فصلنامه علمی - پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)
سال پانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶ و۵۷، زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵

بررسی عوامل تأثیرپذیری و جنبه‌های چند معنایی یک غزل از حافظ

دکتر منصور رستگار فسایی،[۱] دکتر عبدالعزیز شبانی،[۲]
دکتر محمدرضا امینی،[۳] دکتر کاووس حسن‌لی[۴]

چکیده

از شعر حافظ به دلیل ابعاد پیچیده‌ی ذهنی او، و به دلیل درونمایه‌های پر رمز و راز و خوانش‌های گوناگون دیوان او، از دیرباز تا به امروز، تفسیرها و تأویل‌های بسیاری پدیدار شده است. در این نوشتار با توجّه به انگاره‌های هرمنوتیکی چند قرائت از یک غزل بررسی شده و عوامل تأثیرپذیری (برون متنی و درون متنی) و جنبه‌های چند معنایی آن به نگارش درآمده است.

خوانش شارحان به عنوان یک عامل برون متنی و کلام رمزی حافظ به‌عنوان یک عامل درون متنی باعث شده است که جنبه‌های چندمعنایی این غزل در روند تأویل‌پذیری آن در ابعاد زیر گزارش شود.

---

۱. استاد گروه ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
۲. استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیراز
۳. استادیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه شیراز
۴. دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

۱ـ عرفانی، نمونه: بردالشّروح.

۲ ـ ادبی، نمونه: شرح سودی بر حافظ.

۳ ـ واقعی، نمونه: شرح غزل‌های حافظ.

۴ ـ عرفانی ـ واقعی، نمونه: درس حافظ.

نویسنده‌ی این جستار هم بر بنیان یکی از سرنمونه‌های یونگ به نام «آنیما» برداشتی دیگر از این غزل ارائه داده است.

نتیجه‌ی کار نشان می‌دهد که خوانش‌های گوناگون دنیای ذهنی حافظ و منش باطنی کلک رمزآفرین او و جوهرهٔ رازآمیز کلامش، راه را برای تفسیر، تاویل و توضیح بسیار بیشتر این غزل هنوز باز گذاشته است.

واژه‌های کلیدی: *حافظ، هرمنوتیک، شرح عرفانی، شرح واقعی، شرح ادبی، شرح واقعی ـ عرفانی، آنیمای حافظ*

مقدمه

آیا می‌توان برای متون ادبی معنایی یقینی قایل شد؟ آنچه از دریافت یک متن ادبی به ذهن خواننده می‌رسد، معنایی نهایی است؟ خواننده چه نقشی در معنی آفرینی متون ادبی دارد؟

با پدیدار شدن نظریه‌های جدید معناشناسی،[1] رویکرد به متون ادبی برای دریافت معنایی نهایی نیست. اقتدار نقّادی نو از طرفی و نفوذ آرای فرمالیست‌های[2] روسی بر پیروان ساختارگرایی[3] از طرفی دیگر، باعث شد که بساط هرمنوتیک[4] کلاسیک که می‌پنداشت هرگونه متن (و به‌گونه‌ای خاص متـــون زیبایی شناسیک[5]) معنایی نهایی و یقینی ندارند، برچیده شود. «از این رو در این سده مبـــاحث تـــازه‌ای در هـــرمنـــوتیک مطرح شده است که هرچند تا حدودی ریشه در

1. Semantics
2. Formalist
3. Structuralism
4. Hermeneutics
5. Aesthetics

اندیشه‌ی شلایر ماخر[1] دارد اما پیدایش آن به‌گونه‌ای کامل و آگاهانه به آثار مارتین هایدگر[2] باز می‌گردد.» (احمدی، ۱۳۸۳، ۱۵۱)

در رویارویی با متون زیبایی شناسیک باید توجه داشت که همیشه بین ذهنیّت مؤلف و ذهنیت خوانندگان آنها، فاصله‌ای وجود دارد، زیرا «هر متن نظام دلالت‌های معنایی را برای مؤلف دارد و نظام دلالت‌های معنایی ویژه‌ای را برای هر مخاطب. هرگونه سخن هر بار که در پیکر متن ارائه می‌شود، دلالت خاصی دارد و نیز هر بار که دریافت می‌شود، ارجاع و دلالت تازه‌ای وجود دارد. درواقع دریافت متن (خواندن، شنیدن، یا دیدن) ایجاد سخن تازه‌ای است که به‌جای سخن مؤلف به‌کار می‌رود. شناخت شخصی از نظام دلالت‌ها تأویل متن است.» (احمدی، ۱۳۸۳، ۱۵۳)

مکالمه‌ی مخاطب با متن بازیابی از دو افق معنایی است. از درهم شدن افق معنایی متن دریافت متن حاصل می‌شود. «این مکالمه‌ی دو افق، بدین معناست که کهنه از میان نمی‌رود؛ هر اثر هنری راه‌حل‌های ممکن است برای مسأله‌های کهن به همین شکل می‌توان گفت که هر تأویل به‌گونه‌ای نسبی (برای زمانی خاص در پیوند با دورانی تاریخی) درست است اما هیچ تأویل به‌گونه‌ای قطعی و مطلق درست نیست.» (احمدی، ۱۳۸۳، ۱۵۷)

با توجه به آرای اصحاب هرمنوتیک که در بحث از فهم متن سه نظریه‌ی «متن محوری»، «مؤلف محوری» و «مفسّر محوری» را مطرح کرده‌اند، نظریه‌های معطوف به خواننده به ما گوشزد می‌کند که «دیگر به هیچ وجه نمی‌توانیم درباره‌ی معنای یک متن صحبت کنیم بدون آنکه به سهم خواننده در آن توجّه کرده باشیم.» (سلدون، ۱۳۷۲، ۹۲)

درنتیجه بر بنیان اندیشه‌ی هرمنوتیکی مدرن معنای یقینی شعر حافظ حاصل نمی‌گردد. با درنظر گرفتن فاصلهٔ زمانی شارحان دیوان او با زمان پدیدار شدن اثر او و همچنین سهم این شارحان در معنی کردن اشعار او، شرح‌های مختلف بررسی می‌شود. تا بتوانیم جنبه‌های چند معنایی شعر حافظ و عوامل تأویل‌پذیری آن را در دیدگاه‌های گوناگون ملاحظه کنیم.

