Language Art, 5(2): pp. 49-68, 2020, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2020.09 DOR: 98.1000/2476-6526.1399.5.49.15.2.1607.41
فصلنامه هنر زبان، دوره ۵، شماره ۲، سال ۲۰۲۰، از صفحه ۴۹ تا ۶۸

هم‌نشینی هنری کلمات در شعر حافظ

درنگی دوباره بر کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» (از محمد راستگو)

دکتر حسین سلیمی[1]©
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران

دکتر احمدنور وحیدی[2]
استادیار زبان و ادبیات فارسی مجتمع آموزش عالی سراوان، سراوان، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۵ فروردین ۱۳۹۹؛ تاریخ پذیرش: ۲۶ اردیبهشت ۱۳۹۹؛ تاریخ انتشار: ۱۰ خرداد ۱۳۹۹)

شگردهای زبانی و بلاغی حافظ در شعر، موجب شده‌است تا مخاطبان در مواجهه با شعر او، مناسب با سطح و میزان عواطف، احساسات و آگاهی و دانش خویش از لایه‌های زبانی و معنایی واژگان و ارتباط و پیوند هنری و محتوایی آن‌ها، تفاسیر و معناهای متعدد و متفاوتی را از شعر او بیرون بکشند و ازاین طریق به خوشایندی و لذت هنری بیشتری دست یابند. بی‌تردید، خود حافظ، با آگاهی و اشرافی شگرف که بر زبان و ظرفیت‌های گوناگون آن داشته‌است، در گزینش و هم‌نشین‌نمودن واژه‌ها براساس پیوندهای هنری و معنایی آن‌ها، نقش داشته‌است؛ بااین‌همه و براساس نظریهٔ مرگ مؤلف، در بسیاری موارد، نقش خوانندهٔ شعر، در کشف و استخراج لایه‌های معنایی و زبانی واژه‌ها و پیوندهای سنجیده و استوار موسیقیایی آن‌ها، انکارناپذیر است. ازجمله پژوهشگران بزرگی که درزمینهٔ حافظ، شعر، زبان و اندیشهٔ او مطالعات دقیق، عمیق و گسترده‌ای را درپیش‌گرفته و آثار ارزشمندی را دراین حوزهٔ دشوار، به جامعهٔ ادبی و علمی تقدیم نموده‌است، سیدمحمد راستگو است که آثار تألیفی و تحقیقی او همواره راهگشای محققان و علاقه‌مندان حوزهٔ سخنوری و به‌ویژه حافظ‌پژوهی و حافظ‌شناسی بوده و هست. این مقاله کوشش دارد تا ضمن تأیید توضیحات و مطالب راستگو ذیل ابیات که درپیوند با شگردهای هنری حافظ آورده شده‌است، نکات و مطالب دیگری نیز درجهت تکمیل و تبیین ظرفیت‌های بیشتر هنری شعر حافظ و به‌ویژه ابیات موردنظر، مطرح نماید. روش پژوهش، اسنادی است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، مهندسی سخن، شعر، سیدمحمد راستگو.

[1]E-mail: radvin_13914@yahoo.com ©(نویسنده مسؤول)
[2]E-mail: ahmadnoorvahidi@gmail.com

مقدمه

شعر حافظ به‌دلیل به‌کارگیری شگردهای زبانی و هنری و بازتاب منشورهای متعدد معنایی و محتوایی کلمات درآن، همواره ازطرف محققان حوزه‌های مختلف علوم انسانی و به‌ویژه پژوهشگران ادبی از زاویه‌های گوناگون مورد مطالعه و بررسی قرارگرفته‌است و هرکدام از آن‌ها، شعر او را از جنبه‌ای خاص نگریسته‌اند. ازطرفی نیز، ازآنجاکه مهم‌ترین ویژگی سبکی و هنری شعر حافظ، استفادهٔ اعجاب‌انگیز او از ایهام و انواع آن و به‌ویژه ایهام تناسب است، محققان و شعرشناسان بسیاری کوشیده‌اند تا با استخراج شواهد و مصادیق ایهام و انواع آن در شعر او، لایه‌های متفاوت معنایی و رمزوارگی زبانی هنر او را نشان‌داده و شگفتی‌های روابط منشوری واژگان در شعر او را آشکار نمایند.

«از ویژگی‌های بسیار برجسته و سرآمد سروده‌های حافظ، ساختار بسیار استوار و هندسهٔ بسیار سنجیده و به‌هنجار آن‌هاست. دراین هندسهٔ سنجیده و به‌هنجار، واژه‌ها و سازه‌ها ازمیان واژگان هم‌رده چنان هشیارانه و استادانه گزینش‌شده‌اند و چنان تردستانه و شیرین‌کارانه از پی هم آمده‌اند و چنان سنجیده و اندازه‌گیری‌شده هم‌نشین گشته‌اند که دست‌کاری و دیگرگون‌سازی هنری را برنمی‌تابند و بسیار کم پیش می‌آید که بتوان براین ساختار سنجیده انگشت نهاد و اما و اگری پیش آورد یا واژه‌ای را با واژهٔ هم‌خوان دیگر، جابه‌جا کرد و به هندسهٔ سنجیده و به‌هنجار آن آسیبی نرساند و یا پاره‌ای از خرده‌کاری‌های هنری آن را از دست نداد.» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۷)

البته، عاطفهٔ شاعرانه تا از پشتوانهٔ فکری برخوردار نباشد بدون تأثیر است و یا حداقل از تأثیر چندانی برخوردار نیست. به‌همین‌دلیل شعرا، عواطف خود را در هاله‌ای از معانی –که همان پشتوانهٔ فکری اوست– به‌وسیلهٔ واژگانی که ابزار بروز اندیشه است متجلی می‌سازند؛ بنابراین، واژه، اولین و مهم‌ترین ابزار عینی‌کردن و بروز عواطف و اندیشه‌های شاعرانه است. «علاوه‌براین، یکی از شرایط مهم ارتباط با متن و هرگونه دریافت از یک اثر ادبی، وابسته به شناختی است که خواننده نسبت به اجزا و سازنده‌های کوچک‌تر متن از قبیل واژه دارد.

شناخت واژه، مهم‌ترین نقش را در شناخت و تفسیر متن دارد زیرا واژگان اندوخته در ذهن شاعر است که هرکدام بر شیئی یا مفهومی که شاعر نسبت به‌آن آشنایی دارد، دلالت می‌کند. ازسوی‌دیگر، واژه‌ها واحدهای موسیقیایی و معنایی شعر را تشکیل می‌دهند و اجزای سازندهٔ صورت‌های گوناگونی هستند که در کارگاه خیال شکل می‌گیرند، به‌همین‌لحاظ هرچه دامنهٔ اندیشهٔ شاعر وسیع‌تر باشد و طیف گسترده‌تری از جامعه را در بربگیرد، نیاز به واژگان متنوع‌تر با بار معنایی بیشتری دارد و به‌دنبال آن، هرچه واژگان مورداستفادهٔ شاعر از وسعت و تنوع بیشتری برخوردار باشد، صورت‌های برساخته از خیال او متنوع‌تر و زیباتر است.» (عمران‌پور ۱۵۴،۱۳۸۶)

یکی از مؤلفه‌های آشکار و درعین‌حال اثرگذار شعر حافظ، چندبعدی‌بودن ابیات و لایه‌های معنایی تعبیه‌شده در آن‌هاست؛ «به‌گونه‌ای که مخاطب پس از چندین‌بار خوانش، بازهم به کشف‌هایی در حوزهٔ شکل و معنا دست می‌یابد و همین مسئله باعث می‌شود که متن را تمام‌شده نداند و همواره به‌عنوان متنی پویا و زاینده، انگیزهٔ مراجعهٔ مجدد به‌آن را داشته باشد.» (عزیزی هابیل ۱۳۸۹، ۸).

می‌توان گفت حافظ: «به‌دلیل بسامد بالای استفاده از ظرفیت‌های مختلف چندمعنایی‌کردن متن، به سبک و شیوه‌ای منحصر دست یافته‌است، به‌طوری‌که هم‌زمان دریچه‌هایی در دو بعد شکلی و معنایی زبان می‌گشاید و ساختاری خوشه‌مانند و چندبعدی از تداعی‌های مختلف می‌آفریند که می‌توان ازآن به خوشه‌های تداعی یادکرد.» (عزیزی هابیل:۹،۱۳۸۹) منظور از خوشه‌های تداعی‌گر؛ «کلمه یا کلماتی است که کاربرد آن‌ها، کلمه یا کلمات دیگری را با خود می‌آورد و یا معنا و مفهوم کلمه یا کلمات دیگری را احضار می‌کند. یکی از ویژگی‌های سبک شخصی حافظ که باعث درهم‌تنیدگی، استحکام و چندلایگی در بافت کلام او شده، بهره‌گیری ازاین کاربرد و به‌کارگیری آرایه‌هایی است که در خدمت آن قرار دارند.» (طهماسبی ۳،۱۳۸۹)

پیشینه و هدف پژوهش

شعر حافظ همواره از سوی صاحب‌نظران و اندیشمندان و منتقدان، مورد تحقیق و بررسی و تحلیل قرارگرفته و دربارهٔ جنبه‌هایی از چندمعنایی‌بودن سروده‌های او نیز درکتاب‌ها و مقالات مختلف، بحث‌هایی صورت گرفته‌است. عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب «از کوچهٔ رندان» (۱۳۸۰) مواردی از ایهام و چندمعنایی را در شعر حافظ نشان داده‌است. علی دشتی در کتاب «نقشی از حافظ» (۱۳۸۰) در جای‌جای اثر خود، به ویژگی به‌گزینی واژگان و چندمعنایی در دیوان حافظ اشاره نموده‌است.

بهاءالدین خرمشاهی در کتاب «حافظ‌نامه» (۱۳۹۱)، تقی پورنامداریان در اثر ارزشمند «گمشدهٔ لب دریا» (۱۳۹۲)، سعید حمیدیان در کتاب تحلیلی «شرح شوق»، محمدرضا برزگر خالقی در کتاب «شاخ نبات حافظ» (۱۳۸۴)، حسن انوری در کتاب «صدای سخن عشق» (۱۳۸۹)، علی حیدری در مقاله‌ای با عنوان «ایهام در شعر حافظ» (۱۳۸۵)، حسین آقا حسینی و فاطمه جمالی در مقالهٔ «فراتر از ایهام» (۱۳۸۴)، مجید عزیزی هابیل و همکاران در مقالهٔ «شگردهای حافظ در چندمعنایی‌کردن متن» (۱۳۸۹)، احمد غنی‌پور و سودابه رضازاده در مقالهٔ «بررسی و مقایسهٔ ایهام و گونه‌های آن در اشعار خاقانی و حافظ» (۱۳۹۲)، جهان‌دوست سبزعلی‌پور در مقالهٔ «فهمی از رندی‌های حافظ؛ نگاهی به ایهام تبادر در شعر حافظ» (۱۳۸۹)، احمد شوقی نوبر در مقالهٔ «دو ایهام نویافته در حافظ» (۱۳۸۸)، حمید طاهری در مقالهٔ «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ» (۱۳۸۹) هرکدام به گوشه‌هایی از شگردهای زبانی و معنایی در شعر حافظ اشاره کرده و نمونه‌هایی را نشان داده‌اند.

بااین‌همه، این پژوهش‌ها تنها اندکی از بسیار است و پژوهش‌های انجام‌شده درمورد حافظ و شگردهای زبانی و هنری او، خود می‌تواند موضوع پژوهش مستقلی قرارگیرد. موضوع برخی ازاین پژوهش‌ها نیز به نقد دیدگاه‌های نویسندگان کتاب‌ها و مقالات اختصاص یافته‌است. بااین‌همه درخصوص نقد و بررسی کتاب محمد راستگو با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، پژوهش مستقلی انجام نشده‌است و این مقاله، نخستین پژوهش مستقل دراین زمینه است.

بیان مسئله

محمد راستگو در کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» دلایل گزینش و برتری برخی از واژگان در ابیات حافظ براساس دیدگاه مرگ مؤلف و با همین رویکرد، مورد بررسی و پژوهش قرار داده‌است که خود، تحقیقی بسیار ارزشمند و در کشف درونه‌ها و برونه‌های هنری و محتوایی بسیاری از ابیات حافظ، اثری سخته و استوار است. بااین‌همه به‌نظرمی‌رسد، می‌توان علاوه‌بر دیدگاه‌ها و نظریات راستگو، نکات و پیوندهای معنایی و زبانی دیگری را نیز ذیل ابیات موردپژوهش، مطرح نمود. رویکرد این مقاله، طرح و بیان همین نکته‌ها و لایه‌های زبانی و معنایی دیگر در تکمیل دیدگاه‌های راستگو است. درحقیقت؛ مسئلهٔ اصلی این پژوهش، مطالعهٔ دیدگاه‌ها و نظرات راستگو درمورد شگردهای هنری و معنایی ابیات حافظ در کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ»، با هدف اصلاح، تکمیل و طرح دیدگاه‌های تکمیلی است که با جزئی‌نگری و با روش اسنادی به روابط و پیوندهای هنری دیگری از واژگان در ابیات حافظ می‌پردازد.

بحث و بررسی

حافظ بد است حال پریشان تو ولی بر بوی زلف دوست پریشانی‌ات نکوست (۹۶)

راستگو می‌نویسد: «زلف یار، گزینهٔ شیوایی است که در بازبینی‌ها جای خویش را به گزینهٔ شیواتر «زلف دوست» داده‌است. گزینه‌ای که هم ازرهگذر هم‌آوایی «دوست» با «بو» در مصوت بلند «او»، آهنگ نخست مصرع را هموارتر و زیباتر ساخته‌است و هم ازرهگذر جناسی که با «نکوست» دارد، قافیهٔ میانی زیبا و در پی، موسیقی گوش‌نوازی به مصرع داده‌است. جناس پنهان آن با «دست» «بداست» نیز جای خود دارد و پیوند ساختاری سخن را می‌افزاید.» (راستگو۱۳۹۵، ۲۲۸)

بااین‌همه به‌نظرمی‌رسد ارتباط ظریف و هنری و ایهام تناسب میان «ولی» درمعنی «دوست» در پایان مصراع اول با «دوست» در مصراع دوم در گزینش «دوست» به‌جای «یار» موردنظر خواجه بوده‌است که باید به‌آن اشاره می‌شد.

هم‌چنین، «ولی» درمعنی باران با «حال» درمعنی «گل‌ولای» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل حال) و برگ درخت سمُر (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل حال) و نیز با «زلف» درمعنای باغ و مرغزار و با «بر» درمعانی «برگ»

و « ثمره و میوه و نوعی درخت انجیر» (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل بر) پیوند می‌یابد. «حال» درمعنی « زوجه و زن» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل حال) با « بر» درمعنی «زن جوان» (رامپوری ۱۳۶۳، ذیل بر) ایهام تناسب دارد. نیز «بر» درمعنای قرارگاه و سرای و مسکن (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل بر) با « حال» درمعنای دیگر خود؛ چادر و مسکن (دهخدا ۱۳۷۲،ذیل حال) پیوند دارد.

بده کشتی می تا خوش برآییم ازاین دریای ناپیدا کرانه (۴۶۰)

در کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» ذیل این بیت، آورده‌است که: «... «پیدا» درکنار «دریا»، با ایهام جناس یادآور «بیدا» به‌معنی صحرا و بیابان نیز هست و ازاین‌رهگذر، «دریا» و «صحرا» درکنار هم می‌نشینند و سخن را به تضادی نهان و نغز می‌آرایند.» (راستگو، ۱۳۹۵، ۱۶۴)

به‌نظرمی‌رسد «پیدا» نه‌تنها در هم‌نشینی با «دریا» که در هم‌نشینی با «بر» در مصراع نخست نیز یادآور «بیدا» می‌تواند بود و «بر» نیز در هم‌نشینی با دریا و بیدا، یادآور «برّ» به‌معنای خشکی باشد. افزون‌براین، واژهٔ «برآییم» نیز ازرهگذر هم‌نشینی با «کشتی» و «دریا»، «برآییم» به‌معنی «سوار بر آب هستیم» را به ذهن متبادر می‌کند. «نا» در «ناپیدا» نیز درکنار واژهٔ « دریا»، «ناو» را یادآور می‌شود.

دراین بیت هم‌چنین، واژه‌های « دریا» درمعنی شرمگاه زنان» (منتهی الارب)، «خوش» درمعنی «آرمیدن با زن» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل خوش) و «آنه» درمعنی کنیز و زن (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل آنه) باهم ایهام تناسب دارند.

حافظ ز غصه سوخت، بگو حالش ای صبا با شاه دوست‌پرور دشمن‌گداز من (۴۳۵)

در کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» درمورد زیبایی‌های بیت و دلیل گزینش «غصه» بر «گریه» می‌نویسد: «حافظ ز گریه سوخت: ق پیش‌سروده‌ای است که در بازنگری‌ها «گریه» جای خویش را به «غصه» داده‌است که با آن، ساختار هنری سخن بسی سنجیده‌تر می‌شود؛ هم در بافت موزیکیِ مصرع خوش‌تر می‌نشیند و هم در حال‌وهوای دادخواهانهٔ بیت، با ایهام جناسی نغز و نازک، یادآور «قصه» به‌معنی شکایت و دادخواهی نیز هست و همین پیوند هنری آن را با دیگر سازه‌های سخن بسی استوارتر می‌دارد.» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۳۸)

نکته هنری بیت اینجاست که در گویش مردم فارس و جنوب ایران، فعل «غصه‌گدازشدن» از گذشته تاکنون فعلی رایج و مستعمل است و هم‌نشینی «غصه» در مصراع نخست با «گداز» در مصراع دوم، این فعل کنایی را می‌سازد که موردنظر حافظ است. ازنظر معنایی نیز، گدازیدن و نحیف شدن نتیجهٔ غصه و اندوه‌خوردن است. نخست، غصه باید خورد (مصراع اول) تا ضعیف و نحیف و گداز شد (مصراع دوم).

مردمی کرد و کرم بخت خداداد به من کان بت سنگ‌دل ازبهر خدا بازآمد (۲۰۸)

راستگو در دلیل انتخاب «سنگ‌دل» به‌جای «ماه‌رخ» دراین بیت می‌نویسد: «سنگ‌دل ازاین‌روی به‌جای پیش‌سرودهٔ «ماه‌رخ» ق، ج نشسته‌است که جز هم‌خوانی با «بت» که بیشتر از سنگ ساخته می‌شود، با فضای معنایی سخن نیز جورتر است. بازآمدن یار سنگ‌دل با مردمی و کرم بخت بسی جورتر است تا بازآمدن یار ماه رخ.» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۳۰)

بااین‌همه به ارتباط میان «کان» درمعنی دیگر خود؛ معدن، نیز با سنگ می‌بایست اشاره می‌شد. ازطرفی؛ « کرم» نوعی زیور بود که در جاهلیت می‌ساختند (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل کرم) و دراین‌معنا با «کان» و نیز با «سنگ» به‌معنی گوهر و نگین و یاقوت و ... (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل سنگ) ایهام تناسب می‌سازد. «باز» نیز درمعنی شراب و می (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل باز) با «کرم» درمعنی «انگور و باغ انگور» پیوند معنایی می‌یابد. «می» در واژهٔ مردمی ازرهگذر هم‌نشینی با «باز» درمعنی ذکرشده، «می» به‌معنی شراب را به ذهن متبادر می‌کند.

در آیین مغان، به خاموشی عبادت‌کنندگان آتش، «باز» گفته می‌شد (معین ۱۳۹۴، ۳۵۳). و دراین‌معنا می‌تواند با «بت» ایهام تناسب داشته باشد. علاوه‌براینکه «بت» یکی از نام‌های ستارهٔ عطارد نیز هست (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل بت). که دراین‌معنا نیز با «بخت» پیوند بلاغی و معنایی دارد.

به گیسوی تو خوردم دوش سوگند که من از پای تو سر برنگیرم (۳۳۶)

راستگو در ذیل این بیت و رابطهٔ هنری و محتوایی «گیسو» با دیگر سازه‌های آن می‌نویسد: «... خواجهٔ خرده‌بین نازک‌نگر به «گیسو» سوگند خورده نه به «ابرو» یا «رخسار» یا «بالا» یا حتی «زلفین» چرا که ازیک‌سو، با «سوگند: جناس و هم‌آوایی زیبایی دارد که دیگر گزینه‌های یادشده ندارند؛ ازدیگرسو، با «دوش» پیوند دارد که هم به‌معنی دیشب است و پیوند شاعرانهٔ شب و گیسو آشکار و هم به‌معنی شانه است که خود دو معنی دارد: ۱- شانه‌ای که گیسو را بدان خوار و هموار می‌کنند. ۲- کتف که گیسو برآن افکنده و ریخته می‌شود ...» (راستگو ۱۳۹۵، ۱۴۴) این‌ها همه درست و سنجیده است.

بااین‌همه به ارتباط میان «گیسو» و «سوگند» هیچ اشاره‌ای نشده‌است. لازم به توضیح است که در فرهنگ باستانی ایران و در باور عامیانهٔ برخی از اقوام ایرانی، «گیسو» و «مو» نماد و سمبل «هستی» و «جان» و «زندگی» است. ازاین‌رو یکی از سوگندهای راستین در فارس و جنوب ایران و نیز در میان اقوام بختیاری، سوگند به گیسو و مو بوده و هست. به‌نظرمی‌رسد، سوگندخوردن به جان با سوگندخوردن به گیسو و موی کسی ارزش یکسان داشته‌است. به‌همین‌دلیل، هیچ واژه‌ای در بیت نمی‌تواند جای «گیسو» را در ارتباط با سوگند پر کند.

از طرفی نیز «گیسو» نام گونه‌ای درخت است که زنان شوهرمرده و عزیز ازدست‌داده، گیسوی خود

را به‌آن می‌بستند و تا مدت‌ها ازکنار آن دور نمی‌شدند؛ و به‌این‌ترتیب میان «گیسو» و «سر برنگرفتن از پای» گونه‌ای ارتباط معنایی ایجاد می‌شود.

همچنین دراین بیت، میان «گیسو» و « دوش» درمعنی کتف و شانه و کول (دهخدا ذیل دوش) و «بر» به‌معنی آغوش ایهام تناسب وجود دارد. ازطرفی نیز « گیسو» در اصطلاح نجومی خود؛ سه ستاره در خارج صورت فلکی اسد با «خور» در «خوردم» ایهام تناسب می‌سازد. فضای معنایی بیت به‌ویژه تصویر بلاغی مصراع دوم، ذهن مخاطب را از واژهٔ « خور» به سمت کلمهٔ « خوار» به‌معنی ذلیل و دون و حقیر و .. هدایت می‌کند.

گلی کان پایمال سرو ما گشت بود خاکش ز خون ارغوان به (۴۵۴)

راستگو درمورد گزینش «گشت» بر «شد» می‌نویسد: «در «گشت» چیزی هست که در «شد» نیست و همین، آن را گزینهٔ برتر می‌سازد و آن این است که: «گشت» با ایهام جناس «کِشت» را به‌یاد می‌آورد و ازاین‌رهگذر با «گل»، «سرو»، «ارغوان» و فضای کشاورزی بیت پیوندی پنهان و استوار می‌یابد. با بافت واجی و موزیکی بیت نیز هماهنگی بیشتری دارد. افزون‌براین، «گش» آغاز آن با «کش» پایان «خاکش» پیوند آوایی زیبایی می‌یابد و موسیقی بیت را می‌افزاید؛ چنان‌که این دو واژه درمعنی دیگرشان: خوب و خوش، با «گل»، «سرو»، «ارغوان» و «به» (بهتر و با ایهام به میوه‌ی به) .... پیوند می‌یابد.» (راستگو ۱۳۹۵، ۶-۲۴۵)

به‌نظرمی‌رسد، فضای معنایی بیت به‌گونه‌ای است که علاوه‌بر شگردهایی که مطرح شد، ذهن مخاطب شعرشناس از واژهٔ «گشت» و ازرهگذر هم‌نشینی با «پای‌مال» و «خون» به‌سمت واژهٔ «کُشت» هدایت‌می‌شود؛ و دراین‌معنا هم با فضای معنایی بیت تناسب بیشتری دارد و هم با واژه‌های «خون» و «خاک» و «پای‌مال». ازطرفی؛ یکی از معانی کلمهٔ «گشت»، خربزه (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل گشت) و نیز «کدو» (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل کدو) و «حنظل» (خلف تبریزی ۱۳۶۲، ذیل حنظل) نیز هست که دراین معانی با کلمات سرو و ارغوان، ایهام تناسب می‌سازد. هم‌چنین، «گشت» و «ارغوان» و «سرو» هر سه نام روستاهایی معروف‌اند (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل سرو و ارغوان و گشت) و دراین‌معنی نیز باهم پیوند معنایی و هنری دارند. «سرو» در یکی از معانی خود یعنی «پیالهٔ شراب» (رامپوری ۱۳۶۳، ذیل سرو) با «خون» درمعنی سرودگویی و تغنی (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل خون به‌نقل از مؤیدالفضلاء) می‌تواند گونه‌ای ایهام تناسب داشته باشد.

دلم مقیم غم توست حرمتش می دار به شکر آنکه خدا داشته‌است محترمت (۱۳۱)

استاد راستگو در ذیل این بیت درمورد شگردهای هنری و زبانی آن می‌نویسد: « ... «مقیمِ در» پیش‌سرودهٔ شیوایی است که در بازنگری‌ها جای خود را به «مقیم غم» داده‌است و پایه و مایهٔ بلاغی

سخن را بسی افزوده‌است؛ چراکه «مقیم در» هرچند «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...» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۴۸)

بااین‌همه به‌نظرمی‌رسد حافظ در گزینش ترکیب «مقیم غم» به‌جای «مقیم در» به ارتباط هنری و معنایی «غم» و «حرمت» نیز توجه داشته‌است. چه «غم» علاوه‌براینکه نتیجهٔ «حرمت» و محرومی است با آن ایهام تضاد نیز می‌سازد. حرمت نیز در دو معنا به‌کاررفته است؛ احترام و بزرگی ازرهگذر هم‌نشینی با واژهٔ «محترم» پایان بیت و نیز «حرمان» و «ناامیدی» درکنار واژهٔ «غم» و همین موضوع به زیبایی هنری و محتوایی بیت افزوده‌است.

نه هر درخت تحمل کند جفای خزان غلام قامت سروم که این قدم دارد (۱۵۳)

در کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» در ذیل این بیت آمده‌است؛ « «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 ازاین‌روی در بازنگری‌ها جای آن را به «غلام قامت» داده‌است و در خرده‌سنجی و سخته‌کاری قیامت کرده‌است؛ چراکه غلام قامت هم خود تعبیری بکر و باریک و بدیع است، هم قامت درکنار «غلام» و «قد» و «که» و «قدم» بافت موزیکی مصرع را بسی خوش‌تر می‌سازد، هم با «قد» ی که در «قدم» هست پیوندی ساختاری و هنری از گونهٔ ایهام جناس می‌یابد و هم با هجای بلند «قا» که قامت بلند و کشیدهٔ سرو را هنگام تلفظ «قامت» پیش‌چشم می‌کشد، هم‌گونی سیمامعنایی نغزی پدید می‌آورد...» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۴۱)

دیدگاه‌های استاد راستگو درمورد پیوندهای هنری و بلاغی واژگان بیت، دقیق و درست‌اند بااین‌همه می‌بایست به پیوند هنری و معنایی «غلام» و «سرو» نیز توجه داشت. به‌نظرمی‌رسد خود حافظ نیز باوجود آگاهی‌های اجتماعی و تاریخی که داشته‌است به‌این پیوند بی‌توجه نبوده‌است و آن اینکه «سرو» از اسامی نوعی غلامان و کنیزان در گذشته بوده‌است (شمیسا و دالوند ۱۳۹۶، ۱۲) و همین موضوع میان غلام و سرو گونه‌ای ایهام تناسب به‌وجود می‌آورد که بسیار ظریف و هنری است.

«هر» نیز درمعنی خشک و پراکنده‌شدن خاک (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل هر) با خزان ایهام تناسب دارد. و درمعنی «دانهٔ گندم (خلف تبریزی ۱۳۶۲، ذیل هر) با درخت پیوند دارد. نیز «قامت» علاوه‌بر معنای مصطلح، نام خاص کوهی نیز هست (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل قامت) و دراین‌معنا با تحمل و قدم و فضای معنایی بیت تناسب دارد.

ماهم این هفته شد از شهر و به چشمم سالی است حال هجران تو چه دانی که چه مشکل حالی است (۱۰۷)

استاد راستگو درمورد پیوندهای هنری و معنایی واژگان این بیت و گزینش «شد از شهر» به‌جای «برون‌رفت» می‌نویسد: « «ماهم این هفته برون‌رفت» ... گزینهٔ زیبا و شیوایی است، به‌ویژه جناس و هم‌آوایی «هفت» و «رفت» و موسیقی گوش‌نواز آن؛ و گویا ازهمین‌رو است که موسیقی‌شناسی چون سایه آن را بیشتر پسندیده و برگزیده است. بااین‌همه، به‌گمان بسیار خواجهٔ پنهان‌پژوه و ایهام‌پسند در بازنگری‌های سپسین، آن را به‌گونهٔ «ماهم این هفته شد از شهر» بازسروده است و پیوندهای پنهانی و ایهامی سخن خویش را بیش ساخته‌است. چراکه «شهر» جز معنی شناخته‌شده‌اش (شهرستان) به‌معنی «ماه» نیز هست و دراین‌معنی هم با «ماه» آغاز بیت پیوندی از گونهٔ ایهام ترادف می‌یابد و هم با «هفته» و «سال» پیوندی از گونهٔ ایهام تناسب ... .» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۳۴)

بااین‌همه می‌بایست به ظرایف هنری و معنایی دیگر بیت نیز توجه نمود ازجمله؛ «حال» و «هجر» هر دو از اسامی شهرهای «یمن»اند (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل حال و نیز ذیل هجر) و دراین‌معنا و از هم‌نشینی با واژهٔ «ماه» آغاز مصراع اول یادآور «ماه یمانی» می‌توانند بود. «سالی» نیز اگرچه به‌معنی یک سال است اما متناسب با فضای معنایی بیت، دوری حافظ از معشوق و محبوب را به تصویر می‌کشد و ازرهگذر هم‌نشینی با «چشم»، سیال‌بودن چشم و اشک‌ریختن را به ذهن متبادر می‌کند؛ و همین ریزه‌کاری‌های هنری به زیبایی بیشتر بیت حافظ منجرمی‌شود.

«حالی» نیز به‌عنوان نعت فاعلی از حلوان و حلاوت و به‌معنی شیرین با هجران و نیز با فضای معنایی بیت ایهام تضاد دارد. ازدیگرمعانی «حالی»، چست و جلد و چابک است که با گذرندگی شتاب‌آلود ایام وصل و نیز با زود از شهر بیرون‌رفتن معشوق، تناسب معنایی می‌یابد.

«حال» درمعنی «خاکستر گرم» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل حال) درکنار واژهٔ هجران به‌معنی «آفتاب سوزان»، ضرب‌المثل معروف به‌خاکسترگرم‌نشستن را به ذهن متبادر می‌کند که باز با فضای معنایی بیت سازگاری دارد.

در آسمان نه عجب گر به گفتهٔ حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را (۲۳۰)

در کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» در ذیل این بیت آمده‌است که: «سرود زهره» ق، س گزینهٔ شیوا و زیبایی است بااین‌همه حافظ دیرپسند را خرسند نساخته تا در بازنگری‌ها، جای آن را به «سماع زهره» داده‌است که هم بار معنایی ژرف‌تر و برتری دارد و هم درکنار «زهره»، «مسیحا» و به‌ویژه «آسمان» با ایهام جناس نغز و نازکی یادآور «سماء» (آسمان) نیز هست و همین، پیوند هنری سازه‌های سخن را بسی استوارتر می‌سازد. (راستگو ۱۳۹۵، ۲۳۰)

به‌نظرمی‌رسد دراین بیت، علاوه‌بر مطالب استاد راستگو، می‌بایست به ارتباط هنری و محتوایی واژه‌های «حافظ» و «سماع» و نیز «رقص» نیز توجه داشت. چه «حافظ» به‌معنی استاد موسیقی نیز هست

و دراین‌معنا با واژه‌های ذکرشده پیوند هنری شگرفی دارد.

محتاج قصه نیست گرت قصد خون ماست چون رخت از آن توست به یغما چه حاجت است (۵۶)

استاد راستگو در ذیل این بیت و درمورد پیوندهای هنری واژه‌ها و زیبایی‌ها و شگردهای آن می‌نویسد: « «قصد جان» خ پیش‌سروده‌ای زیباست که در بافت موزیکی مصرع نیز خوش می‌نشیند بااین‌همه حافظ دیرپسند آن را پسند ندیده و در بازنگری‌ها «قصد خون» را به‌جای آن نشانده که هم تناسب آوامعنایی بیشتری دارد و هم «قصد» درکنار «خون» با ایهام جناس نغز و نازکی یادآور «فصد» (خون‌گرفتن) نیز می‌شود و در پی، ساختار هنری سخن استوارتر می‌گردد. افزون بر این‌ها، ازاین دو گزینه نیز آنچه زودتر به ذهن و زبان می‌آید و با پیش‌سروده جورتر می‌نماید «قصد جان» است.» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۲۵)

دراین بیت نیز علاوه‌بر نظرات دقیق استاد راستگو به‌این نکته نیز باید توجه داشت که واژهٔ «رخت» در آغاز مصراع دوم ازرهگذر هم‌نشینی با «خون» و «یغما»، واژهٔ «ریخت» و درپیوند با «خون»، «خون‌ریزی» و «خون‌ریختن» را به ذهن متبادر می‌سازد؛ و قید «چون» نیز درکنار «رخت» ازرهگذر سیمامعنایی، یادآور «خون» می‌تواند باشد.

وگرکنم طلب نیم‌بوسه صد افسوس زحقهٔ دهنش چون شکر فروریزد (۲۳۶)

محمد راستگو ذیل این بیت، در ترجیح واژهٔ « طلب» به‌جای « طمع» درمورد پیوندهای معنایی و هنری واژگان آن می‌نویسد: «*طمع* که در چندین دست‌نوشت کهن آمده (نیساری،۱،۱۳۸۶/۵۴۱) پیش‌سروده‌ای است که چندان رنگ هنری ندارد و ازهمین‌روی، در بازنگری‌ها جای خود را به «طلب» داده‌است که هم‌معنی پسندیده‌تری از «طمع» دارد، هم آهنگ هموارتری و هم «لب» آن با «بوسه»، «دهن» و «شکر» پیوند هنری دارد و همین‌ها ساختار هنری بیت را بسی استوارتر می‌سازد.» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۳۶)

علاوه‌بر نظرات و دیدگاه‌های راستگو، ظرایف و دقایق هنری و معنایی دیگری نیز در بیت وجود دارد که می‌بایست به آن‌ها اشاره نمود ازجمله؛ یکی از معانی کلمهٔ «حقّه»، گربز، محیل و مکّار است (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل حقّه) که دراین‌معنا نه‌تنها با فضای معنایی بیت و صفت معشوق بیت، تناسب دارد با واژهٔ افسوس نیز درمعنی دیگر خود؛ «شوخی و ریشخند و ظرافت» (معین ۱۳۸۴، ذیل افسوس) پیوند می‌یابد. همچنین، واژهٔ «دهن» به‌معنی «نفاق‌کردن» نیز هست (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل دهن) و هم‌نشینی آن درکنار واژهٔ حقّه، ظریف و هنری است. نیز «دهن» به‌معنی «چرب و روغن مالیده» نیز هست (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل دهن) و دراین‌معنا متناسب با فضای معنایی بیت و درپیوند با واژه‌های «حقّه» و «افسوس» اصطلاح «چرب‌دهانی» و «چرب‌زبانی» را به ذهن متبادر می‌کند.

دلا ز رنج حسودان مرنج و واثق باش که بد به خاطر امیدوار ما نرسد (۱۹۰)

راستگو، ذیل این بیت و درمورد شگردهای هنری آن، تنها به ارتباط میان «رنج» و «مرنج» و سازگاری بیشتر آن با زبان نرم و پیراستهٔ حافظ بسنده نموده‌است (راستگو ۱۳۹۵، ۲۲۹). به‌نظرمی‌رسد، زیبایی و شگرد اصلی هنری بیت، در اشارهٔ ضمنی آن به زندگی پر از رنج و مشقت شاعر قرن پنجم، مسعود سعد سلمان و زندانی‌شدن او در زندان قلعهٔ «مرنج» و «سو» است. مضاف‌براین برخی از شارحان و منتقدان معتقدند که: کاتبان و ناسخان دیوان حافظ، اشعاری از مسعود سعد را -که احتمالاً حافظ به‌خاطر علاقهٔ زیاد به اشعار او، یادداشت‌گونه در میانه‌های اوراق اشعار خود جای داده بود- به دیوان حافظ راه داده‌اند.

دراین‌ارتباط، «مرنج» و نیز «سو» در کلمهٔ «حسود»، یادآور زندان‌های این شاعر و رنج‌هایی است که دراین زندان‌ها متحمل گردید ولی هرگز ناامید نشد. چه؛ «مرنج، قلعه‌ای است در هندوستان» (خلف تبریزی ۱۳۶۲، ذیل مرنج)؛ که «محل دورهٔ دوم حبس‌های مسعود سعد است که به روایتی سه سال و به روایت دیگر هشت سال در عهد سلطان مسعود سوم غزنوی و ظاهراً از سال ۴۹۳ هجری به بعد درآنجا زندانی بوده‌است.» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل مرنج)

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک (۳۳۵)

راستگو در ذیل این بیت، اشاره‌ای به زیبایی‌های هنری و پیوندهای معنایی واژگان آن نکرده‌است و تنها به‌این بسنده نموده‌است که اگر حافظ به‌جای کلمهٔ «نفعی»، «خیری» نهاده‌بود، «هندسهٔ سخن، بسی اوج می‌گرفت؛ چراکه «خیر»، هم بار معنایی و عاطفی بهتر و بیشتری دارد و هم با «غیر»، جناس و هم‌گونی زیبایی ازرهگذر دو واج «خ» و «ر» در بافت موسیقایی بیت نیز بسی خوش‌تر می‌نشیند.» (راستگو ۱۳۹۵، ۱۷۷) هرچند درجای‌دیگر ازاین دیدگاه خود برمی‌گردد و همان کلمهٔ «نفعی» را به‌دلیل تناسب قرآنی آن با شراب، بهتر و درست‌تر می‌داند (راستگو ۱۳۹۵، پاورقی ص ۱-۱۸۰).

بااین‌همه می‌توان به ظرایف و شگردهای هنری و محتوایی در بیت دست‌یافت ازجمله؛ یکی از معانی کلمهٔ «باک» در گویش جنوب ایران و ازجمله شیراز، «ضرر و زیان» است؛ و دراین‌معنا با کلمهٔ «نفع»، ایهام تناسب از گونهٔ تضاد می‌سازد. ازدیگرمعانی کلمهٔ «باک»، (اسم فاعل عربی)، «گریه‌کننده» است که دراین‌معنا که با فضای محتوایی بیت نیز هماهنگی دارد و با «گناه» و نیز با «غیر» درمعنی «دیه دادن» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل غیر) هماهنگی و تناسب دارد. یکی دیگر از معانی کلمهٔ «غیر»، «سود رسانیدن» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل غیر) است و دراین‌معنا نیز با واژهٔ «نفع»، ایهام تناسب ظریفی دارد.

هم‌چنین کلمهٔ «غیر» به‌معنای «آب خورانیدن باران به زمین» (رامپوری ۱۳۶۳، ذیل غیر) است که دراین‌معنا نیز می‌تواند با «آب»، (در شراب) و «خاک» و «جرعه» تناسب داشته باشد. «جرعه» نیز

علاوه‌بر معنای مصطلح، به‌معنای «زمین درشت و ناهموار» (دهخدا، ۱۳۷۲ذیل جرعه) و «ریگزار» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل جرعه به‌نقل از متنازع) نیز آمده‌است که دراین‌معنا با «خاک» تناسب دارد و نیز کلمهٔ «گناه» در هم‌نشینی با آن می‌تواند یادآور «گیاه»، «خور» در کلمهٔ «خوری» یادآور «خور» به‌معنی «زمین آبرفتی» و «بر» نیز یادآور «برّ» به‌معنی بیابان باشد.

بر عدل خواجه عرض کدامین جفا کنم شرح نیازمندی خود یا ملال تو (۴۴۲)

راستگو دراین بیت، «عدل خواجه» را بر «صدر خواجه» برتری داده و می‌نویسد: « ... عدل خواجه ... هم مفهوم نغزتری دارد و هم خواجه را به «عدل» می‌ستاید که صفتی پسندیده‌تر و ستودنی‌تر است. هم‌آغازی « عدل» با «عرض» نیز موسیقی زیباتری به سخن می‌بخشد؛ که پیوند معنایی آن‌ها نیز بیشتر است: «عرض» شکایت‌کردن است و شکایت‌کردن به امید عدل و داوری، عادلانه است.» (راستگو ۱۳۹۵، ۲۳۷)

دلایل راستگو به‌نظر درست نیست؛ چه کسی بر عدل، شکایت نمی‌برد؛ بلکه به کسی که صاحب عدل است، عرض شکایت می‌کند. امید عدل و داوری عادلانه نیز درضمن هر شکایتی نهفته‌است و نیازی به بیان آن نیست. بااین‌همه، شکایت از همهٔ جفاهایی که بر حافظ رفته‌است و شنیدن و تحمل آن، «صدری گشاده» و پادشاهی «صاحب صدر» را می‌طلبد. در مصراع نخست، حافظ از یک «جفا» حرف نمی‌زند؛ بلکه از ستم‌ها و جفاهای بی‌شمار صحبت به‌میان می‌آورد که شنیدن آن‌ها «شرح صدر» و خواجه‌ای دارای «شرح صدر» را طلب می‌کند.

ازطرفی نیز؛ یکی از معانی «عرض»، «فسحت، گشادگی، عریض‌بودن» (فرهنگ معاصر عربی- فارسی ۱۳۸۷، ذیل عرض) است که در هم‌نشینی با «صدر» می‌تواند، هم یادآور «شرح صدر» باشد و هم به شرح و گشادگی سینهٔ خواجه اشاره داشته باشد یا به‌کنایه او را به شرح صدر دعوت نماید و حتی به‌کنایه به «شرح صدر نداشتن خواجه» تعریض زند. «عرض» دراین‌معنا با «شرح» در مصراع دوم به‌معنی «فسحت و گشادگی» نیز تناسب دارد. «صدر» درکنار «خواجه»، معنی دیگر خود، «سرور و بزرگ قوم» (فرهنگ معاصر عربی- فارسی ۱۳۸۷ ذیل عرض) را نیز به ذهن متبادر می‌کند و با «خواجه» ایهام تناسب می‌سازد.

«بر» در آغاز مصراع نخست، در هم‌نشینی با «صدر» نیز، هم می‌تواند به‌معنی «صدر و سینه» باشد و ایهام تناسب ظریفی را بسازد. چه، یکی از معانی «صدر» نیز «سینه» است. و هم می‌تواند درمعنی « بالا و بالاتر» با «صدر» به‌معنای «بالاتر و سرور و ...» ایهام تناسب داشته باشد. نیز ازرهگذر هم‌نشینی با «جفا» در مصراع نخست، «بِر» به‌معنی «نیکی» را به ذهن آورده و ایهام تضاد می‌سازد.

ازطرفی، اصطلاح قرآنی «شرح صدر»، اصطلاحی معمول و آشناست. و این ترکیب قرآنی از هم-

نشینی «صدر» و «شرح» به‌دست می‌آید و جنبهٔ قرآنی بیت را نیز افزایش می‌دهد.

بگشا به شیوه نرگس پرخواب مست را وز رشک، چشم نرگس رعنا به خواب کن (۴۲۹)

راستگو در ذیل این بیت، درمورد زیبایی‌های هنری و پیوندهای بلاغی میان واژگان آن می‌نویسد: «آیا اگر حافظ به‌جای «نرگس رعنا»، «نرگس شهلا» گفته‌بود، سخنش زیباتر نمی‌شد؟ مگر نه اینکه «شهلا» افزون بر پیوند شاعرانه‌ای که با «نرگس» دارد ... هم خودبه‌خود از «رعنا» شیک‌تر و شیرین‌تر است و در پی، شاعرانه‌تر، و هم ازرهگذر واج «ش» با «رشک» و «چشم» هم‌آوایی دارد و این خود موسیقی سخن را بسی گوش‌نوازتر می‌سازد؟ این‌ها همه به‌جای خود درست، حافظ نیز بی‌گمان این‌ها را می‌دانسته و پیش‌چشم داشته، بااین‌همه، «رعنا» را بر «شهلا» برگزیده و این نمی‌تواند ازسوی خرده‌بین نازک‌کاری چون او بی‌رمز و رازی باشد و این راز بی‌گمان درمعنی دیگر «رعنا»: خودبین و خودپرست و به گفتهٔ خود حافظ، خودفروش و پیوندی که این معانی با نرگس دارد، نهفته است؛ چراکه «نرگس» از یک دید، نماد خودبینی و خودفروشی نیز هست... حالا با پیش‌چشم‌داشتن این نکته‌ها اگر یک‌بار دیگر بیت را بنگریم، آشکار می‌شود که اگر حافظ از آغاز به‌جای «نرگس»، «نسرین» یا «سوسن» یا ... گفته بود و یا به‌جای «خودفروشی»، «دلربایی» یا ... سخنش با تهی‌شدن از بار تلمیحی و اسطوره‌ای یادشده، چه‌اندازه افت و آسیب می‌دید.» (راستگو ۱۳۹۵، ۹۹-۱۰۱)

به‌نظرمی‌رسد پیوندهای هنری و بلاغی دیگری نیز در بیت وجود دارد که می‌بایست به آن‌ها اشاره شود؛

واژهٔ «رعنا» علاوه‌براینکه صفت نرگس است، اسم گلی خاص نیز هست. (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل رعنا) و ازاین‌جهت با نرگس ایهام تناسب دارد. هم‌چنین «رعنا» علاوه‌بر معانی ذکرشده به‌معنی ناز و کرشمه نیز هست که دراین‌معنی با «شیوه» درمعنی کرشمه و عشوه (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل شیوه) پیوند دارد. ازدیگرمعانی کلمهٔ رعنا، خوار و پست (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل رعنا) و زن گول و ساده است که با فضای معنایی بیت و هدف حافظ که برتری چشم یار بر نرگس است ارتباط می‌یابد.

«رشک» درمعنی پژمردگی (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل رشک) با نرگس رعنا و نیز با رعنا به‌تنهایی درمعنی نوعی خاص از گل پیوندیافته و با خواب و مست نیز ایهام تناسب دارد. نیز «رشک» درمعنی ایستاده و شخص ایستاده (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل رشک) با خواب و مست ایهام تضاد دارد. علاوه‌براینکه باید به همهٔ معانی واژهٔ شیوه در بیت و تناسب آن‌ها با خواست حافظ توجه داشت. چه شیوه علاوه‌بر عشوه و ناز درمعانی «اهانت»، «خودنمایی»، «چاپلوسی و تملق»، «خدعه و فریب» و نیز به‌معنی «هنر» نیز به‌کاررفته است (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل عشوه). و بیت، متناسب با هرکدام از موارد ذکرشده می‌تواند معانی متفاوتی داشته و فضای معنایی جدیدی را بیافریند.

به لابه گفتمش ای ماه‌رخ چه باشد اگر به یک شکر زتو دل‌خسته‌ای بیاساید (۲۷۳)

در کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» درمورد زیبایی‌های هنری و پیوندهای هنری میان واژه‌های بیت و نیز درمورد ترجیح واژهٔ «شکر» بر «نظر» آمده است: «اگر خواجه از آغاز به‌جای «شکر»، «نظر» نهاده بود، بی‌گمان کسی بر سخنش انگشتی نمی‌نهاد و آن را شیوا و زیبا می‌دید؛ حافظ اما ازاین‌روی، «شکر» را بر «نظر» برگزیده که از یک‌سو، «شکر» بیانی استعاری و تصویری است (استعاره از بوسه، نیز لب و دهن) و پیداست که استعاره و تصویر جوهرهٔ شعر و پایهٔ سخن را می‌افزاید؛ ازدیگرسو، سخن از «دل‌خسته» است و شکر/ قند، هم به‌تنهایی و هم از راه گل (گل‌شکر)، گلاب و ... یکی از درمان‌های دل‌خستگی بوده‌است (راستگو ۱۳۹۵، ۱۲).

به‌نظرمی‌رسد، زیبایی‌ها و پیوندهای هنری دیگری نیز در بیت مورد توجه حافظ بوده‌است و یا اینکه این بیت ظرفیت پذیرش این پیوندهای هنری و بلاغی را دارد که می‌بایست به آن‌ها اشاره می‌شد ازجمله؛

واژهٔ «رخ» در ماه‌رخ، علاوه‌بر معانی مصطلح خود؛ گونه و طرفی از صورت و ... به‌معنی «نبات» نیز هست. (ر.ک؛ دهخدا ذیل رخ) و دراین‌معنا با شکر پیوند معنایی یافته و ایهام تناسب می‌سازد. همچنین «رُخ» ازرهگذر هم‌نشینی با «خسته» و «دل‌خسته» واژهٔ «رَخ» به‌معنی غم و اندوه را به ذهن متبادر می‌کند. و درمعنی یکی از «مهره‌های شطرنج (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل رُخ)، ذهن مخاطب را از «ماه» به سمت‌وسوی «مات» از اصطلاحات بازی شطرنج می‌کشاند. کلمهٔ «لابه» در بیت به‌معنی زاری و التماس و ترس و بی‌آرامی ... (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل لابه) است بااین‌همه، ازرهگذر هم‌نشینی با «شکر» و «رُخ» درمعنی «نبات»، لب را به ذهن متبادر می‌کند تا شگرفی پیوند بلاغی میان لب و شکر و رخ بیشتر نمایان گردد.

براساس نظریهٔ «مرگ مؤلف» و دیدگاه تأویل‌پذیری متون هنری و ادبی، واژهٔ «لابه» نیز در بیت، متناسب با فضای پزشکی آن، که در توضیحات راستگو به‌آن اشاره است، می‌تواند یادآور نام پزشک و سناتور معروف فرانسوی ؛ «لابه لئون» نیز باشد.

نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان گر شما را نه بس این سود و زیان ما را بس (۳۰۲)

مؤلف کتاب «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» ذیل این بیت تنها به‌نقلی از استاد سایه و تأیید نظر او اکتفا کرده‌است که اگر به‌جای «بنگر»، «دیدم» باشد، هنری‌تر است (راستگو ۱۳۹۵، ۱۷۹).

به‌نظرمی‌رسد این دیدگاه درست نیست و واژهٔ «بنگر» با دیگر واژه‌های بیت، پیوندهای هنری‌تری دارد و حافظ به‌این رابطه‌های بلاغی توجه داشته‌است. چه؛ یکی از معانی «بنگر»، عهد و پیمان در به‌حاصل‌آوردن زمین (دهخدا ۱۳۷۲ ذیل بنگر) است و دراین‌معنا با سود و زیان و بازار و نقد پیوندیافته

و فضای معنایی بیت را گسترده‌تر می‌کند. واژهٔ «بازار» نیز ازرهگذر هم‌نشینی با «آزار»، یادآور « بیازار» است که با فضای معنایی بیت تناسب دارد. واژهٔ «بس» درمعانی «زجرکردن» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل بس به‌نقل از تاج‌المصادر) و «اذیت‌کردن» (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل بس به‌نقل از منتهی‌الارب) و نیز واژهٔ «نقد» درمعنی «گزیدن مار» و «نکوهش» با واژه‌های «آزار» و «زیان»، پیوند معنایی و محتوایی می‌یابند.

خورشید چو آن خال سیه دید به دل گفت ای کاج که من بودمی آن هندوی مقبل (۳۴۱)

محمد راستگو درمورد پیوندهای بلاغی و هنری واژگان این بیت تنها به ارتباط میان «مقبل» و«هندو» بسنده‌کرده و می‌نویسد: « ... حافظ به‌آسانی می‌توانست به‌جای «مقبل»، «مخلص» یا «صادق» بگوید که هم واژه‌ای آشناتر است، هم موسیقی گوش‌نوازتری دارد و هم برای «بنده» زیبنده‌تر. ازاین‌رو، روگردانی حافظ ازاین واژهٔ آشنا به‌آن ناآشنا، بی‌گمان رازی دارد و آن، پیوند «مقبل» با «بنده» است و اینکه مقبل، که به‌معنی نیک‌بخت است، ... از نام‌های زبانزدی است که از روی تفأل و خوش‌آیندی بر غلامان می‌نهاده‌اند... هندو نیز جز معنی شناخته‌اش: هندی و پیرو آئین هندیان، به‌معنی برده، بنده و غلام سیاه نیز هست و ازهمین‌رهگذر با « مقبل» که نام تفألی غلامان بوده، پیوند می‌یابد... پیش‌چشم‌داشتن این‌ها آشکار می‌کند که اگر حافظ به‌جای «هندوی مقبل» گزینهٔ شیوایی چون «نقطهٔ مقبل» نهاده بود، بااینکه «نقطه» با «خال سیه» پیوند نغز و نیکویی دارد، سخنش چه‌اندازه افت و آسیب می‌دید.» (راستگو ۱۳۹۵، ۱۵۴-۱۵۵)

مؤلف به‌دیگر پیوندهای هنری میان واژگان بیت اشاره ننموده است. به‌نظرمی‌رسد بیت حافظ ظرفیت پذیرش ظرافت‌های بلاغی و معنایی بیشتری دارد ازجمله اینکه؛ هرکدام از واژه‌های بیت، معانی متفاوتی دارند که با واژه‌های دیگر بیت تناسب معنایی و هنری دارد. می‌دانیم که «خورشید» در گذشته نام گونه‌ای خاص از اسب بوده‌است که در نوروزنامهٔ خیام به‌آن اشاره شده‌است. یکی از معانی «خال» نیز لگام اسب (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل خال) است و دراین‌معنا با هم ایهام تناسب دارند. علاوه‌براین «خال» به‌معنی شتر فربه و سیاه (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل خال) با خورشید درمعنی گونه‌ای خاص از اسب پیوند می‌یابد.

«خال» در فرهنگ‌ها به‌معنی «شاخهٔ درخت»، «بوتهٔ درخت» و «نوعی گیاه شکوفه‌دار» نیز آمده‌است. (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل خال)، و دراین‌معانی نه‌تنها با «کاج» به‌معنی «صنوبر سیاه» و درخت معروف پیوند می‌یابد که واژهٔ «دل» نیز ازرهگذر هم‌نشینی با «کاج» و «خال» درمعانی ذکرشده، یادآور «دَل» به‌معنی صنوبر و کاج (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل خال) است.

واژهٔ «مقبل» نیز علاوه بر نام تفألی غلامان، درمعنی گونه‌ای جامه (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل مقبل) با «خال» درمعنی «جامهٔ نرم» (پادشاه،۱۳۶۳ ذیل خال) ایهام تناسب دارد و درمعنی «سال و سال آینده»

(دهخدا ۱۳۷۲، ذیل مقبل) با خورشید و نیز با خال درمعنی «برق» و «باران و ابر باران‌دار» (نفیسی ۱۳۴۳، ذیل خال) پیوند می‌یابد. هم‌چنین واژهٔ «دل» ازرهگذر هم‌نشینی با خورشید، به‌معنی دیگر خود؛ ستاره و کوکب (دهخدا ۱۳۷۲، ذیل دل) می‌تواند بود.

نتیجه‌گیری

ویژگی مهم و اساسی شعر حافظ، درهم‌تنیدگی شگرف و پیوندهای ظریف هنری و محتوایی میان واژه‌ها و سازه‌های آن است به‌گونه‌ای که همین درهم‌تنیدگی و روابط شگرف، مهندسی سنجیده و هدفمند واژگان در شعر او را باعث شده‌است. درخصوص کشف و استخراج پیوندهای هنری و شگردهای معنایی و محتوایی سازه‌ها در شعر او نیز تحقیقات و پژوهش‌های فراوانی ازسوی صاحب‌نظران و پژوهشگران انجام شده‌است و هرکدام تلاش داشته‌اند تا گوشه و لایه‌ای ازاین پیوندها و شگردها را بازیابی و نشان دهند. کتاب ارزشمند «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» که توسط محمد راستگو تألیف شده‌است یکی از موفق‌ترین این پژوهش‌هاست.

راستگو دراین کتاب، با آوردن ابیاتی از حافظ، واژه یا واژگانی را براساس پیوندهای هنری آن با دیگر واژگان و ترکیبات بیت موردنظر، آن را بر واژه یا واژگانی دیگر که در بقیهٔ نسخه‌های دیوان حافظ آمده‌اند برتری داده و تلاش نموده‌است تا این پیوندها و شگردهای هنری و محتوایی را استخراج نموده و آن را به‌عنوان دلیل بر ساختار سنجیده و استوار سخن حافظ مطرح نماید.

رویکرد مؤلف درجهت شناخت لایه‌های هنری و معنایی و نیز شگردهای پیوند میان سازه‌های ابیات، رویکرد «مرگ مؤلف» است بااین‌همه به‌نظرمی‌رسد ذیل بسیاری از ابیات مطرح‌شده دراین کتاب، نکته‌ها، ظرایف هنری و پیوندهای معنایی دیگری نیز می‌توان مطرح نمود و به‌عبارتی، سخن حافظ، ظرفیت پذیرش ظرایف و شگردهای هنری و معنایی بیشتری نیز دارد که دراین پژوهش به برخی از آن‌ها اشاره شده‌است. بالطبع پرداختن به همهٔ ابیات این کتاب در یک مقاله، ممکن نیست و در پژوهشی دیگر باید بدان پرداخته شود.

پانوشت

* ابیات موردبحث، همان ابیاتی است که راستگو براساس تصحیح خویش از حافظ با ذکر صفحه آورده‌است.

منابع و ارجاعات

انوری، حسن (۱۳۸۳). صدای سخن عشق؛ گزیدهٔ غزلیات حافظ، انتخاب و توضیح: حسن انوری، چاپ نهم، تهران: انتشارات سخن.

آقا حسینی، حسین و فاطمه جمالی (۱۳۸۴). «فراتر از ایهام» مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ش ۶۱ دوره دوم، تابستان، صص ۱۴۲-۱۲۱.

برزگر خالقی، محمدرضا (۱۳۸۲). شاخ نبات حافظ؛ شرح غزل‌ها همراه با مقدمه، تلفظ واژگان دشوار، فهرست قوافی ابیات و فرهنگ اصطلاحات عرفانی، چاپ اول، تهران: انتشارات زوّار.

پادشاه، محمد (۱۳۳۶). فرهنگ آنندراج، تصحیح محمد دبیر سیاقی، چاپ اول. انتشارات خیام.

پورنامداریان، تقی(۱۳۹۲). گمشدهٔ لب دریا، چاپ چهارم،تهران: انتشارات سخن.

حمیدیان، سعید(۱۳۹۲). شرح شوق؛ شرح و تحلیل اشعار حافظ، چاپ دوم، تهران: انتشارات قطره.

حیدری، علی (۱۳۸۵). «ایهام در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، شهریور و مهر، ش۲۴۰-۲۳۹. صص ۸-۳۲.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۳). دیوان حافظ، تهران: انتشارات طرح نو.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۱). حافظنامه، چاپ بیستم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳۶۲). برهان قاطع، به‌اهتمام دکتر محمد معین، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

دشتی، علی (۱۳۸۰). نقشی از حافظ، چاپ دوم، انتشارات اساطیر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲). لغت‌نامه، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

دیوان حافظ (۱۳۷۹). به‌کوشش سیدمحمد راستگو، تهران: نشر نی.

راستگو، محمد (۱۳۹۵). در پی آن آشنا؛ مهندسی سخن در سروده‌های حافظ، تهران: نشر نی.

رامپوری،غیاث‌الدین محمد (۱۳۶۳). غیاث اللغات، به‌کوشش منصور ثروت، تهران: انتشارات امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰). از کوچهٔ رندان؛ دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ، چاپ نهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

سبزعلی‌پور، جهان‌دوست (۱۳۸۹). «فهمی از رندی‌های حافظ (نگاهی به ایهام تبادر در شعر حافظ)»، *شعر پژوهی (بوستان ادب)*، ۲(۴)، ۱۲۷-۱۴۶. doi: 10.22099/jba.2012.301

شمیسا, سیروس, دالوند, یاسر. (۱۳۹۶). کارکرد اسامی نوعی غلامان و کنیزان در ساخت ایهام‌تناسب در ادب پارسی. متن پژوهی ادبی, ۲۱(۷۱), ۱۳۱-۱۶۸. doi: 10.22054/ltr.2017.7414

شوقی نوبر، احمد (۱۳۸۸). «دو ایهام نویافته در شعر حافظ»، *پژوهشنامه ادب حماسی (پژوهشنامه فرهنگ و ادب)*, ۵(۸), ۹۹-۱۱۹.

طاهری، حمید(۱۳۸۹). «رویکردی به ایهام در غزلیات حافظ»، نشریهٔ ادب و زبان دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان، ش ۲۸. زمستان. صص ۱۳۷-۱۱۳.

طهماسبی، فرهاد (۱۳۸۹). *اسرار عشق و مستی*، ج ۱، تهران؛ علم.

عزیزی هابیل، مجید؛ نوری، علی؛ حیدری، علی؛ زهره وند، سعید. (۱۳۹۸). بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی کردن متن .*متن پژوهی ادبی*. ۲۳(۷۹). ۷-۳۰

doi: 10.22054/ltr.2017.9928.1361

عمران پور، محمدرضا (۱۳۸۶). اهمیت عناصر و ویژگیهای ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر. *پژوهش های ادب عرفانی (گوهر گویا) ۱(۱) ۱۵۳-۱۸۰*.

غنی‌پور ملکشاه، احمد، رضازاده بابی، سودابه (۱۳۹۲). «بررسی و مقایسهٔ ایهام و گونه‌های آن در اشعار حافظ و خاقانی»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۲،ش۱، بهار و تابستان، صص ۵۶-۳۷.

غنی‌پور ملکشاه, احمد, رضازاده بایی, سیّده سودابه. (۱۳۹۲). بررسی و مقایسهٔ ایهام و گونه‌های آن در اشعار خاقانی و حافظ .*پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت* ۲(۱) ۳۷-۵۶.

doi: 10.22059/jlcr.2013.35932

قیّم، عبدالنبی (۱۳۹۰). فرهنگ معاصر عربی- فارسی، چاپ دهم، تهران: فرهنگ معاصر.

معین، محمد (۱۳۹۴)، مزدیسنا و ادب فارسی؛ به‌اهتمام مهدخت معین، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

معین،محمد (۱۳۸۴). فرهنگ معین، چاپ سوم، تهران: زرین.

نفیسی، علی‌اکبر (ناظم‌الاطباء) (۱۳۴۳). فرهنگ نفیسی، تهران: انتشارات خیام.

نیساری، سلیم (۱۳۸۶)، دفتر دگرسانی در غزل‌های حافظ، چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

References

Aghahosseini, Hossein and Fatemeh Jamali (2005). Farātar az ebhām, *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*, University of Isfahan, Vol. 61, Volume II, Summer, pp. 142-121.

Anvari, Hassan (2004). Sedāye eʃgh; guzideh-ye qazaliyāte Hafez, selection and explanation by Hassan Anvari, ninth edition, Tehran: Sokhan Publishing.

Barzegar Khaleghi, Mohammad Reza (2003). ʃāx-e nabāt-e Hafez; Explanation of lyric poems with introduction, pronunciation of difficult words, rhyming list of verses and culture of mystical terms, first edition, Tehran: Zavar Publishing.

Padeshah, Mohammad (1957). Farhang-e ānandrāj, edited by Mohammad Dabir Siyaghi, first edition. Khayyam Publishing.

Pournamdarian, Taghi (2013). gumʃudeh-ye lab-e daryā, Fourth Edition, Tehran: Sokhan Publishing.

Hamidian, Saeed (2013). ʃarh-e ʃugh; Description and analysis of Hafez's poems, second edition, Tehran: Qatreh Publishing.

Sabzalipour, Jahan Doost (2010). fahmi az rendihāye Hafez, *Poetry studies (Boostan Adab)*, Volume 2, Issue 4, pp. 146-127. doi: 10.22099/jba.2012.301

Heidari, Ali (2006). ihām dar ʃe'r-e Hafez, *Kayhan Farhangi*, Shahrivar and Mehr, No. 239-240. pp. 8-32.

Khorramshahi, Baha'u'ddin (2012). *Hafeznāmeh*, 20th Edition, Tehran: Scientific and Cultural Publishing.

Khorramshahi, Baha'u'ddin (1994). Divān-e Hafez, Tehran: New Design Publishing.
Khalaf Tabrizi, Mohammad Hossein (1983). *burhān-e ghāte'*, by Dr. Mohammad Moin, Second Edition, Tehran: Amirkabir Publishing.
Dashti, Ali (2001). *naghfi az Hafez*, second edition, Asatir Publishing.
Dehkhoda, Ali Akbar (1993). *lughatnāmeh*, Tehran: University of Tehran Press.
Divan-e Hafez (2000). By Seyed Mohammad Rastgoo, Tehran: Ney Publishing.
Rastgoo, Mohammad (2016). *Dar pey-ye ān āfenā; mohandesi-ye suxan dar surudehāye Hafez*, Tehran: Ney Publishing.
Zarrinkoub, Abdul Hussein (2001). *az koche-ye rendān; darbāre-ye zendegi va andife-ye Hafez*, ninth edition, Tehran: Amirkabir Publishing.
Shamisa, S., Dalvand, Y. (2017). The Function of the Terms of Slaves and Bondwomen in Creating Hidden Ambiguity in Persian Literature. *Literary Text Research*, 21(71), 131-168. doi: 10.22054/ltr.2017.7414
Shoghi Nobar, Ahmad (2010). *do ihām-e nuyāfteh dar fe'r-e Hafez*, Research of Culture and Literature, Volume 5, Issue 8. Spring and winter. pp. 119-99.
Tahmasebi, Farhad (2011). *asrār-e efgh va masti*, vol. 1, Tehran; Science Publishing.
Taheri, Hamid (2011). ruykardi be ihām dar qazaliyāt-e Hafez, *Journal of Literature and Language*, Kerman university, Vol. 28, Winter. pp. 137-113.
Azizi Habil, M., Noori, A., Heydari, A., Zohreh Vand, S. (2019). Study of Hafez's Techniques in Making of Polysemy Text. *Literary Text Research*, 23(79), 30-7. doi: 10.22054/ltr.2017.9928.1361
Omranpour, M. (2007). The Importance of Structural Elements of Words in The Word Choice of Poetry. *researches on mystical literature(gowhar-i-guya)*, 1(1), 153-180.
Ghanipour Malekshah, A., Reza-zadeh, S. (2013). A Comparative Study on Ambiguity and its uses in the Poems of Khaghani and Hafez. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 2(1), 37-56. doi: 10.22059/jlcr.2013.35932
Rampuri, Ghias al-Din Mohammad (1984). *ghiās al-lughat*, by Mansour Sarwat, Tehran: Amirkabir Publishing.
Qayyem, Abdul Nabi (2011). *Contemporary dictionary Arabic to Persian*, Tenth Edition, Tehran: Contemporary dictionary publishing.
Moin, Mohammad (2005). *Moin dictionary*, third edition, Tehran: Zarrin Publishing.
Moin, Mohammad (2015), *Mazdisnā va adab-e fārsi*; By Mahdokht Moin, first edition, Tehran: Tehran University Press.
Nafisi, Ali Akbar (Nazim al-Atab'a) (1964). *Nafisi dictionary*, Tehran: Khayyam Publishing.
Neysari, Salim (2007), *daftar-e degarsāni dar qazalhāye Hafez*, First Edition, Tehran: Academy of Persian Language and Literature.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Salimi, H. & Vahidi, A. (2020). Artistic Collocation of the Word in Hafez's Verses (An Introduction to the Book «Speech Engineering in Hafez Poems» by Mohammad Rastgou). *Language Art*, 5(2):49-68, Shiraz, Iran. [in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2020.09
URL:https://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/177

Language Art, 5(2): pp. 49-68, 2020, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2020.09 DOR: 98.1000/2476-6526.1399.5.49.15.2.1607.41
Article No.: 52.32.139902.4968

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Artistic Collocation of the Word in Hafez's Verses
(An Introduction to the Book «Speech Engineering in Hafez Poems» by Mohammad Rastgou)

Dr. Hossein Salimi[1]©
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Khalij Fars University, Boshehr, Iran.

Dr. Ahmadnoor Vahidi [2]
Assistant Professor in Persian Language and Literature, Higher Educational Complex Of Saravan, Saravan, Iran.

(Received: 03 April 2020; Accepted: 15 May 2020; Published: 30 May 2020)

Hafez's linguistic and rhetorical skills in his poetry have led the audience to his poetry, appropriate to the level and extent of his emotions, feelings, and knowledge of the linguistic and semantic layers of their vocabulary and their artistic and contextual connection, interpretations and meanings. Pulling many different from his poetry and thereby achieving greater enjoyment and artistic enjoyment. Hafez himself, of course, with his great knowledge and aristocracy of language and his various capacities, has been instrumental in the selection and companionship of words based on their artistic and semantic links. However, in many cases, the author's in many cases, plays the role of the reader. Poetry is undeniable in the discovery and extraction of the semantic and linguistic layers of their meticulous and solid musical words and links. One of the great scholars who has done detailed, in-depth and extensive studies in the field of Hafez, his poetry, language and thought and dedicated valuable work to the literary and scientific community in this difficult field, is Dr. Mohammad Rastgou, who has authored and his research has always been and remains a pioneer in the field of linguists and researchers, in particular hieroglyphics and ontology. This article seeks to endorse Dr. Rastgou's explanations and material in connection with Hafez's artistic practices, and further points to complement and explain the greater artistic capacities of Hafez's poetry, and especially those in question. The research method is documentary.

Keywords: Hafez, Speech Engineering, Poetry, Seyed Mohammad Rastgou.

[1] E-mail: radvin_13914@yahoo.com © (Corresponding Author)
[2] E-mail: ahmadnoorvahidi@gmail.com