https://ui.ac.ir/en

Journal of L**iterary Arts**
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 12, Issue 3, No.32, Autumn 2020, pp. 35-52
Received: 13/01/2020 Accepted: 15/04/2020

The artistic and linguistic techniques in the poetry of Hafez: A review of *Speech Engineering in Hafez's Poems* by Mohammad Rastgoo

Hossein Salimi *
*****Corresponding author: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran
hsalimi@pgu.ac.ir

Abstract

Hafez's poetry has always been the focus of study by researchers of various fields of the humanities, especially literary researchers from different viewpoints. The usage of linguistic techniques and literary arts and the reflection of various semantic relations between words are the reasons why researchers have viewed his poetry with a particular attitude. On the other hand, since the most outstanding stylistic and artistic feature of Hafez's poetry is his elaborate use of ambiguity, many scholars and poets have tried to extract different mysterious meanings by referring to pieces of evidence and examples of ambiguity in his poetry.

The language of art reveals the wonders of the prismatic relations of words in Hafez's poetry. In other words, Hafez's linguistic and rhetorical techniques in his poetry have made the audience understand an appropriate personal level and extent of emotions, feelings, awareness, and knowledge of the linguistic and semantic layers of words and their artistic and content connection. They also could make interpretations and comprehend different meanings of his poetry to achieve more pleasure and enjoy the art. Undoubtedly, Hafez himself, with his knowledge and linguistic capacity, has been involved in selecting and combining words based on their artistic and semantic connections. However, the reader's place is vital in discovering and finding the semantic and linguistic layers of text and word's musical features.

In the book *Speech Engineering in Hafez's Poems*, Mohammad Rastgoo has studied the reasons for selecting some words in Hafez's verses based on "the death of the author' theory that is of valuable researches in discovering the internal and external features of a work. The arts and content of many of Hafez's verses are deliberate and perfect. However, eventually, in addition to different views and theories, there are other semantic and linguistic aspects in those poems.

The research point of view is to design the same features and other linguistic and semantic layers in completing the views. In fact, the purpose of this study is mainly to examine the viewpoints and honest opinions about the aesthetic and semantic arts of Hafez's verses in the book *Speech Engineering in Hafez's Poems*, to justify, complete, and propose additional views that are detailed and documented in other artistic relationships with words in Hafez's verses. So this article tries to confirm the explanations and contents of some poems related to Hafez's artistic techniques to reveal his artistic capacities, especially in the verses that have been studied.

Keywords: Hafez, Speech Engineering, Poetry, Seyyed Mohammad Rastgoo

References

- Aqa Hosseini, H. & Fatemeh J. (2005). Beyond Illusion, *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, 61 (2), 142-121.
- Azizi, H. et al. (2.1.) . Hafez's arts in multiplying the meaning of the text, *Literary Textual Research*, 23 (79), 30-7.
- Dehkhoda, A. (1993). *Dictionary*. Tehran: University of Tehran.

Copyright©2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/liar.2020.121042.1780

- Hafez Shirazi, Kh. Sh. M. (2000). *Divan*, Seyed Mohammad Rastgoo (emend.). Tehran: Ney.
- Khalaf Tabrizi, M. (1983). *Borhan-e Ghate'*, Mohammad Moin (emend.), 2nd ed. Tehran: Amirkabir.
- Khorramshahi, B. (1994). *Hafez*. Tehran: Tarh-e Nao.
- Mohammadi, A. (2019). A Rare Misunderstanding in Hafez's Divan and contradictions, *Literary Arts,* 11 (1), 115-130.
- Moin, M. (2002). *A dictionary of Persian*, Vol. 3. Tehran: Amirkabir.
- Mosaffa, M. (2009). *A Dictionary of Astronomical and Cosmic Terms in Persian Poetry*, 4th ed. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
- Nezami Ganjavi, E. (1997). *Khosrow and Shirin*, Vahid Dastgerdi (emend.), by Saeed Hamidian. Tehran: Qatre.
- Padeshah, M. (1957). *Dictionary of Anandraj*, Mohammad Dabir Siyaghi (emend.). Khayyam.
- Rastgoo, M. (2016). *In the Following of that familiar; Speech Engineering in Hafez's Poems*. Tehran: Ney.
- Zavieh, S. (2013). Study of Mythical Rituals of Divine Judgment in Ancient Iran, *Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature*, 9 (30), 131-101.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
نوع مقاله: پژوهشی
سال دوازدهم، شماره ۳ (پیاپی ۳۲) پاییز ۱۳۹۹، ص ۳۵- ۵۲
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۱۰/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱/۲۷

درنگی بر پیوندهای معنایی و بلاغی واژگان در ابیاتی از حافظ؛ نگاهی به کتاب *مهندسی سخن در سروده‌های حافظ* از محمد راستگو

حسین سلیمی*، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
hsalimi@pgu.ac.ir

چکیده

ازآنجاکه مهم‌ترین ویژگی سبکی و هنری شعر حافظ، استفادهٔ اعجاب‌انگیز او از ایهام و انواع آن و به‌ویژه ایهام تناسب است، محققان بسیاری کوشیده‌اند با استخراج شواهد ایهام و انواع آن در شعر او، لایه‌های معنایی و رمزوارگی زبانی او را به تصویر بکشند. ازجمله پژوهشگرانی که درزمینهٔ شعر حافظ، مطالعات درخوری انجام داده است و آثار ارزشمندی را در این حوزه به جامعهٔ ادبی و علمی تقدیم کرده، محمد راستگوست. ازجمله آثار راستگو، کتاب *مهندسی سخن در سروده‌های حافظ* است که در سه دفتر گردآوری شده است. دفتر نخست، به نام در *پی آن آشنا*، شامل سه گفتار دربارهٔ زبان و بیان هنری حافظ است. نویسنده در این کتاب، کوشیده است شگردهای هنری حافظ را برای دستیابی به هندسهٔ استوار و خلل‌ناپذیر سخن خویش بازنماید. این مقاله کوشش دارد ضمن تأیید یا نقد توضیحات راستگو ذیل ابیات که در پیوند با شگردهای هنری حافظ آورده شده است، نکات و مطالب دیگری نیز برای تکمیل و تبیین ظرفیت‌های بیشتر هنری شعر حافظ و به ویژه ابیات بحث‌شده مطرح کند. روش پژوهش، کتابخانه‌ای و اسنادی است.

کلیدواژه‌ها: شعر، مهندسی سخن، ایهام تناسب، حافظ، محمد راستگو

مقدمه

ویژگی مهم و اساسی شعر حافظ، درهم‌تنیدگی شگرف و پیوندهای ظریف هنری و محتوایی میان واژه‌ها و سازه‌های آن است؛ به‌گونه‌ای که همین درهم‌تنیدگی و روابط شگرف، مهندسی سنجیده و هدفمند واژگان در شعر او را باعث شده است. به عبارتی «یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد حافظ، توجه ژرف و باریک‌بینانهٔ او به آراستن صورت شعر است. ازاین‌رو، وی از تمام قابلیت‌های زبانی بهره جسته است تا لایه‌های شعر را زیبا و عمیق سازد» (محمدی، ۱۳۹۸: ۱۱۵). دربارهٔ کشف و استخراج پیوندهای هنری و شگردهای معنایی و محتوایی سازه‌ها در شعر او نیز تحقیقات و پژوهش‌های فراوانی ازصاحب‌نظران و پژوهشگران در دست است که هرکدام کوشیده‌اند گوشه و لایه‌ای از این پیوندها و شگردها را بازیابی کنند و نشان دهند.

* مسؤول مکاتبات

Copyright © 2020, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.
Doi: 10.22108/liar.2020.121042.1780

می‌توان گفت «از ویژگی‌های بسیار برجسته و سرآمد سروده‌های حافظ، ساختار بسیار استوار و هندسهٔ بسیار سنجیده و بهنجار آنهاست. در این هندسهٔ سنجیده و بهنجار، واژه‌ها و سازه‌ها از میان واژگان هم‌رده، چنان هشیارانه و استادانه گزینش‌شده‌اند و چنان تردستانه و شیرین‌کارانه از پی هم آمده‌اند و چنان سنجیده و اندازه‌گیری‌شده هم‌نشین گشته‌اند که دستکاری و دیگرگون‌سازی هنری را برنمی‌تابند و بسیار کم پیش می‌آید که بتوان بر این ساختار سنجیده انگشت نهاد و اما و اگری پیش آورد یا واژه‌ای را با واژهٔ هم‌خوان دیگر جابه‌جا کرد و به هندسهٔ سنجیده و بهنجار آن آسیبی نرساند و یا پاره‌ای از خرده‌کاری‌های هنری آن را از دست نداد» (راستگو، ۲۷:۱۳۹۵).

می‌دانیم که «در خلق آثار ادبی، «چه‌گفتن» مطرح است و «چگونه‌گفتن» و زبان در هردو وجه، دخیل و درگیر است. آنجا که زبان، محملی برای بیان اندیشه و معنا تلقی می‌شود، ناظر به حوزهٔ «چه‌گفتن» است و اندیشه هرچه باشد، در قالب زبان، بروز و ظهور می‌یابد (عزیزی هابیل، ۸:۱۳۹۸). شاعران بزرگ زبان فارسی و آنان که به جوهرهٔ ناب شعری دست‌یافته‌اند، به هردو جنبهٔ نامبرده در سرایش آثار خویش توجه داشته و با شناخت و استفاده از ظرفیت‌های هنری و معنایی واژه‌ها به خلق آثاری ماندگار و مانا پرداخته‌اند. حافظ را می‌توان از سردمداران شعر فارسی در این زمینه دانست.

می‌توان گفت: حافظ «به دلیل بسامد بالای استفاده از ظرفیت‌های مختلف چندمعنایی‌کردن متن، به سبک و شیوه‌ای منحصر دست یافته است؛ به‌طوری‌که هم‌زمان دریچه‌هایی در دو بعد شکلی و معنایی زبان می‌گشاید و ساختاری خوشه‌مانند و چندبعدی از تداعی‌های مختلف می‌آفریند که می‌توان از آن به خوشه‌های تداعی یاد کرد» (همان: ۹). منظور از خوشه‌های تداعی‌گر، کلمه یا کلماتی است که کاربرد آنها، کلمه یا کلمات دیگری را با خود می‌آورد یا معنا و مفهوم کلمه یا کلمات دیگری را احضار می‌کند. یکی از ویژگی‌های سبک شخصی حافظ که باعث درهم تنیدگی، استحکام و چندلایگی در بافت کلام او شده، بهره‌گیری از این کاربرد و به‌کارگیری آرایه‌هایی است که در خدمت آن قرار دارند» (طهماسبی، ۳:۱۳۸۹).

