

به که سخن دیرپسند آوری

پژوهشی در بازنگری‌ها و دست‌کاری‌های هنری حافظ

سید محمد راستگو

استادیار دانشگاه کاشان

چکیده:

از ویژگی‌های برجسته سروده‌های حافظ، هندسه، هنجار، ساخت و پرداخت سنجیده و استواری است که کم‌تر می‌توان در آن دست برد و پاره‌ای از نغزکاری‌های آن را از دست نداد. یکی از زمینه‌های سامان‌پذیری این هندسه و هنجار بی‌هنجاز، کوشش و کنکاش‌های هم‌راهی است که حافظ در کار بازنگری و دست‌کاری و به‌سازی سروده‌های خویش هزینه می‌کرده است. بازنگری‌ها و دست‌کاری‌هایی که بسیاری از نسخه‌بدل‌ها و دیگرنویسه‌های گوناگونی را که در نسخه‌ها و دست‌نوشته‌های دیوان او دیده می‌شود، از پی داشته است. از این روی ویراستاران دیوان او ناگزیر باید بکوشند بر پایه هنجارهایی پسندیده، دیگرنویسه‌هایی را که پی‌آمد این بازنگری‌ها و دست‌کاری‌ها می‌نمایند باز شناسند و در متن بیاورند. در این گفتار پس از بازنمایی این نکته‌ها با آوردن پاره‌ای از دیگرنویسه‌ها و نسخه‌بدل‌ها کوشیده‌ایم برخی از دست‌کاری‌های او در سروده‌های خویش را برای رسیدن به هندسه‌ای چنین ساخته و سنجیده بازنماییم.

کلیدواژه‌ها: حافظ، ساخت سخن، هندسه سخن، نسخه‌بدل، بازنگری

هنری، دست‌کاری هنری، پیش‌سروده.

درآمد

از ویژگی‌های برجسته و سرآمد سروده‌های حافظ، ساختار بسیار استوار و هندسه و هنجار سنجیده و بی‌هنباز آن‌هاست. هندسه و هنجاری چنان سنجیده و ساختاری چنان استوار که بسیار کم پیش می‌آید بتوان در آن دست برد یا واژه‌ای از آن را با واژه‌ای دیگر جابه‌جا کرد و آسیبی بدان نرساند و پاره‌ای از ریزه‌کاری‌های هنری آن را از دست نداد. این ویژگی سخن او را ما در گفتاری جدا با نام «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» (چاپ شده در مجله پژوهش‌های ادبی، سال اول، شماره ۳) بررسیده‌ایم و با آزمون‌هایی روی پاره‌ای از بیت‌های او کوشیده‌ایم آن را آشکار و استوار داریم. در آن آزمون‌ها به جای پاره‌ای از واژه‌های گزیده حافظ، واژگان پیش‌نهادی دیگری نهادیم - واژگانی که اگر حافظ از نخست آن‌ها را برگزیده بود، کسی را بر او گرفت‌وگیری نبود و در سخن او افت و آسیبی نمی‌دید - و با این شیوه نشان دادیم که این گونه جای‌گزینی‌ها چه مایه سخن او را افت می‌دهد و چه اندازه نازک‌کاری‌های هنری نغز و ناپیدا را از آن می‌گیرد. در این‌جا می‌خواهیم با آزمون‌های دیگری، سرآمدی هندسه و هنجار سخن او را آشکارتر و استوارتر سازیم. در آزمون‌های این بار در سخن او دست نخواهیم برد و واژه‌ای را به جای واژه‌ای دیگر پیش‌نهاد نخواهیم کرد، از نسخه‌بدل‌ها و دیگرنویسه‌های خود او بهره خواهیم گرفت و نشان خواهیم داد بیشینه این دیگرنویسه‌ها پی‌آمد کوشش‌های شایان خود حافظ است برای فرابری و به‌سازی هندسه هنری سخن خویش.

نسخه‌بدل‌ها و زمینه‌های پیدایی آن‌ها

آشنایان با حافظ به‌ویژه کسانی که در ویراست و آراست دیوان او دستی داشته‌اند، به خوبی می‌دانند که نسخه‌ها و نویسه‌های بازمانده از سروده‌های این بزرگ سخنور پارسی، چه اندازه ناهم‌گون‌اند و نسخه‌بدل‌ها و دیگرنویسه‌های آن‌ها چه اندازه فراوان و فزون، به گونه‌ای که شاید هیچ غزلی از او نیابیم که بی نسخه‌بدل و دیگرنویس باشد. بی‌گمان پاره‌ای از این دیگرنویسه‌ها کار دانسته یا ندانسته نسخه‌نویسان و نویسه‌پردازان است و پی‌آمد بدخوانی، بدنویسی، بدشنوی، بدپنداری و... آنان؛ به دیگر سخن، پی‌آمد خطای دیداری، شنیداری یا پنداری آنان. خطای دیداری مانند **یا سخن** در بیت:

بر بساط نکته‌دانان خودفروشی شرط نیست
یا سخن دانسته گوی مرد بخرد یا خموش (۳۰۳)^۱

که از روی بدبینی یا بدخوانی یا بدنویسی در نسخه‌ای به **پاسخی** دگرگون گشته است؛ چنان‌که از همین‌روی واژه **هیچ** در بیت:

در میخانه‌ام بگشا که هیچ از خانقه نگشود
گرت باور بود و نه سخن این بود و ما گفتیم (۳۸۴)

در نویسه‌ای **شیخ** شده است؛ خطای شنیداری نیز مانند دگرگونی گروهه **دار از صفا** به **دار الصفا** در:

حافظ به کوی میکده دایم به صدق دل چون صوفیان صومعه‌دار از صفا رود (۲۳۵)
که به گمانی نزدیک به بی‌گمانی، کسی می‌خوانده و دیگری می‌نوشته،

نویسنده با بدشجوی؛ *دار از صفا* را *دارالصفای* شنیده و به همین گونه نوشته است؛ چنان که به همین شیوه بدشجوی نویسنده‌ای که *چشمه* را در بیت:

کنون که چشمه قند است لعل نوشینت
سخن بگوی و ز طوطی شکر دریغ مدار (۲۶۲)

کرشمه شنیده است و نوشته است: کنون *کرشمه* قند است لعل نوشینت؛

خطای پنداری نیز مانند دگرگونی *خاک سبو* به *سنگ سبو* در بیت:

نه من سبوکش این دیر رندسوزم و بس بسا سرا که در این کارخانه خاک سبوست (۸۳)

که به گمان بسیار ذهن‌آشنایی *سنگ سبو* زمینه شده تا نویسنده دانسته یا ندانسته این عبارت آشنا و زبان‌زد را به جای گروه ناآشنا یا کم‌آشنای *خاک سبو* بنشانند. نیز مانند مصراع: *فریب دختر رز طرفه می‌زند ره عقل*، در بیت:

فریب دختر رز طرفه می‌زند ره عقل مباد تا به قیامت خراب طارم تاک (۳۱۵)

که در ذهن نسخه‌نویسی با: *جمال دختر رز نور چشم ماست مگر*، مصراع

نخست بیت:

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر که در نقاب زجاجی و پرده عنبی است (۶۴)

به هم آمیخته و به: *فریب دختر رز نور چشم ماست مگر*، دگرگونی

پذیرفته است.

دست‌کاری‌های هنری حافظ در سروده‌های خویش

در این جا ما را با این دست دیگرنویسه‌ها و نسخه‌بدل‌ها- که شمار و شناخت آن‌ها نیز چندان بسیار و دشوار نیست- کاری نیست، کار ما با گونه دیگری از دیگرنویسه‌هاست که شمارشان بسیار بیشتر است و شناخت برترینشان دشوارتر. دیگرنویسه‌هایی که نه کار نسخه‌نویسان که کار خود

حافظانند. چرا که دوگانگی آنها، به‌ویژه آن‌جا که مصراع یا بیتی سراپا دگرگون شده، به گونه و اندازه‌ای نیست که به آسانی بتوان پذیرفت پی‌آمد بدخوانی یا بدشنوی یا بدپنداری نسخه‌نویسی باشند. برای نمونه، دگرگونی *بنت‌العنب به آن تلخ‌وشش در مصراع: آن تلخ‌وشش که صوفی ام‌الخبائثش خواند (۲۳)*، یا دگردیسی *باده‌پرست به وقت‌پرست در مصراع: صلاهی سرخوشی ای صوفیان وقت‌پرست (۷۵)*، یا دگرگونی مصراع: *بدم‌گفتی و خرسندم عفاک الله نکو‌گفتی*، به: *اگر دشنام فرمایی وگر نفرین دعا گویم (۲۵)*، یا دگردیسی بیت: *می‌گیریم و مرادم از این سیل اشک‌بار / تخم محبت است که در دل بکارمت*، به: *صد جوی آب بسته‌ام از دیده بر کنار / بر بوی تخم مهر که در دل بکارمت (۱۱۲)*.

همین‌گونه نسخه‌بدل‌ها و دیگرنویسه‌هاست که امروزه حافظ‌پژوهان را به این باور سنجیده رسانده که حافظ پیوسته در کار آرا - ویرای سروده‌های خویش بوده و همواره آن‌ها را اگرچه دست به دست نیز شده بودند، بازبینی و دست‌کاری می‌کرده و هندسه و هنجاری سنجیده‌تر و هنری‌تر به آن‌ها می‌بخشیده است. و پخش‌گشتن و دست به دست شدن همین بازبینی‌ها و دست‌کاری‌های چه‌بسا چندباره که پیش‌تر نیز گونه‌های دیگری از آن‌ها به دست این و آن رسیده بوده است، زمینه شده تا نسخه‌ها و نویسه‌های دیوان او این همه دگرگونی و چندسانی داشته باشند.

زمینه‌ها و انگیزه‌های این دست‌کاری‌های هنری

زمینه و انگیزه این دست‌کاری‌ها نیز بیش‌تر این بوده که حافظ در کار هنر بسیار دیرپسند و سخت‌گیر بوده است و در این زمینه به چیزی جز افزونی پایه و مایه هنری سخنش نمی‌اندیشیده است و پیوسته می‌کوشیده است تا هندسه هنری سخنش را هر چه سخته‌تر و سنجیده‌تر سامان دهد. و از این‌روی به جای این‌که مانند بسیاری از گویندگان دیگر بیش‌تر در کار افزودن سروده‌های خویش باشد، و بر شمار غزل‌ها و قصیده‌های خود بیفزاید و خوانندگان را از دیوان کلان و گران و طبع جوشان و روان خود شگفت‌زده سازد و در این راستا ناگزیر هم پایه و مایه هنری سخن خویش را فروکاهد و هم خوانندگان را به دشواری افکند یا زده و رمیده کند، با پیش چشم داشتن این سخنان نظامی (لیلی و معنون، ص ۴۴):

| | |
|-----------------------------|--------------------------|
| کم گوی و گزیده گوی چون در | تا ز اندک تو جهان شود پر |
| با این‌که سخن به لطف آب است | کم گفتن هر سخن صواب است |
| آب ار چه همه زلال خیزد | از خوردن پر ملال خیزد |

کم‌تر می‌سروده و بیش‌تر می‌کوشیده تا سروده‌های کم‌شمار خویش را با بازنگری و دست‌کاری چندین‌باره هرچه سخته‌تر، سنجیده‌تر و پرداخته‌تر سازد. و از این جاست که ساخته‌ها و سروده‌های بیش از پنجاه سال سخنوری او کم‌تر از پانصد غزل است، کم و بیش هر سالی کم‌تر از ده غزل و هر ماهی کم‌تر از یک غزل. با این‌که سخنوری به توانایی و طبع او می‌توانسته هر روز یکی دو غزل بسراید، چنان‌که بزرگانی چون بیدل و صائب چنین می‌کرده‌اند. گفتنی است که شمار غزل‌های صائب در چاپ محمد قهرمان هفت هزار و

اندی است، بیش از چهارده برابر غزل‌های حافظ که تنها غزل‌های الفی (غزل‌هایی که با حرف الف پایان پذیرفته‌اند) او ۸۵۸ است. نزدیک به دو برابر همه غزل‌های حافظ. در برابر ۱۲ غزل الفی حافظ. سروده‌های پراکنده او نیز از همه دیوان حافظ بیشتر است. آری حافظ بیش و به از هر کسی می‌دانست که:

لاف از سخن چو در توان زد آن خشت بود که پر توان زد

نظامی، لیلی و مجنون، ص ۴۷

از این روی به جای پرگویی، کم‌گویی و گزیده‌گویی را پیشه و شیوه خویش ساخت و دفتر و دیوانی نه پربرگ و کم‌بار که کم‌برگ و پربرار پیش‌کش خوانندگان هماره خود کرد، که خوب می‌دانست:

یک دسته گل دماغ‌پرور از خرمن صد گیاه بهتر

(همان‌جا)

نیز چون بیش و به از هر کس می‌دانست که^۲:

هر چه در این پرده نشانت دهند گر نپسندی به از آنت دهند

نظامی، مخزن الاسرار، ص ۴۴

بسیار دیرپسند بود و آنچه را به ذهن و زبان او می‌شتافت، نمی‌پسندید و نمی‌ستاند تا بهتر و پسندیده‌تر از آن را به او دهند، و همین دیرپسندی است که سخن او را چنین بلند و برین برآورد. گویا هماره این سخن نظامی را نیز پیش چشم داشت و به کار می‌بست:

به که سخن دیرپسند آوری تا سخن از دست بلند آوری

(همان‌جا)

