معنا و آزادی در شعر حافظ

با یاد دوست و همکار از کف رفته‌ام شادروان دکتر احمد تفضلی

علی‌محمد حق‌شناس*

اشاره

حافظ بنا به نظر بسیاری کسان، برترین شاعر ایران به‌شمار می‌آید. اینکه صحت و سقم چنین ادعایی را اساساً می‌توان به‌شیوه‌ای محققانه آزمود یا نه خود مایه بحثی سودمند تواند بود. نویسنده مقاله حاضر با فرض اینکه قضاوتی محققانه در این باب امری ممکن است، با نظر به شیوه بیان حافظ و نیز نوع معانی موجود در اشعار او می‌کوشد پشتوانه‌ای برای آن ادعا فراهم آورد.

طرح مسأله

می‌دانیم که حافظ را بسیاری از صاحب‌نظران بزرگترین شاعر یا، لااقل، بزرگترین غزلسرای زبان فارسی خوانده‌اند[1]؛ و او را فشردهٔ فرهنگ ما و نماد روح ایرانی دانسته‌اند[2]؛ و حتی او را لسان‌الغیب لقب کرده‌اند.[3] ولی، تا آنجا که من می‌دانم، هنوز کسی مراتب صدق این سه مدعا را به تحقیق تعیین نکرده است. سعی من در این مختصر بر آن است که نشان دهم اگر، از یک طرف، در شیوه‌های بیان معنا در اشعار حافظ دقیق شویم، و از طرف دیگر، به نوع معانی موجود در آن اشعار توجه کنیم، خود می‌توانیم به روشنی دریابیم که چرا حافظ واقعاً بزرگترین شاعر یا غزلسرای زبان فارسی است؛ و چرا براستی فشردهٔ فرهنگ ما و تجسم روح ایرانی است؛ و چرا حقیقتاً لسان‌الغیب ماست. اما برای نیل به این مقصود باید نخست ببینیم که مراد از شیوه‌های بیان معنا در شعر، به‌طور عام، و در شعر حافظ، به‌طور خاص، چیست و هریک از آن شیوه‌ها با چه ویژگیهایی همراه است؛ و آنگاه معلوم کنیم که معانی موجود در اشعار حافظ از چه نوعند و خود چگونه در اشعار جلوه‌گر می‌شوند.

شیوه‌های بیان معنا در شعر

بیان معنا در شعر ظاهراً به چهار شیوه صورت می‌گیرد. از آن چهار شیوه ما در اینجا با نامهای **بیان بی‌واسطه معنا، مضمون‌پردازی، نقل ناقص و نقل کامل** سخن خواهیم گفت و ضمن طرح و توصیف هریک، نشان خواهیم داد که نقش آن شیوه در ایجاد و کیفیت شعری تا چه میزان است و اقبال حافظ به آن تا چه حد است. خوب است همین جا تصریح کنیم که این چهار شیوه می‌توانند در یک شعر با هم به‌کار برده شوند، گو آنکه در هر شعری معمولاً غلبه با یکی از آنهاست.

بیان بی‌واسطه معنا

در بیان بی‌واسطه معنا، شاعر معنای مطلوب خود را در قالب الفاظ معهود یا، به قول زبانشناسان، الفاظ دلبخواهی[5] و قراردادی[6] همان معنا به شعر درمی‌آورد. در این شعر فردوسی معنا به همین صورت بیان شده است[7]:

چو از دفتر این داستانها بسی
همی خواند خواننده بر هرکسی
جهان دل نهاده بدین داستان
همان بخردان نیز و هم راستان
جوانی بیامد گشاده زبان
سخن گفتن خوب و طبع روان
بشعر آرم این نامه را گفت من
از او شادمان شد دل انجمن

بیان بی‌واسطه معنا در نزدیکترین فاصله با شیوه بیان معنا در نثر قرار دارد؛ چرا که در نثر نیز معنا، علی‌الاصول، در قالب الفاظ قراردادی و دلبخواهی آن به بیان در می‌آید. این است که هر شعری که در آن معنا به این شیوه بیان شده باشد می‌تواند براحتی به نثر بازگفته شود. پیداست که چنین شعری از کیفیت تغییرپذیری چندگانه[8]، که از ویژگیهای بارز بیان شعری است، بی‌بهره است. به همین دلیل هم برخی سخن‌سنجان این طریق بیان را از آنِ شعر ندانسته‌اند و آن را مختص نثر انگاشته‌اند و گفته‌اند:

سخنِ منظومی که اگر به نثر درآید محتوا و معنای خود را از دست نمی‌دهد شعر نیست، نثری است که از روی قصد و آگاهی در قالب نظم ریخته‌اند.[9]

قول اخیر، با آنکه به واقعیت نزدیک و خود قابل تأمل است، قبولش به چند دلیل دشوار می‌نماید: یکی اینکه معناهایی که با این شیوه به شعر در می‌آیند می‌توانند معناهایی فخیم و یا شاعرانه و لذا زیبا باشند؛ و این، بی‌گمان، به‌بروز کیفیت شعری در اثر می‌انجامد؛ این بیت حافظ شاهد صدق این مدعاست[10]:

غمناک نباید بود از طعن حسود ای دل
شاید که چو وا بینی خیر تو در این باشد

دیگر اینکه صورتبندی معانی به این شیوه می‌تواند شاعرانه و زیبا باشد؛ و این باعث بروز کیفیت شعری در اثر می‌گردد؛ مثل این بیت دیگر حافظ:

پیران سخن به تجربه گویند و گفتمت
هان ای پسر که پیر شوی پند گوش کن

سوم اینکه رخدادها و وضعیتهایی که از عالم واقع به این شیوه در شعر گزارش می‌شوند می‌توانند سرشتی شاعرانه و زیبا داشته باشند؛ و این، خواه ناخواه، در بیان بی‌واسطهٔ آنها منعکس می‌شود و به آن کیفیت شعری می‌بخشد؛ مثل این دو بیت از **نظامی**[11]:

جوانی گفت پیری را چه تدبیر
که یار از من گریزد چون شوم پیر
جوابش داد پیر نغزگفتار
که در پیری تو خود بگریزی از یار

یا این قطعه از **سعدی**[12]:

جوانی پاکباز و پاک‌رو بود
که با پاکیزه‌رویی در گرو بود
چنین خواندم که در دریای اعظم
به گردابی درافتادند با هم
چو ملاح آمدش تا دست گیرد
مبادا کاندران حالت بمیرد
همی گفت از میان موج و تشویر
مرا بگذار و دست یار من گیر
در این گفتن جهان بر وی برآشفت
شنیدندش که جان می‌داد و می‌گفت
حدیث عشق از آن بطال منیوش
که در سختی کند یاران فراموش...

و بالاخره، چهارم اینکه اشعاری که در آنها معانی به‌طور بی‌واسطه بیان شده‌اند عموماً به‌لحاظ ساختارهای نحوی، صرفی، آوایی یا سبکی و جز آن از آثار منثور متمایز می‌مانند؛ و این، به ناگزیر، به آنها شکل و صبغهٔ شاعرانه و زیبایی هنری می‌بخشد؛ آن‌گونه که در شعر پیش‌گفتهٔ فردوسی دیدیم.

جالب اینجاست که حافظ به شیوه بیان بی‌واسطه معانی اقبال چندانی نمی‌کند؛ تو گویی این شیوه راست‌رو و فاش‌گو با سرشت رازآمیز و طبع نهان‌روش او دمساز نیست. این است که می‌بینیم حافظ از این شیوه با امساک تمام بهره می‌جوید؛ آنهم اغلب در جاهایی که صرف فاش‌گویی خود طریق دیگری از نهان‌روشی می‌تواند به‌شمار آید؛ مثلاً در دو بیت زیر:

قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع
که نیست با کسم از بهر مال و جاه نزاع...
هنر نمی‌خرد ایام و غیر از اینم نیست
کجا روم به تجارت بدین کساد متاع

که در آن «حشمت و جاه و جلال شاه شجاع» را رندانه، از یک سو، با بی‌اعتنایی خودش نسبت به «جاه و مال» برابر نهاده است و، از سوی دیگر، با «کسادی تجارت هنر» که «جاه و جلال» آن به‌هرحال موکول به رونق بازارش نیست.

در میان شاعران بزرگ ایران، ظاهراً، فردوسی، ناصرخسرو، تا حدودی سعدی و، از متأخران، **پروین اعتصامی** بیش از همه از بیان بی‌واسطه معنا در آثار خود استفاده کرده‌اند؛ و در آن میان، البته، سعدی استاد مسلم این طرز به‌خصوص است. گواه درستی گفته اخیر را در این ابیات می‌توان دید:

من چرا دل به تو دادم که دلم می‌شکنی
یا چه کردم که به من باز نظر می نکنی
دل‌وجانم به‌تو مشغول و نظر در چپ و راست
تا ندانند حریفان که تو منظور منی
دیگران چون بروند از نظر از دل بروند
تو چنان دردل من رفته که جان در بدنی...
بنده وارت به سلام آیم و خدمت گویم
ور جوابم ندهی می رسدت کبر و منی...

مضمون‌پردازی

در بیان معانی به شیوهٔ مضمون‌پردازی، شاعر می‌کوشد تا در مقابل معانی مطلوب و موردنظر خود معنای دیگری را که از جهاتی با معنای مطلوب تناسب داشته باشد قرار دهد و آنگاه هر دو معنای اول و دوم را در قالب الفاظی برگرفته از الفاظ دلبخواهی و قراردادی هر دو به شعر درآورد. یک نمونه سرراست و روشنگر از این شیوه بیان معانی این بیت از **کلیم کاشانی** است:

خوش هوای سالمی دارد دیار نیستی
ساکنانش جمله یکتا پیرهن خوابیده‌اند

در این بیت، شاعر برای معنای اصلی خود، که چیزی در این مایه است که «مردگان جز کفنی با خود به گور نمی‌برند»، معنای متناسبی را در مایهٔ «در هوای سالم، خفتگان جز به پیرهنی نیاز ندارند» پیدا کرده و آنگاه هر دو را در قالب الفاظی که به هر دو معنی متعلقند به شعر درآورده است.

مضمون‌پردازی تا حدودی از شیوه بیان معانی در نثر فاصله می‌گیرد؛ زیرا که در این شیوه، اصولاً دو معنا در قالب الفاظی یگانه صورت‌بندی می‌شوند؛ درنتیجه، هردو معنا تا حدودی از عرضه منثور خود عدول می‌کنند و صورتی نامعهود، متناسب و زیبا به خود می‌گیرند؛ و این، خواه ناخواه، به پیدایش فضایی در شعر برای تعبیرپذیری می‌انجامد. اما این فضا به غایت تنگ و بسته است و، با همهٔ تناسب و زیبایی‌اش، مجالی جز آن به خواننده نمی‌دهد که از یک معنا به معنای دیگر حرکت کند؛ یعنی از معنای متناسب به معنای مطلوب شاعر برسد و بالعکس؛ بی‌آنکه هرگز از آن فضای بسته به جهان بیرون یا به عوالم معنایی دیگر پی ببرد. به عبارت دیگر، مضمون‌پردازی حرکت فکر را به شدت محدود می‌سازد و آن را به رفتن و بازگشتنی مکرر و گاه بی‌حاصل میان دو معنا که، با همهٔ زیبایی و تناسب و احتمالاً، عمق و فخامتشان، از فرط شباهت مکمل یکدیگر نیز نیستند، تقلیل می‌دهد. به‌عنوان مثال، در همان بیت کلیم، خواننده خود را در فضایی بسته میان «گورستان» و «خوابگاهی با هوای سالم» محصور می‌یابد و هیچ نمی‌تواند از میان «یکتاکفنان خفته در گور» و «یکتاپیرهنان خفته در هوای سالم» راهی به بیرون ببرد. و این وضعیت در هر شعری که در آن معنا به شیوه مضمون‌پردازی بیان شده باشد، دامنگیر خواننده می‌شود؛ از جمله در این بیت حافظ:

بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد
که دهان تو بر آن نکته خوش‌استدلالیست

در این شعر، ما خود را میان «دهان تنگ یار» از یک طرف و «جوهر فرد تجزیه‌ناپذیر» از طرف دیگر محصور می‌یابیم، بی‌آنکه بتوانیم از آن فضای بسته به ساحت فکری دیگر یا به کشف عالمی تازه راه یابیم. حتی اگر خواننده از رهگذر اشعاری که بر اساس مضمون‌پردازی استوارند، سرانجام، به فکر یا خرد تازه‌ای هم راه ببرد، آن فکر و خرد هنگامی نصیب او خواهد شد که کار شعرخوانی را تمام کرده باشد و از فضای بسته معانی مضمون‌پردازی شده پا به بیرون نهاده باشد.

در پرتو آنچه گفتیم، پیداست که مضمون‌پردازی، هرچند شگردی است نازک‌بینانه و نکته‌پردازانه، به خلق فضاهای نامتناهی و معانی رازآمیز در ساحت شعر نمی‌انجامد و به بروز کیفیت تعبیرپذیری در شعر کمک نمی‌کند.

با همهٔ این احوال، حافظ از شیوهٔ مضمون‌پردازی در اشعار خود بهره بسیار برده است. به همین دلیل نیز او را در پیدایش سبک هندی، که بدین شیوه شناخته شده است، مؤثر دانسته‌اند.[13] اما با اندکی مرور در دیوان او می‌توان به راحتی دریافت که این شیوه عمدتاً در غزلهایی حکم شیوه غالب را پیدا می‌کند که از افکار بلند و معانی تودرتو و رازآمیز کمابیش تهی‌اند؛ و این خود می‌تواند گواه بر آن باشد که هم آن اشعار و هم عرضهٔ معانی به شیوه مضمون‌پردازی خاص دوران جوانی او بوده است؛ و اگر این حدس بر صواب باشد، می‌توان از این شیوه به‌عنوان ضابطه‌ای برای تفکیک غزلهای جوانی حافظ از غزلهای پیری و پختگی او و تنظیم آنهمه به ترتیب تاریخی بهره جست؛ یعنی گفت هرچه در شعری از شیوه مضمون‌پردازی در سنجش با شیوه‌های دیگر بیشتر استفاده شده باشد امکان اینکه آن شعر به دورهٔ جوانی حافظ تعلق داشته باشد به همان میزان بیشتر است. در غزلهایی که با مطلعهای زیر شروع می‌شوند ظاهراً غلبه با شیوهٔ مضمون‌پردازی است:

مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش
لیکنش مهر و وفا نیست خدایا بدهش

***

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع
شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع

***

تو همچو صبحی و من شمع خلوت سحرم
تبسمی کن و جان بین که چون همی سپرم

***

دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد
که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد

***

گر دست دهد خاک کف پای نگارم
بر لوح بصر خط غباری بنگارم

در هیچ یک از این غزلها از آن افکار بلند و حکمتهای ناب و معانی پررمز و راز که نام حافظ بدانها بلند است نشان چندانی به چشم نمی‌خورد؛ گو آنکه همه آنها در اوج ظرافت و کمال و زیبایی نیز هستند. پس بی‌پایه نیست اگر در پرتو مطالب یاد شده نتیجه بگیریم که مضمون‌پردازی، هرچند مورد استفاده حافظ احتمالاً در دوران جوانی بوده است، با اینهمه، نمی‌تواند شیوه مطلوب حافظ بویژه در اشعاری قلمداد شود که شهرت و عظمت او برخاسته از آنهاست.

گفتنی است که زیبایی هر شعری که در آن شیوهٔ بیان بی‌واسطه معنا و یا شیوه مضمون‌پردازی به‌کار رفته است نوعی زیبایی پیشداده است که یا به معنای مطلوب شاعر تعلق دارد، یا به رخدادی که شاعر در آن به تصویر کشیده است و یا به ساختارهای هنری شعر. این نوع زیبایی، البته، با آن نوع دیگر که از رهگذر تجربه هنری خواننده و در پی بازآفرینی آزادانه معنای مطلوب شاعر، حاصل خواننده می‌شود فرق بسیار دارد. زیبایی از نوع اخیر، بیش از آنکه پیشداده باشد، حاصل تلاشهای ذهنی خواننده در بازآفرینی معنا و پیام شعر به‌دست خود او و بسه‌دلخواه اوست. این‌چنین زیبایی تنها در شعرهایی حاصل خواننده می‌شود که معنا در آنها از رهگذر شیوه‌های نقل ناقص یا نقل کامل بیان شده باشد.

نقلِ ناقصِ معنا

اصطلاح «نقل» به‌گونه‌ای که در این مقال به‌کار آمده ناظر بر مفهومی به‌مراتب عامتر از هریک از مفاهیمی است که از اصطلاحهای استعاره، کنایه، تمثیل، نمادپردازی و جز اینها اراده می‌شود.[۱۴] صناعات از نوع اخیر را عموماً ابزار شیوهٔ نقل می‌توان قلمداد کرد.

به هرحال، در بیان معانی به شیوهٔ نقل ناقص، شاعر می‌کوشد تا به‌جای معنای مطلوب خود معنایی خیالین و متناسب بیافریند، آنگاه همین معنای خیالین را با نشانه‌هایی که پیش و بیش از هرچیز دیگر یادآور معنای اصلی و مطلوب او باشند همراه کند، سپس آنهمه را در قالب الفاظی که عمدتاً به‌معنای خیالین تعلق دارند صورتبندی کند و به شعر درآورد. پیداست که خواننده در برخورد با چنین شعری از رهگذر نشانه‌های معنای اصلی به عالمی که مربوط به معنای مزبور است رهنمون می‌شود و در آن عالم به آفرینش معنایی در مایه معنای مطلوب شاعر می‌پردازد، بی‌آنکه ضرورتاً به‌عین معنای شاعر دست یابد. نمونه زیر می‌تواند این مطلب را روشنتر گرداند:

درِ سرایِ مغان رفته بود و آب زده
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده
سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر
ولی ز تُرک کله چتر بر سحاب زده
شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده
عذار مغبچگان راه آفتاب زده
عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز
شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده
ز شور عربدهٔ شاهدان شیرین‌کار
شکر شکسته سمن ریخته رباب زده
سلام کردم و با من به روی خندان گفت
که ای خمارکش مفلس شراب زده
که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای
ز کنج خانه شده خیمه بر خراب زده
وصال دولت بیدار ترسمت ندهند
چه خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب زده...

در این غزلِ حافظ خواننده نخست با معنایی خیالین روبه‌رو می‌شود؛ ولی در آن معنای خیالین به نشانه‌هایی برمی‌خورد که یادآور معنایی متفاوت از یک عالم معنایی دیگرند. نشانه‌های مزبور از جمله، عبارتند از «سرای مغان»، «حضور پیر در مجلس بزم و سرور»، «شیخ»، «مغبچگان»، «وصال دولت بیدار» و مانند اینها. با برخورد به همین نشانه‌ها در درون معنای خیالین، خواننده، خواه ناخواه، به عالمی رهنمون می‌شود که معنای مطلوب حافظ به آن تعلق دارد. عالم مزبور، به حکم سنتهای فرهنگی ما، عالم عرفان است. با حضور در این عالم، خواننده به خلق معنایی متناسب با معنای خیالین حافظ ولی در مایهٔ معنای مطلوب او همت می‌گمارد؛ بی‌آنکه ضرورتاً به عین معنای مطلوب حافظ راه برد؛ چرا که معنای مطلوب حافظ، چون در غزل آورده نشده است، به‌طور قطع نمی‌توان گفت که چیست.