1. Schleiermacher
2. M. Heidegger

۲ـ شیوه‌ی پژوهش

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی دردست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان
نیمه شب دوش به بالین من آمد بنشست
سر فراگوش من آورد به آواز حزین
گفت ای عاشق دیرینهٔ من خوابت هست
عارفی را که چنین ساغر شبگیر دهند
کافر عشق بود گر نشود باده پرست
برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر
که ندادند جز این تحفه به ما روز الست
آنچه او ریخت به پیمانهٔ ما نوشیدیم
اگر از خمر بهشت است و اگر باده مست
خندهٔ جام می و زلف گره‌گیر نگار
ای بسا توبه که چون توبهٔ حافظ بشکست
(دیوان حافظ، ۲۲/۶۰)

در این جستار برای دریافت جنبه‌های چندمعنایی این غزل از میان شرح‌های مختلف بر دیوان حافظ اعم از پیشینیان و معاصران، نه شرح برگزیده شده است. مطالعه‌ی شرح این غزل در تک تک آنها نشان می‌دهد که می‌توان شرح‌های این غزل را به انواع عرفانی، ادبی، واقعی و عرفانی ـ واقعی تقسیم‌بندی کرد.

از میان نه شرح برگزیده، کتاب‌های زیر را در رده‌ی شرح عرفانی قرار داده‌ایم.

الف ـ شرح عرفانی غزل‌های حافظ. (ختمی لاهوری)

ب ـ بدر الشّروح (اکبر آبادی)

ج ـ جمال آفتاب (سعادت پرور)

د ـ گمشده‌ی لب دریا (پورنامداریان)

کتاب‌های زیر را در رده‌ی شرح ادبی منظور گردانیده‌ایم.

الف ـ شرح سودی بر حافظ (سودی بسنوی)

ب ـ نقشی از حافظ (دشتی)

شرح‌های زیر در رده‌ی شرح واقعی قرار گرفت.

الف ـ شرح غزل‌های حافظ (حسینعلی هروی)

ب ـ حافظ و قرن بیست و یکم (مهدی پرهام)

و در پایان این تقسیم‌بندی کتاب «درس حافظ» (استعلامی) در رده‌ی شرح واقعی ـ عرفانی قرار گرفت.

خوانش نگارندگان این جستار از غزل فوق بر بنیان نظریه‌های کارل گوستاو یونگ[1] (۱۹۶۱ – ۱۸۷۵) در آخر مباحث قرار گرفت و پس از آن نتیجه‌گیری شد که راه برای برداشت‌های بسیار از این غزل وجود دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بررسی موضوعی شرح‌ها

۱ـ شرح‌های عرفانی

یکی از عوامل برون متنی تاویل‌پذیری را می‌توان «خواندن تفسیری»[2] قلمداد کرد. کسانی که با بینش عرفانی مبتنی بر این اصل که تمام مظاهر وجود جلوه‌های حق‌اند، این غزل را شرح کرده‌اند با «خواندن تفسیری» متن را به جهان تأویل برده‌اند.

---

1. Carl Gustav Jung

۲. خواندن تفسیری از اصطلاحات تودورف (Todorv ۱۹۳۹ تولد در صوفیه بلغارستان) است که در مقاله‌ی «چگونه خواندن» شکل دقیق آن را این‌گونه تعریف کرده است. «خواندن تفسیری خواندن و شرح جمله به جمله‌ی متن است هر لحظه‌ی خواندن در این شیوه آمیزه‌ای است از متن و واقعیت‌های خارج از متن، هرچند آغازگاه کار متن است.» (احمدی، ۱۳۷۰، ۲۷۴)

یکی از عوامل درون‌متنی تأویل‌پذیری را می‌توان کلام رمزی[۱] حافظ دانست. از آنجا که رمز در انگاره‌های عرفانی معنی باطنی است که در پس پشت کلام قرار دارد کسانی که با بینش عرفانی و با تکیه بر خواندن تفسیری به دیوان حافظ روی کرده‌اند، به رمزیابی کلام او دقّت بسیار نموده‌اند.

۱ ـ ۱ ـ ختمی لاهوری که در نیمه‌ی اول قرن یازدهم هجری می‌زیسته منازل سلوک عرفانی را به راهنمایی عبدالله گجراتی طی نموده است. (ختمی لاهوری، ۱۳۷۸، شش) او غزل‌های حافظ را با بینشی عرفانی شرح کرده است در این اثر «غزل‌های حافظ بیت به بیت مطرح شده و بر وفق مشرب عرفا (گاه مکتب ابن عربی) شرح شده است.» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ۲۸۶)

ختمی لاهوری با خواندنی تفسیری بر بنیان بینش عرفانی خویش که تمام مظاهر وجود را جلوه‌ی حق می‌دانسته، چون خود در سیر و سلوک باطنی بوده است. از همان ابتدای این غزل حضور محبوب پیرهن چاک را بر بالین حافظ در نیمه شب «تجلّی صوری» قلمداد کرده است:

«تجلی صوری آن باشد که در صورت جمیع اشیاء واقع است به اختلاف مراتب استعداد متجلّی فیه، چنانچه حضرت موسی را ـ علیه السلام ـ از درخت، و امام جعفر صادق ـ رضی الله عنه ـ از صورت کلام و شیخ صنعان را از صورت ترسابچه [دختر ترسا]، عاشقان را از صورت معشوقان ظاهری، و آن هم از قبیل تجلّی صوری است.» (ختمی لاهوری، ۱۳۷۸، ۴۲۶)

ختمی لاهوری برای تبیین این تجلّی صوری، در رمزیابی کلمات در زیر تک تک ابیات این غزل به معنی کردن باطنی کلمات نرگس، لب، باده، شبگیر، کافر، جام می، خنده‌ی جام می، زلف، حافظ و ... با یک نگره‌ی عرفانی، پرداخته است. نمونه: «خنده‌ی جام می اشارت است به

---

۱. رمز کلمه ای است عربی که در زبان فارسی نیز به‌کار می‌رود. این کلمه در اصل مصدر مجرد از باب «نصر ینصر» و «ضرب یضرب» است. معنی آن به لب یا چشم یا به ابرو یا به دهن یا به دست یا به زبان اشارت کردن است. این کلمه در زبان عربی و زبان فارسی به معنی‌های گوناگون به‌کار رفته است؛ از جمله اشاره، راز، سر، ایما، دقیقه، نکته، معما، نشانه، علامت، اشارت کردن، اشارت کردن پنهان، نشانه‌ی محصوص که از آن مطلبی درک شود. چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن آگاه نباشد و بیان مقصود با نشانه‌ها و علایم قراردادی و معهود است. (نامداریان، ۱۳۷۵، ۱)

تعریف صوفیان از رمز به‌عنوان یک اصطلاح چنین است رمز عبارت از معنی باطنی است که محزون است تحت کلام ظاهر که بدان ظفر نیابند الا اهل او. (بقلی، ۱۳۶۰، ۵۶۱)

ظهور و جلوه‌ی آن نور تجلّی که در لباس محبوبان مجازی بر دیده‌ی عاشق جلوه‌گر است.» (همان، ۴۲۹)

در این غزل چون حضور قرینه‌ها از واقعیت‌های بیان شده در پرده‌ای از ابهام است، ختمی لاهوری در گفتگوی نیم‌شبانه‌ی این محبوب مجازی با حافظ «عاشق دیرینه‌ی من» را دلیل این مدّعا می‌داند که «لفظ گفت مقوله‌ی محبوب مطلق است.» (همان، ۴۲۷) لفظ دیرینه در رمزیابی ختمی لاهوری از کلام حافظ به روز الست برگشته و محبوب ازلی معنی کرده است.

نهایتاً می‌توان گفت که خواندن تفسیری ختمی لاهوری و رمزیابی او از کلمات کلیدی این غزل همه در پی اثبات این نکته است که آن پیرهن چاک تجلّی صوری است و «این تجلّی برحسب استعداد با محبّ مخاطبه می‌کند.» (همان، ۴۲۷)

۱ ـ ۲ ـ اکبر آبادی، که در سده‌ی دوازدهم می‌زیسته و «مصدر قضای شهر «فتح پور» بوده است.» (اکبرآبادی، ۱۳۶۲، ۲) در بدرالشّروح رویکردی عرفانی به اشعار حافظ داشته است.

اکبرآبادی هم با خواندنی تفسیری به شرح این غزل پرداخته و این خوانش نیز از جمله عوامل برون متنی است که آن آشفته زلف را حضرت حق تعالی قلمداد کرده است. او در پی معنی کردن لغات آشفته، خوی کرده، پیرهن چاک که معنای ظاهری از آنها داده است (مانند آشفته: پریشان) بر بنیان همان نگره‌ی عرفانی که تمام مظاهر وجود را جلوه‌ی حق می‌داند، گفتگوی نیمه شبانه‌ی محبوب حافظ را چنین بیان کرده است: «فرمود که ای عاشق دیرینه، تو، که از مدتی دعوی عشق ما می‌نمایی و لاف محبت ما می‌زنی خواب تو را هست یعنی چگونه مر تو را خواب روی داده شده، عجبا لِلمُحبِّ کَیْفَ یَنامُ * کُلُّ نَومٍ عَلَی المُحبِّ حَرامٌ و این حالت عرفا را گاه در بیداری باشد چون رسول را به معراج، قال ص رَأَیْتُ رَبّی لَیلَةَ المِعْراجِ فِی صُورةِ إمْرَءٍ شَابٍ موقَطَطٍ و گاه در واقعه چنان که در شرح گلشن راز است، که اکابر که حق تعالی خود ساقی شده بدیشان شرابی می‌نوشاند و گاه به خواب چون کار عاشق مدام طریقه‌ی اخلاص و استقبال است به عشق.» (اکبرآبادی، ۱۳۶۲، ۲۰۴)

در رمزیابی کلام حافظ، اکبرآبادی در بقیّه‌ی غزل لغات را با اصطلاحات عرفانی معنی کرده است؛ مانند باده‌ی شبگیر: مشاهدات نیم‌شبی، کافر عشق: عاشق که در جلال مستور گردیده است،

پیمانه: اعیان ثابته، خمر بهشت: عشق حقیقی، باده‌ی مست: عشق مجاز، جام می: روی محبوب و زلف گره‌گیر: جذبه‌ی عشق. (همان، ۲۰۵)

آنچه در برداشت اکبرآبادی نیز مهم است تبیین گفتگویی است که بین معشوق پیرهن چاک و عاشق دیرینه رخ داده که این حالت را بر بنیان همان نگره‌ی عارفانه در سه بعد بیداری، واقعه و خواب گوشزد کرده است.

۱ ـ ۳ ـ سعادت پرور که از شارحان معاصر است در «جمال آفتاب» که آن‌را با بهره‌گیری از جلسات درس علامه محمد حسین طباطبایی در ده جلد تدوین کرده است، به اشعار حافظ رویکردی مبتنی بر دیدگاه مکتب تشیّع دارد.

خواندن سعادت‌پرور هم خواندن تفسیری است. این عامل باعث شده است که سعادت‌پرور این غزل را حاصل یک دیدار ازلی بداند و گفتگوی آن محبوب را به حق‌تعالی نسبت بدهد. «دوست در نیمه شب با تجلّی کامل به بالینم آمد و مرا آماده‌ی مشاهده‌اش ندید، فرمود ای عاشق من! خوابت هست؟ چگونه آن کس که دیدارم را مشتاق است، خواب را بر خود روا می‌دارد؟ که «کَذَبَ مَن زَعَم انّه یُحبّنی، فاذا جَنَّه اللَّیلُ، نامَ عَنّی: (دروغ می‌گوید کسی که می‌پندارد مرا دوست دارد، پس آنگاه که تاریکی شب او را فرا می‌گیرد از من [رو گردانده و | به خواب می‌رود.» (سعادت‌پرور، ۱۳۸۰، ۳۷۱)

این شرح بدون معنی‌یابی لغات، بیت به بیت تا آنجا که متن اجازه می‌دهد با استناد به آیات و احادیث و اخبار از کلام حافظ رمزیابی نموده و به دیدگاه‌های عرفانی نزدیک شده است.

۱ـ ۴ـ پورنامداریان در «گمشده‌ی لب دریا» با «خواندن خوانا»[۱] به سراغ متن حافظ رفته است. او در این کتاب با دیدی تاویل‌گرایانه به زمینه‌های معنایی شعر حافظ، ظرایف هنری او و پیوند معنایی آن به خوانش شعر پرداخته و نخستین غزل دیوان را تفسیر و تأویل کرده است. در لابلای بحث‌های این کتاب در قسمت صورت و ظرایف هنری در شعر حافظ قرائت خاصّی از این غزل

---

۱. «خواندن خوانا» نیز اصطلاح تودورف است و آن «نظریه‌ای ادبی است که در پایان کار خواندن، اصولی همگانی را که در متن حضور دارند کشف می‌کند اما نه از این راه که از آن اصول آغاز کند یا در کاری خاص آنها را جستجو کند، بل از راه محدود کردن دامنه‌ی خواندن به متن و بررسی ساختاری آن.» (احمدی، ۱۳۷۰، ۲۷۵)

داشته است. او در این قرائت کار حافظ را در مقایسه با کار عطّار این چنین نشان داده است. «از ویژگی‌های غزل حافظ یکی ارتباط‌های درون‌متنی دقیق و یکی هم ارتباط‌های بینامتنی[1] وسیع است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۲، ۱۴۷) و به‌عنوان نمونه‌ی پیشین، این غزل حافظ، از داستان شیخ صنعان و غزل ـ داستان‌های عطار یاد می‌کند و می‌افزاید، «خوانندگانی که از این نمونه‌ی پیشین حضور ذهن داشته باشند به حادثه‌ی ذهنی حافظ در اثنای خلق این غزل نزدیک‌تر و تجربه‌ی ذهنی حاصل از قرائت غزل حافظ را برای آنان سرشارتر و غنی‌تر می‌سازد.» (همان، ۱۴۸) و در تحلیل ساختاری بیان غزل حافظ که همانا شگرد شالوده‌شکنی جریان منطقی و طبیعی بیان است چنین می‌نویسد:

«۱ـ سه مصراع نخستین غزل توصیف وضع ظاهری شاهد است...

۲ ـ مصراع چهارم و پنجم دو کنش شاهد است.

۳ ـ مصراع ششم سخن شاهد است.

۴ ـ بیت چهارم، معلوم نیست که دنباله‌ی سخن شاهد با حافظ است یا سخن حافظ به دنبال واقعه در خطاب عام با خوانندگان یا با شخص دیگر (زاهد) ایراد می‌شود.

۵ ـ بیت پنجم... خطاب مستقیم حافظ به زاهد است.

۶ ـ بیت‌های ششم و هفتم هم می‌تواند دنباله‌ی کلام حافظ در خطاب با زاهد باشد و هم خطاب عام با همه‌ی خوانندگان شعر و نیز می‌توان بیت پنجم و ششم را دنباله‌ی خطاب به زاهد شمرد و بیت هفتم را خطاب عام به همه‌ی خوانندگان.» (همان، ۱۳۸۲، ۱۴۹)

چنان‌که دیده می‌شود روال منطقی بیان که شکسته می‌شود شعر را در پرده‌ی ابهام می‌برد. پورنامداریان در حین مقایسه‌ی غزل حافظ با عطّار به شاخصه‌های دیگری از ظرافت هنری حافظ با توجّه به کلمات رمزی غزل اشاره می‌کند و با نگاهی عرفانی شاهد حافظ را در آن واقعه‌ی ألستی در طرح جهان ذهنی حافظ، یکی حق مطلق و دیگری را حق متجلّی می‌نامد. (همان، ۱۳۸۲، ۱۶۵) در اینجا پورنامداریان با امروزی کردن تفسیرهای ختمی لاهوری و اکبرآبادی به همان تأویل‌ها و تفسیرها می‌رسد. اما کار مهمّ پورنامداریان نتایجی است که در قرائت خاصّ این غزل

1. Inter textuality

به‌دست آورده است، به اعتبار ذهن او این نتایج را «می‌توان به‌عنوان پیش‌فرض‌هایی در خواندن حداقل بخشی از غزل‌های حافظ مدّنظر قرار داد. از جمله نتایج غیرمستقیمی که می‌توان اشاره کرد این است که «طرح‌های جهان متن و ساختار زبان غزل‌های حافظ، انعکاسی است از طرح جهان و ساختار هنری و فکری و عقیدتی ذهن حافظ. رمزها و ابهام‌های واژگانی و ساختاری جهان شعر حافظ را درست نمی‌توان دریافت مگر آن‌که با ابعاد جهان ذهن حافظ هرچه بیشتر آشنا گردیم. در این راه آشنایی ارتباط‌های بینامتنی می‌تواند در جهت بخشیدن و تصحیح مسیر تأویل بسیار مؤثر باشد.» (همان، ۱۶۴)

نویسنده‌ی گمشده‌ی لب دریا طرح جهان ذهنی حافظ را در این غزل در موارد زیر توضیح می‌دهد.

«۱ ـ عشق نصیبه‌ای است ازلی ...

۲ ـ معشوق عاشقان دیرینه، حق است...

۳ ـ حقّ مشبه را می‌توان به مثابه‌ی یک معشوق انسانی دانست...

۴ ـ حق متجلّی همواره یک چهره ندارد.

۵ ـ دیدار جمال معشوق برای عاشق از هر شرابی سکرآورتر است...

۶ ـ عشق و عاشقی که نصیبه‌ی ازل است توأم با بلا و ملامت است بنابراین در جهان غزل حافظ دو گروه در مقابل هم قرار دارند گروه عاشقان و گروه دیگر بی‌نصیبان از تحفه‌ی عشق الست...» (همان، ۱۶۶)

آنچه در این غزل بیان شده از جمله بن‌مایه‌هایی است که بعضی از ابعاد جهان ذهن حافظ را تشکیل می‌دهد که به زعم پورنامداریان برگرفته شده از میراث فرهنگی پیش از حافظ به‌وسیله‌ی حافظ است. در تفسیر و تأویل غزلی که گذشت می‌توان بعضی از این شگردها و ظرایف را بازجست که خلاصه‌ی آن چنین است.

۱ ـ ساختار بیانی متن غزل‌های حافظ اگرچه در بسیاری موارد چند مضمونی به‌نظر می‌رسد و به‌ظاهر پیوستگی معنایی ندارد کشف وحدت باطنی آنها محتاج دقّت است.

۲ ـ واژه‌ها و ترکیبات و طرح جهان متن هر یک از غزل‌های حافظ، بسیار دقیق و سنجیده و انعکاس هنری از طرح جهان ذهن اوست.

۳ ـ یکی از اسباب آشفته نمایی در ظاهر شعر حافظ تغییر ناگهانی مخاطب در غزل‌های اوست.

۴ ـ حذف جمله‌های ضروری و لازم که ابیات مختلف را هم از نظر معنایی و هم از نظر روال طبیعی ساختار بیان می‌پیوندد از ویژگی‌های سبک فردی اوست که سبب مهم پریشان‌نمایی شعر حافظ است. (همان، ۱۶۷)

چنان‌که ملاحظه شد پورنامداریان در خواندن خوانا که مطلق خواندن است در این غزل اصولی همگانی را که در متن حضور دارد در پایان کار خواندن، برای تفسیر و تأویل شعرهای حافظ کشف کرده است هرچند در رمزیابی کلمات این غزل به حوزه‌ی اندیشگانی عرفان نزدیک شده است و سپس تقریباً به طرح اصولی همگانی رسیده است. در کار پورنامداریان می‌توان خواندن خوانا را عامل برون متنی و جهان ذهن حافظ را نیز همین عامل قلمداد کرد و رمزیابی از واژه‌های کلیدی غزل را عامل درون‌متنی دانست.

۲ـ شرح‌های ادبی

رویکرد این گروه از شارحان به دیوان حافظ یا در سطح معنی کردن لغات، یافتن طبقات دستوری واژگان، ترجمه‌ی عبارات عربی، سپس دادن معنایی ظاهری از ابیات است، یا مقایسه‌ی غزل حافظ با دیگر شاعران در پی یافتن فخامت زبان شعری او است.

۲ ـ ۱ـ سودی (م. حدود ۱۰۰۰ ق) از جمله‌ی این شارحان است. وی بر دیوان حافظ شرحی در چهار جلد نوشته است که در آن هر غزل را بیت به بیت شرح کرده، به «شرح مفردات از نظر لغوی و دستوری، پرداخته و سپس معنای متعارف و ظاهری بیت را تحت عنوان محصول بیت به دست داده است. فارسی‌دانی سودی مشکوک است.» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ۲۸۴) و از این اثر برنمی‌آید که سودی «در معارف و علوم انسانی که انس و احاطه بر آنها لازمه‌ی شرح و تفسیر شعر حافظ است، دستی داشته باشد.» (ختمی لاهوری، ۱۳۷۸، سه)

سودی در این غزل، ابتدا در هر بیت به یافتن معنای مفردات و طبقات دستوری بعضی از واژگان پرداخته، سپس بیت را به‌نثر درآورده است.

نمونه:

«سر فراگوش من آورد به آواز حزین گفت ای عاشق دیرینه‌ی من خوابت هست

در بعضی از نسخ به‌جای دیرینه، شوریده و در بعضی دیگر بیچاره و در نسخه‌ای هم دیوانه نوشته شده است. اما چون در اکثر نسخ، دیرینه واقع شده، ما هم تابع اکثریت شده، این نسخه را اختیار کردیم.

فراگوش ـ فرا، اینجا به معنای باء صله است.

حزین ـ در این بیت به‌معنای ملایم و نرم است.

مصراع ـ چه خوش باشد آواز نرم و حزین

پس کلمه‌ی حزین در اینجا تفسیر عطف نرم، واقع شده است و هر کجا که کلمه‌ی حزین صفت باشد برای آواز، همین معنا را می‌دهد.

در معنای مصراع اول حزین گفت... باید گفت واقعاً معنای غریب کرده است.

دیرینه ـ یعنی قدیمی و کهنه.

جمله‌ی خوابت هست، جزیی مقول قول است. ممکن است جمله‌ی اخباری و یا انشایی باشد.

محصول بیت ـ جانان... به بالین من آمد و سر فراگوش من آورد و با آواز نرم و ملایم گفت: ای عاشق قدیمی من آیا خوابت می‌آید؟ یعنی من که با این حالت و اوصاف به بالین تو آمده‌ام باز هم خوابت می‌آید و یا باز هم می‌خوابی؟ برخیز باده‌ای که آورده‌ام نوش کنیم و دنیا و وضع حال دنیا را فراموش کنیم.» (سودی، ۱۳۸۱، ۲۰۱)

سودی بقیه‌ی ابیات را به همین ترتیب معنی کرده است. آنچه در این گزارش قابل توجه است که سودی معشوق پیرهن چاک را فقط جانان معنی کرده و گفتگوی او را بی‌هیچ انگاره‌ای بیان نموده و در بیت بعدی تنها به‌دلیل حضور واژه‌ی «عارف» عارف را تسلیم به اوامر جانان دانسته است و این انگاره از نگاه عارفان را شرح و بسط نداده است. (همان، ۲۰۰)

۲ ـ ۲ ـ دشتی در «نقشی از حافظ» که نقدی ذوقی و ادبی است. اشعار حافظ را در عالم لفظ و اندیشه و هنر بررسی کرده و کلام او را در حدّ اعتدال یافته است. در پی اثبات زبان فاخر حافظ ضمن آوردن نسب نامه‌ی این غزل از مجله‌ی سخن مبنی بر اینکه «این غزل به پیروی از پنج گوینده‌ی دیگر گفته شده که نخستین آنها سنایی است، پس از آن به‌ترتیب انوری، ظهیر فاریابی، عطّار و خواجوی کرمانی» (دشتی، ۱۳۸۰، ۳۸) و در دنباله‌ی پی‌جویی این نسب‌نامه گفته است که «حافظ بهتر گفته و هنر وی در این است که سبک و روش گویندگان سابق را کامل کرده است.» (همان، ۳۸) وی با آوردن غزل‌های پنج شاعر ذکر شده و چند شاعر دیگر با اشاراتی کوتاه درباره‌ی هر یک از آنها درباره‌ی برتری زبان حافظ بر دیگران می‌نویسد: «چیزی که خیلی محسوس و تشخیص آن بر اهل ذوق و آشنایان ادب فارسی آسان است، پختگی بیان، انسجام ترکیب، اجتناب از هرگونه سبکی و سستی و تعبیر و بهره‌مندی کامل زبان خواجه است از ایجاز و ابهام مطلوب.» (همان، ۵۳)

۳ـ شرح‌های واقعی

شایسته‌ی یادآوری است که این گروه از شرح‌های دیوان حافظ کلاً واقعی نیستند و در لابلای شرح بعضی از غزل‌های حافظ به واکاوی بارقه‌های عرفانی پرداخته‌اند اما در این غزل شارحان انتخابی بیشتر بر آنند که از بن‌مایه‌های جاری در آن نفی عرفانیت کنند و در پی عرفان‌زدایی از دنیای ذهنی حافظ و ساختار متن او حادثه را عینی قلمداد کنند.

۳ـ ۱ـ هروی (۱۲۹۷ـ۱۳۷۲) که از حافظ‌شناسان معاصر است و شرح غزل‌های حافظ که یک شرح کامل و سراسری بر یکایک ابیات همه‌ی غزل‌های حافظ است حاصل تلاش اوست.

هروی در شرح این غزل ابیات را به نثر ساده و روان امروزی برگردانده و در ذیل غزل نگاهی به نمای کلی آن بدین گونه انداخته است. «این غزل حال خاصّ خود را دارد حالی کم‌نظیر، در غزل‌های حافظ سراسر آن وصف حادثه است، یعنی آمدن معشوق به خلوت شب عاشق و چنین است که ابیات آن توالی منطقی و پیوستگی معنی دارند. صحنه برای اجرای تم پرشور عاشقانه با ضربه‌ی شورانگیز پیرهن یقه‌باز، اغواگر، تمنّای چشم و لب و کنار بالین نشستن معشوق گشوده

می‌شود؛ که همه نمود جلوه‌های زیبایی یک موجود انسانی و وصف شور و حال و جوش و غریزه‌ی حیات است. حالات و حرکات در این دو بیت نخستین طوری وصف شده که مطلقاً نمی‌توان موصوفی غیر از موجود انسانی در نظر آورد.» (هروی، ۱۳۶۷، ۲۳۲) در دنباله‌ی این عرفان‌زدایی از متن غزل هروی با این برداشت عینی از حادثه به متن غزل تکیه کند و در ابیات آن، آرزوهای دست‌نیافته را بازنمایی کرده، تسلیم‌پذیری شاعر را در برابر وسوسه‌ی گناه اجتناب‌ناپذیر می‌داند و با طرح مسأله‌ی جبر، برائت انسان را از گناه مطرح می‌سازد و در پایان با طنز می‌نویسد: «اما منطبق ساختن آن ممیّزات جسم انسانی و اوصاف عشق بشری، که جزء به جزء در این غزل شرح شده، با معانی عرفانی، از عهده‌ی این فقیر بیرون است. شیخ اکبری چون محیی‌الدین ابن عربی، پیشوای عارفان عاشق‌پیشه باید تا همچنانکه در شرح ترجمان‌الاشواق خود ممیزات جسمی معشوق خویش، نظام اصفهانی را با لطیفه‌ی عرفانی منطبق ساخته، اوصاف معشوقه‌ی پیرهن چاک حافظ را نیز با این گونه معانی منطبق سازد.» (همان، ۲۳۴)

چرا هروی در پی عرفان‌زدایی از متن این غزل است؟ خود نکته‌ای است که پی کاوی آن را در زمینه‌ی روانی و زمانه‌ی تاریخی او باید جستجو شود.

۳ـ ۲ـ پرهام که از نویسندگان معاصر است، کتابی در شرح اندیشه‌ها و ابعاد جهانی عرفان و عشق حافظ، به نام «حافظ و قرن بیست و یکم» نوشته است. در این کتاب فصلی به نام دو تابلو ترتیب داده که یکی از آن دو تابلو این غزل معروف است که در آن یار پیرهن چاک حافظ را معشوقی زمینی دانسته و در پی عرفان‌زدایی از آن برآمده است. پرهام درباره‌ی متن غزل گزارش کرده که «این غزل سراسر تخیّلی شاعرانه است و حکایت از آرزوی دست‌نیافتنی می‌کند که از دنیای واقع به‌دنیای تخیّل و رؤیاها کشیده شده است، معراجی است زمینی، از یک محلّه‌ی شیراز به محله‌ی دیگر یا از خانه‌ای در یک محله به خانه‌ای دیگر. ابداً اشارتی فلسفی و عرفانی در آن دیده نمی‌شود. یک پارچه شعر ناب و حکایت از عشقی زمینی می‌کند که آن هم عشقی سوزان که به وصال نینجامیده و در دنیای آرزوها مانده است. اسمی حتی زیر عنوان کلی یار، معشوقه، ساقی، مغبچه به کسی که قهرمان صحنه است داده نشده، اما اگر خواننده از آنهایی باشد که با حافظ سروکار دارد و با کلام او مأنوس است، خیلی زود به هویت او پی خواهد برد و خواهد دانست که

او همان یار شورانگیزی است که با دل حافظ ستمگرانه در غزلی دیگر بازی کرده است و وعده‌های دروغ داده، وحشی صفت و پرخاشجوست.» (پرهام، ۱۳۷۹، ۹۰)

پرهام از این غزل به دلالت پیرهن چاک به سراغ غزل «دلم رمیده‌ی لولی‌وشی است شورانگیز» رفته و به این بیت می‌رسد:

فدای پیرهن چاک ماهرویان باد هزار جامه تقوی و خرقهٔ پرهیز (همان، ۹۵)

هرچند پرهام در آغاز نفی عرفانیت از متن این غزل کرده است اما سرانجام به وسیله‌ی حافظ حریرگونه‌ی نازکی از عرفان بر تن این پیرهن چاک پوشانده است. (همان، ۹۵) که این حریرگونه با ذهنیت پرهام ربطی ندارد و او معتقد است که این معراج زمینی در پی توجیه باده‌گساری حافظ بوده است. (همان، ۹۵) و حافظ نعل وارونه کوبیده است.

اینکه پرهام این معشوقه‌ی پیرهن چاک را زنی از زمینیان شیراز قرن هشتم دانسته بستگی به زمینه‌ی ذهنی و زمانه‌ی تاریخی او دارد که از افق قرن معاصر به شیراز قرن هشتم نگریسته است.

۳ ـ ۳ ـ خرمشاهی که از حافظ‌پژوهان معاصر است، کتاب «حافظ‌نامه» را در شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ نوشته است. در این شرح از غزل یاد شده، هیچ ذکری از معنای یار آشفته زلف و گفتگوی نیمه‌شبانه‌ی او با عاشق دیرینه‌ی خویش نشده است. آنچه خرمشاهی در شرح این غزل نگاشته این است که ابتدا مطلع چهار غزل خواجو را بر همین وزن و قافیه آورده، سپس چند لغت از قبیل خوی، صراحی و... را با ارجاع به شرح غزل‌های دیگر معنی کرده تا به لفظ گیره‌گیر رسیده و شرح غزل را پایان داده است، نویسنده‌ی این جستار به شرح‌های ارجاعی این غزل مراجعه کرده و هیچ اثری از تأویل و تفسیر این معشوق پیرهن چاک ندیده است. (خرمشاهی، ۱۳۷۲، ۲۲۴)

اما خرمشاهی در کتاب «ذهن و زبان حافظ» نوشته است که «عشق و معشوق نیز در کار حافظ همچون می سه‌گونه است. عشق و معشوق زمینی انسانی، عشق و معشوق عرفانی، عشق و معشوق ادبی کنایی» (خرمشاهی، ۱۳۷۴، ۷۸) و بیت زیر را ضمن ابیات دیگری از غزل‌های دیگر به‌عنوان نمونه‌ی معشوق زمینی ذکر کرده است.

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست

پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست

۳ ـ ٤ ـ شرح واقعی ـ عرفانی

این شرح دو جنبه‌ی معنایی از آن پیرهن چاک ارائه داده است، اما بیشتر تمایل آن مبتنی بر این است که آن پیرهن چاک را موجودی انسانی بینگارد و این امر به علّت ابهامی است که از بیت چهارم به بعد در ساختار کلامی حافظ در این غزل پدیدار شده است.

استعلامی در «درس حافظ» به نقد و شرح غزل‌های او پرداخته، در سرآغاز کتاب اشاره می‌کند: که «در این کتاب، سخن از درست خواندن و درست فهمیدن غزل حافظ است... در شرح کلام حافظ، علاوه بر معانی واژه‌ها و تعبیرها، شکافتن ساختار دستوری کلام، اشاره به آیات و احادیث و اخبار، سابقه‌ی مضمون‌های سخن حافظ در آثار گذشتگان بیان حال و هوای هر غزل که فهم معنی آن را آسان می‌کند و از همه‌ی اینها مهم‌تر، توجه دایم به زیربنای فکری و شخصیتی که حافظ را در برابر جامعه‌ی هم زمان او نشان می‌دهد، همه‌ی این‌ها در شرح و تفهیم کلام او ضرورتی اجتناب‌ناپذیر دارد.» (استعلامی، ۱۳۸۲، ۴)

استعلامی این غزل را در تقسیم‌بندی خود در ردیف غزل‌های عاشقانه قرار داده و در درآمد شرح آن نوشته است: «این غزل، غزلی عاشقانه است و در آن یکی از زیباترین پرده‌های نقاشی را که ذهن آدمی تواند خلق کند، پیش چشم خود می‌بینیم. در سه بیت آخر غزل تعبیرها عارفانه است امّا حال و هوای عاشقانه‌ی غزل را عوض نمی‌کند.» (همان، ۱۳۸)

استعلامی ابیات این غزل را با همین دید بررسی می‌کند و به شرح تک تک ابیات می‌پردازد. این نویسنده «او» را در مصراع «آن چه او ریخت به پیمانه‌ی ما نوشیدیم» ساقی ازل و محبوب ازلی دانسته است. (همان، ۱۳۹)

هرچند بعضی از تعبیرهای عارفانه در این غزل مدّنظر نویسنده بوده است، نکته در این جاست که وی یار آشفته زلف حافظ را شاهکار خلقت دانسته نه خالق مطلق و این به دلیل همان ابهامی است که در بیت چهارم به بعد در ساختار کلام حافظ پدیدار شده است. ابهامی که ناشی از مشخّص نبودن مرجع ضمیر است.

آنیمای[1] حافظ

پیش از برداشت خویش از این غزل لازم است که در شناخت آرکی تایپ[2] (سرنمون) آنیما نکاتی ذکر شود.

در شناخت آرکی تایپ‌های یونگ باید بدانیم که آرکی تایپ «الگوی اولیّه‌ای [است] که از آن رونویسی می‌شود، نوعی پیش نمونه (پروتوتیپ)[3] در اصطلاح عام، ایده‌ی مجرّد رده‌ی از امور است که نماینده‌ی نوعی‌ترین و اساسی‌ترین خصوصیات مشترک این رده باشد؛ بنابراین نوعی سرمشق و نمونه است. آرکی تایپ نیاکان گرا و جهانی است، محصول «ناخودآگاه جمعی»[4] و میراث نیاکان ماست.» (کادن، ۱۳۸۰، ۳۹)

آرکی تایپ (سرنمون) اصطلاحی محوری در روان‌شناسی یونگی است که «از واژه‌های یونانی arche به‌معنی «آغازین و نخستین» و Typos به معنی «نشان و الگو» ساخته شده است. یونگ گرایش به درک و تجربه‌ی زندگی به اسلوبی مقیّد به تاریخ گذشته‌ی نوع بشر را گرایشی آرکی تایپی نامیده به‌نظر او آرکی تایپ‌ها «پیشینی» و پیشاتجربی، و زاده‌ی نوعی شهودند... با این همه آرکی تایپ‌ها وجهه‌ای ناخودآگاه داشته و تنها به‌صورت بالقوه موجودیّت دارند، آرکی تایپ‌ها را باید با توجه به شرایط درنظر گرفت.» (پین، ۱۳۸۲، ۳۵۱)

آنیما یکی از آرکی تایپ‌های یونگی است و آن «از جمله آرکی تایپ‌های شخصیت یابنده است که به هنگام ایفای نقش در روان ما هویّتی انسان‌گونه می‌یابند... آنیما نماینده‌ی همه‌ی تجارب نخستین مرد از حضور زن... است.» (همان، ۳۵۱)

فون فرانتس[5] درباره‌ی آنیما (زنی درونی مرد) در فرآیند فردیت می‌نویسد: «عنصر مادینه تجسم گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است، همانند احساسات، خلق و خوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیّت عشق شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط با ناخودآگاه که اهمیتش از آنهای دیگر کمتر نیست.» (یونگ و همکاران، ۱۳۷۷، ۲۷۰)

---

1. Anima
2. Archetype
3. Prototype
4. Collective - Unconsciousness
5. M. L. Von Franz

آنیما پیچیده‌ترین آرکی تایپ‌هاست زیرا به اعتبار ذهن یونگ تصویر روح است، یونگ در معنای روح چنین می‌گوید «آنیما عامل زنده در انسان است که حیاتی مستقل داشته و خود حیات آفرین است. اگر به واسطه‌ی جنبش‌ها و افت و خیزهای روح نبود، بشر اسیر بزرگترین شهوات خود، یعنی بطالت و بیهودگی می‌شد و هرز می‌رفت. یونگ آنیما را به‌عنوان جنبه‌های مادینگی روان مردانه مطرح ساخته و اشاره می‌کند که «تصویر آنیما» غالباً با چهره‌ی زنان بازتاب می‌یابد. (در روان زنانه این صورت مثالی را آنیموس[1] می‌نامد) «آنیما» در این مفهوم بخش متقابل جنسی روان انسان است. تصویر جنس مخالف اوست که در ناخودآگاه فردی همچنین «ناخودآگاه جمعی» آن را با خود دارد. همانطور که یک ضرب‌المثل آلمانی می‌گوید، هر مردی حوّا را در درون خود دارد. به‌عبارت دیگر روان بشر دو جنسی است، اگرچه صفات روان‌شناختی جنس مخالف در هر یک از ما عموماً ناخودآگاهند لیکن خود را در رؤیاها یا «فرافکنی»[2] بر افراد مخالف محیط آشکار می‌سازند رخداد عشق به‌ویژه عشق با اولین نگاه را می‌توان دست کم با نظریه‌ی «آنیمای یونگ» توجیه کرد. ما تمایل داریم که از سوی جنس مخالف خود که صفات خویشتن‌های درونی خودمان را بازتاب می‌دهد، جذب گردیم. یونگ در ادبیّات چهره‌هایی از قبیل «هلن تروا»[3] و «بئاتریس»[4] «دانته»[5]، «حوّای» «میلتون»[6] و آن زن قهرمان اثر «اچ. رایدرها گارد»[7] را تجسّم انسانی «آنیما» می‌انگارد. اگر این را بپذیریم می‌توانیم بگوییم که هر شخصیت زنی که اهمیّت یا قدرتی غیرعادی بدو نسبت داده شده باشد، احتمالاً نمادی از «آنیما»ست.» (گورین و...، ۱۳۷۰، ۱۹۷)

به‌راستی آن پیرهن چاک کیست؟ تجلّی صوری حقیقت مطلق، موجودی زمینی، شاهکار خلقت یا تجسم «آنیما»ی حافظ؟ آن پیرهن چاکی که آشفته زلف، عرق کرده، خندان لب، مست، غزل‌خوان، صراحی در دست، با چشمانی مست، ریشخندکنان، نیمه شب بر بالین حافظ می‌نشیند او

1. Animus
2. Projection
3. Helen of Troy
4. Beatrice
5. Dante
6. Milton
7. H. Riderhoggard

را از خواب بیدار می‌کند و به او ساغر شب‌گیر می‌نوشاند و حافظ را در سرنوشت ازلی خود توبه‌شکن می‌کند. کیست؟ یک تابلو خیالی در عرصه هنرآفرینی حافظ یا بر بنیان انگاره‌های آرکی تایپی می‌توان «برحسب فهم گمانی داشت.» که این معشوق پیرهن چاک با این اهمیت و اقتدار و این «واقعیت به ظهور رسیده» (پالمر، ۱۳۸۲، ۲۷۲) از لابلای «ناخودآگاه جمعی» از ناخودآگاه حافظ در تجسّم «آنیما» سرزده و نیمه شبی در کنار او نشسته است.

نتیجه‌گیری

چنانکه در این جستار مشخص شد گروهی از شارحان این غزل، با تکیه بر دلالت‌های برون‌متنی و درون‌متنی یار پیرهن چاک حافظ را در محملی عرفانی به تجلّی صوری حقیقت به جهان تأویل بردند و پژوهشگری از همین رهگذر به بعضی از اصول برای دریافت شعر حافظ دست پیدا کرد. عدّه‌ای از شارحین به جنبه‌های ادبی این غزل پرداخته بودند. گروهی هم یار پیرهن چاک حافظ را در محمل معراجی زمینی تا حد یک «لولی وش قتّال وضع» به محمل معنایی نشاندند و گروهی هم او را زنی زیبا یا خدایی دل‌نشین قلمداد کردند و نویسندگان این جستار هم آن زلف آشفته‌ی پیرهن چاک را تجسم انسانی «آنیما»ی حافظ انگاشته و آن‌را عنصر مادینه‌ی حیات می دانند. علاوه بر افق فرهنگی شارحان و خوانندگان باید گفت که در درون ناخودآگاه این غزل جوهره‌ای است در شبکه ابهام معنایی که آن را تفسیرپذیر می‌کند. این جوهره راه را برای معنی‌ها، تفسیرها و تأویل‌های دیگر باز گذارده است. چه ابهام معنایی این غزل با توجه به آرای یونگ آن را در رده‌های هنرهای «دیده‌ورانه» جای می‌دهد که در این آثار «اصل بر راز ـ معنایی است، اثر انگار از ژرفای ناشناخته‌ی طبیعت یا روان آدمی بر می‌آید، گوهرش راز است و شیوه‌ی بیانش هرچه باشد به راز و رمزی و روش دیده‌ورانه استوار است.» (احمدی، ۱۳۷۵، ۳۷۴) در این گونه آثار، مدام این پرسش را مطرح می‌کنند که پس «معنایش چه بود؟» و «به دلیل همین منش باطنی است که نیازمند تفسیر، تأویل و توضیح بسیار می‌شوند.» (همان، ۳۷۵)

منابع و مآخذ

احمدی، بابک، (۱۳۸۳)، *تصاویر دنیای خیالی*، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، *حقیقت و زیبایی*، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن ۱*، تهران، نشر مرکز.

استعلامی، محمد، (۱۳۸۲)، *درس حافظ*، جلد اول، تهران، سخن.

اکبرآبادی، بدرالدین، (۱۳۶۲)، *بدرالشروح*، تهران، امین.

بقلی شیرازی، روزبهان، (۱۳۶۰)، *شرح شطحیات*، چاپ دوم، تهران، طهوری، ناشر زبان و فرهنگ ایران.

پالمر، ریچارد، (۱۳۸۲)، *علم هرمنوتیک*، ترجمه‌ی محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ دوم، تهران، هرمس.

پرهام، مهدی،(۱۳۷۹)، *حافظ و قرن بیست و یکم*، تهران، شالوده.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۵)، *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۲)، *گمشده ی لب دریا*، تهران، سخن.

پین، مایکل و همکاران، (۱۳۸۲)، *فرهنگ و اندیشه‌ی انتقادی از روشنگری تا پسا مدرنیته*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۶۲)، *دیوان*، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.

ختمی لاهوری، عبدالرّحمن، (۱۳۷۸)، *شرح عرفانی غزل‌های حافظ*، مجلد اول، به تصحیح بهاءالدین خرمشاهی و همکاران، چاپ سوم، تهران، قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۷۳)، *حافظ*، تهران، طرح نو.

خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۷۲)، *حافظ‌نامه*، بخش اول، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی و انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۷۴)، *ذهن و زبان حافظ*، چاپ پنجم، تهران، معین.

دشتی، علی، (۱۳۸۰)، *نقشی از حافظ*، چاپ دوم، تهران، اساطیر.

سعادت‌پرور، علی، (۱۳۸۰)، *جمال آفتاب و آفتاب هر نظر*، جلد اول، تهران، احیاء کتاب.

سلدن، رامان و همکار، (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*، چاپ دوم، تهران، طرح نو.

سودی بسنوی، محمد، (۱۳۸۱)، *شرح سودی بر حافظ (۱)*، ترجمه‌ی عصمت ستارزاده، چاپ ششم، تهران، زربن و انتشارات نگاه.

کادن، جی، ای. (۱۳۸۰)، *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، نشر شادگان.

گورین، ویلفرد. ال و همکاران، (۱۳۷۰)، *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه‌ی زهرا میهن‌خواه، تهران، اطلاعات.

هروی، حسینعلی، (۱۳۷۶)، *شرح غزل‌های حافظ*، مجلد اول، تهران، نشر نو.

یونگ، کارل گوستاو و همکاران، (۱۳۷۷)، *انسان و سمبولهایش*، ترجمه‌ی محمود سلطانیه، تهران، جامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی