تحلیل و تفسیر چهار سطح معنایی(لفظی، تمثیلی، اخلاقی و باطنی) و دو سطح خوانش در غزل‌های حافظ

فرح نیازکار[۱]، مرتضی جعفری[۲] و فاطمه نیازکار[۳]

چکیده

حافظ به جهت نگرش ویژه به عالم هستی، دیدگاه‌های خاصّ فلسفی و عرفانی و شرح و بیان تجربهٔ آن کشفیاتِ اندیشمندانه، ناگزیر با ابهام و ایهام همراه است؛ بنابراین تبیین آن به روشنی امکان‌پذیر نیست. او شگردهای گوناگون بیانی را می‌آزماید و از تمثیل‌های بایسته‌ای بهره می‌گیرد که بر بنیاد درون‌مایهٔ اندیشه‌های وی شکل گرفته و گاه در تقابل و تضادّ با اندیشه‌های این جهانی است و برای نیل بدین مقصود، از شگردی خاصّ بهره می‌گیرد؛ در اشعارش با «زبان دوم» یعنی زبانی حرفه‌ای و فراتر از زبان سطحی و عمومی که درک آن برای همگان امکان پذیر است، سخن می‌گوید و از این روست که سخن او در لایه‌های مختلف معنایی اشعارش، ایستا نمی‌ماند و به دلیل افکار ژرف فلسفی و عرفانی، بیان او در پیوند با شگردهای هنری به بالاترین سطح زبانی دست می‌یابد و بدین ترتیب با دو سطح خوانش سطحی و عامیانه؛ و سطح خوانش حرفه‌ای و ژرف‌کارانه در شعر او می‌توان به چهار سطح معنایی لفظی، تمثیلی، اخلاقی و باطنی (عرفانی) دست یافت. استفاده از کلمات چند معنایی، بهره‌مندی از کنایه‌ها در ظرفیت‌های تازهٔ معنایی، متغییر بودن معنای کلمات و ترکیبات مختلف در بافت کلّی کلام به سبب ساختارهای خاص نحوی، تعلیق معنا به جهت امکان تبدیل ترکیب‌های اضافی و وصفی و مراجع ضمیر و.... این امکان را در شعر او پدید آورده است. این چند بُعدی بودن ابیات و لایه‌های معنایی تعبیه شده در آن، به‌گونه‌ای است که مخاطب پس از خوانش‌های مکرّر، باز هم به کشف‌هایی تازه دست می‌یابد و بدین ترتیب همواره با متنی پویا و زاینده، روبه‌روست.

کلید واژه‌ها: حافظ، غزل، چهار سطح معنایی، دو سطح خوانش.

---

[۱]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد مرودشت، دانشگاه آزاد اسلامی، مرودشت،ایران. (نویسندهٔ مسؤول).
fniaz2000@yahoo.com

[۲]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیراز، شیراز، ایران.

[۳]- استادیار گروه الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۷/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۲۱

۱. مقدّمه

حافظ شاعر بلند آوازهٔ ایران زمین است که انگاره‌های ناب فکری او در تلفیق با زبان عبارت و اشارتِ وی، نمودی فرازمانی و فرامکانی یافته‌اند؛ آن‌سان که در صیقل زمان و مکان، فرتوت نگردیده؛ هم‌چنان پویا و مانا باقی مانده است. «با تکیه بر دانش پیشینیان و مضمون آفرینانِ چیره‌دستی چون انوری، ظهیر فاریابی، خاقانی و کمال اسماعیل در سخنوری و نیز نزاری قهستانی، همام تبریزی، کمال خجندی و خواجوی کرمانی، به داشته‌های ادبی تا دوران خویش چیره شد. این‌همه، او را به مرتبه‌ای رسانید که طرز خاص خویش را در سخندانی و سخنوری و آفرینش غزل‌واره‌های ناب، بی‌مشابهتی از پیشین‌زمان و سَبَق‌بردن از گذشتگان، ابداع کرد؛ آن‌چنان‌که نغزگفته‌های موسیقایی‌اش چونان سِلک درّ خوشابی می‌ماند که در پرتو طرز سخن‌پردازی، باریک‌اندیشی‌های هنرمندانه، مضمون‌آفرینی و به‌کاربندی ایهام از لونی دیگر، غزل‌های نابش را آفرید که این‌همه، از اعجاز طبعی لطیف و مطبوع برخاسته است و بدین‌سان با تحوّلی حیرت‌انگیز، کمال هنرمندی و فضل تقدّم، اوج غزل‌سراییِ عاشقانه ـ عارفانه را در کارنامهٔ سترگ خویش، به دوام بقا، مُهرنشان ساخت.» (نیازکار، ۱۳۹۶: ۷–۱۶).

شعرش آینه تمام‌نمایی از جهانِ معنایی اوست؛ جهانی برخاسته از فرهنگ ایرانی که «عالَم رندی» اش می‌خوانند؛ و فرهنگی که به منظور احیای زبان و ادب، تاریخ، اساطیر و حکمت ایرانی، از فرهنگ ایران باستان آبشخور داشته است. جوش و خروش سخنش و تازگی طرز کلامش، تأثیرپذیری‌های او را از اندیشهٔ پیشینیان کسوتی نو پوشانده است که با مکتب رندی او سازگاری دارد. دیوان او سرشار است از کنایه‌های تلخ به زاهدان و فقیهان و صوفیان فریب‌کار و متظاهر به صَلاح. در اشعارش به توصیف فضای سیاسی و «سفله‌پرور» جامعه می‌پردازد و اندوه عمیق خویش را از نیرنگ‌ها و دغل‌بازی‌های حاکمان فریبکار و بانیان نیرنگ‌پرداز و اوباش بیان می‌کند. «این جامعهٔ آشوب‌زده و نظام ارزش‌های اجتماعی از یاد رفته تلاطم درونی او را می‌افزاید و او را بر آن می‌دارد تا با سِلاح شعر، به مبارزه با این تزویر و ریا بپردازد. شیخ، زاهد،

مفتی و صوفی را از دَمِ برّان تیغ خود در قالب زبانی توأم با کنایه و استعاره می‌گذراند. با اهل ریا، تزویر و سالوس و با صوفی‌نمای و ازرق‌پوش، سازگاری نداشته و در اشعارش پیوسته به نقدشان می‌کشاند.» (همان)، امّا این همه را در قالب و ساختار زبانی انجام می‌دهد که خاصّ اوست و گاه در برخورد اوّل چندان آشکار نمی‌نماید؛ در واقع، «او غالباً از نشاندن کلمات، پهلوی هم مفهومی پوشیده و گریزان در ذهن بر می‌انگیزد، به‌طوری که به موازات معنی صریح جمله، ایهامی می‌آفریند و مفهوم دیگری در ذهن می‌آید.» (دشتی، ١٣٨٠: ٨٤) از این رو شناخت دیگر لایه‌های زبانی او به منظور کشف این حقایق، ضرورتی گریزناپذیر است.

٢. ضرورت و هدف تحقیق

با مطالعهٔ آثار بسیاری از شاعران، متوجّه تناسب‌آفرینی بین الفاظ می‌شویم؛ این تناسب‌سازی، معمولاً به بُعد معنایی زبان تسرّی نمی‌یابد و در سطح واژگان، باقی می‌ماند، امّا حافظ به جهت استفادهٔ هوشمندانه و هنرمندانه از ظرفیّت‌های مختلف زبان و چندمعنایی کردن متن، به سبک و شیوه‌ای منحصر به فرد دست یافته است، به‌گونه‌ای که دو بُعد ساختاری و معنایی زبان را از تداعی‌های مختلف برخوردار ساخته و امکان کشف مفاهیمی جدید را به مخاطب ارائه می‌کند؛ شناخت دیگر لایه‌های زبانی او، از سویی فرصت لذّت از متن را برای مخاطب ایجاد می‌کند و از دیگر سوی، بیانگر ظرفیّت‌های فراوان زبانی است که در اشعار حافظ به عنوان نمونه‌هایی هنرمندانه، قابل دریافت است. از این روی پرداختن به این امر، امری درخور است.

٣. پیشینهٔ تحقیق

اگر چه تاکنون در عرصهٔ حافظ پژوهی تحقیقات متعدّدی صورت گرفته و برخی نیز از جنبهٔ تحلیل معنایی و هنجارگریزی در غزلیات، آثاری در خور ارایه نموده اند؛ همچون: عبدالحسین زرّین‌کوب که در کتاب *از کوچهٔ رندان* (١٣٨٢) به گونه‌ای مختصر به ایهام و چندمعنایی در شعر

حافظ اشاره کرده و علی دشتی نیز در کتاب *نقشی از حافظ* (۱۳۸۰) به ویژگی معناآفرینی در دیوان حافظ پرداخته است و یا در کتاب‌هایی که در توضیح ابیات حافظ نگاشته شده، همچون کتاب *حافظ‌نامه* بهاءالدّین خرمشاهی (۱۳۸۷) که شرح برگزیده غزلیّات حافظ است و در آن به شرح برخی از سطوح معنایی در شعر حافظ پرداخته شده، و کتاب *گمشدهٔ لب دریا* تقی پورنامداریان (۱۳۸٤) که در آن به چگونگی شکل گیری معانی در شعر حافظ پرداخته شده، کتاب *شاخ‌نبات حافظ* محمّدرضا برزگر خالقی (۱۳۸٤) نیز به شرح غزل‌های حافظ پرداخته و در برخی ابیات، لایه‌های گوناگون معانی مورد توجه قرار گرفته، همراه با تلفّظ صحیح واژه‌های سخت و شیوه درست خواندن ابیات، کتاب *صدای سخن عشق* حسن انوری (۱۳۸۹) که در گزیده غزل‌های حافظ، به توصیف معنایی در سطح اولیه اثر پرداخته، و یا مقالاتی همچون «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» (۱۳۸۳) از سیّدمحمّد راستگوفر که به ویژگی‌های برجسته و سرآمد سروده‌های حافظ، ساختار بسیار استوار و هندسه بسیار سنجیده و بهنجار آنها می پردازد و گزینش واژه‌ها و سازه‌ها را هشیارانه و استادانه دانسته چنان که نمی‌توان واژه‌ای را با واژهٔ همخوان دیگری جا به جا کرد و بر این اساس به توصیف معنایی در برخی لایه های شعری حافظ اشاره شده است، و یا مقالهٔ «ایهام در شعر حافظ» (۱۳۸۵) از علی حیدری که با تکیه بر صنعت ایهام و توجه حافظ به آن، چند معنایی بودن واژگان و ابیات را مورد بررسی قرار داده و ... امّا با موضوع مورد نظر؛ یعنی تحلیل و تفسیر چهار سطح معنایی و دو سطح خوانش در غزل‌های حافظ اثری مشخص نگاشته نشده است.

٤. روش تحقیق:

مسألهٔ اصلی این پژوهش تحلیل و تفسیر چهار سطح معنایی و دو سطح خوانش در غزل‌های حافظ است که با روشی تحلیلی ـ توصیفی و با جزئی‌نگری، به توضیح و تبیین دقیقی از علل چندمعنایی شدن ابیات حافظ پرداخته می‌شود.

۵. مبانی تحقیق:

معناشناسی: **دانش**، بررسی و مطالعهٔ معانی در **زبان‌های** انسانی و بررسی ارتباط میان **واژه** و **معنا**ست؛ یعنی این علم بر روی رابطهٔ میان دلالت کننده‌ها مانند: لغات، عبارت‌ها، علائم و نشانه‌ها و کاربرد معنایی آنها تمرکز دارد. بر این اساس، صداها، عبارت مربوط به صورت و زبان اشاره، محتوای معنایی دارند که می‌توان با اشراف بدان‌ها، به لایه‌های گوناگون معانی موجود در یک متن پی برد.

«آلژیرداس ژولین گریماس، نشانه‌شناس معنایی فرانسوی است که پس از انتشار «معناشناسی ساختاری» و «دربارهٔ معنا»، به عنوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شهرت یافت، بعد از فردینان دوسوسور، فرایند نشانهٔ معناشناسی را به عنوان ابزاری مناسب جهت تجزیه و تحلیل کلام، به بررسی داده‌های انتزاعی تولید معنا در ژرف ساخت یک متن دانست و در پی کشف معنا در جایی بود که بنیان‌های ارتباط متقابل و تنگاتنگ نشانه ها با یکدیگر در آن شکل می‌گیرد.» (شعیری، ۱۳۹۱: ٦) او تحت تأثیر نظریات ولادمیر پراپ، کلود لوی استروس و با بهره گرفتن از نظریه های زبان‌شناسانی چون سوسور و رومن یاکوبسن، ساختار الگوی کنشی خود را در بررسی انواع روایت‌ها، در کتاب مطرح کرد و به جای این که مانند پراپ، سوریو و حتی لوی استروس، بر یک ژانر خاص تأکید داشته باشد، بر آن شد تا با تکیه بر نظریات زبان شناسی، داستان را به عنوان یک ساختار معناشناسی قابل مقایسه با نحو جمله مورد بررسی قرار دهد، با این هدف که به دستور کلّی و جهانی زبان روایت دست یابد. این نظریه پرداز، در مسیر مطالعات معناشناسی خود از میان اشکال ساختاری، «ساختار روایت» را به عنوان مرکز فرایندهای معنایی معرفی کرد و معتقد است که این شیوه در درک دیگر لایه‌های متن موثر است. (ر.ک: گریماس،۱۳۸۹: ٦٥-٨٤)

از سوی دیگر، در زبان نوشتاری، اموری از قبیل ساختار پاراگراف و نشانه‌گذاری نیز محتوای معنایی دارند و می‌توانند در تبیین معانی موثر باشند. از سوی دیگر، از لحاظ زبانشناسی، دانش معناشناسی به موضوعات پایه‌ای خود می‌پردازد؛ یعنی کشف آرایه‌هایی که به ابهامات معنایی

می‌پردازد و یا آرایه‌های که پیرامون لغات هم‌معنی و مترداف و یا معانی مخالف یک لغت و متضادّ آن، **هم‌آوایی، مجاز مرسل** و ... باشد. بنابراین، رابطهٔ معنایی به روابط بین مفاهیم موجود در ذهن که به آن مفاهیم ادراکی یا به روابط بین کلمات که روابط لغوی نامیده می‌شوند، اشاره دارد. روابط معنایی در حوزهٔ متن می‌توانند در سطوح پایین و بین واژگان و یا در سطوح بالاتر بین عبارات، جمله‌ها، پاراگراف‌ها و .... رخ دهد. این همه مخاطب را به سوی متنی چند معنایی رهنمون می‌شود که در صورت وقوف بدان، او را قادر به درک دقیق‌تری از معانی شکل گرفته در ذهن شاعر یا مؤلّف می‌سازد. نکته‌ای که در لابه‌لای اشعار حافظ، می‌توان باز یافت که در این تحقیق با ارایه شواهدی از ابیات حافظ، در صدد تبیین این امریم.

٦. بحث و بررسی

یکی از مهمّ‌ترین موضوعات در نقد ادبی و زیبایی‌شناسی مدرن، پرداختن به موقعیّت متن و رابطهٔ ایجادی آن با مخاطب است. اگرچه تاریخچهٔ پدیداری این امر یعنی توجّه به متن و نسبت آن با خواننده به ارسطو باز می‌گردد، امّا در زیبایی‌شناسی مدرن نیز، ناقدان ادبی و هنری بار دیگر به این مسئله پرداخته‌اند؛ چنان‌که در مکتب پساساختارگرایی می‌توان ردپای آن را آشکارا بازیافت. (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸٤: ۷٦)

پل ریکور، رومن اینگاردن، یاس و آیزر از این دسته تحلیل‌گران زیباشناختی موقعیّت متن و توان تأویل‌پذیری و نسبت آن با مخاطب هستند، اگرچه رولان بارت و میشل فوکو نیز با نظریه «مرگ مؤلف» اصالت متن را باور دارند و آن را به مثابه «نشانه‌ای» می‌دانند که در فرآیند ارتباط با مخاطب از قابلیت خوانش‌های مختلف و درنتیجه تأویل و تعبیر گوناگون برخوردار است. (ر.ک: احمدی، ۱۳۸٦: ٦۸۰ـ٦۱٤)

به بیان دیگر نظریهٔ زیبایی‌شناسی مدرن، در پی تبیین این امر است که مخاطب با رویاروی شدن با «متن» می‌تواند از طریق خودِ اثر و نشانه‌هایی که در آن وجود دارد، به سطوح مختلفی از

ادراک و آگاهی دست یابد که این سطح از ادراک بر اساس میزان دانش، ژرف‌نگری و اندیشمندی مخاطب از سویی و میزان آشنایی او با زبان شاعر یا نویسنده و نشانه‌های به ودیعت نهاده شده در متن، ارتباط دارد و البته آشکار است که این تعریف در مورد آن دسته از متونی صدق می‌کند که مبتنی بر ابهام و ایهام‌های شاعرانه هستند؛ همان عنصری که قدرت آفرینشگری و خلّاقیت شاعر را به تصویر می‌کشد.

در این حالت است که «سه ضلع مثلث ماندگاری و مانایی شاعر یعنی نبوغ زبانی، نبوغ شاعرانگی و نبوغ اندیشگانی او در پیوند با یکدیگر روی می‌نمایند و اثری را خلق می‌کنند که ذهن کاوشگر و اندیشمند مخاطب را برای درک آن به تأمل و بازنگری از زوایای مختلف ره می‌نمایند.

اُمبرتو اکو یکی از مشهورترین نظریّه‌پردازان نیمه دوم سده بیستم اروپا در مکتب پساساختارگرایی است که در نظریّهٔ نشانه‌شناسی خود به «**متن باز** یا **گشوده**» و فرآیند تأویل‌های گوناگون آن در ارتباط با مخاطب قائل است. او معتقد است که هر اثر ادبی، نظامی از نشانه‌هاست که به واسطهٔ سطوح معنایی مختلفی که در درون خود دارد؛ امکان تعبیر و تفسیرهای گوناگونی را به مخاطب می‌دهد. به این ترتیب او معتقد است که خودِ اثر، سبک آن و فضایی که در آن شکل گرفته و نیز نسبت آن با مخاطب و نقش وی در فهمِ اثر، از مهمّ‌ترین موضوعات نقادی هنری به حساب می‌آید. در این نگرش، مخاطب از طریق توجّه به ساختار اثر و با کشف مناسبات درونی نشانه‌ها، به دنیای متن و افق معنایی آن راه می‌یابد.» (اکو، ۱۳۸٦: ۱٦)

بر اساس همین نظریه بود که وی اثر مهمّ خود را با عنوان **اثر گشوده** در سال ۱۹٦۲ منتشر ساخت که مبنای آن در نظریه زیبایی‌شناسی و اهمیت متن، فرآیند سطوح مختلف معنایی آن در نسبت با مخاطب و ایجاد سطح خوانش‌های مختلف از متن است.

«بر همین اساس نویسنده یا خالق اثر را به «مؤلّف نمونه[1]» و «مؤلف تجربی[2]» تقسیم‌بندی می‌کند و معتقد است که «مؤلّف نمونه» در هنگام آفرینش اثر هنری خود، زمینه را برای فرآیند آفرینش معنایی متن فراهم می‌کند و با ایجاد ابهامات معنایی و پنهان‌سازی روابط مشخّص و مستقیم، به غنای متن و چندلایه‌ای بودن مفاهیم موجود در آن دست می‌زند تا بدین ترتیب حس گمانه‌زنی، شک و کشف را در مخاطب خود برانگیزد.» (همان)

«او «مؤلّف تجربی» را نیز شخصی می‌داند که بی‌آنکه تفسیری از اثر خود ارایه دهد، تنها پیرامون انگیزهٔ آفرینش اثر و تجربهٔ نویسندگی خود و سبک آن سخن می‌گوید و بدیهی است که در این جایگاه می‌تواند نسبت به منتقدین اثرش پاسخگو باشد و زمینه را برای درک بهتر اثر تبیین نماید.» (همان)

اکو معتقد است که «معنا و محتوای متن در کلمات متن نهفته نیست، بلکه مخاطب متن است که بر اساس سطح نگرش و بینش خود به «نیت متن» پی می‌برد و به بخشی از «عملکرد متن» تبدیل می‌شود و از طریق سطح بیانی متن و خوانش خود با آن ارتباط برقرار می‌کند. به همین دلیل است که در مقابل «مؤلّف تجربی» و «مؤلّف نمونه»، به خلق «خواننده تجربی[3]» و «خواننده نمونه[4]» دست می‌زند و خوانندهٔ تجربی را شخصی می‌داند که برای تفریح و سرگرمی به خوانش متن می‌پردازد و در نتیجه، خوانش سطحی از متن، به درک سطحی از آن نائل می‌آید.» (اکو، ۱۳۸٦: ٤٨)

«امّا خواننده نمونه از روی آگاهی و دانش، به سراغ متن می‌رود و با آشنایی با نظام حاکم بر متن، نشانه‌شناسی‌ها و آشنایی با زبان و بیان نویسنده یا شاعر، با متن ارتباط برقرار می‌کند و به کشف و تفسیر آن می‌پردازد.» (همان: ٤٨)

1. Eempirical Author
2. Model Author
3. Empirical Reader
4. Model Reader

بنابر این نظریّه، در هر متنی با دو سطح خوانش روبه‌رو خواهیم بود؛ ۱. خوانش سطحی و عامیانه ۲. خوانش حرفه‌ای و ژرف‌کارانه.

«از سوی دیگر در همین کتاب *اثر گشوده* خود به چهار سطح معنایی در هر متنی قائل است؛ سطوحی که کلید تأویل هر متن را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد: سطوح معنایی **لفظی**، **تمثیلی**، **اخلاقی** (**فلسفی**) و **باطنی** (**عرفانی**).» (همان: ۵)

این دلالت معنایی چهار وجهی در برخی از آثار کلاسیک ادب فارسی همچون آثار مولانا، عطار، سعدی و حافظ قابل کشف و دست‌یابی هستند. از همین روست که رولان بارت معتقد است که: «جاودانگی اثر از آن رو نیست که یک معنای یگانه را به انسان‌های گوناگون می‌قبولاند، بلکه از آن روست که الهام‌بخش معناهای گوناگون به انسانی یگانه است و همواره با همان زبان نمادین در زبان‌های مختلف سخن می‌گوید. اثر پیشنهاد می‌کند، انسان در گزینش مختار است. گویی زبان نخستین اثر در وجود او واژه‌های دیگری پدید می‌آورد و به او سخن گفتن به زبان دومی را یاد می‌دهد.» (بارت، ۱۳۷۷: ٦١).

حافظ نیز در اشعارش با همین زبان دوم سخن می‌گوید و از این روست که سخن او در لایه‌های مختلف معنایی اشعارش، ایستا نمی‌ماند و به دلیل افکار ژرف فلسفی و عرفانی در پیوند با شگردهای هنری، بیان او به بالاترین سطح فلسفی (اخلاقی) و عرفانی (باطنی) دست می‌یابد.

بدین ترتیب از لایه‌های مختلف معنایی سخن می‌گوید و البتّه خود واقف به تأثیرگذاری این ایهام و ابهام در کلام بر مخاطب است و می‌داند ـ چنانکه مولانا می‌گوید ــ «هر کسی از ظنّ خود»، او را یار خواهد شد. (مولوی، ۱۳۸۲: ۵)

حافظم در مجلسی، دُردی کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلقِ صنعت می‌کنم
(حافظ، ١٣٧٤: ٤٣٥)

گاه نیز افق معنایی برای وی چنان گسترده است که قالب زبان و بیان را برای آن گنجایشی نیست از این‌روست که خاموشی را برمی‌گزیند و توصیه می‌کند:

من که از آتش دل چون خُم می در جوشم مُهر بر لب زده، خون می‌خورم و خاموشم
(همان: ٤٢٦)

حافظ این حال عجب با که توان گفت که ما بلبلانیم که در موسم گل خاموشیم
(همان: ٤٥٣)

و نیز:

خموش حافظ و این نکته‌های چون زرِ سرخ نگاه دار که قلّاب شهر صرّاف است
(همان: ۲۲۵)

برای تبیین این چهار سطح معنایی در غزل‌های حافظ می‌توان به بسیاری از ابیات او در غزل‌ها اشارت نمود. میزان تأویل‌پذیری اشعارش به گونه‌ای است که همگان می‌توانند آن را بر اساس حال و احوال خود تطبیق دهند و به نوعی آن را زبان حال خود دانند و این نکته خود بیانگر نوعی تکثرگرایی در شعر حافظ است و چون در جهان‌بینی او و بازتاب این نگرش در غزل‌هایش، هیچ اندیشه و ادراکی کنار زده نمی‌شود و هر نوع نگرش جمال بروز و ظهور می‌یابد؛ در حقیقت، هیچ استنباط محض و ثابتی را نمی‌توان به اشعار وی نسبت داد؛ لایه‌ها و سطوح مختلف معنایی، فرصت و مجال فرآیند آفرینش استنباط‌های گوناگون را شکل می‌دهد به گونه‌ای که مخاطب او پیوسته در صدد آن است تا مفاهیم و دریافت‌های دیگری را از شعر و کلام او بیابد. (ر.ک: امامی، ١٣٨٦: ٧٤)

چنان که:

گره به باد مزن گرچه بر مراد رود که این سخن به مثل باد با سلیمان گفت
به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو تو را که گفت این زال ترک دستان گفت
(حافظ، ١٣٧٤: ٢٥٤)

مراد از معنای لفظی در این دو بیت اشارت حافظ به رعایت احتیاط و طمأنینه در برابر مکر روزگار است. حافظ برای نیل بدین مقصود از تعبیر «گره به باد زدن» که کنایه از تکیه بر کار بی‌بقا کردن است، بهره می‌گیرد؛ باد و سلیمان را به تمثیل می‌آورد تا از سویی از شخصیّت سلیمان که حشمتی عظیم داشت و آمیخته‌ای از قصص کتب مقدّس قرآن و عهد عتیق است و با افسانه و اساطیر و نیز واقعیّات تاریخی درآمیخته؛ به علم و حکمت و سخن‌گویی با مرغان، گستردگی مُلک

و حکومت و فرمانبُرداری جن و انس از او شهره است، بهره گیرد و او را نماد قدرت و فرمانروایی جلوه دهد و از دیگر سو با یک تفکر ژرف‌کاوانه و فلسفی بر باد رفتن سریر او را یادآور شود و در نهایت با تعمیم این امر در عالم مادّی، به دستاویزی باطنی دست یابد و گـذرایی فرصـت عمـر را یادآور شود. او ترفند شاعرانه خویش را با «زال و دستان» و ایهام تناسب میان دستان به معنای مکر و فریب و لقب خانوادگی رستم و زال تکامل می‌بخشد.

از این دست اشارت حافظ به سلیمان و زوال ملـک و حکومـت او و تعمـیم ایـن امـر در بسیاری از مسایل شخصی و اجتماعی به منظور آگاه ساختن مخاطب از عاقبتی دنیایی و یا اخروی در غزل‌های وی بسیار می‌توان سراغ گرفت؛ چنان که:

بادت به دست باشـد اگـر دل نهـی بـه هـیچ در معرضی که تخـت سـلیمان رود بـه بـاد
(همان: ٢٦٢)

حـافظ از دولـت عشـق تـو سـلیمانی شـد یعنی از وصل تواش نیست به جز باد به دست
(همان: ٢١٢)

شـکوه آصـفی و اسـب بـاد و منطـق طیـر به باد رفت و از او خواجه هیچ طرف نبست
(همان: ٢١٢)

و از آنجا که اقتران و اختلاط سلیمان و جمشید در ادبیات ما سـابقه‌ای بسـیار دارد و اصـولاً مسلمانان جمشید را «با سلیمان پیامبر بنی‌اسراییل یکی دانسته‌اند.» (خرّمشاهی، ١٣٦٦: ج ١، ٥٦٥) و سبب آمیختگی داستان جمشید با سلیمان و یکی انگاشتن این دو را فرمـانروایی آنهـا بـر دیـو و مرغ و پری و آدمی و طول مدّت سلطنت دانسته‌انـد، (ر.ک: سـرورمولایی، ١٣٦٨: ١٥٩) و معتقـد بودند که دوران جمشید همچون دوره سلیمان، دوران صلح و سلامت بوده و نیز همچون سـلیمان که مدّتی خاتم خویش را از دست می‌دهد، جمشید نیز چند بار «فرّه» خویش را از دست می‌دهـد، جمشید نیز همچون سلیمان که آینه‌ای داشته که جهان را در آن می‌دیده، صاحب جام جهان‌نمـا بـا همین خصلت بوده است. (ر.ک: یاحقّی، ١٣٨٦: ٢٥٤).

بر همین اساس حافظ نیز در برخی از ابیات غزل‌ها همین اشارت بر باد رفتن سریر مُلک را بـه جمشید نسبت می‌دهد:

جایی که تخت و مسند جم می‌رود بـه بـاد گر غم خوریم، خوش نبوَد بِه که می خوریم
(حافظ، ۱۳۷٤: ٤٥٠)

همین مفهوم در ابیات دیگری نیز آمده است:

بر تخت جم که تاجش معراج آسمان اسـت همّت نگر کـه مـوری بـا آن حقـارت آمـد
(همان: ۳۰۹)

جمشید جـز حکایـت جـام از جهـان نبـرد زنهـــار دل مبنـــد بـــر اســـباب دنیـــوی
(همان: ۵۳۸)

برقرار نمودن ارتباط میان همه اجزای یاد شده در این بیت، که حافظ هوشمندانه و آگاهانـه بدان دست می‌زند، فرآیند تشکیل سطوح معنایی مختلف و درنتیجه خوانش‌های مختلف را شـکل می‌دهد، چنانکه در ابیات زیر می‌توان یافت:

بلبـل ز شـاخ سـرو بـه گلبانـگ پهلـوی مـی‌خوانـد دوش درس مقامـات معنـوی
یعنـی بیـا کـه آتـش موسـی نمـود گـل تـا از درخـت نکتـهٔ توحیـد بشـنوی...
دهقان سالخورده چه خوش گفـت بـا پسـر کای نور چشمِ من به جز از کِشـته نـدروی
(همان: ۵۳۸)

برای دست یافتن به لایه‌های دیگر معنایی در ابیات یاد شـده، چنـد نکتـه درخـور اهمّیّـت است: سرو می‌تواند اشاره به درخت سروی باشد که زردشت نهال آن را از بهشت مـی‌آورد و در ناحیه کاشمر بر درِ آتشکدهٔ برزین‌مهر در زمین مـی‌نشـاند. (ر.ک: یـاحقی، ۱۳۸٦: ٤٦٠؛ مسـتوفی، ۱۳۸۱: ۲۰٦)

و به همین دلیل است که حافظ در بیتی دیگر معشوق را به «سرو چمن خلد» تشبیه می‌کند:

همچو گلبرگ طری هست وجود تـو لطیـف همچو سروِ چمنِ خلد، سراپای تـو خـوش
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۸۷)

در *شاهنامه* نیز آمده است:

یکـــی ســـرو آزاده بـــود از بهشـــت بـــه پـــیش در آذر آن را بکشـــت
(فردوسی، ۱۳۸۷: ج۱، ۸۹۱)

گلبانگ پهلوی اشاره به زبان پهلوی دارد. مقامات معنوی، مقامات طریقتی است که بلبل زنـد خوان آن را به زبان پهلوی می‌خواند. از سویی دیگر با توجه به بیت بعد می‌توان گلبانگ پهلوی را تعبیری از آیه قرآن دانست. گل کردن آتش موسی و یا شکفتن و پدیداری آن نیز اشاره بـه آتشـی دارد که در وادی ایمن از درختی بر موسی (ع) ظاهر شد و آوازی از آن برآمد که یا موسی « إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ.» (قصص/ ۳۰) (یاحقّی، ١٣٨٦: ٧٧٩) و در نتیجه نکتهٔ توحید نیز همان ندایی اسـت که موسی شنید.

امّا نکته مهمّ بازگشت به این معانی و تکرار آن در چند بیت دیگر غزل، یعنی در بیت دهقـان سالخورده است که حافظ با تمثیل، این نکتهٔ فلسفی و عرفانی را با جایگزین‌سازی دهقان به جـای بلبل به تکرار تأکید می‌کند و به عبارت دیگر مقامات معنوی، همان نکتهٔ توحیدی است که از آوای درخت برمی‌آید و در حقیقت همان است که به جز از کِشتهٔ خویش ندروی!

در نهایت نیز همهٔ این شخصیّت‌ها می‌توانند به نوعی ابعاد پنهان وجـود خـود حـافظ باشـند؛ چنان‌که در بسیاری از ابیات، حافظ خود را بلبل و همسو و هم‌کیش با آن دانسته است.

این معانی به گونه‌ای هنرمندانه‌ای در سرتاسر غزل درهم تنیده است؛ آن‌سان که در رویـارویی نخست و با سطح خوانش اولیه، نمی‌توان بدان دست یافت؛ بنابراین بلبل یا همان دهقان سالخورده در مقام زندخوان به زبان پهلوی با فرزند خویش از شـاخ مینـوی سـرو کـه پنـد و خـرد و نکتـه توحیدی بار آن است، مقامات معنوی را باز می‌گوید.

هم‌چنین است ابیات زیر:

یار مردان خـدا بـاش کـه در کشـتی نـوح هست خاکی که بـه آبـی نخـرد طوفـان را
برو از خانـهٔ گـردون بـه در و نـان مطلـب کاین سیه کاسه در آخـر بکشـد مهمـان را
(حافظ، ١٣٧٤: ٢٠١)

مراد از مردان خدا اولیاءالله‌اند که فانی از خود و باقی به حقند. انسان کاملی که خلیفه حق و واسطه حیات است.

تلمیح به «نوح» و نجات قومش و ایمان‌آورندگان به رسالتش به واسطهٔ کشتی، اقتباسی است از آیات ۲۵ تا ٤۹ سوره هود. «خاک» را برخی اشارت به همراه بردن جسد آدم در کشتی نوح به نیت تبرک و مهار طوفان دانسته‌اند. (ر.ک: قزوینی، ۱۳۲٤: ٦۳ـ٦۲) که البتّه می‌تواند به تن خاکی نوح(ع) نیز اشاره داشته باشد که به واسطه عزّت وجودی و کرامت معنوی او، هول و حشمت طوفان را وقعی نمی‌نهد و آن را به شمار نمی‌آورد و در کل اشاره به مقام معنوی مردان خدا و اولیا و اصفیایش و ملازمت صوری و معنایی با آنان که هر ناممکنی را ممکن می‌سازد.

در ادامه با تمثیل، در مقام تحقیر این دنیای دون، آن را سیه کاسه، بخیل و ممسکی می‌داند که حرمت مهمان را نگه نمی‌دارد و جانش را می‌ستاند.

در ارتباط عمودی این دو بیت، حافظ بر آن است تا تکیه بر مردان حقیقت را جایگزین تکیه بر دنیای فانی و دریوزگی از آن کند و رمز کامیابی و رستگاری ازلی را در پرتو حمایت و یاری جستن خود آگاهانه از مردان فرزانه برشمرد.

هم‌چنین است بیت:

بنشین بر لب جوی و گذر عمر ببین کاین اشارت ز جهان گذران ما را بس

(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۷۵)

با گذر از معنای لفظی این بیت، اشاره به مفهوم کلامیِ این اندیشه که اشیاء حکم اشارت یا نشانه دارند، در تمثیل ادبی، کاربردی رایج دارد که از سویی حافظ با به تصویر کشیدن گذرانی آب جوی، دلالت معنایی گذران فرصت عمر و جهان فانی را یادآور می‌شود و درنتیجه مخاطب را به تأمل پیرامون آنچه پس از این فرصت کوتاه پیش روی خواهد داشت، برمی‌انگیزد.

از سویی دیگر نیز به باور زرتشتیان ایران باستان مبنی بر آنکه: «آنان حقیقت محض و سعادت جاوید، هر دو را، در بوستان [و طبیعت] می‌جستند.» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ج۳: ۱٦۷۰)، اشاره

می‌کند. از همین روست که گاه در ابیاتی دیگر این عناصر طبیعی را به کار می‌گیرد تا ظریف‌ترین و بنیادی‌ترین مفاهیم را به تصویر کشد:

جویبارِ مُلک را آب روان شمشیر توست تو درخت عدل بنشان، بیخ بدخواهان بکن
(حافظ، ١٣٧٤: ٤٦٢)

***

در بیت:

حافظ ارمیل به ابروی تو دارد شاید جای در گوشهٔ محراب کنند اهل کلام
(حافظ، ١٣٧٤: ٤٠٤)

در خوانش نخست و رویارویی ابتدایی با بیت، تناسب ابرو و محراب موضوعی است که نظر شارحان را به خود جلب نموده و در تفسیر بیت آورده است که: اگر حافظ به ابروان تو مایل شد، جای آن را دارد، چرا که مدرسین کلام خدا در گوشه‌ای از مسجد می‌نشینند و به درس و بحث می‌پردازند (ر.ک: جلالیان، ١٣٧٩، ج٣: ١٦٣٧؛ سودی، ١٣٦٦، ج٣: ١٧٨٣) و به تعبیر استعلامی «حافظ خود از اهل کلام و اهل «نبرد وعظ» به شمار رفته است.» (استعلامی، ١٣٨٨، ج٢: ٨٠٨).

در لایه دوم معنایی؛ توجّه به معنی ایهامی «اهل کلام» یعنی شاعر و بیت را از معنای دیگری برخوردار می‌کند و در لایه سوم، امکان خوانشی متفاوت به وجود می‌آید ، بدین قرار که برخلاف دو معنای پیشین، حافظ دیگر نه تنها از کلام و وابستگان به آن نیست، بلکه نقطه مقابل آنهاست و علی‌رغم میل آنان، محرابی دیگر را (ابروی یار) برگزیده است؛ یعنی: آنان که در گوشه محراب جای دارند، اهل کلام هستند، امّا من (حافظ/ شاعر) که اهل کلام نیستم، در گوشه محراب جایی ندارم و تنها به محراب ابروی تو دل بسته‌ام.

به جز ابروی تو محراب دل حافظ نیست طاعت غیر تو در مذهب ما نتوان کرد
(حافظ، ١٣٧٤: ٢٨٦)

بیت زیر نیز از همین ویژگی برخوردار است:

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک
(همان: ۳۹٦)

در خوانش سطح اولیه شعر چنان‌که بسیاری از شارحان بدان پرداخته‌اند؛ توجه به هم‌نشینی واژه‌های «شراب» و «گناه» و سابقه ذهنی «گناه شرابخواری» و در نهایت بی‌باکی از ارتکاب به گناهی که نفعی به دیگری می‌رساند؛ مورد نظر است. (ر.ک: سودی، ۱۳٦٦، ج۳: ۱۷۲۳؛ هروی، ۱۳٦۷، ج۲: ۱۲٤۸؛ استعلامی، ۱۳۸۸، ج۱: ۲۵؛ ثروتیان، ۱۳۸٦: ۵۹۸؛ برزگر خالقی، ۱۳۸۲: ٦۹۷)

آنچه که شارحان و حافظ پژوهان پیرامون این بیت اتفاق نظر دارند آن است که: اگر چه شراب نوشیدن حرام و گناه است، امّا چون میگساران جرعه‌ای از شراب را به خاک می‌افشانند و سودی و نفعی به آنها می‌رسانند، پس این گناه (گناه شراب‌خواری) جای نگرانی ندارد؛ در خوانشی دیگر از این بیت با توجه به شگرد «بیان رندانه حافظ» می‌توان به مقصودی دیگر از آنچه در ذهن حافظ می‌گذشته دست یافت؛ مقصود حافظ از «آن گناه» نه شرابخواری بلکه «جرعه ریختن شراب بر خاک» است؛ به تعبیری دیگر حافظ «شرابخواری» را گناه نمی‌شمارد؛ بلکه «شراب‌ریزی بر خاک» را گناه دانسته است. این امر می‌تواند از آنجا سرچشمه گیرد که شراب در پیشگاه حافظ محترم و ارجمند است؛ چنان‌که «یاقوت مذاب»ش می‌خواند و بر خاک فشاندن و هدر دادن آن را گناه می‌داند، اما با اغماض نظر و به واسطه رساندن نفع به دیگران، از این گناه چشم می‌پوشد. در تأویل معنای شراب در ابیات حافظ چنان‌که برمی‌آید از «شراب نفحه یا روح الهی در پیمانه قالب انسان» سخن گفته (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۲٤۵) و بدین وسیله می‌کوشد تا «چگونگی وصلت روح و جسم و پیوند جهان معنوی را با جهان مادّی بیان کند.» (زریاب خویی، ۱۳٦۸: ۳۲٤) پیوندی که ریشه در عشق و اسرار آن دارد؛ اسراری که فرشتگان از آن بی‌خبرند:

فرشته، عشق ندانند که چیست ای ساقی بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز
(حافظ، ۱۳۷٤: ۳۷۳)

در صورت پذیرفتن چنین سطحی از معنا در این بیت؛ حافظ از ساقی ازلی می‌خواهد که جرعه‌ای عشق را بر خاکیان عشق نثار کند؛ بی‌آنکه به گناه نخستین آدم بیندیشد؛ چرا که نصیبهٔ فرزندان آدم در این عالم از گناه وی رسیدن به کیمیای عشق بود!

بهره‌مندی از زبان با ساختاری استعاری و کلامی نمادین از شگردهایی است که حافظ برای گسترش سطح خوانش اشعارش به کار برده و در ابیات گوناگون دیوانش می‌توان آن را بازیافت؛ چنان‌که مثلاً در بیت:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند　　پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
(حافظ، ١٣٧٤: ٣٢٨)

که مترادف معنایی با ابیات بسیار دیگری دارد:

در میخانه ببستند خدایا مپسند　　که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند
(همان: ٣٣٠)

و یا:

اگر چه باده فرح‌بخش و باد گل‌بیز است　　به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است
(همان: ٢٢٣)

حافظ در ساختار لفظی کلام با زبانی تلخ و معترضانه در نقش یک منتقد اجتماعی، انتقاد و اعتراض خود را بیان می‌کند و در لایه دوم کلام با ساختاری استعاری و کلامی نمادین از جانب یک «راوی» با زبانی طنزآلود، انتقاد خود را به زیباترین وجه آشکار می‌کند و لایه‌های پنهان دروغ، ریا و تزویر را نقد می‌کند.

چنین است ابیاتی از قبیل:

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم　　ای بی‌خبر ز لذّت شرب مدام ما
(همان: ١٠٢)

در این بیت، با توجّه به معناهای دوگانهٔ کلمهٔ «مدام»، ترکیب «شرب مدام» ایهام دارد به: الف. نوشیدن مداوم، ب. نوشیدن شراب؛ «چه، مدام و مدامه یعنی شراب.» (خرمشاهی، ١٣٨٧، ج ١: ١٦٠) و نیز در بیت:

جـان فـدای دهـنش بـاد کـه در بـاغ نظـر چمن‌آرای جهان خوش‌تر از این غنچـه نبسـت
(همان: ۱۰۸)

مصرع دوم به سبب وجود فعل دومعنایی «بستن»، از سویی دربرگیرنده معنای« آفریدن غنچـه» است و از دیگر سوی به «فروبستگی غنچه اشاره دارد که خود بر کوچـک بـودن دهـان معشـوق دلالت دارد.» (برزگر خالقی، ۱۳۸٤: ٦٦)

در مصراع اوّل بیت:

زِ گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چـون اسـت
(حافظ، ۱۳۷٤: ۱۲۲)

«مردم» به معنای «انسان‌العین» یا مردمک چشم است، اما در مصرع دوم، کلمـهٔ «مردمـان» دو معنا را به ذهن متبادر می‌کند: الف. جمع مردم به معنای مردمک. ب. جمع مردم به معنی انسان‌ها. هم‌چنین در بیت:

دل دادمش به مـژده و خجلـت همـی بـرم زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوسـت
(همان: ۱۲۵)

کلمهٔ «قلب» با دو معنای خود الف. سکهٔ تقلبی ب. دل شاعر ، مصـرع دوم را دومعنـایی کـرده است.

فعل «گرفت» در مصرع دوم بیت:

افشای راز خلوتیـان خواسـت کـرد شـمع شکر خدا کـه سـرّ دلـش در زبـان گرفـت
(همان: ۱۳۹)

هر دو معنای: الف. زبانش بند آمد و گرفت، لال شد. ب. زبانهٔ شمع شعله‌ور شد؛ را امکـان پذیر و معنادار می‌سازد.

هم‌چنین در بیت:

ما را زِ خیال تو چـه پـروای شـراب اسـت خُم گو سَرِ خود گیر که خُمخانه خـراب اسـت
(همان: ۱۱۰)

در مصرع دوم، « «سَرِ خود گرفتن» و «خراب بودن» کنایه است که «سَرِ خود گرفتن»، در معانی: الف. سَرِ خود را در حال صداع یا ملال در دست گرفتن. ب. سَرِ خود را پوشیده و بستن. ج. سَرِ خود گیر؛ یعنی برو پی کارت؛ به کار رفته.» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۲: ۱۰۵۷). هم‌چنین به گِل گرفتنِ سَرِ خُم برای رسیدن شراب نیز اشاره شده که به ترتیب، وجه کنایی و غیرکنایی آن هر دو معنادار است و این دوبُعدیِ بودن معنا، بر ارزش هنری این ترکیب کنایی افزوده است.

رقص ضمیر نیز در ابیاتی از غزلیات حافظ، ویژگی‌هایی از این دست را ایجاد می‌کند:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت　　آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

(حافظ، ١٣٧٤: ١٤٨)

در مصرع دوم، «ضمیر «ش» به دو مرجع الف. پیر ب. صانع (خداوند) بازمی‌گردد و معانی گوناگونی را پدید می‌آورد: الف. پیر ما به درستی به بی‌نقصی نظام آفرینش اشاره کرد و گفت: آفرین بر نظر پاک خداوند ستّارالعیوب باد. ب. پیر ما خطای سطحی‌نگران، عیب‌بینان و سُست اعتقادان را مبنی بر نسبت خطا در آفرینش خداوندی را نفی نمود. ج. با نوعی طنز رندانه که در شعر حافظ نمونهٔ فراوان دارد، بدین نکته اشاره می‌کند که پیر ما اهل مسامحه، گذشت و آسان‌گیری بود و خطاهای موجود را پرده‌پوشی می‌کرد و از این روی می‌گفت که هیچ عیب و علّتی در کار نظام آفرینش نیست.» (خرمشاهی، ۱۳۸۷، ج ۱: ٤٦٤ ـ ٤٦٥)

نتیجه‌گیری

پرداختن به افق‌های معنایی مختلف در شعر حافظ از یک سو منجر به برگشودن اسرار و رموزی عرفانی و فلسفی از دیدگاه اوست و از سویی دیگر منجر به جذب مخاطبین گوناگون از طیف‌های مختلف علاقه‌مندی، اندیشمندی و باورمندی می‌شود.

به بیان دیگر با رویکرد به نظریه امبرتو اکو مبنی بر دو سطح خوانش از متن به وسیلهٔ «خوانندهٔ نمونه» و «خوانندهٔ تجربی» و برخورد با متن غزلیّات حافظ ـ که برخی از آنها از هر چهار لایه معنایی و برخی دیگر از دو یا سه لایه معنایی برخوردارند ـ حافظ به شاعری تبدیل می‌شود که می‌تواند ذوق‌ها و سلیقه‌های گوناگون را برتابد و انتظار آنان را برآورد و این امر خود منجر به حضور حاضر در ذهن و زبان عام و خاص و مانایی و ماندگاری او در زبان و ادبیّات کلاسیک فارسی می‌شود. این امر برگرفته از هنر «بیان رندانه» حافظ است و یکی از شگردهای ابهام آفرینی او در پنهان‌سازی مضامین و لایه‌های دیگر معنایی در پسِ باورهای عمومی و خوانش سطحی از شعر اوست. اشعار او به جهت بهره‌مندی از کلامی نمادین و جنبهٔ زیباشناختی، لایه‌های گوناگون معنایی یافته، چند سویه شده و قابلیت تفسیر پذیری از زوایای گوناگون را یافته است؛ از این‌روست که اشعارش از مرز تک میدانی عبور نموده، به کیفیّت چندآوایی دست یافته است.

فهرست منابع و مآخذ

١ -*قرآن کریم*.

٢ - احمدی، بابک، (١٣٨٦)، ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.

٣ - استعلامی، محمّد، (١٣٨٨)، ***درس حافظ (نقد و شرح غزل‌های خواجه شمس‌الدّین محمّد)***، ج٢، تهران: سخن.

٤ - اکو، امبرتو، (١٣٨٦)، ***گل سرخ با هر نام دیگر***، ترجمهٔ مجتبی ویسی، تهران: اختران.

٥ - امامی، نصرالله، (١٣٨٦)، ***درآمدی بر هرمنوتیک در ادبیّات***، اهواز: رسش.

٦ - انوری، حسن، (١٣٨٩)، ***صدای سخن عشق***، تهران : سخن، چ ١١.

٧ - بارت، رولان، (١٣٧٧)، ***نقد و حقیقت***، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.

٨ - باطنی، محمّدرضا، (١٣٨٥)، ***زبان و تفکّر***، چ ٨. تهران: آگه.

٩ - برزگر خالقی، محمّدرضا، (١٣٨٢)، ***شاخ نبات حافظ***، تهران: زوّار.

١٠ -چوپ، آرتور و فیلیس اکرمن، (١٣٨٧)، ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، مترجمان نجف دریابندری... [و دیگران]، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام، ج٣، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

١١ -چورنامداریان، تقی، (١٣٨٤)، ***گمشده لب دریا***، تهران: سخن.

١٢ -ثروتیان، بهروز، (١٣٨٦)، ***سروده‌های بی‌گمان حافظ***، تهران: یزدان.

١٣ -جلالیان، عبدالحسین، (١٣٧٩)، ***شرح جلالی بر حافظ***، ج٣، تهران: یزدان.

١٤ -حافظ، شمس‌الدّین محمّد، (١٣٧٤)، ***دیوان خواجه شمس‌الدّین محمّدحافظ شیرازی***، به اهتمام محمّد قزوینی و قاسم غنی، مقدّمه، مقابله و کشف‌الابیات رحیم ذوالنور، تهران: زوار.

١٥ -حمیدیان، سعید، (١٣٩٢)، ***شرح شوق***، ٥ج ، تهران: قطره.

١٦ -خرمشاهی، بهاءالدّین، (١٣٦٦)، ***حافظ‌نامه***، ٢ج، تهران: سروش.

١٧ -_____، (١٣٨٧)، ***حافظ***، تهران: ناهید، چ٤.

١٨ -دستغیب، عبدالعلی، (١٣٩١)، ***از دریچهٔ نقد***، ٥ج، تهران: خانهٔ کتاب.

١٩ -دشتی، علی، (١٣٨٠)، ***نقشی از حافظ***، تهران: اساطیر، چ٢.

۲۰ -دقیقیان، نسرین‌دخت، (۱۳۷۹)، ***نردبانی به آسمان نیایشگاه در تاریخ و فلسفه یهود***، تهران: نشر ویدا.
۲۱ -راستگوفر، سیّدمحمّد، (۱۳۸۳)، *«مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»*، پژوهش‌های ادبی، س۱، ش۳، ص۸۲.
۲۲ -جودی، فرزان، (۱۳۸۷)، ***نشانه‌شناسی کاربردی***، تهران: علمی.
۲۳ -حیدری، علی، (۱۳۸۵)، ***«ایهام در شعر حافظ»***، کیهان فرهنگی، ش۲٤۰، ص۳۲.
۲٤ -زریاب خویی، عبّاس، (۱۳٦۸)، ***آیینهٔ جام: شرح مشکلات دیوان حافظ***، تهران: علمی.
۲۵ -زرّین کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۲)، ***از کوچهٔ رندان***، چ ۱۰، تهران: امیرکبیر.
۲٦ -سرورمولایی، محمّد، (۱۳٦۸)، ***تجلّی اسطوره در شعر حافظ***، تهران: توس.
۲۷ -سودی، محمّد، (۱۳٦٦)، ***شرح سودی بر حافظ***، ترجمهٔ عصمت ستارزاده، ج۳، تهران: زرّین؛ نگاه.
۲۸ -شعیری، حمیدرضا، (۱۳۹۱)، ***مبانی معناشناسی نوین***، تهران سمت.
۲۹ -فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۷)، ***شاهنامه***، بر پایه چاپ مسکو، ۲ج، تهران: هرمس.
۳۰ -قزوینی، محمّد، (۱۳۲٤). ***«تضمین‌های حافظ»***، یادگار، سال اوّل، شمارهٔ ۸، ص ٦۳ـ٦۲.
۳۱ -گریماس، آلژیرداس ژولین، (۱۳۸۹)، ***نقصان معنا***، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: علم.
۳۲ -مستوفی، حمدالله، (۱۳۸۱). ***نزهه‌القلوب***، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، تهران: حدیث امروز.
۳۳ -مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸٤)، ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمّد نبوی، تهران: آگه.
۳٤ -مک گراث، آلیستر، (۱۳۸٤). ***درسنامه الهیات مسیحی، شاخصه‌ها، منابع و روش‌ها***، ترجمهٔ بهروز حدالهی، قم: مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.
۳۵ -مولوی، جلال‌الدّین محمّد بن محمّد، (۱۳۸۲)، ***مثنوی معنوی***، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، تهران: هرمس.
۳٦ -نیازکار، فرح، (۱۳۹٦)، ***حافظ شیرازی***، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۳۷ -یاحقّی، محمّدجعفر، (۱۳۸٦)، ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.