مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال پانزدهم، شماره‌ی دوم، تابستان۱۴۰۲، پیاپی ۵۶، صص ۵۱-۸۰
DOI: 10.22099/JBA.2023.46968.4369

کاربست الگوی خوانش نشانه‌شناسانه‌ی مایکل ریفاتر در تفسیر غزل «اگر آن تُرک شیرازی...» با تمرکز بر معنای عبارت «میِ باقی»

ایوب مرادی *
فاروق نعمتی
مرتضی قاسمی ***

چکیده

در تاریخ ادب فارسی کمتر شاعری را همچون حافظ می‌توان یافت که جزئیات اشعارش تابه‌این‌اندازه اهمیت داشته باشد. در طول تاریخ سنّت شرح‌نویسی بر اشعار این شاعر بسیاری از نکات و ملاحظات واژگانی، نحوی، ادبی و فکری محل بحث صاحب‌نظران بوده و هر شارحی به‌فراخور میزان فهم و درک خود در مسیر حل دشواری‌های دیوان شعر او گام برداشته است؛ البته نباید از این واقعیت غافل بود که دراین‌میان برخی از مفاهیم، عبارات و واژگان هستند که فهم دقیق آن‌ها نقش بسزایی در درک ظرایف شعر حافظ دارد. یکی از این موارد مهم عبارت «می باقی» در غزل سوم دیوان مطابق ترتیب الفبایی است. بررسی تفاسیر ارائه‌شده نشان می‌دهد که بیشتر شارحان برای این عبارت

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران ayoob.moradi@pnu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران faroogh.nemati@pnu.ac.ir
*** استادیار گروه دستور زبان فارسی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تهران، ایران morteza.ghassemi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۴۰۱/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۴۰۲/۳/۲

معنای «باقی‌مانده‌ی مِی» را پیشنهاد داده‌اند؛ معنایی که گرچه خللی در دریافت بیت ایجاد نمی‌کند؛ اما به نظر می‌رسد با حال‌وهوای کلی غزل هم‌خوانی ندارد؛ ازهمین‌رو تلاش شد تا در این مقاله که به روش تحلیلی-توصیفی نوشته شده است، با استفاده از الگوی پیشنهادی مایکل ریفاتر برای خوانش نشانه‌شناسانه‌ی شعر، غزل موردنظر بازخوانی شود تا ازاین‌طریق ضمن استخراج گرانی‌گاه معنایی غزل، معنایی مستند به شواهد متنی برای عبارت «مِی باقی» ارائه شود. براین‌اساس کلیت غزل به پنج بخش مجزا تقسیم شد و پس از بررسی انباشت‌ها و تقابل‌های دوگانه، مفهوم «برتری نقد، ماندگار و حقیقی بر نسیه، ناماندگار و غیرحقیقی»، به‌عنوان ماتریس یا محور معنایی منتشر در سطح غزل شناسایی شد. مفهومی که بازخوانی عبارت موردبحث و بیت محل واقع‌شدنش براساس آن نشان می‌دهد که معنی «مِی ماندگار» در نقطه‌ی مقابل «مِی فرّار» می‌تواند معتبرترین معنا برای عبارت «می باقی» باشد؛ معنایی که با کلیت غزل نیز همخوان است.

واژه‌های کلیدی: الگوی مایکل ریفاتر، خوانش نشانه‌شناسانه، شرح حافظ، می باقی.

۱. مقدّمه

به‌دلیل اهمیت و جایگاهی که شعر حافظ در میان ایرانیان داشته است، درست کوتاه‌زمانی بعد از درگذشت او، سنت شرح‌نویسی بر اشعارش به روشی معمول و مرسوم در میان دوست‌داران شعر و ادبیات تبدیل شد. همین موضوع باعث گردید که افراد مختلف با سلیقه‌ها و ذائقه‌های متفاوت تلاش کنند تا شعر حافظ را مطابق ذوق و سلیقه‌ی خود شرح و تفسیر کنند. وجود ظرفیت بالای تأویل‌پذیری که غزل‌های حافظ را مستعد خوانش‌های مختلف و گاه متعارض کرده بود، بر شدّت این مسئله افزود. جالب اینجاست که شیوه‌ی مسلط بر این شرح‌ها، خوانش و تفسیر مستقل ابیات غزل‌های حافظ است؛ شیوه‌ای که دست شارحان را در تفسیر ذوقی بازتر می‌گذاشت؛ چون به‌یقین چشم‌پوشی از روح حاکم بر یک غزل و شرح هر بیت به‌مثابه‌ی بخشی مجزّا ظرفیت بیشتری برای دریافت‌های شخصی را فراهم می‌آورد. اینکه بسیاری از حافظ‌پژوهان استقلال ابیات

حافظ را به‌عنوان ویژگی سبکی متمایز غزل او ذکر کرده‌اند، خود شاهدی بر این واقعیت است.

اما در سال‌های اخیر آشنایی پژوهشگران حوزه‌ی ادبیات با شیوه‌های جدید و علمی خوانش و تفسیر متون، ابزارهای جدیدی را در اختیار آنان گذاشت تا افق‌های تازه‌ای در عرصه‌ی مطالعه‌ی ادبیات کلاسیک گشوده شود. پرواضح است که به‌کارگیری این شیوه‌های جدید به همان دلیلی که پیش‌ازاین اشاره شد، بیش و پیش از هر کسی در شعر حافظ کاربرد یافت. یکی از این شیوه‌ها یا الگوهای نوین، شیوه‌ی مایکل ریفاتر (Micle Riffaterre) است که به‌دلیل ابتنای آن بر خوانش غیرعمودی شعر می‌تواند نقش مهمی در فهم و دریافت معانی شعر حافظ داشته باشد.

در میان غزل‌های حافظ، غزل «اگر آن تُرک شیرازی...» هم به‌لحاظ محل واقع‌شدنش در ابتدای دیوان و هم به‌دلیل احتوای آن بر معانی‌ای ظریف، خطیر و مؤثر در فهم اندیشه‌ی رندانه‌ی حاکم بر فضای شعر او، جایگاه ویژه‌ای دارد، خاصه آنکه در این شعر عبارتی وجود دارد که باوجود اهمیت بالا و نقش محوری‌ای که می‌تواند در فهم کلیت غزل ایفا کند، ازسوی شارحان مختلف موردبدفهمی واقع شده است. عبارت «مِی باقی» در بیت دوم غزل که تقریباً در تمامی شرح‌های حافظ معنای «باقی‌مانده‌ی مِی» برای آن پیشنهاد شده است؛ معنایی که اگرچه در ظاهر قابل‌پذیرش به نظر می‌رسد؛ اما به‌گمان راقمان این سطور با حال‌وهوای کلی بیت و البته غزل مناسبت چندانی ندارد.

ازهمین‌رو در این پژوهش تلاش خواهد شد تا ازطریق به‌کارگیری شیوه‌ی پیشنهادی مایکل ریفاتر برای خوانش غیرمحاکاتی و نشانه‌شناسانه‌ی شعر، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که کدام عامل معنایی باعث ایجاد وحدت و انسجام محتوایی در غزل موردبحث شده است و دیگر آنکه بررسی کلیت غزل براساس این عامل معناییِ وحدت‌بخش، خواننده‌ی حرفه‌ای شعر حافظ را به کدام معنا برای عبارت «می باقی» رهنمون می‌کند؟ در پایان نیز تلاش می‌شود تا معنایی معتبر و مستند به شواهد متنی برای عبارت موردبحث ارائه شود.

۲. نگاهی اجمالی به معانی ارائه‌شده برای عبارت «می باقی» در تفاسیر شعر حافظ

برخی از غزل‌ها، ابیات و عبارات *دیوان حافظ* همواره محل بحث و مجادله‌ی مفسّران و شارحان بوده است. دلیل عمده‌ی این مجادلات، ظرفیت بالای تأویل‌پذیری اشعار حافظ است، به‌صورتی‌که هرکس با هر سلیقه‌ای تلاش کرده که اشعار این شاعر را مطابق احوالات و باورهای خود تفسیر کند. به‌شکلی که عارف و عامی و حکیم و فیلسوف و... هریک به‌فراخور فهم و نیاز خود از این دریای بی‌کران توشه و بهره‌ی خود را برمی‌گیرند. همین مسئله باعث آن بوده است که در طول چندقرن اخیر شارحان مختلفی به شرح اشعار حافظ علاقه نشان بدهند و ازآنجایی‌که مخاطبان و دوست‌داران این شاعر نیز در تمامی ادوار تشنه‌ی فهم ظرایف دیوان او بوده‌اند، همواره این شرح‌ها موردتوجه قرار گرفته است؛ شرح‌هایی که در کنار محاسن بسیار، گاه منشأ بروز اختلاف دیدگاه‌هایی در فهم معانی شعر حافظ نیز بوده‌اند. یکی از نمونه‌های قابل‌توجه این نوع اختلاف دیدگاه‌ها، معنای عبارت «می باقی» است که در غزلی با مطلع «اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را» واقع شده. غزلی که با توجه به ترتیب الفبایی *دیوان حافظ*، در بخش ابتدایی دیوان قرار گرفته و شاید به همین دلیل بیش از سایر غزل‌ها دیده شده است.

مروری کلی بر شرح‌های ارائه‌شده برای عبارت «می باقی» نشان می‌دهد که اغلب مفسرانی که به این غزل پرداخته‌اند، معنی «باقی‌مانده‌ی مِی» را برای آن قطعی دانسته و گویی هیچ شکی در درستی این معنا نداشته‌اند؛ برای نمونه خرمشاهی در *حافظ‌نامه*، ضمن ذکر این معنا برای تأکید بیشتر بر درستی آن، بیت زیر را هم به‌عنوان شاهد نقل کرده است:

می باقی بده تا مست و خوشدل　　بـــه یـــاران برفشانم عمر باقی

(رک. خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۱۳)

در *شرح سودی* نیز باوجود وسواسی که در معنایابی برای اصطلاحات گاه آشکار نشان داده می‌شود، بدون آنکه کلمه‌ی باقی موردتوجه خاص شارح بوده باشد، در معنی کلی بیت این‌گونه آمده است: «ای ساقی بیار می‌ای که باقی مانده است...» (سودی، ۱۳۶۶:

۲۶). خطیب‌رهبر هم در توضیح این عبارت نوشته است: «باده‌ی بازمانده در شیشه» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۳: ۵). فرشادمهر نیز بدون توضیح خاصی در معنی بیت موردبحث نوشته است: «ساقی، آنچه از شراب باقی مانده به من بده» (فرشادمهر، ۱۳۸۸: ۳). استعلامی هم در شرح عبارت موردبحث این‌گونه نوشته است: «یعنی باقی‌مانده‌ی مِی، پیاله‌ی آخر. در حال‌وهوای این غزل، تفسیر به باده‌ی بهشتی یا معرفت عالم غیب جایی ندارد، خاصه که در مصراع دوّم سخن از جنّت در مقابل باده‌نوشی در کنار آب رکن‌آباد است و این می باقی مصراع اول باید باده‌ی انگوری باشد» (استعلامی، ۱۳۸۳: ۷۴).

عبیدالله خویشگی قصوری نیز در شرح عرفانی‌ای که بر غزلیات حافظ نوشته، بعد از ذکر معنای لغوی، مطابق سبک‌وسیاق خود معنایی عرفانی برای آن متصور شده است: «می باقی، می‌ای بُوَد که به‌واسطه‌ی دفع خمار نگه دارند... و می باقی کنایت از بقیه‌ی اسرار است... یعنی ای ساقی آنچه بقیه‌ی اسرار محبت است نیز نصیب ما کن که در دنیا بازآمدن متصور نیست و حصول بقیه‌ی اسرار در بهشت ممکن نه» (خویشگی قصوری، ۱۳۹۳: ۲۳). یوسفی هم ضمن برشمردن معنای شراب باقی‌مانده در جام، ته‌مانده و دُردی شراب برای «می باقی»، توضیح مختصری نیز درباره‌ی معنای عرفانی این عبارت افزوده است: «برخی شارحان، می باقی را شراب جاودان معنی کرده‌اند. این معنی با فضای کلی بیت چندان سازگار نیست» (یوسفی، ۱۳۸۱: ۶۰). برزگرخالقی نیز که معنی «باقی‌مانده و دُردی شراب» را برای می باقی برشمرده است، ضمن اشاره به اینکه میان این عبارت با می بقابخش ایهام تبادر وجود دارد، به نکته‌ی ظریفی اشاره کرده که در ادامه و طی تفسیر ارائه‌شده در این نوشتار توجه ویژه‌ای به آن شده است: «بین باقی و جنت تناسب است» (برزگرخالقی، ۱۳۸۹: ۷).

همچنین در شرحی که زیبایی بر این غزل حافظ نوشته، معنایی مشابه البته با ظرافت بیشتر پیشنهاد کرده است که گرچه وافی به مقصود به نظر نمی‌رسد؛ اما مرور آن خالی از لطف نیست: «بیت یادآور عبارتی از *قرآن مجید* است: «جنّات تجری من تحتها الانهار». همچنین یادآور رباعی‌ای است از خیّام نیشابوری:

از من رمقی به سعی ساقی مانده‌ست　　از صحبت خلق بی‌وفایی مانده‌ست
از باده‌ی دوشین قدحی بیش نمانـــد　　از عمر ندانم که چه باقی مانده‌ست

خواجه به شیوه‌ی اهل توکل، مخالف باقی گذاشتن چیزی برای فردا است. گو اینکه فردایی در پیش نیست و نزد عارفان همه نقد وقت است» (زیبایی، ۱۳۶۷: ۲۷).

شارح *بدرالشروح* نیز مطابق شیوه‌ی خود در تفسیر عرفانی غزل‌های حافظ، می باقی را «محبت حقیقی و شغل و ریاضت که موجب فنای سالک و بقای اوست» (بدرالدین، ۱۳۶۲: ۸) معنی کرده است. ختمی لاهوری هم مانند دیگر شارحان، معنی باقی‌مانده‌ی مِی را برای عبارت موردبحث پیشنهاد داده است: «در عبارت می باقی اشارت است به آنکه می صاف هرچه از حریفان سلف مانده است» (ختمی لاهوری، ۱۳۷۴: ۱۹). حسینعلی هروی نیز به‌سان ختمی و بدرالدین بدون هیچ بحثی «باقی‌مانده‌ی مِی» (هروی، ۱۳۶۷: ۱۵) را معنای مرجّح خود برای عبارت موردبحث دانسته است.

در میان همه‌ی شارحان، سعید حمیدیان وضعیت تقریباً متفاوتی پیش گرفته است. او ضمن اشاره به معنی «باقی می و بازمانده‌ی آن در شیشه یا سبو» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۷۵۲)، در ادامه با تأکید بر غافل نماندن از ظرفیت‌های معنایی حاصل از ویژگی ایهام در غزل‌های حافظ می‌افزاید: «می‌توان معنای می پایدار و بقابخش را به‌صورت ایهام قایل شد، خصوصاً به قرینه‌ی جنّت» (همان). همچنین در تکمیل توضیح خود به ابیاتی از مولوی و سلمان ساوجی اشاره می‌کند که در آن‌ها می باقی در معنی «باده‌ی پایدار در برابر فرّار» (همان) کاربرد داشته است. ثروتیان نیز همچون حمیدیان پس از اشاره به لغزش شارحان دیگر در معنی کردن این عبارت و پیشنهاد معنی «می ماندگار و جاودانه» افزوده است: «کلمه‌ی باقی را اسم فاعل دانسته، در تعبیر آن درمانده‌اند. مِی باقی را با باقی مِی به‌هم آمیخته‌اند و گفته‌اند: ای ساقی می باقی‌مانده در صراحی و ساغر بده. باقی صفت است برای مِی، درحالی‌که باقی می اضافه‌ی بیانی و یا تمیز است و معنی باقی‌مانده‌ی می را دارد» (ثروتیان، ۱۳۸۸: ۷۵).

خرمشاهی نیز با پرداختن به این مسئله که در برخی شروح به‌ویژه آن‌هایی که مطابق ذائقه‌ی عرفانی نوشته شده‌اند، معنای «می بقابخش» را نیز برای می باقی ذکر کرده‌اند، به

استناد ایرادی دستوری، این معنی اخیر را به چالش کشیده است: «باقی صفت از فعل لازم (یعنی بقا) است، اگر بقابخش مراد بود باید متعدی به کار می‌رفت به‌صورت میِ مُبقی (از ابقاء که متعدی است)» (خرمشاهی، ۱۳۸۰ : ۱۱۳). گرچه حمیدیان این ایراد را وارد ندانسته و نوشته است: «اینکه عده‌ای گفته‌اند اگر به‌معنای اخیر باشد، باید مُبقی از ابقاء گفت هم نظر نادرستی است؛ چون باقی به همین معنی در اشعار پر است» (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۷۵۲).

با توجه به اتفاق نظر بیشتر شارحان بر معنی «باقی‌مانده‌ی میِ» و نیز برخی اختلافات که اشاره‌وار به آن‌ها نیز پرداخته شد، به نظر می‌رسد استفاده از الگوهای مشخص علمی در مطالعات نقد ادبی می‌تواند در بررسی و تحلیل معنای این عبارت راهگشا باشد؛ الگوهایی که استناد آن‌ها بر جزئیات موجود در متن است و با توجه به چهارچوب مشخصی که پیشنهاد می‌دهند، راه معنی‌تراشی‌های مبتنی بر ذوق و سلیقه‌ی شخصی را مسدود می‌کنند. یکی از شناخته‌شده‌ترین این الگوها، شیوه‌ی نشانه‌شناسانه‌ی پیشنهادشده‌ی مایکل ریفاتر است که در ادامه به معرفی آن خواهیم پرداخت.

۳. چهارچوب نظری

۳. ۱. الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر

مایکل ریفاتر با تکیه بر این اصل مهم که شاعر «چیزی را می‌گوید و چیز دیگری را افاده می‌کند» (Riffaterre, 1990: 106)، الگویی را پیشنهاد داده است که براساس آن شعر در دو سطح متفاوت «محاکاتی» و «نشانه‌شناسانه» قابلیت خوانش می‌یابد. اساس خوانش محاکاتی این ایده است که متن شعر به مانند هر متن دیگری «بازنمود واقعیت» (رک. مکاریک، ۱۳۹۳: ۳۳۰) است؛ ازهمین‌رو برای دستیابی به معنا تنها کافی است که شعر را از ابتدا به انتها بخوانیم؛ خوانشی که ریفاتر از آن باعنوان خوانش عمودی نیز یاد می‌کند. دراین‌حالت فهم معنا از رهگذر ارجاع به واقعیت عالم بیرون رخ می‌دهد؛ واقعیتی که مطابق دیدگاه کلاسیک‌ها، قابل‌درک و دریافت بود؛ گرچه برحسب نگاه مدرن «واقعیت

خارجی وجود ندارد؛ فقط آگاهی انسان است که با خلاقیت خود همواره جهانیان نو می‌آفریند، آن‌ها را تغییر می‌دهد یا بازآفرینی می‌کند» (موقن، ۱۳۶۹: ۳۶).

در نقطه‌ی مقابل خوانش محاکاتی یا ارجاعی که به شیوه‌ی مرور عمودی شعر قابل‌دست‌یابی است، خوانش «نشانه‌شناسانه» قرار دارد. اساس این نوع خوانش آن است که فهم معنای متون ادبی تنها از مسیر ارجاع به خود متن امکان‌پذیر است و هرگونه ارجاع به اطلاعات عالم بیرون، باعث انحراف از این مسیر خواهد شد؛ ازهمین‌رو به‌جای توجه به جهان خارج باید در پی تکیه‌گاه معنایی ثابتی برگرفته از خود متن بود و نشانه‌های شعری را ازطریق ارجاع به همین تکیه‌گاه ثابت تحلیل کرد. کوتاه سخن آنکه ریفاتر با ساخت دوگانه‌ی معنا و دلالت‌پردازی در نحوه‌ی مواجهه با متن شعری، اولی را حاصل ارجاع به جهان واقعیت و دومی را برآمده‌ی تمرکز بر وحدت درونی اثر می‌داند: «ازنظر «معنا» متن، توالی خطی وحدت‌های اطلاعاتی است؛ ازمنظر «دلالت‌پردازی» ضمنی، متن یک کل معناشناسانه‌ی دارای وحدت است» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱۳ نقل در نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۱۶).

حال که دو شیوه‌ی متفاوت خوانش در مواجهه با متن معرفی شد، سؤالی که پیش می‌آید این است که خواننده‌ی حرفه‌ای یا همان اَبَرخواننده براساس کدام معیارها در مواجهه با متون یک از دو گونه‌ی خوانش محاکاتی یا نشانه‌شناسانه را بر دیگری ترجیح می‌دهد؟ یا به عبارت بهتر، کدام نشانه‌ها در متن خواننده را مجاب می‌کند که خوانش محاکاتی را فروگذارد و از شیوه‌ی خوانش نشانه‌شناسانه بهره گیرد؟ ریفاتر برای پاسخ به این سؤال اساسی دست‌به‌دامن دو اصطلاح مهم «دستورمبنایی» و «دستورگریزی» شده است. دستورمبنا به متنی اطلاق می‌شود که خواندن آن با ارجاع به جهان بیرون ممکن باشد و دنیای طرح‌شده در آن دنیایی آشنا و قابل‌فهم به نظر آید. در نقطه‌ی مقابل، متن دستورگریز به متنی اطلاق می‌شود که واجد جنبه‌هایی است «که در خوانش ارجاعی متن متناقض می‌نمایند» (آلن، ۱۳۹۷: ۱۶۷). جنبه‌هایی که خواننده را از توقف در سطح ابتدایی خوانش بازمی‌دارند و او را وامی‌دارند که «از معنای ارجاعی یا بازنمودی برگذرد و عامل

وحدت‌بخشی را که در پس نشانه‌های متعدد شعر نهفته است، دریابد» (کالر، ۱۹۸۱: ۸۹ نقل در آلگونه، ۱۳۹۶: ۴۱).

از مجموع آنچه گفته شد، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که مطابق الگوی ریفاتر اصولاً معنا در متن شعری به‌شکل صریح انعکاس نمی‌یابد؛ پس انتظار فهم آن طی خوانش عادی انتظار بجایی نیست. ظرافت امر هم در همین‌جاست، به‌این‌صورت که چون تزریق معنا در شعر طی فرایندی پیچیده رخ می‌دهد، وظیفه‌ی خواننده‌ی حرفه‌ای آن است که ضمن تشخیص مراحل این فرایند، برای فهم آن مسیر معکوس را پیش بگیرد؛ ازهمین‌رو ریفاتر ابتدا به این مهم می‌پردازد که بیان غیرمستقیم چگونه و با چه الگویی در شعر امکان وقوع می‌یابد. نتیجه‌ی بررسی‌های او نشان می‌دهد که شاعران از سه روش جابجایی، کژدیسی و آفرینش معنا برای بیان غیرمستقیم استفاده می‌کنند.

در جابجایی، شاعر برای بیان مدلولی خاص به‌جای آنکه از دال زبانی ویژه‌ی آن مدلول استفاده کند، دست‌به‌دامن دال‌های دیگر می‌شود. به عبارت ساده‌تر «یک واژه مظهر یا جایگزین واژه‌ای دیگر می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۱۸). نکته‌ی جالب توجه آنکه میان تعریف ارائه‌شده برای تکنیک جابجایی با تعریفی که در کتب بلاغت برای علم بیان به‌عنوان یکی از زیرشاخه‌های مهم دانش بلاغت آمده است، مشابهت قابل‌توجهی وجود دارد: «بیان، ایراد معنای واحد به طرق مختلف است» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۷)؛ ازهمین‌رو بیراه نخواهد بود اگر گفته شود منظور ریفاتر از جابجایی همان مقولاتی است که در دانش بیان به آن‌ها پرداخته می‌شود؛ یعنی مجاز، تشبیه، استعاره و حتی کنایه.

مقصود از کژدیسی نیز آن است که شاعر ازطریق بازی‌های معنایی مانند ابهام، ایهام، تضاد، تناقض یا بی‌معنایی، به بیان غیرمستقیم گزاره‌های موردنظر خود در شعر بپردازد. با وجود آنکه در مطالعات منتقدانه‌ی ادب پارسی مبحث ابهام چندان محل توجه نبوده است؛ اما امروزه شکی در این گزاره وجود ندارد که «ابهام، جوهره‌ی ادبیات است و ارزش هنری و راز ماندگاری آثار جاودانه بسته به میزان ابهام نهفته در آن‌هاست» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷). به تعبیر ولک: «در هنر هر اندازه بیان مبهم‌تر باشد، تخیّل راحت‌تر است»

(ولک، ۱۳۷۷، ج۱: ۹۵). برای شناخت مقوله‌ی ابهام و انواع آن بهترین منبع شاید کتاب *هفت نوع ابهام* ویلیام امپسون (William Empson)، منتقد نام‌آشنای انگلیسی، باشد. نکته‌ی شایان‌توجه آن است که در کتاب‌های بلاغت فارسی از ویژگی ابهام نه به‌عنوان یک حُسن یا کارکرد ادبی، بلکه به‌مثابه‌ی عیب یاد می‌شود، تاآنجاکه در علم معانی موضوع تعلیق لفظی و معنایی ذیل انواع عیوب فصاحت بررسی می‌شود. البته در این میان شاید بتوان حساب حافظ را جدا کرد؛ چون شعر او مملو از انواع ایهام و تناقض است و شاید بتوان مدعی شد که کارکرد هنری ابهام «در زبان فارسی بیش از هر اثر دیگری در شعر حافظ دیده می‌شود» (مرادی، ۱۴۰۰: ۱۶۰).

آفرینش معنا سومین شگردی است که ریفاتر از آن به‌عنوان ابزاری برای بیان غیرمستقیم در شعر یاد می‌کند و مقصود از آن ابزارهای زبانیِ به‌ظاهر خنثایی است که با توجه به شیوه‌ی به‌کارگیری‌شان ازسوی شاعر، به نشانه‌هایی دربردارنده‌ی دلالت‌های ضمنی تبدیل می‌شوند؛ برای نمونه به این بیت حافظ بنگرید:

رشته‌ی تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود

(حافظ، ۱۳۹۱: ۱۸۴)

حافظ در این بیت وقتی می‌خواهد به دلیل پاره‌شدن رشته‌ی تسبیحش اشاره کند که چیزی نیست مگر در دست‌گرفتن دست معشوق و ذکر گفتن بر بند انگشتان او، ازطریق تکرار صامت سین، بیان ذکر سبحان‌الله را به‌عنوان یکی از اذکار معروف مسلمانان در ذهن خواننده متبادر می‌کند.

حال که موضوع دستورگریزی و شیوه‌های بیان غیرمستقیم معنا مطابق الگوی ریفاتر تشریح شد، باید گفت که فرارفتن از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناسانه تنها ازطریق تمرکز بر نشانه‌های موجود در متن با هدف دستیابی به معنای یکّه و منفردی ممکن است که کلیت متن حاصل بسط و واگردانی این معنای واحد است. ریفاتر این معنای یکّه را ماتریس نامیده است؛ معنایی که به‌احتمال‌قوی اشاره‌ی صریحی به آن در متن وجود ندارد و آن را «فقط به‌طورغیرمستقیم می‌توان استنتاج کرد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۸۵)؛ اما این عنصر غایب

ازطریق نمایندگانی در متن بروز و ظهور می‌یابد که به این نمایندگان هیپوگرام می‌گویند. هیپوگرام «ممکن است برخاسته از تداعی‌های ذاتی یا قراردادی باشد و بنابراین با دو روش انباشت و منظومه‌های توصیفی قابل‌بازسازی است» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۴۲).

منظور از انباشت آن است که چند واژه که ارتباط معنایی از نوع ترادف یا حتی شمول دارند، گِرد یک معنابُن واحد جمع آیند؛ برای نمونه واژگانی همچون مزرع، سبز، داس، کِشته و درو در بیت معرف حافظ «مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو...» تشکیل‌دهنده‌ی انباشتی واژگانی حول معنابُن «برداشت محصول» شده‌اند. مقصود از منظومه‌های توصیفی نیز مجموعه‌ای از واژگان یا عبارات است که هرکدام «جنبه‌ای از یک ایده‌ی اصلی یا واژه‌ی هسته‌ای را بیان می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۷).

تفاوت این دو فرایند، یعنی انباشت و منظومه‌های توصیفی نیز در آن است که اولی بر پایه‌ی ارتباطی معنایی از نوع ترادف استوار است و اساس دومی ارتباط مجازی یا استعاری است؛ برای نمونه در سنت شعر فارسی اجتماع واژگانی همچون گل، سرو، سنبل، ماه، لعل و... در بیشتر اشعار یادآور معشوق است.

با توجه به موارد پیش‌گفته می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که مطابق الگوی ریفاتر در مواجهه‌ی نشانه‌شناسانه با متن شعر، باید به این نکته آگاه باشیم که نشانه‌های شعری که در دوشکل انباشت و منظومه‌های توصیفی قابل‌شناسایی‌اند، در اصل بازنمایی‌کننده‌ی ایده‌ای واحد محسوب می‌شوند که آن ایده را ماتریس می‌نامند. به‌تعبیر ساده‌تر شاعر طی فرایند ماتریس – هیپوگرام – نشانه‌ی شعری به آفرینش هنری دست می‌زند؛ پس خواننده یا به‌تعبیر ریفاتر اَبَرخواننده طی خوانش نشانه‌شناسانه، برای فهم دلالت‌های پنهان شعر باید عکس این مسیر را برود؛ یعنی فرایند «نشانه‌ی شعری- هیپوگرام، ماتریس» (آلگونه، ۱۳۹۶: ۴۱) را عملیاتی کند.

۳. ۲. تقابل‌های دوگانی

ازآنجاکه در این پژوهش با هدف پی بردن به ظرافت‌های معنایی شعر حافظ در غزل موردبحث، گذشته از بررسی ارتباط معنایی ترادف و شمول معنایی واژگان ذیل مفهوم انباشت، مسئله‌ی تقابل‌های دوگانی نیز موردتوجه بوده است، در این بهره به شرحی کلی درباب مقوله‌ی تقابل‌های دوگانی و نقش آن در بررسی معنایی متون می‌پردازیم.

منظور از بررسی تقابل‌های دوگانی، تمرکز بر زوج‌های معنایی‌ای است که در متن بروز و ظهور می‌یابند. ذکر این نکته ضروری است که تقابل‌های دوگانه یکی از مقولات بنیادین در شیوه‌ی اندیشیدن نوع بشر محسوب می‌شود. ذهن ما برای درک مفاهیم و امور، ناگزیر و ناخواسته دست‌به‌دامن تقابل‌های دوگانه می‌شود، به این صورت که فهم روز در گرو اندیشیدن به شب است و مفهوم مرگ، تنها در تقابل با زندگی فهم می‌شود. در فرایند ساخت تقابل‌های دوگانی «هر اصطلاح کلیدی در برابر متضادش قرار می‌گیرد؛ اصطلاح نخست مهم و اصطلاح دوم، تابع و فرعی است» (بی‌نظیر، ۱۳۹۳: ۱۶۰)؛ البته همه‌ی تقابل‌ها از یک‌گونه نیستند و با بررسی دقیق می‌توان برای آن دو نوع اصلی را در نظر گرفت؛ یک «تقابل (تباین منطقی): دو اصطلاح مانعه‌الجمع، مانند زنده/ مرده، در این نوع تقابل آنکه زنده نیست، به‌لحاظ منطقی مرده است. و تضاد (مغایرت): اصطلاحاتی که به‌طورقیاسی در طیف مفهومی مشترکی گرد هم آمده‌اند؛ مانند خوب/ بد. در این نوع تقابل، آنکه خوب نیست، ضرورتاً بد نیست» (چندلر، ۲۰۰۷: ۹۱ نقل در آلگونه، ۱۳۹۷: ۲۲۲).

یکی از ویژگی‌های اساسی در تقابل‌های دوگانی آن است که در فرهنگ‌های مختلف برای یکی از دو سوی تقابل ارزش و اعتبار بیشتری در نظر گرفته می‌شود. ازآنجاکه این فرایند ارزش‌گذاری از بدو تولد افراد و به‌شکل ناخودآگاه انجام می‌شود، بسیار طبیعی به نظر می‌رسد؛ ازهمین‌رو پژوهشگران حوزه‌ی فرهنگ، نگاه ویژه‌ای به این تقابل‌ها و شیوه‌ی ارزش‌گذاری آن‌ها دارند. بررسی این مقوله در *دیوان حافظ* نیز می‌تواند بسیار مهم باشد؛ چون نه‌تنها به خواننده‌ی حرفه‌ای این امکان را خواهد داد تا ازطریق تأمل در

تقابل‌های شعر او به شناختی دقیق از تفکرش دست یابد؛ بلکه به‌دلیل شیوه‌ی رندانه‌ی این شاعر که بیش از هرجایی در به‌هم‌ریختن ارزش‌گذاری‌های طبیعی و پذیرفته‌شده‌ی این دوگانه‌ها متجلّی شده است، مطالعه‌ی این موارد در *دیوان حافظ* ارزش ویژه و دوچندانی خواهد داشت.

۴. تحلیل داده‌ها

در این بخش تلاش خواهد شد تا با استفاده از الگوی پیشنهادی مایکل ریفاتر در زمینه‌ی خوانش نشانه‌شناسانه‌ی شعر، محتوای غزل «اگر آن ترک شیرازی...» با هدف ارائه‌ی معنایی صحیح و مستند به شواهد متنی، برای عبارت «می باقی» بررسی شود. برای دستیابی به این مقصود نیز کلیت غزل بدون احتساب بیت تخلص، به پنج بخش مجزّا تقسیم شده و در ادامه ماتریس هر بخش با تمرکز بر انباشت‌های واژگانی و نیز تقابل‌ها و تضادهای مندرج در آن استخراج شده است. در پایان نیز بخشی که عبارت موردبحث در آن قرار دارد، با محوریت ماتریس کل غزل موردبازخوانی قرار گرفته است تا از این رهگذر معنایی مستند به شواهد متنی برای عبارت «می باقی» ارائه شود.

۴. ۱. بررسی ماتریس بخش اول

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را　　به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۶)

جدول انباشت واژگان مفید معنای ثروت مادی

شیراز	سمرقند	بخارا

جدول انباشت واژگان مفید معنای جنگاوری و کشورگشایی

قوم تُرک	قوم هندو

جدول تضاد یا تقابل

خال هندوی معشوق # سمرقند و بخارا	التفات معشوق # سمرقند و بخارا

پیش‌تر اشاره شد که مطابق الگوی ریفاتر یکی از روش‌های یافتن دلالت‌های معنایی نهفته در اثر بررسی انباشت‌های موجود در متن است؛ یعنی استخراج واژگان پراکنده حول محوری که معنابُن نامیده می‌شود. باوجودآنکه ریفاتر در این نوع بررسی بیش از هرچیزی بر ترادف معنایی تأکید می‌ورزد؛ اما به نظر می‌رسد ارتباط معنایی واژگان در یک متن تنها در ترادف خلاصه نمی‌شود؛ بلکه شمول و حتی تضاد معنایی نیز می‌تواند انواع دیگری از ارتباط به شمار آیند که تمرکز بر آن‌ها می‌تواند در دریافت بهتر ماتریس اثر یاری‌گر خواننده باشد.

با نگاهی گذرا به بیت بالا اولین مجموعه یا انباشت معنایی‌ای که خودنمایی می‌کند، جمع آمدن نام شهرهای شیراز، سمرقند و بخارا و همچنین نام دو قومیت ترک و هندو است. انباشتی که به نظر متضمن معنای ثروت و شوکت این‌جهانی است. اشاره به این نکته ضروری است که همراه شدن نام دو قوم جنگاور ترک و هندو که در تاریخ ایران به داشتن غلامان و مزدوران شجاع مشهورند، با نام شهرهایی که در تاریخ این سرزمین همواره در معرض ترکتازی اقوام مهاجم بوده‌اند، یادآور فتوحات این مهاجمان و غنایم حاصل از این فتوحات برای آنان است؛ البته در این میان نام دو شهر سمرقند و بخارا آشکارتر از بقیه‌ی موارد بر مفهوم یادشده دلالت دارند و خود شاعر نیز به‌شکلی آگاهانه تلاش کرده است تا با ساختن معادله‌ای دوسویه، دلجویی و التفات معشوق یا همان ترک شیرازی را بسی ارزشمندتر از ثروت و شوکت حاصل از تصاحب شهرهای یادشده بداند تاآنجاکه حاضر شده است در ازای کسب این التفات، دارایی دو شهر را درعوض خال سیاه معشوق ببخشد.

البته اگر با نگاهی دقیق‌تر به این مبادله بنگریم، پی خواهیم برد که معامله‌ای که حافظ می‌کند نه‌تنها به زیان او نیست؛ بلکه سراسر بُرد و منفعت است؛ چون مرور واقعیت‌های

تاریخی به‌وضوح نشان می‌دهد که هیچ امیر و پادشاهی برای همیشه صاحب هیچ شهر و سرزمینی نبوده و گذر زمان شرایط را به‌گونه‌ای رقم زده است که در دوره‌ای فلان حاکم و در دوره‌ای دیگر بهمان امیر بر این مکان‌ها امارت داشته‌اند. گویی که امیران و والیان این سرزمین‌ها بیشتر صاحب نام‌ها و عنوان‌ها بوده‌اند تا ثروت واقعی نهفته در آن‌ها. واقعیتی که نشان می‌دهد مالکیت بر این سرزمین‌ها مالکیتی اعتباری و نسیه‌گون است و ثروت حاصل از آن نیز غیرحقیقی و عاریتی. در نقطه‌ی مقابل اما التفات و توجه معشوق برای شاعر ثروتی حقیقی و نقد است که زوال‌پذیر نیست.

با لحاظ انباشت واژگانی موجود در بیت و همچنین تقابل حاصل از معادله‌ای که یک‌طرف آن التفات معشوق و طرف دیگرش ثروت‌های اعتباری این‌جهانی قرار گرفته است، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ماتریس این بخش از غزل «برتری ثروت معنوی نقد، حقیقی و ماندگارِ توجه معشوق بر ثروت عاریتی، نسیه‌گون و گذرای مادی و این‌جهانی» یا به‌تعبیر خلاصه‌تر «برتری حقیقی، نقد و ماندگار بر عاریتی، نسیه‌گونه و گذرا» است.

۴. ۲. بررسی ماتریس بخش سوم

ز عشـــق ناتمـــام ما جمـــال یار مستغنـی است به آب‌ورنگ و خال‌وخط چه‌حاجت روی زیبارا
من ازآن حُسنِ‌روزافزون که یوسف‌داشت‌دانستم که عشق از پرده‌ی عصمـت بـرون آرد زلیخـا را
(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۷)

جدول انباشت واژگان مفید معنای زیبایی

جمال	آب	رنگ	خط	خال	حُسن	یوسف

جدول تضاد یا تقابل

جمال تمام یار # جمال ناتمام نیازمند آرایش	عشق ناتمام ما # جمال تمام یار	حُسن روزافزون یوسف # زیبایی عاریتی حاصل از آرایش	عشق# عصمت

بررسی دوبیت بخش سوم غزل موردبحث نشان‌دهنده‌ی وجود انباشت واژگانی مانند جمال، آب، رنگ، خط، خال، حُسن و یوسف است که حول محور معنابُن زیبایی گرد آمده‌اند. انباشتی که با درنظرگرفتن تضادها یا تقابل‌های موجود در این بخش میان زیبایی کامل معشوق در نمونه‌ای همچون حضرت یوسف با زیبایی‌های حاصل از استفاده از لوازم آرایش ازسویی و همچنین تقابل حاصل از عشق ناتمام ما عاشقان در برابر زیبایی تام و تمام معشوق ازسوی‌دیگر، دربردارنده‌ی برخی دلالت‌های نهفته است که فهم آن‌ها در دریافت ماتریس این بیت و کلیت غزل راه‌گشا خواهد بود.

به نظر می‌رسد حافظ در بیت اول از این دو بیت ضمن اشاره به استغنای معشوق از عشق ناقص و ناچیز عاشق ازطریق تشبیه این دومی به زیبایی‌های ساختگی و عاریتی مدعیان زیبایی، به‌شکل ضمنی بر دوگانه‌ای تأکید ورزیده که در یک‌طرف آن زیبایی حقیقی، ماندگار و نقد معشوق است و در طرف دیگرش زیبایی‌های عاریتی، زودگذر و نسیه‌ی مدعیان زیبایی، چون زیبایی معشوقِ حافظ اصیل و ذاتی است؛ درحالی‌که زیبایی مدعیان، غیراصیل است و نیازمند به وام گرفتن از آب‌ورنگ و خال‌وخط حاصل از لوازم آرایش. نوع اول از زیبایی در کنار ماندگاری، نقد هم است؛ یعنی هر آن و لحظه‌ای که با معشوق رویارو شویم، زیبایی در صورت او موج می‌زند؛ اما زیبایی نوع دوم چون حاصل عاریت نشانه‌های زیبایی از لوازم آراستن است، حالتی نسیه‌گون و غیرنقد دارد. زیبایی نوع اول ازآن‌گونه که حضرت یوسف داشت، به‌دلیل اصالت و ابتنا بر جوهر حقیقی جمال، روزبه‌روز رو به ازدیاد و فراوانی دارد؛ درحالی‌که دیگر انواع زیبایی ناپایدارند و با گذر ایام از دست می‌روند (شاید حافظ در اینجا نظری هم به زیبایی خود زلیخا دارد

که به‌مرورزمان زوال یافت.). در بیت دوم نیز شاعر با نام بردن از حضرت یوسف، بار دیگر بر تفاوت ذاتی میان جمال یوسف با زیبایی برساخته، عاریتی، جعلی و زایل‌شونده‌ی سایرین تأکیده ورزیده و خروج زلیخا از دایره‌ی عفّت، عصمت و وفاداری را در مواجهه با این نوع زیبایی امری کاملاً طبیعی و پیش‌بینی‌پذیر دانسته است.

با درنظرگرفتن تفسیر بالا و همچنین لحاظ این نکته‌ی مهم که حافظ در این بخش، بیت دوم را برای ممثل ساختن ادعای خود در بیت اول آورده است، می‌توان این‌گونه گفت که ماتریس این بخش از غزل چیزی نیست مگر «برتری زیبایی حقیقی، نقد و ماندگار بر زیبایی‌های عاریتی، نسیه‌گون و زودگذر» یا به‌تعبیری خلاصه‌تر «برتری حقیقی، نقد و ماندگار بر عاریتی، نسیه‌گونه و گذرا».

۴. ۳. بررسی ماتریس بخش چهارم

اگر دشنام فرمایی وگر نفرین دعا گویم جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخا را

(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۷)

جدول انباشت مفید معنای بی‌توجهی معشوق یا ممدوح

دشنام	نفرین	جواب تلخ

جدول انباشت واژگان مفید معنای زیبایی معشوق یا ممدوح

لب لعل	می‌زیبد	شکرخا

جدول تضادها یا تقابل‌ها

دشنام # دعا	نفرین # دعا	فعل مؤدبانه فرمایی # فعل عادی گویم	تلخ # شکر

یکی از مضمون‌های تکراری در سنت شعر فارسی، موضوع ارج قائل شدن عاشق برای بدگویی، دشنام و تندی معشوق است. مضمونی غالب و تکرارشونده در اشعار بیشتر

شاعران سبک عراقی همچون سعدی و حافظ و حتی مولانا که به‌گمان پژوهشگران سبک‌شناسیِ شعر فارسی حاصل این ویژگی سبکی است که در شعر عاشقانه‌ی این دوره «دیگر مقام معشوق پایین نیست؛ بلکه چنان بالاست که قابل‌اشتباه با معبود است» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۴۷).

باری حافظ در این بیت ضمن تکرار این مضمون آشنا، به‌شکل ضمنی التفات و توجه معشوق را هرچند در قالب نفرین و دشنام، بسی ارزشمندتر از بی‌توجهی او دانسته است. به‌تعبیر دقیق‌تر در این بخش از غزل نیز، همانند بخش‌های پیشین ازطریق انباشت‌ها، تضادها و تقابل‌ها، معادله‌ای دوسویه شکل گرفته که در یک‌سوی آن بی‌توجهی معشوق قرار دارد و در سوی دیگر توجه و دریافت او که در نگاه عاشق همانا ثروت حقیقی و ماندگار است. از این نکته‌ی ظریف هم نباید غافل بود که در مواجهه با معشوق هرنوع توجهی حتی اگر در قالب ناسزا و نفرین دست آوردی، نقد و ارزشمند است که دریافت آن به‌مراتب بهتر از چشم‌انتظار ماندن برای اخلاق نیکو و حُسن تعامل احتمالی معشوق در آینده است. شکی نیست که هر عاشق صادقی ثروت نقد حال حاضر را هرچند تلخ و گزنده بر نسیه‌ی توجه احتمالی ترجیح می‌دهد. نکته‌ی دیگر آنکه اساساً تلخیِ تندی و بدزبانی معشوق گذرنده و زایل‌شونده است؛ اما التفات معشوق هرچند در قالب سخنان تلخ و آزارنده، ثروتی ماندگار است که زوال در آن راه ندارد.

با لحاظ موارد و توضیحات بالا می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ماتریس این بخش می‌تواند «برتری ثروت حقیقی، نقد و ماندگار توجه و التفات در لحظه‌ی معشوق بر تلخی گذرنده‌ی دشنام و ناسزای او و انتظار بیهوده برای دلجویی و حُسن تعامل احتمالی‌اش که حالتی نسیه‌گون دارد» باشد یا به‌تعبیری خلاصه‌تر «برتری حقیقی، نقد و ماندگار بر امر نسیه‌گونه و گذرا».

۴. ۴. بررسی ماتریس بخش پنجم

نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند
جوانـــــان سعادتمنـــد پنـــد پیـــر دانـــا را
حدیث از مطرب و مِی گو و راز دهر کمتر جـــو
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معمـا را
(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۷)

برای فهم بهتر ماتریس این بخش از غزل، ابتدا انباشت و تضادهای بیت اول بررسی و تحلیل می‌شود و در ادامه بیت بعدی که به‌شکلی تکمیل‌کننده‌ی معنای بیت اول است، موردبررسی قرار می‌گیرد.

جدول مربوط به انباشت واژگانی حول محور خیر و صلاح کسی را خواستن

نصیحت	سعادتمندی	پند	پیر دانا

جدول تضادها یا تقابل‌ها

جوان (غافل) # پیر دانا	جوان (سعادتمند) # جوان محروم از سعادت	سعادت همیشگی # خوشی‌های گذرا

دقت در انباشت واژگان نصیحت، سعادتمندی، پند و پیر دانا در کنار تضادهای آشکار و پنهان بیت، نشان‌دهنده‌ی این واقعیت است که حافظ در پی آن بوده تا ذهن مخاطب جوانش را برای شنیدن نکته‌ای خطیر و بااهمیت آماده کند. برای دست یافتن بهتر به نتیجه نیز تضادهایی را در سطح بیت مطرح می‌کند که اگرچه در ظاهر شبیه ادبیات واعظان و صوفیان جلوه‌فروش است؛ اما خواننده‌ی حرفه‌ای شعر حافظ به‌خوبی می‌داند که در چهارچوب رندی حاکم بر فضای شعر او یا این واژگان برای استهزا و طنز به کار گرفته شده‌اند یا اینکه در ادامه محتوای نصیحتی که شاعر مطرح خواهد کرد، خشکی فضای بیت را برطرف می‌کند. حافظ در این بیت شرط سعادت جوانان را در نصیحت‌نیوشی آنان می‌داند و با اشاره به این مهم که پند پیر دانا برای جوان سعادتمند از جان نیز عزیزتر است، فضایی را فراهم می‌آورد که گویی می‌خواهد سعادت جاودانی

حاصل از پندپذیری را در برابر غفلت و گرفتاری در خوشی‌های گذرا قرار دهد. طریقه‌ای که با شیوه‌ی رندی حافظ مطابقت ندارد و خوانش بیت بعدی به‌خوبی این تناقض را حل می‌کند:

جدول انباشت واژگان مفید معنای لذت نقد

مطرب	مِی

جدول انباشت واژگان مفید معنای اشتغالات ذهنی ناسودمند

راز دهر	حکمت	معما	گشودن	نگشودن

جدول تضاد یا تقابل

حدیث (علوم نقلی) # حکمت (علوم عقلی)

حافظ در این بیت ازطریق ساخت دو انباشت واژگانی، اولی متشکل از مطرب و مِی که بر گِرد معنابن لذت نقد است و دومی یعنی واژگان راز دهر، حکمت، معما، گشودن و نگشودن که حول معنابُن اشتغالات ذهنی جمع آمده‌اند، دوگانه‌ای را متضمن این معنای خطیر ایجاد کرده که با توجه به رازآمیز بودن معمای هستی، بهتر است وقت عزیز را صرف آن نکنیم و به‌جای این کار، لحظه را دریابیم و لذت نقد را در راه رازگشایی احتمالی و نسیه قربانی نکنیم. جالب است که شاعر برای تحکیم این معنا ازطریق استفاده از دو واژه‌ی حدیث و حکمت که یادآور مجادلات و مباحثات بی‌پایان اهل حدیث با متکلمان و فیلسوفان است، به‌شکلی طنزگونه جانب حدیث‌خوانان و حدیث‌دانان را می‌گیرد؛ اما با این ظرافت که حدیث موردنظرش حول محور مِی و مطرب می‌گردد.

با مرور انباشت‌ها و تضادهای موجود در این بخش از غزل و با توجه به تفسیر ارائه‌شده این‌گونه می‌توان نتیجه گرفت که ماتریس این بیت می‌تواند «برتری سعادت حقیقی که همانا دریافتن لذت نقدِ لحظه‌های زندگی است بر گرفتار شدن در مجادلات و مباحثات بی‌ارزش و غیراصیلی است که عمر نقد را درعوض رازگشایی نسیه از ما می‌گیرد»، باشد. یا به تعبیر خلاصه‌تر «برتری حقیقی، اصیل و نقد بر غیرحقیقی، غیراصیل و نسیه‌گونه».

۴. ۵. بررسی ماتریس بخش دوم یا اصلی غزل

بده ساقـی مِی باقی که در جنّت نخواهی یافت
کنـــار آب رکـــن‌آباد و گلگشت مصـــلا را
فغـان کاین لولیانِ شوخِ شیریـن‌کارِ شهرآشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوانِ یغما را
(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۷)

حال که بخش‌های چهارگانه‌ی غزل ازمنظر انباشت‌های واژگانی و تضادها و تقابل‌ها با هدف یافتن ماتریس بررسی شد، در این بهره تلاش می‌شود تا ضمن تفسیر بخش اصلی غزل که عبارت موردمناقشه در آن جای گرفته است، تفسیر درست‌تر و قابل‌استنادتر برای این عبارت ارائه شود. پیش از به‌کارگیری ماتریس کلی غزل در تفسیر بخش جاری، تلاش می‌شود تا ازطریق بررسی انباشت‌های دوبیت به‌شکل مجزا، به این پرسش پاسخ داده شود که آیا ماتریس یافته‌شده برای قسمت‌های پیشین در این بخش نیز وجود دارد؟ که اگر جواب مثبت باشد، در ادامه به بررسی این مسئله خواهیم پرداخت که این ماتریس چگونه در حل معنای عبارت «مِی باقی» کاربرد خواهد داشت. این بخش از غزل حاوی دو بیت است که در ظاهر ارتباط معنایی خاصی بین آن‌ها مشاهده نمی‌شود؛ اما تمرکز بر انباشت واژگان و همچنین ماتریس بخش‌های پیشین نشان می‌دهد که اتفاقاً این دو بیت به‌شکل محکمی در ادامه‌ی هم قرار دارند و دومی کامل‌کننده‌ی معنای اولی است. برای تشریح بیشتر این ارتباط، ابتدا بیت آغازین بررسی و تحلیل می‌شود:

جدول انباشت واژگان مفید معنای شادخواری

ساقی	مِی	کنار آب رکن‌آباد	گلگشت مصلا

جدول تضادها یا تقابل‌های بیت اول بخش

خوشی‌ها و لذت‌های جنّت # خوشی کنار آب رکن‌آباد و گلگشت مصلا	مِی باقی # بهشت باقی	مِی باقی # مِی بهشتی

وجود انباشت واژگان و تعابیر ساقی، مِی، کنار آب رکن‌آباد و گلگشت مصلا که حول معنابُن شادخواری گرد آمده‌اند و همچنین ساخت سه تضاد یا تقابل مهم میان لذات این‌جهانی آب رکن‌آباد و گلگشت مصلا با خوشی‌های وعده داده‌شده به مؤمنین در بهشت، همچنین تقابل پنهان میان میِ باقی و بهشت باقی در کنار تقابل پنهان دیگری که مابین میِ باقی و میِ بهشتی وجود دارد، متضمن این معنا است که در تفکر حافظ دریافتن لذت‌های نقد این‌جهانی و خوردن شراب انگوری که هم‌اکنون در دسترس است، بسی مطلوب‌تر از انتظار کشیدن برای دست‌یافتن به بهشت جاودان و نوشیدن شرابی است که در آیات متعددی از قرآن به بهشتیان وعده داده شده است. به‌عبارت‌دیگر حافظ در این بیت نقد را بر نسیه ترجیح می‌دهد و حتّی به‌شکل غیرمستقیم به این موضوع اشاره می‌کند که به فرض امکان دستیابی به شراب بهشتی، قطعاً صفا و خوشی آب رکن‌آباد و گلگشت مصلا در بهشت دور از دسترس خواهد بود.

نکته‌ی ظریف دیگری که در این بیت قابل‌توجه است و کمک شایانی هم به حل مشکل معنایی عبارت «میِ باقی» می‌کند، تقابلی است که حافظ میان این عبارت با مقوله‌ی بهشت باقی یا جاودان ایجاد کرده است. در *قرآن کریم* آیات بسیاری وجود دارد که طی آن‌ها خداوند از بهشت و جهنم به‌عنوان اموری جاودانی و فناناپذیر یاد کرده است (رک. توبه/ ۱۰۰؛ حجر/ ۴۸؛ هود/ ۱۰۸؛ دخان/۵۱-۵۶؛ احزاب/۶۴-۶۵ و ...). حافظ که خود حافظ *قرآن* و مفسّر آن است، با ظرافت خاصی تلاش کرده تا با استفاده از صفت «باقی» برای «مِی» به‌شکل پنهانی باقی و جاودانی بودن بهشت را در ذهن خواننده متبادر کند و ازاین‌طریق نیز بر ترجیح نعمت نقد لذات این‌جهانی بر لذت بهشت جاودان که ازنظر او نسیه است، تأکید بیشتری کند. به عبارت ساده‌تر رند شیراز با تأکید بر پایدار و باقی بودن شراب نقد، به‌شکلی از خیر پایدار و جاویدان بودن بهشت می‌گذرد و آن را بر این ترجیح می‌دهد.

البته این ظریف‌کاری پنهانی در ایجاد تقابل میان مِی این‌جهانی و شراب بهشتی نیز به چشم می‌آید؛ شرابی که خداوند وعده‌ی آن را در آیات مختلف به بهشتیان داده است.

(رک. صافات/۴۳، ۴۵ و ۴۷؛ واقعه/۱۷-۱۹؛ مطففین/۲۵ و ۲۶؛ انسان/۲۱ و...). حافظ با این شگرد هم باز بر موضع خود که همانا ترجیح شراب باقی این‌جهانی بر شراب وعده داده‌شده به بهشتیان است، تأکید می‌ورزد.

اما چرا حافظ این‌قدر ناصبور است که لذت آنی این‌دنیایی را بر بهشت باقی ترجیح می‌دهد؟ مگر همو نبود که به استناد ماتریس بخشی دیگر از همین غزل، زیبایی ماندگار و راستین را بر زیبایی‌های گذرنده و عاریتی برتری داده بود؟ ظاهراً حافظ خود به فراست احتمال شکل‌گیری این پرسش را در ذهن خواننده دریافته که بیت زیر را بلافاصله بعد از این بیت آورده است:

فغان کاین لولیانِ شوخِ شیرین‌کار شهـــرآشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۶)

با آنکه معنای این بیت مشخص است و خوانندگان در شرح‌های مختلف معنای آن و عباراتی همچون خوان یغما را خوانده‌اند؛ اما به سیاق دیگر ابیات، در این بهره انباشت موجود در آن بررسی و تحلیل می‌شود:

جدول انباشت واژگان مفید معنای شور و غوغا

شهرآشوب	خوان یغما	فغان	شوخ

جدول انباشت واژگان اقوام غارتگر

لولی (کولی)	تُرک	افغان (متبادرشونده توسط واژه‌ی فغان)

حافظ در این بیت با کنار هم قرار دادن دو انباشت واژگانی بالا که اولی بر معنی شور و غوغا و آشوب دلالت دارد و دومی یادآور غارت و غارت‌شدگی است، در کنار تکرار مصوت بلند «آ» و صامت «شین» که فضایی آکنده از شور، حرارت و پویایی را به ذهن متبادر می‌کنند، آشکارا به موضوع دل‌باختگی و غارت شدن صبر و قرارش اعتراف کرده است. مفهومی که اگر با دلالت ذکرشده برای بیت پیشین در نظر گرفته شود، معنا و توجیه خاص خود را می‌یابد. به‌عبارت ساده‌تر حافظ با اشاره به نداشتن صبر و قرار،

به‌شکل غیرمستقیم پاسخ سؤال احتمالی خواننده را که در شرح بیت پیشین به آن اشاره شد، می‌دهد. او لذت نقد شادخواری‌اش در کنار آب رکن‌آباد و گلگشت مصلا را درعوض آرزوی رسیدن به بهشت نسیه، از دست فرانمی‌نهد و دلیلش هم بسیار ساده و صریح است: حافظ بی‌قرار است و توان صبر کردن ندارد.

با درنظرگرفتن انباشت‌های موجود و همچنین تفاسیر ارائه‌شده، به نظر می‌رسد ماتریس این بخش از غزل این‌گونه خواهد بود: «برتری شراب باقی و نقد این‌جهانی بر شراب نسیه‌ی بهشت باقی» یا به‌عبارت خلاصه‌تر «ترجیح امر ماندگار نقد بر امر ماندگار نسیه».

۴. ۶. بررسی ماتریس کلی غزل

بررسی ماتریس بخش‌های مختلف غزل نشان‌دهنده‌ی تکرار پنج‌باره‌ی مفهوم نقد در برابر نسیه و همچنین چهاربار تکرار مفاهیم پایدار در برابر ناپایدار و حقیقی یا اصیل دربرابر غیرحقیقی و غیراصیل است. براین‌اساس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که با توجه به خوانش دلالت‌یابانه، اصلی‌ترین مضمون تکرارشده در سطح غزل تأکید حافظ بر برتری امر نقد بر امر نسیه است؛ مفهومی که در بخش‌های پنجگانه به‌ترتیب در ترجیح التفاتِ نقد معشوق بر ثروت نسیه‌ی این‌جهانی، ترجیح شراب باقی نقد بر بهشت باقی و شراب‌های خاصش که نقد نیست، ترجیح زیبایی نقد و اصیل بر زیبایی وام‌گرفته از لوازم آرایشی، ترجیح دشنام و نفرین نقد بر توجه احتمالی نسیه و درنهایت ترجیح دریافتن لذت لحظه‌ی حال که نقد است بر گرفتارآمدن در مجادلات بی‌ثمر درباب معمای هستی، بازنمود یافته است.

مضمون برتری ماندگار بر غیرماندگار نیز در چهاربخش از پنج‌بخش غزل به‌ترتیب ذیل مفاهیم ترجیح زیبایی ماندگار معشوق بر ثروت ناماندگار این‌جهانی، ترجیح شراب ماندگار بر بهشت ماندگار، ترجیح زیبایی اصیل ماندگار بر زیبایی عاریتی از لوازم آرایشی

که ناماندگار است و درنهایت ترجیح لطف و توجه ماندگار معشوق بر دشنام‌ها و نفرین‌های ناماندگار او بازنمایی شده است.

مضمون برتری حقیقی و اصیل بر غیرحقیقی و غیراصیل نیز به‌ترتیب در چهاربخش از پنج‌بخش در قالب مفاهیم ترجیح التفات معشوق به‌مثابه‌ی ثروتی حقیقی بر ثروت غیراصیل این‌جهانی، ترجیح زیبایی اصیل بر زیبایی غیراصیل، ترجیح ثروت حقیقی و اصیل توجه معشوق حتی اگر در قالب نفرین باشد بر محرومیت از التفات او و درنهایت ترجیح لذت اصیل لحظه‌های ناب زندگی بر اشتغال به مباحثات درازدامن و بی‌نتیجه که اصالت ندارند، انعکاس یافته است.

با توجه به موارد بالا می‌توان این‌گونه گفت که ماتریس کلی غزل چیزی نیست؛ مگر: «برتری نقد، ماندگار و حقیقی بر نسیه، ناماندگار و غیرحقیقی».

۴. ۷. تحلیل معنای عبارت «میِ باقی» با توجه به ماتریس غزل

پیش از این در بخشی که به‌مرور معانی ارائه‌شده برای عبارت «میِ باقی» در شرح‌ها و تفاسیر اختصاص داشت، اشاره شد که در بیشتر این شرح‌ها معنی «میِ باقی‌مانده در پیاله‌ی شراب» بر دیگر معانی ترجیح داده شده است. ضمن اذعان به صحّت معنای یادشده و خالی از اشکال بودن آن، در این بهره تلاش خواهد شد تا با درنظرگرفتن ماتریس به‌دست‌آمده از بررسی بخش‌های مختلف غزل، یعنی «برتری نقد، ماندگار و حقیقی بر نسیه، ناماندگار و غیرحقیقی»، معنای منطبق با این ماتریس ارائه شود. برای رسیدن به این هدف نیز ضروری است که بخش دوم غزل که عبارت «میِ باقی» در آن واقع شده است، این‌بار با محوریت ماتریس بازخوانی شود.

بی‌شک اصلی‌ترین مفهوم مندرج در این بخش از غزل، همان مفهوم محوری یعنی برتری نقد بر نسیه است. حافظ با ظرافت ویژه‌ای اعلام می‌کند که هرگز حاضر نمی‌شود شراب نقد این‌جهانی را، آن هم با امکان نوشیدنش در کنار آب رکن‌آباد و گلگشت مصلی به هوای شراب بهشتی که حالتی نسیه‌گون دارد، از دست فرانهد. نکته‌ی ظریف اما در

بیان این معنای محوری در آنجاست که شاعر با استفاده از صفت «باقی» برای «مِی»، تلاش کرده است تا به‌طریق تبادر همین صفت را در ذهن مخاطب به جنّت نیز نسبت دهد، تا ازاین‌طریق دوگانه‌ی شراب باقی در برابر بهشت باقی را با هدف تأکید بر مفهوم برتری شراب نقد بر بهشت نسیه برسازد.

پرواضح است که اگر مطابق تفسیر ارائه‌شده، حافظ در بیت موردبحث عامدانه درصدد اطلاقِ توأمانِ صفت «باقی» برای مِی و جنت بوده باشد، فهم معنای «باقی‌مانده» برای این صفت چندان راهگشا نخواهد بود؛ به این دلیل که قطعاً «باقی» در جنّت به این معنا نیست و دودیگر آنکه معنای «ماندگار» که پیش از این به‌عنوان یکی از مفاهیم محوری موجود در ماتریس غزل از آن یاد شد، مناسبت بیشتری با بیت و کلیت غزل دارد.

بر همین پایه می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که «باقی» در عبارت موردبحث در معنی «ماندگار» به کار گرفته شده است. به این ترتیب مطابق تفسیر ما، منظور از «مِی باقی»، می‌ای است که اثر آن ماندگار و باقی است و زود زایل نمی‌شود؛ در نقطه‌ی مقابل مِی‌ای که فرّار و زود زایل‌شونده است. خاصه آنکه برای استفاده از صفت باقی در معنی ماندگار و دیرپا در اشعار دیگر شاعران نیز نمونه‌های بسیاری می‌توان یافت که در اینجا به برخی از این نمونه‌ها اشاره می‌شود:

می به هُشیار ده ای ساقی مجلس که مرا　　نشئه‌ای هست هنوز از مِی باقیِ الست

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۳۸۲)

در این بیت بی‌شک «باقی» در معنی ماندگار به کار رفته است و نیز این بیت از مولوی:

ایمنیم از خمار مرگ ایرا　　مِی باقی بی‌خمار خوریم

(مولوی، ۱۳۸۳: ۷۳۶)

و یک نمونه از شاعران تقریباً معاصر:

تا ابد مستیَم از جلوه‌ی ساقی، باقی‌ست　　زآنکه از آن مِی باقی ز ازل مست شدم

(فرخی‌یزدی، ۱۳۶۰: ۱۶۶)

۵. نتیجه‌گیری

عبارت «می باقی» در غزل «اگر آن ترک شیرازی...» جزو آن‌دسته تعابیر مهم *دیوان حافظ* است که اول، در تمامی شرح‌های دیوان او موردتوجه قرار گرفته است و دودیگر آنکه تقریباً اتفاق‌نظر نادری در معنایابی آن به چشم می‌آید. بررسی انجام‌شده نشان داد که بیشتر مفسران برای این عبارت معنای «باقی‌مانده‌ی مِی» را پیشنهاد داده‌اند و کمتر شارحی در درستی آن شک روا داشته است. این درحالی است که به نظر می‌رسد معنای ارائه‌شده چندان با حال‌وهوای کلی غزل مطابقت ندارد؛ ازهمین‌رو تلاش شد تا با استفاده از الگوی پیشنهادی مایکل ریفاتر در خوانش شعر ضمن استخراج عنصر ارتباط‌دهنده‌ی اجزای به‌ظاهر نامرتبط غزل یادشده، معنای معتبر و مستندی برای عبارت مِی باقی ارائه شود.

برای دستیابی به نتیجه، ابتدا غزل موردبحث به پنج‌بخش مجزا تقسیم شد و در ادامه با توجه به انباشت‌های واژگانی و تقابل‌های دوگانه‌ی موجود در هر بخش، معنای محوری یا به‌تعبیر ریفاتر ماتریس هر بخش با هدف دستیابی به ماتریس کلیت غزل استخراج شد. حاصل کار آن بود که معنای محوری‌ای که اجزای به‌ظاهر ازهم‌گسیخته‌ی غزل را به هم پیوند داده است، چیزی جز مفهوم «برتری نقد، ماندگار و حقیقی بر نسیه، ناماندگار و غیرحقیقی» نیست؛ مفهومی که به روش‌های مختلف در سرتاسر غزل بازنمایی شده است. در مرحله‌ی پایانی مفهوم عبارت «می باقی» با درنظرگرفتن ماتریس یافت‌شده و همچنین شواهد موجود در متن بازخوانی شد و برای این عبارت معنای «می ماندگار و پایا» در نقطه‌ی مقابل می فرّار و زودزایل‌شونده پیشنهاد شد؛ معنایی که ضمن هماهنگی با حال‌وهوای کلی غزل، در کشف ظرافت‌ها و معانی نهفته‌ی سایر بخش‌ها نیز اثرگذاری بالایی دارد.

منابع

قرآن کریم. (۱۳۷۶). *ترجمه‌ی* بهاءالدین خرمشاهی، تهران: جامی- نیلوفر.

آلگونه جونقانی، مسعود. (۱۳۹۶). «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره‌ی ۲۲، شماره‌ی ۱، صص ۳۳-۵۷.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی شعر*. تهران: نویسه پارسی.

آلن، گراهام. (۱۳۹۷). *بینامتنیت*. تهران: مرکز.

استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). *درس حافظ*. تهران: سخن.

برزگرخالقی، محمدرضا. (۱۳۸۹). *شاخ نبات حافظ*. تهران: زوّار.

بی‌نظیر، نگین. (۱۳۹۳). «فروریزی تقابل‌ها و اصالت نگرش نسبی در دستگاه فکری مولوی». *ادبیات عرفانی الزهرا*، سال ۵، شماره‌ی ۱۰، صص۱۵۳-۱۷۹.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*، تهران: سمت.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۸). *شرح غزلیات حافظ*. تهران: نگاه.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۱). *دیوان*. براساس تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی. تهران: کلهر.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). *شرح شوق*. تهران: قطره.

ختمی لاهوری، ابوالحسن. (۱۳۷۴). *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*. تهران: قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۰). *حافظ‌نامه*. تهران: علمی و فرهنگی.

خطیب‌رهبر، خلیل. (۱۳۸۳). *دیوان غزلیات مولانا شمس‌الدین محمد خواجه حافظ شیرازی با معنی واژه‌ها و شرح ابیات و ذکر وزن و بحر غزل‌ها*. تهران: صفی‌علی‌شاه.

خویشگی قصوری، عبیدالله. (۱۳۹۳). *بحرالفراسه اللافظ فی شرح دیوان حافظ*. با تصحیح و تعلیقات ایوب مرادی و سارا چالاک، تهران: اسحاق.

زیبایی، محمدعلی. (۱۳۶۷). *شرح صد غزل از حافظ*. تهران: پاژنگ.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۹۲). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. تهران: طرح نو.

سلمان ساوجی. (۱۳۷۱). *دیوان*. مقدمه و تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: سلسله‌ی نشریات ما.

سودی بسنوی، محمد. (۱۳۶۶). *شرح سودی بر حافظ*. تهران: زرین و نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). *بیان*. تهران: میترا.

ـــــــــــــ (۱۳۹۴). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: میترا.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دومعنایی تا چندلایگی معنا». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، سال ۱۶، شماره‌ی ۶۲، صص ۱۷-۳۵.

فرخی‌یزدی. (۱۳۶۰). *دیوان*. با تصحیح و مقدمه‌ی حسین مکّی، تهران: بنیاد نشر کتاب.

فرشادمهر، ناهید. (۱۳۸۸). *دیوان حافظ با معنی کامل*. تهران: گنجینه.

مرادی، ایوب. (۱۴۰۰). «کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت «پیر ما گفت خطا...» از حافظ». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*، سال ۱۳، شماره‌ی ۲۷، صص۱۵۳-۱۸۳.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۳). *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، تهران: آگه.

موقن، یدالله. (۱۳۶۹). «لوکاچ و مدرنیسم». *گردون*، سال ۱، شماره‌ی ۸ و ۹، صص ۳۶-۳۹.

مولانا بدرالدین. (۱۳۶۲). بدرالشروح. تهران: امین.

مولوی. (۱۳۸۳). *کلیات شمس تبریزی*. مطابق نسخه‌ی تصحیح‌شده‌ی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: صدای معاصر.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.

ولک، رنه. (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

هروی، حسینعلی. (۱۳۶۷). *شرح غزل‌های حافظ*. تهران: نو.

یوسفی، حسین‌علی. (۱۳۸۱). *دیوان حافظ براساس نسخه‌ی قزوینی و خانلری با مقابله‌ی نسخه‌ها و شرح‌های معتبر همراه با شرح و معنی کامل غزل‌ها و فرهنگ لغات و اصطلاحات*. تهران: روزگار.

Riffaterre, Michael (1990). "Interpretation and Descriptive Poetry: A reading of Wordsworths Yew-Trees. *Untying the text: A post-Structuralist reader*.Ed. Julian Wolfreys. Edinburgh: Edinburgh University Press.