دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۹ ـ شماره ۱۸ ـ پاییز و زمستان ۹۷
صفحات ۱۹۳ ـ ۲۱۰

نظم پریشانِ غزل حافظ و مرکّب‌نوازی

ناصر رحیمی* / زهیر نادعلیزاده**

چکیده

ساختار پاشان و نظم پریشان ابیات در برخی غزل‌های حافظ، از دیرباز، موضوع پرسش و بحث بوده است. حافظ‌شناسان و حافظ‌پژوهان در این راه، کوشش بسیار کرده‌اند تا بتوانند این پاشانی را توجیه کنند و برای این عدم انسجام، دلیل و توضیحی بیابند. با نگاهی حتی گذرا به مجموعهٔ این تلاش‌ها می‌توان برای بعضی از فرضیه‌ها و نظریه‌ها در این زمینه، اعتبار و ارزش بیشتری قائل شد و برخی دیگر را کنار نهاد. ما در این مقاله، پس از طرح موضوع، به مهم‌ترین فرضیه‌ها درباب چراییِ چنین ساختاری در غزل‌های حافظ، نظری اجمالی خواهیم انداخت و سپس به طرح پیشنهادی تازه می‌پردازیم که سعی دارد بر پایهٔ بافت شعر حافظ و روابط درون‌متنی دیوان، عدم تلائم ابیات و تنوع مضمونی غزل حافظ را از منظری موسیقایی توجیه و تعلیل کند.

کلیدواژه: *غزل حافظ، محور عمودی، نظم پریشان، مرکّب‌خوانی و مرکّب‌نوازی.*

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (نویسندهٔ مسئول) rahimi.naser@semnan.ac.ir
** دکترای زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه سمنان zohayr62@yahoo.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۷/۱۳ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۱۱/۱۷

مقدّمه

عدم اتّساق و تلائم ابیات غزل حافظ در پژوهش‌های حافظ‌شناسی، همواره محل منازعه و بحث بوده است. درواقع، «نظم پریشان» او از مصادیق بارز آشنایی‌زدایی در قالب و ساختار سنّتی غزل است. برخی صاحب‌نظران، همچون شهیدی، جلالی نائینی و رستگار فسائی با کنارنهادن پرسش، سعی داشته‌اند این ویژگی را امری طبیعی و از خصایص عام شعر فارسی قلمداد کنند و حتی غزل حافظ را برخوردار از «پیوندی پولادین» بدانند (نک. رستگار فسائی، ۱۳۶۷: ۲۰-۲۲)؛ امّا نگاهی هرچند شتاب‌زده به نمونه‌های غزل پیش از حافظ و قیاس آن با شعر او، نشان می‌دهد که نمی‌توان بر تمایزی چنین آشکار، چشم پوشید.

در این میان، گونه‌ای دیگر از برخورد با این مسئله، سعی کسانی نظیر فرزاد و شاملو در تغییر توالی ابیات، به قصد رسیدن به انسجام و ایجاد پیوند منطقی میان ابیات بوده است (نک. شاملو، ۱۳۵۴: ۲۷)؛ امّا غیرملائم بودن ابیات غزل حافظ، تنها متأثّر از به هم‌ریختگی و پریشانی در تقدّم و تأخّر آن‌ها نیست، بلکه در غزل او، با گسست‌های معنایی و مضمونیِ واضحی مواجهیم که با پس و پیش کردن چند بیت در غزل، به‌هیچ‌وجه، آن گسست‌ها اتصال نمی‌یابند و جاهای خالی پر نمی‌شوند. می‌توانیم ابیات غزلی از سعدی را جابه‌جا کنیم بی‌آنکه احساس پریشانی و پاشانی داشته باشیم؛ زیرا کانون معنا و مرکز ثقل مضمون غزل سعدی، بر حول یک موضوع یا موضوعاتی همگن قرار دارد و پرسش‌ها و جهش‌های مضمونی ابیات، همه در دایرهٔ عشق و حالات عشق صورت می‌پذیرد. به‌عبارت‌دیگر، غزل سعدی (و دیگران) غزلی تک‌ساحتی است؛ حال آنکه غزل حافظ، سرشار از مضامین متعدّد و ساحت‌هایی چندگانه است که با هر ترتیب و توالی دیگری نیز، به‌ظاهر، بی‌منطق و گسسته می‌نماید.

در آثار متقدّمان تا قرن هشتم که قواعد و سنجش‌های بلاغی، اغلب بر پایهٔ «قصیده» است، در عین اینکه به «استقلال» بیت در قصیده تأکید کرده‌اند، ترتیب معانی

و تنسیق کلام را نیز از نظر دور نداشته‌اند. در *ترجمان‌البلاغه*، مؤلف، تنافر را بر دو وجه دانسته است؛ یکی در حروف و دیگری در معنی: «چنان‌که حروف سهل بود و خوش، ولیکن بیت از بیت دور بود به معنی یا مصراع از مصراع؛ چنان‌که گفته‌اند اندر تهنیتِ خانهٔ زرین ملک محمود را:

خانهٔ زرین پادشای جهان است در سخن یک خدای را چه گمان است
قارون گویند گنج داشت نهانی شاه بلنداختر است و سخت کمان است

هر مصراعی به تن خویش وزن و معنی دارد؛ ولیکن مصراع پیشین با مصراع پسین پیوند ندارد به هیچ معنی» (رادویانی، ۱۳۸۰: ۲۱۴).

صاحب *المعجم* نیز چنین می‌گوید: «استادان صنعت گفته‌اند که شعر چنان می‌باید کی هر بیت به نفس خویش مستقل باشد و جز در ترتیب معانی و تنسیق سخن، به یکدیگر محتاج نباشد» (رازی، ۱۳۸۸: ۳۱۱-۳۱۲).

اساساً «استقلال نسبی» اجزای یک اثر، در شعر فارسی و در قالب‌های متفاوت، فراگیر است و این خصوصیت، البته در نگاه مستشرقان و محقّقان غربی بیشتر به چشم آمده است. گوته[1] (۱۸۳۲م) می‌گوید: «ذهن شرقی، قادر است دورترین و متضادترین مفاهیم را به یکدیگر مربوط سازد» (بورگل، ۱۳۶۷: ۲۳).

نولدکه[2] (۱۹۳۰م) در برخورد با روایت اپیزودیک *شاهنامه* و ناتوانی ایجاد ارتباط میان داستان‌ها می‌نویسد: «قسمت‌های مختلف این منظومهٔ عظیم، گاهی بسیار سست به هم مربوط شده‌اند. همین نکته در ظاهر هم از جمله‌های رابطه‌ای که اغلب تکرار شده، استنباط می‌شود؛ مثلاً فلان داستان اکنون تمام شد و اینک فلان داستان را می‌گوییم. بدین طریق ممکن بود که بعضی قسمت‌های کتاب حذف شوند بدون اینکه رخنه و نقصی در کتاب مشاهده شود» (نولدکه، ۲۵۳۷: ۹۱-۹۲؛ نیز نک: حمیدیان،۱۳۹۲: ۴۴۶ به بعد).

1.John Wolfgangvon Goethe.
2.Theodor Noldeke.

همچنین کارادو وو[1] (۱۹۵۳م) در باب *مثنوی* می‌نویسد: «باید پذیرفت که مثنوی دارای ترکیبی منسجم نیست؛ داستان‌هایش بدون رعایت ترتیب، پشت‌سرهم قرار می‌گیرد و تمثیلات آن بیانگر تفکّراتی است که هریک اندیشه‌ای دیگر را به ذهن می‌رساند...» (به نقل از توکّلی، ۱۳۹۱: ۲۲۷). یا آربری[2](۱۹۶۹م) دربارهٔ ساختار شعر فارسی می‌گوید: «خواننده‌ای ناشکیبا که برای نخستین بار اشعاری این چنین را پیش‌رو می‌بیند، بساکه با امرسون هم‌آوا خواهد شد و خواهد گفت: پراکنده‌گویی شاعران پارسی‌زبان به‌راستی مایهٔ شگفتی است. یک منتقد اروپایی، آن یکپارچگی را که لازمهٔ یک اثر سراپا زیباست، هیچ جا مشاهده نمی‌کند... آشنایی عمیق‌تری با اسلوب معمول شعر فارسی و شعر عربی که این یکی سرمشق عمدهٔ شاعران پارسی‌گوی بوده، باید تا یک خوانندهٔ اروپایی به زمینهٔ منظم آنچه که در ظاهر جز پریشان‌گویی نمی‌نماید، راه یابد» (به نقل از حمیدیان،۱۳۹۲: ۴۴۶).

جدا از خطای امثال نولدکه و آربری و امرسون[3] که وحدت و تمامیت را تنها در ساختار مألوف خود، یعنی ساختار پیوسته می‌دیده‌اند (هرچند همین وحدت نیز در شعر مدرن و مکاتب ادبی معاصر غرب، غایب است)، غرض یادآوری این نکته بود که در نگاه دیگران، اساساً شعر فارسی دچار نوعی سست‌پیوندی و عدمِ تلائم است.

امّا پریشانی ابیات غزل حافظ و فقدان ربط ظاهری میان آن‌ها، چنان ظهور و کثرتی دارد که برای اغلب محقّقان و حافظ‌پژوهان فارسی‌زبان نیز، بدل به پرسش و مسئله‌ای گاه لاینحل در شرح اسلوب حافظ شده است. تشخّص و پرسش‌انگیزی این ویژگی البته از عصر خود حافظ آغاز می‌شود؛ حکایت مشهور *حبیب‌السیر*، حتی اگر تماماً مجعول و افسانه باشد، نشان‌دهندهٔ توجه مخاطبان هم‌عصر و قریب‌العصر حافظ به عدم اتّساق و تمایز آشکاری است که غزل او با سنت شعر فارسی داشته. خواندمیر (۹۴۲ق) می‌نویسد: «گویند که روزی شاه‌شجاع به زبان اعتراض، خواجه حافظ را مخاطب

1.Baron Bernard carra de voux.
2.Arthur john Arberry.
3.Emerson.

ساخته، گفت هیچ‌یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر یک منوال واقع نشده، بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوّف و یک بیت در صفت محبوب و تلّون در غزل، خلاف طریقت بلغاست. خواجه حافظ فرمود که آنچه به زبان مبارک شاه می‌گذرد عین صدق و محض صواب است؛ امّا مع‌ذلک شعر حافظ در آفاق اشتهار یافته و نظم دیگر حریفان، پای از دروازهٔ شیراز بیرون نمی‌نهد» (به نقل از غنی، ۱۳۸۹: ۱/ ۵۴).

فرضیات اساسی

فرضیات در باب اسباب و علل عدم تلائم ابیات غزل حافظ را می‌توان در چهار رویکرد اساسی شناسایی کرد:

۱. دخالت کاتبان و تفاوت نسخه‌های اشعار او را به این دلیل که خود، *دیوان* را مدوّن نکرده بوده، دلیل عمدهٔ پریشانی ساختار شعر حافظ دانسته‌اند (نک. شاملو، ۱۳۵۴: ۲۷؛ شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲). کسانی نظیر مسعود فرزاد، چندین سال صرف تنظیم و تدوین و یافتن ترتیب نهایی ابیات کردند. البته فرزاد در باب *مثنوی* مولانا نیز به‌نوعی چنین عقیده‌ای داشته است و بر آن بوده تا قسمت‌های معترضه را در *مثنوی* حذف کند تا *مثنوی* از «صورت مغشوش کنونی» درآید، و در این راه بعضی قسمت‌های مبهم و ناگفته را نیز «نیازمند تکمیل دانسته است» (توکلی، ۱۳۹۱: ۲۷). این کوشش‌ها غالباً نتوانسته‌اند راه به جایی ببرند؛ زیرا چنان‌که اشاره کردیم با تغییر ترتیب ابیات، «وحدت موضوعی» حاصل نمی‌شود.

۲. حق‌شناس، در مقالهٔ «حافظ شناسی: خودشناسی»، خاستگاه اصلی ویژگی پاشانی شعر حافظ را در ژرف‌ساخت دوری و روساخت گسسته‌نمای فرهنگ شرق می‌داند که در تقابل با ژرف‌ساخت خطی و روساخت پیوسته در جوامع جدید و مدرن است (نک. حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۲۲۰ به بعد). وی البته این ساختار کلی را در مظاهر دیگر فرهنگ مشرق زمین، همچون نقاشی، موسیقی و معماری نیز جاری و متجلّی می‌داند.

با همهٔ اهمیت تحلیل ساختاری نویسنده، این ایدهٔ کلی نمی‌تواند گسسته‌نمایی غزل حافظ (وگاه *مثنوی* مولانا) را توجیه کند و دلیل عمده در ظهور این خصیصه محسوب شود. از سویی، مصادیق و شواهد بسیاری در فرهنگ غرب و مظاهر خلاقانه و هنری مدرن آن می توان یافت که می‌تواند این حکم کلی را به‌تمامی نقض کند؛ مثلاً بخش مهمی از آثار برجستهٔ قرن بیستم در شکل‌های رمان، شعر، نقاشی، موسیقی و فیلم، که نمونه‌های شاخص جوامع مدرن نیز به حساب می‌آیند، ساختاری پاره‌پاره و کلاژوار دارند، رمان «اولیس» جویس، شعر «سرزمین بی‌حاصل» الیوت، نقاشی «گئورنیکا»ی پیکاسو، بالهٔ «پرستش بهار» استراوینسکی و فیلم «زندگی شیرین» فلینی، که هریک بدل به شمایل هنر معاصر شده‌اند، همگی روساخت‌هایی نامنسجم و گسسته‌نما دارند (tronzo, 2009: 233).

۳. برخی از صاحب‌نظران مدعی شده‌اند که همواره نخی نامرئی، ابیات غزل را متصل می‌کند و عدم ارتباط ظاهری ابیات را می‌توان با تفسیر، توجیه کرد و پیوندهای پنهانی را آشکار ساخت.

از این میان، تنها پورنامداریان است که عملاً در پی اثبات این عقیده و فرضیه برآمده است و از همین منظر، ده غزل (نُه غزل درکتاب *گمشدهٔ لب دریا* و یک غزل در مقاله‌ای مجزا) را شرح کرده است.[۱] هرچند نویسنده، چه در تسلطی که در تحلیل به کار بسته و چه در حاصل تحلیل و توجیه گسستگی و کشف پیوند ابیات، توفیق یافته، شرحی که در چرایی این الگوی کلی در بسیاری غزل‌ها آورده است، خود خالی از ابهام و اضمار نیست (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۲۲۵ به بعد).

۴. خرمشاهی، استقلال، تنوّع و تباعد ابیات را در ساختمان غزل‌های حافظ، بیش از آنچه متأثر از سنت غزل‌سرایی فارسی باشد، تحت‌تأثیر سوره‌ها و آیات *قرآن* می‌داند و ناپیوستگی و عدم انسجام ظاهری *قرآن* را امری بدیهی می‌شمارد که از همان ابتدای نزول، احساس می‌شده است (نک. خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۴۱ به بعد). امّا چنان‌که شفیعی

۱. شمیسا نیز در مقاله ای، ارتباط میان ابیات یک غزل را شرح داده است (نک. شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۲).

کدکنی اشاره می‌کند «تأثیرپذیری حافظ از قرآن، از رهگذر نظریهٔ نظم جرجانی و از طریق *تفسیر کشّاف* زمخشری بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۷) و اساساً تقلید آگاهانه از کلام وحی و ساختار دایره‌وار و دوری *قرآن*، بدون وجود زمینه‌های سبب‌ساز آن، می‌توانست به پدیدآمدن شعری پریشان، پوک و تهی از هر مفهوم و محتوایی منجر شود (نک. پورنامداریان، ۱۳۸۲: پنج).

از سویی، آنچه را که حافظ، خود نیز بدان تصریح دارد، «نکات قرآنی»[1] است، نه نظم و «نظام قرآنی»:

ز حافظان جهان کس چو بنده جمع نکرد　　لطـایف حکمی بـا نکـات قرآنـی

(حافظ، ۱۳۷۷: ۶۸)

این «نکات»، همان مباحث بلاغی در باب اجزای عبارت است که در آثاری همچون *النکت* رمّانی (۳۸۶ق) و *دلایل‌الاعجاز* جرجانی و امثال آن‌ها آمده است. رمانی صاحب *النکت*، اعجاز *قرآن* را در بلاغت «عبارت» و «نکته»هایی محصور می‌سازد که حاصل نوع تعبیر و شیوهٔ بیان معنی است (کواز، ۱۳۸۶: ۱۹۶)، نه در ساختار و نظام آن. فارغ از این مطلب، مگر انس حافظ با *قرآن*، بیش از انس سنایی و عطار و سعدی بوده است که حاصل این الفت و آشنایی، به تأثیرپذیری از ساختار قرآن منتج شده باشد؟ حتی میزان بهره‌مندی و اقتباس خاقانی از مفردات، ترکیبات و تلمیحات قرآنی، نشان می‌دهد که آگاهی او از «فرهنگ» *قرآن*، دست‌کمی از حافظ و آمیختگی شعرِ خواجه با *قرآن* ندارد.

مرکّب‌نوازی

مسئلهٔ پاشانی غزل حافظ می‌تواند همچنان به‌عنوان پرسشی قابل بحث و تأمل، به پاسخ‌هایی تازه برسد. در این زمینه به دو پاسخ احتمالی و دو منظر پیشنهادی دیگر اشاره می‌کنیم:

---

۱. در تصحیح قزوینی- غنی «کتاب» قرآنی آمده است. درباب ترجیح «نکات» به «کتاب» نک. عیوضی، ۱۳۸۴: ۵۷۱.

۱. امروز، پس از قریب به یک قرن که از نخستین تلاش‌ها در حوزهٔ حافظ‌پژوهی می‌گذرد، برکسی پوشیده نیست که یکی از مهم‌ترین (و شاید اصلی‌ترین) دلایل اختلاف نسخ *دیوان* حافظ، دستبردها و تغییراتی است که حافظ به مرور و تفاریق در طول ایام، در شعر خود اعمال می‌کرده و نمونه‌های دو یا چندگانه از ابیات یا کمی و زیادی تعداد ابیات هر غزل، می‌تواند گواهِ دست‌کاری و تصحیح مداوم شاعر در شعر خود باشد.[۱] بنابراین، شعر او، هرچند اغلب می‌تواند زادهٔ یک انگیزهٔ ناگهانی و حال برق‌آسا بوده باشد، سرنوشت آن در یک نشست به پایان نمی‌رسیده، بلکه در طول ایام، مدام دستخوش دگرگونی و کاهش و افزایش بوده است و حتی شاید برخی غزل‌ها، به‌مرور و در طی روزها و ماه‌های متوالی، به‌تدریج شکل نهایی می‌یافته‌اند. این شکل‌گیری در طول زمان و احوال گوناگون، بالطبع می‌تواند در عدم اتّساق ابیات غزل و تنوّع مضمون و تباعد ظاهری محور عمودی، تأثیر بگذارد.

۲. در اینکه حافظ موسیقی‌دان بوده است (چه بر پایهٔ تخلص شعری‌اش، چه بر اساس اشارات صریحی که به آواز و خوش‌لهجگی خود دارد و نیز کاربرد انبوه اصطلاحات موسیقی) نیز کمتر تردیدی می‌توان داشت.[۲] برخی از مستشرقان و حافظ‌پژوهان غربی، «چندصدایی» و تنوّع مضامین شعر او را به‌وسیلهٔ اصطلاحات و قوالب موسیقی غربی، توضیح داده‌اند.

آربری با استفاده از اصطلاح «کنترپوآن»[۳] می‌نویسد: «تکامل در لفظ (شگرد شاعرانه)ای که حافظ ابداع کرد، این فکر کاملاً انقلابی بود که غزل می‌تواند به دو یا چند مضمون بپردازد و همچنان وحدتش را حفظ کند؛ روشی را که او کشف کرد،

۱. برای اطلاع از نمونه‌های استدلال درباب تصحیح و تصرّف حافظ در شعر خود، نک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹، موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه، ص ۴۲۹ به بعد؛ حافظ،۱۳۹۲: ۲۱ مقدمهٔ سایه؛ شمیسا،۱۳۸۸: ۴۷ مسئله «کاتب دیوانه».

۲. نک: میثمی و کردمافی، ۱۳۹۱: ۱۸۷ به بعد.

۳. Conterpoan: توافق چند ملودی یا جملهٔ موسیقی است که روی هم قرار گرفته، در یک زمان به گوش می‌رسند. صورت مکتوب یا بالقوهٔ این ملودی‌ها موازی است (ملاح، ۱۳۵۱: ۲۰).

می‌توان با وام‌گرفتن اصطلاح از هنری دیگر، کنترپوآنی نامید. مضامین می‌توانند کاملاً بی‌ارتباط با یکدیگر باشند، حتی آشکارا ناهم‌خوان، ولی پرداخت کلی آن‌ها طوری است که خارج‌آهنگی‌ها را به یک هماهنگی نهایی دلپذیر بدل می‌کند» (به نقل از خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۵۷-۵۸).

همچنین استریک[1] در مقایسهٔ غزل حافظ و سمفونی‌های بتهوون[2] (۱۸۲۷م) می‌گوید: «همانند موسیقی بتهوون و طبیعت فکر بشر، از یک موضوع، مضمونی دیگر متولد می‌شود و این سیر همچنان ادامه می‌یابد. در دیوان حافظ و در سمفونی بتهوون هر مضمونی و تمی پدیدار می‌شود و ناپدید می‌گردد و دوباره به لحن و لونی دیگر رخ می‌نماید» (به نقل از مزارعی، ۱۳۷۳: ۴۳).

از میان حافظ‌شناسان ایرانی، سعیدی سیرجانی در خلال بازگفت خاطرات کودکی، حکایتی می‌آورد از مظلومی مجنون‌نما که برای تظلّم از «خان»، وقت و بی‌وقت دهان به نفرین می‌گشوده و هرگاه پاسبانی از راه می‌رسیده، از ترس شلاق و شکنجه، سر به تصنیف‌خوانی می‌نهاده است و نویسنده که در همان ایام، موظّف به حافظ‌خوانی بوده است، روزی در برابر «گسیختگی مضمون غزل» و «بریدگی ابیات» حیرت‌زده می‌شود و می‌گوید: «نکند خواجه حافظ هم مثل غلام‌علی عَرَقی (همان مظلوم مجنون‌نما)ی خودمان بوده است و هر وقت سر وکلهٔ آجانی پیدا می‌شده، می‌زده زیر آواز؟» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۳: ۵). هرچند شاید این قیاس به ظاهر برخوردی تماماً عاطفی و دور از موازین تحقیق به نظر آید، با این همه از حقیقتی و ظرافتی خالی نیست. آنچه مربوط به بحث ما می‌شود، همین شباهت‌گریزی‌ها و قطع‌های ناگهانی محور عمودی شعر با «آوازخوانی» است. قیاس کنترپوآن و سمفونی بتهوون با غزل حافظ به جنبه‌هایی از شناخت ما نسبت به شعر او، وسعت می‌بخشد؛ امّا شاید مهم‌ترین و بهترین شیوه در تحلیل و تعلیل چندآوایی غزل حافظ، بهره‌گیری از روشی است که نه‌تنها در سنّت موسیقی ایرانی سابقه‌ای دراز دارد، بلکه حافظ خود به

1. J.Strek.
2. Ludwing van Beethoven.

صراحت و کنایت بدان اشاره کرده است و آن اصطلاح «مُدگردی» و «مرکّب‌خوانی» است.

پیش از توضیح مسئله، ذکر نکته‌ای، ضروری است. چنان‌که گفتیم در نظر مستشرقانی نظیر کارادو وو، *مثنوی* نیز از آثار نامنسجم و دارای عدم اتّساق است. آربری نیز در این‌باره گفته است: «حتی پیاپی هم که این کتاب را بخوانی، باز منظومه‌ای پر از اطناب و ساختارش پریشان است» (توکلی، ۱۳۹۱: ۲۲۷). «نیکلسون (۱۹۴۵م) در تحلیل دلایل افزودن بیت‌های الحاقی به *مثنوی*، به آسان کردن فرآیند انتقال ذهنی و تفصیل اختصارات و اشارات توجه کرده است» (همان).

در همین زمینه، توکّلی، خود در قیاس میان روایت *مثنوی* و سنّت بداهه‌پردازی در موسیقی چنین می‌گوید: «*مثنوی* چنان‌که پیش‌تر گفتیم، روایتی بدیهه پرداخته است و بر پایهٔ طرحی پیش‌اندیشیده فراهم نیامده و حتی بازنگری‌ها و بازنگاری‌ها و افزود و کاست‌های گسترده و اساسی، در آن راه نیافته است. در روایت همه جا حس لحظهٔ راوی موج‌زن است و گاه از فضای مجلس *مثنوی* و حال‌وهوای مجلسیان می‌توان نشان جست؛ به‌ویژه پدیدهٔ چشمگیر تداعی که سراپای روایت را به یکدیگر درمی‌پیوندد، در این میانه، جایگاهی بنیانی دارد. این کاروبار عمیقاً با جهان‌شناسی و منش صوفیانه هم‌خوانی دارد... امّا آنچه در اینجا شایستهٔ توجه است، پیوند حال با سازوکار موسیقی است؛ به‌ویژه موسیقی در تلقّی صوفیانه. در موسیقی شرقی، به‌ویژه در گونهٔ عرفانی آن، بدیهه‌پردازی، حضوری چشمگیر دارد. اگر در پندار عارفان، موسیقی پایگاهی آسمانی و آن‌سری دارد، بی‌گمان جریان موسیقی برپایهٔ کشف لحظهٔ جذبه و پیوند با غیب پیش می‌رود و نه طرحی پیش‌اندیشیده یا برنامه‌ای تمرین‌شده. شاید عالی‌ترین نمونهٔ این سنّت را در مجالس سماع مولانا بتوان یافت. بسیاری از غزل‌های او پروردهٔ این مجالس است...» (همان: ۵۳۷).

غرض آنکه باتوجه‌به زمینه‌های آشنایی و انس مولانا و حافظ با موسیقی و اطلاعی که از «مقام‌شناسی» این دو شاعر داریم، نمی‌توان به تأثیر ساختارهای موسیقایی در آثار

آن‌ها توجه نداشت. این تأثیر در آثار مولانا هرقدر که غیرمستقیم و نابه‌خود باشد، گویا در شعر حافظ شکلی خودآگاه و انتخابی مستقیم و طرحی اندیشیده در پیوند میان قواعد دو «فن» بوده است.

در سنت موسیقی ایرانی، اصطلاحی هست به نام مُدگردی و مرکّب‌نوازی (یا مرکّب‌خوانی). «مُد» قطعه‌ای موسیقی ساخته‌شده در یک «گام» است که در آن به بعضی نت‌ها (درجات گام) اهمیت بیشتر و نقشی خاص (همچون شاهد، ایست، فرود و غیره) داده می‌شود. مُدها در طی قرون و در فرهنگ‌های مختلف، بر اساس زیبایی‌شناسی جمعی هر قوم شکل گرفته‌اند و هر فرهنگ موسیقایی برای مفهوم مُد، واژه‌ای خاص به کار می‌برد. در فرهنگ موسیقایی ایرانی، عربی و ترکی، به این مفهوم، مقام (یا گوشه) می‌گویند. مجموعه‌ای از مقام‌های خویشاوند، یک آواز (یا در اصطلاح متأخّر، دستگاه) را می‌سازند؛ همچون آواز (دستگاه) ماهور، آواز (دستگاه) شور، آواز (دستگاه) همایون و مانند آن‌ها.

حال، علم و عمل ترکیب مقام‌ها و مایه‌ها به‌وسیلهٔ ساز و حنجرهٔ انسان را مرکّب‌نوازی یا مرکّب‌خوانی می‌نامند. مرکّب‌خوانی، درواقع، جهش از مقامی در یک دستگاه به مقامی در دستگاه دیگر است. مثلاً از مقام «شکسته» در دستگاه ماهور به دستگاه چهارگاه وارد می‌شوند؛ از مقام «عراق و داد» در دستگاه نوا به دستگاه سه‌گاه می‌روند؛ و یا از مقام «بیات راجه» در دستگاه همایون به درآمد دستگاه شور پُل می‌زنند (نک.کمال پورتراب، ۱۳۹۱: ۱۱۲).

فراز و فرود شعر حافظ نیز شباهت به این فن موسیقایی دارد؛ یعنی مانند گریز از مقامی به مقام دیگر در مرکّب‌خوانی، ابیات غزل او نیز تغییر «مقام» می‌دهند و از مضمون و تمی، به مضامین و تم‌های دیگری وارد می‌شوند. در شعر او، اشاراتی به مرکّب‌خوانی و مرکّب‌نوازی می‌توان یافت؛ ازجمله:

*نوای مجلس ما را چو برکشد مطرب گهی عراق زند گاهی اصفهان گیرد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۶۵)

که عراق و اصفهان در یک دستگاه نیستند و لازمهٔ گاهی عراق و گاهی اصفهان زدنِ مطرب، مرکّب‌نوازی است.

*مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد نقش هر پرده که زد راه به جایی دارد

(همان:۱۲۳)

«راه داشتن» هر «پرده» به جایی و نوایی، نوعی از امکان ترکیب و مرکّب‌نوازی را هم تداعی می‌کند.

*مطربا پرده بگردان و بزن راه عراق که بدین راه بشد یار و ز ما یاد نکرد

(همان: ۱۳۸)

به نظر می‌رسد «پرده‌گردانی»، خود تعبیری است از مرکّب‌نوازی.

ذکر این نکته نیز ضروری است که چه در این ابیات و چه در ابیات دیگر، چنان‌که خصیصه و اسلوب همیشگی حافظ است، همواره جانب ایهام و تناسب در کاربرد این اصطلاحات حفظ شده است. امّا فارغ از این اشاره‌ها، سه بیت دیگر هست که از کمال اهمیت برخوردارند:

اول:

چه راه می‌زند این مطرب مقام‌شناس؟ کـه در میان غزل قـول آشنا آورد

غزل ۱۴۵ در طبع قزوینی ـ غنی، فاقد این بیت است؛ امّا در طبع مصحَّح خانلری و سایه آمده و بر اساس دفتر دگرسانی‌ها، ۳۵ نسخه از نسخه‌های قرن نهم این بیت را دارند و چه به پشتوانهٔ قدمت و کثرت نسخ و چه به لحاظ زبان و فحوای به‌غایت حافظانهٔ بیت، در اصالت آن تردید نمی‌توان کرد. جدا از آنکه اعجاب از مقام‌شناسیِ مطرب و آمیختن قول و غزل،که هردو از مصطلحات موسیقی است (نک. ملاح، ۱۳۵۱: ۱۶۹)، خود بیان و تعبیری از مرکّب‌نوازی است. در بعضی از نسخه‌های متقدّم و اصیل، همچون نسخهٔ طوپقاپوسرای استانبول به تاریخ کتابت ۸۲۲ق، مصراع نخست بدین صورت آمده است: «به ساز نغمهٔ حافظ سماع کن مطرب» و بعید است چنین اختلافی نتیجهٔ دستبرد کاتبان بوده باشد؛ چراکه دلیلی همچون ساده کردن کلمه یا معنا

و گشایش تعقید، وجود ندارد که کاتبی سعی در تصرّف داشته باشد. سبکِ مصراع نیز نشان می‌دهد شکل نخست مصراع همین بوده که بعدها توسط خود حافظ دگرگون شده است. امّا نکتهٔ مهم این است که در شکل اولیهٔ مصراع، مرکّب‌خوانی و «در میان غزل، قول آشنا آوردن» کاری است که از حافظ سر زده و درحقیقت او خود را مطربی مرکّب‌نواز خوانده است.

دوم:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت وآهنگ بازگشت بـه راه حجاز کرد

(حافظ،۱۳۷۷: ۱۳۳)

در این بیت نیز، اعجاب از کار مطرب، به‌دلیل فن گریز و ترکیبی است که از دو «مقام» ساخته؛ یعنی گذر از گوشهٔ عراق به گوشهٔ حجاز.

این بیت در غزلی است که سراسر طعن و تعریض به صوفیان و اهل ریا دارد. حافظ پس از آنکه «زانچ آستین کوته و دست دراز» اینان کرده است، به خدا پناه می‌برد، می‌گوید:

صنعت مکن که هرکه محبت نه راست باخت عشقش به روی دل در معنی فراز کرد

(همان)

بنابر ساختار کلی شعر و محور عمودی، مطرب، نه مطرب معمولی و مغنّی همراه و محبوب حافظ، که استعاره‌ای از صوفی ریاکار و «گربهٔ زاهدنما»ست و کار او که شعبده‌بازی است و اعجاب‌انگیزی و به تعبیری «ساز عراق ساختن و راه حجاز کردن»، نمونه‌ای از صنعتگری است و صنعت، چه به گواهِ بافت همین بیت و غزل و چه در بیتی که ذکرش خواهد رفت، هم‌معنا و مترادف با «ریاکاری» است. در بیتی دیگر می‌گوید:

حافظم در مجلسی دردی‌کشم در محفلی

بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

(همان: ۳۵۲)

چنان‌که در این بیت پیداست، «صنعت‌کردن» صراحتاً در اشاره به تظاهر و نقش‌بازی و ریا آمده است. حال اگر کار آن مطرب و مرکّب‌نوازی او، نشانی بر صنعتگری اوست، حافظ که خود نیز با خلق، صنعت می‌کند، درحقیقت همچون مطربی است مرکّب‌نواز که مدام از مقامی به مقامی گذر کرده؛ چنان‌که در مجلسی حافظ و در محفلی دردی‌کش بودن نیز، گونه‌ای از پرده‌گردانی و ترکیب «مقامات» است. البته قصد ما نه کشف شیوهٔ زندگی و حیات اجتماعی حافظ، که بیان ارتباط شعر و جهان و ساختمان غزل‌های او با روش ترکیب مقام‌ها و شاخه به شاخه پریدن مضامین است. در جایی دیگر (همچنان با نگاهداشت جانب ایهامی کلمات) میان فکر (و اندیشهٔ شاعرانه) با «مضراب» و «طرّه» (که هر دو از اصطلاحات و ابزارهای نوازندگی است) پیوندی داده و گویی شعر را در ردیف نوازندگی قرار داده است:

هرمرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست　　بازش ز طرّهٔ تـو به مضراب می‌زدم

(همان: ۳۲۰)

از سویی، کلیت بیت، موهم این معنا نیز هست که معمول بوده مرغ را (برای شکار) به آواز ساز در دام فرود می‌آورده‌اند و اصطلاح «بر دستهٔ ساز فلانی، بلبل نشسته» نیز در باب کرامت و غایت چیره‌دستی برخی نوازندگان، از قدیم تا دوران معاصر در فرهنگ عامیانه کاربرد داشته است. البته ابیات دیگر غزل نیز با اشاراتی نظیر «سرودخوانی» و «صوت غزل» حافظ، بر این تناظر و شباهت تأکید کرده‌اند.[۱]

نتیجه

عدم تلائم ابیات غزل‌های حافظ را از چندین منظر می‌توان توجیه کرد. از میان تمام فرضیه‌ها، آنچه کسانی مانند حق‌شناس و خرمشاهی طرح کرده‌اند، اصالت و عمق

۱. اشاره به این نکته نیز خالی از فایده نیست که او خود در مثنوی آهوی وحشی، شعرش را «ترکیب» خوانده است: روان را بـا خـرد درهم سرشتـم　　درآن تخمی که حاصل بود کشتم

فرح‌بخشی در این ترکیب پیداست　　که مغز شعر نغـز و جان اجـزاست (حافظ، ۱۳۶۲: ۱۰۴۷).

بیشتری دارد. نخستین، نظم غزل را حاصل روساخت گسسته و ژرف‌ساخت منسجم اثر دانسته و این ظاهر گسسته و باطن درهم‌تنیده را به نوع جهان‌بینی شرقی و حرکت دایره‌ای آن منسوب داشته است. دومین، ساختار پاشان غزل را تحت‌تأثیر اسلوب و سیاق آیات *قرآن* می‌داند. ما بی‌آنکه قصد نفی و انکار این دیدگاه‌ها را داشته باشیم، کوشیده‌ایم نشان دهیم که شاخه به شاخه پریدن مضامین در یک غزل، بر پایهٔ شواهدی از شعر خود حافظ، ساختاری شبیه به مرکّب‌نوازی و مرکّب‌خوانی در موسیقی ایرانی دارد. همان‌طور که می‌توان در موسیقی (ردیف) ایرانی از گوشه و مقامی در یک دستگاه، به گوشه و مقامی در دستگاهی دیگر «پُل» زد و ترکیبی از «مقامات» ساخت، غزل حافظ نیز به‌مثابهٔ قطعه‌ای موسیقایی، ترکیبی از چند مقام یا مضمون می‌سازد و هر بیت، حکم «گوشه»ای یافته که به گوشه‌ای دیگر گریز زده است. از سویی، بر اساس شواهدی که شعر حافظ، درباب مطرب ریایی دارد، این ساختار مرکّب، غزل او را نیز رنگی از ریا و «صنعت» با خلق می‌دهد. باید به این نکته نیز توجه داشت که مرکّب‌نوازی در موسیقی، اسلوب و الگویی منظّم و ازپیش‌اندیشیده دارد. حال آیا می‌توان در قیاس میان ساختار غزل حافظ و مرکّب‌نوازی در موسیقی، برای پاشانی و گریزهای مضمونی ابیات، الگو و نظامی معیّن یافت؟ پاسخ به این پرسش، مجالی دیگر می‌طلبد.

منابع

- بورگل، یوهان کریستف (۱۳۶۷)، **سه رساله دربارهٔ حافظ**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: نشر مرکز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲)، **گمشدهٔ لب دریا**، تهران: انتشارات سخن.
- توکّلی، حمیدرضا (۱۳۹۱)، **از اشارت‌های دریا؛ بوطیقای روایت در مثنوی**، تهران: انتشارات مروارید.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲)، **دیوان**، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی.

- ـــــــــــــــ (۱۳۷۷)، **دیوان**، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: انتشارات زوار.
- ـــــــــــــــ (۱۳۹۲)، **دیوان**، به سعی سایه (امیرهوشنگ ابتهاج)، تهران: نشر کارنامه.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰)، **حافظ‌شناسی: خودشناسی**، در: دربارهٔ حافظ، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، **شرح شوق**، جلد۱، تهران: نشر قطره.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰)، **ذهن و زبان حافظ**، تهران: انتشارات ناهید.
- رادویانی، محمدبن‌عمر (۱۳۸۰)، **ترجمان‌البلاغه**، به اهتمام احمد آتش، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- رازی، شمس‌الدین محمدبن‌قیس (۱۳۸۸)، **المعجم فی معاییر اشعارالعجم**، به تصحیح محمد قزوینی، تهران: نشرعلم.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۶۷)، **اقتراح**، کیهان فرهنگی، شمارهٔ پیاپی ۵۶.
- سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر (۱۳۸۳)، **در آستین مرقّع**، تهران: نشر پیکان.
- شاملو، احمد (۱۳۵۴)، **حافظ شیراز**، تهران: انتشارات مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات، درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس**، تهران: انتشارات سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)، **ساخت معنایی یک غزل حافظ**، مجلهٔ ادبیات دانشگاه تربیت معلم، شماره۱.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۸)، **یادداشت‌های حافظ**، تهران: نشرعلم.
- عیوضی، رشید (۱۳۸۴)، **حافظ برتر کدام است؟**، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- غنی، قاسم (۱۳۸۹)، **تاریخ عصر حافظ**، تهران: انتشارات زوار.
-کمال‌پورتراب، مصطفی (۱۳۹۱)، **مبانی نظری و ساختار موسیقی ایرانی**، تهران: شرکت چاپ کتاب‌های درسی.
-کواز، محمدکریم (۱۳۸۶)، **سبک‌شناسی اعجاز بلاغی قرآن**، ترجمهٔ سیدحسین سیدی، تهران: انتشارات سخن.
- مزارعی، فخرالدین (۱۳۷۳)، **مفهوم رندی در شعر حافظ**، ترجمهٔ کامبیز محمودزاده، تهران: انتشارات کویر.
- ملاح، حسین‌علی (۱۳۵۱)، **حافظ و موسیقی**، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.

- میثمی، حسین و سعید کردمافی (۱۳۹۱)، **موسیقی در شعر و زندگی حافظ**، در: حافظ زندگی و اندیشه، تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
- نولدکه، تئودور (۲۵۳۷)، **حماسهٔ ملی ایران**، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران: انتشارات سپهر.
- نیساری، سلیم (۱۳۸۶)، **دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ**، ج۱، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
-Tronzo, William (2009), **The fragment, an incomplete history**, Los Angeles p.