شیوهٔ نقل ناقص ویژگیهایی دارد که از نظر بحث ما مهمند؛ از جمله، یکی اینکه استفاده از آن در هر شعری به بروز کیفیت تعبیرپذیری چندگانه در آن شعر می‌انجامد. چه اگر شاعر به خود حق می‌دهد که معنای مطلوب خود را از طریق معنایی خیالین به قالب الفاظ تازه‌ای نقل کند که با آن معنا هیچ رابطه قراردادی و لذا پیشداده ندارند، خواننده نیز، خود به‌خود، این حق را پیدا می‌کند که از الفاظ مزبور معنایی را اراده کند که در عین تناسب با معنای خیالین شعر هیچ رابطه قراردادی و لذا پیشداده با آن الفاظ نداشته باشد. دوم اینکه شیوه نقل ناقص موجب می‌شود که کیفیت تعبیرپذیری چندگانه شعر به همان یک عالم معنایی محدود شود که نشانه‌های موجود در شعر بدان اشارت دارند. و سوم اینکه محدود ماندن کیفیت تعبیرپذیری شعر به یک عالم معنا به هیچ روی باعث آن نمی‌شود که خوانندگان مختلف نتوانند در همان یک عالم معنایی به خلق بی‌نهایت تعبیر تازه و دمساز با ذهنیت و حال و هوای خود بپردازند. پس شیوه نقل ناقص معنا به شعر کیفیت تعبیرپذیری نامحدود اما فقط در یک عالم معنایی می‌بخشد.

باری حافظ از شیوه نقل ناقص در اشعار خود استفاده فراوان می‌کند. ازجمله در غزلهایی که حاوی افکار بلند و سخنان پرحکمت و فضاهای رازآمیز و اشارات سحرانگیز از آن نوعند که حافظ شهره بدانهاست؛ مثل غزلهایی که با این مطلعها آغاز می‌شوند:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند
پنهان خورید باده که تکفیر می‌کنند

***

هرکه شد محرم دل در حرم یار بماند
وانکه این کار ندانست در انکار بماند

***

راهی‌ست راه عشق که هیچش کناره نیست
آنجا جز آنکه جان بسپارند چاره نیست

***

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد
بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

با اینهمه، کمال اوج هنر حافظ در غزلهایی نیست که در آنها معانی به شیوه نقل ناقص بیان شده‌اند؛ بلکه در غزلهایی است که این کار در آنها از رهگذر شیوه نقل کامل صورت بسته است.

نقلِ کاملِ معنا

در بیان معانی به شیوهٔ نقل کامل نیز، درست مثل نقل ناقص، شاعر به‌جای معنای مطلوب خود معنایی خیالین و متناسب می‌آفریند. اما در شیوهٔ اخیر، برخلاف شیوهٔ نقل ناقص، این معنای خیالین را یا بی‌هیچ نشانه‌ای از معنای مطلوب خود به شعر درمی‌آورد و یا در گوشه‌گوشهٔ آن، نشانه‌های متفاوت و متغایری از عوالم معنایی گوناگونی قرار می‌دهد و آنهمه را به شعر می‌سپارد. روشن است که خواننده در ساحت چنین شعری به هیچ روی مجبور نمی‌شود که از رهگذر نشانه‌هایی همانند، فقط به عالم معنایی یگانه‌ای برود که متعلق به معنای مطلوب شاعر است؛ بلکه آزاد می‌ماند تا با اختیار کردن هریک از نشانه‌های متفاوت به عالم معنایی دیگر برود که نشانهٔ منتخب بدان اشارت دارد. نمونه زیر به روشنتر شدن این نکته کمک می‌کند:

صبا تو نکهت آن زلف مشکبوداری
به یادگار بمانی که بوی او داری
دلم که گوهر اسرار حسن و عشق در اوست
توان به‌دست تو دادن گرش نکوداری

در آن شمایل مطبوع هیچ نتوان گفت
جز این قدر که رقیبان تندخو داری
نوای بلبلت‌ای گل کجا پسند افتد
چو گوش هوش به مرغان هرزه‌گو داری
به جرعهٔ تو سرم مست گشت نوشت باد
خود از کدام خم است اینکه در سبو داری
به سرکشی خود ای سرو جویبار مناز
که گر به او رسی از شرم سر فرو داری
دم از ممالک خوبی چو آفتاب زدن
تو را رسد که غلامان ماهرو داری
قبای حسن فروشی ترا برازد و بس
که همچو گل همه آیین رنگ و بو داری
ز کنج صومعه حافظ مجوی گوهر عشق
قدم برون نه اگر میل جست‌وجو داری

در این شعر نیز ما در نخستین گام با معنایی خیالین مواجه می‌شویم. اما در سه بیت نخست به نشانه‌ای که ما را به عالم معنایی مشخص و از پیش تعیین شده‌ای دلالت کند برنمی‌خوریم. پس در فضای معنایی این سه بیت ما آزادیم که به هر عالم معنای دلخواسته‌ای که خود به تناسب با معنای خیالین آن ابیات اختیار می‌کنیم روی آوریم. در بیت چهارم به نشانه‌ای می‌رسیم که ما را به عالم معنای «غفلت از (پدیدهٔ) ناب و مشغولیت با (پدیدهٔ) ناسره» رهنمون می‌شود. ولی حضور ما در آن عالم چندان نمی‌پاید. چرا که بیت پنجم نه حاوی نشانه‌ای است که مؤید معنای بیت چهارم باشد و نه حاوی نشانه‌ای که ما را به عالم معنای دیگری هدایت کند. در نتیجه، در بیت پنجم دوباره ما خود را آزاد می‌یابیم که به هر عالم معنایی که دلخواه خودمان باشد روی آوریم، تنها به این شرط که عالم معنای منتخبِ ما با معنای خیالین شعر در تناسب باشد. در بیت ششم باز ما به نشانه‌ای می‌رسیم دال بر معنایی در این مایه که «به خود مناز؛ که برتر از تو نیز هست» و نشانه‌های موجود در بیتهای هفتم و هشتم این معنا را تقویت می‌کنند. چه هر دو بیت حکایت از آن دارند که «آن از ما بهتری که گفتیم همان است که اینک مخاطبِ ما است.» و بالاخره، نشانه‌های موجود در بیت نهم ما را به کلی از عالم معنای سه بیت پیشین بیرون می‌برد و به عالم معنای «عشق را نه در صومعه که در بیرونِ آن باید جست» می‌رساند.

ویژگی بارز و ممتاز نقل کامل، از نظر بحث ما، یکی این است که کیفیت تعبیرپذیری شعر را، در مقام نظر، به بی‌نهایت می‌رساند. دیگر اینکه دامنهٔ این تعبیرپذیری نامتناهی را به کمک نشانه‌های مشخص به یک عالم پیش داده محدود نمی‌کند؛ بلکه با پرهیز از آوردن هر نشانه‌ای از هر عالم معنای معینی در شعر یا با اقدام به آوردنِ نشانه‌های نامتجانس و مبهم که هر یک به عالم معنای دیگری متعلقند، دامنهٔ آن‌را به بی‌نهایت عالم معنایی متفاوت و گوناگون بسط می‌دهد.

اینک در پرتو آنچه تاکنون دربارهٔ نقل ناقص و نقل کامل در بیان معانی در شعر گفتیم می‌توانیم به روشنی ببینیم که این دو شیوهٔ بیان معانی سبب می‌شوند تا خواننده در فضای معنایی شعر به کمال آزادی در عرصهٔ معانی راه یابد؛ آزادی‌ای از آن دست که فقط به تناسب - یعنی به زیبایی - متعهد است و دیگر هیچ. و شعر حافظ درست برتارک این دو طرز عرضهٔ معنا می‌درخشد؛ و در آن میان، والاترین اشعار او آنهاست که عرضهٔ معنا در آنها به شیوهٔ نقل کامل صورت بسته است. از آن جمله‌اند غزلهایی که با مطلعهای زیر شروع می‌شوند:

عمر بگذشت به بی‌حاصلی و بلهوسی
ای پسر جام می‌ام ده که به پیری برسی

***

زدلبرم که رساند نوازش قلمی
کجاست پیک صباگر همی‌کند کرمی

***

ای خونبهای نافهٔ چین خاک راه تو
خورشید سایه پرور طرف کلاه تو

***

دیشب به سیل اشک ره خواب می‌زدم
نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم

***

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز
غریو و ولوله در جان شیخ و شاب انداز

***

یاد باد آنکه سرکوی توام منزل بود
دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود

***

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

***

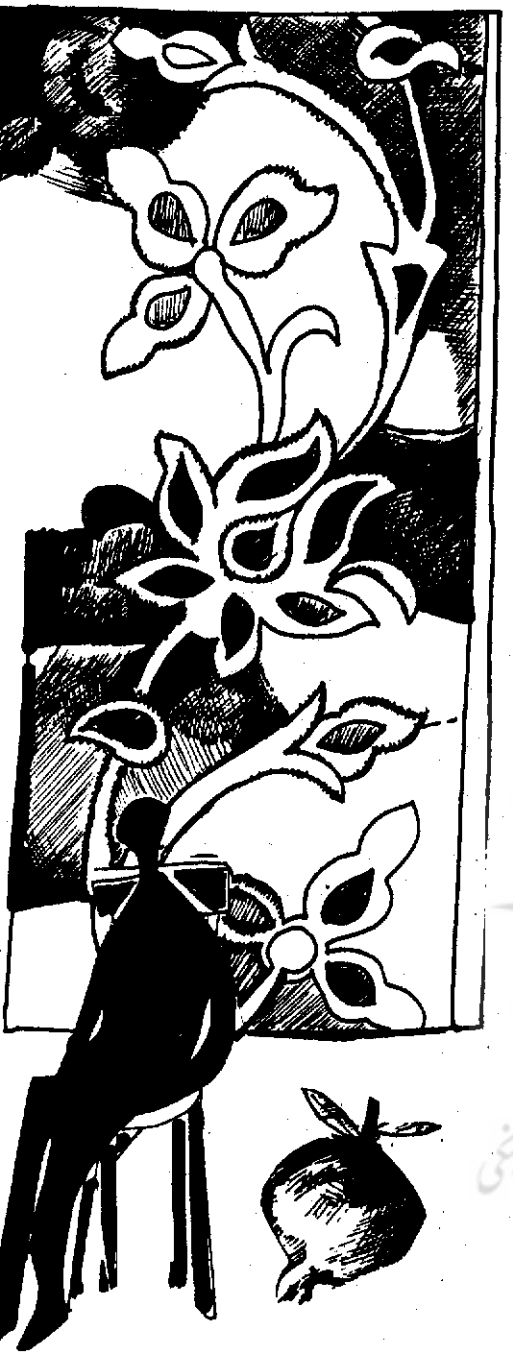
دوش می‌آمد و رخساره بر افروخته بود
تا کجا بازدل غمزده‌ای سوخته بود

شیرین است تکرار کنیم که نمونه‌های بالا همراه با اکثر قریب به اتفاق آن غزلها از حافظ که بیشتر بر زبان مردم فارسی‌گو جاری است، همگی توان و مایه و توفیق خود را از همین دو شیوهٔ نقلِ ناقص و نقل کامل می‌گیرند؛ و با معنی است که بگوییم حافظ از میان این دو شیوه به نقلِ کاملِ معانی بیشتر عنایت دارد.

باری، اگر در نظر داشته باشیم که مفهوم نقل، همان گونه که گفتیم، مفهومی است پوششی که مفاهیم از نوع استعاره و کنایه و مجاز و تمثیل و نماد و جز اینها را عموماً در خود فرامی‌گیرد، در آن صورت، می‌توانیم ببینیم که سخن ما در این مقال تا چه حد با سخن جاودان باد **زریاب‌خویی** قدمساز است که:

خصوصیات شعر حافظ که از خصوصیات شعر اصیل و ناب است، فراوان است و در اینجا مجال ذکر همهٔ آنها نیست. اما من در اینجا نمی‌توانم از یک خصوصیت بارز و ممتاز آن سخنی نگویم و آن استعاره است. از تعریفات متعارف استعاره می‌گذریم. این تعریفات در کتب بلاغت، در قسمت بیان، آمده است. اقسام و انواع استعاره هم به تفصیل در کتب مذکور مسطور است.

چون در این مقدمه سخن از لسان‌الغیب بودن حافظ است من می‌خواهم در اینجا جنبه متافیزیکی و مابعدطبیعی استعاره را بنمایانم. مقصود من از مابعدطبیعی... فرا حسی بودن آن است. **شاعر توانا با به‌کاربردن استعاره در شعر امور طبیعی و مادی را از لباس جسمانی**



جدا می‌کند و این لباس را از تن آن می‌کند و صفات و کیفیات آن را کنار می‌گذارد و انتزاع می‌کند و در جهان خیال خود با یکدیگر ترکیب می‌کند و می‌پیوندد چنان‌که با این هیأت ترکیبی هرگز در عالم حس و طبیعت وجود نمی‌تواند داشته باشد. از این تجرید و ترکیب معنی زیبایی ابداع می‌کند که شنونده را در لذت معنوی فرو می‌برد. [15]

دلگرم‌کننده است که می‌بینیم تحلیل ما از نقش نقل در شعر حافظ تأیید از سخن استاد زریاب‌خویی می‌گیرد. در میان همهٔ کسانی که به تأمل و تحقیق در باب شعر حافظ همت گماشته‌اند، شادروان زریاب احتمالاً تنها کسی است که به نقش تعیین‌کنندهٔ استعاره در شعر او بدرستی پی‌برده است و لذا مضمون پردازی را، چون دیگران، به غلط خصوصیت بارز و ممتاز شعر حافظ ننامیده است؛ گو آنکه زریاب نیز از مقولهٔ تعبیرپذیری نامتناهی در شعر حافظ یادی نمی‌کند.

باری، آنچه تا اینجا گفتیم کافی است که نشان دهد حافظ چگونه با بهره‌گیری از دو شیوهٔ نقل ناقص و نقل کامل در بیان معانی به اوج تعبیرپذیری نامتناهی می‌رسد و از این رهگذر خواننده را در عرصهٔ معانی به منتهای آزادیِ معطوف به تناسب و زیبایی می‌رساند. اما این مقدار هنوز کافی نیست که صدق مدعاهای سه‌گانهٔ پیش گفته را در مورد حافظ و شعر او به ثبوت رساند. اثبات مدعاهای مزبور در گرو آن است که، علاوه بر شیوه‌های بیان معنا در شعر حافظ، به نوع معناهایی نیز که در شعر او یافت می‌شود توجه کنیم.

چرا بزرگترین شاعر؟

یک ویژگی ممتاز و در عین حال پرسش‌برانگیز شعر حافظ بهره‌گیری بی‌دریغ آن از معانی و مفاهیم موجود در شعر پیشینیان است. حضور گسترده و چشمگیر قول و سخن پیشینیان در شعر حافظ واقعیتی است که غالب حافظ‌پژوهان از آن یاد کرده‌اند. به جرأت می‌توان گفت که کمتر غزلی یا، دست‌کم، برگی از دیوان او هست که در آن به بیتی، مصراعی، مضمونی یا، لااقل، تلمیحی از شاعران پیش از او برنخوریم. اگر چه شاعران دیگر نیز گهگاه از شعر یکدیگر اقتباس کرده‌اند، این امر در شعر آنان اتفاقی است؛ حال آنکه در شعر حافظ به صورت رگه‌ای دنباله‌دار و دائمی جلوه‌گر می‌شود. گواه درستی قول اخیر را می‌توان در حواشیِ شادروان **انجوی شیرازی** بر دیوان حافظ به تصحیح خود او به چشم دید. [16] انجوی شمار چشمگیری از شعرهایی را که حافظ از آنها مایه و مضمون گرفته در پانوشتهای خود به‌دست داده است. در آنجا است که می‌بینیم بهره‌گیری حافظ از شعر پیشینیان درست از نخستین بیت از غزل نخستِ دیوان آغاز می‌شود و تا آخرین غزلهای آن ادامه می‌یابد. نمونه‌های زیر از آن جمله‌اند: [17]

۱) **طفیل مستی عشقند آدمی و پری**
ارادتی بنما تا سعادتی ببری

یادآور دو غزل **مولانا جلال الدین** با مطلعهای:

دلا همای وصالی، پر؛ چرا نپری؟
ترا کسی نشناسد، نه آدمی؛ نه پری
به من نگر که بجز من به هر که در نگری
یقین شود که ز عشق خدای بیخبری

۲) **آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند**
آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند

براساس این بیت شاه نعمت الله ولی:

ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم
صد درد را به گوشهٔ چشمی دوا کنیم

۳) **جانا ترا که گفت که احوال ما مپرس**
بیگانه گرد و قصهٔ هیچ آشنا مپرس...
خواهی که روشنت شود اسرار درد عشق
از شمع پرس قصه ز باد صبا مپرس

براساس این دو بیت از **سلمان ساوجی**:

در زلف خویش پیچ و ازو حال ما بپرس
حال شکستگان کمند بلا بپرس
خواهی که روشنت شود احوال درد من
درگیر شمع را وز سر تا به پا بپرس

۴) **صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن**
دور فلک درنگ ندارد شتاب کن

براساس این بیت از **خواجوی کرمانی**:

وقت صبوح شد به شبستان شتاب کن
برگ صبوح‌ساز و قدح پر شراب کن

۵) **فاتحه‌ای چو آمدی بر سر خسته‌ای بخوان**
لب بگشا که می‌دهد لعل لبت به مرده جان

یادآور این بیت **سعدی**:

سخت به ذوق می‌دهد باد ز بوستان نشان
صبح دمید و روز شد خیز و چراغ را نشان

باری، در اینکه بهره‌گیری عالمانه و عامدانه از شعر پیشینیان یک خصیصهٔ ممتاز و فراگیر شعر حافظ است، جای سؤال نیست. سؤال در اینجا است که راز این‌کار در چیست؟ شک نیست که حافظ، با آنهمه نبوغ و توانایی و احاطه که در شعر و سخنوری دارد، هیچ نیازی به اقتباس از کار دیگران و اقتدا به آنان نمی‌تواند داشته باشد. پس این چه رازی است که می‌بینیم مقتدای شعر فارسی این چنین از شاعران فرودست خود مایه می‌گیرد و با آنان همنوایی می‌کند؟

پاسخ این سؤال را می‌توان با یک سنجش سردستی میان باز آفریده‌های حافظ از شعر دیگران و صورتهای اصلی آن باز آفریده‌ها به آسانی به‌دست آورد. در هر سنجشی از این دست می‌توان آشکارا دید که حافظ در این باز آفرینی‌ها به دو کار اساسی همت گماشته است: یکی اینکه با جست‌وجو در آثار پیشینیان ژرفترین معانی و مضامین را همراه با اساسی‌ترین مفاهیم ماندگار در فرهنگ ایرانی دست‌چین کرده و آنهمه را به گنجینهٔ سرشار معانی و مضامین شعر خود افزوده است و با این کار فضای شعر خود را به جلوه‌گاه بنیادی‌ترین، عام‌ترین و دیرمان‌ترین معانی و مبانی فرهنگ ایران بدل کرده است. دیگر اینکه حافظ در این ماجرا در شیوه‌های بیان معنا در شعر پیشینیان دخالت کرده است و تا توانسته آنها را (که غالباً با شیوهٔ بی‌واسطه بوده است، یا مضمون آفرینی و یا، در غیر آن صورت، نوع بسیار بسته‌ای از شیوهٔ نقل معنا) به شیوه‌های نقل ناقص و نقل کامل بدل کرده است و با این‌کار از محدودیت آنها به لحاظ تعبیرپذیری کاسته است و از این رهگذر روایتی هر چه تعبیرپذیرتر از همان معانی و مفاهیم و اقوال و حکم پیشینیان به‌دست داده است؛ تا آنجا که فضاهای بستهٔ شعر آنان به صورت فضاهایی باز و آزاد و، در عین حال، معطوف به کمال تناسب و زیبایی درآمده است. با این حساب، می‌توان دید که حافظ در باز آفرینی اشعار پیشینیان به هیچ روی درپی اقتباس از کار آنان یا اقتدا به سبک آنان نبوده است؛ بلکه، اگر به فکر چالشگری با آنان در جولانگاهِ خودشان نیز نبوده، لااقل، درصدد آن بوده است که آفریده‌های طبع آنان را بستاید و صقیل دهد و به آنها جلا و تلألویی دیگر ببخشد. گواه صدق این مدعا را، فی‌المثل، در تفاوتی می‌توان دید که میان شعر پیش گفتهٔ سلمان و صورت باز آفریدهٔ همان شعر به‌دست حافظ به چشم می‌خورد. چه، شعر سلمان به صرف آنکه شعری مضمون‌پردازانه است، شعری است به‌لحاظ معنایی و تعبیرپذیری بسیار بسته که برای پرواز فکر مجالی جزگذار از «زلف یار» به «حال پریشان شکستگانِ کمند بلا» و بالعکس باز نمی‌گذارد. حال آنکه صورت باز آفریدهٔ آن به‌دست حافظ شعری است که در آن معنا از رهگذر شیوهٔ نقل کامل به اوج تعبیرپذیری می‌رسد و فکر در آن به فضایی تا بی‌نهایت باز راه می‌برد تا در آن فضا در کمال آزادی معطوف به زیبایی به جولان در آید. از این گذشته، خود معنای شعر نیز در روایت سلمان شکلی بسیار فردی شده پیدا می‌کند. حال آنکه در روایت حافظ به شکل معنایی بسیار عام و سخت همگانی جلوه‌گر می‌شود.

نکته اینجاست که در میان انبوه بی‌شمار شعرهایی که به‌دست حافظ باز آفریده شده‌اند حتی یک مورد هم نیست (یا لااقل من به آن بر نخورده‌ام) که صورت اصلی آن پالوده‌تر و کمال یافته‌تر و سوده‌تر و زیباتر از صورت باز آفریدهٔ حافظ یا حتی همطراز آن باشد. و اگر چنین است می‌توان با قاطعیت گفت که حافظ عملاً نشان داده است که بزرگترین شاعر فارسی‌گو تا زمانهٔ خویش است. از سوی دیگر، تاکنون کسی پیدا نشده که با شعر حافظ آن کند که او با شعر

پیشینیان کرده است. و اگر چنین است، می‌توان با قاطعیت افزود که حافظ بزرگترین شاعر فارسی‌گو تا زمانهٔ ما نیز هست.

چرا فشردهٔ فرهنگ و نماد روح ایرانی؟

حافظ‌پژوهان گفته‌اند حافظ غزل را از انحصار عشق و عرفان بیرون آورده، افقهای معنایی دیگر را به روی آن گشوده، راه آن‌را به سوی معانی رندی و نقد اجتماعی و خمریه‌سرایی و مدح و طنز و حکمت و اخلاق و جز اینها همواره ساخته و با این‌کار بر غنای معنایی آن افزوده است.[18] علی اکبر رزّاز در اثر محققانه و راهگشای خود انواع معانی موجود در دیوان حافظ را ذیل قریب دویست عنوان خُرد و کلان طبقه‌بندی کرده است[19] و دیگران با بهره‌گیری از همین اثر پر بار سیاهه‌های ریز و درشتی از انواع معانی در غزل حافظ به‌دست داده‌اند.[20]

همهٔ این حافظ‌پژوهان ظاهراً راز عظمت حافظ و رمز اقبال و علاقهٔ فارسی زبانان به او را بیش از هر چیز در همین غنای معنایی غزلهای او می‌دانند؛ گویا می‌انگارند که اینهمه سبب می‌شود تا هر کسی نشانی از خواسته‌ها و تمنیات خود را در دیوان او باز یابد و در پی آن با حافظ و دیوان او احساس اهلیت کند. البته هیچ یک از ایشان صراحتاً از حافظ به‌عنوان مظهر فرهنگ و نماد روح ایرانی یاد نمی‌کنند و سخن‌شناسانی نیز که او را بدین پایگاه برمی‌کشند هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای در اثبات مدعای خود به‌دست نمی‌دهند.[21]

به هر حال، صرف وجود معانی فراوان و گوناگون در غزلهای حافظ، به گمان من، کافی نیست تا او را، فقط بر آن اساس، فشردهٔ فرهنگ و نماد روح ایرانی بدانیم. چه در آن صورت، لااقل، مولانا جلال الدین رومی صلاحیت بیشتری برای احراز این مقام می‌توانست داشته باشد.

راز آنکه قرعهٔ این فال به نام حافظ افتاده، به عقیدهٔ من، بیش و پیش از هر چیز، در این است که حافظ، همان گونه که پیشتر دیدیم، مجموعه‌ای از بنیادی‌ترین، ژرف‌ترین، و در عین حال، رایج‌ترین و پر اقبال‌ترین مفاهیم موجود در فرهنگ ایرانی ـ اعم از مفاهیم دینی، عرفانی، فلسفی، علمی، هنری، ادبی، اساطیری، ملی، اجتماعی، قومی، محلی و جز آن ـ را برگزیده و آنهمه را با استفاده از دو شیوهٔ نقل ناقص و نقل کامل در بیان معانی به زیباترین وجهی در قالب اشعار خود آراسته است و از این رهگذر به مجموعهٔ مزبور از مفاهیم فرهنگ ایرانی تا بی‌نهایت امکان تعبیرپذیری بخشیده است و این به بروز نوعی آزادی معطوف به زیبایی در روایت حافظ از فرهنگ ما انجامیده است و اینهمه سبب شده است که هر انسان ایرانی ـ چه فارسی زبان چه جز آن ـ بتواند با ورود به عوالم معنایی موجود در غزلهای او، در فضایی سرشار از تناسب و زیبایی و آکنده از مفاهیم مألوف و خودی، آزادانه به باز آفرینی این یا آن جنبه از فرهنگ ایران در درون خود و برای خود و متناسب با حال و هوای خود همت گمارد. و این، از نظر من، مقدم بر همهٔ دلایلی است که بر مبنای آن می‌توان حافظ را ـ و فقط او را ـ به گفتهٔ زریاب‌خویی «فشردهٔ فرهنگ ما و نماد و مثال روح ایرانی»[22] دانست.

چرا لسان‌الغیب؟

ظاهراً حافظ از گذشته‌های دور به لسان‌الغیب و ترجمان الاسرار بودن شهرت داشته است و این نکته‌ای است که هم خاصان و سخن‌شناسان بدان اقرار داشته‌اند[23] و هم عامهٔ مردم که او را «کاشف هر راز می‌دانسته‌اند و می‌دانند».[24] در میان حافظ‌پژوهان و نکته‌سنجان معاصر، از جمله کسانی که به این باور دربارهٔ حافظ به تصریح اشاره کرده‌اند و کوشیده‌اند تا راز آن را بگشایند یکی زریاب‌خویی است و دیگری داریوش آشوری. آشوری به این نکته به اجمال می‌پردازد و می‌آورد دیوان حافظ «کتابی است رازناک که الهام شاعرانه در آن گویی با وحیِ کتابِ آسمانی پهلو می‌زند» و در تبیین این خصیصه دیوان مزبور می‌افزاید: «کتابی است که «سر بسته» سخن می‌گوید، به زبانِ کنایه و رمزهایی که رمز خوانی‌شان به هر حال کارِ آسانی نیست و هر کس با گمانی یا پیش‌داوری‌ای به سراغ آن می‌رود».[25] می‌بینیم که آشوری هر چند به راز لسان‌الغیب بودن حافظ ـ یعنی «سر بسته» سخن گفتن و در کنایه و رمز پیچیدن ـ بسیار نزدیک می‌شود، باری، آن‌را نمی‌گشاید و از آن می‌گذرد.

زریاب‌خویی، برعکس، در این باره به تفصیل سخن می‌گوید و در شرح و اثبات آن نکات سنجیده و دلایل متقن اقامه می‌کند؛ از جمله، یکی اینکه حافظ از آن رو لسان‌الغیب است که «برتر و بهتر از شاعران دیگر از امور حسی جهانی فرا حسی ساخته است.» و دیگر آنکه شعر اصولاً «زبان غیب است و حافظ که به بهترین وجهی این غیب هستی را بیان داشته است لسان‌الغیب است».[26]

اما اگر از چشم‌انداز آنچه در این مختصر آمد بخواهیم به تبیین همین جنبه از حافظ و دیوان او بپردازیم، می‌توانیم با اتکا به نکاتی که پیشتر گفتیم چنین استدلال کنیم که حافظ به صرف آنکه توانسته است از فرهنگ ایرانی روایتی بی‌نهایت تعبیرپذیر و در کمال تناسب و زیبایی بیافریند، به گونه‌ای که روح ایرانی بتواند در فضای آن روایت به اوج آزادی معطوف به زیبایی برسد و در آن اوج به باز آفرینی روایتی شخصی و سخت درونی شده از فرهنگ خود، به سلیقهٔ خود و به مقتضای حال و مقام و جهان‌بینی خود بپردازد، و یا در آن اوج به تماشای حال و آینده و وضع و سرنوشت خویش در آینهٔ صاف آن روایت بنشیند، لاجرم، به ضمیر ناخودآگاه جمعی ایرانیان بدل شده است. و این است، از نظر من، راز لسان‌الغیب بودن حافظ:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم
این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم...
هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که در این پرده چها می‌بینم ■

یادداشتها

* محتوای این نوشته را با دوست و همکارم دکتر حسین سامعی درمیان گذاشتم و از پیشنهادهای او در پیرایش و پردازش آن استفاده کردم. از او از این بابت ممنونم.

خلاصه‌ای از این نوشته در دومین یاد روز حافظ (۲۰ مهر ماه ۷۷) در شیراز بازگو شد.

۱. از جمله، نک: خرمشاهی، بهاءالدین، ***حافظ***، طرح نو، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱ و ۱۷ و ۹۹.

۲. زریاب‌خویی، عباس، ***آئینهٔ جام***، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۵۱.

۳. همان، ص ۱۷.

4. transfer (ence)

5. arbitrary

6. conventional

۷. ***شاهنامهٔ فردوسی***، انستیتو ملل آسیا، مسکو، ۱۹۶۶، ج ۱، چاپ دوم، ص ۲۲.

8. multiple interpretability

۹. زریاب‌خویی، عباس، همان، ص ۲۲.

۱۰. نمونه‌های شعر حافظ همگی از نسخهٔ زیر برگرفته شده‌اند: ***دیوان حافظ***، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل‌خانلری، انتشارات خوارزمی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۲.

۱۱. ***خمسهٔ نظامی***.

۱۲. نمونه‌های شعر سعدی همگی از نسخهٔ زیر برگرفته شده‌اند: ***کلیات سعدی***، به تصحیح محمدعلی فروغی، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات ناهید، تهران، ۱۳۷۵.

۱۳. خرمشاهی، بهاءالدین، همان، ص ۹۸.

۱۴. برای اطلاع بیشتر در این باره، نک: حق شناس، علی‌محمد، ***مقالات***، نسیلوفر، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۱۱ـ۶۵.

۱۵. زریاب‌خویی، عباس، همان، ص ۳ـ۵۲ (تأکید از من است).

۱۶. ***دیوان خواجه حافظ شیرازی***، به اهتمام سیدابوالقاسم انجوی شیرازی، انتشارات جاویدان، تهران، چاپ نهم، ۱۳۷۶.

۱۷. همهٔ نمونه‌ها از ***دیوان خواجه حافظ شیرازی***، همان، برگرفته شده‌اند.

۱۸. خرمشاهی، بهاءالدین، همان، ص ۱۱۴ـ۱۰۰.

۱۹. رزاز، علی‌اکبر، ***جمع پریشان***، انتشارات علمی، تهران ۱۳۶۸.

۲۰. خرمشاهی، بهاءالدین، همان ص ۱۱۳ـ۱۱۱.

۲۱. زریاب‌خویی، عباس، همان، ص ۵۲ـ۵۱؛ حق‌شناس، علی‌محمد، همان، ص ۱۶۹ـ۹۱.

۲۲. همان، ص ۲۴و۵۱.

۲۳. همان، ص ۱۷.

۲۴. آشوری، داریوش، ***هستی‌شناسی حافظ***، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷، ص ۴.

۲۵. همان، ص ۴.

۲۶. همان، ص ۲۱ـ۱۶.