ارتباط «تأویل» و «ساختارِ هنریِ» غزل حافظ

محمدامیر جلالی[1]

چکیده

بلاغت سنّتی ما (شامل بدیع، بیان و معانی) با همهٔ قدرتمندی‌ها، و موشکافی‌های بلاغیان قدیم، باآنکه بخش‌های جدی‌ای از جنبه‌های زیبایی‌شناختیِ سخن را می‌توانند توضیح دهند؛ اما جنبه‌ها و شگردهای هنری‌ای نیز حتی در متون ادبی گذشتهٔ ما وجود دارد که خارج از زمینهٔ بلاغت سنّتی‌اند و برای تحلیل آن‌ها نگاهی متفاوت به «ساختار» و پیکرهٔ متن می‌تواند گره‌گشا باشد. یکی از مباحث مقالهٔ حاضر وجود زمینه‌های نظری و نیز عملی تفسیر و تأویل در سنت فرهنگی ایران‌زمین تا عصر حافظ است که زمینه‌ای فراهم آورده است تا هنرمندی بزرگ همچون حافظ از دل آن برخیزد. هدف پژوهش حاضر بررسی و تبیین یکی از شگردهای هنری‌ای است که توسط حافظ در برجسته‌ترین آثار هنری‌اش در جهت هرچه توانمندتر ساختن متن برای مواجههٔ خلّاقِ خواننده در جهت دستیابی به امکان‌های متعدد تفسیر و تأویل به‌کار گرفته‌شده است. در مقالهٔ حاضر، با مقایسهٔ سروده‌هایی هم‌روال (هم‌وزن و قافیه) از شاه نعمت‌الله ولی و غزلی از حافظ، به‌بررسی یکی از ویژگی‌های هنری غزل‌های حافظ پرداخته‌شده است که موجب چندصدایی و چندمعنایی‌شدن غزل حافظ و برعکس،

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی mohammadamir_jalali@yahoo.com

تک‌صدایی‌بودن غزل‌های دیگران (و در اینجا، سرودهٔ شاه نعمت‌الله) شده است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، شاه نعمت‌الله ولی، امکان خوانش‌های متعدد از متن، غزل عارفانه-عاشقانه

مقدمه

در مقالهٔ حاضر، با مقایسهٔ سروده‌هایی هم‌روال (هم‌وزن و قافیه) از شاه نعمت‌الله ولی و غزلی از حافظ، به‌بررسی یکی از ویژگی‌های هنری غزل‌های حافظ پرداخته‌شده است که موجب چندصدایی و چندمعنایی‌شدن غزل حافظ و برعکس، تک‌صدایی‌بودن غزل‌های دیگران (و در اینجا، سرودهٔ شاه نعمت‌الله) شده است.

پرسش‌ها

این پرسش زمینهٔ محوری مقالهٔ حاضر قرارگرفته است که آنچه باعث تمایز غزل‌های حافظ از سروده‌های دیگر شاعران می‌شود، و برتریِ هنری حافظ بر دیگر غزل‌سرایان در چیست؟ و علت‌های امکان خوانش‌های متفاوت از غزل حافظ را باید در ویژگی‌های هنریِ شعرِ او جست‌وجو کرد یا خصائصِ عرفانیِ خودِ او؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ شگردهای حافظ برای چندمعنایی ساختن متن مطالب چندی نوشته‌شده است. پیش‌ازهمه دکتر سعید حمیدیان در کتاب *سعدی در غزل*، به‌برخی از شگردهای هنری سعدی ازآن‌میان «آمیزش بشر و فرا بشر» پرداخته است. وی در دفتر نخست کتاب *شرح شوق* نیز اشاره‌وار به طرح مطالبی ازاین‌دست پرداخته است. مقاله‌های معدودی نیز دراین‌باره به رشتهٔ تحریر درآمده است ازآن‌دسته مقالهٔ «تأویل‌پذیری عرفانی دیوان حافظ» (رضی، ۱۳۸۲) و مقالهٔ «نوعی مجاز با دلالت دوگانه (حقیقی و غیرحقیقی) شگردی برای گسترش دامنهٔ معنی در ابیات حافظ» (صحرایی و همکاران، ۱۳۹۶)؛ اما هیچ‌یک از این پژوهش‌ها آن‌گونه که در پژوهش حاضر به‌بحث گذاشته‌شده است؛ به‌بررسی علل تفسیرپذیری متن از دید شگرد به‌کاررفته در پیکرهٔ غزل با توجه به نشانه‌های زبانی نپرداخته‌اند.

بحث و بررسی

به‌راستی این‌همه مغایرت در فهم و ادراک غزل‌های حافظ از کجا برخاسته است. چرا دربارهٔ شعر و شخصیت دیگر شعرا چنین خوانش‌هایی تا بدین‌حد متفاوت صورت نپذیرفته است. با نگاهی به شرح‌های مختلف بر دیوان حافظ، نگارنده بر آن است که بخشی از این شرایط، محصول شکل و فرم خلاق هنری شعر خود حافظ است؛ به تعبیر دیگر، هنر اصلی خواجهٔ شیراز، به‌عنوان یک هنرمند بزرگ، آفرینش متنی بوده است که بتواند در مقابل خواننده و خوانش‌های متفاوت وی آیینگی کند.

در اینجا ابتدا باید توضیحات مختصری دربارهٔ لقب لسان‌الغیب و پیشینهٔ شکل‌گیری و رواج آن به دست داده شود تا در ادامه موضع پژوهش حاضر دربارهٔ علت تأویل‌پذیری غزل‌های حافظ معین و به این توضیح پرداخته شود که علت امکان تفأل‌زدن به دیوان حافظ، لسان‌الغیب بودنِ «مؤلفِ متن» است یا شگردهای هنریِ به‌کاررفته در «متن». نگارنده به‌هیچ‌روی منکر مقام بلند فکری و جایگاه رفیع خواجهٔ شیراز در عرصه‌های معرفتی نیست؛ اما به‌عنوان یک پژوهشگر که از دریچهٔ عقلانیت به متن نگاه می‌کند، بر آن عقیده است که امکان تأویل و تفسیرپذیری‌های متعدد و توانمندی‌های دیوان حافظ برای تفأل، مسئله‌ای کاملاً هنری و شکلی (اعم از مسائل زبانی و معنایی- محتوایی) است. درمجموع می‌توان گفت، علت امکان تفأل‌زدن به دیوان حافظ را بیش‌ازآنکه به مقام معرفتی حافظ به‌عنوان یک عارف بتوان نسبت داد، باید در توانمندی‌های شگرف حافظ به‌عنوان یک هنرمند بزرگ در ایجاد متنی خلاق جست‌وجو کرد. لسان‌الغیب لقبی است که در ادوار مختلف هم به خود حافظ و هم به دیوان وی اطلاق شده است. کهن‌ترین شاهدی که تا امروز دراین‌باره دردست است، کتاب *منتخب جواهرالاسرار* آذری اسفراینی یا طوسی (۷۸۴- ۸۶۶ ق) نوشته‌شده در سال ۸۴۰ ه.ق است که در آن به خود حافظ لسان‌الغیب اطلاق شده است. (وی از شاگردان و مریدان شاه نعمت‌الله بود که پس‌از هجرت به هند در دربار سلطان احمدشاه بهمنی ملک‌الشعرا شد. به تمایلات صوفیانه و ارتباط شیخ آذری با شبه‌قاره باید توجه داشت؛ چراکه با

نتیجه‌گیری‌هایی که در ادامه خواهد آمد، مرتبط خواهد بود.) پس از *جواهر الاسرار*، در *تذکرهٔ دولت‌شاه* سمرقندی (تألیف ۸۹۲ ق) و *نفحات الانس* و *بهارستان* جامی (متوفای ۸۹۸ ق) در نیمهٔ دوم سدهٔ نهم به خود حافظ لسان‌الغیب اطلاق شده است. علاوه‌براین به دیوان حافظ نیز «لسان‌الغیب» گفته‌اند: از کهن‌ترین نمونه‌ها، مقدمهٔ دیوان حافظ است که به سرپرستی شاهزاده فریدون میرزای تیموری در سدهٔ دهم جمع‌آوری شد. البته در رساله‌ای بازخوانده به میرسیدعلی همدانی، صوفی بزرگ ایرانی معاصر حافظ در شبه‌قاره هم به دیوان وی لسان‌الغیب اطلاق شده که به دلایلی باید آن را نوشتهٔ مریدان او دانست و نه خود میرسیدعلی همدانی (ر.ک جلالی، ۲۰۱۶). در اینجا به‌اجمال به دو نکته دربارهٔ ارتباط‌داشتن یا نداشتن حافظ با صوفیه و عارف‌بودن یا نبودن او اشاره می‌شود؛ یکی نظر جامی و دیگری نظر علامه محمد قزوینی. به گفتهٔ نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۱۷ه.ق – م ۸۹۸ه.ق) صوفی بزرگی که کم از یک سده پس‌از حافظ می‌زیسته است، «شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، رحمهٔ الله تعالی، وی لسان‌الغیب و ترجمان الاسرار است. بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقیه که در کسوت صورت و لباس مجاز بازنموده است. هرچند که معلوم نیست که وی دست ارادت پیری گرفته و در تصوف به یکی ازین طایفه نسبت درست کرده [باشد] اما سخنان وی چنان بر مشرب این طایفه واقع‌شده است که هیچ‌کس را آن اتفاق نیفتاده [...] هیچ دیوان به از دیوان حافظ نیست اگر مردْ صوفی باشد» (*نفحات‌الانس*، ۱۳۷۰: ۶۱۱). علامه قزوینی در معرفی یکی از نسخه‌هایی که برای تصحیح دیوان حافظ از آن استفاده کرده است (نسخهٔ نخجوانی که آن را متعلق به نیمهٔ نخست سدهٔ نهم و پیش‌از آن دانسته است) می‌نویسد: «از القاب و نعوتی که این کاتب بسیار نزدیک به عصر خواجه و شاید معاصر خواجه در حق او نگاشته؛ یعنی، «المولی العالم الفاضل، ملک القرّاء و افضل المتأخّرین» بدون اینکه هیچ عبارتی دیگر دال بر اینکه وی از مشاهیر عرفا و صوفیهٔ عصر خود بوده از قبیل قطب السّالکین، فخر المتألّهین، ذُخرالاولیا، شمس‌العرفا، عارف معارف لاریبی، واقف اسرار غیبی، و مثال‌هایی مانند آن که در نسخ جدیده معمولاً بر اسم او می‌افزایند، در حق او استعمال کرده باشد، شاید بتوان استنباط کرد که خواجه در عصر خود بیشتر از زمرهٔ علما و فضلا و

دانشمندان به قلم می‌رفته تا از فرقهٔ عرفا و صوفیه» (ص ۴۵-۴۶).

در تعلق‌خاطر حافظ به معارف فکری و عرفانی هیچ شکی نیست؛ اما حافظ را نمی‌توان وابسته به دستگاه تصوف یا همچون مولانا و عطار کاملاً عارف دانست. (چنانکه این سخن بهاءالدین خرمشاهی دراین‌باره مشهور است که «حافظ انسان کامل نیست؛ بلکه کاملاً انسان است»). با توجه به قراین می‌توان گفت ریشه‌ها و سرچشمه‌های خوانش یک‌سویه و یکسره عرفانی از اشعار حافظ را باید در محیط متصوفه، خاصه در شبه‌قاره جست‌وجو کرد. در چنین محیطی از چهرهٔ حافظ تصویری همچون عارفی کامل ساختند، گو اینکه خود حافظ را هم تأویل کردند؛ و همین امر باعث شد که در آن محیط تا به امروز شرح‌هایی یک‌سویه و با خوانشی آزاد و تماماً عرفانی بر اشعار حافظ نوشته شود؛ شرح‌هایی همچون شرح عرفانی ختمی لاهوری و *لطیفهٔ غیبی* از محمد دارابی، در سدهٔ یازدهم و *بدر الشّروحِ* اکبرآبادی، در قرن دوازدهم. درطی این‌گونه خوانش‌های یکسره عرفانی از شعر او، حافظ را و نیز دیوان او را لسان‌الغیب خواندند و ازآن‌پس تفأل‌زدن به دیوان او رواج یافت. مخلص کلام آنکه علت امکان تفأل‌زدن به دیوان حافظ را نه در لسان‌الغیب‌بودن حافظ به‌عنوان مؤلف متن، بلکه در ویژگی‌های هنری خود متن باید جست‌وجو کرد.

وجود مبانی نظری و عملی تفسیر و تأویل در ایران پیش‌از عصر حافظ

پیشینهٔ هرمسانگی و تأویل‌های عملی در ایران به‌پیش از اسلام و دست‌کم به مانویه برمی‌گردد. بعداز اسلام نیز با جریان فکری اسماعیلیه روبه‌روییم که مبنای رویکرد و روش آن بر پایهٔ تأویل است و جدی‌ترین مباحث را درطی چند قرن هم در عرصهٔ مباحثات نظری و هم در آفرینش متونی در تأویل عملی، جریان‌های جدی‌ای ایجاد کردند؛ برای نمونه *کشف‌المحجوب* سجستانی (هانری کربن در ترجمه برای برابر نهاد و معادل «هرمنوتیک»، کشف‌المحجوب را پیشنهاد می‌دهد: یعنی، آشکارکردن یا چهره‌گشودن از معنای پنهان) آثار ناصرخسرو (مانند *وجه‌دین*، *خوان اخوان*)، رسالهٔ *معراج‌نامهٔ* ابن‌سینا و ... و از آن مهم‌تر، تأویل‌های عملی در آثار و بلکه سبک زندگی فردی عرفای بزرگ ایران‌زمین است. اساساً روش‌شناسی و متدولوژی عارفان بزرگ ایرانی را در برخورد با نه‌تنها متن، بلکه با همهٔ

پدیده‌های پیرامونشان را می‌توان تأویل دانست. عرفای بزرگ ما هر پدیده‌ای را که با آن روبه‌رو بوده‌اند تأویل می‌کرده‌اند؛ گو اینکه همه‌چیز متنی را می‌ماند که می‌توان آن را تأویل کرد؛ از صدای پتک، صدای پرندگان، کلمات فروشندگان دوره‌گرد، تا اصطلاحات صرف‌ونحو، مهره‌های شطرنج، و ... با این توضیح، تکلیف متون پیداست و می‌توان تصور کرد از متونی که به لحاظ ماهیت زبانی که خصیصه‌ای بلاغی دارند (اعم از متون ادبی و حتی متون قدسی) چه تأویل‌هایی توسط اهل عرفان انجام شده است. تأویل‌های عارفانه‌ای که ابوبکر شبلی و ابوسعید ابوالخیر از اشعار عاشقانه داشته‌اند، تأویل‌های شگرف ابن‌عربی، خوانش‌ها و تأویل‌های عجیب شمس تبریزی در مقالات شمس، تأویل‌های مولوی (برای نمونه آنچه افلاکی در مناقب‌العارفین دربارهٔ تأویل شگرف و سخت دورازذهن مولوی از شعرهایی که زنان پریشان‌کار بغداد برای جلب مشتری می‌خوانده‌اند،) همه و همه نمونه‌هایی از هرمسانگی و تأویل‌های عملی در تاریخ فرهنگ و هنر ایران‌زمین‌اند. می‌توان گفت تأویل نزد عرفا، «آزادی بی‌قیدوشرط‌دادن به ذهن برای جولان در فضای بی‌کران تداعی‌ها» بوده است.

سخن نگارنده آن است که هم در عرصهٔ نظر نمونه‌هایی از سنت هرمسانگی در متون کهن ایرانی وجود دارد و هم در تأویل‌های عملی؛ پس نباید شگفت دانست که هنرمند بزرگی چون حافظ در آفرینش خلاق‌ترین برگه‌های هنری، ولو به شکلی خودآموخته ازین تأملات سودجسته‌باشد.

نمونه‌هایی از مباحث گذشتگان در متون ادبی دربارهٔ رابطهٔ لفظ و معنا، و فهم و ادراک متن

برخی از هنرمندان قدیم از دیرباز به مسائلی همچون رابطهٔ «لفظ» یا «صورت» با «معنا»، اعتنا داشته‌اند و در عرصهٔ نظریه، گاه مطالب دقیقی را مطرح کرده‌اند (اگرچه نه به‌دقت و با مو-شکافی‌های امروز). در اینجا برای نشان‌دادن سابقهٔ وجود برخی تأمل‌ها و ژرف‌نگری‌ها در آثار ادیبان ایرانی به‌اجمال تنها به یادکردِ چند نمونه اشاره می‌شود:

برای نمونه آنجا که انوری در مدح سلطان سنجر سلجوقی می‌گوید:

«در جهانی و از جهان بیشی همچو معنی که در بیان باشد»

در حقیقت به توانش‌های معناییِ متعددِ متن اشاره می‌کند: یک متن واحد و چندین معنا. همچنین موارد زیر:

- نظارگیان روی خوبت چون در نگرند از کران‌ها
در روی تو روی خویش بینند زین جاست تفاوت نشان‌ها
(انوری)

ای جهان لفظ و تو درو معنی هم ازو بیش و هم بدو اندر
(انوری)

چه عجب شعر انوری را نیز معنی اندر بیان نمی‌گنجد
(انوری)

همچو معنی که در بیان باشد در جهانی و از جهان بیشی
(انوری: قطعات)

به هیچ صورتی اندر نباشد اینهمه معنی به هیچ سورتی اندر نباشد این‌همه آیت
(سعدی)

بیا و حال اهل درد بشنو به لفظ اندک و معنی بسیار
(حافظ)

نمونهٔ دیگر *گلشن راز* است. در سال ۷۱۰ ق (۸۰ سال پیش‌از فوت حافظ) یکی از مشایخ خراسان در نامه‌ای پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که کتاب *گلشن راز*، پاسخ‌های منظوم شیخ محمود شبستری بدان پرسش‌هاست. یکی از این سؤال‌ها و پاسخ جناب شبستری دربارهٔ لفظ و معنی، چیستی تفکّر، و حتی روش فهم و تأویل است. تنها چند بیت را ازین منظومه ببینیم:

نبشته نامه‌ای در باب معنی فرستاده برِ ارباب معنی
به نظم آورده و پرسیده یک‌یک جهانی معنی اندر لفظ اندک

نخست از فکر خویشم در تحیّر چه چیز است آنکه گویندش تفکّر
چه بود آغاز فکرت را نشانی سرانجامِ تفکّر را چه خوانی؟

پاسخ شبستری:

ندارد عالم معنی نهایت کجا بیند مراو را لفظْ غایت
هرآن معنی که شد از ذوق پیدا کجا تعبیرِ لفظی یابد او را
چو اهل‌دل کند تعبیرِ معنی به مانندی کند تعبیرِ معنی
به نزد من چو الفاظِ مؤول بر آن معنی فتاد از وضع اوّل،
هرآن کس کو شناسد این سه حالت بداند وضع لفاظ و دلالت
بگفتم وضع الفاظ و معانی تو را؛ سربسته گر خواهی بدانی
نظر کن در معانی سوی غایت لوازم را یکایک کن رعایت ...

مولانا در دفتر چهارم *مثنوی* دربارهٔ خوانش‌های خلاق از متن، لایه‌های پنهانِ معنایی و تودرتوی متن، و به درکشیدن معنی باطنی از متن می‌گوید:

«نقش ظاهر بهر نقش غایب است وان برای غایبِ دیگر ببست
تا سوم، چارم، دهم برمی‌شمر این فواید را به مقدارِ نظر»

در این شعر مولانا سخن از لایه‌های معنایی متن است؛ به تعبیر دیگر، میزان فهمِ متن، بستگی دارد به «میزان توانمندی و خلاقیتِ ذهنیِ خواننده»یعنی، ازنظر مولانا هرچه ذهنِ خواننده توانمندتر و خلاق‌تر باشد معانی پنهانی‌تری درمی‌یابد. یا وقتی‌که حافظ می‌گوید:

«در ره عشق نشد کس به‌یقین محرم راز هرکسی برحسب فهم گمانی دارد»،

قزوینی(برحسب فکر) نظری شبیه به تئوری‌های امروز مبنی بر «تکثر معنا» و «بازبستگیِ معنا به خواننده» دارد. نمونهٔ دیگر عین‌القضات همدانی است که نظریهٔ او دربارهٔ «رابطهٔ خواننده و معنای شعر» با نظریهٔ «دریافتِ خواننده» (Reader- Response theory) در هرمنوتیک جدید همخوانی دارد. نظریه‌ای که از خوانش خواننده مدار یا خوانش مؤلف

محور سخن می‌گوید و بحث کلی آن این است که در مواجهه با متون خلاق، این خواننده است که از معنای متن رمزگشایی و به تعبیری اصلاً متن را معنا گذاری می‌کند؛ نه مؤلف آن. عین‌القضات در نامه‌هایش می‌نویسد: «جوانمردا! این شعرها را چون آیینه‌دان؛ آخر دانی که آیینه را صورتی نیست در خود؛ اما هرکه درو نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هرکسی از او آن تواند دید که نقدِ روزگارِ او بُوَد و کمالِ کارِ اوست. و اگر گویی شعر را معنی آن است که قائلش خواست و دیگران معنیِ دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید صورتِ آیینه، صورتِ رویِ صیقل است که اول آن صورت نمود؛ و این معنی را تحقیق و غموضی هست.» (عین‌القضات، ۱۳۷۷، ۲۱۶: ۱)

باری، غرض از بیان این مقدمات نشان‌دادن این نکته بود که زمینهٔ نظری و نیز تجربه‌های عملی برای ظهور شخصی مثل حافظ آماده بوده است. بحث بر آن است که حافظ ابتدا به‌عنوان «خواننده»، براساس همین آشنایی‌هایی که با ظرفیت‌های زبان و فرم‌های هنری در «خوانش» آثار دیگران کسب کرده است، در ادامه چگونه به‌عنوان یک «مؤلف» و هنرمندی بزرگ، دست به «خلق» اثری زده است که قابلیت تفسیرپذیری‌های متعدد داشته و بنا به مقدمات ذهنی خوانندگان مختلف بتواند موجد معانی متعدد باشد.

فرضیهٔ نگارنده آن است که هنرمندان بزرگ و قدیم ما، و در اینجا حافظ به این نکته پی برده بودند که اثری هنری‌تر است که بتواند احتمالات معناییِ بیشتری ایجاد کند. نهایت کوشش شاعرانی که به این نکته پی برده بودند، آفرینش اثر هنری‌ای بود که بتواند با ایجاد بیشترین امکانات معنایی، موجد بیشترین التذاذ هنری در خواننده شود و نیز طیف گسترده‌تری از مخاطبان را به خود جذب کند. خاصیت آیینگیِ متن، و حضور فعال خواننده در رمزگشایی و بلکه معناگذاری آن، و درمجموع توانش تفسیرپذیری‌های متعددِ غزل‌های حافظ، مهم‌ترین ویژگی‌ای است که باعث شده است حافظ «لسان غیب» شود و بتوان به دیوانش تفأل زد. یکی از شگردهای حافظ، به‌کارگیریِ هنری است برای ایجاد شرایطی در جهت قطعیت نداشتن معنا در متن؛ و آن به‌کار بردنِ دست‌کم دو نشانه از دو نظام و زمینهٔ

متفاوت معنایی در متن توسطِ مؤلف است که از طریق تضعیف و تقویت (و درمجموع، تعلیقِ) معنایی یکدیگر، موجد چندین احتمالِ معنایی در متن شده، راه را بر قطعیتِ معناییِ متن می‌بندد. در این شگرد، هنرمند در سراسرِ متن، نشانه‌هایی را قرار می‌دهد که هم‌زمان هم نقش «قرینهٔ صارفه» را بازی می‌کنند و هم نقش «قرینهٔ معینه»؛ یعنی، در میان امکانات و احتمالاتِ معنایی و تفسیریِ ممکن (مثلاً عاشقانه، عارفانه)، یک نشانه هم‌زمان معنای مثلاً عاشقانه را تقویت و معنای عارفانه را تضعیف، و نشانهٔ دیگر، معنای عارفانه را تقویت و معنای عاشقانه را تضعیف می‌کند. این ویژگی خواننده را در ترجیح یکی ازین شقوق و احتمالات معنایی بر دیگر احتمالات و معانی ممکن، دچار تردید می‌کند و از منظری دیگر او را در انتخاب معنای متن از میان این معانیِ ممکن و متعدد، مخیّر می‌سازد. این تعلیق از گونهٔ ابهام هنری است و درواقع با خلقِ متنی تأویل‌پذیر، به خواننده اجازه می‌دهد خود از معنای متن رمزگشایی کند و به تعبیری متن را معنا گذاری کند. درین‌حالت، خواننده نقشی فعال را در فهم متن بازی می‌کند و همین شرکت در معناگذاری یا دست‌کم انتخاب معنا از بین امکانات مختلف معنایی، یکی از دلایل التذاذ هنریِ خواننده است.

مقایسهٔ سروده‌هایی از شاه نعمت‌الله ولی و غزلی هم‌روال از حافظ:

در دیوان شاه نعمت‌الله ولی، صوفی بزرگ معاصر حافظ، پنج غزل و یک دوبیتیِ هم‌روال با غزل معروف حافظ با این مطلع وجود دارد:

دل سراپردهٔ محبت اوست دیده آیینه دار طلعت اوست

(البته گاه با وزن و ردیف یکسان و قافیهٔ متفاوت) اما به‌راستی چرا سروده‌های شاه نعمت‌الله همانند غزل حافظ بدین‌شکل تفسیرها و تأویل‌های متعدد را برنمی‌تابد؟ (مثلاً هم عاشقانه و هم عارفانه) در اینجا با مقایسهٔ نشانه‌های زبانیِ چند غزلِ هم‌روال (هم‌وزن و قافیه) از شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۰– ۸۳۴ ه.ق)، عارف و صوفیِ هم‌عصرِ حافظ، با غزلی از حافظ (م ۷۲۷– ۷۹۲ ه.ق) به نشان‌دادن این موضوع پرداخته می‌شود که حافظ، هنرمندانه نشانه‌های زبانی را

به‌گونه‌ای به‌کاربرده است که متن چندمعنایی است و می‌توان از آن دست‌کم دو خوانشِ توأمان عارفانه و عاشقانه داشت؛ اما در غزل‌های شاه نعمت‌الله، نشانه‌های زبانی و معنایی، متن را یک‌سویه کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که تنها می‌توان از آن‌ها برداشتی عارفانه داشت.

سروده‌های شاه نعمت‌الله ولی:

غزل شمارهٔ ۳۳۰

همه عالم حجاب حضرت اوست — روح اعظم نقاب حضرت اوست
قطب عالم که مظهر عشق است — سایهٔ آفتاب حضرت اوست
عقل کل نفس کل بر عارف — یک‌دو حرف از کتاب حضرت اوست
می خمخانهٔ حدوث و قدم — بخشش بی‌حساب حضرت اوست
دل ما سوخت آتش عشقش — خوش‌دلی کو کباب حضرت اوست
راز خود خواستم که گویم باز — فکر من از خطاب حضرت اوست
در خرابات عشق سید ما — رند مست خراب حضرت اوست

در این غزل امکان برداشت‌های متعدد از این منظر که بتوان هم آن را عاشقانه دانست و هم عارفانه، وجود ندارد و غزل یکسره عرفانی است؛ اما چرا؟ نشانه‌هایی زبانی در متن وجود دارد که یکسره دلالت بر عارفانه‌بودنِ متن دارند. کاررفت مصطلحاتِ عرفانی نظیر «حجابِ حضرت»، «روح اعظم»، «قطب»، «عقل کل»، «حدوث و قدم» باعث شده‌اند که تنها معنای ممکن برای برداشت از متن، معنایی عرفانی باشد. این مصطلحات راه را بر امکان خوانش‌های دیگر از آن‌گونه خوانش عاشقانه می‌بندد. خواهیم دید که چنین واژگانی در غزل حافظ جایی ندارند.

غزل شمارهٔ ۳۳۱

جان عالم فدای حضرت اوست — شاه شاهان گدای حضرت اوست
در نظر این‌وآن نمی‌آید — دیده خلوت‌سرای حضرت اوست
در دلم غیر او نمی‌گنجد — دیگری کی به‌جای حضرت اوست

همه‌کس آشنای خود یابد هر که او آشنای حضرت اوست
من ز خود فانی‌ام به او باقی این حیات از بقای حضرت اوست
زاهدان در هوای حور و بهشت دل من در هوای حضرت اوست
نعمت‌الله که میر مستان است نزد رندان عطای حضرت اوست

مصطلحات «فانی»، «باقی»، «زاهد»، و این معنای رایج در میان عارفان که عارف نه در پی حور و قصور بلکه در پی «رؤیت» خداوند در بهشت است (که در متون متعدد عرفانی نظیر *اللّمع فی التصوف* آمده است) و نیز ردیف «حضرت» [اوست] که به‌گونه‌ای به‌کاربرده شده است که بیانگر مقامی الوهی و بدون‌دسترس است تا مقامی انسانی، باعث یک‌سویه و عرفانی‌بودن متن شده است.

غزل شمارهٔ ۳۳۲

همه عالم فدای خدمت اوست هر چه باشد برای خدمت اوست
خانهٔ روشنست دیدهٔ ما آری آری سرای خدمت اوست
پادشاه سریر هفت‌اقلیم بندگانه گدای خدمت اوست
نبود از خدای بیگانه هر که او آشنای خدمت اوست
حاصل بحر و کان به‌وقت سخا خورده‌ای از عطای خدمت اوست
آفتاب سپهر عز و جل جام گیتی‌نمای خدمت اوست
عرش اعظم که تخت سید ماست بر هوا از هوای خدمت اوست

تصریح در بیت چهارم که واژهٔ «او» در ردیفِ شعر «خداوند» است، «عز و جل»، «عرش اعظم»، «سیّد»، زبانِ شطح‌گونه و مبالغه‌آمیزِ متن که هرآنچه در عالم است همه ریزه‌خوارِ خوانِ «او» و ذره‌ای در «خدمتِ» «او» است، ذهن را از برداشتی عاشقانه به‌نحوی‌که بتوان «او» را یکِ انسان دانست، بازمی‌دارد. این مبالغهٔ شطح‌آمیز خاصه در بیت پایانی نمودی بارز دارد: «عرش اعظم» که تختگاهِ «سید» یعنی، خودِ شاه نعمت‌الله است؛ ازاین‌رو در هوا قرار دارد که در خدمت خداوند باشد.

غزل شمارهٔ ۳۳۳

جان ما بندهٔ محبت اوست — زندگی در حضور حضرت اوست
نور خلوت‌سرای دیدهٔ ما — پرتوی از شعاع طلعت اوست
کشتهٔ تیغ عشق شد دل ما — دل مسکین رهین منت اوست
میر مستان خلوت عشقم — این سعادت مرا ز دولت اوست
دور گردید ساقیا جامی — جان ما را بده که نوبت اوست
ما از او غیر او نمی‌خواهیم — طلب هرکسی به همت اوست
سید ما که نعم‌الله است — عاشق رند مست حضرت اوست

«حضرت»، زبان شطح‌آمیز و خود را «میر مستان» خواندن (که در سروده‌های قبل و خاصه در مقطع سروده‌ها دیده می‌شود)، باده‌دادن به جان و معنی و الفاظی ازاین‌دست، متن را یک‌سویه عارفانه کرده است. «حضرت»ی (: بارگاهی) که سید (نعمت‌الله) «عاشق و رند و مست» آن است، تنها حضرت و بارگاه خداوند می‌تواند باشد. و این‌همه باعث شده است تا نتوان معانی دیگری از متن دریافت.

غزل شمارهٔ ۳۳۴

همه عالم ظهور حضرت اوست — همه وابستهٔ محبت اوست
هرچه اندر وجود موجود است — غرق بحر محیط رحمت اوست
تو منی من توام دویی بگذار — این‌همه نزد ما هویت اوست
تو عزیزی عزیز خواهی بود — زان که این عزت تو عزت اوست
همه را خدمت خوشی می کن — چون همه خادمان خدمت اوست
هر خیالی که نقش می‌بندم — معنی‌اش صورتی ز کسوت اوست
همه مُنعَم به نعمت‌الله‌اند — هرچه بینیم عین نعمت اوست

معانی‌ای ازاین‌دست که «ظهور» و این معنی که همهٔ عالم جلوه‌ای از ظهورات «او» است؛ وابستگیِ همه‌چیز پس از ظهور به «محبتِ او»، مفهوم وحدت که «تو منی، من توام»، این

شطح که همه‌چیز نعمت‌دادهٔ نعمت‌الله هستند و درعین‌حال همه‌چیز «عینِ نعمتِ اوست» و واژگانی نظیر «هویت» همه دلالت بر عارفانگی متن دارند.

دوبیتی شمارهٔ ۲۹

دل تو خلوت محبت اوست جانت آیینه دار طلعت اوست
آینه پاک دار و دل خالی که نظرگاه خاص حضرت اوست

واژهٔ «حضرت» و این معنی که «آیینه» یعنی، دلِ انسان (که خود این استعاره در متون عرفانی فراوان به کار می‌رود) «نظرگاهِ حضرتِ اوست» راه را بر خواننده می‌بندد که «او» را کسی جز خداوند دریابد.

غزل حافظ و تحلیل آن:

دل سراپردهٔ محبت اوست دیده آیینه دار طلعت اوست
من که سر درنیاورم به دو کون گردنم زیر بار منت اوست
تو و طوبی و ما و قامت یار فکر هر کس به‌قدر همت اوست
گر من آلوده‌دامنم چه عجب همه عالم گواه عصمت اوست
من که باشم در آن حرم که صبا پرده‌دار حریم حرمت اوست
بی‌خیالش مباد منظر چشم زان که این گوشه جای خلوت اوست
هر گل نو که شد چمن‌آرای ز اثر رنگ و بوی صحبت اوست
دور مجنون گذشت و نوبت ماست هرکسی پنج روز نوبت اوست
ملکت عاشقی و گنج طرب هرچه دارم ز یمن همت اوست
من و دل گر فدا شدیم چه باک غرض اندر میان سلامت اوست
فقر ظاهر مبین که حافظ را سینه گنجینهٔ محبت اوست

حافظ در این غزل، توأمان نشانه‌هایی را به‌کارگرفته است که یکی عارفانه و دیگری عاشقانه است. نشانه‌های عارفانه یکدیگر را تقویت می‌کنند و نشانه‌های عاشقانگی را

تضعیف. همین‌گونه نشانه‌های عاشقانه تقویت‌کنندهٔ یکدیگرند و تضعیف‌کنندهٔ معنای عارفانه. واژگان و معانی‌ای نیز که به هردو صورت می‌توانند قابل‌فهم باشند؛ یعنی، به‌گونه‌ای به‌کاررفته‌اند که معنای قطعی را بیان نمی‌کنند؛ این قابلیتِ دوگانه‌خوانی و فهم دوسویه را افزایش می‌دهند.

الف. نشانه‌های عارفانگی: معنای بیت دوم و سوم، واژهٔ «همت»، واژهٔ «فقر»

ب. نشانه‌های عاشقانگی: واژگان «دل»، «محبت»، «دیده»، «طلعت»، «صبا»، «چشم»، «خلوت»، تقارن «گل» و «چمن»، «ملکت عاشقی»، «مجنون» (که نماد شیفتگی است و اشاره به داستانِ او)، و معانی‌ای نظیر فداشدن در برابر معشوق، و «آلوده‌دامنیِ» عاشق در برابر «عصمتِ» معشوق

ج. نشانه‌های تأویل‌شدنی به هر دو معنی: بیت سوم که «او» را هم عارفانه یعنی، «خداوند» (بنا به معنایی عرفانی که در غزل شاه نعمت‌الله نیز آمده بود که عارف به‌دنبال حور و قصور نیست بلکه تنها «رؤیتِ» او را می‌جوید) می‌توان دانست و هم معشوق (با خوانشی رندانه و لحنی زاهد ستیزانه که تو را حور و قصور و ما را معشوق) خاصه اینکه «یار» واژه‌ای است عاشقانه که توأمان این «معنای» عارفانه را تضعیف می‌کند؛ اما درعین‌حال واژه‌ای است که قابلیتِ فهم عارفانه را نیز دارد که بنا به سنتِ ادبیاتِ تمثیلیِ عارفانه، از خداوند به‌عنوان معشوق یاد می‌شود. واژهٔ «فقر» در بیت پایانی که هم «فقر ظاهر» است و هم تداعی‌گر «فقرِ» عرفانی.

درمجموع، در این غزل، حافظ واژگان و معانی را به‌گونه‌ای به‌کاربرده است که «او» را هم می‌توان خداوند دانست و هم «آدمی». حافظ هرگز مانند شاه نعمت‌الله از واژگانی مانند «قطب»، «روح اعظم»، «عرش» و نیز معانی‌ای که دال بر شطحیات صوفیانه داشته باشد بهره نبرده است. در غزل حافظ نشانه‌های عارفانگی و عاشقانگی توأمان یکدیگر را تضعیف و تقویت می‌کنند و همچنین نحوهٔ به‌کارگیریِ واژگان و معانی‌ای که توأمان درک می‌شوند به هردو سنخ معنا را دارند؛ درمجموع باعث شده است که متن متناسب برای خوانش‌های متعدد باشد؛ برخلاف سروده‌های شاه نعمت‌الله که به‌دلیل تک‌وجهی و تک‌بعدی‌بودن معنا،

قابلیت هنری غزل حافظ را نداشته و ندارند. امکان خوانش‌های متعدد از متن غزل‌های حافظ این امکان را در اختیار خواننده می‌گذارد تا بنابه رویکردهای امروزی، با امکان معناگذاری متن، به اوج «لذت کشف» برسد.

جمع‌بندی

پس از وفات حافظ برای نخستین بار از سروده‌های او تفسیر و خوانش‌هایی یکسره عرفانی انجام شد. این خوانش یک‌سویه از محیط متصوفهٔ شبه‌قاره شکل گرفت. با توجه به خوانش یکسره عارفانه از شعر و شخصیت حافظ، در مواردی به شعر وی و در مواردی به خود وی لسان‌الغیب اطلاق شد. ازین‌پس بود که تفأل‌زدن به دیوان وی آغاز شد؛ نکتهٔ مهم در اینجا علت امکان تفأل‌زدن به دیوان خواجهٔ شیراز برخلاف دیگر دیوان‌های شعری است؛ امکانی که باید آن را در ویژگی‌های خاص زبانی، شکلی و شگردهای هنری‌ای دنبال کرد که در آثار هنری حافظ به خلاق‌ترین شکل ممکن ایجاد شده‌اند. بسیاری از این شگردهای هنری را می‌توان با بلاغت سنتی (دانش‌های بیان، بدیع و معانی) توضیح داد؛ اما بخشی ازین شگردها نیز خارج از این زمینه‌های بلاغی‌اند. برخی مباحث نظری و خاصه نمونه‌های عملی تفسیر و تأویل و دقت در رابطهٔ میان لفظ، معنی، نقش خواننده در فهم متن، در تاریخ و فرهنگ ایران‌زمین دارای نمونه‌ها و پیشینه‌ای طولانی است. این دانشی است که امروزه مباحثی بسیار دقیق و حوزه‌ای بسیار گسترده‌تر یافته و از آن با عنوان هرمنوتیک یاد می‌شود. با توجه به وجود همین زمینه‌ها و پیشینه‌هاست که هنرمندی بزرگ چون حافظ به‌نوعی به این آگاهی رسیده بود که وظیفهٔ هنرمند خلق فرم است و وظیفهٔ فرم خلق معنا؛ یعنی، اثری هنری‌تر است که بتواند با ایجاد بیشترین امکانات معنایی، موجد بیشترین التذاذ هنری در خواننده شود و نیز طیف گسترده‌تری از مخاطبان را به خود جذب کند. حافظ شگردهایی را برای رسیدن به این مسئله در پیکرهٔ برخی از آثار برجستهٔ خودآگاهانه به‌کارگرفته است؛ شگردی هنری که ناظر به پیکرهٔ متن است و هدف آن را می‌توان ایجاد شرایطی در جهت گسترش بخشیدن به توانش تفسیرپذیری متن دانست.

منابع

انوری، محمد بن محمد (۱۳۷۶). *دیوان انوری*. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. ۲ ج. علمی و فرهنگی: تهران.

جلالی، محمدامیر (۲۰۱۶). «میرسیدعلی همدانی و خوانش هرمنوتیکی اشعار حافظ؛ تحلیل رساله‌ای بازخوانده به میرسیدعلی همدانی و بررسی جایگاه آن در تاریخچهٔ شرح اشعار حافظ». *مجموعه مقالات اجلاس بین‌المللی میرسیدعلی همدانی*، پاکستان، لاهور: دانشگاه پنجاب و خانهٔ فرهنگ جمهوری اسلامی ایران.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷). *دیوان حافظ*، به تصحیح قزوینی- غنی. به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۳). *شرح شوق*. ۵ ج. تهران: قطره.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *سعدی در غزل*. تهران: نیلوفر.

رضی، احمد (۱۳۸۲). *تأویل‌پذیری عرفانی دیوان حافظ*، *متن پژوهی ادبی*، *دورهٔ ۷*، *شمارهٔ ۱۷*، ص ۱۰۱-۱۲۰.

سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۹۳). *بوستان* (سعدی نامه). به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

شاه نعمت‌الله ولی (۱۳۷۴). *دیوان شاه نعمت‌الله ولی با مقدمهٔ سعید نفیسی*. تهران: نگاه.

شبستری، شیخ محمود (۱۳۸۲). *گلشن راز*. متن و شرح بر اساس قدیمی‌ترین و مهم‌ترین شروح گلشن راز، به اهتمام کاظم دزفولیان، تهران: طلایه

صحرایی، قاسم، حسنی جلیلیان، محمدرضا، حیدری، علی، رحیمی هرسینی، بهنوش (۱۳۹۶). «*نوعی مجاز با دلالت دوگانه (حقیقی و غیرحقیقی) شگردی برای گسترش دامنهٔ معنی در ابیات حافظ*»، *زبان و ادب فارسی*، *سال ۷۰*، *شماره ۲۳۵*، بهار و تابستان.

مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۹۶). *مثنوی معنوی*. به تصحیح محمدعلی موحّد، ۲ج، تهران: هرمس.

همدانی، عین‌القضات (۱۳۸۷). *نامه‌های عین‌القضات همدانی*. به تصحیح و مقدمهٔ علی‌نقی منزوی، ۳ ج، تهران: اساطیر.