Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Conceptual Metaphors of Animism and Fluidity in Hypocrisy (*riyā* and *sālūs*) in Hafez's Ghazals: A Cultural Approach

Zeinab Kalantari[1]✉ , **Ali Akbar Bagheri Khalili**[2] , **Shahram Ahmadi**[3] , **Masoud Rouhani**[4]

1. PhD. Student in Persian Language and Literature,University of Mazandaran, Babolsar, Iran. Email: z.kalantari05@umail.umz.ac.ir
2. Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. Email: aabagheri@umz.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. Email: sh.ahmadi@umz.ac.ir
4. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran . Email: sh.ahmadi@umz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 14 April 2025
Received in revised form 06 May 2025
Accepted 10 June 2025
Published online 01 July 2025

Keywords:
Conceptual metaphor, Animism, Fluidity, Cultural approach, Hypocrisy (*riyā* and *sālūs*), Hafez Shirazi.

ABSTRACT

Conceptual metaphor and image schemas, first introduced within cognitive semantics, provide insight into how human beings structure thought and articulate abstract notions. In conceptual metaphor theory, both the conceptual system and the patterns of metaphorization are of central importance. In this study, hypocrisy is often metaphorically represented through power schemas involving counterforce and the dynamics of obstruction and its removal.

The results show that Hafez consistently conceptualizes hypocrisy as destructive, and his unrelenting struggle to eliminate it is rooted in his mystical outlook as well as his cultural context. Hypocrisy is represented as a rebellious human being, a foul odor or noxious plant, and as wine. These metaphors reflect his rejection of false piety and devotion to sincerity. They also narrate his lived experiences in Fars while voicing the broader psychological longing of Iranians across history.

Cite this article: Kalantari, Z., & et al. (2025)., Conceptual Metaphors of Animism and Fluidity in Hypocrisy (riyā and sālūs) in Hafez's Ghazals: A Cultural Approach. *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (1). 141-161. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.13220.1706

© The Author(s)
Publisher: University of Qom
DOI: 10.22091/jls.2025.13220.1706

Introduction

From the perspective of conceptual metaphor theory, metaphor is not merely ornamental but a cognitive phenomenon rooted in thought. Hafez's ghazals are a rich repository of literary strategies, and within them *riyā* (hypocrisy) and *sālūs* (dissimulation) stand out as terms he persistently critiques.

This study examines the cultural roots and metaphorical structures of these concepts. Its importance may be considered in three ways. First, culturally, literature functions as a symbolic mirror of society, and metaphors in poetry reflect cultural experience. Second, the aesthetic dimension highlights the creative strategies through which Hafez conceptualizes hypocrisy, showing how beauty and critique are inseparable. Third, the cognitive dimension situates these metaphors within cultural contexts, clarifying their intellectual and social functions.

Materials and Methods

The study follows a descriptive–analytical approach. Units of analysis are verses containing *riyā* and *sālūs*, as well as related terms such as *tazvīr* (duplicity) and *nefāq* (dissension). Data were collected through library sources and examined via cognitive metaphor theory.

Research Findings

Lakoff and Johnson (1980) argue that "our ordinary conceptual system, in terms of which we think and act, is fundamentally metaphorical in nature." A conceptual metaphor consists of a source domain, a target domain, and the systematic correspondences—or mappings—that link them. The target domain includes abstract concepts, while the source domain relies on concrete experiences. Mapping refers to the structured correspondences that project elements of the source onto the target. Conceptual metaphors thus ground abstract thought in embodied experience.

Discussion of Results and Conclusion

The metaphors of hypocrisy (*riyā*) and dissimulation (*sālūs*) are here analyzed in terms of animism and fluidity, two ontological subtypes.

Animism manifests in two forms:

1. Human imagery
   Schema: *"Dissimulation is a rebellious human."*

Bind your heart to wine so that, like a man,
You may break the neck of hypocrisy and false piety.
(*Hafez, 2023: 478/5*)

Here, dissimulation as an abstract concept is mapped onto the human being, granting it vitality and moral agency.

2. Vegetal imagery
   Schema: *"Hypocrisy is a foul odor or a noxious plant."*

I delight my soul's breath with fragrant wine,
For from the ascetic's cloak I smelled hypocrisy.
(*Hafez, 2023: 243/3*)

Hypocrisy is conceptualized through the sensory experience of odor. While this could fall under the macro-metaphor *"hypocrisy is a living entity,"* this study interprets it specifically as vegetal imagery.

Fluidity represents hypocrisy as a liquid:

Schema: *"Hypocrisy is wine."*

From the monastery Hafez turns to the tavern—
Perhaps he sobered from the intoxication of piety and hypocrisy.
(*Hafez, 2023: 175/8*)

Here, asceticism and hypocrisy are mapped onto wine, associated with intoxication and loss of clarity.

Animism, as a type of ontological metaphor, appears in Hafez's ghazals through two schemas: human imagery (*"hypocrisy is a rebellious person"*) and vegetal imagery (*"hypocrisy is a foul odor or plant"*). Fluidity emerges in the schema *"hypocrisy is wine."* These lead to the macro-metaphor *"hypocrisy is a destroyer."*

In epic, social, biological, and mystical contexts, hypocrisy becomes a symbol of tyranny, corruption, egotism, and a barrier to truth. Employing a power schema of counterforce and obstruction, Hafez portrays hypocrisy as the destroyer of sincerity and love. His poetic struggle reflects both his cultural experience and the collective psyche of the Iranian people.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

تحلیل استعارهٔ مفهومی جاندار و سیال‌انگاری ریا و سالوس با رویکرد فرهنگی در غزلیات حافظ شیرازی

زینب کلانتری[1]، علی اکبر باقری خلیلی[2]، شهرام احمدی[3] و مسعود روحانی[4]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: z.kalantari05@umail.umz.ac.ir
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: aabagheri@umz.ac.ir
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: sh.ahmadi@umz.ac.ir
۴. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: m.rouhani@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰

کلیدواژه‌ها:
استعارهٔ مفهومی، جاندارانگاری، سیال‌انگاری، رویکرد فرهنگی، ریا و سالوس، حافظ شیرازی.

چکیده

زبان وسیله‌ای برای برقراری ارتباط و تبادل اطلاعات است که به منظور پی‌بردن به افکار و آرای ذهن انسان دارای اهمیت است. با تکامل زبان و ظهور زبان‌شناسی، شاخه‌ای با نام زبان‌شناسی شناختی شکل گرفت و در یکی از حوزه‌های مطالعاتی آن یعنی معنی‌شناسی شناختی که ارتباط میان تجربهٔ انسان، نظام مفاهیم و ساختار معنایی زبان را بررسی می‌کند، استعارهٔ مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری مطرح شد. در استعارهٔ مفهومی که از دو حوزهٔ مبدأ و مقصد و با تمرکز بر نگاشت‌ها پدیدار می‌گردد، نظام مفهومی ما و الگوهای استعاره‌سازی دارای اهمیت هستند. این الگوها که از حوزه‌های مختلفی چون تاریخ، اسطوره، دین و عرفان برخاسته‌اند و می‌توان تحت عنوان فرهنگ از آنها یاد کرد، خاستگاه استعارهٔ مفهومی به شمار می‌آیند. روش این پژوهش توصیفی تحلیلی است و استعارهٔ مفهومی جاندار و سیال‌انگاری ریا و سالوس را در غزلیات حافظ با رویکرد فرهنگی بررسی کرده است. عمده‌ترین نتیجهٔ آن، دست‌یابی به کلان استعارهٔ «ریا، نابودگر است» بوده، زیرا حافظ ریا را با پدیده‌هایی مفهوم‌سازی کرده که بی‌اعتباری، بی‌حاصلی و نابودی را درپی دارد. استعاره‌پردازی ریا اغلب با طرح‌وارهٔ قدرتی از نوع نیروی متقابل و ایجاد و رفع مانع انجام می‌گیرد که به لحاظ فرهنگی، سازگار با شرایط و آداب سلوک عرفانی است. نابودگرانگاری ریا و مبارزهٔ بی‌امان حافظ برای ریشه‌کن کردن آن، محصولِ تجربیات فرهنگی اوست. بعضی از این تجربیات، مثل ریا به مثابهٔ انسان سرکش، بوی بد و شراب به سبب بازتاب نفرت از ریا و عشق به صداقت، روایتگر تجربیات درون‌فرهنگی حافظ در فارس و در سطح وسیع‌تر، روایتگر آرزوی روانِ جمعی ایرانیان در طول تاریخ است.

استناد: کلانتری، زینب و دیگران. (۱۴۰۴). «تحلیل استعارهٔ مفهومی جاندار و سیال‌انگاری ریا و سالوس با رویکرد فرهنگی در غزلیات حافظ شیرازی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۷. صص: ۱۶۱-۱۴۱. https://doi.org/10.22091/jls.2025.13220.1706

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

استعاره از دیدگاه نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، امری شناختی است که ریشه در ذهن و تفکر انسان دارد و در فرایند مفهوم‌سازی به‌منظور شناخت حوزه‌ها و مفاهیم انتزاعی به‌کارمی‌رود. این پدیده محدود به کلام ادبی و سطح واژگانی نیست بلکه امری فراگیر است؛ چنانکه می‌توان نظام مفهومی ذهن انسان را استعاری دانست که بر پایهٔ دو حوزهٔ مبدأ و مقصد و با تمرکز بر نگاشت‌ها پدیدار می‌گردد.

یکی از موضوعات مهم در استعارهٔ مفهومی، نظام مفهومی ما و الگوهای استعاری‌سازی است. چیستی این الگوها دقیقاً روشن نیست و از حوزه‌های مختلفی چون تاریخ، اسطوره، حماسه، باورهای دینی و عرفانی برمی‌خیزند. شاید بتوان از تمامی این حوزه‌ها تحت عنوان فرهنگ یادکرد. زیرا فرهنگ را فهم مشترک افراد نسبت به موضوعات حقیقی، مصنوعات دست انسان، نهادها، تجربیات، اعمال و برخی از مشخصات انسانی که افراد از آنها استفاده می‌کنند، دانسته‌اند. اگرچه فرهنگ‌ها یکی از مهم‌ترین خاستگاه استعاره و طرح‌واره‌های تصویری به شمار می‌آیند اما بدون تردید مفاهیم و اهداف شناختی استعاره‌های فرهنگی در فرهنگ‌های مختلف، متفاوت است. تفاوت بین استعاره‌های وقت طلا است، وقت غنیمت است و دم/وقت حاصل حیات است که هر سه مربوط به زمان و گذر زمان هستند، بیانگر نگاه فرهنگی و نوع زندگی مردم در ادوار مختلف است. لیکاف و جانسون و به‌ویژه زولتان کوچش[1] به پیروی از آن دو به بحث در بارهٔ استعاره و فرهنگ و تأثیر فرهنگ در استعاره‌سازی پرداخته‌اند. البته در این رویکرد استعاره را در گسترهٔ تنوع فرهنگی هم می‌توان بررسی کرد که خود به دو گونه تقسیم می‌شود: الف) بینافرهنگی، ب) درون‌فرهنگی.

حافظ شیرازی شهرت عمدهٔ خود را مرهون هنر شاعرانهٔ خویش است تا دیگر جنبه‌های شخصیتی. غزلیاتش کانون شگردهای ادبی است، چنانکه واژه‌های کلیدی و موضوعات بنیادی آن، قابلیت ویژه‌ای برای پژوهش‌های زبان‌شناسیِ شناختی به خصوص بر پایهٔ استعارهٔ مفهومی را دارند. ریا و سالوس از واژه‌های کلیدی دیوان حافظ و از صفات و رفتار نکوهیده‌ای است که خواجه در سراسر دیوان به مبارزه با آن برخاسته است. این پژوهش درصدد است تا خاستگاه‌ها و پیوندهای فرهنگی استعاره‌های مفهومیِ ریا و سالوس را در غزلیات حافظ تحلیل نماید. اینکه عوامل و دلایل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی شکل‌گیری آنها چه بوده و اهداف شناختی و معرفتی‌شان در چیست. اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر را حداقل از سه دیدگاه می‌توان مورد توجه قرارداد: الف) جلوهٔ فرهنگی ادبیات: این پژوهش بیشتر بر دیدگاه کوچش تکیه دارد و او معتقد است ادبیات جلوه‌ای تمثیلی از فرهنگ است و استعاره در ادبیات و در اغلب آثار نویسندگان و شعرای خلّاق به‌چشم می‌خورد (۱۳۹۴، ۱۸ـ۱۷). ب) زیبایی‌شناختی: کوشش خواهدشد تا جنبه‌های هنری و خلّاقانهٔ حافظ در مفهوم سازی ریا و سالوس از نظر ساختاری تبیین شود. پ) معرفتی و شناختی: سعی بر این است تا زمینه‌های فرهنگی و اهداف معرفتی شکل‌گیری آنها تشریح گردد.

۲) پرسش‌های پژوهش

۱) خاستگاه‌ها و اهداف فرهنگی جاندارانگاری و سیال‌انگاری ریا و سالوس در غزلیات حافظ چیست؟

---

1. Zoltan Covecses

۲) استعارۀ ریا و سالوس در غزلیات حافظ با کدام جانداران و سیالات مفهوم‌سازی می‌شود؟

۳) روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی تحلیلی و واحد تحلیل، بیت‌های مرتبط با ریا و سالوس و واژه‌های هم‌معنا با آن مثل تزویر و نفاق است. روش جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است.

۴) پیشینۀ پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته، پژوهش مستقلی دربارۀ تحلیل استعارۀ مفهومی جاندار و سیال‌انگاری ریا در غزلیات حافظ با رویکرد فرهنگی انجام نشده اما پژوهش‌هایی در مورد ریا انجام گرفته است. حصارکی (۱۴۰۱) با تمرکز بر مفاهیم و ارزش‌های اخلاقی و تأثیرپذیری حافظ از قرآن و آموزه‌های دینی، ریا و اخلاص را در اشعار حافظ از منظر آیات و احادیث بررسی کرده است. حسن‌لی (۱۳۹۷) آرایۀ محتمل‌الضدین را به عنوان گونه‌ای از ابهام هنری و سخنی دو پهلو در غزلیات حافظ بررسی کرده و بر آن است که حافظ هرچند خود همواره با ریا می‌ستیزد و پنهان‌کاری را نکوهش می‌کند اما خود او نیز زیر فشارهای اجتماعی ناگزیر می‌شود پنهان‌کاری کند و ریا بورزد. شمشیری؛ بهروزی و ماندنی (۱۳۹۵) معتقدند ریا به‌مثابۀ خطرناک‌ترین رویداد انسانی، سبب شکسته‌شدن مرزهای اخلاقی می‌گردد و جامعه را از سعادت دور می‌کند. مبارزه با ریاکاری، مهم‌ترین پیام اجتماعی حافظ و ناآگاهی افراد، نامأنوس‌بودن با کلام خدا، بی‌بهره‌بودن از عشق و محبت و عدم خلوص از علل ریاورزی در جامعه هستند.

۵) مبانی نظری

۵ـ۱) استعارۀ مفهومی

استعاره را از دو دیدگاه بررسی کرده‌اند، یکی دیدگاه سنّتی که آن را ابزاری بلاغی برای زیبایی‌شناسی کلام ادبی می‌داند و دیگری، دیدگاه زبان‌شناسی شناختی که استعاره را امری شناختی و محصول ذهن و تفکر انسان می‌شناسد. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) بر این باورند که «نظام مفهومی معمول ما که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً استعاری دارد» (۱۴۰۱: ۱۳). استعارۀ مفهومی دارای ویژگی‌هایی است که مهم‌ترین آنها عبارتند از: افکار تا حد زیادی ناخودآگاه هستند، چنانکه ما تسلّطی بر آن نداریم؛ مفاهیم انتزاعی عمدتاً استعاری هستند به‌طوری‌که اکثر حقایق غیرفیزیکی، مانند مفاهیم فرهنگی، سیاسی، اجتماعی به‌کمک حقایق فیزیکی و تجربیات مادّی درک می‌شوند؛ ذهن تجسّمی است، بدین معنا که مفاهیم چه مستقیم و چه غیرمستقیم، معانی خود را از طریق تجارب جسمی حرکتی به‌دست می‌آورند (کوچش، ۱۳۹۴: ۲۷).

زبان‌شناسان شناختی بر این عقیده‌اند که «استعارۀ مفهومی از یک حوزۀ مبدأ، یک حوزۀ مقصد و نیز از مجموعه انطباق‌های میان آن دو تشکیل» می‌شود (کوچش، ۱۳۹۸: ۳۶). حوزۀ مقصد، مفاهیم انتزاعی و ذهنی را شامل می‌شود که برای شناخت و درک آن از حوزۀ مبدأ که اموری آشنا و عینی هستند، کمک گرفته می‌شود. در تعریف انطباق یا نگاشت گفته‌اند «مجموعه‌ای از تناظرهای نظام‌مند میان مبدأ و مقصد وجود دارند که عناصر مفهومی سازه‌ای حوزۀ ب (مبدأ) را بر عناصر سازه‌ای حوزۀ الف (مقصد) منطبق می‌کنند. به این تناظرهای مفهومی، انطباق گفته‌می‌شود» (کوچش، ۱۳۹۳: ۲۲ـ۲۰) و استعارۀ مفهومی بر انطباق استوار است.

۵ـ۱ـ۱) انواع استعارهٔ مفهومی

پژوهشگران دیگری نیز بعد از لیکاف و جانسون برای توسعه و تعمیق استعارهٔ مفهومی اهتمام ورزیده و بر انواع آن افزوده‌اند. «لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) استعاره‌های مفهومی را با توجه به ویژگی‌های حوزهٔ مبدأ در سه طبقه قراردادند: ساختی، جهتی و هستی‌شناختی. سپس لیکاف و ترنر طبقهٔ دیگری را تحت عنوان استعاره‌های تصویری به این طبقه افزودند و کوچش از کلان استعاره‌ها به عنوان پنجمین طبقهٔ استعاره‌های مفهومی نام برد» (یگانه و افراشی، ۱۳۹۵: ۹۸). با توجه به اینکه پژوهش حاضر به جاندار و سیال‌انگاری به عنوان دو نوع از انواع استعارهٔ هستی‌شناختی اختصاص دارد، از ورود به دیگر انواع استعارهٔ مفهومی خودداری شده‌است.

۵ـ۱ـ۱ـ۱) استعارهٔ هستی‌شناختی

استعارهٔ هستی‌شناختی به معنای دیدن پدیده‌ها، رخدادها و تصورات ذهنی در قالب یک جاندار یا مایع و مادّه است. لیکاف و جانسون انواع استعارهٔ هستی‌شناختی را به سه دستهٔ شیء، ظرف و تشخیص تقسیم کرده‌اند (۱۴۰۱: ۶۱ـ۴۹) و کوچش نیز بر این عقیده است که ما براساس استعارهٔ هستی‌شناختی «تجربه‌های‌مان را در قالب اشیا، اجسام و ظروف درک می‌کنیم» (۱۳۹۳: ۶۴). باری، استعارهٔ هستی‌شناختی را به چهار دسته تقسیم می‌کنند: جاندارانگاری، سیال‌انگاری، شیءانگاری و تجریدانگاری. استعاره‌های هستی‌شناختی «در مقایسه با استعاره‌های ساختاری، حاوی ساختارهای شناختی کم‌تری هستند اما وظیفهٔشان این است که به مقوله‌های کلی مفاهیم حوزهٔ مقصد، حالت‌هایی هستی‌شناسانه و بدون پرداختن به جزئیات اعطا نمایند» (Lakoff & Johnsen, 2003: 168)

جاندارانگاری و سیال‌انگاری ابزاری استعاری برای مفهوم‌سازی پدیده‌های ذهنی در قالب جانداران و مایعات هستند. در این شیوه امور انتزاعی به عنوان حوزهٔ مقصد به‌وسیلهٔ پدیده‌های جاندار و سیال در حوزهٔ مبدأ، جنبهٔ عینی و محسوس می‌یابند تا قابل فهم شوند.

۵ـ۲) رویکرد فرهنگی

فرهنگ به معنای دانش مشترک بشری است که غالباً به صورت استعاری در زبان پدیدار می‌گردد و آثار ادبی یکی از مهم‌ترین جلوه‌گاه‌های فرهنگ هر ملت است. فرهنگ‌ها به دلیل تفاوت جوامع بشری غالباً متفاوت از یکدیگر و در پاره‌ای موارد نیز مشترک‌اند. نمودها و تجربه‌های فرهنگی در بافت‌های مختلف، مفاهیم متفاوتی را بازگو می‌کنند و مراد از رویکرد فرهنگی به استعاره‌های هستی‌شناختی بررسی مؤلفه‌های فرهنگی در بافت‌هایی مانند فیزیکی، دینی، عرفانی، اجتماعی، سیاسی، ارتباطی و نظایر آنهاست.

۶) بحث و بررسی

تحلیل‌های فرهنگی با تمرکز بر بافت‌ها، زمینه‌ها و مناسبات میان آنها، به شرح زیر مورد توجه قرارگرفتند. با توجه به اینکه هریک از مصادیق ریا، مقتضی پاره‌ای از بافت‌ها و نه همهٔ آنها بوده، تحلیل‌های شناختی با رویکرد فرهنگی نیز در پاره‌ای از موارد به دلیل بافت‌های متفاوت، متمایز از یکدیگرند.

