«مهندسی سخن» در سروده های حافظ

دکتر سید محمد راستگوفر
عضو هیأت علمی دانشگاه کاشان

ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ
به قرآنی که اندر سینه داری
(حافظ، ۱۳۷۵: ص۴۵۷) [۱]

چکیده

از ویژگیهای بسیار برجسته و سرآمد سروده‌های حافظ، ساختار بسیار استوار و هندسه بسیار سنجیده و بهنجار آنهاست. در این هندسه سنجیده و بهنجار، واژه‌ها و سازه‌ها از میان واژگان همرده چنان هشیارانه و استادانه گزینش شده و چنان تردستانه و شیرینکارانه از پی هم آمده و چنان سنجیده و اندازه‌گیری شده، همنشین گشته است که دستکاری و دگرگون‌سازی هنری را بر نمی‌تابد و بسیار کم پیش می‌آید که بتوان بر این ساختار سنجیده انگشت نهاد و امّا و اگری پیش آورد یا واژه‌ای را با واژه‌ی همخوان دیگری جا به جا کرد و به هندسه سنجیده و بهنجار آن آسیبی نرساند و پاره‌ای از خرده‌کاریهای هنری آن را از دست نداد. در این گفتار که با درآمدی در باره ساخت، ساخت زبانی و ساخت هنری آغاز شده است، کوشیده‌ایم با یادکرد نمونه‌هایی از سروده‌های حافظ، گوشه‌هایی از هندسه سنجیده و دگرگون‌ناپذیر سخن او را بازنماییم.

کلیدواژه: ساخت‌زبانی، ساخت‌هنری، هم‌نشینی، جانشینی، مهندسی سخن.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲/۱۱/ ۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۸۲/۱۲/۱۵

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 از تردستی‌ها و خرده‌کاریهای شیرین و شگرفی که چنین هندسه و هنجار سنجیده و سرآمدی را از پی آورده است، بازنماییم.

چنانکه در جای خود آشکار شده است، ساخت یا ساختار یا سامانه، پیکره (مجموعه) بسامان و بهنجار با کارایی ویژه، فراهم‌آمده از هم‌نشینی و پیوند سنجیده چند پاره کوچکتر است؛ برای نمونه، خودکاری که با آن می‌نویسیم یک ساخت است که از پیوند سنجیده‌ی پاره‌های کوچکتری چون میله، تنه، سر ، کلاه، رنگ و ... سامان یافته است و به کاری ویژه می‌آید: کار نوشتن. هریک 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 سنجیده سازه‌هاست؛ چرا که تا سازه‌ها از روی حساب و کتاب و هندسه و هنجار در کنار هم ننشیند، و پیوندی سخته و سنجیده نیابد، ساخت پدید نخواهد آمد؛ به دیگر سخن هم‌نشینی نسنجیده سازه‌ها ساخت و سامان از پی نمی‌آورد. استواری و سرآمدی هر ساخت نیز از یک‌سو، پیامد چیستی و چسانی هم‌نشینی سازه‌هاست و از دیگرسو، پیامد به‌گزینی خود سازه‌ها. به سخنی کوتاهتر، سرامدی ساخت پیامد چگونگی پیوند سازه‌های به‌گزین است؛ یعنی هرچه سازه‌ها سنجیده‌تر گزیده، و سازه‌های به‌گزیده، هرچه سنجیده‌تر کنار هم چیده شود، آن ساخت استواری بیشتر و سامانه‌ای سرتر خواهد داشت.

استوارترین و سرآمدترین ساخت نیز ساختی است که جایی برای امّا و اگر باز نگذارد و جا به جایی 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 جا به جایی و دستکاری آن را سنجیده‌تر و پسندیده‌تر سازد که دست‌کاری و جابه‌جا سازی برخی از نازک‌کاریها و خرده‌سنجیها آن را آسیب رساند.

از آنچه گفته‌آمد، آشکار می‌شود که: ۱. هر ساخت، فراهم‌آمده از چند سازه است. ۲.سازه‌ها با یکدیگر پیوندی ویژه و سنجیده دارد. ۳. هریک از سازه‌ها در سامان‌پذیری ساخت، نقش و سهمی دارد. ۴. 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 ژرف‌ساخت.

اینک اگر از این دیدگاه به سخن بنگریم، آشکارا خواهیم دید که هر سخن – سخنی که رساننده پیامی باشد- نیز یک ساخت است: ساخت زبانی؛ چرا که هم از چند سازه فراهم شده، و این سازه‌ها – که واج، تکواژ و واژه است ـ به شیوه‌ای ویژه و سنجیده هم‌نشین شده است و روی هم به کارپیام‌رسانی می‌آید؛ 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 هریک از این سازه‌ها که در سامان‌پذیری این پیام و سخن، نقشی و سهمی دارد، به شیوه‌ای ویژه، زنجیروار از پی هم آمده است. بر پایه همین از پی هم‌آمدن زنجیره‌ای سازه‌هاست که سخن را زنجیر گفتار نیز نامیده‌اند. در هر زنجیره زبانی سازه‌های از پی هم‌آمده و در کنارهم نشسته، هریک جایی ویژه و کاری ویژه دارد؛ همان‌گونه که با یکدیگر، پیوندی ویژه و سنجیده نیز دارد. این جای و کار و پیوند ویژه همان است که در زبانشناسی راسته (محور) هم‌نشینی خوانده می‌شود. پیوند سازه‌ها در راسته‌ی هم‌نشینی بر پایه‌ی هنجارهای دستوری سامان می پذیرد و هر سازه در جایی می‌نشیند که هنجارهای دستوری خواستار آن است. از اینجاست که این پیوند سازه‌ها را پیوند دستوری (نحوی) نیز می‌خوانند. چیستی و چگونگی این پیوند نیز در دستور زبان بررسی می‌گردد؛ چنانکه در نمونه یادشده: «آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند»، ساختار دستوری چنین است: فاعل+ مفعول+ مضاف‌الیه+ فعل. این ساختار دستوری اینک با واژگانی ویژه نمودار شده؛ واژگانی که هریک از رده و راسته ویژه‌ای است: آسمان از رده اسم است؛ می‌شکند از رده فعل و ... اما همین ساختار می‌تواند با واژگان بسیار دیگری نیز نمودار شود بی‌اینکه ساخت دستوری آسیبی ببیند. برای نمونه اگر به جای آسمان، فلک یا روزگار یا هر واژه همرده دیگری (اسم یا اسم‌گونه) بنشیند، ساخت دستوری همان خواهد بود که اینک هست. از این‌روی هریک از سازه‌های یک ساخت افزون بر پیوندهایی که با سازه‌های هم‌نشین خود دارد ـ سازه‌هایی که اینک در سخن هست ـ پیوندهایی نیز با سازه‌های همرده دیگری دارد که اینک در سخن نیست اما می‌تواند باشد. این پیوند را زبانشناسان راسته (محور) جانشینی می‌گویند.[۲]

آنچه زبانشناسان در باره ساخت زبانی گفته‌اند، هرگونه سخنی را فرا می‌گیرد: هم شعر را و هم نثر را، هم سخنان گفتاری خودکار (روزمرّه) را و هم سخنان ادبی و هنری را. اما این

هست که سخنان هنری، برای نمونه شعر، جز ساخت زبانی یادشده، ساختی هنری نیز دارد که از ساخت زبانی آنها بسیار پیچیده‌تر و باریکتر است. ساخت هنری سخن نیز همانند ساخت زبانی آن بر پایه دو راسته هم‌نشینی و جانشینی استوار است، با این دوگانگی که راسته جانشینی در ساخت زبانی «باز» و گسترده است و هر واژه همرده‌ای را فرا می‌گیرد، چنانکه اگر یک ساخت زبانی و دستوری اسم بود ـ با چشم‌پوشی از بافت معنایی سخن- هر اسم دیگری می‌تواند جایگزین آن گردد، بی‌اینکه ساخت آسیبی ببیند، اما در ساخت هنری راسته جانشینی «بسته» است و جایگزینی با واژگان اندکی می‌تواند انجام گیرد؛ به دیگرسخن: دست گوینده باز نیست تا از میان واژه‌های همرده فراوان یکی را برگزیند، بلکه ناگزیر است از میان چند سازه که بیشتر شمار آنها اندک نیز هست، به گزینش دست 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. همین به‌گزینی است که پایه و مایه ساختار هنری سخن می‌گردد. تنگی و بستگی راسته جانشینی نیز خود برخاسته از چیستی و چگونگی راسته هم‌نشینی و پیوندهای نغز و نازک و چندسویه و چه بسا پنهان و ژرف‌ساختی و زبرزنجیری[۳] سازه‌های هم‌نشین است؛ چرا که پیوندهای هم‌نشینی هرچه سنجیده‌تر و چندسویه‌تر و نازکتر باشد، راسته جانشینی را تنگتر و تنگتر و کار گزینش را پیچیده‌تر و دشوارتر می‌سازند تا آنجا که تنها یک گزینه بر جای می‌گذارد و راه را بر هرگونه جانشین سازی می‌بندد و هندسه و هنجاری چنان سنجیده و یگانه به سخن می‌بخشد که هرگونه دستکاری و دگرگون‌سازی به از دست رفتن پاره‌ای از خرده سنجی‌ها و نغزکاریهای هنری می‌انجامد. این پیوندهای نغز و هنریِ سازه‌ها که سخن را تا چنان مرزی از هندسه و هنجار فرا می‌برد، چه‌بسا ژرف‌ساختی و زبرزنجیری‌است و در روساخت پیدا و زنجیر آشکار سخن چندان نمودی ندارد 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 هیچ‌گونه شیوه و شگردی را برای برترین بودن از چشم نینداخته باشد و در پی، هیچ‌گونه دستکاری را برنتابد و این سخن سعدی: «حد همین است سخندانی و زیبایی را» (سعدی، دیوان: ص ۱۸). درباره 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 هماره حریف‌شکنِ (تحدی) خود او کم و بیش، آشکار و استوار می‌دارد - و ما اگر خدا بخواهد این هندسه و هنجار شگفت قرآن را در گفتاری جدا برخواهیم رسید ـ اما در باره سخنوران زمینی هر اندازه نغزکار و خرده‌سنج نیز باشند به دشواری می‌توان چنین داوری کرد و سخنان آنان را بی‌فراتر شمرد. با این همه در میان این‌گونه سخنوران اگر کسی باشد که سخنانش به چنان اوجی از

هندسه و هنجار رسیده باشد که کمتر به دستکاری هنری تن بسپارد، بی‌گمان خواجه غزل فارسی – حافظ– از سرآمدان آنان خواهد بود و این‌گونه 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 است. (حافظ، ۱۳۷۵: ص۳۳۴) می‌دانیم که او سخنوری سخن سنج و سخن‌شناس است و شیفته شیوه‌ها و شگردهای شیرین و شگرف سخن‌وری که بیش و به از هرجا در قرآن نمونه و نموداری دارد، و به گمان بسیار همین بوده است، یکی از زمینه‌ها و انگیزه‌هایی که حافظ را شیدا و شناسای قرآن ساخت و او را واداشت تا سالها بندگی صاحب دیوان کند (همان، ص۳۳۴) و از این گنجستان زیبایی و هنر، بهره‌های بسیار برگیرد و توشه‌های فزون و فراوان بیندوزد و با آنها سخن و سرود خویش را هر چه پرمایه‌تر و بلندپایه‌تر سازد و به اوجی دسترس‌ناپذیر از زیبایی و شیوایی و روایی و رسایی برساند و به سزاواری، صدرنشین دیوان غزل گردد.

آری سروده‌های حافظ چه‌بسا از چنان ساخت و سامانی استوار و گزیده و از چنان هندسه و هنجاری سخته و سزیده برخوردار است که کمتر به دست‌کاری هنری تن می‌دهد، و در این ساختهای سنجیده و بهینه، سازه‌ها با یکدیگر پیوندها و بند و بستهایی چنان نغز و نازک و چندسویه دارند و چنان سنجیده و باندازه به‌گزین شده است که بسیار کم پیش می‌آید بتوان در آنها دست‌برد و سازه‌ای را با سازه‌ای دیگر جایگزین کرد و پاره‌ای از خرده‌سنجی‌ها و نازک‌کاریهای هنری و نغز و نیکو را از دست نداد.

این را نیز بیفزاییم که ساخت و پرداخت سرآمد و دستکاری‌ناپذیر سروده‌های حافظ، بیشتر بر یکی دو سازه جانشین‌ناپذیر استوار است؛ یکی دوسازه‌ای که گزینش بسیار خرده‌سنجانه آنها در راسته جانشینی و پیوند بسیار سنجیده‌شان با دیگرسازه‌ها در راسته هم‌نشینی، زمینه و زاینده چنان ساخت و سامان و هندسه و هنجاری است. این‌گونه سازه‌ها را از این‌روی که در سامان‌پذیری ساخت کارایی بنیادین و برجسته دارد، می‌توان «ابرسازه» نامید.

هندسه و هنجار سروده های حافظ

اینک به سراغ سخن حافظ می‌رویم و با یادکرد نمونه‌هایی از سروده‌های او می‌کوشیم به آزمونی دست زنیم و با دستکاری، واژگانی از آن نمونه‌ها را با واژگان همخوان دیگری جا به جا سازیم تا آشکار شود که این‌گونه دستکاریها و جا به جایی‌ها چه‌مایه هندسه هنری سخن او را آسیب می‌زند. همین شیوه را در گفتاری دیگر با پاره‌ای از نسخه بدلها و دیگرنویسه‌هایی که گمان می‌رود کار خود حافظ است، خواهیم آزمود. اما اینکه این هندسه سنجیده و سرآمد از چه شیوه‌ها و پی‌آمد چه شگردهایی برخاسته است و در سامان‌پذیری آن چه فوت و فنهایی به

کار رفته است 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، 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 نمی پسندی تغییر کن قضا را

(دیوان، ص ۲۳)

چنین می‌نماید که اگر حافظ به جای *تغییر کن*، گفته‌بود: *تغییرده*، 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 هرچه سخته‌تر و سنجیده‌تر گردد؛ چرا که سخن از قضاست و قضا کار خداست و از قرآن آموخته‌ایم که قضای خدا با کلمه *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 (سوره یس، آیه ۸۲). پیش چشم داشتن اینها نشان می‌دهد که هم‌نشینی *کن* با *قضا* چه اندازه هندسه هنری سخن را اوج داده و جایگزینی آن با *ده* چه اندازه این اوج را افت می سازد.

* نصیحت‌گوی 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، هندسه 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 اینکه از یک‌سو حکم خدا همان قضاست و خداوند خواسته‌های خویش را در روند و فرایند برنامه‌ای کلان و گسترده که جهان نام گرفته، به شیوه ویژه‌ای که قضا خوانده می‌شود، پی می‌گیرد و پیش می‌برد و از این دید، حال و هوای معنایی و هاله‌های ژرف‌ساختی و زبرزنجیری حکم *قضا* رنگ و رویی دیگر می‌گیرد. از دیگرسو، قضا چون با جنگ هم‌نشین شده، با ایهام جناس[۴] یادآور *غزا* (جنگ) نیز هست و از این دید هم، بار هنری بیت بسی سنگین‌تر می‌شود.

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

(دیوان، ص ۲۱۲)

راستی حافظ چرا از میان همه 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 خرده‌بینی و پیش چشم آوردن اینکه سخن از لب است و لب در ذهن و زبان شاعران شیرین و شکرین است و از همین‌روی با قند و شکر، پیوند هنری (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 می‌آمده، 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 است. اینها همه آشکار می‌سازد که ساختار سرآمد و سنجیده این بیت تنها با مصر سامان می‌پذیرد و جایگزینی مصر با روم یا هند یا هرشهر و کشوری که در این وزن بگنجد، چه مایه هندسه هنری آن را فرو می‌کاهد.

واژه 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 *لبت* نیز هست؛ چنانکه قرینه‌سازی آوایی زیبایی. و اینها نشان آشکاری است از اینکه 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، ص۳۵۳)

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)، همان‌که امروزه *رونما* می‌گویند، آشکار می‌شود که این واژه با پیوند باریکی که با عروس دارد، چه هندسه سنجیده‌ای به بیت می‌بخشد و آن را افزون برمعنی آشکار یادشده، پذیرای این معنی نیز می‌سازد: عروس طبع من مانند هر عروس دیگری در آرزوی رونمای داماد است و دامادی 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 شنونده سخن‌شناسِ همدلِ همرای به گوینده سخن‌سنج می‌بخشد و هم پول و پاداشی (صله)که شاهان و بزرگان سخن‌خر به شاعران سخنور می بخشیده‌اند. می بینیم که حافظ با این ترفند، چه رندانه و زیبا و چه نغز

و ناپیدا سخن خویش را به آنچه 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 شناخته آن ـ ملامت ـ می‌گیرند و می‌گذرند و از این‌روی اگر سخن حافظ این‌گونه می‌بود: *گر ملامت‌ها کند خار مغیلان غم مخور*، در آن عیب و آهویی نمی‌دیدند و چه‌بسا این را از آن فروتر نمی‌نهادند. اما پیش چشم داشتن اینکه *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 یکباره فرو می‌ریزد، راز گزینش سنجیده حافظ را آفتابی می‌کند. پیوند هنری و نازک *سرزنش* با *خار* نیز از اینجاست که سرزنش واژه‌ای است فراهم‌آمده از: سر+ زن + ش، [زنش نیز خود فراهم‌آمده است از: زن (بن مضارع زدن) + ش (پسوند اسم مصدری)] و روی هم به معنی: زدن با سر، آزاررساندن از راه زدن و فروبردن 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* واژه هم‌معنی و هم‌وزن *حسود* را آورده بود، کسی بر کار او انگشت می‌نهاد و در سخن او آسیب و آهویی می‌دید. اما او تا هندسه سخنش را هر چه سنجیده‌تر سازد به این بسنده نکرده، برادران حسود را نه حسود که غیور خوانده و با این به‌گزینی هم از رهگذر هم‌آغازی *غیور* و *قبا* آهنگ و موسیقی سخن خویش را گوش‌نشین‌تر ساخته و هم با طنز نیش‌داری که در غیور هست، آن را دلنشین‌تر نموده است؛ چرا که غیور در اینجا افزون بر معنی *حسود* از روی طنز و طعن و به شیوه استعاره تهکّمیه 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 شیرین تر، آیا هندسه و هنجار سخنش هنری‌تر نمی‌شد؟ شاید کسانی چنین بینگارند. اما پیوندهای ساختاری و هاله‌های معنایی که در *راحت* هست و در *رامش* نیست، آشکار می‌کند که جایگزینی این با آن، چه مایه، پایه هنری سخن را فرو می کاهد. چرا که «راحت‌افزون» 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 دیگرسو 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 فرهادکش فریاد
که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم
(دیوان، ص ۳۷۲)

آنچه در این بیت بیش از هرچیز چشمگیر است، ژرف‌ساخت تلمیحیِ شیرینی است که حافظ دریافت شاعرانه 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 آنجا رخ داده و عشقکاریها و جانبازی‌های فرهاد آنجا را جاودان‌یاد ساخته است: بیستون. چگونه حافظ خرده‌سنجِ ریزه‌بینِ نازک‌کار در این تابلو شگرف و ژرفی که داستان فرهاد بویژه جانبازی او در بیستون را به نمایش نهاده، بیستون را فراموش کرده است؟ باورکردنی 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 شگرف، بیستون را در پس پرده بی‌بنیاد نغز و نیکو در تابلو خود نشانده است. اینجاست که آشکارا در می‌یابیم اگر حافظ به جای بی‌بنیاد واژه دیگری می‌آورد برای نمونه *بدبنیاد* که بسیار به آن نزدیک نیز هست، هندسه سخن او چه اندازه آسیب می‌دید و افت می‌یافت و این تابلو برجسته او چه کمبودی می داشت. با اینکه اگر او از آغاز بدبنیاد گفته بود، گمان نمی‌کنم کسی در کار او جای انگشت می‌دید(جاوید، حافظ جاوید: ص۲۷۰).

* 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 فروپایه می‌دید. اما کار و بار هنری حافظ فراتر از اینهاست. حافظ نازک‌کار و جادوسخن، نسرین را از این‌روی بر سوری و سوسن و سنبل و نرگس و ... و بویژه بر سوری که همان گل سرخ است و با بلبل پایان بیت همخوانی بیشتری دارد، برگزیده که هندسه هنری بیت او تنها با نسرین اوج می‌گیرد و نه با سوری و سوسن و سنبل و ... چرا که نسرین گل صدبرگ است (برهان قاطع، ۲/۳۹/۲) و همین صدبرگی میان آن و همسایه‌اش *صدگل*، پیوندهنری باریکی پدید می‌آورد، همان پیوندی که کمی آن‌سوتر میان بلبل و هزار نیز هست و پیداست که اگر به جای نسرین هر یک از گلهای یادشده می‌نشست، این پیوند هنری 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 برابرنشانی دو گروه ناسازگاراست که هرکدام روش و منشی دیگر دارند: *صالح* (نیکوکار) و *طالح* (بدکار). از این‌روی حافظ به آسانی 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 یادشده، برتری می‌دهد، اما راز گزینش اینها بر آن‌ها فراتر از اینهاست. آنچه هندسه هنری بیت را با این دو از دیگر ناسازه‌های پیشنهادی بسی شیرین‌تر و شگفت‌تر می‌سازد، پیوند نغز و ناپیدای دیگری است که طالح با صالح دارد. می‌دانیم صالح نام پیامبری است که داستانش در قرآن آمده، بویژه داستان ماده شتری که به معجزه پدید آورد و مردم ناباور 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 بسیاری راه و کمی زاد و آزار سوار و ... خسته، فرسوده و تکیده شده باشد، نیز اگر بدانیم یکی از معانی ریشه آن ـ طلح ـ خارشتر است ـ خاری که شتر می‌خورد- نیز آب در برکه مانده،[5] در می‌یابیم که این واژه چه پیوند نازک و نیکویی با صالح و شترش و برکه 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 آنان‌که 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 کلّی است و روشن است که معانی مطلق و کلّی را با مصداق و مثال بهتر می‌توان در ذهنها نشاند و حافظ چه تردستانه با

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 داده‌است.

* تا به غایت ره میخانه نمی‌دانستم ور نه مستوری ما تا به چه غایت باشد

(دیوان، ص ۱۷۴)

تا به غایت یعنی تا به اکنون، و حافظ به آسانی می توانست «*اکنون*» را به جای «*غایت*» که واژه بوداری نیز هست بیاورد، بی اینکه سخنش عیب و آهویی بگیرد. اما او چنین نکرده، چرا که *غایت* با دیگر سازه‌های بیت، پیوندهای ساختاری و هنری نغز و نازکی دارد که *اکنون* ندارد. غایت جز معنی اکنون در گذشته‌ها معنی و کاربرد دیگری نیز داشته است: پرچمی که بر فراز میخانه‌ها می‌افراشته‌اند تا میخواهان جای آن را بازشناسند.[۶] این پرچم نشان و نشانی میخانه بوده و آن‌که راه و جای میخانه را نمی‌دانسته با دیدن این پرچم، گمشده‌ی خویش را آسان می‌یافته و نیازی به پرس‌وجو نداشته است. سخن حافظ نیز این است که تا کنون راه میخانه را نمی دانسته، و این ندانستگی جز این نبوده که او تا کنون نشان آن را که همان غایت باشد، ندیده بوده است. این معنیِ ایهامیِ غایت، پیوند هنری آن را با میخانه و راه آن را ندانستن آشکارا نشان می‌دهد و راز برتری آن را بر اکنون آفتابی می‌کند. افزون بر این، چون غایت در پایان بیت نیز آمده، آغاز و پایان بیت را نیز به هم می‌پیوندد و آن را به آرایه هم‌آغاز و پایانی (ردّ العجز علی الصدر) می‌آراید.

آنچه در باره غایت در این بیت گفته شد، در باره علم در بیتهای زیر نیز راست می‌آید:

خـــدای را مـــددی ای دلیل ره تا من بـــه کوی میکده دیگر علم برافـــرازم

(دیوان، ص۳۴۹)

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم خوش آنکه بر در میخانه برکشم علمی

(دیوان، ص ۴۸۳)

***

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

(دیوان، ص ۱۳۲)

اگر حافظ به جای *محقّق*، *مسلم* یا *حقیقت* می‌گفت، آیا هندسه هنری سخنش افت و آسیب می‌یافت؟ آری؛ چرا که هر چند محقّق و حقیقت و مسلّم هم‌معنی و هم‌آهنگ است، محقّق با سازه‌های دیگر بیت چون *خط* و وابسته های آن پیوندی هنری و ساختاری دارد که جایگزینهای پیشنهادی او ندارد و آن اینکه *محقّق* نام گونه‌ای خط نیز هست.

* چو برشکست صبا زلف عنبرافشانش به هر شکسته که پیوست تازه شد جانش

(دیوان، ص ۲۹۶)

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

* شکر ایزد که به اقبال کله‌گوشه‌گل 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 دیگرسو، نخوت را با «*باد*» و شوکت را با «*خار*» هم‌نشین ساخته است؛ چرا که ساختار سرآمدی که اینک این سخن او دارد، تنها با همین هندسه و هنجار جور می‌آید و سامان می‌پذیرد و هرگونه جا به جایی و دگرگونی آن را از آسمان به زمین می اندازد. آری نه تنها واژه‌هایی چون دولت و قدرت نمی‌تواند جای نخوت و شوکت را در این ساختار بگیرد که جا به جایی خود نخوت و شوکت نیز این سامانه 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 همین‌روست که ترکیبهایی چون باد غرور، باد نخوت، باد دماغ و ... زبانزد گشته است. حافظ خود باد غرور را این‌گونه به کار برده است:

بـــاده در ده چنـــــد ازین بادغرور خـــاک بر سر نفس نافرجام را

(دیوان، ص ۲۸)

و باد نخوت را این‌گونه:

حباب را چو فتد باد نخوت اندر سر کلاه‌داری‌اش اندر سر شراب رود

(دیوان، ص ۲۳۶)

پیش چشم داشتن اینها آشکار می‌کند که هم نشینی 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 – شأن و شکوه- 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 هیچ‌یک 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 را می‌افزاید : ۱. شأن و شکوه خار؛ ۲. خار بودن خار. و خار بودن خار همان سرشت آزاررسان اوست.

* بگشا به شیوه نرگس پرخواب مست را وز رشک چشم نرگس رعنا به خواب کن
(دیوان، ص ۴۰۹)

آیا اگر حافظ به جای *نرگس رعنا*، *نرگس شهلا* گفته بود، سخنش زیباتر نمی‌شد؟ مگر نه این‌که *شهلا* افزون بر پیوند شاعرانه‌ای که با *نرگس* دارد (←نرگس شهلا)، هم خود به خود از *رعنا* شیک‌تر و شیرین‌تر است و شاعرانه‌تر است، و هم از رهگذر واج «ش» با رشک و چشم هم‌آوایی دارد و این خود موسیقی سخن را بسی گوش‌نوازتر می‌سازد؟ اینها همه به جای خود درست، حافظ نیز بی‌گمان اینها را می‌دانسته و پیش چشم داشته، با این همه *رعنا* را بر *شهلا* برگزیده و این نمی تواند از سوی خرده‌بینِ نازک‌کاری چون او بی راز و رمز باشد، و این راز و رمز در معنی دیگر *رعنا*: خودبین و خودپرست، و به گفته خود حافظ خودفروش و پیوندی که این معانی با *نرگس* دارد، نهفته است،چرا که *نرگس* از یک دید نماد خودبینی و خودفروشی نیز هست، چنانکه حافظ خود این معنی را جای دیگری آشکارا چنین بازگفته:

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت
(دیوان، ص ۳۷)

این معنی نمادین نیز خود، برخاسته از اسطوره یونانی نارسیس است که جوانی بسیار زیبا بود و دلدادگان بسیاری از دختران و ایزدبانوان داشت، و چون عشق و شیفتگی آنان را به هیچ گرفت، او را نفرین کردند و از ستمش به درگاه خدایان نالیدند و برایش کیفر خواستند، خشم خدایان دامن‌گیر او شد و یک بار که خسته و مانده از شکار بازمی‌گشت، برای نوشیدن آب به کنار چشمه‌ای رفت، چهره فریبای خویش را در آب آرام و تابان چشمه دید، و چنان شیفته خویش شد که دیگر نتوانست چشم از خویش بازگیرد و هم‌چنان خودبینانه به خویش نگریست تا همان‌جا جان داد. از جایی که او جان داد، گلی رویید که به یادبود او نارسیس نام گرفت.[۷] و نارسیس در فارسی و عربی نرگس و نرجس شد. بر پایه همین اسطوره است که نارسیس نماد خودشیفتگی شده - چنان‌که نماد جوان مرگی - و نارسیسیم نامی شده برای خودبینی و خودشیفتگی که استاد شفیعی کدکنی آن را در فارسی نرگسانگی گفته است (شفیعی کدکنی، ص ۳۵).

نمی‌دانم که حافظ این اسطوره را می‌شناخته و به آن چشم داشته یا نه؟ با این‌همه تصویرهایی که از نرگس ساخته با این داستان به خوبی می‌خواند و بار تلمیحی و اسطوره‌ای

نغز و نازکی به سخن او می‌دهد. و نشاندن *شهلا* به جای *رعنا* در بیت پیشین آن را از این پیوند نغز تهی می‌سازد.

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

(دیوان، ص ۲۵)

از نمونه‌های برجسته برای آشکارسازی آنچه ما در پی آنیم، دو واژه هم معنی و هم‌وزن شعر و نظم است که حافظ هر دو را بارها جدا جدا در سروده‌های خویش به کار برده است. بررسیِ سنجشیِ این نمونه‌ها آشکار می‌کند که چرا حافظ گاه آن را و گاه این را به کار برده است.

می‌دانیم که گرچه گاه - بویژه امروزه- نظم و شعر را دوگانه می‌شمرند و بر این پایه سخن را به سه‌گونه نظم، نثر و شعر بخش می‌کنند (حق‌شناس، کلک: ص۷۷) و اگر پای ارزشگذاری پیش آید، شعر را بر نظم برتری می‌نهند، اما در گذشته این دو واژه هم‌معنی و برابر بوده است و گویندگان بی اینکه به دوگانگی‌هایی که امروزیان میان آنها می‌بینند، چشمی داشته باشند، آن دو را به جای یکدیگر به کار می‌برده‌اند، چنانکه 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؛ چراکه نظم در بنیاد به معنی چینش و سامان دادن سنجیده و بهنجار پاره‌هایی است که روی هم، ساختی سخته و استوار را پدید می‌آورد و از این‌روی بیش از هر چیز با هندسه (اندازه‌گیری و سنجش) و هنجار و حساب و کتاب سر و کار دارد. شعر را نیز از همین‌روی 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 – نثر گفتاری- که گوینده در آن به گونه‌ای خودکار و بی‌خرده‌سنجی و ریزه‌کاری واژه‌ها را از پی هم می‌آورد. بر این بنیاد آنجا که فردوسی می‌گوید:

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

(شاهنامه)

بی‌گمان خواسته او این است که: پی افکندم از شعر کاخی بلند، شعری سخته و سنجیده و سرآمد و از همین‌روی گزندناپذیر و چه کژراه و کژاندیش خواهیم بود اگر بر پایه این بیت، شاهنامه را نظم به معنی امروزینه بخوانیم و این گنجستان شعر و شور و شگرفی را چنانکه کسانی می‌پندارند از جوهر و جانمایه شعری تهی بشماریم.

با پیش چشم داشتن این نکته‌ها به سراغ حافظ می‌رویم و پی‌جویی اینکه چرا او گاه شعر را بر نظم برگزیده و دیگرگاه نظم را بر شعر. چنین می‌نماید که شعر ـ بویژه از دید امروزین ـ از نظم شیک و شیرین‌تر و در پی شاعرانه‌تر است و همین می‌تواند آن را بر نظم برتری دهد،

از این‌روی برتری دادن نظم بر آن بویژه از سوی خرده‌سنجِ سخته‌کاری چون حافظ باید از سر نازک کاریهای هنری باشد و بی‌گمان همین‌گونه است. اینک اگر از این دید به بیت یادشده:

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

ژرف بنگریم، می‌بینیم که واژه *نظم*، افزون بر پیوندی که معنیِ بنیادیِ یادشده 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 می‌شود 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* (خوشه پروین) نیز پیوند نغز و نهانی می‌پذیرد. پیش چشم داشتن اینکه گاه، شاهان گردن‌بند یا دست‌بند یا دیگر گوهرینه‌های خویش را می‌گسسته‌اند و بر گفته یا سروده خواننده یا گوینده‌ای می‌افشانده‌اند، چنانکه هنوز نیز گاه کسانی از سر سرور و شور، گل و گوهر بر سر و سوی خوانندگان و نوازندگان شیرینکار می‌افشانند، چشمه دیگری از نغزکاری حافظ با واژه نظم را آشکار می کند و این راز را باز می‌نماید که چرا او می‌خواهد تا فلک عقد ثریا را بر نظم او - یعنی غزل‌گفتنی که درسفتن است و خوش‌خواندنی که بر نظم موسیقایی بنیاد دارد- بیفشاند.

اینک آشکار است که اگر حافظ در این بیت به جای *نظم* واژه شیک و شیرین شعر را نشانده بود و گفته بود: که بر شعر تو افشاند، گر چه شعرش آهنگ خوشتری می‌یافت، همه 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:

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

(دیوان، ص۳۴۴)

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 زنظم خوشش لؤلؤ خوشاب خجل

(دیوان، ص۳۲۰)

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

(دیوان، ص۱۷۷)

ایهام تناسب نغز و رندانه‌ای که در گوهر هست، در پیوند با *نظم* سامان یافته است. پیداست که در همه 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
(دیوان، ص۵۱)

بدین شعر تر شیرین ز شاهنشه عجب دارم — که سر تا پای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد
(دیوان، ص۱۶۵)

کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد — یک نکته ازین معنی گفتیم و همین باشد
(دیوان، ص ۱۸۰)

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

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

شعر حافظ همه بیت الغزل معرفت است — آفرین بر نفس دل‌کش و لطف سخنش
(دیوان، ص ۲۹۷)

پس از ملازمت عیش و عشق مه‌رویان — ز کارها که کنی شعر حافظ از بر کن
(دیوان، ص۴۱۰)

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

که پیوندهای یادشده در آنها نیست، شعر را بر *نظم* برگزیده، از این‌روی 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 بویژه بافت موسیقایی آنها همخوان‌تر است. اما در بیت:

چو سلک درّ خوشاب است شعر نغز تو حافظ — که گاه لطف سبق می‌برد ز نظم نظامی
(دیوان، ص۴۸۰)

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 همه زیباییهایش چشم بپوشد (جاوید، ۱۳۷۷: ص۱۷۱).

با نمونه‌هایی که آوردیم ـ و می‌توان بسی بر شمار آنها افزود- کوشیدیم تا نشان دهیم که هندسه سروده‌های حافظ چنان سنجیده و از روی حساب و هنجار است و ساخت و بافت آنها

چنان سخت و سخته و استوار که کمتر به دستکاری تن می‌دهد و بیشتر، از دگرگون‌سازی و جابه‌جایی افت و آسیب می‌بیند. با این همه او انسان است و کار انسان گویا هرگز فراترین و بی چند و چون و اما و اگر نمی‌تواند باشد. از این روی در سروده‌های او نیز گاه ـ اگر چه اندک- 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

(دیوان، ص۳۱۵)

اگر به جای *نفعی*، *خیری* می‌بود، هندسه 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 موسیقایی بیت نیز بسی خوشتر می نشیند و یا در بیت:

ره میخانـــه بنمـــا تـــا بپـرســـم مـــآل حـــال خود از پیش‌بینی

(دیوان، ص ۴۹۹)

که لخت دوم دیگر سروده‌ای این‌گونه نیز دارد: - مآل خویش را از پیش‌بینی، که در نخستین، همگونی مآل و حال دلنشین و گوشنواز است و در دومین، همگونی خویش و پیش زیباست- اگر لخت دوم چنین پرداخت شود: *مآل حال خویش را از پیش‌بینی*، زیبایی و گیرایی جدا جدای دو پرداخت یادشده را یک‌جا بر گوش و دل می‌نشاند. یا در بیت:

ای مگس حضرت سیمرغ نه جولان‌گه توست عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری

(دیوان، ص ۴۵۹)

که در همه‌نویسه (نسخه)های کهن *حضرت سیمرغ* است و این هر چند درست و شیواست، گویا *حضرت چندان* - بویژه در گوش امروزیان- خوش در جای خود ننشسته است. از این‌روی گویا حق با کسی است که *عرصه* را که در حافظ قدسی آمده، به جای آن نشانده و هندسه هنری بیت را سخته‌تر ساخته است؛ چرا که عرصه هم در بافت معنایی بیت خوشتر می‌نشیند و هم از رهگذر صدای «س» در بافت موسیقایی آن با *عرض* نیز همگونی زیبایی می‌پذیرد.

پی نوشت

۱.بیت‌های حافظ همه از دیوان حافظ ، ویراسته نگارنده است. نشر خرم، قم ،۱۳۷۵.

۲.درباره ساخت و محورهای هم‌نشینی و جانشینی، برای نمونه بنگرید به حق‌شناسی، علی محمد؛ مقالات ادبی زبانشناختی؛ ص ۱۷۵؛ نجفی، ابوالحسن ،مبانی زبانشناسی، ص۴۳؛ باقری، مهری، مقدمات زبانشناسی ، ص ۴۱.

۳.خواسته ما از زبر زنجیری ـ نیز ژرف ساخت ـ همان نیست. که زبانشناسان می‌گویند. خواسته ما از آن هاله‌های معنایی و ریزه‌کاریهای هنری است که در زنجیره پیدای سخن نمودار نمی‌گردد و در فراسوی این زنجیره باید پی جوی آنها شد و از همین روی در زنجیره پیدای سخن نمودار نمی شوند ؛ آنها را زبر زنجیری می‌خوانیم.

۴.درباره ایهام جناس و گونه‌های دیگر ایهام بنگرید به : راستگو، سید محمد، ایهام در شعرفارسی.

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

۶. غایت.علمی که میفروشان بر در دکان زنند نشان راه (اسامی فی الاسامی) این نکته نغز را نخست بار استاد خرده دان دکتر شفیعی کدکنی بازگفته‌اند . بنگرید به : موسیقی شعر، پانوشت ص ۴۶۰. نیز حافظ جاوید، ص ۵۱۷.

۷. در این باره و گزارشهای دیگر داستان نارسیس، بنگرید به : پیر گریمال ، فرهنگ اساطیر یونان و روم ،۶۰۵/۲.

منابع :

۱. باقری، مهری، مقدمات زبان‌شناسی، انتشارات قطره، چاپ نخست، تهران، ۱۳۷۵.

۲. پیر گریمال، فرهنگ اساطیر یونان و روم، ترجمه‌ی احمد بهمنش، انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم، تهران، ۱۳۷۸.

۳.جاوید، هاشم، حافظ جاوید، نشر و پژوهش فرزان روز، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۷.

۴.حق‌شناس، علی‌محمد، مقالات ادبی زبان‌شناختی، انتشارات نیلوفر، چاپ نخست، تهران، ۱۳۷۰.

۵.حق‌شناس، علی محمد؛ ـــــــــــ؛ ماهنامه فرهنگی هنری کلک،ش ۵۳.

۶. راستگو، سید محمد، ایهام در شعر فارسی، انتشارات سروش، چاپ نخست، تهران، ۱۳۷۹.

۷.راستگو، سید محمد، دیوان حافظ (تصحیح و تعلیق)، نشرخرم، چاپ نخست، قم، ۱۳۷۵.

۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، دوره جدید، سال دوم ، شماره ۸-۷-۶.

۹. نجفی، ابوالحسن، مبانی زبان‌شناسی، انتشارات نیلوفر، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۱.