Jostarnameh Comparative Litrature Year9 /september 2025
https://sanad.iau.ir/Journal/jostarnameh/Article/1192332

# of Mysticism and Religion in Hafez's Dual Symbols: A Semiotic Analysis Based on Ogden and Richards' Semantic Model

Ali Shahmoradi[1] *Dr. Nemat Esfahani Omran*[2] *(Corresponding Author) Dr. Hamid Tabasi*[3]

Abstract

Khwaja Shams Al-Din Muhammad, known as Hafez of Shiraz, employs dual symbols in his poetry, which simultaneously embody mystical and religious concepts. These symbols, referencing opposing yet complementary notions, provide a fertile ground for expressing apparent conflicts and the coexistence of profound spiritual and social concepts. This descriptive-analytical study, using library resources, seeks to analyze these dual symbols in Hafez's poetry through Ogden and Richards' semantic model. This model identifies three core elements—sign, referent, and thought—as the constituents of meaning.The findings indicate that Hafez not only depicts apparent contradictions between religion and mysticism but also unveils hidden layers of mystical and religious meanings embedded within these symbols. The primary aim of this research is to elucidate Hafez's symbolic techniques for portraying the tensions between religion and mysticism while uncovering how these concepts coexist within a unified framework. The analysis reveals how Hafez integrates these symbols to bridge the external and internal, the material and the spiritual, ultimately guiding the reader toward a deeper understanding of spiritual truth and humanity.

Keywords: Ogden and Richards, Hafez, religion, mysticism, semiotics, dual symbols.

Extended Abstract

---

[1]- PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran. Email: alimoradi2525@yahoo.com

[2] - Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran. Email: dr.esfahaniomran2018@gmail.com

[3] - Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran. Email: hamidtabsi@yahoo.com

Extended Abstract

Introduction

Khwaja Shams-ud-Din Muhammad Hafez Shirazi employs dual symbols in his poetry that encapsulate a fusion of religious and mystical concepts. These symbols, which sometimes appear contradictory and at other times complementary, provide an apt framework for expressing apparent conflicts as well as the coexistence of profound spiritual layers. Through metaphorical and enigmatic language, Hafez reflects complex notions such as divine love, mystical liberation, and the tension between the outward form of Sharia and the inward reality of Truth. Notable dichotomies in his poetry include the opposition between wine and repentance, the ascetic (Zahid) and the libertine (Rind), and earthly love versus divine love.

This study, using a descriptive-analytical method and library research tools, seeks to examine the semantic structure of Hafez's dual symbols from a semiotic perspective. It relies on the semantic model of Ogden and Richards, which involves three components—sign (signifier), referent (signified), and thought (concept)—within the process of meaning-making. The research aims to elucidate Hafez's symbolic mechanisms in addressing the conflicts between religion and mysticism, and to uncover the manner in which these concepts coexist within the semantic system of his poetry.

Detailed Abstract

Introduction

Khwaja Shams-ud-Din Muhammad Hafez Shirazi employs dual symbols in his poetry that encapsulate a fusion of religious and mystical concepts. These symbols, which sometimes appear contradictory and at other times complementary, provide an apt framework for expressing apparent conflicts as well as the coexistence of profound spiritual layers. Through metaphorical and enigmatic language, Hafez reflects complex notions such as divine love, mystical liberation, and the tension between the outward form of Sharia and the inward reality of Truth. Notable dichotomies in his poetry include the opposition between wine and repentance, the ascetic (Zahid) and the libertine (Rind), and earthly love versus divine love.

This study, using a descriptive-analytical method and library research tools, seeks to examine the semantic structure of Hafez's dual symbols from a semiotic perspective. It relies on the semantic model of Ogden and Richards, which involves three components—sign (signifier), referent (signified), and thought (concept)—within the process of meaning-making. The research aims to elucidate Hafez's symbolic mechanisms in addressing the conflicts between religion and mysticism, and to uncover the manner in which these concepts coexist within the semantic system of his poetry.

Research Methodology

This study adopts a descriptive-analytical approach and utilizes content analysis focusing on intellectual and conceptual aspects. In terms of its objectives, the research is categorized as fundamental, aiming to explain and expand

theoretical concepts. The required data were collected through library studies, and qualitative content analysis was employed to interpret and analyze the data. The primary focus of the research is the semantic structure analysis of dual symbols in Hafez's poems from the viewpoint of semiotics and the conceptual model proposed by Ogden and Richards.

Discussion and Analysis

Semiotics is an interdisciplinary scientific field concerned with the study of signs and the processes of meaning production and transmission, with its roots tracing back to ancient Greek thought. Initially developed within the realm of logic, semiotics later found extensive applications in medicine, art, literature, and social sciences. In mystical texts, signs carry specific meanings that depend heavily on the cultural, historical, and spiritual contexts of the text. These signs are categorized into two groups: mystical terminologies and symbolic words, each acquiring different interpretations depending on the context and the poet.

Particularly in the poetry of Hafez, religious symbols such as *Laylat al-Qadr* (Night of Destiny), *Imam of the city*, *Jesus Christ*, *prayer beads*, *Mahdi*, *Samiri*, *Adam*, and *Ahriman* have been examined using deeper analytical semantic models. These analyses go beyond traditional exegeses, addressing the function of these symbols and their semantic layers within spiritual and social contradictions and interactions, thus providing a more comprehensive understanding of mystical poetry.

Based on the Ogden and Richards model, the *kharqa* (Sufi cloak) and *sajjada* (prayer rug) serve as signs that guide the mind toward concepts such as asceticism, piety, spiritual discipline, and servitude to God. These terms symbolize mystics and spiritual seekers who, by donning the cloak and rug, prepare themselves for spiritual journeying and detach from worldly attachments. The intermediary thought connects these signs to their referents, including purification of the soul, piety, and meditation. The *kharqa*, as a special garment, symbolizes the beginning of the mystical path and acceptance of servitude to God, while also representing pride in spiritual achievements and renunciation of base desires. Hafez, by referencing the *kharqa* and *sajjada*, emphasizes asceticism and servitude and highlights spiritual values and the journey toward Truth, which, although outwardly simple, is inwardly highly beneficial and valuable.

In general, mystical terms and characters such as *Pir-e Mughan* (the Magian elder), *Khanqah* (Sufi lodge), *David (peace be upon him)*, *Zahid* (ascetic), and *Rind* (libertine) have been analyzed as signs within the Ogden and Richards framework, each representing profound spiritual and ethical concepts in Hafez's poetry and mystical texts. For example, *Pir-e Mughan* symbolizes spiritual guidance and inner wisdom, *Khanqah* represents the place of spiritual training, *David (PBUH)* stands for justice and divine power, and the contrast between *Zahid* and *Rind* reflects the opposition between superficial asceticism and spiritual freedom, with Hafez favoring the path of humility and dependence on God.

The religious and mystical symbols found in Hafez's ghazals have been analyzed and categorized using the Ogden and Richards semiotic model and

based on the semantic triangle (signifier, signified, and thought). Each symbol is examined individually, and its meaning and underlying concept are identified according to its position in the poems. These symbols mainly fall into two categories: religious and mystical. For example:

- *Imam-e Shahr* (Imam of the city) symbolizes religious authority and the outward form of religion (religious).
- *Ahriman* represents evil, negative forces, and division (religious).
- *Water of Life* denotes eternal life, divine knowledge, and mystical wine (mystical).
- *Pir-e Mughan* symbolizes the spiritual guide, freedom, divine love, and wisdom (mystical).
- *Kharqa* signifies asceticism and piety (mystical).
- *Zahid* often symbolizes hypocrisy, rigidity, and misjudgment in religion (religious).
- *Flower* expresses transience, beauty, and the cycle of life and death (mystical).
- *Mahdi* symbolizes the savior, fulfillment of divine promises, and the struggle against oppression (religious).

This classification is based on the relationship between the signifier (sign), the signified (meaning), and the thought (general concept and semantic context), with each symbol documented by references to its poetic instances in Hafez's ghazals. This approach facilitates a deeper and more systematic understanding of the meanings of religious and mystical symbols in Hafez's poetry.

Conclusion

The findings of this study demonstrate that Hafez employs dual religious and mystical symbols to express the apparent contradictions and tensions between religion and mysticism. According to Ogden and Richards' semantic model, these symbols inherently possess two layers of meaning: an external, apparent level and deeper layers of mystical and religious significance that are implicitly present in Hafez's works.

Based on the Ogden and Richards semantic model, each symbol encompasses multiple semantic layers, and through semiotic analysis, one can gain a deeper understanding of Hafez's poetry. By employing these dual symbols, Hafez not only reflects the conflicts existing in the mind and surrounding world but also offers his unique mystical and spiritual resolution. Throughout his poetry, Hafez consistently uses symbols such as *khal* (mole), *khat* (line), *zolf* (lock of hair), *pir* (elder), *kharabat* (tavern), and others, which on the surface may appear to carry worldly and material meanings; however, at a deeper level, these symbols conceal mystical and spiritual concepts. According to the Ogden and Richards model, these symbols consist of signs (symbols), referents, and specific thoughts that form the semantic connection between language and human cognition.

In this analysis, the relationship between sign (symbols) and referent in Hafez's poetry is particularly noteworthy. Through these symbols, Hafez seeks to convey complex meanings that cannot be easily grasped solely through reason and logic but must be understood through a mystical perspective. In this regard,

Hafez uses language and symbols as tools to express religious and mystical experiences that are only comprehensible through inner, heartfelt experience.
Consequently, Hafez's dual symbols simultaneously refer to the material, earthly world and, at the same time, in their mystical and religious semantic layers, invite the reader to comprehend truths beyond mere appearances. This dual reflection of religion and mysticism in Hafez's symbols serves not only in literary texts but also in Iranian culture and thought as a profound source for meaning-making and religious contemplation.
This analysis reveals that through specific literary and artistic techniques, Hafez has been able to depict complex and profound meanings within simple and accessible symbols for his audience, thereby uniquely and distinctively presenting the interplay between mysticism and religion in his works.

Research Methodology

This study adopts a descriptive-analytical approach and utilizes content analysis focusing on intellectual and conceptual aspects. In terms of its objectives, the research is categorized as fundamental, aiming to explain and expand theoretical concepts. The required data were collected through library studies, and qualitative content analysis was employed to interpret and analyze the data. The primary focus of the research is the semantic structure analysis of dual symbols in Hafez's poems from the viewpoint of semiotics and the conceptual model proposed by Ogden and Richards.

Discussion and Analysis

Semiotics is an interdisciplinary scientific field concerned with the study of signs and the processes of meaning production and transmission, with its roots tracing back to ancient Greek thought. Initially developed within the realm of logic, semiotics later found extensive applications in medicine, art, literature, and social sciences. In mystical texts, signs carry specific meanings that depend heavily on the cultural, historical, and spiritual contexts of the text. These signs are categorized into two groups: mystical terminologies and symbolic words, each acquiring different interpretations depending on the context and the poet.
Particularly in the poetry of Hafez, religious symbols such as *Laylat al-Qadr* (Night of Destiny), *Imam of the city*, *Jesus Christ*, *prayer beads*, *Mahdi*, *Samiri*, *Adam*, and *Ahriman* have been examined using deeper analytical semantic models. These analyses go beyond traditional exegeses, addressing the function of these symbols and their semantic layers within spiritual and social contradictions and interactions, thus providing a more comprehensive understanding of mystical poetry.
Based on the Ogden and Richards model, the *kharqa* (Sufi cloak) and *sajjada* (prayer rug) serve as signs that guide the mind toward concepts such as asceticism, piety, spiritual discipline, and servitude to God. These terms symbolize mystics and spiritual seekers who, by donning the cloak and rug, prepare themselves for spiritual journeying and detach from worldly attachments. The intermediary thought connects these signs to their referents, including purification of the soul, piety, and meditation. The *kharqa*, as a special garment, symbolizes the beginning of the mystical path and acceptance

of servitude to God, while also representing pride in spiritual achievements and renunciation of base desires. Hafez, by referencing the *kharqa* and *sajjada*, emphasizes asceticism and servitude and highlights spiritual values and the journey toward Truth, which, although outwardly simple, is inwardly highly beneficial and valuable.

In general, mystical terms and characters such as *Pir-e Mughan* (the Magian elder), *Khanqah* (Sufi lodge), *David (peace be upon him)*, *Zahid* (ascetic), and *Rind* (libertine) have been analyzed as signs within the Ogden and Richards framework, each representing profound spiritual and ethical concepts in Hafez's poetry and mystical texts. For example, *Pir-e Mughan* symbolizes spiritual guidance and inner wisdom, *Khanqah* represents the place of spiritual training, *David (PBUH)* stands for justice and divine power, and the contrast between *Zahid* and *Rind* reflects the opposition between superficial asceticism and spiritual freedom, with Hafez favoring the path of humility and dependence on God.

The religious and mystical symbols found in Hafez's ghazals have been analyzed and categorized using the Ogden and Richards semiotic model and based on the semantic triangle (signifier, signified, and thought). Each symbol is examined individually, and its meaning and underlying concept are identified according to its position in the poems. These symbols mainly fall into two categories: religious and mystical. For example:

- *Imam-e Shahr* (Imam of the city) symbolizes religious authority and the outward form of religion (religious).
- *Ahriman* represents evil, negative forces, and division (religious).
- *Water of Life* denotes eternal life, divine knowledge, and mystical wine (mystical).
- *Pir-e Mughan* symbolizes the spiritual guide, freedom, divine love, and wisdom (mystical).
- *Kharqa* signifies asceticism and piety (mystical).
- *Zahid* often symbolizes hypocrisy, rigidity, and misjudgment in religion (religious).
- *Flower* expresses transience, beauty, and the cycle of life and death (mystical).
- *Mahdi* symbolizes the savior, fulfillment of divine promises, and the struggle against oppression (religious).

This classification is based on the relationship between the signifier (sign), the signified (meaning), and the thought (general concept and semantic context), with each symbol documented by references to its poetic instances in Hafez's ghazals. This approach facilitates a deeper and more systematic understanding of the meanings of religious and mystical symbols in Hafez's poetry.

Conclusion

The findings of this study demonstrate that Hafez employs dual religious and mystical symbols to express the apparent contradictions and tensions between religion and mysticism. According to Ogden and Richards' semantic model, these symbols inherently possess two layers of meaning: an external, apparent

level and deeper layers of mystical and religious significance that are implicitly present in Hafez's works.

Based on the Ogden and Richards semantic model, each symbol encompasses multiple semantic layers, and through semiotic analysis, one can gain a deeper understanding of Hafez's poetry. By employing these dual symbols, Hafez not only reflects the conflicts existing in the mind and surrounding world but also offers his unique mystical and spiritual resolution. Throughout his poetry, Hafez consistently uses symbols such as *khal* (mole), *khat* (line), *zolf* (lock of hair), *pir* (elder), *kharabat* (tavern), and others, which on the surface may appear to carry worldly and material meanings; however, at a deeper level, these symbols conceal mystical and spiritual concepts. According to the Ogden and Richards model, these symbols consist of signs (symbols), referents, and specific thoughts that form the semantic connection between language and human cognition.

In this analysis, the relationship between sign (symbols) and referent in Hafez's poetry is particularly noteworthy. Through these symbols, Hafez seeks to convey complex meanings that cannot be easily grasped solely through reason and logic but must be understood through a mystical perspective. In this regard, Hafez uses language and symbols as tools to express religious and mystical experiences that are only comprehensible through inner, heartfelt experience.

Consequently, Hafez's dual symbols simultaneously refer to the material, earthly world and, at the same time, in their mystical and religious semantic layers, invite the reader to comprehend truths beyond mere appearances. This dual reflection of religion and mysticism in Hafez's symbols serves not only in literary texts but also in Iranian culture and thought as a profound source for meaning-making and religious contemplation.

This analysis reveals that through specific literary and artistic techniques, Hafez has been able to depict complex and profound meanings within simple and accessible symbols for his audience, thereby uniquely and distinctively presenting the interplay between mysticism and religion in his works.

Sources

Books

١. Alston, William (٢٠٠٢). *Philosophy of Language*, translated by Ahmad Iranmanesh & Ahmadreza Jalili, Tehran: Sohravardi.

٢. Pourjavadi, Nasrollah (٢٠٠١). *Illumination and Mysticism (Essays and Reviews)*, Tehran: University Publishing Center.

٣. Pournamdarian, Taghi (٢٠٠١). *In the Shadow of the Sun*, Tehran: Sokhan.

٤. Tajdini, Ali (٢٠٠٤). *Dictionary of Symbols and Signs in Rumi's Thought*, Tehran: Soroush.

٥. Chandler, Daniel (٢٠٠٨). *Basics of Semiotics*, translated by Mehdi Parsa, Tehran: Soore Mehr.

۶. Hafez, Khwaja Shamsuddin Mohammad (۱۹۸۸). *Divan of Poems*, Tehran: Javidan.
۷. Dehkhoda, Ali Akbar (۱۹۹۸). *Loghatnama (Lexicon)*, ۲nd ed., Tehran: University of Tehran.
۸. Sajjadi, Seyyed Ziauddin (۲۰۰۹). *Dictionary of Mystical Terms*, Tehran: Tahoori.
۹. Sojoudi, Farzan (۲۰۰۸). *Applied Semiotics*, Tehran: Gheseh.
۱۰. Saussure, Ferdinand (۲۰۰۳). *Course in General Linguistics*, translated by Kourosh Safavi, Tehran: Hermes.
۱۱. Seyyed Hosseini, Reza (۱۹۹۷). *Schools of Literary Thought*, ۱۰th ed., Vol. ۲, Tehran: Negah.
۱۲. Shamisa, Cyrus (۲۰۰۶). *Dictionary of Allusions*, Tehran: Mitra.
۱۳. Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (۱۹۹۹). *Dictionary of Symbols*, Vol. ۱–۳, ۱st ed., translated by Soudabeh Fazayeli, Tehran: Jeyhoon.
۱۴. Fazeli, Ghader (۱۹۹۵). *Attar's Thought (Analysis of Attar's Intellectual Horizon)*, Tehran: Talaieh.
۱۵. Fokouhi, Nasser (۲۰۰٤). *Urban Anthropology*, Tehran: Ney.
۱۶. Fortier, Marc (۲۰۱۸). *An Introduction to Theatre Theory*, translated by Ali Zafar Ghahremani-Nejad, Tehran: Samt.
۱۷. Cooper, J.C. (۲۰۰۱). *Illustrated Dictionary of Traditional Symbols*, translated by Maliheh Karbasian, Tehran: Farshad Publishing.
۱۸. Goharin, Seyyed Sadegh (۲۰۰۱). *Dictionary of Sufi Terminology*, Tehran: Zavvar.
۱۹. Guiraud, Pierre (۲۰۰٤). *Semiotics*, translated by Mohammad Nabavi, ۲nd ed., Tehran: Agah.
۲۰. Lahiji, Sheikh Mohammad (۲۰۰۲). *Commentary on Golshan-e Raz*, edited by Mohammad Reza Barzgar Khaleqi & Efat Karbasi, Tehran: Zavvar.
۲۱. Mortezavi, Manouchehr (۱۹۹۱). *The School of Hafez*, ۳rd ed., Tabriz: Sotoodeh.
۲۲. Mastamali Bukhari, Esmail (۱۹۹٤). *Commentary on Ta'arrof Le Madhhab al-Tasawwuf*, edited by Mohammad Roshan, Vol. ٤, Tehran: Asatir.
۲۳. Mehregan, Arvin (۲۰۱۳). *Philosophy of Semiotics*, Tehran: Farda.
۲۴. Yahaghi, Mohammad Jafar (۱۹۹٦). *Dictionary of Myths and Literary References in Persian Literature*, Tehran: Soroush.
۲۵. Yaghmaei, Habibollah (۲۰۰۱). *Stories of the Prophets (Selections from Tabari's History)*, Tehran: Sales.
۲۶. Jung, Carl Gustav (۱۹۸۹). *Four Archetypes*, translated by Parvin Faramarzi, Mashhad: Astan Quds Razavi Cultural Department.

Articles

۲۷. Badrei, Fereydoun (۲۰۰٦). "An Introduction to Semantics," *Journal of Literature and Humanities Faculty, University of Tehran*, No. ۱۵, pp. ٤۷-٦۹.
۲۸. Hosseini, Zahra Sadat (۲۰۰۵). "Mahdism in Hafez's Poetry," *Moballeghan*, No. ۷۰, pp. ۷٦-۸۵.
۲۹. Ghorbani, Khavar & Veysi, Nishtman Allah (۲۰۲۲). "Semiotics of Symbolic Elements in Children's Poetry of the ۲۰۰۰s Based on Ogden and Richards' Semantic Triangle," *Literary Text Research*, No. ۹۳, pp. ۳۳۳-۳٦۲.

٣٠. Malekouti, Azadeh et al. (٢٠٢٣). "A Comparative Study of Thought Levels in Hafez and Sanaei's Ghazals Using Lucien Goldmann's Genetic Structuralism Theory," *Comparative Literature Studies Journal*, No. ٢٣, pp. ١٧٩-٢٠٥, DOI: ١٠,٣٠٤٩٥/rpcl.٢٠٢٣,٧٠١٠٩٠.

٣١. Nourbelin, Nila et al. (٢٠٢١). "A Study of Symbolic Words in Tagore's Poems," *Comparative Literature Studies Journal*, No. ١٨, pp. ١٠٢-١٣٢, DOI: ٢٠,١٠٠١,١,٢٦٤٥٤٨٨٢,١٤٠٠,٥,١٨,٥,٩.

Theses & Dissertations

٣٢. Afseri-Pour, Parvaneh (٢٠٠٧). *Symbols in Hafez's Poetry*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Seyyed Mehdi Rahimi, University of Birjand.

٣٣. Rezaei Mehr, Sohaila (٢٠٠٩). *Psychology of Imagery in the Realm of Ghazal*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Hamid Taheri, Razi University.

٣٤. Ghanbari Mazidi, Farhad (٢٠١٠). *Contradiction, Paradox, and Irony in Hafez's Poems*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Abbas Jahedjah, Payam Noor University of Shiraz.

٣٥. Mohammadinia Kapurchal, Mojtaba (٢٠٠٨). *Comparison and Evolution of Mithraic Symbols in Ferdowsi, Khaghani, and Hafez's Poems*, M.A. Thesis, Supervisor: Dr. Abbas Khaefi, University of Gilan.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی

دورهٔ نهم، شمارهٔ سی و دوم، تابستان ۱۴۰۴

بازتاب عرفان و دین در نمادهای دوگانهٔ حافظ: تحلیل نشانه‌شناختی بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز

علی شهمرادی[۱]، نعمت اصفهانی عمران[۲]، حمید طبسی[۳]

https://sanad.iau.ir/Journal/jostarnameh/Article/1192332

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۹/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۵

(صص ۲۱۵-۲۶۱)

چکیده

خواجه شمس‌الدّین محمّد، حافظ شیرازی، در اشعار خود از نمادهای دوگانه، استفاده کرده است که در بطن خود، ترکیبی از مفاهیم عرفانی و دینی را به نمایش می‌گذارند. این نمادها، که به‌طور هم‌زمان به مفاهیم متضّاد و مکمل اشاره دارند، بستر مناسبی برای بیان تعارضات ظاهری و هم‌زیستی مفاهیم عمیق معنوی و اجتماعی فراهم می‌کنند. در این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای، نویسنده درصدد آن است تا با بهره‌گیری از مدل معنایی آگدن و ریچاردز که سه عنصر اصلی نشانه، مصداق و اندیشه را به‌عنوان اجزای تشکیل‌دهندهٔ معنا معرّفی می‌کند به تحلیل دقیق این نمادهای دوگانه در اشعار حافظ بپردازد. نتایج پژوهش، بیانگر آن است که حافظ نه تنها تضّادهای ظاهری میان دین و عرفان را به تصویر کشیده؛ بلکه لایه‌های پنهانی از معانی عرفانی و دینی را آشکار ساخته است که در ورای این نمادها، نهفته‌اند. هدف اصلی این پژوهش، تبیین

[۱] - **دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران.** ālimorādi۲۵۲۵@yāhoo.com

[۲] - **استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران. (نویسندهٔ مسئول)** dr.esfāhāniomrān۲۰۱۸@gmāil.com.

[۳] - **استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران. پست الکترونیک:** hāmid tābsi@yāhoo.com

روش‌های نمادپردازی حافظ برای بیان تعارضات میان دین و عرفان و کشف چگونگی هم‌زیستی این مفاهیم در چارچوبی واحد است. این تحلیل نشان می‌دهد که حافظ چگونه با ترکیب این نمادها به ایجاد پلی میان ظاهر و باطن و مادیات و معنویات پرداخته و در نهایت، مخاطب را به سوی درک عمیق‌تری از حقیقت معنوی و انسانیت سوق داده است.
واژگان کلیدی: آگدن و ریچاردز، حافظ، دین، عرفان، نشانه‌شناسی، نمادهای دوگانه.

۱-مقدمه

در ادبیات فارسی، حافظ به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران عارف شناخته شده است که در سروده‌هایش، تأثیر عمیق دین و عرفان مشهود است. اشعار او تلفیقی است از باورهای دینی و عرفانی که با بیان پیچیده و رمزآلودی در قالب نمادها و دوگانگی‌های معنایی عرضه شده است. حافظ با بهره‌گیری از زبان استعاری و نمادهای دوگانه، به بیان واقعیت‌های پیچیدهٔ معنوی و دینی پرداخته است و اغلب، مفاهیم عمیقی چون عشق الهی، تجربهٔ عرفانی و رنج‌های انسانی را در سایهٔ این نمادها به تصویر کشیده است.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر حافظ، استفاده از دوگانگی‌هایی است که می‌تواند، نشان‌دهندهٔ تقابل‌های معنایی و نشانه‌شناختی باشد؛ نظیر تقابل میان عشق زمینی و عشق الهی، باده و توبه و رند و زاهد. این تقابل‌ها که در لایه‌های مختلف شعر او وجود دارند، نه تنها به معنای ظاهری بلکه به معانی نمادین و عمیق‌تری اشاره دارند که تنها با تحلیل دقیق نشانه‌شناختی، قابل فهم هستند به همین دلیل، مطالعهٔ آثار حافظ از منظر نشانه‌شناسی، می‌تواند به درک بهتر این پیچیدگی‌ها و رمزآلودگی‌ها کمک کند.

یکی از مدل‌های مهم در تحلیل نشانه‌ها، مدل معنایی آگدن و ریچاردز است که به بررسی رابطهٔ میان نشانه‌ها **(symbols)**، مصداق **(referents)** و اندیشه (**thoughts)** می‌پردازد. این مدل به‌طور خاص در بررسی اشعار حافظ، می‌تواند مهم باشد؛ زیرا که اشعار او دارای نشانه‌های پیچیده و چندلایه است. با استفاده از این مدل، می‌توان نحوهٔ انتقال مفاهیم دینی و عرفانی را از طریق نمادهای دوگانه‌ای که حافظ به کار برده، تحلیل کرد و به درکی عمیق‌تر از ساختار معنایی اشعار او دست یافت. این پژوهش با تمرکز بر تحلیل نمادهای دوگانهٔ حافظ از منظر نشانه‌شناسی، به بررسی چگونگی بازتاب عرفان و دین در اشعار او پرداخته است. با استفاده از مدل معنایی آگدن و ریچاردز، تلاش شده

است تا پیچیدگی‌ها و عمقِ معانی نهفته در نمادهای دوگانهٔ حافظ، تحلیل و تبیین شود و رابطهٔ میان این نمادها و مفاهیم دینی و عرفانی، مورد بررسی قرار گیرد. این تحلیل نه تنها به کشف لایه‌های پنهان شعر حافظ کمک خواهد کرد، بلکه همچنین نشان‌دهندهٔ چگونگی ترکیب و تقابل مفاهیم دینی و عرفانی در آثار او خواهد بود.

۱-۱-بیان مسئله

در تعریف نشانه‌شناسی آمده است: «زبان، در چهارچوبِ دانشی قابل بررسی است که به مطالعهٔ نشانه‌ها در حیات اجتماعی بشر می‌پردازد که نشانه شناسی(Semiotics)نام دارد» (سوسور، ۱۳۸۲: ۲۱). این علم در تحلیل جنبه‌های متنوّع زبانی از جمله: نحو، تفسیر، نماد و... کاربرد دارد. در نشانه‌شناسی، نماد نوعی نشانه است که از طریق رابطهٔ معنایی عمیق‌تر، مفهومی را منتقل می‌کند. رابطه آن عموم و خصوص مطلق است؛ به این معنی که هر نماد یک نشانه است؛ اما هر نشانه، لزوماً نماد نیست. در این فرآیند، اندیشه به‌عنوان میانجی، کمک می‌کند تا معنای عمیق‌تری از طریق تفسیر نمادها و نشانه‌ها درک شود.

زبان‌شناسان نیز نشانه‌ها را به شیوه‌های مختلف، دسته‌بندی کرده‌اند. یکی از معروف‌ترین این طبقه‌بندی‌ها، تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ پیرس است که شامل نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین می‌شود.» (سجودی،۱۳۸۷: ۲۱۵). بر اساس این طبقه‌بندی، نمادها یکی از انواع نشانه‌ها به شمار می‌آیند.

«در نشانه‌شناسی، نخستین الگویی که اگرچه به طور کامل، مدوّن نیست؛ اما قابلِ طرح است، از سوی «ارسطو» ارائه شده است» (مهرگان، ۱۳۹۲: ۵۷). پس از او، «رواقیّان» نیز به این بحث وارد شدند. «انگیزهٔ اصلی فیلسوفان رواقی برای پرداختن به مبحث نشانه‌شناسی، بیشتر جنبه‌ای منطقی داشت تا نشانه‌شناختی» (همان:۷۸). از نظریه‌پردازان اصلی این علم، می‌توان به «سوسور» و «پیرس» اشاره کرد. سوسور، نشانهٔ زبانی را به دو بخش تقسیم کرده است: «دال (تصوّر صوتی) و مدلول (تصوّر مفهومی) و رابطهٔ بین این دو را که به نشانهٔ معنا و انسجام می‌بخشد، دلالت می‌نامد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۱۸).

از سوی دیگر، پیرس بر این باور است که« نشانه، دارای الگویی سه‌وجهی است: ۱) نمود، شکل ظاهری که نشانه به خود می‌گیرد، ۲) تفسیر، معنایی که از نشانه برداشت می‌شود، ۳) موضوع، چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد» (همان:۳۰۰). یکی از طبقه‌بندی‌های نشانه

که همچنان به‌طور گسترده در مطالعات نشانه‌شناختی، مورد استناد قرار می‌گیرد، همین طبقه‌بندی سه‌گانهٔ پیرس است.

نظریات دیگری نیز برای تکمیل کاستی‌های موجود در حوزهٔ معناشناسی نشانه‌های زبانی مطرح شده‌اند که از جمله پذیرفته‌ترین آن‌ها، نظریات «سی. کی. آگدن» و «آ. ای. ریچاردز» است. «این نظریه‌ها، چنان مورد پذیرش قرار گرفته‌اند که در کنفرانس زبان‌شناسان در سال ۱۹۵۱ م. در «نیس»، یکی از موضوعاتی بود که اکثر زبان‌شناسان بر سر آن توافق داشتند» (بدره‌ای، ۱۳۸۵: ۵۸). این نظریه، گاه به نام «نظریهٔ تحلیلی معنا» و گاهی به نام «نظریّهٔ انگاره‌ای» شناخته می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۲: ۶۷)؛ بر اساس این نظریه، «الفاظ در زبان به‌جای اشاره به مصداقی در دنیای خارج، به مفهومی در ذهن ما، دلالت دارند؛ مفهومی مانند یک انگاره، تصویر یا اندیشه» (همان: ۶۹). «این نظریه با نظریهٔ ارجاعی زبان که دلالت واژگان را به اشیای خارجی مرتبط می‌داند، متفاوت است» (همان:۷۰). به‌عنوان مثال، واژهٔ «کلاغ» تنها به پرنده‌ای در دنیای بیرون اشاره نمی‌کند؛ بلکه بسته به اندیشه‌ای که در ذهن داریم، می‌تواند معانی دیگری مانند شرارت، سیاهی و حتی مفاهیم مثبت داشته باشد.

همان‌طور که اشاره شد، زبان‌شناسانی مانند آگدن و ریچاردز معتقدند که نماد یکی از انواع نشانه‌هاست که در ارتباط با اندیشه، قابل تفسیر و تغییر است؛ به این معنا که یک مصداق نمادین، می‌تواند نشانه‌های مختلفی داشته باشد و عامل تغییر نشانه، اندیشهٔ نهفته یا سازندهٔ آن است و با توجّه به این که حافظ در اشعار خود از نمادهای دینی و عرفانی بهره برده که به شکل متناقض‌نما و دوگانه ظاهر شده‌اند؛ این نمادها، مانند می و مسجد یا رند و زاهد، به وضوح، تناقضاتی را در ظاهر و معنا نشان می‌دهند. به همین سبب است که «زبان نمادین، تحت تسلط عواملی چون درجهٔ شدّت احساسات و تداعی معانی است و از زمان و مکان پیروی نمی‌کند. تنها زبان بین‌المللی است» (نوربلین و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۱۱).

در این مقاله تلاش شده است، بازتاب عرفان و دین در نمادهای دوگانهٔ حافظ بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز بررسی شود و به این پرسش پاسخ داده شود که چگونه حافظ این دوگانگی‌ها را برای ایجاد معانی عمیق‌تر عرفانی و دینی به کار گرفته و چه

روابط معنایی میان این نمادها و مفاهیم آن‌ها بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز وجود دارد؟

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

سهیلا رضایی مهر (۱۳۸۸)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان «روان‌شناسی تصویر در ساحت غزل»، به این نکته، اشاره کرده است که تناسب و استعاره در غزل، نقش اساسی در انتقال احساسات و معانی عمیق دارند. او بیان می‌کند که این ابزارهای بیانی با بهره‌گیری از تصویرسازی‌های ذهنی و روان‌شناختی، به شاعر امکان می‌دهند تا مخاطب را به درک بهتر و عمیق‌تر مفاهیم و عواطف نهفته در شعر نزدیک کند. به‌ویژه، استعاره‌ها در غزل نه‌تنها به‌عنوان تزئینات زبانی، بلکه به‌عنوان ابزاری برای پیوند دادن احساسات درونی شاعر با جهان بیرونی به کار گرفته می‌شوند.

فرهاد قنبری مزیدی(۱۳۸۹)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان« تضّاد، پارادوکس و آیرونی در اشعار حافظ»، به بررسی آرایهٔ تضّاد و اقسام و کاربرد آن در ادبیات فارسی و در شعر حافظ پرداخته است نتایج پژوهش، بیانگر آن است که ۹۵۷مورد مفهوم متضّاد، ۶۶۲مورد تضّاد بر اساس معنا و ۲۴۳مورد، تضّاد بر اساس آیرونی به کار رفته است.

پروانه افسری‌پور(۱۳۸۶)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، با عنوان«نماد در شعر حافظ»، به بررسی نقش و جایگاه نمادها در آثار حافظ پرداخته و به این نتیجه رسیده است که نمادها در شعر این شاعر، نه‌تنها ابزاری برای زیبایی هنری، بلکه وسیله‌ای برای انتقال معانی عمیق و مفاهیم فلسفی و عرفانی هستند. همچنین تحلیل کرده است که حافظ با استفاده از نمادهای مختلف، به شکلی خلّاقانه، احساسات، آرمان‌ها و چالش‌های انسانی را به تصویر کشیده و خواننده را به تفکّر و تعمق در معانی پنهان دعوت کرده است. لازم به ذکر است، مقالهٔ حاضر با استفاده از مدل معنایی آگدن و ریچاردز به تحلیل نشانه‌شناختی نمادهای دوگانهٔ عرفانی و دینی در اشعار حافظ پرداخته و در این زمینه از رویکردی تحلیلی و ساختاری استفاده کرده است و آن را از پایان‌نامهٔ خانم افسری‌پور متمایز می‌سازد. ایشان در پژوهش خود بیشتر به توصیف نمادها و واژگان عرفانی بر اساس فرهنگ‌های لغت و فرهنگ اصطلاحات عرفانی پرداخته؛ اما مقالهٔ حاضر به تحلیل معنایی عمیق‌تر نمادها و روابط میان آن‌ها و مفاهیم دینی و عرفانی اشاره شده است. علاوه‌بر این، خانم افسری‌پور

تنها ابیات حافظ را به‌عنوان شاهد مثال ذکر کرده‌اند؛ ولی در این مقاله هر بیت به‌طور مستقل تحلیل شده و با بررسی روابط معنایی، تأثیرات عرفانی و دینی آن تبیین گردیده است. همچنین رویکرد بینارشته‌ای و استفاده از مدل معنایی برای تحلیل نشانه‌ها در مقالهٔ حاضر، به آن این امکان را می‌دهد که درک عمیق‌تری از معانی ضمنی و ساختارهای معنایی شعر حافظ به دست دهد.

مجتبی محمّدنیا کپورچال (۱۳۸۷)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «مقایسه و سیر تحوّل نمادهای مهری در اشعار فردوسی، خاقانی و حافظ»، به بررسی نمادهای مرتبط با اسطورهٔ مهری و آیین مهرپرستی در آثار این سه شاعر پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که در اشعار فردوسی، نمادهای مهری، بیشتر جنبه‌های حماسی و ملی دارند و به‌عنوان نشانه‌هایی از ایثار و وفاداری مطرح می‌شوند. در شعر خاقانی، این نمادها بیشتر به شکل عناصر پیچیدهٔ ادبی و فلسفی نمایان شده‌اند و با تفکّرات فلسفی و دینی شاعر درهم‌آمیخته‌اند. در اشعار حافظ، نمادهای مرتبط با آیین مهرپرستی به اوج لطافت و زیبایی رسیده و به‌عنوان ابزاری برای بیان مفاهیم عرفانی و معنوی مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

مقالهٔ حاضر تفاوت قابل‌توجهی با پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مجتبی محمّدنیا کپورچال دارد. در پایان‌نامهٔ مذکور، نمادهای مرتبط با اسطورهٔ مهری و آیین مهرپرستی در اشعار فردوسی، خاقانی و حافظ بررسی شده و سیر تحوّل این نمادها میان سه شاعر مطالعه شده است. اما مقالهٔ حاضر تنها به اشعار حافظ اختصاص دارد و بر تحلیل نمادهای دوگانهٔ عرفانی و دینی تمرکز دارد. همچنین، این مقاله با بهره‌گیری از مدل معنایی آگدن و ریچاردز به رویکردی نشانه‌شناختی و تحلیلی پرداخته است که آن را از پژوهش‌هایی که عمدتاً به توصیف یا تطبیق نمادها بسنده می‌کنند، متمایز می‌سازد.

خاور قربانی(۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی نمادهای شعر کودک در دههٔ هشتاد بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز»، به این موضوع اشاره کرده است که نشانه‌شناسی نمادهای این دوره، نشان می‌دهد، اندیشه‌ای که سبب تغییر نشانه‌ها در داستان‌های این دهه شده است، بیشتر اندیشه‌های دینی و اخلاقی هستند. با عنایت به پیشینهٔ تحقیق، آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یادشده می‌شود، این است که این تحقیق به‌طور خاص به تحلیل نشانه‌شناختی نمادهای دوگانهٔ حافظ از منظر عرفانی و دینی پرداخته و از

مدل معنایی آگدن و ریچاردز به‌عنوان روشی نوین برای درک عمیق‌تر معانی و ارتباطات بین دال و مدلول در شعر استفاده کرده است. همچنین، تمرکز بر سیر تحوّل و تطوّر این نمادها در آثار حافظ و بررسی چگونگی بازتاب اندیشه‌های عرفانی و دینی در قالب نمادها، به آن، عمق و تازگی خاصی بخشیده است که در پژوهش‌های قبلی، کمتر به آن پرداخته شده است.

۱- ۳-روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از تجزیه و تحلیل محتوایی و فکری اثر انجام شده است. از نظر هدف، پژوهش در زمرهٔ تحقیقات بنیادی قرار می‌گیرد. اطّلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده و داده‌ها با روش تحلیل محتوا مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۱-۴-چارچوب نظری

۱-۴-۱-نماد و نشانه

نماد و نمادگرایی در مکتب‌های ادبی غربی، سمبول(symbole) خوانده می‌شود که اصل این کلمه از سوم بولوم (bolom sum)یونانی است، به معنی برهم چسباندن دو قطعهٔ مجزّا و حاکی از چیزی است که دو قسمت شده باشد. (ر.ک. سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۳۸)

نشانه‌ها بر اساس نوع ارتباط با مدلول خود به سه دسته تقسیم می‌شوند :نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین. «در نشانه‌های شمایلی، رابطه بر پایهٔ شباهت است؛ مانند عکس یک فرد و خود او. در نشانه‌های نمایه‌ای، ارتباط غیرقراردادی و علّی-معلولی برقرار است؛ به‌عنوان مثال، تب، نشان‌دهندهٔ وجود بیماری است؛ اما در نشانه‌های نمادین، رابطه، کاملاً قراردادی است؛ مانند رنگ‌های چراغ راهنما» (الستون، ۱۳۸۱: ۵۰).

۱-۴-۲-ادبیات و نشانه‌شناسی

واژهٔ نشانه و دانش نشانه‌شناسی، امروزه از موضوعات کلیدی در حوزه‌های روان‌شناسی اجتماعی، زبان‌شناسی و ادبیات محسوب می‌شوند. این مباحث، نخستین‌بار توسّط چارلز سندرس پیرس و فردینان دو سوسور در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم مطرح شد

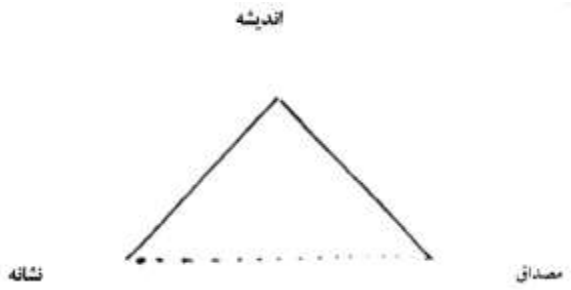
و مورد بررسی قرار گرفت. پس از آن، ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، به نقد و تحلیل دیدگاه‌های آنان پرداخت و ابعاد جدیدی را به این حوزه افزود.

۱-۴-۳-نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی به مطالعهٔ نشانه‌ها و فرآیندهای تأویلی و یافتن مناسبت میان دال و مدلول می‌پردازد. به‌عبارتی دیگر، «نشانه‌شناسی، بررسی نظام‌مند تمامی عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرآیند دلالت مشارکت دارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۲). فکوهی نیز بیان می‌کند: «نشانه‌شناسی، علمی است که هدف خود را شناخت و تحلیل نشانه‌ها و نمادها، چه آن‌هایی که به‌صورت زبان گفتاری یا نوشتاری درآمده‌اند و چه آن‌هایی که به شکل غیر زبانی هستند، از جمله نشانه‌های فیزیولوژیک، بیولوژیک، نظام‌های معنایی و ارزشی و ...، اعلام می‌کند» (فکوهی، ۱۳۸۳: ۶۷).

۱-۴-۴-الگوی «آگدن» و «ریچاردز» در مورد نشانه‌شناسی

الگوی آگدن و ریچاردز در مورد نشانه‌شناسی که به‌عنوان مثلث دلالت یا مثلث معنایی شناخته می‌شود، یکی از رویکردهای مهم در تحلیل نشانه‌ها و نمادها است. «این الگو، شامل سه مؤلّفه است: نشانه (دال) که به واژگان زبانی مانند کبوتر، درخت و چتر اشاره دارد؛ مصداق که دلالت‌های برون‌زبانی مانند یک گیاه، شیء یا حیوان با ویژگی‌های خاص را در بر می‌گیرد؛ و اندیشه که در رأس مثلث قرار دارد و به‌عنوان یک تصویر ذهنی، رابط بین نشانه و مصداق است. رابطه بین نشانه و مصداق خارجی با خط منقطع، نشان داده می‌شود که بیانگر ارتباط غیرمستقیم این دو عنصر است و نقش اندیشه در این میان کلیدی است.



شکل ۱. الگوی نشانه‌شناسی آگدن و ریچاردز

سجودی توضیح می‌دهد که در این الگو، صورت‌های زبانی از طریق تصوّرات ذهنی به مصداق‌های خارجی مرتبط می‌شوند. بر اساس نظریهٔ آن‌ها، ارتباط بین نماد و مصداق، غیرمستقیم است و از طریق اندیشه یا تصویر ذهنی برقرار می‌شود. صفوی نیز معتقد است که طبق مثلث دلالت، ارتباط بین نشانه و مصداق در جهان خارج از طریق تصویر ذهنی فرد شکل می‌گیرد و معنا به‌عنوان یک موجودیت ذهنی در نظر گرفته می‌شود» (قربانی، ۱۴۰۱: ۳۴۰). به این ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که «مصداق یک نشانهٔ دلالتی درونی و ذهنی دارد و ممکن است معنای آن با تغییر اندیشه در طول زمان، تغییر یابد، حتی اگر صورت زبانی ثابت بماند» (بدره‌ای، ۱۳۸۵: ۶۷).

۲- *بحث و بررسی*

۲-۱-تحلیل داده‌ها

نشانه‌شناسی یکی از دانش‌های بینارشته‌ای است که منشأ شکل‌گیری آن، همانند بسیاری از علوم انسانی و تجربی، به اندیشه‌های متفکّران یونان باستان بازمی‌گردد. این دانش در ابتدا به حوزهٔ منطق تعلّق داشت و پس از آن نیز مورد استفاده قرار گرفت. از قرن هفدهم به بعد، به‌ویژه در حوزهٔ پزشکی، با کاربرد اصطلاح semiotics به معنای دقّت در عالم بیماری، توجه بیشتری به آن شد. از این زمان به بعد، نشانه‌شناسی در هنر، ادبیات، اجتماع و سایر حوزه‌ها نیز به کار گرفته شد. «در واقع، نشانه‌شناسی، علم مطالعهٔ نشانه‌هاست؛ یعنی مطالعهٔ آنچه مردم به‌واسطه‌اش معنا را به یکدیگر منتقل می‌کنند. به‌عبارتی، نشانه‌شناسی، علم مطالعهٔ واژه‌ها، تصاویر، رفتار و هر نوع نظام و هر نوع آرایش چیزهاست که به‌واسطه‌شان، معنایی یا ایده‌ای انتقال داده می‌شود» (فورتیه، ۱۳۹۷: ۲۶).

نشانه‌شناسی به‌طور یکسان به مطالعهٔ فرآیندهای دلالت و ارتباطات می‌پردازد؛ یعنی به بررسی چگونگی تولید و تبادل معنا. هم‌زمان، این رشته به تحلیل نظام‌های مختلف نشانه‌ای و رمزگان‌هایی که در جامعه کاربرد دارند و همچنین پیام‌ها و متن‌های واقعی که بر اساس این نظام‌ها، شکل می‌گیرند، مشغول است. بر اساس این تعریف و کارکرد نشانه، «زبان، بخشی از نشانه‌شناسی است؛ اما عموماً پذیرفته شده است که در میان نظام‌های نشانه‌ای، زبان، وضعیتی منحصر به فرد و مستقل دارد و این به ما امکان می‌دهد تا

نشانه‌شناسی را در مقام علمی که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی می‌نشیند نیز تعریف کنیم» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳).

نشانه‌های نمادین، هنگام تحلیل مدلول یا تفسیر، باید با توجه به زمینهٔ خاص خود، مورد بررسی قرار گیرند. در متون عرفانی، انواع نشانه‌های عرفانی به مدلول‌های خاصی اشاره دارند که در چارچوب زبان عرفانی معنی‌دار هستند. در خارج از این متون و زمینه، این نشانه‌ها ممکن است ارجاع مشخّصی نداشته باشند یا معنای خود را از دست بدهند. این بدان معناست که فهم و تفسیر نشانه‌های نمادین در زبان عرفانی، نیازمند آگاهی از زمینهٔ فرهنگی، تاریخی و معنوی است که متن در آن قرار دارد. بدون این زمینه، نشانه‌ها ممکن است معنای خود را از دست بدهند یا به‌درستی تفسیر نشوند.

نشانه‌های نمادین در متون عرفانی به دو دسته، اصطلاحات عرفانی و نمادواژه‌ها تقسیم می‌شود. اصطلاحاتی نظیر تجرید، فنا، تسلیم، توکّل، شهود و دیگر واژه‌های مشابه، در زمینهٔ عرفانی دارای معانی ویژه و خاص هستند. این نشانه‌ها در متون عرفانی به‌طور گسترده‌ای دیده می‌شوند؛ اما مدلول و تفسیر آنها برای هر عارف می‌تواند، متفاوت باشد. به‌عنوان مثال، توکّل یکی از مفاهیم مهم در عرفان است و به‌عنوان یک نشانهٔ نمادین در بسیاری از متون عرفانی به کار می‌رود. با این حال، هر عارف ممکن است تفسیر و درک خاص خود را از این اصطلاح ارائه دهد. «صوفیان در بیان حدّ توکّل، سخن‌های بسیار گفته‌اند، هرکسی از مقام خویش سخن گفته و عبارات ایشان همه از آن مختلف گشته است» (گوهرین، ج ۳، ۱۳۶۸: ۳۰۶).

نمادواژه‌ها، واژه‌هایی مانند زلف، خط، خال، می و دیگر اصطلاحات مشابه در بسیاری از متون عرفانی با تفاسیر نسبتاً مشابه به کار می‌روند. با این حال، برخلاف دستهٔ اوّل، این واژه‌ها در متون مختلف، ممکن است تفاوت‌های دلالتی قابل توجهی داشته باشند. به‌عنوان نمونه، در تعریف اخلاص، چنین آمده است: «اخلاص پاک کردن و دوستی و عبادتی بی‌ریا در نزد سالکان و به معنی خلوص و تصفیهٔ عمل از تمام شوائب است؛ مانند ریا و عجب و کبر و حظوظ نفسانی که حاجب حقیقت و مایهٔ فساد عمل گردد» (سجادی، ۱۳۸۸: ۶۵)؛ و مستملی بخارایی می‌گوید: «هر چیز که آن یگانه باشد و در چیز دیگر نیامیزد، اخلاص گویند و خلوص در کلام عرب، خروج باشد و هرکه از میان قومی جدا

شود، گویند خَلَّصَ مِن بَیْنَهُمْ از بهر آن‌که با ایشان نیامیزد و پس معنی اخلاص در جمله انفراد است که هرچه یگانه بود و با دیگری نیامیزد و خالص باشد» (مستملی بخارایی، ۱۳۷۳: ۱۲۸۳).

با توجه به تعاریف فوق، مشاهده می‌شود که این نماد واژه در متون مختلف تعابیر متفاوتی دارد. در ادامه، به تحلیل برخی از نمادهای دوگانه در اشعار حافظ بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز پرداخته می‌شود. لازم به ذکر است که نویسنده در بررسی علل عدم مراجعه به شروح متعدّد دیوان حافظ، به این نکته اشاره می‌کند که در این شروح، بحث‌هایی پیرامون نماد بودن یا نبودن و اصطلاح بودن یا نبودن واژه‌ها مطرح شده است؛ اما این شروح معمولاً از عمق تحلیلی لازم برخوردار نیستند. یکی از علل این عدم مراجعه می‌تواند عدم توجه کافی به تحلیل معنایی و نشانه‌شناختی باشد که در بسیاری از شروح تنها به توصیف سطحی واژه‌ها و نمادها پرداخته شده است، بدون آنکه ساختار و کارکرد این نمادها در شعر حافظ بررسی شود.

بسیاری از شروح در تلاشند تا معانی واژه‌ها را در قالب‌های سنتی و عرفی تبیین کنند و از توسعهٔ ابزارهای تحلیلی نوین نظیر مدل‌های معنایی یا نشانه‌شناسی دوری می‌کنند. همچنین، این شروح به بافت‌های معنایی و کاربردهای مختلف نمادها در شرایط تاریخی و فرهنگی اشاره نمی‌کنند و بیشتر به تعابیر فردی و شخصی اکتفا می‌کنند. این موضوع موجب می‌شود که خواننده نتواند به صورت جامع و عمیق‌تری درک کند که چگونه حافظ از واژه‌ها و نمادها برای ایجاد لایه‌های معنایی متعدد و پیچیده بهره برده است. به همین دلیل، مراجعه به این شروح معمولاً نمی‌تواند پاسخگوی نیاز پژوهشگران و خوانندگان علاقه‌مند به تحلیل‌های دقیق و مبنای علمی باشد و رویکردهای تحلیلی نوین همچنان مورد توجه قرار می‌گیرند.

۲-۱-۱-نمادهای دینی

نمادهای دینی، عناصری هستند که به‌صورت سمبولیک به باورها، ارزش‌ها، مفاهیم و آموزه‌های مذهبی اشاره می‌کنند. این نمادها در ادیان مختلف به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان مفاهیم مقدّس، الهی و اعتقادی استفاده می‌شوند و می‌توانند از طریق اشکال، نشانه‌ها، رنگ‌ها، و اشیاء خاصی، معانی متعالی را به انسان‌ها منتقل کنند.

۲-۱-۱-۱-شب قدر

چه‌مبارک‌سحری‌بودوچه‌فرخنده شبی　　آن شب‌قدر که‌این تازه براتم دادند
(حافظ،۱۳۶۷: ۷۹)

در فرهنگ اصطلاحات عرفانی، شب، کنایه از عالم غیب و عالم جبروت است. (سجادی، ۱۳۸۸: ۴۹۶). در الگوی ریچارد و آگدن، «شب قدر» به‌عنوان نشانه (واژه)، تصوّری ذهنی از نزول قرآن و تجلّی رحمت الهی ایجاد می‌کند. این تصوّر به مدلول (مفهوم عمیق شب قدر) می‌انجامد که به لحظات ویژه‌ای اشاره دارد که در آن فیض و رحمت الهی نازل می‌شود. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از واژه‌ها به عمق مفهوم هدایت می‌کند. به این ترتیب، اندیشه، نقش واسطه‌ای در درک مدلول‌ها از طریق تصوّر و تحلیل مفهومی ایفا می‌کند. سحر و شب قدر در این بیت، نماد زمانی است که فیض الهی بر دل عارف نازل می‌شود و برکت و رحمت خداوند شامل حال او می‌گردد. حافظ به تجربهٔ روحانی خود اشاره می‌کند که در آن شب قدر، تازه برات را دریافت کرده است. برات در اینجا به معنای رهایی، بخشش و آزادی از گناه یا سختی‌هاست. حافظ این شب را به‌عنوان زمانی مقدّس و مبارک توصیف می‌کند که در آن به او، فیض الهی، رهایی و آرامش معنوی عطا شده است. این بیت به اهمّیت شب‌های معنوی و توجه به لحظات خاص در زندگی عارف اشاره دارد که در آن لحظات، فرد می‌تواند به دریافت فیض و برکت خداوند نائل شود.

۲-۱-۱-۲-امام شهر و سجّاده

زکوی میکده دوشش به دوش می‌بردند　　امام شهر که سجّاده می‌کشید به دوش
(حافظ: ۱۴۹)

بر اساس الگوی ریچارد و آگدن، در واژه‌های امام شهر و سجّاده، امام شهر به‌عنوان نشانه (کلمه) می‌تواند تصوّری از یک رهبر دینی یا هدایتگر معنوی را در ذهن ایجاد کند، که مدلول آن رهبری دینی در یک جامعه یا منطقه است. سجّاده به عنوان نشانهٔ دیگری است که تصوّری از مکان عبادت یا رابطه با خدا ایجاد می‌کند و مدلول آن اشاره به فضای معنوی برای نماز و عبادت دارد. در این فرآیند، اندیشه به‌عنوان میانجی عمل می‌کند و فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌ها هدایت می‌کند، یعنی از کلمات به مفاهیم عمیق‌تر مربوط به رهبری دینی و عبادت.

سجّاده، نمادی از عبادت و نیایش و نشان‌دهندهٔ مکان یا حالتی است که در آن فرد به انجام فریضهٔ نماز و راز و نیاز با خدا می‌پردازد. در عرفان، سجّاده، نمادی از عبادت ظاهری است، اما ممکن است حافظ با اشاره به آن، به عبادت ظاهری و نمادین اشاره داشته باشد که تفاوت‌هایی با عبادت و اشتیاق واقعی دارد. در اشعار حافظ، این دو نماد دینی اغلب برای بیان تقابل یا هم‌زیستی میان عبادت ظاهری و باطنی، ظاهر و باطن دین، و شریعت و طریقت به‌کار می‌روند. حافظ با استفاده از این نمادها، به‌نوعی به تضّاد یا تعامل میان نگاه صوری و معنوی به دین اشاره کرده است.

۲-۱-۱-۳-حضرت عیسی(ع)

حضرت عیسی(ع) از پیامبران الوالعزم است که در فرهنگ اسلامی به سرگذشت او بسیار توجه شده و مضامین و اندیشه های زیبایی از نام و یاد و معجزات او در شعر حافظ تأثیر پذیرفته است.

گر روی پاک و مجرّد چو مسیحا به فلک　　از چراغ تو به خورشید رسد صد پرتو

(حافظ: ۱۲۱)

«بعد از محکوم شدن حضرت عیسی (ع) به مرگ به اتهام کفرگویی و ارتداد به روایت انجیل، مصلوب شد و بعد از به خاک سپرده شدن، زنده شد و به آسمان رفت؛ اما در قرآن این گونه است که کس دیگری را به جای او به دار آویختند و او به آسمان رفت» (یزدان-پرست لاریجی،۱۳۸۰: ۸۳۱). از این‌روست که او مظهر پاکی است. در شعر حافظ، عیسی به‌عنوان نماد پاکی و معصومیت است. طبق الگوی ریچارد و آگدن، نشانه، واژهٔ «عیسی»، تصوّری از پاکی و رحمت را در ذهن ایجاد می‌کند و مدلول آن نمایانگر معنویت و انسان کامل است. اندیشه به عنوان میانجی، فرد را از واژه‌ها به مفهوم عمیق‌تر هدایت می‌کند.

جان رفت در سر می‌و حافظ به‌عشق سوخت　　عیسی دمی کجاست که احیای ما کند

(حافظ: ۱۰۶)

در این بیت، عیسی، نماد حیات، زندگی، و جان‌بخشی است. حافظ که از عشق و مستی به‌طور کامل سوخته و فدا شده است، به دنبال عیسی به عنوان کسی که می‌تواند روح او را احیا کند و زندگی دوباره ببخشد، می‌گردد. این درخواست، بیانگر نیاز به راهنمایی معنوی و نجات از درد و رنج عشق است.

طبیب عشق مسیحا دم است و مشفق لیک　　چو درد در تو نبیند؛ کرا دوا بکند
(حافظ: ۷۳)

یکی از معجزات حضرت عیسی(ع) مداوای بیماران و احیای مردگان است. حافظ با استفاده از این جنبه از زندگی، حضرت عیسی او را مظهر زندگی و حیات قرار داده و عشق را همچون طبیب مسیحا دم می داند که بر آلام و دردهای انسان‌ها درمان است.

۲-۱-۱-۴-تسبیح

ترسم که روز حشر، عنان‌بر عنان رود　　تسبیح شیخ و خرقهٔ رند شرابخوار
(حافظ: ۱۳۱)

در الگوی ریچارد و آگدن، تسبیح به عنوان نشانهٔ (کلمه)، تصوّری از زهد، پارسایی و عبادت ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت نیایش و ارتباط با خدا هدایت می‌کند و مدلول آن نماد روحانیّت، عبادت و پرهیزگاری است. اندیشه به‌عنوان میانجی عمل کرده و فرد را از نشانه‌ها به مفهوم عمیق‌تر عبادت و تزکیه می‌برد. در این بیت، حافظ به‌نوعی تضّاد میان زهد ریاکارانه و عشق حقیقی و آزادگی اشاره دارد و می‌ترسد که در روز حشر، که روز داوری و قضاوت الهی است، تسبیح شیخ و خرقهٔ رند شرابخوار در کنار هم قرار گیرند و قضاوت دربارهٔ هر دو یکسان باشد. حافظ این تضّاد را بیان می‌کند تا به ریاکاری زاهدان و اهمّیت عشق و صداقت در مسیر معنوی اشاره کند.

۲-۱-۱-۵-ظهور مهدی(عج)

در الگوی ریچارد و آگدن، حضرت مهدی به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از امام موعود و نجات‌دهنده ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سوی مفهوم عدالت جهانی، رهبری دینی و ظهور جهانی حق هدایت می‌کند. مدلول آن نماد رهبری معنوی و تحقّق آرمان‌های دینی است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه (واژهٔ حضرت مهدی) به مدلول (مفهوم عدالت و رهبری جهانی) راهنمایی می‌کند. حافظ در بیت زیر به موضوع آخرالزمانی و ظهور دجّال اشاره کرده است.

کجاست صوفی دجّال‌چشم ملحد شکل　　بگو بسوز که مهدی دین پناه آمد
(حافظ:۵۸)

این بیت از حافظ اشاره به مفهوم آخرالزمانی ظهور امام مهدی (عج) دارد. «حافظ در این بیت صراحتاً نام حضرت مهدی را برده و از ظهور او و نابودی دجّال مظهر ریا و تزویر و بدی و پلیدی سخن گفته است.»(حسینی، ۱۳۸۴: ۷۸). در اینجا، صوفی دجّال چشم به فردی نادرست و فریب‌کار اشاره دارد که با ظاهر صوفیانه، ولی باطن ملحدانه، مردم را به گمراهی می‌کشاند.«پس از ظهور فتنهٔ دجّال به یک روایت، حضرت مهدی ظهور کرده و او را می‌کشد و بر طبق روایت دیگر، حضرت مسیح از آسمان چهارم فرود آمده ، دجّال را نابود می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۰۸). مهدی دین‌پناه، نماد نجات‌دهنده‌ای است که با ظهور خود، حق و عدالت را برقرار می‌کند. در واقع، حافظ از پیروان حقیقت می‌خواهد که به فرد دجّال‌صفت توجه نکنند و از فریب‌های او برحذر باشند؛ زیرا زمان ظهور مهدی و استقرار عدالت نزدیک است. بسوز نیز در اینجا به معنای ترک باطل و فساد است، که با آمدن مهدی (عج) باید باطل و نادرستی‌ها از میان بروند.

۲-۱-۱-۶-سامری

این همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد اینجا سامری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد

(حافظ: ۸۷)

در الگوی ریچارد و آگدن، سامری به عنوان نشانه(کلمه)، تصوّری از شخصیت منفی و گمراه‌کننده در ذهن ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم شرک و گمراهی هدایت می‌کند و مدلول آن نماد فریب، کفر و انحراف از راه حقیقت است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی هدایت می‌کند. از سوی دیگر، ید بیضا (دست سفید) نماد حقیقت‌جویی و نشانه‌ای از قدرت الهی است. در داستان موسی(ع)، ید بیضا به عنوان معجزه‌ای نشان داده می‌شود که حضرت موسی برای اثبات پیامبری و قدرت خداوند به کار می‌برد. این نماد به معنای جست‌وجوی حقیقت و نوری است که راه را برای هدایت انسان‌ها روشن می‌کند. در مجموع، این دو نماد به تضّاد بین حق و باطل، اشاره دارند و نشان‌دهندهٔ دو مسیر متفاوت در زندگی انسان‌ها است.

۲-۱-۱-۷-آدم(ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، حضرت آدم (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از آغاز آفرینش انسان و پدر بشر ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم معصومیت اوّلیه،

خطای نخستین و رابطهٔ انسان با خدا هدایت می‌کند. مدلول آن نماد آغاز خلقت انسان، تجربهٔ گناه و توبه است. به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه (واژهٔ حضرت آدم) به مدلول‌های عمیق‌تر مانند آغاز انسانیت و ارتباط با خدا راهنمایی می‌کند. در فرهنگ نمادها، آدم، نماد انسان اوّلیّه و تصویر خداوند است که نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق انسان با خالقش و ظرفیت‌های بالقوهٔ او برای رشد و کمال است. «نخستین بشری که خداوند آفرید، حضرت آدم(ع) بوده است. در فرهنگ نمادها، حضرت آدم(ع) نماد انسان اول و تصویر خداوند دانسته شده است» (شوالیه، ۱۳۷۸: ذیل آدم) در این بیت، حافظ، اشاره به سجدهٔ فرشتگان بر حضرت آدم (ع) کرده است.

«آدم، نخستین انسان و نخستین پدر (ابوالبشر) و نخستین پیامبر است. در روایت اسلامی و کتب مقدّس دربارهٔ آدم، چندین داستان نقل شده است: سجدهٔ فرشتگان بر آدم، خلقت حوّا از پهلوی چپ او، خوردن میوهٔ ممنوعه به بهانهٔ جاودانگی، هبوط از بهشت، خلیفهٔ الهی در زمین و غیره که همگی در ادبیات فارسی بازتاب داشته است» (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ۷۱-۶۵).

مَلَک در سجدهٔآدم، زمین‌بوس تو نیّت کرد حسن‌تو لطفی دید بیش از حدّ انسانی

شاعر می‌گوید که فرشته در این سجده، به دلیل لطف و جمال بی‌نهایّت انسانی، که فراتر از حدّ معمول است، زمین را بوسید. یعنی زیبایی روحانی انسان، حتی فرشتگان را به تحسین وامی‌دارد.

۲-۱-۱-۸-اهریمن

در الگوی ریچارد و آگدن، اهریمن به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از شر، فساد و نیروی منفی در ذهن ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم شرارت، فریبکاری و دشمنی با خوبی‌ها هدایت می‌کند. مدلول آن نماد نیروی شر، ضدیّت با خدا و انحراف از حقیقت است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی اهریمن، یعنی شر و فساد، هدایت می‌کند. اگر چه اهریمن نام یکی از هفت دیوی است که در مقابل امشاسپندان قرار دارند؛ اما در شعر حافظ هم معنا و برابر با دیو به کار رفته است و

زفکر تفرقه بازآی تا شوی مجموع به حکم آنکه چو شد اهرمن، سروش آمد

(حافظ:۴۷۴)

گاه اهرمن را در مقابل سروش و یزدان قرار داده است.

حافظ در این بیت به وحدت و رهایی از تفرقه اشاره کرده است. او می‌گوید که اگر از اندیشه‌های پراکنده و منفی دوری کنیم، به یک‌پارچگی و کمال خواهیم رسید. همان‌طور که با رفتن اهریمن (نیروهای منفی)، سروش (نماد نیکی و هدایت) جایگزین می‌شود، با از بین بردن تفرقه، راه برای هدایت و رشد معنوی بازمی‌گردد. در شعر حافظ، اهریمن، نماد شر و دیو است که در برابر سروش (نماد نیکی و هدایت) و یزدان (خدای واحد و نیک) قرار می‌گیرد. اهریمن نمایندهٔ نیروهای منفی و تفرقه است، در حالی که سروش، فرشته‌ای است که هدایت و آگاهی را به انسان می‌آورد و یزدان منبع خیر و حقیقت است. حافظ با استفاده از این مفاهیم به تقابل خیر و شر، وحدت و تفرقه اشاره کرده و بر اهمّیت رهایی از نیروهای منفی برای رسیدن به هدایت و کمال تأکید کرده است.

۲-۱-۱-۹-حور

در الگوی ریچارد و آگدن، حور به عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از زیبایی بهشتی و نعمت‌های الهی ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم پاکی، لذّت و پاداش الهی در بهشت هدایت می‌کند. مدلول آن نماد حورهای بهشتی است که در بسیاری از متون دینی به‌عنوان مخلوقات زیبا و پاداشی برای پرهیزگاران معرّفی شده‌اند. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و آرمانی مربوط به پاداش بهشتی و آرامش الهی هدایت می‌کند. در ادبیات عرفانی و شعر فارسی، حوریان نیز به‌عنوان نمادی از عشق و زیبایی مورد استفاده قرار می‌گیرند و گاه به معشوق در اشعار عاشقانه تشبیه می‌شوند.

زاهد اگر به حور و قصور است امیدوار ما را شرابخانه قصور است و یار حور

(حافظ:۱۲۸)

در این بیت، حافظ به تضّاد بین زندگی زاهدانه و لذّت‌های دنیوی اشاره دارد. او به زاهدانی که به امید پاداش‌های بهشتی (حوریان و قصرها) زندگی می‌کنند، می‌گوید که به جای آرزوی آخرت، او و دیگران به لذّت‌های دنیوی (شرابخانه و یارانی زیبا) توجه دارند. این بیان، نقدی بر زهد و زندگی خشک زاهدانه است و به ارزش لذّت‌های دنیوی و عشق تأکید می‌کند.

حور به‌عنوان نماد زیبایی در فرهنگ اسلامی و ادبیات شناخته می‌شود. این موجودات افسانه‌ای در بهشت به زیبایی فوق‌العاده و جذابیّت خاص توصیف شده‌اند و به‌عنوان پاداش برای مؤمنان در نظر گرفته شده‌اند. حوران همچنین نماد آرزو و عشق در اشعار عاشقانه و ادبیات عرفانی هستند و زیبایی آن‌ها نمایانگر کمال و سعادت فراتر از دنیای مادی است.

دگر حور و پری را کس نگوید با چنین حسنی که این را این‌چنین چشم است و آن را آن چنان ابرو
(حافظ:۱۲۸)

حور در فرهنگ اسلامی به‌عنوان یکی از سمبل‌ها و نمادهای پاکی شناخته می‌شود. حوران به‌عنوان موجوداتی معصوم، پاک و بی‌گناه توصیف می‌شوند که از هرگونه ناپاکی دور هستند. این پاکی، هم در ظاهر و هم در روح آن‌ها تجسّم می‌یابد و آن‌ها را به نمادهای معنوی خلوص و بی‌آلایشی تبدیل می‌کند. در ادبیات و عرفان، پاکی حوران، گاه به‌عنوان تمثیلی از خلوص درونی و پاکی دل انسان نیز به‌کار می‌رود.

چشمِ حافظ زیرِ بامِ قصرِ آن حوری سرشت شیوهٔ جَنّاتُ تَجْرِی تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ داشت
(حافظ:۱۸)

در این بیت، حافظ معشوق خود را به حور بهشتی تشبیه کرده است. او می‌گوید که نگاهش زیر سقف قصر این معشوق خیره مانده و او به زیبایی و لطفی شبیه به بهشت و رودهای جاری آن(جَنّاتُ عَدْنٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ) است. معشوق در نظر حافظ، نمادی از زیبایی و آرامش بهشتی است.

۲-۱-۱-۱۰-سلیمان

در الگوی ریچارد و آگدن، سلیمان به عنوان نشانه(کلمه)، تصوّری از پادشاهی عادل، حکمت و قدرت الهی ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم حکمت الهی، فرمانروایی عادلانه و نفوذ قدرت معنوی هدایت می‌کند .مدلول آن نماد رهبری دینی و دنیوی، عدالت، و حکمت است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی مربوط به عدالت، حکمت، و قدرت الهی راهنمایی می‌کند. حافظ، گاهی قدرت و مقام سلیمان را در تقابل با حالت ساده و عارفانهٔ رندان و درویشان قرار داده و به این ترتیب، به زهد و پارسایی باطنی در مقابل قدرت ظاهری و سلطنت اشاره کرده است.

در حشمت‌سلیمان، هرکس که شک نماید بر عقل‌ودانش او، خندند مرغ‌وماهی

(حافظ:۲۳۵)

سلیمان در شعر حافظ، نمادی از قدرت الهی، حکمت، بی‌اعتنایی به مادیات و ارتباط با جهان غیب است. حافظ با اشاره به سلیمان، به نابودی مادیات و ارزش قدرت معنوی تأکید می‌کند و گاهی آن را در تقابل با ساده‌زیستی رندان و درویشان قرار می‌دهد.

۲-۱-۱-۱۱-نوح (ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، نوح (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از نجات، پایداری در برابر طوفان و ایمان ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم صبر، طوفان بزرگ و نجات از گناه هدایت می‌کند. مدلول آن نماد ایمان به خدا، رهبری و نجات از فساد است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی مربوط به ایمان، صبر و نجات الهی راهنمایی می‌کند. نوح و کشتی نوح به جهت نجات نیکوکاران از غرق شدن نماد و سمبل فلاح و مأمن رستگاری شناخته شده‌اند، حافظ مردان خدا را همچون

ای دل ار سیل فنا بنیادهستی برکند چون تو را نوح‌است کشتیبان زطوفان غم مخور

(حافظ:۱۳۳)

کشتی نوح می داند که پیوستن به آن‌ها، موجب امنیت آسایش و آسودگی است.

نوح در شعر حافظ، نمادی از پایداری، صبر، نجات‌دهندگی و هدایت است. حافظ با اشاره به حضرت نوح، پیامبری که سال‌ها در برابر نافرمانی و بی‌ایمانی قومش ایستاد، به مفهوم استقامت در برابر سختی‌ها و هدایت در طوفان‌های زندگی اشاره می‌کند. همچنین، نوح به‌عنوان نماد کسی که انسان‌ها را از طوفان نجات می‌دهد، در برابر فساد و ناپاکی‌های دنیا به کار گرفته می‌شود.

۲-۱-۱-۱۲-یوسف(ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، یوسف (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از زیبایی، صداقت، و صبر در برابر امتحان‌ها ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم رنج و شکیبایی، تقوا، و برتری اخلاقی هدایت می‌کند. مدلول آن نماد ایمان راسخ، پاداش الهی، و استقامت در سختی‌ها است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و اخلاقی مربوط به تقوا، صبر، و عاقبت به خیری هدایت می‌کند. یوسف در شعر فارسی،

نمادی چند وجهی است که اغلب با مفاهیمی همچون: زیبایی، پاکدامنی، عشق، رهایی و معنویت همراه است. در شعر حافظ، یوسف، نماد زیبایی، پاکدامنی، فراق، رهایی و کمال معنوی است. در شعر زیر، یوسف، مظهر حسن و جمال است.

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پردهٔ عصمت، برون آرد زلیخا را
(حافظ:۲)

«روشنایی روی یوسف چنان بود که هر کجا او می رفت، روشنایی روی او بر مردمان می‌تافت و گیسوها داشت بر افکنده بر شانه و همه حلقه گشته و اندام‌های او هر یکی از دیگری نیکوتر» (یغمایی، ۱۳۸۰: ۱۰۵). در متون عرفانی، یوسف به‌عنوان نمادی از روح و جان نیز به کار رفته است. در این تفسیر، یوسف نمادی از روح پاک و معنوی است که در دنیای مادی (چاه یا زندان) گرفتار شده و در نهایت به کمال و رهایی دست می‌یابد. این تعبیر از داستان یوسف، به سفر روحانی انسان از عالم ماده به سوی حقیقت و کمال معنوی اشاره دارد.

ماه کنعانی من، مسند مصر آن تو شد وقت آن‌است که بدرود کنی زندان را
(حافظ:۵)

همچنین یوسف، نمادی از معشوق است.

این که پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت اجر صبری است که در کلبهٔاحزان کردم
(حافظ:۱۸۶)

حافظ از شخصیت یوسف برای بیان مفاهیمی چون فراق عاشق و معشوق، مقاومت در برابر وسوسه‌های دنیوی و رهایی از مشکلات و رسیدن به کمال معنوی استفاده می‌کند. یوسف در شعر حافظ هم جلوه‌ای از زیبایی الهی است و هم نمایندهٔ رنج و رهایی در مسیر عشق و معرفت.

۲-۱-۲-نمادهای عرفانی

نمادهای عرفانی، عناصری هستند که در ادبیات و هنرهای معنوی و عرفانی به‌کار می‌روند تا مفاهیم عمیق و پیچیدهٔ عرفانی را به‌صورت سمبولیک بیان کنند. این نمادها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که بتوانند ابعاد پنهان و فراتر از ظواهر مادی واقعیت را نشان دهند و به دنبال فهم مفاهیم معنوی و تجربیات روحانی هستند.

در عرفان، سخن از ماوراءالطبیعه و عالم ملکوت به میان می‌آید؛ اموری که در ظرف زبان نمی‌گنجند. تنها راه بیان آن‌ها، روی آوردن به نماد است. «عرفا برای ظاهر کردن دریافت-های عرفانی خود به جعل اصطلاحات و سمبل قرار دادن آن‌ها روی آوردند، از قبیل: می، زلف، خال، چشم بیمار، لب و ... » (فاضلی، ۱۳۷۴: ۳۸) از این‌رو، سخنانشان با مجاز، استعاره ، تمثیل و نماد، همراه بوده است و با استفاده از تمثیل «حقایق عالی و وسیع الهی را به صور و اشکال کوچک مادّی حسّی تنزّل داده‌اند تا در عرصهٔ افهام و اذهان محدود بگنجد و هر کسی از عهدهٔ هضم آن برآید» (تاجدینی، ۱۳۸۲: ۳).

۲-۱-۲-۱-خال و خط

به لطف خال‌وخط از عارفان ربودی چشم لطیفه‌های عجب زیر دام و دانهٔ توست
(حافظ: ۲۹)

در الگوی ریچارد و آگدن، خال و خط به عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از ویژگی‌های ظاهری و زیبایی‌های فردی ایجاد می‌کنند. خال ممکن است نماد زیبایی طبیعی یا علامت تمایز باشد، در حالی که خط می‌تواند به نشان یا اثر اشاره کند که بر زندگی فرد تاثیرگذار است. مدلول آن‌ها ممکن است نماد شناخت هویت، زیبایی ظاهری یا سرنوشت و تأثیرات شخصی باشد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عمیق‌تری همچون هویت، زیبایی و سرنوشت هدایت می‌کند. «خال: «نمادی از نقطهٔ وحدت و حقیقت الهی است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۳۳۶). در بسیاری از متون عرفانی، خال به‌عنوان نشانه‌ای از وجود خدا و وحدت در کثرت تعبیر می‌شود. این خال، نشانی از زیبایی مطلق و ذات یگانهٔ خداوند است که عاشقان الهی به آن دل می‌بندند.

خط: معمولاً به خط روی صورت یا خط سبیل اشاره دارد و نمادی از کمال و جلوهٔ زیبایی الهی است. در مفهوم عرفانی، خط به تجلّیات و آثار الهی تعبیر می‌شود که جهان و موجودات را در بر گرفته و عاشقان در جست‌وجوی فهم و ادراک این تجلّیات هستند. همچنین«نزد سالکان، اشاره به تعیّنات عالم ارواح است که اقرب مراتب وجود است» (همان: ۳۵۳).

در بیت فوق، حافظ به زیبایی عارفان و دل‌ربایی معشوق اشاره می‌کند که به لطف خال و خط، نگاه و توجه آن‌ها را ربوده است. این اشاره به این معناست که زیبایی‌های ظاهری،

حتی برای عارفان، همچنان جذاب و دل‌فریب هستند، اما در لایه‌ای عمیق‌تر، این نمادها به معنای وحدت و جلوه‌های خداوندی اشاره دارند که عارفان را به سوی خود جذب می‌کنند.

۲-۱-۲-۲-دوش

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند وندرآن ظلمت شب آب حیاتم دادند
(حافظ: ۷۸)

در الگوی ریچارد و آگدن، واژهٔ «دوش» به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از زمان گذشته و لحظات شبانه ایجاد می‌کند. در زمینه‌های عرفانی، دوش ممکن است نماد لحظات بیداری روحانی، مکاشفه‌های شبانه و اتّصال معنوی باشد. مدلول آن به دریافت‌های روحانی و نگاه عمیق به حقیقت اشاره دارد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه (واژهٔ دوش) به مدلول‌های عرفانی همچون درک معنوی و تجربه‌های عرفانی هدایت می‌کند. شب و سحرگاه در ادبیات عرفانی، معمولاً نمادی از زمان مناسب برای عبادت، مراقبه و دریافت فیوضات الهی است. «دوش زمانی موهوم و نامعلوم، می‌توانند زمان خاصی باشد که در آن خلسهٔ روحی و مکاشفهٔ عرفانی شاعر رخ داده است. در شعر هر شاعری ممکن است نمادها و رموزی خاص وجود داشته باشد که بدون آشنایی با آن‌ها درک منظور شاعر و مفهوم اصلی شعر، امکان پذیر نیست. «بسیاری از کلمات متداول در آثار سایر شاعران در دیوان حافظ مفاهیمی مختص به خود دارند که درک آنها کلید گشایش گنجینهٔ اشعار دیوان خواجه است؛ همانند باغ نظر(۴۳)، پیر ما(۴)، اهل نظر(۷)، رندان(۸)، زاهد(۸)، مغبچهٔ باده فروش(۵)، میخانه(۵) و ...» (مرتضوی، ۱۳۷۰ :۳)

در ادبیات عرفانی، بسیاری از کلمات، معنایی فراتر از معنی‌های عادی و ظاهری خود دارند و به‌عنوان نمادها و استعاره‌های عرفانی به‌کار می‌روند. عارفان این کلمات را برای بیان تجربیات معنوی و ارتباط با حقیقت به‌گونه‌ای استفاده می‌کنند که لایه‌های عمیق‌تری از معنا را در بر بگیرد.

۲-۱-۲-۳-خضر

قطع این مرحله، بی‌همرهی خضر مکن ظلمات است بترس از خطر گمراهی
(حافظ: ۲۵۷)

در الگوی ریچارد و آگدن، حضرت خضر به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از حکمت پنهان، بقا و هدایت الهی ایجاد می‌کند. این واژه ذهن را به سمت مفهوم علم غیبی، هدایت معنوی و نظارت بر سرنوشت انسان‌ها هدایت می‌کند. مدلول آن نماد رهبری روحانی و علم باطنی است که به فرد در مسیر جست‌وجوی حقیقت و روشنایی کمک می‌کند. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و حکمت‌های پنهان هدایت می‌کند.خضر در داستان‌های اسلامی به عنوان فردی که دانش و معرفتی فراتر از حد عادی دارد؛ شناخته می‌شود، به‌ویژه در داستان او در قرآن که با حضرت موسی همراه است. (سورهٔ کهف، آیات ۶۵ تا ۸۲).

ظلمات در این بیت، نماد تاریکی و گمراهی است و اشاره به مسیر پرخطر و ناشناخته‌ای دارد که انسان بدون هدایت و همراهی معنوی ممکن است در آن گرفتار گمراهی شود. «مراد از ظلمات دنیا است که ظلمانی است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۵۶۲).

حافظ در این بیت، توصیه می‌کند که بدون همراهی یک راهنمای معنوی که در اینجا به‌عنوان خضر نماد یافته است، وارد مسیرهای پرخطر نشوید. قطع این مرحله به معنای گذراندن مسیر معنوی یا پیمودن راه عرفانی است که بدون هدایت و ارشاد ممکن است خطرناک باشد. این راهنمای معنوی می‌تواند یک پیر یا مرشد باشد که به عارف کمک می‌کند تا از تاریکی‌ها و چالش‌های مسیر عبور کند و به نور و معرفت الهی برسد.

۲-۱-۲-۴-زلف

مقیم حلقهٔ ذکر است، دل بدان امید که حلقه‌ای ز سر زلف یار بگشاید

(حافظ: ۵۰)

در الگوی ریچارد و آگدن، زلف به عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از کثرت، تفرقه و پریشانی ایجاد می‌کند. این واژهٔ ذهن را به سمت مفهوم پیچیدگی، سردرگمی و بی‌نظمی در امور هدایت می‌کند. مدلول آن نماد مراتب تفرقه، اختلال در وحدت و آشفتگی است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه (واژهٔ زلف) به مدلول‌های معنوی و فلسفی مربوط به کثرت و تفرقه هدایت می‌کند، که گاهی در متون عرفانی به دنیای مادی و پر از تضاد اشاره دارد.

«زلف، نماد مراتب کثرت و تفرقه و پریشانی اراده شده است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۴۴۳). زلف یار در اشعار حافظ و بسیاری از شعرای عرفانی به‌عنوان یک نماد بسیار پیچیده و چندوجهی مطرح می‌شود و معمولاً به اسرار پنهان الهی، جذابیّت‌های پنهانی عشق و چالش‌های رسیدن به معشوق حقیقی اشاره دارد. زلف یار با انبوهی و پیچیدگی خود، نمادی از اسرار الهی و رازهای خلقت است که درک و شناخت آن به آسانی ممکن نیست و نیاز به تلاش، عشق و ذکر دارد. به این ترتیب، حافظ با استفاده از این نماد، به تلاش انسان برای کشف حقیقت الهی و شکستن پرده‌های اسرار عالم اشاره می‌کند. این نماد به ابهام، زیبایی، و جذابیّت اسرار الهی و همچنین نیاز به مجاهدهٔ معنوی برای دست‌یابی به معرفت اشاره دارد.

۲-۱-۲-۵-گل

به عشق‌روی تو روزی که از جهان بروم　　ز تربتم بدمد سرخ‌گل به‌جای گیاه
(حافظ: ۲۲۷)

در الگوی ریچارد و آگدن، گیاهان، به‌ویژه گل و مخصوصاً گل سرخ به‌عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از زیبایی، طراوت و دوران گذرا ایجاد می‌کنند. گل سرخ نماد عشق، زیبایی ابدی و رنگین بودن زندگی است و در بسیاری از متون عرفانی و ادبی به‌عنوان نماد روحانیت و کمال در نظر گرفته می‌شود. مدلول آن می‌تواند نماد طراوت معنوی، آرمان‌ها و عاشقی پاک باشد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با زیبایی‌های درونی، عشق حقیقی و دوران گذرا بودن زندگی هدایت می‌کند. گل سرخ در ادبیات، نماد دوگانه است؛ «هم نماد زمان است و هم ابدیّت، همزندگی است و هم مرگ، هم باروری و هم بکارت» (کوپر،۱۳۸۰: ۳۱۱). برگ‌های شاداب گل‌ها، با باروری و رشد پیوند دارند، «برگ‌های سبز نشان امید، احیاء و تجدید حیات هستند» (همان: ۵۵). حافظ در ابیات متعدّدی به موضوع رستاخیز اشاره کرده است:

۲-۱-۲-۶-مرگ

پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر　　به می زدل ببرم هول روز رستاخیز
(حافظ: ۲۶۶)

در الگوی ریچارد و آگدن، اسطورهٔ مرگ و رستاخیز به‌عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از تجربه‌های تحول‌ساز و بازسازی روحانی ایجاد می‌کنند. این واژه‌ها ذهن را به سمت مفهوم مرگ به عنوان پایان، تغییر و تحول و رستاخیز به عنوان بازآفرینی، تجدید حیات و نور هدایت می‌کنند. مدلول آن‌ها نماد تجربه‌های معنوی، تجدید حیات روحانی و رستگاری پس از مرگ است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عمیق‌تری همچون تجلّی زندگی پس از مرگ، تحول و کمال روحانی هدایت می‌کند. یونگ معتقد است: «اعتقاد به رستاخیز از نمودهای بارز ولادت مجدّد است» (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۰۱).

۲-۱-۲-۷-خرقه

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم حاصل خرقه‌و سجّاده روان در بازم
(حافظ: ۱۳۱)

در الگوی ریچارد و آگدن، خرقه و سجّاده به‌عنوان نشانه‌ها (کلمات)، تصوّری از زهد، تقوا و عبادت ایجاد می‌کنند. خرقه نماد روحانیت، رهبری عرفانی و پوشش معنوی است که به فردی که در مسیر عرفان و زهد گام می‌گذارد اشاره دارد. سجّاده نیز نماد نیایش، عبادت و ارتباط با خدا است که مکان و ابزار عبادت را نشان می‌دهد. مدلول آن‌ها می‌تواند نماد زندگی معنوی، تلاش برای تقرب به خدا و تمرکز بر عبادات باشد. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مربوط به زهد، تقوا و عبادت هدایت می‌کند. حافظ با اشاره به خرابات مغان و حاصل خرقه و سجّاده در این بیت به‌نوعی تقابل بین زهد ظاهری و حقیقت عرفانی را بیان کرده است. او می‌گوید که اگر بار دیگر، گذرش به خرابات مغان بیفتد، حاضر است حاصل خرقه و سجّاده را بدهد؛ این نشان می‌دهد که او حقیقت و عشق را به مراتب، برتر از زهد خشک و ظاهرگرایی می‌داند.

خود گرفتم کافکنم سجّاده چون سوسن به‌دوش همچو گل بر خرقه، رنگ‌می مسلمانی بود
(حافظ:۶۹)

در این جمله، خرقه به‌عنوان نماد پرهیز و تقوا است و در مقابل، شراب نماد مستی و شادی است. وجود رنگ شراب بر خرقه، نشان‌دهندهٔ تضّاد و تناقضی است که در بین ادعای تقوا و واقعیت مستی وجود دارد.

۲-۱-۲-۸-خرابات

در الگوی ریچارد و آگدن، خرابات به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از مکان فساد، انحراف و گناه ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم فساد اخلاقی، دوری از خدا و ناامیدی از اصلاح هدایت می‌کند. با این حال، در بسیاری از متون عرفانی، خرابات، نماد مکان‌هایی برای رهایی از تعلقات دنیوی و آزادی روحانی است. در این دیدگاه، مدلول آن نماد دور شدن از ظاهرگرایی و رسیدن به حقیقت از طریق عبور از دشواری‌ها و گناهان است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های معنوی و فلسفی مرتبط با پیرایش روح، رهایی از دنیا و تجلّی حقیقت هدایت می‌کند.

«در نزد عرفا، خرابات، اشاره به وحدت است؛ اعم از وحدت افعالی و صفاتی و ذاتی و ابتدای آن عبارت از مقام فنای افعالی و صفات است و خراباتی، سالک، عاشق لاابالی است که از قید رؤیت و تمایز افعالی و صفات واجب و ممکن خلاصی یافته است»(لاهیجی، بی‌تا :۶۲۴). در شعر حافظ، خرابات، نماد آزادی، عشق و دوری از زهد ریاکارانه است. خرابات در تضّاد با خانقاه قرار دارد و حافظ به این نتیجه رسیده است که لذّت‌های واقعی و عمیق در خرابات حاصل می‌شود.

قدم منه به خرابات جز به شرط ادب که سالکان درش، محرمان پادشه‌اند
(حافظ:۹۵)

حافظ در این بیت بر اهمّیت ادب و احترام در ورود به خرابات تأکید می‌کند و می‌گوید که تنها با رعایت آداب، می‌توان وارد این مکان شد. او به سالکان اشاره می‌کند که در خرابات به جست‌وجوی حقیقت و عشق الهی پرداخته و به‌عنوان نزدیک‌ترین افراد به این حقیقت محسوب می‌شوند.

بر در مدرسه تا چند نشینی حافظ خیز تا از در میخانه، گشادی طلبیم
(حافظ:۹۵)

در نظر حافظ، خرابات، میکده و دیر مغان به‌عنوان مکان‌های مقدّس و معنوی شناخته می‌شوند. این مکان‌ها در اشعار او، نمادهایی از آزادی، عشق و دوری از ریاکاری هستند. حافظ این فضاها را به‌عنوان محلی برای جست‌وجوی حقیقت و تجربه‌های عمیق معنوی توصیف می‌کند.

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم وین عجب بین که‌چه نوری زکجا می‌بینم

(حافظ: ۱۷۸)

خرابات مغان، نماد باده نوشی و مستی است، در این بیت حافظ، خرابات مغان، نماد جایی است که عارف از قید و بندهای ظاهری دین و زهد آزاد شده و به ساحت عشق و حقیقت رسیده است. خرابات به معنای میخانه و مغان به معنای پیروان آیین زرتشت، نمادی از مکان‌هایی است که افراد در آن به‌نوعی از عرفان و رهایی دست پیدا می‌کنند. بنابراین، خرابات مغان در اینجا به معنای جایی است که انسان می‌تواند به حقیقت برسد و خود را از تعصّبات خشک، رها کند.

۲-۱-۲-۹-آب حیات

در الگوی ریچارد و آگدن، آب حیات به‌عنوان نشانه(کلمه) تصوّری از زندگی ابدی، نجات و تجدید حیات معنوی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم شادی، بهروزی و بازگشت به حقیقت هدایت می‌کند. در بسیاری از متون عرفانی و دینی، آب حیات، نماد رهایی از مرگ، معجزهٔ الهی و نیازی روحانی است که انسان را از گناه و نابودی نجات می‌دهد. مدلول آن، نماد زندگی معنوی، بیداری روحی و اتّصال به خدا است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با رستگاری و حیات جاویدان هدایت می‌کند. حافظ، لب یار را به دلیل اینکه زندگی بخش است و به تن مرده‌اش، جان دوباره بخشیده، آن را به آب حیات، تشبیه کرده است.

لب تو خضر و آب‌دهان تو آب حیوان قد تو سرو و میان موی‌و بر به‌هیئت عاج

(حافظ:۹۷)

حافظ، لب معشوق خود را به خضر(حضرت خضر، نماد جاودانگی و زندگی ابدی) تشبیه کرده است. آب دهان معشوق نیز به آب حیوان تشبیه شده است. «آب حیوان یا آب حیات در اساطیر به چشمه‌ای گفته می‌شود که نوشیدن از آن موجب جاودانگی می‌شود. این تشبیه‌ها نشان‌دهندهٔ این است که لب‌ها و آب دهان معشوق سرچشمهٔ حیات و زندگی‌بخش است» (سجادی، ۱۳۸۸: ۳).

در مصراع دوم، حافظ، معشوق خود را با سرو، که نماد زیبایی، اعتدال و استقامت است، مقایسه کرده است. میان او باریک و پیچیده، همچون مو، وصف شده و سینه یا بر او مانند عاج، صاف و درخشنده است. «از نظر عرفا، آب حیوان چشمهٔ عشق و محبّت باری تعالی

و تابش انوار و تجلّیات الهی بر دل سالک است که موجب جاودانگی می‌شود و هر که به این آب دست یابد به دریای نور و معرفت حقیقی رسیده است» (همان:۱).

۲-۱-۲-۱۰-پیرمغان

در الگوی ریچارد و آگدن، پیرمغان به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از راهنمای روحانی، معلم عرفانی و آگاهی باطنی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم دریافت‌های عرفانی و حکمت‌های پنهان هدایت می‌کند. در بسیاری از متون عرفانی، پیرمغان، نماد راهنمایی که در جست‌وجوی حقیقت و کمال معنوی است، و به فرد در مسیر رهایی و رسیدن به حقیقت یاری می‌رساند. مدلول آن، نماد رهبری روحانی، آگاهی از حقیقت معنوی و نیاز به آموزه‌های عرفانی است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با رشد روحانی، هدایت معنوی و معرفت هدایت می‌کند.

«پیر، در متون عرفانی، شخص معیّنی نیست، بلکه راهنمای باطنی و نمایندهٔ عقل فعّال و جبرئیل یا روح القدس است» (پورجوادی،۱۳۸۰: ۱۶۲). در شعر حافظ، پیر ۹۸ مرتبه ذکر شده است. او با پیر، ترکیب‌های بسیاری همچون پیر مغان ۲۳ بار، پیر می‌فروش۵ بار، پیر خرابات۴بار، پیر میکده ۲ بار، پیر میخانه۳ بار، پیرباده فروش ۱ بار، پیرگلرنگ ۱ بار، پیر صحبت۱ بار، پیر پیمانه کش ۱ بار ساخته است. در آیین تصوّف، مریدان به سه طریق به مشایخ انتساب می‌یابند یا در مفهومی واضح‌تر، می‌توان گفت سه پیر، پیر خرقه، پیر ذکر و پیر صحبت، دستگیر و راهنمای سالکان راه حق هستند.

نخست موعظهٔ پیر صحبت این حرف است که از مصاحب ناجنس، احتراز کنید
(حافظ:۱۱۴)

پیر صحبت در شعر حافظ به فردی با تجربه، عارف یا حکیم اشاره دارد که به‌عنوان مشاور و راهنمای اخلاقی در زندگی عمل می‌کند. این واژه، نماد حکمت، دانش و آگاهی است که می‌تواند به جوانان و افرادی که در جست‌وجوی حقیقت و کمال هستند، مشاوره دهد. در ادبیات عرفانی و شعر حافظ، پیر صحبت، معمولاً به‌عنوان کسی دیده می‌شود که از تجارب زندگی خود بهره‌مند است و می‌تواند دیگران را در مسیر درست هدایت کند.

۲-۱-۲-۱۱-خانقاه

در الگوی ریچارد و آگدن، خانقاه به‌عنوان نشانه (کلمه) تصوّری از مکان عبادت، آموزش و تجمّع روحانی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم مکان اتّصال به خدا، عرفان و تربیت معنوی هدایت می‌کند. در متون عرفانی، خانقاه نماد و محل پرورش روح، خلوت برای تذکّر و آموزش‌های عرفانی است که در آن جویندگان حقیقت به راهنمایی می‌پردازند. مدلول آن، نماد اتّصال به آموزه‌های عرفانی، رشد معنوی و همبستگی روحانی است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با آگاهی روحانی، تکامل و پرورش معنوی هدایت می‌کند.

زخانقاه به میخانه می‌رود حافظ مگر زمستی زهد ریا به هوش آمد
(حافظ:۹۵)

در این بیت، حافظ از ترک ریاکاری و زهد ظاهری سخن گفته است. او از خانقاه به میخانه می‌رود تا از ریاکاری بیدار شود و به صداقت و آزادگی برسد. این بیت، نقدی بر زهد ریاکارانه است و عشق و صداقت را برتر دانسته است.

۲-۱-۲-۱۲-داوود(ع)

در الگوی ریچارد و آگدن، داوود (ع) به‌عنوان نشانه (کلمه)، تصوّری از حکمت، عدالت و فرمانروایی الهی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم رهبری با خداوند، قدرت معنوی و داوری عادلانه هدایت می‌کند. در متون دینی و عرفانی، داوود (ع)، نماد پیامبری است که با هدایت الهی به عدالت و حقیقت می‌پردازد و ارتباط نزدیک با خدا را نشان می‌دهد. مدلول آن نماد حکمت الهی، عدالت و پیروی از دستورهای خداوند است. اندیشه به‌عنوان میانجی فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با عدالت، حکمت و ارتباط معنوی با خدا هدایت می‌کند. در ادبیات فارسی نیز به‌عنوان نماد هنر معنوی و تأثیرگذاری معرّفی شده است. «عرفا که به سماع علاقه‌مند بوده‌اند به این جنبه از داستان حضرت داوود (ع) نظر داشته‌اند و برای تحلیل موسیقی، آن را مورد توجّه قرار داده‌ان» (یاحقی، ۱۳۷۵: ذیل داوود).

چو گل سوار شودبرهوا سلیمان‌وار سحر که مرغ درآید به‌نغمهٔ داوود
(حافظ:۱۰۳)

در این بیت، حافظ به صوت زیبا و دل‌نشین حضرت داوود اشاره کرده که هنگام سحر، پرندگان با نغمه‌های او هم‌نوا می‌شدند. صوت داوود(ع) در ادبیات و تفکّر عرفانی، نمادی از زیبایی، هدایت، قدرت الهی و ارتباط عمیق با طبیعت و معنویت است.

۲-۱-۲-۱۳-زاهد

در الگوی ریچارد و آگدن، رند در اشعار حافظ به‌عنوان نشانه(کلمه)، تصوّری از شخصیت آزاد، بی‌اعتنا به قواعد اجتماعی و دینی ایجاد می‌کند. این واژه، ذهن را به سمت مفهوم بی‌پروایی، اعتراض به تعصّبات و کنایه از نیکوکاران اجتماعی هدایت می‌کند. در اشعار حافظ، رند، نماد شخصی است که از اصول ظاهری دست کشیده و به دنبال حقیقت درونی و معنوی است. مدلول آن، نماد آزادی روحی، سرپیچی از قواعد دینی و اجتماعی و مردی که در جست‌وجوی حقیقت و معنا است. اندیشه به‌عنوان میانجی، فرد را از نشانه‌ها به مدلول‌های عرفانی و اخلاقی مرتبط با دوران گذر از ظواهر و رسیدن به حقیقت معنوی هدایت می‌کند.

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسلام رفت
(حافظ:۳۴)

حافظ زاهد را فردی مغرور و متّکی بر زهد ظاهری و عبادات سطحی توصیف می‌کند. غرور زاهد، مانع از آن می‌شود که او به «سلامت» یعنی رستگاری و آرامش واقعی برسد. به بیان دیگر، زهد بدون خلوص و تواضع به جایی نمی‌رسد.

«حافظ با دوگونه زهد که در زمانهٔ او رایج بوده به مخالفت پرداخته یکی زهد ریاکارانه و دیگر زهد کج اندیشانه. زهد ریاکارانه که یک نفاق و دورویی بوده و جز تظاهر به زهد، چیزی در درون خود نداشته و نوع دیگر زهد آن است که ریایی در آن نیست. زاهد حقیقتاً از دنیا رویگردان شده؛ اما برداشت او از زهد با مفهوم زهد راستین متفاوت است» (ملکوتی، ۱۴۰۱: ۱۹۴).

در مقابل، رند که شخصیتی آزاداندیش، بی‌ریا و پر نیاز به خداست، با فروتنی و نیازمندی به «دارالسلام» (نماد بهشت و آرامش معنوی) می‌رسد. پورنامداریان معتقد است: «زاهد که در دیگران جز عیب نمی‌بیند، به‌جهت صفت عیب‌جویی، مظهر عیب است. در واقع، عیب کردن دیگران را ناشی از عیب داشتن خود می‌داند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۹).

رند برخلاف زاهد، مسیر درست را با تواضع و نیاز به خدا طی می‌کند. حافظ در این بیت، غرور زاهد را مانعی برای رسیدن به رستگاری می‌داند، در حالی که رند با فروتنی و نیایش به آرامش و سعادت معنوی دست می‌یابد.

۲-۱-۳-توصیف و طبقه‌بندی نمادها بر اساس الگوی نشانه‌شناسی آگدن و ریچاردز

در این بحث سعی خواهد شد، تمامی نمادهای دینی و عرفانی بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز و البته با توجه به جایگاهی که در غزلیات حافظ دارند، نمادپردازی شوند و اندیشه‌های نهفته در آن‌ها تعیین گردد. در ارائهٔ آن‌ها از ترتیب حروف الفبا استفاده شده است.

دال	مدلول	اندیشه
امام شهر	مقام دینی و مذهبی، ظاهر دین(۵۲، ۱۴۹)	دینی
اهرمن	شر، دیو، نمایندهٔ نیروهای منفی، تفرقه (۶۸، ۹۵، ۲۰۱، ۲۰۸، ۲۱۴، ۲۳۵)	دینی
آب حیات	حیات ابدی، جاودانگی روح، معرفت و آگاهی عمیق به حقیقت الهی و شراب عرفانی آب حیوان(۱۱، ۴۵، ۴۷، ۱۲۴، ۱۳۴، ۱۴۳، ۲۳۱، ۲۳۵)، آب حیات(۷۸، ۲۰۸، ۲۳۱، ۲۴۳، ۳۰۶)، آب خضر(۱۵، ۴۵، ۸۹، ۱۶۲، ۲۳۸، ۲۴۹)،آب خرابات(۳۵، ۱۸۸)	عرفانی
آدم	انسان اوّلیه، تصویر خداوند،(۸، ۱۰، ۵۹، ۲۳۷، ۲۰۴، ۷۸، ۲۳۶، ۱۵۹، ۱۷۵، ۲۴۳، ۲۶۰، ۲۶۲، ۲۴۳، ۱۱۷)	عرفانی
پیرمغان	مرشد عرفانی، آزادگی، عشق الهی، و خردورزی(۱، ۱۵، ۳۹، ۴۳، ۵۹، ۵۹، ۶۴، ۶۶، ۶۸، ۷۹، ۸۷،۸۷، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۲۹، ۱۴۲، ۱۷۲، ۱۸۰، ۱۸۶،۱۹۰، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶)	عرفانی
تسبیح	زهد و پارسایی، عبادت و نیایش(۱۸، ۵۹، ۱۳۱، ۱۴۹، ۲۰۸)	دینی

حور	زیبایی، آرزو و عشق، پاکی،(۹۲، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۲۸، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۸۰، ۱۸۸،۱۹۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۱۶، ۲۲۴، ۲۲۸، ۲۳۹، ۲۵۴، ۲۷۶، ۳۹)	دینی
خال	نقطهٔ وحدت، حقیقت الهی، وجود خدا و وحدت در کثرت(۲، ۷، ۸، ۱۰، ۱۵، ۱۸، ۲۰، ۴۲، ۴۴، ۶۵، ۶۷، ۷۵، ۸۵، ۹۸، ۱۱۷، ۱۳۲، ۱۷۶، ۱۹۷، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۱۹، ۲۲۴)	عرفانی
خانقاه	۱۲، ۳۱، ۳۹، ۴۳، ۸۴، ۹۵، ۱۴۱، ۱۸۶، ۱۷، ۸۱، ۱۹۹، ۱۸۷، ۲۲۶	عرفانی
خرابات	آزادی، عشق و دوری از زهد ریاکارانه، باده نوشی و مستی۴، ۵ ،۱۴،۳۱، ۳۵، ۴۰، ۵۷، ۶۵، ۸۴، ۹۳، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۳، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۶، ۱۹۹، ۲۰۶، ۲۲۰، ۲۲۹، ۲۷۶.	عرفانی
خرقه	زهد و تقوی۴، ۷، ۱۱،۱۸، ۲۴، ۲۸، ۳۵، ۳۵، ۴۴، ۴۹، ۵۷، ۶۹، ۷۱، ۷۱، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۴۴، ۱۴۷، ۱۵۶، ۱۷۲، ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۸۷، ۱۹۷، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۶، ۲۸۷	عرفانی
خضر	جاودانگی و زندگی ابدی خضر(۲۱، ۴۵، ۴۶، ، ۵۱، ۸۹، ۴۷)، ۱۰۰، ۵۱، ، ۱۲۴، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۶۲، ۱۶۶، ۲۳۸، ۲۴۹، ۲۵۷، ۲۶۳، ۱۱۵، ۲۷۲، ۲۷۲.۲۷۳، ۲۷۹، ۲۸۰	عرفانی
خط	کمال و جلوهٔ زیبایی الهی۲، ۸، ۹، ۲۹، ۳۵، ۴۰، ۴۴، ۴۷، ۵۲، ۵۲، ۸۸، ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۶۲، ۱۷۶، ۱۸۳، ۱۹۸، ۲۵۳، ۲۵۸، ۲۹۹	عرفانی
داوود	نماد هنر معنوی و تأثیرگذاری ۱۳	عرفانی

دوش	زمان‌های ویژهٔ برای خلوت، تفکّر و ارتباط معنوی با خداوند۳، ۴، ۱۰، ۱۰، ۱۹، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۳۳، ۳۵، ۳۷، ۴۹، ۵۵، ۵۶، ۶۴، ۶۹، ۷۶، ۷۷، ۷۷، ۷۷، ۷۷، ۷۸، ۷۸، ۸۳، ۸۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۵، ذ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۲۱، ۲۲۶، ۲۲۹، ۲۴۱، ۲۴۴، ۲۶۳، ۲۹۶	عرفانی
زاهد	ریاکاری و تظاهر گرفته تا نماد خشک‌اندیشی یا قضاوت نادرست ۸، ۲۲، ۲۵، ۳۲، ۳۳،۳۳، ۳۴، ۳۸، ۳۹، ۵۶، ۵۹، ۶۵، ۷۱، ۱۱۴، ۱۲۸، ۱۴۱، ۱۴۵، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۸۲،۲۰۰، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۴۰، ۲۵۲، ۲۶۹، ۲۸۲،۱۰۹، ۲۳۱، ۱۱، ۴۶، ۹۲، ۱۱۵، ۱۵۷ ۳۰۵، ۲۵۰، ۲۶۹،۸۶، ۱۳۶، ۱۰۵، ۳۲،۲۵۲، ۲۸۷، ۴۶،۱۵۷، ۲۲۵	دینی
زلف	انبوهی، پیچیدگی، اسرار الهی و رازهای خلقت ۲ ،۴، ۵، ۸، ۱۲،۱۶ ،۱۸ ،۲۰،۲۴، ۲ ۵، ۲۶ ،۳۰ ،۳۲ ، ۳۴ ،۳۵ ،۳۸ ،۴۱ ،۴۲ ،۴۴ ،۴۵ ،۴۶ ،۴۷ ،۵۸، ۵۹، ۶۲ ،۶۶ ،۷۰ ،۷۵ ،۷۹ ،۸۴ ،۸۵ ،۸۸ ،۸۹، ۹۶، ۹۹ ،۱۰۰ ،۱۰۶ ،۱۱۵، ۱ ۱۶ ،۱۱۷ ،۱۲۰، ۱۲۷ ، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۶، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۹، ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۸، ۲۱۶، ۲۲۳، ۲۳۱، ۲۴۰، ۲۶۳، ۳۰۱، ۳۰۶، ۳۳، ۲۸۲، ۳۰۶، ۱۳۹، ۲۴۱، ۹۱، ۲۰۸، ۱۰۰، ۴۷، ۸۱، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۸، ۱۲۲، ۱۳۸،؛ ۱۹۶، ۲۱۱، ۲۷۲، ۱۹۳، ۶۹، ۲۶، ۸۴، ۱۸۴، ۲۴۶، ۲۱۸، ۳۸، ۵۶، ۷۲، ۱۰۰، ۲۹۴، ۳۷، ۱۷۰، ۲۱۶، ۴۵، ۱۱۵، ۱۴۰، ۱۵۴، ۴۵، ۵۴۳، ۱۲۱، ۱۴۴، ۱۹۴، ۲۵۰،	عرفانی

	۲۶۱، ۲۷۸، ۲۱۶، ۹۱، ۳۳، ۲۵۶، ۲۶۱، ۳۹، ۱۸۲، ۲۱۶، ۱۰۸، ۲۶، ۵۰، ۷۳، ۹۵، ۱۱۳.	
سامری	نماد شرک و گمراهی، ۵۵، ۸۷، ۱۱۸، ۲۱۵	دینی
سجّاده	عبادت ظاهری، پاکی و طهارت ، مکان عبادت و تقرب به خداوند، ۱، ۶۹، ۷۵، ۱۱۶، ۱۴۹، ۱۷۷، ۱۸۰، ۲۲۵، ۲۲۹، ۷۵، ۱۷۷،	دینی
سلیمان	از قدرت الهی، حکمت، بی‌اعتنایی به مادیات و ارتباط با جهان غیب ۱۰، ۱۱، ۱۹، ۳۶، ۴۳، ۶۴، ۶۸، ۷۷، ۷۹، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۰۳، ۴۳، ۲۵۱، ۲۸۶، ۱۱۹، ۱۴۹، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۸۵، ۲۰۵، ۲۱۸، ۲۳۵، ۲۸۵، ۲۹۰،	دینی
عیسی	نماد حیات، زندگی، و جانبخشی، پاکی و معصومیت، ۷، ۱۰، ۴۲، ۷۳، ۸۸، ۹۵، ۱۱۳، ۲۲۴، ۲۳۸، ۲۶۰،	دینی
ظلمات	تاریکی و گمراهی، مشکلات، چالش ها و نادانی‌ها ۱۵، ۵۱، ۲۶۳، ۱۶۶،	عرفانی
گل	ناپایداری و زیبایی، مرگ و زندگی ۳، ۴، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۴، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۲، ۵۵، ۵۶، ۵۹، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۶، ۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۵، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۶، ۱۴۵، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۷، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۹، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۲۰، ۲۳۱، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳،	عرفانی

	۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۸، ۲۸۸، ۲۹۳، ۲۹۶، ۳۰۰، ۳۰۳.	
مهدی	منجی، تحقق وعده‌های الهی، انتظار و امید، مبارزه با ظلم و طغیان ۵۸، ۲۳۴	دینی
نوح	پایداری، صبر، نجات‌دهندگی، و هدایت ۵، ۱۶، ۳۴، ۶۳، ۱۴۳، ۱۳۳، ۱۶۴، ۲۷۵.	دینی
ید بیضا	حقیقت‌جویی و قدرت الهی ۸۷، ۱۱۸	دینی
یوسف	زیبایی، روح و جان، معشوق ۱، ۲۵، ۴۶، ۱۳۳، ۱۴۶، ۱۸۶، ۲۱۲، ۲۱۸، ۲۳۷، ۲۴۸، ۲۵۶، ۲۶۵، ۲۶۹.	دینی

۳-نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که حافظ از نمادهای دوگانهٔ دینی و عرفانی برای بیان تناقض‌ها و تعارضّات ظاهری میان دین و عرفان استفاده کرده است. بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز، این نمادها همواره، دارای دو وجه معنا هستند: یکی سطح ظاهری و دیگر لایه‌های عمیق‌تر معنای عرفانی و دینی که به‌طور ضمنی در آثار حافظ حضور دارند. بر اساس مدل معنایی آگدن و ریچاردز، هر نماد، دارای لایه‌های معنایی است که با تحلیل نشانه‌شناختی، می‌توان به درک عمیق‌تری از اشعار حافظ رسید. حافظ با استفاده از این نمادهای دوگانه، نه تنها تعارضّات موجود در ذهن و جهان پیرامون را بازنمایی می‌کند، بلکه راه‌حل عرفانی و معنوی خاص خود را برای آن‌ها ارائه می‌دهد. حافظ در آثار خود به‌طور پیوسته از نمادهایی مانند خال، خط، زلف، پیر، خرابات و ....استفاده کرده است که در ظاهر ممکن است مفاهیم دنیوی و مادی داشته باشند؛ اما در عمق این نمادها، مفاهیم عرفانی و روحانی نهفته است. طبق مدل آگدن و ریچاردز، این نمادها، دارای نشانه‌ها (symbols)، مصداق (referents) و اندیشهٔ (thoughts) خاصی هستند که ارتباط معنایی میان زبان و ذهن انسان را شکل می‌دهند.

در این تحلیل، ارتباط میان نشانه(نمادها) و مصداق در حافظ به‌طور خاص، قابل توجه است. حافظ از طریق این نمادها به دنبال بیان معانی پیچیده‌ای است که نمی‌توان به راحتی آن‌ها را تنها از طریق عقل و منطق درک کرد؛ بلکه باید از دریچه‌ای عرفانی به آن‌ها نگریست. در این راستا، حافظ از زبان و نماد به‌عنوان ابزاری برای بیان تجربه‌های دینی و عرفانی استفاده کرده که تنها از طریق تجربهٔ درونی و قلبی، قابل فهم است.

در نتیجه، نمادهای دوگانهٔ حافظ از یک‌سو به دنیای مادی و زمینی اشاره دارند و از سوی دیگر در لایه‌های معنای عرفانی و دینی خود، دعوت به درک حقیقت فراتر از ظاهر می‌کنند. این بازتاب دوگانهٔ دین و عرفان در نمادهای حافظ نه‌تنها در متون ادبی، بلکه در فرهنگ و تفکّر ایرانیان به‌عنوان یک منبع عمیق معنایابی و تفکّر مذهبی مطرح است.

این تحلیل نشان می‌دهد که حافظ با استفاده از تکنیک‌های ادبی و هنری خاص، توانسته است معنای پیچیده و ژرفی را در قالب نمادهای ساده و قابل فهم برای مخاطبان خود به تصویر بکشد و بدین ترتیب، ارتباط میان عرفان و دین را در آثار خود به شکلی خاص و منحصر به فرد به نمایش بگذارد.

منابع

کتاب‌ها

۱-آلستون، ویلیام، (۱۳۸۱)، **فلسفهٔ زبان، ترجمهٔ احمد ایرانمنش و احمدرضا جلیلی،** تهران: سهروردی.

۲-پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۰)، **اشراق و عرفان** (مقاله‌ها و نقدها) تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۳-پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، **در سایهٔ آفتاب،** تهران: سخن.

۴-تاجدینی، علی، (۱۳۸۳)، **فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا،** تهران: سروش.

۵-چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی،** ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

۶-حافظ، خواجه شمس‌الدین محمّد، (۱۳۶۷)، **دیوان اشعار،** تهران: جاویدان.

۷-دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه،** چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

۸-سجادی، سیّد ضیاءالدّین، (۱۳۸۸)، **فرهنگ اصطلاحات عرفانی،** تهران: طهوری.

۹-سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی،** تهران: قصه.

۱۰–سوسور، فردیناندو، (۱۳۸۲)، **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.

۱۱–سیّد حسینی، رضا، (۱۳۷۶)، **مکتب‌های ادبی**، چاپ دهم، ج۲، تهران: نگاه،

۱۲–شمیسا، سیروس، (۱۳۸۵)، **فرهنگ تلمیحات**، تهران: میترا.

۱۳–شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۷۸) **فرهنگ نمادها**، جلد۱–۳ ، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

۱۴––فاضلی، قادر، (۱۳۷۴)، **اندیشهٔ عطّار** (تحلیل افق اندیشهٔ عطّار)، تهران: طلایه.

۱۵–فکوهی، ناصر، (۱۳۸۳)، **انسان‌شناسی شهری**، تهران: نشر نی.

۱۶–فورتیه، مارک، (۱۳۹۷)، **مقدمه‌ای بر تئوری تئاتر**، ترجمهٔ علی ظفر قهرمانی‌نژاد، تهران: سمت.

۱۷–کوپر، جی سی، (۱۳۸۰)، **فرهنگ مصوّر نمادهای سنتی**، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.

۱۸–گوهرین، سیّدصادق، (۱۳۸۰)، **فرهنگ اصطلاحات صوفیه**، تهران: زوّار.

۱۹–گیرو، پی یر، (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.

۲۰–لاهیجی، شیخ محمّد، (۱۳۸۱)، **شرح گلشن راز**، تصحیح محمّدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، تهران: زوّار.

۲۱–مرتضوی، منوچهر، (۱۳۷۰)، **مکتب حافظ**، چاپ سوم، تبریز: ستوده.

۲۲–مستملی بخاری، اسماعیل، (۱۳۷۳)، **شرح تعرّف لمذهب التصوّف**، تصحیح محمّد روشن، ج ۴، تهران: اساطیر.

۲۳–مهرگان، آروین، (۱۳۹۲)، **فلسفهٔ نشانه‌شناسی**، تهران: فردا.

۲۴–یاحقی، محمّدجعفر، (۱۳۷۵)، **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی**، تهران: سروش.

۲۵–یغمایی، حبیب الله، (۱۳۸۰)، **داستان پیامبران**، گزیدهٔ تاریخ طبری، تهران: ثالث.

۲۶–یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۶۸)، **چهار صورت مثالی**، ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

مقالات

۱-بدره‌ای، فریدون، (۱۳۸۵)، «مقدمه‌ای بر معناشناسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شمارهٔ۱۵: ۶۹-۴۷.

۲-حسینی، زهرا سادات، (۱۳۸۴)، مهدویّت در شعر حافظ، مبلغان، شمارهٔ۷۰: ۸۵-۷۶.

۳-قربانی، خاور و ویسی، نیشتمان‌الله، (۱۴۰۱)، «نشانه‌شناسی نمادهای شعر کودک در دههٔ هشتاد بر اساس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز»، مجلهٔ متن پژوهی ادبی، شمارهٔ۹۳: ۳۶۲-۳۳۳.

۴-ملکوتی، آزاده و دیگران، (۱۴۰۱)، «بررسی تطبیقی سطوح فکری غزلیات حافظ و سنایی با استفاده از تئوری ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۳: ۲۰۵-۱۷۹.

۵-نوربلین، نیلا و همکاران، (۱۴۰۰)، « بررسی واژه‌های نمادین در اشعار تاگور»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۱۸: ۱۰۲-۱۳۲.

پایان‌نامه‌ها

۱-افسری‌پور، پروانه، (۱۳۸۶)، «نماد در شعر حافظ»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکترسیّدمهدی رحیمی، دانشگاه بیرجند.

۲-رضایی مهر، سهیلا، (۱۳۸۸)، «روان‌شناسی تصویر در ساحت غزل»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر حمید طاهری، دانشگاه رازی.

۳-قنبری مزیدی، فرهاد، (۱۳۸۹)، «تضّاد، پارادوکس و آیرونی در اشعار حافظ»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر عباس جاهدجاه، دانشگاه پیام نور شیراز.

۴-محمّدنیا کپورچال، مجتبی، (۱۳۸۷)، «مقایسه و سیر تحوّل نمادهای مهری در اشعار فردوسی، خاقانی و حافظ»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما دکتر عباس خائفی، دانشگاه گیلان.