایگاه ردیف در جای جایِ شعر حافظ عامل دلالت و پیوند است.

ـ حافظ با استفاده از فعل، اسم، حرف، ضمیر، قید، استفهام بلاغی و مدلولهای شناور در جایگاه ردیف و برقراری ارتباط آن با دیگر کلمات بافت شعری، معناهای افزوده و تصویرهای برجسته آفریده است.

ـ پیوند و دلالت عناصر زبانی در شعر او به‌گونه‌ای است که همزمان چند معنا، چند نقش و چند تصویر خلق می‌کند. به‌این ترتیب در یک بیت، همزمان از یک فعل، هم معنای قبول دریافت می‌شود هم معنای شکوایه. ضمیر در جایگاه ردیف هم نقش مفعولی دارد هم

مضاف‌الیهی. حروف هم نقش برجسته‌سازی دارند هم تقلیل و تحقیر... لذا اگر شهرت و قبول حافظ را تنها در تصاویر شعریِ او محدود و از شگردهای زبانی او غفلت کنیم، نشان از شناخت ناقص ما از زبان حافظ دارد.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

ابودیب، کمال. **صورخیال در نظریهٔ جرجانی**، ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: علم، ۱۳۹٤.

جرجانی، عبدالقاهر. **اسرارالبلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، چاپ ششم، تهران: موسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۹٦.

جرجانی، عبدالقاهر. **دلایل‌الاعجاز**، ترجمهٔ سید محمدرادمنش، اصفهان: شاهنامه پژوهی، ۱۳۸۳.

چامسکی، نوام. **زبان و اندیشه**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۷۹.

_____. **زبان و ذهن**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس، ۱۳۷۷.

حافظ، شمس الدین محمد. **دیوان**، به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ سی و هفتم، تهران: صفی علیشاه، ۱۳۸۳.

خرمشاهی، بهاءالدین. **ذهن و زبان حافظ**، چاپ ششم، تهران: ناهید، ۱۳۷۹.

ریچاردز، آی. ا. **فلسفهٔ بلاغت**، ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی، تهران: قطره، ۱۳۸۲.

زرین کوب، عبدالحسین. **از کوچه رندان**، چاپ نهم، تهران: سخن، ۱۳۷٤.

سارتر، ژان. پل. **ادبیات چیست**، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ هشتم، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. **رستاخیز کلمات**، چاپ چهارم، تهران: سخن، ۱۳۹٦.

_____. **صورخیال درشعرفارسی**، چاپ پنجم، تهران: آگاه، ۱۳۷۲.

شمیسا، سیروس. **معانی**، چاپ چهارم از ویرایش دوم، تهران: میترا، ۱۳۹٤.

طهماسبی، فرهاد. **اسرار عشق و مستی**، تهران: علم، ۱۳۸۹.

فتوحی رودمعجنی، محمود. **بلاغت تصویر**، تهران، علمی، ۱۳۸۹.

مقالات:

پورنامداریان، تقی. **"حافظ و خلاف عادت در صورت و معنی"**، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۳، صص ۷-۳۲، پاییز، ۱۳۹۱.

ساسانی، فرهاد. **"نگاهی به نظریهٔ ساخت و معناهای افزودهٔ عبدالقاهر جرجانی"**، زیبا شناخت، سال نهم، شمارهٔ ۱۹، نیمسال دوم، صص ۳۱۵-۳۲٤، ۱۳۸۷.

طالبیان، یحیی و اسلامیت، مهدیه. **"ارزش چند جانبهٔ ردیف در شعر حافظ"**، فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی، شمارهٔ ۸، صص ۷-۲۸. تابستان، ۱۳۸٤.

فیاضی، مریم. طهماسبی، فرهاد. فرزانه، بابک. **"مدلولهای شناور در شعر حافظ"** (با نگاهی به آراء عبدالقاهر جرجانی)، دوفصلنامهٔ علمی، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، دوره ٦، شمارهٔ ۲، صص ٤۷-٦۲، پاییز و زمستان، ۱٤۰۰.

مشرف، مریم. **"نظم و ساختار درنظریهٔ بلاغت جرجانی"**، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ ٥٤، صص ٤۰۳-٤۱٦، تابستان، ۱۳۸٦.

Abu _ Deeb, Kamal. (2015). Al _ Jurjani's theory of poetic imagery. Translated by Farzan, Sojoodi. and Farhad, Sasani. Tehran: Elm.

Chomsky, Noam.(1998). Language and mind. Translated by Korosh Safavi. Tehran: Hermes.

Chomsky, Noam.(2000). Language and thought. Translated by Korosh Safavi. Tehran: Hermes.

Fotoohi Rudmaajani. Mahmoud. (2010). Image Rhetoric. Tehran. Elmi.

Fayazi, M. Tahmasbi, F. Farzaneh, B. (2022). January. Floating Signifieds in Hafez's Poems. Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism. Vol. 6, No. 2, (47-62)

Hafez. Shamseddin Mohammad.(2004). Poetry Divan. By the efforts of Khalil Khatib Rahbar. 37th ed. Tehran. Safi Alishah.

Jorjani. Abd al Qahir. (2017). Secrets of speech.Translated by Jalil Tajlil. 6th ed. Tehran. Tehran University Publishing Institue

Jorjani, Abd al Qahir. (2004). Reasons For Miracles. Translated by Seyyed Mohammad Radmanesh. Isfehan. Shahnameh Pajoohi.

Khorramshahi. Bahaudin. (2000). The mind and language of Hafez. 6th ed. Tehran: Nahid.

Mosharaf. Maryam (2007). Order and structure in Jurjani's theory of rhetoric. Journal of humanities. Number 54. Summer. (403-416)

Poornamdarian, Taqi. (2012). Hafez and contrary to habit in form and meaning. Persian Language and Literature Quarterly.

Richards. I.A. The philosophy of Rhetoric. (2003). Translated by Ali Mohammadi Asiabadi. Tehran. Qatre.

Shafiei Kadkani.Mohammad Reza. (1993). Poetic imagery in Persian poetry. 5th ed. Tehran. Agah.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (2017). Resurrection of words. 4th ed. Tehran. Sokhan.

Shamisa. Siroos. (2015). Meaning. 4th ed. Tehran. Mitra.

Sasani. Farhad. (2008). A look at construction theory and Added meanings of Abd al _ Qahir al _ Jurjani.ziba Shenakht. 9th ed. Number 19. Bi _ Quarterly. (315-324)

Sartre. Jean _ Paul Charles Aymard.(2009).What is literature. 8th ed. Tehran. Nilofar. Translated by Abol Hasan Najafi and Mostafa Rahimi.

Tahmasbi. Farhad. (2010). Secrets of iove and drunkenness. Tehran. Elm.

Talebian,Y. Islamiat, M. (2005). "The multifaceted value of row in Hafez's poetry". Literary Research Quarterly. Number eight. Summer.(7-28)

Zarin Kob, Abdul Hosssien. (1995). "From the alley of Rendan". 9th ed.Tehran.Sokhan.

The Relationship between Language and Imagery in Hafiz Poetry (with regard to the theories of Abd al-Qahir al-Jurjani)

Maryamfayazi[1], Farhad Tahmasbi Ph.D[2*], Babak Farzaneh Ph.D[3]

Abstract

Poetry is the origin of the vast possibilities of language to produce meaning and image. The possibilities that, with their wideness, only in the productive grammatical constructions cause prominence and power of the language. Jurjani (d. 471 AH) proposed these possibilities in "Theory of verse" and "Meanies of Grammar" and Hafez used them in his lasting poems. Jurjani's creative reading and his transition from a superficial look to the text, as well as his creative understanding of the constructive functions of words in producing meaning and image, regardless of the morphological and syntactic features of words, turned his gaze even from the context of words to the power and ability of language. Hafez, by mastering the features of the Persian language and understanding the function of linguistic elements, at the same time by creating beautiful and amazing effects, strengthened the role of the language in conveying meaning.In this research, in addition to the citation-analytical method in benefiting and quoting the opinions and researches and analysing their relationship with the topics under discussion, the descriptive-analytical method has been used to present new studies and achievements. The results of this research show that examining the possibilities and power of linguistic elements is necessary to understand the aesthetic issues in Hafez's poetry. Undoubtedly, his familiarity with the rhetorical wonders of the Qur'an and his mastery of the Persian language and special language possibilities have led to the production of added meanings and lasting images in his poetry.

Keywords: Theory of Construction, Hafez Poetry, language, Iimage, Meaning of Syntax.

1. Ph. D Student of Persian Language and Literature,Tehran Science and Reserch Branch, Islamic Azad University,Tehran, Iran
Email: maryamfayazi86@yahoo.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literayure, Islamshahr Branch, Islamic Azad University,Islamshahr,Iran (Author)
Email: farhad.tahmasbi@yahoo.com
3. Professor of Arabic Language and Literature,Tehran Science and Reserch Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Emaiil: dr.farzaneh@gmail.com