

در کار گلاب و گل (شرح بیتی از حافظ)

(صفحه ۵۵-۳۳)

دکتر علی محمدی^۱، انتصار پرستگاری^۲، مریم ترکشوند^۳

تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۷/۱۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۸/۱۲/۴

چکیده:

در این مقاله ابتدا به این نکته پرداخته‌ایم که چگونه میتوان معضل یک متن ادبی را که در فهم و انتقال پیام دچار مشکل شده است، گشود. برای بیان این نکته از شواهد دیگر متنها مدد گرفته‌ایم. سپس به تشریح معنایی که دیگر شارحان حافظ از بیت: در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود کان شاهد بازاری وین پرده‌نشین باشد، ارائه داده‌اند، نگاهی انداخته‌ایم و پس از نقد شرحهای موجود، با ارائه شیوه‌ای که بتوان برخی از دیگر مشکلات متنهای ادبی را گشود، با استدلالهای منطقی و بلاغی، شرحی آورده‌ایم که با شرح شارحان حافظ، متفاوت و متباین است.

کلمات کلیدی:

گل، گلاب، شارحان حافظ، این و آن، بلاغت، سیاق سخن، شواهد متنی.

۱ - استادیار دانشگاه بوعلی سینا همدان. mohammadiali@yahoo.com

۲ - کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

۳ - کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا.

مقدمه

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود کان شاهد بازاری وین پرده‌نشین باشد^۱

نوشته پیش رو علاوه بر بررسی بیت یادشده، در پی دست‌یافتن به پاسخ این پرسش نیز هست که برای رسیدن بمعنای بیت بالا، یا اصولاً هر بیت مشکلداری، از چه ابزاری میتوان مدد گرفت یا با کدام شیوه برای حل مشکل متن میتوان پیش رفت، که شرح بتواند از حداقل اسلوب منطقی بهره‌مند باشد؟ بعنوان مثال، در بیت بالا، چه معیاری در دست است که ما بدانیم شاهد بازاری کیست و پرده‌نشین که؟ هر چند سیاق زندگی و چند و چون احکام جاری و ساری در چهارسوی ما، ما را متمایل میسازد که بگوییم: پرده‌نشین همان گلاب است و شاهد بازاری گل؛ اما اگر پرسش مقدری پیش آید که این نتیجه با چه استدلالی به دست آمده است، پاسخ علمی و منطقی ما چه خواهد بود؟ اگر ما بگوییم خوب گل شاهد بازاریست چون در هر گلفروشی و دکه‌ای میتوان آن را یافت و گلاب پرده‌نشین است چون در قرابه و شیشه، زندانی است؛ در این صورت اگر باز، پرسنده‌ای بگوید شما چگونه حکم این روزگار را بر روزگار گذشته جاری ساخته‌اید و چرا قضیه برعکس نباشد، آیا پاسخ‌درخوری هست که مخاطب کنجکاو را خشنود و راضی نگه دارد؟ با توجه به پیچیدگیهای زبان و امکانات فراوانی که در اختیار این نظام شگفت‌انگیزست و همچنین لایه‌ها و پتانسیل بالای ناشناخته موجود در آن، کورسوی امیدی پیدا خواهد شد که نگذارد پژوهنده حساس این مقوله هم، به ناامیدی دچار شود. باید کوشید و از این پتانسیل بنحو مطلوب بهره گرفت تا پاسخ مورد نظر از حداقل پشتوانه منطقی که به زبان مربوط میگردد، برخوردار باشد.

شیوه‌های رازگشایی بیت

برای دستیابی به پاسخ این پرسش، دو راه در پیش روست. یکی راه درون‌متنی، دیگر راه فرامتنی. راه درون‌متنی استفاده از همان امکانات زبانیست که در رابطه‌های جانشینی و

همنشینی با نظارت اصل منطق گفتار و سبک فردی نویسنده از یکسو و با توجه به شواهد دیگر در همان متن یا متنهای دیگر همان نویسنده از سوی دیگر، بعنوان نمونه‌های دیگر که تا اندازه‌ای میتواند به سبک نویسنده در چارچوب سبک دوره مربوط باشد، به ما یاری برساند تا به پاسخ درست دست یابیم؛ اما راه فرامتنی آنست که از شواهد معنایی و زبانی دیگر متون، با توجه به همان معیارهای برشمرده شده، برای پذیرش یا رد سخنی، مدد بگیریم. بعنوان مثال وقتی اسفندیار شاهنامه در خصوص رفتن یا نرفتن به جنگ رستم با مادرش گفتگو میکند، کتابیون او را از جنگ با رستم میترساند. به او میگوید:

چنین گفت با فرخ اسفندیار که ای از کیان جهان یادگار،
ز بهمن شنیدم که از گلستان همی رفت خواهی به زابلستان...
مده از پی تاج سر را به باد که با تاج، شاهی ز مادر نزاد...^۱
و اسفندیار:

چنین پاسخ آوردش اسفندیار که ای مهربان این سخن یاد دار:
همان است رستم که دانی همی هنرهاش چون زند خوانی همی
نکوکارتر زو به ایران کسی نیایی و گر چند پویی بسی..
ولیکن نباید شکستن دلم که چون بشکنی دل ز جان بگسلم^۲

سخن بر سر بیت آخر و خصوصاً بر سر دل شکستن است. اسفندیار به مادر میگوید نباید دلم را بشکنی، اگر بشکنی امید از جان خواهم شست. ما اگر بخواهیم با برداشتهای معنایی روزگار خویش دل شکستن را معنا کنیم، معنایی نه چندان درخور متن و شاید در پیوند با یلی چون اسفندیار حتی خنده‌آور نصیبمان شود. دل شکستن در روزگار ما کاربردش بیشتر

۱ - شاهنامه، جلد ششم، ص ۲۲۷

۲ - همان، ص ۲۲۸

برای ترحم و حتی همراه اسلوبی از تعارفات زنانه است. آیا اسفندیار همچون کودکی نازک و بهانه‌جو به مادرش میگوید: بگذار به تمنایم برسیم و دلم را نشکن؟

دکتر اسلامی ندوشن در کتاب بسیار ارزشمند «داستان داستانها»، وقتی بهمین نکته میرسد، میگوید: «هنگامی که مادرش (مادر اسفندیار) او را نصیحت میکند و از رفتن به سیستان برحذرش میدارد، گرچه همه حرفهای وی را تصدیق میکند، به این پاسخ کودکانه توسل میجوید که «ولیکن نباید شکستن دلم». چرا شکستن دل؟»^۱

با اینحال، برای جوینده‌ای که میخواهد مشکل متن را در رازهای زبان بگشاید، راه بسته نیست. باید از ظرفیت درون‌متنی و فرامتنی بهره‌گرفت و فریب معانی رایج در زبان معیار را نخورد. دل‌شکستن در سخن اسفندیار ظاهراً نه چنانست که استاد ندوشن بیان داشته است و اتفاقاً سخن کودکانه‌ای هم به نظر نمیرسد؛ بلکه بنا به شواهد آثار و معنای متن، بمعنای تهی کردن دل و به زبان امروز خراب کردن روحیه و ترساندن کسی است. اسفندیار به مادرش میگوید همه اینها که تو از رستم گفتی من میدانم؛ اما چون چاره‌ای جز جنگیدن ندارم، بهترست بمن روحیه بدهی، نه این که دلم را تهی کنی و من را بترسانی. ما از کجا به این معنا دست یافتیم؟ یکی اینکه که اسفندیار قدرت طلب و اتفاقاً صبور و سیاست پیشه، چنان حرف (بقول استاد) کودکانه‌ای اصولاً نباید بزند و این نتیجه را سیاق سخن یا همان چیزی که بعنوان وحدت متن از آن نام میبرند، به ما میگوید. اندام‌وارگی (اورگانیسیم) متن، حسی به خواننده حساس میدهد که نمیپذیرد دل‌شکستن را آنچنان (نازکانه و سانتی‌مانتالیسم) معنا کند و به همین لحاظ نیز هست که استاد ندوشن حیرت میکند؛ دیگر اینکه چنین برداشتی با سیاق کلی سخن فردوسی در مجموعه روایتگری و حماسه‌پردازی کمتر مطابق می‌آید؛ البته این دو دلیل هنوز نمیتواند یک خواننده نه‌چندان متبحر در متن خوانی را پذیرا سازد؛ اما سرانجام وقتی در متنهای دیگر با ابزارهای جانبی، برخی از توهّمات این معنا کنار میرود، ما ناچار میشویم به مسئله اندام‌وارگی در متن و آنچه با عنوان سیاق سخن استاد طوس از آن نام بردیم، گردن بنهیم.

در کتاب راحة الصدور راوندی میخوانیم که: «چون آفتاب سرور انبیا محمد مصطفی صلوات الله علیه، در مغرب یثرب افول کرد، منافقان و بزدینان هر یکی سخنی پلید آغاز کردند و صحابه، پاک، دلشکسته شدند. ابوبکر صدیق رضی الله عنه، بیقین مسلمانان و عنایت رحمانی ندا درداد و زبان برگشاد و گفت: مَنْ كَانَ يَعْبُدُ مُحَمَّدًا فَإِنَّ مُحَمَّدًا مَاتَ وَمَنْ كَانَ يَعْبُدُ اللَّهَ، فَانَّهُ حَيٌّ لَا يَمُوتُ... . امیرالمؤمنین عمر بن الخطاب، رضی الله عنه، گفت: من روباهی بودم، شیری شدم و صحابه را دل، قوت گرفت و فتنة منافقان بنشست»^۱. متن راحة الصدور بآسانی و وضوح بما ثابت میکند که دلشکستن بمعنای تهی شدن دل، تضعیف روحیه و مجازاً ترسیدن است. این معنا را در متنهای مشابه نیز باز میتوان جست. مثلاً نظامی در مخزن الاسرار، در داستان کودک مجروح، میگوید:

کودکی از جمله آزادگان رفت برون با دوسه همزادگان
پایش از آن پویه درآمد ز دست مهر دل و مهره پشتش شکست
شد نفس آن دوسه همسال او تنگتر از حادثه حال او ...^۲

وحید دستگردی در پانویس همین صفحه و در خصوص بیت دوم، گفته است: «شکستن مهر دل بمناسبت آنست که دوستان بسبب مردن وی، دل از مهر و محبت وی برداشتند»^۳. دستگردی نیز همان اشتباهی را مرتکب شده است که در نمونه بالا آوردیم. او مهر دل را، مهر دل خوانده و پیدا نیست به کدام سبب و نشانه‌ای فعل جمله را به کودک اسناد داده است؟ نظامی میگوید در حادثه‌ای که برای کودک رخ داد، هم مهره پشتش شکست، هم مهر دلش. مهر دل، ترکیب زیباییست که نظامی برای دل کودک بکار میگیرد. مانند مهر خم، مهر نامه و ... ؛ یعنی به قول قدما، دلش از جا بشد، ترسید و دچار هراس گردید. باری سخن بر سر بیت حافظ و این پرسش مقدر بود که ما از کجا باید بدانیم که شاهد بازاری کیست و پرده‌نشین چیست؟ وقتی برای رسیدن به چنین پاسخی تمام غزلهای حافظ

۱ - راحة الصدور، ص ۹

۲ - مخزن الاسرار، ص ۱۵۵

۳ - همانجا

را با نظر داشت همین معنا جستجو کردیم، اتفاقاً و البته با تردید و دودلی به این نکته دست یافتیم که شاهد بازاری برخلاف معروف باید گلاب و پرده‌نشین باید گل باشد. ما اینجا از اشاره به شرح شارحان، بسبب پیشگیری از اطالۀ کلام، خودداری میکنیم و تنها بشرح یکی از حافظ‌پژوهان که مورد عنایت دیگر پژوهشگران حافظ نیز هست، می‌پردازیم. بهاء‌الدین خرمشاهی، در کتاب حافظ‌نامه که مورد استقبال بسیاری از حافظ‌پژوهان قرار گرفته، به شرح این بیت پرداخته است. کتاب حافظ‌نامه هم بسبب تقریرات خوب مؤلف و هم تقریضهای خوبی که دیگر حافظ‌پژوهان بر آن نوشته‌اند و مؤلف آنها را در تعلیقات کتاب بچاپ رسانده، ارزشی به یادماندنی دارد. وقتی ما خصوصاً به همان بخش تعلیقات نگاهی بیندازیم، متوجه خواهیم شد که بسیاری از نکته‌هایی که خرمشاهی از قلم انداخته یا به زعم خویش معنا و تفسیر کرده، از سوی حافظ‌پژوهان سرشناسی مورد یادآوری و اصلاح قرار گرفته است؛ اما جز توجه ولی‌الله درودیان که آن هم در راستای تأیید سخن خرمشاهی است، با تأسف بیت مورد نظر، یا از ذره‌بین چشم آن بزرگان دور مانده یا عمده آنها با تعبیری که خرمشاهی از بیت به دست داده، موافق بوده‌اند. مؤلف می‌گوید: «شاهد بازاری نامیدن گل (؟) از آن است که گل در بزم و بازار مایه مجلس آرایبی و چشم‌نوازی است و همواره در مرأی (ظاهراً مرثا) و منظر است؛ ولی گلاب در قرابه و شیشه و کوزه و امثال آنها یا غالباً در پس و پشت و پستوهاست؛ لذا پرده‌نشین نامیده شده است (؟)». البته نشانهای پرسش در نقل قول خرمشاهی، از نویسندگان این مقال است. سبب هم آنست که ایشان می‌فرمایند: «بازاری نامیدن گل»؛ در حالیکه نمی‌گویند چه کسانی آن را بازاری نامیده‌اند. و باز در ادامه آورده‌اند که: «گل پرده‌نشین نامیده شده است» که باز نگفته‌اند چه کسی گل را پرده‌نشین نامیده است. خرمشاهی، نه در این حکم تردید کرده است، نه بمخاطب خود گفته که چه کسی گل را شاهد بازاری و یا گلاب را پرده‌نشین نامیده است. در حکم بالا گویی وی امر مسلمی را تنها علت‌یابی میکند. در بخشی از تعلیقات که به ولی‌الله درودیان اختصاص یافته، چنان که گفته شد، ایشان گفتاری مبنی بر تأیید سخن خرمشاهی دارد که

میگوید: شرح شما کاملاً درست است (که گفته‌اید گل شاهد بازاری است) و این که برخی از حافظ‌دوستان گل را به اعتبار در غنچه‌بودن پرده‌نشین دانسته‌اند (پیدا است که در محافل خصوصی یا نقدی که ما از آن بی‌خبریم، این دغدغه وجود داشته است)، نادرست است؛ چون خواجه نگفته در کار گلاب و غنچه. از سویی این بیت کمال (اسماعیل):

روزکی چند چو غنچه شده بودم مستور عشق، چون نرگسمان مست به بازار آورد
و این بیت سعدی:

من دگر در خانه نشینم اسیر و دردمند خاصه این ساعت که گفتمی گل به بازار آمده است^۱
همچنین، آقای درودیان، در جایی دیگر، این بیت صائب را آورده:

گلهای که دوش رخ نمودند از حجاب امروز دسته‌دسته به بازار میروند^۲
و شاهی بر صحت گفتار پیشین دانسته است؛ اما جالبتر اینکه هر سه شاهد درودیان برخلاف پنداشت ایشان، بنظر ما چنین مینمایند که گل همان مستور و مستوره است نه شاهد بازاری؛ زیرا به بازار آمدن گل دلیلی است بر اینکه او زمانی به بازار نبوده است. تفاوت هست که بگوییم گل به بازار آمده یا بگوییم گل شاهد بازاریست. در هر سه بیت، در پرده بودن گل، آن هم به اعتبار مجاز ماکان امری مسلم است؛ البته ما از مخاطبان محترم میخواهیم که این قضاوت را پس از اتمام مقاله، باز مورد ملاحظه قرار دهند.
برای ردیابی پاسخ این پرسش که کدامیک از گل و گلاب شاهد و کدام پرده‌نشین باشند، چنین پیش رفتیم که شواهد گل و گلاب را ابتدا در غزلها پی‌جویی کردیم، بدون اینکه پیش‌فرضی داشته باشیم مبنی بر تقدیم و تأخر هریک.

حافظ بطور مستقل به گل کمتر پرداخته است؛ یعنی مانند منوچهری یا برخی از تشبیب‌سازان و تغزل‌پردازان دیگر به چند و چون وجوه ظاهری و جزئیات قابل وصف گل، در غزلها نپرداخته. آنجا هم که در سروده‌هایش از گل یاد میکند، بیشتر به فلسفه حضور گل در جهان مینگرد. نگاه حافظ به گل (بطور عام نه گل بمعنای گل سرخ که نوعی

۱ - همان، جلد دوم، ص ۱۴۹۷

۲ - همان، ص ۱۵۰۷

گل بشمار میرفته است) نگاهی کلی و متناظر بر جهان‌بینی او و تأمل در جهان هستی است بدون اینکه وارد جزئیات شود. لذا کاربردهای او یا جنبه نمادین دارد:

نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل بنال بلبل عاشق که جای فریاد است^۱

یا یادکرد او از آن رویست که؛ وقت گل خوش باد کز وی وقت میخواران خوش است:

حافظ منشین بی می و معشوق زمانی کایام گل و یاسمن و عید صیام است^۲

اتفاقاً در برخی از غزلها حتی مخاطب را بسبب در نظر گرفتن جنبه نمادین و غنیمت شمردن دم، از فریب گل پرهیز میدهد:

چو در رویت بخندد گل مشو دردامش ای بلبل که بر گل اعتمادی نیست و حسن جهان دارد^۳

و به یاد معشوق می‌آورد که؛ پیش تو گل رونق گیاه ندارد:

هرگل نو که شد چمن‌آرای اثر رنگ و بوی صحبت اوست^۴

و یا:

خون شد دلم به یاد تو هرگه که در چمن بند قبای غنچه گل می‌گشاد باد^۵

وقتی غارتگر باد خزان بساط گل را درهم مینوردد:

ناگشوده گل نقاب، آهنگ رحلت ساز کرد ناله کن بلبل که گلبانگ دل افکاران خوش است^۶

باید تنها روزگار وصالش را دریافت:

۱ - دیوان حافظ، ص ۱۱۵

۲ - همان، ص ۱۲۵

۳ - همان، ص ۱۹۳

۴ - همان، ص ۱۳۶

۵ - همان، ص ۱۷۷

۶ - همان، ص ۱۲۲

گل عزیز است غنیمت شمیریش صحبت که بباغ آمد از اینراه و از آن خواهد شد^۱
یا:

غنیمت‌دان و می خور در گلستان که گل تا هفته دیگر نباشد^۲
با اینحال گل در دیوان حافظ نقشی قابل تأمل دارد. این که دوامی ندارد و دیری نمیپاید،
مهمان زودگذریست که باید وقتش را غنیمت دانست:

چون می‌ازخم به سبو رفت و گل افکند نقاب فرصت عیش نگه‌دار و بزن جامی چند^۳
اینکه وقت می‌خوارن با حضور او خوش می‌گردد و اینکه می‌گوید:

حاشا که من بموسم گل ترک «می» کنم من لاف عقل می‌زنم اینکار کی کنم^۴
اینکه مشبه به است درخور و گاه نادرخور:

گل بر رخ رنگین تو تا لطف عرق دید در آتش رشک از غم دل غرق گلابست^۵
برای روی یار و گاه خود یار و ...، خود زمینه‌ساز مضامینی سزاوار در شعر حافظ
شده است. غزل زیر یکی از معدود غزل‌هایی است که حافظ مکرر در بیتها و بطور آشکارتر
از نظر رابطه عمودی سمانتیک و در همان راستای یادشده، به گل توجه کرده است:

کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود بنفشه در قدم او نهاد سر به سجود
بنوش جام صبحی به ناله دف و چنگ ببوس غبغب ساقی به نغمه نی و عود
به دور گل منشین بی‌شراب و شاهدو چنگ که همچو دور بقا هفته‌ای بود معدود
شد از بروج ریاحین چو آسمان روشن زمین به اختر میمون و طالع مسعود
ز دست شاهد نازک‌گذار عیسی دم شراب نوش و رهاکن حدیث عاد و ثمود
جهان چو خلد برین شده دورسوسن و گل ولی چه سود که در وی نه ممکنست خلود

۱ - همان، ص ۲۳۸

۲ - همان، ص ۲۳۵

۳ - همان، ص ۲۵۵

۴ - همان، ص ۴۲۰

۵ - همان، ص ۱۰۸

به باغ تازه کن آیین دین زردشتی کنون که لاله برافروخت آتش نمرود
چو گل سوار شود بر هوا سلیمانوار سحر که مرغ درآید به نغمه داود^۱
چنانکه مشاهده میشود، بیشترین سخن حافظ در باره گل که در یک غزل جمع شده باشد،
در همین غزلست. جالبست که همه مضامین پراکنده‌ای که او در باره گل در تمام دیوان
می‌آورد، در این غزل یکجا عرضه میدارد. غنیمت شمردن وقت گل، صبحی‌زدن در
هنگامی که او پا به عرصه چمن میگذارد، چنگ نواختن به یمن دولت او، بوسیدن غبغب
ساقی، ترک کردن سنتها و کهنه‌ها، آغاز کردن گله از عدم خلود جوانی و طراوت و تازگی و
سرانجام پذیرفتن کیشی که در سایه می و گل و ساقی، آدمی بتواند لحظه‌ها را شاد بگذراند.

یافتن ردپای مضامینی که بموضوع این مقاله مربوطست

اما در این میان آنچه با پرسش این مقاله مربوط میشود، بیتهایی از سروده‌های حافظ است
که از یاری آنها مدد میجوییم تا بتوانیم گرهی از معمای یادشده بگشاییم. نمونه‌هایی که
ارائه میشود همه بنوعیست که حضور گل در جهان را مقطعی و اتفاقاً برخلاف تصور
برخی از شارحان حافظ، او را نه شاهد بازاری؛ بلکه مستوره‌ای در پرده و در پرده‌ای مستور
بشمار می‌آورد که در پشت نقاب برگ و نقاب روزگار پنهانست:

صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست فغان فتاد به بلبل نقاب گل که کشید^۲

یا آنجا که حال دل تنگ خویش را چون شکنج ورقهای غنچه تودرتو میداند:

صبا ز حال دل تنگ ما چه شرح دهد که چون شکنج ورقهای غنچه تو برتوست^۳

یا پنهانست از شرم روی یار:

زمانه از ورق گل مثال روی تو بست ولی ز شرم تو در غنچه کرد پنهانش^۴

۱ - همان، ص ۲۷۶

۲ - همان، ص ۳۱۳

۳ - همان، ص ۱۳۸

۴ - همان، ص ۳۵۳

یا همانست که بقول حافظ بمدد باد صبا آنهم برای مدتی معدود (بقول سعدی همین پنج روز و شش) رخ مینماید:

رسید باد صبا غنچه در وفاداری ز خود برون شد و بر خود درید پیراهن^۱

و حریفی است برای می که در دور او باید از روی عقل و حس ترک ساغر نکرد:

نگویمت که همه ساله می پرستی کن سه ماه می خور و نه ماه پارسا میباش^۲

سرانجام گل مستوره ایست همچون باده که لطفش گاه هست و گاه نیست:

چون گل و می دمی از پرده برون آی و در آی که دگر باره ملاقات نه پیدا باشد^۳

همین ملازمتست که میتوان از دیگر مستوریهای «می» چنین تصور کرد که مستوریهای گل نیز مورد نظر حافظ بوده است:

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد شد سوی محتسب و کار بدستوری کرد

آمد از پرده بمجلس عرقش پاک کنید تا بگوید بحریمان که چرا دوری کرد

جای آنست که در عقد وصالش گیرند دختری مست چنین کاین همه مستوری کرد

نه شگفت ار گل طبعم ز نسیمش بشکفت مرغ خوشخوان طرب از برگ گل سوری کرد^۴

این مستوری و غیبت و اتفاقاً شاهد بازاری نبودن گل را در آثار دیگر شاعران نیز میتوان دید. مثلاً سعدی میگوید:

خرم آنروز که چون گل به چمن باز آیی یا به بستان به در حجره من باز آیی^۵

که بنا بر صنعت تناظر، گویی سخن بر سر توصیف معشوقه ای خانگی است. همانکه عنصری گفت:

۱ - لسان الغیب حافظ شیرازی، ص ۳۷۷

۲ - همان، ص ۳۴۷

۳ - همان، ص ۲۳۱

۴ - همان، ص ۲۱۶

۵ - کلیات سعدی، ص ۵۹۶

معشوقه خانگی بکاری ناید کو دل ببرد رخ به کسی ننماید
معشوقه خراباتی و مطرب باید کو نیم‌شبان آید و کوبان آید^۱

و نیز:

گل نیز در آن هفته دهن باز نمیکرد و امروز نسیم سحرش پرده دریدست^۲
یا سخن پرآوازه او در گلستان که:

گل همین پنج‌روز و شش باشد وین گلستان همیشه خوش باشد^۳

و نیز این سخن نظامی:

گه چو می آلوده بخون آمدم گه چو گل از پرده برون آمدم^۴

اینها همه ما را بر آن میدارد که بگوییم حافظ در خیال و تصور خویش گل را زیارویی شرمگین میدانسته که اولاً دست‌کم غبیتی نه‌ماهه دارد، ثانیاً پرده‌نشینی است که باید پنجه‌های نرم و پنهان صبا، او را در برابر دیدگان زیبایینان عریان سازد؛ درحالی‌که همین گل طی فرایندی به عنصری تبدیل میشود تا نگرانی غبیت درازش را جبران سازد؛ اما این عنصر دیگر گل نیست، گلابست. سرنوشت گل از نظر حافظ و با توجه به معرفتی که او از جهان پیرامون خویش دارد، پرده‌نشینی است و سرنوشت گلاب اینکه همیشه در دسترس باشد و زینت‌آرای مجالس و در هر دکه و سوقی یافت شود.

دلیل دیگر

با اینحال و با وجود شواهد فراوانی که گل را پرده‌نشین می‌شناساند، راه دیگری نیز برای اثبات این معنا هست. این راه رمزش در زبان موجود در متن بیت است و خصوصاً گرد دو ضمیر «این» و «آن» می‌چرخد. بنا بر مشهور ضمیر این به نزدیک راجعست و ضمیر آن به

۱ - دیوان عنصری، ص ۳۱۱

۲ - کلیات سعدی، ص ۴۳۵

۳ - همان، ص ۳۳

۴ - مخزن الاسرار، ص ۵۲

دور؛ اما در شعر و بنا بر یک سنت ظاهراً بلاغی که در تقدیم و تأخیر ضمیرها رخ میداد، گاهی شاعر بگونه‌ای از ضمیرها استفاده میکرد که برعکس برداشت ما، ضمیرها در بیت نقشی وارونه بازی میکردند؛ یعنی اگر بیت حافظ درست ثبت شده باشد و چنین نباشد که خطایی در پس و پیشی ضمیرها صورت گرفته باشد، که احتمال این گونه خطا هم از سوی شاعر و هم از سوی نسخه‌نویسان در بازنویسی متن فراوانست، دلیل قانع‌کننده‌ای نیست که بگوید «این» در پاره دوم حتماً به گل راجعست که از نظر خطی به این ضمیر نزدیک‌ترست. روی خط همنشینی تکواژها، ما چنین سلسله‌ای داریم: گلاب، گل، آن، این. آن از نظر حیز انتفاع، به گل نزدیک‌ترست و این از گل دورتر. پس قاعدتاً باید «آن» به گلاب باز گردد، «این» به گل؛ یعنی درست باشد که حکم ازلی گل را شاهد بازاری خواسته است! این نکته یادمان باشد که گفتیم: «اگر جابه‌جایی ضمیرها در پاره دوم درست ثبت شده باشد». میدانیم که نسخه‌های شعر حافظ بیشتر از هر نسخه‌ای دستخوش تغییر شده است. برای دیدن پاره‌ای از این دگرگونیها میتوان به کتاب «دیگرسانیها در غزلهای حافظ» مراجعه کرد. خصوصاً تأمل روی همین دو ضمیر «این و آن»، ما را در تمام کاربردهای حافظ، جز مسلمات که تغییر آن برای کاتبان میسر نبوده، متردد میسازد. مثلاً ما نمیدانیم حقیقتاً این بیت جای ضمیرهایش تغییر کرده است یا نه:

دگر حور و پری را کس نگوید با چنین حسنی که این را اینچنین چشمست و آن را آنچنان ابرو^۱

چنینست در بیت :

گل یار حسن گشته و بلبل قرین عشق آن را تفضلی نه و این را تبدلی^۲

که میشود جای این و آن را بسادگی تغییر داد و بنا بر شرحی که خواهیم آورد، ترادف و تنافر آنها را توجیه نمود. بعنوان مثال، در همین بیت مورد بحث، نیز این تغییر در نسخه‌های حافظ دیده میشود. نسخه سایه آن را بصورت: **کان شاهد بازاری وین پرده‌نشین**

۱ - حافظ به سعی سایه، ص ۴۸۱

۲ - همان، ص ۵۳۴

باشد، آورده است؛ در حالیکه «پژمان و قزوینی» بصورت کاین شاهد بازاری و آن پرده‌نشین باشد، آورده‌اند؛ یعنی نسخه‌ی منتخب آنها چنین بوده است. نسخه‌ی معتبرتر خلخال، نیز با ضبط دکتر غنی و قزوینی یکیست؛ اما کاربردهای مسلم آنهایی است که «این» یا «آن» در حریم قافیه قرار دارند و کاتب نمیتوانسته در تغییر ضمیرها یا صفتها دست ببرد. مانند غزلی که با این بیت آغاز میشود:

بخت از دهان دوست نشانم نمیدهد دولت خبر ز راز نهانم نمیدهد^۱

که از غزلهای کم‌نظیر حافظ در حوزه‌ی زیباییهاست و این بیت که میگوید:

از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی دهم اینم همی ستاند و آنم نمیدهد^۲

در اینجا به سبب زنگ قافیه خواه با دستبرد کاتب و خواه خود شاعر، نمیشده که جای ضمیر این و آن تغییر یابد، چون قافیه چنین اجازه‌ای نمیداده است؛ درحالیکه در بیت:

نعیم هردو جهان پیش عاشقان به جوی / که آن(پژمان)/این(قزوینی) (و این و آن در ۴۳ نسخه‌ی مورد بررسی دکتر سلیم نیساری بطور متناسب جای هم را گرفته‌اند) متاع قلیل است و این/آن عطای کثیر؛ اما چنانکه پیشتر گفتیم در برخی موارد از جمله مثال بالا و مثالهای دیگر جای این و آن را نمیتوان تغییر داد. مثال دیگر:

این که میگویند «آن» خوش‌تر ز حسن یار ما این دارد و آن نیز هم^۳

که در پاره‌ی اول تناسب این(ضمیر اشاره) و آن(اسم مبهم) ایهام تناسب است؛ اما در پاره‌ی دوم این و آن هردو ضمیرند و تناسبشان از جنس مراعات نظیر؛ هرچند قول کسی را که اصرار دارد ایهام تناسب دیگری هم در این پاره بیابد، مسامحتاً نمیتوان انکار کرد. در اینجا «نیز هم» ردیف و «آن» در گرانیگاه قافیه و جابجایی آن غیر ممکن است.

مثال دیگر این بیت حافظ است که میگوید:

۱ - همان، ص ۳۰۱

۲ - همانجا

۳ - همان، ص ۴۳۳

صرف شد عمر گرنامه‌ی به معشوقه و می تا از آنم چه به پیش آید از اینم چه شود^۱ که چون اینم در حریم قافیه قرار گرفته، نمیتوان جای آن را تغییر داد. استاد علامه‌هایی در کتاب دیوان مختاری غزنوی یادداشتی برای این دو ضمیر نوشته است که آوردن عبارت او بعنوان نخستین یادکردی که به مقولۀ «این» و «آن» توجه شده است، اینجا ضروری مینماید. او میگوید: «بطوری که نگارنده به استقراء از تعبیرات قدما استنباط کرده‌ام، چون ضمیر اشاره «او» را مقابل «آن» بیاورند، مرجع یا مشارالیه او امر نزدیک و مقابلش آن اشاره بدور است.»^۲ سخن استاد همایی در پانویس قصیده‌ای آمده که گویی مختاری غزنوی التزامی برای همین کاربرد یا احیاناً صنعت داشته است. بنگرید به بخشی از آن قصیده:

همه جلال خراسان و ماوراءالنهر	ز بوعلی به نظام آمد و علی نظام
بدان ستوده همه دوده سحاقی فخر	و زین گرفته همه گوهر خطیبی نام
هم او سپهر شرف بود و پیشگاه صدور	هم این جهان کمال است و آفتاب کرام
ز جاه صنعت این بود اصطناع خواص	ز جود پیشه آن گشت اهتمام عوام
نه بی هدایت او داشت آفتاب مسیر	نه بی اشارت این راند آسمان احکام
چنان که چرخ به تدبیر آن نهاد قدم	همی زمانه به فرمان این گذارد گام
مجاور در آن بود بخت فایده‌بخش	موافق دل این است چرخ آینه‌فام... ^۳

قصیده چنان که در صدر شعر شناسانده شده، در مدح نظام‌الملک علی خطیبی سمرقندی است. شاعر از نام او استفاده کرده و او را با خواجه نظام‌الملک طوسی (قوام‌الدین ابوعلی حسن بن اسحاق ۴۸۵-۴۰۸) که در دربار سلجوقیان کیا و بیایی داشت، مقایسه کرده است. در بیت اول منظور از بوعلی، همان نظام‌الملک طوسی است و منظور از علی نظام، همان علی خطیبی سمرقندی است که در زمان شاعر زنده بوده است؛ در حالیکه خواجه

۱ - همان، ص ۳۰۰

۲ - دیوان مختاری، ص ۳۵۰

۳ - همان، ص ۳۵۰

نظام‌الملک در این هنگام کشته شده بود. در بیت دوم «او و این» از نظر مرجعیت درست به کار رفته‌اند؛ اما در بیت سوم چنان که مشاهده میشود، برای وزیر طوسی ضمیر این را آورده است و در پاره دوم برای وزیر سمرقندی، ضمیر آن. استاد همایی در خصوص وضع نسخه‌ها و ضمیر این و آن میگوید: «ص، س، و سایر نسخه‌های معتبر همه این‌جا (یعنی در پاره نخست) «این» و در مصرع بعد «آن» است و فقط در بعض نسخه‌های بی‌اعتبار آن را برعکس نوشته‌اند که گویا تصرف نساخ باشد و مطابق متن که از روی نسخه‌های معتبر اختیار شد، کلمه «این» اشاره است به دور و «آن» اشاره است به نزدیک.^۱ در بادی امر گفتار استاد همایی را میتوان اندکی مسامحه‌آمیز قلمداد کرد؛ زیرا این پرسش مقدر پیش می‌آید که اگر روایت این و آن، چنانست که استاد گفته است، چرا این صنعت یا این قاعده در بیت‌های بعدی رعایت نشده است؟ در بیت‌های بعدی همه «او»ها و «آن»ها به دور و غایب و خواجه طوسی راجعند و «این»ها به خواجه زنده سمرقندی؛ از سویی از کجا پیداست که همان بلایی که بر سر ضمیرهای سروده‌های حافظ آمده است، بر سر این ضمیرها نیامده باشد؟ مگر استاد همایی خود متعرض این نکته نبوده است؟ در پاسخ چنین پرسش مقدری باید بگوییم آری؛ استاد همایی البته به این نکته نظر داشته است؛ چون برای دفع دخل مقدر میگوید: «نظیر بیت انوری:

مقدار شب از روز فزون بود بدل شد ناقص همه این را شد و زاید همه آن را»^۲

در بیت انوری هم به گفته دکتر شهیدی - البته بدون یادکرد فضل تقدم استاد همایی - «این و آن برخلاف استعمال کنونی، بکار رفته است.»^۳؛ البته این خلاف آمد همیشه درست و دقیق اجرا نمیشده، گویی نوعی صنعت پردازی و بازی با ضمائر بوده که شاعران برای ایجاد صنعت و قدرت عمل شاعری دست به چنین کارهایی میزده‌اند. مسعود سعد نیز چنین هنرنمایی‌هایی دارد. در قصیده‌ای که دکتر نوریان آن را «عاشق کتاب» نام نهاده، میگوید:

۱ - همان

۲ - دیوان انوری، جلد اول، ص ۹

۳ - شرح لغات و مشکلات دیوان انوری، ص ۴۸

چو تو معشوقه و چو تو دلبر نبود خلق را به عالم بر
ای مرا همچو جان و دیده عزیز این و آن از تو یافت عمر و بصر^۱
که با توجه به عمر و بصر و اگر لف و نشرش را مرتب بگیریم، این به جان و آن به دیده
باز میگردد؛ یعنی جان از تو عمر یافت و دیده بصارت. با توجه به تقدم خطی (جان، دیده،
این، آن، عمر، بصر) در این نمونه نیز، «این» به دور و «آن» به نزدیک راجعست؛ با اینحال
هم در قصاید مسعود و هم دیگران، عمده کاربردهای این ضمائر بسیاق عادی است. برای
مثال به بازی مختاری غزنوی با همین ضمیرها در این قطعه بنگرید:

موی و کوه و ذره و خورشید ماه بزم من	آن، میانست، این، سرینست، آن، دهانست، این، عذار
آن، میانی زردیوست، این، سرینی سیمگون	آن، دهانی مشک‌بخش است، این، عذاری گل‌سپار
خیزران و تل سوسن، نقطه و برگ گلش	آن میان و این سرین و آن دهان و این عذار
سینه و سیمین زنخدان و خط و زلفین او	آن، چو عاجست، این، چو سیمست، آن، چو مورست، این، چومار
آن، چو عاجی در حریرست، این، چو سیمی در بلور	آن، چو موری گلنورد است، این، چو ماری مشکبار
نار و سیب و سنبل و شمشاد او باشد همی	آن، چو عاج و این، چو سیم و آن، چو مور و این، چو مار ^۲

این بازیها، در نوع خود و بعنوان یکی از صنعتهای فراموش شده ادبی، بی نظیرست. باید هم
برابطه ضمیری و هم به رابطه صفتی این و آن توجه داشت، از طرفی آخرین تشبیهات
شاعر که در حقیقت تشبیه در تشبیه است، باز در متون کلاسیک ما منحصر بفردست.
بعنوان مثال رابطه خطی یکی از این پاره‌ها را مشاهده کنید:

سینه، زنخدان، خط، زلف، آن، این، آن، این؛ یعنی سینه دور، زرخ نزدیک، خط دور(!)، زلف
نزدیک؛ البته ممکنست شاعر برای خود بخش‌بندی مخصوصی داشته باشد. مثلاً سیاق
چیدمان مراتب و یا چیدمان شکلی پاره‌ها و فقرات که دو به دو قرینه آیند، یا طرز نگاه او،
یا طرز دسترسی او به هریک در عالم خیال، یا...؛ اما اینها دلایل ذوقی است، آنچه بارز و
عینیست با توجه به متنهای مشابه، بیشتر بازی شاعرانه و اسنادهای ارجاعی بدون منطق مینماید.

۱ - دیوان مسعود سعد، ص ۷۲

۲ - دیوان مختاری غزنوی، ص ۱۲۹

باری با توجه به یک نوع از کاربردها که نمونه‌هایش ارائه شد، با توجه به نسخه قزوینی، باید به شارحان متن حافظ، حق بدهیم که بگویند این به گل و آن به گلاب باز میگردد و لزوماً شاهد بازاری باید همان گل باشد؛ اما اگر به سادگی چنین نظری را بپذیریم، آنگاه در مقابل آنهمه شواهد که برای مستوری گل آوردیم، چه باید بکنیم؟ از طرفی قاعده دور و نزدیک ضمیرهای این و آن، که بعید میدانیم مورد ملاحظه شارحان محترم بیت حافظ باشد، چنانکه در شاهدهای مختاری نموده شد، کاشی نیست که همیشه درست از آب برآید. این سخن در نمونه‌های شعر مختاری ثابت شد و شارح دانشمند آن کتاب، در پایان این ظریفه، هم بر این باورست که قاعده این و آن در برخی موارد و آنهم برای نکته‌گویی و صنعت‌سازی کارآمد بوده است. او میگوید: «چون لفظ «این» را در مقابل «آن» بیاورند، لازم نیست که همه‌جا «این» را اشاره به قریب و «آن» را در اشاره بعید استعمال کرده باشند، بلکه عکس آنهم علی‌السواء جایز و معمول بوده است.»^۱ ما اینجا میخواهیم هم بر این نکته پافشاری کنیم که قید علی‌السواء البته اندکی دور از انصاف است. باید میفرمودند «عکس آن هم جایز بوده است»؛ چنانکه در مثالهای فارسی، درصد کمی از این کاربردها به این صنعت‌سازی باز میگردد. حافظ نیز از آنجا که همه فنون ادبی و زیبایی‌شناسی را یکجا در خود جمع دارد، از این خصیصه ناآگاه نبوده است. در این بیت:

دگر حورو پری را کس نگوید با چنین حسنی که این را اینچنین چشمست و آن را آنچنان ابرو
اگر جای ضمیرها عوض نشده باشد، «این» باید بنا بر قاعده تناسب به حور بازگردد؛ یعنی به دور و آن به پری؛ یعنی به نزدیک؛ زیرا چشم درشت با معنای حور تناسب دارد و ابروی زیبا نیز قاعدتاً باید با پری مناسب باشد؛ اما در سخن حافظ تلون این کاربردها کم نیست. مثلاً آنجا که میگوید:

اینکه میگویند «آن» خوشتر ز حسن یار ما این دارد و آن نیز هم^۲

۱ - همان. ص ۳۵۰.

۲ - حافظ به سعی سایه، ص ۴۳۳

که در بیت بالا، بی‌تردید ضمیرها سرچایشان نشسته‌اند و «این» به نزدیک و «آن» به دور راجع است. یا آنجا که میگوید:

بخت از دهان دوست نشانم نمیدهد دولت خبر ز راز نهانم نمیدهد
از بهر بوسه‌ای ز لبش جان همی‌دهم اینم همی ستاند و آنم نمیدهد^۱
ما به همان سبب مذکور، تردیدی نداریم که «این» راجع به نزدیک و «آن» راجع به دورست. در بیت‌هایی نظیر:

من از ورع می و مطرب ندیدم‌ی زین پیش هوای مغبجگانم در این و آن انداخت^۲
با کمی تسامح و رفتن در جلد شارحان ذوقی، میتوان گفت که «این» به دور بازمیگردد و «آن» به نزدیک؛ زیرا بنا بر یک سنت کهن و مذهبی، باده، امّ الخبایث است و رفتن بسوی آن، این خطر را دارد که انسان را در ورطه‌های دیگر نیز بکشاند. در منطق الطیر، داستان شیخ صنعان هم با این خصیصه ساز و برگ می‌یابد که شیخ می‌مینوشد و پس از آن دست بکارهای دیگر نیز میزند:

شیخ گفتش هرچه گویی آن کنم و آن‌چه فرمایی بجان فرمان کنم...
گفت برخی‌ز و بیا و خمر نوش چون بنوشی خمر آیی در خروش...
قرب صدتصنیف در دین یاد داشت حفظ قرآن را بسی استاد داشت
چون می از ساغر به ناف او رسید دعوی او رفت و لاف او رسید
هرچه یادش بود از یادش برفت باده آمد عقل چون بادش برفت
خمر هر معنا که بودش از نخست پاک از لوح ضمیر او بشست^۳

۱ - همان، ص ۳۰۱

۲ - همان، ص ۹۶

۳ - منطق الطیر، ص ۲۹۲

شیخ در این حال خواست دست در گردن زیباروی رومی زند؛ اما او خرابی شیخ را به تمامی میخواست؛ لذا به او گفت که صبر کن، باید قدم در کافری گذاری؛ و گر نه اینک عصا اینک ردا:

شیخ عاشق گشته کار افتاده بود دل ز غفلت بر قضا بنهاده بود
آنزمان کاندر سرش مستی نبود یک نفس او را سر هستی نبود
اینزمان چون شیخ عاشق گشت مست او فتاد از پای و کلی شد ز دست^۱
این می است که به گفته شاعر، آغاز همه شرارتهاست. در بیت مورد نظر نیز، ابتدا باید حافظ در می افتاده باشد سپس در طرب.

دلایلی دیگر

باری جز دلایل اقامه شده، دلایلی دیگر نیز برای اثبات ادعا هست. مثلاً اگر به رابطه دور و نزدیکی ضمیرها توجه داشته باشیم و نسخه بدلها را در نظر بگیریم، «وین پرده نشین»، به سبب ساز پایانی این و پرده نشین، از نظر موسیقایی که اُس اساس کار حافظ بر آن نهاده شده، از «و آن پرده نشین»، که هنجار ساز سرود را به هم می ریزد، موزونتر و گوش نوازتر است. از طرفی در بیت پیشین میگوید:

جام می و خون دل هریک به کسی دادند در دایره قسمت اوضاع چنین باشد
اوضاع از وضع به معنای قرارداد است. حافظ اینجا از قراردادهای طبیعی یا اتفاق و قسمت و سرنوشت سخن میگوید. بیتی هم که وقت ما و شما بر سر آن گذشت، در حقیقت نوعی ارسال المثل است. میگوید از قراردادهای طبیعی و قضا و قدری اینست که یکی جام در دست، دیگری خون دل نصیب؛ همان که به بابای سوخته دلان نیز منسوبست که:

اگر دستم رسد بر چرخ گردون از او پرسم که این چونست و آن چون
یکی را داده ای صدگونه نعمت یکی را قرص جو آلوده در خون^۲
سپس برای عینی تر ساختن سخن خویش به یک مثل ملموس رو میکند که:

۱ - همان، ص ۲۹۳

۲ - باباطاهرنامه، ص ۲۸۴

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود کان شاهد بازاری وین پرده‌نشین باشد؛
یعنی با توجه به صنعت‌کردن و بازی با این دو ضمیر، «این» که اینجا به دور بازمیگردد،
قسمت گلست که در پرده (پرده‌های غنچه را نیز در نظر داشته باشید) باشد و «آن» که باید
بنابر همین تناسب به نزدیک بازگردد، قسمت گلابست که هم‌چون زیبارویی بازاری (چرا
بازاری؟ آیا به سبب این که گلاب است و دیگر گل نیست؟ یا به این سبب که دیگر نه
بکارت غنچگی دارد نه صورت و رعنائی گلی را؟) همیشه در دسترس باشد. گویی حافظ
در آوردن گل و گلاب علاوه بر بیان یک‌تمثیل، بنوعی مناظره و یا تناظر نیز نظر داشته
است. این تردید را بیت دیگری از حافظ تا اندازه‌ای تأیید میکند. آنجا که میگوید:

بیار زآن می گلرنگ مشکبو جامی شرار رشک و حسد در دل گلاب انداز
می گلرنگ مشکبو در مقابل گلاب بازاری (بازاری اینجا بمعنای رایج در زبان ما نیز تواند
بود که هرچیز نااصل و تقلبی و کم‌ارزش و زودپای و در دسترس، را میگویند، مانند پالوده
مزور بازاری):

نیکو و ناخوشی و چنین باشد پیالودهٔ مزور بازاری^۱
آمده است تا او را دچار شرار رشک و حسد کند.

نتیجه :

نتیجهٔ مطالب ذکر شده را در دو نکته میتوان عنوان کرد.

نکتهٔ اول: با توجه به اختلافی که در ضبط این بیت هست و در نسخه‌های مختلف، جای
ضمیرهای «این» و «آن» تغییر یافته است تنها با اتکا به محل قرارگرفتن این ضمیرها نمیتوان
چیزی را ثابت کرد و هر کدام از صفات «شاهد بازاری» یا «پرده‌نشین» بودن را به گل یا
گلاب نسبت داد؛ زیرا بنا بر یک سنت ظاهراً بلاغی که در تقدیم و تأخیر ضمیرها رخ
میداده، گاهی شاعر بگونه‌ای از ضمیرها استفاده میکرده است که برعکس برداشت ما،

ضمیرها در بیت، نقشی وارونه بازی میکرده‌اند. لذا بهترین راه برای رسیدن به یک برداشت درست، تکیه بر بیت‌های دیگر حافظ است که در آنها بویژگیهای گل و گلاب اشاره رفته است. **نکته دوم:** دقت در شعرهایی که حافظ درباره گل سروده است نشان میدهد که برخلاف تصور شارحان- که شاید برگرفته از سیاق زندگی امروز باشد- گل از نظر حافظ، زیبارویی شرمگین و مستوره‌ای در پرده و پنهان در پشت نقاب برگست که غیبتی بلندمدت و درازآهنگ دارد و از اینرو حافظ آن را «پرده‌نشین» نامیده است. برخلاف گلاب که همیشه در دسترس بودن و به فروش رسیدن آن در هر دگه و بازاری و حضورش در هر محفل و مجلسی، از آن، «شاهدی‌بازاری» ساخته که نه در قرابه نشستن میتواند حرمت پرده‌نشینی گل را به او بازدهد، و نه بوی برخاسته از دل پررشک و حسدش میتواند جانشین حقیقی بوی آن گلی باشد که قرار بود با رفتنش بویش را از گلاب بجویند.

فهرست منابع :

۱. از کوهسار بی‌فریاد، گزیده شعر مسعود سعد سلمان، بکوشش دکتر مهدی نوریان، تهران: انتشارات جامی، ۱۳۸۶.
۲. باباطاهرنامه، پرویز اذکایی، تهران: انتشارات توس، ۱۳۷۵.
۳. حافظ به سعی سایه، بکوشش هوشنگ ابتهاج، تهران: انتشارات نشر کارنام، چاپ دوازدهم، ۱۳۸۵.
۴. حافظ‌نامه، بهاءالدین خرمشاهی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ ششم، ۱۳۷۳.
۵. داستان داستان‌ها، محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران: نشر آثار، چاپ چهارم، ۱۳۷۶.
۶. دیگرسانیه‌ها در غزل‌های حافظ، سلیم نیساری، تهران: انتشارات صدا و سیما، ۱۳۷۳.
۷. دیوان انوری، انوری ابیوردی، بکوشش مدرس رضوی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، ۱۳۷۲.
۸. دیوان عنصری، عنصری بلخی، بکوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات سنایی، ۱۳۴۲.

۹. دیوان مختاری، مختاری غزنوی، بکوشش علامه جلال الدین همایی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۴۱.
۱۱. دیوان ناصر خسرو، ناصر خسرو قبادیانی، بکوشش دکتر مهدی محقق و مجتبی مینوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۰.
۱۱. راحة الصدور و آية السرور، محمد بن علی راوندی، بکوشش محمد اقبال و استاد مجتبی مینوی، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ دوم، ۱۳۶۴.
۱۲. شاهنامه، ابوالقاسم فردوسی، بر اساس چاپ مسکو، بکوشش دکتر سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره، چاپ اول، ۱۳۸۲.
۱۳. شرح لغات و مشکلات دیوان انوری، جعفر شهیدی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴.
۱۴. کلیات، سعدی، بکوشش محمد علی فروغی، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم، ۱۳۶۳.
۱۵. دیوان حافظ، خواجه شمس الدین محمد شیرازی، بکوشش حسین پژمان بختیاری، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ دهم، ۱۳۶۷.
۱۶. مخزن الاسرار، نظامی، بکوشش وحید دستگردی، تهران: انتشارات علمی، چاپ چهارم، ۱۳۶۳.
۱۷. منطق الطیر، فرید الدین عطار نیشابوری، بکوشش دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۴.