

Hafezian Textuality: Meaning-Making Beyond Polysemy

Proposition for Teaching Hafez's Poetry

abstract

Few poets like Hafez Shirazi (727-792 A.H) can be found whose poems have transcended the cultural, historical, and geographical boundaries and have made the poet's life eternal in the world. Undoubtedly, in addition to common human meanings, Hafez's special poetic techniques and his linguistic coordinates play a central role in the world fame and immortalization of his poems. The most obvious effective method in this field that has attracted the attention of Hafez scholars is Hafez's specific Equivocality. But in some cases, the captivating and immortalizing magic of Hafez's words is neither directly related to their universal human concepts, nor does it arise from meaningful techniques such as ambiguity and illusion. In the present essay, some aspects of this hidden charm with its obvious effects, called textuality, are examined and identified. For this purpose, all of Hafez's sonnets have been studied, and samples have been extracted, categorized, and analyzed in a census and purposeful manner. These studies show that the ambiguity of the meaning around the author's intention in most of Hafez's challenging verses and the multiplicity of semantic dimensions based on the conflict of multiple and multilayered equivocality in the widest part of these sonnets have long caused the endless interpretability of the major part of Hafez's poems. In between, there are verses which are clear and accurate examples of textuality. When read/heard by the audience and their emotional participation with the poet, these verses gain meaning and existence.

Keywords: Artistic Ambiguity, Hafiz Equivocality, Textually, Hermeneutics.

Introduction

The immortality of poetry and literature depends on various semantic and technical factors. The difference in the public reception of the works of authors stems, above all, from the special style of each author in inventing and applying techniques for expressing meaning, in other words, from how to express common meanings. There are not many poems left by Hafez Shirazi (727-792 A.H). Despite this, few poets like him can be found whose poems have transcended the cultural, historical, and geographical boundaries, and have made the poet's life eternal in the world. Undoubtedly, in addition to common human meanings, Hafez's special poetic techniques and his linguistic coordinates play a central role in the world fame and immortalization of his poems.

Materials & Methods

This research analyzes the effect of three main factors of Hafez's poetry (ambiguity, equivocality, and textuality) on the immortality and universality of these poems. For this purpose, all of Hafez's sonnets have been studied and samples have been extracted, categorized, and analyzed in a census and purposeful manner.

Research findings

Studies show that the multiplicity and indeterminacy of meaning, which necessitate multiple interpretations of Hafez's poems and ensure their immortality and universality, can be categorized and evaluated under three macro-techniques: ambiguity, equivocality, and textuality. Based on this, the ambiguity of the meaning around the author's intention in most of Hafez's challenging verses and the multiplicity of semantic dimensions based on the conflict of multiple and multilayered equivocality in the widest part of these sonnets have long caused the endless interpretability of the major part of Hafez's poems. In between, there are verses which are clear and accurate examples of textuality. When read/heard by the audience and their emotional participation with the poet, these verses gain meaning and existence.

Discussion of Results & Conclusion

Ambiguity is an artistic and literary element in Hafez's style, which, by creating a capacity for ambiguous and endless interpretation, forces the minds of readers and commentators of many eras and generations to challenge each other and interact with the work; thus, while elevating the literary quality of the poem, it makes its presence and existence dynamic and continuous.

Hafez's genius has extended polysemy to all levels and structures of language and its chain and super-chain units. Therefore, the presence of diverse allusions in a verse surprisingly expands its multiplicity of meaning in different dimensions, which, in proportion to this expansion of meaning, guarantees the literary-artistic value and the permanence and reliability of the poems.

Interpretability in textualized verses is rooted in the symbolic function of signifiers and their temporal alignment with the reader's desire and need (at the moment the verse is read). In other words, ambiguity and ambiguity, by postponing meaning, provide the basis for interaction between the reader and the work, and in proportion to this postponement and interaction, cause the work to endure and be eternal; But the characteristic of textuality, exactly the opposite of ambiguity and polysemy, is based on creating the reader/listener's immediate empathy with the text, making it endlessly alive and readable. Textuality not only does not create a ground for conflict among Persian-speaking readers, but even translators, when translating the text into other languages, do not encounter the obstacles of ambiguity and resistance arising from the coexistence of polysemy signifiers. Therefore, it can be said that textuality plays a more effective role in the immortality and universality of Hafez's ghazals than ambiguity and polysemy.

متنیت حافظانه: تأویل سازی فراسوی ابهام گزاره‌ای در آموزش شعر حافظ

چکیده

کمتر شاعری می‌توان یافت، که همانند حافظ شیرازی (۷۲۷-۷۹۲ ه.ق.) اشعارش مرزهای زمانی، مکانی و زبانی را درنوردیده و دوام نامش بر جریده جهان، جاودان شده باشد. بی‌گمان افزون بر معانی مشترک انسانی، شگردهای شاعرانه ویژه و مختصات زبانی خواجه نیز در جهان‌سیری و جاویدسازی سخن وی نقش محوری دارد. بارزترین شگرد مؤثر و آرایه قابل بررسی در این زمینه که توجه حافظ‌پژوهان را به خود معطوف داشته، ابهام‌های خاص حافظانه است. اما در مواردی جادوی جاذبه‌بخش و جاویدساز کلام حافظ، نه صرفاً به معنای سخن و مفاهیم فراگیر انسانی آن مرتبط است و نه از فنون معروف و معنا‌افزایی چون ابهام و ابهام ناشی می‌شود. در جستار حاضر، گوشه‌هایی از این ملاحظت نهان با اثرگذاری‌های عیان‌ش به نام «متنیت» بررسی و شناسایی می‌شود. به این منظور، تأثیر تأویل‌افزایی متنیت با دو شگرد «ابهام» و «ابهام» حافظانه که به گواهی پژوهش‌های انجام‌شده، بیشترین نقش را در تفسیرطلبی، به عنوان رمز جهان‌شمولی و جاودانگی شعر خواجه ایفا نموده‌اند، مقایسه می‌شود. از این رو، کل غزل‌های خواجه مطالعه و نمونه‌ها به‌طور سرشمارانه و هدفمند استخراج، دسته‌بندی و تحلیل شده‌است. بررسی‌ها نشان می‌دهد، ناروشنی معنی حول محور مقصود مؤلف در اغلب ابیات پرچالش حافظ و تکرار ابعاد معنایی

مبتنی بر تضارب ابهام‌های چندگانه و چندلایه در گسترده‌ترین بخش این غزل‌ها، از دیرباز، ماجرایی پایان‌ناپذیر تأویل و تفسیر حجم وسیعی از دیوان خواجه را رقم زده است. در این بین، ابیاتی هم وجود دارد، که مصداق بارز و دقیق متنیت است و هنگام خواننده/شنیده شدن از سوی مخاطبان و مشارکت عاطفی آنان با سراینده، معنا و موجودیت‌شان تکوین و تکامل می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: ابهام هنری، ابهام حافظانه، تأویل گرایی، متنیت، هرمنوتیک

(۱) مقدمه

در مانایی آثار هنری بر حسب گونه و تبار آن‌ها عوامل متعددی نقش و دخالت دارند. بر این اساس، جاودانگی شعر و ادبیات - که تجلی هنرمندانه زبان و بازتاب عاطفه‌انگیز معانی است - به عوامل معنایی و شگردین گوناگون بستگی دارد. در شعر و ادبیات ایران زمین، از آغاز تا امروز، هیچگاه جانب معنا مهمل نمانده و هر کدام از شاعران و نویسندگان با بیان بخشی از معانی مبتنی بر سرشت انسان و مرتبط با خواست و نیاز ذاتی بشر، ذیل مفاهیمی چون خردورزی و فرزاندگی یا عشق و شهود و شوریدگی، نام و سخن خویش را جاودانه ساخته‌اند. بدیهی است، جاودانگی برآمده از این معنی‌گرایی مشترک و مفاهیم انسان‌مدار تکثرگرا، شهرت درون‌مرزی و برون‌مرزی یکسانی برای سخنوران در پی ندارد. تفاوت استقبال همگانی از آثار ادیبان، بیش از هر چیز، از سبک فردی هر کدام در ابداع و کاربست شگردهای بیان معنا و به عبارتی، از «چگونه گفتن» معانی مشترک ناشی می‌شود. در این میان آوازه و اشعار «حافظ شیرازی» به گواهی تحقیقات بسیار و ترجمه‌های پرشمار، به طرز شگفت‌آوری مرزهای تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی را درنور دیده است، که بی‌گمان علل و عوامل متعددی در این زمینه نقش و تأثیر داشته‌اند. در جستار حاضر سه ویژگی بسیار مهم از سبک فردی و متمایز حافظ که در پویایی و پایایی روزافزون کلام وی و جاودانی و جهان‌آشنایی کم‌نظیر نام او نقش محوری دارند؛ یعنی، ابهام، ابهام و متنیت، مورد مذاقه قرار می‌گیرند.

(۱-۲) روش پژوهش

شایسته یادآوری است، ابهام و ابهام‌های حافظانه، اوج هنر نمایی ادبی و شگرد شناخته‌شده حافظ است، که در خوانش‌پذیری گسترده غزلیات او، به عنوان رمز جهان‌سیری و جاودانگی این سروده‌ها نقش بسزایی دارد و از همین رو، همیشه در کانون توجه حافظ‌شناسان و حافظ‌پژوهان بوده است. در این جا نیز دو شگرد یادشده از منظری دیگر بازشناسی و بررسی می‌شود، تا با بهره‌گیری از شناخته‌شدگی این فنون در علوم بلاغی، ویژگی ناشناخته «متنیت» و مکانیزم اثرگذاری آن بر خوانندگان از بعد نظری، در رویکردی مقایسه‌ای با آن‌ها، به طور ملموس و مؤثر شناسایی گردد. به این منظور نخست، با تأمل در رویکرد مفسران برای شرح ابیات پر تفسیر و چالش‌پذیر، مرزبندی و شاخص‌های دقیقی از سه شگرد ابهام، ابهام و متنیت، بر پایه گونه تفسیرپذیری هر کدام، ارائه می‌گردد. سپس با

مطالعه غزل‌های خواجه نمونه‌ها و مصادیق مربوط به هر یک از این شگردها به طور سرشمارانه استخراج می‌شود. آنگاه با تحلیل ابیاتی از شواهد استخراج شده و با استناد به یافته‌های این بخش از تحلیل‌ها، چگونگی خوانش‌پذیری و تفسیرمندی هر قسم تعیین و تشریح می‌گردد. سرانجام، کمیت و کیفیت زمان‌پیمایی و مکان‌سیری و در نتیجه رموز جاودانگی هر بخش، از رهگذر مقایسه تأویل‌پذیری و خوانش‌مندی آن‌ها با یکدیگر، تبیین می‌شود.

از آنجا که نقل همه ابیات استخراج شده، در متن مقاله ناممکن است، در هر بخش به نقل و تحلیل تعداد محدودی از ابیات فیش‌برداری شده بسنده می‌شود. از این رو، در بخش ابهام و ابهام مجموعاً دوازده بیت (۵ بیت ابهامی + ۷ بیت ابهامی) به عنوان شاهد مثال تحلیل شده است، که نظر حافظ‌پژوهان را در تحقیقات نوآورانه ابهامی و خوانش‌چالشی-انتقادی ابهامی با بسامد بالا به خود معطوف داشته‌اند؛ در بخش متنیت، تعداد ۸ بیت از کل ابیات استخراج شده این بخش، به صورت رندمی انتخاب و مورد مذاقه قرار گرفته است.

۳-۱) پیشینه پژوهش

بررسی علل مانایی و اسرار سیر فرازمانی و فرامکانی شعر خواجه موضوعی است، که در میان پژوهش‌پژوهان دربارۀ صورت و معنای این اشعار، ناچیز و همچنان محل تأمل و تحقیق است. شاید دلیل اصلی کاستی پژوهش در این زمینه، راز سر به مهر جاوانگی شعر خواجه، مبنی بر این باشد که عمدتاً مفاهیم فطری مشترک و امیال دریافتی-ناگفتنی جمعی بشری در کلام او، به راحتی تن به روشمندی تحقیقات علمی و گفتمان‌های مسلط سنجش و پژوهش نمی‌سپارد. یکی از معدود پژوهش‌هایی که مستقیماً به این موضوع اختصاص دارد، مقاله «کنکاشی در راز ماندگاری شعر حافظ» است، که فرزاد سجودی (۱۳۷۸) در آن دلالت شعر حافظ به لایه‌های ژرف ناخودآگاه و خواسته‌های انباشته در آن را عامل ماندگاری سخن خواجه می‌داند، با این استدلال که امیال ناخودآگاه، سیال و کهنگی ناپذیرند و به تصرف زبان مرسوم در نمی‌آیند. از این رو، طرح آن در غزلیات حافظ، می‌تواند، این غزل‌ها را به صورت «روایی در قالب کلام» درآورد، که میل خوانندگان را برمی‌انگیزد اما ارضا نمی‌کند.

ابهام با کاربرد کمی و کیفی ممتاز در کلام حافظ، موجب می‌شود، اغلب پژوهش‌های مربوط به شعر و اندیشه او (مانند کتاب مکتب حافظ از منوچهر مرتضوی و گم‌شده لب دریا اثر تقی پورنامداریان) مستقیم و غیر مستقیم با علل و اسباب این ویژگی فراگیر، پیوندی گزیرناپذیر پیدا کند. مقالاتی که با نام «ابهام» نوشته شده، مانند «صور ابهام در غزلیات حافظ اثر محمدفر» (۱۳۸۷)، «صور ابهام ذاتی در غزل‌های حافظ نوشته نصرالله امامی» (۱۳۹۸)، نیز هر کدام به توضیح انواعی از ابهام و تبیین بخشی از نوآوری‌های حافظ در این زمینه اختصاص دارد.

در جستار حاضر، تأکید بر آن است، که ابهام و ابهام به عنوان دو صنعت متمایز از هم و با رویکردی متفاوت با پژوهش‌های انجام شده، بررسی گردد. همچنین ویژگی متنیت به معنای قصدشده - که شرح آن خواهد آمد- در غزل خواجه، برای نخستین بار مطرح و مطالعه می‌شود.

۴-۱) چهارچوب مفهومی پژوهش

«ابهام» (Amphiboly) از جمله شگردهایی است، که در جاودانگی مبتنی بر تعدد معنای اثر، نقش بسزایی دارد. به‌ویژه در آثاری چون غزل‌های سعدی، خواجه، ناصر بخارایی که ابهام در آن‌ها حضوری پررنگ می‌باید و بالاخص در غزل‌های حافظ که محدود نماندن ابهام در سطح واژگانی و تسری آن به سایر سازه‌های کوچک و بزرگ زبانی، خوانش‌پذیری و معناگستری سخن را به طور چشمگیری افزایش می‌دهد. جلال‌الدین همایی ابهام را لفظی می‌داند «که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود» (همایی، ۱۳۶۸: ۲۶۹). واعظ کاشی ابهام را «ادق صنایع و الطف بدایع» توصیف می‌کند و می‌گوید: «ابهام در لغت، به گمان افکندن باشد، و در اصطلاح، عبارت از آن است که شاعر لفظی را به دو صورت یا زیادت استعمال کند، که یکی از آن معنی ظاهر باشد و دیگری معنی خفی» (واعظ کاشی، ۱۳۶۹: ۱۰۸). در دیگر منابع قدیم و جدید نیز تعاریف مشابهی از ابهام ارائه شده‌است، که نشان می‌دهد، میان علمای بلاغت در این زمینه اختلاف نظر چندانی وجود ندارد. برخلاف ابهام که اختلاف دیدگاه‌ها در مورد آن آشکار است و در تعریف و توضیح آن گاه سهوهای دیده‌می‌شود، که به خلط این مبحث با دیگر مباحث زبانی و ادبی می‌انجامد.

«ابهام» در اصطلاح زبان، صفت گفته یا نوشته‌ای است، که در معنارسانی ناروشن و غیر دقیق باشد. از این رو، در سنت ویراسته‌نویسی آن را معادل کژتابی گرفته‌اند، که خلاف آیین نگارش است. بر همین اساس علمای بلاغت نیز نه تنها از ابهام در ردیف محسنات سخن نامی به میان نمی‌آورند، بلکه با تعریفی که از عوامل مخل فصاحت ارائه می‌دهند، ابهام از مصادیق ضعف تألیف و در نتیجه نافی فصاحت کلام تلقی می‌شود. تنها نشان و نمونه ابهام در منابع معتبر بلاغی - به عنوان یکی از آرایه‌های ادبی - «محتمل الضدین» است (ر.ش: رجایی، ۱۳۷۶: ۳۴۵ و الهاشمی، ۱۳۸۵: ۲۹۳). در فرهنگ ادبی غرب Ambiguity معادل ابهام است، که «در نقد ادبی [صرفاً] برای نامیدن آرایه‌ای ادبی به کار می‌رود» (Abrams, 1999: 10). با این نگرش نه تنها ابهام مخل فصاحت و عیب سخن محسوب نمی‌شود، بلکه صاحب‌نظری مانند آی.ی. ریچاردز (Ivor Armstrong Richards) (۱۸۹۳-۱۹۷۹) بنیان‌گذار جریان نقد نو، ابهام را «خصوصیت طبیعی زبان» می‌داند «که در زبان شعر تا حدودی از آن جهت که زبانی فشرده است، شدت می‌یابد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۳۲). این طرز تلقی از آن روی است، که منتقدین اروپایی از ابهام تعریف و مصادیقی متفاوت با آنچه در ذهن و زبان علمای بلاغت ایرانی می‌گذرد، ارائه می‌دهند. ناقدان و پژوهندگان امروزی ایران نیز در این زمینه از تلقی و دیدگاه منتقدان اروپایی پیروی می‌کنند. برای مثال، مایل هروی نه تنها همانند فولر (Fowler) (2017: 22) و دیگر منتقدان غربی ابهام را از امتیازها و محسنات سخن می‌داند، که به تأسی از نگرش ریچاردز، می‌گوید در نبود ابهام «شعر از قلمرو شعر بودن بیرون می‌آید» (مایل هروی، ۱۳۶۰: ۴۲).

به نظر می‌رسد، در نگرش بلاغت‌شناسان سنتی دقایق و ظرایف قابل اعتنایی وجود دارد، که در اظهارات منتقدین غربی و به تبع آن در تلقی ناقدان امروز ایرانی مغفول مانده‌است. در نگاه نکته‌سنج بلاغت‌پژوهان سنتی دو قسم ابهام

قیح و ملیح از یکدیگر تفکیک می‌شود، همچنین تفاوت‌های ظریف ابهام با چندمعنایی محل توجه و تأکید قرار می‌گیرد. نبود چنین نکته‌سنجی و ظریف‌اندیشی در اظهارات ناقدان متأخر باعث می‌شود، آنان ضمن خلط مبحث ابهام با فنون و آرایه‌هایی نظیر ابهام و استعاره و کنایه و کم‌دقتی در تمییز ابهام هنرمندانه از معایی چون تعقید و ضعف تألیف، همزمان ابهام را بدون قید و استثنا از محسنات سخن به‌شمار آورند. این آمیزش مباحث و اظهارات غیر متأملانه، در سخنان آبر/مزم مورد اشاره قرار گرفته‌است. او در ادامه توضیحات ابهام به نقل از منتقدان ادبی می‌افزاید: «آرایه‌ای است مبنی بر دلالت یک اصطلاح بر دو یا چند مدلول متفاوت، که اصطلاحات Multiple Meaning (چندمعنایی) نام [دقیق] و جایگزین مناسب [برای اصطلاح «Ambiguity» (ابهام)] هستند» (۱۹۹۹:۱۰). ویلیام امپسون (Empson) در تشریح سخن استادش ریچاردز، مبنی بر این که ابهام جوهره و نیاز ذاتی شعر است، این ویژگی را بر حسب عوامل شکل‌گیری آن به هفت نوع مختلف (seven Types of Ambiguity) تقسیم می‌کند. در سه بخش نخست این تقسیم‌بندی، دلالت یک دال بر دو مدلول یا حتی بیشتر (39,57,103: 1953)، همان است، که آبرامز برای نامیدن آن چندمعنایی را (به جای ابهام) توصیه می‌کند و می‌توان آن را در ادبیات فارسی معادل ابهام گرفت؛ ابهام برآمده از پریشانی ذهن نویسنده و سهو مؤلف (Ibid:134,155,176) نه تنها ارزش زیباشناختی نخواهد داشت، که سلامت ساختاری سخن را نیز مختل می‌سازد؛ تنها یک قسم از این دسته‌بندی را می‌توان ابهام ملیح و محسن سخن شمرد و آن «غموض تناقض‌آمیزی است، که ذهن خواننده را به پویایی و تفسیر و تأویل سخن وامی‌دارد» (Ibid:197). فرشی‌دورد تحت تأثیر امپسون هفت گونه ابهام بر پایه عوامل و روش‌های ساخت آن‌ها ارائه می‌دهد (فرشی‌دورد: ۱۳۸۲، ۶۹۰) که ابهام‌های نوع اول، دوم و چهارم، همگی بر پایه کارکرد ویژه زبان و بیان غیر مستقیم معنا تعریف شده‌است، و مشخص نیست، چرا نویسنده این موارد را (با معیار واحد یادشده) در سه قسم جای‌داده‌است (گویی خود را به عددسازی هفت‌گانه در برابر هفت گونه ابهام امپسون ملزم کرده‌است). موارد سوم، پنجم و ششم نیز باز تعریف معایی چون، تعقید لفظی و معنایی، نامأنوسی و ضعف تألیف هستند، که از دیرباز در شمار عوامل خلاف فصاحت قرار داشته‌اند. بی‌گمان موارد یادشده، برخلاف نظر این ناقدان، نه معادل دقیقی برای ابهام است، نه نشان آراستگی سخن و نه از خصوصیات جوهری شعر است.

مفهوم ابهام و قلمرو مستقل آن را می‌توان از تعاریف ارائه‌شده نیز استنباط و استخراج نمود. داوری دلالت یک واحد زبانی به «مدلول میان‌مرزی» را به طوری که «نتوان حکم قطعی برای دلالت آن واحد زبانی بر آن مدلول صادر کرد» (داوری، ۱۳۷۹: ۳۴) نشانه ابهام می‌داند.

شیری می‌گوید: «هر کلمه... یا متنی که هنگام مطالعه، به درستی و با قطعیت فهمیده نشود و ذهن مخاطب را به بی‌معنایی، چندمعنایی یا به معنایی نامتعارف دلالت دهد، از مصادیق ابهام محسوب می‌شود» (شیری، ۱۳۹۰: ۱۶). توضیح شیری با نادیده گرفتن «چندمعنایی» جامع هر دو قسم ابهام است (ابهام قبیح: دلالت ذهن مخاطب به بی‌معنایی / ابهام ملیح: دلالت به معانی نامتعارف و فرامعمول).

در مجموع دلایل استقلال ابهام از معایی چون تعقید و محاسن چندمعناسازی مانند ابهام را - که در این نوشتار مورد تأکید است - می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. ابهام صرفاً پیچیده‌گویی و چندمعناسازی نیست، بلکه ویژگی روح حاکم بر کلیت کلام است، که برداشت خوانندگان از مقصود مؤلف را پایان‌ناپذیر و غیر قطعی می‌سازد.

۲. دو یا چندگانگی معنا، اعم از این که متمرکز بر واژه باشد یا دیگر سازه‌های بزرگ و کوچک زبان، خواه برآمده از ظرفیت قاموسی کلمه باشد، خواه محصول دلالت همزمان آن بر معانی حقیقی و مجازی در بافت کلام، همگی از شقوق ابهام است، که به دلیل تعین معنی (ولو بیش از دو معنا) به ابهام سخن منجر نمی‌شود.

۳. ایجاد ابهام برخلاف آرایه‌های بدیعی و فنون بیانی چندمعناساز، از فرآیند مشخصی پیروی می‌کند. از همین رو، شگردهایی نظیر ابهام، کنایه و استعاره، در مواردی می‌توانند از عوامل و عناصر ایجاد ابهام در سخن باشند اما شرط کافی برای این منظور نیستند. برای مثال واژه «بازی» در «تو شوخ دیده مگس بین که می‌کند بازی» (سعدی) فقط ابهام است، اما در بیت «آن یکی شیر است اندر بادیه / وان یکی شیر است اندر بادیه» (مولوی) کارکرد ابهامی «شیر و بادیه» در نبود قرینه‌ای تعین‌بخش، بیت را به مصداق بارز ابهام تبدیل کرده است.

۴. همان طور که از منابع بلاغی معتبر مستفاد می‌شود، برخلاف نظر برخی منتقدین، میان ابهام و تعقید فرق بسیار است. از جمله، در تعقید، اعم از لفظی و معنایی، با مرتب کردن ارکان جمله یا پی‌بردن خواننده به علل و اسباب دشواری و درک مناسبات میان اجزا (مانند وجه شبه، جامع و علاقه) معنای معین و نهایی اثر دریافت می‌شود، بدون آن که منازعه چندانی میان خوانندگان ایجاد کند. اما اساس ابهام بر عدم قطعیت معنا استوار است، که به استمرار تفاسیر و منازعات بی‌فرجام بین مفسران می‌انجامد.

متنیت: نگارنده، اصطلاح متنیت (به معنای ویژه در این جستار) را از مقاله «از اثر تا متن» رولان بارت (Barthes) برگرفته است. متنیت حالت غیر قابل شرحی است، که به تبیین دقیق و روشمند تن نمی‌دهد. از این رو، بارت در مقاله خود می‌کوشد مفهوم متن را از طریق مقایسه آن با/ثر معرفی کند. او در این مقایسه تأکید می‌کند: «اثر پدیده‌ای مشخص و انضمامی است که بخشی از فضا (کتابخانه) را اشغال می‌کند؛ حال آن که متن عرصه یا میدانی روش‌شناختی و مستقر در زبان است. متن در ارتباط با نشانه و دال تجربه می‌شود، اثر به گرد مدلول حلقه زده، خود را بدان منحصر می‌کند» (بارت، ۱۳۷۳: ۵۸ و ۶۰). «تجربه شدن متن از روی دال»، دو نکته مهم را دربردارد: نخست این که، در متنیت هنجار معهود زبان درهم شکسته، رابطه دال و مدلول واژگون می‌شود. بر این اساس، در متنیت مفهوم ذهنی خواننده (در مقام مدلول) دال و نشانه لفظی زبان را به دنبال خود می‌کشد. به عبارتی، دال در متنیت صفتی آینه‌گون می‌یابد، که وظیفه‌اش انعکاس حالات و احساسات خواننده در هر بار خوانده شدن متن است. از همین رو، بارت می‌افزاید: «دال را [در متنیت] نباید نخستین مرحله معنا دانست، بلکه بر عکس دال نتیجه و پیامد (After math) معناست» (همان). نکته دیگر، تجربه شدن متن در برابر خواننده شدن اثر است. بارت خواندن اثر را

مصروف کردن آن و خوانش متن را تجربه کردن و بازی کردن متن «به همان معنا که شخص فوتبال بازی می کند» (همان: ۶۵) و اجرا کردن متن (مانند به اجرا در آوردن قطعه ای از موسیقی) تعبیر می کند.

در مجموع، متنیت را می توان با توصیفات زیر معرفی نمود:

۱. متنیت ساختاری پارادکسیکال است، که مانند ساختار پارادکسی زبان، از دیالکتیک دال/دال های متعین و محدود با ظرفیت دلالت گری نامحدود و بی پایان تشکیل شده است. این بافتار (Texture) پلورال و تکثرطلب صرفاً با گزینش لحظه ای مدلول ها - که پژواک خواست و نیاز درونی خواننده است - در هر کنش خواندن تکوینی تازه می یابد. در متنیت، نشانه لفظی و دال به منزله بخش نقطه چین و سفیدخوانی یا متغیر فرمولی است، که با مفاهیم اتوپیا بی خواننده هنگام خواندن متن تکمیل می شود. از همین رو، بارت می گوید: «متن خواستار همکاری فعال خواننده است» (همان).

۲. ظرفیت بی متنها و خاصیت آینگی و نقطه چین گونه دال در متنیت، بیش از هر چیز محصول کارکرد «نمادین» نشانه هاست. بنابراین «هر اثری که ما سرشت نمادین باقوام آن را دریافت می کنیم، یک متن است» (همان: ۶۶).

۳. گسترده خوانی سرشتین متنیت که بر منطق بلاغی مجاز مرسل و نهادینه شده (نماد) استوار است، آن را از چندمعنایی ابهامی و تفسیرپذیری ابهامی مبتنی بر مدلول های غامض و ناگفتنی، متمایز می سازد.

۴. در متنیت هیچ برداشت و تأویلی ارجحیت بر دیگر صداهای تأویلی ندارد. حتی مؤلف نیز هنگام ورود به متن خود، مهمانی همسطح با دیگر مهمانان (خوانندگان) است. درواقع «آن منی» که متن را می نویسد، خود هرگز چیزی بیش از یک من کاغذی نیست» (همان: ۶۴).

۲) بحث و بررسی

محبوبیت جهان سیر سروده های حافظ، به گواهی تصحیح و تحشیه و تحقیق و ترجمه های بی شمار موجود، از گشودگی این اشعار به روی خوانش های مختلف و گفتمان های پژوهشی گوناگون حکایت دارد. تعدد عوامل مؤثر در این زمینه و تفاوت کارکرد تأویل افزایی آن ها باعث می شود، همه سروده های خواجه از تفسیرپذیری هم سطح و همسان برخوردار نباشند. تأمل در دیوان خواجه از این منظر، سطوح مختلفی از سروده های قابل تفسیر را نشان می دهد، که به اعتبار عوامل تفسیر گستر و در نتیجه، چگونگی تفسیرشان به سه قسم عمده ابهامی، ابهامی و متنیت بخش پذیرند.

۲-۱) تفسیرپذیری برآمده از ابهام

بخشی از ابیات حافظ، از آن روی مورد اقبال مفسران و شارحان هستند، که معنی آن‌ها در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و حافظ‌پژوهان کوشیده‌اند، در تفاسیر و تحشیه‌های خود مقصود خواجه را از سرایش این ابیات توجیه و تشریح نمایند. ابهام‌های حافظانه هنری ویژه و برساخته از ساختار پارادکسیکال ابیاتی هستند، با زبانی ساده و معنایی ساخت-شکن که از یک سو، سهل می‌نماید و از دیگر سو ممتنع؛ از سویی خواننده را به خواندن و گفت‌وگو فرا می‌خواند و از سوی دیگر، او را به گفتمانی چالش‌برانگیز فرو می‌برد. مانند

ماجرای کم کن و باز آ که مرا مردم چشم خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت

(حافظ، ۱۴۰۱: ۱۰۵)

بهاءالدین خرمشاهی درباره‌ی آوازه‌ی ابهام این بیت می‌گوید: «از دیرباز معنای این بیت مجهول و معماگونه می‌نموده‌است و تا امروز شرح خشنودکننده و شیوایی که نشان‌دهد، این بیت معنای مستقیمی دارد، نوشته‌نشده‌است.» (خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۱۷۹) او در ادامه با امید به ارائه‌ی «معنایی سراسر» از این بیت توضیح مبسوطی (معادل ۷ صفحه) بدان اختصاص می‌دهد. در ابتدای بحث، شرح دیگران (از جمله، سودی، دارابی و نفیسی) را بی‌پایه و اساس و مردود می‌شمارد و برخی نکته‌ها در تفاسیر کسانی چون قاسم غنی و پرتو علوی را نزدیک به صواب ارزیابی می‌کند؛ سرانجام، از معنی تفسیری خودش، به عنوان معنی نهایی بیت، با استشهاد به دیگر سروده‌های خواجه و شواهدی از مولانا، عطار، کمال‌الدین و... و همچنین با استناد بر رسوم صوفیانه‌ی مستخرج از منابعی چون، اورادالاحباب و لغت‌نامه‌ی دهخدا و... رونمایی می‌کند.

محمدامین ریاحی که برخلاف خرمشاهی معتقد است: «این بیت معنی ساده و روشنی دارد» (ریاحی، ۱۳۶۸: ۳۲۳) توضیحاتی مبسوط (۲۳ صفحه) درباره‌ی بیراهه‌رفتن مفسران دیگر ارائه می‌دهد، تا اثبات کند، مقصود حافظ از بیت کاملاً روشن است.

یکی از نکات مبهم و محل نزاع مفسران در این بیت خرقه است، که بر اساس آن، مفسران و شارحان در سطح نخست به دو دسته تقسیم می‌شوند: کسانی که خرقه را در معنای حقیقی منسوب به سراینده می‌دانند و گروهی که آن را خرقه‌ی مجازی چشم/مردمک چشم تلقی می‌کنند. باز هر یک از این دو گروه در نگاه جزئی‌نگرانه به موضوع، دچار تفرق آرا می‌شوند و... بر همین منوال سیر فزاینده‌ی اختلاف نظرها، به نافرجامی تفاسیر و واگرایی مفسران می‌انجامد، که از ویژگی بارز این بیت‌ها، مبنی بر بحث‌انگیز و چالش‌زا بودنشان حکایت دارد.

مانند بیت زیر از ابیات پرچالش و جنجالی حافظ است که عمدتاً به دلیل ابهامش بر سر زبان‌ها افتاده‌است:

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد (حافظ، ۱۴۰۱: ۱۴۸)

با آنکه این بیت به چالش‌زایی شهره است، ظاهراً زبانی در کمال سادگی محاورگونه دارد. آنچه باعث چالش میان خوانندگان می‌شود، پیام ساختارشکنانه‌ی بیت است، که با شرایط فرهنگی زمان و مکان سرایش آن و به‌ویژه، با خداآوری و مسلمانی «حافظ قرآن» قابل جمع نیست. به عبارت دیگر، پارادکس برآمده از پیام ملحدانه «انتساب خطا

به قلم صنع خدا» با تشیع و تشرع حافظ، پایه تفسیرهای بی‌شمار برای توجیه این تناقض و تشریح ابهام پارادکسیکال بیت قرار گرفته است. به طوری که می‌توان گفت، اگر این بیت از آن حافظ نمی‌بود و منسوب به سراینده‌ای بود، که در مسلمانی‌اش اندک تردیدی می‌رفت، نه تنها این همه تفسیر و اشتباه در پی نداشت، که خوانش آن در همان سطح نخستین متوقف و چه بسا به فراموشی سپرده می‌شد.

از این رو، مفسران کوشیده‌اند، برای زدودن لکه کفرگویی از دامن خواجه راز، به تبیین/توجیه هدف او از این سخن پردازند و با شروح مبتنی بر منظومه فکری و اعتقادی وی، پارادکس موجود را توضیح دهند. به این منظور، برخی شارحان با استناد به ابیات دیگری از خواجه، قصد او از بیان این مطلب را برآمده از اندیشه اعتزالی‌اش دانسته؛ بعضی بر خلاف گروه نخست، با انتساب وی به مشرب اشعری، به توجیه معنای بیت پرداخته‌اند؛ گروهی نیز پیام بیت را به رندی و طنازی حافظ منتسب کرده‌اند و برخی از حافظ پژوهان نیز تلاش کرده‌اند، هر دو جنبه جد و طنز را در شرحشان بگنجانند؛ از این رو، تفسیر آنان «کوششی است در توجیه این بیت، به نحوی که هم با اعتقاد مسلم مسلمان – که خود حافظ از آن زمره است – سازگار باشد و هم این که طنز رندانه او شاید محفوظ بماند» (زریاب خویی، ۱۳۷۴: ۱۶۳).

تأمل در دیوان خواجه نشان می‌دهد، این گونه ابیات به لحاظ تعداد کمتر از مصادیق مربوط به گسترده معنایی ابهامی و پرتأویلی متن‌شدگی است، اما شروح متعدد غزل‌ها و حافظ‌پژوهی‌های رو به ازدیاد، از نقش بسیار مؤثر این ابیات در زنده ماندن نام و برسر زبان‌ها افتادن کلام حافظ به موازات تحولات همه‌جانبه انسان و جهان بر بستر زمان حکایت دارد.

همچنین بسیاری از مصادیق ابهامی را ابیاتی تشکیل می‌دهد که نسخه‌نویسان و مصححان در ثبت و کتابت آن‌ها اشتراک نظر ندارند. مانند «عبوس زهد به وجه خمار ننشیند/ بنشیند» (حافظ، ۱۴۰۱: ۳۰۰)، «معاشران گره از زلف یار باز کنید» (همان: ۲۲۳)، «کشتی نشستگانیم/ کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز» (همان: ۹۹)، و... به نظر می‌رسد، ناگشوده‌ماندن ابهام و نافرجامی تفاسیر در این ابیات، گاه مفسران را به دست‌کاری ابیات و به اصطلاح تصحیح به‌رأی اشعار واداشته، تا زمینه برای تفسیر به‌رأی آن‌ها نیز فراهم گردد. از رندی حافظ دور نیست، که در برخی از اختلاف نسخه‌ها، خود او نقش رندانه‌ای داشته باشد؛ بدین معنا که او در برخی موارد متعمداً از کلماتی قابل تصحیف در متن یا حاشیه اشعارش استفاده کرده است، تا افزون بر نامتعیّن بودن معانی و مدلول‌ها، در سطح الفاظ و نشانه‌ها نیز ابهام و تشکیک ایجاد کند. اختلاف نظر شارحین در واژه کانونی «شبی خوش است بدین وصله‌اش/ وصله‌اش/ قصه‌اش/ غصه‌اش دراز کنید» نمودی از این گونه تعمد محتمل است، که اذهان پرسشگر خوانندگان را در گیر و بر پایایی سخن افزوده است.

در عبارتی کوتاه، پیام محوری هنجارشکنانه یا کژتابانه این ابیات، ناگزیر مفسران را به توجیه و تفسیر برای کشف نیت مؤلف واداشته است. از این رو، هرچه از «نبود خواجه حافظ در میانه» به عنوان کلید حل معما بیشتر می‌گذرد، برداشت‌ها و تفسیرها متناسب با انبوه دگرگونی‌ها و سیر فزاینده نگرش‌های نوپدید، متنوع‌تر و پرچالش‌تر می‌شود.

این توضیحات و تأمل در بیت‌های چالشی مشابه و تفاسیر مربوط به آن‌ها نشان می‌دهد که:

۱. ابهام حافظانه از نوع پیچیدگی‌هایی نیست، که به دلیل دشواری و دیربایی زبانی باعث دافعه و گریزانی خوانندگان گردد، بلکه بر عکس، همانند گره‌افکنی دراماتیک، جاذبه‌ای معماگون دارد. از همین رو، می‌توان آن را یکی از شگردهای شاعرانه حافظ به‌شمار آورد، که خوانندگان را کاوشگرانه و کنشگرانه به دنبال بیت مبهم می‌کشاند.

۲. به دلیل عاری بودن این ابیات از پیچیدگی‌های فنی و ادبی، تحلیل عناصر درونی و سازه‌های زبانی و ادبی آن‌ها در برطرف ساختن ابهام موجود، راه‌به‌جایی نمی‌برد. اساساً زبان غیرمتکلف این اشعار نیازی به شرح و توضیح ندارد. از این رو، خواننده از اجزای درون‌بیتی عبور کرده، آنگونه که دلتای اصرار می‌ورزد، توجه و تمرکزش را بر آمار، اسناد، حقایق تاریخی و... که موقعیت آفرینش اثر را تشریح می‌کنند، معطوف می‌سازد (Collin, 1997:105).

۳. کانون ابهام، پیام بیت مبنی بر اظهار عقیده‌ای از سوی شاعر است. یعنی، «همان چیزی که مفسر باید آن را دریابد.» (Wilson, 1990:13) این موضوع به گفته هوش مفسر را تابع خواست مؤلف می‌کند (هوش، ۱۳۷۱: ۸۵). بنابراین تفسیر این بیت‌ها چیزی جز کنارزدن پرده‌های ابهام از رخ اندیشه شاعر نیست؛ بلکه رهیافتی به دنیای درون مؤلف (واعظی، ۱۳۸۰: ۴۳۸ به نقل از بتی) از رهگذر بازسازی شرایط ذهنی و تجربی وی هنگام خلق اثر است (Collin, 1997:106).

۴. استناد مفسران به ابیات هم‌مضمون از حافظ و دیگر شاعران و نویسندگان، توصیه حافظ‌پژوهان به شناخت آبشخورهای تربیت و آثار مورد مطالعه حافظ و آشنایی خوانندگان با فرهنگ و زبان عصر خواجه (ریاحی، ۱۳۶۸: ۳۴۸) و تمامی مطالعات و استشادهای برون‌متنی در شرح و تفسیر این ابیات، نموده‌ها و نمونه‌هایی از تلاش مفسران برای بازسازی شأن و شرایط آفرینش اثر و ورود به جهان ذهنی مؤلف، به منظور درک هدف او از سرایش این بیت‌ها، به عنوان معنی نهایی آن‌هاست.

۵. وابستگی محض معنی این ابیات به اراده مؤلف، ارجاع‌مندی معنا و خوانش محاکاتی آن‌ها را سبب می‌شود؛ عینیت و ارجاع‌مندی معنا روی دیگر سکه تعین معناست، که امکان رتبه‌بندی معانی تفسیری حول محور نیت مؤلف را فراهم می‌آورد (هرش، ۱۳۹۵: ۱۹۸). از همین رو، بخشی از تفاسیر این ابیات، به نقد نگاه دیگران اختصاص دارد و آرای شارحان دیگر، در نتیجه‌گیری نهایی تفسیر جدید مؤثر واقع می‌شود.

۶. ابهام این بیت‌ها به گونه‌ای است، که گویی کوشش توجیهی و تفسیری هر گروه از شارحان به اقتناع مخالفان و اجماع کلی خوانندگان نمی‌انجامد و با پدید آمدن تفاسیر تازه‌تر در گذر روزگار، بر دامنه اختلاف نظرها نیز افزوده می‌شود؛ به عبارتی، در این ابیات، سیر فزاینده تفسیرها در جهت واگرایی بیش از پیش مفسران و خوانندگان پیش می‌رود و این دیالکتیک، حضور چنین ابیاتی را در طول تاریخ زنده و پویا می‌سازد.

در مجموع ابیات ابهامی حافظ، با توجه به ویژگی‌های برشمرده، بالاخص پارادکس درونی آن‌ها مبنی بر آمیزش معنی طلبی عینیت یافته (منظور سراینده) با غبار آلودگی لازم‌التفسیر ابیات، بُعدی از اندیشه و سبک خواجه راز را

نمایندگی می‌کند، که تطابق بسیار نزدیکی با نگرش مؤلف محوره‌ی هرمنوتیک دارد و هر بیت را می‌توان بیان هنری و بیانیه‌ی عملی این نگرش دانست.

۲-۲ تفسیرپذیری ایهامی

به دلیل علاقه و اشراف حافظ به آرایه‌ی ایهام و استفاده‌ی او از این صنعت بدیعی در سطحی گسترده و کمال‌یافته، بیشترین بخش دیوان وی به ایاتی با تفسیرپذیری ایهام‌بنیاد اختصاص یافته‌است. بایسته‌است یادآوری شود، وقتی از ایهام حافظانه سخن به میان می‌آید، منظور، بوطیقای معنای گستر است، که از ایهام‌های ابتدایی منطبق با تعاریف کلیشه‌ای پیشینیان (وطواط، ۱۳۹۷: ۳۹) گرفته، تا ایهام‌های چندوجهی ژرف و شگرف ترکیبی (مرشحه) را، که به سختی می‌توان مشابهش را در ادبیات پیشاحافظ و آثار ادبی پس از او پیدا کرد، دربرمی‌گیرد؛ مانند

تاب خوی بر عارضش بین کافتاب گرم‌رو در هوای آن عرق تا هست هر روزش تب است

(حافظ، ۱۴۰۱: ۱۱۱)

این طیف وسیع که زمینه‌ی اصلی زیبایی و معنی‌آفرینی سروده‌های حافظ را تشکیل می‌دهد، از نظر معنی‌سازی و خوانش تفسیری، به انواع مختلفی بخش‌پذیر است. به اعتبار مسیر گسترش معانی و بردار تفسیرافزایی ایات، دو قسم عمده دارد:

- ساده (افقی): در این قسم از ایهام‌ها، معانی چندگانه به صورت هم‌عرض در سطح نخستین و بُعد افقی سخن انتشارمی‌یابد. معانی تفسیری بیت/مصراع مزین به چنین ایهامی، مبتنی بر مدلول‌های همپایه‌ی واژه‌ی ایهام‌سازند، که بدون وابستگی به یکدیگر، از مرکز واژه‌ی هم‌آوا، در محورهای افقی معنای گسترش یافته، شعاع‌های دایره‌ی معنایی اثر را پدیدمی‌آورند. مانند «راز سر بسته ما بین که به داستان گفتند» یا «پیشتر زانکه شود کاسه‌ی سر خاک/ندار».

- ترکیبی (عمودی): در اغلب موارد معانی ایهامی و تفاسیر مترتب بر آن‌ها، به‌طور آنی و مستقیماً از معنای حقیقی و کارکرد قاموسی واژه/عبارت ایهام‌ساز دریافت نمی‌شود؛ بلکه با تأخیر و به واسطه‌ی حضور عناصری در همجواری آن یا قرآینی ناپیدا، به خاطر خواننده‌ی خطور می‌کند. برای مثال، در مصراع «گفتم خراج مصر طلب می‌کند لب» افزون بر ایهام‌های موازی قاموسی در واژه «مصر» و موازی دستوری در ترکیب «خراج مصر» ایهام دیگری با تداعی پیوند میان «مصر» و «شکر» مبنی بر جابجایی فاعل و مفعول جمله به‌نظر می‌رسد، که اغراق شاعرانه و ظرافت زیباشناختی بیت را اوج و اعتلا می‌بخشد؛ به این صورت که: «شکر (خراج مصر)، لب را طلب می‌کند»؛ این معنی در مقایسه با خوانش نخست (لبت هزینه‌ی گزافی معادل خراج مصر را از من عاشق طلب می‌کند)، ارزش لب (در معنای حقیقی یا مجازی) را، با اغراق ظریفی مبنی بر این که «حتی شکر هم، محتاج لب تو است، چون به لحاظ ارزش مادی و شیرینی، چیزی برای ارائه در برابر لب تو ندارد» به‌اوج می‌رساند. این تفسیر از دلالت مستقیم لفظ (خراج مصر طلب می‌کند لب) به‌دست نمی‌آید، بلکه با تأمل در ترکیب «خراج مصر» و به یاری معلومات تلمیحی

(مصر و محصول نیشکر)، ابتدا «شکر» در فضای ذهنی خواننده شکل می‌گیرد؛ سپس سابقه پیوند میان «لب» و «شکر» در ادبیات غنایی، خواننده را به این مسیر زیبایی‌شناسانه و معنای تفسیری یادشده رهنمون می‌شود. به عبارتی، این معنای تفسیری از ایهام ترکیبی (ترکیب ایهام با آرایه‌ای دیگر مانند تلمیح) حاصل شده است.

به تأخیر افتادن معنا در این شیوه، بستگی به کمیت و کیفیت واسطه‌ها و قراین برآمده از آن‌ها دارد، که با افزایش واسطه‌ها و عناصر ترکیبی، معانی تفسیری نیز به سمت لایه‌های عمیق‌تری سیر می‌کند و تبعاً دریافت‌شان ژرف‌نگری بیشتری می‌طلبد. مانند برای مثال ایهام در بیت زیر

از حیای لب شیرین تو ای چشمه نوش غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست

(حافظ، ۱۴۰۱: ۱۳۲)

ابعاد ایهامی این بیت چنان گسترده است، که حتی اشاره به گونه‌های مختلف آن در فضای محدود مقاله ناممکن می‌نماید. ناگزیر به ذکر چند مورد سرنمونی بسنده می‌شود:

ایهام دستوری در ترکیب حیای لب (اضافه توضیحی-تعلیلی = حیای ناشی از مواجهه با لب تو، اضافه اختصاصی = زیور حیای منسوب به لب، اضافه اختصاصی = زیور حیا مندی تو با در نظر گرفتن معنی مجاز لب).

ایهام دستوری در ترکیب لب شیرین (ترکیب وصفی، با اراده مزه برای شیرین، ترکیب وصفی = لب آغشته به شیر، ترکیب اضافی = لب معشوق تو، شیرین نماد معشوق، ترکیب اضافی = لب خود تو که همانند شیرینی).

ایهام لغوی در عرق (خوی، عصاره، شربت، حرکت).

ایهام لغوی در حیا (حی و حیات = معنی موهوم ضمنی در تداعی چشمه).

ایهام ترکیبی غرق عرق (کنایه از شرمساری، گلاب = حسن تعلیل برای حل و نیست شدن در آب).

ایهام نحوی در جمله مرکب «نیست که نیست» با دو بعد کاملاً ناهمسو و متناقض.

همین اشارات گذرا نشان می‌دهد، چه حجم گسترده‌ای از معانی در لایه‌های ایهامی این بیت متراکم شده و چرا محل توجه و مورد پژوهش بسیاری از حافظ‌دوستان قرار گرفته است. بی‌گمان دریافت هر قسم از این معانی مستلزم دانش‌های لغوی، دستوری و آشنایی با فنون بیان و بدیع، به علاوه هوش هنری و ذهن پرورش‌یافته در فضای ادبی است.

در اینجا برای رعایت اختصار و به منظور آشنایی بیشتر با ایهام‌های حافظانه، تنها یکی از ایهام‌های ترکیبی این بیت و فرآیند تفسیری پریچ و خم آن تشریح می‌شود.

«نیست که نیست» در جایگاه ردیف، دو بعد معنایی سلبی و ایجابی مؤکد دارد؛ بعد ایجابی آن با خوانش منفی در منفی (نیست که نباشد) جنبه تأکیدی پیدامی‌کند و بعد سلبی با خوانش دیگری مبتنی بر صنعت تکرار، مؤکد می‌گردد. معنی نفی مؤکد کمتر مورد توجه حافظ‌خوانان قرار گرفته است؛ شاید به این دلیل باشد، که توجیه و تفسیر آن با گذر از واسطه‌های بیشتری میسر می‌گردد، بدین صورت: نخست، «حیا» در همنشینی با «چشمه» و تلمیح «آب

حیات» معنی موهوم «محیی» و «حیاتبخش» را افاده می‌کند؛ به دنبال آن، یکی از معانی چندگانه «عرق» یعنی حرکت (به فنا و تحلیل رفتن) برجسته می‌شود؛ سپس مجموع این دو معنی نقش قرآینی را ایفای کند، که معنای کمتر استعمال شده «نیست که نیست» یعنی «ابدأ وجود ندارد»، جایگاه معقول و مقبولی در تفسیر بیت پیدا کند. در این صورت کل بیت این گونه تفسیر می‌شود: «حیاتبخشی لب تو به گونه‌ای است، که حتی شکر را هم جاودانه کرده و عمر ابد بخشیده است» حال، نوع جاودانگی‌ها با توجه به معانی ایهامی شکر جلوه‌های متفاوتی دارد.

چگونگی تفسیرپذیری این بیت‌ها به تعدد ایهام‌ها (در معنای وسیع آن) و پیوندشان با عناصر زبانی و فنون ادبی دیگر بستگی دارد. در ابیاتی که به زیور دو یا چند ایهام موازی معنا آراسته‌اند، انتظار می‌رود، مجموع معانی ایهامی و به تبع آن ابعاد تفسیری بیت با حاصل ضرب تعداد واژه‌های هم‌آوا در تعداد معانی ایهامی هر واژه، قابل محاسبه و پیش‌بینی باشد (ابعاد تفسیری = تعداد عناصر ایهام‌ساز * عدد معانی ایهامی)؛ اما سحرآفرینی خواجه در گزینش اجزا و معماری ابیات، این معادله را برهم می‌زند. برای نمونه، منوچهر مرتضوی در تفسیر «نقشی به یاد روی تو بر آب می‌زدم» برای هر یک از واژه‌های «نقش» و «آب» چهار معنی لغوی در نظر می‌گیرد (۱۳۴۴: ۴۲۷)، که بنابر معادله پیش گفته، حداکثر باید دارای ۱۶ بعد تفسیری باشد. اما با در نظر گرفتن معانی اصطلاحی «نقش بر آب» (حدود ۱۳ معنی) ابعاد تفسیری شانزده گانه، با ضریب قابل توجهی افزایش می‌یابد.

با توجه به ابعاد ایهامی این ابیات و عوامل چندمعنایی در آن‌ها، شرح نکاتی در مورد چگونگی خوانش و تفسیرپذیری این اشعار ضروری می‌نماید:

۱. ابیات این بخش بدیع‌ترین سروده‌های حافظ است، که تراکم چشمگیری از مهمترین هنر بدیعی وی، یعنی ایهام‌های متنوع و تعمیم‌یافته به انواع سازه‌های زنجیره‌ای و فرازنجیره‌ای زبان را دربردارد. از این رو، برای شرح این ابیات تمرکز بر عناصر درونی اجتناب‌ناپذیر است. البته اوج صنعت و افراط بلاغت (عرب، ۱۴۰۵: ۴۱) در این ابیات، به دشواری معنی اولیه و سختی پوسته بیرونی سخن و در نتیجه گریزانی خوانندگان نمی‌انجامد؛ بلکه برعکس اندک تأملی در آن‌ها نشان می‌دهد، ظرایف و دقایق ایهامی به گونه‌ای در سطوح و لایه‌های مختلف کلام تعبیه شده است، که دریافت معانی نزدیک همانند سرنخی شوق‌انگیز خواننده را به تأمل بیشتر در کارکرد ایهامی سازه‌ها برای دستیابی به گنج معانی بیشتر و پوشیده‌تر برانگیزد. بنابراین رشد تساعدی معانی، راهبرد این ابیات برای جذب تساعدی خوانندگان و خواهندگان و تضمین پویایی اثر در بستر زمان و مکان است.

۲. گزینش الفاظ ویژه و چینش خاص آن‌ها در محور افقی ابیات که باعث می‌شود، تعامل میان آن‌ها و تأثیر متقابل‌شان بر یکدیگر، به گسترش معانی موازی در سطح، یا چندلایگی مفاهیم در ژرفا منجر شود، به عنوان عامل تفسیرپذیری این قسم از اشعار حافظ، تمام توجه و تمرکز مفسران را بر اجزای درونی اثر و بافت کلی آن معطوف می‌سازد، به طوری که اندیشیدن به هر آنچه بیرون از اثر است، از جمله، نیت سراینده، در گشودن معانی

ایهامی بلاثر می‌شود. زیرا مجموعه این عوامل، متن را حاوی معانی مستقل از هر امر بیرونی، از جمله، نیت مؤلف می‌سازد (ر.ک: واعظی، ۱۳۸۰: ۴۶۱).

۳. زبان ادبی و فرامعیار این بیت‌ها، که به تراکم ایهام‌های متنوع و تراحم معانی ایهامی می‌انجامد، علاوه بر تمرکز درون‌متنی خواننده، مستلزم دانش وسیع لغت‌شناسی و استعداد نیرومند زیباشناختی است؛ برخلاف ابیات گروه نخست، که اطلاعات تاریخی مفسر و معلومات او نسبت به اندیشه و احوال حافظ و شرایط فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی روزگار او (امور برون‌بیتی) لازمه تفسیر و گشودن ابهام ابیات است.

۴. شارح این بیت‌ها در آشکارسازی معانی پنهان و به‌فعلیت‌رساندن ابعاد معنایی بالقوه، ناگزیر، از عناصر درونی اثر و قراین لفظی و معنایی، به عنوان پل ارتباطی میان سطوح بیرونی و لایه‌های زیرین بیت استفاده می‌کند. «ریکور» این مجموعه عناصر ارتباطی و قراین مورد استفاده شارحین را «مؤلف درونی» نام می‌نهد (Ricoeur, 1988: 160) در برابر مؤلف واقعی اثر، که نیت او موضوع محوری تفاسیر در بخش پیشین و گم‌شده اصلی مفسرین در شرح ابیات ابهامی است. به عبارتی، همچنان‌که نیت شاعر چهارچوب تفاسیر در ابیات ابهامی را تعیین می‌کند، عناصر درون‌بیتی این بخش، از جمله مدلول‌های الفاظ هم‌آوا و سازه‌های ایهام‌ساز نیز معیاری است، که مانع از گسترش افسارگسیخته خوانش‌های ایهام‌بنیاد می‌گردد.

مجموعه این نکته‌ها که در اغلب تفاسیر دیوان حافظ به چشم می‌خورد، یادآور گزاره‌های خوانش متن محور در نظریه هرمنوتیک ادبی است. بنابراین، می‌توان ابیات مورد بحث را بیانیه‌ای به زبان شعر و مصادیق کاربردی رویکردی دانست، که قرن‌ها پس از سرایش آن‌ها، نظریه‌پردازان متأخر به عنوان تئوری هرمنوتیک متن محور مطرح می‌کنند. به این اعتبار، شاید نابجا یا غلوآمیز نباشد، که وجود آثار فرازمانی و فرافرهنگی، همچون غزلیات حافظ را، در زمینه‌سازی برای بروز و ظهور نظریه‌های نوین، از جمله هرمنوتیک ادبی، سهم و اثرگذار بدانیم.

۲-۳) متنیت

در اینجا متنیت به معنای یادشده، ویژگی ابیاتی است، که بدون صنعت کاری‌های متکلف و بر بستری گفتارگونه، ارزش زیباشناختی و گسترده‌خوانی دارند. ابیات متنیت‌یافته حافظ، ابیاتی با زبان کاملاً ساده هستند، که درواقع خوانده‌نمی‌شوند، بلکه خوانندگان آن‌ها را بر پایه دال‌های نمادین‌شان تجربه می‌کنند. مانند

یا رب این آتش که بر جان من است سرد کن زان سان که کردی بر خلیل

(حافظ، ۱۴۰۱: ۲۵۸)

بارزترین تمایز این بیت با شواهد نقل‌شده در دو بخش پیشین، سادگی محاوره گونه آن است. نه نکته غامض و شگفت‌آور تاریخی، عقیدتی و... در آن است، که خوانندگان آماتور را دچار سردرگمی سازد و پژوهندگان حرفه‌ای را به تفاسیر توجیهی ضد و نقیض وادارد؛ نه ایهام‌های چندبعدی دستوری، آوایی، املائی و معنایی در آن جلب توجه می‌کند، که برای پرده برداشتن از معانی پنهان در لایه‌های ایهامی، تحلیل‌های زبانی و تحشیه‌های بلاغی

الزامی و راهگشا باشد. «آتش» در همنشینی با صفت شاره به نزدیک «این» و ضمیر اول شخص «من» کارکردی نقطه‌چین‌وار پیدا کرده‌است، که بدون خوانش و دخالت خواننده در پر کردن این نقطه‌چین با مفاهیم برآمده از حس و حال او در لحظه خواندن، گویی معنا و وجودیت بیت ناتمام است و پیامی القا نمی‌کند. بنابراین گستره معنایی بیت وابسته به حال و هوای احساسی خواننده و در نتیجه به نامحدودی «عدد انفاس الخلائق» است.

تأویل‌های فراوان و سفیدخوانی این گونه ابیات، نه از جنس تفسیرهای مبتنی بر ابهام محتوا و عقیده نهان مؤلف است و نه شباهتی به چندگانگی معنایی ناشی از همزیستی مدلول‌های ایهامی در واژه‌های هم‌آوا دارد؛ بلکه گسترشی برآمده از کارکرد نمادین سازه‌های زبانی است، که پیش از فروافتادن در دایره محدود مدلول‌ها، در همان سطح نخستین دال‌ها، بر حسب تجارب زیسته خوانندگان انتشار می‌یابد. گسترشی که با محوریت خواست و نیاز خوانندگان و همسو با شرایط ذهنی و روانی آنان سیری بی‌پایان پیدامی‌کند. اگر در بیت بالا «آتش» نماد زخم ضمیر و درد و داغی نهان، از هر نوع و برآمده از هر پدیده ناگوار است، «مسیحانفس» و «کسی» در بیت مرده‌ای دل که مسیحانفسی می‌آید که ز انفاس خوشش بوی کسی می‌آید

(حافظ، ۱۳۷۲: ۲۷۵)

نماد هر نوع خوشی و خوش‌یمنی ناشی از هر عاملی است، که صد البته آن کس و آن مسیحانفس، برای هر خواننده در هر بار خواندن این بیت، با دیگر کسان و مسیحانفسان مورد نظر در خوانش‌ها و خوانندگان دگر، مصادیق متفاوتی می‌یابد.

این سیر بی‌پایان و مصداق‌های بیکران از آن روست، که متنت ماهیتی فرآیندی دارد: نخستین سنگ بنای آن را مؤلف می‌نهد و روند آفرینش هنری با مشارکت خواننده در کنش خواندن تکوین و تکامل می‌یابد. همانند قطعه موسیقی که موزیسین و نوازنده را به مشارکت فرامی‌خواند. بنابراین خوانش و تأویل خواننده پاسخی به مشارکت-طلبی متن است، که با قراردادن برابری‌های ذهنی خود در جایگاه نمادین کلیدواژه‌های متن (مانند آتش و مسیحانفس و...) در فرآیند آفرینش اثر و چرخه زایش معنا مشارکت می‌جوید. پس هر خوانشی در هر زمان و مکان و با هر زبانی که انجام‌شود، حیاتی دوباره و زایشی نو برای متن است. این متن به مثابه فرمولی است، که با هر بار خوانش از سوی خوانندگان مختلف، با اعداد احساس و ارقام ذهنی مبتنی بر شرایط آنان به کار گرفته می‌شود. مثلاً در بیت

باز گویم نه در این واقعه حافظ تنه‌است غرقه گشتند در این بادیه بسیار دگر

(حافظ، ۱۴۰۱: ۲۲۷)

هر خواننده اعداد و ارقام برآمده از مقیاس ذهن و ضمیر خود را جایگزین آیتم‌های این واقعه و این بادیه در فرمول متن می‌سازد، تا معنا و موجودیت متن تکوین‌یابد. بر همین منوال، فرآیند آفرینش اثر و زایش نوبه‌نو آن با جایگزین‌سازی مکرر و متفاوت خوانندگان مختلف سیری پیوسته و پایان‌ناپذیر پیدامی‌کند. بنابراین در ساختار

فرمولی بیت، این جایگزینی تأویلی را مرکزیت و حد و حصری نیست و در نتیجه برخلاف دو قسم پیشین، هیچ گونه برتری میان تأویل‌ها به وجود نمی‌آید.

اگر خواننده در ابیات ابهامی و ایهامی با تفاسیر مبتنی بر علوم گوناگون و فنون ادبی، در پی نقب‌زدن به ژرفای سخن و رسیدن به دردانه معنای نهان است، در ابیات متنی‌شده این بخش، با بهره‌گیری از دلالت نمادین الفاظ، به تأویل احساسی سخن می‌پردازد. بنابراین ساختار کلی ابیات این بخش به گونه‌ای است، که هنگام خوانده شدن بر خلاف ابیات ابهامی و ایهامی، به جای تحقیق در پارامترهای تاریخی، فرهنگی و... برای کشف مقصود مؤلف، یا تفاسیر زبانی و بلاغی برای تبیین مقاصد مقتضی متن، با خواست و نیاز خوانندگان در خوانش‌های احساسی تکوین و تکامل می‌یابد. همین برداشت‌پذیری آزاد شخصی و احساسی، زمینه و ظرفیت تفألّی ابیات را اوج و اعتلا می‌بخشد. خوانندگانی که با رویکرد تفألّی، ابیاتی نظیر شواهد زیر را پیش دیدگان خویش گشوده می‌بینند:

که کس به یاد ندارد چنین عجب ز منی (حافظ، ۱۴۰۱: ۳۶۱)

جان در سر آن گوهر یک‌دانه نهادیم (همان: ۲۹۶)

که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست (همان: ۱۰۸)

از گوشه‌ای برون آی ای کوكب هدایت (همان: ۱۴۳)

بسته به این که در چه حالت روحی و عاطفی و با چه نیت تفألّی به سراغ این سروده‌ها رفته‌اند، بی‌گمان هر کدامشان برداشتی مختص همان لحظه و متفاوت با حالات و نیت دیگر خود و همچنین مختلف با دیگر خواننده‌ها، از این ابیات خواهند داشت؛ به عبارتی، معیار تأویل‌ها و برداشت‌ها از این گونه سروده‌ها، حالات ذهنی و نیت خواننده است، که جایگزین نیت مؤلف (در ابیات بخش نخست) و نیت اثر (در ابیات بخش دوم) می‌شود.

تأویل‌پذیری بر پایه نیت و حالات ذهنی خوانندگان و برداشت شخصی آنان، به عنوان شاخصه اصلی و اساسی این ابیات، که معانی تأویلی آن‌ها را بازتاب روحیات و احساسات خوانندگان می‌سازد، ویژگی‌هایی را در سبک و ساختار این ابیات باعث می‌شود، که اهم آن‌ها به شرح زیر است:

۱. همچنانی که محتوای اظهار نظر گونه در ابیات بخش نخست، خواننده را به دنبال نیت مبهم شاعر می‌کشاند و در ابیات بخش دوم معانی موازی یا لایه‌بر لایه برآمده از کارکرد ایهامی زبان، محور و اساس تفسیرها قرار می‌گیرد، در بخش سوم نیز نیت و انگیزه درونی خواننده، معانی تأویلی بیت‌ها را بنیان می‌نهد. ظرفیت تفألّی این ابیات باعث می‌شود، خوانش آن‌ها غالباً با پیش‌فرض‌های ذهنی و احساسی خوانندگان آغاز شود؛ دقیقاً برخلاف ابیات دو بخش پیش، که حضور پررنگ شاعر و نیت واجب التفسیر او، یا ماهیت چندمعنایی ابیات، جایی برای دخالت‌دادن احساسات و تأویل‌های منطبق با حالات نفسانی خوانندگان باقی نمی‌گذارد، بلکه در این دو بخش «پیش‌داوری‌های خواننده، تفسیر [اثر] را به مخاطره می‌اندازد» (Grondin, 1994: 126).

۲. تأویل‌های این ابیات نسبت به تفاسیر دو بخش پیشین، از بیکرانگی بیشتری برخوردار است، زیرا این ابیات «به روی تعداد نامحدودی از خوانندگان گشوده‌است» (ریکور، ۱۳۹۲: ۲۴) نه محدودیتی در تعداد خوانندگان وجود دارد و نه حالات نفسانی آنان همیشه بر یک قرار است. این بیت‌ها مصداق بارز متنی است، که گفته می‌شود «معنای آن فراتر از مقصودی است که مؤلف در آغاز آفرینش اراده کرده‌است» (Gadamer, 1994: 372). چون شاعر تنها یکی از خوانندگان بی‌شمار این ابیات، با حس و حالی مختص به خود در لحظه آفرینش اثر محسوب می‌شود و بنا به اقتضای ساختار اثر، نقش و حضوری فراتر از این پیدانمی‌کند.

۳. متنیت، نقطه‌چین‌هایی از خوانش آزاد را در کانون ابیات پدیدمی‌آورد، که هر خواننده بر حسب اراده، احساس، آگاهی و تجارب خود، مستقل از خوانندگان دیگر، آن را تکمیل می‌کند. همانند سفیدخوانی مورد نظر در هرمنوتیک خواننده‌محور (ر.ک: سلدن، ۱۳۷۷: ۷۰) که باعث می‌شود «زندگی تاریخی یک اثر ادبی بدون مشارکت فعال مخاطبان قابل تصور [نباشد]» (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۳۶). این ویژگی متضمن اوج کنشگری خواننده و نقش پویای او در آفرینش معنی و تکمیل فرآیند تولیدی اثر است.

۴. کارکرد فرمولی این قسم از سروده‌های خواجه، نیز مقتضی تعامل و برقراری پیوندی میان ذهن مفسر (به عنوان مسأله) و متن (به عنوان فرمول/معادله) است. طرح مسائل ذهنی خوانندگان در بستر این ابیات، همان است که در نظریه مفسر‌محوری هرمنوتیک «آمیزش افق‌ها» (Gadamer, 2004: 372) نامیده شده‌است، و بر اساس آن، فهم و تفسیر، محصول تعامل ذهنی خواننده با اثر تلقی می‌شود.

۵. زبان این ابیات بسیار ساده و عوام‌فهمانه است. بنابراین خواندن آن‌ها نه مانند ابیات بخش نخست نیازمند اطلاعات فرهنگی و تاریخی و تذکره‌ای و معلومات ادیان‌شناختی است و نه همچون ابیات بخش دوم، به دانش گسترده ادبی و لغت‌شناسی و تبحر تحلیل زیباشناختی وابستگی دارد. این ویژگی، نه تنها موانع علمی یادشده را از پیش روی خوانندگان برمی‌دارد، که در بسیاری مواقع می‌تواند با افزایش صمیمیت میان خواننده و اثر، به جذب حداکثری خوانندگان بینجامد. برای نمونه، در مصراع‌هایی نظیر «بنده طلعت آن باش که آنی دارد». ضمیر اشاره به دور «آن» (دوم) لفظی همه‌آشنا برای بیان حسن نهان و ارزش‌های پندانه فراواقع‌شاهدان است، که در هیچ کلمه و کلامی نمی‌گنجد و هر کس در وصف آن ممکن است، الفاظ و تعبیری خاص به کاربرد. حافظ با بهره‌گیری بجا از دلالت «آن» به زمان و مکان دور، کوشیده‌است، آن لطیفه ناگفتنی و فرازبانی را از افق‌های دوردست انتزاعیات به مدد چاشنی احساس و عنصر عاطفه، به حیطه زبان خوانندگان و خواست و نیاز آنان وارد ساخته، زبان اثر را به جهان آشنای خوانندگان که در آن زندگی می‌کنند، تبدیل کند (Gadamer, 1994: 65).

۶. مؤلفه اصلی متنیت و تفاوت بنیادینش با دو قسم پیشین، سرشت نمادین آن است. کارکرد نمادین این ابیات، به‌رغم تفاسیر ابهامی و معناگشایی ابهامی که مستلزم غور در لایه‌های زیرین مدلولی است، خوانش‌های شخصی و احساسی خوانندگان را در نخستین سطح خواندن، یعنی سطح دال‌ها (نشانه‌های آوایی/خطی)

انتشار می‌دهد. در نتیجه فرآیند تأویل انجمادناپذیر و ظرفیت تفألّی ابیات بی‌نهایت می‌شود. ارزش بی‌بدیل این ویژگی آن است، که ترجمه‌پذیری ابیات متنیّت یافته را، بدون محدودیت‌های موجود در بخش‌های مدلول‌محور ابهامی و ایهامی امکان‌پذیر می‌سازد. چون تداعی معانی تفألّی و «آزادسازی انرژی نمادین» متنیّت (بارت، ۱۳۷۳: ۶۰) همراه با دال‌های ترجمه‌شده و بدون حضور و ممانعت تفاوت‌های مدلولی برآمده از طبیعت نشانگی زبان‌ها، به زبان و فرهنگ مقصد انتقال می‌یابد.

مجموعه صفات برشمرده، از جمله، نامتعیّن بودن و بی‌منتهایی معنی و مشارکت کنشگرانه خواننده در فرآیند تولید معنا و بازتولید متن و بسیاری مختصات صوری و محتوایی دیگر که این ابیات را به مصادیق دقیق متون باز تبدیل کرده‌است، همسانی و انطباق بسیار نزدیک آن‌ها را با ضوابط و گزاره‌های نظریه خواننده‌محور نشان می‌دهد. از این رو، در ابیات مورد بحث خوانش خواننده‌محور رنگ غالبی دارد و حتی می‌توان گفت، جایی برای خوانش‌های دیگر باقی نمی‌گذارد. مرکزیت قائل شدن برای خواننده و اصالت بخشیدن به نقش او در خوانش اثر، آفرینش معنا و جهت دادن به ادامه حیات اثر، اساس اندیشه خواننده‌محوری در هرمنوتیک ادبی است، که حافظ شیرازی قرن‌ها پیش از تئوریسین‌های جهانی این رویکرد، به عنوان بخشی از تفکر و سبک فردی خود، در قالب این سروده‌ها نمایان نموده‌است.

جدول مقایسه‌ای عوامل بررسی شده

عوامل تفسیر گستر	ایهام	ایهام	متنیّت
شاخص‌ها			
طبیعت اثر	چالش‌زایی پیام‌محور	هنری صنعتگرانه	عاطفی تفأل‌پذیر
زبان اثر	بینابین	مصنوع	ساده
گستره معانی	متعیّن-محدود	نامتعیّن-محدود	نامتعیّن-نامحدود
اهداف تفسیر	پیام شاعر	معانی هنری اثر	اقناع عواطف خواننده
ابزار تفسیر	دانش‌های تاریخی، ادیان‌شناختی و...	مهارت تحلیل زیباشناختی	تجارب و احساسات فردی
شیوه تفسیر	برون‌متنی	درون‌متنی	سفیدخوانی
آثار تفسیر	واگرایی مفسران	همگرایی مفسران	همدلی مفسر-مؤلف
جهت و بردار تفسیر	ژرفای سخن	سطح+ژرفای سخن	سطح دورانی
خوانش مناسب	مؤلف‌محور	متن‌محور	مفسر‌محور

۳) نتیجه‌گیری

مانایی اشعار حافظ رموزگفتنی و اسرار ناگفتنی متعددی دارد. چندگانگی و نامتعین بودن معنی را که مقتضای پرتفسیری و تأویل‌پذیری کلام خواجه و متضمن پایایی زمانی و پویایی مکانی آن است، می‌توان ذیل سه کلان‌تکنیک ابهام، ایهام و متینیت دسته‌بندی و ارزیابی نمود.

«ابهام» در سبک حافظ عنصری هنری و ادیبانه است، که با ایجاد ظرفیت تفسیرپذیری گنگ و بی‌سرانجام، ذهن خوانندگان و مفسران عصرها و نسل‌های متمادی را به چالش با یکدیگر و تعامل با اثر وامی‌دارد؛ بدین ترتیب، ضمن اعتلا بخشی به عیار ادبیت سخن، حضور و هستی آن را پویا و مستمر می‌سازد.

نبوغ حافظ کارکرد «ایهامی» را به تمام سطوح و سازه‌های زبان و واحدهای زنجیره‌ای و زبر زنجیره‌ای آن تسری داده است. از این رو، حضور ایهام‌های متنوع در یک بیت گاه تعدد معنی آن را در ابعاد مختلف به شکل شگفت‌آوری گسترش می‌دهد، که به تناسب این معنی‌گستری، ارزش ادبی-هنری و پایایی اشعار نیز تضمین می‌گردد. این معانی به دلیل برآمدن از ارجاع متغیرهای موجود متن به مدلول‌های متعین لغت‌نامه‌ای، اختلاف نظر چندانی را برنمی‌تابد و به منازعه میان خوانندگان نمی‌انجامد. اما معانی ابیات ابهامی، مبتنی بر تفسیر به رای خوانندگان است، که غالباً با تکیه بر پارامترهای برون‌متنی ارائه می‌شود و از همین رو، همیشه در معرض رد و قبول و مناقشه مفسران قرار دارد.

خوانش‌پذیری در ابیات «متنی‌شده»، ریشه در کارکرد نمادین دال‌ها و همسویی در زمانی آن با خواست و نیاز خواننده (در لحظه خواندن بیت) دارد. به عبارت دیگر، ابهام و ایهام با تعویق انداختن معنا زمینه تعامل خواننده و اثر را فراهم می‌آورند و به تناسب این تعویق و تعامل، مانایی اثر را باعث می‌شوند. اما ویژگی متینیت دقیقاً بر خلاف ابهام و ایهام، بر پایه ایجاد هم‌حسی آنی خواننده/شنونده با متن، زنده بودن و خوانش‌پذیری آن را بی‌پایان می‌سازد. در واقع، عبارت‌های کانونی این ابیات با ظرفیت نمادین نامحدود و در ساختاری بدون قرینه تعیین‌بخش، نقش نمادین حس و حال خواننده را در لحظه خواندن/شنیدن ابیات ایفای می‌کند. این عبارت‌ها تجلیگاه همکاری خواننده با متن و نقطه هم‌حسی او با مؤلف است. همچنین مترجمان هنگام برگرداندن متن به زبان‌های دیگر، با موانع مختص ابهام و مقاومت برآمده از همزیستی مدلول‌های ایهامی مواجه نمی‌شوند. بنابراین می‌توان گفت، متینیت در جاودانگی و جهان‌سیری سخن حافظ نقشی مؤثرتر از ابهام و ایهام ایفای می‌کند.

تفاوت تأثیر این عوامل بر کم و کیف وجوه تفسیری و معنامندی کلام حافظ، نوع خوانش ابیات و مصادیق هر بخش را نیز متفاوت می‌سازد. از این رو، خوانش‌پذیری‌های برآمده از سه شگرد ابهام، ایهام و متینیت، به ترتیب، مقتضای مطالعه در سه بنیان مؤلف‌محور، متن‌محور و مفسر‌محور است، که خود بر دو نکته مهم دلالت دارد:

۱. این شگردها با سوق دادن خوانندگان به سمت محورهای سه‌گانه یادشده، اغلب ابیات حافظ را به گزاره-

های هرمنوتیکی به زبان هنر و مصادیق کاربردی هرمنوتیک ادبی تبدیل کرده است.

۲. پیوند تنگاتنگ سبک حافظ با مؤلفه‌های هرمنوتیکی، در عین تقدم زمانی حافظ بر هرمنوتسین‌ها و فاصله فرهنگی، اجتماعی، اقلیمی و زبانی او با این نظریه‌پردازان، پرسشی پایه‌ای و شایسته پژوهش را پدیدمی‌آورد، که: چه عواملی این همه مشابهت قریب و تطابق غریب را میان مبانی نظریه‌های هرمنوتیک و سبک و فکر حافظ باعث شده‌است؟ یافته‌های این جستار، زمینه‌هایی را برای مطالعاتی فراهم می‌آورد، که می‌تواند نقش اثرگذار حافظ و جایگاه ادبیات کهن ایران را در عرصه جهانی بیش از پیش نمایان سازد.

منابع

- امامی، نصرالله (۱۳۹۸). صور ابهام ذاتی در غزل‌های حافظ. حافظ پژوهی، ۱۴، ۵۸-۳۵
- ایرانفر، محمد (۱۳۸۷). صور ابهام در غزلیات حافظ. مجله حافظ، ۵۵، ۴۴-۴۶
- بارت، رولان (۱۳۷۳). از اثر تا متن. ترجمه مراد فرهادپور. / رخنون، ۴، ۶۶-۵۷
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۴۰۱). دیوان حافظ. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: اساطیر
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۲). دیوان خواجه حافظ شیرازی، به اهتمام ابولقاسم انجوی شیرازی. تهران: جاویدان
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۸). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی
- داوری، نگار (۱۳۷۹). دلالت چندگانه، ابهام و ابهام در زبان و ادبیات فارسی. نامه فرهنگستان، ۸، ۵۴-۳۴
- رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۶). معالم البلاغه. شیراز: دانشگاه شیراز
- ریاحی، محمدامین (۱۳۶۸). گلگشت در شعر و اندیشه حافظ. تهران: علمی
- ریکور، پل (۱۳۹۲). زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی. تهران: مرکز
- زریاب خویی، عباس (۱۳۷۴). آیین جام. تهران: علمی
- سجودی، فرزانه (۱۳۷۸). کنکاشی در راز ماندگاری شعر حافظ. زیباشناخت، ۱، ۱۴۳-۱۵۰
- سلدن، رامان (۱۳۷۷). راهنمای نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو
- عرب یوسف آبادی، فائزه (۱۴۰۵). سازوکار افراط بلاغی در قصاید خاقانی با تکیه بر نظریه ژان فانشتاک. پژوهش‌های دستور و بلاغی، ۱۶ (۱)، ۵۴-۳۸
- شیری، قهرمان (۱۳۹۰). اهمیت و انواع ابهام در پژوهش‌ها. فنون ادبی، ۳ (۲)، ۳۶-۱۵
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). درباره ادبیات و نقد ادبی. ج. ۲. تهران: امیرکبیر
- الهامی، احمد (۱۳۸۵). جواهر البلاغه، ترجمه حسن عرفان. ج. ۲. قم: بلاغت
- مایل هروی، نجیب (۱۳۶۰). صور ابهام در شعر فارسی. مشهد: زوار
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۴۴). نقش بر آب. ادبیات و علوم انسانی، ۷۶: ۴۱۷-۴۳۹
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶). واژه‌نامه هنر شاعری. تهران: مهناز
- واعظی، احمد (۱۳۸۰). درآمدی بر هرمنوتیک. تهران: اندیشه معاصر
- وطواط، رشیدالدین (۱۳۹۷). حقایق السحر فی دقائق الشعر. تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: سنایی
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۲). درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی. ترجمه علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: چشمه

هرش، اریک دونالد (۱۳۹۵). *اعتبار در تفسیر*، ترجمه محمدحسین مختاری. تهران: حکمت

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۸). *فنون بلاغت و صنایع ادبی*. تهران: هما

هوی، دیوید کوزنز (۱۳۷۱). *حلقه انتقادی*، ترجمه مراد فرهادپور. تهران: کیل

References

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of literary Terms*. Earl Mcpeek
- Al-Hashemi, A. (2015). *Javaher-Albelaghe*. (H. Erfan, Trans). C. 2. Qom: Balaghat [in Persian]
- Arab-Yousef-Abadi, F. (2026). "The Mechanism of Rhetorical Excess in Khaqani's Odes" *Grammatical and Rhetorical Studies*, 16(1), 38–54.
- Barth, R. (1994). "From the work to the text". (M. Farhadpour, Trans). *Arganoon*, 4, 57-66 [in Persian]
- Collin, F. (1997). *Social Reality*. London: Routledge
- Davari, N. (2000). "Multiple Signification, Ambiguity in Persian Language and Literature". *Farhangestan Book*, 8, 34-54 [in Persian]
- Emami, N. (2018). "Images of inherent ambiguity in Hafez's sonnets". *Hafez Research*, 14, 35-58 [in Persian]
- Empson, W. (1953). *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto & Windus.
- Farshidvard, Kk. (2003). *About literature and literary criticism*. C. 2. Tehran: Amir Kabir [in Persian]
- Fowler, R. (2017). *A Dictionary of Modern Critical Terms*. New York: Routledge
- Gadamer, H. G. (1994). *Literature and Philosophy in Dialogue*. (H. Robert, Trans) Paslick, Suny Press
- Gadamer, H. G. (2004). *Truth and Method*. (J. Weinsheimer, Trans). New York: Continuum
- Grondin, J. (1994). *Introduction to Philosophical Hermeneutics*. Yale University Press
- Hafez Shirazi, M. (2022). *Diwan-e Hafez*, (M. Qazvini & Q. Qani, Ed.). Tehran: Asatir [in Persian]
- Hafez Shirazi, M. (1993). *Diwan-e Hafez Shirazi*, (A. enjavi, Ed). Tehran: Javidan [in Persian]
- Harland, R. (2003). *A historical introduction to literary theory*. (A. Masoumi & S. Jorkesh, Trans) . Tehran: Cheshme [in Persian]
- Hersh, E. D. (2015). *Validity in interpretation* (M. Mokhtari, Trans) Tehran: Hekmat [in Persian]
- Homai, J. (1989). *Rhetoric techniques and literary industries*. Tehran: Homa [in Persian]
- Hoy, D. C. (1992). *Critical circle* (M. Farhadpour, Trans). Tehran: Kail [in Persian]
- Iranfar, M. (2008). "Images of ambiguity in Hafez's sonnets". *Hafez Magazine*, 55, 44-46 [in Persian]
- Khorramshahi, B. (1991). *Hafez-Name*. Tehran: Elmi va Farhangi [in Persian]
- Mayel Heravi, N. (1982). *Ambiguity in Persian poetry*. Mashhad: Zovar [in Persian]
- Mirsadeghi, M. (1997). *Glossary of the art of poetry: a detailed dictionary of the terms of the art of poetry and its styles and school*. Tehran: Ketabe Mahnaz [in Persian]
- Mortazavi, M. (1967). "Painting on water". *Literature and Human Sciences*, 76: 417-439 [in Persian]
- Rajaei, M. Kh. (1997). *Maalem-olbalaqe*. Shiraz: Shiraz University [in Persian]
- Riahi, M. A. (1990). *Golgasht in Hafez's poetry and thought*. Tehran: Elmi [in Persian]
- Ricoeur, P. (1988). *Time and Narrative*. (B. Kathleen, Trans). Iamely. Chicago: University of Chicago Press
- Ricoeur, P. (2012). *Life in the text world* (B. Ahmadi, Trans). Tehran: Markaz [in Persian]
- Selden, R. (1998). *Guide to literary theory*. (A. Mokhber, Trans). Tehran: Tarhe now [in Persian]

- Shiri, Q. (2018). "The importance and types of ambiguity in research". *Literary Techniques*, 3(2), 15-36 [in Persian]
- Sojoodi, F. (1999). "Digging into the secret of the longevity of Hafez's poetry". *Aesthetics*, 1, 143-150 [in Persian]
- Vaezi, A. (2010). *An introduction to hermeneutics*. Tehran: Andishe Moaser [in Persian]
- Vatvaat, Rashid-eddin (2008). *The facts of magic in the Details of poetry*. (A. Iqbal, Ed.). Tehran: Sanai [in Persian]
- Zaryab Khoei, A. (1995). *Cup mirror*. Tehran: Elmi [in Persian]
- Wilson, B. (1990). *Hermeneutical Studies*. Lewiston: The Edwin Mellen Press

کتابخانه
ایران