

# معمای ناگشوده<sup>۱</sup>

درنگ در برخی عوامل برون‌متنی و درون‌متنی رویکرد «معماپندار» به شعر حافظ<sup>۲</sup>

مهران راد<sup>۳</sup>

دکتر فرشید سادات‌شریفی<sup>۴</sup>

## چکیده

جستار حاضر در پی بازخوانی پیوند «معما» با شعر حافظ است و می‌کوشد با صورت‌بندی عوامل برون‌متنی و درون‌متنی به این پرسش پاسخ دهد که: «آیا عاملی هنوز ناشناخته باقی مانده است که از شعر حافظ فضایی رمزآلود و معماگونه بسازد؟» جست‌وجو و پویه برای پاسخ به این دغدغه، موجب شد که توجه ما به پدیده «معما» جلب شود و در دو سطح به واکاوی آن بپردازیم:

- «برون‌متن»، که به زمینه تاریخی رویکرد معماانگاری به شعر حافظ می‌پردازد (و کار ما در این سطح بیشتر جنبه یادآوری دارد)؛

- «درون‌متن»، که به درنگ در مهم‌ترین زمینه‌های مغفول استعداد برخورد رمزی با شعر حافظ از حیث ویژگی‌های بوطیقای شعر (در معنی نظام زیباشناسانه آگاهانه او) اختصاص دارد و سه عنوان: «سایه تصویر»، «روی‌هم‌انداختن تصویرها» و «تخلص و حسن‌تخلص» را در برمی‌گیرد.

در جایگاه برهم‌کنش این دو سنخ یافته‌ها در میدان عمل یعنی تجربه تدریس حافظ در جمع ایرانیان کانادا (در مقاطع زمانی و با مخاطبان گونه‌گون و در سه شهر متفاوت واترلو، اتاوا و مونترآل) و نیز تجربه تدریس مجازی حافظ برای مخاطبانی از استرالیا تا ایران و عمان و ونکوور نشان می‌دهد با آگاه ساختن خواننده به این مقولات، در حقیقت راه تعامل و توانمندی آگاهانه با متن حافظ (حتی شعرهای پیچیده او) هموار می‌شود و اگر نه کامل و بی‌نقص اما تا حد رضایت‌بخشی و در طیفی گسترده از مخاطبان، پدیده «توانمندسازی» رخ می‌نماید و این یافته‌ها را شایسته طرح در مجامع علمی می‌کند تا با بازخوانی‌ها و انتقادهای اهل فضل و فن، صیقل یابد و در نتیجه بتواند به نوعی به «توانش‌متنی» عموم مخاطبان حافظ‌شناسی یاری رساند و گامی در جهت ادبیات کاربردی باشد که جوهره‌اش همین «توانمندسازی» مخاطب است.

**واژگان کلیدی:** معماانگاری در شعر حافظ، برون‌متن، درون‌متن، نقد زیباشناختی غزل حافظ، توانش‌متنی، ادبیات کاربردی.

---

۱. برگرفته از این مصراع حافظ: «که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را» (۳: ۵).  
۲. برگرفته از پژوهش مشترک نویسندگان ذیل عنوان «شرح زیباشناسانه حافظ از بلاغت تا معنای زندگی» با حمایت کرسی حافظ‌پژوهی و منتشرشده در مجموعه مقالات سیزدهمین همایش انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی (شیراز؛ ۲۰ تا ۱۸ مهر ۱۳۹۷).  
۳. حافظ‌پژوه ساکن اتاوا؛ mradno1@yahoo.com  
۴. محقق زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه مگیل (مونترآل، کانادا) و نویسنده مسئول؛ farshid.sadatsharifi@mcgill.ca

## ۱. درآمد

### ۱.۱. طرح مسئله: «معما» و حافظ؟

کم نیستند حافظ‌خوانانی که با لذت، بارها و بارها، غزل‌های حافظ را می‌خوانند؛ اما از قضاوت دربارهٔ مشرب فکری او ناتوان‌اند: گاه او را پرتناقض می‌بینند؛ گاه مجهول و مبهم و گاهی کسی که هیچ‌چیزی را جدی نمی‌گیرد. حافظ، خودش هم در جایی شعرش را «نظم پریشان» لقب داده است (۲۰۶: ۷)<sup>۵</sup>. آری این تعبیر نیز ما را چنان قانع نمی‌کند که شعر او را همچون مضمون‌پردازی‌های سبک هندی مملو از حکمت‌های عامیانه، اما فاقد یک اندیشه و جهان‌بینی بزرگ قلمداد کنیم. این پیچیدگی سبب می‌شود که همواره برای غورکنندگان شعر حافظ پرسشی کهنه‌ناشدنی در میان باشد: آیا حجم کار حافظ به اندازه‌ای نیست که بتوان از دل آن فکری بسته و نظام‌یافته را بیرون کشید؟ تجربهٔ خیام و مولوی نشان می‌دهد که این، گمانِ درستی نیست. خیام به مراتب از حافظ کم‌گوتر و مولوی بسیار پرگوتر است. هر دو مثل حافظ شاعرند اما ما را در اینکه چگونه می‌اندیشیدند چنین سردرگم نمی‌کنند.

همین سردرگمی است که معمای ناگشودهٔ حافظ را می‌سازد و اختلاف‌ها را بر سر اندیشهٔ او تازه نگه می‌دارد. رایج‌ترین بحث در این باب، زمینی یا آسمانی‌دانستن تعلق‌های حافظ است آن‌هم درحالی‌که ظاهر کلام او آسمانی نیست: از می‌خوردن، عاشقی‌کردن، خرابات‌رفتن، بوسه‌برچیدن از زیبارویان، لذت‌بردن از بهار، کتاب‌خواندن، مجلس/ محفل داشتن، حشرونشر با بزرگان سیاسی و شعر و موسیقی سخن می‌گوید. حتی از این هم می‌گذرد و حرف‌هایی می‌زند که بوی کفر می‌دهد و انکار بدیهیات مذهبی را به دنبال دارد.

۵. در سرتاسر این مقاله، اعدادی که مقابل اشعار حافظ آمده‌اند، به جایگاه آن بیت در دیوان مصحح خانلری (ج ۱: ۲، ۱۳۶۲ و ج ۲: ۲، ۱۳۷۵؛ هر دو نشر خوارزمی) اشاره دارند (بدین شکل: شمارهٔ غزل: شمارهٔ بیت).

دور از ذهن نیست که برای مخاطبان صوفی‌مشرّب حافظ (به‌ویژه پس از ظهور صفویه) که از شعر او عشق به قرآن و ولایت و معارف مذهبی را ادراک و استشمام می‌کردند، چنین سخنانی، در کنار ابیات دیگرش که آن‌ها را منبعث از شور و حالی مؤمنانه می‌یافته‌اند، توجیه‌پذیر و هضم‌شدنی نبوده باشد. مخصوصاً اینکه مطابق تعالیم صوفیانه، سالک قدم‌به‌قدم می‌رود تا با هر کوشش بیش‌ازپیش از غیر خدا فاصله گیرد و در این چشم‌انداز دل‌بستگی به دنیا حتی اگر نشانه کفر نباشد، دست‌کم از نقص و اسارت در زندان تمایلات نفسانی حکایت می‌کند و این اتهامی نبوده و نیست که این دسته از دوستداران شعر حافظ بتوانند به‌آسانی به او نسبت دهند یا آن را برتابند: ایشان یا می‌بایست یکسره حافظ را رها می‌کردند یا نشان می‌دادند که آنچه از ظاهر او برمی‌آید روپوشی بر حقایق مخفی است، که در اعماق عارفانه گفتارش موج می‌زند. بر این زمینه در جستار حاضر، پس از ارائه مقدماتی کوتاه، می‌کوشیم برخی عوامل مهم اما مغفول در رویکرد معمانگاران به شعر حافظ را اعم از برون‌متنی و درون‌متنی برشمریم.

## ۲/۱. دانش رمزنگاری، سویه دیگر «معما»

در قلمرو رمز اما همه‌چیز به تأویل صوفیانه و عرفانی محدود نمی‌شود. نشانه‌شناسی، ریاضیات، زبان‌شناسی و دیگر علوم هر یک از زاویه‌ای به این دانش پرداخته‌اند. امروزه یکی از شاخه‌های مطالعه در دانشکده‌های ریاضی، الکترونیک و کامپیوتر، cryptography / رمزنگاری است. این دانش به بررسی روش‌هایی می‌پردازد که چگونه می‌شود از یک‌سو پیامی را ناگشودنی کرد و از سوی دیگر یک رمز را گشود. همه هنر این فن در آن است که کلیدی به دست دهد، تا رمز را به مدد وجود آن کلید به‌سادگی و سرعت بتوان باز کرد، درحالی‌که بدون آن به هیچ قیمتی گشودنی نباشد. این دانش که امروزه شاخه‌های متعدد و حوزه‌های متنوعی یافته است، مثل هر رشته دیگری از علوم، تاریخچه‌ای دارد. ملموس‌ترین گذشته‌ای که برای آن نام می‌برند به جنگ جهانی دوم و گشودن کدهای نظامی از سوی متفقین برمی‌گردد.

این فعالیت که کسانی، به قصدی خاص مثل مقاصد نظامی اطلاعاتی، رعایت حریم‌های خصوصی یا جاسوسی، «داده»‌های مندرج در نوشته‌ای را به‌صورت رمز درآورند، می‌تواند برای محققان درخور توجه باشد؛ اما اینکه کسی بدون چنین قصدی و صرفاً از سر تفنن و

«بازی» با کلمات «معما» بسازد و اسم این‌وآن را به‌صورت رمز در بیتی بگنجاند، کمتر کسی را به خود متوجه می‌کند. ارتباط این بحث با حافظ این است که کوششی پس از او در راستای رمزگشایی از کلامش در سایه گرایش به «معما» و «معنابخشی به اعداد» شکل گرفت که در طول قرن نهم به کمال رسید. آنچه ما در این جستار به عوامل برون‌متنی تعبیر می‌کنیم از همین کوشش‌ها سرچشمه می‌گیرد.

## ۲. متن پژوهش

### ۱/۲. برون‌متن: به روایت تاریخ و تذکره

بر اساس آنچه تاکنون گفتیم، درنگ در مهم‌ترین زمینه برون‌متنی یعنی «برخورد رمزنگاران با شعر حافظ» را می‌توان با زیرتیترهایی بدین شرح پی گرفت:

### ۱/۱/۲. عصر تیموری، دوره طلایی معماپردازی

مرگ حافظ مصادف است با ظهور تیموریان (۷۷۱ تا ۹۱۱ ق) که در طول یک قرن روند خاصی به ادبیات فارسی بخشیده‌اند از جمله اینکه بازی‌های زبانی بی‌سابقه‌ای دامن‌گیر ادیبان شد و شعر گفتن عین «معما» ساختن و اندیشه مساوی با «معما» گشت. این رویدادی بود که با روندی خاص از استقرار پادشاهی تیموری و ابتدای قرن نهم آغاز شد و در پایان عهد صفوی (۹۰۷ تا ۱۱۴۸ ق) به نتیجه رسید. در این بخش همین روند را در بازه‌ای سیصدساله (به‌طور خاص با توجه به لطیفه غیبی) به‌اجمال بررسی می‌کنیم. در این بررسی بر صنعت مطرود «معما» بیش از آنچه معمولاً به آن توجه می‌شود، تکیه کرده‌ایم چراکه معبر و بستر روند یادشده با آن ارتباط تنگاتنگ دارد.

#### وجود تو معمایی است حافظ

#### که تحقیقش فسون است و فسانه (۴۱۸: ۹)

دیگر وجه زمینه برون‌متنی/تاریخی، ارتباط وثیق حافظ با تصوف پیش از خود است که در گذشته ادبی ایران کمتر کسی در آن تردید کرده است (در این باب نک. فتوحی و وفایی: ۱۳۸۸). امروز نیز می‌دانیم که حافظ اگرچه صوفی نبود و دست ارادت به پیروی از مذاهب صوفیه نداده بود، هنوز بخش بزرگی از شعرهایش در گفتمان عرفان و تصوف

«معنی‌دار» می‌شد. حافظ ولو اینکه یکی از بزرگ‌ترین منتقدان تصوف به شمار می‌آید، کوبنده‌ترین انتقادهایش را کاملاً با معارف صوفیانه سازگار کرده و از مزایای زبان پیچیده و دوپهلوی ایشان برخوردار بوده است! برای مثال در غزل:

**صوفی بیا که آینه صافی است جام را  
تا بنگری صفای می لعل فام را (۷: ۱)**

تراکم واژه‌ها و اصطلاح‌های صوفیانه به حدی است که اجازه رفتار برون‌متنی خودبخود صادر می‌شود. صافی، آینه، راز درون پرده، زاهد، مقام، عنقا (سیمرغ)، ننگ و نام و شیخ جام همه مربوط به معارف صوفیان‌اند. در همین غزل بیتی است که می‌گوید:

**در بزم دور یک‌دو قدح در کش و برو  
یعنی طمع مدار وصال دوام را (۷: ۵)**

که اشاره آشکار به ناپایداری «حال» در باور صوفیان دارد و آن را به گذرابودن بهره‌مندی از شراب در «بزم دور» تشبیه نموده است. بسامد بالای کلیدواژه‌های اهل تصوف در دیوان حافظ (حتی وقتی که هدف، انتقاد از تصوف است) بر ارتباط عمیق حافظ با این آیین و اسطوره‌های آن صحنه می‌گذارد.

آنچه اما رفته‌رفته و با تحقیقات امروزی رنگ درنگ و تردید بیشتری گرفته، ارتباط مسالمت‌آمیز و مریدانه حافظ و دیوانش با تصوف زمان خود و پس از خود است (درست به‌خلاف مولوی). به عبارت دیگر سیر تحولات تصوف پس از حافظ به‌گونه‌ای است که صوفیان یا حافظ را کنار گذاشته‌اند یا چنان تغییرش داده‌اند که دیگر از تحقیق و فهم اندیشه او به‌جز رمزتراشی و پیدا کردن معانی ثانویه برای تعبیرهای بحث‌انگیز چیزی باقی نمی‌ماند.

باری این «رمزتراشی» اگرچه پدیده نوظهوری نبوده و نیست؛ اما باید آن را از رمزگرایی صوفیانه (زبان تصوف) جدا کرد که در بخش دیگری از همین مقال بدان پرداخته‌ایم.

## **۲/۱/۲. تشریح زمینه تاریخی با کمک متن‌های تذکراهی**

بر اساس آنچه در انتهای تیتراژ ۲/۱ گفتیم (معما ساختن از سرِ تفنن)، این نتیجه دور از ذهن نیست که نظر محققان درباره چنین تمایلاتی در شعر عصر تیموریان، از موضع نفی و تقبیح است و این‌گونه فعالیت‌ها را مصداق ابتذال و اتلاف وقت گرفته‌اند. توجه باید داشت که چنین قضاوت‌هایی اغلب از سوی منتقدان ادبی است و این دور از انتظار هم

نیست، چون معماسازی ربطی به هنر و ادبیات ندارد. نکته‌ای که مولانا محمد نائینی معمائی عصر تیموری نیز (علی‌رغم اینکه این صنعت در آن عصر اوج اعتبار ادبی محسوب می‌شد) به آن پی برده بود.

در اینجا برای اینکه هم تعریفی از «معما» داده شود و هم این نکته‌یابی ملاحظه گردد، قسمتی از ترجمه آنچه امیر علیشیر نوایی، وزیر، نویسنده و شاعر بزرگ تیموری، در معرفی این شخص آورده نقل می‌کنیم:

«مردی اهل است، در علم طب وقوفی تمام دارد و از نظم‌ها به «معما» بیشتر شروع می‌نماید. و استادان فن همه به اتفاق تعریف «معما» را چنین کرده‌اند که «کلامی است موزون که دلالت کند بر اسمی از اسما به طریق اشارت و ایما» او گفته که موزون چه قید است؟ همین اشارت و ایما کافی است. مثال می‌آورد که شخصی را صدر نام باشد. و دیگری از او سؤال نامش کند، او دست بر سینه نهد، دلیل است بر آنکه نام او صدر باشد. مثال دیگر: کسی گنجی در جایی دفن کند و بر بالای آن زنگی بیاویزد. ادراک بلند تواند بود که بر مدفون اطلاع یابد [ذهن حاذق می‌تواند به محتوای آنچه دفن شده پی ببرد]. سبب آنکه در محل آویختن نگون می‌شود [به این دلیل که زنگ در محلی که آویخته شده است سرنگون یا وارونه قرار می‌گیرد]. و زنگ نگون کنز می‌گردد و از این‌ها (از این دو مثال)، در هیچ‌کدام نه کلام دخل دارد نه موزون.» (نوایی، ۱۳۶۳: ۹۹)

اینکه «معما» به کلام یا ادبیات «دخل دارد» یا نه، حداقل از اهمیت مقطعی آن نمی‌کاهد؛ چنانکه از جای‌جای تذکره مجالس النفائس فهمیده می‌شود، «معما» سرایی در سراسر قرن نهم با حدت و شدت رواج داشته است. اهمیت «معما» به حدی بود که این کلمه گاه معادل با واژه شعر به کار می‌رفت:

«مولانا محمد، نعمت‌آبادی است، و در خدمت پهلوان، اکثر مردمان به شعر و «معما» مشغول بودند و او نیز هوای «معما» پیدا کرد. [انگار منظور هوای شاعری است] ... و معماهای او بسیار است لیکن متفرق و پریشان است.» (همان، ۲۲۰)

گاه کار از این درجه نیز برمی‌گذشت و چه بسا کسانی بودند که برای تفاخر خود را اهل معما معرفی می‌نمودند:

«مولانا بقایی به کمانگری مشهور است، خود را به فن «معما» شهرت داده، ولی معمایی که به کار آید از او استماع نیفتاد.» (همان، ۶۸)

هم از این‌رو است که شاعر گاه «معمایی» خطاب می‌شد؛ مثل ملاجمشید معمایی، ملاشهاب معمایی، میرحسین معمایی و مولانا محمد معمایی که مردم او را «پیر معمایی» هم لقب داده بودند. غیرازاین فرد، مولانا محمد معمایی دیگری هم داریم که: «در ایام مکنّت خود در شیراز بر سر تربت خواجه حافظ گنبد ساخت.» (همان، ۳۸)

## ۳/۱/۲. تکمیل این جنبه از بحث به کمک یک داستان

در گام بعد باز هم با کمک *مجالس النفائس* معمایی را نقل می‌کنیم، از شاعری به نام حافظ سعد که تا حدی با معیارهای cryptography امروز سازگار است. از دل این «معما» احمد میرک استخراج می‌شود. نحوه استخراج این نام بستگی به کلیدی دارد که فرد باید از آن مطلع باشد. در غیر این صورت تقریباً کشف «معما» غیرممکن است. برای درک بهتر در اینجا داستانی را از ذهن خود ساخته بر «معما» اضافه می‌کنیم. تصور کنید امیر علیشیر، حافظ سعد را مأمور کرده که نام جاسوس دشمن را ذیل بیتی برای او ارسال کند. برای این منظور نخست سعد را به اتهام روابط نامشروع با «جوانان لوند و اوباش» از «دولت ملازمت محروم ساخته» و به مأموریت گسیل داشته است. در خفا کلیدی میان ایشان مقرر شده است، که (اگر در بیتی واژه «می» در معنی شراب وجود داشت به جای آن «راح» را جایگزین کن). از این کلید تنها شاعر و امیر مطلع بوده‌اند. سعد ابیات مکرری برای امیر می‌فرستد به این بهانه که از رفتار خود عذرخواهی کند:

- مرا در عالم رندی به رسوایی علم کردی  
دلم را بردی و جانم ندیم صد ندم کردی  
- مرا گویند سعد از عشق او حاصل چه‌ها داری  
ملامت‌های گوناگون، جراحتهای بی‌مرهم

در این بین بیتی توسط پیکری، از همه جابی‌خبر، به دست امیر می‌رسد که می‌گوید:

**سر می ندارم مدار و میار  
بمان سعد را بر سر کوی یار**

می‌گوید من عنایتی به می ندارم. نه داشته باش و نه برای من بیاور، فقط سعد را بر سر کوی یار رها کن، یعنی اجازه بده من به خانه و زندگی‌ام برگردم حالا اگر عیش و نوشی هم نبود توقعی ندارم. این معنی برای هرکسی جز امیر تمام استنباط و اطلاعی است که از بیت درخور برداشت است. اما امیر جای «می» را با «راح» عوض می‌کند و در این صورت بیت چنین می‌شود:

سر راح ندارم = اح (راح بدون سر)

+ مد آر = احمد (مد را بیاور یا مد را به آن اضافه کن)

+ می آر = احمد می (میرا نیز به آن اضافه کن. این می‌در معنی شراب نیست لذا با راح عوض نمی‌شود)

+ بمان سعد «را» بر سر کوی یار (رأی مبارک را بر حرف اول کوی یار رها کن = رک) مجموعاً از این عملیات احمد میرک به دست می‌آید، و به این ترتیب نام جاسوس برای امیر فرستاده می‌شود. اگرچه تمام معماهای ثبت شده به این اندازه منطبق بر فهم امروز ما از cryptography نیست اما آثار نوعی هوش که با اعداد و محاسبات سروکار دارد در اغلب آن‌ها به چشم می‌خورد (نک: نوایی، ۲۳۰ تا ۲۳۴).

گرافه نیست اگر بگوییم عملکرد شاعران این عصر نوعی جنون توأم با نبوغ را تداعی می‌کند. در همین *مجالس النفائس* در توصیف این شاعران به تعبیری این‌گونه بسیار برمی‌خوریم:

- «خالی از آشفستگی نبود و از لفظ «برده» در قهر می‌شد و اضطراب می‌کرد، مردم او را از این جهت تشویش می‌دادند (همان، ۴۰).

- «از ولایت کبودجامه است، طبع نیک دارد و شطرنج غایبانه<sup>۶</sup> را خوب می‌داند، اما از جنون چاشنی دارد. «معما» را هم خوب می‌گوید و هم خوب می‌گشاید... از ولایت اسفراین است او هم از جنون خالی نیست اما طبعش نیک است... مجنون صفت جوانی است. طالب علمی نیز دارد؛ اما به شطرنج بازی بسیار مشغوف است و گاهی به «معما» نیز مشغولی می‌کند.» (همان، ۷۳)

ملاحظه می‌شود که نوع نگاه و دل‌مشغولی شاعرانه<sup>۶</sup> امثال ایشان نیز بیشتر از آنکه مقوله هنر و ادبیات باشد، به بازی‌های ذهنی ریاضی و رمز پردازی و دخالت دادن اعداد و محاسبات در شعر مرتبط بود. نمونه شگفت‌انگیز آن مولانا صاحب است که اهل کبودجامه بود و غایبانه باز و از جنون چاشنی داشت. مولانا مرثیه‌ای برای امیر علیشیر سروده که «هر یک مصرع از ابیات آن قصیده، تاریخ وفات است (مصرع‌های فرد) و دیگری تاریخ ولادت (مصرع‌های زوج)» وقتی خواننده، این قصیده را می‌بیند و روانی و سادگی جمله‌ها را مشاهده می‌کند، بیش‌ازپیش از جنون‌آمیز بودن انطباق اعداد ۸۴۴ و ۹۰۶ بر ابیات شگفت‌زده می‌شود:

ای فلک بیداد و بی‌رحمی بدین‌سان کرده‌ای = ۸۴۴

وی اجل ملک جهان را باز ویران کرده‌ای = ۹۰۶ (نک. نوایی، ۱۳۶۳: ۲۴۴)

این نوع گرایش‌ها در شعر البته از عواملی ناشی می‌شد که به موازات آن مذهب حروفیه را در جامعه آن روز شکل می‌داد. حروفیان الفبای سی‌و دوگانه فارسی را مجموعه جملیه‌های وجود می‌دانستند و اجتماع یک تعداد از آن‌ها را «منشأ ترکیبات صورت و

۶. این نوع از شطرنج‌باختن بدون دیدن صفحه و صرفاً با نگاه‌داشتن حرکات در ذهن است. چنانکه حافظ گفته: «فغان که با همه‌کس غائبانه باخت فلک» (۱۲۵: ۳)



هیولی و پیدایی وجود جسمانی اشیا» (نک. صفا، ۱۳۹۲، ج ۴: ۶۳) می‌پنداشتند. زنده‌کردن و نظم و حدّت‌بخشیدن به این فکر که هر حرفی مساوی با عددی است، میدان «ماده‌تاریخ» سازی را گشود و ذهن را از هر جا که بود متوجه اعداد نمود. بحث در یافتن ریشه‌های این حوادث، روشنگر خواهد بود اما آنچه این مقاله را سودمند می‌افتد، ارتباطی است که روند «معما» سازی و رمز و عدد پردازی پس از حافظ، با دیوان او دارد.

## ۲/۲. از تاریخِ رمزدوست تا تصاویرِ برهم: حرکت از زمینهٔ برون‌متنی به سمت زمینه‌های متنی

### ۱/۲/۲. تفاوت معماگویی با رمزگرایی

چهار قرن پیش از حافظ وقتی‌که صوفیان از نگاه سادهٔ اهل شریعت می‌گذشتند و تصویرهای عاشقانه‌ای از آفرینش را جایگزین تصویرهای بی‌روح اهل شریعت می‌کردند، در راه خود به تناقض‌هایی برمی‌خوردند که با منطق معمول درخور توضیح نبود. گاه دو ضد را باهم سازگار می‌دیدند مثل «بقا و فنا»، «غم و شادی» و «فقر و غنا» که در عالم عاشقی عین هم می‌شدند. یا دو فرض بدیهی که برخلاف انتظار ناسازگار بودند. مثلاً «رحمت خدا و وجود دوزخ» یا «ارادهٔ خدا و ماهیت ابلیس» که باهم جور در نمی‌آمدند. این‌ها باعث شد صوفیان به شطح‌گفتن رو بیاورند. شطح‌ها سخنانی بود اغلب کوتاه و ناسازگار با منطق متعارف، اما کلیدی به دست می‌داد که قفل تناقض‌ها را می‌گشود. مثلاً وقتی‌که حلاج می‌گفت: «من خدا هستم»، این گفته بر اساس باور رایج شرک و تفرعن بود، اما این مشکل لاینحل که «کثیر چگونه از واحد به وجود آمده است؟» را حل می‌کرد. بدین ترتیب «انا الحق» رمزی بود که راز یا رازهای بزرگی را در پشت خود پنهان می‌کرد. رفته‌رفته با بسپارشدن شطح‌ها، سمبولیسم صوفیانه یا رمزگرایی در کلام صوفیان شکل گرفت و با ادبیات عرفانی درهم آمیخت. در تیترا بعد بیشتر بدین پدیده پرداخته‌ایم.

### ۲/۲/۲. رمزتراشی، حلقهٔ واسط رمزگرایی و معما

اما مراد ما از رمزتراشی رویکردی است که به دنبال رمزگرایی پیدا شد. به این صورت که کسانی با مراجعه به ادبیات صوفیانه هر کلمه‌ای را دارای معنایی ثانویه پنداشتند، و این

ضرورت را احساس کردند که باید با کشف رمز شطح‌های مشایخ را بازخوانی کنند و برای کلمات کفرآمیز صوفیان، معادل‌های مؤمنانه‌ای بتراشند. از همین نمونه است آنجا که شیخ روزبهان بقلی (متولد ۵۲۲ ق) در «شرح شطحیات» می‌گوید:

«...علی‌الخصوص زبان اهل سکر که در لجه بحر قلزم قدم غرق وحدت بودند، ازشقایق [احتمالاً مراد از شقایق خون است] ایشان در وقت زفرات و حقیقت غلبات شطحیات پیدا شده بود، و بر هر کلمه‌ای جهانی از اهل علم به همدیگر برآمده بود. طاعنان شمشیر جهل از غمد حسد برکشیده بودند، و از نادانی به خود می‌زدند. غیرت عشق مرا شربت سکینه داد، تا از غمرات محبت ساکن شدم. غیوران حق آواز دادند از بطنان غیب که «ای شاهد اسرار وای مشکات انوار! ارواح مقدسان از طعن این مفلسان به رهان... رمز شطح عاشقان و عبارت شورمستان به زبان اهل حقیقت و شریعت و هر نکته‌ای که مقرون حال است آن را به صورت علم و ادله قرآن و حدیث شرحی لطیف عجیب بگوی.» (بقلی شیرازی، ۱۳۸۹: ۱۲)

این رفتار باعث شد هرکسی، فارغ از تولید ادبیات سمبولیک، بکوشد تا با به دست دادن فهرستی از واژه‌های عرفانی و معادل‌های آن‌ها از این اسرار پرده بردارد.

### ۳/۲/۲. رمزتراشی و میراث حافظ

همین رفتار درباره شعر حافظ نیز صورت گرفت. چراکه شعر او نیز همچون شطح از طرفی «معما» گونه بود و رمزتراشی را برمی‌تافت و از طرف دیگر تعبیر مستقیم ابیاتش عموماً به تعلقات زمینی و گاه کفرآمیز منتهی می‌شد. این رویکرد در حالی شکل می‌گرفت که شعر او تنها در فضای نخبه‌گرای صوفیانه نمی‌گنجید و با اقبالی که طبقات مختلف مردم به آن نشان می‌دادند در سطح بسیار عمومی‌تری منتشر می‌شد. این انتشار نیز با توجه به خصلتی که شعر آن عصر پیدا کرده بود به روند «رمزتراشی از شعر حافظ» کمک کرد. همان‌طور که پیش‌ازاین اشاره کردیم گرایش به معماسرایی<sup>۷</sup> پس از حافظ خصیصه شعر و شاعری گشت و بستر این راه را هموار نمود.

### ۴/۲/۲. حافظ پس از حافظ: نعل واژگونه

۷. در اینجا مراد از معما همان است که در ادبیات عصر تیموری رونق چشمگیر یافت و این مقاله به شرح و بسط آن خواهد پرداخت. غیر از این معماهایی داریم که در تشبیب قصاید متداول بوده‌اند. این معماها مبتنی بر توصیف بوده و بازی‌های زبانی در آنها نقشی نداشته‌اند. در آن نوع معماها هدف مخفی کردن چیزی نبود، بلکه با توصیف می‌خواستند ذهن را به یافتن جواب ترغیب کنند...

غزل حافظ از دو سو با روند ادبیات عصر تیموری ارتباط داشت. نخست اینکه دهان‌به‌دهان می‌گشت و ذائقهٔ اهل شعر را به سمت خود میل می‌داد. این‌که ابیات او ورد زبان مردم بود، به‌خوبی از تذکرهٔ *مجالس‌النفائس* فهمیده می‌شود:

«مولانا طالب جاجرمی... در شیراز نشو و نما یافته و انوار خواجه حافظ بر او تافته. زیرا در مزار او ساکن می‌بوده و این رباعی بر دیوار مزار خواجه حافظ نوشته:

در کوچۀ عاشقی به پیمان درست

می‌گفت به من اهل‌دلی روز نخست

طالب مطلب کسی که او غیر تو جست

تو طالب او باش که او طالب توست» (نوایی، ۱۳۶۳: ۱۹۳)

و:

«شیخ کمال تربتی به‌غایت خوش‌طبع و زیبا بود. اکثر غزل‌های حافظ را مخمس می‌کرد.» (همان،

۳۲)

و نیز:

«این بحر و قافیه را که خواجه حافظ گفته که مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو، اکثر شعرا تتبع کرده‌اند. مولانا بنایی از آن جمله چنین گفته:

می‌کنم جامهٔ خود در ره میخانه گرو

که مرا جام می‌کهنه به از جامهٔ نو

امیرمحمد صالح گفته:

هرچه داری شب نورو به می ساز گرو

غم فردا چه خوری روز نو و روزی نو

اما مولانا ملک گفته:

شب عیدم به قدح کرد اشارت مه نو

من و میخانه دگر جان گرو و جامه گرو» (همان، ۷۴)

در کنار همهٔ این‌ها و از همه حافظ‌دوست‌تر زنی است به نام «مهری»، همسر طبیب میرزاشاهرخ که به نقل از معاشرانس «اکثر دیوان حافظ را تتبع کرده» و گویا دیوانی از این تتبعات فراهم آورده بوده، که مطلع آن چنین است:

ادر یا ساقی العشاق اقداحا و عجلها

که شوری می‌کند شیرین، شراب تلخ در دل‌ها» (همان، ۱۹۵)

به‌جز این، در دورهٔ یادشده، که از خود حافظ آغاز و به جامی ختم می‌شود، مواردی را می‌توان یافت که افراد به نکته‌سنجی از ابیات حافظ لطیفه‌ای به‌کاربرده‌اند. از جمله نقلی

است از «حافظ شربتی از مردم متعین خراسان» که قرابه‌ای شراب حمل می‌کرد، به مفتی زمان «مولانا زاده ابهری» رسید، به امر میرزا بابر او را کاسه‌ای تعارف کرد و گفت:

**در دور پادشاه عطا بخش جرم‌پوش [در این موقعیت یعنی بابر]**

**حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش<sup>۸</sup>**

و یک دفعه هم که ملاحسین واعظ کاشفی خواسته منبر برود، رندی بر سر منبر این بیت را نصب می‌کند:

**واعظان کین جلوه بر محراب و منبر می‌کنند**

**چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند<sup>۹</sup>**

و گویا ملاحسین به دل می‌گیرد و مکدر می‌شود. (همان، ۱۹۶)

همه این شواهد نشان می‌دهد که شعر حافظ رواج جدی داشته و هر کس ابیاتی از او را می‌دانسته و در مناسبت‌ها می‌خوانده است. نکته مهم اینکه، شاعران این دوره گستردگی بی‌سابقه‌ای در میان اقشار مختلف اجتماعی داشته‌اند. تنوع شغلی سرایندگان از «کوفته‌پز» تا «شاه» را شامل می‌شد. این نخستین بار است که ما خشت‌مال، تیرساز، طبیب، کشتی‌گیر و پهلوانانی سراغ داریم که شعر بسرایند و وزیری شعرشناس آن سروده‌ها را جمع‌آوری کند.

چنانکه نفوذ حافظ در میان این شاعران ثابت شود می‌توان ادعا کرد که شعر او در سطح وسیعی از اقشار اجتماعی منتشر بوده است. شعری که از چنین موقعیتی برخوردار باشد، خواه‌ناخواه باید بتواند هم‌زمان بر معانی متعدد دلالت کند. تراکم ابتکارهای حافظ در این دلالت‌های چندگانه، کتمان‌ناپذیر است. شیوه او از درهم‌تنیدن آرایه‌های مبتنی بر «اغفال»، از قبیل ایهام، تبادر، استخدام، ایهام تناسب و غیره سخنی را به شنونده و خواننده معرفی می‌کرد که قادر بود معنی‌های مخفی را در خود ذخیره کند. این خصیصه، موردتوجه کسانی قرار می‌گرفت که مثل یک معماساز به پنهان کردن رازی در سخنی می‌اندیشیدند.

دومین تأثیر اینکه گفتار منتقد و زهردار حافظ که بی‌ادبانه‌ترین حمله‌های خود را نثار صوفیان کرده بود<sup>۱۰</sup>، در مواجهه با عصری قرار می‌گرفت که در آن تصوف آخرین پله‌های

۸. (۲۸۰: ۱).

۹. (۱۹۴: ۱).

۱۰. ازجمله: «صوفی شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورد/ پاردمش دراز باد این حیوان خوش‌علف» (۲۹۰: ۸)

پیشرفت را طی می‌کرد و بی‌هرگونه تهدیدی از جانب نهادهای شریعت، حکومت و نفی و نهی مردم یکه‌تاز میدان بی‌رونق فکری و اجتماعی شده بود<sup>۱۱</sup>

تصوف می‌رفت تا همه‌چیز را (حتی خودش را) دگرگون کند. در چنین محیطی، رونق شعر حافظ در میان توده‌های مردم با آن دهن‌کجی‌هایی که به صوفیان داشت، نمی‌توانست بی‌هرگونه پیامدی باشد. البته این نکته که لحن حافظ با شاعران معاصرش ناهماهنگ نبود، حساسیت‌ها را کاهش می‌داد؛ اما بی‌ارتباطی او با خانقاه از طرفی و شهرت اشعارش از طرف دیگر توجه را به خود جلب می‌کرد. گروهی تلاش می‌کردند وی را به «پیری» منسوب کنند و «پیر گلرنگش» را صوفی‌ای سرخ‌گونه فرض نمایند. کسانی هم که چنین نسبتی را نپذیرفته بودند با منطق دیگری شعر او را به تصوف وصل می‌کردند.

بر همین زمینه جامی می‌گوید: «وی لسان‌الغیب و ترجمان‌الاسرار است، بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقیه که در کسوت صورت و لباس مجاز بازنموده، هرچند معلوم نیست که وی دست ارادت پیری گرفته و در تصوف به یکی از آن طایفه نسبت درست کرده باشد، اما سخنان وی چنان بر مشرب این طایفه واقع شده است که هیچ‌کس را با آن اتفاق نیفتاده.» (جامی، ۳۶۲، ۱۳۷۳)

وی همچنین از قول دوستی از سلسله نقشبندیه می‌افزاید: «هیچ دیوان به از دیوان حافظ نیست اگر مرد صوفی باشد.» (همان، ۳۶۲)

امثال نقشبندیه کلام او را پر از «معما» و رمز و معرفت‌های پنهانی فرض می‌کردند، که ظاهر «می‌پرستی» و «خوش‌باشی» و «صوفی‌ستیزی» تنها پرده‌ای نازک بر محتوای آن بود.

این رویکرد سرانجام در تفسیر *لطیفه غیبی* که سیصد و اندی سال پس از مرگ حافظ تألیف شد، به آنجا رسید که «پیر مغان» را علی‌ابن‌ابیطالب و «شیخ» را حضرت آدم بپندارد. نویسنده در تفسیر بیت:

**مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ**

**چراکه وعده تو کردی و او به جای آورد<sup>۱۲</sup>**

رمزگرایی حافظ را به «نعل واژگون زدن» تعبیر کرده، می‌گوید: «ای آدم تو وعده کردی که گندم نخوری و خوردی اما علی در عمرش نان گندم نخورد. از من مرنج که مرید او هستم. چون تو فقط وعده کردی اما علی وعده نکرده را به‌جا آورد.» (دارابی، ۱۳۶۲، ۵۶)

۱۱. بهترین نمونه برای این پدیده خود جامی است که به‌طور هم‌زمان و علنی از احترام هر دو دربار تیموری و عثمانی برخوردار بوده است.

۱۲. (۱۴۱: ۸)

محمد دارابی صوفی شیعه عهد صفوی، صاحب این تفسیر، در مقدمه کتاب خود به وجوه مختلف عیب‌جویی‌ها بر حافظ پرداخته است. بنا بر تحلیل او عیب‌جویان، بعضی از اشعار را «بی‌رتبه»، بعضی را «بی‌معنی» و بعضی را «مغایر با اصول مذهب حق امامیه» می‌دانسته‌اند. در این تقسیم‌بندی دارابی تلویحاً به سابقه نگاه «معماگرایانه» به شعر حافظ اشاره می‌کند. نخست از قول عیب‌جویان می‌گوید: «... اول آنکه بعضی سخنانش بی‌معنی است مثل آنکه:

ماجرای کم کن و باز که مرا مردم چشم

خرقه از سر به درآورد و به شکرانه بسوخت<sup>۱۳</sup>

و اگر معنی داشته باشد از قبیل «معما» و لُغَز خواهد بود...» (همان، ۵۷)

آنگاه در رفع شبهه می‌گوید: «... و هرگاه شخصی را آن رتبه و استعداد نباشد، که این معانی، که در قلب عارف پرتو انداخته، و آن اصطلاح را نداند، لازم نیست که آن کلام بی‌معنی باشد. چنانکه هرگاه کسی مقدمات تفسیر نداند، معانی قرآنی نخواهد فهمید. این است که لُغَز و «معما» به نظر می‌آید...» (همان، ۸۷)

بدین ترتیب ناصواب نیست اگر گفته شود محمد دارابی می‌کوشید دیوان حافظ را از هرگونه شایبه‌ای از جمله «لُغَز و معما» پاک کند و باوجود تمام مانع‌هایی که پیش رو داشت، تقدس ببخشد. هدفش از تألیف کتاب، معنی یافتن و حتی معنی تراشیدن برای آنچه «بی‌رتبه، بی‌معنی و غیراصولی» به نظر می‌رسید، بود. باین‌حال کوشش او پایان راهی است که روزی از «شکل» آغاز شده بود و اینک به «محتوا» می‌انجامید.

اشاره دارابی به «لُغَز و معما» نتیجه رویکرد شکل‌گرایانه‌ای است که در عصر تیموری به کشف «معما» در شعر حافظ پیدا شده بود. یکی از مبتکرانه‌ترین برخوردهایی که در این رابطه به‌جامانده، یافتن بعضی اسم‌ها است که «پهلوان‌محمد» نامی در این عصر، به طریق «معما»، از لابه‌لای ابیات حافظ انجام داده است:

«[پهلوان‌محمد ابوسعید، کشتی‌گیری] به انواع فضل آراسته و به علم ادوار و موسیقی بلکه به جمیع فنون پیراسته... در «معما» چنان بود که از بیتی که شاعر قصد «معما» نکرده او اسم استخراج می‌کرد مثل این مطلع خواجه حافظ که اسم «علی» [از آن] استخراج کرده است:

الا یا ایها لساقی ادر کاسا و ناولها

که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها<sup>۱۴</sup>

۱۳. (۸: ۱۸)

۱۴. (۱: ۱): برای چنین تأویلی «عشق آسان نمود اول» را «اول عشق» گرفته که «ع» باشد. «ولی» را هم «و+لی» فرض کرده که در مجموع «علی» می‌شود.

و از این مطلع «امین» بیرون آورده است:  
**حاليا مصلحت وقت در آن می بینم**  
**که کشم رخت به می خانه و خوش بنشینم**<sup>۱۵</sup>  
و از این بیت اسم تقی استخراج کرده:

**گنج زر گر نبود کنج قناعت باقی است**  
**آنکه آن داد به شاهان به گدایان این داد**<sup>۱۶</sup>  
و از این مطلع شجاع بیرون آورده:  
**درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد**  
**نهال دشمنی برکن که رنج بی شمار آرد**<sup>۱۷</sup>

اگرچه رویکرد پهلوان محمد به رمزپردازی حافظ شکلی و ظاهری است و گذشته از آن، اراده عمل را الزاماً به حافظ منتسب نمی کند، درحالی که محمد دارابی رویکردی محتوایی دارد و اراده عمل را در حافظ می داند و خود را تنها در مقام کشف تحقق این اراده می شناسد، اما هر دو این افراد از این حیث که کلام او را مستعد داشتن معانی مرموز بدانند مشترک اند. پهلوان از ترکیب «عین» در «عشق» و «لی» در «ولی» واژه «علی» را استخراج می کند و دارابی برای خنثی کردن رندی حافظ که می گوید «پیر مغان وعده شیخ را به جای آورد» پای «علی» را به وسط می کشد. به این ترتیب خطی می بینیم از نحوه برخورد به مرموزات دیوان حافظ که از آغاز عصر تیموری تا پایان عصر صفوی امتداد دارد. طیفی که در یک سر آن یک «علی» غیرایدئولوژیک قرار دارد، که مثل اسم های دیگر در پشت واژه های جادویی حافظ پنهان است و ذوقی آمیخته با جنون و نبوغ می خواهد تا آن را ببیند. در سر دیگر طیف، یک «علی» خاص، بلکه «خاص الخاص» داریم که مثل هیچ اسم دیگری نیست و آن را حافظ عمداً از شر شرور در زوایای معنی ها (و نه صرفاً الفاظ) همچون گنجی مخفی کرده است تا به اهل دلی برساند.

اما تمام این ها نمی توانست رخ دهد مگر شعر حافظ علاوه بر و فراتر از آکندگی از رمزگان های صوفیانه، «بوطیقا» (نظام زیباشناختی) و ژرف ساختارهای خرد و کلان دیگری

۱۵. (۳۵۰:۲): برای چنین تأویلی «مصلحت وقت» را به مقتضای بیت «می» تشخیص داده و چون می گوید «در آن می بینم»، «می» را در «آن» گذاشته که از آن «امین» یا «امین» به دست می آید.

۱۶. (۱۰۸:۴): برای چنین تأویلی «کنج قناعت» را «ت» فرض کرده و آن را با «قی» جمع نموده است.

۱۷. (۱۱۱:۱): در اینجا احتمالاً «دوستی» را درختی فرض کرده که دل آن «ست» است و به حساب ابجد ۴۶۰ می شود. چنانکه ارزش عددی «نهال» یعنی ۸۶ را از آن کم کنیم (چون گفته نهال دشمنی بر کن) ۳۷۴ به دست می آید که معادل «شجاع» است.

داشته باشد که ما در ادامه به سه موردِ مغفول‌ماندهٔ آن می‌پردازیم که ظرفیت رویکردها (و دقیق‌تر: حمل و تحمیل‌ها) بی مثل نمونه‌های پیش‌گفته را به شعر او داده و از انتخاب‌هایی کلان و آگاهانه برای شیوهٔ بیانِ چندلایهٔ او بوده و به تبش چنین استفاده‌هایی را نیز به خود دیده است.<sup>۱۸</sup>

### ۳/۲. درون‌متن: سه وجهِ مغفول از بوطیقای چندلایهٔ حافظانه

آنچه تاکنون به گفت آمد، زمینه را آماده نموده تا به درنگ در مهم‌ترین زمینه‌های مغفولِ استعداد برخورد رمزی با شعر حافظ از حیث ویژگی‌های «بوطیقا» بی شعر (در معنی نظام زیباشناسانهٔ آگاهانهٔ او) پردازیم.

البته برای تن‌زدن از درازسخنی بیهوده و کوشش در گشایش زاویه‌ای غیزتکراری، در این بخش تنها به سه عاملی می‌پردازیم که تا اولاً جایی که خوانده و دیده‌ایم در کوشش‌ها و پژوهش‌های حافظ‌پژوهان گرامی بدین شکل به آن‌ها پرداخته نشده است و به نظر می‌رسد تا زگی داشته باشد.

روشن است که به‌خلاف دستهٔ قبل، ابهام‌خیزی و معماگونه‌گی این عوامل ربطی مستقیم به زمان و زمانهٔ حافظ ندارد، بلکه در سبک و «بوطیقا» ی انتخابی او ریشه دارد. بوطیقای که سبب می‌شود شعرش رمزگونه جلوه کند و گسسته‌نما و بالنتیجه متنی باشد آماده و مستعد برای بی‌معنا تلقی‌کردن، پریشان‌دانستن و تحمیل رمز بر آن چه به‌قصد استفادهٔ ابزاری و چه به‌قصد پرکردن گپ‌ها و گسسته‌ها.

این سه وجهِ مغفول که به نظر ما می‌تواند بعضی از ابیات حافظ را آسان‌فهم‌تر کند و دریافت مخاطب را به جای دور کردن از سامان و افق متن، به آن نزدیک‌تر کند، عبارت‌اند از:

### ۱/۳/۲. روی‌هم‌انداختنِ تصویرها

این بخش از نوشته بیشتر متمرکز بر مثال‌هایی است که نشان دهد چگونه حافظ اندیشهٔ خود را از منطبق کردن تصویرهای محتمل در سخنی واحد برمی‌ساخته است. چنانکه مثلاً در بیت زیر به‌وضوح می‌توان دید:

**به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید**

۱۸. برای تامل در این بحث از زاویه‌ای دیگر لطفاً نک. محبی، ۱۳۹۱: ۱۶۱ تا ۱۸۶.



## ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاده در دل‌ها (۲:۱)

گاه از کلام حافظ بیش از یک تصویر استخراج می‌گردد. مثلاً در اینجا دو تصویر داریم: در تصویر نخست عاشقی را می‌بینیم که پس از خونِ دل خوردن‌های بسیار سرانجام به کمک صبا نسیمی از زلفِ معشوق دریافت کرده است (با تأکید بر این‌که دریافت‌کننده بوی زلف و عاشق خونِ دل خورده یک نفرند).

در تصویر دوم کسی که خونِ دل خورده فرسنگ‌ها با کسی که نسیمی دریافت کرده فاصله مکانی، و سال‌ها فاصله زمانی دارد. اگر این دو تصویر را بر هم منطبق کنیم، روشِ فشرده حافظ در خیال‌سازی به دست می‌آید که مجرای خردورزی اوست. حافظ با ارائه تصویب‌های مختلف و گاه متضاد و منطبق کردنِ آن‌ها بر یکدیگر فلسفه خودش را می‌سازد و ذهنِ ما را به چالش می‌گیرد. از طرفی می‌گوید عاشقی خونِ دل خورد تا به وصال رسید. اینجا تصویر عاشقی در ذهن شکل می‌گیرد از جنس مجنون ولی عاقبت به خیر، که پس از رنج‌های بسیار برخلاف مجنون به وصال می‌رسد. از طرف دیگر به همان کلمه‌ها تلقین می‌کند که آهویی خونِ دل خورد تا عاشقی به وصال رسید. اینجا عاشقی داریم از جنس خسرو که الزاماً رنجی هم نکشیده است اما دست‌کم آهوهایی برای تحقق وصال او خونِ دل خورده‌اند. از روی هم گذاشتن این دو تصویر این توهم پیش می‌آید که عاشق در دو برهه از حیاتِ خود دو آدم جداگانه است. روزگارِ خون‌دل‌خوردن‌ها و شیفتگی‌ها کسی و روزگارِ وصال‌ها کسی دیگری است. همچنین این توهم شکل می‌گیرد که: ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا عاشق به معشوق برسد. یعنی آهویی دویده، خونِ دلی خورده، کسی نافِ او را شکافته و خون را تبدیل به مشک کرده، تاجری آن را خریده، دست‌به‌دست گشته تا به عطاری در شیراز رسیده، آنگاه معشوق، آن را پسندیده و مقداری به‌کار برده، آنگاه بادی وزیده و بویی از آن زلف به مشام عاشق رسیده است. انگار رویدادهای عالم نهانی حاملِ پیام‌هایی هستند که در فلان کوچه و فلان ساعت به فلان کس خواهند رسید:

**نسیم صبح سعادت در آن زمان که تو دانی**

**گذر به کوی فلان کن در آن مکان که تو دانی (۴۶۷: ۱)**

این روش را می‌توان در بیت زیر نیز آزمود:

**زلفت هزار دل به یکی تار مو بیست**

**راه هزار چاره‌گر از چارسو بیست (۳۲: ۱)**

تصویرهایی که در این بیت وجود دارد به خاطر وسعتی است که در معنی فعل «بستن» داریم. در اینجا دو معنی از آن اراده شده است. یکی «به بند کشیدن و زندانی کردن» و دیگری «مسدود کردن». این دو معنی ذهن ما را به سوی دو تصویر هدایت می‌کند. نخست زندانی را می‌بینیم که هزار دل در آن به هر تار مویی به بند کشیده شده‌اند. در تصویر دوم همان تار مو را می‌بینیم که راه را بر ارتش‌های مختلفی که قصد تسخیر قلعه را دارند بسته است. از منطبق کردن دو تصویر این فکر پیدا می‌شود که عشقی که آن‌همه هولناک می‌نماید (و می‌تواند عاشقان بسیاری را به مخاطره بیندازد) به تار مویی بند است. توگویی بخواهند سیلی را به تار مویی مسدود کنند. البته در عوالم خیال و اندیشه حافظ چنین اتفاقی هم افتاده است. یعنی هزار چاره‌گر از چارسو در برطرف کردن این سد درمانده‌اند و این بخشی از فلسفه و اندیشه حافظ است. که رموز عالم دست‌نیافتنی‌اند:

**-دقیقه‌ای ست نگارا درین میان که تو دانی (۴۶۷: ۶)**

**-به کنه آن نرسد صد هزار فکر عمیق (۲۹۲: ۷)**

**-زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست (۷۲: ۴)**

برای تکمیل بحث در بیت دیگری نیز می‌توانیم این روش را بیازماییم:

**به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید**

**که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها (۱: ۳)**

در اینجا نیز دو تصویر ژرف وجود دارد. نخست صوفی‌ای که مشغول سلوک است و باید در این راه اصل سرسپردگی را بیاموزد و بداند که اطاعت از پیر شرط لازم است. اگرچه ممکن است فرمان او نفی طاعات و واجبات به نظر آید. عرفا درین معنی به ماجرای پیروی موسی از خضر پیامبر (نک. سوره کهف، آیه ۶۵ به بعد) استناد نموده، موسی را نماد مرید و خضر را پیر انگاشته‌اند، آنگاه درس تبعیت بدون قید و شرط را از آن بیرون کشیده، به سالکان آموخته‌اند. تصویر دومی که در بیت هست، بر اساس ایهامی شکل می‌گیرد که حافظ گاه از واژه پیر می‌سازد. «پیر» یا عربی آن «شیخ» در معنی شراب (که اینجا در ترکیب پیر مغان نیز تقویت شده است) از چند موضع دیوان حافظ استنباط می‌شود:

**- حافظ مرید جام می است ای صبا برو**

**وز بنده بندگی برسان شیخ جام را (۷: ۸)**

**- رطل گرانم ده ای حریف خرابات**

شادی شیخی که خانقاه ندارد (۱۲۳: ۴)

- پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان

رخصت خبث نداد آر نه حکایت‌ها بود (۱۹۹: ۸)

همچنین این‌که مست احاطه لازم را بر رفتار خود ندارد (ناسازگاری مستی و مستوری) نکته‌ای است که حافظ از نظر دور نمی‌دارد. از نظر او قرار نیست پیمان و صلاح و طاعت از مست طلبید با توجه به این نکته‌ها در تصویر دوم فرد مستی را می‌بینیم که از تأثیر پیر خود (شراب) از خودبی‌خود شده و رفتارش از حیطة اراده‌اش خارج گردیده، سجاده‌اش را به می‌آلوده است. از منطبق کردن این دو تصویر نیز می‌توانیم جلوه‌هایی از اندیشه حافظ را ببینیم، از جمله: سلوکی اگر هست در خویشتن است و پیری اگر هست بر مرید گماشته و همراه اوست. معلم نهایی هرکسی خود اوست.

### ۲/۳/۲. سایه تصویر

در هنگام حافظ‌خوانی دیر یا زود به ابیاتی خواهیم رسید که در آن کلمه‌های «چون»، «همچون» و گاه مخفف‌های «چو/ همچو» به کار رفته است. احتمال اینکه این بیت را خوب درک نکنیم یا ساختار آن را غیرعادی تشخیص دهیم بسیار است. این احتمال مخصوص مبتدیان نیست. گاه پژوهشگران و ادیبان نیز این‌گونه ابیات را بی‌معنی انگاشته‌اند یا آن را کاملاً اشتباه معنی کرده‌اند و یا دست‌کم معنای بیت و روابط بین اجزای آن را آن‌طور که باید درنیافته‌اند. مثلاً بهاءالدین خرمشاهی ذیل بیت

**سرکش مشو که چون شمع از غیرت بسوزد**

**دلبر که در کف او موم است سنگ خارا**

می‌نویسد: «کسروی این بیت را بی‌معنی خوانده است، می‌نویسد: «این شعر از بس چرند است من هیچ نمی‌دانم چه معنایی بکنم و چه نویسم. سرکش مشو زیرا که اگر سرکش شوی چون شمع از غیرت بسوزد دلبر که سنگ خارا در کف او همچو موم است. شما بیندیشید که آیا از این معنایی توان درآورد... پیداست که کسروی نمی‌توانسته است بیت را درست بخواند و ضمیر «غیرت» را نه مفعولی، بلکه ملکی می‌گرفته و «سوزد» را نه متعدی بلکه لازم می‌انگاشته حال آنکه مراد از دلبر در این بیت معشوق ازلی (= خداوند) و مراد از غیرت، غیرت الهی است و معنای بیت چنین است که از حدود الهی از جمله رسم وفاداری عاشقی تجاوز و تعدی مکن و گرنه خداوند که همه چیز درید قدرت اوست ترا به آتش غیرت خود خواهد سوزاند.» (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۳۴).

اگرچه خرمشاهی نسبت به کسروی بسیار به فضای بیت نزدیکتر شده است؛ باری همچنان برخی از ظرایف کلام را مسکوت گذاشته است که از قضا با توجه به آن‌ها معشوق از ازلی بودن می‌افتد و به معشوق زمینی نزدیکتر می‌شود.

همچنین دکتر خلیل خطیب رهبر در توضیح بیت:

**همچو صبحم یک‌نفس باقی است با دیدار تو**

**چهره بنما دلبرا تا جان برافشانم چو شمع**

می‌نویسد: «با دیدار تو در صفحه ۳۵۰ جامع نسخ دیوان حافظ «بی‌دیدار تو» آمده که بر متن ترجیح دارد- معنی بیت: جدا از روی تو مانند صبح که یکدم است مرا نیز یک‌نفس برجای مانده است رخ عیان کن تا شمع‌سان شعله حیاتم خاموش شود و جان عاریت تقدیم کنم.» (خطیب‌رهبر، ۱۳۸۳: ۳۹۸)

پیداست هم کسی که «بی‌دیدار تو» را ثبت کرده بیت را نفهمیده و هم دکتر خطیب رهبر فشردگی کلام را در پی دو بار استفاده از ادات تشبیه (همچو/ چو) منعکس نکرده، تأویلی نامناسب ارائه نموده است. همچنین است دریافت ناقص از بیت زیر در همین شرح ایشان:

**چون لاله می‌مبین و قدح در میان کار**

**این داغ بین که بر دل خونین نهاده‌ایم (نک. همان، ۴۹۶)**

و از این دست می‌توان مثال‌های متعدد از محققان مختلف به دست داد. برای یافتن ریشه این اشتباه‌ها و ارتباط آن با ادات تشبیه و به دست دادن راه‌حلی که مشکل را حل کند، نخست باید نظری بر کاربرد این ادات در دیوان حافظ انداخت. «چو، همچو و چون» را حافظ فقط برای ساختن تشبیه استفاده نمی‌کند. این حروف گاه در مقام قید زمان‌اند (مساوی با: در آن زمان که):

**- چو با حبیب نشینی و باده پیمایی (۴: ۵)**

گاه حرف ربط است (به جای: به این دلیل که):

**در عیش نقد کوش که چون آبخور نماند**

**آدم بهشت روضه دارالسلام را (۷: ۴)**

و گاه حرف شرط است (اگر):

**چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند (۱۹۵: ۹)**

و گاه از ادات استفهام است (چگونه?):

**ببین که در طلبت حال مردمان چون است (۵۵: ۱)**

ما خوانندگان حافظ در این‌گونه موارد هیچ مشکلی با بیت نداریم؛ اما گاه «چو، همچو و چون» در معنی «مانند» و «مثل» و خلاصه از جنس ادات تشبیه‌اند. در این حالت دسته بزرگی از ابیات مشکل‌ساز می‌شوند.<sup>۱۹</sup>

برای نمونه به‌جز مواردی که تاکنون ذکر شد، بیت‌های زیر همه کمابیش مشکل‌اند:

**ز نقش‌بند قضا هست امید آن حافظ**

**که همچو سرو به دستم نگار بازآید (۲۳۱: ۹)**

**دل شکسته حافظ به خاک خواهد برد**

**چو لاله داغ هوایی که بر جگر دارد (۱۱۲: ۸)**

**کسی به وصل تو چون شمع یافت پروانه**

**که زیر تیغ تو هر دم سری دگر دارد (۱۱۲: ۳)**

**چو نافه بر دل مسکین من گره مفکن**

**که عهد با سر زلف گره‌گشای تو بست (۳۳: ۵)**

در دیوان حافظ غزلی هست که تمام بیت‌های آن به چنین ترکیبی ختم می‌شود، با مطلع:

**در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع**

**شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع (۲۸۹: ۱)**

توصیف این‌گونه ابیات با کلمه «مشکل» در واقع بی‌انصافی است. شاید بهتر است بگوییم «پیچیده»، چراکه این ابیات از یک هماهنگی چندبعدی و هنرمندانه‌ای برخوردارند. شاعر برای خلاصه کردن و گنجاندن مقدار بسیاری اطلاعات در یک کلام کوچک از روشی استفاده می‌کند که بد نیست آن را «سایه تصویر» بنامیم. به این معنی که حافظ ترجیح داده، تابلویی را بالای سرش به دیوار نصب کند و زیر آن، بیت خود را بخواند. شنونده نخست حرف او را می‌شنود، آنگاه تابلو را با دقت نگاه می‌کند و در کمال

---

۱۹. و نه همه آن‌ها. نمونه بیت‌های بدون مشکل:

- گر آن شیرین‌پسر خونم بریزد

دلا چون شیر مادر کن حلالش

- همچو گلبرگ طری هست وجود تو لطیف

همچو سرو چمن خلد سراپای تو خوش

- دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

- بیا که رونق این کارخانه کم نشود

به زهد همچو توای و به فسق همچو منی

شگفتی درمی‌یابد که تصویر روی دیوار با تمام اجزای آن سخن هماهنگ است. این تابلو همان کلمه‌ای است که بعد از «چو / همچو / چون» آمده است. به این ترتیب اگر ادات تشبیه را همراه با کلمه پس‌از آن حذف کنیم هنوز یک جمله کامل و معنی‌دار داریم، که حرف اصلی و خلاصه‌شده حافظ است. پس از دریافت پیام، ترکیب حذف‌شده را دوباره به بیت برمی‌گردانیم. خواهیم دید که این تازه‌وارد در سراسر بیت جاری خواهد شد. اینک چند نمونه:

نمونه الف.

### سرکش مشو که چون شمع از غیرت بسوزد دلبر که در کف او موم است سنگ خارا (۵: ۱۰)

نخست «چون شمع» را حذف می‌کنیم

سرکش مشو که از غیرت بسوزد دلبر که در کف او موم است سنگ خارا  
دلبری که در کف او سنگ مثل موم است، تو را از غیرت می‌سوزاند، اگر سرکشی کنی.  
اکنون «چون شمع» را به بیت برمی‌گردانیم (اجازه می‌دهیم که ذهن ما متوجه تابلو شود) رابطه‌های زیر برقرار خواهد بود:

شمع سرکش است (شعله دارد).  
شمع می‌سوزد.

شمع از موم ساخته شده است.  
شمع را دلبر در کف می‌گیرد.<sup>۲۰</sup>

بدین ترتیب این ترکیب (چون شمع) به خوبی در متن بیت می‌نشیند، بلکه ذوب می‌شود و در تمام اجزای آن نفوذ می‌کند، لذا معنی را به شکل بی‌سابقه‌ای توسعه می‌دهد: گردن کشی مکن (در اینجا یعنی شیرین‌زبانی و غزل‌سرایی مکن) که دلبر عرض‌اندام تو را برنمی‌تابد، همچون شمعی تو را خواهد سوخت. بدان، کسی که سنگ را چون موم نرم

<sup>۲۰</sup> در اینجا تابلویی که بالای سر حافظ قرار دارد، زیبارویی را نشان می‌دهد که شمعی به کف گرفته است. این صحنه موردعلاقه شاعران ماست. آغازکردن کار شاهنامه (مقدمه بیژن و منیژه) را فردوسی، در شبی تاریک، با چنین صحنه‌ای گزارش کرده است:

نبد هیچ پیدا نشیب از فراز/ دلم تنگ شد زان درنگ دراز  
بدان تنگی اندر بجستم ز جای/ یکی مهربان بودم اندر سرای  
خروشیدم و خواستم زو چراغ/ بیامد بت مهربانم به باغ  
مرا گفت شمعت چه باید همی/ شب تیره خوابت نیاید همی  
بدو گفتم ای بت نیم مرد خواب/ بیاور یکی شمع چون آفتاب  
بنه پیشم و بزم را ساز کن/ به چنگ آر چنگ و می‌آغاز کن  
برفت آن بت مهربانم ز باغ/ بیاورد رخشنده شمع و چراغ... (فردوسی، ۱۳۷۱: ۳۰۳ تا ۳۰۵)

می‌کند با موم چه تواند کرد. تو چون شمعی در کف او خواهی سوخت، ساعتی روشنی خواهی داد و آب خواهی شد.

نمونه ب:

**ز نقش‌بند قضا هست امید آن حافظ**

**که همچو سرو به دستم نگار بازآید (۲۳۱: ۹)**

نخست «همچو سرو» را حذف می‌کنیم.

**ز نقش‌بند قضا هست امید آن حافظ که به دستم نگار بازآید**

(از آنکه سرنوشت را رقم می‌زند/ خداوند، امید دارم که نگارم را به من بازگرداند.)

اکنون «همچو سرو» را به بیت برمی‌گردانیم.

سرو با نگار (معشوق خوش قد و بالا) رابطه دارد

سرو با نقش‌بند رابطه دارد<sup>۲۱</sup>

سرو با نقش‌بند قضا رابطه دارد<sup>۲۲</sup>

سرو با نگار (نقش) و با دست رابطه دارد<sup>۲۳</sup>

معنی توسعه‌یافته:

از آنجاکه نقاش قضا طراح باذوقی است، امیدوارم همان‌گونه که نقش و نگار سرو را بر دست‌ها می‌نشانند. نگار همچو سرو مرا هم به دستم برساند.

### ۳/۳/۲. تخلص و حسن تخلص

در سنت ادبیات فارسی ساختار قصیده این‌گونه است که در پایان بخش نخست (تغزل) و آغاز بخش دوم (مدح)، بیتی دو تنه قصیده را به هم متصل می‌کند. این بیت «تخلص» نام دارد که در زیبا سرودن آن تأکید بسیار کرده‌اند. رادویانی در ترجمان‌البلاغه ذیل «فی حسن المخالص» مدعی است که شاعران واقعی را با این بیت می‌توان از ظاهرسازان بازشناخت.

نیز میرزا حسین واعظ کاشفی سبزواری در بدایع الافکار فی صنایع الاشعار خاطر نشان می‌کند که شنونده از همان ابتدا منتظر است ببیند که شاعر چگونه از افتتاح سخن به

۲۱. سرو که به صورت «بته‌جقه» نشان داده می‌شود یکی از مهم‌ترین شکل‌هایی است که طراحان ایرانی در نقش پارچه‌ها، نقاشی‌ها، حاشیه‌ها، تذهیب و خلاصه در آب و رنگ بخشیدن به زندگی از آن سود جسته‌اند.

۲۲. سرو را در ادب فارسی با صفاتی ستوده‌اند که گویا نمونه عالی صنعتگری طراحان آسمانی است. صفاتی از قبیل: آزادگی، ممتاز بودن (سهی)، ناز و خرام و وقار داشتن، پایداری، سرسبزی و غیره.

۲۳. در نقشی که با حنا بر دست می‌گذارند بته‌جقه (سرو) زیاد تکرار می‌شود.

مقصود می‌رسد. رشیدالدین وطواط ذیل حسن تخلّص می‌آورد: این صنعت چنان بود که شاعر از غزل یا از معنی دیگر که شعر را بدان تشبیب کرده باشد به مدح ممدوح آید به وجهی خوب و طریقی پسندیده‌تر و در آن سلامت لفظ و نفاست معنی نگاه دارد. وطواط، نمونه درخشان حسن تخلّص را در قصیده‌ای از کمالی دیده است. با تغزلی در توصیف قلم که با بیت زیر به مدح وزیر (دستور) می‌رسد:

**رخ‌تیره، سربریده، نگونسار و مشکبار**

**گوید که نوک خامه دستور کشورم**

اما اگر از قصیده‌سرایی بگذریم، دیگر حسن تخلص در معنی سنتی خود موضوعیتی ندارد. حال آنکه به نظر می‌رسد هنوز هم از ارکان مهم سخنوری چه در خطابه‌ها و چه در شاعری است. سراینده‌گان و گویندگان هنوز هم برای تلفیق مفاهیم مختلف در شعر خود به تدابیری مشابه متوسّل می‌شوند. شاید بتوان گفت شعر گفتن دسته‌بندی گزاره‌ها در «بسته» های مختلف است. در این حال ممکن است در ذهن شنونده، ارتباط بین گزاره‌های درون هر بسته محسوس باشد؛ اما برای پیوند دادن یک بسته به بسته دیگر، باید واسطه‌ای پیدا کند. اگر این واسطه به صورت طبیعی در کلام موجود بود و ذهن بدون پریشانی وجودش را ادراک نمود، می‌توانیم آن را هنوز حسن تخلّص بنامیم. احمد شاملو در شعر «خطابه تدفین» متعلق به دفتر دشنه در دیس از دو گروه انسان سخن می‌گوید؛ آدم‌هایی همساز و یکنواخت که شاعر آن‌ها را حقیر می‌پندارد و در مقابل آدم‌های ممتاز و متفاوتی که کوک سازشان فرق می‌کند. او پاره‌ای از کلام خود را وقف توصیف این گروه و پاره دیگر را صرف توصیف گروه دیگر کرده است. بدین شرح:

**«همساز**

**سایه‌سانانند،**

**محتاط**

**در مرزهای آفتاب.**

**در هیأت زندگان**

**مردگانند.**

**وینان**

**دل به دریا افکنانند،**

**به پای دارنده آتش‌ها**



## زندگانی

### دوشادوشِ مرگ

پیشاپیشِ مرگ...» (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۸۵)

در این شعر اما عبارت «تنها طوفان کودکان ناهمگون می‌زاید» (که در آغاز شعر و پیش از دو بند نقل‌شده آمده)، دو بسته را به هم چفت می‌کند و می‌تواند حسن تخلّص باشد. یا از ادب کهن در قصاید ناصرخسرو که حرفه‌ای دیگری غیر از مدح و توصیف وجود دارد گاه بسته‌هایی می‌توان یافت که به‌واسطهٔ نقش کلیدی بیتی خاص به هم چفت شده‌اند. در قصیدهٔ معروف چرخ نیلوفری ما با تعدادی پند و اندرز روبه‌رویم که بیت به بیت آورده شده است، تا آنجا که می‌گوید (بستهٔ اول):

از: **نکوهش مکن چرخ نیلوفری را**

**برون کن ز سر باد و خیره‌سری را**

تا: **به چهره شدن چون پری کی توانی**

به افعال مانده شو مر پری را (نک. ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۴۲)

پس از این بسته، بیت تخلّص را داریم که دو بسته را جوش می‌دهد و پس‌از آن بستهٔ دوم را می‌بینیم که در آن تعمیم پندها به عرصهٔ طبیعت و یافتن مصداق‌های آن در میان گیاهان و گل‌ها و درختان است. توگویی می‌خواهد این فکر را پرورش دهد که در و دشت بر این حکمت‌ها گواهی می‌دهند (بستهٔ دوم):

از: **اگر لاله پرنور شد چون ستاره**

**چرا زو نپذیرفت صورت گری را**

تا: **درخت تو گر بار دانش بگیرد**

به زیر آوری چرخ نیلوفری را (نک. همان، ۱۴۲)

اما بیتی که بین این دو بسته قرار دارد این است:

**بدیدی به نوروز گشته به صحرا**

به عیّوق مانده لاله‌ی طری را (نک. همان، ۱۴۲)

که معنای آن با هر دو بسته ارتباط دارد. کلماتی چون «نوروز و صحرا و لاله» را دارد که میدان را برای بهره‌برداری از طبیعت باز می‌کند و از طرف دیگر «عیّوق» با چرخ نیلوفری، اختر، فلک و نیک‌اختری متناسب است. و همچنین زیبایی و سرخ‌گونگی لاله با «به چهره شدن چون پری» و فضای نصیحتی که در بستهٔ نخست آمده سازگار است.

با این نگاه در دیوان حافظ، برخلاف آنچه گفته می‌شود که محور عمودی کلام او ضعیف است می‌توان بسته‌های فکری جداگانه‌ای پیدا کرد که بی‌تی آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. با این تعبیر، مثلاً در غزل دهم حافظ به مطلع «دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما»، می‌توان بسته‌های فکری را این‌گونه طبقه‌بندی کرد: بسته اول (بیت ۱ تا ۴) + بیت تخلص (بیت ۵) + بسته دوم (بیت ۶ تا ۸). با نگاه کردن به بیت ۵ در می‌یابیم که مصرع نخست آن با ابیات بعدی و مصرع دوم با ابیات قبلی سازگار است و در این میان کاملاً نقش چفت و بست را بازی می‌کند و از آنجایی که پر رمز و راز و از منظری همراه با شطح است می‌توان آن را نمونه خوبی برای آرایه حسن تخلص معرفی کرد. برای درک بهتر این معادله بهتر است جای بسته‌ها را تغییر دهیم. در بسته دوم حافظ از سیاه بودن زندگی سخن می‌گوید که عناصر آن مثل سنگین‌دلی، سوز و ناله، سیاه شدن جهان، توفیر نداشتن، به دام افتادن، از دست دادن نخجیر و آهی که از گردون می‌گذرد، هستند. در میان این سیاهی‌ها حافظ نقطه روشنی را دیده، که مصداق «آیت لطف» است. این نقطه هر چه هست در محاصره زلف سیاهی قرار دارد. زلف در اثر وزیدن باد گشوده می‌شود و دامی می‌گسترده که مرغ دل را صید می‌کند. این مطلب طی سه بیت متوالی به تصویر در آمده است. اکنون به بیت تخلص (به تعبیر ما) نگاه کنید که در مصرع نخست آن از کشف شدن آیتی از لطف سخن می‌گوید:

#### **روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد (۱۰: ۸)**

اکنون به سراغ بسته اول می‌رویم. در اینجا پیری را می‌بینیم که قرائت خاص خودش (که برخاسته از تفسیری رحمانی است) را بیان می‌کند. از مسجد دل می‌کند و به میخانه می‌رود. از خرابات سر درمی‌آورد و آن را تقدیر خود می‌داند. این‌که این پیر تا به این حد به خودش لطف می‌کند و به جهان خوش‌بین است، معلول همان آیات لطفی است که تفسیر او را متأثر ساخته‌اند. این معنی را نیز می‌توان در مصرع دوم بیت تخلص به خوبی دید:

#### **زان سبب جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما (۱۰: ۸)**

نکته‌ای که در این تحلیل می‌ماند تفاوت مهم دیگری است که در مفهوم تخلص و بیت تخلص در قصیده‌سرایی سنتی و تعبیر ما وجود دارد. آنجا شاعر از همان ابتدا می‌داند که چه موضوعی را به چه موضوعی باید وصل کند. شنونده نیز از لحظه گوش سپردن به شعر منتظر بیت تخلص و رسیدن به تنه اصلی قصیده بوده است. اما در تعبیر جدید ما

این‌گونه نیست. نه شنونده و نه حتی شاعر منتظر این بیت نیستند. ممکن است آنچه پس از بیت تخلص اتفاق می‌افتد متأثر از واژه‌ها و اندیشه‌ها و مفاهیم نهفته در این بیت باشد. به عبارت دیگر این بیت تخلص است که نحوه کار شاعر را پس از خود تعیین می‌کند، مگر اینکه بیت پس از سرودن شعر دست‌کاری شود. تفاوت دیگر اینکه در قصیده‌سرایی موضوع سخن قبل از بیت تخلص با بعدازآن متفاوت است، حال آنکه در تعبیر ما ممکن است موضوع یکسان بماند و تنها فضای سخنوری تغییر کند و این‌همه سبب می‌شود که بتوان گفت: غفلت از این ساختار تخلص‌گونه از عوامل پریشان‌بینی نظم حافظ است که آن را آماده معمانگاری هر چه بیشتر می‌کرده است.

### ۳. نتیجه‌گیری

کوشش جستار حاضر بازخوانی پیوند «معما» با شعر حافظ بوده است و انگشت‌نهادن بر عواملی در برون‌متن و درون‌متن شعر حافظ که موجب رویکرد «معما» گونه به شعر حافظ شده باشند؛ اما کمتر موردتوجه حافظ‌شناسان قرار گرفته باشند، نتایج زیر را در برداشت:

۱/۳. در سطح «برون‌متن»، که مرورها و یادآوری‌هایی درباب زمینه تاریخی ادبی رویکرد «معما» گونه به شعر حافظ در مرکز توجه بود، دریافتیم در نتیجه عمری کوشیدن، حافظ صوفی‌ستیز چرا و چگونه راه به دل‌های مردم برده و تعامل این محبوبیت با تصوفی که با شتاب بی‌سابقه‌ای نیرومندتر می‌شد چه بود. همچنین دیدیم که علی‌رغم این بستر متناقض چه عواملی وجود داشت که باعث می‌شد رشته‌ها از هم گسیخته نشود (نخست اینکه زبان حافظ دوپهلوی و پر ایهام بود. دیگر اینکه تمایل به رمز و اعداد و «معما» عارضه عمومی و جاذبه ادبی زمانه شده بود. سوم اینکه تمایل صوفیان نیز به استفاده از سمبول‌ها و استعاره‌ها و «کام جستن از خلاف آمد عادت بود»). این سه عامل دست به دست هم دادند و برای حل تناقضی که می‌توانست حافظ را منزوی کند راهکاری ایجاد کردند. معمای حافظ از همین رهگذر شکل گرفت و تا زمانه ما ادامه یافت.

۲/۳. در سطح درون‌متن، که به درنگ در مهم‌ترین زمینه‌های مغفول استعداد برخورد رمزی با شعر حافظ از حیث ویژگی‌های «بوطیقا» پی شعر (در معنی نظام‌زیباشناسانه آگاهانه او) اختصاص داشت به سه عنوان: «سایه تصویر»، «روی هم‌انداختن تصویرها»

و «تخلص و حسن‌تخلص» پرداختیم و نشان دادیم گرچه حافظ نیز از قاعدهٔ حاکم بر زمان خود مستثنی نبود و به گلچین کردن مضمون‌های این‌وآن می‌پرداخته؛ باری این وجوه سه‌گانهٔ بوطیقای او سبب شده که کاری که حافظ با این نکته‌ها، شخصیت‌ها، تصویرها، و جنبه‌های وزنی و موسیقایی انجام داده، نمونهٔ درخشان بازآفرینی و هنرمندی باشد. در حقیقت این قسمت، بخشی از این راز را درباب حافظ آشکارتر می‌کند که حافظ چگونه با بوطیقای غزل‌های خود، آن‌ها را به‌مثابهٔ یک موزهٔ متحرک از ظرفیت‌های ادبی زمانهٔ خویش بالا بُرد.

۳/۳. و در جایگاه برهم‌کنش این دو سنخ یافته‌ها در میدانِ عمل: تجربهٔ تدریس حافظ نگارندگان در جمع ایرانیان کانادا (در مقاطع زمانی و با مخاطبان گونه‌گون و در سه شهر متفاوتِ واترلو، اتاوا و مونترآل) و نیز تجربهٔ تدریس مجازی حافظ برای مخاطبانی از استرالیا تا ایران و عمان و ونکوور در غرب کانادا نشان می‌دهد با آگاه ساختن خوانندگان از این مقولات، در حقیقت به آن ابزار و توانمندی تعامل آگاهانه با متن حافظ (و حتی شعرهای پیچیدهٔ او) را داده‌ایم و اگر نه کامل و بی‌نقص اما تا حد رضایت‌بخش و در طیفی گسترده از مخاطبان، پدیدهٔ «توانمندسازی» رخ نموده که این یافته‌ها را شایستهٔ طرح در مجامع علمی می‌کند تا با بازخوانی‌ها و انتقادهای اهل فضل و فن، صیقل یابد و در نتیجه بتواند به‌نوعی به «توانشِ متنی» عموم مخاطبان حافظ‌شناسی یاری رساند و گامی در جهت ادبیات کاربردی باشد که جوهره‌اش همین «توانمندسازی» مخاطب است.

## کتاب‌نامه

### الف. فارسی (ارجاعات مستقیم مقاله)

بقلی‌شیرازی، روزبهان ۱۳۸۹، شرح شطحیات، تصحیح و مقدمه از هنری کوربن؛ ترجمهٔ مقدمه از محمدعلی امیرمعزی، تهران: طهوری و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران، چ ۶.

جامی، نورالدین‌عبدالرحمن، ۱۳۷۳، *نفحات الانس من حضرات‌القدس*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: اطلاعات، چ ۲.

حافظ، خواجه‌شمس‌الدین محمد، ۱۳۶۲، *دیوان؛ ج ۱ غزلیات*، به تصحیح پرویز ناتل‌خانلری، تهران: خوارزمی، چ ۲.

خرمشاهی، بهالدین، ۱۳۸۰، حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ، تهران: علمی‌فرهنگی، ج ۱، چ ۱۲.

خطیب‌رهبر، خلیل، ۱۳۸۳، دیوان غزلیات مولانا شمس‌الدین محمد خواجه حافظ شیرازی: با معنی واژه‌ها و شرح ابیات و ذکر وزن و بحر غزل‌ها و فهرست آیات و امثال و حکم و برخی نکته‌های دستوری و اسامی متن، تهران: صفی‌علیشاه، چ ۳۷.

دارابی، محمد، ۱۳۶۲، لطیفه غیبی؛ حاوی توضیح اشعار مشکله حضرت خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی، به‌ضمیمه بیان اصطلاحات اهل عرفان، شیراز: کتابخانه احمدی، چ ۲.

شاملو، احمد، ۱۳۸۹، مجموعه کامل آثار؛ دفتر اول، شعرها، به‌کوشش نیاز یعقوب‌شاهی، تهران: نگاه، چ ۹.

صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۹۲، تاریخ ادبیات در ایران، به‌کوشش محمد ترابی، تهران: فردوس، چ ۴، چ ۱۴.

فتوحی، محمود و محمدافشین وفایی، ۱۳۸۸، «مخاطب‌شناسی حافظ در سده‌های هشتم و نهم هجری بر اساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک»، نقد ادبی، س ۲، ش ۶، صص ۷۱ تا ۱۲۶.

فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۷۱ [=۱۹۹۲]، طبع انتقادی شاهنامه، به‌کوشش جلال خالقی‌مطلق، کالیفرنیا و نیویورک: بنیاد فرهنگ ایران، ج ۳، چ ۱.

محبی، ابراهیم، ۱۳۹۱، «ارتباط جهان اندیشگی حافظ با مهمترین عناصر زیباشناسی شعر او»، فارس‌شناخت، مهرماه ۱۳۹۱ (ویژه یادروز حافظ) صص ۱۶۱ تا ۱۸۶.

ناصرخسرو قبادیانی، ۱۳۵۷، دیوان، به‌تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مکیل با همکاری دانشگاه تهران، چ ۲.

نوایی، امیر علیشیر، ۱۳۶۳، مجالس‌النفائس، به‌تصحیح علی‌اصغر خان حکمت، تهران: کتابخانه منوچهری، چ ۲.

### **ب. لاتین (برای مطالعه بیشتر در باب رمزنگاری)**

- Biryukov, A., A. Shamir, D. Wagner, 1978, *Real time cryptanalysis of A5/1 on a PC*. In *Fast Software Encryption*, pp.1-18.

- Gajbhiye, S. and others, 2012, "Application of Elliptic Curve Method in Cryptography: A Literature Review", on *IJCSIT) International Journal of Computer Science and Information Technologies*, Vol. 3 (3), 4499 - 4503
- Garrett, P., 2001, *Making, Breaking Codes*, Prentice-Hall.
- Hellman, Martin, 1980, *A Cryptanalytic Time-Memory Trade-off*, IEEE trans. Inf. Th., Vol IT26, no 4.