[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]

[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

بررسی معنی‌شناختی تخلص «حافظ» به‌مثابهٔ استعارهٔ مرکزی

سید علی قاسم‌زاده*

اسماعیل گلرخ ماسوله**

چکیده

یکی از عناصر شعر و غزل فارسی تخلص است که علاوه‌بر نشان‌دارکردن شعر به نام شاعر، گاه به‌معنای دیگری نیز ایهام دارد. تخلص در شعر شاعرانی مثل حافظ ـ‌که منظومهٔ فکری خاص و منسجمی دارند‌ـ به‌صورت استعاره‌ای اصلی یا مرکزی در تعیین دستگاه فکری آنها دخالت دارد. در این مقاله، تخلص حافظ از منظر مؤلفه‌های معنی‌شناختی، چون تقابل و ترادف با واژگان خاص و کلیدی شعر حافظ، که برآمده از حساسیت‌های فکری و زیستی او بوده است، در متن شعر واکاوی شد. از نتایج تحقیق برمی‌آید که نام شعری او نیز به‌شکلی پرتحرک و شناور تحت تأثیر زبان و افکار او قرار دارد و به‌کمک ظرفیت‌های معنی‌آفرینی برخی واژه‌ها در خدمت انتقال ساختار اندیشه و نظام معنایی اشعار او است و تخلص حافظ استعارهٔ مرکزی غزلیات اوست.

کلیدواژه‌ها: استعارهٔ مرکزی، تخلص، حافظ شیرازی، معنی‌شناسی.

*دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی (ره) s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

**دانشجوی دکتری دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی (ره) es.golrokh@edu.ikiu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۷/۹/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۸/۷/۲۷

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ ۸۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

۱. مقدمه

کیفیت اندیشه و نوع نگاه شاعر به زندگی را از سبک و زبان شعر او می‌توان دریافت. یکی از عناصر سازندهٔ سبک و زبان شاعر گزینش واژه‌هایی است که در فرآیند شکل‌دهی به متن، از رهگذر وسعت‌دادن به ظرف واژه، به گسترهٔ معنی یاری می‌رساند؛ علاوه‌براین، می‌تواند نمایندهٔ ذوق و اندیشهٔ او باشد و به‌کمک ظرفیت‌های مفهومی نماد و استعاره به ژرفای صورت و معنا در متن بیفزاید. گسترهٔ عملکرد این‌گونه واژه‌ها در متن به‌اندازه‌ای است که در ترکیب یا اجزای کلام و در نتیجه، با مجموعهٔ فکری، آن‌چنان در هم تنیده است که به‌صورتی چندوجهی بر اغلب ابعاد آن نظام شعری سایه می‌افکند، به‌نحوی که جداکردن آن دسته از واژه‌ها از بدنهٔ متن در کلیت فکری و فرهنگی آن خلل ایجاد می‌کند.

۱.۱. بیان مسئله

یکی از عناصر برجسته و نمادین در شعر فارسی، به‌ویژه غزل، تخلص است، که به‌نظر نگارندگان، برخی آثار نظیر غزل‌های شاعر شهیر ایرانی، حافظ شیرازی، از این ویژگی پررنگ چندوجهی برخوردار است.

تخلص یا نام شعری، واژه‌ای است که شاعران، به‌ویژه غزل‌سرایان، برای شناساندن خود اغلب در پایان غزل می‌آورند و از این طریق مهر خود را پای شعر می‌زنند و غزل را به نام خود نشان‌دار می‌کنند. گرچه در ابتدا تخلص از بخش‌های تشکیل‌دهندهٔ قصیده بود، که مقدمهٔ قصیده را از تنهٔ اصلی آن جدا می‌کرد و شاعران مدیحه‌سرا معمولاً نام ممدوح را در این بخش از قصیده می‌آوردند، اما در عصر بی‌رونقی قصیده و شکل‌گیری قالب غزل، نام شاعر جایگزین نام ممدوح شد.

گاهی تخلص غیر از کاربرد نام شعری موهم معنا و کارکرد دیگری نیز هست؛ چون نقش زیبایی‌شناختی، کاریکلماتور، ایهام‌افکنی و...؛ مانند این بیت از هوشنگ ابتهاج (سایه):

نه سایه دارم و نه بر بیفکنندم و سزاست وگرنه بر درخت تر کسی تبر نمی‌زند

(ابتهاج، ۱۳۷۱: ۱۱۳)

در این بیت، واژهٔ «سایه» هم نام شعری است و هم در معنای عام سایه به‌کار رفته است، اما فارغ از نقش‌های سطحی و گزینشی یادشده، اسم تخلص در اشعار برخی شاعران بزرگ نظیر حافظ، در ساختن دستگاه فکری و فرهنگی دخالت دارد و از عناصر تأثیرگذار محسوب می‌شود. نام شعری در این‌گونه اشعار و نزد این دسته از شاعران فراتر از اسم تخلص عمل

می‌کند و می‌توان از چشم‌اندازی چندبعدی به آن نگریست. از این چشم‌انداز، یک واژه ممکن است در تقابل یا ترادف با دیگر نمودهای فکری و زبانی، منظومهٔ فرهنگی شعر و نظام اندیشگانی شاعر را شکل دهد. برخی صاحب‌نظران چنین کاربردی را به نام استعارهٔ مرکزی یا اصلی می‌خوانند (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۴۴). به‌نظر می‌رسد تخلص حافظ را می‌توان به‌دلیل دارابودن همین ماهیت چندوجهی از منظر استعارهٔ مرکزی بررسی کرد.

نظر به اهمیت این موضوع، جستار حاضر تلاش می‌کند نقش محوری تخلص «حافظ» را در دستگاه فکری حافظ شیرازی بازخوانی کند و پاسخ این پرسش اصلی را بررسد که با تکیه بر شعر حافظ، بین «تخلص» و دستگاه اندیشگانی شاعر، از نظر کارکرد و مفهوم، چه رابطه‌ای وجود دارد؟

در برخی آثار عرفانی دیگر نیز کلمه‌هایی در جایگاه نام شعری آمده‌اند که به‌ظاهر جنبهٔ مرکزی و بنیادین دارند؛ مانند *دیوان شمس* مولانا که نام شمس در آن به‌منزلهٔ تخلص به‌کار رفته است، اما این نام شعری، که مولوی آن را از نام پیر و مراد خود شمس‌الدین تبریزی وام گرفته است، از وجههٔ استعارهٔ مرکزی یا اصلی چندان پر و سرشار نیست و غلظت استعاری آن کم‌رنگ است و بیشتر جنبهٔ استعارهٔ بلاغی دارد. چنین می‌نماید که واژهٔ «خاموش» که به‌تخفیف به اشکال «خامش، خمش و خموش» هم در *دیوان کبیر* آمده، رنگ مفهومی تندتری دارد و جهت‌گیری آن به‌سمت بیان رمزی قوی‌تر و روشن‌تر است. بااین‌همه، یک مجموعهٔ فکری و فرهنگی را، که اجزای آن با واژهٔ خاموش هم‌سو یا ناهم‌سو باشد، تشکیل نمی‌دهد و در قیاس با «حافظ»، که از نظر مفهومی بسیار غنی است، دامنهٔ رمزی بسیار تنگ‌تری دارد.

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ تخلص و استعاره، چه از نوع بلاغی چه از نوع مرکزی، به‌صورت مجزا و متمایز از هم، مقالات و کتاب‌های متعددی نگاشته شده است که می‌توان به برخی از آنها اشاره کرد: درباب استعارهٔ بلاغی می‌توان به کتاب *بیان* از سیروس شمیسا، *معالم‌البلاغه* از محمد خلیل رجایی، *معانی و بیان* از همایی و...؛ و در زمینهٔ استعارهٔ مرکزی می‌توان به کتاب *زبان شعر در نثر صوفیه* از شفیعی‌کدکنی اشاره کرد که خود طراح این موضوع است. درباب اسم تخلص نیز اغلب کتاب‌های بدیع اشاره‌هایی دارند. حتی، در برخی مقاله‌ها مانند «ارزش

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

تخلص و کاربرد آن در شعر حافظ»، به‌قلم علی‌محمدی آسیاآبادی، که در مجلهٔ *پژوهش‌های ادبی* به چاپ رسیده است، از منظر کارکرد ایهامی به تخلص توجه شده است؛ گرچه این مقالهٔ اخیر به‌ظاهر در راستای جستار حاضر است، نوع نگاه به پرسش این پژوهش و روش کار آن با پژوهش مزبور هم‌پوشانی ندارد. در این تحقیق تلاش می‌شود که تخلص «حافظ» و نسبت آن با دستگاه فکری و گفتمانی او از منظر استعارهٔ مرکزی واکاوی شود.

۱. ۳. ضرورت پژوهش

سخن درباب تخلص یا نام شعری شاعر موضوعی تازه نیست، اما بحث و تحقیق دربارهٔ آن از منظر معنی‌شناسی می‌تواند نشان‌دهندهٔ عمق معنایی آن و روشن‌کنندهٔ نظام اندیشگانی و فرهنگی و به‌عبارتی نظام معرفت‌شناسی شاعر باشد.

۱. ٤. مبانی نظری پژوهش

مبانی نظری این پژوهش از سویی بر علم معنی‌شناسی استوار است که خود دارای ابعاد، گونه‌ها و موضوعات پایه‌ای متعددی از قبیل شمول معنایی، تقابل معنایی، ترادف معنایی، تباین معنایی و... است؛ و از سوی دیگر، بر محور استعارهٔ مرکزی (اصلی) می‌گردد که در این گفتار با رویکرد معنی‌شناختی بررسی می‌شود.

معنی‌شناسی[۱] شاخه‌ای از زبان‌شناسی و از آن فراتر یکی از سطوح تشکیل‌دهندهٔ آن است. در تعریف آن گفته‌اند: «معنی‌شناسی اصطلاحی فنی است که به مطالعهٔ معنی اطلاق می‌شود» (پالمر، ۱۳۹۱: ۱۳). اگرچه این تعریف به‌دلیل توصیف‌ناپذیری واژهٔ «معنی» حدّ و مرز روشن و محصلی ندارد، در این گفتار، که محور آن استعارهٔ مرکزی است، به همین مقدار اکتفا می‌شود.

ازآنجاکه استعارهٔ مرکزی از جهتی دربردارندهٔ مفهوم تقابل با مفاهیم و عناصر دیگر است، بستر معنی‌شناختی وسیعی دارد. به‌عبارت دیگر، چنانچه اثری ادبی یا عرفانی حول گرانش یک استعارهٔ اصلی بگردد، آن استعاره را می‌توان با رویکرد معنی‌شناختی و در بستر گونه‌های مختلف روابط معنایی بررسی کرد، اما باید توجه داشت که آن استعارهٔ مرکزی بر مبنای چه نوع دلالت زبانی، مفهوم محوری و مرکزی آن اثر تلقی می‌شود. از این منظر، برخی صاحب‌نظران برای عناصر زبانی دو نوع دلالت کلی قائل شده‌اند: نخست، دلالت برون‌زبانی[۲] که معادل اصطلاح «ارجاع» است و «به رابطهٔ میان واحدهای زبان نظیر واژه و جمله ازیک‌سو و مصداق‌های جهان خارج از زبان اشاره دارد» (صفوی، ۱۳۹۷: ۶۱)؛ دوم، دلالت درون‌زبانی[۳] یا «مفهوم» که «به رابطهٔ معنایی واحدهای زبان نسبت به یکدیگر در

درون نظام زبان ـفارغ از مصداق خارجی آنهاـ اشاره می‌کند» (همان). حقیقت آن است که، به‌اعتقاد همین محققان، کاربرد زبان و واحدهای آن اغلب در اجتماع و موقعیت‌های مناسب آن است که در ایجاد ارتباط سهم دارد. همچنین، واکنش اشخاص در مقام مخاطب نیز بستگی تمام به همین نوع و چگونگی کاربرد زبان دارد. این نوع کاربرد زبان کارگفت[۴] یا کنش گفتاری نامیده می‌شود (همان، ۱۶۵)؛ اما این بحث خود به مسئلهٔ بافت موقعیتی[۵] مربوط می‌شود. محیط و جهان خارج از زبان و موقعیت محیطی حاکم بر گوینده و شنونده بافت موقعیتی زبان را می‌سازد (همان، ۱۶۶).

به‌نظر می‌رسد، استعارهٔ مرکزی، بسته به نوع آن، گاهی صرفاً مبتنی بر دلالت درون‌زبانی است و در پاره‌ای موارد با تلفیقی از دلالت درون‌زبانی و برون‌زبانی نمود پیدا می‌کند.

دربارهٔ کارکرد استعارهٔ مرکزی یا اصلی گفته‌اند هر جریان بزرگ فلسفی، عرفانی و دینی، بر محور چند استعارهٔ اصلی حرکت می‌کند. کلمهٔ استعاره در اینجا گسترده‌تر از مفهوم بلاغی آن است. در این چشم‌انداز، کلمه‌های دستمالی‌شده و مأنوس، مصداق استعاره قرار می‌گیرند و عموماً در تقابل با واژه‌ها و مفاهیم دیگر می‌نشینند؛ مانند خیر و شر در کیش مانی، ماده و صورت در اندیشهٔ ارسطو، حق و خلق در عرفان نظری ابن‌عربی و... . ممکن است یک متفکر در اندیشه‌هایش چندین استعارهٔ مرکزی بگنجاند. استعارهٔ مرکزی مخلوق شاعران و عرفا نیست؛ بلکه غالباً چندین نسل سابقه دارد، اما در منظومهٔ فکری و هنری آنها نقش محوری ایفا می‌کند. درجهٔ استقلال منظومهٔ ذهنی و زبانی هنرمند به میزان تمایز استعاره‌های مرکزی او نسبت به استعاره‌های مرکزی دیگران وابسته است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۵۵۴-۵۵۷).

چنان‌که گفته شد، کارکرد استعارهٔ اصلی فراتر از مفهوم بلاغی آن است و در تنهٔ متن معنا پیدا می‌کند. واژه‌هایی در این نقش به‌کار می‌روند که مأنوس و آشنا هستند و ژرف‌ساخت تصویری و بلاغی ندارند، اما استعارهٔ بلاغی نوعی کاربرد مجازی و تصویرسازی مبتنی بر ویژگی شباهت است. در استعارهٔ بلاغی، هرگاه الفاظ جدا از نظم و ترتیب و موقعیتی که شاعر برای آنها تعیین کرده است ذکر شوند، از زیبایی بی‌بهره خواهند بود؛ چراکه الفاظ در جوار و هم‌نشینی با هم زیبایی می‌یابند (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۴). استعاره‌های اصلی که دارای جنبهٔ تقابلی غلیظی هستند و در حقیقت زندگی اجتماعی و هنری شاعر

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

به‌شکلی آرمانی جریان دارند، تنها حضورشان در متن و نوع نسبت و ارتباطشان، آنها را هم‌سو یا ناهم‌سو با برخی واژه‌ها و چهره‌ها می‌کند و بر غنای آنها می‌افزاید.

برخی معتقدند، در تبیین استعاره، به‌لحاظ شناختی، همهٔ فرآیندها، اعم از توجه، ادراک، مفهوم‌سازی و مقایسه دخالت دارند، اما شناخت «مشابهت»ها در ادراک مفاهیم شاید از نظر روان‌شناختی تصویر روشن‌تری از استعاره ارائه دهد. مشابهت ممکن است هم مطابق «صفات مشترک» دو عنصر شکل بگیرد و هم به‌صورت «مقایسه و نسبت» یا آمیخته‌ای از این دو (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۳-۲۴). ازاین‌رو، چنانچه در استعاره جنبهٔ مقایسه و نسبت مطرح باشد، وجه شباهت در آن کم‌رنگ می‌شود و در عوض، بنای آن بر ترادف و تقابل و... خواهد بود. بنابراین، استعاره از بعد بلاغی خود دور و به استعارهٔ اصلی (مرکزی) نزدیک می‌شود. حتی، برخی صاحب‌نظران دربارهٔ استعارهٔ تهکّمیه بر آن‌اند که «تهکّم» از مقولهٔ استعاره بیرون است؛ زیرا مبتنی بر شباهت نیست، بلکه نوعی ضدیت در آن مطرح است که خود از مقولهٔ علایق مجاز مرسل است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۱۷). بنابراین، در صورت پذیرفتن این عقیده، بیان تهکمی حافظ دربارهٔ برخی چهره‌های اجتماعی، که متضمن نوعی تضاد و تقابل است، بیشتر از مقولهٔ استعارهٔ اصلی است؛ مانند:

حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود ای شیخ پاک‌دامن معذور دار ما را

(حافظ، ۱۳۷۷: ۹۹)

شاعر در این بیت به علاقهٔ تضاد صفت «پاک‌دامن» را در معنای «ناپاک» به شیخ نسبت می‌دهد و از این طریق بین حافظ و شیخ تقابل ایجاد می‌کند.

به‌نظر می‌رسد که استعارهٔ مرکزی از جنبهٔ گفتمانی پررنگی برخوردار است؛ چنان‌که برخی بر آن‌اند، گفتمان‌هایی که در اثر کاربرد در طول زمان درون یک فرهنگ نهادینه شده‌اند، منشأ بسیاری از گفتمان‌ها هستند و حافظهٔ فرهنگی جامعه آنها را، با اشکالی جدید، نامنتظر و حیرت‌انگیز و با وجه استعاری خاصی فرامی‌خواند و بازتولید می‌کند (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۳)؛ تاآنجاکه، این گفتمان‌ها در مسیر شکل‌گیری خود حتی از بسترهای نشانه‌معناشناختی[۶] گذر می‌کنند و حالت تقابلی،[۷] تعاملی،[۸] چالشی، فشاره‌ای،[۹] گستره‌ای[۱۰] و... می‌یابند (همان). در کنش گفتمانی، ابژه،[۱۱] با توجه به بافت و موقعیت و براساس اوضاع محیطی، فرهنگی، اجتماعی و تجربهٔ زیستی، در هر لحظه معنایی متفاوت به‌وجود می‌آورد. اساساً، گفتمان، با ماهیتی پویا، انسان را با نوعی تعامل بین نیروهای هم‌سو یا هم‌گرا و

ناهم‌سو یا واگرا مواجه می‌کند. این فرآیند، با ایجاد فشاره‌ها و گستره‌هایی، گفتمان را به کنشی زنده و حیات‌مند بدل می‌سازد (همان، ۶).

هم‌گرایی یا ناهم‌گرایی استعارهٔ اصلی، علاوه‌بر اینکه حاصل میزان نسبت یا ارتباط[۱۲] است، به نوعی در پویایی پنهان در نظام گفتمانی آن نیز ریشه دارد. این نظام پویا خود در دو جهت فشاره‌ای و گستره‌ای عمل می‌کند؛ در جهت‌گیری گستره‌ای بر دنیای بیرونی، کمّی و شناختی متمرکز است و در سوگیری فشاره‌ای بر فضای تنشی بسیار قدرتمند و پرانرژی، با درونهٔ قوی عاطفی، استوار است؛ البته، این سوگیری عاطفی، به‌تناسب فضا و موقعیت، می‌تواند با افت یا افزایش عاطفی همراه باشد. دربارهٔ ماهیت استعاره و فضای حاصل از آن گفته‌اند استعاره در یک فرد شکل نمی‌گیرد، بلکه دارای ماهیتی جمعی و اشتراکی است که به ضرورت اجتماعی به‌وجود می‌آید و هدف از آن خلق فضایی در مخاطب است که از جنبه‌های شناختی و هیجانی قوی برای ایجاد اشتراک نظر در ذهن گوینده و شنونده برخوردار است. ازاین‌رو، از دایرهٔ یک نیاز آنی و محدود بیرون می‌آید و دورنمایی وسیع‌تر را ترسیم می‌کند (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۵).

بنابراین، استعاره، در این سطح از کاربرد، عنصری پیشرفته است که تنها با تکیه بر ارکان چهارگانهٔ استعاره‌های بلاغی (مستعارٌله، مستعارٌمنه، مستعار و جامع) قابل ادراک نیست، بلکه در این نوع استعاره، یک واژه به‌رغم ظاهر آشنا و مأنوس خود در تقابل یا ترادف با برخی مفاهیم، به درجه‌ای از نوظهوری[۱۳] می‌رسد که ادراک آن نیازمند تعمق و تأمل بیشتری است؛ چنان‌که برخی معتقدند، در استعاره عموماً آگاهی انسان بر امور نوظهور، تازه و خلاف عادت متمرکز می‌شود؛ چراکه محرک‌های تکراری، پیش‌بینی‌پذیر و کهنه از آگاهی محو می‌شوند (همان، ۱۲۸). در این صورت، استعاره‌های مرکزی، که جنبهٔ مفهومی پررنگی دارند، به سطحی فراتر از نوظهوری رسیده‌اند.

این نوظهوری در اثر نوعی «بازیابی معنایی» حادث می‌شود. مفاهیمی از قبیل رند، باده، ساقی، محتسب و تخلص حافظ، خود برپایهٔ نوعی گفتمان تنشی[۱۴] و در جهت بازیابی معنایی در بدنهٔ اشعار حافظ به‌کار رفته‌اند؛ چنان‌که برخی صاحب‌نظران بر آن‌اند که یکی از راه‌هایی که گفتمان برای بازیابی معنایی برمی‌گزینند، فرآیند تنشی است. در نظام گفتمانی

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

تنشی، رابطهٔ تقابلی و تثبیت معنا چندان اهمیت ندارد، بلکه در جریان تنشی، نقش و کارکرد عناصر و واژه‌ها با توجه به نوع و میزان انرژی‌ای که دارند، خود به جریانی خلاق و پویا تبدیل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۵: ۳۷ و ۴۱).

این اشاره‌های کوتاه نشانه‌ـمعناشناختی، به‌اندازهٔ نیاز و تنها برای پردازش بیشتر جنبهٔ معنی‌شناختی مسئله مطرح شد.

به‌نظر می‌رسد، تخلص «حافظ» استعاره‌ای مرکزی است که با تلفیقی از دو نوع دلالت درون‌زبانی و برون‌زبانی و در بافت موقعیتی مربوط به عصر حافظ، در غزل او نمود پیدا کرده است؛ زیرا واژهٔ حافظ هم در ارتباط و هم‌نشینی با واحدهای زبانی دیگر در سطح کلام معنا می‌یابد و هم در ارتباط با جهان خارج و بافت موقعیتی حاکم بر عصر حافظ، با برخی از شخصیت‌ها و مفاهیم روابط مفهومی و معنی‌شناختی گوناگونی پیدا می‌کند. ازاین‌رو، بی‌راه نیست که گفته‌اند: «معنی‌شناسی تنها به روشی که انسان زبان خود را با تجربیات جهان خارج مربوط می‌سازد می‌پردازد. بنابراین، "مصداق" عنصر اساسی مطالعات معنی‌شناسی را تشکیل می‌دهد. هرچند "روابط مفهومی" نیز بخش مهمی از مطالعهٔ زبان را شامل می‌شود» (پالمر، ۱۳۹۱: ۶۱).

در این مقاله، برخی از ابعاد پایه‌ای معنی‌شناختی دربارهٔ تخلص «حافظ» با محوریت استعارهٔ مرکزی، با ذکر نمونه و شرح و توضیح آنها، به قرار ذیل واکاوی می‌شود.

۲. ابعاد معنی‌شناختی تخلص «حافظ» به‌مثابهٔ استعارهٔ مرکزی

استعاره‌های اصلی دیوان حافظ ویژگی تازگی و نوظهوری را تا حد قوی و پرتحرکی به نمایش گذاشته‌اند. در آن میان، تخلص «حافظ» در ارتباط و در تناسب با آنها تازگی حیرت‌انگیزی دارد و اگر در وهلهٔ نخست، به‌منزلهٔ یک استعارهٔ مرکزی، پنهان به‌نظر می‌رسد، به این علت است که در طول قرن‌ها در ذهن و نگاه مخاطبان خود همواره به‌منزلهٔ نام شعری مطرح بوده است، اما حقیقت آن است که حافظ، خود، به‌طور ضمنی، از برجستگی مفهومی نام شعری خود آگاهی داشته است. به‌همین‌سبب، در جای‌جای دیوان نام خود را در تقابل یا ترادف با اشخاص و طبقات گوناگون جامعه قرار می‌دهد. این حالت دوبعدی تخلص او به دو جنبهٔ صورت و معنای شعر او وابسته است؛ از بعد ظاهری و صوری تخلص است، اما از لحاظ معنایی، کاربردی پرتحرک دارد و استعاره‌ای مرکزی است. برخی

مصححان *دیوان حافظ* نظیر ابتهاج سخن او را از جهتی ساده و آشنا و از سویی دیگر رمزآمیز و معماگونه می‌بینند. ابتهاج دو عامل صورت و معنی را سبب این آشناروییی و گریزرنگی می‌داند که به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز هم‌داستان‌اند (حافظ، ۱۳۷۶: ۱۹).

در روان‌شناسی شناختی، گاه عقیده بر آن است که، بنا بر عواملی برخی از اعمال و عادت‌های انسان خودآگاه می‌شوند؛ به‌ویژه وقتی که از لحاظ زیستی و شخصی مهم تلقی شوند. مثلاً، افراد در برابر اسم خود کمتر به سطح خوپذیری می‌رسند و همیشه نسبت به آن بازتاب جهت‌یابی نشان می‌دهند (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۲۸-۱۲۹). اینکه حافظ همواره خود را هم‌سو یا ناهم‌سو با برخی نام‌ها، شخصیت‌ها و اسطوره‌ها می‌بیند، به این دلیل است که درباب نام شعری خود به سطح خوپذیری نرسیده است و این نام همواره در نگاهش تازه می‌نماید. نگاهی به بیت زیر این حقیقت را آشکار می‌سازد:

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۶۴)

این بیت را می‌توان از شواهد بارزی دانست مبنی بر اینکه واژهٔ «حافظ» استعاره‌ای مرکزی است و هرچند نماد نیست، تقابل یا ترادف آن با برخی واژه‌ها کارکردی چندگانه به آن بخشیده است. در این بیت، حافظ یک‌بار در جایگاه ملامت‌کنندهٔ رندان نشسته است، و بار دیگر با ذکر ضمیر «ما» در زاویه‌ای می‌ایستد که خود را بی‌نیاز و مبرّا از زهد ریایی معرفی می‌کند. ازاین‌رو، گاهی مقصود حافظ از آوردن این اسم بیان «منِ» اجتماعی خود، اما در جهت عکس و متقابل با اندیشه و دیدگاه‌ها و شیوهٔ سلوک اوست. در بیت زیر نیز حافظ هم‌ردیف واعظ فسانه می‌خواند و برای فریب خلق فسون می‌دمد. در حقیقت، او برای تنبّه واعظ خود را به‌جای او می‌نهد و به زبان طعن و طنز او را از فریب خلق منع می‌کند:

برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است مرا فتاد دل از ره تو را چه افتاده است
برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ کزین فسانه و افسون مرا بسی یاد است

(همان، ۱۱۳)

یا در بیت زیر خود را آشکارا در موضع فکری رند می‌نهد و او را با خود در صفت نیک‌نامی مشترک می‌بیند:

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این‌همه نیست
(همان، ۱۳۳)

شواهدی از این دست بی‌تردید نشان‌دهندهٔ ابعاد معنی‌شناختی تخلص حافظ در تقابل با دیگر مفاهیم و شخصیت‌های دیوان اوست. این ابعاد و تقابل‌ها در شخصیت‌ها، متضمن تقابل افکار و دیدگاه‌ها نیز هست؛ چراکه اندیشه نیازمند محملی برای ظهور است و محمل اندیشه در درجهٔ نخست صاحب آن است و سپس زبان و بیانی که شخص از آن بهره می‌برد. ازاین‌رو، طبیعتاً همراه با ذکر این شخصیت‌های نمادین، نگاه و اندیشهٔ آنها نیز مطرح می‌شود. شخصیت‌ها و مفاهیمی که در دیوان حافظ روابط گوناگون معنی‌شناختی با تخلص «حافظ» دارند متعددند؛ از قبیل صوفی، رند، عشق، باده، پیر مغان، ساقی، محتسب، زاهد، واعظ و... . همهٔ این اشخاص در ساختار ذهنی جامعهٔ اسلامی مثبت به‌نظر می‌رسند، اما حافظ رندانه از این نام‌ها با رویکردی ساختارشکنانه در مفهوم و زمینه‌ای منفی و متناقض‌نما استفاده می‌کند تا با انتقاد اجتماعی به پالایش ناهنجاری‌های فکری و رفتاری جامعه کمک کند.

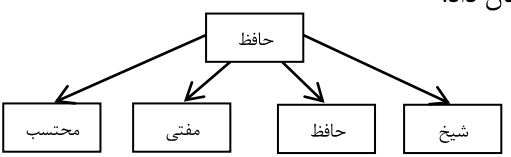
در اینجا، نسبت برخی چهره‌های یادشده با تخلص حافظ، از منظر پاره‌ای از رابطه‌های معنایی و مفهومی به شرح زیر بررسی می‌شود:

۲. ۱. تخلص حافظ در زنجیرهٔ شمول معنایی

این نوع رابطهٔ معنایی، یعنی امکان اینکه یک مفهوم یک یا چند مفهوم دیگر را شامل شود، رابطهٔ آن مفهوم با مفاهیم تحت شمول را شمول معنایی گویند (صفوی، ۱۳۹۷: ۹۹). گاهی، اگر در دیوان حافظ رابطهٔ تخلص او با کل مفاهیم و شخصیت‌های دیوان در نظر گرفته شود، رابطهٔ شمول دیده می‌شود:

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۰۲)

در این بیت، شمول معنایی واژهٔ حافظ است که سبب شده است در کنار شیخ و مفتی و محتسب عمل نکوهیدهٔ تزویر نمایش داده شود. این شمول را می‌توان در نمودار «شمول معنایی هم‌نام» نشان داد.



نمودار۱. شمول معنایی هم‌نام

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

به‌عبارت دیگر، «حافظ» واژهٔ شامل است که با واژه‌های زیر شمول، خود یعنی شیخ و حافظ و مفتی و محتسب، به‌شکلی هم‌نام رابطه دارد. خواجه خود به این شمول معنایی در برخی کاربردهای واژهٔ حافظ در دیوانش اشاره کرده است. مثال:

حافظم در مجلسی، دردی‌کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

(همان، ۲۸۵)

در این بیت، «صنعت‌کردن» نه به‌معنای ریاکاری، بلکه بیان‌کنندهٔ نوعی میل و ارادهٔ معطوف به آزادی است (ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۴۳۳) که سبب می‌شود معنی این تخلص گسترش یابد. البته، این گسترش معنایی که مبتنی بر «منِ» اجتماعی حافظ است و این هم‌ردیفی با کسانی که خود آنها را نکوهش می‌کند، به‌معنای هم‌عقیده‌بودن با آنها نیست، بلکه به‌منظور شناساندن بیشتر آنها به مردم جامعه است.

۲. ۲. تخلص حافظ در زنجیرهٔ هم‌معنایی (ترادف ضمنی)

برخی دربارهٔ هم‌معنایی معتقدند، ممکن است کاربرد دو واژه به‌جای یکدیگر ظاهراً تغییری در معنی زنجیرهٔ گفتار ایجاد نکند، با وجود این، در هیچ زبانی هم‌معنایی مطلق وجود ندارد (صفوی، ۱۳۹۷: ۱۰۶)؛ چراکه این انطباق معنایی سست به‌نظر می‌رسد و بیشتر مورد استفادهٔ فرهنگ‌نویسان قرار می‌گیرد. درست است که هم‌معنایی به‌معنای «یکسانی معنی»[۱۵] است، اما نمی‌توان مدعی هم‌معنایی مطلق و واقعی بود؛ زیرا بعید می‌نماید که دو واژهٔ هم‌معنا بتوانند در یک زبان به حیات خود ادامه دهند (پالمر، ۱۳۹۱: ۱۰۷).

از این منظر، به‌نظر می‌رسد رابطهٔ ترادف میان تخلص حافظ با مفاهیم دیگر از نوع «هم‌معنایی ضمنی» است؛ به‌نحوی که واژهٔ حافظ و واژه‌های دیگر، نه در معنای واژگانی، بلکه در مفهوم ضمنی‌شان هم‌معنی می‌شوند. مانند نمونهٔ زیر که حافظ به‌طور ضمنی نیک‌سیرتی و بی‌اعتنایی به سود و زیان دنیا را، که ویژگی طریقتی رندان است، به خود نیز نسبت می‌دهد و از این طریق تلویحاً خود را رند می‌نامد:

نام حافظ رقم نیک پذیرفت ولی پیش رندان رقم سود و زیان این‌همه نیست

(همان، ۱۳۳)

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

اساساً، چنین می‌نماید که از میان همهٔ چهره‌ها و پدیدارهای موجود در دیوان خواجه، شبیه‌ترین و هم‌معناترین چهره با تخلص حافظ «رند» است. بنابراین، بررسی رابطهٔ مفهومی دو واژهٔ حافظ و رند خالی از فایده نیست.

رند در آثار تاریخی و ادبی فارسی دست‌کم با دو چهره جلوه کرده است: نخست، چهره‌ای که قدرتمندان برای رسیدن به اهداف خود از او بهره برده‌اند و به گواهی *تاریخ بیهقی* در ماجرای حسنک وزیر «آنها را سیم می‌دادند که سنگ زنند» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱۹۸). رند در این لباس کسی است که سعدی دربارهٔ او می‌گوید: «اما هرزه‌گردی بی‌نماز، هواپرست، هوس‌باز که روزها به شب آرد در بند شهوت و شب‌ها روز کند در خواب غفلت و بخورد هرچه در میان آید و بگوید هرچه بر زبان آید، رند است اگرچه در عباست» (سعدی، ۱۳۷۴: ۱۰۷). دوم، اشخاصی که همواره موضعی مخالف با معیارهای اجتماعی و سلطهٔ استبدادی دستگاه حاکم داشته‌اند.

اما، آنچه در درجهٔ نخست اهمیت قرار دارد این است که آن صورت منفور و نکوهیده چگونه به چهره‌ای مطلوب و محبوب تبدیل شده است. برخی معتقدند پی‌گیری مفهوم رندی و سیر دگرگونی معنایی آن در ادب صوفیانهٔ فارسی نشان‌دهندهٔ تحول بنیادین در فکر و فرهنگ صوفیه است. این تحول رند را رویاروی «زاهد» قرار داده، به‌نحوی که سرانجام به مفهوم بنیادین انسان‌شناسی عرفانی در شعر حافظ بدل شده است (آشوری، ۱۳۹۳: ۲۸۷-۲۸۸).

اما، علاوه‌بر این دلیل انسان‌شناختی، به‌نظر نگارندگان این سطور، دگردیسی مفهومی در واژهٔ رند، دست‌کم از یک جهت، حاصل ارتباط آن با «امر قدسی» است. اگرچه در برخی دوره‌ها، در اوضاع اعتقادی و اجتماعی خاصی، گروهی از عناصر از جمله «معرفت» قداست‌زدایی شده‌اند، حقیقت آن است که اصل و ذات معرفت از قداست تهی نمی‌شود و در هر فضا و زمینه‌ای قرار گیرد آن فضا را به قداست خود می‌آراید؛ چنان‌که برخی برآن‌اند، کنه و حاقّ معرفت از امر قدسی جدایی‌ناپذیر است؛ زیرا ذات معرفت، حصول معرفت درباب آن واقعیتی است که ذات قدسی است و همهٔ وجود متکثر در قیاس با آن عرض محسوب می‌شود و از سویی دیگر، قوهٔ عاقله[۱۶] در جایگاه ابزار شناخت، امکان کسب معرفت به ذات قدسی را دارد (نصر، ۱۳۸۵: ۳۶). ازاین‌رو، برخی اهل معرفت به نیروی «قوهٔ عاقله» و در آن زمینهٔ قدسی، به بعضی از مفاهیم که مستعد دگرگونی بوده‌اند، چهره‌ای روحانی و معنوی بخشیده‌اند. این موضوع دربارهٔ رند که عموماً عنصری منفی و نامطلوب شناخته شده است نیز

می‌تواند صادق باشد. می‌توان گفت، این امر قدسی، زمانی در واژهٔ رند رخنه کرده است و آن را از نظر معنایی دگرگون ساخته که واژهٔ رند به‌لحاظ معناشناختی با صفات و ویژگی‌های اشخاص و مفاهیم مقدسی چون زاهد، پارسا، صوفی و... در تقابل ضمنی قرار گرفته است؛ مفاهیمی قدسی که در اندیشهٔ حافظ چهره‌ای مذموم پیدا کرده‌اند، اما، چون در اصل نخستین خود ستوده و مقدس‌اند، باعث شده‌اند که رند در تقابل با آنها دگردیسی مفهومی بیابد، و در منظومهٔ فکری و فرهنگی حافظ، به مصداق «الشیءُ اذا جاوَزَ حدَّه جانَسَ ضدّه»، قداست پیدا کند؛ و ازآنجاکه رند در معنای اصلی خود پیشینهٔ بی‌قیدی و بی‌باکی داشته است، در حالت قداست نیز به قواعد خشک تن نمی‌دهد، آزادمنش است و سر به دنیا و عقبی فرو نمی‌آورد:

صلاح و توبه و تقوا ز ما مجو حافظ ز رند و عاشق و مجنون کسی نیافت صلاح

(همان، ۱۴۵)

بنابراین، تخلص حافظ، به‌منزلهٔ یک استعارهٔ مرکزی، در دیوان اشعار او هم‌ردیف رند قرار گرفته است و در مفهوم ضمنی خود و از نظر صفات و ویژگی‌های هم‌گونی که با رند پیدا کرده، در میانشان نوعی «هم‌معنایی ضمنی» برقرار شده است. می‌توان گفت در بستر نوعی گفتمان تنشی، که ترسیم‌کنندهٔ دو وضعیت بیرونی و درونی است (ر.ک: شعیری، ۱۳۹۵: ۳۸)، بین دو واژهٔ رند و حافظ رابطهٔ درهم‌تنیدگی برقرار شده است؛ چراکه حافظ نیز مانند رند عاشق مجنونی است که هیچ قیدوبندی را برنمی‌تابد و سرش به صلاح و توبه و تقوا فرو نمی‌آید. حافظ در این روش رندانه تا آنجا پیش می‌رود که گرایش و پسند شعری خود را نیز به همین شیوهٔ رندانه منحصر می‌کند:

همچو حافظ به رغم مدعیان شعر رندانه گفتنم هوس است

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۱۷)

اما در عالم شعر، پرداختن به مفاهیمی مانند رند ـ به‌تعبیر حافظ، شعر رندانه ـ که خود دارای تناقض درونی است، به نوعی زبان شناور و سیال نیازمند است که در دو سوی این تناقض نوسان داشته باشد و آن زبان، زبان معرفت است که فراتر از زبان علم و دارای ابهامی ذاتی است؛ چنان‌که برخی بر آن‌اند، زبان معرفت هم عبارات پیش‌پاافتادهٔ عاطفی را دربرمی‌گیرد، هم عبارات پیچیدهٔ شطح‌آمیز و هم تمام گزاره‌های ادیان و مذاهب و متون

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

مقدس و عرفانی و هنری را (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۲). بی‌تردید، عامل مشترک بین همهٔ این عبارات عاطفی همان امر قدسی است.

حافظ نیز این زبان سیال پرتناقض را، که از نظر معنی‌شناختی ابعاد چندگانه‌ای دارد، برای بیان موضع فکری و اجتماعی خود در چهرهٔ اسطوره‌ای نظیر رند می‌نمایاند و از این رهگذر قداست و سیمای معنوی درخشان او را به نمایش می‌گذارد:

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۹۸)

واژهٔ حافظ در این بیت، از سویی، در تقابل با زاهد و از سوی دیگر، هم‌سو با رندی قرار گرفته است. در مصراع دوم تلویحاً به دیوسیرتی زاهد و قداست رند و به‌دنبال آن پیروی حافظ از طریقت رندی اشاره شده است. ازاین‌رو است که او گاهی خوش‌باشی رندانهٔ خود را به تزویر و ریاکاری دین‌داران دروغین ترجیح می‌دهد:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(همان، ۱۰۱)

این زبان دوبعدی حافظ، علاوه‌بر موضع هم‌سو یا ناهم‌سوی او، در نوع خود دربردارندهٔ مفاهیم شطح‌آمیزی است که این تقابل و ترادف را پررنگ‌تر جلوه می‌دهد:

حافظ شراب و شاهد و رندی نه وضع توست فی الجمله می‌کنی و فرو می‌گذارمت
(همان، ۱۴۱)

این بیان شطح‌گونه متضمن این معناست که باده‌گساری و شاهدبازی حافظ، که خلاف شریعت است، چشم‌پوشیدنی است. این اغماض و توجیه حاصل هم‌سویی تفکر شاعر با مفهوم رندی است که در تخلص «حافظ» مجسم شده است.

با توجه به نمونه‌های یادشده در این بخش، مشاهده می‌شود که تخلص حافظ، با کارکرد مفهومی و استعاری، در یک جهت فکری با رند قرار گرفته، و دامنهٔ معنایی آن در همان جهت گسترش یافته است.

۲. ۳. تخلص حافظ در زنجیرهٔ تقابل مدرج

مفاهیم و اشخاص در غزل حافظ گاهی از نظر معنی‌شناختی در تقابل معنایی با یکدیگر قرار می‌گیرند، اما نوعی از رابطهٔ تقابل معنایی در شعر او دیده می‌شود که طی آن اشخاص و واژه‌ها را می‌توان در ارتباط با امکان درجه‌بندی‌شان بررسی کرد. این نوع تقابل را تقابل مدرج[۱۷] می‌نامند (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۱۱۸)، مانند:

حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را
(همان، ۹۹)

تقابل بین حافظ و شیخ به‌سبب انتساب صفات می‌آلودگی و پاک‌دامنی به هریک از آنها حاصل شده است، اما انتساب صفت پاک‌دامن به شیخ الزاماً به این نتیجه منتهی نمی‌شود که می‌آلودگی متضمن صفت ناپاکی برای حافظ باشد؛ به‌ویژه اینکه شاعر صفت پاک‌دامن را با مفهومی تهکمی به شیخ نسبت داده است. بنابراین، شاید بتوان گفت می‌آلودگی برای حافظ نوعی تقابل مدرج دربرابر شیخ ایجاد می‌کند؛ یعنی شیخ در آلوده‌دامنی به درجات از حافظ جلوتر است و برعکس، خرقهٔ می‌آلود حافظ از جامهٔ شیخ پاک‌تر است.

۲. ٤. تخلص حافظ در زنجیرهٔ تقابل مکمل

گاهی نیز حافظ برای اثبات اندیشه‌اش تخلص خود را در تقابل با برخی مفاهیم و واژه‌ها قرار می‌دهد تا آنها را به‌کلی نفی کرده باشد. این نوع تقابل در علم معنی‌شناسی تقابل مکمل[۱۸] نامیده می‌شود (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۱۱۸)، مانند:

حافظ این خرقهٔ پشمینه بینداز که ما از پی قافله با آتش آه آمده‌ایم
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۹۳)

در این بیت، خرقهٔ پشمینه استعارهٔ مصرحه از تن و کالبد است؛ با وجود این، به نظر می‌رسد که تعریضی هم به خرقهٔ پشمینهٔ صوفیه دارد و آن را دستمایهٔ تصویرسازی قرار داده است؛ اما در هر صورت، چه در مفهوم کالبد و چه در معنای خرقهٔ پشمین صوفیه، میان واژهٔ حافظ و خرقهٔ پشمین نوعی تقابل مکمل برقرار است؛ به‌ویژه اینکه با اشاره به مقام عرفانی تجرید، بر رهاکردن خرقهٔ پشمین تأکید می‌کند تا آنچه باقی می‌ماند وجود مجرد باشد.

۲. ۵. تخلص حافظ در زنجیرهٔ تقابل واژگانی

گاهی واژه‌های متقابل به‌کمک تکواژهای منفی‌ساز با یکدیگر در تقابل قرار می‌گیرند، مانند شناس/ ناشناس. نمونه‌هایی نیز می‌توان با این رابطهٔ معنایی در *دیوان حافظ* مشاهده کرد:

درد عشق ار چه دل از خلق نهان می‌دارد حافظ این دیدهٔ گریان تو بی‌چیزی نیست
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۳۳)

در این بیت، برای اینکه هم‌سویی حافظ با عشق به اثبات برسد، دیدهٔ گریان خود را گواه گرفته است؛ اما آن را از رهگذر نوعی رابطهٔ فعلی بیان کرده است که تقابل واژگانی ایجاد

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

می‌کند. در رابطهٔ فعلی «بی‌چیزی نیست» دو عنصر منفی‌ساز یکدیگر را خنثی کرده‌اند و معنایی مثبت را می‌رسانند. بنابراین، این مصراع رسانندهٔ این معناست: «دیدهٔ گریان تو نشان‌دهندهٔ چیزی هست» که آن‌چیز همان عشق است.

۲. ۶. تخلص حافظ در زنجیرهٔ تقابل ضمنی

در برخی موارد، واژهٔ حافظ به‌سبب ویژگی و صفتی که به آن نسبت داده می‌شود با مفاهیم و اشخاصی دیگر که فاقد آن صفت هستند، در تقابل قرار می‌گیرد. برخی صاحب‌نظران برای این نوع تقابل میان پدیدارها اصطلاح «تقابل ضمنی»[۱۹] را برگزیده‌اند (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۱۲۰). برای این نوع رابطهٔ معنایی می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

عاشق از قاضی نترسد می بیار — بلکه از یرغوی دیوان نیز هم
محتسب داند که حافظ عاشق است — و آصف ملک سلیمان نیز هم
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۹۱)

در این دو بیت، عاشق با تکیه بر ویژگی عشق سری شجاع و نترس دارد و از قاضی و بازپرسی (یرغو) دیوان احتساب نمی‌هراسد. حافظ نیز به‌سبب اتصاف به صفت عاشقی سر نترس و پرشهامت خود را به رخ محتسب می‌کشد و آصف (در اینجا وزیر فارس) را گواه می‌گیرد و از این طریق به‌طور ضمنی در تقابل با قاضی و بازپرسان دیوان می‌ایستد. البته، از منظری دیگر می‌توان نوعی تباین معنایی نیز در این بیت‌ها مشاهده کرد که در بخش‌های آتی به آن اشاره خواهد شد. یکی از اشخاصی که در تقابل ضمنی با تخلص حافظ قرار دارد، «صوفی» است که به‌دلیل اهمیت زیادی که در غزل حافظ از لحاظ فکری، مضمون‌سازی و معنی‌آفرینی دارد، از نظر معنی‌شناختی به شرح و بررسی بیشتری نیازمند است.

همان‌طور که اشاره شد، به‌نظر می‌رسد بین دو واژهٔ حافظ و صوفی به‌لحاظ معنی‌شناختی نوعی تقابل ضمنی برقرار است نه تضادی بنیادین؛ چراکه گمان نمی‌رود حافظ با اصل تصوف، که مبنای معرفت‌شناختی دینی و اسلامی دارد، مخالف باشد؛ به‌ویژه اینکه این نحلهٔ فکری و معرفتی پیش از روزگار حافظ و هم در عصر او، نه‌تنها شیوه‌ای مطرود نبوده، بلکه نزد برخی مردم از قداست و مقبولیت نیز برخوردار بوده است. بنابراین، انتقاد حافظ نه به اصل تصوف بلکه به مفهوم و ماهیت و اوصافی است که در بافت موقعیتی حاکم بر عصر حافظ به صوفیه منتسب شده و معرف رسم و راه نامطلوب آنها بوده است. تقابل بین تخلص حافظ و صوفی نیز مبتنی بر مفهوم ضمنی آنهاست.

صوفی در *دیوان حافظ* از واژه‌های پربسامد و محوری است. حافظ در بسیاری از مواقع صوفی را در ردیف شیخ و زاهد و واعظ قرار می‌دهد؛ زیرا اموری که او صوفی را در مقابل آنها قرار می‌دهد تقریباً همان چیزهایی است که شیخ و زاهد در قبال آنها موضع می‌گیرند. در این میان، واژهٔ «حافظ»، فراتر از یک نام شعری، با کارکردی مفهومی و در قالب استعارهٔ مرکزی، در مقابل صوفی و چهره‌های هم‌فکر او قرار می‌گیرد. شواهد فراوانی را از *دیوان* او می‌توان درباب صوفی و طیف فکری او ذکر کرد، مانند:

برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر — که ندادند جز این تحفه به ما روز الست
(همان، ۱۰۹)

زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست — تا در میانه خواستهٔ کردگار چیست
(همان، ۱۲۷)

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز — تا تو را خود ز میان با که عنایت باشد
(همان، ۱۸۰)

عجب می‌داشتم دیشب ز حافظ جام و پیمانه — ولی منعش نمی‌کردم که صوفی‌وار می‌آورد
(همان، ۱۷۳)

در بیت اخیر، ضمن اینکه شراب‌خواری صوفی به زبان طعن و طنز نکوهش می‌شود، تخلص حافظ نیز در تقابل ضمنی و مفهومی با صوفی قرار می‌گیرد. بنابراین، آنچه در این قسمت دربارهٔ صوفی گفته می‌شود، بیش‌وکم دربارهٔ هم‌فکرانش هم صدق می‌کند.

هجویری دربارهٔ وجه‌تسمیهٔ صوفی چند رأی را مطرح می‌کند؛ از جمله اینکه چون جامهٔ صوف (پشمین) می‌پوشد او را به این نام می‌خوانند؛ یا چون به صف اول تعلق دارد؛ یا به این سبب که به اصحاب صفه تولا می‌کند؛ اما او خود، صوفی را از «صفا» می‌داند و آن را در مقابل کَدَر قرار داده و بر آن است که چون صوفیه اعمال و اخلاق خود را مهذّب کردند و درون خود را صفا بخشیدند، ایشان را صوفی گفتند (هجویری، ۱۳۸۴: ۴۳). حافظ نیز گاه صوفی را به صفت «پشمینه‌پوش» می‌خواند، اما چون او در دورهٔ انحطاط اصول اخلاقی زندگی می‌کند و صوفیان هم از آن برکنار نیستند، آسیب‌شناسانه این طبقه را عموماً پشمینه‌پوشانی بی‌معرفت می‌داند که بویی از عشق نبرده و نیازمند آن هستند که رمزی از عشق در گوش آنها خوانده

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

شود تا معرفت حاصل کنند (ر.ک: حافظ، ۱۳۷۷: ۱۹۶). گاهی نیز پشمینه‌پوشی و خرقه‌داری صوفی را در مقابل صفای باطن می‌نهد و به زبان انتقاد می‌گوید:

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۸۱)

و در موضعی دیگر، صریحاً به صوف‌پوشیدن او اشاره می‌کند و آن را در مقابل بادهٔ صافی (که رمز صفای باطن و ریاستیزی است) قرار می‌دهد:

صوف برکش ز سر و بادهٔ صافی درکش سیم درباز و به زر سیم‌بری دربرگیر

(همان، ۲۳۰)

یا در غزلی دیگر می‌گوید:

صوفی بیا که آینه صافی است جام را تا بنگری صفای می لعل‌فام را
راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست زاهد عالی‌مقام را
حافظ مرید جام می است ای صبا برو وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(همان، ۱۰۰)

اینجا نیز صوفی در مقابل صفای می لعل و رندان مست ـ‌که از صفای باطن برخوردارند‌ـ قرار می‌گیرد. بنابراین، حافظ هم تلویحاً واژهٔ صوفی را مشتق از صوف (جامهٔ پشمین) می‌داند؛ زیرا همواره صوف‌پوشی و خرقه‌داری را نشانهٔ بارز صوفیه می‌شناسد، لیکن، «صفا» را نیز لازمهٔ تصوف و معرفت صوفیانه به‌شمار می‌آورد. در غیراین‌صورت، او را متهم به فریب‌کاری می‌کند:

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه‌باز کرد

(همان، ۱۶۴)

آن‌گاه خود را «مرید جام می» معرفی می‌کند و به تعریض و در وجهی ایهامی در مقابل شیخ جام می‌ایستد؛ زیرا شیخ جام تعریضی به شیخ احمد جام نیز دارد که نماد تصوف و زهد خشک متعصبانه است. ازاین‌رو، واژهٔ حافظ خود نماد ریاستیزی است و هم‌سو با رندی و در تقابل با صوفی‌نمایان قرار می‌گیرد. سخنان پورنامداریان نیز مؤید همین نکته است که حافظ صوفی را در اغلب موارد هدف طنز و انتقاد قرار می‌دهد؛ چراکه صوفی مظهر ریاکاری است؛ درست برخلاف پیر مغان که به‌دلیل راست‌نمونی، مظهر ریاستیزی به‌شمار است (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳). او صوفی را منتسب به زهد خشک و ادعاهای دروغین (شطح و طامات) می‌داند و چارهٔ آن را آهنگ چنگ و می خوشگوار می‌شناسد که نماد خوشی‌ها و لذایذ معمول زندگی است، خوشی‌هایی که پیر مغان از سر صدق و راست‌نمایی خود را از آنها محروم نمی‌کند:

صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش وین زهد خشک را به می خوشگوار بخش

طامات و شطح در ره آهنگ چنگ نه تسبیح و طیلسان به می و می‌گسار بخش
(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۳۹)

حافظ نیز به پیروی از راهبر ذهنی و آرمانی خود، پیر مغان، خانقاه را وانهاده و به میخانه می‌رود؛ از زهد ریایی و دروغین اجتناب و به حیات واقعی رو می‌کند:

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ مگر ز مستی زهد و ریا به هوش آمد
(همان، ۱۸۹)

در اینجا، تخلص «حافظ»، با کارکردی استعاری و مفهومی، با دو عنصر متضاد «خانقاه و میخانه» رابطهٔ معنی‌شناختی دوگانه‌ای دارد که طی این رابطهٔ دوبعدی یکی از این عناصر یعنی خانقاه نفی می‌گردد و آن دیگری، یعنی میخانه، که هم‌سو با موضع‌گیری‌های فکری و اجتماعی حافظ است، تأیید می‌شود. همچنین، ترکیب متناقض[۲۰] «مستی زهد و ریا» ازیک‌سو بیان طنزگونه‌ای است که زاهد و صوفی را به باد طعن می‌گیرد و در مظانّ بدکرداری و انحراف اخلاقی می‌نهد، و از سوی دیگر او را به بی‌خبری و بی‌معرفتی متهم می‌دارد؛ چراکه مستی در اینجا به‌معنی بی‌خبری و بی‌بهره‌بودن از معرفت است.

حافظ روش صوفیان، به‌ویژه برخی صوفیهٔ هم‌عصر خود، نظیر کمال خجندی و عماد فقیه را، که آلوده به انحراف و بی‌رسمی بودند، به زبان طعن و تعریض می‌نکوهد و حتی صوفی معروفی چون شاه‌نعمت‌الـله ولی را، که مریدانش کرامات او را همه‌جا منتشر می‌کردند، به باد انتقاد می‌گیرد؛ تا آنجا که در غزلی که ظاهراً در پاسخ به یکی از اشعار شاه‌نعمت‌الـله است، او را طبیب مدعی می‌خواند (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۱۶۵).

برخی از این صوفیان با مغفول‌گذاشتن اصول دین و اساس تصوف و تظاهر به کرامات و انتشار طامات و خرافات، اذهان عوام را تخدیر و از این طریق راه خود را برای دسترسی به مراکز قدرت و سیاست هموار می‌کردند. آنها قصد داشتند دین اصولی و تصوف اصیل را از زندگی اجتماعی مردم جدا کنند و فرصت‌طلبانه دین و عرفانی را نشر دهند که مورد تأیید حکومت جور باشد. به‌عبارت دیگر، برای دست‌یابی به قدرت به نوعی دین‌زدایی[۲۱] دست می‌یازیدند که شاید بتوان آن را «سکولاریسم صوفیانه» خواند.

هجویری نیز نحوهٔ موضع‌گیری زهاد و صوفیهٔ متقدم و معتقد را در نسبت با حکومت در قالب حکایتی می‌آورد. او حکایت می‌کند که در دورهٔ منصور، دومین خلیفهٔ عباسی، چهارتن

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

از علمای وقت (ابوحنیفه، سفیان ثوری، مِسعربن‌کِدام و شریک) را برای احراز منصب قضا می‌خوانند. آنها هریک به ترفندی از پذیرفتن آن سر باز می‌زنند، جز شریک که منصب را قبول می‌کند. به این سبب، «ابوحنیفه، رضی‌الـله عنه، وی را مهجور کرد و نیز با وی سخن نگفت» (هجویری، ۱۳۸۴: ۱۴۳-۱۴۴). اما روزگار حافظ با صوفیانی مواجه است که آمادگی دارند همهٔ اصول اخلاقی و معتقدات دینی و طریقتی را ابزار رسیدن به قدرت قرار دهند. حافظ که قلب و دغل آنها را می‌شناخت، موضعی ناهم‌سو با این دین‌زدایی فریبکارانه و قدرت‌مدارانه اختیار کرد. برای این منظور، هنری ارائه داد مشحون از کلمات و ابیات طعن‌آمیز. یکی از این موضع‌گیری‌ها گرایش زبانی و هنری به طریقت ملامت است.

چنین می‌نماید که از نظر حافظ، راه درمان و مبارزه با این دین‌زدایی صوفیانه همانا «ملامت» است. ملامتی‌بودن حافظ دلیل مستندی ندارد، اما رویکرد ملامتی او، البته، فقط در سطح معنی‌آفرینی، شیوه‌ای است که تقابل ضمنی میان بی‌رسمی‌های صوفیهٔ عصر حافظ و اصول بنیادین تصوف را تذکر می‌دهد. نفرت او از ریاکاری سبب نفوذ دیدگاه‌های ملامتیان در ذهن و در بعد هنری شخصیت او یعنی زبان غزل‌سرایی‌اش شده است. او خود به این نکته اشاره می‌کند:

کردار اهل صومعه‌ام کرد می‌پرست این دوده بین که نامهٔ من شد سیاه از او

(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۲۰)

ازاین‌رو است که گفته‌اند: «و مر ملامت را اندر خلوص محبت تأثیری عظیم است و مشربی تمام» (هجویری، ۱۳۸۴: ۸۶). اما اخلاص اهل ملامت در این است که بدی‌های خود را آشکار می‌کنند و محاسن خود را نهان می‌دارند و صوفیه و زهاد در ریاکاری خود عکس این عمل می‌کنند. منظور از محاسن، اعمال سازگار با ایمان و خلوص و موازین شریعت و طریقت است و منظور از بدی، رفتار خلاف شریعت و ایمان و خلوص (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۷- ۴۱۶). اگرچه ملامتیان خود همواره بر طریق اخلاص نپوییده‌اند (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۳۴۶)، بی‌تردید حافظ نوعی از ملامت را علاج ریاکاری می‌داند که به دور از انحراف و خالی از شائبهٔ جلب توجه خلق باشد. حافظ معتقد است که سالک حقیقی از ملامت خلق فراغت دارد و «رنجیدن» در این راه کافری و انکار طریقت است (ر.ک: حافظ، ۱۳۷۷: ۳۰۸). ازاین‌رو است که گاهی واژهٔ «حافظ»، به‌مثابهٔ استعارهٔ مرکزی، در کنار رندان ملامتی و در تقابل با زهد ریایی صوفیه و زهاد قرار می‌گیرد:

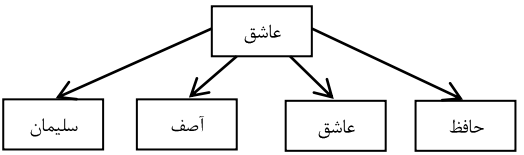
[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

حافظ مکن ملامت رندان که در ازل ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد
(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۶۴)

بااین‌همه، حافظ، در نقطهٔ مقابل صوفیه ایستاده است، اما برخی بر آن‌اند که او در تفسیر موضوعاتی چون جایگاه آدم در نظام خلقت، زیر نفوذ تأویل ذوقی صوفیه قرار دارد که این تأویل خود از رنگ فلسفی عاری است و ماهیتی روایی، تمثیلی و نمادین دارد[۲۲] (آشوری، ۱۳۹۳: ۲۵۲). این خود می‌تواند یکی از دلایلی باشد که تضاد بنیادین حافظ با روش معرفتی صوفیه را نفی و در عوض، تقابل ضمنی آنها را اثبات می‌کند، تقابلی که برخاسته از صفات ناپسند منتسب به صوفی در بافت موقعیتی حاکم بر عصر حافظ است.

۲. ۷. تخلص حافظ در زنجیرهٔ تباین معنایی

در *دیوان حافظ*، رابطهٔ تباین در کاربرد کلی آن، یا نیست، یا به‌ندرت یافت می‌شود، اما نوع خاصی از آن را در جاهای متعددی از *دیوان* می‌توان مشاهده کرد. در بیت‌هایی که در بخش ۲. ۶ ذکر شد، واژه‌های «عاشق/ قاضی/ یرغو» به‌ترتیبی آمده‌اند که در ابتدا و انتهای این ترتیب خطی، دو واژهٔ متقابل عاشق و یرغو قرار گرفته‌اند. بنابراین، بین آنها نوعی رابطهٔ تباین برقرار است که آن را «تباین ردیفی»[۲۳] می‌نامند (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۷: ۱۲۱). همین رابطه در بیت دوم میان «محتسب/ حافظ/ عاشق/ آصف/ سلیمان» نیز وجود دارد. این رابطهٔ معنایی سبب شده است که حافظ در این گروه واژگان در یک شمول معنایی هم‌نام قرار گیرد. این رابطه را می‌توان در نمودار زیر نشان داد:



نمودار ۲. شمول معنایی هم‌نام

البته، این رابطهٔ معنایی هم‌نام سبب شده است که واژه‌های «قاضی/ یرغو/ محتسب» بیرون از دایرهٔ این شمول معنایی واقع شوند و به‌نحوی در تقابل با آن قرار گیرند.

۲. ۸. تخلص حافظ در زنجیرهٔ استلزام معنایی

در بیت زیر، ویژگی‌هایی چون عاشقی، رندی و نظربازی صفاتی معمول برای حافظ تلقی شده‌اند و واژهٔ حافظ در ردیف آن صفات قرار گرفته است:

حافظ چه شد ار عاشق و رند است و نظرباز بس طور عجب لازم ایام شباب است

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۱۰)

استدلال خواجه برای اثبات این رأی مبتنی بر استلزام معنایی[۲۴] است؛ به این ترتیب که ایام شباب مستلزم اطوار شگفتی چون عاشقی و رندی و نظربازی است. حافظ نیز جوان است؛ پس این صفات درخور ایام زندگانی اوست.

۲. ۹. تخلص حافظ در زنجیرهٔ تناقض معنایی

گاهی حافظ تخلص خود را مرادف و در کنار اوصافی می‌نهد که از نظر معنایی و اعتقادی با شریعت متناقض است، اما او خود برای اجتناب از تزویر ریاکاران این تناقض را توجیه‌پذیر می‌داند:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

(همان، ۱۰۱)

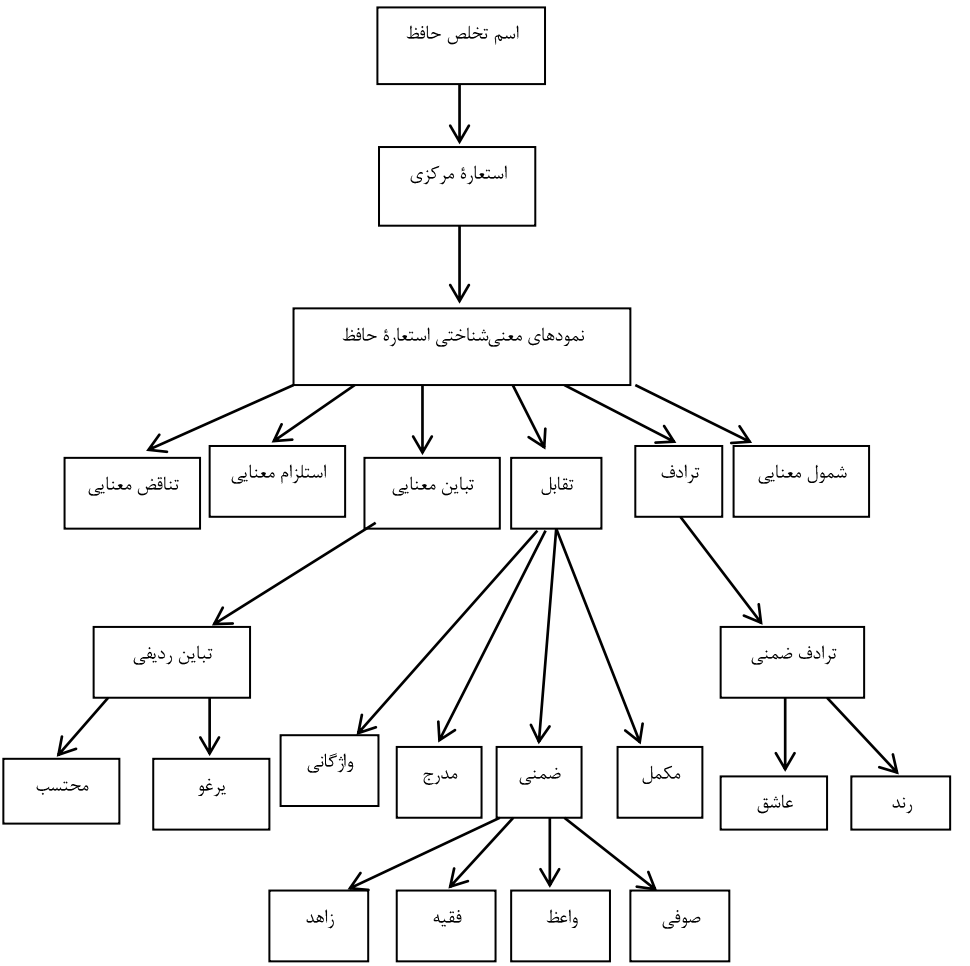
چنان‌که ملاحظه می‌شود، واژهٔ «حافظ» در *دیوان* او، از منظر معنی‌شناختی و به‌مثابهٔ استعارهٔ مرکزی، با مفاهیم، اشخاص و پدیدارهای مختلف روابط مفهومی گوناگونی دارد.

۳. نمودار تطور تخلص حافظ و نمودهای مختلف آن از منظر استعارهٔ مرکزی

در این نمودار، سعی بر آن است که شمایی از نمودهای گوناگون تخلص حافظ از منظر استعارهٔ مرکزی رسم شود. به‌علاوه، در بدنهٔ این نمودار، بعضی از نمونه‌ها و مثال‌ها که امکان طرح آنها در نمودار وجود دارد ذکر می‌شوند.

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]



نمودار ۳. تطور تخلص حافظ

٤. نتیجه‌گیری

از بررسی تخلص حافظ در این مقاله می‌توان نتیجه گرفت، ازآنجاکه حافظ درباب نام شعری خود به سطح خوپذیری نرسیده است، ذهنش نسبت به آن همواره بیدار است. این هوشیاری ذهنی به شاعر امکان می‌دهد که نام خود را در اغلب اوقات، طی فرآیندی

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

گفتمانی، در ابعاد معنایی گوناگونی چون شمول معنایی، تقابل، ترادف و تباین، با برخی مفاهیم، شخصیت‌ها و طبقات مختلف جامعهٔ روزگار خود مرتبط ببیند. با توجه به این واقعیت، وجه استعاری (استعارهٔ اصلی یا مرکزی) تخلص حافظ را در سراسر دیوانش می‌توان مشاهده کرد. پهنای مفهومی این واژه به‌قدری وسیع است که با بسیاری از امور فکری، اجتماعی، اعتقادی و معرفتی در اشعارش ارتباط پیدا می‌کند. شاید بتوان گفت که این گسترهٔ مفهومی در واژهٔ «حافظ» به‌دلیل نسبت و رابطه‌ای است که این واژه در ابعاد گوناگون معنی‌شناختی و طبق نظام گفتمانی تنشی، با اغلب مفاهیم و پدیدارهای حیات فردی، اجتماعی و فکری شاعر دارد، مفاهیمی اعم از عشق، رندی، خوش‌باشی، لذت‌جویی، زهد، تصوف و... که وسعتی رمزی و مفهومی به سبک و زبان و اندیشهٔ حافظ بخشیده است. برای مثال، اگر به دلایلی نتوان این تخلص را تعبیر دیگری از «رند» دانست، می‌توان چهره و نمودی تلقی کرد که بعد هنری شخصیت حافظ، یعنی شعرش، را در حوزهٔ گرانش طریقت رندی قرار می‌دهد؛ با این تفاوت که در مقایسه با آن ابهام کمتری دارد و چه‌بسا برای روشن‌کردن معنای رند تا حدودی راه‌گشا باشد. دست‌کم یک دلیل برای این دیدگاه آن است که واژهٔ «حافظ» هم مانند «رند» با واژه‌ها و مفاهیمی هم‌ردیف یا در تقابل قرار می‌گیرد که خطوط و چارچوب فکری و فرهنگی اشعار حافظ را ترسیم می‌کنند. بنابراین، تخلص حافظ، از نظر معنی‌شناختی، بسیار فراتر از نام شعری، استعارهٔ اصلی یا مرکزی *دیوان* اوست که نه‌تنها از تخلص تمام شاعران ایران‌زمین پرمعناتر است، بلکه در بدنهٔ غزل‌های او نیز از وسعت کاربردی چندوجهی و بدیعی برخوردار است.

پی‌نوشت

1. Semantics
2. Reference
3. Sense
4. Speech Act
5. Context of Situation
6. Semiotics
7. Oppositional
8. Interactive
9. Intensity
10. Extensity
11. Object
12. Relation

13. Novelty
14. Tension Discourse
15. Sameness of Meaning
16. Intelligence
17. Gradable Opposition
18. Complementary Opposition
19. Connotational Opposition
20. Paradoxical
21. Secularization

۲۲. برای نمونه‌ای از این تفاسیر تمثیلی و نمادین ر.ک: رازی، ۱۳۷۱: ۸۲- ۶۸.

23. Serial Contrast
24. Entailment

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۹۳) *عرفان و رندی در شعر حافظ*. چاپ دوازدهم. تهران: مرکز.

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۱) *سیاه مشق ۴*. تهران: زنده‌رود.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۳) *تاریخ بیهقی*. به‌تصحیح علی‌اکبر فیاض. به‌اهتمام محمدجعفر یاحقی. چاپ چهارم. مشهد: دانشگاه فردوسی.

پالمر، فرانک (۱۳۹۱) *نگاهی تازه به معنی‌شناسی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. چاپ ششم. تهران: مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸) *گمشدهٔ لب دریا*. چاپ سوم. تهران: سخن.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴) *اسرارالبلاغه*. ترجمهٔ جلیل تجلیل. چاپ چهارم. تهران: دانشگاه تهران.

حافظ، شمس‌الدین‌محمد (۱۳۷۷) *دیوان حافظ*. به‌تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. به‌اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار. چاپ ششم. تهران: اساطیر.

ـــــــــ (۱۳۷۶) *حافظ به سعی سایه*. به‌تصحیح هوشنگ ابتهاج. چاپ پنجم. تهران: کارنامه.

رازی، نجم‌الدین (۱۳۷۱) *مرصادالعباد*. به‌تصحیح محمدامین ریاحی. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) *از کوچهٔ رندان*. چاپ هفتم. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــ (۱۳۶۹) *جست‌وجو در تصوف ایران*. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۴) *گلستان*. به‌تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران: خوارزمی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵) *نشانه‌معناشناسی ادبیات*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) *زبان شعر در نثر صوفیه*. چاپ چهارم. تهران: سخن.

ـــــــــ (۱۳۸۰) *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ هشتم. تهران: آگاه.

ـــــــــ (۱۳۸۱) *موسیقی شعر*. چاپ هفتم. تهران: آگه.

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]

صفوی، کوروش (۱۳۹۷) *درآمدی بر معنی‌شناسی*. چاپ ششم. تهران: سورهٔ مهر.
قاسم‌زاده، حبیب‌الـله (۱۳۷۹) *استعاره و شناخت*. تهران: فرهنگان.
نصر، حسین (۱۳۸۵) *معرفت و معنویت*. ترجمهٔ انشاءالـله رحمتی. چاپ سوم. تهران: سهروردی.
هجویری، علی‌بن‌عثمان (۱۳۸۴) *کشف‌المحجوب*. به‌تصحیح محمود عابدی. چاپ دوم. تهران: سروش.

[Downloaded from jpll.khu.ac.ir on 2024-04-26]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1398.27.87.9.4]
[DOI: 10.29252/jpll.27.87.177]