معنا و آزادی در شعر حافظ [1]

علی محمد حق شناس

این مطلب را من با یاد دوست و همکارِ از کف رفته‌ام شادروان دکتر احمد تفضلی نوشته‌ام و هر جا چاپ شود مزین به نام او خواهد بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طرح مسئله: می‌دانیم که حافظ را بسیاری از صاحب نظران، بزرگ‌ترین شاعر یا لااقل، بزرگ‌ترین غزل سرای زبان فارسی خوانده‌اند [2] و او را فشردهٔ فرهنگ ما و نماد روح ایرانی دانسته‌اند [3] و حتی او را لسان الغیب لقب کرده‌اند. [4] ولی تا آن جا که من می‌دانم، هنوز کسی مراتب صدق این سه مدعا را به تحقیق تعیین نکرده است. سعی من در این مختصر بر آن است که نشان دهم اگر از یک طرف، در شیوه‌های بیان معنا در اشعار حافظ دقیق شویم و از طرف دیگر، به نوع معانی موجود در آن اشعار توجه کنیم، خود می‌توانیم به روشنی دریابیم که چرا حافظ واقعاً بزرگ‌ترین شاعر یا غزل سرای زبان فارسی است و چرا به راستی

فشردهٔ فرهنگ ما و تجسم روح ایرانی است و چرا حقیقتاً لسان غیب ماست. اما برای نیل به این مقصود باید نخست ببینیم که مراد از شیوه‌های بیان معنا در شعر، به طور عام و در شعر حافظ، به طور خاص، چیست و هر یک از آن شیوه‌ها با چه ویژگی‌هایی همراه است و آن گاه معلوم کنیم که معانی موجود در اشعار حافظ از چه نوع اند و خود چگونه در آن اشعار جلوه‌گر می‌شوند.

شیوه‌های بیان معنا در شعر

بیان معنا در شعر ظاهراً به چهار شیوه صورت می‌گیرد. از آن چهار شیوه ما در این جا با نام‌های بیان بی‌واسطهٔ معنا، مضمون‌پردازی، نقل[۵] ناقص و نقل کامل سخن خواهیم گفت و ضمن طرح و توصیف هر یک، نشان خواهیم داد که نقش آن شیوه در ایجاد کیفیت شعری تا چه میزان است و اقبال حافظ به آن تا چه حد است. خوب است همین جا تصریح کنیم که این چهار شیوه می‌توانند در یک شعر با هم به کار برده شوند، گو آن که در هر شعری معمولاً غلبه با یکی از آنهاست.

بیان بی واسطهٔ معنا

در بیان بی واسطهٔ معنا، شاعر معنای مطلوب خود را در قابل الفاظ معهود یا به قول زبان شناسان، الفاظ دلبخواهی[۶] و قراردادیِ[۷] همان معنا به شعر در می‌آورد. در این شعر فردوسی، معنا به همین صورت بیان شده است[۸]:

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

بیان بی واسطهٔ معنا در نزدیک‌ترین فاصله با شیوهٔ بیان معنا در نثر قرار دارد؛ چرا که در نثر نیز معنا، علی الاصول، در قالب الفاظ قراردادی و دلبخواهی آن به بیان در می‌آید. این است که هر شعری که در آن معنا به این شیوه بیان شده باشد، می‌تواند به راحتی به نثر گفته

شود. پیداست که چنین شعری از کیفیت تعبیر پذیری چندگانه[۹]، که از ویژگی‌های بارز بیان شعری است، بی بهره است. به همین دلیل هم برخی سخن سنجان این طریق بیان را از آنِ شعر ندانسته‌اند و آن را مختص نثر انگاشته‌اند و گفته‌اند «سخنِ منظومی که اگر به نثر درآید محتوا و معنای خود را از دست نمی‌دهد شعر نیست، نثری است که از روی قصد و آگاهی در قالب نظم ریخته‌اند».[۱۰]

قول اخیر، با آن که به واقعیت نزدیک و خود قابل تأمل است، قبولش به چند دلیل دشوار می‌نماید: یکی این که معناهایی که با این شیوه به شعر در می‌آیند، می‌توانند معناهایی فخیم و یا شاعرانه و لذا زیبا باشند و این بی گمان، به بروز کیفیت شعری در اثر می‌انجامد؛ این بیت حافظ شاهد صدق این مدعا است[۱۱]:

غمناک نباید بود از طعن حسود ای دل شاید که چو وابینی خیر تو در آن باشد

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

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

سوم این که رخدادها و وضعیت‌هایی که از عالم واقع به این شیوه در شعر گزارش می‌شوند، می‌توانند سرشتی شاعرانه و زیبا داشته باشند و این خواه ناخواه، در بیان بی‌واسطهٔ آنها منعکس می‌شود و به آن کیفیت شعری می‌بخشد؛ مثل این دو بیت از نظامی[۱۲]:

جوانی گفت پیری را چه تدبیر که یار از من گریزد چون شوم پیر

جوابش داد پیر نغز گفتار که در پیری تو خود بگریزی از یار

یا این قطعه از سعدی[۱۳]:

جوانی پاکباز و پاک رو بود که با پاکیزه رویی در گرو بود

چنین خواندم که در دریای اعظم به گردابی در افتادند با هم

چو ملاح آمدش با دست گیرد مبادا کاندران حالت بمیرد

هـمی گـفت از مـیان مـوج و تشـویر　　مـــرا بگـذار و دست یـار مـن گـیر
در ایـن گـفتن جـهان بـر وی بـرآشـفت　　شـنیدندش کـه جـان مـی‌داد و مـی‌گفت
حـــدیث عشـق از آن بـطّال مـنیوش　　کـه در سـختی کـند یـاران فـراموش...

و بالاخره، چهارم این که اشعاری که در آنها معانی به طور بی واسطه بیان شـده‌انـد، عموماً به لحاظ ساختارهای نحوی، صرفی، آوایی یا سبکی و جز آن از آثار منثور متمایز می‌مانند و این به ناگزیر، به آنها شکل و صبغهٔ شاعرانه و زیبایی هنری می‌بخشد؛ آن گونه که در شعر پیش گفتهٔ فردوسی دیدیم.

جالب اینجاست که حافظ به شیوهٔ بیان بی واسطهٔ معانی، اقبال چندانی نمی‌کند؛ تو گویی این شیوهٔ راست‌رو و فاش گو با سرشت رازآمیز و طبع نهان روش او دمساز نیست. ایـن است که می‌بینیم حافظ از این شیوه با امساک تمام بهره می‌جوید، آن هم اغلب در جاهایی که صِرف فاش گویی خود طریق دیگری از نهان روشی می‌تواند به شمار آید؛ مثلاً در دو بیت زیر

قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع　　که نیست با کسم از بهر مال و جاه نزاع...
هنر نمی‌خرد ایام و غـیر از ایـنم نـیست　　کـجا روم بـه تـجارت بـدین کسـاد مـتاع

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

در میانِ شاعران بزرگ ایران ظاهراً فردوسی، ناصرخسـرو، تـا حـدودی سـعدی و از متأخران، پروین اعتصامی بیش از همه از بیان بی واسطهٔ معنا در آثار خود استفاده کرده‌اند و در آن میان البته سعدی استاد مسلم این طرزِ به خصوص است. گواه درستی گفتهٔ اخیر را در این ابیات می‌توان دید:

من چرا دل به تو دادم کـه دلم مـی‌شکنی؟　　یا چه کردم که به من باز نـظر مـی‌نکنی؟
دل و جانم به تو مشغول و نظر در چپ و راست　　تا ندانـند حـریفان کـه تـو مـنظور مـنی

دیگران چون بروند از نظر، از دل بروند تو چنان در دل من رفته که جان در بدنی...

بنده وارت به سلام آیم و خدمت گویم ور جوابم ندهی می‌رسدت کبر و منی...

مضمون پردازی

در بیان معانی به شیوهٔ مضمون‌پردازی، شاعر می‌کوشد تا در مقابل معنای مطلوب و مورد نظر خود، معنای دیگری را که از جهاتی با معنی مطلوب تناسب داشته باشد، قرار دهد و آن گاه هر دو معنای اول و دوم را در قالب الفاظی برگرفته از الفاظ دلبخواهی و قراردادیِ هر دو، به شعر در آورد. یک نمونهٔ سرراست و روشنگر از این شیوهٔ بیان معانی این بیت از کلیم کاشانی است:

خوش هوای سالمی دارد دیار نیستی ساکنانش جمله یکتا پیرهن خوابیده‌اند

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

مضمون‌پردازی تا حدودی از شیوهٔ بیان معانی در نثر فاصله می‌گیرد؛ زیرا که در این شیوه، اصولاً دو معنا در قالب الفاظی یگانه صورت بندی می‌شوند؛ در نتیجه، هر دو معنا تا حدودی از عرصهٔ منشور خود عدول می‌کنند و صورتی نامعهود، متناسب و زیبا به خود می‌گیرند و این خواه ناخواه، به پیدایش فضایی در شعر برای تعبیر پذیری می‌انجامد. اما این فضا به غایت تنگ و بسته است و با همهٔ تناسب و زیبایی‌اش، مجالی جز آن به خواننده نمی‌دهد که از یک معنا به معنای دیگر حرکت کند؛ یعنی از معنای متناسب به معنای مطلوب شاعر برسد و بالعکس؛ بی آن که هرگز از آن فضای بسته به جهان بیرون یا به عوالم معنایی دیگر پی ببرد. به عبارت دیگر، مضمون‌پردازی، حرکت فکر را به شدت محدود می‌سازد و آن را به رفتن و بازگشتی مکرّر و گاه بی حاصل میان دو معنا که با همهٔ زیبایی و تناسب و احتمالاً عمق ضخامت‌شان از فرط شباهت مکمل یکدیگر نیز نیستند، تقلیل می‌دهد.

به عنوان مثال در همان بیت کلیم، خواننده خود را در فضایی بسته میانِ «گورستان» و «خوابگاهی با هوای سالم» محصور می‌یابد و هیچ نمی‌تواند از میان «یکتا کفنانِ خفته در گور» و «یکتا پیرهنانِ خفته در هوای سالم» راهی به بیرون ببرد و این وضعیت در هر شعری که درآن معنا به شیوهٔ مضمون‌پردازی بیان شده باشد، دامن گیر خواننده می‌شود؛ از جمله در این بیت حافظ:

بعد از اینم نبود شایبه در جوهر فرد که دهان تو بر آن نکته خوش استدلالی است

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

در پرتو آنچه گفتیم، پیداست که مضمون‌پردازی، هر چند شگردی است نازک بینانه و نکته پردازانه، به خلق فضاهای نامتناهی و معانیِ رازآمیز در ساحَت شعر نمی‌انجامد و به بروز کیفیت تعبیر پذیری در شعر کمک نمی‌کند.

با همهٔ این احوال، حافظ از شیوهٔ مضمون‌پردازی در اشعار خود بهرهٔ بسیار برده است. به همین دلیل نیز او را در پیدایش سبک هندی، که بدین شیوه شناخته شده است، مؤثر دانسته‌اند[۱۴]. اما با اندکی مرور در دیوان او می‌توان به راحتی دریافت که این شیوه عمدتاً در غزل‌هایی حکم شیوهٔ غالب را پیدا می‌کند که از افکار بلند و معانی تو در تو و رازآمیز کمابیش تهی‌اند و این خود می‌تونند گواه بر آن باشد که هم آن اشعار و هم عرصهٔ معانی به شیوهٔ مضمون‌پردازی، خاص دوران جوانی او بوده است و اگر این حدس بر صواب باشد، می‌توان از این شیوه به عنوان ضابطه‌ای برای تفکیک غزل‌های جوانی حافظ از غزل‌های پیری و پختگی او و تنظیم آن همه به ترتیب تاریخی بهره جست، یعنی گفت هر چه در شعری

از شیوهٔ مضمون‌پردازی در سنجش با شیوه‌های دیگر بیشتر استفاده شده باشد، امکان این که آن شعر به دورهٔ جوانی حافظ تعلق داشته باشد، به همان میزان بیشتر است. در غزل‌هایی که با مطلع‌های زیر شروع می‌شوند، ظاهراً غلبه با شیوهٔ مضمون‌پردازی است:

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

***

در وفای عشق تو مشهور خوبانم چوشمع شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع

***

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

***

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

***

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

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

گفتنی است که زیبایی هر شعری که در آنها شیوهٔ بیان بی واسطهٔ معنا و یا شیوهٔ مضمون‌پردازی به کار رفته است، نوعی زیبایی پیش داده است که یا به معنای مطلوب شاعر تعلق دارد، یا به رخدادی که شاعر در آن به تصویر کشیده است و یا به ساختارهای هنری شعر. این نوع زیبایی، البته با آن نوع دیگر که از رهگذر تجربهٔ هنری خواننده و در پیِ باز آفرینی آزادانهٔ معنای مطلوب شاعر، حاصل خواننده می‌شود، فرق بسیار دارد. زیبایی

از نوع اخیر، بیش از آن که پیش داده باشد، حاصل تلاش‌های ذهنی خواننده در بازآفرینیِ معنا و پیامِ شعر به دست خود او و به دلخواه اوست. این چنین زیبایی تنها در شعرهایی حاصل خواننده می‌شود که معنا در آنها از رهگذر شیوه‌های نقل ناقص یا نقل کامل بیان شده باشد.

نقلِ ناقصِ معنا

اصطلاح «نقل» به گونه‌ای که در این مقال به کار آمده، ناظر بر مفهومی به مراتب عام‌تر از هر یک از مفاهیمی است که از اصطلاح‌های استعاره، کنایه، تمثیل، نمادپردازی و جز این‌ها اراده می‌شود[۱۵]. صناعات از نوع اخیر را عموماً ابزار شیوهٔ نقل می‌توان قلمداد کرد.

به هر حال، در بیان معانی به شیوهٔ نقل ناقص، شاعر می‌کوشد تا به جای معنای مطلوب خود معنایی خیالین و متناسب بیافریند، آن گاه همین معنای خیالین را با نشانه‌هایی که پیش و بیش از هر چیز دیگر یادآور معنای اصلی و مطلوب او باشند، همراه کند و سپس آن همه را در قالب الفاظی که عمدتاً به معنای خیالین تعلق دارند، صورت بندی کند و به شعر در آورد. پیداست که خواننده در برخورد با چنین شعری از رهگذر نشانه‌های معنای اصلی به عالمی که مربوط به معنای مزبور است، رهنمون می‌شود و در آن عالم به آفرینش معنایی در مایهٔ معنای مطلوب شاعر می‌پردازد، بی آن که ضرورتاً به عینِ معنای شاعر دست یابد. نمونهٔ زیر می‌تواند این مطلب را روشن‌تر گرداند:

در سرای مغان رُفته بود و آب زده — نشسته پیر وصلایی به شیخ و شاب زده
سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر — ولی ز تَرک کُله چتر بر سحاب زده
شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده — عذار مغبچگان راه آفتاب زده
عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز — شکسته کَمر و بر برگ گل گلاب زده
ز شور عربدهٔ شاهدان شیرین کار — شکر شکسته سمن ریخته رباب زده
سلام کردم و با من به روی خندان گفت — که ای خمار کش مفلس شراب زده
که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای — ز کنج خانه شده خیمه بر خراب زده

وصـــال دولت بـــیدار تـــرسمت نـــدهند چه خفته‌ای تو در آغوش بخت خواب زده...

در این غزلِ حافظ، خواننده نخست با معنایی خیالین رو به رو می‌شود؛ ولی در آن معنای خیالین به نشانه‌هایی برمی‌خورد که یادآور معنایی متفاوت از یک عالم مـعنایی دیگـرند. نشانه‌های مزبور از جمله، عبارت‌اند از «سرای مغان»، «حضور پیر در مجلس بزم و سرور»، «شیخ»، «مغبچگان»، «وصال دولت بیدار» و مانند این‌ها. با برخورد به هـمین نشـانه‌ها در درون معنای خیالین، خواننده خواه نا خواه، به عالمی رهنمون می‌شود که معنای مطلوب حافظ به آن تعلق دارد. عامل مزبور، به حکم سنت‌های فرهنگی ما، عـالم عـرفان است. بـا حضور در این عالم، خواننده به خلق معنایی متناسب با معنای خیالین حافظ ولی در مایهٔ معنای مطلوب او همت می‌گمارد؛ بی آن که ضرورتاً به عین معنای مطلوب حافظ راه برد؛ چرا که معنای مطلوب حافظ، چون در غزل آورده نشده است، به طور قطع نمی‌توان گفت که چیست.

شیوهٔ نقل ناقص، ویژگی‌هایی دارد که از نظر بحث ما مهم‌اند؛ از جـمله، یکـی ایـن کـه استفاده از آن در هر شعری به بروز کیفیت تعبیر پذیری چندگانه در آن شعر می‌انجامد. چه اگر شاعر به خود حق می‌دهد که معنای مطلوب خود را از طریق معنایی خیالین به قالب الفاظِ تازه‌ای نقل کند که با آن معنا هیچ رابطهٔ قراردادی و لذا پیش داده ندارند، خواننده نیز خود به خود، این حق را پیدا می‌کند که از الفاظ مزبور هر معنایی را اراده کند که در عـین تـناسب بامعنای خیالین شعر، هیچ رابطهٔ قراردادی و لذا پیش داده با آن الفاظ نداشته باشد. دوم این که شیوهٔ نقل ناقص موجب می‌شود که کیفیت تعبیر پذیریِ چند گانهٔ شعر به همان یک عالم معنایی محدود شود که نشانه‌های موجود در شعر بدان اشارت دارند و سوم این که محدود ماندن کیفیت تعبیر پذیری شعر به یک عالم مـعنا، بـه هـیچ روی بـاعث آن نـمی‌شود کـه خوانندگان مختلف نتوانند در همان یک عالم معنایی به خلق بی نهایت تعبیر تازه و دمساز با ذهنیت و حال و هوای خود بپردازند. پس شیوهٔ نقلِ ناقصِ معنا به شعر کیفیت تعبیر پذیری نامحدود اما فقط در یک عالم معنایی می‌بخشد.

باری حافظ از شیوهٔ نقل ناقص در اشعار خود استفادهٔ فراوان می‌کند. از جمله در غزل‌هایی که حاوی افکار بلند و سخنان پر حکمت و فضاهای رازآمیز و اشارت سحرانگیز از آن نوع‌اند که حافظ شهره بدان‌هاست؛ مثل غزل‌هایی که با این مطلع‌ها آغاز می‌شوند:

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

***

هر که شد محرم دل در حرم یار بماند و آنکه این کار ندانست در انکار بماند

***

راهی ست راه عشق که هیچش کناره نیست آن‌جا جز آن که جان بسپارند، چاره نیست

***

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

***

بلبلی خون جگر خورد و گلی حاصل کرد باد غیرت به صدش خار پریشان دل کرد

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

نقلِ کاملِ معنا

در بیان معانی به شیوهٔ نقل کامل نیز، درست مثل نقل ناقص، شاعر به جای معنای مطلوبِ خود معنایی خیالین و متناسب می‌آفریند. اما در شیوهٔ اخیر، بر خلاف شیوهٔ نقل ناقص، این معنای خیالین را یا بی هیچ نشانه‌ای از معنای مطلوبِ خود به شعر در می‌آورد و یا در گوشه گوشهٔ آن، نشانه‌های متفاوت و متغایری از عوامل معنایی گوناگونی قرار می‌دهد و آن همه را به شعر می‌سپارد. روشن است که خواننده در ساحَت چنین شعری به هیچ روی مجبور نمی‌شود که از رهگذر نشانه‌هایی همانند، فقط به عالم معنایی یگانه‌ای برود که متعلق به معنای مطلوب شاعر است؛ بلکه آزاد می‌ماند تا با اختیار کردن هر یک از

نشانه‌های متفاوت به عالم معنایی دیگری برود که نشانهٔ منتخب بدان اشارت دارد. نمونهٔ زیر به روشن‌تر شدن این نکته کمک می‌کند:

صبا تو نکهت آن زلف مشکبو داری — به یادگار بمانی که بوی او داری
دلم که گوهر اسرار حسن و عشق در اوست — توان به دست تو دادن، گرَش نگوداری
در آن شمایل مطبوع هیچ نتوان گفت — جز این قدر که رقیبان تند خو داری
نوای بلبلت ای گل کجا پسند افتد — چو گوش هوش به مرغان هرزه گو داری
به جرعهٔ تو سرم مست گشت نوشت بادا — خود از کدام خم است این که در سبو داری؟
به سرکشی خود ای سرو جویبار مناز — که گر به او رسی از شرم سر فرو داری
دم ازممالک خوبی چو آفتاب زدن — تو را رسد که غلامان ماهرو داری
قبای حسن فروشی تو را برازد و بس — که همچو گل همه آیین رنگ و بو داری
ز کنج صومعه حافظ مجوی گوهر عشق — قدم برون نه اگر میل جستجو داری

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

از ما بهتری که گفتیم، همان است که اینک مخاطبِ ماست» و بالأخره، نشانه‌های موجود در بیت نهم ما را به کلی ازعالم معنای سه بیت پیشین بیرون می‌برد و به عالم معنای «عشق را به در صومعه که در بیرونِ آن باید جست» می‌رساند.

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

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

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

***

ز دلبرم که رساند نوازش قلمی کجاست پیک صبا گر همی کند کرمی؟

***

ای خون بهای نافهٔ چین، خاک راه تو خورشید سایه پرور طرف کلاه تو

***

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

***

بـیا و کشتی مـا در شـط شـراب انـداز غریو و ولوله در جان شیخ و شاب انداز

***

یاد باد آن که سر کـوی تـوأم مـنزل بـود دیده را روشنی از خاک درت حاصل بـود

***

در نـمازم خـم ابـروی تـو بـا یـاد آمـد حـالتی رفت کـه مـحراب بـه فـریاد آمـد

***

دوش می‌آمد و رخساره برافـروخته بـود تا کـجا بـاز دل غـم زده‌ای سـوخته بـود

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

باری، اگردر نظر داشته باشیم که مـفهوم نـقل، هـمان‌گونه کـه گـفتیم، مـفهومی است پوششی که مفاهیمی از نوع استعاره و کنایه و مجاز و تمثیل و نماد و جز این‌ها را عموماً در خود فرا می‌گیرد، در آن صورت، می‌توانیم ببینیم که سخن ما در این مقال تا چه حد با سخن جاودان زریاب خویی دمساز است که:

«خصوصیات شعر حافظ که از خصوصیات شعر اصیل و ناب است، فراوان است و در این جا مجال ذکر همهٔ آنها نیست. اما من در این جا نمی‌توانم از یک خصوصیت بارز و ممتاز آن سخنی نگویم و آن استعاره است».

از تعریفات متعارف استعاره می‌گذریم. این تعریفات در مکتب بلاغت، در قسمت بیان، آمده است. اقسام و انواع استعاره هم به تفصیل در کتب مذکور مسطور است.

چون در این مقدمه سخن از لسان‌الغیب بودن حافظ است، من می‌خواهم در این جا جنبه متافیزیکی و مابعد الطبیعی استعاره را بنمایانم. مقصود من از مابعد الطبیعی...فرا حسی بودن آن است. شاعر توانا با به‌کار بردن استعاره در شعر، امور طبیعی و مادی را از لباس

جسمانی جدا می‌کند و این لباس را از تن آن می‌کَند و صفات و کیفیات آن را کنار می‌گذارد و انتزاع می‌کند و در جهان خیال خود با یکدیگر ترکیب می‌کند و می‌پیوندد، چنانکه با این هیأت ترکیبی هرگز در عالم حس و طبیعت وجود نمی‌تواند داشته باشد. از این تجرید و ترکیب، معنی زیبایی ابداع می‌کند که شنونده را در لذت معنوی فرو می‌برد.[۱۶]

دلگرم کننده است که می‌بینیم تحلیل ما از نقش نقل در شعر حافظ تأیید از سخن استاد زریاب خویی می‌گیرد. در میان همهٔ کسانی که به تأمل و تحقیق در باب شعر حافظ همت گماشته‌اند، شادروان زریاب احتمالاً تنها کسی است که به نقش تعیین‌کنندهٔ استعاره در شعر او به درستی پی‌برده است و لذا مضمون‌پردازی را، چون دیگران، به غلط، خصوصیت بارز و ممتاز شعر حافظ ننامیده است؛ گو آن که زریاب نیز از مقولهٔ تعبیرپذیری نامتناهی در شعر حافظ یاد نمی‌کند.

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

چرا بزرگ‌ترین شاعر؟

یک ویژگی ممتاز و در عین حال پرسش‌برانگیز شعر حافظ بهره‌گیری بی‌دریغِ آن از معانی و مفاهیم موجود در شعر پیشینیان است. حضور گسترده و چشمگیر قول و سخن پیشینیان در شعر حافظ واقعیتی است که غالب حافظ‌پژوهان از آن یاد کرده‌اند. به جرأت می‌توان گفت که کمتر غزلی یا دست‌کم، برگی از دیوان او هست که در آن به بیتی، مصراعی، مضمونی یا لااقل، تلمیحی از شاعران پیش از او برنخوریم. اگرچه شاعران دیگر نیز گه‌گاه از شعر یکدیگر اقتباس کرده‌اند، ولی این امر در شعر آنان اتفاقی است؛ حال آن که در شعر

حافظ به‌صورت رگه‌ای دنباله‌دار و دایمی جلوه‌گر می‌شود. گواه درستی قول اخیر را می‌توان در حواشی شادروان انجوی شیرازی بر دیوان حافظ به تصحیح خود او[۱۷] به چشم دید. انجوی شمار چشمگیری از شعرهایی را که حافظ از آنها مایه و مضمون گرفته، در پانوشت‌های خود به دست داده است. در آنجاست که می‌بینیم بهره‌گیری حافظ از شعر پیشینیان درست از نخستین بیت از غزل نخست دیوان آغاز می‌شود و تا آخرین غزل‌های آن ادامه می‌یابد. نمونه‌های زیر از آن جمله‌اند:[۱۸]

الف:

طفیل هستی عشقند آدمی و پری — ارادتی بنما تا سعادتی ببری

یادآور دو غزل مولانا جلال‌الدین با مطلع‌های:

دلا همای وصالی، بپر؛ چرا نپری؟ — تو را کسی نشناسد، نه آدمی؛ نه پری

***

به من نگر که به جز من به هر که درنگری — یقین شود که ز عشق خدای بی خبری

ب:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند — آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند

بر اساس این بیت شاه نعمت‌الله ولی:

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

ج:

جانا تو را که گفت که احوال ما مپرس — بیگانه گرد و قصهٔ هیچ آشنا مپرس...

خواهی که روشنت شود اسرار درد عشق — از شمع پرس قصه، ز باد صبا مپرس

بر اساس این دو بیت از سلمان ساوجی:

در زلف خویش پیچ و از حال ما بپرس — حال شکستگان کمند بلا بپرس

خواهی که روشنت شود احوال درد من — درگیر شمع را و ز سر تا به پا بپرس

د:

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

بر اساس این بیت از خواجوی کرمانی:

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

هم:

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

یادآور این بیت سعدی:

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

باری، در این که بهره‌گیری عالمانه و عامدانه از شعر پیشینیان یک خصیصهٔ ممتاز و فراگیر شعر حافظ است، جای سؤال نیست. سؤال در اینجاست که راز این کار در چیست؟ شک نیست که حافظ، با آن همه نبوغ و توانایی و احاطه که در شعر و سخنوری دارد، هیچ نیازی به اقتباس از کار دیگران و اقتدار به آنان نمی‌تواند داشته باشد. پس این چه رازی است که می‌بینیم مقتدای شعر فارسی این چنین از شاعران فرو دست خود مایه می‌گیرد و با آنان هم نوایی می‌کند؟

پاسخ این سؤال رامی‌توان با یک سنجش میان باز آفریده‌های حافظ از شعر دیگران و صورت‌های اصلی آن بازآفریده‌ها به آسانی به‌دست آورد. در هر سنجشی از این دست می‌توان آشکارا دید که حافظ در این بازآفرینی‌ها به دو کار اساسی همت گماشته است: یکی این که با جستجو در آثار پیشینیان ژرف‌ترین معانی و مضامین را همراه با اساسی‌ترین مفاهیم ماندگار در فرهنگ ایرانی دست‌چین کرده و آن همه را به گنجینهٔ سرشار معانی و مضامین شعر خود افزوده است و با این کار فضای شعر خود را به جلوه‌گاه بنیادی‌ترین، عام‌ترین و دیرمان‌ترین معانی و مبانی فرهنگ ایران بدل کرده است. دیگر این که حافظ در این ماجرا در شیوه‌های بیان معنا در شعر پیشینیان دخالت کرده است و تا توانسته آنها را (که غالباً یا شیوهٔ بی‌واسطه بوده است، یا مضمون آفرینی و یا در غیر آن صورت، نوع بسیار بسته‌ای از شیوهٔ نقل معنا) به شیوه‌های نقل ناقص و نقل کامل بدل کرده است و با این

کار از محدودیت آنها به لحاظ تعبیرپذیری کاسته است و از این رهگذر روایتی هرچه تعبیرپذیرتر از همان معانی و مفاهیم و اقوال و حکم پیشینیان به‌دست داده است؛ تا آنجا که فضاهای بستهٔ شعر آنان به صورت فضاهایی باز وآزاد و در عین حال، معطوف به کمال تناسب و زیبایی درآمده است. با این حساب، می‌توان دید که حافظ در باز آفرینی اشعار پیشینیان به هیچ‌روی در پی اقتباس از کار آنان یا اقتدار به سبک آنان نبوده است؛ بلکه، اگر به فکر چالش‌گری با آنان در جولانگاه خودشان نیز نبوده، لااقل، در صدد آن بوده است که آفریده‌های طبع آنان را بساید و صیقل دهد و به آنها جلا و تلألویی دیگر بخشد. گواه صدق این مدعا را فی‌المثل، در تفاوتی می‌توان دید که میان شعر پیش گفتهٔ سلمان و صورت بازآفریدهٔ همان شعر به دست حافظ به چشم می‌خورد. چه، شعر سلمان به صرف آن که شعری مضمون‌پردازانه است، شعری است به لحاظ معنایی و تعبیرپذیری بسیار بسته که برای پرواز فکر مجالی جز گذار از «زلف یار» به «حال پریشانِ شکستگان کمند بالا» و بالعکس باز نمی‌گذارد. حال آن که صورت باز آفریدهٔ آن به دست حافظ شعری است که در آن معنا از رهگذر نقل کامل به اوج تعبیرپذیری می‌رسد و فکر در آن به فضایی تا بی‌نهایت باز، راه می‌برد تا در آن فضا در کمال آزادی معطوف به زیبایی به جولان درآید. از این گذشته، خودِ معنای شعر نیز در روایت سلمان مشکلی بسیار فردی شده پیدا می‌کند. حال آن که در روایت حافظ به شکل معنایی بسیار عام و سخت همگانی جلوه‌گر می‌شود.

نکته اینجاست که در میان انبوه بی‌شمار شعرهایی که به دست حافظ بازآفریده شده‌اند، حتی یک مورد هم نیست (یا لااقل من به آن برنخورده‌ام) که صورت آن پالوده‌تر و کمال یافته‌تر و سوده‌تر و زیباتر از صورت بازآفریدهٔ حافظ یا حتی هم تراز آن باشد و اگر چنین است می‌توان با قاطعیت گفت که حافظ عملاً نشان داده است که بزرگ‌ترین شاعر فارسی گو تا زمانهٔ خویش است. از سوی دیگر، تاکنون کسی پیدا نشده که با شعر حافظ آن کند که او با شعر پیشینیان کرده است و اگر چنین است، می‌توان با قاطعیت افزود که حافظ بزرگ‌ترین شاعر فارسی گو تا زمانهٔ ما نیز هست.

چرا فشردهٔ فرهنگ و نماد روح ایرانی؟

حافظ‌پژوهان گفته‌اند حافظ غزل را از انحصار عشق و عرفان بیرون آورده، افق‌های معنایی دیگر را به روی آن گشوده، راه آن را به سوی معنای رندی و نقد اجتماعی و خمریه سرایی و مدح و طنز و حکمت و اخلاق و جز این ها هموار ساخته و با این کار بر غنای معنایی آن افزوده است.[۱۹] علی‌اکبر رزّاز در اثرِ محققانه و راهگشای خود، انواع معانی موجود در دیوان حافظ را ذیل قریب دویست عنوان خرده و کلان طبقه‌بندی کرده است[۲۰] و دیگران با بهره‌گیری از همین اثرِ پربار، سیاهه‌های ریز و درشتی از انواع معانی در غزل حافظ به دست داده‌اند.[۲۱]

همهٔ این حافظ‌پژوهان ظاهراً راز عظمت حافظ و رمز اقبال و علاقهٔ فارسی زبانان به او را بیش، از هرچیز در همین غنای معنایی غزل‌های او می‌دانند؛ گویا می‌انگارند که این همه سبب می‌شود تا هرکسی نشانی از خواسته‌ها و تمنیات خود را در دیوان او باز یابد و در پی آن با حافظ و دیوان او احساس اهلیت کند. البته هیچ یک از اینان صراحتاً از حافظ به عنوان مظهر فرهنگ و نماد روح ایرانی یاد نمی‌کنند و سخن شناسانی نیز که او را بدین پایگاه برمی‌کشند، هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای در اثبات مدعای خود به دست نمی‌دهند.[۲۲]

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

راز آن که قرعهٔ این فال به نام حافظ افتاده، به عقیدهٔ من، بیش و پیش از هرچیز، در این است که حافظ، همان‌گونه که پیش‌تر دیدیم، مجموعه‌ای از بنیادی‌ترین، ژرف‌ترین و در عین حال رایج‌ترین و پراقبال‌ترین مفاهیم موجود در فرهنگ ایرانی ـ اعم از مفاهیم دینی، عرفانی، فلسفی، علمی، هنری، ادبی، اساطیری، ملی، اجتماعی، قومی، محلی و جز آن را برگزیده و آن همه را با استفاده از دو شیوهٔ نقل ناقص و نقل کامل در بیان معانی به زیباترین وجهی در

قالب اشعار خود آراسته است و از این رهگذر به مجموعهٔ مزبور از مفاهیم فرهنگ ایرانی تا بی‌نهایت امکان تعبیرپذیری بخشیده است و این به بروز نوعی آزادی معطوف به زیبایی در روایت حافظ از فرهنگ ما انجامیده است و این همه سبب شده است که هر انسان ایرانی ـ چه فارسی زبان چه جز آن ـ بتواند با ورود به عوالم معنایی موجود در غزل‌های او، در فضایی سرشار از تناسب و زیبایی و آکنده از مفاهیم مألوف و خودی، آزادانه به بازآفرینی این یا آن جنبه از فرهنگ ایران در درون خود و برای خود و متناسب با حال و هوای خود، همت گمارد و این از نظر من، مقدم بر همهٔ دلایلی است که بر مبنای آن می‌توان حافظ را ـ و فقط او را ـ به گفتهٔ زریاب خویی «فشردهٔ فرهنگ ما و نماد و مثال روح ایرانی»[۲۳] دانست.

چرا لسان‌الغیب؟

ظاهراً حافظ از گذشته‌های دور به لسان‌الغیب و ترجمان الاسرار بودن شهرت داشته است و این نکته‌ای است که هم خاصان و سخن شناسان بدان اقرار داشته‌اند[۲۴] و هم عامهٔ مردم که او را «کاشف هر راز می‌دانسته‌اند و می‌دانند»[۲۵]. در میان حافظ‌پژوهان و نکته‌سنجان معاصر، از جمله کسانی که به این باور دربارهٔ حافظ به تصریح اشاره کرده‌اند و کوشیده‌اند تا راز آن را بگشایند یکی زریاب خویی است و دیگری داریوش آشوری. آشوری به این نکته به اجمال می‌پردازد و می‌آورد دیوان حافظ: «کتابی است رازناک که الهام شاعرانه در آن گویی با وحی کتاب آسمانی پهلو می‌زند» و در تبیین این خصیصهٔ دیوان مزبور می‌افزاید «کتابی است که «سربسته» سخن می‌گوید، به زبان کنایه و رمزهایی که رمزخوانی‌شان به هرحال کار آسانی نیست و هرکس با گمانی یا پیش داوریی به سراغ آن می‌رود».[۲۶] می‌بینیم که آشوری هرچند به راز لسان‌الغیب بودن حافظ ـ یعنی «سربسته» سخن گفتن و در کنایه و رمز پیچیدن ـ بسیار نزدیک می‌شود، باری، آن را نمی‌گشاید و از آن می‌گذرد.

زریاب خویی برعکس، در این باره به تفصیل سخن می‌گوید و در شرح و اثبات آن نکات سنجیده و دلایل متقن اقامه می‌کند؛ از جمله یکی این که حافظ از آن رو لسان‌الغیب است که:

«برتر و بهتر از شاعران دیگر از امور حسی جهانی فرا حسی ساخته است» و دیگر آن که شعر او اصولاً: «زبان غیب است و حافظ را که به بهترین وجهی این غیب هستی را بیان داشته است، لسان‌الغیب است».[۲۷]

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

در خرابات مغان نور خدا می‌بینیم این عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم...

هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال با که گویم که در این پرده چه ها می‌بینم

پی‌نوشت:

۱. محتوای این نوشته را با دوست و همکارم دکتر حسین سامعی در میان گذاشتم و از پیشنهادهای او در پیرایش و پردازش آن استفاده کردم، از او از این بابت ممنونم. خلاصه‌ای از این نوشته در دومین یادروز حافظ (۲۰ مهر ۷۷) در شیراز بازگو شد.

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

۳. زریاب خویی، عباس، آینه جام، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۵۱.

۴. همان، ص ۱۷.

5. transfer(ence)

6. arbitrary

7. canventional

۸. شاهنامهٔ فردوسی، انستیتو ملل آسیا، مسکو، ۱۹۶۶، چاپ دوم، ص۲۲.

9. multiple interpretability

۱۰. زریاب خویی، عباس، همان، ص۲۲.

۱۱. نمونه‌های شعر حافظ همگی از نسخهٔ زیر برگرفته شده‌اند:

دیوان حافظ، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل‌خانلری، انتشارات خوارزمی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۲.

۱۲. خمسهٔ نظامی.

۱۳. نمونه‌های شعر سعدی همگی از نسخهٔ زیر برگرفته شده‌اند:

کلیات سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی، به کوشش بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات ناهید، تهران، ۱۳۷۵.

۱۴. خرمشاهی، بهاءالدین، همان، ص ۹۸.

۱۵. برای اطلاع بیشتر در این باره نک: حق‌شناس، علی‌محمد، مقالات، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۱۱ـ۶۵

۱۶. زریاب خویی، عباس، همان، ص ۳ـ ۵۲ (تأکید از من است).

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

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

۱۹. خرمشاهی، بهاءالدین، همان، ص ۱۱۴ـ ۱۰۰.

۲۰. رزاز، علی‌اکبر، جمع پریشان، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۶۸.

۲۱. خرمشاهی، بهاءالدین، همان ص ۱۱۳ـ۱۱۱.

۲۲. زریاب خویی، عباس، همان، ص ۵۲ ـ ۵۱؛ حق‌شناس، علی‌محمد، همان، ص ۹۱ ـ ۱۶۹.

۲۳. همان، ص ۲۴ و ۵۱.

۲۴. همان، ص ۱۷.

۲۵. آشوری، داریوش، هستی‌شناس حافظ، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷، ص ۴.

۲۶. همان، ص۴.

۲۷. زریاب خویی، عباس، همان، ص ۲۱ ـ۱۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی