Applying Intertexrual Semiotics to the Reading of Ungrammaticalities in a Ghazal by Hafez

Hossein Salimi*: Assistant professor of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities. Persian Gulf University. Bushehr. Iran.
hsalimi@pgu.ac.ir Orcid: 0000-0002-2117-5905 (Corresponding author)
Mojahed Gholami: Associate professor of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities. Persian Gulf University. Bushehr. Iran.
mojahed.gholami@pgu.ac.ir Orcid: 0000-0001-8482-0089
Ahmad Jomehpour: Master in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities. Persian Gulf University. Bushehr. Iran.
hmadspgc@yahoo.com Orcid:

Abstract
In Hafez's poetry, meaning is never definitively fixed but continually expands and is regenerated through the act of reading. Certain linguistic elements—often unfamiliar or rarely used words and constructions—disrupt habitual reading and play a decisive role in activating meaning, pushing the reader beyond the boundaries of a single text. Relying on Michael Riffaterre's intertextual semiotics, particularly the concepts of "ungrammaticality" and the "interpretant," and drawing on reader-oriented perspectives, this study examines two prominent instances of variant readings in one of Hafez's most celebrated ghazals (opening with "Del miravad ze dastam"): the variant recordings of "talkhvash" and the dual variant "keshti-neshastegan/keshti-shekastegan."

1. Introduction
Semantic fluidity is fundamental to Hafez's poetry. Unfamiliar linguistic elements create interpretive gaps that push readers beyond the text, so that polysemy results from a linguistic act binding the text to a network of other texts. The central problem is how orthographic and lexical variants activate meaning-production mechanisms and shape intertextual, polyphonic readings. The hypothesis is that certain variants—especially those involving rare forms—stimulate rather than obstruct reading, shifting it from linear to intertextual, and producing plural yet equivalent readings. The study distinguishes the "preferred reading" of textual criticism from the "generative reading" produced through interpretation, without denying the value of philological approaches; rather, it offers a complementary perspective.

2. Literature Review
Socio-semiotic theory has been introduced to Persian-speaking scholars primarily through Shairi's works. Riffaterre's intertextual semiotic theory has attracted growing scholarly attention over the past two decades, notably in studies applying his framework to modern Persian poetry (e.g., Barakat & Eftekhari on Forough Farrokhzad; Nabilou on Nima Yushij). A small number of studies have also applied Riffaterre's model to Hafez's poetry (Ghasemzadeh & Fakhrou; Moradi;

Moradi, Nemati, & Ghasemi). However, no prior study has specifically focused on ungrammaticalities in Hafez's poetry as interpretive elements guiding readers toward intertextual meaning-discovery—the gap this study aims to fill.

3. Methodology

This research adopts a descriptive-analytical method based on close, qualitative textual reading. Data were drawn from variant readings across different manuscripts and printed editions of Hafez's Divan and analyzed through a linguistic-semiotic approach, supported by intertextual evidence from literary and religious texts. The theoretical foundation combines linguistics and semiotics: a word deviating from morphosyntactic norms may be classified linguistically as an anomaly, while semiotically it functions as a trigger for intertextual reading. The study draws on Riffaterre's distinction between mimetic/referential reading and semiotic/intertextual reading, his concept of "significance" (the shift from the mimetic to a higher signifying level), and his adaptation of Peirce's notion of the "interpretant."

4. Findings and Discussion

The analysis of "talkhvash" reveals that its apparent grammatical irregularity (the suffix "-vash," normally used for visual rather than gustatory similarity) generates a chain of intertextual inquiry: parallel usages in Rumi's Divan-e Shams, historical orthographic conventions of merging adjacent homorganic consonants (as evidenced in early manuscripts and the Farhang-e Jahangiri), and dialectal evidence. Rather than resolving into a single "correct" reading, this process yields multiple valid interpretations ("talkh-vash" as simile versus "talkh-khosh" as oxymoron), each activated by different intertextual pathways. Similarly, "keshti-neshastegan" functions as an ungrammaticality whose unfamiliarity is resolved through intertextual recourse to Quranic imagery (Yunus 10:22), a pre-Hafezian verse attributed to Bakhtiyar Kaki, and cultural knowledge of seafaring traditions—while "keshti-shekastegan" derives its own legitimacy from Hafez's broader imagery of despair and helplessness. Both cases demonstrate that variant readings serve as semiotic thresholds enabling the coexistence of polyphonic, equally valid interpretations.

5. Conclusion

Variant readings in Hafez's Divan are not merely a matter of textual criticism but a productive linguistic-semiotic mechanism central to meaning-making. Unfamiliar or rare forms operate as Riffaterrean ungrammaticalities that disrupt habitual reading and compel readers to activate intertextual networks spanning manuscripts, classical literature, and scripture. This process transforms passive reception into active interpretive engagement, reinforcing the semantic openness of Hafez's poetry and confirming that its polysemy arises from the dialectical interaction of text, reader, and activated intertextual networks.

Keywords: Hafez, Riffaterre, semiotics, ungrammaticality, intertextuality

کاربست نشانه‌شناسی بینامتنی در خوانش نادستورزبانی‌های غزلی از حافظ

حسین سلیمی[۱*]: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. Orcid: 0000-0002-2117-5905 hsalimi@pgu.ac.ir

مجاهد غلامی: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. Orcid: 0000-0001-8482-0089 mojahed.gholami@pgu.ac.ir

احمد جمعه‌پور: کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران hmadspgc@yahoo.com

چکیده

اختلاف قرائت‌ها در دیوان حافظ از مهم‌ترین عواملی است که در شکل‌گیری چندمعنایی و پویایی معنایی شعر او نقش دارد. با وجود اهمیت این موضوع، اغلب بررسی‌ها در سطح نسخه‌شناسی محدود مانده‌اند و پیامدهای زبانی و نشانه‌شناختی این اختلاف‌ها در فرایند معناسازی کمتر محل توجه قرار گرفته است. مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که اختلاف‌های رسم‌الخطی و واژگانی چگونه می‌توانند سازوکارهای تولید معنا را در غزلی از حافظ فعال کنند و تا چه اندازه در ایجاد شبکه‌های بینامتنی و خوانش‌های متکثر نقش دارند. این پژوهش با تکیه بر نشانه‌شناسی بینامتنی ریفاتر به‌ویژه مفاهیمی چون "نادستورزبانی" و "تفسیر بینامتنی"، با بهره‌گیری از دیدگاه‌های خواننده‌محور دو مورد شاخص از اختلاف قرائت در غزلی از حافظ، یعنی ضبط‌های متفاوت "تلخوش" و دوگانهٔ "کشتی‌نشستگان/کشتی‌شکستگان"، را به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که صورت‌های نامأنوس، کم‌کاربرد، یا مهجور در مقام عنصر نادستورزبانی عمل کرده و با ایجاد وقفه در خوانش خواننده را به سوی فعال‌سازی شبکه‌ای از بینامتن‌ها سوق می‌دهند؛ شبکه‌ای که از نسخه‌های خطی قرون هشتم تا دوازدهم، تا متون ادبی کهن و آیات قرآن را دربرمی‌گیرد. این بینامتن‌ها نقش نشانه‌های تفسیری را ایفا کرده و امکان بازسازی مسیرهای متفاوت تأویل را فراهم می‌سازند. بر این اساس، اختلاف قرائت‌ها نه صرفاً یک مسئلهٔ نسخه‌شناختی، بلکه سازوکار زبانی-نشانه‌ای پویا در فرایند معناآفرینی است که با گشودن مسیرهای متعدد خوانش، به شکل‌گیری قرائت‌های هم‌ارز و چندآوا می‌انجامد. به بیان دیگر، تنوع ضبط‌ها در دیوان حافظ زمینه را برای بازتولید مداوم معنا در افق‌های دریافت گوناگون فراهم می‌کند و نشان می‌دهد که چندمعنایی شعر حافظ حاصل تعامل متن، خواننده، و شبکه‌ای از بینامتن‌هاست.

---

۱. نویسندهٔ مسئول: hsalimi@pgu.ac.ir

واژه‌های کلیدی: حافظ، ریفاتر، نشانه‌شناسی، نادستورزبانی، بینامتنیت.

۱. مقدمه

شعر حافظ متنی است که معنا در آن هرگز به‌صورت قطعی تثبیت نمی‌شود و همواره در فرایند خوانش امکان گسترش و بازتولید می‌یابد، این سیالیّت معنایی از ویژگی‌های بنیادین شعر او به‌شمار می‌رود. در این میان، برخی عناصر زبانی با برهم‌زدن خوانش عادتمند، نقش تعیین‌کننده‌ای در فعال‌سازی معنا ایفا می‌کنند. این عناصر که غالباً در قالب واژگان یا ترکیبات نامأنوس یا کم‌کاربرد ظاهر می‌شوند، خواننده را با وقفه‌ای تفسیری روبه‌رو می‌سازند و او را به جست‌وجوی معنا در فراتر از متن واحد سوق می‌دهند. بدین‌ترتیب، چندمعنایی در شعر حافظ صرفاً حاصل ابهام نیست، بلکه پیامد کنشی زبانی است که متن را به شبکه‌ای از متون دیگر پیوند می‌زند.

نشانه‌شناسی بینامتنی با این رویکرد که هر ساخت نامتعارف، گسست، یا "نادستورزبانی" می‌تواند یک "محرّک تفسیر" محسوب می‌شود، امکان تازه‌ای برای تحلیل این‌گونه ساخت‌های زبانی فراهم آورده است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی چگونگی کارکرد این اختلاف‌ها در سطح نشانه‌ای و نقش آن‌ها در شکل‌گیری خوانش‌های بینامتنی و چندآوایی است. بر این اساس، پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از:

۱) صورت‌های نامأنوس یا کم‌کاربرد در شعر حافظ چگونه می‌توانند در حکم نشانه‌های زبانی معنازا عمل کرده و خواننده را به فراخواندن بینامتن‌ها هدایت می‌کنند؟

۲) این خوانش‌های بینامتنی چه نسبتی با چندمعنایی شعر حافظ دارند؟

فرضیهٔ پژوهش آن است که برخی اختلاف قرائت‌ها (به‌ویژه در مواردی که با صورت‌های نادر زبانی همراه‌اند) نه مانع فهم، بلکه محرک خوانش‌اند و خواننده را از خوانش خطی به خوانش بینامتنی سوق می‌دهند. این فرایند به شکل‌گیری قرائت‌های متکثر اما هم‌ارز می‌انجامد.

ذکر این نکته ضروری می‌نماید که شایسته است میان دو ساحت یا مقولهٔ متفاوت **ضبط ارجح از حیث تصحیح انتقادی اشعار حافظ** که سنت مألوف مبتنی بر مباحث نسخه‌شناسانه است، با **ضبط مولد حاصل از تفسیر** که در مقالهٔ حاضر از نگرگاه نظریات نشانه‌شناسی و خواننده‌محور مورد کنکاش قرار گرفته، تفکیک قائل گردید و نتیجهٔ پژوهش پیش‌رو به منزلهٔ نفی امکان بررسی‌های نسخه‌شناختی نبوده، بلکه منظر و دیدگاه دیگری را در عرض سنت جاری مطرح می‌نماید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

نظریات نشانه-معناشناسی و کاربرد آن در ادبیات بیشتر از طریق تألیفات حمیدرضا شعیری نظیر مقالهٔ «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸) و نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی (۱۳۹۵) به فارسی‌زبانان معرفی شده است. نظریهٔ نشانه‌شناسی بینامتنی[1] مایکل ریفاتر[2] نیز در یکی دو دههٔ اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته و کسانی چون برکت و افتخاری در «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد» (۱۳۸۹) و نبی‌لو در «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما» (۱۳۹۰) به معرفی نظریه و کاربست آن در آثار ادبی فارسی پرداخته‌اند. در آثار معدودی نیز به خوانش شعر حافظ با تکیه بر این نظریه پرداخته شده که از آن جمله می‌توان به قاسم‌زاده و فخرو در «خوانش هرمنوتیکی-بینامتنی بیتی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر» (۱۳۹۳) و مرادی در مقالات «کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت پیر ما گفت... از حافظ» (۱۴۰۰) و «کاربست الگوی خوانش نشانه‌شناسانهٔ مایکل ریفاتر در تفسیر غزل اگر آن ترک شیرازی... با تمرکز بر معنای عبارت "می باقی"» (۱۴۰۲) اشاره نمود؛ اما در خصوص آن‌چه مدّنظر ما در این مقاله است، یعنی تأکید ویژه بر نادستورزبانی‌های موجود

1. intertextual semiotics
2. Michael Riffaterre

ویراستاری انگلیسی و صفحه‌آرایی نشانه

در شعر حافظ و بهره‌گیری از آن‌ها به عنوان عناصر تفسیرگر و هدایت‌گر مخاطب به خوانش بینامتنی برای کشف معنا، تاکنون پژوهش ویژه‌ای صورت نگرفته است.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. روش و هدف پژوهش

روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر خوانش کیفی متن است. داده‌ها از بررسی اختلاف قرائت‌ها در نسخه‌های مختلف دیوان حافظ به دست آمده و با رویکرد زبانی‌ـنشانه‌شناختی و با اتکا به شواهد بینامتنی در متون ادبی و دینی تحلیل شده‌اند. هدف پژوهش حاضر اخذ این نتیجه است که برخی از اختلاف قرائت‌های منجر به عباراتی نامألوف در شعر حافظ را می‌توان با رویکرد نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر و با پذیرش آن‌ها به عنوان نمونه‌هایی از نادستورزبانی، در یک خوانش بینامتنی بررسی نمود و از آن به‌عنوان محرکی برای گذر از سطح معنا به دلالت‌پردازی و تفسیر نشانه‌شناسانه بهره برد.

۳. ۲. مبانی نظری

نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی دو حوزهٔ مکمل در تحلیل متون و تولید معنا هستند. نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از رشته‌های بنیادین مطالعات زبان و متن، از نیمهٔ دوم قرن بیستم توجه گسترده‌ای به بررسی چگونگی تولید معنا از طریق نشانه‌ها داشته است. نخستین گام‌ها در این حوزه به نظریهٔ سوسور[1] دربارهٔ زبان به‌عنوان نظام نشانه‌ای، و سپس به نظریه‌های پیرس[2] در مورد نشانه‌ها و علامت‌ها برمی‌گردد. سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها و هر نشانه‌ای را متشکل از یک "دالّ" (تصویر آوایی یا معادل نوشتنی آن) و یک "مدلول" (مفهوم یا معنی) می‌دانست» (ایگلتون، ۱۴۰۳: ۱۳۳). پیرس نیز بر انواع نشانه‌ها و کارکردهای آن‌ها و سه‌گانهٔ نشانه، شیء، و تفسیرگر تأکید داشت. این بنیان‌های نظری زمینهٔ شکل‌گیری نشانه‌شناسی مدرن را فراهم کردند و راه را برای تحلیل‌های پیچیده‌تر در حوزهٔ ادبیات و متون فرهنگی هموار ساختند. تحولاتی که از دههٔ هفتاد به بعد در حوزهٔ مطالعات نشانه‌شناسی، به‌ویژه در

1. F. Saussure
2. C. S. Peirce

فرانسه رخ داد، سبب گردید تا نشانه‌شناسی بر فرایند تولید و دریافت معنا متمرکز باشد. نشانه-معناشناختی به‌عنوان علم از یک‌سو تأمین‌کنندهٔ نظریهٔ ادبی و از سوی دیگر آبشخور روش مطالعهٔ ادبی است (شعیری، ۱۳۹۸: ۴).

ترکیب دو نظریهٔ زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی امکان تحلیل متون را هم در سطح ساختار زبانی و هم در سطح معنایی فراهم می‌کند. برای مثال، واژه‌ای که از هنجارهای صرفی- نحوی فاصله دارد، می‌تواند در سطح زبان‌شناسی به‌عنوان ناهنجاری شناخته شود و در سطح نشانه‌شناسی به‌عنوان محرکی برای خلق معنا و فعال‌سازی خوانش بینامتنی عمل کند. با تلفیق نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی، فرایند خلق معنا یک فرایند زبانی و نشانه‌شناسانهٔ پیوسته خواهد بود.

در وهلهٔ بعد، باید از بینامتنیت[1] سخن گفت. بینامتنیت از کشفیات بزرگ قرن بیستم است که نگرش نوینی در زمینهٔ رابطهٔ عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و به تعامل و جاذبهٔ میان‌متنی می‌پردازد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۲) و زمانی اتفاق می‌افتد که هر متنی با تغییر و نفوذ متنی دیگر در خود شکل گیرد (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۵). ژولیا کریستوا[2] برای نخستین‌بار در سال ۱۹۶۶م. مفهوم بینامتنیت را معرفی کرد تا نشان دهد که هیچ متن ادبی به‌طور مستقل معنا تولید نمی‌کند و فهم متن وابسته به شبکه‌ای از ارجاعات به دیگر متن‌ها و دانش فرهنگی خواننده است. بینامتنیت مطالعهٔ این شبکه‌ها و تأثیر آن‌ها بر خوانش و تولید معنا را ممکن می‌سازد و به ما کمک می‌کند رابطهٔ متن با فرهنگ، سنت ادبی و دانش جمعی را درک کنیم. نظریات کریستوا را وارث و تحت تأثیر اندیشه‌های زبان‌شناس روس، میخائیل باختین[3] و بحث گفتگومندی[4] و چندآوایی[5] او می‌دانند. باختین، بدون این‌که هیچ‌گاه از واژهٔ بینامتنیت استفاده کرده باشد، در نظریهٔ گفتگومندی خود متن را مجموعه‌ای از صداها و

1. intertextuality
2. J. Kristeva
3 . M. Bakhtin
4 . the dialogic principle
5 . polyphony

گفتمان‌های متعامل می‌بیند که در تعامل با دیگر متن‌ها و بافت‌های اجتماعی شکل می‌گیرد و معنای آن تنها از طریق این تعامل‌ها تحقق می‌یابد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۶۹).

بینامنیت از همان آغاز دارای دو جریان و محور متمایز پژوهشی گردید؛ نخست جریانی که بیشتر به بینامتنیت تولید متمایل بود و دوم جریانی که بیشتر به بینامتنیت خوانش تمایل و گرایش داشت. جریان نخست را کریستوا و جریان دوم را بارت[1] نمایندگی می‌کردند (همان: ۲۳۴). یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای بارت، بیامتنیت خوانشی و دریافتی است که در شکل‌گیری و توسعهٔ برخی آرای وی همچون خوانش و مرگ مؤلف تأثیرگذار بود. مسیر و جریان نوینی که او گشود توسط دیگران از جمله نشانه‌شناس امریکایی-فرانسوی، مایکل ریفاتر، ادامه یافت. ریفاتر که نظریات خود را در آثار گوناگونی از جمله کتاب نشانه‌شناسی شعر (1978) و مقالات «نشانه‌شناسی بینامتنی: مفسر» (1979) و «توهم ارجاعی» (1982) مطرح کرده است، با تأکید بر شکل‌گیری معنا در فعل خواندن، توانست با استفاده از دو آبشخور نشانه‌شناسی اروپایی و آمریکایی موضوع بینامتنیت را از مباحث صرفاً نظری به حوزهٔ کاربردی و نقد گسترش دهد. رویکرد ریفاتر بیش از دیگر محققان برجستهٔ بینامتنیت بر بلاغت ادبی و به‌ویژه شعریّت بنا شده است. از دیدگاه او، فهمِ معنای شعر مستلزم تلاش خواننده برای رمزگشایی از شبکه‌ای درهم‌تنیده از نشانه‌هایی است که جایگزین مصداق‌ها و مدلول‌های مورد نظر شاعر شده‌اند (پاینده، ۱۴۰۱: ۱۸). ریفاتر به خواننده به‌منزلهٔ عاملی بسیار مهم در فرایند خوانش نقادانهٔ متن توجه می‌کند و ازهمین‌روست که برخی بینامتنیتِ خوانشی او را به سبب قرابت بوطیقای آن به نظریه‌های دریافت و خواننده‌محور "**بینامتنیت دریافت**" نیز نامیده‌اند (Gignoux, 2005 : 2).

ریفاتر با تفکیک دو نوع خوانش محاکاتی/ارجاعی و نشانه‌ای/بینامتنی، بر ضرورت استفاده از نوع دوم خوانش برای متون شعری تأکید ورزیده و انتقال یک نشانه از سطح محاکاتی کلام به سطح عالی‌تر دلالت را "نشانه‌پردازی" می‌نامد (پاینده، ۱۴۰۱: ۲۰). وی با وام‌گیری اصطلاح "تفسیرگر" از نظریات استاد خود، پیرس، و بسط‌دادن مفهوم آن

1. R. Barthes

تفسیرگر را نشانه‌ای می‌داند که رابطهٔ میان یک نشانه و نشانهٔ دیگر را توضیح داده و این‌گونه بر ارتباط بینانشانه‌ای و بینامتنی تأکید می‌ورزد (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۹). ریفاتر برای اختلال‌های نشانه‌ای که از هنجارهای زبانی یا انتظارات بافتی فاصله دارند و خواننده را برای تفسیر خود به‌ناچار از سطح خوانش محاکاتی به سطح بالاتر خوانش سوق می‌دهند، اصطلاح "نادستورزبانی" را به کار می‌برد. نادستورزبانی‌ها شامل واژگان یا ترکیب‌هایی هستند که از قواعد معمول زبان فاصله می‌گیرند و با ایجاد متنی گنگ، نامفهوم و در یک کلام غیرمحاکاتی، خواننده را به فعالیت شناختی و تفسیرگری هدایت می‌کنند. این اختلال‌ها به‌عنوان محرک‌ها و ابزارهای زبانی و نشانه‌شناسانه عمل می‌کنند و خواننده را با سوق‌دادن به خوانش نشانه‌ای، به جستجوی شبکه‌های بینامتنی و خلق نشانهٔ تفسیری وادار می‌سازند و با بازخوانی متن بر اساس ساختارهای نشانهٔ زیربنایی آن، تناقضشان برطرف می‌شود (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۶). برای مثال، یک واژه با صرف غیرمعمول ممکن است خواننده را مجبور کند به قواعد صرفی و نمونه‌های مشابه در متون دیگر رجوع کند تا معنا را بازسازی کند، که این همان فعال‌سازی خوانش بینامتنی است. رابطهٔ متن و بینامتن، و نیز دستورزبان و نادستورزبان نزد ریفاتر چنان درهم‌تنیده است که جدایی‌ناپذیر می‌نمایند. او برای شناخت یک نادستورزبانی به خوانش متن‌های دیگر (بینامتنی) روی می‌آورد. فقط در چنین خوانشی است که خواننده-منتقد درمی‌یابد که عنصری که در سطح نخستین به صورت نادستورزبان تجلی یافته، در سطح دوم خوانش به صورت دستور زبان خودنمایی کرده است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴۴ - ۲۴۵).

۴. یافته‌ها

شعر حافظ از منظر زبان‌شناختی متنی است که در لایه‌های مختلف واجی، صرفی، نحوی و واژگانی قابلیت بالایی برای تولید معنا دارد. بخشی از این چندمعنایی به ساختارهای بلاغی و نحوی شعر حافظ بازمی‌گردد؛ اما لایه‌ای دیگر از این قابلیت نه در ساخت زبان طبیعی، بلکه در بیرون از متنِ تثبیت‌شده و در تاریخ نظام نوشتاری متن و تحول رسم‌الخط فارسی

شکل گرفته است. این تفاوت‌ها که خانلری بخشی از آن‌ها را ناشی از دگرگونی‌های رسم‌الخط و بخشی دیگر را معلول نامأنوس‌بودن برخی واژگان یا اصطلاحات برای کاتبان و جایگزینی واژه‌های مهجور با معادل‌های مألوف‌تر دانسته (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۱۲۲) در عمل بر مسیر خوانش تأثیر گذاشته و امکان قرائت‌های چندگانه را پدید آورده‌اند. این نقاط اختلاف را از منظر نشانه‌شناسی متن می‌توان در شمار سادگی‌های زبانیِ به‌ظاهر "نابهنجار" یا همان نادستورزبانی‌هایی دانست که جریان خوانش را متوقف کرده و خواننده را ناگزیر از فعال کردن سازوکار تأویل می‌کنند. از همین‌جاست که فاصلهٔ یک حرف، شکل یک واژه یا ضبطی که در نسخه‌ای کهن آمده و در دیگری حذف شده است، به نشانه‌ای محرک تبدیل می‌شود؛ نشانه‌ای که خواننده را وادار می‌کند برای پرکردن خلأ معنایی به شبکه‌ای گسترده‌تر از نشانه‌ها رجوع کند.

در اینجا نشانه‌شناسی بینامتنی و بینامتنیتِ خوانشی معنا پیدا می‌کند: مراجعه به دیگر نسخه‌های خطی، بررسی ضبط‌های متنی در سده‌های مختلف، و حتی رجوع به کاربردهای مشابه یک واژه در متون ادبی هم‌دوره یا پیش از حافظ که نه صرفاً روش نسخه‌شناختی، بلکه صورت عملی همان فرایند بینامتنی است که ریفاتر آن را بخشی از بازآفرینی معنا توسط خواننده می‌داند. خواننده با مقایسهٔ نسخه‌ها و شاهدگیری از متون موازی، ساخت معنایی واژهٔ مورد اختلاف را بازمی‌سازد؛ به بیان نشانه‌شناسانه معنا در شبکه‌ای از نشانه‌ها شکل می‌گیرد، نه در یک ضبط منفرد. بدین‌ترتیب، اختلاف قرائت‌های موجود در دیوان حافظ را می‌توان به‌عنوان گلوگاه‌های تحلیل زبان‌شناختی در نظر گرفت؛ نقاطی که نشان می‌دهند چگونه یک تفاوت کوچک در سطح نوشتاری واژه، می‌تواند مسیرهای متفاوتی از تفسیر را فعال کند.

در ادامه با اتکا به این رویکرد، دو مورد از اختلاف‌های کتابتی- قرائتی مشهور در یکی از غزل‌های حافظ بررسی خواهد شد تا روشن شود چگونه دگرریخت‌های نوشتاری به‌منزلهٔ محرک‌های نشانه‌ای، سازوکار بینامتنی خوانش را فعال کرده و به چندمعنایی ساخت‌یافتهٔ شعر حافظ دامن می‌زنند. غزلی با مطلع:

دل می‌رود ز دستم، صاحب‌دلان خدا را/ دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا/

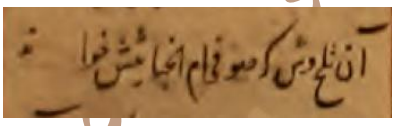
در این غزل با دو واژهٔ غریب و نامألوف مواجهیم که همین نامأنوسی و غرابت تبدیل به محل به دوتا از مشهورترین اختلاف قرائت‌های دیوان حافظ شده است.

۴. ۱. آن تلخوش...

آن تلخوش که صوفی امّ‌الخبائثش خواند اَشهی لنا و اَحلی من قُبلة العذارا

(حافظ، ۱۳۹۶: ۲)

به گواهی دفتر دگرسانی‌ها، این غزل را ۳۸ نسخه از ۵۰ نسخهٔ خطی قرن نهمی مورد استفاده نیساری روایت کرده‌اند که در سه نسخه به جای **آن تلخوش**، **بنت‌العنب** (در یک نسخه نیز "ماءالعنب" و در نسخه‌ای دیگر "آن تلخ‌می") ضبط شده است (نک. نیساری، ۱۳۸۵: ۱۰۰). علاوه بر نسخ مورد استفادهٔ نیساری، در نسخهٔ کتابت‌شده به ۸۰۱ ق. نیز متن مصراع با ضبط مشهور موافق است (حافظ، ۱۴۰۱: ۵).



تصویر ۱. ضبط "تلخ‌وش" در نسخهٔ مورخ ۸۰۱ ق.

از میان مصححان معاصر تنها خانلری (۱۳۷۵: ۲۶) و جلالی‌نایینی- نورانی‌وصال (۱۳۷۲: ۶۴) بیت را به صورت «بنت‌العنب که زاهد ام‌الخبائثش خواند ...» ضبط نموده‌اند. خانلری در توجیه ضبط انتخابی خود آورده است: «ترکیب "تلخ‌وش" غریب است، زیراکه پسوند "وش" برای همانندی دیدنی‌هاست نه چشیدنی‌ها، و من مورد مشابه این ترکیب را جای دیگر ندیده‌ام» (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۱۶۰).

این اظهارنظر خانلری از همان نخستین سال انتشار دیوان مصحح وی در ۱۳۶۲ش، قاطبهٔ حافظ‌پژوهان را به موضع‌گیری نسبت به خود واداشت (ازجمله زریاب خویی، ۱۳۹۵: ۱۰۳؛ اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۷۴؛ هروی، ۱۳۶۳: ۲۰۰؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۳۶۵). برخی نیز چون شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۷: ۳۵-۳۶) و راستگو (۱۳۹۵: ۲۰۱) اصل هر دو ضبط

(بنت‌العنب و تلخ‌وش) را متعلق به حافظ دانسته و آن را مصداق یکی از دست‌کاری‌های هنری وی در اشعار خود دانسته‌اند.

ایراد و اشکال دکتر خانلری مورد توجه دیگر حافظ‌پژوهان نیز واقع گردیده است. نگارندهٔ حافظ‌نامه بدون اشاره‌ای به ضبط متفاوت خانلری، غرابت پسوند "وش" برای بیان طعم "تلخ" را از نظر دور نداشته است (خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۱۳۰). وی البته در جایی دیگر برای توجیه این غرابت به صنعت حس‌آمیزی متوسل شده و آن را بی‌اشکال دانسته است (همان: ۱۴۳۲).

نویسندهٔ شرح شوق نیز با آنکه خود ضبط خانلری را برگزیده، بیتی از مولانا (ای جان شیرین تلخ‌وش، بر عاشقان هجرکش / در فرقت آن شاه خوش، بی‌کبر با صد کبریا) را به‌عنوان شاهدی برای کاربرد این لفظ در متون دیگر مورد اشاره قرار داده است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۷۹۴-۷۹۵).

شفیعی کدکنی نیز با ذکر شواهدی میدانی از کاربرد پسوند وش برای توصیف طعم در لهجهٔ زادگاه خود، کدکن، در ردّ اشکال خانلری کوشیده است (۱۳۹۷: ۳۶).

هروی پس از ایراد زیبایی‌شناسی که از ضبط خانلری گرفته، در پاسخ به سخن او دربارهٔ غریب‌بودن پسوند "وش" برای تلخ، این توجیه غریب‌تر را آورده است: «لفظی که در این ترکیب از مرزِ معنی خود تجاوز کرده پسوند "وش" نیست، بلکه صفت تلخ است که چشیدنی است و معنای دیدنی افاده کرده و در این معنی با "وش" ترکیب شده است؛ و چه بسیار چشیدنی‌های دیگر هم شاید به مناسبت حالت انعکاسی که در چهره ایجاد می‌کنند، معنای دیدنی می‌گیرند، چنان‌که گفته می‌شود: فلانی چهرهٔ تلخی دارد یا ترش‌رو است» (۱۳۶۳: ۲۰۰).

توجیه دیگری بر استفاده غریب‌گونهٔ حافظ از این پسوند را زرین‌کوب نوشته است که آن را تصویری بدیع و متضمّن تصور رنگ تلخ در ذهن شاعر دانسته است (۱۳۷۴: ۳۶۵).

توجیهاتی که علی‌رغم کوشش بسیار هنوز نتوانسته‌اند برای اِشکال خانلری پاسخی که قاطع دعوا باشد، ارائه دهند. اشکالی که حتی در یادداشت‌های علامه دهخدا نیز می‌توان ردّی از آن یافت (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۱۸۹/۱۵).

همایون‌فرخ در دیوان حافظی که مدعی است بر اساس نسخهٔ خطی مورخ ۸۰۵ ق تدوین نموده، عبارت آغازین بیت مورد بحث را به گونه‌ای کاملاً متفاوت با تمامی دیوان‌های دیگر و حتی متفاوت با تمامی پنجاه نسخهٔ اساس نیساری در دفتر دگرسانی‌ها به شکلی دیگر ثبت کرده است: «آن تلخ خوش که صوفی ام‌الخبائثش خواند...» (همایون‌فرخ، ۱۳۷۱: ۱۱) و در مقدمهٔ دیوان شاعر ساحر چنین اظهار نظر نموده است:

> «اما دربارهٔ ترکیب تلخ‌وش که استاد دکتر خانلری آن را صحیح ندانسته‌اند، به استحضار می‌رساند که "تلخ‌وش" ترکیب صحیحی است زیرا "وش" تنها پساوند نیست، بلکه به صورت واژهٔ مستقل و مجرد به معنی خوب و خوش و سره و بی‌غش هم کاربرد دارد. سنایی غزنوی هم آن را به معنی خوش به کار برده است: باد گرچه خوش آمد و دلکش / بر حدث بگذرد نباشد وش. بنابراین تلخ‌وش به معنی آن تلخ سره و پاک و بی‌غش و خَش (خوش) جای ایراد و اشکال ندارد و اما اصولاً در شعر حافظ تلخ‌وش نیست و این ترکیب تحریف تلخِ‌خوش است و حافظ در بیت دیگرش نیز شراب را تلخ خوش به کار برده است: بادهٔ گلرنگ تیز تلخ خوش‌خوار سبک» (همان: هشتاد و چهار).

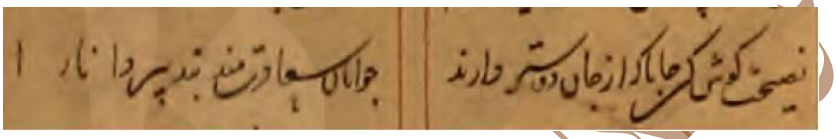
این قرائت شاذ توسط سیدمحمد راستگو مورد توجه جدی قرار گرفته است:

> «تلخ‌وش ترکیبی تشبیهی و فراهم‌آمده از "تلخ" و پسوند "وش" نیست تا به چنین نگر و نظرهایی نیاز باشد؛ بل‌که دور نیست دگرگون‌شدهٔ "تلخِ خوش" یا "تلخ‌خوش" باشد که به شیوهٔ پیشینیان، پیوسته و سرِهم نوشته شده و با ننوشتن یکی از دو "خ" به گونهٔ "تلخوش" درآمده است. و این شیوهٔ نوشتار یعنی دو واژهٔ پیاپیِ هم‌پاغاز را که حرف پایانی واژهٔ نخست با حرف آغازین واژهٔ دوم یگانه یا هم‌آوا (قریب‌المخرج) است، پیوسته نوشتن، و دو حرف پایانی و آغازی یگانه را چون حروف مشدّد انگاشتن و تنها یکی از آن‌ها را نوشتن، میان نسخه‌نویسان گذشته به گونهٔ شیوه‌ای رسم‌الخط و نگارش روایی داشته» (۱۳۹۵: ۲۷۱-۲۷۰).

ویراستاری انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

برای تقویتِ این حدسِ رسم‌الخطی برای مثال در نسخهٔ خطی مورخ ۸۰۱ق. نیز مشاهده می‌کنیم که عبارت "دوست‌تر" در مصراع «نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند» به همین سیاق حذف یکی از حروف مشترک واژه‌های هم‌پاغاز، به صورت «نصیحت گوش کن جانا که از جان دوستر دارند» کتابت شده است (نک. حافظ، ۱۴۰۱: ۵).

تصویر ۲. ضبط "دوستر" به‌جای دوست‌تر در نسخهٔ مورخ ۸۰۱ ق.



ردپای چنین قاعده‌ای در رسم‌الخط فارسی را در فرهنگ جهانگیری (متعلق به اوایل سدهٔ یازدهم هجری) نیز می‌توان جستجو کرد: «هرگاه دو کلمه را با هم ارتباط دهند و حرف آخر کلمهٔ اول و حرف اول کلمهٔ آخر از یک جنس باشد، یا آن حروف را با هم قرب مخرج باشد، حرف آخر کلمهٔ اول را حذف کنند یا ادغام نمایند. علامت حذف آن است که آن کلمه مخفف باشد، و ادغام آن‌که مشدّد بود» (انجو شیرازی، ۱۳۵۱: ۵۳).

شاید یکی از معروف‌ترین و متداول‌ترین واژه‌های مستعمل امروزی که به همین سیاق ساخته شده، **قندان** است که علی‌القاعده باید محصول حذف یکی از دال‌های پیاپی در **قنددان** باشد. هم‌چنین اصطلاح ریاضی "یکان" که از حذف یکی از دو واج قریب‌المخرج ک/گ در "یک‌گان" (به سیاق دوگان، سه‌گان و...) ساخته شده‌است. اگر با قیاس مثال‌های یادشده به سراغ عبارت محل بحث خود برویم، شاید نیازی نباشد که همچون راستگو این گمانه را مطرح نماییم که کاتبان نخستین این عبارت را "تلخوش" نوشته ولی "تلخِ خوش" یا "تلخ‌خوش" می‌خوانده‌اند؛ چراکه به گواه نویسندهٔ فرهنگ جهانگیری می‌توان این‌گونه نیز فرض نمود که در این عبارت یکی از حروف مشترک "خ" (هم در نوشتار و هم در خوانش) طبق قاعده حذف شده و عبارت حاصله به همان صورت نوشتاری خود "تَلخوش" خوانده می‌شده و از آن استفادهٔ معنی "تلخ‌خوش" می‌گردیده است. هم‌چنان‌که به‌عنوان مثال امروزه از تلفظ قَندان افادهٔ معنی قنددان می‌کنیم. حتی می‌توان

گامی نیز فراتر نهاد و با توجه به شکل متفاوت قرائت واژهٔ "خوش" در ازمنهٔ قدیم‌تر (خوَش / خَش) قرائت صحیح آن را "تَلخوَش" فرض نمود. مراد سخن آن‌که شاید برخلاف تصور و حدس راستگو که تلخ‌خوش «نخست به همان شیوهٔ کتابت، به تلخُوش (با ضم خ) تغییر چهره داده، و بعدها با منسوخ‌شدن آن شیوهٔ کتابت به غلط تلخوش (با فتح واو) تلفظ شده و همین تلفظ غلط رواج پیدا کرده»، از همان آغاز ادغام توأمان کتابت و قرائت به صورت "تلخوَش" خوانده می‌شده و شاید به همین دلیل نیز هم‌زمان استفادهٔ دو معنای تلخ‌خوش و تلخ‌وش می‌کرده است.

در مقام جمع‌بندی می‌توان گفت که در قرائت نخست و مشهور "تلخ‌وش" تصویرسازی مبتنی بر تشبیه است: شراب "تلخ‌مانند" است، یعنی طعمی شبیه تلخی دارد. بار معنایی بیشتر بر وجه "تلخیِ ظاهری" تأکید می‌کند و از حیث زبان رنگی از غرابت دارد که می‌تواند در ذهن خواننده اثرگذار باشد؛ اما در قرائت دیگر "تلخ‌خوش" یک ترکیب متناقض‌نماست؛ جمع تلخی و خوشی در یک واحد زبانی، هم‌زمانی لذت و رنج را بازمی‌تاباند. این تعبیر بار معنایی غنی‌تری دارد و به سنت دیرینهٔ زبان فارسی در کنارهم‌آوردن اضداد نزدیک‌تر است. هم‌چنین با مضمون بیت که شراب را علی‌رغم نکوهش صوفیان، شیرین‌تر از بوسهٔ دخترکان جوان معرفی می‌کند، هماهنگ‌تر است.

۴. ۲. کشتی‌نشستگانیم ...

کشتی‌نشستگانیم، ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را

(حافظ، ۱۳۹۶: ۲)

علی‌رغم شهرت این اختلاف، اجماعی نسبی میان مصححان و تدوین‌گران دیوان حافظ بر سر آن به دست آمده و عملاً به‌جز قدسی (۱۳۸۷: ۷۰)، خرمشاهی-جاوید (۱۳۹۶: ۲)، شاملو (۱۳۹۲: ۲)، معین (۱۳۹۹: ۲۹) و البته سودی (۱۳۶۶: ۴۱)، همگی قرائت "کشتی‌شکستگانیم" را ترجیح داده‌اند. سودی به‌عنوان یکی از پیشگامان در برگزیدن قرائت

"کشتی‌نشستگان" آن را «طایفه‌ای که کشتی‌شان در دریا نشسته، یعنی حرکت نمی‌کند» معنا کرده است (همان‌جا).

به لحاظ بررسی نسخه‌شناسی در میان نسخ خطی قرن نهمی از اشعار حافظ، تنها یکی از نسخه‌های متعلق به کتابخانهٔ ملی پاریس (کتابت‌شده در ۸۸۹ق) قرائت "کشتی‌نشستگانیم" را ثبت کرده است و اکثر نسخه‌های خطی حاوی این قرائت، از قرن دهم به بعد کتابت گردیده‌اند، از جمله نسخه‌ای متعلق به نیمه دوم سدهٔ دهم که محل رجوع مسعود فرزاد در جامع نسخ حافظ بوده است (نک. فرزاد، ۱۳۴۷: ۴). همچنین در نسخه‌ای خطی مکتوب به تاریخ ۹۲۶ق (۸۹۹ش) محفوظ در دانشگاه پرینتسون امریکا "کشتی‌نشستهاییم" ضبط شده است. البته تدوین‌گر دیوان شاعر ساحر نیز در نسخه‌ای که مدعی است به ۸۰۵ق تعلق دارد، "کشتی‌نشسته‌هائیم" خوانده (همایون‌فرخ، ۱۳۷۱: ۱۱) ولی ظاهراً اصالت تاریخ کتابت این نسخه به تأیید اهل فن نرسیده است (نک. راستگو، ۱۳۹۵: ۲۹۱).

تصویر ۳. ضبط "کشتی‌نشستهاییم" در نسخهٔ مورخ ۹۲۶ق

یکی از سرشناس‌ترین حامیان قرائت "کشتی‌نشستگان" هاشم جاوید است که ضمن اشاره به اینکه «دریانوردان و کشتی‌نشینان همیشه وزش باد موافق دائمی را از بخت بلند می‌دانسته و آن را به دعا آرزو می‌کرده‌اند تا به سلامت به ساحل مقصود برسند» (۱۳۹۸: ۱۵۱)، و نیز اینکه «در کشتیِ شکسته که دکل‌ها افتاده و بادبان‌ها گسسته، باد رهاننده نیست، کُشنده

ویرایش انتقادی صفحه‌آرایی نشده

هم هست» (همان: ۱۵۲) بیت را با اشاره به آیه ۲۲ سورهٔ یونس (هوالذی یسیرکم فی البر والبحر حتی إذا کنتم فی الفلک و جرین بهم بریح طیبه و فرحوا بها ... اوست که شما را در خشکی و دریا می‌گرداند تا آن‌گاه که در کشتی باشید و بادی خوش کشتی را براند و شادمان شوید) و بیان «ساختن ترکیب "کشتی‌نشستگان" از جمله «اذا کنتم فی الفلک» و آوردن "باد شرطه" یعنی باد موافق، به جای "ریح طیبه" که باد خوش است و گرداندن "جرین" به برخیز» از مصادیق تأثیرپذیری خواجهٔ رندان از قرآن دانسته است (همان: ۱۵۳).

از دیگر قائلین این قرائت الهی قمشه‌ای است که ضمن ردّ توجیهات هواداران قرائت دیگر، بیت شعری را نیز به‌عنوان شاهد مدعای خود فراخوانده است: «شاعری به نام خواجه بختیار کاکی (به نقل از حواشی نسخهٔ فریدون میرزا) پیش از حافظ گفته است: (کشتی‌نشسته‌ایم، نه بر تخته‌پاره‌ایم / ای باد شرطه بهر چه استاده‌ای؟ بیا!) و این بیت تردید نمی‌گذارد که باد شرطه برای کشتی شکسته و آن‌کس که بر تخته‌پاره‌ای نشسته است، سود ندارد؛ اما می‌تواند کشتی‌نشستگان را به دیدار یار آشنا برساند» (۱۳۹۶: ۱۱).

خرمشاهی که در تصحیح مشترک دیوان حافظ با هاشم جاوید (۱۳۸۷) و تحت تأثیر دیدگاه وی قرائت "کشتی‌نشستگانیم" را (آن هم برخلاف تمامی مراجع کتاب و با زیرپانهادن اصول قرائت‌گزینی خویش) برگزیده است، خود پیش از این هم در ذهن و زبان حافظ (۱۳۶۱) و هم در حافظ‌نامه (۱۳۶۷) از قرائت دیگر پشتیبانی کرده و ایراد قرائت "نشستگان" را در بی‌تصویری و بی‌تحرکی آن دانسته بود که «با این روایت شعر از "شعریت" می‌افتد» (خرمشاهی، ۱۳۹۹: ۱۴۶-۱۴۷).

مسعود فرزاد نیز که اصولاً عبارت "کشتی‌نشستگان" را از لحاظ ادبی نافصیح و از نظر دستور زبان فارسی مغلوط می‌داند، پس از مقایسهٔ ساختار بیت با مصراع نخست بیت مطلع که از دو نیمهٔ بیان **گرفتاری** (دل می‌رود ز دستم) و **استمدادطلبی** (صاحب‌دلان خدا را) تشکیل شده، این اِشکال را مطرح می‌کند که قرائت **کشتی‌نشستگان** «حاکی از هیچ‌گونه گرفتاری و احتیاج به کمک نیست» (فرزاد، ۱۳۴۹: ۹).

نویسندهٔ مهر حافظ نیز با ذکر مثال‌هایی از حافظ و دیگر متون فارسی که در آن‌ها واژهٔ "شکسته" به معنای "پیر و افسرده و فرسوده" به کار رفته، نتیجه گرفته است که صفت مرکّب "**کشتی‌شکسته**" به‌معنای سرنشین کشتی کهنه و فرسوده است ومعنایی است کاملاً متناسب با سایر ارکان و اجزای جمله‌های دو مصراع (خجندی‌مقدم، ۱۴۰۱: ۵۲-۵۳). آخرین دیدگاهی که نقل خواهیم نمود، نگاه حمیدیان در شرح شوق است که هر دو قرائت را برخوردار درجاتی از صحت دانسته است:

«کشتی‌شکستگان- کشتی‌نشستگان: هر دو، هریک به اعتباری موجه است، و تفاوت در تصویر است: اوّلی نشان‌دهندهٔ آن است که طالبان دیدار، رهسپار دریا (ی عشق) شده‌اند و در میان راه شاید از آن روی که تمهیدات سفر را به درستی صورت نداده و لاجرم گرفتار طوفان خوف و خطرهای طریق شده‌اند، کشتی‌شان درهم شکسته و مذبوحانه به تخته‌پاره‌های آن چنگ زده‌اند. دومی عده‌ای را در آغاز راه تصویر می‌کند که در کشتی نشسته و منتظر وزش باد موافق برای حرکت‌اند. ضبط اول طبعاً تأکید و مبالغه‌ای در درماندگی دارد، اما هر دو در یک چیز مشترکند و آن مدد و جذبه و کششی است از جانب یار یا عوالم مغیباتِ مربوط به او، که نماد "باد شرطه" بیانگر آن است. فرق در این است که آیا پس از گرفتاری به آن عامل مددکار متوسل شده باشند یا از همان آغاز طریق و سلوک آن را لحاظ کرده باشند (۱۳۹۲: ۷۸۵).

در مقام جمع‌بندی می‌توان گفت در قرائت "**کشتی‌شکستگانیم**" عاشقان یا سالکان در مقام کشتی‌شکستگانی تصویر شده‌اند که پس از طوفان و شکستگی کشتی بر تخته‌پاره‌های امید خود مانده و تمام چشم‌شان به "باد شرطه" است تا شاید از مرگ و غرقاب نجات یابند. این خوانش از بار استعاری و عاطفی شدیدی برخوردار است؛ حالت استیصال، عجز و ناتوانی، و در عین حال امید به نیروی غیبی در یک قاب فشرده جمع شده است. حافظ بارها وضعیت عاشق را به درماندگی و اضطرار تشبیه کرده است و این تصویر همسو با سایر مضامین دیوان است. استفاده از اغراق، کنایه و تصویرسازی دراماتیک باعث می‌شود بیت به‌یادماندنی و پرطنین باشد. "**کشتی‌شکستگی**" استعاره‌ای قدرتمند از فناپذیری انسان در برابر طوفان عشق و سرنوشت است.

در قرائت "**کشتی‌نشستگانیم**" عاشقان در کشتی‌ای سالم اما متوقف تصویر می‌شوند که حرکت‌شان تنها با وزیدن باد شرطه آغاز خواهد شد. این تصویرکه بیشتر بر انتظار، تعلیق و چشم‌داشتِ یاری از بیرون دلالت دارد تا بر درماندگی مطلق، تصویری واقع‌گراتر و آرام‌تر است. با زندگی دریانوردان و سنت بادهای موسمی تناسب دارد، و پیوند آشکاری نیز با آیات قرآنی دارد (یونس/۲۲: «جرین بهم بریح طیبه»). هم‌چنین با تجربهٔ تاریخی ایرانیان از سفرهای دریایی قابل‌فهم است؛ عنصر "انتظار" در این قرائت پررنگ است، نوعی تعلیق معنایی ایجاد می‌کند که جذابیت خاصی دارد هرچند از شدت درام و فاجعه‌آمیزی قرائت دیگر بی‌بهره است. به عبارت دیگر، قرائت "**شکستگان**" بار حسی و عاطفی بیشتر، شدت، و اضطراب را منتقل می‌کند و در مقابل قرائت "**نشستگان**" نیز بُعد تاریخی، قرآنی و واقع‌گرایانه دارد و بر تعلیق و امید تأکید می‌کند.

۴. ۳. تحلیل نشانه‌شناسانه-بینامتنی نادستورزبانی تلخوش

پدیدهٔ اختلاف قرائت در واژه‌هایی مانند **تلخوش** (با صورت‌های متنوعی همچون تلخ‌خوش، تلخوش، یا ضبط‌های فشرده و گسستهٔ دیگر) از نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد کوچک‌ترین تفاوت در سطح نوشتاری چگونه می‌تواند سازوکاری پیچیده از تولید معنا را در شعر حافظ فعال کند. این دگرخوانی‌ها تنها تفاوتی نسخه‌شناختی یا محصول شیوه‌های مختلف کتابت نیستند؛ بلکه در سطحی عمیق‌تر نوعی گسست نشانه‌ای ایجاد می‌کنند که از منظر نظریهٔ ریفاتر مصداق روشن "نادستورزبانی" است. نادستورزبانی لحظه‌ای است که متن با فاصله‌گرفتن از هنجارهای تثبیت‌شدهٔ زبانی، خواننده را در برابر نشانه‌ای قرار می‌دهد که معنایش نه از فوریت واژگانی، بلکه از فرایندهای تفسیری برون‌متنی حاصل می‌شود. "**تلخوش**" دقیقاً چنین کارکردی دارد: واژه‌ای غریب و نامأنوس به لحاظ کاربرد ظاهراً نابه‌جای یک نشانه (پسوند شباهت **وش** برای **تلخ**) که خواننده را ناگزیر می‌سازد نظامی از ارجاعات و متون دیگر را برای پر کردن خلأ معنایی فراخوانی کند.

ویرایش اساسی و صفحه‌آرایی نشاه

از منظر نشانه‌شناسی ادبی این نقطه از متن را می‌توان حوزهٔ آغازین کارکرد بینامتنی نشانه دانست، جایی‌که واژه به دلیل ابهام ساختی یا ناآشنایی برآمده از تاریخ نگارش، خود را به‌عنوان "نادستورزبانی" عرضه می‌کند و معنای خود را از شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌گیرد. به تعبیر ریفاتر «این بازی کلمات در یک گفتمان شعری... بیش از هرچیز همچون نادستورزبان دریافت می‌شود تا هنگامی که خواننده دریابد که یک متن دیگری وجود دارد که در آن کلمه دستورزبانی است» (Riffaterre, 1978: 108). واژه‌ای که در نگاه نخست فقط یک صفت است برای شراب، ناگهان به گره‌گاهی زبانی بدل می‌شود؛ گره‌گاهی که نه‌تنها در سطح معنای قاموسی، بلکه در سطح ساخت‌واژی، رسم‌الخطی، نحوی، و حتی موسیقی زبان پیام‌هایی متعارض یا معلق تولید می‌کند.

غرابتِ "**تلخوش**" نخست از ساخت آن آغاز می‌شود. پیوستن پسوند "وش" به "تلخ" با هنجارهای معمول واژه‌سازی فارسی سازگار نیست یا دست‌کم کم‌سابقه است. این بی‌هنجاری واکنش طبیعی خواننده را از دریافتِ بی‌میانجیِ معنا به پرسش از ساخت زبان منتقل می‌کند. همین پرسش‌انگیزی خود آغاز نادستورزبانی است: واحد زبانی‌ای که معنا نمی‌دهد، بلکه معنا را به تعلیق می‌برد. اما کار در همین‌جا تمام نمی‌شود؛ زیرا خواننده برای رفع این تعلیق ناخواسته وارد مسیرهایی می‌شود که تماماً بینامتنی هستند. مسیرهایی چون مراجعه به دیوان شمس که نمونهٔ مستقلی از "تلخوش" در آن وجود دارد و نشان می‌دهد این ترکیب در سنت صوفیانه بی‌سابقه نیست؛ یا رجوع به فرهنگ‌ها و قواعد کتابت کهن که توضیح می‌دهد چگونه "**تلخ‌خوش**" می‌توانسته در اثر حذف یکی از دو "خ" به صورت "**تلخوش**" درآید. مراجعه به نسخه‌های خطی متعدد، بررسی ضبط‌های مختلف در متون ادوار گوناگون، و حتی سنجش حضور یا غیاب این شکل‌های واژگانی در زبان فارسی متقدم در این چارچوب صرفاً فعالیتی ذیل نسخه‌پژوهی نیست، بلکه بخشی از منطق درونی خوانش است. خواننده به‌محض مواجهه با نشانه‌ای که معنا را تعلیق می‌کند، بلافاصله ناگزیر می‌شود از افق دانشی خود کمک بگیرد و متن را در زمینه‌ای گسترده‌تر بازخوانی کند. این همان فرایندی است که دیدگاه‌های خواننده‌محور آن را **پُرکردن خلأها** یا **جاهای**

خالی متن می‌نامند: معنا تنها زمانی ساخته می‌شود که خواننده با بهره‌گیری از منابع بیرونی جایگزینی برای معنای تعلیق‌شده ایجاد کند. **تلخوش** در حکم چنین خلأیی عمل می‌کند، خلأیی که نه ضعف متن، بلکه موتور محرک چندمعنایی آن است.

با فعال‌شدن این شبکه بینامتن‌ها، ضبط‌های متفاوت **تلخوش** هر یک مسیر معنابخشی مستقلی را پیش می‌نهند؛ اما مهم‌تر از اختلافِ معنایی حاصل از این مسیرها نحوهٔ عمل‌کردن آنها به‌عنوان نشانه است. هر شکل از ضبط، خواننده را به‌سوی متنی متفاوت سوق می‌دهد، و خواننده در این فرایند ناخودآگاه در حال بازتعریف ارتباط میان نشانه و دالّ‌های پیرامونی آن است. این سازوکار دقیقاً همان چیزی است که در نشانه‌شناسی ادبی از آن با عنوان "جابه‌جایی مدلولی" یاد می‌شود: انتقال معنا از سطح مستقیم واژه به سطحی که از طریق ارجاعات بیرونی حاصل می‌شود. واژه‌ای چون "تلخوش" به‌جای آنکه تنها یک مدلول داشته باشد، در شبکه‌ای از مدلول‌های ممکن معلق می‌ماند و همین تعلیق به تولید معنای ادبی می‌انجامد. از این منظر "تلخوش" خود یک نشانهٔ سیّال است: نشانه‌ای که مخاطب برای تفسیرش مجبور است بین متون مختلف جابه‌جا شود، و هر متن بخشی از معنای آن را روشن می‌کند، اما هیچ‌کدام معنای نهایی را تثبیت نمی‌کنند.

این وضعیت دقیقاً همان لحظه‌ای است که سه‌گانهٔ نشانه‌شناختی فعال می‌شود: صورت نوشتاری یا آوایی واژه (نشانه) ناپایدار است؛ ارجاع آن به شیء (شراب) بسته به صورت انتخابی تغییر می‌کند؛ و تفسیر آن در ذهن خواننده پیوسته از این صورت به آن صورت می‌رود و دوباره به متن بازمی‌گردد. در این نقطه، نظریهٔ بینامتنیتِ دریافت نیز فعال می‌شود. خواننده نه‌تنها آزاد است، بلکه ناچار است که با متن وارد تعامل شود و خلأ زبانی را با دانش بینامتنی خود پر کند. هر خواننده بر اساس نوع مواجهه‌اش (توجه به قاعدهٔ ادغام واجی، مراجعه به نمونهٔ مولوی، تأکید بر حس‌امیزی یا توجه به صنعت تضاد در کنار "أحلی") یک خوانش معتبر می‌سازد. در چنین بستری نتیجهٔ تحلیل نه یافتن یک ضبط صحیح و نهایی، بلکه دریافت این نکته است که هر قرائت بخشی از پویایی معنایی متن را

آشکار می‌کند. طبق منطق چندآوایی باختین هیچ‌یک از این قرائت‌ها بر دیگری تقدم ماهوی ندارد؛ بلکه هر کدام حامل بخشی از ظرفیت معنایی متن‌اند. بافت شعر حافظ به‌گونه‌ای است که این چندآوایی را نه‌تنها برمی‌تابد، بلکه فعالانه تولید می‌کند. اختلاف ضبط‌ها در این‌جا نه یک اِشکال، بلکه شواهدی‌اند از سازوکار زبانی و بینامتنی‌ای که شعر حافظ را همواره زنده، سیّال و خوانش‌پذیر نگاه داشته است.

به این ترتیب، می‌توان احتمال داد که صورتِ "تلخوش" نه ترکیبی تشبیهی با پسوند "وش" بلکه محصول یک فرایند کاملاً معمولِ نسخه‌نویسی در سده‌های هشتم و نهم است؛ همان قاعدهٔ حذف یا ادغام حروف هم‌مخرج یا متوالی. این امکان خواه صورتِ اصلی **تلخِ خوش** بوده باشد یا **تلخ‌خوش**، در هر دو حال، نشان می‌دهد که غرابتِ ظاهری ضبط **تلخوش** بیش از آنکه ناشی از آفرینش لفظی شاعر باشد حاصل تاریخ تحریر متن است؛ تاریخی که در آن قواعد رسم‌الخطیِ امروزه فراموش‌شده، بر چهرهٔ کلمات اثر گذاشته‌اند.

در این نقطه است که رویکرد نشانه‌شناسی بینامتنی کارآمدی خود را نشان می‌دهد: **تلخوش** در سطح نخستین نادستورزبانی می‌نماید و خواننده را متوقف می‌کند، اما با فعال‌شدن خوانش بینامتنی اعم از مقایسهٔ نسخه‌ها، رجوع به شواهد لهجه‌ای، و بررسی قواعد قدیم رسم‌الخط این نادستورزبانی به‌تدریج به یک صورت زبان‌مند و قابل‌فهم تبدیل می‌شود. خواننده درمی‌یابد که **تلخوش** الزاماً یک واژهٔ مستقل و غریب نیست، بلکه نقطهٔ گذر میان نوشتار و گفتار، و میان تلفظ کهن و ثبت نوشتاری است.

درنتیجه، نادستورزبانی این واژه نه‌تنها مانع دریافت نیست، بلکه دقیقاً همان عاملی است که خواننده را به مشارکت فعال در بازسازی معنا فرا می‌خواند. **تلخوش** به‌عنوان یک نشانهٔ مسئله‌برانگیز خواننده را وادار می‌کند تا شبکه‌ای از ارجاعات زبانی، نسخه‌شناختی و تاریخی را فعال سازد؛ و همین فرایند است که معنای نهایی را تولید می‌کند. بدین‌سان، اختلاف ظاهراً کوچک در ضبط یک واژه نمونه‌ای روشن از سازوکار ریفاتریِ «تعلیق معنا / فعال‌سازی بینامتن / بازسازی معنایی» به دست می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه جزئیات ظاهراً کم‌اهمیت نسخه‌شناختی می‌تواند به کانون معنازایی در خوانش شعر حافظ بدل شود.

به این ترتیب، می‌توان گفت پدیدهٔ **تلخوش** در تمامی شکل‌های نوشتاری و نسخه‌ای آن، نمونه‌ای استثنایی از جایی است که زبان، تاریخ نسخه‌نویسی، نشانه‌شناسی و دیدگاه‌های خواننده‌محور هم‌زمان وارد صحنه می‌شوند. این واژه مانند یک "گره معنایی" عمل می‌کند: گرهی که بافته‌های دلالتی متن را به هم می‌پیوندد و درعین‌حال درز کوچکی ایجاد می‌کند که از آن صداهای دیگرِ متن و تاریخ وارد می‌شوند. حاصل این فرایند نه یک "معنای درست"، بلکه طیفی از خوانش‌های معتبر است که هر یک بر پایه شبکه‌ای از ارجاعات بینامتنی شکل گرفته‌اند.

بنابراین **تلخوش** را باید نه یک مشکل متنی، بلکه یک نقطهٔ تکوین معنا دانست؛ نقطه‌ای که در آن شعر حافظ امکان می‌یابد از سطح واحد دلالت عبور کرده و در فضای چندمعنایی و چندآوایی مستقر شود. این واژه در مقام یک نشانهٔ ادبی نشان می‌دهد که چگونه کوچک‌ترین عنصر نوشتاری می‌تواند به فعال‌سازی سازوکارهای پیچیدهٔ معنایی بینجامد و خواننده را از موقعیت دریافت‌کننده منفعل به کنشگر فعال معنا تبدیل کند. چنین است که اختلاف قرائت‌ها در ساختار تحلیلی این پژوهش نه حاشیه‌ای پیرامون متن، بلکه بخشی بنیادین از فرایند تولید معنا در شعر حافظ به شمار می‌آیند.

۴. ۴. تحلیل نشانه‌شناسانه-بینامتنی نادستورزبانی کشتی‌نشستگان

اختلاف "کشتی‌نشستگان/کشتی‌شکستگان" نمونه‌ای برجسته از لحظه‌ای است که متن حافظ با ایجاد گسستی در الگوی زیباشناختی و هنجارهای زبانی خواننده را به سوی فرایندی فعال از معناآفرینی سوق می‌دهد. صورت **کشتی‌نشستگان** در سنت زبان فارسی نه ترکیبی تثبیت‌شده است و نه از نظر هم‌نشینی نحوی-واژگانی ساختی آشنا دارد؛ رخدادی که آن را در مقام یک ترکیب نامأنوس و نابهنجار ظاهر می‌سازد و موجب می‌شود در نگاه نخست در جایگاه همان چیزی قرار گیرد که ریفاتر "نادستورزبانی" می‌نامد: نقطه‌ای که متن از کارکرد خودبسند درونی‌اش فاصله می‌گیرد، معنا متوقف می‌شود و خواننده ناچار به عبور از سطح نخست خوانش است (Riffaterre, 1978: 15-16). همین ناهنجاری

نخستین توضیح می‌دهد که چرا در نسخه‌های کهن‌تر کاتبان و حافظ‌خوانان قرون نهم و دهم گاه به سمت جایگزینی آن با ترکیب هنجاری‌تر **کشتی‌شکستگان** گرایش یافته‌اند؛ زیرا زبان در سطح دریافت کاتب کوشیده است این واژه را با قواعد آشنای خود سازگار کند، اما همین شکاف نخستین همان نقطه‌ای است که ظرفیت تأویلی بیت را می‌گشاید.

در گذر از سطح اول خوانش و ورود به سطح دوم، خواننده برای معناپذیرکردن این ترکیب ناچار به فعال‌سازی شبکه‌ای از بینامتنیت‌ها می‌شود؛ شبکه‌ای که خود متن آن‌ها را به‌گونه‌ای بالقوه احضار می‌کند. نخستین حلقهٔ این شبکه، بینامتن قرآنی است: آیهٔ «جرین بهم بریح طیبه» در سورهٔ یونس که حرکت کشتی‌ها را وابسته به وزش باد موافق معرفی می‌کند. این آیه به‌طور طبیعی صورت **کشتی‌نشستگان** را در چارچوب تصویری قابل‌فهم قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که ایستایی و انتظار باد شرطه برای آغاز حرکت، در سنت تصویری و زبانی متن مقدس نیز سابقه دارد. حضور این بینامتن، شکاف نادستورزبانی "نشستگان" را تا حدی ترمیم می‌کند و به آن جایگاه تفسیری می‌بخشد.

در کنار این ارجاع دینی بینامتن ادبی پیشاحافظی (بیت منسوب به بختیار کاکی) نیز کارکردی تأییدی دارد. وجود این ترکیب پیش از حافظ هرچند نه گسترده، نشان می‌دهد که زبان فارسی امکان چنین ساختی را در حاشیه‌های کاربردی خود تجربه کرده است. همین شواهد، ولو اندک، سبب می‌شود **کشتی‌نشستگان** از حد یک صورت نامأنوس مطلق خارج شده و در سطح دوم خوانش به‌عنوان نشانه‌ای با پشتوانهٔ زبانی امکان معناپذیری بیابد. افزون بر این، دانش فرهنگی مرتبط با دریانوردی و بادهای موسمی نیز همچون بخشی از حافظهٔ زبانی مشترک، معنای صورت «نشستگان منتظر باد شرطه» را تقویت می‌کند و آن را در چشم خوانندهٔ آشنا با این سنت‌ها، ترکیبی واقع‌نگر و قابل‌قبول جلوه می‌دهد. فرایندی که در آن متن اصلی نه به‌منزلهٔ یک واحد بسته، بلکه به‌مثابهٔ شبکه‌ای از ارجاعات بالفعل و بالقوه فهمیده می‌شود. این بینامتن‌ها خود نشانه‌های تفسیری‌اند که در منظومهٔ نظری ریفاتر خواننده در مسیر حلّ نادستورزبانی به آن‌ها فراخوانده می‌شود. بنابراین شکل‌های مختلف «نشستگان/شکستگان» را باید در تعامل با این شواهد، و نه در انزوا معنا کرد.

به این ترتیب، **کشتی‌نشستگان** در مقام نشانه‌ای "مسئله‌دار" محرک اصلی گذار از خوانش خطی به خوانش بینامتنی می‌شود. متن با ایجاد یک وقفهٔ نشانه‌ای، خواننده را ناگزیر به جست‌وجوی معنا در خارج از مرزهای خود می‌کند و بدین‌ترتیب، بینامتنیت به سازوکار اصلی تولید معنا بدل می‌شود. تفاوت میان رواج اندک این قرائت در نسخه‌های قرن نهم و افزایش آن در نسخه‌های متأخر نیز نشان‌دهندهٔ همین تحول در افق انتظار مخاطبان است: خوانندگان متأخر توانسته‌اند با اتکای بیشتر به منابع قرآنی، ادبی و فرهنگی این ترکیب را "دستورمند" کنند و با آن همساز شوند. در نتیجه، صورت نامأنوسی که در دوره‌های نخستین بیشتر به چشم "اشتباه زبانی" می‌آمد، در بستر دریافت‌های بعدی به یک امکان معنایی معتبر تبدیل شد. این تحول، به‌ویژه وقتی می‌بینیم که سودی در آغاز قرن یازدهم قرائت **کشتی‌نشستگان** را بدون هیچ اشاره‌ای به اختلاف ضبط می‌کند، حکایت از آن دارد که این صورت تازه در افق خوانش زمانهٔ او "بدیهی" شده و دیگر زمینهٔ مناقشه‌انگیز بودن خود را از دست داده است.

حافظ با خلق یک نادستورزبانی ظریف، فضایی برای چندمعنایی سامان‌مند گشوده است؛ فضایی که در آن **کشتی‌نشستگان** نه یک خطا، بلکه آستانهٔ ورود به سطح دوم خوانش و سرچشمهٔ تکثر تأویلی بیت است.

به این ترتیب، اختلاف قرائت این بیت مشهور نمونه‌ای برجسته از نحوهٔ کارکرد نشانه‌ها در یک متن چندلایه است. متن حافظ با ایجاد نادستورزبانی خواننده را به سمت فعال‌سازی شبکه‌ای از بینامتن‌ها سوق می‌دهد و درنهایت، با انعطاف ساختاری و پذیرش دگرگونی افق انتظار در طول قرون مختلف قابلیت بازتولید معنایی خود را حفظ می‌کند.

در مواجهه با اختلاف قرائت «کشتی‌نشستگان/کشتی‌شکستگان» آنچه اهمیت نظری می‌یابد نه صرفاً برتری یک صورت بر دیگری، بلکه چگونگی تولید معنا در بستر شبکه‌ای از نشانه‌ها، بینامتن‌ها و افق‌های خوانش است.

۵. نتیجه‌گیری

بررسی دو نمونهٔ **تلخوش** و **کشتی‌نشستگان** نشان داد که اختلاف قرائت‌ها در دیوان حافظ نه‌صرفاً پدیده‌ای نسخه‌شناختی، بلکه یکی از سازوکارهای تولید معنا و محرک ورود خواننده به خوانش بینامتنی است. در هر دو مورد صورت‌های نامأنوس یا کم‌کاربرد، در حکم "نادستورزبانی"های ریفاتری عمل می‌کنند؛ نقاطی که جریان طبیعی خوانش را مختل می‌سازند و خواننده را ناگزیر به فراخواندن شبکه‌ای از نشانه‌های بیرون‌متنی می‌کنند تا معنای بیت بازسازی شود.

در مورد **تلخوش**، غرابت واژه و چندگانگی ضبط‌های آن خواننده را به سوی شواهد زبان قدیم، تحولات رسم‌الخط، مقایسهٔ نسخه‌های سده هشتم و نهم، و الگوهای واژه‌سازی در فارسی کهن هدایت می‌کند. این مداخلات بینامتنی واژه‌ای که در ابتدا مسئله‌دار می‌نماید را در افق دیگری از زبان قابل‌تفسیر می‌کند و نشان می‌دهد که متن حافظ عمداً در سطح نخست لایه‌ای از ابهام مولد ایجاد می‌کند.

در اختلاف «کشتی‌نشستگان/ کشتی‌شکستگان» نیز ناآشنایی کاربردی **نشستگان** برای کاتبان موجب شکل‌گیری قرائت جایگزین شده، اما همین غرابت برای خوانندهٔ امروز مسیری برای فعال‌سازی بینامتن‌هاست که همگی در مقام نشانه‌های بینامتنی و متن‌های راهنما عمل می‌کنند و **نشستگان** را به سطح زبان طبیعی بازمی‌گردانند. از سوی دیگر، **شکستگان** نیز در همان شبکه مشروعیت بلاغی و استعاری می‌یابد.

درمجموع، یافته‌ها نشان می‌دهد که اختلاف قرائت‌ها در دیوان حافظ کانون‌های معنایی و محرک‌های اصلی در شکل‌گیری بینامتنیتِ دریافت‌اند که خواننده را از دریافتِ منفعل به کنش تفسیری فعال سوق می‌دهند. این اختلاف‌ها ظرفیت ایهامی زبان حافظ را تقویت کرده و با واداشتن خواننده به عبور از سطح متن و مراجعه به نشانه‌های بیرونی و بینامتنی شعر را به ساختاری گشوده، چندصدا و قابلیت‌مند برای بازتولید معنا در افق‌های دریافت متفاوت بدل می‌کنند. ساختاری که در آن هر خوانش معتبر نه حاصل قطعیت متن، بلکه محصول دیالکتیک میان متن و شبکهٔ بینامتنی فعال‌شده توسط خواننده است.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

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

الهی‌قمشه‌ای، حسین. (۱۳۹۶). سیصد و شصت و پنج روز در صحبت حافظ. تهران: سخن.

انجوشیرازی، میرجمال‌الدین. (۱۳۵۱). فرهنگ جهانگیری. ویراستهٔ رحیم عفیفی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

ایگلتون، تری. (۱۴۰۳). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

برکت، بهزاد و افتخاری، طیبه. (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر برای شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد». پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، س۱ ش۴: ۱۰۹-۱۳۰.

پاینده، حسین. (۱۴۰۱). نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای. تهران: سمت.

جاوید، هاشم. (۱۳۹۸). حافظ جاوید: شرح دشواری‌های ابیات و غزلیات دیوان حافظ. تهران: فرزان روز.

حافظ، شمس‌الدّین‌محمّد. (۱۳۲۰). دیوان حافظ. مصحح محمد قزوینی و قاسم غنی. به خط حسن زرین‌خط. تهران: کتابخانهٔ زوار.

ـــــــــــــــ. (۱۳۵۹). دیوان حافظ شیرازی. به خط و تصحیح محمد قدسی. تهران: اشراقی.

ـــــــــــــــ. (۱۳۶۸). دیوان حافظ. مصحح محمد قزوینی و قاسم غنی. به کوشش عبدالرحیم جربزه‌دار. تهران: اساطیر.

ـــــــــــــــ. (۱۳۷۲). دیوان حافظ. مصحح محمدرضا جلالی نایینی و نورانی وصال. تهران: نقره.

ـــــــــــــــ. (۱۳۷۵). دیوان حافظ. مصحح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشاه

ـــــــــــــــــــــ. (۱۳۹۶). دیوان حافظ: قرائت‌گزینی انتقادی. به کوشش بهاءالدین خرمشاهی و هاشم جاوید. تهران: فروزان‌روز.

ـــــــــــــــــــــ. (۱۴۰۱). دیوان حافظ: کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل. مقدمه بهروز ایمانی. تهران. میراث مکتوب.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ. تهران: قطره.

خجندی مقدم، محمدرضا. (۱۴۰۱). مهر حافظ: مقالات تفسیری- انتقادی دربارهٔ ابیاتی از دیوان حافظ. تهران: شب‌خیز.

خرّمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۳). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــــــــ. (۱۳۹۹). ذهن و زبان حافظ. تهران: ناهید.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامهٔ دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.

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

زریاب خویی، عباس. (۱۳۹۵). آیینهٔ جام: شرح مشکلات دیوان حافظ. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). نقشِ بر آب. تهران: سخن.

سودی، محمد. (۱۳۶۶). شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستارزاده. تهران: نگاه، زرین.

شاملو، احمد. (۱۳۹۲). حافظ شیراز به روایت احمد شاملو. تهران: مروارید.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). این کیمیای هستی. به‌کوشش ولی‌ا... درودیان. تبریز: آیدین.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی». نقد ادبی، س ۲ ش ۸: ۳۳-۵۱.

ـــــــــــــــــــــ. (۱۳۹۱). نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــــ. (۱۳۹۸). نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

فرزاد، مسعود. (۱۳۴۷). جامع نسخ حافظ. تهران: دانشگاه پهلوی.

ویراستاری و صفحه‌آرایی نشاه

ـــــــــــــ. (۱۳۴۹). حافظ: صحت کلمات، اصالت غزل‌ها. تهران: دانشگاه پهلوی.

قاسم‌زاده، سیدعلی و فخرو، علی‌اکبر. (۱۳۹۳). «خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۳۲: ۸۹-۱۱۷.

مرادی، ایوب. (۱۴۰۰). «کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت پیر ما گفت خطا... از حافظ». ادبیات عرفانی، س ۱۳ ش ۲۷: ۱۵۳-۱۸۳.

DOI: 10.22051/jml.2022.38827.2291

ـــــــــــــ، نعمتی، فاروق و قاسمی، مرتضی. (۱۴۰۲). «کاربست الگوی خوانش نشانه‌شناسانهٔ مایکل ریفاتر در تفسیر غزل اگر آن ترک شیرازی... با تمرکز بر معنای عبارت "می باقی"». شعرپژوهی (بوستان ادب)، س ۱۵ ش ۲ (پیاپی ۵۶): ۵۱ - ۸۰.

DOI: 10.22099/jba.2023.46968.4369

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

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. ویراست ۲. تهران: سخن.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۴۰۲). «کاربرد نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما». پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی. ۲. ۸۱-۹۴.

نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

هروی، حسین‌علی. (۱۳۶۳). نقد و نظر دربارهٔ حافظ. به‌اهتمام عنایت‌الله مجیدی. تهران: امیرکبیر.

همایون‌فرخ، رکن‌الدین. (۱۳۷۱). دیوان شاعر ساحر: نسخهٔ مورخ هشتصد و پنج هجری قمری. تهران.

References

Allen, G. (2001). *Intertextuality* (P. Yazdanjoo, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

Eslami Nodoushan, M. A. (1995). *Mājarā-ye pāyān-nāpazir-e Hāfez* [The endless story of Hafez]. Tehran: Yazdan. [In Persian]

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

Elahi Ghomshei, H. (2017). *365 ruz dar sohbat-e Hāfez* [365 days in conversation with Hafez] (3rd ed.). Tehran: Sokhan. [In Persian]
Anju Shirazi, M. J. (1972). *Farhang-e Jahāngiri* [Jahangiri dictionary] (R. Afifi, Ed.). Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian]
Eagleton, T. (2024). *Literary theory*: *An introduction* (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]
Barakat, B., & Eftekhari, T. (2010). Semiotics of poetry: Applying Michael Riffaterre's theory to a poem by Forough Farrokhzad. *Faslnāme-ye Pazhuheshha-ye Zabān va Adabiyāt-e Tatbighi*, 4, 109–130. [In Persian]
Payandeh, H. (2022). *Nazariyye va naghd-e adabi: Darsnāme-i miyān-reshte-i* [Literary theory and criticism: An interdisciplinary textbook] (3rd ed.). Tehran: Samt. [In Persian]
Javid, H. (2019). *Hāfez-e Jāvid: Sharh-e doshvārihā-ye abyāt va ghazaliyāt-e Divān-e Hāfez* [Eternal Hafez: An explanation of the difficulties of the verses and ghazals of Hafez's Divan] (3rd ed.). Tehran: Farzan Rooz. [In Persian]
Hafez, Shams al-Din Muhammad. (1941). *Divān-e Hāfez* [Divan of Hafez] (M. Qazvini & Q. Ghani, Eds.; H. Zarrin-Khat, Calligrapher). Tehran: Ketabkhaneh-ye Zavvar. [In Persian]
Hafez, Shams al-Din Muhammad. (1980). *Divān-e Hāfez-e Shirāzi* [Divan of Hafez of Shiraz] (M. Qodsi, Calligrapher & Ed.) (3rd ed.). Tehran: Eshraghi. [In Persian]
Hafez, Shams al-Din Muhammad. (1989). *Divān-e Hāfez* [Divan of Hafez] (M. Qazvini & Q. Ghani, Eds.; A. Jorbozehdar, Comp.) (2nd ed.). Tehran: Asatir. [In Persian]
Hafez, Shams al-Din Muhammad. (1993). *Divān-e Hāfez* [Divan of Hafez] (M. R. Jalali Naini & Noorani Vesal, Eds.). Tehran: Noghreh. [In Persian]
Hafez, Shams al-Din Muhammad. (1996). *Divān-e Hāfez* [Divan of Hafez] (P. Natel Khanlari, Ed.). Tehran: Kharazmi. [In Persian]
Hafez, Shams al-Din Muhammad. (2017). *Divān-e Hāfez: Gharā'at-goziniy-e enteghādi* [Divan of Hafez: A critical selection of readings] (B. Khorramshahi & H. Javid, Comps.). Tehran: Foruzan Rooz. [In Persian]
Hafez, Shams al-Din Muhammad. (2022). *Divān-e Hāfez: Kohantarin noskhe-ye shenākhte-shode-ye kāmel* [Divan of Hafez: The oldest known complete manuscript] (B. Imani, Intro.) (2nd ed.). Tehran: Miras-e Maktoob. [In Persian]
Hamidian, S. (2013). *Sharh-e showq: Sharh va tahlil-e ash'ār-e Hāfez* [Commentary of passion: Explanation and analysis of Hafez's poems] (2nd ed.). Tehran: Ghatreh. [In Persian]
Khojandi Moghaddam, M. R. (2022). *Mehr-e Hāfez: Maghālāt-e tafsiri-enteghādi darbāre-ye abyāti az Divān-e Hāfez* [Hafez's affection: Interpretive-critical essays on verses from Hafez's Divan]. Tehran: Shabkhiz. [In Persian]
Khorramshahi, B. (2004). *Hāfez-nāmeh* [The book of Hafez] (14th ed.). Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]
Khorramshahi, B. (2020). *Zehn va zabān-e Hāfez* [Hafez's mind and language]. Tehran: Nahid. [In Persian]
Dehkhoda, A. A. (1998). *Loghat-nāme-ye Dehkhodā* [Dehkhoda dictionary]. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Rastgoo, S. M. (2016). *Dar peyy-e ān āshnā: Mohandesi-ye sokhan dar sorude-hā-ye Hāfez* [In pursuit of that familiar: The engineering of speech in Hafez's poems]. Tehran: Ney. [In Persian]

Zaryab Khoei, A. (2016). *Āyine-ye jām: Sharh-e moshkelāt-e Divān-e Hāfez* [The mirror of the cup: An explanation of the difficulties of Hafez's Divan] (2nd ed.). Tehran: Elmi. [In Persian]

Zarrinkoub, A. H. (1995). *Naghsh bar āb* [A trace on water] (3rd ed.). Tehran: Sokhan. [In Persian]

Sudi, M. (1987). *Sharh-e Sudi bar Hāfez* [Sudi's commentary on Hafez] (E. Sattarzadeh, Trans.). Tehran: Negah, Zarrin. [In Persian]

Shamlou, A. (2013). *Hāfez-e Shirāz be revāyat-e Ahmad Shāmlou* [Hafez of Shiraz as narrated by Ahmad Shamlou] (13th ed.). Tehran: Morvarid. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2018). *In kimyā-ye hasti* [This alchemy of existence] (V. Doroudian, Comp.) (4th ed.). Tabriz: Aidin. [In Persian]

Shairi, H. R. (2009). From structuralist semiotics to discursive socio-semiotics. *Naghd-e Adabi*, 8, 33–51. [In Persian]

Shairi, H. R. (2012). *Neshāne-ma'nā-shenāsi-ye didāri: Nazariyye va tahlil-e goftemān-e honari* [Visual socio-semiotics: Theory and analysis of artistic discourse]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shairi, H. R. (2019). *Neshāne-ma'nā-shenāsi-ye adabiyāt: Nazariyye va ravesh-e tahlil-e goftemān-e adabi* [Socio-semiotics of literature: Theory and method of literary discourse analysis] (2nd ed.). Tehran: Tarbiat Modares University. [In Persian]

Farzad, M. (1968). *Jāme'-e nosakh-e Hāfez* [The compendium of Hafez's manuscripts] (1st ed.). Tehran: Pahlavi University. [In Persian]

Farzad, M. (1970). *Hāfez: Sehhat-e kalemāt, esālat-e ghazal-hā* [Hafez: The correctness of words, the authenticity of the ghazals] (1st ed.). Tehran: Pahlavi University. [In Persian]

Ghasemzadeh, S. A., & Fakhrou, A. A. (2014). A hermeneutic-intertextual reading of Hafez's Divan based on Michael Riffaterre's intertextual theory. *Pazhuhesh-e Zabān va Adabiyāt-e Fārsi*, 32, 89–117. [In Persian]

Moradi, A. (2021). Applying Michael Riffaterre's poetry-reading model to solve the problem of Hafez's verse "Our elder said error...". *Adabiyāt-e Erfāni*, 27, 153–183. [In Persian]

Moradi, A., Nemati, F., & Ghasemi, M. (2023). Applying Michael Riffaterre's semiotic reading model in interpreting the ghazal "If that Shirazi Turk..." with a focus on the meaning of the phrase "mey-e baghi". *She'r-Pazhuhi*, 15(2), 51–80. [In Persian]

Moin, M. (2020). *Ganjine-ye erfān: Sharh-e ghazal-hā-ye Hāfez* [Treasury of mysticism: Commentary on Hafez's ghazals] (1st ed.). Tehran: Sedaye Moaser. [In Persian]

Namvar Motlagh, B. (2015). *Darāmadi bar bināmatniyat: Nazariyye-hā va kārbord-hā* [An introduction to intertextuality: Theories and applications] (2nd ed.). Tehran: Sokhan. [In Persian]

Nabilou, A. (2023). The application of Michael Riffaterre's semiotic theory in analyzing Nima's poem "The Phoenix (Ghoghnus)". *Pazhuheshha-ye Zabānshenākhti dar Zabānha-ye Khāreji*, 2, 81–94. [In Persian]
Neysari, S. (2006). *Daftar-e degarsānihā dar ghazal-hā-ye Hāfez* [Register of variants in Hafez's ghazals]. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. [In Persian]
Heravi, H. A. (1984). *Naghd o nazar darbāre-ye Hāfez* [Critique and opinion about Hafez] (E. Majidi, Ed.). Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
Homayoun Farrokh, R. (1992). *Divān-e shā'er-e sāher: Noskhe-ye movarrakh-e hashtsad o panj hejri qamari* [Divan of the sorcerer poet: The manuscript dated 805 AH] (1st ed.). Tehran. [In Persian]
Gignoux, A. C. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.
Riffaterre, M. (1978). *Semiotique de la poesie* (J.-J. Thomas, Trans.). Paris: Seuil.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده