مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال ششم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۳، پیاپی ۱۹

نقشی در خیال
اقتضای حال نشانه‌ها در شعر حافظ

حسین آقاحسینی دهاقانی* **راضیه حجتی‌زاده****
دانشگاه اصفهان

چکیده

نشانه‌شناسی که اول بار با آرای زبان‌شناس سوئیسی، «فردینان دو سوسور»، در حوزه‌ی مطالعات زبانی مطرح شد، هدفش بررسی چگونگی ارتباط دالّ و مدلول در سطوح مختلف زبانی بود. نشانه‌شناسی پیش از آن‌که خود یک علم باشد، روشی خاص در بررسی و ارزیابی متون است. هرچند نشانه‌شناسی از دل مباحث زبانی سوسور و به ویژه، مساله‌ی چگونگی ارتباط دال و مدلول سربرآورده است، به حوزه‌های دیگری چون نقد ادبی و بالاخص، نظریه‌ی خوانش و «حقانیت خواننده» نیز راه یافته است و به نظر می‌رسد به غیر از جنبه‌ی زبان‌شناختی این روش که عمدتا بر سویه‌ی پیام در نظریه‌ی ارتباطی «یاکوبسن» استوار است، بتوان از آن در نظریه‌های مخاطب‌محور و بالاخص در حوزه‌ی بلاغت، برای بررسی تاثیرات مختلف نشانه‌ها بر خواننده بهره گرفت. این مقاله در نظر دارد ضمن طبقه‌بندی نشانگان شعر حافظ از حیث ماهوی، به کارکرد متفاوت هریک بر روی مخاطب بپردازد و سپس، به شناسایی انواع زبان در غزل حافظ، با توجه به دایره نشانگان وی همت بگمارد.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، غزل، زبان، مخاطب، حافظ.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی h.aghahosaini@gmail.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسیPhdstudent1363000@gmail.com (نویسنده‌ی مسؤول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۸/۳۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۵/۱۲

۱. مقدّمه

امروزه به نشانهشناسی بیشتر از جنبهی علمی آن نگریسته میشود؛ تا آنجا که آن را به عنوان شاخهای از علم زبانشناسی در نظر میگیرند که قصد دارد به شیوهای نظری به رابطهی میان دالها و مدلولها در کل نظام زبان بپردازد. با تعریفی که سوسور از نشانه به دست میدهد و آن را به عنوان «اتحاد دال و مدلول یا واسطهی یگانگی یک مفهوم با تصویر آوایی آن تعریف میکند»(بارت،۱۳۷۰: ۵۱)، نشانهشناسی نه تنها جنبهی صرف زبانی به خود میگیرد؛ بلکه به عنوان علمی نظری، باید آن را منحصرا «از طریق رابطهای که نشانهها با دیگر واحدهای نظام زبان دارند، تعریف کرد؛ یعنی به بررسی آنها از جنبهی سلبی پرداخت و به محتوای نشانهها که سبب میشود به طریق ایجابی آنها را در نظر آوریم، چندان التفاتی نکرد.» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۰۸)

قبل از هرچیز باید این نکته را یادآوری کرد که نشانهشناسی پیش از آنکه خود یک علم باشد، روشی خاص در بررسی و ارزیابی متون است. هرچند نشانهشناسی از دل مباحث زبانی سوسور و به ویژه، مسالهی چگونگی ارتباط دال و مدلول سربرآورده است، اما به حوزههای دیگری چون نقد ادبی و بالاخص، نظریهی خوانش و «حقانیت خواننده» نیز راه یافته است؛ تا جایی که میتوان دو گرایش عمده را در رابطه با ادبیات، در آن بازشناخت: اول به کارگیری این روش در بررسی جنبههای هنری اثر است که کارکردی زبانشناسانه دارد و عمدتا با یکی از شش نقشی که «یاکوبسن» در نظریهی ارتباط خود برمیشمارد، مطابقت میکند. این نقش به سویهی پیام در عمل ارتباط میپردازد و کانون توجه خود را بر روی متن و پیام میگذارد؛ دوم، استفاده از نشانهشناسی در حوزهی بلاغت، که در این صورت نشانهشناسی به جای تمرکز بر رابطهی سطوح آوایی و معنایی در نشانهها یا رابطهی آنها با نظام زبانی یک اثر، به نحوهی شکلگیری و انتخاب آنها از سوی متکلم میپردازد. مسلما آنچه در این انتخاب اهمیت دارد، نه معنای نشانهها بلکه شناسایی تاثیراتی است که بر مخاطب میگذارد.

در این حالت، دو نقش دیگر در نظریهی ارتباطی یاکوبسن، یعنی نقش بیانگرانه (expressive) متکلم و نقش تاثیرپذیری و انگیختگی (Conative) مخاطب برجستهتر مینماید. شق دوم نشانهشناسی، «به جای تلاش در ارائهی راه حلهایی برای اختلافات تفسیری و معنایی نشانهها در یک اثر، در پی تحلیل کنشهای تفسیری متعددی است که آن اثر در مخاطبان خود پدید میآورد.»(کالر، ۱۳۸۸: ۹۹) این شقّ دوم در کارکرد

روش نشانه‌شناسی، که از آن می‌توان به نشانه‌شناسی بلاغی یاد کرد، با در نظر گرفتن ادبیات به عنوان «یک مشی ارتباطی» (همان:۱۰۰)، تاکنون نتوانسته است نسبت به امکان شناسایی کلیه‌ی تاثیرات دلالت، اطمینان حاصل کند.

به همین منظور، این مقاله ضمن پرداختن به این تاثیرات، می‌کوشد تا با بهره‌گرفتن از امکانات بلاغت سنتی، به ویژه در مبحث مقتضای حال در علم معانی، برای توضیح هرچه بهتر این شق دوم راه حلی پیدا کند. به این منظور، در عین حال که روش خود را در سطح بلاغی با تقسیم‌بندی نشانه‌ها در غزل حافظ هم از حیث ماهوی و هم از نظر نقش و کارکردی که در ارتباط با اثربخشی بر مخاطب دارند، به کار می‌بندد؛ اما به سبب آن‌که خود را از طرح برخی از مباحث در شق اول نشانه‌شناسی و حوزه‌ی زبان‌شناختی آن نیز کاملا بی‌نیاز نمی‌بیند، به ادبیت نشانه‌های غزل حافظ و پیوند این نشانه‌ها با دیدگاه معرفت‌شناختی و مشرب عرفانی شاعر هم نگاهی می‌افکند.

نظر به این‌که اقتضای حال، یکی از مباحث مهمی است که در اکثر متون بلاغی کهن همچون «مطوّل» تفتازانی و «مفتاح‌العلوم» سکاکی و «الایضاح» خطیب قزوینی به آن پرداخته‌اند، با این همه، به دلیل رویکردهای یک‌نواخت و غالباً دستوری به مسأله (تا جایی که این علم را «معانی‌النحو» نامیده‌اند)، این مبحث در اغلب کتاب‌های بلاغی متأخّر، مغفول مانده است.

به همین دلیل، مقاله‌ی حاضر با اتّخاذ روش‌شناسی موجود در علم نشانه‌شناسی می‌کوشد به این فرض بنیادین دست یابد که چگونه واژگان یا به تعبیری نشانه‌ها و «نقش‌های» زبان شاعرانه نیز به سوی مخاطب جهت می‌گیرند و می‌توان از طریق مطالعه‌ی دقیق آن‌ها به احوال مختلف مخاطب پی برد. به سبب آن‌که ظرف تحقیق حاضر، غزل حافظ است، کوشیده‌ایم تا در هر مرحله از تحقیق، فضای تفکر عرفانی و منطق نوع ادبی متن را از نظر دور نداریم؛ از این رو، در بررسی‌های خود، چه در حوزه‌ی نشانه‌شناسی زبانی- هنری و چه در حیطه‌ی نشانه‌شناسی بلاغی، همواره دو جنبه نوع‌شناختی و معرفت‌شناختی را از یاد نبرده‌ایم.

۲. نشانه‌شناسی زبانی

۲. ۱. ملک نشانه، سیری در جهان‌بینی معرفت‌شناختی حافظ

هرگاه به نخستین خاستگاه‌های نشانه‌شناسی امروز بازمی‌گردیم، به شخصیت‌هایی چون ارسطو، اگوستین قدیس، پوئنو، جان لاک و رواقیون برمی‌خوریم که در طول تاریخ، سهم به‌سزایی در پرورش و رشد آن به عهده داشته اند. (ریما مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۷)

رواقیان در چارچوب گفت‌وگوهای خود در زمینه‌ی «لوگوس (Logos) » یا خردی که بنا به اعتقاد آن‌ها بر کیهان حکم می‌راند، مفصّلاً درباره‌ی نظریه‌ی نشانه‌ها قلم فرسوده‌اند (همان:۳۲۷). حتّی برخی دیرینه‌ی نشانه را به اندازه‌ی عمر کیهان می‌دانند و معتقدند که حقیقت یگانه‌ی عالم بدون آن، مجال ظهور نمی‌یافت. پس عمر نشانه‌ها به قدمت سابقه‌ی آفریننده‌ی آن‌هاست که خود در جایگاه «نشانه‌ی نشانگان» نشسته است.(مشونیک، ۱۹۷۵: ۱۷) یعنی نمی‌توان زمانی را در تصور آورد که حق در حجاب کبریا و در غیب عمائیت خود بی‌هیچ روزن و نشانی مکنون بوده باشد.

اگر مطابق سنت عرفان وحدت وجودی به این باور نظری بیفکنیم، اثبات آن چندان دشوار نخواهد بود؛ زیرا در آموزه‌های وحدت وجودی، هریک از مراحل وجود، مراتب مختلفی از یک حقیقت واحد است که در هر مرتبه، خود را مطابق با استعداد و ظرفیت وجودی همان مرتبه، ظاهر می‌کند؛ اگر موجودی در مراتب پایین‌تر وجود یافت شود، به این معنی است که مراتب وجودی بالاتر، هم‌زمان به قاعده‌ی علت و معلولی موجودیت یافته است. پس با تأمّلی مبتنی بر پایه‌های فلسفه و عرفان می‌توان این حقیقت را دریافت که معنی وجود اقتضا می‌کند که حقیقتِ در سایه، حقیقتی بی‌سایه امّا پیچیده در شولای ایما و نشانه و نماد را چون همزادی در کنار خود بپرورد.