آری، گرچه او نیز مانند بسیاری از نویسندگان و سرایندگان برای برداشتن قلم و نوشتن آنچه به ذهن و زبانش می‌شتافت، شوق و شیفتگی داشت، صبوری می‌ورزید و زودازود و شتابان دست به شاخ نبات قلم نمی‌برد و شکیبایی می‌ورزید تا آنچه در ذهن و ضمیر و زبان دارد، هرچه پخته‌تر و سخته‌تر و سنجیده‌تر گردد. و پاداش و پی‌آمد این شتاب نکردن‌ها و شکیب‌ورزیدن‌ها همین شد که این‌همه شهد و شکر از سخنش بریزد و هندسه و هنجار سخنش چنین سزیده و سرآمد گردد.^۳ هندسه و هنجاری که او خود بیش و به از هر کس می‌دانسته که چه مایه کار و کوشش و خون دل و شکیبایی و ریزه‌کاری و خرده‌سنجی و باریک‌بینی و ذوق‌ورزی، پشتوانه و زمینه و زاینده آن‌ها بوده است. آری او قدر سخن خویش را خوب خوب می‌دانسته و از همین جاست که بارها از این هندسه سرآمد به خود بالیده و این سروده‌های شیرین و شکرین و سخته و سنجیده را ستایش‌هایی درخور کرده است^۴ و بر این گفته‌های خود، قرآن- سرآمدترین سخنان- را گواه آورده و بدان سوگند خورده است:

ندیدم خوش‌تر از شعر تو حافظ به قرآنی که اندر سینه داری (۴۵۷)

گفتنی است که به گمان بسیار پاره‌ای از دست‌کاری‌ها و بازبینی‌های حافظ در سروده‌های خویش، پی‌آمد کنکاش‌ها و رایزنی‌های او با دوستان سخن‌سنج و سخن‌شناس نیز بوده است و از این بیت خود او:

یاد باد آن که به اصلاح شما می‌شد راست نظم هر گوهر ناسفته که حافظ را بود

برمی‌آید که گاه‌گاه در بزم‌های دوستانه، سروده‌های خویش را می‌خوانده و از گپ و گفت‌هایی که پیش می‌آمده، برای به‌سازی آن‌ها بهره می‌گرفته است.

در این جا می‌کوشیم با بررسیِ سنجشیِ پاره‌ای از نسخه‌بدل‌هایی که در دست‌نوشته‌های کهن دیوان او دیده می‌شود، نمونه‌هایی از بازنگری‌ها و دست‌کاری‌های هنری او در سروده‌های خودش را بازنماییم تا از یک‌سو دیرپسندی او، و از دیگر سو هندسهٔ سرآمدِ سخنِ او آشکارتر گردد. از این بررسی‌ها این نیز آشکار خواهد شد که بسیاری از نسخه‌بدل‌هایی که پی‌آمد بازنگری‌ها و دست‌کاری‌های حافظ در سروده‌های پیشین خویش و در پی، پسندهای پایانی او می‌نمایند، و از همین روی، ویراستاران دیوان او باید آن‌ها را به همین چشم بنگرند و در متنِ دیوانِ ویراستهٔ خود بیاورند، حتی در ویراسته‌های استوار و به‌نام و به‌کامی چون ویراسته‌های قزوینی، خانلری، نیساری، خرمشاهی و سایه نه در جای درست خود یعنی متن دیوان که در جای نسخه‌بدل‌ها و دیگرنویسه‌ها آمده‌اند و ناگزیر از چشم بسیاری از خوانندگان که تنها متن غزل را می‌خوانند و به پانویشت و پی‌نویس و نسخه‌بدل کاری ندارند، دور می‌مانند و همین‌هاست که ویراست و آراستِ سنجیده‌تری از دیوان حافظ را شایسته و بایسته می‌سازد.^۵ و ما برای آشکاری همین نکته و نشان دادنِ چگونگیِ برخوردِ ویراستاران و مصححان دیوان حافظ با این‌گونه بازنگری‌ها و دست‌کاری‌های او، و اندازهٔ آشنایی‌شان با آن‌ها و بهره‌گیری‌شان از آن‌ها، در بررسی‌ها و سنجش‌هایی که از پی می‌آیند، چند ویراستهٔ سرآمد از دیوان او، یعنی ویراسته‌های قزوینی- غنی با نشان ق، خانلری با نشان خ، نیساری با نشان ن، سایه با نشان س، هاشم جاوید و خرمشاهی با نشان ج را بررسی‌ه‌ایم و نشان الف‌بایی آن‌ها را پس از واژه‌هایی

که پیش سروده می‌نموده‌اند، در میان () آورده‌ایم. پس سروده‌های جایگزین شده را نیز بیش‌تر از نسخه‌بدل‌های خانلری برگرفته‌ایم. اینک پاره‌ای از بازنگری‌ها و دست‌کاری‌های خواجه غزل پارسی در سروده‌های خویش:^۶

چرخ / دهر

در بیت:

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد (۱۴۹)

دهر (خ، ن) پیش سروده‌ای می‌نماید که چندان رنگ و روی هنری ندارد و از همین روی حافظ در بازنگری‌های سپسین چرخ را به جای آن نشانده است و با این جابه‌جایی پیوند ساختاری استوارتر و سنجیده‌تری به سخن خویش داده است. زیرا چرخ- که با دهر هم‌وزن و هم‌معنی است- هم در بافت موسیقی مصراع خوش‌تر می‌نشیند و هم در معنی دیگرش - مرغی شکاری- با باز و بیضه ایهام تناسب باریکی می‌سازد.

بر کی / کی بر

در بیت:

تا درخت دوستی بر کی دهد حالیا رفتیم و تخمی کاشتیم (۳۸۳)

بر کی چون با ایهام جناس یادآور برگی نیز هست و از این ره‌گذر در محور هم‌نشینی با درخت، تخمی و کاشتیم پیوند ساختاری می‌یابد، از کی بر (خ، ن، س، ج) که روان‌تر نیز هست، هنری‌تر و سنجیده‌تر می‌نماید و از همین روی حافظ در بازنگری‌های سپسین این را به جای آن نهاده است.^۷

نظر / مژه

در بیت:

تا به دامن ز نسیمش نشیند گردی سیل خیز از نظرم ره گذری نیست که نیست (۹۴)
 نظر از یک سوی در بافت موزیکی مصراع خوش تر می نشیند، از سوی دیگر هم نشینی نظر با نسیم با ایهام جناس یادآور نه زر، نه سیم نیز می شود و از این ره گذر پیوند زیرزنجیری^۱ نغزی در راسته هم نشینی بیت پدید می آورد و همین نازک کاری های هنری آن را بر مژه (خ) برتری می دهد. می توان گفت حافظ نیز در بازنگری بیت با پیش چشم داشتن همین نازک کاری ها جای مژه را - که گزینه پیشین او بوده و معنی آشکارتری نیز دارد- به نظر داده است. ممکن است گفته شود نظر نگاه است و سیل خیزی اشک از نگاه و نظر درست نیست و همین مژه را بر نظر برتری می دهد؛ اما باید گفت که نظر در این جا به شیوه مجاز در معنی چشم به کار رفته است.

اجل / فنا

در بیت:

طوطی ای را به خیال شکری دل خوش بود ناگهش سیل اجل نقش امل باطل کرد (۱۵۰)
 سیل فنا (ق، خ، ن، س، ج) پیش سروده ای شیواست که حافظ در بازنگری تا هندسه هنری سخن خویش را سخته تر سازد، آن را با سیل اجل جای گزین کرده است. و پیدا است که قرینه سازی نغز و نیکوی سیل اجل با نقش امل، نیز جناس و هم گونی زیبای اجل با امل و هم پایانی آن با باطل چه مایه

پیوندهای ساختاری بیت را استوارتر و مایه‌های موزیکی آن را افزون‌تر می‌سازد.

از عهد قدیم / در عهد قدیم

در بیت:

حافظ گم‌شده را با غمت ای یار عزیز اتحادی است که از عهد قدیم افتاده‌ست (۶۹)

در عهد قدیم (ق، خ، ن، س، ج) بیانی ساده و تک‌معنایی است، اما از عهد قدیم ایهامی و دومعنایی است: ۱. از روزگار قدیم؛ ۲. از (= به سبب) پیمان قدیم (= عهد ازل و الست) و در پی، هنری‌تر و نیکوتر. و همین، حافظ ایهام‌پیشه را واداشته تا در بازنگری با اندک دست‌کاری یعنی نشاندن از به جای در بار معنایی و هنری سخن خویش را بسی برافزاید.

سخن / سخن از

در بیت:

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب سخن سلسله موی تو بود (۲۲۵)

سخن از سلسله موی تو بود (ق، خ، ن، س، ج) زیبا و شیواست. با این همه حافظ دیرپسند خردده‌سنج در بازنگری با بر داشتن از و نشاندن کسره اضافه به جای آن، سخن خویش را بسی اوج داده است. آری او با همین دست‌کاری اندک یک زنجیره واژگانی دراز (تتابع اضافات) در سخن خویش جای داده: سخن سلسله موی تو، و با این شگرد نغز و نازک زنجیره بلند گیسوان شکن‌شکنی را که تا دل شب سخن از آن در میان بوده است، پیش

چشم خواننده نهاده است و از این ره‌گذر بیت را به هم‌خوانی ساخت معنایی^۹ نغزی آراسته است. آهنگ آن را نیز روان‌تر و هموارتر ساخته است.

شدم / شوم

در بیت:

امروز که در دست توام مرحمتی کن فردا که شدم خاک چه سود اشک ندامت (۱۱۰)

فردا که شوم (ق، ج) گزاره‌ای ساده است و تهی از شگردهای بیانی بلاغی، از همین روی، به گمان بسیار، حافظ در بازنگری، فردا که شدم را به جای آن نشانده و با همین دست‌کاری اندک سخن خویش را به شگردی بلاغی آراسته است: نشان دادن ماضی به جای مضارع، و با این شگرد آنچه را باید در آینده رخ دهد، رخ داده پیش چشم یار نهاده است و به این‌گونه یار را به مهر و مرحمت برانگیخته و دست کم انگیزه او را بر این کار افزون ساخته است. بر پایه همین شگرد بلاغی در بیت:

تا ابد بوی محبت به مشامش نرسید هر که خاک در میخانه به رخساره نرفت (۱۰۹)

نیز نرسید را به جای پیش‌سروده نرسد (ق، خ، ن، س، ج) نهاده است تا حال و هوای گمانه‌ای (ظنی) و اما اگر جمله جزا در چشم و دل خواننده، یقینی و بی‌اما و اگر جلوه کند. چرا که آنچه در گذشته روی داده، یقینی و بی‌اما و اگر است، اما آنچه در آینده باید روی دهد، همیشه صد در صد و بی‌اما و اگر نیست، از این روی بیان و بازنمون این‌گونه چیزها با ساختار ماضی، آن‌ها را در دید و دل به اندازه چیزهای گذشته یقینی و بی‌اما و اگر وامی‌نماید.

خودرو / خندان

در بیت:

چو رای عشق زدی با تو گفتم ای بلبل مکن که آن گل خودرو برای خویشتن است (۵۷)
 درست است که *خندان* (ق، س، ج) با *گل* هم خوانی نزدیک و نغزی دارد،
 با این همه گویا حافظ آن را نپسندیده و در بازنگری *خودرو* را به جای آن
 نهاده است. چراکه *خودرو* با *برای خویشتن* است هم خوانی بیش‌تری دارد و
 پیوندهای ساختنی سخن را استوارتر می‌دارد. هم‌خوانی آوایی «رو»ی آن با
 «را»ی *برای* نیز به جای خود زیباست.

جاه / ماه

در بیت:

عزیز مصر به رغم برادران غیور ز قعر چاه بر آمد به اوج جاه رسید (۲۵۶)
 به *اوج ماه* (ق، خ، س، ج) شیوا و زیباست، اما حافظ دیرپسند گویا با
 پیش چشم داشتن چیزهایی جای این پیش‌سروده را به *اوج جاه* داده است:
 یکی این‌که *ماه* یک بار در آغاز غزل قافیه شده و حافظ تکرار قافیه را خوش
 نمی‌داشته است؛^۱ دیگر این‌که *اوج* جاه با *قعر چاه* هم‌خوانی و قرینه‌سازی
 آوایی و معنایی زیباتری دارد و سوم آن‌چه من آن را هم‌پاغازی (یکی بودن
 واج پایانی و آغازی دو واژه پیاپی) می‌نامم *اوج* و *جاه* که هر چند شاید برخی
 آن را سنگین و ستیزاوا و از گونه تنافر حروف بشمرند، حافظ را به این شیوه
 شیفتگی بوده است و در سروده‌های خویش ترکیب‌های هم‌پاغازی چون: جام
 می، منزل لیلی، خاک کف، تخم محبت، دیر رندسوز، نرگس ساقی، منع

عشق، یمن نظر، باز ظفر، پادشاه حسن، زبان ناطقه، طوق غبغب، حق قدیم، عهد درست، اسب باد، در رحمت، حریفان نفاق، زمام مراد و ... را فراوان به کار برده است.^{۱۱}

دم / گه

در بیت:

من از رنگ صلاح آن دم به خون دل بشستم دست
که چشم باده پیمایش صلا بر هوشیاران زد (۱۶۹)

آن گه (خ) زیبا و شیواست. از ره گذر «گ» با رنگ نیز هم آوایی دارد. با این همه حافظ در بازنگری آن را با دم جابه جا کرده، گویا از این روی که دم هم، با خون ایهام مترادف^{۱۲} دارد، هم به میانجی خون که سرخ است، با رنگ پیوندی هنری می یابد و هم با بشستم سجع و هم آوایی می سازد. و اینها همه هندسه هنری سخن را بسی برمی کشد.

پیشه / شیوه

در بیت:

تنها نه ز راز دل ما پرده بر افتاد تا بود فلک پیشه او پرده دری بود (۲۳۱)

شیوه / او (ق، خ، ن، س، ج) زیبا و شیواست. با این همه حافظ تا هندسه سخن خویش را بیش تر برکشد، در بازنگری پیشه را که هم با پرده هم آغازی زیبایی دارد و هم در بافت موزیکی مصراع خوش تر می نشیند، به جای شیوه نشانده است.

کو / کان

در بیت:

گر دهد دستم کشم در دیده هم چون توتیا

خاک راهی کو مشرف گردد از اقدام دوست (۸۶)

خاک راهی کان (ق، خ، ن، س، ج) افت و آهویی ندارد. با این همه خرده‌سنجی‌های سپسین حافظ **کان** را **کو** کرده و از این ره‌گذر هندسه هنری بیت را برکشیده. چرا که هم‌نشینی **کو** با **خاک**، **کوچه** را نیز به یاد می‌آورد و این ایهام تناسب پیوند ساختاری سخن را استوارتر می‌دارد.

کژ / کج

در بیت:

بیا تا در می صافیت راز دهر بنمایم به شرط آن‌که نمایی به کژطبعان دل‌کورش (۲۹۴)

کژ و **کج** گویش‌های دوگانه‌ای از یک واژه‌اند و گویا بر یک‌دیگر برتری نداشته باشند. با این‌همه حافظ خرده‌سنج باریک‌بین در بازنگری‌هایش **کج** (ق، خ، ن، س، ج) را **کژ** کرده و با این دست‌کاری بسیار اندک، هم موسیقی سخنش را هموارتر ساخته و هم از ره‌گذر شکل نوشتاری **کژ** - به‌ویژه که در گذشته‌ها کم‌تر از نقطه‌گذاری بهره می‌گرفتند و چه‌بسا **کژ** را **کر** می‌نوشتند - میان آن و **کور** پیوندی نغز و نازک پدید آورده است. به سخن دیگر: **کژ** چون در کنار **کور** نشسته با ایهام جناس **کر** را نیز به یاد می‌آورد و پیوند ساختاری سخن را در راسته هم‌نشینی استوارتر می‌دارد. حتی اگر بگوییم حافظ با این

شگرد می‌خواستہ در کنار دل‌کور، کژطبع را کرطبع نیز بخوانیم، نمی‌پندارم
پر بی‌راهه رفته باشیم.

خلوت / عشرت

در بیت:

مکن بیدار از این خوابم خدا را که دارم خلوتی خوش با خیالش (۲۹۵)

عشرتی (خ، ن) زیبا و شیواست. هم‌آوایی آن با خوش و خیالش در واج «ش» نیز موسیقی سخن را گوش‌نوازتر می‌سازد. با این همه در خلوتی نازک‌کاری‌هایی هست که در عشرتی نیست و از همین‌روی حافظ در بازنگری این را به جای آن نشانده است. و آن این‌که خلوتی هم به خودی خود بار معنوی زیباتر و پسندیده‌تری دارد و هم با فضای معنایی بیت بیشتر می‌خواند. از این‌ها بالاتر هم‌آغازی آن با خواب، خدا، خوش و خیال بیت را به آوا- معنایی^{۱۳} نغز و نیکویی می‌آراید. سخن از خواب است و تکرار چندباره واج «خ» صدای خرخر کسی را که در خوابی خوش فرو رفته در گوش و چشم خواننده می‌نشانند. افزون بر این‌ها عشرت، خوش را حشو و گزافه می‌سازد. چرا که عشرت ناخوش نمی‌تواند باشد.

عشوه / شیوه

در بیت:

بر مهر چرخ و عشوه او اعتماد نیست ای وای بر کسی که شد ایمن ز مکر وی (۴۸۲)

شیوه او (ق، خ، ن، س، ج) گرچه زیبا و شیواست، کاربردی ساده و هرروزه (= روزمره) است. از این‌روی حافظ دیرپسند در بازنگری‌هایش

عشوه را به جای آن نهاده است که هم نو و نغز است، هم معنی نیکوتری می‌پذیرد، هم با او، اعتماد، ای و ایمن هم‌آغازی آوایی دارد و هم پیوند معنایی و ساختاری‌اش با مهر استوارتر و شیرین‌تر است. بیت دیگری از خود حافظ را نیز پشتوانه دارد:

نوشته‌اند بر ایوان جنّه المأوی که هر که عشوه دنیا خرید وای به وی (۴۸۶)

سنگین دل / شیرین لب

در بیت:

ببرد از من قرار و طاقت و هوش بت سنگین دل سیمین بناگوش (۳۰۴)

سنگین دل چون با سیمین هم‌آهنگی موزیکی زیبایی دارد، با بت هم که پیش‌تر بیش‌تر از سنگ ساخته می‌شده، هم‌خوانی معنایی و ساختاری دارد، از شیرین لب (خ) هنری‌تر و سنجیده‌تر می‌نماید. از همین روی حافظ در بازنگری‌هایش آن را به جای این نهاده است. در بیت:

مردمی کرد و کرم بخت خداداد به من کان بت سنگدل از راه وفا باز آمد (۱۹۰)

نیز از همین روی سنگدل به جای پیش‌سروده ماهرخ (ق، ج) نشسته است. که جز هم‌خوانی با بت با فضای معنایی سخن نیز از ماهرخ جورتر است.

سینه / دیده

در بیت:

جان به شکرانه کنم صرف گر آن دانه در صدف سینه حافظ شود آرام‌گهش (۳۰۵)

حافظ در بازنگری‌هایی که در این بیت داشته، **صدف دیده** (خ، ن، س) را با **صدف سینه** جابه‌جا کرده و با این جابه‌جایی هندسه هنری سخن خویش را بسی برکشیده است. چرا که **صدف** هم با **سینه** هم‌آغازی زیبایی دارد، هم در بافت موزیکی مصراع خوش‌تر می‌نشیند، هم معنی درست‌تر و دل‌پذیرتری می‌پذیرد و هم با **جان به شکرانه کنم** **صرف** بیش‌تر می‌خواند. **صدف دیده** **حافظ شود آرام‌گهش**، یعنی او را بینم و نقش او در چشم من بنشیند، اما **صدف سینه** **حافظ شود آرام‌گهش**، یعنی او را در آغوش کشم و به سینه بچسبانم و یا او حافظ را آن اندازه برکشد و به چشم مهر بنگرد که آغوش یا دل او را آرام‌گاه خود سازد، و پیداست که **جان به شکرانه کنم** **صرف** برای این دومی بسی زیباتر و زینده‌تر است. افزون بر این‌ها، از سخن خود حافظ پشتوانه نیز دارد. در بیت:

خوابم بشد از دیده در این فکر جگرسوز که آغوش که شد منزل آسایش و خوابت (۳۶)
که آغوش این جا صدف سینه آن جاست و منزل آسایش و خواب این جا،
آرام‌گه آن جا. نیز در این بیت:

حاليا خانه برانداز دل و دین من است
تا در آغوش که می‌خسبد و هم‌خانه کیست (۸۹)

آری، هم آرزوی حافظ این است که **صدف سینه** و آغوش آرام‌گه و جای آسایش و خواب یار باشد و هم درد و رشکش این است که مبادا آغوش دیگران جای خواب و آسایش یار او گردد.

گوشه / حجره

در بیت:

در کنج دماغم مطلب جای نصیحت کاین گوشه پر از زمزمه چنگ و رباب است (۴۵)
حجره (خ، ن) پیش سروده‌ای است که در بازنگری جایش را به **گوشه** داده
 است و هندسه و هنجار سخن را سخته‌تر و سنجیده‌تر ساخته است. چرا که
گوشه هم خود به خود واژه‌ای زیباتر و غزلی‌تر است، هم موسیقی
 گوش‌نوازتری دارد، هم با **کنج** آغاز بیت پیوندی هنری می‌یابد و هم در معنی
 موسیقایی‌اش با **زمزمه**، **چنگ** و **رباب** پیوند می‌گیرد و ایهام تناسب شیرینی
 به سخن می‌بخشد.

تلخی / سختی

در بیت:

صبر کن حافظ به تلخی روز و شب عاقبت روزی بیابی کام را (۲۹)
سختی (ق، خ، ن، س، ج) هرچند در بافت موزیکی بیت خوش نشسته،
 بیانی ساده است و رنگی از ریزه‌کاری‌های هنری ندارد، از این‌روی حافظ در
 بازنگری **تلخی** را به جای آن نشانده که هم با **صبر** ایهام تناسب می‌سازد، چرا
 که صبر نام گیاه دارویی تلخی نیز هست، و هم با **کام** پیوندی هنری می‌یابد
 هم از این‌روی که تلخی مزه است و مزه بیش از هر چیز با **کام** سر و کار
 دارد و هم از این‌روی که **کام** شیرینی را به یاد می‌آورد و از این ره‌گذر با
تلخی ایهام تضاد می‌سازد.

دفتر / معنی

در بیت:

کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد یک نکته از این دفتر گفتیم و همین باشد (۱۸۰)

به گمان، معنی (ق، ن، س، ج) پیش سروده‌ای است که در بازنگری‌ها جای خود را به دفتر داده است و نازک‌کاری‌های هنری بیت را نغزتر و بیش‌تر کرده است. چرا که از یکسو «تر» آن با «تر» شعر تر و خاطر پیوند موزیکی زیبایی دارد و از سوی دیگر «دف» آن در آوا و معنا با فضای موسیقایی بیت بیش‌تر می‌خواند، خود آن نیز با شعر پیوند ساختاری استوارتری دارد. در همین بیت شعر تر نیز نخست شعر خوش بوده است و در بازنگری چنین شده است. شعر خوش بیانی ساده و آشناست و از همین‌روی چندان خوشایند ذوق‌های هنری نیست، شعر تر اما بیانی نو و ناب و هنجارگریزانه است و از همین‌روی ذوق‌های هنری را خوش‌تر می‌افتد. «تر» آن نیز با خاطر و دفتر پیوند موزیکی دارد.

تو چه دانی که پس پرده که / تو پس پرده چه دانی که که

در بیت:

ناامیدم مکن از سابقه لطف ازل
تو چه دانی که پس پرده که خوب است و که زشت (۱۰۰)

تو پس پرده چه دانی که که ... (ق، خ، ن، ج) پیش سروده‌ای است که آهنگ چندان همواری ندارد و از پی هم آمدن دو «که» آن را از روانی انداخته و به عیب و آفت تنافر حروف و ستیزآوایی دچار ساخته است. این روی حافظ در بازنگری آن را به **تو چه دانی که پس پرده که ...** دگرگون کرده و آهنگ روان و همواری بدان بخشیده است.

پرده / خلوت

در بیت:

نه من از پرده تقوا بدر^{۱۴} افتادم و بس پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت (۱۰۰)

خلوت (خ، ن) پیش سروده‌ای شیواست. با این همه، حافظ دیرپسند تا هندسه هنری سخنش سخته‌تر گردد، در بازنگری‌ها **پرده** را بر آن برگزیده. چراکه **پرده** هم در بافت موزیکی مصراع خوش‌تر می‌نشیند، و هم با **پدر** از ره‌گذر جناس قلب، پیوند هنری و آوایی دارد. در معنی نیز با **تقوا** جورتر است، چرا که تقوا خود پرده‌ای است که آدمی را در خود می‌گیرد و از در افتادن به گناه می‌پاید. ایهام‌پذیر نیز هست.

برو / برندت

در بیت:

حافظا روز اجل گربه کف آری جامی

یک‌سر از کوی خرابات برو تا به بهشت (۱۰۰)

برندت (ق، ن، س، ج) گرچه روان‌تر و آشکارتر می‌نماید، بیانی است ساده و بی‌ریزه‌کاری‌های هنری، **برو** اما کاربرد باریک و بدیعی است از فعل امر و گونه‌ای گریز هنری از هنجار ساده سخن. این گریز هنری و کاربرد ویژه

امر به گونه‌ای است که سخن را از مرز شک و گمان - که نیروی انگیزشی سخن را می‌کاهد - به بی‌گمانی و یقین فرا می‌برد و در پی، توان انگیزشی سخن را بسی می‌افزاید. و از همین‌روی حافظ در بازنگری این را به جای آن نهاده است و هندسه سخن خود را برکشیده است.

قول / صوت

در بیت:

ساقی به صوت این غزلم کاسه می‌گرفت می‌گفتم این سرود و می‌ناب می‌زدم (۳۳۵)

به صوت این غزلم (س، ج) زیباست و در بافت موزیکی مصراع نیز خوش نشسته است، با این همه حافظ تا پیوندهای ساختاری سخن خویش را استوارتر دارد، در بازنگری قول را به جای صوت نشانده است. صوت این غزل بیانی ساده است و شگردی هنری در آن دیده نمی‌شود، قول این غزل اما افزون بر این‌که سخنی استعاری و هنری است، از این ره‌گذر که قول و غزل هر دو از واژگان ویژه موسیقی نیز هستند (قول ترانه عربی است و غزل ترانه فارسی^{۱۵}) ایهام تناسب نغزی نیز از پی می‌آورد. افزون بر این، قول با می‌گفتم مصراع دوم نیز، هم در معنی لغوی‌اش و هم در معنی موسیقایی‌اش (= به آواز می‌خواندم) پیوند هنری می‌یابد. هم‌خوانی آوایی قول با بافت موزیکی مصراع نیز از صوت بیش‌تر است.

فضل / لطف

در بیت:

از نامه سیاه ترسم که روز حشر با فیض فضل او صد از این نامه طی کنم (۳۶۷)
فیض لطف (ق، خ، س، ج) گرچه شیواست، چندان هنری و نغز نیست.
 از این روی حافظ در بازنگری **فیض فضل** را به جای آن نشانده و از ره گذر
 هم خوانی و هم آوایی نغز **فضل** با **فیض**، نیز با **صد** و از، موسیقی بسیار
 دل‌نشین‌تری به سخن خویش بخشیده است.

قامت / همت

در بیت:

نه هر درخت تحمل کند جفای خزان غلام قامت سرورم که این قدم دارد (۱۳۵)
غلام همت (ق، خ، ن، ج) زیبا و شیواست، اما نه آن اندازه که حافظ
 دیرپسند را که همواره در کار شکار زیباترها و شیواترهاست، خرسند سازد. از
 این‌روی در بازنگری جای آن را به **غلام قامت** داده است و در خرده‌سنجی و
 سخته‌کاری قیامت کرده است. چرا که **غلام قامت** هم خود تعبیری بکر و
 باریک و بدیع است، هم **قامت** در کنار **غلام** و **قد** و **که** و **قدم** بافت موزیکی
 مصراع را بسی خوش‌تر می‌سازد، هم با «قد»ی که در **قدم** هست پیوندی
 ساختاری و هنری از گونه ایهام جناس می‌یابد و هم با هجای بلند «قا» که
 قامت بلند و کشیده سرو را هنگام تلفظ **قامت** پیش چشم می‌کشد، هم‌گونی
 سیما- معنایی نغزی پدید می‌آورد.

غم / در

در بیت:

دلم مقیم غم توست حرمتش می‌دار به شکر آن که خدا داشته‌ست محترمت (۱۱۳)

مقیم در [خ، س (ق، ن این بیت را ندارند^{۱۶})] پیش سروده شیوایی است که در بازنگری جای خویش را به **مقیم غم** داده است و پایه و مایه بلاغی سخن را بسی افزوده است. چرا که **مقیم در** هر چند در آن با **دار** هم‌گونی و با **حرمت** هم‌حرفی دارد، خود آن بیانی ساده است و تهی از شگردهای هنری، **مقیم غم** اما هم خود ترکیبی بکر و باریک است، هم بیانی استعاری و هنری است، هم هم‌گونی و هم‌آوایی **غم** با **مقیم** و **دلم** بسیار زیباست و هم بافت موزیکی مصراع با آن بسی خوش‌تر می‌شود.

آن تلخوش / بنت العنب

در بیت:

آن تلخوش که صوفی ام‌الخبائش خواند اشتهی لنا و احلی من قبله العذارا (۲۳)

درست است که ترکیب عربی **بنت العنب** (خ) با ترکیب عربی **ام‌الخبائش** هم‌خوانی و پیوند هنری دارد، اما این پیوند نه از آن‌گونه پیوندهای نغز و نازکی است که خرده‌سنج دیرپسندی چون حافظ را خرسند سازد. از این‌رو او در بازنگری‌ها **آن تلخوش** را به جای آن نشانده و با این جابه‌جایی هندسه سخن خویش را بسیار برکشیده است. چرا که **تلخوش** یا **تلخ خوش**^{۱۷} هم در بافت موزیکی بیت خوش‌تر می‌نشیند، هم از ره‌گذر ناسازی و تضاد با **احلی** و **اشتهی** پیوند هنری می‌یابد و هم خود ترکیب پارادوکسی باریک و بدیعی است.

ترکان / خوبان

در بیت:

ترکان پارسی‌گو بخشندگان عمرند ساقی بده بشارت پیران پارسا را (۲۳)
خوبان پارسی‌گو (ق، خ) پیش‌سروده‌ای است که با همه زیبایی، حافظ
 دیرپسند را پسند نیامده و در بازنگری جای خود را به **ترکان پارسی‌گو** داده
 که از دیدگاه هنری بسی نغزتر است. چرا که **ترکان پارسی‌گو** هم رنگی از
 پارادوکس دارد (چرا که ترک، ترکی‌گوست نه پارسی‌گو)، هم رنگی از
 دومعنایی (چرا که ترک جز معنی نژادی‌اش، به معنی زیبارو نیز هست) و هم
 رنگی از ایهام تضاد. در بافت موزیکی مصراع نیز خوش‌تر می‌نشیند. پارسی
 را با گویش ترکی ادا کردن نیز شیرینی ویژه‌ای دارد که **ترکان پارسی‌گو** را
 بیش‌تر بر دل می‌نشانند.

در همین بیت **بده بشارت** نیز جای‌گزین سنجیده‌تری است برای
 پیش‌سروده **بشارتی ده** برخی نسخه‌ها، چرا که سخن از بشارت دادن است و
 می‌دانیم که همگان هم در دادن بشارت شتاب دارند و هم آن را به شتاب ادا
 می‌کنند - درست وارونه خیرهای دل‌آزار که هم در دادن آن‌ها کندی می‌کنیم
 و هم هنگام دادن، آن‌ها را به آرامی و کندی ادا می‌کنیم - و از پی هم آمدن
 سه هجای کوتاه **ب، د، ب** در **بده بشارت** که تند و شتابان ادا می‌شوند، با
 شتابی که در گفتن بشارت هست، هم‌خوانی ساخت - معنایی نغز و نازکی
 پدید می‌آورند که در **بشارتی ده** نیست.

در همین بیت **پیران پارسا** نیز جای‌گزین سنجیده‌تری است برای **رندان پارسا** (ق). درست است که **رندان پارسا** ترکیبی پارادوکسی است و از این‌روی نغز و ناب، اما حال و هوای بیت با **پیران پارسا** که چه‌بسا همین پیری آنان را به پارسایی وا داشته، جورتر است. چرا که سخن از بشارت عمربخشی است و کشف درمان پیری، و آن‌که بیش از همگان درخور و چشم در راه چنین بشارتی است، پیری است که به پایانه‌های راه رسیده و از روی ناگزیری و نومیدی پارسایی پیشه کرده است. افزون بر این، **پیر** و **پار** هم‌گونی و جناس بسیار زیبایی دارند، چنان‌که با بافت موزیکی مصراع نیز بیش‌تر می‌خوانند و موسیقی سخن را دل‌نشین‌تر می‌سازند.^{۱۸}

خاص / جای

در بیت:

بی خیالش مباد منظر چشم زان‌که این گوشه خاص خلوت اوست (۸۱)

جای (خ، ق، ن) پیش‌سروده‌ای است که در بازنگری جای خود را به پس‌سروده **خاص** داده است. **خاص**، هم با فضای معنایی بیت جورتر است و هم، هم‌آغازی آن با **خلوت** و هم‌آوایی آن با **اوست** در واج «س» و هم‌نوازی آن با **زان** و گوشه در واج‌های «ز» و «ش» موسیقی سخن را بسی دل‌نشین‌تر می‌سازد.

وقت پرست / باده پرست

در بیت:

شکفته شد گل خمیری و گشت بلبل مست

صلای سرخوشی ای صوفیان وقت پرست (۷۵)

باده پرست (ق، ج) پیش سروده‌ای است که بازنگری‌های حافظ **وقت پرست** را به جای آن نشانده است. چرا که **وقت پرست** افزون بر این که با فضای وقت پرستانه بیت بیشتر می‌خواند، با **صوفیان** نیز پیوند استواری دارد؛ که صوفی ابن‌الوقت باشد ای پسر، و **ابن‌الوقت** یعنی **وقت پرست**. در همین بیت، **گل خمیری** نیز دیگر سروده‌ای دارد: **گل حمرا**. که هر چند هیچ‌کدام چنان که باید در اوج نیستند، پیوند **خمیری** با **مست** می‌تواند آن را بر **حمرا** (ق، ن، س، ج) برتری دهد. نیز دور نیست که **خمیری** دیگرگون شده **خیری** (=گل سرخ) باشد.

پی‌نوشت

۱. شماره‌ای که میان () پس از بیت‌های حافظ آمده، شماره صفحه دیوان اوست، ویراسته نگارنده.
۲. به این نکته استاد شفیعی کدکنی نیز اشارتی دارد: موسیقی شعر، ص ۴۲۵.
۳. این نکته را می‌توان برداشتی یا یکی از گزارش‌های این بیت او به شمار آورد: این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد اجر صبری ست کزان شاخ نباتم دادند
۴. بررسی این ستایش‌ها خود گفتاری جدا می‌خواهد که به خواست خدا به آن خواهیم پرداخت.
۵. ویراستی که این جانب از دیوان حافظ (نشر خرم، ۱۳۷۵) سامان داده‌ام، گام گستاخانه‌ای است در همین راه و راسته.

۶. گفتنی است که استاد شفیعی کدکنی در بخش «این کیمیای هستی» از کتاب موسیقی شعر، شماری از نسخه‌بدل‌های حافظ را تنها از دیدگاه موسیقی سخن به بررسی سنجشی نهاده‌اند.

۷. نگارنده نیز در ویراسته‌ام از دیوان حافظ، همانند ویراسته‌های سایه و خانلری و ... ، از این روی که در آن هنگام هنوز به نکته یادشده برنخورده بودم، کمی بر را برگزیده‌ام.

۸. خواسته ما از زبرزنجیری پیوندهای پنهان و هاله‌های معنایی و ریزه‌کاری‌های هنری است که در زنجیره پیدای سخن نمودار نمی‌گردند و در فراسوی این زنجیره باید پی‌جوی آن‌ها بود.

۹. درباره هم‌خوانی ساخت معنایی بنگرید به: راستگو، سید محمد، هنر سخن‌آرایی، ۲۱۲.

۱۰. این نکته را که حافظ تکرار قافیه را خوش نمی‌داشته - گرچه کسانی آن را در سروده‌های او چیزی روا و رایج شمرده‌اند- در گفتاری ویژه بررسی‌شده‌ام.

۱۱. در این باره بنگرید به: راستگو، سید محمد، هنر سخن‌آرایی، ص ۱۷.

۱۲. درباره ایهام ترادف و گونه‌های دیگر ایهام بنگرید به: راستگو، سید محمد، ایهام در شعر فارسی.

۱۳. درباره آوا - معنایی بنگرید به: راستگو، سید محمد، هنر سخن‌آرایی، ص ۲۰۴.

۱۴. به دور را پدرو نوشتیم تا افزون بر هم‌گونی آوایی، هم‌گونی سیمایی آن با پدرو نیز از دست نرود.

۱۵. در این باره شمس قیس رازی، پس از گفت‌وگویی درباره ترانه، نوشته است: و عادت چنان رفته است که هرچه از آن جنس (ترانه) بر ابیات تازی سازند، آن را قول خوانند و هرچه بر مقطعات پارسی باشد، آن را غزل خوانند. (المعجم فی معاییر اشعارالعجم، ص

۱۶. در «ج» این بیت در پانوشت آمده، آن هم با شکل: *مقیم در*، و در متن به جای آن این پیش سروده نه چندان دل‌نشین: *مرا ذلیل مگردان به شکر این نعمت / که داشت دولت سرمد عزیز و محترمت*.

۱۷. نگارنده سال‌ها پیش گمان زده‌ام که دور نیست «تلخوش» دگرگون‌شده «تلخ خوش» باشد و در این باره گفتاری گسترده پرداخته‌ام. بنگرید به: راستگو، سید محمد، *تلخ خوش*، گفتار نخست.

۱۸. در باره این بیت بنگرید به: *تلخ خوش*، ص ۱۷۱.

منابع و مأخذ

حافظ، خواجه شمس‌الدین: *دیوان حافظ*، با تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۶۰.

حافظ، خواجه شمس‌الدین: *دیوان حافظ*: به کوشش هاشم جاوید و بهاء‌الدین خرمشاهی، انتشارات فرزانه روز، تهران، ۱۳۷۸.

حافظ، خواجه شمس‌الدین: *دیوان حافظ*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۶۲.

حافظ، خواجه شمس‌الدین: *دیوان حافظ*، تصحیح سلیم نیساری، انتشارات الهدی، تهران، ۱۳۷۱.

حافظ، خواجه شمس‌الدین: *دیوان حافظ*، تصحیح و تعلیق سید محمد راستگو، نشر خرم، قم، ۱۳۷۵.

حافظ، خواجه شمس‌الدین: *دیوان حافظ*، تصحیح هوشنگ ابتهاج (سایه)، انتشارات هوش و ابتکار، تهران، ۱۳۷۳.

راستگو، سید محمد: *ایهام در شعر فارسی*، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۹.

راستگو، سید محمد: *تلخ خوش*، نشر خرم، قم، ۱۳۷۰.

راستگو، سید محمد: *هنر سخن آرایبی*، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۲.

- شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا: موسیقی شعر، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸.
- شمس قیس رازی: المعجم فی معایر اشعار العجم، تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۶۰.
- نظامی گنجوی: لیلی و مجنون، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، انتشارات قطره، تهران، ۱۳۷۶.
- نظامی گنجوی: مخزن الاسرار، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، انتشارات قطره، تهران، ۱۳۷۶.