University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Examining the Semantic Problem of the Verse “Ey Gol To Doush...” by Hafez Based on the Theory of Lexical Coherence of Halliday and Hasan

Ayoob Moradi ✉[1]

1. Corresponding Author,Department of Foreign Languages and Persian Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. E-mail: ayoob.moradi@pnu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
15 July 2023

In Received Form
16 August 2023

Accepted
23 September 2023

Published online
20 December 2023

ABSTRACT

The verse "Ey Gol To doush Daghe Sabouhi Keshidei/Ma An Shaghayeghim Ke Ba Dagh Zadeim" is one of Hafez's controversial verses, which has many ambiguities about its meaning. Such as what is the meaning of Daghe Sabouhi? Or what specific meaning can Dagh Keshidan have? Or the question of what does "saboohi" in meaning morning wine have to do with "Doush" in the meaning last night? But the problem here is that all commentators have suggested a similar meaning for the verse despite these questions. The existence of these questions made us try to suggest a documented meaning for verse by using analytical-descriptive method and by examining the general concept of Sonnet in this article. To achieve this goal, Halliday & Hasan's lexical coherence theory was used. A theory that seeks to find cohesion factors in the text by relying on the relationships between words at the level of sentences. In this regard, the entire poem was first divided into four parts, and then based on the type and frequency of words, the meanings related (Seme) to each part were extracted. In the next step, the verse was reread based on the semantic relationships of the words and considering the Seme of the entire Sonnet. The result of the work was the suggestion of this meaning for the verse: O (red) flower, you have engraved the mark of drunkenness on your face since last night; while we are (like) anemones who were born with the sign of drunkenness and euphoria

Keywords

Description of Hafez, vertical axis of sonnet, theory of Halliday & Hasan, lexical coherence, Daghe Sabouhi

Cite This Article: Moradi, Ayoob (2023), “Examining the Semantic Problem of the Verse ***Ey Gol To Doush...*** by Hafez Based on the Theory of Lexical Coherence of Halliday and Hasan”, *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser.N: 31, (103-122), DOI: 10.22059/jlcr.2023.362327.1948

CC BY NC

Publisher: University of Tehran Press.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir

بررسی معضل معنایی بیت «ای گل تو دوش...» از حافظ بر پایهٔ نظریهٔ انسجام واژگانی هالیدی و حسن

ایوب مرادی

۱.نویسنده مسئول گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: ayoob.moradi@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت
۱۴۰۲/۴/۲۴

تاریخ بازنگری
۱۴۰۲/۵/۲۵

تاریخ پذیرش
۱۴۰۲/۷/۱

تاریخ انتشار
۱۴۰۲/۹/۲۹

چکیده

بیت «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای/ ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم»، یکی از ابیات بحث‌برانگیز حافظ است که ابهامات متعددی دربارهٔ معنی آن مطرح است. اینکه مقصود از داغ صبوحی چیست؟ یا داغ‌کشیدن چه معنای مشخصی می‌تواند داشته باشد؟ و یا نسبت میان صبوحی که هنگام صبح خورده می‌شود با دوش در معنی دیشب و حتی مقصود از عبارت با داغ زاده‌شدن چیست؟، ازجمله سؤالاتی محسوب می‌شوند که شارحان در فرآیند معنایابی این بیت باید به آنها پاسخ دهند؛ اما مسئله اینجاست که جملگی شرح‌نویسان با گونه‌ای اغماض دربارهٔ این ابهام‌ها، معنایی تقریباً مشابه برای بیت پیشنهاد داده‌اند. وجود این سؤال‌ها و ابهام‌ها باعث شد تا در این مقاله با استفاده از روش تحلیلی–توصیفی و از رهگذر بررسی مفهوم کلی غزل، در پی ارائهٔ معنایی مستند به شواهد متنی برای بیت برآییم. در مسیر حصول به نتیجه نیز، از نظریهٔ انسجام واژگانی هالیدی و حسن استفاده شد؛ نظریه‌ای که با تکیه بر روابط میان واژگان در سطح جملات، در پی یافتن عوامل انسجام در متن است. در همین راستا ابتدا کلیت غزل به چهاربخش تقسیم شد و در ادامه با تکیه بر نوع و فراوانی واژگان، معنابُن‌های مربوط به هر بخش استخراج شد. در ادامه، بیت مورد بحث با تکیه بر روابط معنایی واژگان و با درنظرگرفتن معنابن‌های منتشر در سطح غزل بازخوانی شد. حاصل کار پیشنهاد این معنی برای بیت بود: ای گل (سرخ) تو از دیشب داغ (در معنی نشان) مستی را بر چهره‌ات نقش زده‌ای؛ درحالی‌که ما (همچون) شقایقی هستیم که با داغِ (در معنی نشان) مستی زاده شده‌ایم.

واژه‌های کلیدی شرح حافظ، محور عمودی غزل، نظریهٔ هالیدی و حسن، انسجام واژگانی.

استناد: مرادی، ایوب (۱۴۰۲)، «بررسی معضل معنایی بیت **ای گل تو دوش...** از حافظ بر پایهٔ نظریهٔ انسجام واژگانی هالیدی و حسن»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پیاپی ۳۱، (۱۲۲-۱۰۳). DOI: 10.22059/jlcr.2023.362327.1948

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

بحث دربارهٔ انسجام معنایی در شعر حافظ یا به تعبیر روشن‌تر، ارتباط عمودی میان ابیات غزل او، ازآن‌دست مباحثی است که در طیّ سنت شرح‌نویسی بر شعر این شاعر همواره اهمیت داشته است. برخی شارحان بدون توجه به ازهم‌گسیختگی ظاهری، ابیات را با توضیحاتی که خود بر آن می‌افزوده‌اند، به‌شکل مرتبط معنی کرده‌اند؛ برخی دیگر با اذعان به نبود ارتباط منطقی، این ویژگی را متأثر از علقهٔ حافظ با *قرآن* و تأثیرپذیری از کتاب آسمانی مسلمانان دانسته و برخی نیز با تکیه بر نظریه‌های جدید، ارتباط میان ابیات غزل او را از لونی دیگر قلمداد کرده‌اند. اما فارغ از هر توجیهی، بی‌شک این عدم انسجام، در بسیاری از مواقع فهم معنا و تفسیر غزل‌ها، بیت‌ها و حتی برخی عبارات این شاعر را دشوار کرده است.

بیت «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای/ ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم»، یکی از نمونه‌هایی است که فرآیند معنایابی در آن به‌دلیل همین ویژگی، با اختلال مواجه شده است. بیشتر شارحان به‌رغم وقوف بر ابهام‌های موجود، بیت را به‌طریقی مشابه معنی کرده‌اند و «داغ صبوحی‌کشیدن گل» را در معنای حسرت گل سرخ برای شکوفاشدن (درآمدن به شکل جام) در سحرگاهان دانسته و «با داغ زاده‌شدن» را در مفهوم دچار عشق ازلی بودن انگاشته‌اند . این در حالی است که اگر حتی توجیه دور از ذهن مصراع اول را بپذیریم، باز هم با این سؤال جدی روبه‌رو خواهیم بود که اساساً چه تناسبی میان حسرت شکوفاشدن گل در مصراع نخستین با موضوع داغدار عشق ازل بودن شاعر در مصراع دوم وجود دارد؟

وجود این ابهام جدی در کنار سایر ابهام‌هایی که شارحانی همچون مسعود فرزاد مطرح ساخته‌اند ، انگیزه‌ای شد تا در این مقاله، با تکیه بر نظریهٔ انسجام، خاصه انسجام لغوی هالیدی و حسن و همچنین گوشهٔ چشمی به مفاهیمی همچون «انباشت واژگانی» و «معنابن» در الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر، ضمن استخراج بن‌مایه‌های معنایی اصلی که در سطح غزل متشر شده‌اند، معنای بیت بررسی و تحلیل شود. البته پیش از هر عملی، ضروری است ابتدا نمایی کلی از معانی ارائه‌شده برای بیت مذکور در شروح شعر حافظ ارائه شود.

۲. نگاهی اجمالی به تفسیر بیت «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای ...» در شروح حافظ

بیت « ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای/ ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم»، ازآن‌دست ابیاتی است که شارحان شعر حافظ، به‌رغم ابهام‌هایی که داشته‌اند، دربارهٔ شرح و معنی آن اتفاق نظر زیادی دارند. برعکس سایر ابیات بحث‌برانگیز حافظ که گاه عرصهٔ اختلاف نظرهای جدی است، در این بیت که به‌زعم نگارنده معنای چندان

روشنی ندارد، تقریباً تمامی مفسران تفسیر واحدی را ارائه داده‌اند؛ با این تفاوت که برخی شرح‌ها برای داغ صبوحی‌کشیدن گل، وجهی شاعرانه قائل شده‌اند و برخی دیگر از کنار این نکته نیز با احتیاط گذشته و تنها به معنی تحت‌اللفظی بیت اکتفا کرده‌اند؛ برای نمونه، خطیب رهبر ذیل بیت، تنها این معنی ساده را ارائه داده است: «ای گل تو دیشب از ننوشیدن بادهٔ صبحگاهی داغ ناکامی تحمل کرده‌ای؛ ولی ما آن شقایقیم که از هنگام زادن، داغ بر دل بوده‌ایم» (۱۳۸۳: ۴۹۶). در نقطهٔ مقابل، مثلاً استعلامی در توجیه داغ صبوحی‌کشیدن گل نوشته است: «اما داغ صبوحی‌کشیدن گل سرخ، یعنی حسرت و انتظار اینکه صبح شود و گل جلوه کند» (۱۳۸۳: ۹۳۶/۲). همچنین او دومین داغ را در بیت، داغ عشق دانسته است: «ما هم با داغ عشق به دنیا آمده‌ایم» (همان).

سعید حمیدیان نیز در *شرح شوق*، معنایی مشابه دیگران آورده و در توضیح داغ صبوحی این‌گونه نوشته است: «داغ صبوحی در مورد گل سرخ می‌تواند ناظر به حالت غنچگی و فروبستگی آن در طول شب باشد ...؛ چون آن‌گاه که غنچه باز می‌شود، گل‌برگ‌ها به جامی از شراب سرخ مانند می‌شود» (۱۳۹۲: ۳۴۱۸/۴). حمیدیان نیز همچون استعلامی داغ دوم را در معنای داغ عشق می‌انگارد، بدون آنکه به این سؤال جدی پاسخ داده باشد که چرا شاعر باید در مصراعی داغ را در معنی حسرت‌خوردن شراب صبحگاهی آورده باشد و در مصراع دوم از داغ عشق سخن بگوید: «اوست که به‌سبب همین طبیعت بی‌آلایش و رنج‌برداری ذاتی، می‌تواند با ازلیت عشق پیوند یابد و با داغ محبت بزاید و با کفن خونین برود» (همان: ۳۴۱۹/۴).

مسعود فرزاد نیز در *صحت کلمات و اصالت غزل‌ها*، در مواجهه با معضلات معنایی یا به تعبیر ریفاتر، دستورگریزی‌های این بیت، طریق متفاوتی پیش گرفته است و با طرح ابهام‌هایی، امکان ضبط نادرست واژه‌ها را مطرح ساخته است: «کلمهٔ بعد از داغ نمی‌تواند **صبوحی** باشد. داغ صبوحی به‌کلی بی‌معنی است. به‌علاوه، چگونه می‌توان صبوحی را دوش کشید؟» (۱۳۴۹: ۹۶۹). او در ادامه نسخه‌بدلی را پیشنهاد می‌دهد که در آن، به‌جای داغ صبوحی عبارت «داغ محبت» آمده است و این ضبط را بر عبارت اصلی ترجیح می‌دهد. پس از آن می‌نویسد: «داغ‌کشیدن را حافظوار نمی‌دانم. به‌علاوه **چشیدن** با **دوش** مناسب‌تر است» (همان) و با این توضیحات، مصراع اول را این‌گونه می‌خواند: «ای گل تو دوش داغ محبت چشیده‌ای» تا به‌زعم خود گره معنایی بیت را باز کند.

حسین‌علی هروی نیز در *نقد و نظر دربارهٔ حافظ*، ضمن پاسخ‌گویی به اشکالات مطروحهٔ فرزاد، با اشاره به اینکه «گل» در مصراع اول در معنی عام گل به کار رفته است و هیچ ربطی به گل سرخ ندارد، به این نتیجه رسیده است که «وقتی در مصراع اول به گل نسبت داغ‌کشیدن می‌دهد، حتماً باید لاله یا شقایق باشد. اکنون که معنی داغ و گل معلوم شد، بیت را چنین معنی می‌کنم: ای گل شقایق، تو از سحرگاه دیشب،

که گلبرگ‌هایت پیاله‌وار شکفته، رنج حسرت و حرمان کشیده‌ای (زیرا پیاله‌ات خالی بوده)؛ اما من شاعر، آن شقایق داغدارم که سال‌هاست این رنج را تحمل کرده‌ام» (هروی، ۱۳۶۳: ۷۱-۷۲).

ازآنجاکه اشاره به تفسیر بیت در تمامی شروح حافظ سخن را به دراز می‌کشاند، در پایان تنها به تفسیر خرمشاهی در *حافظنامه* اشاره می‌شود که طی آن ضمن صحه‌گذاشتن بر معنی مشهور بیت، به طریق ایهام برای «داغ صبوحی» دو معنای محتمل ذکر کرده است:

> الف) درد و حسرت و حرمان صبوحی؛ ب) داغ صبحگاهی، دوشین ... معنای بیت: ای غنچهٔ گل سرخِ دوشین که سحرگاه به امداد نسیم شکفته خواهی شد و به‌صورت جام (جامی که زبان حالش همانا ساغرگرفتن و صبوحی‌زدن است) درمی‌آیی، تو فقط یک‌شب از غنچگی تا شکفتن، حسرت و محرومیت صبوحی را تحمل کرده‌ای؛ یا اینکه فقط از دیشب و سحرگاه است که داغ صبحگاهی بر چهرهٔ خود یافته‌ای، حال آنکه ما شقایقی هستیم که با این داغ و درد و حسرت زاده‌ایم (۱۳۸۰: ۱۰۲۰/۲-۱۰۱۹).

بدون آنکه بگوید منظور از «داغ صبحگاهی بر چهره‌یافتن» چیست و چه نسبتی میان داغ صبحگاهی با داغ و درد و حسرت زاده‌شدن وجود دارد!

۳. مبانی نظری

با توجه به اینکه در این مقاله تلاش شده است تا از طریق تمرکز بر ارتباط و انباشت واژگان، معنابن‌های اصلی غزل به دست آید تا در ادامه بتوان با استناد به این معنابن‌هایِ مستند به شواهد متنی، معنی مورد قبولی برای بیت «ای گل تو دوش...» ارائه شود، در ابتدا شرحی مختصر دربارهٔ نظریهٔ انسجام لغوی هالیدی و حسن ارائه می‌شود و در ادامه باتوجه‌به مفاهیم «انباشت» و «معنابن» که از روش خوانش نشانه‌شناسانهٔ مایکل ریفاتر اخذ شده است، به مبانی دیدگاه‌های این نشانه‌شناس پرداخته خواهد شد.

۳-۱. دستور نقش‌گرا و نظریهٔ انسجام متن

یکی از مسائل مهم مطرح‌شده در دستور نقش‌گرا، موضوع انسجام است. مایکل هالیدی پایه‌گذار این نوع دستور، ذیل نقش متنی زبان که به بررسی نظام حاکم بر جملات و شیوهٔ آرایش عناصر سازندهٔ متن اختصاص دارد، از دو نوع انسجام «ساختاری» و «غیرساختاری» سخن می‌گوید؛ انسجام ساختاری که خود به دو ساخت «مبتدا-خبری» و «اطلاعاتی» می‌پردازد، نحوهٔ سامان‌دهی اطلاعات و مضامین را در سطح جملات بررسی می‌کند. ذیل بخش غیرساختاری، انسجام متن از منظر روابط درونی‌ای که بخش‌های مختلف را با یکدیگر مرتبط می‌سازد، بررسی و تحلیل می‌شود. بنابر نظر مایکل هالیدی و رقیه حسن، «میان جمله‌های یک متن روابط مشخصی برقرار است

که آن متن را از مجموعهٔ جمله‌هایی که به‌شکل تصادفی در کنار هم جای گرفته‌اند، مجزا می‌کند» (Halliday & Hasan, 1976: 11). با این پیش‌فرض، این دو زبان‌شناس الگویی را پیشنهاد می‌دهند که بتوان براساس آن اجزای مرتبط را در متن شناسایی کرد تا از این طریق، به انسجام و پیوستگی کلیت متن پی برد؛ چراکه کشف این پیوستگی «موجب می‌شود که خواننده، تمام بخش‌های غایب از متن را نیز فراهم آورد؛ بخش‌هایی که گرچه در حال حاضر در متن حضور ندارند، اما برای تفسیر متن ضروری به شمار می‌آیند» (Ibid: 299).

بر پایهٔ این دیدگاه، انسجام یا به‌وسیلهٔ قواعد دستوری به‌کارگرفته‌شده در متن شکل می‌گیرد و یا آنکه واژگان موجود در متن این انسجام را ایجاد می‌کنند. انسجام دستوری از طریق ابزارهایی همچون «ارجاع»، «حذف»، «جانشینی» و «ادوات ربط» در متن پدیدار می‌شود و انسجام واژگانی نیز، به شکل «تکرار» و «روابط معنایی». ازآنجاکه این مقاله بیشتر در پی بررسی انسجام لغوی غزل حافظ است، به مقولهٔ انسجام دستوری نمی‌پردازد و تلاش می‌کند تا جزئیات مربوط به مبحث انسجام واژگانی بررسی و ارائه شود.

۳-۱-۱. انسجام واژگانی

انسجام واژگانی، حاصل وجود واژه‌های مشابه و مرتبط در متن است. واژه به‌مثابهٔ اصلی‌ترین عنصر انتقال معنا، نقشی چشم‌گیر در ایجاد انسجام در متن دارد؛ انسجامی مبتنی بر رابطه‌ای «که واحدهای واژگانی زبان به‌لحاظ محتوای معنایی‌شان با یکدیگر دارند و متن به‌واسطهٔ این روابط می‌تواند تداوم و انسجام به خود بگیرد» (ایشانی، ۱۳۹۵: ۴۴). این نوع انسجام در دیدگاه هالیدی و حسن به دو زیرشاخهٔ «عام» و «موردی» تقسیم شده است. منظور از عام‌بودن ارتباط آن است که لغات، فارغ از متنی که در آن قرار دارند، با یکدیگر مرتبط باشند؛ اما در ارتباط از نوع موردی، رابطهٔ میان واژه‌ها تنها در متنی خاص رقم خورده است.

انسجام واژگانی از نوع عام، محصول روابطی همچون «تکرار»، «هم‌معنایی»، «تضاد معنایی» و «شمول معنایی» است. رابطهٔ **تکرار** زمانی در متن برقرار می‌شود که واژه یا واژگانی اعم از اسم، فعل، صفت، ضمیر، قید و ... عیناً تکرار شده باشد.

هم‌معنایی نیز نوع دیگری از تکرار است؛ منتها تکرار کلمات مترادفی که از معانی مشابه و یکسانی برخوردارند. در مقولهٔ هم‌معنایی اساساً به بررسی واژگانی پرداخته می‌شود که در یک حوزهٔ معنایی مشترک واقع شده باشند؛ چیزی شبیه آنچه در بلاغت فارسی از آن با عنوان «مؤاخات» یا «مراعات النظیر» یاد می‌شود.

مقصود از **تضاد** یا **تقابل** نیز تمرکز بر واژگان یا مفاهیم متضاد یا متقابلی است که در متن بروز و ظهور می‌یابند. ذکر این نکته ضروری است که اساساً تضادها یا تقابل‌های دوگانه، یکی از مقولات بنیادین در شیوهٔ اندیشیدن نوع بشر محسوب

می‌شوند. ذهن ما برای درک مفاهیم و امور، ناگزیر و ناخواسته متوسل به تقابل‌های دوگانه می‌شود. البته همهٔ تقابل‌ها از یک‌گونه نیستند و با بررسی دقیق، می‌توان برای آن دو نوع اصلی را در نظر گرفت: ۱. تقابل (تباین منطقی): دو اصطلاح مانعةالجمع مانند زنده/مرده؛ در این نوع تقابل آنکه زنده نیست، به‌لحاظ منطقی مرده است؛ ۲. تضاد (مغایرت): اصطلاحاتی که به‌طور قیاسی در طیف مفهومیِ مشترکی گرد هم آمده‌اند؛ مانند خوب/بد. در این نوع تقابل، آنکه خوب نیست، ضرورتاً بد نیست (چندلر، به نقل از آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷ : ۲۲۲).

در **شمول معنایی** نیز یک یا چند واژه با رابطهٔ جزءوکل، ذیل واژه‌ای کلی‌تر قرار می‌گیرند که حکم شامل را دارد؛ «بنابراین، شمول معنایی رابطه‌ای است که میان یک طبقهٔ عام و زیرطبقه‌های آن به وجود می‌آید» (ایشانی، ۱۳۹۵: ۴۶)؛ برای نمونه واژهٔ «نوشیدنی»، کلیتی است که انواعی همچون چای، آب و نوشابه ذیل آن دسته‌بندی می‌شوند؛ اولی واژهٔ شامل یا فراگیرنده است و آن دیگری‌ها مشمول یا فراگرفته محسوب می‌شوند.

گذشته از موارد یادشده که همگی جزو مصادیق انسجام واژگانی از نوع «عام» هستند، در دیدگاه هالیدی و حسن گاه در متنی خاص روابطی میان واژگان وجود دارد که این روابط، خارج از چهارچوب آن متن قابل درک و دریافت نیستند. شاید با کمی اغماض بتوان آنچه را که در سنت بلاغت فارسی «ایهام تناسب» یا «تبادر» نام نهاده‌اند و نمونه‌های آن در شعر حافظ نیز به‌غایت یافت می‌شود، ذیل این‌دسته از انسجام لغوی قرار بگیرد. شمیسا وقوع ایهام تناسب را در متن، زمانی دانسته است که «فقط یکی از دو معنی کلمه در کلام حضور داشته باشد؛ اما معنی غایب با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد» (۱۳۸۶: ۱۲۷–۱۲۸). هم او در تشریح چیستی ایهام تبادر نوشته است: «واژه‌ای از کلام، واژهٔ دیگری را که با آن تقریباً هم‌شکل یا هم‌صداست، به ذهن متبادر کند. معمولاً واژه‌ای که به ذهن متبادر می‌شود، با کلمه یا کلماتی از کلام تناسب دارد» (همان: ۱۳۳). البته نباید از این مهم غافل بود که میان واژگانی که در ساخت این دو نوع ایهام نقش دارند، خارج از ساختار متن نیز احتمالاً مناسبت وجود داشته باشد؛ اما این مناسبت با ظرافت خاصی که شاعر به کار می‌گیرد، در درون متن تمایز و تلألؤ بیشتری می‌یابد؛ ازهمین‌رو، ارتباط واژگان از رهگذر ایهام تناسب و تبادر، توأمان هم می‌تواند ذیل دسته‌بندی انسجام از نوع عام قرار گیرد و هم از نوع موردی.

نکتهٔ قابل توجه دیگر آنکه در این مقاله میان دو نوع رابطهٔ واژگانی ترادف و تناسب، تمایز قائل شده است. گرچه در نگاه هالیدی و حسن، ترادف یا هم‌معنایی کاربردی فراتر از مقولهٔ ترادف در دستور زبان فارسی دارد، اما برای تشخیص و دسته‌بندی بهتر مصادیق ارتباط واژگان، در نوشتار حاضر اصطلاح ترادف دقیقاً در

معنای دستوری خود به کار گرفته شده است و اصطلاح تناسب نیز برای ارتباط‌های واژگانی فراتر از ترادف، به کار گرفته شده است.

۳-۲. دیدگاه مایکل ریفاتر در خوانش نشانه‌شناسانهٔ شعر

مایکل ریفاتر با تکیه بر این قاعدهٔ اساسی که شاعر «چیزی را می‌گوید و چیز دیگری را افاده می‌کند» (Riffaterre, 1990: 106)، قائل به دو شیوهٔ مختلف در خوانش شعر شد: شیوهٔ خوانش محاکاتی و شیوهٔ خوانش نشانه‌شناسانه؛ در اولی شعر از ابتدا به انتها خوانده می‌شود و فهم معنا از طریق ارجاع گزاره‌های شعری به واقعیات عالم بیرون حاصل می‌گردد؛ در نقطهٔ مقابل، خوانش نشانه‌شناسانه قرار دارد که مسیر فهم شعر در آن، از طریق ارجاع به خود متن امکان‌پذیر می‌شود. اینکه خوانندهٔ شعر از خوانش عمودی یا محاکاتی فراتر برود و روش نشانه‌شناسانه را برگزیند، حاصل برخورد با تناقض‌هایی است که در شیوهٔ اول خوانش با آن مواجه می‌شود؛ مقوله‌ای که ریفاتر از آن با اصطلاح «دستورگریزی» یاد می‌کند. تناقض‌هایی که خواننده را بر آن می‌دارد تا «از معنای ارجاعی یا بازنمودی برگذرد و عامل وحدت‌بخشی را که در پس نشانه‌های متعدد شعر نهفته است، دریابد» (کالر به نقل از آلگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۴۱).

رسیدن به این عامل وحدت‌بخش که سایر اجزای شعر در سایهٔ ارجاع به آن معنامند می‌شوند، در گرو خوانش تنگاتنگ شعر و تمرکز بر نشانه‌های موجود در متن است؛ نشانه‌هایی که از نگاه ریفاتر به دو شکل «انباشت واژگانی» و «منظومه‌های توصیفی» در شعر انعکاس می‌یابند. ریفاتر آن عنصر وحدت‌بخش را «ماتریس» می‌نامد و برای نامیدن ابزار بازنمایی این عنصر در متن، از اصطلاح «هیپوگرام» استفاده می‌کند: «هیپوگرام ممکن است برخاسته از تداعی‌های ذاتی یا قراردادی باشد و بنابراین، با دو روش انباشت و منظومه‌های توصیفی قابل بازسازی است» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۴۲).

مقصود از انباشت در نظرگاه ریفاتر، آن است که چند واژه که دارای ارتباط معنایی از نوع ترادف یا حتی شمول هستند، معنابُنی واحد را نمایندگی کنند؛ برای نمونه، واژگانی همچون مزرع، سبز، داس، کِشته و درو، در بیت معروف حافظ، «مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو...»، تشکیل‌دهندهٔ انباشتی واژگانی حول معنابُن «برداشت محصول» شده‌اند. منظومه‌های توصیفی نیز مجموعه‌ای از واژگان یا عبارات را شامل می‌شود که به طرق مجاز یا استعاره هرکدام «جنبه‌ای از یک ایدهٔ اصلی یا واژهٔ هسته‌ای را بیان می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۷).

کوتاه سخن آنکه ریفاتر معتقد است شاعر در مسیر خلق اثر ادبی، ماتریس یا ایده‌ای واحد را از طریق نشانه‌های شعری، یعنی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی در متن منتشر می‌سازد و وظیفهٔ خوانندهٔ حرفه‌ای یا به تعبیر ریفاتر «اَبَرخواننده»، آن است که در هنگام خوانش نشانه‌شناسانه، از این نشانه‌ها فراتر برود تا به ماتریس دست یابد.

۴. تحلیل شواهد متنی

با توجه به این مهم که هدف نهایی این نوشتار از تحلیل انسجام لغوی در غزل مورد بحث، در کنار اثبات پیوند عمودی در نمونه‌ای از اشعار حافظ، کشف و ارائهٔ معنایی معتبر برای بیت سوم این غزل است، در این بخش تلاش خواهد شد تا ضمن بررسی انسجام واژگانی در تک‌تک ابیات، انسجام میان‌بیتی قسمت‌های مختلف غزل و همچنین انسجام لغوی کل غزل بررسی و تحلیل شود. تقسیم‌بندی غزل به چهار بخشِ به‌ظاهر مجزا نیز بر پایهٔ بررسی فراوانی و تناسب‌های میان واژگان بوده است؛ به این معنا که مطابق سنت معمول در غزل‌های حافظ، انواع ارتباط واژگانی و تصویری میان دو یا چند بیت در اثنای غزل به چشم می‌آید؛ به‌نحوی‌که باعث تأکید ابیات مرتبط بر مفهومی خاص می‌شود. قسمت‌هایی که هرکدام نقش ویژهٔ خود را در تکمیل معنای کل غزل بر عهده دارند.

در غزل «ما بی‌غمانِ مست دل از دست داده‌ایم...»، بررسی این ارتباط‌ها نشان‌دهندهٔ وجود چهار بخشِ به‌ظاهر مجزاست که ترتیب و در کنار هم قرارگرفتن آنها، باعث شکل‌گیری مفهوم کلیت غزل است.

۴-۱. بررسی انسجام واژگانی بخش اول غزل

ما بی‌غمانِ مست دل از دست داده‌ایم — همراز عشق و همنفس جامِ باده‌ایم
بر ما بسی کمان ملامت کشیده‌اند — تا کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم
(حافظ، ۱۳۹۱: ۳۰۷)

جدول ۱. ارتباط درون‌بیتی واژگان در بیت اول

حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شماره مصراع	سطح رابطه	معنابن
مترادف	همراز، همنفس	۱	درون‌بیتی	عشق
	مست، همنفسِ جام باده	۱	درون‌بیتی	مستی
	دل از دست داده، همراز عشق	۱	درون‌بیتی	عشق
شمول واژگانی	مست، بی‌غم	۱	درون‌بیتی	شادی

همان‌گونه‌که از جدول ۱ پیداست، در بیت ابتدایی غزل، دو نمونه ارتباط حاصل ترداف واژگانی و یک نمونه هم ارتباط از نوع شمول واژگانی به چشم می‌آید. دو واژهٔ «همراز» و «همنفس» با مرجع مشترک «عشق» مترادف یکدیگرند. واژهٔ «مست» نیز با عبارت «همنفس جام باده» ذیل مرجع «مستی» ارتباط واژگانی دارند و میان عبارت‌های «دل از دست داده» و «همراز عشق» نیز با مرجعیت «عشق» ارتباط وجود دارد. ازآنجایی‌که زوال غم می‌تواند یکی از ثمرات باده‌نوشی باشد، می‌توان واژهٔ «مست» را شامل واژهٔ «بی‌غم» تلقی کرد و میان این دو ارتباط معنایی از نوع شمول واژگانی قائل شد؛ ارتباطی که مرجع آن مفهوم «شادی» است.

جدول ۲. ارتباط درون‌بیتی واژگان در بیت دوم				
حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	سطح رابطه	معنابن
تناسب	کمان، کشیدن، گشادن	۲	درون‌بیتی	خصومت
	ابرو، کشیدن، گشادن	۲	درون‌بیتی	زیبایی
اشتراک مجازی	کمان، ابرو	۲	درون‌بیتی	زیبایی
تضاد یا تقابل	مورد ملامت دیگران بودن # مورد توجه معشوق واقع‌شدن	۲	درون‌بیتی	خصومت با زیبایی و شادی

در بیت دوم غزل، شاعر توجه و التفات معشوق را دلیل ایجاد بغض و حسادت در رقیبان و در نهایت، ملامت‌گری از سوی ایشان دانسته است؛ موضوعی که بیان آن با ظرافت‌های واژگانی خاصی رخ داده است، به این صورت که میان واژهٔ «گشادن» در عبارت «ابرو گشاده‌ایم» و دو واژهٔ مرتبط «کمان» و «کشیدن»، با مرجعیت معنایی «دشمنی» مناسبت معنایی وجود دارد؛ چراکه یادآور عبارت «تیر گشادن» است. از سوی دیگر، سه واژهٔ «ابرو»، «کشیدن»، «گشادن» نیز همین حالت را دارند؛ یعنی فعل «کشیدن» که برای کمان به کار گرفته شده است، در مجاورت واژهٔ «ابرو» یادآور تعبیر «ابرو در هم کشیدن» است. برای این حالات متعارض معشوق، یعنی ابرو درهم کشیدن و ابروگشادن که یادآور ناز و نیازهای معشوقانهٔ زیبارویان است نیز، می‌توان مرجع معنایی «زیبایی» را در نظر گرفت. ذکر این نکته ضروری است که این نوع ارتباط‌ها که در شعر حافظ بسیار مسبوق به سابقه است، ذیل نوعی از صنعت «ایهام» ارزیابی می‌شود که از آن با عبارت «ایهام تناسب» یاد می‌کنند.

میان دو واژهٔ «کمان» و «ابرو» نیز آرایهٔ تشبیه مضمر وجود دارد؛ یعنی شاعر به شکل غیرصریح ابرو را به کمان همانند کرده است؛ شباهتی که حاصل آن، ارتباط میان این دو واژه با مرجعیت معنایی «زیبایی» است. در این حالت، فعل کشیدن نیز دارای صنعت استخدام خواهد بود؛ به این شکل که این فعل در ارتباط با کمان، یک معنا و در ارتباط با ابرو، معنایی دیگر خواهد داشت.

آخرین مصداق ارتباط درون‌بیتی در در بیت دوم غزل، تضاد میان «مورد ملامت بودن» و «مورد توجه معشوق واقع‌شدن» است؛ تضادی که ملهم معنای تسلط نگاه ضد زیبایی و البته شادی است. اینکه چرا عده‌ای توجه و ابروگشاده‌بودن معشوق را در حق شاعر، مایهٔ ملامت و سرزنش او قرار می‌دهند، از آن دست سؤالاتی است که تاکنون هم پاسخی برای آن یافت نشده است. ملولان ملامت‌گری که گویی با زیبایی، شادی، شادخواری و عشق خصومت ذاتی دارند.

جدول ۳. ارتباط میان‌بیتی واژگان در بیت‌های اول و دوم				
حوزه مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شماره مصراع	سطح رابطه	معنابن
تبادر	بی‌غم، ابروگشاده	۱ و ۲	میان‌بیتی	شادی
تناسب	ملامت، مست، هم‌نفس جام باده	۱ و ۲	میان‌بیتی	رندی
شمول واژگانی	بی‌غم، کار از ابروی جانان گشادن	۱ و ۲	میان‌بیتی	شادی
اشتراک مجازی	کمان، ابرو	۱ و ۲	میان‌بیتی	زیبایی

مایکل ریفاتر در الگوی پیشنهادی خود برای خوانش دلالت‌یابانه، یگانه راه کشف معنای واحد منتشر در سطح شعر را تمرکز بر انباشت‌های واژگانی و منظومه‌های توصیفی می‌داند. مقصود از انباشت‌های واژگانی با کمی اغماض، همان چیزی است که ما در این مقاله با عنوان «انسجام لغوی» از آن یاد کرده‌ایم. ریفاتر توصیه می‌کند که خوانندهٔ حرفه‌ای با تمرکز بر فراوانی واژگان شعر، به معنای اصلی شعر که می‌تواند حتی دور از منظور شاعر باشد، پی ببرد. به تعبیر دیگر، واژگان فارغ از آنکه شاعر با چه هدفی از آنها بهره جسته است، در خوانش دلالت‌یابانه اهمیت دارند. بر همین اساس است که ما در بررسی خود، هر نوع ارتباط واژگانی را با هدف کشف انسجام کلیت غزل حافظ مورد توجه قرار داده‌ایم؛ ازهمین‌رو، میان واژهٔ «بی‌غم» در مصراع اول غزل با صفت «ابروگشاده» که عبارتِ «ز ابروی جانان گشاده‌ایم» آن را در ذهن متبادر می‌سازد، ارتباط برقرار کرده‌ایم؛ ویژگی‌ای که در بلاغت سنتی از آن با عنوان «ایهام تبادر» یاد می‌شود.

تناسب میان واژگان «ملامت»، «مست» و «هم‌نفس جام باده» با مرجعیت معنایی «رندی» و نیز «بی‌غم» و «کار از ابروی جانان گشادن» با مرجع معنایی «شادی» از دیگر موارد هماهنگی و انسجام واژگانی میان ابیات اول و دوم این غزل است.

بررسی کلی انسجام لغوی، اعم از درون‌بیتی و میان‌بیتی، در دو بیت اول غزل با معنابن‌هایی نظیر «عشق» (۳ بار)، «شادی» (۳ بار)، «زیبایی» (۲ بار)، «رندی» (۱ بار) در کنار معنابن «خصومت»، البته خصومت با زیبایی (۲ بار)، نشان‌دهندهٔ وجود هالهٔ معنایی دارای بار مثبت در کلیت دو بیت است؛ موضوعی که تأثیر بسزایی در فهم معنای بیت سوم می‌گذارد (این نکته بعد از این نیز با جزئیات تشریح خواهد شد).

۴-۲. بررسی انسجام واژگانی بخش سوم غزل

پیر مغان ز توبهٔ ما گر ملول شد — گو باده صاف کن که به عذر ایستاده‌ایم
کار از تو می‌رود، مددی ای دلیل راه — کانصاف می‌دهیم و ز راه اوفتاده‌ایم
(حافظ، ۱۳۹۱: ۳۰۷)

جدول ۴. ارتباط درون‌بیتی واژگان در بیت چهارم				
حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	نوع رابطه	معنابن
ترادف	توبه، عذر	۴	درون‌بیتی	پشیمانی
تناسب	پیر مغان، باده، صاف‌کردن	۴	درون‌بیتی	مستی
تبادر	ملول شدن، باده صاف کردن (متبادرکنندهٔ دل صاف کردن)	۴	درون‌بیتی	پشیمانی
تبادر	توبه، ملول، عذر، صاف	۴	درون‌بیتی	صوفی
تضاد یا تقابل	پیر مغان # توبه	۴	درون‌بیتی	رندی

مطابق جدول ۴ میان دو کلمهٔ «توبه» و «عذر»، فارغ از نوع استفادهٔ شاعر از آنها، ترادف وجود دارد؛ ترادفی که با مرجعیت معنایی «پشیمانی» قابل توجیه است. از سوی دیگر، در کنار هم قرارگرفتن «پیر مغان»، «باده» و فعل «صاف‌کردن»، با محوریت معنایی «مستی»، تناسب واژگانی ساخته است. همچنین فعل صاف‌کردن که در اینجا برای باده به کار گرفته شده است، در مجاورت عبارت «ملول‌شدن»، معنای «صاف‌کردن دل از ملالت» را متبادر می‌سازد؛ تبادری که معنابن آن مفهوم «پشیمانی» است. گذشته از این مورد، در کنار هم قرارگرفتن واژه‌های «توبه»، «ملول»، «عذر» و «صاف»، متبادرکنندهٔ شخصیت «صوفی» است که در منظومهٔ فکری حافظ غالباً وجهه‌ای منفی دارد. شایان ذکر است که «صاف» متبادرکنندهٔ «صوف» است؛ جامه‌ای پشمین که نشان اصلی صوفیان محسوب می‌شود. تضاد مفهومی موجود عبارت «پیر مغان» و واژهٔ «توبه» نیز از مواردی است که در شعر حافظ بسیار تکرار شده است و اساس آن نیز با تفکر رندی حاکم بر ذهن و زبان این شاعر هماهنگی و تناسب دارد.

جدول ۵. ارتباط درون‌بیتی واژگان در بیت پنجم				
حوزه مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شماره مصراع	نوع رابطه	معنابن
شمول	می‌رود، دلیل راه، ز راه اوفتادن	۵	درون‌جمله‌ای	رفتن/سلوک
تکرار	راه، راه	۵	درون‌جمله‌ای	رفتن

مروری هرچند سطحی بر تکرارها و تناسب‌های واژگانی بیت پنجمِ غزل مورد بحث، نشان می‌دهد که شاعر آگاهانه یا ناآگاهانه در این بیت بر مفهوم «رفتن» و یا در نگرش عرفانی، «سلوک» توجه ویژه‌ای داشته است. هماهنگی بین عبارت‌های «می‌رود»، «دلیل راه» و «ز راه اوفتادن» در کنار تکرار دوبارهٔ واژهٔ «راه» همگی در همین چهارچوب قابل توجیه است.

جدول ۶. ارتباط میان‌بیتی واژگان در بیت‌های چهارم و پنجم				
حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	سطح رابطه	معنابن
شمول	پیر، مدد جستن، دلیل راه، ز راه افتادن	۴ و ۵	میان‌بیتی	سلوک
تضاد یا تقابل	عذر # ز راه افتادن	۴ و ۵	میان‌بیتی	پشیمانی
تبادر	ملول، صاف، انصاف	۴ و ۵	میان‌بیتی	صوفی

در تقسیم‌بندی ابتدایی ما دربارهٔ این غزل، ابیات چهار و پنج با توجه به نوع و بسامد واژگان و همچنین مفهوم مندرج در آن، به‌عنوان بخش سوم غزل قلمداد شده‌اند. جدول ۶ نشان‌دهندهٔ انسجام واژگانی این دو بیت است؛ انسجامی که حاصل گرد هم آمدن واژه‌ها و عبارات «پیر»، «دلیل راه»، «مدد جستن» و «ز راه اوفتادن» است. معنابنی که این واژگان بر دور آن جمع شده‌اند، می‌تواند مفهوم «سلوک» باشد. گذشته از این مورد، تقابل میان «از راه اوفتادن» و «عذر» با معنابن «پشیمانی» دیگر نمونهٔ انسجام لغوی میان دو بیت است. حافظ در توبه از شراب دچار خطا شده است؛ خطایی که موجبات تکدّر خاطر و ملالت پیر مغان را فراهم آورده و حال حافظ درصدد دلجویی و عذرخواهی برآمده است.

با بررسی تکرارها و تناسب‌های واژگانی در سطح این دو بیت و با لحاظ تکرار سه‌بارهٔ معنابن‌های «پشیمانی» و «سلوک» و نیز تأکید بر معنابن‌هایی همچون «مستی»، «رندی» و اشارهٔ ضمنی بر شخصیت‌های «رند» و «صوفی»، می‌توان این‌گونه تحلیل کرد که فضای حاکم بر این بخش از غزل نیز، فضایی توأم با شادی، شادخواری و رندی است. اگر صحبتی هم از پشیمانی به میان آمده، پشیمانی حاصل از توبه‌کردن و رویگردان‌شدن از مستی و شادخواری است. تأکید بر سلوک و شخصیت‌های دوگانه نیز نشان از آن دارد که حافظ تکلیف خود را دربارهٔ طی طریق و سلوک روشن کرده است و با تعیین پیر مغان به‌مثابهٔ پیر خود، هرآنچه توصیهٔ اوست، عین صواب می‌داند؛ حتی اگر این توصیه رنگین‌کردن سجاده به مِی باشد. به تعبیری دیگر، اجتماع واژگان مبتنی بر سلوک در این دو بیت، می‌تواند دلالتی بر این حقیقت باشد که تمایل حافظ به شادخواری و رندی و رویگردانی‌اش از توبه، نه از آن‌روست که او آیین راه و سلوک را نمی‌داند، بلکه به این دلیل است که سلوک حقیقی در نظر او چیزی جز متابعت خواست و ارادهٔ پیر مغان نیست.

۴-۳. بررسی انسجام واژگانی بخش چهارم غزل

چون لاله مِی مبین و قدح در میان کار — این داغ بین که بر دل خونین نهاده‌ایم
گفتی که حافظ این همه رنگ و خیال چیست — نقش غلط مبین که همان لوح ساده‌ایم
(حافظ، ۱۳۹۱: ۳۰۷)

جدول ۷. ارتباط درون‌بیتی واژگان در بیت ششم

حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	سطح رابطه	معنابن
تناسب	لاله، می، دل خونین	۶	درون‌جمله‌ای	مستی
	داغ (در معنی داغ نهادن)، دل خونین (در معنی زخمی)	۶	درون‌جمله‌ای	ظاهرسازی
	داغ (در معنی غم)، دل خونین (دل پرغم)	۶	درون‌جمله‌ای	غم
	لاله، میان، داغ	۶	درون‌جمله‌ای	مستی/زیبایی
تضاد یا تقابل	می و قدح در میان کار # داغ نهاده بر دل خونین	۶	درون‌جمله‌ای	ظاهرسازی
اشتراک مجازی	لاله، قدح	۶	درون‌جمله‌ای	مستی

ازآنجاکه یکی از دغدغه‌های اصلی این مقاله، ارائهٔ تفسیری مستند به شواهد متنی برای بیت سوم غزل، به‌ویژه معنای کلمهٔ «داغ» است، بیت ششم باتوجه‌به دربرداشتن این واژه و همچنین واژهٔ «لاله» دارای اهمیت ویژه‌ای است. ذکر این نکته در این مجال ضروری است که به‌رغم تفاوت ماهوی دو گونهٔ گیاهی «شقایق» و «لاله»، حافظ در این بیت، این دوگونه را در ویژگی داغ‌داری همانند انگاشته است.

بررسی انسجام واژگانی در این بیت نشان می‌دهد که میان کلمات «لاله»، «مِی» و «دل خونین» با مرجعیت معنایی «مستی»، مناسبت وجود دارد. لاله اگرچه در معنی نوعی گل است، اما به دلیل رنگ سرخش و همچنین شکل جام‌گونه‌اش در سنت شعر فارسی مشبه‌به شراب و جام شراب واقع شده است. از این منظر می‌توان میان این سه کلمه تناسب معنایی برقرار کرد. دل خونین نیز باتوجه‌به رنگ سرخ خون، می‌تواند یادآور شراب سرخ‌رنگ درون جام باشد.

دربارهٔ تناسب «داغ» و «دل خونین» هم می‌توان دو وجه قائل بود؛ اگر داغ‌نهادن را در معنای استفاده از شگرد داغ‌کردن زخم برای التیام آن در نظر بگیریم (که از نظر راقم این سطور تفسیر صحیح‌تری به نظر می‌رسد)، معنابن ظاهرسازی را تقویت می‌کند و اگر داغ را در معنای سوز و سوگ بگیریم، داغ بر دل‌نهادن در معنی سوز ماندگار و نهفته در دل و معنابن ترکیب نیز مفهوم غم خواهد بود که البته با فحوای کلی بیت همخوانی ندارد.

برای درک مفهوم کلی بیت، بیش از هرچیزی تضاد میان دو مقولهٔ «در میان بودن می و قدح» با «داغ‌نهادن بر دل خونین» یاریگر خواهد بود. شاعر به مخاطبش هشدار می‌دهد که شادخواری ظاهری او را بر شادی درونی‌اش حمل نکند، بلکه آگاه باشد که او زخمی خونین در دل دارد؛ اما برای آنکه ظاهر را حفظ کند، آن زخم خونین را با نهادن داغ التیام داده است. البته دقت در انباشت‌های واژگانی موجود در کلیت غزل، نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که قضاوت مخاطب احتمالی پُر بی‌راه نیست. فضای کلی این غزل همان‌گونه‌که بعد از این نیز خواهد آمد، فضایی مملو از شادی و شادخواری است؛ نکته‌ای که در فهم معنای عبارت چندبار تکرارشدهٔ «داغ» بسیار راهگشاست.

گذشته از تناسب‌های واژگانی یادشده، ارتباط واژگانی بین «لاله»، «میان» و «داغ» نیز می‌تواند مصداق دیگری برای انسجام لغوی در این بیت باشد. میان بر پایهٔ آرایهٔ ایهام تناسب با لاله و داغ ارتباط پیدا کرده است؛ ارتباطی که هم می‌تواند بر زیبایی و هم بر مستی دلالت داشته باشد. اشتراک مجازی «لاله» و «قدح» نیز که بر پایهٔ تشبیه شکل گرفته است، معنابن «مستی» را به ذهن می‌آورد.

باتوجه‌به موارد گفته‌شده و با درنظرداشتن فراوانی واژگان با معنابن مستی (۲ بار)، ظاهرسازی (۲ بار) و غم (۱ بار)، می‌توان مدعی شد واژهٔ داغ در این بیت، به‌هیچ‌روی نمی‌تواند در معنی سوزوگداز یا غم باشد و بیشتر تقویت‌کنندهٔ معنای تعارض میان ظاهر شاد و دل پردرد است؛ چیزی شبیه این بیت از شاعر در غزلی دیگر:

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام نِی گَرَت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش
(حافظ، ۱۳۹۱: ۲۴۵)

تعارضی که در بیت بعدی نیز به‌شکلی دیگر طرح می‌شود:

جدول ۸. ارتباط درون‌بیتی واژگان در بیت هفتم				
حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	سطح رابطه	معنابن
ترادف	رنگ، خیال	۷	درون‌جمله‌ای	ظاهرسازی
تناسب	لوح، نقش، رنگ	۷	درون‌بیتی	ظاهرسازی
تضاد یا تقابل	رنگ و خیال # لوح ساده	۷	درون‌جمله‌ای	ظاهرسازی

در بیت هفتم نیز انسجام واژگانی از طریق ترادف میان واژگان «رنگ» و «خیال» از سویی و از سوی دیگر، تناسب میان واژگان «لوح»، «نقش» و «رنگ» برقرار شده است. رنگ در این بیت بی‌گمان اشاره‌ای است به ظرافت‌های شعر حافظ که در این حالت با خیال مشابهت دارد. البته به طریق ایهام رنگ می‌تواند به معنی ریا و ظاهرسازی نیز باشد که در این حالت تأکید شاعر بر لوح ساده بودنش معنا می‌یابد؛ اما به نظر می‌رسد بیش و پیش از هر معنایی، مفهوم تعارض میان ظاهر و باطن که در بیت قبل نیز به‌شکلی مورد توجه بود، معنای مستفاد از اجتماع واژگان این بیت است؛ موضوعی که در تضاد میان رنگ و خیال با بی‌پیرایگی «لوح ساده» نیز بازنمایی شده است. بررسی معنابن‌های مستخرج از فراوانی و انسجام واژگان، نشان‌دهندهٔ تأکید شاعر بر مفهوم «ظاهرسازی» است؛ ظاهرسازی، از نوع مثبت آن، یعنی آراستن ظاهر به‌گونه‌ای که واقعیت درون و باطن را پنهان نگاه دارد. البته حافظ در این فراز به مخاطبش هشدار می‌دهد که نباید فریب این ظاهرسازی‌ها را بخورد؛ چراکه درحقیقت باطن او لوحی ساده و عاری از هر نوع رنگ و حیلتی است.

جدول ۹. ارتباط میان‌بیتی واژگان در بیت‌های ششم و هفتم				
حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	نوع رابطه	معنابن
تناسب	لاله، می، قدح، رنگ، خیال	۶ و ۷	درون‌بیتی	ظاهر شاد (ظاهرسازی)
اشتراک مجازی	داغ نهاده بر دل خونین، لوح ساده	۶ و ۷	درون‌بیتی	امر غلط‌انداز
تضاد یا تقابل	می و قدح در میان کار # لوح ساده	۶ و ۷	درون‌بیتی	امر غلط‌انداز
	رنگ و خیال # داغ نهاده بر دل خونین	۶ و ۷	درون‌بیتی	امر غلط‌انداز

با در نظر گرفتن بسامد واژگان در ابیات ششم و هفتم، می‌توان گفت طیف واژگان «لاله»، «می»، «قدح»، «رنگ» و «خیال»، فضایی مملو از شادی و شادخواری را در این بخش به ذهن متبادر می‌سازد. گرچه شاعر با تأکید بر دو تقابل «در میان بودن می و قدح» با «ساده بودن لوح ضمیر» خود و «رنگ و خیال» با «داغ نهاده بر دل خونین»، گویی درصدد بوده است تا ذهن خوانندهٔ هوشیار را از این فضای شاد منحرف

سازد و به او گوشزد کند که این فضا تنها ظاهر امر است، وگرنه در ضمیر او اوضاع به گونه‌ای دیگر است.

در کنار این تقابل، تناظر یا اشتراک مجازی میان دو تصویر «داغ نهاده بر دل خونین» و «لوح ساده» نیز در روشن‌ترشدن مفهوم این بخش، نقش بسیاری دارد. برای توضیح بیشتر، باید گفت که حافظ در این دو بیت معادله‌ای ساخته است که در یک‌سوی آن دو تصویر «داغ‌نهادن بر دل زخمی و خونین با هدف التیام آن» و «ساده‌بودن لوح ضمیر» قرار دارد و در سوی دیگرش، تصاویر «در میان بودن مِی و قدح» و نیز «جوشش رنگ و خیال در فضای شعر». هدف شاعر نیز از ایجاد این معادله، تأکید بر مفهوم تقابل ظاهر و باطن است؛ ظاهری که شاد و رنگی است و باطنی که هرگز مانند این ظاهر نیست. اما همان‌گونه‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، در این نوشتار تنها به تشریح مدعیات شاعر بسنده نخواهد شد و فهم معنا با خوانش تنگاتنگ و بررسی نوع و بسامد واژگان خواهد بود که در این حالت، می‌توان بر چیرگی فضای مملو از شادی و شادخواری اذعان کرد؛ حتی اگر واژگان و عباراتی مانند «داغ» یا «دل خونین» در آن وجود داشته باشد.

۴-۴. بررسی انسجام واژگانی در کل غزل

حال که بخش‌های سه‌گانهٔ غزل مورد بحث از منظر انسجام واژگان بررسی شد، در این مجال تصویری تمام‌نما از غزل، باتوجه‌به پیوند واژگان و انواع ارتباط‌های موجود میان آنها، برای حصول شناختی کلی از فضای حاکم بر شعر ارائه می‌شود؛ موضوعی که در بخش بعدی برای فهم معنای بیت «ای گل تو دوش...» کاربرد خواهد داشت.

جدول ۹. ارتباط میان‌بیتی واژگان در کل غزل

حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	سطح رابطه	معنابن
ترادف و تناسب	هم‌نفس جام باده – مست – بی‌غم – صبوحی – گل (مشبه‌به جام) – کشیدن (ایهام تناسب با جام کشیدن) – پیر مغان – باده صاف کردن – می – قدح – لاله – دل خونین (شراب)	۱، ۳، ۴ و ۶	میان‌جمله‌ای	مستی
ترادف و تناسب	هم‌راز عشق – دل‌ازدست‌داده – کار از ابروی جانان گشادن – با داغ زادن (در معنی سوز عشق)، دل خونین (عشق)	۱، ۲، ۳ و ۶	میان‌جمله‌ای	عشق
تناسب	گل – شقایق – داغ – لاله	۳ و ۶	میان‌جمله‌ای	زیبایی
تکرار	داغ، داغ، داغ	۳ و ۶	میان‌جمله‌ای	–

همان‌گونه‌که در جدول ۹ نیز آمده است، پیوند میان واژگان و عبارات «هم‌نفس» «جام باده»، «مست»، «بی‌غم»، «صبوحی»، «گل (مشبه‌به جام) »، «کشیدن (ایهام تناسب با جام کشیدن) »، «پیر مغان»، «باده صاف‌کردن»، «می»، «قدح»، «لاله» و «دل خونین (شراب)» که در بیت‌های ۱، ۳، ۴ و ۶ آمده است، ناظر بر تقویت معنابُن «مستی» در کل غزل است. علاوه بر این، ارتباط واژگان و عبارات «هم‌راز عشق»، «دل از دست داده»، «کار از ابروی جانان گشادن»، «با داغ زادن (در معنی سوز عشق)» و

«دل خونین (عشق)» در بیت‌های ۱، ۲، ۳ و ۶ بر معنابُن «عشق» دلالت دارد. در بیت‌های ۳ و ۶ نیز واژگان «گل»، «شقایق»، «داغ» و «لاله» با هم ارتباط دارند؛ ارتباطی که بر معنابن «زیبایی» دلالت دارد.

با درنظرگرفتن موارد یادشده، می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که فضای کلی حاکم بر غزل، فضایی مثبت، شاد و دربارهٔ مفاهیمی همچون مستی، عشق و زیبایی است. تکرار سه‌بارهٔ واژهٔ داغ نیز از دیگر مصادیق انسجام واژگانی در غزل است که فارغ از معنای هرکدام از این داغ‌ها، بر این نکتهٔ مهم دلالت دارد که فهم معنای این واژه، نقشی مهم در تشخیص معنابن اصلی غزل دارد؛ موضوعی که پس از این در شرح جزئیات بیت سوم بسیار به کار خواهد آمد.

۴-۵. بررسی انسجام واژگانی بخش دوم غزل

ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم
(حافظ، ۱۳۹۱: ۳۰۷)

پیش‌تر اشاره شد که واژهٔ «داغ» در بیشتر شروح شعر حافظ در معنای غم و حسرت فرض شده است و شارحان با این پیش‌فرض معنای بیت را تشریح کرده‌اند. این در حالی است که با درنظرگرفتن معنای کلی غزل در کنار جزئیات ارتباط واژگان در این بیت، فرض یادشده چندان وافی به مقصود نخواهد بود. برای توضیح بیشتر ابتدا ارتباط‌های واژگانی در سطح بیت بررسی می‌شود و در ادامه با درنظرگرفتن معنابن‌های اصلی کلیت غزل، معنای بیت به بحث گذاشته خواهد شد.

جدول ۱۰. ارتباط درون‌بیتی واژگان در بیت سوم

حوزهٔ مشترک معنا	الفاظ مرتبط	شمارهٔ مصراع	سطح رابطه	معنابن
ترادف	گل، شقایق	۳	درون‌جمله‌ای	زیبایی
تناسب	شقایق، داغ (اول)	۳	درون‌جمله‌ای	زیبایی
	صبوحی، کشیدن	۳	درون‌جمله‌ای	مستی
	داغ، کشیدن (در معنی تحمل‌کردن)	۳	درون‌جمله‌ای	غم
	داغ، کشیدن (در معنی رسم‌کردن)	۳	درون‌جمله‌ای	مستی
	دوش، صبوحی، کشیدن	۳	درون‌جمله‌ای	مستی
تکرار	داغ، داغ	۳	درون‌جمله‌ای	مستی و زیبایی
تضاد یا تقابل	دوش # صبوح	۳	درون‌جمله‌ای	مستی
	دوش داغ کشیدن # با داغ زادن	۳	درون‌جمله‌ای	مستی (زودگذر) و مستی (همیشگی)
	گل، شقایق	۳	درون‌جمله‌ای	زیبایی

اگرچه در ادبیات حافظ در بیشتر موارد «گل» در معنای گل سرخ است، اما همان‌گونه‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، در بررسی ارتباط‌های واژگانی، صرفاً منظور خالق متن در نظر گرفته نمی‌شود. بر این اساس، می‌توان میان دو واژهٔ «گل» و «شقایق» به وجود ارتباط از نوع شمول واژگانی نیز قائل بود. همچنین با توجه به فحوای بیت، این

دو واژه در نقطهٔ مقابل یکدیگر نیز قرار گرفته‌اند؛ که این مسئله هم ذیل ارتباط از نوع تضاد یا تقابل قابل ارزیابی است. در هر دو حالت نیز معنابن ارتباط، می‌تواند «زیبایی» باشد؛ چراکه در اولی ذکر واژهٔ گل در کنار نام یکی از انواع، متبادرکنندهٔ مفهوم زیبایی است و در دومی نیز همانندانگاری گل سرخ با شقایق با وجه شبه سرخی، بر این مفهوم دلالت دارد.

ارتباط دو واژهٔ «شقایق» و «داغ» در معنای «نشان» نیز مصداق دیگری از انسجام واژگانی در این بیت است. البته داغ در معنی رنگ سیاه میانهٔ این نوع گل، به‌طریق ایهام تناسب با واژهٔ شقایق ارتباط دارد؛ ارتباطی که معنابُن آن باز هم مفهوم زیبایی است. علاوه‌براین، واژهٔ «داغ» در معنای «نشان» با فعل «کشیدن» در معنای «رسم‌کردن» ذیل معنابُن «مستی» مرتبط است و همین واژه در معنای «حسرت و غم» با فعل یادشده در معنای «تحمل‌کردن» نیز حول معنابن «غم» ارتباط دارد.

تجمع واژگان «دوش»، «صبوحی» و «کشیدن» نیز شاهد دیگری است بر انسجام واژگانی حول معنابن «مستی». واژهٔ داغ نیز دوبار تکرار شده است که با لحاظ معنای نشان یا با توسع بیشتر نشان شراب‌خواری، بر معنابن مستی دلالت دارد و با در نظر گرفتن معنای سیاهی درون گل شقایق، مفهوم زیبایی را در ذهن برمی‌انگیزاند.

تضاد واژگانی نیز از دیگر مصادیق انسجام لغوی است که در این بیت، میان واژگان «دوش» در معنی دیشب و «صبوح» به معنای «هنگام صبح» به چشم می‌آید. همچنین دو مفهوم «دوش داغ‌کشیدن» و «زاده‌شدن با داغ» در تعارض با یکدیگر قرار دارند؛ به این صورت که اگر داغ را در معنای نشان بگیریم، تعارض معنایی میان مستی زودگذر و مستی همیشگی را به ذهن متبادر می‌کند و اگر داغ به معنای حسرت و غم باشد، بر تعارض میان غم کوتاه‌مدت و غم همیشگی تأکید دارد. واژگان «گل» و «شقایق» نیز در این بیت در نقطهٔ مقابل هم قرار گرفته‌اند.

حال که ارتباط‌های واژگانی بیت بررسی شد، در این بهره تلاش می‌شود تا معنایی معتبر و مستند به شواهد متنی برای بیت ارائه شود. پیش‌تر اشاره شد که اغلب شرح‌ها داغ صبوحی کشیدن گل سرخ را حسرت و انتظار شبانهٔ این گل برای بازشدن و جلوه‌کردن در هنگام سحرگاه دانسته‌اند: «تو فقط یک‌شب از غنچگی تا شکفتن حسرت و محرومیت صبوحی را تحمل کرده‌ای ... حال آنکه ما شقایقی هستیم که با (این) داغ و درد و حسرت زاده‌ایم» (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۰۲۰).

اینکه انتظار غنچهٔ گل سرخ برای شکوفایی و در نتیجه شبیه‌شدن به جام را حسرت او برای رسیدن به جام شراب بینگاریم و در نقطهٔ مقابل، اشتیاق همیشگی باده‌خوران را به نوشیدن، شبیه داغ دائمی و همیشگی شقایق بپنداریم، گرچه در ظاهر توجیهی قابل پذیرش به نظر می‌رسد، اما وقتی نیک بیندیشیم، داغداربودن دائمی باده‌نوشان نکته‌ای است که محل سؤال خواهد بود. این ابهام زمانی رنگی جدی‌تر به خود می‌گیرد که به

یاد بیاوریم نتیجهٔ بررسی بسامد واژگانی کلیت غزل، رسیدن به سه معنابُن یا مفهوم اصلی «مستی»، «عشق» و «زیبایی» بود؛ مفاهیمی که هیچ‌کدام با مقولهٔ داغ و داغ‌داربودن مناسبتی ندارند، خاصه آنکه واژهٔ «داغ»ی هم که در بیت ششم آمده است، مطابق تحلیل ارائه‌شده بیشتر در معنای داغی بود که باعث التیام درد و زخم می‌شود تا داغ در معنی حسرت و غم؛ پس اگر این توجیه را نپذیریم، کدام معنا از واژهٔ داغ و مفهوم داغ‌داربودن خواننده را در فهم معنای بیت یاری خواهد کرد؟ معنایی که با مفاهیم اصلی منتشر در سطح غزل نیز همخوانی داشته باشد یا لااقل در تعارض نباشد. برای حصول نتیجه طرح مختصری دربارهٔ معنی کلمهٔ «داغ» ضروری به نظر می‌آید.

دهخدا در تشریح معنای این کلمه، «نشان» را یکی از معانی آن دانسته است. چیزی معادل «سمة» یا «وسم» در زبان عربی. او حتی با ارجاع به اصطلاحات مورد استفادهٔ عامهٔ مردم، برای «داغ»، معنای نشان به‌جامانده از آب بر دیوارهٔ حوض یا آب‌انبار را ذکر کرده است. «چنانکه در حوض یا آب‌انبار گویند: داغ آب تا فلان حد پیداست؛ یعنی نشان آب» (دهخدا، ۱۳۸۵: داغ). او در ادامه ذیل همین واژه با استناد به این مصراع از شعر فرخی «گوسفندی که رخ از داغ تو آراسته کرد»، عبارت «از داغ رخ آراستن» را در معنای «نشان داغ بر چهره نقش‌کردن» مطرح می‌کند؛ عبارتی که قرابت بسیاری با تعبیر «داغ صبوحی‌کشیدن» در غزل حافظ دارد. در تکمیل کلام نیز با استناد به این مصراع نظامی «هر آهو که با داغ او زاده بود»، تعبیر «با داغ کسی زادن» را به معنی «از آغاز داغ او را داشتن» پیشنهاد می‌دهد؛ تعبیری که با مصراع «ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم» مناسبت و مشابهت دارد. دقت به این نکته ضروری است که در هردو عبارت، داغ در معنی نشان است و نسبتی با مفاهیم حسرت و اندوه ندارد.

بر این پایه می‌توان مدعی شد در نظر داشتن معنی نشان برای واژهٔ داغ در هردو مصراع، تاحدود زیادی مشکل بیت را حل می‌کند و امکان ارائهٔ تفسیری معتبر و البته مستند به شواهد متنی را فراهم می‌آورد؛ تفسیری که با فضای کلی غزل نیز همخوان باشد. به این صورت که «داغ صبوحی‌کشیدن» گل را در معنای «آراستن صورتش با نشان مستی» بگیریم که همانا رنگ سرخ است و «با داغ زاده‌شدن شقایق» را داشتن همین نشان سرخی در سیمای او از ابتدای خلق‌شدن بپنداریم و در تفسیر بیت بگوییم: ای گل، تو تنها از دیشب نشان مستی و باده‌نوشی را بر سیمای خود نقش کرده‌ای (و در جرگهٔ مِی‌پرستان درآمده‌ای)؛ درحالی‌که ما (رندان باده‌پرست) همچون شقایق، نشان مستی را از بدو وجودیافتن بر سیمای خود داریم (زمانی نبوده که ما بی مِی و مطرب بوده باشیم). البته این نوع تعبیر از داغ در سنت شعر فارسی بی‌سابقه هم نیست؛ مثلا سلمان ساوجی در بیت زیر داغ صبوحی را در معنی نشانهٔ مستی به کار گرفته است:

صباح، کرده صبوحی به لاله‌زار گذر کن که لاله داغ صبوحی کشیده است به رخ بر
(۱۳۷۶: ۱۱۶)

نکتهٔ ظریف نهفتهٔ دیگر در این تفسیر آن است که «صبوحی» به‌طریق مجاز ذکر جزء و ارادهٔ کل در معنی «باده‌خواری» گرفته شده است و مقصود از داغ یا نشان صبوحی‌کشیدن، لزوماً سرخی حاصل از بادهٔ صبحگاهی نیست؛ که در این حالت میان دوش در معنی دیشب با صبوحی‌کشیدن در معنی خوردن بادهٔ سحرگاهی، تعارض ایجاد می‌شود؛ ایرادی که ظاهراً مسعود فرزاد نیز به آن نظر داشته است: «چگونه ممکن است صبوحی را دوش کشید؟ صبوحی ازآن سحر یا صبح است» (۱۳۴۹: ۹۶۹). تاآنجاکه حسینعلی هروی هم در پاسخ به این ایراد ضمن ذکر شواهدی از شعر حافظ که دوش و سحر در کنار هم آمده‌اند، استدلال کرده است که هنگام دمیدن صبح هم جزوی از دوش است و صبوحی را در شبانگاه نیز می‌توان نوشید (هروی، ۱۳۶۳: ۷۰).

این نکته که حافظ در تصویرسازی از داغ شقایق یا لاله، به معنی حسرت و غم نظر نداشته باشد، تنها به این بیت یا بیت ششم همین غزل محدود نمی‌شود و در غزل دیگری با مطلع «سر ارادت ما و آستان حضرت دوست»، طی بیت زیر تصویر داغ را با مفهوم «هوس» همراه کرده است:

نه این‌زمان دل حافظ در آتش هوس است که داغ‌دار ازل همچو لالهٔ خودروست
(حافظ، ۱۳۹۱: ۷۱)

شکی نیست که در این بیت نیز داغداربودن نه در معنای غم و اندوه، بلکه در مفهوم اشتیاق فراوان به میل‌ورزی و هوس‌رانی کاربرد یافته است.

۵. نتیجه

در این مقاله تلاش شد تا با استفاده از نظریهٔ انسجام لغوی هالیدی و حسن و از رهگذر تمرکز بر فراوانی و ارتباط واژگان غزلِ «ما بی‌غمانِ مست دل از دست داده‌ایم»، معنای بیت «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای» را به‌عنوان یکی از ابیات بحث‌برانگیز شعر حافظ بررسی و تحلیل کنیم. برای دستیابی به هدف در کنار بررسی بیت‌به‌بیت، کلیت غزل نیز به چهار بخش تقسیم شد و در ادامه معنابُن‌های نهفته در هر بخش که حاصل تجمع و ارتباط واژگان بودند، استخراج و احصا شد؛ نتیجه آنکه مطابق بررسی فراوانی و نوع واژگان، معنابن‌های «مستی»، «زیبایی»، «شادی»، «عشق»، «تفاوت ظاهر و باطن»، «پشیمانی از توبه»، «شخصیت صوفی»، «شخصیت رند»، «خصومت (صوفی) با زیبایی و مستی» و «سلوک/رفتن» در کل غزل منتشر شده‌اند.

در ادامه نیز فراوانی و ارتباط واژگان بیت «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای ...» با توجه به معنابن‌های منتشر در کل غزل بازخوانی شد؛ بازخوانی‌ای که نشان داد در نظر گرفتن معنی حسرت و غم برای کلمهٔ داغ، باعث دورافتادن خوانندگان از معنای صحیح و مستند بیت خواهد شد؛ چراکه ایدهٔ حسرت و غم هیچ تناسبی با معنابن‌های منتشر در سطح غزل ندارد. ازهمین‌رو، این‌بار با اتکا به معنی «نشان» به‌عنوان یکی از معانی ارائه‌شده برای واژهٔ داغ، بیت مورد بازخوانی قرار گرفت؛ بازخوانی‌ای که منتج به

این معنا شد: ای گل تو تنها از دیشب است که نشان (سرخی) بادهخواری را بر چهره نقش کردهای؛ درحالیکه ما همچون شقایق، نشانهٔ مستی را از بدو تولد بر چهره داریم. البته شکی نیست که حافظ به طریق ایهام، گوشهٔ چشمی هم به معنای حسرت و غم برای واژهٔ داغ دارد؛ اما بدون شک معنای نشان تناسب بیشتری با فضای کلی غزل دارد؛ معنایی که بسیاری از ابهامات مطرحشده از سوی شارحان را دربارهٔ این بیت حل میکند.

منابع

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶)،«کاربست الگوی نشانهشناختی ریفاتر در خوانش شعر»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دورهٔ ۲۲، ش ۱، ۳۳–۵۷.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۷)، *نشانهشناسی شعر*، تهران، نویسه پارسی.

استعلامی، محمد (۱۳۸۳)، *درس حافظ؛ نقد و شرح غزلهای حافظ*، ج ۲، تهران، سخن.

ایشانی، طاهره (۱۳۹۵)، *نظریهٔ انسجام و پیوستگی و کاربست آن در تحلیل متون*، تهران، دانشگاه خوارزمی.

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

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

حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، شرح شوق، ج ۴، تهران، قطره.

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

خطیبرهبر، خلیل (۱۳۸۳)، دیوان حافظ شیرازی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفیعالیشاه.

دهخدا، علیاکبر (۱۳۸۵)، *لغتنامه*، تهران، دانشگاه تهران.

ساوجی، سلمان (۱۳۷۶)، *کلیات*، بهتصحیح و مقدمهٔ عباسعلی وفایی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران، میترا.

فرزاد، مسعود (۱۳۴۹)، *صحت کلمات و اصالت غزلها*، شیراز، دانشگاه شیراز.

هروی، حسینعلی (۱۳۶۳)، *نقد و نظر دربارهٔ حافظ*، تهران، امیرکبیر.

Algoneh Junqani, Masoud (2016), "The application of Rifater's semiotic model in poetry reading", World Contemporary Literature Research, Volume 22, Issue 1, 33-57.[In Persian].

Algoneh Junqani, Masoud (2017), Semiotics of poetry, Tehran, Persian script. [In Persian].

Dehkhoda, Ali Akbar (1385), Dictionary, Tehran, University of Tehran. [In Persian].

Farzad, Masoud (1349), the authenticity of words and the authenticity of sonnets, Shiraz, Shiraz University. [In Persian].

Hafez (1391), Diwan, corrected by Qasim Ghani and Mohammad Qazvini, Tehran, Kalhor. [In Persian].

Halliday, M. & R. Hasan (1976), *Cohesion in English*, London, Longman.

Hamidian, Saeed (1392), Shahrah Shogh, Vol. 4, Tehran, Qatr. [In Persian].

Heravi, Hossein Ali (1363), criticism and opinion about Hafez, Tehran, Amir Kabir. [In Persian].

Ishani, Tahereh (2015), Cohesion theory and its application in text analysis, Tehran, Khwarazmi University. [In Persian].

Istilami, Mohammad (2004), lesson of Hafez; Criticism and description of Hafez's sonnets, Vol. 2, Tehran, Sokhn. [In Persian].

Khatib Rahbar, Khalil (1383), Diwan Hafez Shirazi, by Khalil Khatib Rahbar, Tehran: Saqi Alishah Publications. [In Persian].

Khoramshahi, Bahauddin (1380), Hafeznameh, Tehran, scientific and cultural. [In Persian].

Payandeh, Hossein (2017), Theory and Literary Criticism; An interdisciplinary textbook, Tehran, Samt. [In Persian].

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

Sauji, Salman (1376), Kliat, revised and introduced by Abbas Ali Vafaei, Tehran, Association of Cultural Heritage and Culture. [In Persian].

Shamisa, Siros (1386), a new look at Badie, Tehran, Mitra. [In Persian].