لوگوس که در لغت، هم به معنای خرد آمده و هم به معنای سخن گفتن،[1] آن‌گاه که به دو عنصر پاتوس و اتوس بیفزاید، سه رکن بلاغت یونان را تشکیل خواهد داد. لوگوس، عنصری است که رو به سوی پیام دارد و مراقب است تا پیام به لحاظ منطق بشری، قابل قبول و متناسب با موضوع باشد؛ چرا که متکلم همواره باید خرد خواننده را در هنگام سخن گفتن با او در نظر گیرد. بلکه در یک متن برجسته‌ی ادبی نیز توقع مقبول افتادن پیام از سوی گوینده، تنها در گرو قدرت اقناع‌کنندگی آن نزد مخاطب است.

حتی خیال‌انگیزترین تصاویر شعری، تنها با تظاهر به واقع‌نمایی است که موجب لذت مخاطب، دوام امر خوانش و بالطبع، ماندگاری اثر ادبی می‌شود. بنابراین، با وجود

روش‌ها و رویکردهای متفاوت برای استنباط قواعد بلاغی، یک واقعیت را باید مسلم انگاشت: هرجا که بلاغت به تعریف بوطیقای سخن برمی‌خیزد، خرد از افق نگاه او جداشدنی نیست؛ اما خرد، مراتبی دارد که در میان همه‌ی انواع کلام یک‌سان عمل نمی‌کند. در ادب عرفانی، آن‌گاه که دو عالم، یکی عالم سخن و دیگری جهان روح و جان در یک نقطه به هم می‌پیوندند وملکوت آسمان برملکوت واژه‌ها فرود می‌آید، واژه، حامل خردی مضاعف می‌شود و ناگهان تکثر واژه‌ها و آواها و چندلایگی مراتب وجودی معنا، تجربه‌ای از نوع وحدت روح را می‌آزماید. حاصل این سخن، لوگوس یا خردی خواهد بود منبعث از خیالی عاری از اوهام و عارف، طعمه‌ای در پایدام خیالِ «عکس مه‌رویان بستان خدا».

حافظ با سکر، نهاد (ناخودآگاه) خود را به جمع خیال می‌کشاند و در همان حال، من (خودآگاهش) در میان تفرقه‌ی آواها و ایماها، دست اندرکار جمع‌الجمعی(جمع میان آوا و معنا) دیگر می‌شود. در نتیجه این جدایی خودآگاه و ناخودآگاه، گسستی در این میان پدید می‌آید و هربار که بیننده‌ای در دهانه‌ی آن به خواندن می‌ایستد، طنین ذهن و زبانش لرزه در گسست می‌افکند و آن را از مخزن ملکوت، دست‌خوش ریزشی دیگر از تعبیرها می‌سازد؛ و بدین ترتیب، شکاف میان ذهن و زبان، به وسیله‌ی هریک از خوانندگان، همچنان از معنی پر و خالی می‌شود اما گویی هیچ‌گاه لبریز نخواهد شد.

برای رسیدن به افق ادراک حافظ از معنا و انتظار او از نشانه‌ها، باید از آن نوع جهان‌بینی که با عشق و عرفان درآمیخته و برای رسیدن به سرمنزل مقصود خود، توحید، تجربه‌گر سکر، فنا و عشق گشته است، تصوری داشته باشیم تا بتوانیم تفسیری از تجلی آفرینش و آفرینش تجلی (در افق واژگان) ارائه دهیم. اگر حافظ از ملکوت واژه به ملک زبان درآویخته، پس باید با بررسی روابط میان نشانه‌های زبان او، به ملکوت معانی ابیاتش گریزی هرچند اندک بزنیم.

به باور خاورشناسان، ویژگی بارز شعر حافظ، موسیقی و کلام است. چنین به نظر می‌رسد که صنایع بدیعی در شعر حافظ به لحاظ نداشتن اصالت، اهمیت چندانی ندارد؛ زیرا این صنایع از سوی سایر شاعران نیز به کار رفته است و آن‌چه ابداع خود حافظ است، موسیقی و توازن کلام اوست. تکرار نیز در سراسر غزلیات حافظ، فراوان به چشم می‌خورد. فی المثل واژه‌ی «نسیم» ده‌ها بار در دیوان آمده است. با وجود این، منتقدان بسیاری بر این باورند که لفظ و معنی بدون رابطه با موسیقی کلام، مفهومی ندارد. (ربی: نیاز کرمانی، ۱۳۶۴، ج۵: ۷۱)

هرچند نمی‌توان ناگشودنی‌های فنون زیبایی‌شناسی حافظ را همچون هر شاهکار ادبی دیگری با یک کلید، به سادگی گشود، یک واقعیت را می‌توان مسلم انگاشت و آن، این‌که نظم حافظ که چون شیوه‌ی برید صبا، پریشان و پریشان‌گوی است، رموز این صنعت‌پردازی بی‌تکلف را، هم در سطح آوایی و واژگانی و هم درسطح نحو و بلاغت و در ساختن ترکیبات زیبا و ایجاد توازن و تعادل میان همهٔ این سطوح پراکنده است.

مع هذا، باید به تعداد تمام رویکردهای نقدگرای موجود، دریچه‌ای هم‌زمان به منازل شتاب‌آلود غزل او گشود و به ذهن خود چون روش سفینه در اقیانوس، فرصت سیلانی دائمی در کلام او را بخشید. کنار گذاشتن پاره‌ی آوا به جای نشانه نیز در این پژوهش، به هیچ‌وجه به منزله‌ی فضل تقدم یکی بر دیگری نیست؛ زیرا در شعر، آوا و معنا در کنار هم، سبک ممتاز یک پاره گفتار ادبی را می‌آفرینند. در واقع، «زبان شعر را باید بر اساس آن‌چه آن را هم‌زمان به زبان گفتار پیوند می‌زند و از آن جدا می‌سازد، فهمید.» (تودورف، ۲۰۰۱: ۱۵۵)

۲. ۲. بوطیقای نشانه‌شناسی در شعر حافظ و ادبیت نشانه‌ها

از آن‌جا که رهیافت ما به حوزه‌ی این ارتباط (رابطه‌ی نشانه با مصداق یا دو سویه‌ی دال و مدلولی در نشانه) هرچه باشد، قبل از هرچیز مستلزم در دست داشتن تعریفی از آن است، ابتدا باید دید درباره‌ی این ارتباط و تعریف آن تاکنون چه نظراتی مطرح شده است.

بنا بر تعریف فردینان دوسوسور، از منظر زبان‌شناختی، نشانه همچون اتّحاد دو جزو دال مدلولی است که بعداً «چارلز سندری پیرس» مصداق را نیز به این دو جزو، افزود. مصداق، عبارت از آن شیء واقعی است که نشانه در گزاره‌ای خاص، به آن می‌پیوندد؛ برای مثال، واژه‌ی «میز» شامل یک عنصر مادی (امتداد آواهای «م»، «ی» و «ز»)، تصوّر انتزاعی آن در ذهن و نیز شی‌ای است که برای برجسته کردن این مفهوم در موردی خاص، خود را به ذهن تحمیل می‌کند. با این حال نشانه، لزوماً زبانی نیست: مثلاً یک پرچم نیز در حکم یک نشانه است. نشانه‌ها از طریق ویژگی‌هایی چون اختیاری بودن (نمونه آن، تفاوت‌های یک زبان با زبان دیگر است)؛ ایستایی (در مفهوم قراردادی بودن، یعنی هیچ‌کس قادر نیست یک نشانه را به دلخواه خود تغییر دهد) و تغییرپذیری (تحوّل در طول زمان)، قابل تعریفند.(بونک، ۱۹۸۸: ۲۱۷-۲۱۸)

در ساحت ادبیات، با بوطیقا و نشانه‌شناسی خاص ادبی، روبه‌روییم که هدف از آن، به کارگیری دانشی است که بر پایه‌ی ویژگی‌های خاص زبان انسان شکل گرفته است. این بوطیقای نشانه‌شناختی، قواعد تولید آثار را نه در تاریخ جوامع یا در روان افراد، بلکه در درون همین آثار، بررسی می‌کند. نشانه‌شناسی به ادبیات همانند یک نظام دلالت‌گرانه‌ی مستقل می‌نگرد؛ چرا که متن ادبی، نشانه‌های زبانی را به کار می‌گیرد؛ اما آن‌ها را بر پایهٔ یک نظام صوری ثانوی، سازمان‌دهی می‌کند که با نظام اولیه‌ی ارتباط زبانی، پیوند خورده باشد. «نکته‌ی اصلی در این شاخه از علم این نیست که واژه‌ها چه معنایی دارند بلکه این است که واژه‌ها چگونه معنا می‌یابند.» (دینه‌سون، ۱۳۸۰: ۵۰)

بوطیقای نشانه‌شناختی ادبی، ماهیتی از متون ادبی را پدیدار می‌سازد که «رومن یاکوبسن» و فرمالیست‌های روسی، اول بار به آن، نام «ادبیت (.literalité)» داده‌اند. به زعم یاکوبسن: «موضوع مطالعات ادبی، کل ادبیات نیست: بلکه ادبیت آن یا به دیگر سخن، تحوّل گفتار به یک اثر ادبی و مجموعه‌ای از فرایندهایی است که این تحوّل را ایجاد می‌کنند.» (برژه، ۲۰۰۲: ۷۱)

صورت‌گرایان عمدتاً سه شاخص را برای تعریف ادبیت، پیشنهاد می‌دهند: ۱. متن ادبی به روی خود بسته است (استقلال و تمامیت اثر)؛ ۲. متن ادبی مرجع و مصداق [بیرونی] ندارد؛ ۳. گفتمان ادبی، برخلاف گفتمان‌های معمولی، زبان اشاره (langage de connotation) است. (همان:۷۲)

بی‌مصداق بودن متن ادبی به این معنا نیست که متن از هرگونه ارتباطی با واقعیت‌های خارجی و جهان بیرونی خالی است. برعکس، ادبیات این توانایی را دارد که با واقعیت، ارتباطی به مراتب پیچیده‌تر از زبان عادی برقرار سازد. همان‌طور که یک گزاره‌ی معمولی به موقعیت‌ها، اشخاص، اماکن و اشیایی ارجاع می‌دهد که به لحاظ فیزیکی، عینیتی محسوس دارند، متن ادبی نیز از طریق زنجیره‌ای از ارتباطاتی که در درون خود برقرار می‌سازد، مصداق‌هایی ساختگی (simulacres des référents) برای خویش فراهم می‌آورد. به باور صورتگرایان، ادبیات تنها با پیوند دادن واقعیت به نظامی از صورت ها و اشکال خاص که واژگان و اشیا را به شیوه‌ای متفاوت با اسلوب زبان ارتباطی روزمره تقسیم یا تنظیم می‌کند، قادر به تبیین واقعیت است و بدین ترتیب، قادر است ما را با جهانی با دلالت‌های مستقل آشنا سازد.

دال‌های اثر ادبی، برخلاف دال‌های زبان‌های معمولی، تنها از واژه و معنای صریح و مستقیم آن درست نشده‌اند؛ بلکه شبکه‌ای از دلالت‌ها و معانی ثانویه یا غیرصریح

(connotation) را تشکیل می‌دهند که خود را از طریق یک ارتباط بی‌سابقه و اصیل به روابط میان کلمات تحمیل می‌کند. اما این ارتباط یا به تعبیر دیگر، این «وصل» اصیل، لزوماً نباید انحرافی کامل نسبت به «وصل» (دال و مدلول)ها در زبان معمول باشد. همچنان‌که شواهد بسیاری از دیوان حافظ به ما نشان می‌دهد، شاعر می‌تواند با کلمات دیگران بنویسد و در عین حال، قالبی ممتاز و معنایی اصیل به اشیا و پدیدارها ببخشد؛ به عنوان نمونه، می توان به مقایسهٔ غزل خاقانی و حافظ پرداخت.[۲]

آن‌چه سبب می‌شود بگوییم مدلول یک اثر ادبی، صرفاً پژواک واقعیت نیست، در این نکته نهفته است که این مدلول زمانی که در درون یک گزاره ادبی قرار می‌گیرد، ساختار کلی آن گزاره، خاصیت دگرگونی به آن می‌بخشد. ملاک سنجش یک سبک در میزان تحوّل و دگرگونی‌ای نهفته است که یک گزاره در مجموع همه‌ی اجزا و نشانه‌های خود پدید می‌آورد.

به سبب‌آن‌که همه‌ی عناصر و نشانه‌ها در شعر خاقانی قبلاً به وسیله‌ی خود او تعریف شده است، برای مخاطب کاری جز شرح و توضیح آن به زبانی ساده و غیرادبی، باقی نمی‌ماند. در واقع، مخاطب در مواجهه با شعر خاقانی، در میان نشانه‌ها به دنبال یافتنِ یک ساختار یا دلالت تازه نمی‌گردد. او صرفاً تلاش می‌کند رابطه‌ی میان آن‌هاَ را با واقعیت یا «مصداق»های عینی هریک توجیه نماید. در حالی که کلام حافظ با جایگزینی استعاره به جای شباهت، ذهن مخاطب را در دایره‌ی شعر، بسته نگاه می‌دارد و مخاطب، ناگزیر می‌شود به جای رفتن از یک نشانه به نشانه‌ی دیگر یا از مصراع یا بیتی به مصراع و بیت بعد، دایره‌وار در میان آن‌ها به گردش درآید.

به عبارت دیگر، شعر خاقانی دارای ابتدا، میانه و انتهای مشخص است و در هنگام خوانش، حرکتی خطی را می‌طلبد؛ امّا ابیات غزل حافظ، دارای استقلال نسبی در محور عمودی است و بسته به این‌که تکیه (accent) بر کدام نشانه قرار بگیرد، اتصّالات متفاوتی میان نشانه‌ها برقرار می‌شود که در نتیجه‌ی آن، متن به جای توضیح، تن به تأویل می‌سپارد. بنابراین، می‌توان گفت «اسلوب» سخن حافظ در غزل، به واسطه‌ی تحوّلی که در جریان یک خوانش دایره‌وار در شبکه‌ی دال و مدلولی خود پدید می‌آورد، به مراتب از «اسلوب» غزل خاقانی، برجسته‌تر و ادبیت آن، از این جهت، بیش‌تر است.

۳. نشانه‌شناسی مخاطب‌محور

علمای بلاغت، کلام بلیغ را کلامی می‌دانند که مطابق با مقتضای حال، ایراد شود؛ امّا در توصیف وسایل و غایات خود برای رسیدن به چنین مطابقتی، توجه خود را تنها به جنبه‌های «ادبیت» متن، معطوف داشته‌اند. فی‌المثل در بدیع، به هماهنگی‌های آوایی؛ در بیان، به جنبه‌های معنایی و در علم معانی، به معانی‌النّحو، یعنی ویژگی‌های ادبی جملات ادبی، می‌پردازند. یکی از دلایلی که برای این امر می‌توان برشمرد، درک قدما از تحدید حوزه‌ی مخاطبان اثر است. در علم معانی، با لحاظ کردن مخاطب از حیث قوای فکری و سلامت عقلی، احوال او را اعم از شک، انکار، ذکاوت و بلادت، در نظر می‌گیرند و از آن‌جا که غایت این علم را دست‌یابی به «قول بلیغ»، برای اقناع عقلی می‌دانند، تعبیر علمای دستور را از سخن بلیغ به «لفظ مفید» یعنی لفظی که در افاده و ادای مقصود، وافی باشد می‌پذیرند و باز از آنجا که افاده‌ی مقصود در «نحو»، تنها در سطح جمله رخ می‌دهد، علمای بلاغت نیز به بررسی ساختار دستوری جملات، از حیث ویژگی مفید و مقنع‌العقل بودن آن‌ها اهتمام ورزیده‌اند. (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۶: ۳۰)

در بازنگری‌هایی که اخیراً در مبحث مقتضای حال، صورت گرفته است، مطابقت سخن را با آن، نه تنها از حیث «اسالیب» و «فنون»، بلکه از جنبه‌ی مراتب علم‌النفس، نیز برشمرده‌اند و این مطابقت را هم‌زمان «نفسی فنّی» نامیده‌اند. (خولی، ۱۴۲۸ه.ق، ۵۵۰-۵۴۹) به دیگر سخن، در رسیدگی به احوال مخاطب، مواردی غیر از اقناع قوه عقلی و ادراکی وی را نیز در نظر گرفته‌اند. «نفس» انسان دارای قوا و مظاهر متعددی است که هریک وظیفه‌ای را بر عهده دارند. نفس، گاهی به قوّه‌ی عقل ظاهر می‌شود و گاه با وجدان و زمانی نیز از طریق اراده. هریک از این سه قوا، مظهری از مظاهر سه گانه‌ی یک نفس واحدند که سبب می‌گردد با همه‌ی اختلافاتی که در آثار یا وظایف آن‌ها دیده می‌شود، وحدت میان آن‌ها، به واسطه‌ی اتحاد مصدر، محفوظ بماند. «عقل» یا «ادراک»، وظیفه‌ی فهم، اقناع یا رد و انکار را به عهده دارد. قوه انفعالی که اغلب با وجدان در ارتباط است، مبدأ عواطف نیک و بد است و سرانجام نیروی اراده، انسان را در مسیر عقیده یا غرضی معین، به تکاپو وامی‌دارد. (همان: ۵۵۱)

هم متکلم و هم مخاطب که یکی، مصدر و دیگری، مرجع سخن است، کلام را به اتکای یکی از این سه قوه، ایراد یا ادراک می‌کنند؛ امّا در باب مخاطب، متکلم بلیغ موظف است «حال» او را همواره در نظر آورد تا برای مطابقت‌دادن سخن خود با مقتضای حال او، به یکی از این سه روش، یعنی اقناعی، انفعالی و اغرایی در وی اثر

گذارد. با نگاهی دوباره به تاریخچه‌ی علم معانی، این نکته روشن می‌شود که بـه همـان نسبت که دایره‌ی علم‌النفس‌شناسی قدما تنهـا در مضـیق حـال اقنـاع و قـوه‌ی فکریـه‌ی مخاطب گرفتار مانده است، برداشت ایشان از روش‌های مناسب برای رسـیدن بـه یـک مطابقت واقعی نیز به همان یک حال محدود شده است. با این‌همه، بـا روش کـار قـدما نمی‌توان حوزه‌ی مخاطب‌شناسی را به کمال گسترش داد. پس ناگزیر بایـد بـرای ادراک دیگر احوال مخاطب نیز روش‌شناسی‌های جداگانه‌ای تعریف کرد.

حافظ در ناب‌ترین غزلیات خود، آگاهانه سعی کرده است حـوزه‌هـای مختلـف نشانه‌ها را به هم نزدیک‌تر سازد. ساحت سه‌گانه‌ی غزل او جنبه‌های عاشـقانه (تغزلـی)، اجتماعی و عارفانه را گرد هم می‌آورد و برای هریـک، رمـزی آشـنا یـا نشـانه‌ای بـدیع می‌آفریند. حافظ در آن دسته غزلیاتی که از میان این هر سه ساحت جمعی ایجـاد کـرده و نشانه‌های متناسب با هریک از آن‌ها را به شیوه‌ای یک‌دست در کل غزل به کـار بـرده است، با درک طیف وسیعی از مخاطبان و لایـه‌هـای متنـوعی از قـوای نفسـانی آن‌هـا، همچنین درگیر کردن آن‌همه با خود و رمزگان خـویش، قطعـاً بـه برداشـت منتقـدان از «کلام بلیغ»، نزدیک‌تر می‌شود.

هرچند جمع بین دو ساحت تغزلی و عرفانی یا تغزلی و اجتماعی در اکثر غزلیات دیده می‌شود، سه ساحتی شدن آن‌ها را باید اوج بلاغت شاعر و عمل به مقتضای حـال دانست؛ از این رو، می‌توان با توجه به اسلوب بیان شاعر و مخاطب‌شناسی او، یا به بیان دیگر، اسلوب فنی – نفسی کار وی، جدول زیر را در بررسـی نحـوه‌ی مطابقـت فـن و نفس (احوال مخاطب) برای مجموع نظام نشانه‌شناسی یـا بوطیقـای نشـانه‌هـای وی در نظر گرفت.

کارکرد / ماهیت نشانه	اقناعی (الف)	اغرائی (ب)	انفعالی (پ)
(۱)زبانی (تک‌ساحتی)			+
(۲) فرازبانی (محیطی)	+	+	
(۳)پیرازبانی(ملکوتیِ چندساحتی)	–	–	–

۴. نشانه‌های زبانی تک‌ساحتی

در زمینه‌ی نشانه‌های گروه یک باید گفت همان طور کـه قالـب غـزل، اقتضـا مـی‌کنـد گزینش کلمات، وزن و حتی ترتیب قرار گرفتن و انتخاب حـروف، بـه گونـه‌ای انجـام

می‌شود که بیش‌ترین تأثیر را در انگیزش عواطف و احساسات مخاطب بگذارد؛ پس طبیعی است که کنش به‌کار رفته در این نوع ادبی، بیش‌تر از نوع انشایی باشد.

تاکنون در نظریه‌ی کنش- گفتارها (actes de langage) یا افعالی که می‌توان از طریق ادای یک پاره گفتار معین انجام داد، در زبان‌شناسی، از قول زبان‌شناسانی چون «آستین (Austin)» و «سرل (Searle)» به کرّات بحث‌هایی در گرفته است؛ امّا در این نظریه، این کنش‌ها یا افعال، تنها در سطح جمله قابل بررسی است. زبان‌شناسان جملات را بر حسب وجوهی که دارند، از قبیل وجه اخباری، انشایی، امری و غیره، حامل کنش‌هایی می دانند؛ فی‌المثل اگر مطابق الگوی «سرل» عمل کنیم، می‌توانیم همه‌ی این کنش‌ها را به سه شاخه‌ی عمده، شامل کنش اظهاری (expressive)، کنش توصیفی (representative) و کنش بیانگرانه (declarative) تقسیم کنیم.

در دسته‌ی نخست که عمدتاً به انواع ادبی حماسی و داستانی تعلق دارد، کنش‌های مختلفی از جمله: حکایت، توصیف، شرح و توضیح (به‌خصوص در حماسه، رمان و نثرهای علمی) و نیز اعجاب، تحسین، نکوهش و ستایش (در اشعار غنایی) به وقوع می‌پیوندد. در کنش‌های توصیفی و بیانگرانه نیز تا آن‌جا که به شعر تغزّلی مربوط است، به ترتیب، افعالی چون خطاب (به قصد تشویق، التماس، پرسش، امر یا طلب) اتفاق می‌افتد. (کومب، ۱۹۹۲: ۹۵) قالب غزل به کنش توصیفی تعلق دارد. هرچند توصیفات، قابلیت صدق و کذب‌پذیری دارند، در متون ادبی و به‌ویژه در آثار غنایی که در اغلب موارد، جنبه‌ی انتزاعی و شخصی (subjectivite) به خود می‌گیرند، به چیزی جز دنیای ذهن و روان نویسنده ارجاع نمی‌دهند. این کنش به گوینده این امکان را می‌دهد که با آزادی بیش‌تری از خود سخن بگوید. احساساتی از این دست، از نوع کنش‌های عاطفی است که در بیش‌تر موارد به وجه تعجّبی بیان می‌شوند؛ پس در قالب غزل و نوع غنایی، وجه جملات هرچه که باشد، اخباری یا انشایی، کنش‌هایی که هر بار در پاره گفتارها انجام می‌گیرد، قوّه‌ی انفعالی مخاطب و برجسته کردن عنصر پاتوس (pathos) یا انگیختگی را هدف قرار می‌دهد. به همین علت، هر کنشی در غزل اعم از اظهاری (مربوط به وجه اخباری) یا توصیفی (وجه پرسشی، تعجبی یا انشایی)، همه به نوعی به یک کنش تأویل می‌شوند که آن را باید نوعی کنش «اخبار ادبی» دانست.

در هر حال، مطالعه‌ی انواع ادبی نیز در نظریه‌ی کنش گفتارها تا به امروز رو به سوی وجه دستوری جملات داشته است. در حالی که اگر از جمله به سمت واحدهای کوچک‌تر زبانی، نظیر واژه حرکت کنیم، همین کنش‌ها را به نحوی، در واژگان نیز

احساس خواهیم کرد. به عبارتی، هر نشانه‌ای از متن متناسب با کارکردی که در کل متن بر عهده دارد، یکی از سه کنش اقناعی، اغرایی یا انفعالی را انجام می‌دهد. در این صورت، تک‌ساحتی بودن غزل در سطح نشانه‌های نوع گروه اول، حاکی از کارکرد یگانه‌ی آن‌ها در متأثر کردن مخاطب و درآوردن او به حالت انفعال روانی است.

از جمله نشانه‌های رایج در این گروه می‌توان به کاربرد فراوان گیاهان و عناصر طبیعی (در وصف طبیعت یا توصیف استعاری معشوق)، کاربرد جواهر و سنگ‌های قیمتی (چون لعل، یاقوت، زر، سیم و درّ و...)، باده و مشتقات آن (از قبیل میکده، مغبچه، پیرمغان، خرابات، می بی‌غش و...) و نیز واژه‌هایی چون سرشک، غم، درد، ناله و آه، اندوه، خون دل، سوز جگر و واژه‌ها و ترکیبات متعدّدی از این دست، اشاره کرد که همگی به تقویت فضای تغزلی سخن مدد می‌رسانند به طوری که آن‌ها را می توان «*نشانه‌های ملکی*» نامید. البته در خصوص باده و مشتقات آن، شعر حافظ گاه از جنبه‌ی تک‌ساحتی و صرفاً انفعالی و تغزل‌گونه‌ی خویش بیرون می‌آید و با قرار گرفتن در زمره‌ی نشانه‌های گروه دوم و سوّم، غزل را به سوی چندبعدی شدن به پیش می‌راند. فی‌المثل در غزلی با مطلع زیر:

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک　　از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک
(حافظ، ۱۳۶۹: ۶۰۲)

غزل، در آغاز با وجود «وصل» دال‌هایی چون «شراب خوردن» و «جرعه بر خاک افشاندن»، کاملاً در فضای شادخواری و عشرت‌طلبی قرار می‌گیرد. به‌ویژه که در بیت بعد با تنبه خاطر مخاطب از این واقعیت که روزگار چون شمشیرزنی بی‌دریغ در قصد هلاک مردمان نشسته به درون‌مایه‌ی اغتنام فرصت نیز که یکی از دستمایه‌های تفکر خیامی است، اشاره‌ای آشکار می‌کند:

برو به هرچه تو داری بخور دریغ مخور　　که بی‌دریغ زند روزگار تیغ هلاک
(همان)

شاعر که گویی از به زبان آوردن نام می نیز مست و از خود بی‌خود می‌شود، دختر رز را با همه‌ی فریبکاریش در زدن راه قافله‌های عقل می‌ستاید و آرزو می‌کند که طارم تاک تا قیامت، روی خرابی نبیند و خود، گویی با بر زبان آوردن نام خرابی، خراب‌تر می‌شود:

فریب دختر رز طرفه می‌زند ره عقل مباد تا به قیامت خراب طارم تاک

با این همه، درست در بیت آخر، کلامش رنگ و بوی دیگری می‌یابد؛ زیرا دو نشانه‌ی نامنتظر در شعر وارد می‌شود که فضای شادخواری و باده‌نوشی بی‌دریغش را ناگهان دگرگون می‌کند:

به راه میکده حافظ خوش از جهان رفتی دعای اهل دلت باد مونس دل پاک

این دو نشانه عبارت‌اند از «دعای اهل دل» و «دل پاک» که طبعاً برای کسی که به راه میکده از جهان رفته، دور از افق انتظار مخاطب است. در این صورت، خواننده به خود جرأت می‌دهد تا یک‌بار دیگر، نظام «وصل»های نشانه‌شناختی شعر را مرور کند و این بار، از غزل، تنها توقع دعوت به مستی و لایعقلی را ندارد؛ بلکه از بوی باده‌اش، نسیم ایمان و از خاک میکده‌اش شمیم طهارت را استشمام می‌کند. با این حال، غزلیاتی هم یافت می‌شود که مقام باده در آن از حدود نشانه‌های شماره یک فراتر نمی‌رود: مثال آن غزلی با این مطلع:

مقام امن و می بیغش و رفیق شفیق گرت مدام میسّر شود زهی توفیق

(همان:۶۰)

و یا غزلی دیگر به مطلع زیر:

گر من از باغ‌تو یک میوه بچینم چه شود پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود

(همان:۱۴۹)

البتّه حضور غزلیاتی با نشانگان تک‌ساحتی و انفعالی نیز هیچ‌گاه رهزن خواننده نخواهد بود؛ زیرا به‌اذعان حافظ، سفینه‌ی غزل او رفیق بی‌خلل است. حافظ با استخدام این الفاظ می‌خواهد به یکی از اقتضاهای ادبیت متن خود، یعنی مقتضای نوع و قالب پاسخ گوید. افزون بر این، «در شعر حافظ که تلفیقی از شعر عرفانی و غیرعرفانی است، استعداد پرسش‌انگیزی بسیار گسترده‌تری وجود دارد. این گستردگی را کاربرد مصرانه‌ی کلمات و عبارات چندمعنایی و سایه‌دار که معنای دیگری را جز معانی مبتنی بر نظم نشانه‌شناسی نخستین زبان تداعی می‌کند و خاطرات فرهنگی را در آگاهی خواننده حضور می‌بخشد، افزون‌تر می‌نماید.» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۲۸۰)

۵. نشانه‌های فرازبانی(محیطی)

در این قسمت از نظام طبقه‌بندی نشانه‌ها، به آن دسته علایمی برمی‌خوریم که محیط اجتماعی و هنجارهای اخلاقی آن روزگار، سهم عمده‌ای در خلق و ابداع آن‌ها داشته

است. هدف از استخدام رمزگانی چون صوفی، واعظ، محتسب، صومعه، کنشت، عبوس زهد، خرقه، سجاده و نظایر آن، ایجاد یک سلسله تقابلات است که حضور رمزگان دیگری چون پیر گلرنگ، پیر مغان، میکده، خرابات، دردی، باده، ساقی و نظایر آن را توجیه می‌کند. حافظ آن‌چه را در عصر و روزگار وی، ارزش شمرده می‌شد، به سبب جوّ نفاق‌آلود حاکم، در دنیایی که از فکر و کلام خود می‌آفریند، تبدیل به ضدّ ارزش می‌کند تا با تقابل‌آفرینی میان این دو سلسله، برای هریک از تیپ شخصیت‌های نوع اوّل، صورت و وجه دومی نیز بیافریند؛ یعنی صوفی و زاهد و شیخ و محتسب را در پس می‌نشاند؛ به رغم آن‌که در جامعه خود را جلودار می‌دانند و رند و مست و خراباتی و پیر مغان را در پیش؛ با وجود این‌که در جامعه به حاشیه رانده شده‌اند تا با ایجاد این تقابل‌ها، ماهیت منافقانه‌ی گروه اول را در صحنه‌ی اجتماع، برجسته‌تر سازد.

این کار نه فقط به قصد اقناع مخاطب نسبت به نابه‌سامان بودن شرایط موجود صورت می‌گیرد؛ بلکه کوششی است رندانه برای جلب توجّه قدرت حاکم به اصلاح این اوضاع و تشویق مردم برای فاصله گرفتن از آن قبیل ظاهرصلاحانی که «چون به خلوت می‌روند، آن کار دیگر می کنند». بنابراین، حافظ با خلق و کاربست این نشانه‌ها در وهله‌ی اول فکر و عقل مخاطب خود را می‌طلبد و در گام بعد، اراده‌اش را مخاطب قرار می‌دهد، تا بعد از اقناع او، موضع خود را برای تغییر یا بهبود این اوضاع تعیین کند. حتی گاه با حسن تعلیلی دلپذیر، علّت حضور مدام خود را در میکده و دوری خود را از خانقاه، اینگونه بیان می‌کند:

چون نیست نماز من آلوده نمازی　　در میکده زان کم نشود سوز گدازم
(همان:۶۶۸)

با این قسم هنجارشکنی‌ها، حافظ با بلاغتی رندانه، در واقع این واقعیت را افشا می‌کند که فضای خانقاه‌ها و منبر و محراب مساجد، آن قدر آلوده است که تردامنان باید از این پس برای توبه، به دامان میکده‌ها پناه برند.

۶. نشانه‌های ملکوتی (چند ساحتی)

در انتخاب عنوان نشانه‌ی ملکوتی، گمان می‌رود که بتوان عبارت‌های مناسب دیگری را هم جایگزین آن کرد. این نام صرفاً از این جهت انتخاب شد تا با نشانه‌های گروه اول، یعنی نشانه‌های زبانی یا مُلکی که به عالم ملک سخن تعلق دارند تا به ملکوت آن،

مقایسه‌ای صورت گیرد. برای رسیدن به ماهیت این نشانه‌ها باید دو چیز را در نظر داشت: اول، ایدئولوژی موجود در آن‌ها و دوم، منطق و الگوی زبانی که از آن پیروی می‌کند.

۶. ۱. ایدئولوژی نشانه‌ها

از میان نشانه‌های مختلف زبانی، نماد، از جمله «صورت‌های خیال» محسوب می‌شود که جانب مرئی آن در متن ادبی می‌آید و غرض از آن، ایده‌ای نامرئی است که اشاره‌ای آشکار به آن نمی‌شود. نماد، بیانگر کلیات و مفاهیم بزرگ به وسیله‌ی موضوعات جزیی است؛ امّا این موضوعات و تصاویر جزئی چنان زنده‌اند که ذهن را تسخیر می‌کنند. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۱-۱۶۳) همچنین در برخی دیگر از تعاریف، آن را «گونه‌ای از بیان و پیام‌رسانی» دانسته‌اند که «معانی و مفاهیم غیرمحسوس، ناشناخته و غیرقابل بیان، به شکلی مبهم و غیرقطعی و با ویژگی چند معنایی در آن متجلی می‌شود و معمولا معنای روساختی خود را هم حفظ می‌کند.» به همین دلیل، به آن لقب «صورت تجلی» نیز داده‌اند؛ از آن جهت که «جلوه‌گاه و مظهر حقایق و معنی به حساب می‌آید.» (آقاحسینی و خسروی، ۱۳۸۹: ۱۷-۱۹)

با وجود این تعاریف، شاید اگر قرار باشد از واژگان شعر حافظ برای نشانه معادل و برابرنهادی بیابیم، بتوان به جای آن «نقش» را برگزید. اما نقش، نماینده‌ی طیفی از نشانه‌هاست که از مرتبه‌ی وجودی متفاوتی با نشانه‌های دیگر برخوردار است. این سطح، متعلّق به معدن خیالی است که انسان تنها با فراتر رفتن از دایره‌ی هستی‌شناسی نشانه‌های ملکی بدان دست می‌یابد.

دررابطه با برخی از این نشانه‌ها یا «نقش»ها، انسان اختیاری ندارد. نه بدین معنی که چیره‌دستی او در زبان برای نامیدن آن‌چه بر وی آشکار می‌شود کافی نیست؛ بلکه در ساحت خیال فرامادی، خود زبان نیز مقهور امر دیگری می‌شود که از آن می‌توان به امر مطلق یا ملکوت عالم خیال یادکرد. در حالت متعارف، زبان پدیده‌ای انسانی است که تجلی‌بخش مرتبه‌ای از وجود می‌شود که اصطلاحاً آن را عالم حس و شهادت نامیده‌اند، امّا تجارب عرفانی که حوزه‌ی معرفت شهودی را بر انسان متافیزیکی می‌گشایند، کارکرد زبان را نیز متناسب با ظهور چنین تجربه‌ای تغییر می‌دهند. ایجاد تغییر در کارکرد زبان، در اصل به دلیل تغییر در مرتبه‌ی وجودی عارف و درک او از این موقعیت تازه است.

در آموزه‌های هرمنوتیکی هایدگر(Heidegger)، انسان یا به تعبیر او، دازاین (Dasein)، موجودی گشوده به وجود و خود روشنیگاه هستی است. دازاین، هستی در جهانی دارد و خود نسبت به این موقعیت، دارای فهم و درک است. «فهم‌پذیریِ در–جهان– بودن، یعنی فهم‌پذیری‌ای که همواره با نوعی دریافت موقعیت همراه است؛ خود را به مثابه‌ی گفتار، آشکار می‌کند و نحوه‌ی بیان گفتار همان زبان است.» (همدانی، ۱۳۸۷: ۲۲۳)

هرمنوتیک وجودی هایدگر معتقد است که در–جهان– بودن مساوی برخورداری چنین موجودی از زبان است؛ لیکن این تلاقی وجود و زبان را از ویژگی‌های دازاین می‌داند. دازاین، از نگاه او، انسانی است که نه تنها بهره‌مند از وجود در جهان است، بلکه از موقعیت خود در این جهان نیز فهم و درک کامل دارد. (همان) از نگاه عرفان، این رویکرد کل‌نگر که بر روی تنها یک ساحت از وجود، یعنی عالم حس، متوقف و بسته مانده است، به سراسر هستی و تمام موجودات، تسرّی می‌یابد. بدین معنی که هر مرتبه از وجود، آن‌قدر از آگاهی و شعور نسبت به موقعیت خود در این عالم بهره‌مند گشته که بتواند به زبان همان مرتبه‌ی خود، سخن گوید و به یاری این سخن، میانجی‌ای شود که وجود (یعنی آن حقیقت مطلقی که عالم یک‌سره از او خالی نیست) خود را در آن و از طریق آن آشکار می‌کند.

«شعر» در معنی هایدگری آن، حاصل رهسپاری آدمی به ساحت وجود است که پیامد آن «به قالب زبان درآمدن وجود» خواهد بود. ظهور زبان و وجود با ظهور دازاین همزمان است. (همان: ۲۲۸) این آمیختگی و وحدت گویای انگاره‌ی یک مثلث سه ضلعی است که در هر زاویه‌ی آن زبان، وجود و انسان ایستاده است؛ امّا وحدت حقیقی تنها زمانی محقق می‌شود که حقیقت وجود به تمامی بر وی چیره آید؛ به طوری که برخلاف عالم ملک که به سبب غلبه‌ی محسوسات و شناخت نظری و عقلی آدمی ظاهر و وجود در او پنهان است، در ملکوت، او غایب و وجود بر او مستولی می‌شود تا آن‌جا که زبان او تبدیل به پاسخی به خطاب وجود می‌گردد.

در عالم ملک، «ذات وجود چنان است که خود را با نهان ساختن در آن‌چه جز آن است، آشکار می‌سازد» (همان: ۲۳۱) نشانه‌هایی که برای اشاره به چنین تجلی‌ای به کار می‌رود، وجود در شکل مبدّل آن است. این‌جاست که به قول نیچه باید گفت کنش نمادین به سهم خود منکر وجود معناست. (احمدی، ج۱: ۳۱۴)

نماد نیز همچون معنی لغوی واژه‌ها، هیچ‌گاه راه به معنی نمی‌برد و در واقع، بر اساس باور به فاصله‌ی زبان و حقیقت، استوار است نماد، اعترافی است به این که میان دال و مدلول چیزی جز یک شباهت ظاهری نیست؛ شباهتی که ترفند وجود است تا غیرمتحققان (یعنی آن‌ها که هنوز به حقیقت وجود نرسیده‌اند) این نشانه‌ها را چون حقیقت وجود، باور کنند. در حالی که هیچ واژه‌ای، حتی واژه‌ی عشق به معنای عشق نیست و نماد می‌خواهد از این فاصله پرده بردارد و این کار را با ادعای این‌همانی و انکار فاصله انجام می‌دهد. به عبارتی، کنش نمادین در ساحت ملک، مستلزم اتصال و انفصال است. یعنی در همان حال که با این‌همانی، فاصله‌ی میان نشانه‌ها (دال‌ها) و معنی را انکار می‌کند، با اشاره به ابهامی که در خود پنهان کرده است، فاصله‌ها را هویدا می‌سازد.

از نظر «گوته»، «تمثیل پدیدار را به مفهوم و مفهوم را به تصویر تبدیل می‌کند؛ اما چنان‌که مفهوم در تصویر پنهان شود. نماد پدیدار را به ایده و ایده را به تصویر بدل می‌کند؛ بدین‌سان که ایده به گونه‌ای فعّال در تصویر باقی بماند. به باور «امبرتو اکو» نیز استعاره را تنها می‌توان همچون مجاز شناخت؛ در حالی که نماد، لحظه‌ای از «زندگی موضوع» است.»(همان: ۳۶۷) در غزل حافظ، چنان‌که در طبقه‌بندی نشانه‌های آن از حیث کاربردی که بر عهده دارند، پیش‌تر اشاره شد، زبان را می‌توان واجد دو نقش کلی دانست: اول کارکرد انسانی در برقراری ارتباط با مخاطب و دوم، کارکرد فراانسانی به عنوان متعلّق جدایی‌ناپذیر وجود.

در نوع اوّل، حافظ مطابق با ماهیت انسانی نشانه‌ها، با طیف متنوعی از مخاطبان از جنبه‌های مختلفی چون اقناعی، اغرایی و انفعالی ارتباط برقرار می‌کند امّا در نوع دوم، که حوزه‌ی «نقش»های ملکوتی است، حافظ زبان را صرفاً به قصد ارتباط با مخاطب به کار نمی‌گیرد. او که با ابزار معرفت شهودی، از جام تجلّی صفات، باده نوشیده و همراه با ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت، باده‌ی مستانه زده است، درکی از حقیقت متعالی‌تر هستی پیدا می‌کند که تجربه‌ی ذات از طریق وصف جمال است:

بعد از این روی من و آینه‌ی وصف جمال که در آن‌جا خبر از جلوه‌ی ذاتم دادند
(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۷۲)

به دلیل آن‌که حقیقتی که حافظ از او با صفات معشوقی یاد می کند، موقعیت «در جهانی» او را تغییر داده است، زبان متناسب با این موقعیت جدید را نیز به او می بخشد. این زبان، برخلاف آن‌چه اغلب گمان می‌شود، صرفاً در هنگام بازگشت از عالم

مشاهده برای تنزل حقایق و پدیدارهای آن عالم در سطح ادراک همگانی و عام نیست؛ بلکه در اصل، از لوازم لاینفک چنین تجربه‌ای است و عارف مادام که با چنین حقیقتی درگیر باشد، آن را از طریق زبان متناسب با همین حقیقت، ادراک خواهد کرد. در حقیقت زبان، حکم عینکی را دارد که عارف با آن قادر به دیدن و نامیدن است.از این روست که «نقش»های ملکوتی زبانی همانند نقش معشوق، همواره عالم خیال او را ترک نخواهند کرد. به همین دلیل نیز چنین می‌سراید:

دلم جز مهر مه‌رویان طریقی برنمی‌گیرد　　زهر در می‌دهم پندش و لیکن درنمی‌گیرد
خدارا ای نصیحت‌گوحدیث ازمطرب‌ومی‌گو　　که نقشی‌درخیال‌ما ازاین‌خوش‌ترنمی‌گیرد
(همان: ۳۰۶)

حافظ پیوسته قول ناصح را چون باد، بی‌اثر می‌پندارد و راهی را که برگزیده، قرعه قسمتی که بی‌حضور او زده‌اند و انتخابی که به جای او کرده‌اند. این بازگشت‌ناپذیری که سبب می‌شود حافظ نتواند از قول خود در ستایش معشوق و باده‌نوشی به امید وصال او بازگردد، به این سبب است که مادام که انسان، تجربه‌گر مرتبه و ساحتی از وجود باشد و معرفتی از جنس مشاهده و یقین نسبت به آن داشته باشد، نمی‌تواند این تجربه یا زیستن را از زبان حال آن تجربه جدا کند. در مرصاد العباد آمده است که «إنَّ لله سبعین الف حجاب من نور و ظلمهٍ و این هفتاد هزار عالم در نهان انسان موجود است و به حسب هر عالم انسان رادیده‌ای است که آن عالم بدان دیده مطالعه تواند کرد در حالت کشف آن عالم ... و انسان عبارت از مجموعه‌ی این دو عالم (ملک و ملکوت، غیب و شهادت) است که قدرت لایزالی جمع بین الضدین کرده است. و هفتاد هزار دیده که ادراک هفتاد هزار عالم کند، در مدرکات دو عالم انسان جمع گردانیده؛ چون حواس پنج‌گانه که به جسمانیت انسان تعلق دارد و جملگی عوالم جسمانیات بدان پنج حسّ ادراک کند وچون مدرکات باطنی پنجگانه که به روحانیت انسان تعلق دارد و جملگی عوالم روحانیات بدان ادراک کند و آن را عقل و دل و سرّ و روح و خفی خوانند.» (مرصاد، ۱۳۸۳: ۳۱۱-۳۱۰) در جای جای غزل حافظ یا «نقش» دیده هست یا نقش معشوق که در کارگاه دیده کشیده می‌شود:

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم　　به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم
(همان: ۶۴۶)

یکبار دیده‌ای است جمال شناس که جمال را در ظرف وجودی لولیان شوخ شیرین کار می‌نگرد و یکبار، دیده‌ای که به مطالعه جمال بی‌نقاب و پرده‌ی یار می‌نشیند.

جمال یـار نـدارد نقـاب و پـرده ولـی غبـار ره بنشـان تـا نظـر تـوانی کـرد
(همان:۲۹۰)

متافیزیک، زبان را هرچند نه به جای دیده، اما کنار آن می‌نشاند. به همان اندازه که دیدن بدون چشم و شنیدن بدون سمع، میسّر نیست، درک هـر عـالمی نیازمنـد «حـس» دیگری به نام «گفتار» است. این تعبیر بدان جهت اسـت کـه نشـان دهـد زبـان، دیگـر صرف یک ابـزار ارتبـاطی نیسـت؛ بلکـه زبـان، لازمـه‌ی ادراک وجـود و خـود مـلازم همیشگی چنین ادراکی است.

در ساحت «نقش»های فراانسانی یا ملکوتی نیز معرفت، خـود را در زبـان آشـکار می‌سازد؛ امّا ماهیت این زبان با زبانی که بـه سـاحت نشـانه‌هـای دیگـر مـرتبط اسـت، تفاوت‌هایی دارد. مهم‌ترین این تفاوت‌ها، همان‌طور که قبلاً هم اشـاره کـردیم، در نـوع کارکرد این نشانه‌هاست که هرچند از برقراری ارتباط با مخاطب نـاتوان نیسـت، شـاعر آن‌ها را برای مخاطب بر زبان نیاورده است؛ بلکه او متعلق معرفت و مشاهده‌ی خـود را از طریق زبان این نشانه‌ها دریافته و علامت این دریافت خود را در ایـن قالـب، عنـوان کرده است.

آن‌چه با رویکرد نقد پدیدارشناسانه باید بگـوییم، ایـن اسـت کـه شـاعر بـا درک مکاشفه‌های متنوعی از اسما و صفات، پیوسته تجربه و دریافـت دیگرگـونی از آن را در خود می‌یابد و متناسب با این دگرگونی، کلام و کلمات نیز متحول می‌شـوند. در واقـع، «این ویژگی شعر حافظ است که مفاهیم کلام را متحول می‌سازد به قسمی که مـا هرگـز قادر نخواهیم بود با حدس قاطع بگوییم آیا این یک صوفی است که از سـرّ نهـان خبـر می‌دهد یا می‌پرستی است شیفته‌ی پری‌چهرگان؟!» (نیاز کرمانی، ۱۳۶۴، ج۵: ۷۵)

۶. ۲. الگوی زبانی نشانه‌ها

تا بدین‌جا درباره‌ی رویکرد نقشگرای نشانه‌های غزل حافظ به‌جز نشانه‌های نـوع سـوم، سخن گفتیم. اولین و دومین گروه از این نشانه‌ها آشکارا رویکرد مخاطب‌محـور دارنـد. از این میان، نشانه‌های زبانی تک‌ساحتی کـه بـا هـدف بـه انفعـال کشـاندن مخاطـب و وضعیت روحی او پرورده شده است، شاید بیش از نشانه‌های گروه دوم بتوانند نشانه را همچون شیء تعریف کنند «که ما را درباره‌ی احساسی فراتر از آن‌چه خود شـئ بـر مـا می‌گذارد به تفکر وامی‌دارد.» (تودورف،۲۰۰۱: ۳۹)

نشانه‌های گروه دوم نیز که آن‌ها را با نام نشانه‌های فرازبانی- محیطی در جدول آوردیم، به واسطه‌ی ویژگی اقناعی- اغرایی خود، رو به سوی ارتباط با مخاطب دارند. این قبیل نشانه‌ها را معمولا با دو هدف به‌کار می‌گیرند؛ اول، برای نام‌گذاری و دلالت و دوم، برای جنبه‌ی کاربردی که دارند. حضور مصداقی مشخص و اهمیت موضوع نشانه‌ها، خود گویای کارکرد ویژه‌ای است که این گروه در راستای برقراری ارتباط با مخاطب و ارجاع به عالمی بیرون از ذهن و خیال انزوا گزیده‌ی گوینده دارد.

با نشانه‌های گروه ۱ و ۲ گوینده قصد دارد اشیا را بفهمد؛ از این رو نشانه را معبر ورود به جهان و شناخت آن می‌کند. از سوی دیگر، برای رسیدن به نشانه، نخست باید از همین جهان شروع کرد. بدین‌گونه که گوینده جهان را به عنوان آغازگاه خود برمی‌گزیند؛ در حالی که آن را در مقام عالم صغیر، کلامی می‌شمارد که از تامل حق در ذات و اسما و صفات خویش حاصل شده است. سپس از این کلام بیرونی یعنی عالم، تصوری در ذهن خود ساخته و همه‌ی آن‌چه را که به شکل انفرادی و متمایز در آن وجود داشت، به شکل مفاهیمی درمی‌آورد که بر افراد یک نوع دلالت کند. از آن پس ذهن قادر است که با استفاده از این مفاهیم، گنجینه‌ی بی‌نهایتی از نشانه‌ها را در اختیار گیرد. از آن‌جا که مخلوقات و اشیا بی‌نهایت است، برای نشانه‌ها نیز نهایتی نمی‌توان دانست.

بدین ترتیب، انسانی که از یک سو از کلام کبیر خداوند برای رسیدن به تصورات و به دست آوردن مهارت شناخت، سود جسته است، از دیگر سوی، از طریق همین نشانه‌ها بار دیگر به عالم بیرون روی می‌آورد تا با ابزار نشانه با این کلام کبیر، گفت‌وگو کند. با این وصف، نمودار این گروه از نشانه ها را به شکل زیر می‌توان ترسیم کرد:

نشانه ◄— مفهوم ◄— تصور ◄— جهان(زبان بیرونی)

این رابطه‌ی دو سویه را می‌توان با توجه به تاثیر متقابل هر سه گزینه به صورت زیر نیز ترسیم کرد:

نشانه ◄► ذهن ◄► جهان

این فرایند، خود گویای آن است که دلالت و نام‌گذاری، پیوسته در ذهن و خیال آدمی در جریان است و نشان می‌دهد که در نشانه‌های گروه اول و دوم، ذهن واسطه‌ای می‌شود تا انسان اندیشه‌ی خود را پیوسته از جهان به سوی نشانه و از نشانه به سوی جهان به حرکت درآورد. مع هذا انسان همواره فرصت بازنگری بر نامیده‌ها و یا تغییر

در دلالت نام‌های خود را دارد. حافظ نیز بسته به نوع مخاطب و کارکرد سخن، توصیفی دیگرگون از معیار سخن خویش عرضه می‌کند. یک جا از سخن عام می‌گوید و آن را به جهت اعتباری که دارد مورد نقد و ریشخند قرار می‌دهد:

باده خور غم مخور و پند مقلد منیوش　　اعتبار سخن عام چه خواهد بودن
(دیوان حافظ، ۱۳۶۹: ۲۵۲)

جایی دیگر در قیاس با سخنی که از سر تقلید یا تکرار گفته یا شنیده شود، کلام خود را «گنج حکمت» و خود را حافظ آن می‌خواند.

حافظ اگرچه درسخن حافظ گنج حکمت است　　از غم روزگار دون طبع سخن‌گزار کو
(همان:۸۳۸)

وانگهی، شاعر داعیه‌ی سخن‌گزاری خود را «التفات به کار جهان» می‌داند؛ اما این التفات صرفاً یک انگیزه مادی و حسی نیست؛ بلکه او با سمعی دیگر، استماع معنی کرده و با زبانی دیگر، معنی را بی‌زحمت لب و دهان به بیان آورده است و پس از آن‌که با آن سمع و زبان باطنی به درک این‌گونه سخنان رسیده، زبان حال را به زبان قال بدل ساخته است. اما انگیزه‌ی اصلی برای این حرکت درونی و رفتن از بی‌التفاتی به التفات را، تسخیر نگاهی نو به واقعیت های جهان بیرون فراهم می‌کند.

انسانی که از تجربه‌ی معرفت ناشی از تجلی و برخورد بی‌واسطه با اسما حق بهره‌مند است، نگاه او نگاه از دریچه‌ی «اسم» می‌شود و زبان او نیز زبانی که مظاهر و جلوه‌های آن اسم را در عالم می‌یابد و می‌نامد. پس با تغییر نگاه، دلالت‌ها نیز زیر و رو می‌شود و سرانجام لازم می‌آید تا دلالت‌های تازه، زبان خاص خود را برای نامیدن و تعیین آن‌ها بیافرینند. اصولا نوع غزلیات ناب و یک‌دست عرفانی در دیوان حافظ، با وجود آن‌که به نسبت با سایر اشعار، محدودتر است، ما را به تولد نام و نگاه در کلام او بیش‌تر رهنمون می سازد؛ تا آن‌جا که حافظ می‌گوید:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند　　وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
بی‌خود از شعشعه‌ی پرتو ذاتم کردند　　باده از جام تجلّی صفاتم دادند
بعد ازاین‌روی من و آینه‌ی وصف جمال　　که در آن‌جا خبر از جلوه‌ی ذاتم دادند
(همان:۳۷۲)

به حقیقت باور کنیم که «جمالی» یا «جلالی» بودن، صرفا باوری نیست که در خلأ روح شکل گرفته باشد؛ بلکه تعلیم اسما رویش نگاه و تلقین زبانی تازه است؛ زبانی که «جهان التفات» را درست همانند «التفات به جهان»، سامانی دوباره می‌بخشد. هریک از

التفات‌های جدید در حکم خوانشی تازه از کتاب گشوده‌ی الهی است و عارف، این خوانش متفاوت را مرهون تجلی اسمی می‌داند که همراه با بیدار کردن کلمه‌ی درون، با زبان اندیشیدن را به جای در زبان اندیشیدن به او می‌آموزد:

مرا به کار جهان هرگز التفات نبود　　رخ تو در نظر من چنین‌خوشش آراست
(همان: ۶۸)

این سطح از سخن که خاصیت تبدیل دارد، به تعبیر حافظ، «سخن کیمیا»ست که باید آن را همچون سوزش شمع، به تجربه دریافت و این نیز کار «مرد بخرد» یا «طبیب خرد» نیست که در ظرف دفتر و مکتب بگنجد و قابل تحصیل باشد؛ بلکه آدمی استعداد چنین ناطقه‌ای را پله پله از درون و با تجلی اسماء و اوصاف گونه‌گون در خود بیدار می‌کند و یا بالاتر از همه، باید گفت چنین ناطقه‌ای جز لطف شامل حق و نقد طلب و اعتصام به دو ریسمان جذبه (مطلوبی) و ارادت(طالبی) به اسرار درد گویا نمی‌شود:

خواهی که روشنت شود اسرار درد عشق　　از شمع پرس قصه ز باد صبا مپرس
از دلق‌پوش صومعه نقد طلب مجوی　　یعنی ز مفلسان سخن کیمیا مپرس
در دفتر طبیب خرد باب عشق نیست　　ای دل به درد خوکن و نام دوا مپرس
(همان: ۵۴۵)

کلام عاشقی و معشوقی هر دو در خاصیت، سخن کیمیاست؛ اما کیمیای معشوقی در تاثیر از عاشقی به‌قوت‌تر است. زمانی که شاعر در میان نشانه‌های گروه اول و دوم به دلالت و نام، معنی و معنی‌یابی مشغول است، هنوز چندان از تقلید به ابداع نرفته است. اما هرچه از نشانه‌های ملکی به سوی نشانه‌های ملکوتی پیش رویم که برای خلق آن‌ها به زبان جذبه نیاز می‌افتد، به جای آن‌که شاعر معنی را بیابد، معنی خود، او را به خویش رهنمون می‌سازد؛ چنان‌که شاعر در معنی حیات و بقایی دیگر می‌یابد و نشانه‌ها نیز در تجلی و معنی، هریک نام و دلالت (رویه‌ی دال و مدلولی) خود را پیوسته می‌یابند و می‌سازند. در این حال، عارف واسطه‌ای می شود برای آن‌که نام‌ها و نگاه‌ها که در او به حال تعلیق درآمده‌اند، هر بار جلوه و گذرگاهی متفاوت به عالم بیرون بیابد. حافظ از «زبان ناطقه»[۳] که ابزار سخن نزد اهل خرد است، به زبان عاشقی و از آن‌جا به زبان معشوقی، منتقل می شود و پس از رسیدن به سخن کیمیا که با آن «نقاب از رخ اندیشه می‌کشد»، در واپسین مرحله به زبان «فیض» می‌رسد.

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود　　این همه قول و غزل تعبیه در منقارش
(همان: ۵۶۰)

زبان فیض ← سخن کیمیا ← زبان معشوقی ← زبان عاشقی ← زبان ناطقه

نمودار این دو مرحله را که عارف در پروردن زبان ناطقه و رسیدن به سخن کیمیا و زبان فیض می‌گذراند، به صورت زیر می‌توان ترسیم کرد:

زبان کیمیا: تجلی حقیقت نشانه / معرفت بی‌واسطه‌ی نام‌ها / قول
زبان فیض: درونی(زبان حال) / قول بیرونی(تعقل)/ نشانه‌ی حقیقت
زبان ناطقه: تحصیل/ تقلید/ تکرار اندیشه تصور نشانه

در پاره‌ی اول یعنی زبان ناطقه، تفکر، غالباً بر زبان تقدم دارد؛ بنابراین، زبان می‌تواند مستقیما بر نشانه، دلالت کند؛ زیرا نسبت میان دو سویه‌ی دال و مدلولی آن را پیش‌تر اندیشیده است؛ در حالی که در پاره‌ی دوم، نشانه‌ها در زبان و زبان در تجلی اسم محو می‌شود. اما بعد از محو نشانه‌ها و متعاقب آن، محو زبان، با تجلی نام‌ها و حقیقت نشانه‌ها، زبانی دیگر از درون سر برمی‌آورد که عارف از این پس، با آن به تفکر می‌پردازد و بر شناخت و تجربه‌ی فردی خود، مقدمش می‌دارد. در این حال، هرجا زبان هست، شناخت و ادراک نیز حضور دارد و عارف جز از طریق این زبان درونی، دیگر قادر نیست صرفا با کمک آواها و نشانه‌های بیرونی که در اختیار دارد، جهان را آن‌گونه که هست، بنامد. یعنی نشانه‌ها اگرچه حکایت از دنیای درونی دارد، این جهان هرگز به وسیله‌ی این نشانه‌ها ما را به حقیقت معرفت و درک شاعر نمی‌رساند.

۷. نتیجه‌گیری

در این مقاله توضیح داده شد که نشانه‌شناسی که با بررسی کردن نشانه‌ها در دو محور همنشینی و جانشینی، نشانه‌ها را در غیاب متکلم و مخاطب و به روشی انتزاعی در نظر می‌گیرد، می‌تواند با ادغام در حوزه‌ی بلاغت تبدیل به یک نشانه‌شناسی مخاطب‌محور شود که بلیغ بودن نشانه‌ها را نیز همچون بلاغت کلام، نقد و بررسی کند.

در این راستا، بلاغت نشانه‌های غزل حافظ بررسی شد و ضمن ارائه‌ی تقسیم‌بندی نشانه‌ها از حیث ماهیت و محتوا و نیز کارکردهای مختلف اقناعی، انفعالی و اغرایی هریک، سپس نشانه‌های گروه سوم به طور جداگانه از حیث ایدئولوژیکی و روش‌شناختی تحلیل شد. این نشانه‌ها به لحاظ ماهیتی که دارند، به سه دسته‌ی زبانی(تک‌ساحتی) با کارکرد انفعالی؛ فرازبانی (محیطی) با کارکرد اغرایی- اقناعی و پیرازبانی (ملکوتی)، قابل تقسیم است.

با انتخاب عنوان «نقش» به جای نشانه در شعر حافظ، می‌توان گفت که نقش نماینده‌ی طیفی از نشانه‌هاست که از مرتبه‌ی وجودی متفاوتی با نشانه‌های دیگر برخوردارند. این سطح، متعلّق به معدن خیالی است که انسان تنها با فراتر رفتن از دایره‌ی هستی‌شناسی نشانه‌های ملکی بدان دست می‌یازد.

زبان در شعر حافظ دو گونه است: زبان ناطقه و زبان فیض که اولی حاصل تکرار و تقلید در به‌کارگیری نشانه‌های متداول در زبان و دومی برآیند تجلی و مشاهده است. در حالت متعارف، زبان پدیده‌ای انسانی است که تجلی‌بخش مرتبه‌ای از وجود می‌شود که اصطلاحاً آن را عالم حس و شهادت نامیده‌اند؛ امّا تجارب عرفانی که حوزه‌ی معرفت شهودی را بر انسان متافیزیکی می‌گشایند، کارکرد زبان را نیز متناسب با ظهور چنین تجربه‌ای تغییر می‌دهند. ایجاد تغییر در کارکرد زبان در اصل به دلیل تغییر در مرتبه‌ی وجودی عارف و درک او از این موقعیت تازه است. آن‌چه در این دست نشانه‌ها رخ می‌دهد، تجلی ملکوت اسما بر ملک زبان است.

در اولین و دومین گروه از این نشانه‌ها، گوینده قصد دارد اشیا را بفهمد؛ از این رو نشانه را معبر ورود به جهان و شناخت آن می‌کند. از سوی دیگر برای رسیدن به نشانه، نخست باید از همین جهان شروع کرد؛ بدین‌گونه که گوینده جهان را به عنوان آغازگاه خود برمی‌گزیند در حالی که آن را در مقام عالم صغیر، کلامی می‌شمارد که از تامل حق در ذات و اسما و صفات خویش حاصل شده است. سپس از این کلام بیرونی یعنی عالم، تصوری در ذهن خود ساخته و همه‌ی آن‌چه را که به شکل انفرادی و متمایز در آن وجود داشت، به شکل مفاهیمی درمی‌آورد که بر افراد یک نوع، دلالت کند؛ از آن پس، ذهن قادر است که با استفاده از این مفاهیم، گنجینه‌ی بی‌نهایتی از نشانه‌ها را در اختیار گیرد. از آن‌جا که مخلوقات و اشیا نامحدود است، برای نشانه‌ها نیز حدی نمی‌توان دانست. غزلیات ناب و یک‌دست عرفانی در دیوان حافظ، ما را به تولد نام و نگاه در کلام او رهنمون می سازد. این سطح از سخن که خاصیت تبدیل دارد، به تعبیر حافظ، «سخن کیمیا»ست که باید آن را همچون سوزش شمع، به تجربه دریافت. آدمی استعداد چنین نطقی را پله پله از درون و با تجلی اسما و اوصاف گونه-گون، در خود بیدار می‌کند و یا بالاتر از همه، باید گفت چنین ناطقه‌ای جز لطف شامل حق و نقد طلب و اعتصام به دو ریسمان جذبه (مطلوبی) و ارادت (طالبی) به اسرار دردگویا نمی‌شود.

بدین‌ترتیب، با آغاز کردن کار خود از نشانه‌ها و بسط نظریه و روش نشانه‌شناسی، نه فقط به بلاغت گروه نشانه‌های غزل حافظ می‌توان رسید، بلکه رفته رفته می‌توان به انواع لایه‌های زبان او نیز دست یافت و الگوی به کار رفته در هریک را علاوه بر نقش و ضرورتی که در مجموع کلام او و در ارتباط با سایر الگوهای زبانی نزد وی ایفاء می‌کند، می‌توان کاوید.

یادداشت‌ها

۱. اساسا سخن زاییده خرد است و بدون آن، معنا و مفهومی ندارد. به همین جهت، ناصر خسرو نیز پیوسته سخن را در معنی خرد به کار می‌برد.

هرکس همی حذر ز قضا و قدر کند　　وین هر دو رهبرند قضا و قدر مرا
نام قضا خرد کن و نام قدر سخن　　یاد است این سخن ز یکی نامور مرا
ک و اکنون که عقل و نفس سخن‌گوی خود　　از خویشتن چه باید کردن حذر مرا

(ناصر خسرو، ۱۳۸۶: ۹۲)

۲. برای آشنایی بیش‌تر با تأثیرپذیری‌های حافظ از اشعار و به ویژه غزلیات رندانه‌ی خاقانی، ر.ک: بساط قلندر از معصومه معدن؛ ساغری در سنگستان ؛ حافظ نامه از بهاءالدین‌خرمشاهی و مقالات «حافظ و خاقانی» از مسعود فرزاد؛ «بررسی سبک‌شناختی غزلی از حافظ و خاقانی» از احمد گلی.

۳. حافظ این سطح از زبان را این‌گونه توصیف کرده است:

زبان ناطقه در وصف شوق ما لال است　　چه جای کلک بریده زبان بیهده‌گوست
(حافظ، ۱۳۶۹:۱۳۰)

فهرست منابع

آقاحسینی، حسین و خسروی، اشرف. (۱۳۸۹). «نماد و جایگاه آن در بلاغت فارسی». *بوستان ادب*، دوره ۲، شماره ۲، صص۱-۲۹.

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). *ساختار و تاویل متن*. جلد۱، تهران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). *پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۷۰). *عناصر نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مجید محمدی، تهران: الهدی.

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

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۹). *دیوان*. تصحیح و تعلیقات پرویز ناتل‌خانلری، تهران: خوارزمی.
خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۸) *حافظ نامه*. تهران: علمی- فرهنگی.
خولی، ابراهیم محمد عبدالله. (۱۴۲۸ق). *مقتضی الحال بین البلاغه القدیمه و النقد الحدیث*. قاهره: دارالبصائر.
دینه سون، آنه ماری. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.
ریما مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۸). *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر، تهران: آگه.
سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علم.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *معانی*. تهران: میترا.
علیزاده، جمشید. (۱۳۷۸). *ساغری در سنگستان* (مجموعه مقالات زندگی، اندیشه و شعر خاقانی). تهران: مرکز.
فرزاد، مسعود. (۱۳۴۸). «حافظ و خاقانی». *خرد و کوشش*، شماره ۱، صص ۹۶-۱۱۷.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *در جست‌وجوی نشانه‌ها*. ویرایش فرزان سجودی، تهران: علم.
گلی، احمد. (۱۳۸۲). «بررسی سبک‌شناسی غزلی از حافظ و خاقانی». *زبان و ادب*، شماره ۱۷، صص ۱۲۱-۱۳۳.
محقق، مهدی. (۱۳۸۶). *شرح بزرگ دیوان ناصر خسرو*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
معدن‌کن، معصومه. (۱۳۸۴). *بر بساط قلندر*. تهران: آیدین.
نجم رازی. (۱۳۸۳). *مرصادالعباد*. به اهتمام محمد امین ریاحی. تهران: علمی و فرهنگی.
نیاز کرمانی، سعید. (۱۳۶۴). *حافظ شناسی*. ج۵، تهران: پاژنگ (گنج کتاب).
همدانی، امید.(۱۳۸۷). *عرفان و تفکر*. تهران: نگاه معاصر.

Combe, Dominique. (1992). *Les Genres Literaires*. Hachette.
Meschonnic, Henri. (1975). *Le Signe et Le Poeme*. Gallimard.
Todorov, Tzvetan. (2001). *Theorie De La Litterature*. Seuil.
Todorov, Tzvetan. (1977). *Theorie du Symbole*. Seuil.
Bergez,Daniel.(1990). *Methodes Critiques Pour L'Analyse Litteraire*.Nathan.
Benac, Henri.(1986). *Nouveau Vocabulaire de la Dissertation Francaise*.Hachette