پیشینه و هدف پژوهش

صاحب‌نظران و اندیشمندان و منتقدان شعر حافظ را همواره تحقیق و بررسی و تحلیل کرده‌اند و دربارهٔ جنبه‌هایی از چندمعنایی‌بودن سروده‌های او نیز بحث‌هایی در کتاب‌ها و مقالات مختلف شکل گرفته است. زرین‌کوب در کتاب *از کوچهٔ رندان* (۱۳۸۲) مواردی از ایهام و چندمعنایی را در شعر حافظ نشان داده است. دشتی در کتاب *نقشی از حافظ* (۱۳٦٤) در جای‌جای اثر خود، به ویژگی به‌گزینی واژگان و چندمعنایی در دیوان حافظ اشاره کرده است؛ خرمشاهی در کتاب *حافظ‌نامه* (۱۳۸۷)، تقی پورنامداریان در *گمشدهٔ لب دریا* (۱۳۸٤)، حمیدیان در کتاب تحلیلی *شرح شوق*، حیدری در مقاله‌ای با عنوان ایهام در شعر حافظ (۱۳۸۵)، آقاحسینی و جمالی در مقالهٔ «فراتر از ایهام» (۱۳۸٤)، عزیزی هابیل و همکاران در مقالهٔ «شگردهای حافظ در چندمعنایی‌کردن متن» (۱۳۸۹)، غنی‌پور و رضازاده در مقالهٔ «بررسی و مقایسهٔ ایهام و گونه‌های آن در اشعار خاقانی و حافظ» (۱۳۹۲)، سبزعلی‌پور در مقالهٔ «فهمی از رندی‌های حافظ؛ نگاهی به ایهام تبادر در شعر حافظ» (۱۳۸۹)، شوقی نوبر در مقالهٔ «دو ایهام نویافته در شعر حافظ» (۱۳۸۸)، طاهری در مقالهٔ «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) و... هرکدام به گوشه‌هایی از شگردهای زبانی و معنایی در شعر حافظ اشاره کرده و نمونه‌هایی را نشان داده‌اند.

باری، پژوهش‌هایی ازاین‌دست تنها اندکی از بسیار است و پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ حافظ و شگردهای زبانی و هنری او، خود می‌تواند موضوع پژوهش مستقلی قرار گیرد. موضوع برخی از این پژوهش‌ها نیز به نقد دیدگاه‌های نویسندگان کتاب‌ها و مقالات اختصاص یافته است. بااین‌همه، در خصوص نقد و بررسی کتاب محمد راستگو با عنوان *مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*، پژوهش مستقلی انجام نشده و این مقاله، نخستین پژوهش مستقل در این زمینه است.

بیان مسئله

یکی از نقاط قوّت شعر حافظ نسبت به شعر بسیاری از شاعران فرم‌گرا یا حتی شاعران ایهام‌پرداز، این است که حافظ علاوه‌بر استفادهٔ حداکثری از ظرفیت‌های متعدد در برونهٔ زبان، سطح معنایی و درونهٔ زبان را نیز به شیوه‌های گوناگون پرورش داده است. همین موضوع، موجب شده است مخاطبان در مواجهه با شعر او، مناسب با سطح و میزان عواطف، احساسات و آگاهی و دانش خویش از لایه‌های زبانی و معنایی واژگان و ارتباط و پیوند هنری و محتوایی آنها، تفاسیر و معناهای متعدد و متفاوتی را بیرون بکشند و از این طریق به خوشایند و لذت هنری بیشتری دست یابند.

بی‌تردید، خود حافظ با آگاهی و اشرافی شگرف که بر زبان و ظرفیت‌های گوناگون آن داشته است، در گزینش و هم‌نشین‌سازی واژه‌ها براساس پیوندهای هنری و معنایی آنها نقش داشته است. راستگو در *مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*، دلایل گزینش و برتری برخی از واژگان در ابیات حافظ را براساس همین دیدگاه و با همین رویکرد، بررسی کرده است که خود، تحقیقی بسیار ارزشمند و در کشف درونه‌ها و برونه‌های هنری و محتوایی بسیاری از ابیات حافظ است. بااین‌همه، به نظر می‌رسد، می‌توان علاوه‌بر دیدگاه‌ها و نظریات راستگو، نکات و پیوندهای معنایی و زبانی دیگری را نیز ذیل ابیات موردپژوهش، مطرح ساخت. رویکرد این مقاله، طرح و بیان همین نکته‌ها و لایه‌های زبانی و معنایی دیگر در تکمیل دیدگاه‌های راستگوست. در حقیقت، مسئلهٔ اصلی این پژوهش، مطالعهٔ دیدگاه‌ها و نظرات راستگو دربارهٔ شگردهای هنری و معنایی ابیات حافظ در کتاب مهندسی سخن در سروده‌های حافظ، با هدف اصلاح، تکمیل و طرح دیدگاه‌های تکمیلی است که با جزئی‌نگری و با روش اسنادی و تحلیلی به روابط و پیوندهای هنری دیگری از واژگان در ابیات حافظ می‌پردازد.

بحث و بررسی

مقیم زلف تو شد دل که خوش‌سوادی دید وز آن غریب بلاکش خبر نمی‌آید

(۲۷۱)

راستگو در توجیه گزینش «سوادی» بر «هوایی» در این بیت و بیان زیبایی‌های هنری و شگردهای معنایی آن، مطلبی دقیق آورده است و می‌نویسد: «... سواد، واژه‌ای ایهامی و چندمعنایی است که در معنی شناخته‌شده‌اش: سیاهی، با زلف پیوند دارد و در معنی کمترشناخته‌اش: شهر، با مقیم. افزون‌بر این، سواد و سیاهی چه‌بسا ناخوش و ناپسند است و نشان‌گر افزونی و بسیاری ناخوشی و ناپسندی ... و همین، زمینه می‌شود تا نشستن آن در کنار «خوش»، گونه‌ای پارادوکس و خلاف‌آمد عادت نیز از پی بیاورد...» (راستگو، ۱۳۹۵: ۳ -۲۲۲).

می‌توان علاوه بر نکات بالا، شگردهای بلاغی و معنایی دیگری نیز میان واژگان بیت یافت ازجمله، یکی از معانی زلف در فرهنگ‌های فارسی و عربی، «پاسی از شب» (فرهنگ معاصر عربی- فارسی ذیل زلف) است و در این معنا با «سواد» در معنای تیرگی و سیاهی ارتباط معنایی می‌یابد. افزون‌براین، معنی دیگر واژهٔ زلف، «باغ و بوستان» (همان منبع) است که علاوه‌بر اینکه با «سواد» در معنای «باغ‌های پیرامونی شهر» (همان منبع ذیل سواد) پیوند بلاغی و معنایی دارد؛ به‌طور ضمنی، تن و بدن معشوق و تشبیه آن به باغ و بوستان در خوشی و زیبایی را در بردارد. «سواد» نیز در معنای «باغ‌های پیرامونی شهر» و هم‌نشینی آن با صفت «خوش»، چیزی جز «تن و بدن و اندام معشوق» نمی‌تواند باشد و زیبایی تشبیه، معلوم و مشخص است.

افزون بر اینها، یکی از معانی کلمهٔ «سواد»، «مردمک چشم» (همان ذیل سواد) نیز هست و در این معنا، علاوه‌بر اینکه با کلمهٔ «دید» به معنی چشم پیوند می‌یابد، با کلمهٔ «غریب» نیز در معنای دیگر آن: «جسم خارجی و آشغالی که در چشم افتاده باشد» (همان، ذیل غریب) ایهام تناسب دارد.

نیز هم‌نشینی «سواد» و «دل» در این بیت، یادآور ترکیب معروف «سوادالقلب» به‌معنی «از صمیم قلب» و «از ته دل» نیز

هست. فعل «شُد» نیز در کنار واژهٔ «زلف» می‌تواند واژه «شَد» به معنای «گره‌زدن» (همان منبع ذیل شدّ) و به‌طور غیرمستقیم، «گره زلف» یا «گره‌زدن زلف» را به ذهن متبادر کند.

همچنین، کلمهٔ «بلاک» (در بلاکش) در مصراع دوم از رهگذر هم‌نشینی با «زلف» و «سواد» در مصراع نخست، واژهٔ «بِلَک» و «بِلاک» به معنی «سیاه و سیاهی» را یادآور می‌شود (بر اساس رویکرد نویسنده در استخراج شگردها و پیوندهای هنری و معنایی واژه‌ها). «بلا» در واژهٔ «بلاکش» از رهگذر هم‌نشینی با «سواد» در معنی «شهر و پیرامون شهر» و نیز با «مقیم» و «غریب» می‌تواند «بلاد» به‌معنی «کشور و سرزمین» باشد.

گفتم خراج مصر طلب می‌کند لبت　　گفتا در این معامله کمتر زیان کنند
(۲۳۲).

راستگو ذیل این بیت و با گزینش واژهٔ «مصر» به‌جای «روم» و «هند» و نیز «لب» به‌جای «رخ» و «طلب» به‌جای «تقاضا»، دلایل هنری و محتوایی خود را ذکر می‌کند که نظریاتی درست و سنجیده‌اند (← راستگو، ۱۵۳:۱۳۹۵). بااین‌همه، نکات و ظرایف هنری دیگری نیز می‌توان در این بیت نشان داد؛ ازجمله یکی از معانی واژهٔ «مصر»، «گل سرخ» (*منتهی‌الأرب*، ذیل مصر) است و ارتباط «لب» و «گل سرخ» در بیت، معلوم و هنرمندانه است. درحقیقت، حافظ به‌صورت ضمنی و ظریف، «لب یار» را به «گل سرخ» تشبیه کرده است.

از طرفی، در فرهنگ‌ها و ازجمله در فرهنگ *منتهی‌الارب*، ترکیب «خراج مصر»، کنایه از «بوسه» است. (← منتهی‌الأرب، ذیل‌خراج) و پیداست که در این معنا، چه ارتباط هنری و زیبایی با «لب» دارد و نیز با «قند و شکر» که خراج سرزمین مصر بوده‌اند. همچنین، «کُنَد» در کلمهٔ «می‌کند»، ذهن را از رهگذر هم‌نشینی با «لب» و «خراج مصر» که شکر و قند و نیز در ارتباط بامعنای کنایی آن که «بوسه» باشد، به سمت واژهٔ «کَند» معرّب واژهٔ «قند» هدایت می‌کند (← دهخدا ذیل قند و کند).

گفتنی است یکی از معانی دیگر «کند» و «قند»، «عسل نیشکر» (*اقرب‌الموارد*، ذیل قند) است که در هم‌نشینی با «لب» و «بوسه»، شیرینی آنها را توصیف می‌کند. نیز «کُنَد» در هم‌نشینی با «مصر»، به معنی «شهر» (همان منبع) یادآور «کَند» و «کَنت» به معنی «ده» (← برهان قاطع)، (دهخدا، ذیل کند و کنت) و «شهر» (← فرهنگ جهانگیری و دهخدا) است. کلمهٔ «زبان» نیز در هم‌نشینی با واژه «لب» در مصراع نخست، «زبان» را به ذهن متبادر می‌کند تا شیرینی «لب» و «زبان» معشوق، بیشتر در بیت به تصویر کشیده شود.

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم‌رو　　کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع
(۳۳۰).

راستگو در این بیت، پس از گزینش واژهٔ «گلگون» به‌جای خونین در مورد زیبایی‌های هنری و شگردهای ادبی آن مطالبی می‌نویسد که اگرچه درست و دقیق‌اند (← راستگو، ۱۳۹۵: ۱۴۳)، بااین‌همه، نکات بلاغی و هنری دیگری هست که به آن اشاره نشده است؛ ازجمله «گلگون» نه‌تنها اسم «اسب شیرین» که نام اسب «خسروپرویز» (← *آنندراج*، ذیل گلگون) است؛ همچنین «اسم اسب گودرز، پهلوان ایرانی و اسم اسب لهراسپ، پادشاه کیانی بوده است» (معین، ذیل گلگون) و در همهٔ این معانی، با «کمیت» به معنی «اسب» و با «کی» در آغاز مصراع دوم- یادآور معنای پادشاه و کیخسرو- تناسب دارد. «کی» در آغاز مصراع دوم، اگرچه قید پرسش و به‌معنی «چه وقت» و «چه زمان» است، از رهگذر هم‌نشینی با «گلگون» و «کمیت»، یادآور «کی»: «لقب پادشاهان کیانی نیز هست؛ چه، «کی»، هریک از شاهان سلسلهٔ کیانی مانند کیغباد (کیقباد)، کیکاووس، کیخسرو ...» (فرهنگ فارسی، معین ذیل کی) است.

«کی» در معنای ذکرشده، در ارتباط با «گلگون» که اسم اسب شیرین است، یادآور «کیخسرو»ست که خود عاشق شیرین بود. از طرفی، «کی» به نوشتهٔ مرحوم دهخدا و به نقل از دمشقی، به معنی «نور» و «بها» و «روشنی» (از یادداشت‌های مرحوم

دهخدا، ذیل کی) است و در این معنی نیز با «روشن» و «شمع» و «گرم» پیوند معنایی و هنری دارد. همچنین، کلمهٔ «اشک» علاوه‌بر معنای رایج و مصطلح خود، در تناسب با «کی» و «کمیت»، یادآور «اشک»، سرسلسلهٔ پادشاهان اشکانی نیز می‌تواند بود (← *انجمن‌آرا*، ذیل اشک و *لغت‌نامهٔ دهخدا* ذیل اشک).

از چنگ منش اختر بد مهر «بدر» برد　　آری! چه کنم دولت دور قمری بود
(۲۵۱)

راستگو می‌نویسد: «اگر حافظ به‌جای «دولت دور قمری» گزینه‌های دیگری نهاده بود، برای نمونه: «گردش دور قمری»، «کینهٔ دور قمری»، «آفت دور قمری»، «عادت دور قمری»، «محنت دور قمری»، سخنش افت و آسیبی نمی‌یافت. حافظ اما از میان اینها، «دولت دور قمری» را ازاین‌رو برگزیده که استعارهٔ تهکمیّه و طنز نغز و نازکی که در آن هست که در هیچ‌یک از گزینه‌های دیگر نیست. در همین بیت، به‌جای «به در برد» می‌توانست «برون‌برد» بیاورد یا چنانکه در برخی نسخه‌های کهن آمده «جدا کرد» بی‌آنکه سخنش از شیوایی و زیبایی بیفتد...؛ بااین‌همه، حافظ در «بدر برد» چیزی دیده که در گزینه‌های دیگر نیست و آن اینکه «بدر» از یک‌سو با «برد» جناس قلب زیبایی می‌سازد و از دیگرسو با ایهام جناس، «بدر» (ماه تمام) را به یاد می‌آورد و از این رهگذر با «اختر»، «مهر» و «دور قمر» پیوند ساختاری نغزی پیدا می‌کند» (راستگو، ۱۳۹۵: ۹۳).

به نظر می‌رسد، ظرایف هنری و ادبی دیگری نیز در بیت وجود دارد که باید به آنها اشاره شود و آن اینکه در این بیت، فعل «بُرد» از مصدر «بردن» در هم‌نشینی و تناسب با «قمر» و «مهر» به‌معنی «ماه»، واژهٔ «بُرد» به معنای «پارچهٔ کتانی» را نیز به یاد می‌آورد. «بُرد» یا «بُرد یمانی» نوعی از پارچهٔ کتانی بود که اعتقاد داشتند در نور ماه پوسیده می‌شود. از طرفی نیز «اختر»، علاوه‌بر معنای «ستاره» که خود با «قمر» ارتباط دارد، در معنای «طالع» و «اقبال» (*برهان قاطع*، ذیل اختر) با «دولت» تناسب دارد. نیز «اختر نام یکی از منازل قمر است» (مصفّی، ۱۳۸۸: ۲۳۰) و ارتباط و تناسب «قمر» و «اختر» در این معنا نیز معلوم می‌شود.

حافظ سرود مجلس ما ذکر خیر توست　　تعجیل کن که اسب و قبا می‌فرستمت
(۱۲۹)

راستگو دربارهٔ زیبایی‌ها و پیوندهای هنری و معنایی واژگان این بیت می‌نویسد: «... تعجیل از یک‌سو با «عجله» هم‌ریشه است و عجله به‌معنی گردونه و ارّابه نیز هست و در این معنی با «اسب و قبا می‌فرستمت» پیوند نغز و نازکی می‌یابد؛ از دیگرسو، با «عجل» به‌معنی گوساله نیز هم‌ریشه است و در این معنی نیز با «اسب» پیوند هنری دیگری پیدا می‌کند؛ از سوم سو، در هردو معنیِ گردونه و گوساله با «خیر» نیز پیوندی بس نهان و نیکو می‌یابد؛ چراکه «خیر» به معنی اسب نیز هست...» (راستگو، ۲۱۳:۱۳۹۵).

بااین‌همه، با دقت در بیت می‌توان به لایه‌های دیگری از ظرافت زبانی و پیوندهای محتوایی واژگان دست یافت، ازجمله اینکه کلمهٔ «تعجیل»، یکی از اصطلاحات موسیقی نیز هست و آن یکی از نت‌های تزیینی و از صداهای اصلی آکورد بعدی است که مدت‌زمان بسیار کوتاهی به‌صورت ناملایم پیش از شنیده شدن آکورد ظاهر می‌شود و در این معنا می‌تواند با «سرود» و «حافظ» ایهام تناسب داشته باشد.

همچنین، «قبا»، علاوه‌بر معنای مصطلح، «اسم خاص گیاهی نیز هست» (← *ناظم‌الاطبا*، ذیل قبا) و (*لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل قبا)؛ که هم خاصیت دارویی دارد و هم مورد علاقهٔ اسب و حیوانات علف خوار است. «قبا» نیز در این معنا با «اسب و خیر»، پیوند هنری و محتوایی ظریفی دارد.

بر مهر چرخ و عشوهٔ او اعتماد نیست　　ای وای بر کسی که شد ایمن ز مکر وی
(۵۰۲)

راستگو در مورد گزینش «عشوه» بر کلمهٔ «شیوه» در این بیت گفته است «ازاین‌روی حافظ دیرپسند در بازنگری‌هایش «عشوه» را به‌جای آن (شیوه) نهاده است که هم نو و نغز است، هم معنی نیکوتری می‌پذیرد، هم بیانی استعاری و تصویری

است، هم با «او»، «اعتماد»، «ای» و «ایمن» هم آغازی آوایی دارد و هم پیوند معنایی و ساختاری‌اش با «مهر» استوارتر و شیرین‌تر است؛ چراکه عشوه، شیوهٔ مهربانان و ماهرویان است... افزون بر اینها، در اینجا نیز از دو گزینهٔ «شیوه» و «عشوه»، آنچه زودتر به ذهن و زبان می‌شتابد و با پیش‌سروده جورتر است، «شیوه» است، چنانکه آنچه دیرتر و پس از درنگ و بازنگری، دیده و پسندیده می‌شود، «عشوه»» (راستگو، ۲۳۷:۱۳۹۵). به نظر می‌رسد در این بیت، باید به ارتباط و پیوند هنری و معنایی دو واژهٔ «عشوه» و «ایمن» نیز توجه داشت. توضیح اینکه یکی از معانی کلمه «عَشوه»، «آتشی است که در شب از دور دیده شود و به‌قصد آن بروند» (*اقرب‌الموارد*، ذیل عشوه). «ایمن» در پیوند با این معنای «عشوه»، «اَیمن»، «بیابانی که موسی علیه‌السلام، گوسپندان را در آن می‌چرانید» (دهخدا، ذیل ایمن) را به ذهن می‌آورد و ارتباط موسی (ع) و آتش و ایمن، معلوم و مشخص است. از طرفی، در کتاب *منتهی‌الارب* از معانی کلمهٔ عشوه، «شام»، «غروب و تاریکی» است و در این معنا با فضای معنایی بیت و طلوع و غروب «مهر» در معنی (ماه و خورشید) تناسب شگرفی دارد.

جوی‌بار ملک را آب روان شمشیر توست　　تو درخت عدل بنشان بیخ بدکاران بکن
(٤٣٤)

راستگو در مورد ترکیب «بدکاران»، ترجیح آن بر ترکیب «بدخواهان» و ارتباط آن با دیگرواژگان بیت می‌نویسد: «بدخواهان ... گزینه‌ای شیوا و بجاست و با «درخت» و «بیخ» نیز هم‌آوایی زیبایی دارد، اما حافظ تا ساختار هنری بیت سنجیده‌تر گردد، در بازنگری‌ها جای خود را به «بدکاران» داده است که هم معنی گسترده‌تر و فراگیرتری دارد و هم در حال‌وهوای کشاورزی بیت خوش‌تر می‌نشیند. بر این پایه که «کار» آن می‌تواند از ریشهٔ کاشتن نیز باشد، یا این معنی را نیز بپذیرد: کسانی که در کشتزار ملک و ملت، بذر بدی می‌کارند و تخم تباهی می‌پاشند. نیز می‌تواند با ایهام، جمع «بدکاره» شمرده شود و با بار معنایی ویژه‌ای که این واژه دارد، سخن را با طنز همراه می‌سازد» (راستگو، ۲۰۵:۱۳۹۵).

در این بیت، ظرایف ادبی و هنری دیگری نیز دیده می‌شود که به آنها اشاره می‌شود؛ «کاران» در ترکیب بدکاران، در هم‌نشینی و تناسب با «درخت» و «جوی» و «آب» و «بیخ» و «بار» (میوه) و «جوی‌بار»، باغ‌کاران «یکی از باغ‌های معروف اصفهان در قدیم در کنار زاینده‌رود» (*لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل کاران) را به یاد می‌آورد و از این طریق، فضای کشاورزی شعر گسترده نیز می‌شود. یکی از معانی «ملک»، «آبخور و چراگاه...» (دهخدا، ذیل ملک) است و در این معنا با اکثر واژه‌های بیت و به‌ویژه با «آب روان» و «جوی‌بار» پیوند معنایی می‌یابد. نیز از دیگر معانی «ملک»، «نوعی غلّه بزرگ‌تر از ماش...» (*آنندراج*، ذیل ملک) است و در این معنا نیز با «درخت» و «بیخ» و «کاران» و «بنشان» ایهام تناسب دارد.

«جوی» در کنار «شمشیر»، یادآور یکی از ویژگی‌های «شمشیر» است؛ چون در گذشته «خط پشت شمشیر و تیغ» (دهخدا، به نقل از نوروزنامه، ذیل جوی) را «جوی» می‌گفتند. «جوی»، همچنین، نام «گیاهی از خانوادهٔ گندمیان و جزو دستهٔ غلات» (*فرهنگ فارسی عمید*، ذیل جوی) نیز هست که در این معنا با دیگرواژگان بیت چون «ملک» در معنی «نوعی غله»، «درخت»، «کار»، «بیخ» و نیز با «شمشیر» در معنای گونه‌ای خاص از درخت و.. پیوند معنایی و هنری دارد. واژهٔ «شمشیر» نیز در تناسب با «درخت»، یادآور «درخت شمشیر» است که به آن «واهو» نیز می‌گویند. «بار» نیز در مصراع نخست، از رهگذر هم‌نشینی با دیگرواژه‌های بیت و در بستر کشاورزی بیت، یادآور «بار» به معنی ثمر و میوه می‌تواند بود.

گره ز دل بگشا وز سپهر یاد مکن　　که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد
(١٤٧)

راستگو در خصوص گزینش واژهٔ «مهندس» به‌جای «حکیمی» و ظرایف هنری و محتوایی بیت می‌نویسد: «حافظ خرده‌سنج تا هندسهٔ سخنش سنجیده‌تر باشد و پیوند سازه‌ها نغز و نازک‌تر، «مهندس» را برگزیده که با «گره» پیوند نیک و نهانی دارد و آن اینکه «گره» جز معانی شناخته‌اش، از واژگان ویژهٔ معماری و مهندسی نیز هست، چنان‌که گونه‌ای واحد

سنجش و اندازه‌گیری نیز و در این هردو معنی است که با «مهندس» کـه کـارش معمـاری اسـت و بنیـاد کـارش سـنجش و اندازه‌گیری، پیوند نغز می‌یابد و در پی، ساختار سخن را سخته‌تر و سنجیده‌تر می‌سازد» (راستگو، ۱۳۹۵: ۳-۱۶۲).

ظرایف و شگردهای دیگر بیت که به آنها اشاره‌ای نشده است، این است که «مهندس» علاوه‌بر آنچه راسـتگو در مـورد آن می‌نویسد، در ارتباط با «سپهر»، یادآور «مهندس فلک» نیز هست. چه در اصطلاحات نجوم قدیم، ستارهٔ زحـل را «مهنـدس» و «مهندس فلک» (← *فرهنگ آنندراج*، ذیل مهندس و مصفFای، ۱۳۸۸: ۷۷۲) می‌گفتند و بی‌تردید، حـافظ بـه ایـن تناسـب و پیوند معنایی نظر داشته است. از طرفی نیز، آن‌طورکه از برخی فرهنگ‌ها و ازجملـه فرهنـگ *آنـنـدراج* برمـی‌آیـد، در گذشـته، «منجّم» را به‌طورکلی «مهندس» نیز می‌گفتند و «مهندس» در این معنا و در ارتباط با «سپهر»، «منجم» را به ذهن متبادر می‌کند.

همچنین، «سپهر» و «دلگشا» از اصطلاحات موسیقی نیز هسـتند. «سـپهر، گوشـه‌ای در دسـتگاه راسـت پنجگـاه» (*فرهنـگ فارسی عمید*، ذیل سپهر) و «دلگشا، رنگی است در سه‌گاه در موسیقی ایرانی» (*فرهنگ معین*، ذیل دلگشا)؛ و از این نظر بـاهم ایهام تناسب ظریف و زیبایی دارند. نیز به نظر می‌رسد، حافظ در هم‌نشین‌کردن واژگان «گره» و «گشـا» در ایـن بیـت، گوشـهٔ چشمی نیز به آیین و رسم سنتی و مذهبی «گره‌گشا» یا «گره‌گشون» داشته است که در جنوب ایران رواج داشته و دارد.

حـافظ عـروس طبـع مـرا جلـوهٔ آرزوسـت　　آیینـــه‌ای نـــدارم از آن آه مـــی‌کشـــم
(۳۱۳)

راستگو دربارهٔ بیت بالا می‌نویسد: «اگر بدانیم که جلوه، جز خودنمایی و آشکارگی به‌معنی پیشـکش دامـاد بـه عـروس در شب پیوند (زفاف) و در هنگامه‌های عروسی نیز هست (*فرهنگ معین*، ذیل جلوه)، همان‌که امروزه «رونما» می‌گوینـد، آشـکار می‌شود که این واژه با پیوند باریکی که با عروس دارد، چه هندسهٔ سنجیده‌ای به بیت می‌بخشد» (راستگو، ۱۳۹۵: ٦-۷۵)؛ و به دیگر دقایق و پیوندهای هنری و محتوایی بیت اشاره نکرده است و آن اینکه حـافظ در گـزینش واژهٔ «جلـوه» بـه‌جـای دیگـر کلمات و ازجمله واژهٔ «عرضه»، به ارتباط آیینه و جلای آن نیز توجه داشته است. ساختار آوایی «جلوه» در کنـار «آیینـه»، واژهٔ «جلا» را به یاد می‌آورد که صفت همیشگی آیینه است و در این بیت، مطلوب و خواستهٔ حافظ است. از طرفی نیز، «جلـوه»‌ای که عروس طبع حافظ در مصراع نخست، می‌طلبد، همان «آیینه» در مصراع دوم اسـت. حـافظ، آیینـه‌ای جلایافتـه از زنگـار و کدورت را می‌طلبد و همدمی با فطرتی آیینه مانند.

یکی از معانی «طبع»، «زنگار» (دهخدا، ذیل طبع) و «زنگ. ریم» (*منتهی‌الارب*، ذیل طبـع) اسـت و ارتبـاط آن بـا «آیینـه»، معلوم. نیز از دیگر معانی «طبع»، «شمشیرزدن» (دهخدا ذیل طبع) است که با «عـروس»، در معنـای دیگـر خـود، «زه‌کمـان» و «چوبی که زه کمان را بدان پیچند» (آنندراج ذیل عروس) پیوند معنایی دارد. افزون‌ب این، «جلوه» به‌معنـای «نـاز و کرشـمه و دلبری» (*ناظم‌الاطبا*، ذیل جلوه). نیز هست و ازنظر معنا و مفهوم تفاوتی با واژهٔ «عشوه» ندارد. نیز «جلوه، حجله‌خانـهٔ عـروس که در آنجا نقاب را جهت شوی از روی برمی‌دارد» (*اقرب‌الموارد*، ذیل جلوه) و همچنین به معنی «عرض‌کردن عـروس را بـر شوهر» (*منتهی‌الارب*، ذیل جلوه) نیز هست و در همهٔ این معانی با دیگر واژگان بیت، پیوند هنری و محتوایی می‌یابد.

بهار عمر خواه ای دل وگرنه این چمن هرسال　　چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد
(۱۴۹)

راستگو ذیل این بیت و در خصوص زیبایی‌ها و شگردهای هنری و محتوایی آن گفته است: «نسرین، گل صدبرگ است و همین صدبرگی میان آن و همسایه‌اش، «صد گل» پیوند هنری باریکی پدید می‌آورد. همـان پیونـدی کـه کمـی آن‌سـوتر میـان «بلبل» و «هزار» نیز هست...؛ افزون‌براین، «نسرین» با ایهام جناس، یادآور «نسر» که به معنی عقاب است، نیـز هسـت و از ایـن رهگذر نیز با «بلبل» و «هزار» پیوند ساختاری نغزی می‌یابد» (راستگو، ۱۳۹۵: ۱۷۰- ۱۶۹).

