فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و دوم، بهار ۱۳۹۳: ۱۱۷-۸۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۸/۰۴

خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی بیتی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی «مایکل ریفاتر»

سید علی قاسم‌زاده *
علی اکبر فخرو **

چکیده

این جستار بر آن است تا با تکیه و تأکید بر بیت «از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش/ غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست»، لایه‌های معنایی پنهان متن را بر اساس رویکرد تحلیل هرمنوتیکی- بینامتنی مورد نظر «مایکل ریفاتر» واکاوی نماید. اساس رویکرد هرمنوتیکی ساختارگرایانهٔ ریفاتر بر این اصل استوار است که وجوه بینامتنی شعر، به کمک نادستوری‌ها (قاعده‌گریزی‌های ادبی) در گذر از سطح اولیهٔ معنا (خوانش خطی) به سطح زیرین و ژرف‌ساخت شعر (خوانش غیرخطی) آشکار می‌شود. به عقیدهٔ او، تلمیح یا نقل قول، هیپوگرامی است که پیشتر در متنی دیگر به فعلیت رسیده است و در متن حاضر به سبب نوع خوانش مخاطب، بازیابی و دلالت‌های آن کشف می‌گردد. از نتایج کاربست چارچوب نظری ریفاتر برمی‌آید که ماتریس اندیشهٔ حافظ در این بیت، غنایی و رمانتیک است و هیپوگرام آن نیز کاملاً همسو و متناظر با معیارهای آن ماتریس بنا شده است. خواننده در فرایند خوانش، از سطح بینامتنیت آشکار به منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی (هیپوگرام کلیشه‌ای و توصیفی)، با یاری هیپوگرام‌های پیش‌فرض و معنایی ذهن خویش، به کشف لایه‌های معنایی زیرین متن رهنمون می‌شود. در واکاوی زیرساخت معنایی متن، گویا حافظ با استفاده از تمام ظرفیت‌های معناآفرینی ایهام و جادوی مجاورت واژگان، در پی بازنمایی نوع مخاطبه و معاشقه با محبوب آرمانی خویش است.

واژه‌های کلیدی: شعر حافظ، هرمنوتیک، بینامتنیت، هیپوگرام، مایکل ریفاتر.

---

* نویسنده مسئول: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)
S.ali.ghasem@gmail.com
** مدرس زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان Aliakbar.fakhro@yahoo.com

مقدمه

شعر را بیان مافی‌الضمیر و محصول تخیل و عواطف و حس زیباشناختی شاعر دانسته‌اند که نقش آن به قول «ماته سیوس» ویرانی زبان عادی می‌گردد(۱). از منظر «امانوئل کانت[1]» (۱۷۲۴-۱۸۰۴م.)، نخستین نظریه‌پرداز زیبایی‌شناسی مدرن غربی، زیبایی‌شناسی نامی است که بر تلاش برای پل زدن بین جهان مادی و روحانی نهاده‌اند. یک اثر ادبی نیز شیء زیباشناختی است؛ زیرا از ابتدا سایر کارکردهای ارتباطی را کنار می‌گذارد و یا به حال تعلیق درمی‌آورد تا خوانندگان را به تفکر دربارهٔ رابطهٔ متقابل فرم و محتوا مشغول کند (کالر، ۱۳۸۹: ۴۷).

اگر توجه داشته باشیم که خاصیت اثر ادبی بزرگ - همان‌گونه که «لونگینوس[2]» منتقد رومی (۲۷۳م.) اشاره کرده است- هیجان مکرر خوانندگان است(۲)، شعر حافظ به سبب هیجان و حیرت توأمان و مکرر خوانندگان در میان آثار ادبی بزرگ جهان، آیتی انکارناپذیر است؛ چنان‌که نه تنها مخاطبان ایرانی، منتقدان و شاعران بزرگ جهانی چون گوته را نیز به شگفتی واداشته است.

حافظ را باید معمار و مینیاتوریست شعر فارسی به شمار آورد. هماهنگی و همنوایی اجزا و عناصر شعر او از واج‌ها و نحوهٔ چینش آن گرفته تا ترکیب واژگان و تصاویر و ارجاعات آشکار و پنهان اما مبتکرانهٔ اشعار او به ترکیبات، تصاویر و تعابیر شاعران بزرگ متقدم خویش، جایگاهی بی‌نظیر به اشعار او در میان شاعران فارسی بخشیده است. این اقتباس و استقبال مبتکرانهٔ او از اشعار شاعران پیشین و به تعبیری دست‌اندازی در حافظهٔ درزمانی شعر فارسی و حتی عربی، خود سرنوشتی پارادوکسیکال در واکنش‌های منتقدان داشته است.

شاید سخنان «بهاءالدین خرمشاهی» بهترین گواه این سرگذشت متناقض‌نما باشد که «از ابواب مهم حافظ‌شناسی، کندوکاو در کم و کیف تأثیر سخن پیشینیان بر سخن حافظ است. این بحث و فحص از یکسو تاحدودی اعجاب ما را به هنرمندی حافظ کاهش می‌دهد؛ چراکه پیشینهٔ بسیاری از مضامین و اندیشه‌ها و صنایع و ظرایف شعری

1. Immanuel Kant
2. Longinus

او را در آثار پیشینیان می‌یابیم. ولی از سوی دیگر تعجب و اعجاب دیگری در ما برمی‌انگیزد که پی می‌بریم حافظ تا چه حد سخن‌شناس و طبعش نسبت به ظرایف آثار دیگران حساس بوده است. چنان‌که به حق مشهور است، حافظ اغلب، بلکه همهٔ مضامین و صنایع مقتبس از دیگران را از صاحبان اصلی آنها بهتر ادا می‌کند. تصور نمی‌کنم که حافظ حتی یک مضمون مقتبس را به خوبی اصل اولیه‌اش و خوب‌تر از آن بازآفرینی و تکمیل نکرده باشد. مهم این است که آنچه خوبان در مجموع دارند، حافظ به تنهایی دارد.» (خرمشاهی، ۱۳۷۵: ۴۰).

با این اوصاف، اگر بپذیریم که به قول «هگل» در زیر آسمان کبود، هیچ‌چیز تازه‌ای وجود ندارد و یا به باور «الیاده» در دنیای شاعران نیز همانند دنیای انسان بدوی، همه‌چیز در حال تکرار شدن است(۳). از منظر روان‌شناسی نویسنده و نیز روان‌شناسی مخاطب که از ارکان اصلی تحلیل هرمنوتیکی[1] متون ادبی در کنار متن محسوب می‌شود (نویسنده، متن، خواننده)، نمی‌توان دیگر متون ادبی را جزء متن‌هایی یک بعدی، خودبسنده و ایستا تلقی کرد که در زمینه‌ای واحد و ناظر به ذهنیت آفرینندهٔ خویش است؛ زیرا از یکسو، دال‌های ادبی به مدلول‌های متعدد و متکثر دلالت دارند و از دیگر سو، در ساحت وجودی خویش با بخش‌ها و اجزای دیگر خود و همچنین با سایر متون ارتباطی چندساحتی و پیچیده دارند. «حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند، جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیر ادبی باشند، هم‌عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلق داشته باشند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲).

هر چند مطابق رویکرد تأویل‌گران متقدم، امکان دستیابی به معنای محوری و مرکزی مورد نظر نویسنده وجود دارد، شعر حافظ به سبب اینکه ماهیت لغزنده و چندلایه دارد، چندان نقاب از روی عروس معنا برنمی‌کشد. از این‌رو منتقد چاره‌ای جز تلاش برای پیدا کردن رمزگان و نشانه‌های درون‌متنی و گاه برون‌متنی برای نزدیک شدن به فهمی نزدیک به متن و مقبول طبع ندارد. باید توجه داشت که ماهیت استعاری و نمادین کلام حافظ از یکسو و نحوهٔ نگرش خوانندگان و منتقدان به سبب تفاوت در

1. hermeneutics

نگرش و اعتقاد به مبانی ایدئولوژیک مختص به گفتمان خاص خویش، امکان تفسیرپذیری فراوان اشعار او را موجب شده است (آشوری، ۱۳۸۸: ۱۶)؛ زیرا ماهیت استعاری (غیرمستقیم) زبان ادبی، بهترین بستر را برای تفسیر و تأویل متن مهیا می‌سازد. استعاره هنری، فراهم‌کنندهٔ نوعی آزادی برای ایجاد پویایی ذهنی خواننده است تا با عمل تأویل و رمزگشایی به بازآفرینی معنا دست یابد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۴۱). از این‌رو خواندن یک متن، سفر ذهن خواننده به جهان متن و هر سفر جدید، کشف دنیای تازه به شمار می‌آید. «رومن اینگاردن[1]» و پس از او «ولفگانگ آیزر[2]» که خواندن را با «نگاه مسافر» یکی می‌دانند، متن را به سرزمینی همانند کرده‌اند که هرگز با یک نگاه، حتی با دقتی استثنایی هم شناخته نمی‌شود (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۸۴). از این‌رو سفر به متن و مکالمه میان اثر ادبی و مجموعه‌ای از خوانندگان در هر دورهٔ معین، سبب تأثیر اثر ادبی بر «آگاهی جمعی» انبوه مخاطبان خود می‌گردد. در این حالت «شعر جریان ذهن خواننده را با جریان ذهن شاعر پیوند می‌دهد. عناصری که در ذهن شاعر فعال بوده‌اند، در ذهن خواننده نیز شروع به فعالیت می‌کنند و همان تصاویر را که در ذهن شاعر زنده بوده‌اند، زنده می‌کند» (انوری، ۱۳۷۹: ۵۳).

با توجه به اهمیت این موضوع، جستار حاضر تلاش می‌کند با تکیه و تأکید بر بیتی رمزناکانه و مایه‌ور از غزلیات حافظ - «از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش/ غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست» - تفسیر و تأویلی مختص نگاه خواننده (منتقد) عرضه کند که رهاورد سفر ذهنی خواننده به دنیای ذهن و زبان حافظ است؛ چراکه برخلاف باور گذشته، در بلاغت که آن را کیفیت مطابقت کلام با اقتضای حال مخاطب و حال خطاب فرض کرده‌اند، «با تغییر بافت ارتباطی و اوضاع و احوال جدید و غلبهٔ کامل ارتباط نوشتاری بر گفتاری، موضوعیت خود را از دست می‌دهد؛ چراکه هم متکلم و مخاطب در دوران جدید تبدیل به نویسنده و خواننده شده‌اند و هم به سبب تنوع و گسترش دانش و اطلاعات و تجربه‌ها و امکان ظهور فردیت، حال مخاطب یا بهتر بگوییم

1. Roman Ingarden
2. Wolfgang Iser

خواننده، قابل پیش‌بینی نیست تا بتوان به اقتضای حال او و حال خطاب سخن گفت» (پورنامدارایان، ۱۳۸۲: ۲۷۴).

ضرورت این بحث زمانی آشکارتر می‌شود که توجه داشته باشیم وجوه هنری و بلاغی بیت مزبور- که خود گواه کمال حافظ در فن بیان و بسترسازی برای تأویل‌های خواننده بنیاد است- در غالب شروح حافظ، مغفول مانده است و به اشاراتی گذرا به تلمیحات و ایهام‌های آن اکتفا شده است.

پیشینهٔ پژوهش

کارنامهٔ حافظ‌پژوهی و حافظ‌شناسی در ایران بسیار غنی است؛ چنان‌که تنها فهرست کردن عناوین آثاری که دربارهٔ حافظ نوشته شده، چندین جلد کتاب را شامل می‌شود. هچنان که *کاووس حسن‌لی* در «راهنمای موضوعی حافظ‌شناسی» (۱۳۸۸) و پیشتر، محققان دیگر به این مهم دست یافته‌اند. در آن میان، نگارش آثاری معطوف به وجوه زیبایی‌شناسی و نقد بلاغی به شیوه کلاسیک و گاه متأثر از رویکردهای نظری جدید کم نیستند. اما توجه به شعر حافظ به‌ویژه بیت مورد نظر این جستار و تحلیل هرمنوتیکی- بینامتنی از آن- که ناظر بر رویکرد نظری «مایکل ریفاتر[1]» (۱۹۲۴-۲۰۰۲م.) است- هیچ مقاله یا پژوهشی نوشته نشده است. اگرچه چند مقالهٔ پژوهشی مانند «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر *ای مرز پرگهر* فروغ فرخزاد» (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹) و «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما» (نبی‌لو، ۱۳۹۰) پیشتر تلاش کرده‌اند به معرفی و کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناختی ریفاتر- البته نه از منظر بینامتنی مورد نظر او- به تحلیل شعر معاصر بپردازند، این جستار برای نخستین بار به کاربست «نظریهٔ بینامتنی ریفاتر» در شعر کلاسیک فارسی روی آورده است. از این‌رو پژوهش حاضر مدعی است ضمن آشنایی مخاطبان با رویکرد بینامتنی ریفاتر، میزان مایه‌وری و غنای بی‌نظیر اشعار حافظ را برای مخاطبان بازتعریف می‌کند.

1. Michael Riffaterre

روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی مبتنی بر رویکرد بینامتنی مورد نظر مایکل ریفاتر، نشانه‌شناس ساختارگراست؛ رویکردی که به سبب ارتباط تنگاتنگ آن با شعر، همچنین تمرکز نظریهٔ او بر بلاغت ادبی و مسائلی چون زبان دستورگریز، جایگاهی ممتاز و کاربردی در حوزهٔ مطالعات بینامتنی[1] دارد و برای تفسیر و تحلیل اشعاری که ساختاری پیچیده یا معانی چندلایه و دشوار دارند، بسیار کاراست. بنا بر اهمیت رویکرد نظری ریفاتر در تحلیل بینامتنی اشعار چندلایه، دستورستیز و معناگریز، پژوهش حاضر با توجه به آرای این اندیشمند تلاش می‌کند به بازنمایی وجوه زیباشناختی و معنایی بیتی از حافظ بپردازد که از نظر همهٔ جوانب نقد فنی، می‌تواند مظهری برای هنر زبانی و معماری ذهن حافظ باشد، زیرا:

صورت دیوار و سقف هر مکان　　سایهٔ اندیشهٔ معمار دان

(مولوی، ۱۳۷۱، د ۳: ب ۴۸۶)

مبانی نظری

از نظر تأویل‌گرایان ساختارگرا و معناشناسان از جمله مایکل ریفاتر، بینامتنی یکی از نشانه‌های ارزشمند و قابل تأمل در بازشناسی متون ادبی و واکاوی مؤلفه‌های زیباشناختی و هرمنوتیکی است. به عقیدهٔ ریفاتر، میان متن و خواننده، دیالکتیکی پویا برقرار است و عملاً فهم شعر در اثر این پیوند و پیش‌فرض‌های بینامتنی حاضر در متن و ذهن مخاطب ایجاد می‌شود (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱-۳). در منظر او، «بینامتن، مجموعه متن‌هایی است که می‌تواند به آنچه پیش چشمانمان قرار دارد، مرتبط شود؛ مجموعه متن‌هایی که فرد در خاطراتش هنگام خوانش یک نوشتار معین درمی‌یابد. در نتیجه بینامتن، یک پیکرهٔ بی‌پایان است.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۱). بینامتن پدیده‌ای مربوط به خوانش یا معطوف به خواننده است که با گذر زمان و تغییرات فرهنگی و تحول در افق‌های انتظار و پرسش‌های موجود هر دوره، معنایی متفاوت می‌یابد. اصطلاح «سرخواننده[2]» نامی است که وی برای خوانندهٔ بینامتنی می‌گذارد. «سرخواننده برای

1. Intertextuality studies
2. archilecteur

کدگشایی، نه به واقعیت که به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۸۶).

ریفاتر با تقسیم‌بندی حوزهٔ بینامتنیت به حتمی و ضمنی یا احتمالی معتقد است: «بینامتنیت حتمی[1]، متضمن مواردی است که در آنها یک بینامتن علناً در پسِ متنی دیگر قرار می‌گیرد؛ و بینامتنیت احتمالی[2] متضمن مواردی است که در آنها بینامتن‌های بالقوهٔ بسیاری را می‌توان برای یک متن خاص یافت» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۸۶). به عبارت دیگر هرگاه مناسبات بینامتنی را نتوان از متن مورد نظر منتقد حذف یا انکار کرد، با بینامتنیت حتمی یا اجباری مواجه می‌شویم. اما بالعکس هنگامی که پیوندهای میان‌متنی بر اساس تجربیات شخصی فرد و یا خواننده ایجاد شود، با بینامتنی احتمالی و تصادفی مواجه می‌شویم (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۷).

هستهٔ رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر، این باور است که متون ادبی، ارجاعی (محاکاتی) نیستند، بلکه آثار ادبی معنای خود را به واسطهٔ ساختارهای نشانه‌شناختی کسب می‌کنند که کلمات، عبارات، جملات، ایماژهای کلیدی، مضامین و تمهیدات سخن‌سرایانهٔ اجزای آنها را به هم پیوند می‌دهند (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۶). در واقع نگرش ریفاتر مقابله با باور محاکاتی بودن ادبیات است و کسانی می‌خواهند واقعیت را جایگزین بازنمایی و بازنمایی را جایگزین تفسیر نمایند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۶۳). وی این اشتباه راهبردی را «توهم یا مغالطهٔ ارجاعی[3]» می‌نامد.

به تعبیر آلن، راهبرد خوانشی ریفاتر بر آن است که «خواننده نخست در پی یک محاکات متنی می‌رود تا سپس با توجه به موارد نامتعین متن، به بررسی عمیق‌تر ساختارهای ناارجاعی متن بپردازد. پس، خوانش در دو سطح متوالی واقع می‌شود: نخست در یک سطح محاکاتی که می‌کوشد نشانه‌های متنی را به مصداق‌های بیرونی مرتبط کند. از این‌رو به پیشروی به شکل خطی تمایل دارد. دوم در یک سطح واپس‌نگرانه که به شکل غیرخطی در جهت افشای ساختارها و آحاد نشانه‌شناختی پایه‌ای پیش می‌رود که دلالت ناارجاعی[4] متن را می‌سازند. آنچه خواننده را به جهش از

1. obligatoire
2. aleatoire
3. Referential Fallacy
4. nonreferential significance

تأویل محاکاتیِ متن به سوی تأویل نشانه‌شناختی آن وامی‌دارد به رسمیت شناختن چیزی است که ریفاتر، «نادستوری[1]» می‌نامد. دستورگریزی‌ها، جنبه‌هایی از متن‌اند که در خوانش ارجاعی متناقض می‌نمایند؛ اما با بازخوانی متن بر اساس ساختارهای نشانهٔ پایهٔ آن، این تناقض برطرف می‌شود.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۷).

مطابق عقیدهٔ ریفاتر، تنها خوانندگانی که توانایی ادبی برای درک مناسبات پنهان متن دارند، می‌توانند با گذر از خوانش اکتشافی به خوانش پس‌کنشانه و در نتیجه رمزگشایی از معانی زیرین متن دست یابند (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۰۰). ریفاتر برای این منظور شعر «آواز مریم» سرودهٔ *سیلویا پلات* را مثال می‌آورد:

> «برّهٔ یکشنبه از زور فربهی می‌ترکد/ فربهی/ تکدر خویش را قربانی می‌کند.../ پنجره‌ای از طلای مقدس/ آتش او را ارزنده ساخته/ همان آتشی که/ مرتدان چربناک را می‌گدازد/ و یهودیان را تاراج می‌کند/ تابوت‌های قطورشان روان است/ بر داغ لهستان/ و آلمان داغان/ آنان نمی‌میرند/ .../ بر آن پرتگاه بلندی/ که مردی را در فضا خالی کرد/ کوره‌ها، گداخته همچون آسمان‌ها می‌درخشند/ قلبی است/ این کورهٔ آدم‌سوزی که در آن راه می‌روم/ ای کودک طلایی، دنیا خواهد کشت و خواهد خورد» (همان: ۱۶۸).

وی معتقد است در خوانش هرمنوتیکی از نشانه‌های ارجاعی متن، از اعتقادات مذهبی گرفته تا اشاره به وقایع تاریخی چون نسل‌کشی نازی‌ها، مصائب مسیح و مصلوب شدن او و تصویر طبیعی و خانگی مادری که همراه کودک خود در حال آماده کردن کباب یکشنبه است، می‌توان به سطح نشانه‌های ناارجاعی متن دست یافت که «مادر، خود را با حضرت مریم(س) مقایسه می‌کند و کودک او، به طرز نمادین مسیح‌گونه می‌شود که دنیا او را «خواهد کشت و خواهد خورد». پیوندهای نشانه‌شناختی بین آن صحنهٔ خانگی و آن مصداق‌های تاریخی در سطر آخر گسترش می‌یابد. به نظر می‌رسد شعر به آیین عشای ربانی اشاره دارد که در آن جسم مسیح با برگرفتن نان و شراب بار دیگر شکلی تازه به خود می‌گیرد و به یاد مخاطب آورده می‌شود. پس برای تأویل شعر به این

1. ungrammaticality

شیوه باید از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی رو کنیم که در آنجا ایماژها و عبارات ظاهراً مبهم، در یک سطح عمیق‌تر ناارجاعی با هم پیوند می‌یابند.» (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۶۹).

دو اصطلاح «ماتریس[1]» و «هیپوگرام[2]» از مفاهیم کلیدی ریفاتر برای بینامتنی خوانشی است. *ماتریس*، مفهومی انتزاعی و عنصری زیربنایی در تولید صور ادبی است؛ صوری که در روساخت متن، آشکار می‌گردند و هرگز از طریق این سطح به طور کامل به فعلیت نمی‌رسند. چنان‌که «جان هاپکینز[3]» نیز آن را مجموعه تصاویر یک شعر دانسته که از متغیرات یک گزارهٔ زیربنایی ساخته شده است و آفرینندهٔ تمام این تصاویر است. (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۱- ۳۰۲). به عبارتی ساده‌تر ماتریس همان مضمون یا معنای نهفتهٔ در روساخت است که با توانش ادبی خواننده باید کشف شود (جواری و حمیدی، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

از نظر ریفاتر، شعر نتیجهٔ دگرگونی ماتریس‌هاست. یک متن نیز ماتریس ساختارمندی دارد که خواننده با شناخت آن می‌تواند متن را بهتر بشناسد. مخاطب بدون کشف واقعی ماتریسِ موجود در متن، ممکن است دچار «توهم ارجاع» شود. غیر مستقیم بودن زبان شعر و بیشتر بودن فاصلهٔ ماتریس با روساخت شعر موجب می‌شود تا شناخت ماتریس متن در متن‌های شعری، ضرورت بیشتری یابد. موضوع ماتریس از این منظر می‌تواند به مطالعات بینامتنیت مرتبط شود که ارتباط بیناماتریسی، مهم‌ترین و عمیق‌ترین ارتباط بینامتنیت به شمار می‌آید. ارتباط بیناماتریسی به‌ویژه در یک بینامتنیت حتمی قابل طرح است که ریفاتر به آن توجهی ویژه دارد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۱- ۳۰۳).

زیرنگاشت یا هیپوگرام، اصطلاحی است که ریفاتر از مفهوم اشتقاقات لفظی (آناگرام) زبان‌شناسی سوسور به عاریت گرفته است. «هیپوگرام (یک جملهٔ واحد یا رشته‌ای از جملات) می‌تواند از کلیشه‌ها ساخته شود، یا اینکه نقل قولی از یک متن دیگر یا یک نظام توصیفی باشد» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۷۴). نظامی از نشانه‌ها که می‌تواند حداقل در حد جمله‌ای خبری یا به اندازهٔ یک متن گسترش یابد. هیپوگرام با مختصات نحوی خاص

1. matrice
2. hypogram
3. John Hopkins

خود ممکن است موجب روابط و خوانش بینامتنی شود و می‌تواند تا گروه کلمات در متن گسترده پیش رود. همچنین فقط می‌تواند یک ظرفیت مشهود در زبان باشد که غالباً از پیش در دیگر اشعار به فعلیت رسیده است. در چنین مواردی مرجع برای هیپوگرام، بینامتنی است و خواننده آن را به طور معمولی و در ابتدا همانند نقل قول یا تلمیح ادبی دریافت می‌کند. موضوع هیپوگرام و بینامتنیت هنگامی با یکدیگر تلاقی می‌کند که هیپوگرام یک شعر یا یک متن ادبی پیشتر در متن دیگر ادبی بروز کرده باشد. در این صورت خوانش و دریافت متن در یک فرایند بینامتنی صورت می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۴-۳۰۸).

در منظر ریفاتر، هیپوگرام چیزی جز جمله‌ای شناخته شده (کلیشه‌ای) و از پیش موجود نیست؛ به نحوی که خواننده با خواندن یک تصویر شاعرانه یا واژگان، مشابه آن را به یاد می‌آورد (همان: ۶۰۵). به عبارت دیگر هیپوگرام، کلمه یا جمله‌ای است که در گویش اجتماعی موجود است و خواننده با خواندن تصویری شاعرانه به یاد آن می‌افتد و در فهم تصویر ادبی از آن کمک می‌گیرد. وی هیپوگرام را به دو دستهٔ «معنایی» و «پیش‌فرضی» از یکسو، و کلیشه‌ای و توصیفی از سوی دیگر تقسیم می‌کند (همان، ۳۰۵). مثلاً واژهٔ «می» پیش‌فرض «میخانه» و «می‌خواره» را به یاد می‌آورد، همان‌طور که واحدهای معنایی «مستی»، «رندی» و «عقل‌ستیزی» و... را نیز تداعی می‌کند. بنابراین تأثیر هیپوگرام، ناشی از ذهنیت خواننده و اطلاعاتی است که وی پیشتر در جایی دیگر خوانده یا کسب کرده است. برای اینکه هیپوگرام به متنی دیگر ارجاع دهد، چاره‌ای جز ظهور و بروز بر ماتریس یا الگوی ساختاری خاص خود ندارد. هیپوگرام معنا متن نیست؛ اما برای کشف معنای باطنی و ژرف‌ساخت ضرورت دارد (جواری و حمیدی، ۱۳۸۶: ۱۶۴).

برای نیل به این منظور، خواننده نباید به نخستین خوانش بسنده کند، بلکه به کمک خوانش دوم- که خوانشی غیرخطی و بازگشتنی است- باید امکان فهم معنایی پنهان فراهم آورد. در خوانش اول، نادستوری‌ها کشف می‌شود و در خوانش دوم، موضوعات و مفاهیم کلیدی و هیپوگرام‌ها کشف می‌گردد و سپس به کمک «انباشت» و «منظومهٔ توصیفی»، معنای پنهان متن برملا می‌گردد.

تحلیل هرمنوتیکی- بینامتنی شعر حافظ

از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نـوش غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیسـت

(حافظ، ۱۳۷۹: ۷۰)

بازنمایی نشانه‌های بینامتنیت حتمی و ارجاعی

شعر حافظ به اذعان و تأکید غالب محققان، آمیزه‌ای از ارجاعـات آشـکار و ضـمنی و ناارجاعاتی است که خواننده بر اساس پیش‌فرض‌های خویش بدان دست می‌یابد(۴). ایـن اشاره‌های مخفی و ناپیدا که بیشتر از رهگذر تداعی در ذهن سراینده (حافظ) و خواننـدهٔ اشعار او آشکار و رمزگشایی می‌شود، راز و رمز امتیاز حافظ را نسبت به همنوعان متقـدم و متأخر خویش برملا می‌سازد؛ اشاراتی که «در ضمن حادثهٔ ذهنی خلـق شـعر، از ذهـن حافظ گذشته است، سایه و اثری از آن در شعر باقی است. نه آنکه حافظ خواسته باشـد، مستقیم خواننده را به آن توجه دهد. به همـین سـبب، حضـور آن در ذهـن خواننـده از طریق شعر، تنها به شرط وجود قبلی آن در ذهن خواننده و صرافت ذهن در یادآوری آن است» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۲۴).

بنابراین مطابق رویکرد ریفاتر نخست باید با مطالعات میان‌متنـی و بیـان مکالمـات و نشانه‌های آشکار و پیدای متنِ شعر حافظ با متون پـیش از خـود، راهـی بـه درون مـتن شعر او یافت. سپس به ناارجاعات ذهن حافظ پرداخـت؛ نکتـه‌ای قابـل تأمـل کـه عامـل هماهنگی و همسانی ساحت‌های گونـاگون آوایـی، نحـوی، فکـری و بلاغـی یـا ادبـی بـا لایه‌های پنهان معانی در بیت است. به همین سبب، بـه تناسـب سـطوح یادشـده بـرای کشف معنای ضمنی و باطنی، به ماتریس شعر حافظ- که الگویی غنـایی- عرفـانی دارد- و هیپوگرام آن اشاره می‌کنیم:

۱. **سطح آوایی**[1]: موسیقی بیرونی (وزن) این بیت «فاعلاتن فعلاتـن فعلاتـن فعـلات» بحر رمل مثمن مخبون مقصور اسـت کـه یکـی از اوزان پـر کـابرد شـعر فارسـی اسـت. موسیقی این شعر با جنبهٔ غنایی و روایی آن تناسب کامل دارد. با انتخـاب ردیـف فعلـی «نیست که نیست» ابتدا در پی القای شگفتی مخاطب از نبـود هـیچ زیبـارویی بـه ماننـد

1. phonostylistics

زیبایی معشوق و نفی هرگونه چشمهٔ آب حیات، به حیات‌بخشی لب یار است و این شگفتی و تأمل درنگ‌آمیز را به کمک ردیف فعلی اسنادی در مخاطب تقویت می‌کند. ردیفِ «نیست که نیست» در معنای «هست» به کار رفته است؛ اما در معنی «اصلاً نیست» هم قابل تصور است. هجای پایانی قافیه‌ها در این غزل به «ri» ختم می‌شود (نظری، بصری، سری، شکری و...) و بلافاصله ردیف با «ni» آغاز می‌شود که این امر موجب مضاعف شدن موسیقی بیت می‌گردد. «بخش عظیمی از خلاقیت شاعران ایرانی و سهمی چشمگیر از تشخص کارشان در بهره‌وری از ردیف است... بنابراین ردیف یک هنر سازه یا شگرد یا امکان برای آشنایی‌زدایی و ابداع و خلاقیت است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۰).

گزینش لفظِ «شکر» در جایگاه قافیه نیز که در ذهن مخاطب به سبب نشانه‌های اجتماعی به یاد شیرینی می‌افکند، با کلمات «شیرین، چشمه، نوش» وحدت آوایی ایجاد کرده است؛ چرا که «یکی از نقش‌های قافیه در شعر، جذب کلمات و اصواتی است که با آن تشابه داشته باشد» (همان، ۱۳۷۳: ۴۳۷).

صامت «ش» جزء صامت‌های سایشی است که در این بیت، شیرینی و شکوهمندی معشوق را با صدای شین ناشی از لذت در دهان مخاطب به سبب یادآوردن شیرینی وصال محبوب القا می‌کند؛ درست مانند هم‌آوایی «شین» در این بیت سعدی: «شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی/ غنیمت است چنین شب که دوستان بینی» (سعدی، ۱۳۷۱: ۶۹۹) که صدای «شین کش‌دار» ناشی از احساس شادی و لذت را به کمک لب و سایش دندان‌ها در مخاطب نشان می‌دهد. همخوان «ر» -که جزء صامت‌های لرزشی است - در این بیت لرزش و تموج آب را به ذهن می‌رساند و همنوایی صوت و شکل لبان خواننده هنگام تلفظ واژهٔ «نوش» که شکل «بوسه» را تداعی می‌کند.

۲. در **سطح لغوی**[1] **و نحوی**[2] این بیت از ترکیبات وصفی و اضافی و معطوفی خوش ساختی، مانند «حیای لب، لبِ شیرین، چشمهٔ نوش، غرق آب، آب و عرق» تشکیل شده است. ساختار نحوی این بیت و قدرت تلفیق و ترکیب و به تعبیری «جادوی مجاورت» در

1. lexical
2. syntactical

آن حیرت‌انگیز است. «آنچه مایهٔ شگفتی خواننده می‌شود، همانا معماری زبان است و جذبهٔ وجه جمال‌شناسیک جمله‌ها و واژه‌ها»ست (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۱۳). کلمات در این بیت یکدیگر را «به لحاظ صوتی و معنایی انگیزش می‌دهند و عملاً تمام بیت زنده می‌شود (رستاخیز کلمات)» (همان: ۷۵).

۳. در **سطح فکری**[1] این بیت، جنبهٔ غنایی و عاشقانه غلبه دارد؛ زیرا «اگر غزل حافظ را در محور عمودی بخوانیم، بیشتر سیاسی، تاریخی و مدحی است و اگر در محور افقی بخوانیم جنبه‌های عرفانی و عاشقانه می‌یابد» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۳). در حقیقت الگو (ماتریس) شعر حافظ در همین محور نمایان می‌شود که هیپوگرام‌های بینامتنی شعر حافظ دقیقاً در ادامهٔ همین روند ماتریسی قرار دارد.

۴. **سطح ادبی**[2] شعر حافظ در جریان سلوک شعری «در نهایت به امتزاج کامل صورت، معنا و آوا منجر می‌شود» (محبتی، ۱۳۸۸، ج۲: ۸۱۰). آنچه در این زنجیره به هارمونی و همگونی این سه ساحت یاری می‌کند و وجوه بینامتنی آشکار و پنهان متن را نیز واگویی می‌سازد، همراهی «تلمیح» با «ایهام» است؛ به‌ویژه آنگاه که این آمیختگی در واژه‌هایی هسته‌ای، چون «شیرین» در مصراع اول و «شکر» در مصراع دوم در منظومهٔ توصیفی[3] ظهور و بروز یافته باشد. عرصه‌ای متناقض‌نما که محل ظهور و خفای معناست. به عبارت دیگر، محل تلاقی معنای آشکار یا بینامتنیت حتمی و معنای ضمنی یا بینامتنیت احتمالی است. چنان‌که پیشتر نیز گفته‌اند «ایهام یکی از بزرگ‌ترین امکانات زبان شعر است. برای آنکه شاعر در عین حال که حرفش را می‌زند، حرفش را نزده باشد و بالاتر از این چیزی را در عین اقرار، انکار کند» (انوری، ۱۳۷۹: ۵۴). در سطح اول هیپوگرام کلیشه‌ای و توصیفی همان اشاراتی است که شعر حافظ به داستان شیرین و شکر اصفهانی در منظومهٔ «خسرو و شیرین» نظامی (۶۱۹ -۵۳۰ ه.ق) ارجاع می‌دهد؛ نکته‌ای که انکارناپذیر است. چنان‌که پیشتر بهاءالدین خرمشاهی (۱۳۷۵: ۵۱) نیز بدان

1. philosophical level
2. literary level
3. descriptive systems

اشاره کرده است که «تأثر حافظ از شعر نظامی محرز است. حافظ در مقطع غزلی، به نـام نظامی تصریح دارد:

چو سلک درّ خوشابست شعر نغز تو حافظ که گاه لطف سبق می‌برد ز نظم نظامی»

علاوه بر این، شواهد بسیاری از تأثیر داستان خسرو و شیرین بر دیوان خواجهٔ شـیراز وجود دارد، مانند:

- حکایت لب شیرین کلام فرهـاد اسـت شکـنج طـرهٔ لیلـی مقـام مجنونسـت
(حافظ، ۱۳۷۹: ۵۵)

- از چاشـنی قند مگو هـیچ و ز شـکر زان رو که مرا از لب شیرین تو کام است
(همان، ۴۹)

- ز حسرت لب شیرین هنوز مـی‌بینـم که لاله مـی‌دمد از خونِ دیـدهٔ فرهـاد
(همان: ۱۰۲)

پیوند بینامتنی اشعار حافظ با خسرو و شیرین نظامی گاه در استفاده از ترکیبـات آن منظومه بروز می‌یابد. مثلاً:

ببـرد از مـن قـرار و طاقـت و هـوش بـت سـنگین دل سـیمین بنـاگوش
(همان: ۲۳۰)

که یادآور این بیت نظامی در خسرو و شـیرین، بخـش «درخواسـت خسـرو از شـاپور برای رساندن شیرین به او» است:

بـه دسـت آوردم آن سـرو روان را بـت سـنگین دل سـیمین میـان را
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۵۲)

تصویری دیگر که حافظ ساحرانه و از رهگذر تداعی غیـر مسـتقیم تصـاویر شـعری و برآمده از حافظهٔ داستانی خویش به اقتباس از روایـت نظـامی در بیـت مـورد نظـر درج کرده، هنگامی است که نظامی به وصف شیرین مخصوصاً آب‌تنـی‌کـردن وی در چشـمه می‌پردازد؛ تصویری متناسب با الگو (ماتریس) شعری حافظ (تصویر عاشقانه و رمانتیـک) که بیشتر از گونهٔ هیپوگرام ارجاعی محسوب می‌شود و به ذهن مخاطب القا می‌گردد. اما تلفیق و همراهی توأمان تصویر تلمیحی با ایهام تناسـب موجـود در «شـیرین» و «شـکر»،

موجب گذر ذهن مخاطب از روابط رویین متن به لایه‌های زیرین آن می‌شود. «تحلیل روان‌شناختی ایهام نیز مؤید آن است که در ایهام دو یا چند معنا در کنار یکدیگر به کلمهٔ ایهام‌دار تزریق می‌شود. ایهام بر مبنای تداعی معانی و تسلسل خواطر و به خصوص مبتنی بر اصل مجاورت است. دو عنصر ذهنی که مجاور هم بوده باشند، یکدیگر را فرامی‌خوانند: واژهٔ «شیرین» در ذهن فارسی‌زبانان آشنا با شعر و ادب، با مفهوم و صورت ذهنی طعم ضد شور و نیز معشوق خسرو و فرهاد مجاور است...» (انوری، ۱۳۷۹: ۵۳).

برای بازنمایی روابط بینامتنی پنهان و هیپوگرام بیت مورد نظر و عرضهٔ خوانشی که مبتنی بر دریافت ناشی از پیش‌فرض‌های منتقد یا خواننده است، چاره‌ای جز بازگویی بخش‌های مرتبط با داستان آب‌تنی‌کردن شیرین و مشاهدهٔ خسرو، شیرین را در هنگام آب‌تنی و دل‌بستن خسرو به شکر اصفهانی و سپس رهایی او نیست. تصاویری فشرده و تودرتو که باعث بسط معنا و رونمایی از لایه‌های زیرین شعر و بلاغت متناسب با ذهنیت مخاطب می‌شود:

شب‌افروزی چو مهتاب جوانی — سیه‌چشمی چو آب زندگانی
ز بس که آورد یاد آن نوش لب را — دهان پر آب شکر شد رطب را ...
به چشم آهوان آن چشمهٔ نوش — دهد شیرافکنان را خواب خرگوش
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۲۷)

پدید آمد چو مینو مرغزاری — در او چون آب حیوان چشمه‌ساری
ز شرم آب آن رخشنده خانی — شده در ظلمت آب زندگانی
ز رنج راه بودند اندام خسته — غبار از پای تا سر برنشسته
به گرد چشمه جولان زد زمانی — ده اندر ده ندید از کس نشانی
چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور — فلک را آب در چشم آمد از دور
در آب چشمه‌سار آن شکّر ناب — ز بهر میهمان می‌ساخت جلّاب
(همان: ۱۴۱)

مشاهدهٔ شیرین توسط خسرو در هنگام شست‌وشو:

عروسی دید چون ماهی مهیا — که باشد جای آن مه بر ثریا...

سمنبر غافل از نظارهٔ شاه / که سنبل بسته بُد بر نرگسش راه
چو ماه آمد برون از ابر مشکین / به شاهنشه درآمد چشم پروین...
ز شرم چشم او در چشمهٔ آب / همی لرزید چون در چشمه مهتاب
جز این چاره ندید آن چشمهٔ قند / که گیسو را چو شب بر مه پراکند
(نظامی، ۱۳۸۹: ۱۴۳)

دل‌زدگی خسرو از شکر:

چو بگرفت از شکر خوردن دل شاه / به نوش‌آباد شیرین شد دگربار...
شه از سودای شیرین شور در سر / گدازان گشته چون در آب شکر
شکر هرگز نگیرد جای شیرین / بچربد بر شکر حلوای شیرین
چمن خاک است چون نسرین نباشد / شکر تلخ است چون شیرین نباشد
مگو شیرین و شکر هست یکسان / ز نی خیزد شکر، شیرینی از جان
هر آبی کان بود شیرین بسازد / شکر چون آب را بیند گدازد
ز شیرین تا شکر فرقی عیان است / که شیرین جان و شکر جای جان است
(همان: ۲۳۴-۲۳۵)

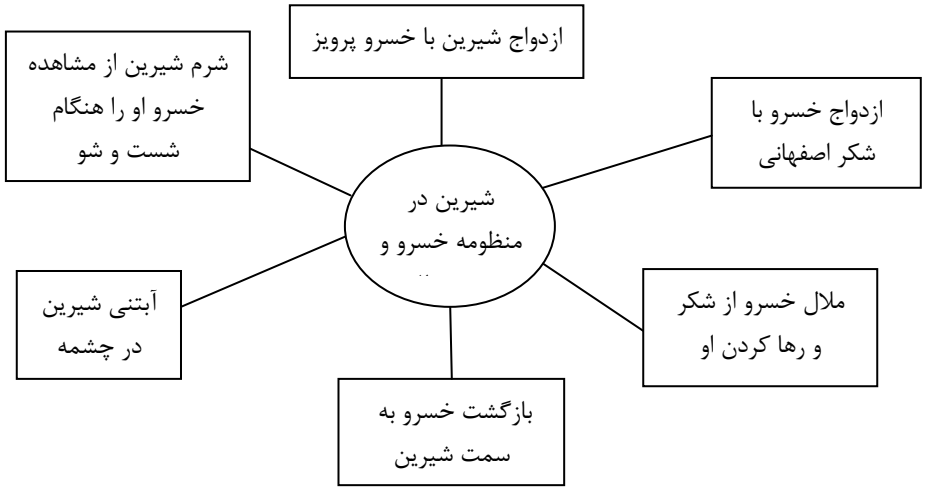
پاسخ شیرین به خسرو:

من آبم نام، آب زندگانی / تو آتش، نام آن آتش جوانی...
برو هم با شکر می‌کن شکاری / تو را با شهد شیرین نیست کاری
(همان: ۲۵۳)

کلمات «شرم، چشمهٔ نوش، چشمهٔ قند، شکر و آب شدن شکر، آب زندگانی، شهد و...» در روایت نظامی، با کلمات «حیا، چشمهٔ نوش، غرق آب و عرق شدن شکر و شیرین» در بیت حافظ کاملاً هم‌خوانی و مطابقت دارد. این قرابت‌ها، صرفاً نمود اشتراکات لفظی نیستند، بلکه در پیوند بینامتنی و معناآفرینی نیز اشتراک و همراهی دارند: وقتی شیرین وارد چشمه می‌شود، به واسطهٔ شیرینی او، آب چشمه تبدیل به گلاب و شربت می‌شود (ای چشمهٔ نوش)؛ و هنگامی که شیرین متوجهٔ نگاه خسرو می‌شود و شرم می‌کند (از حیای لب شیرین تو...)؛ از سوی دیگر چون «شکر هرگز نگیرد

جای شیرین» و خسرو شیرین را بر او ترجیح می‌دهد و شکر احساس شرم می‌کند و به مَثَل عامیانه «آب می‌شود» (غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست)؛ همگی گواه این تناسب ساختاری و معنایی میان بین حافظ و پیوند بینامتنی آن با داستان خسرو و شیرین است. غالباً کانون آثار ادبی در نظریهٔ ساختارگرایی بر محور تضادها و تقابل‌ها استوار است. در این بیت نیز تقابل قهرمانان روایت نظامی (شیرین با شکر اصفهانی) و چشمهٔ نوش (آب حیات) با غرقِ آب (فنا و نیستی) قابل تأمل است.

تزاحم ایماژهای شاعرانه در بیت حافظ و تلفیق آن با فضاسازی داستان خسرو و شیرین، زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی آن و تداعی روایت نظامی از داستان عشق خسرو به شیرین و شکر اصفهانی، این بیت حافظ را از یکسو به شعری کانکریت یا تصویری با بوطیقایی نو و بدیع بدل ساخته است و از دیگر سو به سبب فشردگی و درهم تنیدگی عناصر داستانی و شتاب در سرعت روایت به داستانی مینی‌مال تبدیل ساخته است.



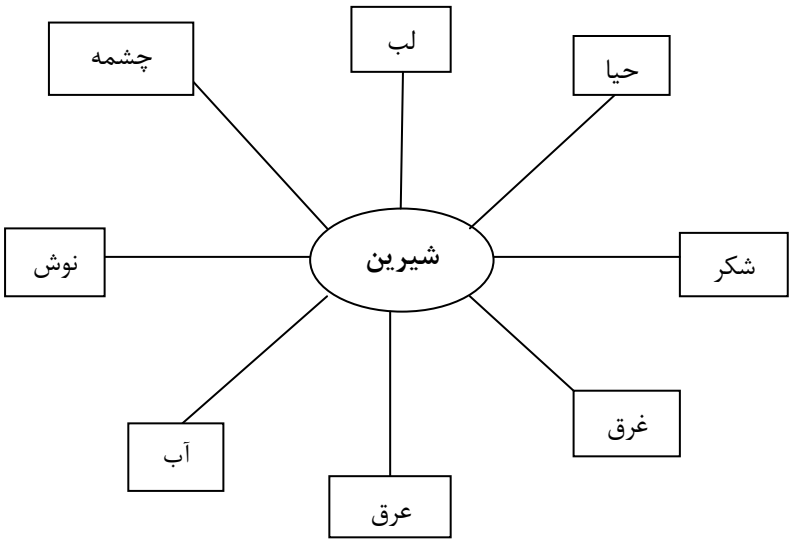
نمودار ۱: منظومهٔ توصیفی در خوانش بینامتنیت حتمی

بینامتنیت احتمالی و ناارجاعی

اگر بتوان «هر متن ادبی را یک متن زایا[1] نام‌گذاری کرد، هر قرائت درست و بافرهنگ بافرهنگ وسیع که بتواند یک شبکهٔ غایب را احضار کند، خود می‌تواند زاده شدن متن

1. generative

دیگری تلقی شود که آن متن خود آبستن متن‌های دیگری باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۲). از این‌رو برای درک دلالت باطنی شعر باید توجه کرد که محوری‌ترین واژهٔ موجود- که هم فرایند بینامتنی و هم پیوستار همنشینی واژگان را به وجود آورده و منجر به شکل‌گیری نظام توصیفی[۵] گشته- کدام است. به عقیدهٔ ریفاتر «در شناخت معنای شعر، دلالت، محور همنشینی است» (نقل از برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۴). بنابراین برای گذر از سطح ارجاعی به سطح زیرین این شبکهٔ معنایی، توجه به همنشینی و مجاورت واژگان و دستورگریزهای موجود در بیت، می‌تواند بسیار کارساز باشد. جالب اینجاست که هر کلمه از کلمات حاضر در زنجیرهٔ همنشینی، از یک یا چند واحد کمینهٔ معنایی یا «معنا بن» ساخته شده است. ازدحام این معنابن‌های چندوجهی، منجر به «انباشت[1]» [۶] می‌شود و خواننده درست از طریق همین انباشت معنابن‌های چندوجهی مرتبط و نقش آنها با الفاظ دیگر در زنجیرهٔ همنشینی متن، به دلالت دقیق‌تر شعر هدایت می‌شود. این قاعده درست مطابق این نظر ریفاتر است که معتقد است «معنای واژه‌ها و تعبیرات هر شعر در درون همان شعر و با ارجاع به خود حاصل می‌شود» (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۰۱). نمودار زنجیرهٔ توصیفی در بیت مورد نظر، به شکل ذیل است:



نمودار ۲: زنجیرهٔ توصیفی در سطح اول

1. accumulation

۱. **حیا** که غالباً در فرهنگ لغات در معنای شرم ثبت شده است، گاه به معنای «باران بهاری یا مطلق باران» نیز آمده است (ر.ک: دهخدا و معین، ذیل واژهٔ حیا) که در این صورت با کلمات «چشمه، آب و غرق» تناسب دارد. همچنین حیا می‌تواند حیات را به ذهن متبادر کند که با چشمهٔ نوش (آب زندگانی) مرتبط است. نیز بعید نیست که ذهن به سوی کلمهٔ «حیّ» (زنده و ذی‌روح) برود که با صفات محبوب مناسبت دارد.

۲. **لب:** لب علاوه بر معنای حقیقی خود، در معنی **کنار و ساحل** با **چشمه** ایهام تناسب زیبایی می‌سازد. در متون عرفانی، لب در معنی لطف حق، سخن و کلام حق است:

ز چشم او همه دل‌ها جگرخوار　　لب لعلش شفای جان بیمار
به چشمش گرچه عالم درنیاید　　لبش هر ساعتی لطفی نماید
(شبستری، ۱۳۷۱: ۸۰)

بنابراین لب در معانی لطف و سخن نیز در این بیت قابل تعمیم است. پس می‌توان «از حیای لب شیرین تو» را در معنای «از حیای لطف تو» یا «از حیای سخن شیرین تو» در نظر گرفت. البته در اینجا رنگ لب و تناسب آن با رنگ حیا و شرم (سرخ) را نباید از نظر دور داشت. به یک اعتبار سرخی لب به سبب حیای اوست. گویا حافظ در اشعارش به ارتباط رنگ لب و عناصر سرخ‌رنگ بی‌توجه نیست:

رنگ خون دل ما را که نهان می‌داری　　همچنان در لب لعل تو عیانست که بود
(حافظ، ۱۳۷۹: ۱۷۷)

۳. **شیرین**: در اینجا صفت لب است؛ اما به معنای اسم خاص با شکر (نام معشوق خسرو) ایهام تناسب دارد. این کلمه «علاوه بر معانی معمول مجازاً بر هر چیز گران و بارونق استعمال می‌شود. پس از حیای لب شیرین تو، یعنی «از حیای لب گران‌بهای تو».

ماتریس ساختاری شعر حافظ و هیپوگرام یا شبکهٔ معنایی بینامتنی آن بر محور ایهام استوار است؛ ادعایی که عقیدهٔ عموم خواص حافظ‌شناس است که «بزرگ‌ترین هنر حافظ و مهم‌ترین خصیصهٔ شعری او ایهام است. ایهام در شعر حافظ روح شعر و کیفیتی جوهری به شمار می‌آید.» (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۴۵۵). وی «در ایهام‌سازی نیز واکنشی در ذهن

خواننده ایجاد می‌کند که در روند توجه از معنی نزدیک به معنی دور و سپس تلفیق دو معنی، ذهن حالت شگفتی از خود نشان می‌دهد» (انوری، ۱۳۷۹: ۵۴).

نکتهٔ دیگر که در تناسب با ساختار و ماتریس شعری حافظ در بیت مشهود است، مؤخر آمدن ترکیب ندایی به دلیل برجسته‌سازی است که مفهوم مبالغه نیز در آن نهفته است؛ زیرا در این مقام ندا «برای اظهار شگفتی است» (طبیبیان، ۱۳۸۸: ۲۰۰). شاعر از محبوبی- که سراسر وجودش حلاوت و شیرینی است - حیرت‌زده است و شگفتی شاعر آن‌چنان رساست که هنوز پس از قرن‌ها قابل درک است (ای چشمهٔ نوش).

۴. **چشمه:** معانی مختلفی دارد؛ مانند جایی که آب از زمین بیرون آید، سوراخ ریز، حلقه و دام، منبع یا اصل و آفتاب. این کلمه در معنی ایهامی «سوراخ ریز» که منظور نهایت تنگی و کوچکی است، با صفت لب در شعر فارسی می‌تواند تناسب داشته باشد:

بعد از اینم نبود شایبه در جوهر فرد که دهان تو دراین نکته خوش استدلالیست

(حافظ، ۱۳۷۹: ۶۶)

در معنای دام و منبع و اصل نیز می‌تواند تعابیری جالب داشته باشد: چشمهٔ نوش (معشوق دامی چون شهد و عسل است که عاشق گرفتار آن می‌شود) و در معنای منبع (ای معشوق تو اصل و منبع شهد و عسل هستی). اگر چشمه را در معنی آفتاب نیز در نظر بگیریم:

از چشمهٔ عشق ده مرا نور این سرمه مکن ز چشم من دور

(نظامی، ۱۳۸۹: ۳۶۹)

چشمه در معنی خورشید با عرق کردن و با رنگ ِسرخ شرم و حیا و رنگ لب تناسب شگفت‌انگیزی می‌یابد، از آن جهت که رنگ خورشید نیز سرخ است:

بهترین رنگ‌ها سرخی بود و آن ز خورشیدست و از وی می‌رسد

(مولوی، ۱۳۷۱، د۲: ۲۵۲)

چشمهٔ خورشید ترجمهٔ عین‌الشمس است. علت اطلاق آفتاب به چشمه شاید به سبب روایت ذوالقرنین باشد. «سرگذشت ذوالقرنین در قرآن (کهف/۸۳-۹۶) آمده است. «خورشید به سبب گرمابخشی همانند آب، نشانهٔ حیات و سرچشمهٔ نیروی انسان و

کیهان است... و در ادبیات فارسی منبع پرتوافشانی و مظهر کمال و زیبایی است» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۳۳۹). کلمهٔ چشمه، «چشم» را نیز تداعی می‌کند. چون محبوب به منزلهٔ نور چشم شاعر و عزیز اوست. چنان‌که می‌گوید:

به خاک پای تو سوگند و نور دیدهٔ حافظ که بی‌رخ تو فروغ از چراغ دیده ندیدم
(حافظ، ۱۳۷۹: ۲۶۲)

اگر کلمهٔ آب را در این بیت به معنای «اشک» نیز تبادر بگیریم- که در ادبیات استعمالی فراوان دارد- و رنگ حیا (سرخ) را نیز به آن بیفزاییم، تصویر «اشک خونین» به ذهن متبادر می‌شود:

اشک غماز من ار سرخ برآمد چه عجب خجل از کردهٔ خود پرده‌دری نیست که نیست
(حافظ، ۱۳۷۹: ۷۰)

۵. **نوش**: این واژه در معانی شهد و عسل، شیرین، گوارا، انوشه (جاوید)، نوشیدن، مخفف نوش (نیوشیدن و شنیدن) و... قابل گسترش است. نوش در معنای «سرو کوهی» نیز آمده است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژهٔ نوش) و «در تداول اهالی شیراز، اهواز و اصفهان به درخت سرو نیز نوش گفته می‌شود» (معین، ۱۳۷۱، ج۴: ذیل نوش). در این صورت نوش در معنی سرو با صفت معشوق شعر فارسی یعنی سرو قامتی، سازگاری و تناسبی درخور می‌یابد. ترکیب «چشمهٔ نوش» در شعر فارسی، استعاره از آب حیات و لب و دهان محبوب است (عفیفی، ۱۳۹۱، ج۱: ۶۶۰) که مانند عسل، شیرین و شفابخش است:

به شوق چشمهٔ نوشت چه قطره‌ها که فشاندم ز لعل باده‌فروشت چه عشوه‌ها که خریدم
(حافظ، ۱۳۷۹: ۲۶۱)

کنون که چشمهٔ قند است لعل نوشینت سخن بگوی و ز طوطی شکر دریغ مدار
(همان: ۲۶۱)

«آب حیات[1] در فارسی، نوش، انوش و نوشابه یا آب زندگانی، آب یا چشمه‌ای است که هر کس از آن بخورد زندگانی جاوید یابد» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۰). بنابراین معشوق مانند چشمهٔ آب حیات زندگی‌بخش است. البته در اینجا باید هیپوگرام توصیفی متن که همانا

1. water of life

ارتباط چشمهٔ نوش (آب حیات) با حضرت خضر(ع) که در عرفان نماد و تجلی پیر و راهنما و انسان کامل است نیز توجه کرد و ظرفیت بیت را در تفسیر عرفانی آن نیز در نظر گرفت. بنابراین چشمهٔ نوش می‌تواند استعاره از سرچشمهٔ عشق هم باشد که فناناپذیر و جاودانه است. جالب این است که اگر نوش را در معنی درخت سرو در نظر بگیریم، باز معنای فناناپذیری از آن قابل برداشت است؛ زیرا «از قدیم چوب و درخت سرو را فناناپذیر و جاودانی تصور می‌کرده‌اند. مثلاً مجسمهٔ ژوپیتر با کنده‌کاری‌های پلینی بر سرو، تاکنون هفت قرن دوام یافته است» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۴۵۹).

هیپوگرام پیش‌فرض و معنای زیرین واژهٔ «نوش» در بیت مورد نظر، می‌تواند ماهیت اسطوره‌ای شعر حافظ را آشکار سازد. در اسطوره‌های ایرانی «ناهید یا آناهیتا و اسم کامل او «ارد وی سور آناهیتا» به معنی رود یا چشمهٔ پر آب و نیرومند و زلال است و در اوستا ایزد ناهید به صورت دوشیزه‌ای بسیار زیبا، بلند بالا و خوش پیکر توصیف شده است» (همان: ۸۱۳). این ایزد بانوی آب به عنوان «چشمهٔ افزایندهٔ حیات » (همان: ۸۱۴) نیز ستایش می‌شده است. «معابد ناهید در ایران برای راهبه‌ها جای تقوا و پرهیزگاری به شمار می‌رفته است و از میان آنها معابد همدان، شوش و کنگاور که خرابه‌هایشان هنوز برجاست از همه مجلل‌تر بوده‌اند. یاقوت حموی این بناها را از آن خسروپرویز و اقامتگاه شیرین تصور نموده است» (همان: ۸۱۴).

بنا بر آنچه گفته شد، از جنبهٔ اساطیری می‌توان مخاطب حافظ را در این بیت ایزدبانوی آب (ناهید) یا معشوقی اسطوره‌ای دانست. «ای چشمهٔ نوش» به این سبب که ناهید چشمه‌ای حیات‌بخش و دوشیزه‌ای بسیار زیباست. همچنین آمدن عناصری مانند چشمه و آب این پیوند و تناسب را محکم‌تر می‌کند. باید در نظر داشت که اساساً «در شعر تغزلی، شاعر، آوازخوان یا سرودخوان به اصطلاح به مستمعانش پشت می‌کند و وانمود می‌کند که با خود یا با کسی دیگر سخن می‌گوید؛ با روح طبیعت، الههٔ الهام، دوستی صمیمی، معشوق، خدا، تجریدی مجسم‌یافته یا شیء طبیعی» (کالر، ۱۳۸۹: ۹۹). بدین طریق اگر تناسب نوش و لب را با بوسه - که در عرفان رمز فیض و مجرای آن است - در نظر بگیریم، حافظ از چشمهٔ نوش معشوق ازلی، کسب فیض کرده است.

۶. **غرق:** به معانی در آب فرورفتن، جذب شدن و شیفته گشتن است که با «آب» در معنای طراوت، لطافت، تازگی، صفا، اشک، درخشندگی، آبرو، رونق و نام یکی از ماه‌های رومی (شهریور) «در معنای نمادین مرگ و زندگی، جنبه‌های زنانه و مادرانه، ناخودآگاه» (ر.ک: یاحقی، ۱۳۸۸، ج۱: مدخل آب) شبکهٔ معنایی گسترده‌ای را سبب می‌شود. پس غرقِ آب می‌تواند شیفتهٔ طراوت و تازگی یا غرق شدن آبرو (یعنی از دست دادن آبرو) باشد و غرق آب اکنون شکری نیست هم یعنی جذب و حل شدن و در آب فرورفتن شکر که مساوی با مرگ و نیست شدن اوست. چون یکی از معانی نمادین آب، جنبه‌های زنانه است، می‌توان در این بیت عناصر مربوط به زنان مانند داشتن حیا، لب شیرین، حسادت و رقابت میان دو شخصیت زن (شکر اصفهانی و شیرین) را در نظر داشت. آب در معنی شهریور- که خود از امشاسپندان است و همچنین معادل یکی از ماه‌های گرم سال- با عرق کردن و فروشدن در چشمهٔ آب نیز متناسب است.

۷. **عرق**: این کلمه نیز معنای ایهامی دارد. عرق کردن از شرم و حیا، عرقیات گیاهی که با آب و شکر می‌آمیزند، نوعی مسکر، شیرهٔ خرما.

۸. **اکنون:** برای قیدِ اکنون علاوه بر معنای زمان حال و عصر شاعر، می‌توان زمانی به درازای ابد متصور شد؛ یعنی می‌توان به زمانی که هر خواننده‌ای در هر دوره‌ای اطلاق کرد که از این منظر با خوانش مورد نظر ریفاتر نیز در پیوند است.

۹. **شَکَر**: عصیر شیرینی و در شعر فارسی استعاره از لب معشوق و بوسه است که با کلمات نوش و لب شیرین مناسبت دارد. نیز در معنای ایهامی شکر اصفهانی با شیرین به کار رفته است. این واژه، «شِکَر» را نیز تداعی می‌کند که به معنی شکار و صید کردن است و با کلمهٔ چشمه در معنی «دام و حلقه» ارتباط و تناسب بسیار ظریفی دارد و با روایت نظامی نیز مناسبت دارد: «برو هم با شکر می‌کن شکاری / تو را با شهد شیرین نیست کاری». نکتهٔ ظریف‌تر اینکه شکر دو نوع است: شکر سفید و شکر سرخ؛ یعنی سرخ شدن شکر که سفید بوده است به واسطهٔ شرمندگی اوست. اگر شَکَر را با آب ترکیب کنیم، «شکراب» به دست می‌آید؛ هم معنی شربتِ آمیخته از آب و شکر و هم

«شکراب شدن» معنایی کنایی می‌یابد؛ یعنی «ایجاد رنجش و اختلاف بین دو فرد که در این داستان، رنجش و تقابل شیرین و شکر کاملاً آشکار است.

نکره آوردن مسندالیه در این بیت (غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست) در مفهوم عام بودن و خوارکردن آن است. به این معنی که هر شکری (تمام نوشین لبان) در برابر شیرینی و زیبایی تو شرمسارند و ارزشی ندارند. همان‌گونه که شکر اصفهانی در برابر شیرینی شیرین کم آورد، چون «ز شیرین تا شکر فرقی عیان است».

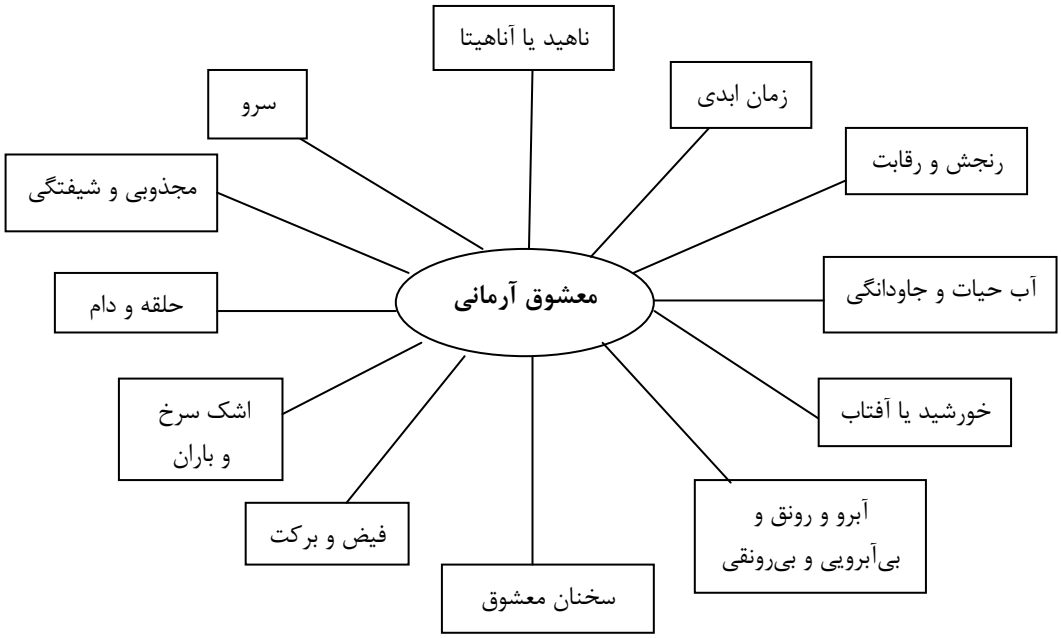
از دیگر سو، بین کلمات آب و هجای دوم کلمهٔ اکنون یعنی «نون» که نان را به ذهن متبادر می‌کند، پیوندی نامریی وجود دارد. میان هجای اول کلمهٔ شیرین یعنی «شیر» و واژهٔ نوش در معنی عسل ارتباطی قابل درک است. واج آرایی یا هم حروفی (ش/ ر)، حسن تعلیل و مبالغه (علت شرمندگی شکر، حیا کردن از لب شیرین است) در کنار جناس خط بین *غرق و عرق* از دیگر محاسن موجود در این بیت است که با جناس تام و ایهام و تکرار در « نیست که نیست» همراهی کرده است.

جدول۱: انباشت معنابن‌ها در شعر

حیا	لب	شیرین	ای	چشمه	نوش
شرم، باران، زندگی، گیاه، پُرباری و فراخی	کنار، ساحل، لطف، کلام، فیض الهی	گران‌بها، عزیز، آنیما یا معشوق آرمانی	در اینجا اظهار شگفتی و مبالغه و برجسته‌سازی	حلقه و دام، اصل و منشأ، سوراخ ریز (هر چیز کوچک)، خورشید	شهد، عسل، شیرین، گوارا، جاوید، نوشیدن یا نیوشیدن، سرو، ایزدبانوی ناهید یا آناهیتا

غرق	آب	عرق	اکنون	شکر
فرورفتن، جذب شدن، شیفتگی	طراوت، لطافت، اشک، تازگی، درخشندگی، آبرو، رونق، برکت، خلوص، زندگی و مرگ، عرق، جنبه‌های زنانه و مادرانه، ناخودآگاه، ماه شهریور	خوی، عرقیات گیاهی، نوعی مسکر، شیرهٔ خرما	زمان حال، زمان حافظ، زمان ما، زمان ابدی و مستمر	شیرینی، شکر اصفهانی، لب و بوسه، عسل‌القصب، سخن شیرین، شکار و صید

حال اگر معنابن‌های نزدیک به دلالت‌های زیرین متن را در نظر بگیریم و معنابن‌های غریب‌تر را در هنگام «انباشت» شاخه‌های توصیفی کنار زنیم، می‌توان نمودار معنابن‌های اصلی را به شکل ذیل ارائه کرد.



نمودار ۳: دلالت‌های معنایی و ضمنی هنگام «انباشت» معنابن‌های اصلی در خوانش بینامتنی

بدین طریق حافظ با مخاطب قرار دادن محبوب آرمانی و ازلی خویش، از رونق همیشگی جمال آفتاب‌وش و سروقامت یار شیرین‌گفتار و فیض مدام او که دامگاه عاشقانی چون اوست، سخن می‌گوید و شیفتگی خویش را از دیدار جمال محبوب و بی‌رونقی و ملال‌انگیزی جمال زیبارویان عالم در برابر این شکوه راستین به تصویر می‌کشد.

نتیجه‌گیری

شعر حافظ در خوانش اولیه و خطی، خواننده را با اشارات آشکار و گاه ایهام‌وار به روایت نظامی از خسرو و شیرین رهنمون می‌کند. در این ساحت، با بینامتنیت حتمی

موجود و ظاهر در متن، خوانندگان غالباً معنایی یکسان دریافت می‌کنند. اما این جملهٔ به ظاهر خبری (هیپوگرام کلیشه‌ای یا توصیفی)، به سبب کشف روابط بینامتنی پنهان یا احتمالی از سوی خوانندگان (منتقدان) با توجه به دستورگریزی‌های زبانی و نحوی و آشنایی‌زدایی از زنجیرهٔ عادی زبان، در حد یک متن مجزا بسط می‌یابد و لایه‌های پنهان و روابط معنایی و پیش‌فرض آن واکاوی و بازنمایی می‌شود. نظام نشانه‌شناسی متن و واژگان موجود در شعر با تداعی معانی دیگر و خوانشی غیرخطی و بازگشتنی مخاطبان به بازنمایی کیفیت ساختاری بیت کمک می‌کند. نظام یا منظومهٔ توصیفی شعر با محوریت واژهٔ «شیرین» و همراهی با انباشت معنابن‌های متعدد و متکثر واژگان دیگر که در زنجیرهٔ همنشینی کلام ظاهر گشته‌اند، خواننده را به بسط معنا و خوانشی بینامتنی مختص خویش رهنمون می‌سازد.

درست است که بیت حافظ با ارجاع درون‌متنی یا میان‌متنی به روایت خسرو و شیرین نظامی، مخاطبان را غیر مستقیم به خواندن اطلاعات پیشین دربارهٔ داستان خسرو و شیرین فرامی‌خواند، روابط ایهامی واژگان و توجه به لایه‌های شگرف و تداعی معانی دورتر و نشانگی واژگان که در زنجیرهٔ همنشینی به جادوی مجاورت دریافت و تقویت می‌گردند، مخاطب را به تلاش برای فهم معانی زیرین و پنهانی متن شعر وامی‌دارد. معانی و واژگان شعر در الگوی شعر - که به ظاهر الگو یا ماتریس ساختاری غنایی دارد اما در باطن عارفانه - کاملاً وفاق دارند.

بسط یافتن نظام واژگانی در بیت مورد نظر در معانی چون شرم، باران، زندگی، گیاه، پُرباری و فراخی، کنار، ساحل، لطف، کلام گران‌بها، عزیز- در اینجا اظهار شگفتی و مبالغه و برجسته‌سازی- حلقه و دام، اصل و منشأ، سوراخ ریز (هر چیز کوچک)، خورشید، شهد، عسل، شیرین، گوارا، جاوید، نوشیدن، سرو، فرورفتن، جذب شدن، شیفتگی، طراوت، لطافت، اشک، تازگی، درخشندگی، آبرو، رونق، برکت، خلوص، زندگی و مرگ، عرق، جنبه‌های زنانه و مادرانه، ایزد بانو، آناهیتا و ناهید، ناخودآگاه، شهریور، عرقیات گیاهی، نوعی مسکر، شیرهٔ خرما، شیرینی، شکر اصفهانی، لب و بوسه، عسل‌القصب، سخن شیرین، شکار و صید، محصول روابط بینامتنی پنهان یا پیش‌فرضی است که با خوانش مختص به خواننده به دست می‌آید. نظام واژگانی و تصویری در

پیوندی ساختاری، فضای عاطفیِ مخاطبهٔ حافظ را با معشوق آرمانی یا آنیمایی و کسب فیض از آن چشمهٔ آب حیات و جاودانگی را به مخاطب تلقین می‌کند.

پی‌نوشت

۱. ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۷۲.

۲. ر.ک: همان: ۳۷.

۳. برای اطلاع بیشتر ر.ک: انوری، ۱۳۷۹: ۵۰.

۴. چنان‌که داریوش آشوری در کتاب «عرفان و رندی در شعر حافظ» (۱۳۸۸)، بهاءالدین خرمشاهی در مقدمات کتاب «حافظنامه» (۱۳۷۵) و تقی پورنامداریان در کتاب «گمشدهٔ لب دریا» (۱۳۸۲) به این نکته اشاره کرده‌اند.

۵. شبکهٔ توصیفی، ترکیبی از کلمات است که حل محور واژهٔ هسته با هم مرتبط هستند که مبنای این ارتباط معنابن واژهٔ هسته است (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۹).

۶. به عقیدهٔ ریفاتر، هر کلمه معانی مختلفی دارد که به هر یک از آنها «معنابن» گفته می‌شود. از مجموعهٔ معنابن‌های چند کلمه، انباشت ایجاد می‌شود (همان).

منابع

آشوری، داریوش (۱۳۸۸) عرفان و رندی در شعر حافظ، چاپ هشتم، تهران، مرکز.

آلن، گراهام (۱۳۸۰) بینامتنیت، تهران، مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۸) ساختار و تأویل متن، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

انوری، حسن (۱۳۷۹) صدای سخن عشق (گزیدهٔ غزلیات حافظ)، چاپ پنجم، تهران، سخن.

برکت، بهزاد و طیبه افتخاری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی شعر، کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ اول، شمارهٔ ۴، صص ۳۰-۱۰۹.

پاینده، حسین (۱۳۸۷) «نقد شعر «آی آدم‌ها» سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی»، نامهٔ فرهنگستان، سال چهارم، شمارهٔ دهم، صص ۹۵-۱۱۳ .

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشدهٔ لب دریا، تهران، سخن.

جواری، محمدحسین و احمد حمیدی (۱۳۸۶) «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، مجلهٔ ادب پژوهی، شمارهٔ سوم، صص ۱۴۳-۱۷۶ .

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۹) دیوان حافظ، تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، چاپ هشتم، تهران، گنجینه.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۸) راهنمای موضوعی حافظ‌شناسی، شیراز، نوید.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۵) حافظ‌نامه، جلد اول، چاپ هفتم، تهران، علمی و فرهنگی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، چاپ دوم، تهران، دانشگاه تهران.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۱) کلیات سعدی، تصحیح محمد علی فروغی، چاپ هشتم، تهران، جاویدان.

شبستری، شیخ محمود (۱۳۷۱) گلشن راز، تصحیح پرویز عباسی داکانی، تهران، الهام.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) موسیقی شعر، چاپ چهارم، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) یادداشت‌های حافظ، تهران، علم.

---------- (۱۳۷۸) نقد ادبی، تهران، فردوس.

---------- (۱۳۸۱) انواع ادبی، چاپ نهم، تهران، دانشگاه پیام نور.

طبیبیان، سید حمید (۱۳۸۸) برابرهای علوم بلاغت فارسی و عربی، تهران، امیرکبیر.

عفیفی، رحیم (۱۳۹۱) فرهنگ نامهٔ شعری، جلد اول، چاپ سوم، تهران، سروش.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، چاپ اول، تهران، سخن.

کالر، جاناتان (۱۳۸۹) نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران، مرکز.

محبتی، مهدی (۱۳۸۸) از معنا تا صورت، جلد دوم، تهران، سخن.

مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴) مکتب حافظ، چاپ چهارم، تهران، ستوده.

معین، محمد (۱۳۷۱) فرهنگ معین، دورهٔ شش جلدی، چاپ هشتم، تهران، امیرکبیر.
مکاریک، ایرنا (۱۳۸۵) دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.
مولوی، جلال‌الدین (۱۳۷۱) مثنوی، تصحیح نیکلسون، چاپ یازدهم، تهران، امیرکبیر.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت، تهران، سخن.
نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰) «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما»، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص۸۱-۹۴.
نظامی گنجوی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۸۹) کلیات خمس، ویراستهٔ کاظم عابدینی مطلق، تهران، ذهن آویز.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸) فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها، جلد دوم، تهران، فرهنگ معاصر.

Riffaterre, Michael (1978) Semiotics of Poetry. 1st.ed. Bloomingston، Indiana University Press.