پژوهشنامه‌ی ادب غنایی دانشگاه سیستـان و بلوچستـــان
سال **چهاردهم، شماره‌ی بیست و ششم، بهار و تابستان۱۳۹۵(صص۵۸-٤١)**

سیر استکمالی مصرع‌های تکراری حافظ

دکترعلی حیدری* **دکترمحمدرضا حسنی جلیلیان**** **دکتر قاسم صحرایی*****
بهنوش رحیمی هرسینی****

چکیده

این که شاعران برخی سروده‌های خود را تکرار کنند، امری رایج است. در اشعار حافظ نیز، هفده مصراع و یک بیت تکراری در هم ریخته، وجود دارد. به نظر می‌رسد تکرار این اشعار اتفاقی نبوده و حافظ اهدافی مشخص را پی می‌گرفته‌است. حال مسأله این است که حافظ از تکرار این اشعار چه اهداف فکری و اغراض بلاغی را در نظر داشته است؟ در این مقاله با روش تحلیلی توصیفی به این موضوع پرداخته شده‌است. تاریخ دقیق سروده‌های حافظ مشخص نیست و نمی‌توان تقدیم و تأخیر این ابیات را به صورت قطعی مشخص کرد، اما بررسی بلاغی و دقت در سیر عمودی و افقی اشعار و ابیاتی که مصراع‌های تکراری در آنها آمده، روشن می‌سازد برخی از این ابیات از دیدگاه هنری و فکری نسبت به مشابه خود تفاوت و در اغلب موارد برتری دارند. از آن‌جا که می‌دانیم خواجه اشعار خود را همواره نقد واصلاح می‌کرده است، می‌توان حدس زد ابیاتی که از دیدگاه بلاغی و فکری پخته‌تر و غنی‌ترند و رنگ و بویی از ادب صوفیانه دارند، متأخرترند. چرخش دیدگاه هنری، بلاغی و فکری حافظ، با توجه به افزایش سن و سال، تحولات سیاسی و اجتماعی عصر او از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در تکرار این مصرع‌ها (یا تغییر یک کلمه در مصرع) و تغییر مصرع دیگر بیت است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، تضمین، مصراع‌های تکراری..

۱-مقدمه

شاعران بنا به دلایل مختلف گاهی مصراعی، بیتی یا چند بیت از اشعار خود را تکرار یا تضـمین کرده‌اند. مثلاً خاقانی در قصیده‌ای گفته است:

دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه لرستان *Email: Heydari.a@lu.ac.ir
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه لرستان **Email: mohseni@umz.ac.ir
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه لرستان *** Email: sahrai.g@lu.ac.ir
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه لرستان ****Email: rahimi.behnoosh@gmail.com

تاریخ دریافت:۹۳/۱/۲۱ تاریخ پذیرش:۹۳/۹/۱۸

آن نکته یاد کـن کـه در آن قطعـه گفتـه‌ای زیـــن بـــیش آب‌روی نریـــزم بـــرای نـــان
(خاقانی، ۱۳۹۱: ۳۱۳)

که اشاره دارد به مصرعی که در قصیده‌ای دیگرآمده است:

زین بیش آب‌روی نریـزم بـرای نـان آتش دهم به روح طبیعی بـه جـای نـان (همـان: ۳۱٤)

یا سعدی در گلستان ابیاتی از غزلیاتش را تضمین کرده است: «... پسری دیدم نحوی به غایت اعتدال و نهایت جمال چنان‌که در امثال او گویند:

معلمـت همـه شـوخی و دلبـری آموخـت جفـا و نـاز و عتـاب و سـتمگری آموخـت
من آدمی به چنین شکل و قد خوی و روش ندیده‌ام مگر ایـن شـیوه از پـری آموخـت.»
(سعدی، ۱۳٦۹: ۱۳۹)

که ابیاتی از غزل شماره‌ی ۳۱ دیوان سعدی است. (همان: ٤۲۳) البته گاهی این تکرارها از مرز تضمین گذشته و باید دنبال دلایلی دیگر برای تکرار آن‌ها بود. مثلاً مولوی در خیلی از موارد غزل-هایی را کامل یا با اندک تغییری، از خود یا دیگران، تکرار کرده که هیچ‌گاه قصد او تضمین در معنی مصطلح نبوده است. مانند:

گفـت کسـی خواجـه سـنایی بمـرد مرگ چنـان خواجـه نـه کـاری اسـت خـرد
(مولوی، ۱۳۸٤: غزل ۹۹٦)

عین این غزل در غزل ۱۰۰۷ تکرار شده است. بخش قابل توجهی از اشعار انوری، تکراری است. گاه چندین بیت متوالی را در دو قصیده تکرار کرده است که دلایل خاص خود را دارد. اوج چنین تکرارهایی به عنوان یک سنت شعری، حتی به عنوان یک آفت، در سبک هندی است.

۱-۱-بیان مسأله

در غزلیات خواجه‌ی شیراز نیز گذشته از گونه‌های مختلف تضمین، ۱۷مصراع و یک بیت در هم ریخته‌ی تکراری از خود شاعر وجود دارد. مسأله این که این تکرارها در کلام شاعری که به گواهی همگان بسیار سنجیده سخن گفته است، چگونه توجیه می‌شود؟ آیا می‌توان در برخی از مصراع‌های تکراری، کمالی هنری یافت؟

۱-۲- اهداف تحقیق

مهم‌ترین هدف پژوهش، تبیین گوشه‌هایی از هنر سخنوری و سخن‌سنجی حافظ است. در این تحقیق تا حدی روشن خواهد شد که حافظ چگونه و به چه دلیلی بعضی از مصرع‌های خود را تغییر داده و به زعم خود و تصدیق مخاطبان، آن ها را تبدیل به احسن کرده و احیاناً نقص‌آن ها را برطرف نموده

است. همچنین از این رهگذر علاوه بر تشخیص تقریبی زمان بعضی از سروده‌های حافظ، هنر او در استفاده‌ی مجدد از برخی سروده‌های خود و جان‌بخشی دوباره به آنها نیز پدیدار می‌گردد.

۳-۱-پیشینه‌ی موضوع:

کتاب‌ها و مقالات متعددی در باره‌ی شعر و هنر حافظ نوشته شده است که بخشی از این آثار مربوط به تضمین‌های حافظ از دیگر شاعران است. از آن میان می‌توان به مقالات محمد قزوینی اشاره کرد. ایشان در چهار مقاله، در مجله‌ی یادگار، مصرع‌ها و بعضی از ابیات فارسی و عربی را که حافظ از شاعران دیگر (نه از اشعار خود) تضمین کرده، با توضیحات (بدون تحلیل سبکی و ترجیح یکی بر دیگری) نقل کرده است. در مقاله‌ی اول و دوم که در شماره‌های ۵ و ٦ چاپ شده، به نقل مصرع‌های عربی که حافظ تضمین کرده، پرداخته‌اند. (قزوینی، ۱۳۲۳: ٦۷-۷۲ و ٦۲-۷۱) در مقالات بعد که در شماره‌های ۸ و ۹ مجله‌ی یادگار چاپ شده، به نقل تضمین‌های حافظ از مصرع‌های شاعران فارسی-گوی همت گماشته اند. (قزوینی، ۱۳۲٤: ٦۰-۷۱ و ٦۵-۷۸). ابراهیم قیصری در کتاب «پرده‌ی گلریز» مضمون‌های تکراری و مصرع‌های مشابه را فقط طبقه‌بندی کرده است (قیصری: ۱۳۸۰). شفیعی کدکنی در بخشی از کتاب «رستاخیز کلمات» به آشنایی‌زدایی‌های حافظ اشاره کرده و دقت او را در گزینش الفاظ تحلیل کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۲-۱۲۳). سید محمد راستگوفر در مقاله ی «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، در مورد انتخاب واژگان در محور جایگزینی غزلیات حافظ، بحث کرده است (راستگوفر، ۱۳۹۳: ٦۵-۸۲) اما تا حال هیچ نویسنده‌ای مصرع‌های تکراری حافظ را نقد و بررسی نکرده است.

۲- مصرع‌های تکراری حافظ

داستان تکرارهای حافظ از شعر خود، با دیگر شاعران تفاوت اساسی دارد. اگر چه در ظاهر، تقریباً همه‌ی غزلیات او در اوج پختگی است، اما طبیعی است که به مرور زمان و در دوران کهن‌سالی، نگرش او نسبت به بسیاری از مسایل تغییر کرده باشد. به احتمال زیاد این تحول، باعث بازنگری خواجه نسبت به برخی غزل‌های سابقش شده‌است. گاهی واژه‌ای را تغییر داده و گاهی بیتی را جا به جا کرده است و گاهی نیز بیتی را به غزل اضافه یا از غزلی حذف کرده است. به عنوان مثال:

نصیحتی کنمت یادگیر و در عمل آر — که این حدیث ز پیر طریقتم یاد است
غم جهان مخور و پند من مبر از یاد — که این لطیفه‌ی عشقم ز رهروی یاد است
مجو درستی عهد از جهان سست نهاد — «که این عجوز عروس هزار دامادست»

(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۱٤)

از دو بیت اول حافظ، ظاهراً یکی الحاقی است یا بعداً به وسیله‌ی خود حافظ جایگزین شده، اما هر دو بیت در غزل باقی مانده‌اند. احتمال این که هر کدام جایگزین دیگری شده باشد، وجود دارد. شاید حافظ در زمانی اوحدی را پیر (حتی پیر خود) می‌دانسته، اما بعداً نظرش تغییر کرده و بیت دوم را جایگزین بیت اول کرده، یا این‌که ابتدا از اوحدی به عنوان سالکی معمولی یاد کرده، اما بعداً او را پیر خود دانسته، در بیت خود تغییراتی ایجاد کرده است. بیت اوحدی چنین است:

مده به شاهد دنیا عنان دل زنهار که این عجوز عروس هزار دامادست

(اوحدی، ۱۳۷٤: ۱۱٤)

قبل از بیت مذکور اوحدی، چنین آمده است:

نموده‌ای که: دگر عهد می‌کند با ما مکن حکایت عهدش که سست بنیاد است

نصیحتی که کنم یاد گیر و بعد از من بگوی راست که: ز اوحدی یادست

حافظ بیت آخر اوحدی را که توصیه می‌کند: «این مضمون را از زبان اوحدی نقل کنید، آویزه‌ی گوش خود کرده و از او به عنوان «پیر طریقت» یا «رهرو» در غزل خود از او یاد کرده است. پور نامداریان معتقد است مراد حافظ از پیر طریقت حضرت عیسی است که دنیا را عجوزه‌ای بسیارشوهر دانسته‌است. (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۱۷٦). شاید یکی از دلایل اختلاف نسخ دیوان حافظ، همین تغییرات آگاهانه باشد. «حافظ به صورت معمول به قول امروزی‌ها روی شعرهایش کار می‌کرده.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸۹) شفیعی کدکنی معتقد است: «مثل روز روشن است که وی در سراسر حیات ادبی خویش پیوسته سرگرم پرداخت و تکامل بخشیدن به جوانب گوناگون هنر خویش بوده است. این تغییرات گاه، در نتیجه‌ی فشارهای سیاسی و اجتماعی عصر در شعر او، چهره می‌نموده است و گاه به علت دگرگونی در جمال‌شناسی هنر او.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۲۳-٤۲۲). همچنین«در غزل‌های دوره‌ی جوانی حافظ شجاعت و جسارت بیش‌تری دیده می‌شود. طنز نسبت به زهاد و مشایخ قوی‌تر است حال آن‌که در اواخر عمر محتاط‌تر می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۳۵) تغییر نگاه حافظ محدود به مسائل سیاسی نمی‌شود بلکه تقویت دیدگاه صوفیانه و به تبعیت از آن توجه او به بلاغت صوفیانه نیز درخور توجه است. حافظ در اواخر عمر «لاف خوارق عادات می‌زند و داعیه‌های صوفیانه دارد.» (شمیسا، همان: ۱۳۵). او« در نخستین دوره‌ی شاعری خویش بیش‌تر به صنایع معنوی‌ای مانند مراعات نظیر، نظر داشته است و بعدها به جمال‌شناسی حاکم بر شعر صوفیه و شطحیات آن روی آورده است که در آنجا نظام آوائی با خوشه‌های صوتی و موسیقی حاصل از آن‌ها، بر مراعات نظیر، و صنعت‌های از این نوع، غلبه دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ٤۲۷) چنان‌که می‌دانیم

«محور جمال‌شناسی صوفیه، شکستن عرف و عادت‌های زبانی است، چه در دایره‌ی اصوات و موسیقی و چه در دایره‌ی معنائی» (همان: ٤٢٧). بعضی از محققان، اشعار تکراری یک شاعر را تضمین دانسته‌اند: «اگر شاعر از شعر سابق خود نیز پاره‌ای در شعر جدید بیاورد آن را نیز تضمین می‌توان خواند.» (حلبی، ۱۳۸۸: ٦١) اما در این مقاله ما در پی نام‌گذاری این شگرد نیستیم، بلکه هدف ما از تحلیل و بررسی مصرع‌های تکراری حافظ به هر نام (تکرار یا تضمین) اثبات این نکته است که: کاربردِ مصرع‌های تکراری و تلفیق آن با مصرع دیگر و ایجاد کمال هنری در بیت جدید، یکی از شگردهای هنری خواجه شیراز است.اگر تاریخ دقیق سروده‌های حافظ مشخص بود، داوری در این مورد بسیار راحت می‌شد. چنان که سعدی با دسته‌بندی غزلیاتش به «غزلیات قدیم»، «بدایع»، «طیبات» و «خواتیم» تا حدود زیادی مخاطب را در درک تغییر همه‌جانبه‌ی نگاهش، یاری کرده است. اگر چه با توجه به ممدوحان حافظ، می‌توان تاریخ تقریبی برخی غزلیاتش را تخمین زد، اما همچنان در اکثر موارد نمی‌توان به ضرس قاطع در مورد تقدم و تأخر غزلیات او سخن گفت. در ابتدا این موضوع در مورد مصراع‌های تکراری نیز صادق است. به ویژه این که حافظ – برخلاف بعضی از شاعران– هیچ اشاره‌ی راه گشایی نکرده است. مثلاً وقتی خاقانی می‌گوید: «آن نکته یاد کن که در آن قطعه گفته‌ای...» مشخص است کدام بیت را اول سروده است. اما نباید از نظر دور داشت که مقایسه-ی همین مصراع‌های تکراری ممکن است زمان سرایش برخی از ابیات را روشن سازد. می‌دانیم که حافظ مصرع‌هایی از سروده‌های پیشین خود را دوباره به کاربرده اما این بار در محور هم‌نشینی با مصراع نخست (و گاه جانشینی) یا سیر عمودی شعر، مصراع‌های تکراری را به کمال رسانیده است. این موضوع ممکن است ناشی از کمال سنی و هنری حافظ بوده باشد. به تبع کمال ابیات دوران پیری حافظ، می‌توان حدس زد که هرگاه دو مصراع همسان در شعر حافظ دیده شود، بیتی که از دیدگاه بلاغی و... قوی‌تر یا مشتمل بر تفکرات صوفیانه و بلاغت صوفیانه است، بعداً سروده شده است. از این رهگذر می‌توان تقدم و تأخیر برخی از غزل‌های حافظ را نیز مشخص کرد که کاری ارزنده و شایسته است. ما در این مقاله منحصراً به تحلیل مصرع‌هایی تکراری (با کم‌ترین تفاوت) در دیوان حافظ پرداخته‌ایم و آگاهانه از تحلیل ابیات و مصرع‌هائی که از دیگر شاعران تضمین کرده، یا مضامین مشترک که الفاظ یکسانی ندارند، صرف نظر کرده‌ایم. چنان‌که گفتیم حافظ در مجموع ۱۷ مصرع و یک بیت در هم ریخته را از اشعار خود تکرار کرده است. تکرارها گاهی بدون کم و زیاد و گاهی با اندک تغییری همراه است. از آن میان تکرار دو مصرع به صورت ردالمطلع است که صنعتی ادبی محسوب می‌شده است:

1-ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر زار و بیمار غمم راحت جانی به من آر
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۲۵)

در بیت پایانی گفته است:

دلم از دست بشد دوش چو حافظ می‌گفت کای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر
(همان: ۲۲٦)

ردالمطلع؛ شگردی ابتدائی است و تنها همین دو بار در معنی مصطلح، در شعر حافظ به کار رفته که البته نوآوری خاصی ندارد. مصرعِ اولِ بیتِ دوم در نسخه سودی بوسنوی، چنین است: «دلم از پرده بشد دوش... (سودی بوسنوی، ۱۳۷۸: ج۳، ۱٤۹۲) که به سبک حافظ نزدیک‌تر است.

۲-تو را که هر چه مرادست در جهان داری چه غم ز حال ضعیفان ناتوان داری
(همان: ۳۳۹)

به وصل دوست گرت دست می‌دهد یک دم برو که هر چه مرادست در جهان داری
(همان: ۳٤۰)

در نسخه‌ی سودی بوسنوی به جای «دست می‌دهد»، «دست می‌رسد» آمده که تفاوت چندانی ندارد. (سودی بوسنوی، همان: ج٤، ۲۳۸۹) مصرع اول در مطلع غزل و مصرع دوم بیت نهم (یک بیت مانده به آخر) همان غزل قرار گرفته است. مصرع اول در مطلع آمده لاجرم از هم‌آهنگی بیش-تری در قافیه برخوردار است. گذشته از این دو مورد که مصراعی به عنوان ردالمطلع تکرار شده، در مثنوی «آهوی وحشی» به تکرار یک مصراع با اندکی تغییر بر می‌خوریم:

۳-مگر خضر مبارک‌پی تواند که این تنها بدان تنها رساند (همان: ۳۷۸)

مگر خضر مبارک‌پی درآید ز یمن همتش کاری گشاید (همان: ۳۷۷)

مصرع دوم بیت دوم، کلی‌تر است. زیرا علاوه بر رساندن حافظ تنها، به دوستان، شامل هر گونه کارگشائی دیگری خواهد شد که با سبک حافظ هم‌خوانی بیش‌تری دارد. زیرا از اختصاصات شعر حافظ، خارج کردن معنی از حیطه‌ی شخصی و تعمیم آن به عموم است. اما طبیعی است هر دو بیت به احتمال زیاد محصول یک زمان هستند. (هر چند امکان دارد، بیت دوم را بعداً اضافه کرده باشد) اما هنر حافظ در بیت دوم چشمگیرتر است. در مصرع دوم بیت اول، «تنها» جناس تام دارد که جناسی سرد، بی‌روح و مبتذل است. در حالی که ارتباط بین مبارک، یمن و گشاید (در معنی فتوح) در بیت دوم بسیار غنی و قوی است و به راحتی جای خالی جناس تامی را پر کرده که حافظ در سراسر دیوانش بر عکس قصیده سرایان، کم‌تر به آن پرداخته است. از دیگر سو اگر چه مصرع‌های

اول هم‌معنی هستند، اما در بیت اول علاوه بر این معنی که فقط خضر مبارک پی می‌تواند از عهده‌ی این کار برآید، این معنی که: آیا او از عهده‌ی این کار می‌تواند برآید یا نه؟، استشمام می‌شود. اما در بیت دوم معتقد است که کافی است که خضر حضور پیدا کند، و مشکل بی تردید حل خواهد شد. مصرعِ دومِ بیتِ دوم، در نسخه‌ی سودی بوسنوی چنین است: «ز یمن همتش کاری **برآید» (سودی بوسنوی، همان: ج٤، ۲۸۰۹) که ارجح نیست. در نسخه‌ی خانلری نیز چنین آمده‌است: «این ره گشاید» (حافظ، ۱۳۸۵: ٥٤٩)** که تفاوت چندانی ندارد.

٤-مغنی کجایی به گلبانگ رود به یاد آور آن خسروانی سرود (همان: ۳۸۲)

مغنی نوایی به گلبانگ رود بگوی و بزن خسروانی سرود (همان: ۳۸۳)

دو بیت تفاوت چندانی با هم ندارند جز این‌که در بیت دوم «بگوی» به معنی «با آواز بخوان» با «مغنی»، «گلبانگ»، «خسروانی»، «رود» و «سرود» ایهام‌تناسب یا ایهام می‌سازد که به سبک حافظ نزدیک‌تر است. چون دو بیت در یک مثنوی آمده‌اند، قاعدتاً محصول یک طرز تفکرند. در این مثنوی مصرع‌هایی که مخاطب (ساقی، مغنی) به الفاظ یا محتوای تقریباً مشابه مورد خطاب قرار گرفته فراوان است. در نسخه‌ی خانلری در مصرع اول بیت اول، مانند بیت دوم، «نوائی» آمده‌است. یعنی هر دو مصرع یکسانند (حافظ، ۱۳۸۵: ۵۵۳) نمونه‌هایی که تا این کنون ذکر شد، تکرار یک مصراع در شعری واحد بود و به احتمال زیاد (حداقل در دو مورد اول) در زمان واحدی سروده شده‌اند. اما مواردی که از این پس می‌آید، در دو شعر متفاوت هستند و به احتمال زیاد در زمان واحدی سروده نشده‌اند:

۵-مکن به چشم حقارت نگاه در من مست که آبروی شریعت بدین قدر نرود (همان: ٢١٤)

مکن به چشم حقارت نگاه در من مست که نیست معصیت و زهد بی مشیت او (همان: ۳۱۵)

مراد حافظ از «کسی که به چشم حقارت می‌نگرد»، در هر دو مصرع، در معنی عام، هر انسانی و در معنی خاص، «زاهد» است. طنز نیش‌دار و ملیح حافظ به زهاد، در هر دو مصرع یکسان است. در بیت اول، مستی را گناه کوچکی شمرده که در شریعت ثلمه‌ای ایجاد نمی‌کند و بر بار اجتماعی بیت افزوده است. بیت اول که در نسخه‌ی سودی بوسنوی (همان ج۲،: ۱۲۸۱) و نسخه‌ی خانلری (حافظ، ۱۳۸۵: ٣٤٥) نیامده، در غزلی است که حتی به معشوق زمینی محض اشاره می‌کند:

من گدا هوس سرو قامتی دارم که دست در کمرش جز به سیم و زر نرود (همان: ٢١٤)

بیت دوم اما در غزلی عارفانه آمده و مملو از تفکرات صوفیانه است. حافظ در این بیت، مستی را ازلی دانسته و به تقدیر حواله کرده و به لایه‌های عرفانی اشاره کرده است؛ لذا به نظر می‌رسد بیت دوم جدیدتر و غنی‌تر باشد

٦-برو ای زاهد و بـر دردکشـان خـرده مگیـر که ندادند جز ایـن تحفـه بـه مـا روز الست
(همان: ۱۰۹)

بـرو ای ناصـح و بـر دردکشـان خـرده مگیـر کارفرمـای قـدر مـی‌کنـد ایـن مـن چـه کـنم
(همان: ۲۸۰)

تغییر زاهد در بیت اول، به ناصح در بیت دوم، مشتمل بر چند نکته است. ۱- ناصح از زاهد عام‌تر است و علاوه بر زاهد، شامل هر نصیحت‌گری دیگر نیز می‌شود.۲- طنز و نقد بیت اول که زاهدان را مشخصاً مورد طعنه قرار داده، بیش‌تر است و به احتمال زیاد مربوط به دوران جوانی حافظ است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۳۵). در بیت اول «تحفه» نیز دو پهلو و طنز آمیز است. ۳- غزلی که بیت دوم در آن نقل شده، مربوط به دوره‌ی دوم حکومت شاه شجاع و بعد از سال ۷٦۷ است(غنی،۲٦۱). در دوره‌ی دوم حکومت شاه شجاع بر شیراز، بین او و حافظ رنجش‌هائی وجود داشته است. (شمیسا، همان: ۲٦۸). این غزل در بردارنده‌ی گله‌های حافظ از طاعنانی است که روابط او را با شاه شجاع تیره کرده‌اند. پس از دو بیت می‌گوید:

شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم

چون مادر شاه شجاع ترک بوده حافظ گاهی او را ترک خوانده است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲٦۷) لذا در این بیت که مخاطب خاصش، حاسدان است، ظاهراً «ناصح» به مراتب بهتر از «زاهد» است و اصولاً «زاهد» در این‌جا محلی از اعراب ندارد. مصرع دوم هر دو بیت به شراب ازلی اشاره‌ای کلی و فراگیردارد که از مضمون‌های رایج حافظ و ادبیات عرفانی است. این مفهوم در بیت دوم با کلمه‌ی «ما»(چنان‌که‌در بیت اول آمده) محدود نشده است. بیت اول در غزلی عارفانه °عاشقانه، حالتی روایی و داستان‌واره‌داردو انسجام ظاهری و باطنی غزل ملموس است.این قبیل غزل‌ها بیش‌ترمحصول دوره جوانی حافظ‌اند و با سبک گسسته‌نمائی او که محصول دوران پختگی است، اندکی فاصله دارند.

۷-به کـوی عشـق منـه بـی‌دلیـل راه قـدم که من به خـویش نمـودم صـد اهتمـام و نشـد
(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۸۵)

بـه کـوی عشـق منـه بـی‌دلیـل راه قـدم که گم شد آنکـه در ایـن ره بـه رهبـری نرسـید
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱٦۲)

بیت دوم در نسخه‌ی غنی- قزوینی نیامده و آن را از نسخه‌ی خانلری نقل کرده‌ایم. در نسخه-ی سودی بوسنوی نیز به همین صورت آمده است. (سودی بوسنوی، همان: ج۲، ۱۳٦۱) غلو بیت دوم بیش‌تر است، زیرا در بیت اول تأکید بر این است که من به خویش (با ایهام) این کار را انجام دادم اما میسر نشد. اما در بیت دوم، میسر نشدن را بدیهی گرفته و معتقد است که هر کس بی دلیلِ راه، گام بردارد، نه تنها به مقصد نمی‌رسد بلکه گمراه نیز خواهد شد؛ لذا ضرورت تبعیت از پیر در بیت دوم ملموس‌تر است. با توجه به مطلع غزل دوم، به نظر می‌رسد بیت در زمان پیری حافظ سروده شده، زمانی که از تنگ‌دستی خود به انحاء مختلف نالیده است. با توجه به نشان‌های درون متنی و برون متنی می‌توان گفت که بیت دوم جدیدتر است.

۸-روز مرگم نفسی وعده‌ی دیدار بده وانگهم تا به لحد فارغ و آزاد ببر
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۲۷)

روز مرگم نفسی مهلت دیدار بده تا چو حافظ ز سر جان و جهان برخیزم
(همان: ۲۷۵)

«مهلت» در بیت دوم ظاهراً منطقی‌تر و بار معنایی کامل‌تری نسبت به «وعده» در بیت اول دارد. اما با توجه به سبک حافظ که در یک بیت غلوها را تصاعدی بالا می‌برد، «وعده» بسیار غلوآمیزتر است. زیرا فقط وعده‌ی دیدار، حتی اگر محقق هم نشود، موجب خشنودی او خواهد بود. علاو بر این، بیت دوم در غزلی عاشقانه آمده اما بیت اول در غزلی است کاملاً عرفانی و با زبان خاص صوفیانه. بیت دوم؛ در نسخه سودی بوسنوی نیامده است. (سودی بوسنوی، همان: ج۳، ۱۸۹۰).

۹-تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین کار که توسنی چو فلک رام تازیانه توست
(همان: ۱۱۳)

تو خود چه لعبتی ای شهسوار شیرین کار که در برابر چشمی و غایب از نظری
(همان: ۳٤۳)

بیت اول در غزلی است که به تصریح قاسم غنی، در مدح شاه شجاع است. (غنی، ۱۳۸۳: ۲۵۹) زیرا شهسوار (ابوالفوارس) لقب شاه شجاع است. اما بیت دوم در غزلی است که در مدح یکی از وزرا آمده است. غنی معتقد است: «غزل‌هایی که نام «آصف عهد»، «آصف دوران»، «خواجه»، «آصف ثانی»، «آصف ملک سلیمان» آمده، مخصوص وزراست.» (غنی، همان: ۲٤۵) دو بیت بعد از بیت مورد نظر چنین آمده است: «ز من به حضرت آصف که می‌برد پیغام...» در بیت‌های بعد نیز مقام وزارت ممدوح را می‌ستاید. غلو مصرع دوم بیت اول بیش‌تر است زیرا در مدح پادشاه است و حافظ تفاوت

بین مدح و توصیف پادشاه و وزیر را به درستی می‌دانسته و رعایت کرده است. اما این‌که چرا لقب «شهسوار» را که مخصوص شاه شجاع است برای وزیر آورده است، جای بحث است. در چاپ سودی بوسنوی بیت به‌گونه‌ای دیگر آمده‌است که این نقیضه برطرف می‌شود:

تـو خـود چـه لعبتـی ای نـازنین شـعبده بـاز نـه در برابـر چشـمی نـه غایـب از نظـری

(سودی بوسنوی، همان: ج٤، ٢٤٢١)

در چاپ خانلری نیز این نقیضه وجود ندارد:

ز هجر و وصل تـو در حیـرتم چـه چـاره کـنم نـه در برابـر چشـمی نـه غایـب از نظـری

(حافظ، ١٣٨٤: ٣١٦)

۱۰-مژده دادند که بر مـا گـذری خـواهی کـرد نیـت خیـر مگـردان کـه مبـارک فالیسـت

(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۲۹)

عشوه دادنـد کـه بـر مـا گـذری خـواهی کـرد دیدی آخر که چنین عشوه خریدیم و برفت

(همان: ۱۳۸)

مصرع های اول ابیات، یکسان هستند جز این‌که در مصرع دوم به جای «مژده»، «عشوه» آمده است. عشوه فنی‌تر و یک مرحله بالاتر از «مژده» است و به احتمال زیاد جدیدتر است. زیرا در بطن واژه‌ی «مژده»، «خوش‌خبری» نهفته است و طبیعی است که هر کسی به مژده، دل خوش کند. از این مهم‌تر هنوز امید به پایان نرسیده و امید به انجام نیت خیر (گذر معشوق بر حافظ) همچنان باقی است اما در بطن واژه‌ی «عشوه» فریب دادن و وعده‌ی دروغ مستتر است. دهخدا «عشوه دادن» را به «فریب دادن» معنی کرده و همین بیت حافظ را به عنوان مثال ذکر کرده است. (دهخدا، ۱۳۷۷) لذا شدت اشتیاق شاعر در بیت دوم ملموس‌تر است. با این‌که می‌داند این وعده‌ها دروغند اما، با اشتیاق آن را می‌پذیرد. در مصرع دوم بیت اول «نیت خیر» بدل بلاغی برای «گذر کردن» است که از شگردهای حافظ است. در مصرع دوم نیز کاربرد «واو» اعجاب انگیز است. این «واو» فقط یک حرف عطف عادی نیست و چند فعل را در درون خود حل کرده است. شفیعی کدکنی این «واو» را ار اختراعات حافظ دانسته و آن را «واو» حذف و ایجاز نامیده است. (شفیعی، همان: ۲۳)

۱۱-کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش وه که بس بـی‌خبـر از غلغـل چنـدین جرسـی

(حافظ، ۱۳۷۰: ٣٤٦)

کاروان رفت و تـو در خـواب و بیابـان در پـیش کی روی، ره ز که پرسی، چه کنی، چون باشـی

(همان: ٣٤٨)

بیت اول در غزلی است که حافظ در مطلع آن بر عمر بر باد رفته در «بی‌حاصلی و بوالهوسی» افسوس می‌خورد. لحن کلام در ابیات بعد نیز محزون و بیان‌گر غلبه‌ی جوانان تازه به دوران رسیده و قانع بودن حافظِ کهن‌سال به حداقل مقام و... است. مصرع دوم بیت مورد نظر نیز حکایت از همین دارد. زیرا علائم فراوانی از جمله پیری به عنوان بانگ جرسِ کاروان عمر (طبل کوفتن‌های سه‌گانه برای آماده شدن کاروانیان برای سفر) به حافظ برای سفر اخروی، هشدار می‌دهند. اما بیت دوم در غزلی کاملاً عاشقانه آمده است. (که این قبیل غزل‌ها بیش‌تر محصول دوران جوانی حافظ‌اند) قبل از بیت مورد نظر این بیت آمده است:

نقطه‌ی عشق نمودم به تو هان سهو مکن ور نه چون بنگری از دایره بیرون باشی
(همان: ۳٤۷)

با توجه به انسجام ساختاری غزل‌های حافظ، (مالمیر، ۱۳۸۸) هشدار حافظ بیش‌تر برای جا نماندن از قافله‌ی عشق است که لازمه‌ی دوران جوانی هر شاعری است. لحن تند و بریده بریده‌ی شاعر نیز در مصرع دوم بیت مورد نظر (کی روی، ره ز که پرسی، چه کنی، چون باشی؟) مؤید این معنی است.

۱۲-سحرگه رهروی در سرزمینی چنین گفت این معما با قرینی (حافظ، ۱۳۷۰: ۳٦٤)
که روزی رهروی در سرزمینی به لطفش گفت رندی ره‌نشینی (همان: ۳۷۷)

بیت اول؛ مطلع غزلی است. در مصرع اول، «سحرگه» آمده است که با بیت بعد همان غزل:

که ای صوفی شراب آنگه شود صاف که در شیشه برآرد اربعینی

که مفعول فعل «گفت» در مصرع دوم بیت مورد نظر است، تناسب دارد. (من اخلص لله اربعین صباحاً...) ارتباط بیت دوم که در مثنوی «آهوی وحشی» آمده (با توجه به انسجام در محور عمودی ابیات مثنوی) با ابیات قبل و بعد آشکارتر است. شمیسا، تاریخ سرودن این مثنوی را مربوط به دوران فترت شاه شجاع (بین سال‌های ۷٦۵ تا ۷٦۷) می‌داند. (شمیسا، همان: ۱۸۰) اما دلیلی متقن ارائه نشده و از این مهم‌تر قرینه‌ای در تاریخ سرودن بیت دیگر که در غزل آمده، وجود ندارد. اما غزلی که بیت مذکور در آن آمده، مملو از تصاویر پارادوکسی و صوفی ستیزی است که لفظ «معما» در مصرع دوم نیز مؤید این سخن است.

۱۳-آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد زاغ کلک من به نام ایزد چه عالی مشربست
(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۱۲)

آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد طوطی خوش‌لهجه یعنی کلک شکرخای تو
(همان: ۳۱۸)

هر دو بیت در غزل‌هائی آمده‌اند که در مدح شاه شجاع هستند. (غنی، همان: ۳٦۲ و ۳۵۸) در غزلی که بیت دوم در آن آمده، حافظ به پیر بودن خود تصریح کرده است. «خسروا پیرانه‌سر حافظ جوانی می‌کند...» بیت اول، بیت آخر غزل و بعد از تخلص آمده که از شگردهای حافظ است. در هر دو بیت مرجع ضمیر «شین»، «کلک» است که در مصرع دوم آمده است. «زاغ کلک» در بیت اول تلمیح دارد به داستان اسکندر و آب حیات: مشک اسکندر که پر از آب حیات و بر درختی آویزان بود، زاغی با منقار آن را پاره کرد و آب حیات بر زمین ریخت. علاوه بر این، تشبیه «کلک» به «زاغ» از نظری سیاهی قابل توجه است. در بیت دوم حافظ با آوردن صفاتی برای مشبه و مشبهٌبه (کلک و طوطی) تا حدی ضعف وجه شبه را برطرف کرده است. برتری ظاهری طوطی (در سخنوری) بر زاغ بر کسی پوشیده نیست اما زیبائی و ارتباط زاغ کلک و عالی مشربی (با ایهام) با مصرع اول، ملموس-تر است حتی اگر بیت دوم محصول جدیدتر حافظ باشد. (چون در بیت آخر به پیری خود اشاره کرده است) نکته‌ی مهم این است که حافظ «زاغ کلک من به نام ایزد چه عالی مشرب است» را در توصیف قلم خود آورده اما مصرع «طوطی خوش لهجه یعنی کلک شکرخای تو» را در توصیف قلم ممدوح (شاه شجاع که شاعر هم هست) آورده و اگر حافظ، قلم و شعر خود را از قلم و شعر شاه شجاع بهتر توصیف کند، از هر جهت طبیعی است.

۱٤-می‌خواستم که میرمش انـدر قـدم چـو شـمع او خود گذر به مـا چـو نسـیم سـحر نکـرد
(حافظ، ۱۳۷۰: ۱٦۸)

مـن ایسـتاده تـا کـنمش جـان فـدا چـو شـمع او خود گذر به مـا چـو نسـیم سـحر نکـرد
(همان: ۱٦۸)

بیت دوم از غزلی است که تخلص به حافظ یا ممدوح ندارد. این غزل و غزلی با مطلع:

روزه یک سو شد و عید آمد و دل‌ها برخاسـت می ز خمخانه به جوش آمد و می‌باید خواست
(همان: ۱۰٦)

تنها غزل‌های حافظ هستند که تخلص (به نام شاعر یا ممدوح) ندارند. غزل‌هایی که ابیات مورد نظر در آن‌ها آمده، علاوه بر وزن و قافیه از نظر مضمون هم بسیار به هم شبیه‌اند. مانند ابیات:

سیل سرشک ما ز دلش کـین بـه در نبـرد در سـنگ خـاره قطـره‌ی بـاران اثـر نکـرد
(همـــــان: ۱٦۷)

گفـتم مگـر بـه گریـه دلـش مهربـان کـنم چـون سـخت بـود در دل سـنگش اثـر نکـرد
(همـــــان: ۱٦۸)

مصرع‌های متغیر نیز بسیار به هم شبیه‌اند. اما مصرع اول بیت دوم تا حد زیادی فنی‌تر و به سبک حافظ (استفاده از استخدام) نزدیک‌تر است. در عین حال «ایستاده»؛ تقابل زیبایی با گذر کردن هم می‌سازد. در نسخه‌ی سودی بوسنوی؛ مصرعِ دومِ بیت اول، چنین است: «او خود به ما گذر چو نسیم سحر نکرد.» (سودی بوسنوی، همان: ج:۲، ۸٤۷) که «ما» مقدم شده و تأکید بیش‌تری دارد.

۱۵-ز پرده کاش برون آمدی چو قطره‌ی اشک که بر دو دیده‌ی ما حکم او روان بودی (همان: ۳۳۷)

در آمدی ز درم کاشکی چو لمعه‌ی نور که بر دو دیده‌ی ما حکم او روان بودی (همان: ۳۳۸)

در دو غزلی که این ابیات از آنها نقل شده، ابیات تقریباً یکسان دیگری نیز وجود دارد. مثلاً بیت دوم هر دو غزل شباهت فراوانی به هم دارند:

بگفتمی که چه ارزد نسیم طره‌ی دوست گرم به هر سر موئی هزار جان بودی (همان: ۳۳۷)

بگفتمی که بها چیست خاک پایش را اگر حیات گران‌مایه جاودان بودی (همان: ۳۳۷)

در مصرع اول بیت اول، «از پرده برون آمدن» با «قطره‌ی اشک» و معشوق، استخدام دارد. پرده در ارتباط با معشوق، به معنی حجاب و... و با اشک به معنی پرده‌های چشم است. «روان» در مصرع دوم با «اشک» نیز ایهام یا ایهام تناسب دارد. تناسب «اشک» با «دو دیده» نیز آشکار است. در مصرع اول بیت دوم نیز «از در در آمدن» با توجه به معشوق و «لمعه‌ی نور» استخدام دارد. تناسب بین «لمعه‌ی نور» با «دو دیده» نیز اندکی مخفی ولی قابل توجه است اما ارتباط لمعه‌ی نور با «روان» قطع شده است.

۱٦-چنان بی‌رحم زد تیغ جدایی که گویی خود نبودست آشنایی (همان: ۳۷۸)

رفیقان چنان عهد صحبت شکستند که گویی نبودست خود، آشنایی (همان: ۳۷۰)

در نسخه خانلری به جای «تیغ جدایی»، «زخم جدایی» آمده‌است. (حافظ، ۱۳۸۵: ۵۵۰) که برتری محسوسی ندارد. بیت اول از مثنوی مشهور «آهوی وحشی»، و بیت دوم از یک غزل است. با تمام شباهتی‌هایی که در معنی دو بیت وجود دارد، اما در دلالت و از منظر علم معانی، با هم تفاوت دارند. بیت اول نسبت به بیت دوم از جهات مختلف غلو بیش‌تری دارد. «جدایی» و تشبیه آن به «تیغ» بار معنایی آن را تصاعدی افزایش داده، همچنین قید «بی‌رحم» نیز آن را تشدید کرده که نسبت به «عهد شکستن» در بیت بعد، غلو بیش‌تری دارد. هر چند «لفظ «چنان» نیز در بیت دوم تا حدی بر

نحوه‌ی بی‌وفائی رفیقان تأثیر گذاشته اما همچنان تفاوت آشکار است. در بیت اول نیز، تقدم ضمیر مشترک «خود» بر فعل «نبودست» بر «خود» تأکید بیش‌تری شده است. اما مصرع دوم بیت دوم، «خود» بعد از فعل «نبودست» آمده، که بسیار عادی و معمولی است. ضمن این‌که همین بیت، چون مثنوی و مصرّع است، از نظر موسیقی کناری نیز غنی‌تر است.

۱۷-آسوده بر کنار چو پرگـار مـی‌شـدم دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت (همان: ۱۳۹)

چندان که بر کنار چـو پرگـار مـی‌شـدم دوران چو نقطه ره به میانم نمی‌دهـد (همـان: ۲۱۷)

مضمون مصرع‌های متغیر به هم شبیه است و در هر دو بیت بین «کنار» و «میان» ایهام ترجمه (ترادف) وجود دارد. بیت اول از غزلی فنی و ادبی است که در بیت آخر نیز حافظ به درستی بر بی-نظیری شعر خود اذعان می‌کند. ترجیح «آسوده» در بیت اول بر «چندان که» در بیت دوم، آشکار است. آسوده استخدام دارد و چنان‌که گفتیم از شگردهای مورد علاقه‌ی حافظ است. «آسوده رفتن پرگار» به دلیل حرکت دادن آهسته‌ی پرگار (به ویژه پرگارهای قدیمی) است تا دایره‌ای دقیق ترسیم شود. با همین آهستگی کم کم نقطه‌ی مرکزی محاصره و محصور می‌شود. اما قید «چندان‌که» در بیت دوم بار معنائی مثبتی به بیت اضافه نکرده است. ضمن این‌که در مصرع دوم بیت دوم، کژتابی‌یی (نه ایهام) وجود دارد. معنی درست این مصرع چنین است: همچنان‌که نقطه در میان دایره وجود دارد، روزگار مرا مانند آن نقطه به درون حلقه وارد نمی‌کند. (نقطه در درون است و من نیستم) در حالی که روال عادی سخن در بیت چنین به نظر می‌رسد: همچنان که نقطه در درون دایره قرار ندارد روزگار هم مرا به درون حلقه و... راه نمی‌دهد که غلط است. این برداشت دوم به دلیل ضعف زبانی است، نه هنر شاعرانه که به احتمال زیاد حافظ بعداً آن را در بیت دیگر اصلاح کرده است.

۱۸-صف‌نشینان نیک‌خواه و پیشکاران با ادب دوستداران صاحب اسرار و حریفـان دوسـتکام (همان: ۲۵۹)

دوسـتداران دوسـتکامند و حریفـان بـا ادب پیشـکاران نیکنـام و صـف‌نشـینان نیـک خـواه (همان: ۳۹۶)

بیت اول در غزلی است که به صراحت، در مدح حاجی قوام وزیر شاه شجاع است. بیت دوم نیز در قطعه‌ای است که با غزل مورد نظر مضمون مشابهی دارد و به احتمال زیاد در مدح همین وزیر است. دو بیت علیرغم جابه‌جائی‌هایی در صفت‌ها و تغییراتی در تقدیم و تأخر موصوف‌ها، به هم شباهت بسیار دارند و برتری محسوسی به هم ندارند. گوئی حافظ برای نشان دادن اقتدار خود در «حسن ترکیب‌سازی» دست به چنین چینش‌های زده است. هر بیت از چهار بخش تشکیل شده که

هر بخش صفت و موصوفی است که با هنرمندی کامل در بیت دیگری جابه‌جا شده‌اند. مصرع دوم بیت دوم در نسخه‌ی سودی بوسنوی چنین است: «پیشکاران نیکنامند و صف‌نشینان نیک خواه» (سودی بوسنوی، همان: ج ۳، ۲۷۲۲) که به مرصع بودن دو مصرع کمک می‌کند.

۳- جدول فراوانی و چگونگی استفاده از مصرع‌های تکراری

	۱	۲	۳	٤	٥	٦
ابیات	قالب ابیات	مصرع سالم یا با اندک تغییر	جایگاه مصرع در اشعار	جایگاه مصرع در ابیات	تفاوت بلاغی	تفاوت فکری
۱	غزل- غزل	یکسان	یک شعر	مصرع اول و دوم	ندارد	ندارد
۲	غزل- غزل	اندک تغییر	یک شعر	مصرع اول و دوم	دارد	ندارد
۳	مثنوی- مثنوی	اندک تغییر	یک شعر	مصرع اول	دارد	دارد
٤	مثنوی- مثنوی	اندک تغییر	یک شعر	مصرع اول	دارد	ندارد
٥	غزل- غزل	یکسان	دو شعر	مصرع اول	ندارد	دارد
٦	غزل- غزل	اندک تغییر	دو شعر	مصرع اول	ندارد	دارد
۷	غزل- غزل	یکسان	دو شعر	مصرع اول	دارد	دارد
۸	غزل- غزل	اندک تغییر	دو شعر	مصرع اول	دارد	دارد
۹	غزل- غزل	یکسان	دو شعر	مصرع اول	دارد	دارد
۱۰	غزل- غزل	اندک تغییر	دو شعر	مصرع اول	دارد	دارد
۱۱	غزل- غزل	یکسان	دو شعر	مصرع اول	دارد	دارد
۱۲	غزل- مثنوی	اندک تغییر	دو شعر	مصرع اول	دارد	دارد
۱۳	غزل- غزل	یکسان	دو شعر	مصرع اول	دارد	دارد
١٤	غزل- غزل	یکسان	دو شعر	مصرع دوم	دارد	دارد
١٥	غزل- غزل	یکسان	دو شعر	مصرع دوم	دارد	ندارد
١٦	مثنوی- غزل	اندک تغییر	دو شعر	مصرع دوم	دارد	دارد
۱۷	غزل- غزل	اندک تغییر	دو شعر	مصرع دوم	دارد	دارد
۱-۱۸	غزل- قطعه	اندک تغییر	دو شعر	مصرع اول	ندارد	ندارد
۲-۱۸	غزل- قطعه	اندک تغییر	دو شعر	مصرع دوم	ندارد	ندارد

اکنون به صورت مجمل و مختصر به تحلیل جدول پرداخته می‌شود:

۱- ستون اول؛ فراوانی مصرع‌های تکراری در قالب‌های شعری است: چنان‌که آمده است، ۱۷ مصرع و یک بیت در دیوان حافظ تکرار شده‌است که در مجموع ۱۹ مصرع خواهد شد. مطابق آنچه که در جدول آمده، از مجموع ۱۹ مصرع، ۱۳ مصرع (٦۷٪) در غزل، ۲ مصرع (۱۱٪) در مثنوی و دو مصرع (۱۱٪) در مثنوی و غزل و دو مصرع (۱۱٪) در قطعه و غزل آمده است. با توجه به حجم غزلیات این آمار منطقی به نظر می‌رسد.

۲- ستون دوم؛ مربوط به چگونگی مصرع‌های تکراری است که آیا عین مصرع تکرار شده است یا با اندک تغییری آمده‌است. از مجموع ۱۹ مصرع، ۸ مصرع (٤۲٪) بدون تغییر و ۱۱ مورد (۵۸٪) با اندک

تغییری تکرار شده است. از این مورد می‌توان نتیجه گرفت که حافظ علاوه بر تغییر در مصرع دوم گاهی یک کلمه را در مصرع تکراری، نیز تغییر داده‌است.

۳- ستون سوم؛ در این ستون نشان داده شده‌است که چه تعداد از مصرع‌های تکراری در یک شعر واحد تکرار شده‌اند و چه تعداد در دو شعر؟ از مجموع ۱۹ مورد، ٤ مورد (٪۲۱) در یک شعر (دو مورد مربوط به ردالمطلع و دو مورد دیگر در مثنوی است) و ۱۵ مورد (٪۷۹) در دو شعر تکرار شده است. چون بیش‌ترین تکرارها در دو شعر اتفاق افتاده، می‌توان نتیجه گرفت که به احتمال زیاد این تکرارها محصول دوره‌های مختلفی از زندگی شعری حافظ بوده، و به زعم خود، در جهت هنری‌تر شدن مصرع مورد نظر و یا ارتباط بیش‌تر آن با مصرع دوم و... بوده‌است.

٤- ستون چهارم؛ در این بخش جایگاه مصرع‌های تکراری در مصرع اول یا دوم شعر، بررسی شده-است. از مجموع ۱۹ مصرع، دو مصرع (٪۱۱) یک‌بار در مصرع اول و بار دیگر در مصرع دوم آمده-است. (تمام این موارد مربوط به ردالمطلع است) و جز این دو مورد، چنین جابه‌جایی در مصرع‌های تکراری حافظ وجود ندارد. ۱۲ مورد (٪٦۳) از مصرع‌های تکراری در مصرع اول آمده و پنج مورد (٪۲٦) نیز در مصرع دوم تکرار شده‌است. چون غزل‌هایی با وزن، ردیف و قافیه مشترک، در دیوان حافظ زیاد نیست، طبیعی است که این تکرارها در مصرع دوم کم‌تر اتفاق افتاده‌است.

۵- در ستون پنجم، تفاوت‌های بلاغی مصرع‌های تکراری در پیوند با مصرع دیگر، بررسی شده‌است. در ۵ مورد (٪۲٦) از نظر بلاغی تفاوت چندانی وجود ندارد و در ۱٤ مورد (٪۷٤) یک بیت نسبت به دیگری فنی‌تر و بلاغی‌تر است که در خیلی از موارد قراینی وجود دارد که بیت فنی‌تر، جدیدتر است. این مطلب نشان می‌دهد که احتمالاً حافظ برای تکرار این مصرع‌ها، دلایلی بلاغی داشته‌است.

٦- در ستون ششم، تفاوت‌های فکری در مصرع‌های تکراری مشخص شده‌است. در پنج مورد (٪۲٦) از نظر فکری تفاوتی در بین دو مصرع وجود ندارد (دو مورد مربوط به ردالمطلع و یک مورد مربوط به مثنوی و مابقی مربوط به آن یک بیت تکراری است) این آمار نیز نشان می‌دهد که مسائل سیاسی، اجتماعی، عرفانی و... در تکرار این مصرع‌ها، دخیل بوده‌است.

نتیجه

اگر چه بخش اعظم نتایج در جدول بیان شده است، علاوه بر آن می‌توان گفت: حافظ آگاهانه به تکرار این مصرع‌ها دست زده است. یکی از مهم‌ترین دلایل حافظ در تکرار یا تضمین مصرع‌های خود، (در دو غزل نه یک غزل) ارتباط دقیق‌تر و جدیدتری بوده که بعدها در بین مصرع تکراری با مصرع دیگر یافته است. زیرا حافظ به پیوند دقیق مصرع‌ها عنایت ویژه داشته است. شاید به همین

دلیل است که بر خلاف بسیاری از شاعران هیچ‌گاه بیتی کامل را از اشعار خود تکرار نکرده است. طبیعی است که در اکثر موارد هر دو مصرع متغیر، پیوندهای ناگسستنی با مصرع تضمین شده دارند و برتری یکی بر دیگری به راحتی ممکن نیست. در بعضی از این مصرع‌ها با توجه به روند رو به رشد فکری و بلاغی حافظ، و با عنایت به محور عمودی شعر، تغییرات اندک، اما معنی‌داری ایجاد کرده است. گاهی نیز عین مصرع را تکرار کرده، اما هنر جانشین‌سازی و تغییرات همه‌جانبه‌ی خود را در تلفیق با مصرع دیگر به کار بسته است. با توجه به قراین تاریخی و سبک‌شناختی، مصرع و بیت-های جدید، کلی‌ترند. پارادکس، چندمعنایی و غلبه‌ی تفکرات صوفیانه در این ابیات و غزل‌هائی که این ابیات در آن‌ها آمده، بسامد بالائی دارند. ابیات جدید از نظر ادبی فنی‌ترند مگر دلایلی دیگر مانند مقایسه خود با دیگران و یا نگاه ویژه به مدح پادشاه در تقابل با مدح وزیر، وجود داشته باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱-پورنامداریان، تقی، **گمشده‌ی لب دریا**، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸٤.

۲-حافظ، شمس‌الدین محمد، **دیوان حافظ**، به تصحیح قزوینی- غنی، با مجموعه تعلیقات علامه قزوینی به کوشش عبدالکریم جربزه دار، چاپ سوم، تهران: اساطیر، ۱۳۷۰.

۳---------- ، **دیوان حافظ**، (مقابله با حافظ پرویز خانلری)، چاپ چهارم، به کوشش رحیم ذوالنور، تهران: زوار، ۱۳۸۵.

٤-حلبی، علی‌اصغر، **تاثیر قرآن وحدیث** در ادبیات فارسی، چاپ ششم، تهران: اساطیر، ۱۳۸۸.

۵-خاقانی، افضل‌الدین، **دیوان خاقانی**، چاپ دهم، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار، ۱۳۹۱.

٦-دهخدا، علی اکبر، **لغت‌نامه**، چاپ دوم از دوره‌ی جدید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

۷-راستگوفر، سیدمحمد، **مهندسی سخن در سروده‌های حافظ**، پژوهش‌های ادبی، شماره ۳، صص ٦۵ ° ۸۲، ۱۳۹۳.

۸-سعدی، مصلح بن عبدالله، **کلیات سعدی**، چاپ هشتم، به سعی و اهتمام محمد علی فروغی، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۹.

۹-سودی بوسنوی، محمد، **شرح سودی بوسنوی بر حافظ**، ترجمه‌ی عصمت ستارزاده، چاپ پنجم، تهران: چاپ‌خانه‌ی رنگین، ۱۳۸۷.

۱۰-شفیعی کدکنی، محمدرضا، **رستاخیز کلمات**، چاپ دوم، تهران: سخن، ۱۳۹۱.

۱۱----------، **موسیقی شعر**، چاپ دوم، تهران: آگاه، ۱۳٦۸.

۱۲-شمیسا، سیروس، **یادداشت‌های حافظ**، چاپ اول، تهران: نشر علم، ۱۳۸۸.

۱۳-غنی، قاسم، **تاریخ عصر حافظ**، چاپ نهم، تهران: زوار، ۱۳۸۳.

۱٤-قزوینی، محمد، **تحقیق در اشعار حافظ**، بعضی تضمین‌های حافظ، یادگار، شماره‌ی ۵ و٦، تهران: به ترتیب صص ۷۲-٦۷، صص۷۱-٦۲، ۱۳۲۳.

۱۵-.....، **تحقیق در اشعار حافظ**، بعضی تضمین‌های حافظ، تضمین اشعار فارسی، یادگار، شماره‌ی ۸، تهران، صص ٦۰-۷۱، ۱۳۲٤.

۱۷-.....، **تحقیق در اشعار حافظ**، بعضی تضمین‌ها حافظ، تضمین اشعار فارسی، یادگار، شماره‌ی ۹، تهران، صص ٦۵-۷۸، ۱۳۲٤.

۱۸-قیصری، ابراهیم، **پرده‌ی گلریز**: تکرار مضمون در کلام حافظ، چاپ اول، تهران: توس، ۱۳۸۰.

۱۹-مالمیر، تیمور، **ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی**، فنون ادبی، شماره ۱، اصفهان: صص ٤۱-۵٦، ۱۳۸۸.

۲۰-مولوی، جلال الدین، **کلیات دیوان شمس تبریزی**، چاپ چهارم، تهران: ثالث، ۱۳۸٤.