Literary Language Research Journal
Summer 2025, 3(10), 41- 76
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87683.1189

ATU PRESS

A New Perspective on One of the Variant Readings in Hafez's Poetry: Case Study, Savād-e Sehr or Savād-e Sahar?

Ahmad Jomepour — Master's studen of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Hoseyn Salimi * — Assistant professor of Persian language and literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Mojahed Gholami — Associate professor of Persian language and literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran

Abstract

One of the less explored types of ambiguity (*ihām*) in Hafez's poetry is the polysemy or multiple interpretations resulting from **"variant readings"**. Today, we are faced with a large number of ancient manuscripts of Hafez's works, filled with textual variations and diverse readings by scribes. Although these variations are a major factor in the emergence of different versions and critical editions of certain debated verses, sometimes this multiplicity does not stem from manuscript discrepancies but rather from the differences in how readers interpret or vocalize a particular word or phrase. This phenomenon can open the way to uncovering a unique type of ambiguity in Hafez's poetry.In this article, drawing on **Reception Theory** and reader-oriented hermeneutics—which emphasize the conscious and unconscious role of the reader in meaning-making and consider diverse interpretations and readings both possible and

* Corresponding Author: hsalimi@pgu.ac.ir

How to Cite: Jomepour, A., Salimi, H., Gholami, M. (2025). A New Perspective on One of the Variant Readings in Hafez's Poetry: Case Study, Savād-e Sehr or Savād-e Sahar?. *Literary Language Research Journal, 3(10),* 41- 76. doi: 10.22054/jrll.2025.87683.1189

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Submit: 3/9/2025 Revise: 22/9/2025 Accept: 3/10/2025 Original research

inevitable—we offer a fresh perspective on the issue of variant readings in Hafez's poetry. We investigate whether, instead of the conventional practice among commentators of privileging one reading over others, embracing the legitimacy of multiple readings of a single phrase could lead to the discovery of a lesser-studied form of ambiguity in Hafez's work. A case study of the variant reading **"savād-e sehr/sahar"** reveals how the reader's intervention in selecting or combining readings creates a new type of ambiguity in which both author and reader share in the production of meaning. Accordingly, variant readings in Hafez's *Dīvān* can be seen not as an obstacle but as a platform for semantic openness and textual polyphony.

1. Introduction

Ambiguity (*ihām*) is a central literary device in Hafez's poetry. While rhetorical handbooks list various types of ambiguity, the polysemy created by textual variants has received little attention. This article, through the framework of Reception Theory, explores whether multiple interpretations resulting from such variants can be considered a distinct form of *ihām* intrinsic to Hafez's poetry.

2. Literature Review

Hermeneutical readings of Hafez have grown significantly in recent decades, from Dariush Ashouri's *Ontology of Hafez* (1998) to Saleh Kakooei's *Hafez and Hermeneutics* (2021). Other relevant studies include Rihani (2018), Amirinezhad (2011), Hajian & Davari (2015), Jowari (2005), and Namvar-Motlaq (2008). However, no comprehensive research has yet examined textual variants specifically through the lens of Reception Theory.

3. Methodology

This descriptive–analytical study relies on library sources, with theoretical grounding in Jauss's and Iser's reception aesthetics. Data are drawn from extant editions and commentaries of Hafez's *Divan*. The analysis proceeds on three levels: (1) intra-textual (lexical, syntactic, rhetorical structures); (2) intertextual (comparison with literary and mystical traditions); and (3) hermeneutical (reader's role in meaning-making, horizon of expectations, and textual gaps).

4. Findings and Discussion

Reception Theory, developed by Jauss and Iser in the late twentieth century, emphasizes the active role of readers in constructing meaning. Jauss's concept of the *horizon of expectations* highlights how each reader interprets a text within a cultural and historical framework, while Iser stresses the significance of textual "gaps" that invite readers to participate in meaning-making. Together, these perspectives challenge traditional notions of fixed or authoritative interpretation, proposing instead that literary meaning emerges in the dynamic interaction between text and reader.

One important source of polysemy in the *Divan* is the lack of diacritical marks in early manuscripts. Consider, for instance, verse 2 of ghazal no. 31, where the disputed word *sahar* may be read as *sehr* (magic) or *sahar* (dawn). Each reading reflects a different horizon of expectation: a reader steeped in the tradition of Persian love poetry gravitates toward *sehr*, while a mystically oriented reader may prefer *sahar*. From Iser's perspective, this undecidability exemplifies the text's strategic gaps, where meaning is suspended and left for the reader to resolve. The verse thus produces two distinct "implied readers," each co-creating a different, yet valid, poetic world.

5. Conclusion

The analysis shows that the absence of diacritical marks in early manuscripts not only creates phonetic ambiguity but also directly reshapes the semantic horizon of the verse. From Jauss's viewpoint, such variants have altered horizons of expectation across Hafez's reception history; from Iser's perspective, they constitute textual "gaps" that activate reader participation. Consequently, the traditional debate over selecting the "most authentic reading" becomes secondary. Rather than confining Hafez's poetry to a single meaning, all valid readings can be regarded as complementary pieces of a larger puzzle, enriching the *ihām* and polysemy of the *Divan*. In this sense, textual variants not only represent a distinct form of *ihām* but also provide a model for reinterpreting other classical Persian texts in light of modern literary theory.

Keywords: Hafez, ambiguity of multiple readings, variant readings, Reception Theory, *savād-e sehr*.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۰، تابستان ۱۴۰۴، ۴۱ – ۷۶
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.86241.1166

مقاله پژوهشی
تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۶/۱۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۶/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۷/۱۱
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ - ۰۹۴۸

نگاهی تازه به یکی از اختلاف قرائت‌های شعر حافظ: بررسی موردی، سواد سِحر یا سواد سَحَر؟

احمد جمعه‌پور دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

حسین سلیمی * استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

مجاهد غلامی دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

چکیده

یکی از انواع ایهام در اشعار حافظ که کمتر به آن پرداخته‌شده، چندگانه‌خوانی یا چندمعنایی‌های حاصل از "اختلاف قرائات" است. امروزه با تعداد کثیری نسخهٔ خطی کهن از اشعار حافظ مواجهیم که اختلاف ضبط و قرائات گوناگون نسخه‌نویسان در آن‌ها موج می‌زند. هرچند این خود مهم‌ترین عامل به‌وجودآمدن ضبط‌ها و تصحیحات گوناگون از برخی ابیاتِ محل بحث است، اما گاه این چندگانگی و چندخوانگی نه حاصل اختلاف نسخ، بلکه محصول اختلاف‌های مخاطبان و خوانندگان در نحوهٔ قرائت یک واژه یا عبارت است که این خود می‌تواند محملی برای کشف نوع دیگری از ایهام در اشعار خواجهٔ شیراز باشد. در این مقاله تلاش می‌شود با تکیه‌بر نظریهٔ دریافت و دیدگاه‌های خواننده‌محور هرمنوتیک که قائل به دخالت آگاهانه و ناخودآگاهانه مخاطب در معناپردازی متن است و برداشت‌ها و تفاسیر و قرائات گوناگون را ممکن و حتی غیرقابل‌اجتناب می‌داند، به مسئلهٔ اختلاف قرائات در اشعار حافظ نگاهی تازه انداخته شود و این مسئله بررسی شود که آیا می‌توان به‌جای به‌گزینی مرسوم میان شارحان، با پذیرش امکان درستی چند قرائت برای یک عبارت، به نوع کمتر پرداخته‌شده‌ای از ایهام در اشعار حافظ دست‌یافت؟ تحلیل موردی یکی از این موارد اختلاف قرائت (سواد سِحر/سَحَر) آشکار می‌سازد که چگونه دخالت خواننده در انتخاب یا ترکیب قرائت‌ها، گونه‌ای از ایهام نو را شکل می‌دهد که در آن، مؤلف و مخاطب هر دو در تولید معنا سهیم‌اند. بر این اساس، اختلاف

* نویسندهٔ مسئول: hsalimi@pgu.ac.ir

قرائت‌ها در دیوان حافظ چه ناشی از انتخاب آگاهانهٔ شاعر و چه حاصل ظرفیت‌های زبان و گفتگوی خواننده‌محور، می‌تواند به‌جای مانع عنصری کلیدی در ایجاد متنی باز و تأویل‌پذیر، و بستری برای گشودگی معنایی و چندصدایی متن تلقی شود. متنی که با هر خوانش تازه، افقی نو از معنا را می‌گشاید.

کلیدواژه‌ها: حافظ، ایهام چندگانه‌خوانی، اختلاف قرائت، نظریهٔ دریافت، سواد سحر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. مقدمه

بدون شک ایهام مهم‌ترین و شاخص‌ترین صنعت ادبی به‌کاررفته در اشعار حافظ است. آرایهٔ ایهام در کتب بلاغی دارای انواع گوناگونی است که برای اکثر انواع آن می‌توان شواهد فراوانی در اشعار حافظ یافت؛ اما یکی از انواع ایهام که کمتر به آن پرداخته‌شده، چندمعنایی‌های حاصل از "اختلاف قرائات" است. گاه این چندگانگی و چندخوانگی نه صرفاً حاصل اختلاف کاتبان نسخ، بلکه محصول اختلاف‌های مخاطبان و خوانندگان در نحوهٔ قرائت یک واژه یا عبارت است که این خود می‌تواند محملی برای کشف نوع دیگری از ایهام در اشعار خواجه شیراز باشد.

در این مقاله تلاش می‌شود با تکیه‌بر "نظریهٔ دریافت"[1] به مسئلهٔ اختلاف قرائات در اشعار حافظ نگاهی تازه انداخته شود و این مسئله بررسی گردد که آیا می‌توان چندمعنایی‌های ناشی از قرائت‌های مختلف را گونه‌ای از آرایهٔ ایهام دانست و درنتیجه آن را متعلق به ذات شعر دانست.

"نظریهٔ دریافت" از نظریات ادبی نیمهٔ دوم قرن بیستم است که خود از دل دیدگاه‌های خواننده‌محور هرمنوتیک فلسفی بیرون آمده است. هرمنوتیک یا دانش تأویل کلاسیک، در قرن بیستم و با ظهور هرمنوتیک فلسفی که اصولاً موضوعی به نام "فهم نهایی" و مؤلفه‌ای به نام "درک مؤلف" را مطرح نمی‌دانست، دچار تحول بزرگی شده و راه بر خوانش‌های متفاوت و بعضاً متضاد از یک اثر گشوده می‌شود.

نظریهٔ دریافت یا "زیبایی‌شناسی دریافت" که توسط هانس روبرت یائوس[2] آلمانی ابداع و سپس توسط دیگر هم‌وطنش، ولفگانگ آیزر[3]، بسط یافت، به‌شدت تحت تأثیر دیدگاه‌های هرمنوتیک فلسفی امثال گادامر[4] بود و به دلیل اینکه هر دو بنیان‌گذارش، خود منتقد ادبی و استاد زبان بوده و کوشیدند تا یک رویکرد فلسفی را وارد جهان ادبیات و به نظریه‌ای ادبی

1. reception theory
2. Hans Robert Jauss
3.Wolfgang Iser
4.Hans-Georg Gadamer

تبدیل کنند، می‌توان آن را هرمنوتیک ادبی نیز نامید. طبق این نظریهٔ ادبی معنای اثر در یک فرایند پیچیده و در مواجهه با خوانندهٔ متن شکل می‌گیرد. نظریهٔ دریافت با چرخش به‌سوی خوانش و مخاطب به‌جای خلق و مؤلف، و به‌واسطهٔ تغییر محور از یک مؤلف به مخاطبان بی‌شمار و برداشتن قید کشف معنای واحد اصلی، خودبه‌خود به‌سوی تکثرگرایی و خوانش‌های متکثر سوق می‌یابد. نظریه‌ای که قائل به دخالت آگاهانه و ناخودآگاهانه مخاطب در معناپردازی متن است و برداشت‌ها و تفاسیر و قرائات گوناگون را ممکن و حتی غیرقابل‌اجتناب می‌داند.

یکی از مباحث دامنه‌دار دربارهٔ حافظ و آثارش، مسئلهٔ شایع اختلاف قرائات اشعار بوده که منتج به برداشت‌های متفاوت و بعضاً متضاد از این اشعار شده است. مسئلهٔ پژوهش این است که آیا می‌توان با تکیه‌بر نظریهٔ دریافت و آرای هرمنوتیک خواننده‌محور صاحب‌نظرانی چون یائوس و آیزر، به موضوع اختلاف قرائات در اشعار حافظ نگاهی تازه داشت و با استفاده از نگرشی که این نظریهٔ ادبی با گشودن راه بر خوانش‌ها و قرائت‌های متفاوت از یک اثر ادبی و نفی تلاش برای جستجوی معنا و فهم اصلی در اختیار مخاطب می‌گذارد، به‌جای به‌گزینی مرسوم میان شارحان، با پذیرش امکان درستی چند قرائت برای یک عبارت، به نوع کمتر پرداخته‌شده‌ای از ایهام در اشعار حافظ دست‌یافت؟ به‌عبارت‌دیگر، آیا لزوماً برای هر عبارت محل اختلاف در قرائت، خوانش مرجحی وجود دارد یا از دیدگاه خواننده‌محور هرمنوتیک می‌توان چند خوانش مختلف را در کنار هم پذیرفت؟

اهمیت مسئله را از این منظر باید موردتوجه قرارداد که در صورت دریافت پاسخ مثبت، به‌نوعی می‌توان امیدوار بود که به بحث‌های کهن و بی‌فرجام انتخاب قرائت اصحّ در ابیات محل اختلاف حافظ پایان داده و تمامی قرائت‌های ممکن را در کنار یکدیگر به چشم قطعات مکمل پازل صنعت‌گری شاعر نگریست.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بهاءالدین خرمشاهی در ذهن و زبان حافظ (۱۳٦۱) ادعا دارد نخستین کسی است که مسئلهٔ اختلاف قرائات در اشعار حافظ را با همین نام (که الهام‌گرفته از مطالعات قرآنی وی بوده) و مستقل از مبحث اختلاف نسخ با ذکر چند مثال مطرح کرده است. البته رویکرد وی در بررسی موضوع، همچون اکثریت‌قریب‌به‌اتفاق دیگر حافظ‌پژوهان، جستجوی قرائت بهینه بوده که از این منظر با رویکرد و مسئله پژوهش حاضر کاملاً متفاوت است.

شعر حافظ همواره موضوع تحقیق، بررسی و تحلیل صاحب‌نظران و حافظ‌پژوهان بوده و دربارهٔ جنبه‌هایی از چندمعنایی‌بودن سروده‌های او، بحث‌های فراوانی در کتاب‌ها و مقالات مختلف صورت گرفته است و مشخصاً دربارهٔ ایهام و انواع آن در شعر وی، به‌عنوان شاخص‌ترین ویژگی بلاغی در سروده‌های حافظ، پژوهش‌های مختلف ارزشمندی از طرف صاحب‌نظران و محققان منتشرشده است. گذشته از شرح‌های جامعی که از روزگار سودی بوسنوی تا به امروز بر اشعار حافظ نگاشته شده و شارحان همواره به فراخور اشعار موردبحث، به ایهام‌های حافظ نیز توجه کرده‌اند، از آثار تألیفی معاصر که اختصاصاً به موضوع یادشده پرداخته‌اند، می‌توان به ایهامات شعر حافظ اثر طاهره فرید (۱۳۷٦)؛ فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ اثر محمد ذوالریاستین (۱۳۷۹)؛ در پی آن آشنا؛ مهندسی سخن در سروده‌های حافظ اثر سیدمحمد راستگو (۱۳۹۵)؛ و زین آتش نهفته؛ پژوهشی در ایهام‌های پنهان شعر حافظ اثر یاسر دالوند (۱۳۹٦) اشاره کرد.

پژوهشگران بسیار دیگری نیز دست به تألیف مقالات متعددی با موضوع موردبحث زده و هریک از منظری به موضوع نگریسته‌اند که از آن جمله‌اند: ضیایی حبیب‌آبادی در مقالهٔ «ایهام تناسب در شعر حافظ» (۱۳۸۲)؛ طاهری در مقالهٔ «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹)؛حسن‌زاده نیری و دالوند در مقالهٔ «ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ» (۱۳۹٤)؛ عزیزی هابیل و همکاران در مقالهٔ «بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن» (۱۳۹۸)؛ سلیمی در مقالهٔ «درنگی بر پیوندهای معنایی و بلاغی واژگان در ابیاتی از

حافظ» (۱۳۹۹)؛ و نبی‌لو در دو مقالهٔ «تأثیر خوانش دوگانهٔ شعر بر ساختار دستوری، بلاغی و معنایی آن» (۱۴۰۲) و «حروف و ایهام‌آفرینی آن در شعر فارسی» (۱۴۰۳).

موضوع نگاه هرمنوتیکی به اشعار حافظ به‌ویژه در سال‌های اخیر موردتوجه حافظ‌پژوهان بوده و در فاصلهٔ نخستین انتشار هستی‌شناسی حافظ داریوش آشوری (۱۳۷۷) به‌عنوان یکی از پیشگامان بررسی رابطهٔ شعر حافظ با سنت تأویل (هرمنوتیک) صوفیانه تا تألیف حافظ و هرمنوتیک صالح کاکویی (۱٤۰۰)، مقالات و تألیفاتی در این زمینه تدوین‌شده است که شماری از این پژوهش‌ها عبارت‌اند از: «بررسی شروح غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت هانس رابرت یائوس» نوشتهٔ آتنا ریحانی (۱۳۹۷)، «نقد و بررسی شروح حافظ بر اساس دو دیدگاه هرمنوتیکی خواننده‌محور و مؤلف‌محور»، نوشتهٔ مهرداد امیری‌نژاد (۱۳۹۰)، «بررسی و تحلیل هرمنوتیکی اشعار حافظ» نوشتهٔ کاکویی، ضیایی و یزدان‌پناه (۱٤۰۱)، «وجود هرمنوتیک فلسفی در شعر حافظ؛ تأملی هستی‌شناسانه» نوشتهٔ حاجیان و داوری گراغانی (۱۳۹٤) و «خوانش دیوان حافظ تصحیح شاملو با رویکرد خواننده‌محور» نوشتهٔ شیرزاد طایفی و سمانه منصوری آل‌هاشم.

دربارهٔ معرفی نظریه در جهان فارسی‌زبان به‌صورت خاص جواری در مقالهٔ «زیبایی‌شناسی دریافت؛ روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی» (۱۳۸٤) نظریهٔ دریافت را به‌عنوان نظریهٔ‌مخاطب‌محورجدیدی مطرح کردهو ادعا دارد که در متون ادب فارسی، ظرفیت کلانی برای نقد خواننده‌محور وجود دارد. هم‌چنین؛ نامور مطلق در مقاله «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت» (۱۳۸۷) ضمن معرفی اجمالی آرای دو نظریه‌پرداز اصلی این نظریه و خاستگاه‌های فکری آن‌ها، ارتباط این نظریه به‌ویژه با هنر را مورد مداقه و بررسی قرار داده و به برخی نقدهای وارده بر آن نیز اشاره کرده است.

اما دربارهٔ آنچه مدّنظر راقم این سطور است، یعنی بررسی اختلافات قرائات به‌صورت خاص از دیدگاه هرمنوتیک ادبی دریافت، تاکنون پژوهش جامعی تدوین نگردیده است.

۳. روش پژوهش

این پژوهش از نوع توصیفی-تحلیلی است که اطلاعات آن با استفاده از روش اسنادی (کتابخانه‌ای) گردآوری شده است. استفاده از روش‌شناسی هرمنوتیک ادبی دریافت و با تکیه بر آرای هانس روبرت یائوس و ولفگانگ آیزر، بنیان‌گذاران نظریهٔ دریافت، مبانی نظری این پژوهش خواهد بود. مراحل بررسی مسئلهٔ پژوهش را می‌توان چهار مرحله در نظر گرفت:

مرحلهٔ ۱. آشنایی کلی با اصول نظریهٔ هرمنوتیک دریافت؛

مرحلهٔ ۲. آشنایی با ایهام چندگانه‌خوانی به‌عنوان یکی از انواع ایهام و ارتباط آن با مسئلهٔ اختلاف قرائات؛

مرحلهٔ ۳. مطالعهٔ دیوان حافظ با هدف شناسایی ابیات با قابلیت اختلاف قرائت در اشعار؛

مرحلهٔ ٤. بررسی موردی امکان تکیه بر نگاه خواننده‌محور و نظریهٔ دریافت در مبحث اختلاف قرائات حافظ.

ابزار گردآوری اطلاعات بر مبنای مطالعه و بررسی دواوین موجود حافظ و شروح مبسوط نگاشته‌شده بر اشعار وی، و تحلیل و بررسی واژه‌گزینی‌های شعری او بر مبنای دیدگاه تحلیل محتوا و روش‌شناسی هرمنوتیک ادبی است.

تحلیل داده‌ها در سه سطح انجام شد:

- تحلیل درون‌متنی: شامل بررسی ساختار زبانی هر قرائت (واژگانی، نحوی، بلاغی)؛
- تحلیل بینامتنی: شامل مقایسه قرائت‌ها با سنت ادبی و عرفانی و بررسی سیر تاریخی پذیرش هر قرائت؛
- تحلیل هرمنوتیکی: شامل تطبیق با نظریهٔ دریافت (یائوس و آیزر)، بررسی نقش خواننده در تولید معنا و تحلیل افق انتظارات در پذیرش هر قرائت.

٤. یافته‌ها، بحث و بررسی

٤. ١. نگاهی اجمالی به هرمنوتیک ادبیِ نظریهٔ دریافت و خاستگاه آن

اصطلاح علم هرمنوتیک به معنای اصول روش‌شناختی تأویل و تفسیر، از مطالعهٔ اصول کلی تأویل متون مقدس دینی و مشخصاً کتاب مقدس آغاز شد که این موضوع به‌ویژه از سدهٔ ۱۷ م. و با تلاش کشیش‌های پروتستان برای دست‌یابی به الگوهایی مستقل از کلیسای کاتولیک به‌منظور روی‌آوردن به زمینه‌های تأویلی و هرمنوتیکی کتاب مقدس مسیحیان، وارد مرحلهٔ نوینی شد و موضوع "قرائت‌پذیری متن دینی" مطرح گردید؛ اما تبدیل هرمنوتیک (آن‌گونه که در نهضت اصلاح دینی (پروتستان) پی‌ریزی شد) به نگرشی بر پایهٔ روش‌شناسی تأویل متن، به سدهٔ ۱۹ م. و دیدگاه شلایرماخر[1] بازمی‌گردد. وی به‌عنوان بنیان‌گذار هرمنوتیک جدید، افزون بر تأویل کتاب مقدس، مباحث هرمنوتیک را به فراسوی عرصهٔ دین کشاند و هرمنوتیک را در حوزه‌ای گسترده‌تر در تأویل متن‌های غیردینی نیز به کار گرفت (علوی مقدم، ۱۳۹۷: ۷۲).

مطالعات نظریهٔ هرمنوتیک از ۱۹٦۰ م. که گادامر حقیقت و روش را منتشر و اساس "هرمنوتیک فلسفی" را بنیان گذاشت، وارد مرحلهٔ نوینی گردید. تأثیر او که بنیان‌گذار هرمنوتیک فلسفی است، بر فلسفهٔ معاصر و نظریهٔ ادبی بسیار حائز اهمیت است و ابعادی گسترده دارد (بالو، ۱۳۹۹: ۲۱۲). می‌توان گفت تفاوت هرمنوتیک مدرن با سنتی در این نکته نهفته است که در نزد نظریه‌پردازان هرمنوتیک سنتی (نظیر شلایرماخر، دیلتای و هرش) متن به‌هرروی معنایی دارد، چه آن را بشناسیم یا نشناسیم؛ اما صاحب‌نظران هرمنوتیک مدرن (نظیر هایدگر[2]، گادامر و ریکور[3])، این بینش را که بر "کلام‌محوری" یا "متن‌محوری" استوار است، اساساً نپذیرفته و باور به وجود معنای نهایی متن را به چالش کشیدند. حتی گادامر بر این اعتقاد است که معنای متن همواره فراتر از معنایی است که آفرینندهٔ آن در سر دارد (علوی مقدم، ۱۳۹۷: ١٦٤). هرمنوتیک فلسفی گادامر دیدگاه تازه‌ای را در "نظریهٔ فهم متن" گشود که از آن به "نظریهٔ خواننده‌محوری" تعبیر می‌گردد. در نزد پیروان این نظریه، آنچه خواننده و

1.Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher
2. Martin Heidegger
3. Paul Ricœur

تأویل‌کنندهٔ متن درمی‌یابد، ملاک فهم پنداشته می‌شود و این خواننده است که معانی بالقوهٔ نهفته در متن را فعلیت می‌بخشد. چنان‌که به عقیده رولان بارت[1]، آفرینش یک اثر به معنای "مرگ مؤلف" آن و آفرینش دوبارهٔ آن توسط خواننده است (همان: ١٤٤).

هرمنوتیک فلسفی راه را برای نسبی‌گرایی در نقد ادبی هموار کرد و در این حوزهٔ خاص باید به‌ویژه به دو نظریه‌پرداز و منتقد ادبی آلمانی، هانس روبرت یائوس و ولفگانگ آیزر، بنیان‌گذاران صاحب‌نام "مکتب کنستانس" اشاره کرد. مکتب کنستانس تأثیر زیادی بر هرمنوتیک نیمهٔ دوم قرن بیستم گذارده است. در این دیدگاه که ارتباط عمیقی با مطالعات ادبی و هنری دارد، با تکیه‌بر موضوع زیبایی‌شناسی دریافت و اهمیت خوانش آثار، جایگاهی ویژه برای خواننده و مخاطب در نظر گرفته می‌شود که موردتوجه بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان قرارگرفته است.هر دو بنیان‌گذار این مکتب یعنی یائوس و آیزر، منتقد ادبی و استاد زبان بوده‌اند. به همین دلیل برخلاف دیگر جریانات هرمنوتیک که بیشتر خاستگاه فلسفی داشته‌اند و از این منظر به ادبیات توجه کرده‌اند.

یائوس با کتاب مهم خود با عنوان به‌سوی نوعی زیبایی‌شناسی دریافت (۱۹۸۲) و آیزر با دو کتاب خوانندهٔ مستمر (۱۹۷۱) و عمل خواندن (۱۹۷۸) به‌عنوان بنیان‌گذاران نظریهٔ دریافت شناخته می‌شوند.

٤. ٢. افق انتظار در دیدگاه یائوس

یائوس متن ادبی را پدیده‌ای تاریخ‌مند می‌داند، اما معتقد نیست که معنای هر اثری در طول تاریخ برای همهٔ خوانندگان یکسان است. قائل‌بودن او به اینکه متنی ثابت می‌تواند در برهه‌های مختلف تاریخ، پژواک‌های جدیدی از معنا ایجاد کند، نظریهٔ یائوس را در تعارض با مطلق‌گرایی‌ای قرار می‌دهد که معنا را ازلی -ابدی و برای همهٔ خوانندگان یکسان می‌پندارد (پاینده، ١٤٠١: ٤٠٠-٤٠١). او برای تکمیل نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت و توضیح چگونگی خوانش اثر، به طرح موضوع "افق انتظار" می‌پردازد. افق انتظار در زیبایی‌شناسی دریافت

1. Roland Barthes

یائوس، نقشی اساسی و کانونی ایفا می‌کند. درواقع، یائوس با طرح افق انتظار می‌خواهد چگونگی رابطهٔ متن خلق‌شده و دریافت آن را بررسی کند. این مفهوم از این مسئله ناشی می‌شود که دریافت فرایندی پویا و تغییرپذیر است و فرهنگ دریافت از نسلی به نسل دیگر دگرگون می‌شود. افق انتظار، نظام پیچیده‌ای از خواسته‌ها و نیازهای مخاطب است که وی را به‌سوی یک اثر سوق می‌دهد و انتظاراتی ایجاد می‌کند که توقع دارند اثر در هنگام خوانش به آن‌ها پاسخ مناسب دهد. افق انتظار ادامه مباحث "افق" و "پیوند افق‌ها" است، اما میان نظریات گادامر و یائوس تفاوت‌هایی وجود دارد. مکاریک[1] دراین‌باره می‌نویسد: «افق، اصل بنیادین وضعیت هرمنوتیکی است. افق پیش از هر چیز به جهان‌نگری چشم‌اندازی و محدود ما بازمی‌گردد؛ اما نحوهٔ کاربرد این اصطلاح توسط یائوس تفاوتی جزئی با نحوهٔ کاربرد آن توسط گادامر دارد. به نظر یائوس افق به نظام یا ساختاری از انتظارات اشاره دارد که فرد از متن دارد» (۱۳۸۴: ۳۴۲).

زیبایی‌شناسی دریافتی که یائوس مطرح می‌کند نه‌فقط دارای روش خاص خود برای مطالعه و نقد اثر است، بلکه معیارهای خاصی نیز برای ارزش‌گذاری اثر دارد. بر اساس این نظریه، ارزش اثر بیش از هر چیز به برآوردن افق انتظارات مخاطب بستگی دارد. چنان‌که یک اثر توانسته باشد به افق انتظار مخاطب خود پاسخ مناسبی ارائه دهد و حتی از آن گذر کند، اثری ارزشمند محسوب می‌گردد (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰۳).

٤. ۳. رابطهٔ خواننده و متن از دیدگاه آیزر

ولفگانگ آیزر، عضو برجسته و یکی از دو بنیان‌گذار مکتب کنستانس، نیز بر اهمیت دریافت در معناپردازی اثر تأکید دارد. او که بیش از هر پژوهشگر دیگری به فرایند خواندن متن پرداخته است، یکی از ضرورت‌های خواندن را آشنایی با فنون و قراردادهای ادبی رایج در اثری خاص می‌دانست. نزد او، در خواندن یک اثر باید ذهنی باز و انعطاف‌پذیر داشت (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۱۰۷-۱۰۸). آیزر انگارهٔ تازه‌ای را در نظریهٔ ادبی مطرح کرد که مطابق آن کانون توجه

1. Irena R. Makaryk

از متن به خواننده منتقل می‌شد. به این اعتبار آیزر به‌جای طرح این پرسش که «معنای متن چیست؟» می‌پرسد که «متن با خواننده چه می‌کند؟» (علوی مقدم، ۱۳۹۷: ۱۹۸). ازنظر او معنای هیچ متنی ثابت نیست؛ معنا در حین خواندن متن تولید می‌شود، یا به قول آیزر معنا "رویدادی پویا" است. اشارهٔ آیزر به معنا به‌عنوان رویدادی پویا، حکایت از آن دارد که معنا در هر بار خوانش خوانندگان مختلف به شکلی متفاوت حادث می‌شود. به‌این‌ترتیب، برخلاف نظریه‌های مطلق‌گرا، در نظریهٔ آیزر این مصرف‌کنندهٔ متن (خواننده / منتقد) است که در تعامل با متن معنای آن را رقم می‌زند، نه تولیدکنندهٔ متن (مؤلف). از این منظر، معنا موضوعی نیست که نویسنده آن را در متن پنهان کرده باشد تا خواننده آن را بیابد؛ معنا مقوله‌ای کاملاً نسبی است که در ذهنیت هر خواننده‌ای به نحوی خاص به‌وقوع می‌پیوندد (پاینده، ۱۴۰۱: ٤٠٤).

به تعبیر آیزر، خوانش نه یک کنش منفعل و صرفاً کاشفانه، بلکه کنشی فعال و خلاقانه محسوب می‌شود، زیرا خواننده و مخاطب به بازتولید صرف متن نمی‌پردازد، بلکه موجب خلقی دوباره می‌گردد. تأکید آیزر بر کنش چنان است که می‌کوشد تا به‌جای نظریهٔ دریافت یائوس، "نظریهٔ کنش خواندن" را مطرح کند و همین موضوع موجب طرح بحث‌ها میان این دو می‌گردد. آیزر دربارهٔ متن نظر جالب دیگری نیز دارد. او می‌گوید متن در خود دارای شکاف‌ها و خلأهایی است که خواننده در حال خوانش می‌کوشد تا آن شکاف‌ها و خلأها را پر کند (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۱۰۵).

بر این اساس، معنایی که مخاطب از تعامل با متن دریافت می‌کند، امری ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده نیست، بلکه پویا و متحول است. این معنا در جریان خوانش و از طریق دیالوگ مداوم بین متن و خواننده شکل می‌گیرد و همواره در معرض بازتعریف قرار دارد. به‌بیان‌دیگر، خوانش متن صرفاً یک دریافت منفعلانه نیست، بلکه فرایندی خلاقانه است که در آن خواننده با پر کردن فضاهای خالی، ابهامات و نقاط نامشخص متن به آن جان می‌بخشد؛ مخاطبی که هم تأویل‌گر است و هم هم‌دستِ متن در آفرینش معنای جدید. از نگاه او، نشانه‌ها، حذف‌ها و برجسته‌سازی‌های موجود در متن به‌همراه پیش‌زمینه‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعیِ خواننده، زمینه را برای قرائت‌های چندگانه فراهم می‌کنند.

نظریهٔ آیزر بر سهم فعال خواننده در خلق معنا تأکید دارد و نشان می‌دهد که تفسیر متن هرگز به نقطهٔ پایانی نمی‌رسد. این دیدگاه به‌ویژه در تحلیل متون ادبی کلاسیک و مدرن، ابزاری کارآمد برای درک چندصدایی و انعطاف معنایی آثار ادبی به‌شمار می‌رود.

٤. ٤. چندگانه‌خوانی در شعر حافظ از منظر نظریهٔ دریافت

واژهٔ ایهام را مصدر باب افعال از ریشهٔ "وهم" به معنای "به وهم درافکندن" دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۱۱) و روشی که در آن کلمات موهم معانی مختلف‌اند (حداقل دو معنی) و ممکن است با آن معانی مختلف با کلمات دیگر کلام، رابطه ایجاد کنند (همان: ۱۰۱). یکی از پیچیده‌ترین و درعین حال زیاترین انواع ایهام در شعر حافظ، آن نوعی است که از "چندگانه‌خوانی" یا "اختلاف قرائت" ناشی می‌شود. اصطلاح "ایهام دوگانه‌خوانی" یا "چندگانه‌خوانی" متعلق به دوران معاصر بوده و در کتب بلاغی کهن نامی از آن به چشم نمی‌خورد. نخستین بار اصغر دادبه در مقالات «توازی معنایی در ایهام‌های حافظ» و «مرگ صراحی، نماز صراحی (بحثی در ایهام گونه‌گون‌خوانی در شعر حافظ)» این اصطلاح جدید را به‌کاربرده و منظور از آن ایهامی است که از چگونگی قرائت یا از گونه‌گون‌خواندن عبارت، تعبیر، مصراع و بیت‌به بار می‌آید. به همین سبب، می‌توان بر آن نام "ایهام گونه‌گون‌خوانی" نهاد (دادبه، ۱۳۷۰: ۲۲).

دادبه گونه‌گون‌خوانی را معلول عوامل مختلفی می‌داند که ازجملهٔ آن‌ها چهار عامل را می‌توان یادکرد:

عامل اِخبار و پرسش: یعنی می‌توان عبارتی یا مصراعی را هم به‌صورت خبری خواند، هم به‌صورت پرسشی و از آن دو معنی به دست آورد (همان: ۲۱-۲۲).

عامل تأکید: یعنی با تأکیدورزیدن و تکیه‌کردن بر واژه یا تعبیری از یک عبارت یا یک بیت‌می‌توان به سخن معنایی خاص بخشید و با تأکید و تکیه‌کردن بر واژه یا تعبیری دیگر از همان عبارت و همان بیت از آن معنایی دیگر به دست آورد (همان: ۲۲-۲۳).

عامل خط (املا): چنان است که می‌توان به مدد رسم‌الخط تعبیری را گونه‌گون خوانـد و از آن معانی گونه‌گون به دست آورد (همان‌جا).

عامل پیوند اجزا: چنان است که با پیونددادن بخشی از عبارت یا بیت به بخش قبل یـا بعـد آن، عبارت یا بیت‌را گونه‌گون خوانند و معانی مختلف به دست آورند (همان: ٢٦-٤١).

یاسر دالوند نیـز در بخشـی از پـژوهش خـود پیرامـون ایهام‌هـای پنهـان در شـعر حـافظ بـه بررسی گونه‌هایی از ایهام که در هیچ‌یک از کتب بلاغی پیشین به آن‌ها اشاره نشـده، پرداختـه و از سه نوع ایهام چندگانه‌خوانی یادکرده است که عبارت‌اند از:

ایهام چندگانه‌خوانی مرکب: یا ایهام خوانشی با جناس مرکب و آن هنگامی اسـت کـه شـاعر و نویسـنده، ایهـام چندگانـه‌خوانی را بـا جنـاس مرکـب درآمیـزد. در ایـن صـورت چنانکـه واژهٔ نخست را با مکث بخـوانیم، واژهٔ دوم را بایـد بـدون مکـث خوانـد و بـالعکس (دالونـد، ١٣٩٦: ٤٢).

ایهام چندگانه‌خوانی خطی: یا ایهام خوانشی نوشتاری یـا ایهـام دیـداری و آن هنگـامی اسـت که شاعر یا نویسنده از امکانات خطی (مانند بهره‌گیری از تصحیف) برای چندگانـه‌خوانی مـتن استفاده کند (همان‌جا).

ایهام چندگانه‌خوانی مقلوب: یا ایهام خوانشی معکوس و آن هنگامی اسـت کـه در کـلام دو (چند) واژه به کار رود که در مصوت کوتاه بـاهم اخـتلاف داشـته باشـند؛ لـیکن بافـت سـخن به‌گونه‌ای باشد که بتوان مصوت‌های آن‌هـا را جابـه‌جا کـرد و دو خـوانش متفـاوت از کـلام بـه دست داد (همان: ٤٣).

برخلاف ایهام‌هایی که صرفاً بر هم‌نشینی واژه‌های هم‌آوا یا هم‌نوشـت اسـتوارند، ایهام‌هـای چندگانه‌خوانی اغلب از تفاوت در ضـبط نسـخه‌ها، ابهام‌هـای آوایـی و سـاختاریو نیـز مشـارکت فعال خواننده در فرایند معناپردازی ناشی می‌شوند. در این بخش، گونه‌شناسی تحلیلیِ ایـن نـوع ایهام‌ها ارائـه خواهـد شـد. این‌گونه‌شناسـی ضـمن بهره‌گیـری از نظریـات بلاغـی کلاسـیک و مطالعات نسخه‌شناسی، با دیدگاه‌های نظریهٔ هرمنوتیـک دریافـت تلفیق‌شـده اسـت تـا نقشـه‌ای معرفت‌شناختی از تأثیر خواننده بر تولید معنا در مواجهه با اختلاف قرائت‌ها ترسیم شود.

در این بخش به بررسی "ایهام‌های ناشی از چندگانه‌خوانی" در شعر حافظ می‌پردازیم که در سایهٔ اختلاف قرائت‌ها خودنمایی می‌کنند. این ایهام‌های ویژه - که می‌توان آن‌ها را "ایهام‌های بیناقرائتی" نامید - زمانی پدید می‌آیند که دو یا چند قرائت متفاوت از یک بیت، هر یک شبکه‌ای مستقل از دلالت‌های معنایی را پیش روی خواننده می‌گشایند.

در این میان، نظریهٔ دریافت با تأکید بر نقش فعال خواننده در تولید معنا، چارچوبی روشنگر برای تحلیل این پدیده در اختیار ما قرار می‌دهد. از این منظر، هر قرائت متفاوت، نه خطایی در متن بلکه فرصتی است برای کشف زاویه‌ای جدید از معنای شعر. آنچه این ایهام‌ها را از ایهام‌های مرسوم متمایز می‌سازد، سه ویژگی بنیادین است: نخست؛ این ایهام‌ها محصول طبیعی تعامل متن با سنت‌های مختلف تصحیح و قرائت هستند. دوم؛ در طول تاریخ تفسیر حافظ، هر یک از این قرائت‌ها در دوره‌ای خاص مقبولیت یافته‌اند. و سوم؛ این ایهام‌ها نشانگر ظرفیت بی‌نظیر شعر حافظ برای گفت‌وگو با مخاطبان در بسترهای فرهنگی گوناگون است.

بررسی انواع ایهام‌های چندگانه‌خوانی در شعر حافظ نشان می‌دهد که اختلاف قرائت‌ها برخلاف تصور رایج نه‌فقط مانعی برای درک متن نیست، بلکه یکی از منابع زایای بلاغت و چندمعنایی شعر است.این چندگانه‌خوانی، به‌ویژه در پرتو نظریهٔ دریافت و با تکیه‌بر تحلیل‌های نسخه‌شناختی، جایگاه خواننده را از یک مفسّرِ صرف به مشارکت‌کنندهٔ فعال در آفرینش معنا ارتقا می‌دهد. چنین دیدگاهی، نه‌فقط فهم ما از حافظ را ژرف‌تر می‌سازد، بلکه الگویی مؤثر برای بازخوانی متون کلاسیک فارسی در بستر خوانش‌های نوین فراهم می‌کند. بر مبنای نظریهٔ دریافت، این ایهام‌ها را باید "فرصت‌های معناساز" در متن دانست که در سه سطح عمل می‌کنند:

۱. **سطح واژگانی:** هنگامی که دو شکل مختلف یک کلمه، هر یک بار معنایی متفاوتی به بیت می‌بخشند؛ این نوع ایهام، ناشی از تفاوت در صورت نوشتاری یا آوایی واژگان است که در نسخه‌های مختلف دیده می‌شوند. گاه نیز واژه‌ای در ظاهر یکسان، اما با تلفظ یا معنی متفاوت در قرائت‌های مختلف ظاهر می‌شود. این حالت یا حاصلِ ابهام صوتی است (مانند تلفظ متفاوت"سِحر" و "سَحَر")، یا نتیجهٔ تغییر رسم‌الخط (مانند حذف واو عطف) و یا ناشی از

تصحیف (مانند دوگانه‌خوانی "آستانه" و "آشیانه"). این نوع از ایهام به سبب اشتراک لفظ و اختلاف معنا، می‌تواند مصداقی از «ایهام قریب و بعید» بوده و از دیدگاه نظریهٔ دریافت، هریک از این قرائت‌ها با افق انتظارات متفاوتی از خوانندگان ارتباط برقرار می‌کنند.

۲. **سطح نحوی**: وقتی تفاوت در اعراب یا جایگاه کلمات، روابط دستوری و درنتیجه معنا را دگرگون می‌کند؛ این نوع ایهام مربوط به تفاسیر مختلف از ساختار دستوری ابیات است. «در برخی ابیات نوع خوانشِ گزاره و جمله می تواند فضای ایهامی ایجاد کند و گویی خواننده با دو جمله متفاوت روبه‌رو می‌شود، این ایهام فراتر از سطح واژه است و معمولاً گروه کلمات یا کل جمله را تحت تأثیرقرار می‌دهد» (نبی‌لو، ۱۴۰۲: ۲۵). اینجا، اختلاف قرائت باعث می‌شود وابستگی نحوی جملات دچار چندگانه‌فهمی شود. ایهام نحوی معمولاً در جملاتی رخ می‌دهد که ساختار واژگان آن به‌گونه‌ای‌ست که امکان ترکیب‌های نحوی متفاوت را فراهم می‌کند. به عنوان مثال در مصراع دوم بیت:

ز جور کوکب طالع سحرگهان چشمم　　چنان گریست که ناهید دید و مه دانست

(حافظ: ۴۷: ۷)

چنان‌چه "ناهید" را فاعل فعل "دید" یا مفعول آن در نظر گرفته و نقش فاعلی را برای "چشمم" قائل شویم، با دو معنای کاملاً متفاوت مواجه خواهیم گردید.

۳. **سطح بلاغی**: مواردی که هر قرائت، تصویر هنری یا استعاره‌ای مستقل را خلق می‌کند. در این سطح، اختلاف قرائت‌ها محدود به تغییر واژه یا نحو نبوده و می‌تواند کل ساختار تصویری و فضای بیت را دگرگون کرده و خواننده را در برابر دو یا چند چشم‌انداز بلاغی متفاوت قرار دهد. به عنوان مثال در بیت:

کشتی‌نشستگانیم/شکستگانیم ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را
(حافظ: ۲: ۲)

قرائت "کشتی‌شکستگان" تصویر درماندگی و اضطرار را القا کرده و کل بیت را بر مدار استغاثه می‌نشاند، درحالی‌که قرائت "کشتی‌نشستگان" نمایی آرام‌تر و امیدوارانه می‌سازد. در این‌جا هر قرائت یک استعارهٔ مستقل از وضعیت انسانی را می‌سازد: یکی تراژیک و دیگری تعلیقی.

این نوع ایهام، شعر حافظ را به یک میدان باز هرمنوتیکی تبدیل کرده که در آن هر خواننده بسته به نوع قرائت خود، معنای متفاوتی از بیت استخراج می‌کند. یائوس معتقد است که این‌گونه تفاوت‌ها نشان‌دهندهٔ تحول افق انتظارات در دوره‌های مختلف است. بر این مبنا، برای فهم پویایی معنایی شعر حافظ باید میان دو افق دریافت تمایز قائل شد:

- افق تاریخی: درک مخاطبان هم‌عصر شاعر که متأثر از زمینه‌های فکری و اجتماعی زمانه بوده‌اند؛
- افق معاصر: دریافت‌های امروزین که با دانش جدید و رویکردهای انتقادی نوین شکل می‌گیرد.

این دو افق نه در تعارض، که در دیالوگی پویا با یکدیگر قرار می‌گیرند و نشان می‌دهند که معنای شعر حافظ هرگز به یک برداشت محدود نمی‌شود.

مطابق با نظریهٔ ولفگانگ آیزر، اینجا متن تنها "نقاطی" از معنا را فراهم می‌کند و این خودِ خواننده است که با پرکردن "جاهای خالی" متن معنای نهایی را می‌سازد. متن، با ایجاد شکاف‌ها، مخاطب را به "بازی تأویل" دعوت می‌کند؛ بازی‌ای که در آن معنا نه ثابت، بلکه پویا و در حال تغییر است. ایهام خوانشی به‌ویژه در مواجهه با تفاوت قرائت‌هایی که هر دو مشروع‌اند، بروز می‌یابد. به‌کارگیری نظریهٔ آیزر نشان می‌دهد که ایهام‌های حاصل از اختلاف قرائت در شعر حافظ، راهبردی زیبایی‌شناختی‌اند برای فعال‌سازی خواننده و تولید تکثر معنایی.

در بسیاری از ابیات حافظ انتخاب بین دو یا چند قرائت ممکن، نه‌فقط به سلیقهٔ خواننده بلکه به افق خوانشیِ فرهنگی، عرفانی، یا عاشقانه‌ی او وابسته است.

٤. ٥. اختلاف قرائت‌های ناشی از عدم اعراب‌گذاری

هرچند موضوع اختلاف نسخ در اشعار حافظ از دیرباز مسئله‌ای مطرح در مباحث حافظ‌پژوهی بوده و بسیاری دربارهٔ علل و عوامل پیدایش این مسئله بحث کرده‌اند (نک. نیساری، ١٣٦٥: ۱۹۲-۲۰۳ و خانلری، ۱۳۷۵: ۱۱۱۹-۱۱۲۲)، اما برخی پژوهشگران نیز کوشیده‌اند تا میان اختلاف نسخ و اختلاف قرائت‌ها در اشعار حافظ تفکیک قائل شوند؛ از جمله خرمشاهی که در ذهن و زبان حافظ می‌نویسد: «مراد از اختلاف قرائت، دوگونه یا چندگونه خواندن یک کلمه یا یک تعبیر است و در اصل مقوله‌ای جدا از اختلاف نسخ است. به این شرح که هر اختلاف نسخی ضرورتاً مایهٔ اختلاف قرائت نیست و هر اختلاف قرائتی ریشه در اختلاف نسخ ندارد. ... بحث در اختلاف نسخ در حافظ‌شناسی معاصر ایران سابقه دارد، ولی بحث در اختلاف قرائات سابقه‌ای ندارد» (۱۳۹۹: ١٤٥).

بررسی اختلاف قرائت‌های دیوان حافظ از منظر هرمنوتیک دریافت، ما را به این درک رهنمون می‌سازد که شعر حافظ به‌مثابهٔ متنی باز، همواره در حال گفت‌وگو با خوانندگان خود است. این متن درگذر زمان و در مواجهه با افق انتظارات گوناگون، معانی جدیدی را آشکار می‌سازد. ازاین‌رو، می‌توان گفت که اختلاف قرائت‌ها نه‌تنها از ارزش شعر حافظ نمی‌کاهد، بلکه بر غنای آن می‌افزاید و نشان‌دهندهٔ ظرفیت بی‌نظیر این اثر برای همگامی با ذهن و زبان نسل‌های مختلف است.

عوامل ایجاد اختلاف قرائت‌ها در شعر حافظ را می‌توان به دسته‌های مختلفی از جمله تفاوت یا تغییر در رسم‌الخط، تصحیف و عدم نقطه‌گذاری، ابهام ساختاری و نحوی و بدخوانی یا متفاوت‌خوانی واژه‌های هم‌ریخت تقسیم‌بندی کرد. یکی از مهم‌ترین دلایل چندگانه‌خوانی در دیوان حافظ، فقدان اعراب‌گذاری در نسخه‌های کهن است. در سنت کتابت فارسی تا قرن‌های متمادی کلمات بدون نشانه‌های حرکتی (فتح، کسر، ضم، تشدید و

غیره) نوشته می‌شدند و خواندن صحیح واژگان بر عهدهٔ مخاطب یا قاری بود. این وضعیت، به‌ویژه در واژگانی که چند تلفظ و معنای متفاوت دارند، زمینه‌ساز اختلاف قرائت‌هایی شده است که بعضاً مسیرهای کاملاً متفاوتی برای فهم و تأویل ابیات می‌گشاید. این نوع اختلاف نه‌تنها به سبب ضعف نسخه‌نویسان یا خطای کتابت نیست، بلکه بازتابی از انعطاف ذاتی زبان و نظام نوشتاری آن دوران است؛ زبانی که در آن خواننده با دانش زبانی و ذوق ادبی خود نقش فعالی در تکمیل معنا ایفا می‌کرد. نمونه‌های مشهور این نوع اختلاف نشان می‌دهد که گاه یک تغییر کوچک در تلفظ می‌تواند دو چشم‌انداز معنایی کاملاً متفاوت بیافریند.

این نوع اختلاف، دقیقاً همان "شکافِ آوایی" است که خواننده را وادار به انتخابِ تلفظ/معنا می‌کند و نشان می‌دهد که بدون حرکت‌گذاری متن فارسی کهن ذاتاً یک متن "باز و تأویل‌پذیر" است؛ یائوس این را به‌عنوان تغییردهندهٔ افقِ انتظارِ خواننده می‌بیند و آیزر تأکید می‌کند که چنین شکاف‌هایی نقشِ مولّد را برای خواننده ایفا می‌کنند (خواننده باید ضمناً در تکمیلِ معنا شرکت کند).

در ادامه، با ذکر نمونه‌هایی از این دست، خواهیم دید که چگونه نبود اعراب‌گذاری در نسخه‌های کهن بستری برای ایهام و چندمعنایی در دیوان حافظ فراهم آورده است. به‌عنوان مثال در بیت:

به جانت ای بت شیرین‌دهن که همچون شمع شبان تیره مرادم فنای خویشتن است

(حافظ، ۳: ۲۵)

واژه "مرادم" در نسخه‌های کهن و نزد شارحان دو گونه قرائت شده است:

الف) قرائت "مُرادم" به معنای "آرزویم" یا "خواسته‌ام"؛

ب) قرائت "مَرا دَم" به معنای "دمِ من" یا "نفَس من".

هر یک از این دو قرائت، افقی معنایی مستقل و متمایزی می‌گشاید. در قرائت نخست (مُرادم =آرزویم) عاشق به معشوق سوگند می‌خورد که آرزوی نهایی او، همچون شمعی که در تاریکی شب می‌سوزد، چیزی جز فنا و نابودی خویش در راه معشوق نیست. این تعبیر لحن تغزلی و اغراق‌آمیز بیت را برجسته می‌سازد و مضمون "فنا در عشق" را تداعی می‌کند؛ مفهومی

که هم در غزل عاشقانه و هم در غزل عرفانی حافظ جایگاه ویژه‌ای دارد. اما در قرائت دوم (مَرا دَم = دم من) تنها با تغییری جزئی در تلفظ، معنا به سوی لایه‌ای عمیق‌تر حرکت می‌کند. در این خوانش، عاشق نه‌تنها آرزوی فنا دارد بلکه "نفَس و حیات" او در هر لحظه به سوی فنا شدن در راه معشوق روانه است. این قرائت، بار عاطفی بیت را شخصی‌تر می‌کند و نشان می‌دهد که فنا نه آرزویی دوردست، بلکه تجربه‌ای زیسته و جاری است در هر دم عاشق. می‌توان گفت که هر یک از این قرائت‌ها محصول "افق‌های انتظاریِ" متفاوت خوانندگان است. خوانشی که "مُرادم" را برمی‌گزیند، در افقی از انتظار شکل می‌گیرد که عشق را فرآیندی منتهی به فنا می‌داند؛ عشقی که ارزش نهایی‌اش در محو شدن عاشق در وجود معشوق است. در مقابل، ترجیح "مَرا دَم" افقی دیگر را فعال می‌کند که در آن، نفس عاشق نه تنها خواهان فناست، بلکه در هر دم، آن فنا را تجربه و زیست می‌کند و آن را نشانه‌ای از زیست عاشقانه در لحظه بداند.

همچنین در بیت:

دلا طمع مبر از لطف بی‌نهایت دوست　　چو لاف عشق زدی، سر بباز، چابک و چست (حافظ، ۳۷: ۵)

عبارت محل اختلاف (طمع مبر) به دو صورت خوانده می‌شود:

الف) قرائت "طمع مبَر" که فعل نهی است از مصدر طمع‌بردن؛

ب) قرائت "طمع مبُر" که فعل نهی است از مصدر طمع‌بریدن.

در قرائت نخست (طمع مَبَر) با یک تعلیق توقع و نفی معاملهٔ عاشقانه مواجه می‌شویم. در این خوانش حافظ مخاطب را از افتادن به دامِ چشم‌داشت و دادوستد با محبوب برحذر می‌دارد. پیام وجودیِ این قرائت، تطهیر نیت عاشق و تبدیل رابطهٔ عاشق - معشوق از تجارت به تعبّد است. در این افق، اخلاق عشق بر "بی‌توقّعی" استوار است. اما در مقابل، قرائت دوم (طمع مَبُر) به دوامِ امید و استقامت توصیه می‌کند. در این خوانش "طمع" به معنای "امید به فضل" یا "انتظارِ کرامت" فهم می‌شود. در هر دو حالت حافظ متنی آفریده که هم با منطق عشق زمینی

سازگار است و هم با منطق عشق عرفانی. در اینجا با دو افق انتظار روبه‌روییم و هر خواننده بر اساس پیش‌زمینهٔ ذهنی و تجربهٔ خود، یکی از آن‌ها را ترجیح می‌دهد. در افق اخلاق عاشقانه/زاهدانه "طمع مَبَر" طبیعی‌تر به نظر می‌رسد. خوانندهٔ حساس به خلوص نیت که عشق را رابطه‌ای بی‌چشم‌داشت می‌بیند، متن را دعوت به "پاکسازیِ انگیزه" می‌فهمد. اما در افق عرفان اعتمادبنیاد، "طمع مَبُر" برجسته می‌شود: خوانندهٔ آشنا با سنتِ امید به "فضل" که نگاه امیدوارانه‌تری دارد، با انتخاب قرائت دوم، بیت را دعوتی به امیدواری می‌فهمد.

این نمونه‌ها و مثال‌های دیگری از این دست به‌خوبی نشان می‌دهند که چندگانه‌خوانی در دیوان حافظ نه صرفاً حاصل خطای کاتبان یا نقص نسخه‌ها، بلکه ظرفیتی بلاغی و زیباشناختی است که شاعر به‌گونه‌ای خلاقانه در ساختار متن تعبیه کرده است. او حتی در سطحی به‌ظاهر ساده مانند تلفظ یک واژه، امکان‌هایی نهفته است که فقط با ورود خواننده به صحنهٔ معنا شکل می‌گیرند. چنین قابلیت‌هایی است که شعر حافظ را به متنی زنده، پویا و همواره تفسیرپذیر در طول قرون بدل کرده است.

٤. ٦. بررسی موردی: سواد سِحر یاسواد سَحَر؟

حال برای عینیت‌بخشی به بررسی امکان نگاهی تازه به اختلاف قرائت‌های موجود در شعر حافظ با تکیه‌بر نظریهٔ دریافت، به مطالعهٔ موردی یکی از این چندگانه‌خوانی‌ها می‌پردازیم. بیتی از غزلی با مطلع: تا سر زلف تو در دست نسیم افتاده‌ست/ دل سودازده از غصه دو نیم افتاده‌ست:

چشم جادوی تو خود عین سواد "سحر" است لیکن این هست که این نسخه سقیم افتاده‌ست[1]

(حافظ: ۳۱: ۲)

۱. متن مطابقت دارد با قرائت‌گزینی انتقادی بهاءالدین خرمشاهی و هاشم جاوید و در موافقت با ضبط اهمّ نسخ مصحَح معاصر (قزوینی، خانلری، سایه، نیساری، عیوضی). تنها در تصحیح انجوی: این‌قدر هست که آن نسخه...

۴. ۶. ۱. بررسی قرائت‌های ممکن

در این بیت، واژهٔ کلیدی مورد اختلاف "سحر" است که می‌تواند به دو شکل آوایی مختلف خوانده شود:

الف) قرائتِ "سِحر" به معنای جادو، افسون، کهانت؛

ب) قرائتِ "سَحَر" به معنای سپیده‌دم، آغاز صبح.

حافظ‌پژوهان از دیرباز دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ قرائت صحیح این بیت داشته و هریک با استدلال‌هایی به یک گزینه گرایش داشته‌اند. ظاهراً قدیمی‌ترین گزارشی که از قرائت این بیت در دست داریم، متعلق به سودی بوسنوی (متوفی ۱۵۹۹ م.) است که در شرح خود بر دیوان حافظ، این واژه را به کسر اول و سکون ثانی (سِحر) خوانده و به معنی جادو گرفته است: «چشم جادوگر تو عیناً مسودهٔ سحر است، یعنی هر سحر که هست در آن تسوید شده و ثابت است، اما این‌قدر هست که این مسوده سقیم واقع‌شده؛ یعنی چشمت نسخهٔ سحر است، اما صحیح نیست؛ یعنی نسخه مطابق اصل نیست، بلکه عوضی است» (۱۳۶۶: ۲۶۰).

شماری دیگر از مصححان و حافظ‌پژوهان نیز همین قرائت را مرجح دانسته‌اند. از جمله سایه (ابتهاج، ۱۳۹۵: ۱۱۴)، استعلامی (۱۳۸۳: ۱۶۴)، حمیدیان (۱۳۸۹: ۱۱۳۸) و خرمشاهی و جاوید (۱۳۹۶: ۵۱) که با اعراب‌گذاری بر روی واژه عملاً بر خوانش سودی صحّه گذاشته و بر قرائت دوم خط بطلان کشیده‌اند. از آن جمله است، الهی قمشه‌ای که در شرح گزیدهٔ خود با عنوان سیصد و شصت و پنج روز در صحبت حافظ می‌نویسد: «در بیت سواد سِحر سکته‌ای هست که نقصانی در وزن و انسجام شعر پدید نمی‌آورد و اگر آن را سواد سَحَر خوانند هرچند سکته از میان می‌رود، اما سکته‌ای در قلب معنا ایجاد می‌کند که مخاطره‌انگیز است» (۱۳۹۶: ۱۲۹). هم‌او در شرح معنای بیت با خوانش مدّنظر خود نیز می‌نویسد: «کلمهٔ سقیم در مقابل صحیح یک اصطلاح منطقی است به معنای نادرست و غیر مطابق با حقیقت؛ و سخن این است که در نسخه‌برداری چشم معشوق از نسخهٔ سواد سِحر اشتباهی رخ نداده و این نسخهٔ جادوی سیاه که سرّ آفرینش است، در اصل همین‌گونه بوده و خطایی بر قلم صنع نرفته...» (همان‌جا).

محمد معین نیز که بی‌گفتگو قرائت نخست (سِحر) را برگزیده، در شرح بیت نوشته است: «چشم جادوگرت، خود عین نامهٔ سحر است که در دل‌ها کارگر افتد: و ما هذا الا سحرٌ مبین. ولی برخلاف دیگر نسخه‌ها خود بیمار است...» (۱۳۹۹: ۱۴۷).

از دیگرسو، برخی نیز همچون مجتبایی قرائت دیگر را ترجیح داده‌اند:

«گرچه با این قرائت نیز می‌توان معنایی برای بیت بالا تصور کردو بعضی از شارحان دیوان آن را پذیرفته‌اند، اما اولاً اشباع کسرهٔ اضافه بعد از دال "سواد" و سکون حاءِ "سحر" وزن و آهنگ بیت را سنگین و نامطبوع می‌کند؛ و ثانیاً چشم جادوی محبوب را نسخهٔ کامل جادو و به‌عبارت‌دیگر "جادو" را "سواد جادو" یا چیزی را رونوشت خودش گفتن از فصاحت دور است. اگر در این مصراع "سحر" به فتح اول و دوم خوانده شود، هم سنگینی و ناهمواری وزن برطرف می‌شود و هم بیت معنای روشن‌تری به خود می‌گیرد. "سحر" و "سحرة" در لغت همان صبح نخستین یا صبح کاذب است که در حقیقت صبح نیست، بلکه اندک روشنی یا سپیدی ناپایداری است که قبل از طلوع فجر صادق بر بالای افق ظاهر می‌شود و پس از زمانی کوتاه روبه‌زوال می‌نهد و در تیرگی و سیاهی شب ناپدید می‌گردد. در شعر فارسی به ناراستی و فریبکاری صبح کاذب اشارات بسیار هست. حافظ خود آن را دروغ‌گو و سیاه‌رو گفته است: «به صدق کوش که خورشید زاید از نفست / که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست» و مولوی نیز از فریب‌کاری آن سخن می‌گوید: «از این صلح پر از کینش، از این صبح دروغینش / همیشه این‌چنین صبحی هلاک کاروان باشد». بنابراین، معنای بیت را می‌توان چنین تعبیر کرد که چشم تو در فریبکاری نسخهٔ کامل صبح کاذب و عین سواد آن است، ولی تفاوت در این است که صبح کاذب بیمار نیست و چشم توکه نسخهٔ آن است سقیم و بیمار است ("سواد" در مصراع اول از یک‌سو سیاهی صبح کاذب را به خاطر القاء می‌کند و از سوی دیگر سیاهی چشم راو "سقیم" نیز هم به نسخهٔ مغلوط اشاره دارد هم به چشم بیمار). روشن است که خواجه در این بیت کلمهٔ"سحر" را با توجه به هر دو معنای محتمل آن و برای ایجاد نوعی ایهام که آن را به قیاس با تجنیس ناقص می‌توان ایهام ناقص نامید به‌کاربرده است» (مجتبایی، ۱۳۸۵: ۱۲۹-۱۳۰).

خرمشاهی (که از قائلان قرائت نخست است) در رد نظر دکتر مجتبایی و قرائت دوم می‌گوید: «به نظر قاصرم چنین می‌رسد که تشبیه چشم یار به سَحَر (به فتحین) غریب و بی‌سابقه است. و وجه‌شبه فریبکاری که استاد مجتبایی قائل‌اند، قدری دور از ذهن است. و شاید با شعر سبک هندی مناسب‌تر باشد، تا غزل سبک عراقی حافظ» (۱۳۹۹: ۶۰۳).

نویسندهٔ کتاب مهر حافظ نیز در تأیید قرائت نخست و رد اشکال دکتر مجتبایی (که چیزی را رونوشت خودش گفتن از فصاحت دور است) چنین استدلال کرده:

> «حافظ مسند جملهٔ اسنادی مصراع اول بیت (یعنی گروه اسمی «عین سواد سِحر») را به «چشم یار» نسبت داده و گفته است: چشم جادوی تو عین و اصل نسخهٔ سحر است؛ و چون عین و اصل جادو وجود دارد، این سواد و نسخه‌های جادو در برابر چشم تو سقیم و بیمارند! حافظ در این بیت برخلاف معمول خود و شاعران دیگر، که چشم یار را سقیم و بیمار می‌گفتند، «نسخه‌های سحر» را برابر «چشم یار» سقیم و بیمار گفته است... حافظ چشم یار را اصل سحر و همهٔ جادوها را نسخه‌ای از سحر چشم یار گفته است که، در قیاس با چشم یار که عین و اصل سحر بوده، همگی سقیم‌اند! او برای بیان این موضوع از فعل ماضی نقلی «افتاده‌است» و اسم مفرد «نسخه» استفاده کرده و با همین کار خیال‌انگیزی بیت را افزایش داده است؛ در واقع، او از مجاز به علاقهٔ جزء و کل استفاده کرده و واژهٔ «نسخه» (در مصراع دوم) و فعل عام «است» (در آخر بیت) را به صورت مفرد به کار برده؛ در حالی که، منظور او صورت جمع آن‌ها بوده است. حافظ بدین‌طریق، به معنای آن دو بیت نیز افزوده و یک بیت فوق‌العاده را پدید آورده است» (خجندی‌مقدم، ۱۴۰۱: ۱۵۸).

میرجلال‌الدین کزازی از معدود پژوهندگانی است که علی‌رغم قراردادن اعراب بر روی سَحَر و اقتضای قرائت دوم، به بعید نبودن صحت هر دو قرائت نیز اشاره کرده است:

«در سواد سحر ایهام‌گونه‌ای نهفته می‌تواند بود: اگر این آمیغ را «سوادِ سَحَر» بخوانیم، به معنی تیرگی پگاهان است؛ اما اگر آن را «سوادِ سِحر» بخوانیم، به معنی نوشتهٔ جادوانه و فسون‌آمیز خواهد بود. چشم، با تشبیهی رسا، به سوادِ سَحَر یا سوادِ سِحر مانند شده است:

چشم یار که آمیزه‌ای از سیاهی و سپیدی است به تیرگی سحرگاهی می‌ماند که در آن سیاهی شب با سپیدی روز که گرمِ بردمیدن است، درمی‌آمیزد؛ یا به نوشتهٔ افسون که در آن، سیاهی خط بر سپیدی کاغذ نقش بسته است» (۱۳۹۸: ۱۱۱-۱۱۲).

۴. ۶. ۲. تحلیل بلاغی قرائت‌ها

در سطح بلاغی، دو قرائت "سِحر" و "سَحَر" دو تصویر کاملاً متفاوت می‌آفرینند. به عبارتی در خوانش نخست، بیت تصویری عاشقانه و اغراق‌آمیز از چشم معشوق می‌سازد و آن را به‌عنوان "عین سواد سحر" معرفی می‌کند؛ چشمی که نه‌تنها شبیه جادوست، بلکه عین ذات و مرکز آن است و تعبیر بیت این‌گونه خواهد شد که چشم جادویی تو، خودش ذات و جوهر جادوست؛ نه‌تنها شبیه جادوست، بلکه عین خودِ جادوست.این معنا با واژهٔ"جادو" در مصرع اول هماهنگ است و نوعی تأکید و تقویت ایجاد می‌کند. ساختار معنایی بیت در این حالت بر قدرت افسونگر و نافذ چشم معشوق دلالت داردو در فضای غزلی کاملاً طبیعی جلوه می‌کند. این تصویر عاشقانه با سنت دیرین بلاغت فارسی سازگار است که بارها چشم معشوق را عامل افسون و اغوا دانسته‌اند. در این خوانش، بیت بر اغراق در قدرت نافذ نگاه معشوق تکیه می‌کند و مخاطب را به جهان عاطفی و اغواگر غزل می‌کشاند.

اما در قرائت دوم، تصویر به‌کلی دگرگون شده و بیت وارد فضایی بسیار متفاوت می‌شود. "سواد سَحَر" یعنی تاریکی‌ای که در دل سپیده‌دم باقی‌مانده است؛ نقطه‌ای از تضاد که در لحظهٔ طلوع، هنوز روشنایی کامل نشده و سایه‌ها برقرارند؛ و تعبیر بیت این‌گونه خواهد بود که چشم جادوی تو همان تاریکیِ زیبای لحظهٔ سحر است؛ همان نقطه‌ای از شب که هنوز در دل صبح جا خوش کرده است. در این قرائت، بیت از تصویر سادهٔ "افسونگری چشم" فراتر می‌رود و به فضایی بینابینی و تعلیقی اشاره می‌کند؛ جایی میان شب و روز، تاریکی و روشنایی. چشم معشوق در این خوانش به استعاره‌ای از حقیقتی برزخی تبدیل می‌شود که در عین حضور، غیاب را نیز در خود دارد. چنین تصویری هم رنگعرفانی می‌یابد و یادآور

مفاهیمی چون جمع اضداد یا تجربه‌های مرزی میان فنا و بقاست و هم در زبان عاشقانه‌ای که به زیباییِ لحظهٔ گذار می‌اندیشد، اشاره دارد.

از سوی دیگر، واژهٔ "سواد" خود واجد ایهام بلاغی است: هم به معنای تیرگی و تاریکی (متناسب با "سَحَر")، و هم به معنای نوشته و متن (متناسب با "سِحر"). بدین ترتیب، حافظ با به‌کارگیری یک واژه و امکان دو قرائت، دو استعاره و دو تصویر هنری کاملاً مستقل می‌آفریند: یکی بر محور اغواگری چشم و دیگری بر محور رازآلودگی لحظهٔ گذار. این ظرفیت چندتصویری دقیقاً همان جایی است که ایهام بلاغی در شعر حافظ به اوج می‌رسد.

این نکته نیز شایستهٔ یادآوری است که عبارت مورد مناقشه (سواد سحر) به گواه پایگاه اینترنتی گنجور، دست‌کم توسط دو شاعر متأخرتر از حافظ استفاده شده که اتفاقاً در هر دو مورد برخلاف شعر حافظ، فقط با قرائت "سِحر" قابل‌خوانش است و وزن اشعار اجازهٔ قرائت دوم را نمی‌دهد:

۱. سواد سِحر این وادی تعلق جاده‌ای دارد ز هستی تا عدم یک طول و صد پهنای بگذشتن (بیدل)

۲. هر دم ز خامیِ تو فغانی در آتشی بهر سواد سحر و فسون جوش می‌زند (بابافغانی)

البته این دو شاهد، بیش از آنکه راهنمایی برای قضاوت میان دو قرائت ممکن در شعر حافظ باشند، در صورت پذیرش این فرض کاملاً محتمل که هردو شاعر (بیدل و بابافغانی) عبارت "سواد سحر" را از خواجهٔ شیراز اقتباس کرده‌اند، در فقدان امکان مشاهدهٔ شواهد نسخه‌شناسی، شاهد یا دست‌کم اماره‌ای بر این قضیه خواهند بود که در افق انتظار تاریخی مخاطبان شعر حافظ در سده‌های نهم و یازدهم، قرائت "سواد سِحر" و تصویر عاشقانه و اغراق‌آمیز آن بر قرائت دیگر مرجح بوده است.

۴. ۶. ۳. تحلیل هرمنوتیکی (بر اساس نظریهٔ دریافت)

از منظر هانس روبرت یائوس می‌توان گفت که این دو قرائت کاملاً وابسته به افق انتظار خواننده‌اند؛ یعنی همان چارچوب ذهنی و فرهنگی‌ای که خواننده با آن وارد متن می‌شود. اگر

خواننـده در فضـای سـنت عاشـقانهٔ فارسـی باشـد و بـه اسـتعاره‌های جـادویی و اغراق‌هـای زیباشناختی آشنا باشد، به‌احتمال‌زیاد واژه را "سِحر" خواهـد خوانـد. بـرای چنـین خواننـده‌ای، پیوند "چشم" با "افسون" کاملاً آشنا و طبیعی اسـت و "سـوادِ سِـحر" یعنـی اوج قـدرت اغـواگری نگاه معشوق. در مقابل، اگر خواننده با سنت عرفانی یا تفکر تصویری پیچیـده‌تری آشـنا باشـد، ممکن است "سَحَر" را ترجیح دهد. در این صورت، چشم معشوق به‌مثابهٔ نقطـهٔ تعلیـق میـان نـور و ظلمت، نموداری از لحظه‌ای گذار و ناپایدار اسـت؛ لحظـه‌ای کـه هـم هسـت و هـم نیسـت. یائوس تأکید می‌کند که معنا در "برخورد افق‌های" مـتن و خواننـده پدیـد می‌آیـد، نـه صـرفاً در ذات واژه‌ها. این بیت نمونه‌ای درخشان از چنین برخـوردی اسـت. بـه عبـارت دیگـر، مخاطـب عصر حافظ که با سنت غزل‌سـرایی و اسـتعاره‌های «چشـم = جـادو» خـو گرفتـه بـود، قرائـت "سِحر" را طبیعی‌تر و دلنشین‌تر می‌یافت؛ اما مخاطب امروز که با زبـان عرفـانی، فلسـفهٔ تعلیـق و حتی زیبایی‌شناسی مدرن آشناست، به‌سـادگی می‌توانـد "سَـحَر" را نیـز برگزیـده و از آن معنـایی تازه دریافت کند. بدین‌سان، اختلاف قرائت‌ها محصول برخورد افق‌های تاریخی متفاوت اسـت و شعر حافظ ظرفیتی دارد که می‌تواند در هر دوره معنایی نو تولید کند.

از منظر ولفگانگ آیزر نیز که معتقد است که متـون ادبـی همیشـه دارای "جاهـای خـالی" هستند؛ یعنی نقاطی که متن درباره‌شان سکوت کرده یا آن‌ها را به خواننده واگذار کرده اسـت، در این بیت چون واژهٔ "سحر" در نوشتار فارسی می‌تواند هم با کسره خوانده شـود (سِـحر) و هـم با فتحه (سَحَر)، یکی از همین نقاط خالی آیزری شکل گرفته است. مـتن به‌صـراحت نمی‌گویـد کدام معنا مدّنظر است. خواننده است که بایـد تصـمیم بگیـرد، یـا حتـی ممکـن اسـت تصـمیم نگیرد و هردو معنا را در ذهن نگهدارد. این "تردیدِ معنادار" دقیقاً چیزی است که تجربـهٔ ادبـی را غنی می‌کند. این مسئله خواننده را میـان دو امکـان معلـق می‌گـذارد و مـتن بـه‌طور عمـدی یـا غیرعمدی، تصمیم‌گیری نهایی را به عهـدهٔ مخاطـب می‌گـذارد. همـین تعلیـق، خواننـده را بـه مشارکت فعال دعوت می‌کند. در نتیجه، دو "خوانندهٔ ضمنی" متفاوت پدید می‌آیند:

- یکی خواننده‌ای که چشم معشوق را عین جادو می‌بیند و خود را مغلوب افسون آن می‌یابد (قرائت سِحر)؛
- دیگری خواننده‌ای که چشم را استعاره‌ای از مرز میان تاریکی و روشنایی می‌فهمد و در آن حقیقتی عرفانی می‌جوید (قرائت سَحَر).

آیزر می‌گوید: معنا در پر کردن این خلأها شکل می‌گیرد، نه در واژه‌های صریح متن؛ بنابراین، چندمعنایی این بیت و تفاوت میان "سَحَر" و "سِحر" در آن، نمونه‌ای ممتاز از ایهام صوتی است که بدون تغییر واژگان مکتوب، دو مسیر معنایی کاملاً متفاوت می‌سازد. این نوع اختلاف در خوانش از مهم‌ترین ابزارهای ایجاد ایهام در شعر حافظ است؛ ایهامی که فقط با مشارکت فعال خواننده به بار می‌نشیند.

از منظر هرمنوتیک دریافت، این اختلاف نه اشتباه یا نقص، بلکه فرصتی برای گشودگی معنایی است. هر دو معنا (چه جادو و چه سپیده‌دم) در خدمت تصویرسازی هنرمندانه‌اند؛ اما هر یک در خوانشی متفاوت عواطف، تداعی‌ها و درکی متفاوت را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد. این نظریه برخلاف گرایش‌های سنتی هرمنوتیکی که در پی کشف "معنای نهفته در متن" یا "نیت مؤلف" بودند، نقش فعال خواننده را در فرایند تفسیر برجسته می‌سازد. در این نگاه، معنا نه امری ایستا و ذاتی، بلکه پدیده‌ای بینا-ذهنی است که در تعامل میان متن و افق انتظار خواننده شکل می‌گیرد. اگر به‌زعم یائوس، تجربهٔ زیبایی‌شناسی حاصل از "برخورد افق‌ها"ی متن و خواننده است و اگر به گفتهٔ آیزر، متن دارای "جاهای خالی" و "نقاط گریز" است که تنها با مشارکت خواننده پر می‌شوند؛ در آن صورت اختلاف قرائت‌ها را می‌توان به‌مثابهٔ همان "جاهای خالی" یا نقاطی دانست که زمینه را برای شکل‌گیری دریافت‌های گوناگون مهیا می‌کنند.

نمونهٔ بررسی‌شده نشان داد که فقدان حرکت‌گذاری در نسخِ کهن، صرفاً موجب "عدم قطعیتِ آوایی" نیست، بلکه به‌طور مستقیم افقِ معناییِ بیت را تغییر می‌دهد. از منظر یائوس

چنین اختلاف‌هایی در طول تاریخِ خوانش، افقِ انتظار مخاطبان را دگرگون ساخته‌اند و از منظر آیزر، این‌ها همان "شکاف‌ها"ی متن‌اند که خواننده را به تکمیلِ معنا فرا می‌خوانند.

درنتیجه، این بیت حافظ نمونه‌ای تمیز برای نشان‌دادن سازوکار اختلاف قرائت ناشی از نبودِ اعراب است و به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه حتی در سطحی به‌ظاهر ساده مانند تلفظ یک واژه، امکان‌هایی نهفته است که فقط با ورود خواننده به صحنهٔ معنا شکل می‌گیرند. همین ظرفیت شگفت‌انگیز است که شعر حافظ را در عین دیرینگی، همواره زنده و تفسیرپذیر نگه می‌دارد.

۵. نتیجه‌گیری

حافظهٔ تاریخی ادبیات فارسی گواهی می‌دهد که شعر حافظ همواره در چنبرهٔ تأویل‌های گوناگون قرار داشته، اما آنچه این تأویل‌ها را ویژه می‌سازد توانایی بی‌همتای این شعر در پذیرش خوانش‌های متعارض است. گاه تفاوتی به‌ظاهر ناچیز در حرکتی یا حرفی، چنان دگرگونی‌ای در معنا پدید می‌آورد که گویی با شعری دیگر روبه‌رو هستیم؛ اینجاست که مفهوم ایهام، آن صناعت ادبی محبوب حافظ، به سطحی فراتر از صناعت‌های مرسوم شعری ارتقا می‌یابد و به پدیده‌ای هرمنوتیکی بدل می‌شود. بررسی حاضر نشان داد که اختلاف قرائت‌ها در دیوان حافظ، فراتر از یک مسئلهٔ نسخه‌شناختی یا مشکل در تصحیح متن است. در پرتو نظریهٔ دریافت و دیدگاه‌های خواننده‌محور هرمنوتیک، این اختلافات را باید به‌منزلهٔ امکان‌هایی تازه برای تولید معنا دانست. حافظ با بهره‌گیری آگاهانه یا ناخودآگاه از ظرفیت‌های زبانی و چندلایگی واژگان، متنی خلق کرده که در برابر قرائت‌های گوناگون گشوده است. چنین متنی، خواننده را از موضع مفسری منفعل به جایگاهی فعال و خلاق ارتقا می‌دهد و امکان می‌دهد که هر خوانش، افقی تازه از معنا را آشکار سازد. نظریهٔ دریافت با تأکید بر پویایی معنا و تعامل خلاقانهٔ متن و خواننده، ابزاری کارآمد برای فهم اختلاف قرائت‌ها در شعر حافظ است. از این منظر، اختلاف نسخه‌ها و قرائت‌ها نه‌تنها مشکلی برای پژوهشگران نیست، بلکه

گواهی بر زنده‌بودن و انعطاف شعر حافظ است که توانسته در طول قرن‌ها با مخاطبان مختلف ارتباط برقرار کند و تعدّد معنا نه‌تنها ذاتیِ متن ادبی است، بلکه از ویژگی‌های بارز شعر حافظ محسوب می‌شود که آن را به اثری همیشه زنده و تأویل‌پذیر تبدیل کرده است.

نمونهٔ برجستهٔ این امر در بررسی بیت «چشم جادوی تو خود عین سوادِ سِحر است / سَحَر است» آشکار شد؛ جایی که تنها تفاوت در خوانش یک واژه، دو چشم‌انداز معنایی کاملاً متفاوت ـ یکی عاشقانه و اغراق‌آمیزو دیگری عرفانی و تعلیقی ـ پدید می‌آورد. این موضوع بیان‌گر این مدعاست که اختلاف قرائت را باید به مثابهٔ نوعی از ایهام در شعر حافظ قلمداد کرد که تنها با مشارکت خواننده فعلیت می‌یابد.

از این منظر، بحث دیرپای انتخاب "قرائت اصح" در حافظ اهمیت ثانوی می‌یابد؛ چراکه به‌جای محدود کردن شعر به یک معنا یا یک ضبط، می‌توان همهٔ قرائت‌های معتبر را به‌عنوان قطعات مکمل پازلی بزرگ‌تر پذیرفت که درمجموع به غنای ایهام و چندمعنایی دیوان می‌افزایند. بدین‌سان، چندگانه‌خوانی نه‌تنها گونه‌ای مستقل از ایهام محسوب می‌شود، بلکه الگویی برای بازخوانی دیگر متون کلاسیک فارسی در پرتو نظریه‌های جدید ادبی نیز به دست می‌دهد.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID
Ahmad Jomepour **https://orcid.org/0009-0004-7783-3315**
Hoseyn Salimi **https://orcid.org/0000-0002-2117-5905**
Mojahed Gholami **https://orcid.org/0000-0001-8482-0089**

منابع

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۹۵). حافظ به سعی سایه. تهران: کارنامه.

استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). درس حافظ. تهران: سخن.

الهی قمشه‌ای، حسین. (۱۳۹٦). سیصد و شصت‌وپنج روز در صحبت حافظ. تهران: سخن.

ایگلتون، تری. (۱۳٦۸). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

بالو، فرزاد. (۱۳۹۹). هرمنوتیک: نظریه، کاربست، نقد. تهران: زوار.

پاینده، حسین. (۱٤۰۱). نظریه و نقد ادبی. تهران: سمت.

جواری، محمدحسین. (۱۳۸٤). «نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت؛ روشی برای خوانش‌های جدید در ادب فارسی». مولوی‌پژوهی، ش ۵: ۵۷ - ۷۲.

حاجیان، خدیجه و داوری گراغانی، زهرا. (۱۳۹٤). «وجود هرمنوتیک فلسفی در شعر حافظ؛ تأملی هستی‌شناسانه». کهن‌نامهٔ ادب فارسی، س٦ ش ۱: ٦۵ - ۱۱۱.

حافظ، محمد. (۱۳۹٦). دیوان حافظ: قرائت گزینی انتقادی. به کوشش بهاءالدین خرمشاهی و هاشم جاوید. تهران: فروزان‌روز.

حسن‌زاده نیری، محمدحسن و دالوند، یاسر. (۱۳۹٤). «ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ». متن‌پژوهی ادبی، س ۱۹ ش ٦٤: ۳۱ - ۵۳.

DOR: 20.1001.1.22517138.1394.19.64.2.6

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۹). شرح شوق. تهران: قطره.

خجندی مقدم، محمدرضا. (۱٤۰۱). مهر حافظ: مقالات تفسیری - انتقادی دربارهٔ ابیاتی از دیوان حافظ. تهران: شب‌خیز.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۹۹). ذهن و زبان حافظ. تهران: ناهید.

دالوند، یاسر. (۱۳۹٦). زین آتش نهفته؛ پژوهشی در ایهام‌های پنهان شعر حافظ. تهران: علمی.

دادبه، اصغر. (۱۳۷۱). «توازی معنایی در ایهام‌های حافظ». حافظ‌شناسی. به‌کوشش سعید نیاز کرمانی. شمارهٔ ۱۵. تهران: پاژنگ.

ـــــــــــ. (۱۳۷۰). «مرگ صراحی، نماز صراحی»، حافظ‌شناسی، به‌کوشش سعید نیاز کرمانی، شمارهٔ ۱٤ تهران: پاژنگ.

راستگو، سیدمحمد. (۱۳۹۵). در پی آن آشنا: مهندسی سخن در سروده‌های حافظ. تهران: نی.

سلیمی، حسین. (۱۳۹۹). «درنگی بر پیوندهای معنایی و بلاغی واژگان در ابیاتی از حافظ». فنون ادبی، س ۱۲ ش ۳ (پیاپی ۳۲): ۳۵ - ۵۲.
DOI: 10.22108/liar.2020.121042.1780

سودی، محمد. (۱۳٦٦). شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستارزاده. تهران: نگاه، زرین.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). نگاهی تازه به بدیع. ویراست سوم. تهران: فردوس.

طاهری، حمید. (۱۳۸۹). «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ». نثرپژوهی ادب فارسی، س ۱۷ ش ۲۵: ۱۱۳ - ۱۳۸.

طایفی، شیرزاد و منصوری آل‌هاشم، سمانه. (۱٤۰۲). «خوانش دیوان حافظ تصحیح شاملو با رویکرد خواننده‌محور». پژوهش‌های نسخه‌شناسی و تصحیح متون. ش ۳: ٦۲-۹۵.
DOI:10.22034/crtc.2022.366017.1046

ضیایی حبیب‌آبادی، فرزاد. (۱۳۸۲). «ایهام تناسب در شعر حافظ». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ٦۸: ٦۵ - ۷۱.

عزیزی هابیل، مجید و همکاران. (۱۳۹۸). «بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن». متن‌پژوهی ادبی، س ۲۳ ش ۷۹: ۷ - ۳۰. DOI:10.22054/ltr.2017.9928.1361

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۹۷). مطالعات ادبی هرمنوتیک متن شناختی. تهران: سخن.

کاکویی، صالح، ضیایی، حسام و یزدان‌پناه، مهرعلی. (۱٤۰۱). «بررسی و تحلیل هرمنوتیکی اشعار حافظ». پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، س ۲۰ ش ۳۸: ۲۲۱ - ۲۵۲.
DOI:10.22111/jllr.2021.26340.2358

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۸). پند و پیوند: گزارش بیست غزل حافظ. تهران: گویا.

مجتبایی، فتح‌الله. (۱۳۸۵). شرح شکن زلف: حواشی بر دیوان حافظ. تهران: سخن.

معین، محمد. (۱۳۹۹). گنجینهٔ عرفان: شرح غزل‌های حافظ. تهران: صدای معاصر.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸٤). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۷۵). دیوان حافظ (تصحیح). تهران: خوارزمی.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷). «یائوس و آیزر: نظریهٔ دریافت». پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر، س ۳ ش ۱۱: ۹۳ - ۱۱۰.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۴۰۳). «حروف و ایهام‌آفرینی آن در شعر فارسی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. ش ۲۶: ۶۳-۸۲. DOI:10.22091/jls.2025.11841.1651

ـــــــــــــــ. (۱۴۰۲). «تأثیر خوانش دوگانهٔ شعر بر ساختار بلاغی، دستوری و معنایی آن». ادب فارسی. س ۱۳. ش ۱: ۱۵-۳۲. DOI: 10.22059/jpl.2023.359064.2174

نیساری، سلیم. (۱۳۶۵). مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ. تهران: علمی.

References

Ebtehaj, Houshang. (2016). *Hafez be Sa ʾy-e Sayeh* [Hafez, Edited by Sayeh]. Tehran: Karnameh.

Este‘lami, Mohammad. (2004). *Dars-e Hafez* [Lessons on Hafez]. Tehran: Sokhan.

Elahi Qomshe’i, Hossein. (2017). *365 Rooz darSohbat-e Hafez* [365 Days in the Company of Hafez]. Tehran: Sokhan.

Eagleton, Terry. (1989). *An Introduction to Literary Theory*. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz.

Baloo, Farzad. (2020). *Hermeneutics: Theory, Application, Criticism*. Tehran: Zowar.

Payandeh, Hossein. (2022). *Literary Theory and Criticism*. Tehran: SAMT.

Hafez. (2017). *Divan-e Hafez: Critical Selection of Readings*. Edited by Baha’ al-Din Khoramshahi& Hashem Javid. Tehran: Forouzan-ruz.

Hamidian, Saeed. (2013). *Sharh-e Shouq* [The Commentary of Passion]. Tehran: Ghatr.

Khoramshahi, Baha’ al-Din. (2020). *Zehnva Zabān-e Hafez* [The Mind and Language of Hafez]. Tehran: Nahid.

Dalvand, Yaser. (2017). *Zin Ātash-e Nohofteh: A Study of Hidden Ambiguities in Hafez’s Poetry*. Tehran: Elmi.

Dadbeh, Asghar. (1993). “Semantic Parallelism in Hafez’s Ambiguities.” In *Hafez-Shenasi*, edited by Saeed Niyaz Kermani, no. 15.

Dadbeh, Asghar

Rastgoo, Seyyed Mohammad. (2016). *Dar Pey-e ĀnĀshena: The Engineering of Speech in Hafez’s Verses*. Tehran: Ney.

Sudi, Mohammad. (1987). *Sharh-e Soudi bar Hafez* [Soudi’s Commentary on Hafez]. Translated by Esmat Satarzadeh. Tehran: Negah & Zarrin.

Shamisa, Siros. (1994). *Negahi Tazeh be Badi‘* [A New Perspective on Rhetoric]. Tehran: Ferdos.

Alavi Moghaddam, Mahyar. (2018). *Literary Studies of Textual Hermeneutics*. Tehran: Sokhan.

Kazzazi, Mir Jalal al-Din. (2019). *Counsel and connection: An analysis of twenty ghazals by Hafez*. Goya Publishing.

Mojtabai, Fathollah. (2006). *Sharh-e Shekan-e Zolf: Marginal Notes on Hafez's Divan*. Tehran: Sokhan.

Moein, Mohammad. (2020). *Ganjineh-ye Erfan: Commentary on the Ghazals of Hafez*. Tehran: Seday-e Mo'aser.

Makaryk, Irene Rima. (2005). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi. Tehran: Agah.

Natel Khanlari, Parviz. (1996). *Critical Edition of the Divan of Hafez*. Tehran: Kharazmi.

Namvar Motlagh, Bahman. (2008). "Jauss and Iser: Reception Theory." *Research Journal of the Academy of Art*, vol. 3, no. 11.

Neisari, Salim. (1986). *An Introduction to Editing Hafez's Ghazals*. Tehran: Elmi.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: جمعه‌پور، احمد، سلیمی، حسین و غلامی، مجاهد. (۱۴۰۴). نگاهی تازه به یکی از اختلاف قرائت‌های شعر حافظ: بررسی موردی، سواد سِحر یا سواد سَحَر؟. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۰)*، ۴۱-۷۶. doi: 10.22054/jrll.2025.87683.1189

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.