۶ـ۱) جاندارانگاری

جاندارانگاری یکی از انواع استعارهٔ هستی‌شناختی است. ریا و سالوس به‌مثابهٔ پدیده‌ای جاندار در غزلیات حافظ در دو مقوله انسان‌انگاری و گیاه‌انگاری مورد بررسی قرارگرفته است.

۶ـ۱ـ۱) انسان‌انگاری

گونهٔ اول از استعارهٔ جاندارانگاریِ ریا و سالوس، انسان‌انگاری است:

طرح‌وارهٔ سالوس، انسان (سرکش) است:

دل بـــه مـــی دربنـــد تـــا مردانـــه‌وار گـــردن ســـالوس و تقـــوی بشـــکنی

(حافظ، ۱۴۰۲: ۵/۴۷۸)

سالوس در اشعار حافظ هم در جایگاه صفت، به‌معنای مردم چرب‌زبان، ظاهرنما، ریاکار و ریایی به‌کاررفته و هم در جایگاه اسم به‌معنای ریا «...تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود» (همان: ۱/۲۲۷). در این پژوهش سالوس در هر دو معنای اسمی و وصفی مورد توجه قرارگرفته و به عنوان پدیدهٔ ذهنی در حوزهٔ مقصد با انسان به عنوان پدیدهٔ جاندار در حوزهٔ مبدأ یکی انگاشته شده است. سپس از اعضای بدن انسان، گردن را به وام گرفته و به اصطلاح ادب، به شکل استعارهٔ مکنیه درآمده است. سطوح سه‌گانهٔ آن عبارتند از: الف) سطح شامل: جاندار؛ ب) سطح پایه: انسان؛ پ) سطح مشمول: انسان سرکش. محورهای تحلیل شناختی آن را می‌توان به قرار ذیل ذکر کرد:

الف) یکی از بافت‌های مناسب با طرح‌وارهٔ فوق، **بافت حماسی** است. طرح‌وارهٔ تصویری سالوس، انسان (سرکش) است، از نوع قدرتی است. جانسون دربارهٔ این طرح‌واره می‌گوید: «شرایطی را در نظر بگیرید که در برابر حرکت، نیروی مقاومت یا سدی قرار گرفته باشد. انسان برحسب تجربیات خود، امکانات مختلفی را در برخورد با چنین سدی تجربه کرده و قدرت خود را در برخورد با چنین سدی آزموده است. به این ترتیب، طرح‌واره‌ای انتزاعی از این برخورد فیزیکی در ذهن خود پدید آورده و این ویژگی را به پدیده‌هایی نسبت می‌دهد که از چنین ویژگی‌ای برخوردار نیستند. جانسون این طرح‌واره را طرح‌وارهٔ قدرتی نامیده و انواع مختلف آن را برشمرده است» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۷۶).

اولین نوع طرح‌وارهٔ قدرتی آن است که در مسیر حرکت، سدی ایجاد شده باشد که نتوان از آن گذشت و حرکت قطع شود. دومین نوع آن است که در مسیر حرکت سدی به‌وجود آمده باشد و سه حالت مختلف را پیش روی ما قراردهد: نخست اینکه مسیر را تغییر دهد اما این تغییر مسیر به گذر از آن سد منجر شود؛ دوم اینکه انسان بتواند از کنار سد بگذرد و راهش را ادامه دهد و سوم آنکه انسان با قدرت از آن سد عبور کند. سومین نوع طرح‌وارهٔ قدرتی آن است که انسان بتواند سد مذکور را از مسیر حرکت خود بردارد و به حرکت ادامه دهد (گلفام و اعلایی، ۱۳۸۷: ۸۷ـ۷۸). اوانز و گرین طرح‌وارهٔ قدرتی را کامل‌تر کرده و بر این عقیده‌اند که طرح‌وارهٔ قدرتی به‌گونه‌های مختلفی امکان وقوع می‌یابد که هفت طرح‌وارهٔ مهم آن عبارتند از: اجبار، ایجاد مانع (انسداد)، رفع مانع (مهار)، نیروی متقابل، انحراف جهت، توانایی و مقاومت (Evans & Green, 2006: 187-189 و آریان‌فر، ۱۳۸۵: ۱۴۳ـ۱۳۸).

طرح‌وارهٔ قدرتی به کار رفته در این بیت از نوع نیروی متقابل است که بر برخورد فیزیکی دو نیروی رو در رو متمرکز است، چنانکه مفهوم سالوس به عنوان هویتی دارای قدرت در مقابل اخلاص/ صداقت/عشق قرار می‌گیرد و حریف او قلمداد می‌شود. اگر از یک طرف، مِی را در تقابل با سالوس، نماد اخلاص و صداقت فرض کنیم و از آن

توسعاً عشق را که اخلاص و صداقت از عناصر الزامی‌اش است، اراده نماییم و از طرف دیگر، مرکز فرماندهی سالوس و ریا را که همواره در تقابل با اخلاص/ صداقت/عشق است، عقل بدانیم، در این صورت، عناصر بیت در بافت فیزیکی، نبرد بین عقل و عشق را تداعی می‌کنند و می‌توان آن را در قالب طرح‌وارهٔ قدرتی **عشق، میدان جنگ است** مفهوم‌سازی کرد. هم‌نشینی نشانه‌های صریح دل، مردانه‌وار، گردن سالوس و شکستن مؤید طرح‌وارهٔ مذکورند. در این حالت می‌توان اخلاص و صداقت را سرباز عشق و سالوس و تقوا را سرباز عقل دانست که با یکدیگر در نبردند. سلاح صداقت، میِ از خودبی‌خودی و سلاح سالوس، فریب و هوشیاری است. بنابراین از نظر حافظ، اخلاص و صداقت با سلاح یکرنگی در نبردی رو در رو می‌تواند گردن سالوس رنگارنگ و فریبکار را بشکند و به زانو درآورد.

ب) در **بافت اجتماعی**، علاوه بر طرح‌واره‌های قدرتی، کنایهٔ «گردن کسی را خرد کردن (شکستن، به‌معنای) به شدیدترین نوع او را تنبیه‌کردن» (انوری، ۱۳۸۳: ذیل گردن کسی را خردکردن)، مجال فراخ‌تری را برای تحلیل جامعه‌شناختی فراهم می‌آورد. می‌توان سالوس را در ترکیب گردن سالوس، کاربرد اسم به‌جای صفت فرض‌کرده، اهل سالوس یا سالوسیان را اراده نمود. بدین ترتیب، همسان‌انگاری گردن سالوس با گردن مبارزالدّین محمّد، یکی از تأویل‌های محتمل است. مبارزالدّین، امیر متشرع و متعصب شیراز در امر به معروف و نهی از منکر چنان پافشاری می‌کرد که مردم شیراز او را به لقب طنزآمیز محتسب مفتخر نمودند. حافظ در دو بیتی:

شاه غازی، خسرو گیتی ستان — آن‌که از شمشیر او خون می‌چکید
سروران را بی‌سبب می‌کرد حبس — گردنان را بی‌خطر سر می‌برید

(حافظ، ۱۴۰۲، قطعات: ۱۴/ ۸ و ۵)

«با اشاره‌ای هنرمندانه به گردن بریدن بی‌محابای انسان‌ها توسط وی، پیامد عبرت‌انگیز این کنش شنیع امیرمبارزالدین را با مخاطب درمیان می‌گذارد» (کشاورز بیضایی، ۱۴۰۱: ۸۲). عده‌ای از پژوهشگران معتقدند برخی از ابیاتی‌که در غزلیات حافظ در ارتباط با جام و مِی سروده شده، زمینهٔ سیاسی دارند. «حافظ در این ابیات، جام و مترادفات آن را در تقابل با زاهد، شیخ، مسجد، محتسب و... قرار می‌دهد و با جام، رند، پیرمغان و میخانه، نظامی تأسیس می‌کند تا به‌کمک آن به مبارزه با استبداد عصر خود بپردازد» (حسن‌رضایی، ۱۳۹۹: ۱۴۶).

همچنین حافظ با کاربرد کنایهٔ «دل به چیزی دادن (به‌معنای) با اشتیاق و جدّیت به آن پرداختن» (انوری، ۱۳۸۳: ذیل دل به چیزی دادن)، ضمن برتری دادن می‌خوارگی بر ریاکاری، خواستار نابودی و ریشه‌کنی ریا است و با کاربرد قید مردانه‌وار، ریاکاری را به دور از مروّت و مردانگی می‌داند. با توجه به بیت ۵/۴۷۸، می‌توان گفت که دل به مِی بستن، بیانگر این است که «جام باده و باده در شعر حافظ، گذشته از معنی گهگاه عرفانی آن، می‌تواند رمز عیش و شادی و هر لذّت زمینیِ مربوط به بُعد جسمانی و مادی انسان و در عین حال دور از ناشایستگی هم باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۸).

بنابراین حافظ در **بافت اجتماعی** با تکیه بر اوضاع نابه‌سامان زمانه و با کنایه و تعریض به اعمال خشونت‌آمیز امیرمبارزالدّین، به کمک استعاره‌های هستی‌شناختی و ساختاری برای محسوس‌سازی و عینیّت‌بخشی سالوس، آن را به انسان یا دشمن سرکشی همانند کرده که با ارادهٔ معطوف به اخلاص و صداقت باید رو در رو با او جنگید، گردنش را شکست و خوار و خفیفش کرد. این انگاره را می‌توان در تحریض مردم به مقابله با محتسب شهر، مبارزالدّین محمد هم جایز دانست و چنین توجیه کرد که با توجه به **بافت فیزیکی** ازآنجایی‌که حافظ با صراحت از رفتارهای نادرست و

ناشایست امیر مبارزالدّین انتقاد نکرده، با مفهوم‌سازی سالوس و ریا که یکی از رفتارهای ناشایست اوست، مجازات و برکناری او را می‌جوید.

۶ـ۱ـ۲) گیاه‌انگاری

گونهٔ دوم از استعارهٔ جاندارانگاری ریا و سالوس، گیاه‌انگاری است:

طرح‌وارهٔ ریا، بو/گیاه بدبو است:

الف)

خوش می‌کنم به بادهٔ مشکین مشام جان کز دلق‌پوش صومعه بوی ریا شنید

(حافظ، ۱۴۰۲: ۳/۲۴۳)

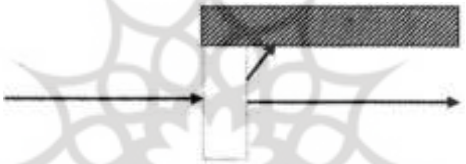
ریا به عنوان پدیدهٔ ذهنی در حوزهٔ مقصد با بوی در حوزهٔ مبدأ مفهوم‌سازی شده است. می‌توان کلان استعارهٔ ریا، جاندار است را در نظر گرفت و بو را به گیاه یا حیوان منسوب کرد اما در این پژوهش حسب عرف به گیاه نسبت داده شد: ریا، بو/گیاه بدبو است. سطوح سه‌گانهٔ آن چنین است: الف) سطح شامل: جاندار؛ ب) سطح پایه: گیاه؛ ج) سطح مشمول: بوییدنی. محورهای تحلیل شناختی آن عبارتند از:

الف) به لحاظ **زیست‌شناختی و فیزیولوژیکی** یکی از حواس پنج‌گانه، حس بویایی است. با بوییدن بوی خوش، حال خوبی به انسان دست می‌دهد و شاداب می‌شود و بالعکس با بوهای بد، حال بدی عارضش می‌گردد. پژوهشگران دربارهٔ اهمیّت بوی خوش معتقدند «استفاده از عطرها برای درمان و ایجاد احساسات خوب کاربرد دارد. حس بویایی بر سمت راست مغز بدن انسان که عواطف، حافظه و خلاقیت را کنترل می‌کند، تأثیر مثبت دارد. امروزه از آروماتراپی روغن‌های معطر و رایحهٔ آن برای درمان مشکلات فیزیکی، عاطفی و ایجاد تعادل هورمونی بدن استفاده می‌شود. نظریهٔ آروماتراپی بیان می‌کند که استفاده از اسانس‌های اساسی به تقویت سیستم ایمنی بدن هنگام استنشاق کمک می‌کنند. بوهای شیرین نیز بر خلق و خوی افراد تأثیر می‌گذارند و می‌توانند به عنوان یک نوع روان‌درمانی مورد استفاده قرارگیرند» (فلاح، ۱۴۰۲:پایگاه skanet.ir/blog). حافظ در بیت فوق، دلیل اینکه چرا مشام جان خویش را با بادهٔ خوشبو/مشکین، خوش و آرام می‌گرداند، در مصراع دوم آورده است. دلیلش رسیدن بوی ناخوش ریا به مشام اوست. از این‌رو، با بهره‌گیری از حس بویایی به مفهوم‌سازی استعاری ریا پرداخته و خاصیّت بهداشتی و معنوی بوی‌خوشِ بادهٔ مشکین را بیان نموده است.

ب) بافت عرفانی اجتماعی و هویت جمعی و فردی گویای این است که عطر و بو می‌تواند کارکردهای نظافت شخصی، هویت‌بخشی، انگیزش احساسات، تجمل‌گرایی و رایحه‌درمانی داشته باشد. بو به لحاظ تاریخی همواره مظهر فرهنگ، سنّت و شخصیت بوده و در مراسم دینی و مذهبی، جشن و سرور و ماتم و عزا استفاده می‌شده است. تجربهٔ بشری حکایت از آن دارد که ملل مختلف بیشتر از بوها و عطرهای خوشِ ملّی خویش که هویت‌بخش آنان بوده، برای خلقِ انرژی مثبت و حالات معنوی و دفع بوی بد و انرژی منفی استفاده می‌کردند، مثلاً فرهنگ‌های خاورمیانه‌ای بیشتر به بوی عود و مشک تمایل داشته و دارند. در ایران به‌ویژه در ادب فارسی، غالباً از مشک، عنبر، عود، صندل و گلاب و نظایر آن سخن رفته است. «مشک را که به پهلوی mušk می‌گفتند، در جنگل‌ها از ناف آهو می‌گرفتند. کاربرد چندگانه داشت. یکی اینکه مشک را می‌سوزاندند و بزم و مجلس را خوشبو می‌کردند؛ آیینی بازمانده از متون گذشتگان

در آیین زرتشتی. دیگر اینکه از مشک، قرص می‌ساختند و در باده می‌انداختند تا عطرآگین شود» (ناطق، ۱۳۸۳: ۲۸۱). «حافظ بیش از هر شاعر فارسی‌زبان دیگر از بوی یادکرده است و این با کلماتی گوناگون چون عطر، طیب، نکهت، رایحه، نفحه، نفخه و یا از طریق مواد خوشبو چون عنبر، عبیر، غالیه، مشک، نافه، گل‌ها و بادها در اشعارش تکرار شده‌اند... به‌کمک ایهام است که حافظ مفاهیم انتزاعی و اضافات استعاری بسیار ظریف از بوی درست کرده است؛ مانند: بوی محبت، بوی بهبود، بوی خیر، بوی ریا، بوی وفا، بوی یک‌رنگی، بوی خوش وصل، بوی خدا، بوی جان و بوی خون دل» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۴۰ و ۱۳۵). خواجه در بیت مورد بحث، یکی از کارکردهای بوی خوشِ بادهٔ مشکین را دفع بوی ریای دلق‌پوشِ صومعه و پرهیز از تزریق انرژی منفی او ذکر می‌کند و کارکرد دیگر آن را آفرینش انرژی مثبت و خوش‌کردن مشام جان یا ایجاد حالت معنوی می‌داند.

با توجه به مشام جان، دلق‌پوش صومعه و بوی ریا، طرح‌وارهٔ تصویری این بیت از نوع قدرتی و نگاشت میان آن دو، ناخوشی، نفرت و دوری است. یکی از کارکردهای شایع طرح‌وارهٔ قدرتی ایجاد مانع (انسداد) و رفع آن (مهار) است. لیکاف و جانسون مانع یا سد مسیر حرکت را سه نوع می‌دانند. طرح‌وارهٔ ریا، بو/گیاه بوییدنی است، از نوع سوم است. «سومین نوع طرح‌وارهٔ قدرتی آن است که انسان بتواند سد مذکور را از مسیر حرکت خود بردارد و به حرکت ادامه دهد. در این باره می‌توان طرح زیر را به‌دست داد:



مثال: با کمک پزشکان از این بیماری جان سالم به‌دربرد» (گلفام و اعلایی، ۱۳۸۷: ۷۸). حافظ نیز در مواجهه با بوی بدِ ریای دلق‌پوشِ صومعه، به وسیلهٔ بادهٔ مشکین، مشام جانش را خوش و آرام می‌گرداند. او ریا را مانع سلوک می‌انگارد و با بادهٔ اخلاص و صداقت آن را از مسیر خویش برداشته و به سلوک خود ادامه می‌دهد.

می‌توان گفت «گفتمان غالب و مسلط در زمان حافظ، گفتمان ریا و تزویر است و شاه، وزیر، عالم، فقیه، زاهد و... همه ریاکارند» (نعمتی و یوسفی، ۱۴۰۱: ۱۳۳). پیشینهٔ عرفانی شخصی حافظ گویای انتقاد همیشگی او از دلق‌پوش صومعه (صوفی/زاهد ریاکار) است. پوشاک و لباس بیانگر آداب و رسوم و فرهنگ اقوام مختلف و همچنین بیانگر تشخص و تمایز گروهی از فرقه‌های جامعه نسبت به عموم آنان است؛ مثلاً فرقهٔ صوفیه علاوه بر مناسک عبادی، نظیر حضور در خانقاه/صومعه یا چله‌نشینی و ریاضت، از نظر لباس نیز با عموم افراد جامعه متفاوت بودند. این فرقه در ابتدای قرون نخستین تصوف (قرن دوم)، لباس پشمینِ خشن بر تن می‌کردند که با نام‌هایی چون خرقه، پشمینه و صوف از آن یاد می‌شد. حافظ در اشعارش از صوفیه و لباس‌شان با نام‌هایی مانند جامهٔ زرق، دلق‌پوش صومعه، نقش زرق، دلق ملمع و خرقهٔ پشمینه یاد می‌کند. به نظر می‌رسد دلیل حافظ از ذکر نام صوفیه و لباس آنان، بیشتر متوجه انتقاد از اعمال صوفیان و به چالش‌کشیدن آنان به دلیل عدم تطابق ظاهر و باطن است:

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

(حافظ، ۱۴۰۲: ۱/۱۵۹)

لذا با توجه به بافت اجتماعی، حافظ از هم‌نشینی با صوفی/زاهد ریاکار بی‌زاری می‌جوید و خرابات و بادهٔ مشکین را برمی‌گزیند و گویی بدین شیوه ریا را به عنوان یک مانع از مسیر سلوک خویش برمی‌دارد. بیت زیر نیز هم‌سو با تصویر و محتوای بیت مورد بحث است:

اگر به بادهٔ مشکین دلم کشد شاید که بوی خیر ز زهد ریا نمی‌آید

(همان: ۱/۲۳۰)

از دیدگاه عرفانی با توجه به اینکه حافظ مشامِ جان خویش را با بادهٔ مشکین، خوش و گوارا نموده، به نظر می‌رسد مشام جان قرینه‌ای است که نشان می‌دهد باده در معنای عرفانی آن، مد نظر حافظ است؛ زیرا «مشامِ دل خیلی بیشتر از مشامِ حس معطر می‌شود و بوی، بیش از آنچه شامه را بیفروزد، مونس جان است» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۳۵). چنانکه در بیتی دیگر نیز با طلب باده از ساقی، در پی راحتی و آرامش جان است:

ز دور باده به جان راحتی رسان ساقی که رنج خاطرم از جور دور گردون است

(حافظ، ۱۴۰۲: ۶/۵۴)

ب)

گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید آفرین بر نفست باد که خوش بردی بوی

(همان: ۸/۴۸۵)

استعاره و طرح‌وارهٔ بیت فوق همانند بیت ۳/۲۴۳ است و پاره‌ای از ویژگی‌های مفهومی و ساختاری آن را نیز دارد. بیت شامل سه طرح‌وارهٔ تصویری قدرتی، حرکتی و حجمی است که برای پرهیز از اطالهٔ کلام به اقتضای تحلیل‌های شناختی توضیح داده خواهند شد.

الف) در **بافت دینی**، جستجوها برای رسیدن به منابع فکری و ذوقی شاعر راهبر این حقیقت است که می‌توان احادیث و روایاتی یافت که در آنها گناه را به بوی بد یا گیاه بدبو همانند کرده و به‌تعبیر زبان‌شناسانِ شناختی بدین وسیله استعاره‌پردازی و مفهوم‌سازی کرده‌اند. از جمله روایتی از حضرت علی (ع) نقل شده که هم‌مضمون با بیت مورد بحث است و در آن، گناه دارای بوی بد و استغفار، بوی خوش انگاشته‌شده: «تَعطّروا بِالاستغفارِ لاتَفضَحکُم رَوائحُ الذُّنوب. با طلب آمرزش، خودتان را خوشبو کنید تا بوی گناهان، شما را رسوا نکند» (طوسی، ۱۳۸۸: ۸۳۳ـ۸۳۲). اگر بپذیریم که چنین روایاتی با این همه ظرافتِ هنری می‌توانند منبع تصویرگری و مفهوم‌سازی حافظ باشند، نخست معنای نکات قرآنی و لطایف حکمی بیت:

ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد لطایف حکمی با نکات قرآنی

(حافظ، ۱۴۰۲: قصیده۳۶/۲)

و سپس نوع تأثیرپذیری و بازتاب و انتقال هنرمندانهٔ آنها برای تأثیرگذاری و لذّت‌بخشی مخاطب بر ما آشکار می‌شود. علاوه بر این، پذیرش مطالب بالا، دلالت بر این دارد که نگاه و نگرش همگان از جمله حافظ نسبت به بوها و معطرات حقیقتاً هویت‌بخش‌اند و هویت فردی او را تا درازنای تاریخ به پیش می‌برند و با هویت و ناخودآگاه جمعی پیوند می‌دهند.

ب) در **بافت اجتماعی** برخلاف بیت ۳/۲۴۳ که شاعر بین بوی ریا و بادهٔ مشکین تقابل ایجاد کرده، اولی را به خود و دومی را به دلق‌پوش صومعه منسوب ساخته و با ریا و ریاکار (صوفی) به مبارزه برخاسته، در این بیت آن را به حافظ نسب داده که دارای ایهام است.

اگر مقصود در **وجه اول ایهامی**، خود شاعر باشد، طنزی استهزا آمیز و ظریف (از طریق استعارهٔ تهکمیه) در مصراع دوم رخ می‌نماید: گفتی از حافظ (شاعر/ من) بوی ریا می‌آید، آفرین بر تو! که درست تشخیص دادی! (یعنی مسلماً فهم درستی نداری!). طنز وارونه یکی از علایق هنری حافظ است (حسن‌لی، ۱۳۹۷: ۷۶ـ۷۵). پس شاعر در بافت اجتماعی و البته بافت فیزیکی و پیشینهٔ شخصی با کاربرد حافظ در وجه ایهامیِ خواجه شمس‌الدّین محمّد در قالب طنز و انتساب به خود، پیش از آنکه گویندهٔ گفتی از حافظ ما بوی ریا می‌آید را به سخره گیرد، زشتی و بدبویی ریا را از نظر اجتماعی تأیید و تأکید کرده، آن را تخطئه می‌نماید. در بارهٔ دلیل حافظ برای انتساب ریا به خود شاید بتوان‌گفت «ریا در عصر حافظ، آنچنان در جامعه مسلّط بود که حتی خودِ حافظ هم بدون اینکه بخواهد از حاکمیت ریا در امان نمانده است. کلمات و عبارات رندانه و چند چهرهٔ حافظ، نوعی ریای آراسته، یعنی تجلّی ریا در شکل هنر است» (رحم‌دل، ۱۳۸۶: ۱۳۴).

مقصود از حافظ در **وجه دوم ایهامی** می‌تواند حافظان قرآن و حدیث باشد که اثر و نشانه‌ای از ریاکاری در وجود آنان دیده می‌شود. چنانچه حافظ را در این بیت، هم‌طراز با شخصیت‌هایی چون حافظ قرآن، شیخ، زاهد و واعظ بدانیم و کنایهٔ «بوی چیزی آمدن: اثر و نشانه‌ای از آن دریافت‌شدن» (انوری، ۱۳۸۳، ج۱: ذیل بوی جیزی آمدن) یا فهمیدن و تشخیص‌دادن لحاظ کنیم، معنای بیت چنین است: «گفتی حافظ (زاهد) ریاکار است و از وجود او بوی ریا می‌آید، آفرین بر نفست باد که بسیار درست تشخیص دادی» (حسن‌لی، ۱۳۹۷: ۷۶ـ۷۵).

در تحلیل وجه دوم ایهامی لازم به یادآوری است که طرح‌وارهٔ ریا، بو/گیاهِ بدبو است، از نوع قدرتی است. طرح‌وارهٔ قدرتی به‌گونه‌های مختلفی ظهور می‌یابدکه یکی از آنها، طرح‌وارهٔ مانع (انسداد) است. شاعر بر اساس این طرح‌واره ریا را مانند گیاه بدبویی‌که مانع جذب انرژی مثبت و ایجاد آرامش می‌شود، مانع وصول به حقیقت می‌داند؛ برخلاف بیت ۳/۲۴۳ که شاعر در آن، هم طرح‌وارهٔ مانع را به‌کارگرفته و هم رفع مانع را، در این طرح‌واره فقط مانع را بیان‌کرده و از رفع آن سخن نگفته است. علّت این امر را می‌توان در برجسته‌سازی برای اولویت‌بخشی به شناخت مانع دانست؛ چراکه تا شناختِ مانع پدید نیاید، رفع آن تحقق نخواهد پذیرفت.

نکتهٔ دیگر اینکه فعل می‌آید، دلالت بر حرکت دارد و حافظ با اسناد آمدن به ریا، هم طرح‌وارهٔ حرکتی از نوع حرکت افقی مبدأ مقصد خلق کرده و عناصر آن عبارتند از: الف) محرّک: ریا، ب) مبدأ: (وجود) حافظ، ج) مقصد: گوینده (به طرف من/ ما)، د) فعل: آمدن؛ هم به سبب انسان‌انگاری ریا، طرح‌وارهٔ حجمی را خلق کرده؛ یعنی وجود حافظ ظرفی است که ریا در آن جای‌گرفته و از آن به بیرون ساطع می‌شود. هرسه طرح‌واره با نگاشت‌های متفاوت، مثل مانع‌شدن، آلوده‌کردن و به‌ستیزه‌برخاستن، کنش‌های متفاوتِ ویرانگرانهٔ ریا را بازتاب می‌دهند و از میان راهبردهای حافظ دربارهٔ چگونگی مواجهه با ریا، شناخت ریا به عنوان مانع سلوک، بیش از شناخت چگونگی رفع آن اهمیت می‌یابد. به همین سبب، تمرکز شاعر در این بیت بر تصویرسازی برای شناساندن ریاست، نه مبارزه و رفع آن.

در تحلیل شناختی ریا و تزویر با رویکرد فرهنگی، **بافت اجتماعی** یکی از مهم‌ترین بافت‌هاست. اگرچه سایر بافت‌ها به دلیل روشنگری سویهٔ خاص خود و شناخت اهداف آنها اهمیت می‌یابند، اما نهایتاً در خدمت مقاصد بافت

اجتماعی هستند تا زشتی و پلیدی و پیامدهای ویرانگر ریا را به نمایش بگذارند. دلیل این امر آن است که ریا بدون تردید چه در مفهوم و چه در هدف، پدیدهٔ اجتماعی و دو سویه است و تا طرف مقابل نباشد که ریاکار با سوءاستفاده از حسن ظن و بهره‌وری و بهره‌کشی از ساده‌اندیشی و خوش‌بینی او یا موقعیت او به مقاصدش برسد، هرگز ریاکاری و تزویرگری نخواهدکرد. نوع واکنش و مبارزهٔ حافظ نسبت‌به/با ریا و ریاکاران حکایت از شیوع این بیماری و تنش روانی در عصر او دارد.

ج) بافت موقعیتی یا فیزیکی بر تزاحم تصویرها دلالت دارد. علاوه بر طرح‌واره‌های تصویری و نکات زیبایی‌شناختی که دربارهٔ مصراع اول با تکیه بر حافظ و بو گفته شد، هم‌نشینی واژه‌های بو، نفَس (ایهام به: ۱)وجود و شخصیت ۲)دم و بازدم/ تنفس)، استعارهٔ نفس به صورت انسان‌وارگی در معنای ایهامی دوم، باد (که به‌صورت توارد باد طبیعی/نسیم را به‌یادمی‌آورد)، خوش (ایهام تناسب با بو)، بو بردن (کنایه از فهمیدن/تشخیص‌دادن)، بو و بو (جناس تام)، تکرار حرف «ب» (واج‌آرایی که ناخودآگاه بو را تداعی‌می‌کنند) و نظایر آن به عنوان مؤلفه‌های بافت ارتباطی متن در خدمت برجسته‌سازی و عینیّت‌بخشی زشتی ریا و ایجاد شناخت مناسب نسبت به آن هستند.

۶ـ۲) سیال‌انگاری

سیال‌انگاری نوعی استعارهٔ هستی‌شناختی است که ریا و سالوس را به مثابهٔ پدیده‌ای سیال و مایع تصویر می‌کند:

طرح‌وارهٔ ریا، شراب است:

الف)

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ مگر ز مستی زهد و ریا به هوش آمد

(حافظ، ۱۴۰۲: ۸/۱۷۵)

زهد و ریا به عنوان حوزهٔ مقصد، حسبِ سیال‌انگاری با شراب (مستی) در حوزهٔ مبدأ مفهوم‌سازی شده است. سطوح سه‌گانهٔ آن عبارتند از: الف) سطح شامل: سیالات/مایعات؛ ب) سطح پایه: نوشیدنی‌ها؛ پ) سطح مشمول: شراب. تحلیل شناختی آن را می‌توان به قرار زیر ارائه کرد:

الف) حسب **بافت اخلاقی** می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های غزلیات حافظ طرح تقابل‌های دوگانه در گونه های متفاوت آن است. در این بیت بین خانقاه و میخانه، تقابل مکانی برقرار شده و بین مستی و هوشیاری تقابل ذهنی و رفتاری. حافظ با تأکید بر نفی و ضد ارزش‌انگاشتن خانقاه، آن را نماد اعمال زاهدانه و پارسایانه قرار می‌دهد و بر نفی و دوری از آن تأکید دارد. در مقابل، میخانه را سمبل اعمال عاشقانه و رندانه می‌سازد و بر حضور و زیستن در آن اصرار می‌ورزد. شاعر با این تقابل، گفتمان اخلاق‌مدار بین دو گروه صوفیان/زاهدان ریاکار با عاشقان/رندان راست‌کردار را به‌تصویر می‌کشد.

خواجه در **بافت فیزیکی** به سبب تکیه بر خودِ شخصی یا خودِ نوعی و **در بافت اجتماعی** به دلیل تکیه بر اخلاق‌مداری، به حافظ/حافظان قرآن نظر دارد. البته تخلص حافظ در برخی از ابیات، می‌تواند بیانگر این باشد که «در جامعهٔ بسته‌ای که نمی‌توان به سادگی از دیگران انتقاد کرد، به گویندهٔ شعر امکان می‌دهد در ظاهر از شاعر و در واقع از دیگران انتقاد کند. از آنجا که «حافظ» تخلص شاعر است، خواننده انتظار دارد از طریق قضاوت‌هایی که در شعر او راجع به وی شده، اطلاعاتی کسب کند؛ اما سرانجام پی می‌برد کلمهٔ «حافظ» وقتی به عنوان تخلص وارد شعر حافظ می‌شود،

ابهام آن دو چندان می‌شود» (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۴: ۹۲ و ۶۲). بنابراین، حافظ در بُعد ایهامی: الف) به معنای حافظِ قرآن شهر است که در این معنا مراد یکی از مناصب دولتی، مثل محتسب، مفتی و واعظ است؛ ب) به معنای نوازنده، مغنی و مطرب نیز هست. جمع این دو حرفهٔ متناقض (قرآن‌خوانی و مطربی) از دید بسیاری از قشری‌مذهبان زمان شاعر در جامعهٔ مسلمان آن روزگار، گناهی نابخشودنی به شمار می‌آمده (ایمانیان، ۱۳۹۴: ۱۲ـ۱۱) و ضد اخلاقی انگاشته می‌شده است. همچنین، تخلص حافظ در این بیت «با کارکردی استعاری و مفهومی، با دو عنصر متضاد «خانقاه و میخانه» رابطهٔ معناشناختی دوگانه‌ای دارد که طی این رابطهٔ دو بُعدی، یکی از این عناصر یعنی خانقاه نفی می‌گردد و آن دیگری یعنی میخانه که هم‌سو با موضع‌گیری‌های فکری و اجتماعی حافظ است، تأیید می‌شود» (قاسم‌زاده و گلرخ ماسوله، ۱۳۹۸: ۱۹۵). بنابراین، نگرش حافظ در این بیت مبتنی بر اخلاق هنجاری و داوری دربارهٔ خوب یا ارزشمند بودن یکی و بد یا ضدارزش بودن دیگری است.

ب) استعارهٔ ریا، شراب است را در **بافت عرفانی** می‌توان براساس طرح‌وارهٔ حرکتی تحلیل کرد. مبدأ حرکت، خانقاه و مقصد، میخانه است. «خانقاه، پایگاه عابد و صوفی است و میخانه مکان رند. حافظ بارها به طیّ مراحل خود اشاره کرده که مسجد و خانقاه را پشت سر نهاده و به میخانه قدم نهاده که آخرین مرحلهٔ پختگی و روشن‌بینی اوست. مصراع دوم می‌نماید که تا آن روز مانعش غرور زهد ریا بوده. به‌جای غرور، کلمهٔ مستی به‌کار برده که درجه‌ای قوی‌تر از آن است. شرابی نارواتر از آب انگور که موجب زوال عقل می‌شود و آن شراب تزویر است» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۴: ۷۴). حافظ با توجه به **پیشینهٔ شخصی**، باده‌نوشیِ بدون ریا را بر زهدفروشیِ ریایی ترجیح می‌دهد:

بادهنوشی که درو روی و ریایی نبود بهتر از زهدفروشی که درو روی و ریاست

(حافظ، ۱۴۰۲: ۴/۲۰)

خانقاه به مستی زهد و ریا و میخانه به هوش برمی‌گردد. بنابراین، بین خانقاه با مستی زهد و ریا و همچنین بین میخانه و هوش رابطهٔ لف و نشر مرتب برقرار است. زهد و ریا مقوله‌ای ذهنی است و حافظ در استعاره‌پردازی، آن را در قالب سیالات، تجسم‌سازی می‌کند اما از طرف دیگر، ریا نمودهای بیرونی زیادی دارد که یکی از آنها حضور در اماکن دینی/عرفانی و انجام مناسک است.

حافظ در بیت مورد بحث برای تبیین و تأکید بر استعارهٔ ریا، شراب است و لزوم به‌هوش‌آمدن از مستی ریا، دو طرح‌وارهٔ حرکتی خلق می‌کند:

الف) مصراع اول با توجه به دلالت‌های واژگانی حرف اضافهٔ از و به و فعل می‌رود، دارای حرکت خطی یا افقی است، مبدأ، خانقاه و مقصد، میخانه است. در مشرب حافظ میخانه بر خانقاه ترجیح دارد. پس، از خانقاه به میخانه رفتن به زبان استعاری، یعنی دورشدن از سالوس و ریا و رسیدن به اخلاص و صداقت است.

ب) مصراع دوم نیز با توجه به دلالت‌های واژگانی حرف اضافهٔ از و به و فعل آمد، دارای حرکت خطی یا افقی است. مبدأ، مستی زهد و ریا و مقصد، هوش است. این استعاره ضمن تأیید مفهوم مصراع اول، خیال‌انگیزتر و سمبلیک‌تر از آن است و حکایت از آن دارد که «رفتن حافظ از مسجد، خانقاه و صومعه به میخانه، خرابات و دیر مغان، اتفاقی نیست که در زندگی عملی او رخ داده باشد بلکه حرکتی است سمبلیک که در عالم شعر اتفاق می‌افتد و کنایه از انتقال از تصوف زاهدانه به عاشقانه است» (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۲۸).

ج) در **بافت اجتماعی** می‌توان ادعا کرد که مکان‌ها و مقدس و نامقدس‌بودن آنها یکی از موضوعات مهم بینافرهنگی و از مقوله‌های انتقادی صوفیه است. اساساً خانقاه، مسجد، مدرسه و نظایر آن که در اشعار حافظ به چشم می‌خورند تا قرن‌ها قبل از او در فرهنگ ایرانیان از اماکن مقدس و نهادهای ارزشمند اجتماعی محسوب می‌شدند و برعکس آن، خرابات، میکده، میخانه و امثال آن از اماکن بدنام و ناموجه به شمار می‌آمدند. خانقاه، مکان مقدس و محل عبادت بود و برعکس میخانه محل فسق و فجور، امّا این دو در بافت اجتماعیِ غزلیات حافظ برعکس آنچه مرسوم است، جلوه می‌کند؛ یعنی خانقاه بار معنایی منفی و میخانه بار معنایی مثبت می‌یابد. از این منظر، میخانه با خرابات هم‌معنا می‌شود و حافظ نور خدا را در خرابات مغان می‌بیند (۱/۳۵۷). ضمناً حافظ در بیتی هم‌معنا و مضمون با این بیت، علت حرکت از خانقاه به میخانه را در تب و تاب و رنج و عذاب بودن از دست زهد ریایی و به عبارتی از دست زاهدان/صوفیان ریاکار می‌داند؛ چنان عذابی که به فریاد می‌آید و از همگان می‌جوید و می‌پرسد که:

می صوفی افکن کجا می‌فروشند که در تابم از دست زهد ریایی

(حافظ، ۱۴۰۲: ۷/۴۹۲)

بنابراین، در **بافت اجتماعی**، سبب حرکت از خانقاه به میخانه، ریاکاری اهل خانقاه، یعنی زاهدان و صوفیان است که حافظ را ناگزیر می‌کند از خانقاه به میخانه برود و برعکس آن، عامل رفتن به میخانه که در نظام فکری او مقام رندان بی‌ریا است، اخلاص و صداقت است:

ما نه رندان ریاییم و حریفان نفاق آن‌که او عالم سر است بدین حال گواست

(همان: ۴/۲۰)

واژهٔ حافظ در بیت ۸/۱۷۵، با توجه به **بافت اجتماعی**، می‌تواند تعریض و کنایه به حافظ/حافظان قرآن هم داشته باشد؛ چنانکه در بیت زیر، خطاب به حافظ/حافظان قرآن، ضمن نهی آنها از سرزنش رندان، خود را در زمرهٔ رندانی دانسته که خداوند آنها را در ازل از زهدِ ریا بی‌نیاز کرده است:

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

(همان: ۹/۱۳۳)

و در نهایت، حافظ/شاعر، از اینکه حافظ/حافظان قرآن از زهدِ ریایی توبه نموده‌اند، اظهار شادمانی می‌کند و گوید:

بشارت بر به کوی می‌فروشان که حافظ توبه از زهد ریا کرد

(همان: ۹/۱۳۰)

بنابراین حرکت از خانقاه به میخانه، بیش از آنکه یک حرکت آفاقی و ظاهری باشد، یک حرکت درونی و انفسی است. شاعر، از ریاکاران امثال حافظ/حافظان قرآن شهر می‌خواهد تا خود را از ریاکاری که گریبان‌گیر اهل خانقاه شده، رها کرده، به میخانه که جایگاه رندان بی‌ریا و مخلص است، بروند.

نکتهٔ دیگر در تحلیل اجتماعی و اسباب شکل‌گیری استعارهٔ ریا، شراب است، اینکه با توجه به اوضاع اجتماعی زمان حافظ، «یکی از ویژگی‌های متداول و مرسوم قرن هفتم و هشتم، نوشیدن شراب است» (معین، ۱۳۸۹، ج۱: ۷۷). همچنین «یکی از بزرگ‌ترین تولیدات و صادرات کشاورزی دوران مغول، کاشت درخت انگور و شراب‌سازی بوده و شیراز بهترین کشتزارهای انگور را داشته است و به دوران حافظ ازآنجا که هنوز شیعه‌گری باب روز نبود، نوشیدن می

پخته را جایز می‌شمردند» (ناطق، ۱۳۸۳: ۲۶۲ و ۲۴۴). همچنین به لحاظ **پیشینهٔ اجتماعی**، ایران در دوران صفویان بزرگ‌ترین صادرکنندهٔ شراب بوده؛ چنانکه کمپانی هند شرقی از سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی، صادرات شراب را دوباره شروع کرد و اقلیت‌های مذهبی در صادرات شراب نقش داشتند. همچنین «اروپاییان بخش عمدهٔ شراب مصرفی خود را از شراب تولید شده در مؤسسات شیراز تأمین می‌کردند» (همان: ۲۴۷۲۴۶). هرچند باده/ مِی/شراب و مترادفات آن را در غزلیات حافظ صرفاً نه به معنای بادهٔ انگوری و نه به معنای عرفانی می‌توان برداشت کرد ولی این واژه و مترادفاتش در نظام فکری حافظ همواره حضور دارد و در اکثر موارد برای بیان ناخرسندی از ریاکاری مردم زمان به‌کار می‌رود. نتیجه اینکه با توجه به مؤلفه‌های ارتباطی شاعر در برتر نهادن میخانه بر خانقاه و حسب بافت اجتماعی به سبب ریاکاری صوفیان/زاهدان و اینکه نوشیدن باده در روزگار حافظ متداول و مرسوم بوده و همینطور حسبِ پیشینهٔ تاریخی که ایران و به خصوص شیراز تولیدکننده و صادرکنندهٔ شراب بوده، حافظ در مفهوم‌سازی ریا، آن را به‌مثابهٔ شراب تصویر کرده‌است.

ب)

بی‌خبرند زاهدان نقش بخوان و لاتقل　　مست ریاست محتسب باده بده و لاتخف

(حافظ، ۱۴۰۲: ۷/۲۹۶)

ریا در این بیت همچون بیت ۸/۱۷۵ از سیالات/مایعات انگاشته شده و به عنوان حوزهٔ مقصد با شراب در حوزهٔ مبدأ مفهوم‌سازی شده: ریا، مست (مستی‌بخش=شراب) است. محورهای تحلیل‌شناختی آن را می‌توان به قرار زیر برشمرد:

الف) در **بافت اجتماعی**، نکتهٔ اول اینکه باده در تقابل با زهد و زاهد قرارگرفته و «تعبیری است از تحقیری که حافظ بر مدعیان وارستگی و درویشی» نشان می‌دهد (اسحاقی، ۱۴۰۲: ۴۰). اگرچه زاهد حسب معنی زهد باید نماد دنیاگریزی و ترک لذّات این جهانی باشد اما دنیادوستی، خودبینی و خودپرستی او را به نماد سالوس و ریا تبدیل کرده است. حافظ او را به مستی از شراب ریا متهم کرده است و گناه باده‌نوشی را در جنب آن هیچ می‌انگارد.

نکتهٔ دوم اینکه حافظ نه تنها از زاهدان ریاکار، بلکه از رأس آنان، محتسب که از او غالباً مبارزالدّین محمّد مد نظر است، نیز انتقاد می‌کند. بدین شکل که بی‌خبری زاهد و ریاکاری محتسب را یکسان می‌انگارد و هر دو را درخور ملامت می‌داند؛ چنانکه در مست ریا هم طنز گزنده‌ای نهان است.

نکتهٔ سوم، کاربرد محتسب به عنوان نماد یکی از تیپ‌ها و نهادهای اجتماعی دین‌مدار به جای شخص مبارزالدّین است. این جایگزین‌سازی «نشان می‌دهد حافظ از روی آگاهی و شناخت، شخصیتی تاریخی را به تیپ اجتماعی سیاسی‌ای بدل‌کرده که دیگر محدودهٔ عمل او به شیراز قرن هشتم منحصر نیست بلکه می‌تواند در هرگوشه از جهان و در هر زمانی، نمونه‌های آن بُروز یابد» (نورالدینی اقدم؛ محمدی و غیبی، ۱۳۹۹: ۴۲۹). خلق استعارهٔ مست ریا و انتساب آن به محتسب، خود یکی از اشکال مبارزهٔ حافظ با مبارزالدّین و هم‌مسلکان اوست؛ مبارزه‌ای سخت و دشوار که هوشمندی حکیمانه‌ای را می‌طلبد. این مبارزه البته «کار رندان بازار نبود. از آنکه اینها، مثل کلوها و پهلوان‌ها خود تسلیم قدرت بودند و خیالات محتسب را خواه‌ناخواه تعقیب و تقویت می‌کردند. شعر حافظ و لطایف عبید زاکانی در این دوره، اعتراض‌هایی بود بر این ریاکاری‌ها. وقتی‌که یک حافظ قرآن در شهری که از در و دیوار آن بانگ قرآن و نماز

برمی‌آید، از خرابات حرف می‌زند و خراباتیان؛ خرابات‌نشینی او یک انزوای صوفیانه، یک از خودرهایی نیست و دست‌کم یک اعلان جنگ است به محتسب. اعلان جنگ به یک زاهد ریایی که قرآن را دام تزویر می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۵۲).

«یکی از تجربیاتِ زیستهٔ حافظ، زیستن در محیط پر آشوب و مشوّش قرن هشتم است که بالطبع، قابلیت اثرگذاری بالایی در تشکیل ساختارِ خشونت‌بارِ ذهن و زبان هر هنرمندی ازجمله او را داراست» (هوشنگی؛ فقیه ملک‌مرزبان و احمدی، ۱۴۰۳: ۱۱۶). از نظر سیاسی اجتماعی، عمده‌ترین دلیل ستیز و پیکار بی‌امان حافظ با محتسب، ناخشنودی از خشونت‌های نفس‌گیر و خونبار او در لباس زهد و تقوای ریایی است. «ناخرسندی و ناخشنودی حافظ از امیر مبارزالدّین و نکوهش پیدا و پنهان او، دستِ‌کم از دو سو مایه می‌گرفته: اول آنکه حافظ با زهد خشک و ریا و تظاهر که با رفتارهای امیرمبارزالدّین تقویت شده، مخالف بوده و دوم آنکه دوست و پادشاه مورد علاقهٔ حافظ، یعنی شیخ ابواسحاق، به دستور امیرمبارزالدّین کشته‌شده است. چنین می‌نماید که بسیاری از سروده‌های تلخ حافظ که در آنها محتسب نکوهیده شده و به سخت‌گیری‌ها و ریاورزی‌های او اعتراض شده، مربوط به دوران امیرمبارزالدّین باشد» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۵۰). ابیاتی مانند: به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است (۱/۴۱)؛ محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد (۴/۱۷۸).

حافظ با توجه به **پیشینه و تجربهٔ شخصی**، مِی‌خواری را بر ریاکاری ترجیح می‌دهد، همانطورکه در بیت مورد بحث، گناه می‌خواری از ریاکاری بسی کوچک‌تر و سبک‌تر تصویرشده است. خواجه این مهم را با اغراقی که در استعارهٔ مست ریا به‌کارمی‌برد، برجسته می‌سازد. او بر این عقیده است که محتسب را نه می، بلکه ریا، مست می‌گرداند. ریا، میِ محتسب و مستی‌بخش اوست. مستِ ریا ایهام دارد: ۱) ریا به شیوهٔ تشبیه مضمر به شراب همانند شده و مستی وجه‌شبه آن است. ریا چنان در روح و روان محتسب نفوذ کرده و او را از خودبی‌خود گردانده که دیگر از او هراسی نیست، زیرا چون مست است، هوشیاری برای نظارت و امر و نهی ندارد یا چون خود مست است، به مستانِ دیگر کاری ندارد. ۲) مست می‌تواند به معنای شیفته و شیدا باشد، شیفته و شیدای ریاست. البته در این حالت هم استعاره‌ای دیگر، از نوع انسان‌انگاری خلق می‌شود: ریا، معشوقِ خوش صورتِ بدسیرت است.

ب) در **بافت سیاسی** می‌توان گفت مست ریا بودنِ محتسب دال بر انسداد سیاسی و باده سمبل آزادی و آزادی‌خواهی است. «همانگونه‌که حافظ از مِی، همچون ابزاری برای مبارزهٔ سیاسی استفاده‌کرده، مِی را نماد آزادی نیز می‌توان‌گرفت؛ یعنی مُجاز بودن مِی‌نوشی برابر با وجود آزادی است و ممنوع بودن آن با حضور و حاکمیت استبداد برابر است» (حسن‌رضایی، ۱۳۹۹: ۱۴۷). همچنین گزارهٔ لاتخف، ضمن طرد و تخطئهٔ اعمال ریاکارانهٔ متعصبان و مستبدان، آرزوی آزادی و آزادی‌خواهی را تقویت می‌کند.

۷) نتیجه

جاندارانگاری به عنوان یکی از انواع استعارهٔ هستی‌شناختیِ ریا و سالوس، در غزلیات حافظ با دو انگاره و طرح‌وارهٔ تصویری ظهور یافته، یکی انسان‌انگاری: سالوس/ریا، انسان (سرکش) است و دیگری گیاه‌انگاری: سالوس/ریا بو یا گیاه بدبوست. سیال‌انگاری نیز در قالب طرح‌وارهٔ ریا، شراب است، پدیدار شده است. یکی از نتایج مهم این پژوهش دستیابی به کلان استعارهٔ ریا، نابودگر است، می‌باشد. انسان‌انگاری ریا در بافت حماسی، پیکار ریا و صداقت یا عقل و عشق را

تداعی می‌کند که در آن ریا عزم نابودی عشق و صداقت را دارد یا در بافت احتماعی تداعی‌گر استبداد و خفقان محتسب شهر است. گیاه‌انگاریِ ریا در بافت زیستی نمودار پریشانی و تنش‌زایی جان است تا روح را با پلیدی و آلودگی مأنوس گرداند و صداقت و اخلاص را به نابودی کشاند. هدف از سیال‌انگاری ریا، گاهی تصویر تقابل تصوف زاهدانه و عارفانه و به انتقادگرفتن تصوف عابدانه و مظاهر آن و گاهی تبیین انسداد سیاسی و نبود آزادی است.

حافظ جاندار و سیال‌انگاری ریا را اغلب با طرح‌وارهٔ قدرتی از نوع نیروی متقابل، ایجاد و رفع مانع تصویر می‌کند که به لحاظ فرهنگی، سازگار با شرایط و آداب و سلوک عرفانی است؛ زیرا سالک در پیمودن مسیر حقیقت باید با تکیه بر نیروی متقابل به شیوه‌های مقتضی موانع را رفع و دفع کند. ازاین‌رو، ماهیت و کارکرد طرح‌وارهٔ قدرتی نیز دلالت بر این دارد که ریا به مثابهٔ انسانِ سرکش بر پایهٔ ستیزه‌جویی با اخلاص و صداقت؛ ریا به مثابهٔ بوی بد به سبب ناخوش‌کردن مشام جان و ریا به مثابهٔ شراب به دلیل خودبینی و خودپرستی، همگی مانع وصول به حقیقت، نابودگر فضایل انسانی و ارزشِ اعمال سالک‌اند. بنابراین، حافظ ریا و سالوس را با آن دسته از پدیده‌های مادّی مفهوم‌سازی کرده که نیستی و نابودی یا بی‌اعتباری و بی‌حاصلی را درپی دارند. نابودگرانگاری ریا و تزویر و مبارزهٔ بی‌امان حافظ برای ریشه‌کن کردن آن، محصولِ تجربیات فرهنگی اوست. بعضی از این تجربیات، مانند ریا به مثابهٔ انسان سرکش، بوی بد و شراب، با تکیه بر تحلیل‌های ارائه شده، روایتگر تجربیات درون‌فرهنگی حافظ در فارس و شیراز و در سطح وسیع‌تر، روایتگر آرزوی روانِ جمعی ایرانیان در طول تاریخ‌اند.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع

آریان‌فر، سیمین. (۱۳۸۵). «بررسی شماری از ضرب‌المثل‌های زبان فارسی براساس طرح‌واره‌های تصویری در چارچوب نظریهٔ معناشناسی‌شناختی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا.

اسحاقی، محمد. (۱۴۰۲). «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ». مطالعات زبان و ادبیات غنایی. شمارهٔ ۴۶. صص: ۴۸ـ۳۰.

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۴). ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ. تهران: یزدان.

انوری، حسن. (۱۳۸۳). فرهنگ کنایات سخن. تهران: سخن.

ایمانیان، حسین. (۱۳۹۴). «طعنهٔ رندانه به حافظ شهر». مطالعات و تحقیقات ادبی. شمارهٔ ۱۸. صص: ۲۵۷.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۴). گمشدهٔ لب دریا. تهران: سخن.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین‌محمّد. (۱۴۰۲). دیوان. تصحیح قزوینی و غنی. به‌اهتمام ع. جربزه‌دار. تهران: اساطیر.

حسن‌رضایی، حسین. (۱۳۹۹). «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ جام در دیوان حافظ». زبان و ادبیّات فارسی. شمارهٔ ۸۹. صص: ۱۵۶ـ۱۳۲.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۹۱). چشمهٔ خورشید. شیراز: نوید شیراز.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۹۷). «آتشِ تر، بازنمود ریاکاری حافظ شیرازی در شگردی متفاوت». مطالعات ایرانی. شمارهٔ ۳۴. صص: ۸۷ـ۶۱.

حصارکی، محمدرضا. (۱۴۰۱). «ریا و اخلاص و بازتاب آن در شعر حافظ». عرفان اسلامی. شمارهٔ ۷۲. صص: ۳۴۱ـ۳۲۵.

رحم‌دل، غلامرضا. (۱۳۸۶). «مقایسهٔ اغتنام فرصت در اندیشه‌های حافظ و خیام». ادب پژوهی. شمارهٔ ۲. صص: ۱۴۱ـ۱۱۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). از کوچهٔ رندان. تهران: سخن.

شمشیری، بابک؛ بهروزی، سمیه و ماندنی، آمنه. (۱۳۹۵). «بررسی ریا به عنوان آسیب اجتماعی در اشعار حافظ». سالنامهٔ حافظ پژوهی. صص: ۱۰۰ـ۸۵.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). درآمدی بر معنی شناسی. تهران: سورهٔ مهر.

طوسی، محمدبن‌حسن. (۱۳۸۸). امالی. اصفهان: قائمیهٔ اصفهان.

فلاح، سیما. (۱۴۰۲). «اهمیت استفاده از عطر». پایگاه رایانه‌ای https://skanet.ir/blog.

قاسم‌زاده، سیدعلی و گلرخ‌ماسوله، اسماعیل. (۱۳۹۸). «بررسی معنی‌شناختی تخلص «حافظ» به‌مثابهٔ استعارهٔ مرکزی». زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۸۷. صص: ۲۰۲ـ۱۷۸.

کشاورز بیضایی، محمد. (۱۴۰۱). «شایست‌ها و ناشایست‌های پادشاهان و حاکمان در شعر حافظ شیرازی». نشریه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون. شمارهٔ ۱۴. صص: ۹۱ـ۷۵.

کوچش، زلتان. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره. ترجمهٔ شیرین پورابراهیم. تهران: سمت.

کوچش، زلتان. (۱۳۹۴). استعاره در فرهنگ، جهانی‌ها و تنوع. ترجمهٔ نیکتا انتظام. تهران: سیاهرود.

کوچش، زلتان. (۱۳۹۸). مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره. ترجمهٔ شیرین پورابراهیم. تهران: سمت.

گلفام، ارسلان و اعلایی، مریم. (۱۳۸۷). «بررسی ساخت‌های طرحواره‌ای در غزلیات حافظ به منظور معرفی طرحواره‌های جدید». زبان و زبان‌شناسی. شمارهٔ ۲. صص: ۹۴ـ۸۱.

لیکاف، جرج و جانسون، مارک. (۱۴۰۱). استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم. ترجمهٔ هاجر آقاابراهیمی. تهران: علم.

محمدی‌آسیابادی، علی. (۱۳۸۴). «ارزش تخلص و کاربرد آن در شعر حافظ». پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۸. صص: ۷۴ـ۵۲.

معین، محمد. (۱۳۸۹). حافظ شیرین سخن. تهران: معین.

ناطق، هما. (۱۳۸۳). در بزم حافظ خوش‌خوان. پاریس: خاوران.

نعمتی، فرج الله و یوسفی، محمدرضا. (۱۴۰۱). «واکاوی واژگان نشان‌دار اجتماعی در غزلیات حافظ شیرازی بر پایهٔ تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۲. صص: ۱۳۹ـ۱۱۸.

نورالدینی اقدم، یحیی؛ محمّدی بدر، نرگس؛ غیبی، سید غلامرضا.(۱۳۹۹). «تحلیل مفهوم بلاغی و زبان‌شناختی دو نشانهٔ زبانی «محتسب» و «دنیا» در غزلی از حافظ». مطالعات زبانی و بلاغی. شمارهٔ ۲۱. صص: ۴۴۳ـ۴۱۶.

هوشنگی، مجید؛ فقیه ملک مرزبان، نسرین؛ احمدی بیدهندی، پریسا. (۱۴۰۳). «تحلیلی بر تصاویر خشن در مواجهه با لطافت مفاهیم در دیوان حافظ» پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۳۱ـ۱۱۱.

یگانه، فاطمه و افراشی، آزیتا. (۱۳۹۵). «استعاره‌های جهتی در قرآن با رویکرد شناختی». جستارهای زبانی. شمارهٔ ۵. صص: ۲۱۶ـ۱۹۳.

Lakoff, G & Johnsen, M. (2003). Metaphor we Live by. The University Chicago Press.

Evans, V & Green, M. (2006). Cognitive linguistics: an Intruduction. Edinburge University Press.

References

Anvari, H. (2004). *Farhang-e kenayat-e Sokhan*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Aryanfar, S. (2006). *Barrasi-ye shomari az zarb-ol-masal-ha-ye zaban-e farsi bar asas-e tarhvare-ha-ye tasviri dar charchub-e nazariye-ye ma'nashenasi-ye shenakhti*. M.A. thesis, Alzahra University. [In Persian]

Eshaghi, M. (2023). Sharab-e ghorur va bade-ye hozur dar Divan-e Hafez. *Studies in Lyrical Language and Literature*, 46, 30-48. [In Persian]

Eslami Nodoushan, M. A. (1995). *Majara-ye payan-napazir-e Hafez*. Tehran: Yazdan. [In Persian]

Evans, V & Green, M. (2006). *Cognitive linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fallah, S. (2023). *Ahamiyyat-e estefade az atr*. Skanet.ir Blog. [In Persian]

Ghasemzadeh, S. A & Golrokh-Masouleh, E. (2019). Barrasi-ye ma'nashenakhti-ye takhallos-e "Hafez" be masabe-ye estare-ye markazi. *Persian Language and Literature*, 87, 178-202. [In Persian]

Golfam, A & Ala'i, M. (2008). Barrasi-ye sakht-ha-ye tarhvarei-ye tasviri dar ghazaliyat-e Hafez. *Language and Linguistics*, 2, 81-94. [In Persian]

Hafez Shirazi, S. D. M. (2023). *Divan*. Tehran: Asatir. [In Persian]

Hasanrezaei, H. (2020). Negahi tazeh be bonmaye-ye jam dar Divan-e Hafez. *Persian Language and Literature*, 89, 132-156. [In Persian]

Hasanli, K. (2012). *Cheshmeh-ye khorshid*. Shiraz: Navid-e Shiraz. [In Persian]

Hasanli, K. (2018). Atash-e tar: Baznemud-e riyakari-ye Hafez-e Shirazi dar shegardi motafavet. *Iranian Studies*, 34, 61-87. [In Persian]

Hesarki, M. R. (2022). Riya va ekhlas va baztab-e an dar she'r-e Hafez. *Quarterly Journal of Islamic Mysticism*, 18, 325-341. [In Persian]

Hoshangi, M., Faghih Malek-Marzban, N & Ahmadi Bidehendi, P. (2024). Tahlili bar tasavir-e khashan dar movajeh ba latafat-e mafahim dar Divan-e Hafez. *Pazhuhesh-ha-ye Dasturi va Balaghi*, 14, 111-131. [In Persian]
Imanian, H. (2015). Ta'ne-ye rendaneh be Hafez-e shahr. *Literary Studies and Research*, 18, 7-25. [In Persian]
Keshavarz Beizaei, M. (2022). Shayest-ha va nashayest-ha-ye padeshahan va hakeman dar she'r-e Hafez Shirazi. *Journal of Criticism, Analysis and Aesthetics of Texts*, 5, 75-91. [In Persian]
Kovecses, Z. (2014). *Moghaddame-yi karbordi bar estare*. Trans. Sh. Pour-Ebrahim. Tehran: SAMT. [In Persian]
Kovecses, Z. (2015). *Estare dar farhang: jahaniha va tanavvo*. Trans. N. Entezam. Tehran: Siyahrud. [In Persian]
Kovecses, Z. (2019). *Moghaddame-yi karbordi bar estare*. Trans. Sh. Pour-Ebrahim. Tehran: SAMT. [In Persian]
Lakoff, G & Johnson, M. (2022). *Estare-ha-yi ke ba anha zendegi mikonim*. Trans. Hajar Agha-Ebrahimi. Tehran: Elm. [In Persian]
Lakoff, G & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
Mohammadi Asiabadi, A. (2005). Arzesh-e takhallos va karbord-e an dar she'r-e Hafez. *Pazhuhesh-ha-ye Adabi*, 8, 52-74. [In Persian]
Moein, M. (2010). *Hafez-e shirin-sokhan*. Tehran: Moein. [In Persian]
Nateq, H. (2004). *Dar bazm-e Hafez khosh-khan*. Paris: Khavaran. [In Persian]
Nouraldini-Aghdam, Y., Mohammadi Badr, N & Gheibi, S. G. (2020). Tahlil-e mafhum-e balaghi va zaban-shenakhti-ye do neshane-ye zabani “Mohtaseb” va “Donya” dar ghazali az Hafez. *Motale'at-e Zabani va Balaghi*, 21, 416-443. [In Persian]
Nemati, F & Yousefi, M. R. (2022). Vakavi-ye vajegan-e neshan-dar-e ejtema'i dar ghazaliyat-e Hafez Shirazi bar paye-ye tahlil-e gofteman-e enteghadi-ye Fairclough. *Pazhuhesh-ha-ye Dasturi va Balaghi*, 12, 118-139. [In Persian]
Poornamdarian, T. (2005). *Gomshode-ye lab-e darya*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Rahmadel, G. (2007). Moghayese-ye eghtenam-e forsat dar andishe-ha-ye Hafez va Khayyam. *Adab-Pazhuhi*, 2, 118-141. [In Persian]
Shamshiri, B., Behroozi, S., & Mandani, A. (2016). Barrasi-ye riya be onvan-e asib-e ejtema'i dar ashar-e Hafez. *Hafez Studies Yearbook*, 19, 85-100. [In Persian]
Safavi, K. (2004). *Daramadi bar ma'nashenasi*. Tehran: Sureh Mehr. [In Persian]
Tusi, M. b. H. (2009). *Amali*. Isfahan: Qaemiyyeh-ye Isfahan. [In Persian]
Yeganeh, F & Afrashi, A. (2016). Estare-ha-ye jahati dar Quran ba roykard-e shenakhti. *Jostarh-ha-ye Zabani*, 5, 193-216. [In Persian]
Zarrinkoub, A. (1995). *Az kuche-ye rendan*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی