# مهندسی سخن در سروده‌های حافظ

دکتر سیدمحمد راستگو

ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ　　به قرآنی که اندر سینه داری

حافظ، دیوان ص [1] ۴۵۷

**چکیده:**

از ویژگی‌های بسیار برجسته و سرآمد سروده‌های حافظ، ساختار بسیار استوار و هندسه‌ی بسیار سنجیده و بهنجار آن‌هاست. در این هندسه‌ی سنجیده و بهنجار، واژه‌ها و سازه‌ها از میان واژگان هم رده چنان هشیارانه و استادانه گزینش شده‌اند و چنان‌تردستانه و شیرین‌کارانه از پی آمده‌اند و چنان سنجیده و اندازه‌گیری شده هم‌نشین گشته‌اند که دست‌کاری و دگرگون‌سازی هنری را بر نمی‌تابند و بسیار کم پیش می‌آید که بتوان بر این ساختار سنجیده انگشت نهاد و امّا واگری پیش آورد، یا واژه‌ای را با واژه‌ی هم‌خوان دیگری جا به جا کرد و به هندسه‌ی سنجیده و بهنجار آن آسیبی نرساند و پاره‌ای از خرده‌کاری‌های هنری آن را از دست نداد. در این گفتار که با درآمدی درباره‌ی ساخت، ساخت زبانی و ساخت هنری آغاز شده، کوشیده‌ایم

---

[1] بیت‌های حافظ همه از: دیوان حافظ، ویراسته‌ی نگارنده است. نشر خرم، قم ۱۳۷۵.

با یادکرد نمونه‌هایی از سروده‌های حافظ، گوشه‌هایی از هندسه‌ی سنجیده و دگرگون‌ناپذیر سخن او را باز نماییم.

**کلید واژه‌ها:**

ساخت، ساخت زبانی، ساخت هنری، هم‌نشینی، جانشینی، هندسه‌ی سخن، مهندسی گفتار.

**درآمد:**

سخن بر سر هندسه و هنجار، و ساختار سنجیده و بسیار استوار سروده‌های حافظ است. ساختاری چنان استوار و هندسه‌ای چنان بهنجار که کم می‌شود در آن دستی برد و واژه‌ای را با واژه‌ای دیگر جابه‌جا کرد و به ریزه‌کاری‌های هنری و هنجاری آن آسیبی نرساند. برای آشکارسازی این ویژگی سروده‌های حافظ بجاست نخست اگرچه به کوتاهی از ساخت و چیستی و چگونگی آن سخنی به میان آوریم و سپس بر سر سخن حافظ رویم و پاره‌ای ازتردستی‌ها و خرده‌کاری‌های شیرین و شگرفی که چنین هندسه و هنجار سنجیده و سرآمدی را از پی آورده، باز نماییم.

چنان که در جای خود آشکار شده، ساخت یا ساختار یا سامانه پیکره‌ی (= مجموعه‌ی) است بسامان و بهنجار، با کارایی ویژه، فراهم آمده از هم‌نشینی و پیوند سنجیده‌ی چند پاره‌ی کوچک‌تر. برای نمونه خودکاری که با آن می‌نویسیم یک ساخت که از پیوند سنجیده‌ی پاره‌های کوچک‌تری چون میله، تنه، سر،کلاه، رنگ و ... سامان یافته است و به کاری ویژه می‌آید: کار نوشتن. هر یک از یکان‌هایی (= پاره‌ها و اجزا) را که ساخت از هم‌نشینی سنجیده‌ی آن‌ها سامان می‌پذیرد، مانند میله، تنه و ... در خودکار، سازه (= واحد ساختاری) نامیده‌اند و پیوندهای سنجیده‌ای که این سازه‌ها را به هم می‌بندد و در کنار هم می‌نشاند و ساخت را سامان می‌دهد،

پیوندهای (= روابط) ساختاری نام داده‌اند.

بنیاد هر ساخت پیوند و هم‌نشینی سنجیده‌ی سازه‌هاست. چرا که تا سازه‌ها از روی حساب و کتاب و هندسه و هنجار در کنار هم ننشینند و پیوندی سخته و سنجیده نیابند، ساخت پدید نخواهد آمد. به دیگر سخن: هم‌نشینی گتره‌ای و نسجیده‌ی سازه‌ها ساخت و سامان از پی نمی‌آورد. استواری و سرآمدی هر ساخت نیز از یک سو، پی آمد چیستی و چه‌سانی هم‌نشینی سازه‌هاست و از دیگر سو، پی آمد به‌گزینی خود سازه‌ها. به سخنی کوتاه‌تر: سرآمدیِ ساخت پی آمدِ چگونگیِ پیوندِ سازه‌هایِ به‌گزین است. یعنی هر چه سازه‌ها سنجیده‌تر گزیده‌تر شوند و سازه‌های به گزیده هر چه سنجیده‌تر کنار هم چیده شوند، آن ساخت استواری بیش‌تر و سامانه‌ای سر تر خواهد داشت.

استوارترین و سرآمدترین ساخت نیز ساختی است که جایی برای امّا و اگر باز نگذارد و جابه‌جایی و دست‌کاری را برنتابد و کسی نتواند بر آن انگشت بگذارد و بگوید اگر چنین و چنان بود، بهتر و بهنجارتر بود. از این بالاتر، کسی نه تنها نتواند با جابه‌جایی و دست‌کاری آن را سنجیده‌تر و پسندیده‌تر سازد، که دست‌کاری و جابه‌جا سازی برخی از نازک‌کاری‌ها و خرده‌سنجی‌های آن را آسیب رساند.

از آن چه گفته آمد، آشکار می‌شود که:

۱ـ ساخت فراهم آمده از چند سازه است.

۲ـ سازه‌ها با یکدیگر پیوندی ویژه و سنجیده دارند.

۳ـ هر یک از سازه‌ها در سامان‌پذیری ساخت نقش و سهمی دارند.

٤ـ ساخت روی هم به کاری ویژه می‌آید.

این را نیز بیفزاییم که هر ساخت رویه‌ای آشکار دارد با نام «روساخت» و بنیادهایی پنهان با نام «ژرف ساخت».

اینک اگر از این دیدگاه به سخن بنگریم، آشکارا خواهیم دید که هر سخن ـ

سخنی که رساننده‌ی پیامی باشد ـ نیز یک ساخت است: «ساخت زبانی». چرا که هم از چند سازه فراهم شده و این سازه‌ها ـ که واج، تک واژ و واژه‌اند ـ به شیوه‌ای ویژه و سنجیده هم‌نشین شده‌اند و روی هم به کار پیام‌رسانی می‌آیند. برای نمونه: «آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند»، یک ساخت زبانی است با پیامی ویژه، و فراهم آمده از این سازه‌ها: «آسمان + کشتی + ارباب + هنر + می + شکند» پیداست که هر یک از این سازه‌ها که در سامان‌پذیری این پیام و سخن نقش و سهمی دارند، به شیوه‌ای ویژه زنجیروار از پی هم آمده‌اند. بر پایه‌ی همین از پی هم آمدن زنجیره‌ای سازه‌هاست که سخن را زنجیر گفتار نیز نامیده‌اند. در هر زنجیره‌ی زبانی سازه‌های از پی هم آمده و در کنار هم نشسته، هر یک جایی ویژه و کاری ویژه دارند، همان گونه که با یکدیگر پیوندی ویژه و سنجیده نیز دارند. این جای و کار و پیوند ویژه همان است که در زبان‌شناسی راسته‌ی (ـ محور) هم‌نشینی خوانده می‌شود. پیوند سازه‌ها در راسته‌ی هم‌نشینی بر پایه‌ی هنجارهای دستوری سامان می‌پذیرد و هر سازه در جایی می‌نشیند که هنجارهای دستوری خواستار آن است. از این جاست که این پیوند سازه‌ها را پیوند دستوری (ـ نحوی) نیز می‌خوانند. چیستی و چگونگی این پیوند نیز در دستور زبان بررسی می‌گردد، چنان که در نمونه‌ی یاد شده: «آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند»، ساختار دستوری چنین است: «فاعل + مفعول + مضاف‌الیه + فعل». این ساختار دستوری اینک با واژگانی ویژه نمودار شده، واژگانی که هر یک از رده و راسته‌ی ویژه‌ای می‌باشند: آسمان از رده‌ی اسم است، می‌شکند از رده‌ی فعل و ... اما همین ساختار می‌تواند با واژگان بسیار دیگری نیز نمودار شود، بی آن که ساخت دستوری آسیبی ببیند. برای نمونه اگر به جای آسمان فلک یا روزگار یا هر واژه‌ی هم رده‌ی دیگری (اسم یا اسم‌گونه) بنشیند، ساخت دستوری همان خواهد بود که اینک هست. از این روی هر یک از سازه‌های یک ساخت افزون بر پیوندهایی که با سازه‌های همنشین خود دارند ـ سازه‌هایی که اینک در سخن هستند ـ پیوندهایی نیز

دارند با سازه‌های هم رده‌ی دیگری که اینک در سخن نیستند اما می‌توانند باشند. این پیوند را زبان‌شناسان راسته‌ی (= محور) جانشینی می‌گویند.[۲]

آن چه زبان‌شناسان درباره‌ی ساخت زبانی گفته‌اند، هر گونه سخنی را فرا می‌گیرد: هم شعر را و هم نثر را، هم سخنان گفتاری خودکار (= روزمّره) را و هم سخنان ادبی و هنری را. اما این هست که سخنان هنری برای نمونه شعر، جز ساخت زبانی یاد شده، ساختی هنری نیز دارند که از ساخت زبانی آن‌ها بسیار پیچیده‌تر و باریک‌تر است. ساخت هنری سخن نیز همانند ساخت زبانی آن بر پایه‌ی دو راسته‌ی هم‌نشینی و جانشینی استوار است، با این دوگانگی که راسته‌ی جانشینی در ساخت زبانی «باز» و گسترده است و هر واژه‌ی هم‌رده‌ای را فرا می‌گیرد، چنان که اگر یک ساخت زبانی و دستوری اسم بود، ـ با چشم‌پوشی از بافت معنایی سخن ـ هر اسم دیگری می‌تواند جای‌گزین آن گردد، بی‌آن‌که ساخت آسیبی ببیند، اما در ساخت هنر راسته‌ی جانشینی «بسته» است و جای‌گزینی با واژگان اندکی می‌تواند انجام گیرد. به دیگر سخن: دست گوینده باز نیست تا از میان واژه‌های هم رده‌ی فراوان یکی را برگزیند، بلکه ناگزیر است از میان چند سازه که بیش‌تر شمار آن‌ها اندک نیز هست، دست به گزینش زند و آن را که با حال و هوای معنایی و ساخت و بافت هنری سخن او بیش‌تر می‌خواند و با دیگر سازه‌های هم‌نشین پیوندهای نغزتری دارد، به‌گزین کند. و همین به‌گزینی است که پایه و مایه‌ی ساختار هنری سخن می‌گردد. تنگی و بستگی راسته‌ی جانشینی نیز خود برخاسته از چیستی و چگونگی راسته‌ی هم‌نشینی است و پیوندهای نغز و نازک و چندسویه و چه بسا پنهان و ژرف‌ساختی و

---

[۲] درباره‌ی ساخت و محورهای هم‌نشینی و جانشینی، برای نمونه بنگرید به: حق‌شناس، علی‌محمد، مقالات ادبی زبان شناخت، ص ۱۷۵؛ نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان شناسی، ص ۴۳؛ باقری، مهری، مقدمات زبان‌شناسی، ص ۴۱.

زبر زنجیری[۳] سازه‌های هم‌نشین. چرا که پیوندهای هم‌نشینی هر چه سنجیده‌تر و چند سویه‌تر و نازک‌تر باشند، راسته‌ی جانشینی را تنگ‌تر و تنگ‌تر و کار گزینش را پیچیده‌تر و دشوارتر می‌سازند تا آن جا که تنها یک گزینه بر جای می‌گذارند و راه را بر هر گونه جانشین‌سازی می‌بندند و هندسه و هنجاری چنان سنجیده و یگانه به سخن می‌بخشند که هر گونه دست‌کاری و دگرگون‌سازی، به از دست رفتن پاره‌ای از خرده‌سنجی‌ها و نغزکاری‌های هنری می‌انجامد. این پیوندهای نغز و هنریِ سازه‌ها که سخن را تا چنان مرزی از هندسه و هنجار فرا می‌برند، چه بسا ژرف‌ساختی و زبر زنجیری‌اند و در رو ساخت پیدا و زنجیر آشکار سخن چندان نمودی ندارند و باید در فراسوهای سخن به سراغ آن‌ها رفت.

باری سخنی که از هندسه و هنجاری تا این اندازه سنجیده و سرآمد برخوردار باشد که هیچ گونه شیوه و شگردی را برای برترین بودن از چشم نینداخته باشد و در پی هیچ گونه دست‌کاری را بر نتابد و این سخن سعدی: «حد همین است سخن دانی و زیبایی را»[۴] درباره‌ی آن راست راست آید، تنها سخنان آسمانی سخن‌آفرین ـ قرآن ـ است که فراتر از آن سخنی نیست و این را فراخوان‌های آشکار و استوار و همارهٔ حریف شکنِ (= تحدّی) خود او کم و بیش آشکار و استوار می‌دارد ـ و ما اگر خدا بخواهد این هندسه و هنجار شگفت قرآن را در گفتاری جدا برخواهیم رسید ـ درباره‌ی سخنوران زمینی اما هر اندازه نغزکار و خرده‌سنج نیز باشند، به دشواری می‌توان چنین داوری کرد و سخنان آنان را بی‌فراتر شمرد. با این همه در میان این

---

[۳] خواسته‌ی ما از «زبرزنجیری» نیز «ژرف‌ساخت» همان نیست که زبان‌شناسان می‌گویند. خواسته‌ی ما از آن هاله‌ی معنایی و ریزه‌کاری‌های هنری است که در زنجیره‌ی پیدای سخن نمودار نمی‌گردند و در فراسوی این زنجیره باید پی جور آن‌ها شد و از همین روی که در زنجیره‌ی پیدای سخن نمودار نمی‌شوند، آن‌ها را «زبر زنجیری» می‌خوانیم.

[۴] غزلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، ص ۱۸.

گونه سخنوران اگر کسی باشد که سخنانش به چنان اوجی از هندسه و هنجار رسیده باشد که کم‌تر تن به دست‌کاری هنری بسپارد، بی‌گمان خواجه‌ی غزل فارسی ـ حافظ ـ از سرآمدان آنان خواهد بود و این گونه سخنان در سروده‌های او بسی بیش از دیگران نمونه خواهد داشت، و دور نیست اگر بگوییم این ویژگی سروده‌های او نیز یکی از بهره‌ها و برکت‌هایی است که از دولت قرآن به او رسیده.[۵] می‌دانیم که او سخنوری سخن‌سنج و سخن‌شناس است و شیفته‌ی شیوه‌ها و شگردهای شیرین و شگرف سخنوری که بیش و به از هر جا در قرآن نمونه و نموداری دارند و به گمان بسیار همین بوده، یکی از زمینه‌ها و انگیزه‌هایی که حافظ را شیدا و شناسای قرآن ساخت و او را واداشت تا سال‌ها بندگی صاحب دیوان کند[۶] و از این گالری و گنجستان زیبایی و هنر بهره‌های بسیار برگیرد و توشه‌های فزون و فراوان بیندوزد و با آن‌ها سخن و سرود خویش را هر چه پر مایه‌تر و بلند پایه‌تر سازد و به اوجی دسترس‌ناپذیر از زیبایی و شیوایی و روایی و رسایی برساند و به سزاواری صدرنشین دیوان غزل گردد.

آری سروده‌های حافظ چه بسا از چنان ساخت و سامانی استوار و گزیده و از چنان هندسه و هنجاری سخته و سزیده برخوردارند که کم‌تر تن به دست‌کاری هنری می‌دهند و در این ساخت‌های سنجیده و بهینه، سازه‌ها با یکدیگر پیوندها و بند و بست‌هایی چنان نغز و نازک و چند سویه دارند و چنان سنجیده و به اندازه به‌گزین شده‌اند که بسیار کم پیش می‌آید بتوان در آن‌ها دست برد و سازه‌ای را با سازه‌ای دیگر جای‌گزین کرد و پاره‌ای از خرده‌سنجی‌ها و نازک‌کاری‌های هنری و نغز و نیکو را از دست نداد.

---

[۵] برگرفته از این سخن او: هر چه کردم همه از دولت قرآن کردم. (دیوان، ص ۳۳٤)

[۶] برگرفته از بیت او: «گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب // سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم» (همان جا) که از یک دید و در یک برداشت صاحب دیوان خداست و دیوان قرآن.

این را نیز بیفزاییم که ساخت و پرداخت سرآمد و دست‌کاری‌ناپذیر سروده‌های حافظ، بیش‌تر بر یکی دو سازه‌ی جانشین‌ناپذیر استوار است، یکی دو سازه‌ای که گزینش بسیار خرده‌سنجانه‌ی آن‌ها در راسته‌ی جانشینی و پیوند بسیار سنجیده‌شان با دیگر سازه‌ها در راسته‌ی هم‌نشینی، زمینه و زاینده‌ی چنان ساخت و سامان و هندسه و هنجاری می‌باشد. این گونه سازه‌ها را از این روی که در سامان‌پذیری ساخت کارایی بنیادین و برجسته دارند، می‌توان «ابر سازه» نامید.

**هندسه و هنجار سروده‌های حافظ**

اینک به سراغ سخن حافظ می‌رویم و با یادکرد نمونه‌هایی از سروده‌های او می‌کوشیم دست به آزمونی زنیم و با دست‌کاری، واژگانی از آن نمونه‌ها را با واژگان هم‌خوان دیگری جابه‌جا سازیم تا آشکار شود که این گونه دست‌کاری‌ها و جابه‌جایی‌ها چه مایه هندسه‌ی سخن او را آسیب می‌زند. همین شیوه را در گفتاری دیگر با پاره‌ای از نسخه‌بدل‌ها و دیگر نویسه‌هایی که گمان می‌رود کار خود حافظ است، خواهیم آزمود. اما این که این هندسه‌ی سنجیده و سرآمد برخاسته از چه شیوه‌ها و پی آمد چه شگردهایی است و در سامان‌پذیری آن چه فوت و فن‌هایی به کار رفته، پژوهشی پر و پیمان و جدا می‌خواهد که اگر خدا یاری کند، در فرصت و فراغ دیگری به آن خواهیم پرداخت. اینک آن نمونه‌ها و آزمون ما، با این یادآوری که این نمونه‌ها را ما تنها از دیدگاهی که در پی آشکارسازی آن هستیم می‌نگریم و به دیگر باریک‌کاری‌های هنری به کار رفته در آن‌ها، نیز به دیگر رویه‌ها و لایه‌های معنایی، عاطفی، تصویری و ... آن‌ها اینک نمی‌پردازیم:

**در کوی نیک‌نامی ما را گذر ندادند  گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را**

دیوان، ص ۲۳

چنین می‌نماید که اگر حافظ به جای «تغییر کن»، گفته بود: «تغییر ده»، نه تنها کسی در سخن او افت و آسیبی نمی‌دید و بر کار او انگشت نمی‌نهاد که چه بسا این را از آن روان‌تر و رساتر نیز می‌دید. اما حافظ با آگاهی و خرده‌بینی «کن» را بر «ده» برگزیده تا سخنش هر چه سخته‌تر و سنجیده‌تر گردد. چرا که سخن از قضاست و قضا کار خداست و از قرآن آموخته‌ایم که قضای خدا با کلمه‌ی «کن» انجام می‌گیرد: «انّما امره اذا اراد شیئا ان یقول له کن فیکون» = کار او چون چیزی را بخواهد این است که می‌گوید: باش و آن بی‌درنگ می‌شود (سوره‌ی یس، آیه‌ی ۲۸) پیش چشم داشتن این‌ها نشان می‌دهد که هم‌نشینی «کن» با قضا چه اندازه هندسه‌ی هنری سخن را اوج داده و جای‌گزینی آن با ده چه اندازه این اوج را افت می‌سازد.

**نصیحت گوی رندان را که با حکم قضا جنگ است**

**دلش بس تنگ می‌بینم مگر ساغر نمی‌گیرد**

دیوان، ص ۱۶۵

چه بسا کسانی بپندارند که اگر «حکم قضا»، حکم خدا می‌بود، هندسه‌ی سخن افت و آسیبی نمی‌دید. اما حافظ که در گزینش واژه‌ها بسیار باریک‌بین و خرده‌سنج است، بی‌گمان بی‌حساب و هنجار «قضا» را بر خدا برنگزیده و در این گزینش و به سخن درست‌تر به‌گزینی پاره‌ای پیوندهای هنری را پیش چشم داشته است و آن این که از یک سو حکم خدا همان قضاست و خداوند خواسته‌های خویش را در روند و فرایند برنامه‌ای کلان و گسترده که جهان نام گرفته، به شیوه‌ی ویژه‌ای که قضا خوانده می‌شود، پی می‌گیرد و پیش می‌برد و از این دید حال و هوای معنایی وهاله‌های

ژرف‌ساختی و زبر زنجیری «حکم قضا» رنگ و رویی دیگر می‌گیرد، از دیگر سو، قضا چون با جنگ هم‌نشین شده، با ایهام جناس[۷] یادآور غزا(= جنگ) نیز هست و از این دید هم، بار هنری بیت بسی سنگین‌تر می‌گردد.

**گفتم خراج مصر طلب می‌کند لبت گفتا در این معامله کم‌تر زیان کنند**

دیوان، ص ۲۱۲

راستی حافظ چرا از میان همه‌ی شهرها و کشورها مصر را برگزیده است؟ شاید کسانی بپندارند اگر او به جای مصر، روم یا هند یا ... را می‌آورد، ساخت هنری سخن او افتی نمی‌یافت. اما درنگ و خرده بینی و پیش چشم آوردن این که سخن از لب است و لب در ذهن و زبان شاعران شیرین و شکرین است و از همین روی با قند و شکر پیوندِ هنریِ (تشبیهی و استعاری) نزدیک و نازکی دارد و شکر نیز با مصر پیوندی تنگاتنگ دارد، چرا که در گذشته، مصر از یک دید بیش از هر چیز به قند و شکرش شناخته و زبانزد بوده است و هر جا سخن از قند و شکر به میان می‌آمد، نام مصر به ذهن می‌شتافته که شکرش هم فراوان بوده و هم نیکو، خراج هر شهر نیز بیش از هر چیز کالای فراوان و نیکوی آن شهر بوده، این‌ها همه آشکار می‌سازد که ساختار سرآمد و سنجیده‌ی این بیت تنها با مصر سامان می‌پذیرد و جای‌گزینی مصر با روم یا هند یا هر شهر و کشوری که در این وزن بگنجد، چه مایه هندسه‌ی هنری آن را فرو می‌کاهد.

واژه‌ی «طلب» نیز در هندسه هنری این بیت ابرسازه‌ای است که جای‌گزین نمی‌پذیرد. چرا که سخن از لب است و طلب خود یک لب دارد و از این ره‌گذر موسیقی لفظی و معنوی بیت را می‌افزاید، جز این، جناس قلب زیبایی میان «طلب» و

---

[۷] درباره‌ی ایهام جناس و گونه‌های دیگر ایهام بنگرید به: راستگو، سیدمحمد، ایهام در شعر فارسی.

«لبت» نیز هست .چنان که قرینه‌سازی آوایی زیبایی. و این‌ها نشان آشکاری است از این که ساختار کنونی بیت چه اندازه هنری‌تر است از ساختارهای جایگزینی چون: گفتم خراج مصر تقاضا کند لبت.

**حافظ عروس طبع مرا جلوه آرزوست　　آیینه‌ای ندارم از آن آه می‌کشم**

دیوان، ص ۳۵۳

بسیار می‌شود که این بیت را می‌خوانیم و از آن همین پیام را در می‌یابیم که عروس طبع من در آرزوی جلوه‌گری و خودنمایی است و به همین سادگی از کنار آن می‌گذریم. اما اگر بدانیم که جلوه جز خودنمایی به معنی پیشکش داماد به عروس در شب پیوند (= زفاف) و در هنگامه‌های عروسی نیز هست (فرهنگ معین)، همان که امروزه «رونما» می‌گویند، آشکار می‌شود که این واژه با پیوند باریکی که با عروس دارد، چه هندسه‌ی سنجیده‌ای به بیت می‌بخشد و آن را افزون بر معنی آشکار یاد شده، پذیرای این معنی نیز می‌سازد: عروس طبع من مانند هر عروس دیگری در آرزوی رونمای داماد است و دامادِ سخن‌شناس و زیبایی‌پسند می‌خواهد تا بر او و برای او خودنمایی و جلوه‌گری کند و جلوه و رونما یعنی مزد هنر خویش را از او بگیرد. این مزد نیز هم می‌تواند ذوق و شوق و شور و حالی باشد که شنونده‌ی سخن‌شناسِ هم‌دلِ هم رای به گوینده‌ی سخن‌سنج می‌بخشد و هم پول و پاداشی (= صله) که شاهان و بزرگانِ سخن‌خر به شاعران سخن‌ور می‌بخشیده‌اند. می‌بینیم که حافظ با این ترفند چه رندانه و زیبا و چه نغز و ناپیدا سخن خویش را با چه «حسن طلب» می‌گویند، فرجام داده است. کدام واژه می‌تواند جای جلوه را بگیرد و این ساختار سنجیده را آسیب نرساند؟

**در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم**
**سرزنش‌ها گر کند خار مغیلان غم مخور**

دیوان، ص ۲۷۱

گمان می‌کنم همگان در این بیت «سرزنش» را به معنی شناخته‌ی آن ـ ملامت ـ می‌گیرند و می‌گذرند و از این روی اگر سخن حافظ این گونه می‌بود: گر ملامت‌ها کند خار مغیلان غم مخور، در آن عیب و آهویی نمی‌دیدند و چه بسا این را از آن فروتر نمی‌نهادند. اما پیش چشم داشتن این که سرزنش گرچه به معنی ملامت است، با ساختار واژگانی ویژه‌ای که دارد با خار مغیلان پیوند هنری بسیار باریکی می‌پذیرد و همین پیوند هنری باریک هندسه و هنجار بیت را بسیار برمی‌کشد و اوج می‌بخشد و نشاندن ملامت به جای سرزنش این هندسه هنری را یک باره فرو می‌ریزد، راز گزینش سنجیده‌ی حافظ را آفتابی می‌کند. پیوند هنری و نازک سرزنش با «خار» نیز از این جاست که سرزنش واژه‌ای است فراهم آمده از: «سر + زن + ش»، [زنش نیز خود فراهم آمده است از: زن (بن مضارع زدن) + ش (پسوند اسم مصدری)] و روی هم به معنی: زدن با سر، آزار رساندن از راه زدن و فرو بردن سر و نوک. این نیز پیداست که خار با زنش سر و فرو بردن نیش و نوک آزار می‌رساند.

**پیراهنی که آید از او بوی یوسفم ترسم برادران غیورش قبا کنند**

دیوان، ص ۲۱۱

گمان نمی‌کنم اگر حافظ به جای «غیور» واژه‌ی هم معنی و هم وزن حسود را آورده بود، کسی بر کار او انگشت می‌نهاد و در سخن او آسیب و آهویی می‌دید. اما او تا هندسه‌ی سخنش را هر چه سنجیده‌تر سازد به این بسنده نکرد، برادران حسود را نه حسود که غیور خوانده و با این به‌گزینی هم از ره‌گذر هم آغازی «غیور» و «قبا»

آهنگ و موسیقی سخن خویش را گوش‌نشین‌تر ساخته و هم با طنز نیش‌داری که در غیور هست، آن را دل‌نشین‌تر نموده. چرا که «غیور» در این جا افزون بر معنی حسود، از روی طنز و طعن و به شیوه‌ی استعاره‌ی تهکمیّه به معنی بی‌غیرت نیز هست و پیداست کاری که برادران یوسف کردند، چیزی فراتر از حسودی بود، بی‌غیرتی بود. در بیت:

عزیز مصر به رغم برادران غیور ز قعر چاه برآمد به اوج جاه رسید

دیوان، ص ۲۵۶

نیز گزینش غیور چنین زمینه و انگیزه‌ای داشته است.

**ز دور باده به جان راحتی رسان ساقی**

**که رنج خاطرم از جور دور گردون است**

دیوان، ص ۶۱

اگر حافظ به جای «راحتی»، «رامشی» گفته بود، واژه‌ای که با راحتی هم‌وزن و هم‌معنی است اما شیک‌تر و شیرین‌تر، آیا هندسه و هنجار سخنش هنری‌تر نمی‌شد؟ شاید کسانی چنین بیانگارند. اما پیوندهای ساختاری وهاله‌های معنایی که در «راحت» هست و در «رامش» نیست، آشکار می‌کند که جای‌گزینی این با آن چه مایه، پایه‌ی هنری سخن را فرو می‌کاهد. چرا که «راحت» افزون بر «رامش» به معنی کف دست نیز هست و در این معنی با دور باده که در آن ساقی جام را به کف می‌گیرد و در کف باده‌خواهان و باده‌خواران می‌گذارد، پیوند هنری باریکی می‌یابد. از دیگر سو با ایهام جناس یادآور «راح» به معنی «باده» نیز هست و با این معنی نیز با همان «دور باده» پیوند هنری دیگری می‌یابد.

**جهان پیر است و بی‌بنیاد از این فرهاد کش فریاد**
**که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم**

دیوان، ص ۳۷۲

در این بیت آن چه بیش از هر چیز چشم‌گیر است، ژرف ساخت تلمیحی شیرینی است که حافظ دریافت شاعرانه‌ی خود را بر آن بنیاد نهاده است. آشنایان با داستان شیرین و فرهاد می‌بینند که حافظ این داستان را از عشق پرشور فرهاد به شیرین و رنج‌های جان‌کاه او در کندن کوه و افسون و نیرنگ خسرو و پیران چاره‌گر برای از میان برداشتن او و سرانجام جان شیرین را در سر کار شیرین کردن، همه را با اعجازی ایجازگونه به شیرینی و شگرفی در بیتی فرو فشرده است. تنها چیزی که گویا این بیت کم دارد، نام و نشان جایی است که این همه روی‌دادها در آن جا رخ داده و عشق‌کاری‌ها و جان‌بازی‌های فرهاد آن جا را جاویدان‌یاد ساخته است: بیستون. چگونه حافظ خرده‌سنج ریزه‌بین نازک‌کار در این تابلو شگرف و ژرفی که داستان فرهاد به ویژه جان‌بازی او در بیستون را به نمایش نهاده، بیستون را فراموش کرده است؟ باور کردنی نیست. بیایید در تابلو او بیش‌تر درنگ کنیم و نیکوتر بنگریم شاید در گوشه و کناری بیستون را بیابیم. یافتم، یافتم. «بی‌بنیاد». مگر بنیاد ستون نیست؟ پس بی‌بنیاد یعنی بی‌ستون. می‌بینید که چه شیرین و شگرفت «بیستون» را در پس پرده‌ی «بی‌بنیاد» نغز و نیکو در تابلو خود نشانده است. این جاست که آشکارا در می‌یابیم، اگر حافظ به جای «بی‌بنیاد» واژه‌ی دیگری می‌آورد برای نمونه بدبنیاد که بسیار به آن نزدیک نیز هست، هندسه‌ی سخن او چه اندازه آسیب می‌دید و افت می‌یافت و این تابلو برجسته‌ی او چه کمبودی می‌داشت، با این که اگر او از آغاز

بدبنیاد گفته بود. گمان نمی‌کنم کسی در کار او جای انگشت می‌دید.[۸]

**بهار عمر خواه ای دل وگرنه این چمن هر سال**
**چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد**

دیوان، ص ۱۳۱

نمی‌پندارم که حافظ اگر به جای «نسرین»، سوری یا سوسن یا سنبل یا نرگس یا لاله یا خیری یا ... می‌گفت، کسی را بر او گرفت و گیری بود یا سخن او را فرو پایه می‌دید. اما کار و بار هنری حافظ فراتر از این‌هاست. حافظ نازک‌کار و جادوسخن نسرین را از این روی بر سوری و سوسن و سنبل و نرگس و ... و به ویژه بر «سوری» که همان گل سرخ است و با بلبل پایان بیت هم‌خوانی بیش‌تری دارد، برگزیده که هندسه‌ی هنریِ بیت او تنها با نسرین اوج می‌گیرد و نه با سوری و سوسن و سنبل و ... چرا که نسرین گل صد برگ است[۹] و همین صدبرگی میان آن و همسایه‌اش صد گل پیوند هنریِ باریکی پدید می‌آورد، همان پیوندی که کمی آن سوتر میان بلبل و هزار نیز هست و پیداست که اگر به جای نسرین هر یک از گل‌های یاد شده می‌نشست، این پیوند هنریِ نیکو از میان می‌رفت.

**صالح و طالح متاع خویش نمودند  تا که قبول افتد و چه در نظر آید**

دیوان، ص ۲۴۴

بنیاد معنایی بیت برابر نشانی دو گروه ناسازگار است که هر کدام روش و منشی دیگر دارند: صالح (= نیکوکار) و طالح (= بدکار)، از این روی حافظ به آسانی

---

[۸] درباره‌ی این بیت و نکته‌ی نغزی که در بی‌بنیاد دیدیم، بنگرید به: جاوید،هاشم، حافظ جاوید، ص ۲۷۰.

[۹] «نسرین ... نام گلی است معروف و آن سفید و کوچک و صدبرگ می‌باشد ...» (برهان قاطع، ۲۱۳۹/۲).

می‌توانست این پیام را با ناسازه‌های دیگری چون: مؤمن و کافر، صالح و فاسق، تائب و طالح، عابد و عاشق و ... سامان دهد. درست است که هم‌گونی و جناس «صالح» و «طالح» این دو را بر دیگر ناسازه‌های یاد شده، برتری می‌دهد، اما راز گزینش این‌ها بر آن‌ها فراتر از این‌هاست. آن چه هندسه‌ی هنری بیت را با این دو از دیگر ناسازه‌های پیشنهادی بسی شیرین‌تر و شگفت‌تر می‌سازد، پیوند نغز و ناپیدای دیگری است که صالح با طالح دارد. می‌دانیم «صالح» نام پیامبری است که داستانش در قرآن آمده، به ویژه داستان ماده شتری که به معجزه پدید آورد و مردم نابکار و ستیزه‌گر آن را پی کردند و در پی به خشم خدا خوار و خرد شدند. اینک اگر بدانیم که «طالح» جز بدکار به معنی ماده شتر نیز هست، شتری که از بسیاریِ راه و کمیِ زاد و آزارِ سوار و ... خسته، فرسوده و تکیده شده باشد، نیز اگر بدانیم یکی از معانی ریشه‌ی آن ـ طلح ـ خارشتر است ـ خاری که شتر می‌خورد ـ نیز آب در برکه مانده،[۱۰] در می‌یابیم که این واژه چه پیوند نازک و نیکویی با صالح و شترش و برکه‌ی آبی که یک روز خوراک مردم بود و یک روز خوراک شتر، می‌یابد و در پی هم بیت را با داستان صالح و شترش پیوند می‌زند و ژرف‌ساخت سخن را می‌گسترد و هم بار معنایی آن را می‌افزاید. چرا که بیت جز معنی آشکارش این معنی را نیز پذیرا می‌شود: صالح و شتر به مجاز یعنی آنان که از او شتر خواستند و سپس آن را پی کردند، هر دو متاع خویش نمودند تا که قبول افتد و چه در نظر آید. پیداست که این معنی مصداق و مثالی تاریخی و نمونه‌ای عینی و خارجی از معنی نخست است که معنایی مطلق و کلی است؛ و روشن است که معانی مطلق و کلی را با مصداق و مثال بهتر می‌توان در ذهن‌ها نشاند؛ و حافظ چه‌تردستانه به یک تیر دو نشان زده: با یک سخن هم معنایی کلی و ذهنی را باز گفته و هم برای آن مصداق و مثالی عینی و بیرونی نشان داده

---

[۱۰] برای این معانی طلح و طالح بنگرید به فرهنگ‌های عربی. برای نمونه: لسان العرب و الرائد.

است.

**تا بـه غایت ره میخـانه نمـی‌دانستم ور نه مستوری ما تا به چه غایت باشد**

دیوان، ص ۱۷٤

«تا به غایت» یعنـی تـا بـه اکنـون، و حـافظ بـه آسـانی می‌توانسـت اکنـون را بـه جـای غایت که واژه‌ی بوداری نـیز هسـت بیـاورد، بـی‌آن کـه سـخنش عیـب و آهویـی بگـیرد. امـا او چنین نکـرده، چـرا کـه «غـایت» بـا دیگـر سـازه‌های بیـت پیوندهـای سـاختاری و هـنری نغـز و نـازکی دارد کـه اکنـون نـدارد. «غـایت» جـز معنـی اکنـون در گذشـته‌ها معنـی و کـاربرد دیگـری نـیز داشـته اسـت: پـرچمی کـه بـر فـراز میخانـه‌ها می‌افراشـته‌اند تـا مـی خواهان جـای آن را بـاز شناسـند[11]. ایـن پـرچـم نشـان و نشـانی میخانـه بـوده، و آن کـه راه و جای میخانه را نمی‌دانسـته بـا دیـدن ایـن پـرچـم گم‌شـده‌ی خویـش را آسـان می‌یافتـه و نیازی به پرس‌وجو نداشـته اسـت. سـخن حـافظ نـیز ایـن اسـت کـه تـا کنـون راه میخانـه را نمی‌دانسته، و این ندانسـتگی جـز ایـن نبـوده کـه او تـا کنـون نشـان آن را کـه همـان غـایت باشـد، ندیـده بـوده. ایـن معنـیِ ایـهامی «غـایت»، پیونـد هـنری آن را بـا میخانـه و راه آن را ندانستن آشکارا نشان می‌دهـد و راز برتـری آن را بـر اکنـون آفتـابی می‌کنـد. افـزون بـر ایـن چون «غایت» در پایان بیـت نـیز آمـده، آغـاز و پایـان بیـت را نـیز بـه هـم مـی‌پیوندنـد و آن را به آرایه‌ی هم آغـاز و پایـانی (= ردّ العجـز علـی الصـدر) می‌آرایـد.

آن چه دربـاره‌ی «غـایت» در ایـن بیـت گفتـه شـد، دربـاره علـم در بیت‌هـای زیـر نـیز راست می‌آیـد:

خدای را مددی ای دلیل ره تا من به کوی میکده دیگر علم برافرازم

(ص ۳٤۹)

---

[11] غایت علمی که می فروشان بر در دکان زنند نشان را. (السامی فی الاسامی). این نکته نغز را نخست بار اسـتاد خـرده‌دان دکتر شفیعی کدکنی باز گفته‌اند. بنگرید به: موسیقی شعر، پانوشت ص ٤٦۰. نیز: حافظ جاوید، ص ۵۱۷.

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیرگلیم خوش آن که بر در میخانه بر کشم علمی

(ص ۴۸۳)

**کسی که حسن خط دوست در نظر دارد محقق است که او حاصل بصر دارد**

دیوان، ص ۱۳۲

اگر حافظ به جای «محقق» مسلم یا حقیقت می‌گفت، آیا هندسه‌ی هنری سخنش افت و آسیب می‌یافت؟ آری. چرا که هر چند محقق و حقیقت و مسلم هم معنی و هم آهنگ‌اند، محقق با سازه‌های دیگر بیت چون خط و وابسته‌های آن پیوند هنری و ساختاری دارد که جای‌گزینه‌های پیشنهادی او ندارد و آن این که محقق نام گونه‌ای خط نیز هست.

**چو بر شکست صبا زلف عنبر افشانش به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش**

دیوان، ص ۲۹۶

چنین می‌نماید که اگر حافظ به جای «پیوست»، بگذشت گفته بود، هندسه‌ی هنری سخنش افت که نمی‌کرد، گویا آهنگ خوش‌تری نیز می‌یافت. با این همه «پیوست» چون با شکست ناسازی دارد، از همین ره‌گذر با آن و سازه‌های وابسته‌اش پیوند هنریِ نغزی می‌یابد، پیوندی که با جای‌گزینی بگذشت از دست می‌رود و هنجار هنری سخن را آسیب می‌زند.

**شکر ایزد که به اقبال کله گوشه گل نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد**

دیوان، ص ۱۸۳

آیا اگر حافظ به جای «نخوت» و «شوکت» یا یکی از آن‌ها از واژه‌های هم‌گون و هم‌حال و هوایی چون دولت و قدرت بهره می‌گرفت یا دست کم «نخوت» و «شوکت» را جا به جا می‌کرد، در سخنش افتی می‌افتاد؟ درنگی موشکاف در بیت

آشکار می‌کند که حافظ آگاه و ریزبین از سر خرده‌سنجی و سخته‌کاری، از یک‌سو نخوت و شوکت را بر واژگانی چون دولت و قدرت برگزیده و از دیگر سو، «نخوت» را با «باد» و «شوکت» را با خار همنشین ساخته. چرا که ساختار سرآمدی که اینک این سخن او دارد، تنها با همین هندسه و هنجار جور می‌آید و سامان می‌پذیرد و هر گونه جا به جایی و دگرگونی آن را از آسمان به زمین می‌اندازد. آری نه تنها واژه‌هایی چون دولت و قدرت نمی‌توانند جای «نخوت» و «شوکت» را در این ساختار بگیرند که جابه‌جایی خود «نخوت» و «شوکت» نیز این سامانه‌ی سزیده و گزیده را آسیب می‌زند. می‌دانیم که «نخوت» به معنی غرور است و غرور نیز گونه‌ای باد است، بادی که در بسیار سرها هست و سرهای بسیاری را نیز به باد داده و می‌دهد. هنوز نیز باد داشتن به معنی مغرور بودن به کار می‌رود و چون بخواهیم بگوییم کسی مغرور است، می‌گوییم: باد ورش داشته، یا باد در سر دارد و از همین روست که ترکیب‌هایی چون باد غرور، باد نخوت، باد دماغ و ... زبانزد گشته‌اند. حافظ خود با غرور را این گونه به کار برده (دیوان، ص۲۸):

باده در ده چند ازین باد غرور  خاک بر سر نفس نافرجام را

و باد نخوت را این گونه (دیوان، ص ۲۳۶):

حباب را چو فتد باد نخوت اندر سر  کلاه داری‌اش اندر سر شراب رود

پیش چشم داشتن این‌ها آشکار می‌کند که هم‌نشینی «نخوت» با بادِ دی چه مایه سنجیده و از سر حساب و هنجار است.

راز هم‌نشینی شوکت با خار نیز در این است که شوکت جز معنی شناخته‌اش ـ شأن و شکوه ـ با ایهام جناس یادآور شوک و شوکه به معنی خار نیز هست و از همین ره‌گذر با خار پیوندِ هنریِ ناب و نغزی می‌یابد، پیوندی که در هیچ یک از جای‌گزین‌های آن دیده نمی‌شود. از سوی دیگر این هم‌نشینی، شوکت خار را پذیرای دو معنی می‌سازد و از این روی نیز بار هنری آن رامی‌افزاید: ۱ـ شأن و شکوه خار؛

۲ـ خار بودن خار. «خار بودن خار» همان سرشت آزار رسان اوست.

***

**غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ**

**که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را**

دیوان، ص ۲۵

از نمونه‌های برجسته برای آشکارسازی آن چه ما در پی آنیم، دو واژه‌ی هم‌معنی و هم‌وزن شعرو نظم است که حافظ هر دو را بارها جدا جدا در سروده‌های خویش به کار برده است. بررسی سنجشی این نمونه‌ها آشکار می‌کند که چرا حافظ گاه آن را و گاه این را به کار برده است.

می‌دانیم که گرچه گاه ـ به ویژه امروزه ـ نظم و شعر را دوگانه می‌شمرند و بر این پایه سخن را به سه گونه‌ی نظم، نثر و شعر بخش می‌کنند[۱۲]، و اگر ارزش‌گذاری پیش آید، شعر را بر نظم برتری می‌نهند، در گذشته اما این دو واژه هم‌معنی و برابر بوده‌اند و گویندگان بی‌آن‌که به دو گانگی‌هایی که امروزیان میان آن‌ها می‌بینند، چشمی داشته باشند، آن دو را به جای یکدیگر به کار می‌برده‌اند، چنان که بی‌گمان نظم را از شعر فروتر نمی‌دیده‌اند، از این بالاتر دور نیست اگر بگوییم: شعرهای سخته و سنجیده، و آراسته و پرداخته را نظم می‌گفته‌اند. چرا که «نظم» در بنیاد به معنی چینش و سامان دادن سنجیده و بهنجار پاره‌هایی است که روی هم ساختی سخته استوار پدید می‌آورند و از این روی بیش از هر چیز با هندسه (اندازه‌گیری و سنجش) و هنجار و حساب و کتاب سر و کار دارد. شعر را نیز از همین روی که گوینده واژه‌ها را با هندسه و هنجار کنار هم می‌چیند و با خرده‌سنجی و ریزه‌کاری آن را سامان می‌دهد، «نظم» گفته‌اند، در برابر نثر ـ نثر گفتاری ـ که گوینده در ان به گونه‌ای خودکار و بی‌خرده‌سنجی و ریزه‌کاری واژه‌ها را از پی هم می‌آورد. بر این

---

[۱۲] در این باره بنگرید به: حق‌شناس، علی‌محمد، ماه‌نامه‌ی فرهنگی هنری کلک، ش ۵۳، ص ۷۷.

بنیاد آن جا که فردوسی می‌گوید (شاهنامه):

پی افکندم از نظم کاخی بلند  که از باد و باران نیابد گزند

بی‌گمان خواسته‌ی او این است که: پی افکندم از شعر کاخی بلند، شعری سخته و سنجیده و سرآمد و از همین روی گزندناپذیر. و چه کژ راه و کژ اندیش خواهیم بود اگر بر پایه‌ی این بیت، شاهنامه را نظم به معنی امروزینه بخوانیم و این گنجستان شعر و شور و شگرفی را چنان که کسانی می‌پندارند از جوهر و جان مایه‌ی شعری تهی بشماریم.

با پیش چشم داشتن این نکته‌ها به سراغ حافظ می‌رویم و پی‌جویی این که چرا او گاه شعر را بر نظم برگزیده و دیگر گاه نظم را بر شعر. چنین می‌نماید که شعر ـ به ویژه از دید امروزین ـ از نظم شیک و شیرین‌تر و در پی شاعرانه‌تر است، و همین می‌تواند آن را بر نظم برتری دهد، از این روی برتری دادن نظم بر آن به ویژه از سوی خرده‌سنجِ سخته‌کاری چون حافظ باید از سر نازک‌کاری‌های هنری باشد و بی‌گمان همین گونه است. اینک اگر از این دید به بیت یاد شده:

غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ  که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

ژرف بنگریم، می‌بینیم که واژه‌ی «نظم» افزون بر پیوندی که معنیِ بنیادی یاد شده‌ی آن با «غزل گفتی» دارد، چون به معنی به رشته کشیدن گوهر و ساخت و پرداخت گردن‌بند (عقد) و دیگر چیزهایی که با گوهر آراست و پرداخت می‌شوند نیز هست، با «در سفتی» و «عقد ثریا» نیز پیوند هنری زیبایی می‌یابد. از سوی دیگر چون نظم نام سه ستاره از ستاره‌های جوزا نیز هست، با «ثریا» (خوشه‌ی پروین) نیز پیوند نغز و نهانی می‌پذیرد. پیش چشم داشتن این که گاه شاهان گردن‌بند یا دست‌بند یا دیگر گوهرینه‌های خویش را می‌گسسته‌اند و بر گفته یا سروده‌ی خواننده یا گوینده‌ای می‌افشانده‌اند، چنان که هنوز نیز گاه کسانی از سر سرور و شور و گل و گوهر بر سر و سوی خوانندگان و نوازندگان شیرین‌کار می‌افشانند، چشمه‌ی دیگری

از نغزکاری حافظ با واژه‌ی نظم را آشکار می‌کند و این راز را باز می‌نماید که چرا او می‌خواهد تا فلک عقد ثریا را بر نظم او ـ یعنی غزل گفتنی که در سفتن است و خوش خواندنی که بر نظم موسیقیایی بنیاد دارد ـ بیفشاند.

اینک آشکار است که اگر حافظ در این بیت به جای «نظم» واژه‌ی شیک و شیرین «شعر» را نشانده بود و گفته بود: که بر شعر تو افشاند، گرچه شعرش آهنگ خوش‌تری می‌یافت، همه‌ی این پیوندهای نغز هنری از دست می‌رفت.

از این دست پیوندهای هنری در دیگر بیت‌هایی که نظم را به کار برده نیز کم و بیش دیده می‌شود. برای نمونه در بیت:

پایه‌ی نظم بلند است و جهان‌گیر بگو　　تا کند پادشه بحر دهان پر گهرم

(ص ٣٤٤)

«نظم» با «گهر» و از رهگذر آن با «بحر»، نیز با «دهان» پیوند می‌یابد؛ یا در بیت:

از آن نهفت رخ خویش در حجاب صدف　　که شد ز نظم خوشش لؤلؤ خوشاب خجل

(ص ٣٢٠)

«نظم» با «لؤلؤ خوشاب» و «صدف» پیوند دارد و دلیل‌آفرینی (= حسن تعلیل) زیبای بیت بر همین پیوند بنیاد گرفته است. نیز در بیت:

کسی گیرد خطا بر نظم حافظ　　که هیچش لطف در گوهر نباشد

(ص ١٧٧)

ایهام تناسب نغز و رندانه‌ای که در «گوهر» هست، در پیوند با «نظم» سامان یافته است. پیداست که در همه‌ی این نمونه‌ها اگر به جای «نظم»، «شعر» نشسته بود، جایی برای این پیوندهای هنری نبود.

از سوی دیگر در بیت‌هایی چونان:

همچو حافظ به رغم مدعیان　　شعر رندانه گفتنم هوس است

(ص ٥١)

بدین شعرتر شیرین ز شاهنشه عجب دارم — که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد
(ص ۱۶۵)

کی شعرتر انگیزد خاطر که حزین باشد — یک نکته ازین معنی گفتیم و همین باشد
(ص ۱۸۰)

صبح‌دم از عرش می‌آمد خروشی عقل گفت — قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند
(ص ۲۱۴)

دیدیم شعر دلکش حافظ به مدح شاه — یک بیت ازین قصیده به از صد رساله بود
(ص ۲۲۹)

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است — آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش
(ص ۲۹۷)

پس از ملازمت عیش و عشق مه‌رویان — ز کارها که کنی شعر حافظ از بر کن
(ص ۴۱۰)

به شعر حافظ شیراز می‌خوانند و می‌رقصند — سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی
(ص ۴۵۲)

که پیوندهای یاد شده در آن‌ها نیست، «شعر» را بر «نظم» برگزیده، از این روی که شعر هم به خودی خود از نظم شیک و شیرین‌تر است و بار عاطفی ـ احساسی افزون‌تری دارد و هم با حال و هوای این بیت‌ها به ویژه بافت موسیقیایی آن‌ها هم خوان‌تر است. اما در بیت:

چو سلک درّ خوشاب است شعر نغز تو حافظ — که گاه لطف سبق می‌برد ز نظم نظامی
(ص ۴۸۰)

گرچه در لخت (= مصرع) نخست اگر به جای «شعر نغز»، «نظم نغز» می‌بود، زیباتر و هنری‌تر می‌بود، پیوند هنری نغزتری که در نظم نظامی در لخت دوم هست، او را واداشته تا برای پرهیز از تکرار، از نظم نغز با همه‌ی زیبایی‌هایش چشم بپوشد.[۱۳]

بپوشد.[۱۳]

با نمونه‌هایی که آوردیم ـ و می‌توان بسی بر شمار آن‌ها افزود ـ کوشیدیم تا نشان دهیم که هندسه‌ی سروده‌های حافظ چنان سنجیده و از روی حساب و هنجار است و ساخت و بافت آن‌ها چنان سخت و سخته و استوار که کم‌تر تن به دست‌کاری می‌دهد و بیش‌تر از دگرگون‌سازی و جابه‌جایی افت و آسیب می‌بیند. با این همه او انسان است و کار انسان گویا هرگز فراترین و بی‌چند و چون و اما و اگر نمی‌تواند باشد، از این روی در سروده‌های او نیز گاه ـ اگر چه اندک ـ نمونه‌هایی یافت می‌شود که می‌توان با دست‌کاری آن‌ها را هنری‌تر و پسندیدنی‌تر ساخت. برای نمونه در بیت:

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

(ص ۳۱۵)

اگر به جای «نفعی»، «خیری» می‌بود، هندسه‌ی سخن بسی اوج می‌گرفت. چرا که 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 موسیقیایی بیت نیز بسی خوش‌تر می‌نشیند. و یا در بیت:

ره میخانه بنما تا بپرسم  مآل حال خود از پیش بینی  (ص ۴۹۹)

که لخت دوم دیگر سروده‌ای این گونه نیز دارد: ـ مآل خویش را از پیش‌بینی، که در نخستین، هم‌گونی مآل و حال دل نشین و گوش‌نواز است و در دومین، هم‌گونی خویش و پیش زیباست ـ اگر لخت دوم چنین پرداخت شود: «مآل حال خویش از پیش‌بینی»، زیبایی و گیرایی جدا جدای دو پرداخت یاد شده را یک جا بر گوش و دل می‌نشاند، یا در بیت:

---

[۱۳] در این باره نیز بنگرید به: جاوید، هاشم، حافظ جاوید، ص ۱۷۱.

ای مگس حضرت سیمرغ نه جولانگه توست عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری
(ص ٤٥٩)

که در همه‌ی نویسه (= نسخه)های کهن حضرت سیمرغ است، و این هر چند درست و شیواست، گویا حضرت چندان ـ به ویژه در گوش امروزیان ـ خوش در جای خود ننشسته است. از این روی گویا حق با کسی است که عرصه را که در حافظ قدسی آمده، به جای آن نشانده و هندسه‌ی هنری بیت را سخته‌تر ساخته است. چرا که عرصه هم در بافت معنایی بیت خوش‌تر می‌نشیند و هم از رهگذر صدای «س» در بافت موسیقیایی آن. با عرض نیز هم‌گونی زیبایی می‌پذیرد.

**کتاب‌نامه:**


- باقری، مهری. *مقدمات زبان‌شناسی*، انتشارات قطره، چاپ نخست، تهران، ۱۳۷۵.
- جاوید، هاشم. حافظ جاوید، نشر و پژوهش فرزان‌روز، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۷.
- حق‌شناس. علی‌محمد، *مقالات ادبی زبان‌شناختی*، انتشارات نیلوفر، چاپ نخست، تهران، ۱۳۷۰.
- راستگو، سیدمحمد. *ایهام در شعر فارسی*، انتشارات سروش، چاپ نخست، تهران، ۱۳۷۹.
- راستگو، سیدمحمد. دیوان حافظ (تصحیح و تعلیق)، نشر خرم، چاپ نخست، قم، ۱۳۷۵.
- نجفی، ابوالحسن. *مبانی زبان‌شناسی*، انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، نهران، ۱۳۷۱.