توضیحات راستگو ذیل بیت، دقیق است؛ بااین‌همه می‌توان نکته‌های هنری و ادبی دیگری نیز بر آن افزود؛ ازجملـه اینکـه

«نسر، نام بت قوم نوح است که اعراب آن را می‌پرستیدند» (*ناظم‌الأطبا*، ذیل نسر) و در این معنی با «بهار» به معنی «بتکده» (*لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل بهار) پیوند می‌یابد. از طرفی نیز، یکی دیگر از معانی «نسر»، «درشکهٔ اسب» (آنندراج، ذیل نسر) است که از رهگذر هم‌نشینی با واژهٔ «بار»، «باره» به معنی «اسب» را به ذهن متبادر می‌کند. نیز «نسرین» در کنار واژهٔ «سال»، یادآور نسر طایر و نسر واقع، دو ستاره در فلک‌اند که به فارسی، «دو شاهین گویند» (← مصفّی، ۱۳۸۸: ۷۹۲-۷۹۰).

همچنین بهار نه‌تنها اکنون که «در گذشته نیز... به‌معنی شکوفه نیز بوده است» (راستگو، ۱۳۹۵: ٤٠) و نیز (*برهان قاطع*، ذیل بهار؛ *ناظم‌الاطبا*، ذیل بهار و دهخدا، ذیل بهار)؛ و در این معنا می‌تواند با «نسرین» و «گل» و «بار» و ... پیوند یابد. از دیگر معانی «بهار، پرستو است» (*اقرب‌الموارد*، ذیل بهار) که در این معنا با معنی دیگر «نسر» یعنی «کرکس» (دهخدا، ذیل نسر) و نیز با «بلبل» و «هزار» ایهام تناسب دارد. نیز «بهار» به «حرم پادشاهان و سلاطین» (*آنندراج*، ذیل بهار)، (*برهان قاطع*، ذیل بهار) نیز اطلاق می‌شد و واژهٔ «بار» در ارتباط با این معنای «بهار»، یادآور «بار عام و بار خاص و آیین بار و باردهی در دربار پادشاهان» است. همچنین، «بهار، نام یکی از دستگاه‌ها و ادوار ملایم در موسیقی» (*فرهنگ فارسی معین*، ذیل بهار) نیز هست (نیز ← مصفّی، ۱۳۹۰: ۲۰۰) و در این معنا می‌تواند با «بلبل» در اصطلاح موسیقایی خود- پل طنبور و خرک آن - (*فرهنگ فارسی معین*، ذیل بلبل) نیز پیوند یابد.

دلا ز رنج حسودان مرنج و واثق باش که بد به خاطر امیدوار ما نرسد
(۱۹۰)

راستگو ذیل این بیت و در مورد شگردهای هنری آن، تنها به ارتباط میان «رنج» و «مرنج» و سازگاری بیشتر آن با زبان نرم و پیراستهٔ حافظ بسنده کرده است (← راستگو، ۱۳۹۵: ۲۲۹). به نظر می‌رسد، زیبایی و شگرد اصلی هنری بیت، در اشارهٔ ضمنی آن به زندگی پر از رنج و مشقت شاعر قرن پنجم، مسعود سعد سلمان و زندانی‌شدن او در زندان قلعهٔ «مرنج» و «سو» است.

در این ارتباط، «مرنج» و نیز «سو» در کلمهٔ «حسود»، یادآور زندان‌های این شاعر و رنج‌هایی است که در این زندان‌ها متحمل شد، ولی هرگز ناامید نشد؛ چه «مرنج، قلعه‌ای است در هندوستان» (*برهان قاطع*، ذیل مرنج) که «محل دورهٔ دوم حبس‌های مسعود سعد است که به روایتی سه سال و به روایت دیگر هشت سال در عهد سلطان مسعود سوم غزنوی و ظاهراً از سال ٤٩٣ هجری به بعد در آنجا زندانی بوده است» (*لغت‌نامهٔ دهخدا* ذیل مرنج).

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک
(۳۳۵)

راستگو در ذیل این بیت، اشاره‌ای به زیبایی‌های هنری و پیوندهای معنایی واژگان آن نکرده است و تنها به این بسنده کرده است که اگر حافظ به‌جای کلمهٔ «نفعی»، «خیری» نهاده بود، «هندسهٔ سخن، بسی اوج می‌گرفت؛ چراکه «خیر»، هم بار معنایی و عاطفی بهتر و بیشتری دارد و هم با «غیر»، جناس و همگونی زیبایی از رهگذر دو واج «خ» و «ر». در بافت موسیقایی بیت نیز بسی خوش‌تر می‌نشیند» (راستگو، ۱۳۹۵: ۱۷۷). هرچند در جای دیگر از این دیدگاه خود برمی‌گردد و همان کلمهٔ «نفعی» را به‌دلیل تناسب قرآنی آن با شراب، بهتر و درست‌تر می‌داند. (← همان، پاورقی ص ۱۸۱-۱۸۰).

بااین‌همه می‌توان به ظرایف و شگردهای هنری و محتوایی در بیت دست یافت؛ ازجمله یکی از معانی کلمهٔ «باک» در گویش جنوب ایران و ازجمله شیراز، «ضرر و زیان» است و در این معنا با کلمهٔ «نفع»، ایهام تناسب از گونهٔ تضاد می‌سازد. از دیگرمعانی کلمهٔ «باک»، (اسم فاعل عربی)، «گریه‌کننده» است که در این معنا که با فضای محتوایی بیت نیز هماهنگی دارد، با «گناه» و نیز با «غیر» در معنی «دیه‌دادن» (*اقرب‌الموارد*، ذیل غیر) هماهنگی و تناسب دارد. یکی دیگر از معانی کلمهٔ «غیر»، «سودرسانیدن» (همان) است و در این معنا با واژهٔ «نفع»، ایهام تناسب ظریفی دارد. همچنین کلمهٔ «غیر» به معنای «آب‌خورانیدن باران به زمین» (*غیاث‌اللغات*، ذیل غیر) است که در این معنا نیز می‌تواند با «آب»، (در شراب) و «خاک» و «جرعه» تناسب داشته باشد. «جرعه»

نیز علاوه‌بر معنای مصطلح، به‌معنای «زمین درشت و ناهموار» (*منتهی‌الارب*، ذیل جرعه) و «ریگزار» (دهخدا، ذیل جرعه بـه نقـل از *متن‌اللغه*) نیز آمده است که در این معنا با «خاک» تناسب دارد و نیز کلمهٔ «گناه» در هم‌نشـینی بـا آن مـی‌توانـد یـادآور «گیـاه»، «خور» در کلمهٔ «خوری» یادآور «خور» به‌معنی «زمین آبرفتی» و «بر» نیز یادآور «برّ» به معنی بیابان باشد.

گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت رفـت ور ز هندوی شما بر ما جفـایی رفـت رفـت
(۱۲۲)

راستگو در ذیل این بیت می‌نویسد: «حافظ نکته‌سنجانه از میان همهٔ گزینه‌ها، «مشکین» را برگزیده که پیونـدهای هنـری و ساختاری‌اش با دیگر سازه‌های سخن، سخته‌تر و استوارتر است؛ چراکه از یک‌سو، «خطـا» را کـه در اینجـا بـه معنـی غلـط و نارواست، ایهام‌پذیر می‌سازد و با معنی دیگر آن: سرزمین ختا که مرکز مشـک اسـت، پیونـد مـی‌دهـد و از دیگرسـوی، چـون «مشکین» به معنی سیاه نیز هست، با «هندو» که آن نیز به‌معنی سیاه نیز هست، پیوند می‌یابد» (راستگو، ۱۳۹۵: ۱۵۲).

علاوه‌بر اینها، شگردهای هنری دیگری نیز در بیت دیده می‌شود؛ هم‌نشینی «مشکین» با «خطـا»، عـلاوه‌بـر اینکـه «مشـک ختـا» را یادآوراست، ترکیب «مشکین‌ختام» را به ذهن متبادر می‌کند و «مشـکین‌ختـام» بـه «شـراب و شـراب خـوردنی مـی‌گفتنـد کـه پایـانی لذت‌بخش و شادی‌آور داشته باشد» (*فرهنگ فارسی*، ذیل مشکین). «مشکین» در کنار «خطا؛ نام جایی در بین کوفه و شـام» (دهخـدا، نقل از *معجم‌البلدان*) و نیز «هند»، می‌تواند «مشکین» که نام مکان‌های بسیاری نیز هست به ذهن متبادر کند (رک: *ویکی‌پدیا*).

کلمهٔ «ور» در آغاز مصراع دوم، اگرچه به معنی «و اگر» و «و چنانچه» به کار رفته است، در هم‌نشینی بـا کلمـهٔ «خطـا» بـه معنی «گناه»، یادآور آیین و سنت زردشتیان در درست‌آزمایی و آزمایش خطاکاران نیز هسـت. توضـیح اینکـه «داوری ایـزدی، نوعی آزمایش در آیین مزدیسنا بود که درنتیجـهٔ آن، گناهکـار را از بـی‌گنـاه بـاز مـی‌شـناختـه‌انـد. در روزگـاران نخسـت کـه دستگاه‌های قانونی به ابزاری کامل برای کشف حقیقت مجهز نبودنـد، بهتـرین راه بـرای پـی‌بـردن حقـایق، یـاری‌خواسـتن از نیروهای فرازمینی بود. بنابراین برای اثبات بی‌گناهی یا مجرم‌بودن افراد، به تعدادی آزمون که معمولاً بسیار دشوار بود، متوسـل می شدند... این آیین «داوری ایزدی» خوانده می‌شد و این همان است که در متن *اوستا* به‌صورت «ورنگه» و «وره» به کار رفته و در فارسی پهلوی به «ور» تبدیل شده است. ازجملهٔ این آزمون‌ها، گذشتن از آتش و نوشیدن آب آمیخته به گوگرد بود که از زود دفع‌شدن یا ماندن آن در شکم، تقصیر یا بی‌تقصیری متهم را تعیـین مـی‌کردنـد» (← زاویـه و صـافی‌تبـار، ۱۳۹۲: ۱۰۵). همچنین، حرف «بر» در مصراع دوم، در هم‌نشینی با «خطا» در مصراع نخست، «برّ» بـه‌معنـی نیکـویی و نیکوکـار را بـه ذهـن می‌آورد و ایهام تضاد می‌سازد. علاوه‌براین، تکرار فعل «رفت» و نشستن آن در کنار واژهٔ «خطا»، ذهن مخاطب را به‌سمت واژهٔ «خُطا» به معنی «قدم و گام» هدایت می‌کند؛ گامی که به سمت خطا و گناه و جفا برداشته می‌شود.

از نامهٔ سیاه نترسم کـه روز حشـر بـا فـیض فضـل او صـد از ایـن نامـه طـی کـنم
(۳۸۷)

راستگو بعد از گزینش واژهٔ «لطف» به‌جای «فیض» در این بیت می‌نویسد: «فیض لطف گرچه استوار و شیواسـت، چنـدان هنری و نغز نیست؛ ازاین‌روی، حافظ در بازنگری «فیض فضل» را به‌جای آن نشانده و از رهگذر هم‌خوانی و هـم‌آوایـی نغـز «فضل» با «فیض»، نیز با «صد» و «از» موسیقی بسیار دل‌نشین‌تری به سخن خویش بخشیده اسـت. افـزون‌بـر ایـن، «فضـل» در معنی دیگرش: افزونی و فراوانی، هم با «صد» که نماد افزونی و فراوانی است، پیوند نغزتری می‌یابـد و هـم «فـیض فضـل» را پذیرای این معنی نیز می‌سازد: فیض فزون و فراوان» (راستگو، ۱۳۹۵: ۲۴۰).

به نظر می‌رسد، حافظ در گزینش «فضل» به‌جای «لطف» به ارتباط میان «فضل» با «طی» نیز نظـر داشـته اسـت یـا حـداقل اینکه بیت حافظ، ظرفیت پذیرش این پیوند معنایی را نیز دارد. چه، «فضل» به معنی بخشش و بخشندگی، در هم‌نشینی با واژه «طی»، یادآور «حاتم طایی» است که در بخشندگی شهره و از قبیلهٔ «طی» بوده است. همچنـین، یکـی از معـانی کلمـهٔ «طـی»،

«خواندن»، (دهخدا، ذیل طی) است که می‌تواند با واژه‌های «نامه» و «فضل» ایهام تناسب داشته باشد. از دیگر معانی «فضل»، «نوعی پوشش خاص زنان است که در هنگام کار و عمل پوشند» (*منتهی‌الارب*، ذیل فضل) و در این معنی با «طی» در معنی دیگرش: «چین و شکن لباس» (همان منبع) ایهام تناسب دارد.

مردمی کرد و کرم بخت خداداد به من　　کان بت سنگ‌دل از بهر خدا بازآمد
(۲۰۸)

راستگو در دلیل انتخاب «سنگ‌دل» به‌جای «ماهرخ» در این بیت می‌نویسد: «سنگ‌دل ازاین‌روی به‌جای پیش‌سرودهٔ «ماهرخ» ق، ج نشسته است که جز هم‌خوانی با «بت» که بیشتر از سنگ ساخته می‌شود، با فضای معنایی سخن نیز جورتر است. بازآمدن یار سنگ‌دل با مردمی و کرم بخت بسی جورتر است تا بازآمدن یار ماهرخ.» (راستگو، ۱۳۹۵: ۲۳۰). بااین‌همه به ارتباط میان «کان» در معنی دیگر خود: معدن نیز با «سنگ» می‌بایست اشاره می‌شد. همچنین «سنگ» می‌تواند با «کرم» در معنی «زمین پاکیزه و منقّی از سنگ‌ریزه» (*ناظم‌الاطبا*، ذیل سنگ) ایهام تناسب داشته باشد.

«کان» نیز در معنی معدن- که معمولاً معدن طلا و جوهرات قیمتی مدنظر است - بامعنای دیگر «کرم»: «نوعی از زیور که در جاهلیت می‌ساختند» (همان منبع)، پیوند معنایی و هنری یافته است و از این رهگذر با «بت» و «سنگ» نیز پیوند می‌یابد. علاوه‌برآن، «سنگ»، نه‌تنها «هریک از احجار کریمه مانند یاقوت و الماس و جز آن» (دهخدا ذیل سنگ) را گویند، به معنی «گوهر و زیور» (*ناظم‌الأطبا*، ذیل سنگ) نیز هست و از این نظر، ارتباط آن با «کان» و «کرم در معنی نوعی از زیور...» (*ناظم‌الاطبا*، کرم)، معلوم. «بخت» نیز در معنی «اختر و طالع» (*برهان قاطع*، ذیل بخت) و «طالع سعد» (دهخدا، ذیل بخت) با «بت»: «از نام‌های ستارهٔ عطارد» (دهخدا ذیل بت، نقل از *تحقیق ماللهند*) ایهام تناسب دارد.

جهان پیر است و بی‌بنیاد از این فرهادکش فریاد　　که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم
(۳۹۲)

راستگو در ذیل این بیت، ضمن اشاره‌های ظریفی که این بیت به داستان فرهاد و شیرین و حوادث بین آنها دارد، به زیبایی از واژهٔ بی‌بنیاد، بیستون را می‌یابد و می‌نویسد: «می‌بینید که چه شیرین و شگرف، بیستون را در پس پردهٔ «بی‌بنیاد»، نغز و نیکو در تابلو خود نشانده است» (راستگو، ۱۳۹۵ :٦٤). همچنین، اضافه می‌کند «اگر به‌جای «جهان» نیز «فلک» یا «زمان» می‌بود، جایِ گرفت‌وگیر نبود، به‌ویژه «فلک» که با «فرهاد»، «فریاد» و «افسون» هم‌آغاز و هم‌واج است و موسیقی سخن را گوش‌نوازتر می‌سازد؛ اما در «جهان» خرده‌سنجی‌هایی هست که در «فلک» و «زمان» نیست...» (راستگو، ۱۳۹۵: ٦٤).

افزون‌بر اینها می‌توان گفت حرف «که» در آغاز مصراع دوم از رهگذر هم‌نشینی با دیگر واژه‌هایی که به داستان شیرین و فرهاد اشاره دارند و به‌ویژه از رهگذر هم‌نشینی با «بی‌بنیاد»، «کُه» و «کوه» را نیز به ذهن متبادر می‌کند و بدین‌ترتیب، «کوه بی‌بنیاد» همان «کوه بیستون» خواهد بود. «جان»، علاوه‌بر معانی مصطلح و معمول، به معنای «سپر» و نوعی «سلاح جنگ» (*آنندراج*، ذیل جان) و (*برهان قاطع*، ذیل جان)، به‌معنی «ساز جنگ» (*ناظم‌الاطبا*، ذیل جان) نیز هست و در این معنا با «کُش» در فرهادکش پیوند معنایی می‌یابد. «بی» در «بی‌بنیاد» نیز متناسب با فضای معنایی بیت، یادآور «بی» به «معنای ناکس و فرومایه» (*منتهی‌الارب*، ذیل بی و آنندراج، ذیل بی) است. «نیرنگ» نیز در معنی «هریک از مراسم دینی و مناسک مذهبی» (*فرهنگ معین*، ذیل نیرنگ) و نیز در معنی «دعای مختصر به زبان اوستایی یا پهلوی یا پازندی» (همان منبع)، با واژهٔ «پیر» در معنی «مرشد و راهنما در نزد زردشتیان» (همان منبع، ذیل پیر) ایهام تناسب دارد.

در شأن من به دردکشی ظن بد مبر　　آلوده گشت خرقه ولی پاک‌دامنم
(۳۷۸)

راستگو در خصوص گزینش «شأن» به‌جای «حق» گفته است: «ازاین‌روی «شأن» را بر دیگر گزینه‌ها برگزیده که از یک‌سو

با «ظن»، جناس گونه‌ای دارد و از دیگرسو، با ایهام جناس، یادآور «شأن» و «شین» (عیب‌جویی)، «شأنی»/ «شانع» و «شنیع» (عیب‌جو، بدگمان، کینه‌توز)، نیز هست و همین‌ها آن را با «ظن بد مبر» و فضای معنایی بیت که بدگمانی و عیب‌جویی است، پیوندی نغز و نیکو می‌دهد. در بیت زیر نیز «شأن» از نگاهی دیگر، همان شأن و شیوه را دارد:

کلک تو خوش نویسد در شأن یار و اغیار　　تعویذ جان‌فزایی افسون عمر کاهی
(٥٢٣)

«شأن» را ازاین‌روی برگزیده که «شأن» از واژگان ویژهٔ خوش‌نویسی نیز هست و از همین رهگذر با فضای خوش‌نویسانهٔ سخن به‌ویژه واژه‌های «کلک»، «خوش نویسد»، «تعویذ جان‌فزایی» و «افسون عمر کاهی»، پیوند نازک و نغزی می‌یابد. در این بیت خواجه:

سبزپوشان خطت بر گرد لب　　هم چو مورانند گرد سلسبیل
(٣٤٤)

نیز «شأن» هرچند بخشی از «سبزپوشان» است، در پیوند با «خطت» چنین حال‌وهوایی دارد» (راستگو، ١٣٩٥: ٧– ١١٦). در توضیح اصطلاح شأن باید گفت شأن یکی از قواعد دوازده‌گانهٔ خوشنویسی است که در بیت با کلک و خوش‌نوشتن ایهام تناسب دارد. قواعد دوازده‌گانهٔ خوشنویسی از این قرار است:

١.　ترکیب؛ ٢ـ کرسی؛ ٣ـ نسبت؛ ٤ـ ضعف؛ ٥ـ قوّت؛ ٦ـ سطح؛ ٧ـ دور؛ ٨ ـ صعود؛ ٩ـ نزول؛ ١٠ـ اصول؛ ١١ـ صفا؛ ١٢ـ شأن.

شأن آخرین کیفیتی است که چون در خطی به‌وجود آید نویسنده را آن‌چنان مسحور تماشای خط خویش کند که دیگر نخواهد جز آن به صنعت دیگری بپردازد. (← همان).

به نظر می‌رسد در همهٔ این بیت‌ها علاوه‌بر ظرایف و پیوندهای هنری و معنایی که مطرح شد، باید به معنی دیگر «شأن» به‌معنی «خانهٔ زنبورعسل که در آن شهد بود» (دهخدا، ذیل شأن) و نیز «عسل» و پیوند آن با دیگر سازه‌های ابیات نیز توجه داشت؛ چنانکه در بیت نخست، «شأن» در معنای مدنظر با «دُرد» و «کش» در معنای «خوش و خرم» و نیز با واژهٔ «پاک» پیوند می‌یابد. در بیت نخست، همچنین، واژهٔ «شأن» به‌معنی «نوعی از جامهٔ سفید که از هندوستان آرند» (*فرهنگ جهانگیری*، ذیل شأن). (*لغت‌نامهٔ دهخدا* ذیل شأن) با «خرقه» و «دامن» ایهام تناسب دارد. نیز، «شأن» در معنای «عسل غیرمصفّی» (دهخدا، نقل از *مخزن‌الادویه*) با «دُرد» و «آلوده» پیوند معنایی می‌یابد. در بیت دوم نیز «شأن» در معنای «کندوی عسل» با «کلک» به‌معنای «نیشکر» (*برهان قاطع*، ذیل کلک) و نیز با «جان‌فزا» و «خوش» ارتباط دارد و در بیت سوم نیز «شأن» در معنای مطرح‌شده با «سلسبیل»، «چشمه‌ای گوارا در بهشت» (*آنندراج*، ذیل سلسبیل) و «آب گوارا» (دهخدا، ذیل سلسبیل) پیوندیافته و در هم‌نشینی با «لب»، به زیبایی، شیرینی آن را یادآور می‌شود.

همچنین، از دیگر معانی «شأن»، «شراب» (*آنندراج*، ذیل شأن) و «اثر شراب و می که در رگ‌ها بدود» (دهخدا، ذیل شأن) نیز هست و در این معنا نیز با «درد» و «دردکشی» در ارتباط است. «گِرد» نیز از رهگذر هم‌نشینی با «ور»، می‌تواند یادآور «گرد» از دیگر معانی کلمهٔ «مور» باشد. (← منتهی‌الارب). «مور» در معنی «موج» (*منتهی‌الارب*، ذیل مور) و «خیزاب و آبخیز» (دهخدا، ذیل مور) و نیز در معنی «روان‌شدن آب بر زمین» (*ناظم‌الاطبا*، ذیل مور) با «سلسبیل» به معنی «آب گوارا» (*غیاث‌اللغات* و دهخدا) و «چشمه‌ای در بهشت» (*منتهی‌الارب*) پیوند معنایی می‌یابد.

«خط» نیز در معنی «سبیل. طریق» (دهخدا، ذیل خط) با «مور» در معنی «راه هموار» (*منتهی‌الارب*، ذیل مور) ایهام تناسب دارد. البته گفتنی است نسخه‌بدل «حوران» به‌جای «موران» نیز تأمل‌برانگیز است. «سبز» نیز که «نام آهنگی در موسیقی» (دهخدا، ذیل سبز) است، با «سَل» در «سلسبیل» به‌معنی «سرود و نغمه» (*ناظم‌الاطبا*، ذیل سل) پیوند معنایی می‌یابد و در معنی «کِشتی» (*ناظم‌الاطبا*، ذیل سبز) و «قایق» (*فرهنگ معین*، ذیل سبز) با «مور» در معنی «موج» و «خیزاب و آب‌خیز» (دهخدا، ذیل مور) ایهام تناسب دارد.

حافظم گفت که خاک در میخانه مبوی　　گو مکن سهو که من مشک ختن می‌بویم
(٤١٥)

در کتاب «*مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*» در مورد زیبایی‌های بلاغی و محتوایی بیت آمده است:

«حافظ جای «عیب» را به «سهو» داده است که هم طنزی نغز به سخن می‌بخشد و هم معنی بهتر و باریک‌تری. طنز آن نیز در این است که حافظ- که در اینجا به‌جای شیخ و واعظ و صوفی و ... نشسته است- این اندازه نمی‌فهمد که خاک در میخانه، خاک نیست، مشک ختن است که بوییدن آن ذهن و ضمیر را باز می‌کند و درک و دریافت را تیز می‌سازد و دماغ را تروتازه» (راستگو، ۹-۲٤۸).

به نظر می‌رسد در مورد «حافظ» در این بیت که در سروده‌های دیگر او نیز مصداق دارد، باید به واژهٔ «گو» بیشتر توجه کرد. چون به نظر می‌رسد کسی که خاک در میخانه را مشک ختن نمی‌داند و قدر و ارج آن را نمی‌فهمد و در این زمینه دچار «سهو» می‌شود، حیوانی بیش نیست. حیوانی که در *دیوان حافظ*، گاهی – مستقیم یا غیرمستقیم - «خر» و «حیوان» و... نیز هست.

شیخم به طنز گفت حرام است می مخور　　گفتم به چشم! گوش به هر خر نمی‌کنم
(انجوی، ١٣٦١: ٢٠٣)

یا

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد　　پاردمش درازباد آن حیوان خوش‌علف
(همان: ١٥٧)

و بر این اساس، «گو» در آغاز مصراع دوم بیت، همان «گاو» (در گویش جنوب ایران و فارس نیز، «گو») می‌تواند باشد. از طرفی نیز اگر این واژه را همان «گو» (گاو) بگیریم، هم از رهگذر هم نشینی با «بوی» و «یم» (دریا) و «مشک»، گاوعنبر را به ذهن می‌آورد که با «مشک» و «ختن» و «بوی» در ارتباط است و هم با «سهو» در معنای دیگر خود؛ «شتر» (ر.ک؛ دهخدا و منتهی‌الأرب، ذیل سهو) ایهام تناسب دارد.

همچنین «سهو» در معنای «فروتنی، نرمی و ملایمت» (دهخدا، ذیل سهو) با «خاک» در معنای مجازی «تواضع و فروتنی»، پیوند می‌یابد و در معنای «آب شیرین» (همان) با واژهٔ «یم» (می‌بویم)، ایهام خواهد داشت. از طرفی نیز «سهو» در معنی «شتر» و «شتر نرم و رام» (همان منبع) با اندکی دقت با واژهٔ «من» در معنای «خسته‌کردن» و «مانده‌کردن شتر» (*منتهی‌الأرب* ذیل من)، ایهام تناسب ظریفی می‌سازد.

سرم خوش است و به بانگ بلند می‌گویم　　که من نسیم حیات از پیاله می‌بویم
(٤١٤)

راستگو در توجیه گزینش «می‌بویم» به‌جای «می‌جویم» در این بیت می‌نویسد: «... «می‌جویم» تنها بیانگر طلب و جستجوست و از آن برنمی‌آید که آنچه را می‌جوید یافته است و به چیزی که می‌خواهد رسیده است و این هردو از «می‌بویم» برمی‌آید و پیداست که این دومی با باده‌ستایی که بنیاد معنایی بیت است، چه مایه سازگارتر است و پایهٔ باده را چه اندازه بالا می‌کشد» (راستگو، ١٣٩٥: ٢٥١).

به نظر می‌رسد علاوه‌بر اینها، حافظ در گزینش واژهٔ «می‌بویم» به‌جای «می‌جویم» به پیوندهای هنری و معنایی میان «نسیم»، «حیا» (در واژهٔ حیات) به‌معنی «باران» (*أقرب‌الموارد*، ذیل حیا) و «یم» به معنی دریا (در می‌بویم) نیز نظر داشته است یا نهایت اینکه این بیت، ظرفیت پذیرش این پیوندها را دارد. همچنین، کلمهٔ «من» از رهگذر هم‌نشینی با «نسیم» و «خوش» و «بوی» و نیز «می‌بویم»، به معنای دیگر آن - «شهد» و «شهد گیاهان» (فرهنگ معاصر عربی- فارسی ذیل من)- اشاره دارد و نیز در معنای «شبنم» (← آنندراج و دهخدا ذیل من) با «حیا» (در حیات) به معنی «باران» (*اقرب‌الموارد* ذیل حیا) ایهام تناسب دارد. همچنین «نسیم» در معنی «بوی خوش» و «رایحه» با «می‌بویم» و «خوش»، پیوند معنایی و هنری دارد.

همچون حباب، دیده بـه روی قـدح گشـای وین خانـه را قیـاس اسـاس از حبـاب کـن
(۴۲۹)

راستگو با ترجیح واژهٔ «اساس» به‌جای «بنا» و «بقا» در مصراع دوم می‌نویسد: «اما اسـاس چیـز دیگـری اسـت و در بافـت هنری سخن بسی خوش‌تر می‌نشیند؛ از یک‌سو با «قیاس»، جناس، سجع، ازدواج و هماهنگی زیبـایی دارد و در پـی، موسـیقی سخن را بسی دل‌نشین‌تر می‌سازد و از دیگرسو، در پیوند با «خانه» با ایهام جناس نغز و نازکی «اثاث» را – که با «خانه» پیونـد آشکاری دارد– به یاد می‌آورد و بدین شیوه «اساس» که در معنی «بنیاد» با «خانه» پیوندی آشکار دارد، پیوند پنهـانی نیـز بـا آن می‌یابد. افزون‌براین، زمینه می‌شود تا به شیوهٔ گونه‌گون‌خوانی بتوان مصراع را این‌گونه نیز خواند: «وین خانه را قیـاس اثـاث از حباب کن» و گسترهٔ خوانشی و معنایی سخن را افزود» (راستگو، ۱۳۹۵: ۷–۵۶).

برداشت‌های راستگو زیبا و درستند، بااین‌همه، می‌توان به پیوندهای هنری و معنایی دیگری نیز میـان واژگـان بیـت اشـاره کرد. در *فرهنگ آنندراج*، یکی از معانی «حباب»، «درگاه»، «آستانه»، «کریاس» و «عتبه» (← آنندراج، ذیـل حبـاب) ذکـر شـده است و در این معنا با «اساس» و «خانه» و به‌صورت غیرمستقیم با «اثاث» ایهام تناسب می‌سازد.

یکی از معانی کلمهٔ «روی» نیز «اساس، بنا، شالوده» (دهخدا، ذیل روی) است و در این معنا با «اساس» ایهـام تناسـب دارد. «قیاس» در معنی «اسب تازنده» (*منتهی‌الأرب*، ذیل قیاس) با «قدح» که اسم خاص اسبی اسـت (← منتهـی‌الأرب، ذیـل قـدح) ایهام تناسب می‌سازد.

«حباب» از رهگذر هم‌نشینی با «قدح»، یادآور معنای دیگر خود: «خُـم آب» (*منتهـی‌الأرب*، ذیـل حبـاب) و «خُـم‌فـروش» (دهخدا، به نقل از *مهذب الأسماء*) و از رهگذر نشینی با «روی»، «رَوی» به معنی «آب بسیار و شـیرین» (*اقـرب‌الموارد*، ذیـل روی) و «ابر...» (*منتهی‌الأرب*، ذیل روی) را به ذهن متبادر می‌کند. از معانی دیگر «حباب»، «شبنم» (همـان منبـع) اسـت کـه از رهگذر هم‌نشینی با «روی»، «رَوی» به معنی «ابر...» (همان) و «آب بسـیار و شـیرین...» (*اقـرب‌الموارد*، ذیـل روی) را یـادآور می‌شود و با معنای دیگر خود: «خُم آب» (*منتهی‌الارب*، ذیل روی) پیوند می‌یابد.

واژهٔ «وین» نیز علاوه‌بر اینکه مخفف «و این» (حرف ربط + صفت/ ضمیر) است، به‌معنی «انگور سیاه» نیز هسـت (*برهـان قاطع*، ذیل وین) و در این معنی با «قدح» به‌معنای «پیاله» و «کاسهٔ شراب»، پیوند معنایی می‌یابد. همچنین، کلمهٔ «وین»، (نعـت فاعلی مرخم) مبدّل «بین» به‌معنی «بیننده» (دهخدا) نیز هست که با واژه‌های «دیده» و «روی» در ارتباط است و نیـز بـا «قـدح» در معنی دیگر آن: »آب چشم» و «فروخوردن آب چشم» (*منتهی‌الارب*، ذیل قدح و *آنندراج*، ذیل قدح) پیونـد دارد. از طرفـی نیز «وین» به معنی «عیب» (*فرهنگ معین*، ذیل وین) نیز هست که در هم‌نشینی با واژهٔ «قدَح»، «قَدح» به‌معنی «عیب» و «ایـراد» و «سرزنش» را به ذهن می‌آورد.

پی نوشت

ابیات موردبحث، همان ابیاتی است که راستگو بر اساس تصحیح خویش از حافظ با ذکر صفحه در مـتن کتـاب *مهندسـی سخن در سروده‌های حافظ* آورده است.

نتیجه

حافظ بنابه گواهی اشعارش، در انتخاب و گزینش واژه سخت نازک‌اندیش و کم‌نظیر است؛ بـه‌طـوری‌کـه همـین دقـت و وسواس او در انتخاب و گزینش جوانب هنری و معنایی واژه‌ها و ترکیبات، اعجاب و شگفتی بسیاری از مخاطبـان و منتقـدان را برانگیخته است. می‌توان گفت ویژگی مهم و اساسی شعر حافظ، درهم‌تنیدگی شگرف و پیوندهای ظریف هنری و محتوایی میان واژه‌ها و سازه‌های آن است؛ به‌گونه‌ای که همین درهم‌تنیدگی و روابط شگرف، مهندسی سـنجیده و هدفمنـد واژگـان در

شعر او را باعث شده است.

در خصوص کشف و استخراج پیوندهای هنری و شگردهای معنایی و محتوایی سازه‌ها در شعر او نیز تحقیقات و پژوهش‌های فراوانی انجام شده است و هرکدام گوشه و لایه‌ای از این پیوندها و شگردها را بازیابی و نشان داده‌اند. کتاب ارزشمند *مهندسی سخن در سروده‌های حافظ* از محمد راستگو یکی از موفق‌ترین این پژوهش‌هاست.

راستگو در این کتاب، با آوردن ابیاتی از حافظ، واژه یا واژگانی را براساس پیوندهای هنری آن با دیگر واژگان و ترکیبات بیت مدنظر، آن را بر واژه یا واژگانی دیگر که در سایر نسخه‌های *دیوان حافظ* آمده‌اند، برتری داده و تلاش کرده است این پیوندها و شگردهای هنری و محتوایی را استخراج کند و آن را در حکم دلیلی بر ساختار سنجیده و استوار سخن حافظ مطرح سازد.

رویکرد مؤلف برای شناخت لایه‌های هنری و معنایی و نیز شگردهای پیوند میان سازه‌های ابیات، رویکرد «مرگ مؤلف» است؛ بر این اساس به نظر می‌رسد ذیل بسیاری از ابیات مطرح‌شده در کتابِ نقدشده نکته‌ها، ظرایف هنری و پیوندهای معنایی دیگری نیز می‌توان مطرح کرد و به عبارتی، سخن حافظ ظرفیت پذیرش ظرایف و شگردهای هنری و معنایی بیشتری نیز دارد که در این پژوهش به برخی از آنها اشاره است. بی‌شک پرداختن به همهٔ ابیات این کتاب در یک مقاله، ممکن نیست و در پژوهشی دیگر به بررسی آنها پرداخته خواهد شد.

منابع

۱. انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳٦۱). *دیوان خواجه حافظ شیرازی*، چاپ چهارم، تهران: نشر جاویدان.

۲. آقاحسینی، حسین و فاطمه جمالی (۱۳۸٤). «فراتر از ایهام» *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*. ش ٦۱ دورهٔ دوم، تابستان. صص ۱٤۲-۱۲۱.

۳. پادشاه، محمد (۱۳۳٦). *فرهنگ آنندراج*، تصحیح محمد دبیرسیاقی، انتشارات خیام. چاپ اول.

٤. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٤) *گمشدهٔ لب دریا*، تهران: انتشارات سخن.

۵. حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۹). *دیوان*. به کوشش سیّد محمد راستگو، تهران: نشر نی.

٦. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). *شرح شوق؛ شرح و تحلیل اشعار حافظ*، چاپ دوم، تهران: انتشارات قطره.

۷. حیدری، علی (۱۳۸۵). «ایهام در شعر حافظ»، *کیهان فرهنگی*، شهریور و مهر، ش۲٤۰-۲۳۹. صص ۸-۳۲.

۸. خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۱)، حافظنامه، چاپ بیستم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۹. خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۷۳). *حافظ*، تهران: انتشارات طرح نو.

۱۰. خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳٦۲). *برهان قاطع*، به اهتمام محمد معین، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۱۱. دشتی، علی. (۱۳٦٤). *نقشی از حافظ*، ویراست سوم، تهران: انتشارات اساطیر.

۱۲. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲). *لغت‌نامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳. راستگو، محمد (۱۳۹۵). *در پی آن آشنا؛ مهندسی سخن در سروده‌های حافظ*، تهران: نشر نی.

۱٤. زاویه، سعید و آمنه صافی تبار(۱۳۹۲). «بررسی آیین های اساطیری «داوری ایزدی» در ایران باستان»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، س۹، ش۳۰، صص ۱۳۱-۱۰۱.

۱۵. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰). از کوچهٔ رندان؛ دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ، چاپ نهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱٦. سبزعلیپور، جهان‌دوست (۱۳۸۹). «فهمی از رندی‌های حافظ (نگاهی به ایهام تبادر در شعر حافظ)»، نشریهٔ علمی پژوهشی بوستان ادب، سال دوم، شمارهٔ چهارم، زمستان، پیاپی ٦.

۱۷. سلطان‌محمدی، امیر (۱۳۹۸)، «یک ایهام نادر (ایهام تصحیف) در دیوان حافظ و تلاقی وجوه»، *فنون ادبی*، سال یازدهم،

شمارهٔ ۱، (پیاپی ۲۶) صص ۱۱۵-۱۳۰.

۱۸. شوقی نوبر، احمد (۱۳۸۸). «دوایهام نویافته در شعر حافظ»، *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب*، دورهٔ ۵،ش ۸. بهار و زمستان. صص۱۱۹-۹۹.

۱۹. طاهری، حمید (۱۳۸۹). «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ»، *نشریهٔ ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان*، ش ۲۸. زمستان. صص ۱۳۷-۱۱۳.

۲۰. طهماسبی، فرهاد (۱۳۸۹). *اسرار عشق و مستی*: تأملی بر سبک و ساختار غزل حافظ. ج ۱، تهران؛ علم.

۲۱. عزیزی هابیل، مجید و همکاران (۱۳۸۹). «شگردهای حافظ در چندمعنایی‌کردن متن»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال ۲۳، شمارهٔ ۷۹ ، صص ۳۰-۷.

۲۲. عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸٦). «اهمیت عناصر ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش شعر»، *نشریهٔ گوهر گویا*. صص ۸۰-۱۵۳.

۲۳. غنی پورملکشاه، احمد، رضازاده بابی، سودابه (۱۳۹۲). «بررسی و مقایسهٔ ایهام و گونه‌های آن در اشعار حافظ و خاقانی»، *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۲، ش ۱، بهار و تابستان، صص ٥٦-۳۷.

۲٤. غیاث‌الدین، محمد رامپوری (۱۳٦۳). *غیاث اللغات*، به کوشش منصور ثروت، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۵. قیّم، عبدالنبی (۱۳۹۰). *فرهنگ معاصر عربی- فارسی*، چاپ دهم، تهران: فرهنگ معاصر.

۲٦. مصفّی، ابوالفضل (۱۳۸۸). *فرهنگ اصطلاحات نجومی، همراه با اصطلاحات کیهانی در شعر فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ چهارم.

۲۷. معین، محمد (۱۳۸۱). *فرهنگ فارسی*، ج ۳، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۸. نظامی گنجوی، الیاس ابن یوسف (۱۳۷٦). *خسرو و شیرین*، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: انتشارات قطره.

۲۹. نفیسی، علی‌اکبر (ناظم الاطباء) (۱۳٤۳). *فرهنگ نفیسی*، تهران: انتشارات خیام.

۳۰. نیساری، سلیم (۱۳۸٦). *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ*، چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی