

## **A Review and Comparison of the Motifs of Hafez's Poetic Images with other Poets**

**Alireza Nabilou \***

Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences,  
University of Qom , Qom, Iran, dr.ar\_nabiloo@yahoo.com

**Roqayye Bahramniya**

Ph.D. Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences,  
Qom University, Qom, Iran, pbahramnia@yahoo.com

### **Abstract**

In the review of Hafez's poetry, it can be seen that many of his poetry's images deal with the poems of the ancient poets, in addition to the imagery, these elements include the combined structure and composition of the clusters of his poetic image. The purpose of this article is to study this image with the poems of his poetry and compare it with the poetic images of his past or contemporary poets. In this study, while investigating the relationship between the poetic images of Hafez and other poets, the amount of initiation and imitation in his poems and the reasons for his poetry survival are explained. In this research, through descriptive –analytical and comparative methods, Hafez's poems and extracting the images of his poetry have been analyzed. Comparing it with the poems of several poets before him and analyzing their poems, we have achieved the following results. The first distinction between Hafez's poetry and past poets is the choice of the word with ambiguity; the other point is that Hafez's mind is often combined in the design of imagery. Also, Hafez has given a new structure to the old images by combining various literary techniques in an image, such as the use of simile, metaphor, inspirational, indoctrination. Bringing the synonymous words and meaning to the past poets, and the miracle in the quality of their compilation with other words and the harmony of the letters has resulted in better presentation of the theme and the structure of the beats by Hafez, and what taken from the others may have stated in the most beautiful and sophisticated form.

**Keywords:** Hafez, Motif, Images, Persian Poets

---

\* Corresponding author

فصل‌نامه متن‌شناسی ادب فارسی (علمی- پژوهشی)  
معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه اصفهان  
سال پنجاه و پنجم، دوره جدید، سال یازدهم  
شماره دوم (پیاپی ۴۲)، تابستان ۱۳۹۸، صص ۵۹-۷۹  
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۶/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۹/۰۶

## بررسی و مقایسه بن‌مایه‌های تصاویر شعری حافظ با شاعران دیگر

علیرضا نبی‌لو\* - رقیه بهرام‌نیا\*\*

### چکیده

در بررسی شعرهای حافظ می‌توان دریافت بسیاری از تصاویر و بن‌مایه‌های تصویری در شعر او وجوه اشتراک فراوانی با اشعار شاعران پیش از او دارد؛ این بن‌مایه‌ها افزون‌بر صور خیال، شامل ساختار تلفیقی و ترکیبی خوشه‌های تصویری شعر او نیز می‌شود. هدف این مقاله بررسی این تصاویر و بن‌مایه‌های تصویری در شعر حافظ و مقایسه آن با تصاویر شعری شاعران پیشین یا معاصر اوست. در این بررسی به ارتباط بن‌مایه‌های تصاویر شعری حافظ با شاعران دیگر می‌توان پی برد؛ همچنین میزان ابتکار و تقلید در دیوان او و دلایل ماندگاری اشعار او تبیین می‌شود. در این پژوهش اشعار حافظ با روش توصیفی - تحلیلی و مقایسه‌ای بررسی و تصاویر و بن‌مایه‌های تصویری شعر او استخراج می‌شود. با مقایسه این تصاویر با اشعار چند تن از شاعران پیش از او و تحلیل اشعار آنها، این نتایج به دست می‌آید: نخستین تمایز شعر خواجه با شاعران گذشته، گزینش و انتخاب کلمه با قابلیت ابهام‌آفرینی است. نکته دیگر اینکه ذهن حافظ غالباً در ابداع صور خیال، ترکیب‌گراست. همچنین حافظ با تلفیق صناعات ادبی مختلف در یک تصویر، مانند بهره‌گیری از تشبیه، استعاره، ایهام، کنایه و ... به تصاویر قدما ساختار و جان تازه‌ای داده است. خواجه با آوردن تصاویر و بن‌مایه‌های تصویری مترادف و هم‌معنی با شاعران گذشته و اعجاز در کیفیت تألیف آنها با دیگر کلمات و هماهنگی حروف، افزون‌بر زیبایی موسیقایی بیت، مضمون و ساختار بیت را بهتر ارائه کرده است؛ همچنین آنچه را از دیگران گرفته به زیباترین و شیواترین شکل بیان کرده است.

### واژه‌های کلیدی

حافظ؛ بن‌مایه؛ تصویر؛ شاعران فارسی

\* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران (نویسنده مسؤل) dr\_ar\_nabiloo@yahoo.com

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران pbahramnia@yahoo.com

## مقدمه

## تبیین مسئله

در تحلیل شعر هر شاعری، ساخت‌های گوناگونی را می‌توان اختیار کرد؛ یکی از این راه‌ها کشف تفاوت جهان ذهن یک شاعر با شاعران پیشینی است که از آنها متأثر شده و حافظ از جمله این شاعران است. در بررسی دیوان اشعار او در خواهیم یافت که خواجه از نظر کاربرد عناصر، تصاویر، مضامین و مفاهیم و ... بسیار متأثر از شاعران دیگر بوده است. «هر شاعری، هر قدر بزرگ و توانا باشد، از سبک و فکر پیشینیان خود متأثر شده و استفاده می‌کند. نهایت نیروی قریحه، او را به آفریدن صورت کامل‌تری می‌کشاند و زبان در نتیجه همین سیر تکاملی به طرف اتقان و کمال می‌رود و گویا در تاریخ ادبی این وظیفه به عهده قریحه توانای حافظ محول گردیده است» (دشتی، ۱۳۴۹: ۴۷). نگاهی دقیق به غزلیات حافظ و مروری بر دیوان شاعران پیش از او نشان می‌دهد که اشعار شاعران گذشته یکی از منابع اصلی الهام و تأثیرپذیری خواجه بوده است. «اقتباس و بهره‌گیری حافظ از میراث گذشتگان چندان متنوع و گسترده است که شاید بتوان گفت کمتر مضمون و تصویری در شعر حافظ می‌توان یافت که بی‌سابقه و بدیع باشد» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۱۳۴).

## پرسش‌های پژوهش

- الف) حافظ در اشعارش تا چه حدی از تصاویر و بن‌مایه‌های شاعران پیش از خود اقتباس کرده است؟  
 ب) راز زیبایی و برتری تصاویر شعری حافظ نسبت به شاعران پیش از او در چیست؟

## اهداف و ضرورت پژوهش

هدف این پژوهش، روشن کردن ارتباط تصاویر و بن‌مایه‌های تصویری شعر حافظ با شاعران پیش از اوست. در واقع با استخراج و مقایسه تصاویر شعری حافظ با میراث ادبی و بلاغی گذشته، میزان ابتکار و تقلید و چگونگی تأثیرگذاری تصاویر شعری پیشینیان بر اشعار خواجه نمایان می‌شود. همچنین این نوع پژوهش چشم‌انداز وسیع‌تری را برای تأویل و تفسیر ساختار بلاغی شعر حافظ ایجاد خواهد کرد. به نظر می‌رسد حافظ برخی از بن‌مایه‌ها و تصاویر شعری را عیناً به کار برده است؛ اما در بیشتر آنها تجدید نظر کرده و با تلفیق آنها به نوآوری و سبک تازه‌ای در شعر دست یافته است.

## پیشینه پژوهش

در زمینه مطالعه اقتباس حافظ از شاعران گذشته، پژوهش‌های مستقل بسیاری انجام شده است. علامه قزوینی در چهار مقاله، بعضی از تضمین‌های حافظ را از شعر عربی و فارسی با قید منابع برشمرده، اما متأسفانه به بسیاری از تضمین‌های فارسی حافظ اشاره نکرده است (علامه قزوینی، ۱۳۲۳ و ۱۳۲۴). عبدالرحیم خلخالی در مقدمه دیوان حافظ که آن را براساس نسخه ۸۷۲ و با مقابله چند نسخه دیگر فراهم آورده است، برخی از تأثیرپذیری حافظ را نقل کرده؛ اما در این پژوهش بیشتر شباهت وزن و قافیه بررسی شده است (خلخالی، ۱۳۶۶). از جمله مطالعات دیگر در این موضوع، پژوهش‌های بهاء‌الدین خرمشاهی در مقدمه حافظ‌نامه (خرمشاهی، ۱۳۸۰) و چند فصل از کتاب ذهن و زبان حافظ (خرمشاهی، ۱۳۸۰) است که در هر اثر به برخی از تشابهات و مشترکات پرداخته شده است. خرمشاهی در حافظ‌نامه به

شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار پرداخته و در صفحات ۴۰ تا ۹۱ به تأثیر پیشینیان بر حافظ اشاره کرده است. البته در این بخش به مقایسه تصاویر و بن‌مایه‌های شعری حافظ و شاعران دیگر کمتر توجه شده است و در این مقاله به‌طور مفصل به این موضوع پرداخته خواهد شد. در کتاب *این راه بی‌نهایت* (اشتری، ۱۳۸۵) به واژگان، ترکیبات، تعبیرات و اصطلاحات *دیوان حافظ* پرداخته شده است. در کتاب *شرح شوق* (حمیدیان، ۱۳۹۲) نیز به تجزیه و تحلیل عناصر شعر حافظ و پیوند اجزای شعر او، از ساختار تا مضمون و همچنین عناصر بیانی توجه شده است. در مقاله «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ» به مقایسه شعر حافظ و خاقانی از نظر واژگان ایهام‌ساز مشترک پرداخته شده است (فیروزیان، ۱۳۹۱). در مقاله «تأثیر حافظ از ادیب صابر ترمذی» به ذکر ابیات مشابه حافظ و ادیب توجه شده است (یلمه‌ها، ۱۳۸۷). در پایان‌نامه *تأثیرپذیری حافظ از خاقانی* به تأثیر اشعار خاقانی بر حافظ اشاره شده است (علائیان، ۱۳۷۹). همچنین در پایان‌نامه *بررسی همانندی‌های اندیشگی و عاطفی خیام و حافظ* به همانندی‌های اندیشه، عاطفه و مضمون شعر خیام و حافظ توجه شده است (محمودی، ۱۳۹۰).

چنانکه دید می‌شود، بیشتر این مطالعات یا به تأثیرپذیری حافظ از شاعر خاصی اشاره می‌کند و یا در تأثر او از شاعران مختلف، به استخراج شواهد در حوزه‌های واژگانی و مفهومی متمرکز شده است؛ بنابراین تفاوت این پژوهش با آثار دیگری که به تأثیر و تأثر حافظ پرداخته در این مطلب است که این مقاله فقط بر بن‌مایه‌های تصویری و تصاویر شعری مشترک متمرکز شده است. همچنین این پژوهش به مقایسه کلی و گذرا نپرداخته؛ بلکه اجزای تصویر را از هم جدا کرده و جداگانه در جدولی کنار هم چیده است و دقیقاً به مقایسه اجزای تصویر شعر حافظ با اشعار شاعران دیگر پرداخته و آنها را با هم مطابقت داده است. در این روش، هنر حافظ، قدرت آفرینش و ابتکار او در کنار تلفیق‌گری، تقلید و اقتباس او بهتر نشان داده می‌شود.

### روش پژوهش

برای انجام این پژوهش، ابتدا با بررسی ابیات *دیوان حافظ*، تصاویر و بن‌مایه‌های تصویری‌ای انتخاب شد که سبب زیبایی شعر خواجه شده است. سپس ابیات دیوان‌های شاعران پیش از او واکاوی شد و با مقایسه این دو و طبقه‌بندی براساس موضوعات آنها، تصاویر و بن‌مایه‌های مشترک از جنبه‌های مختلف استخراج شد. در مرحله پایانی، پس از بررسی و مقایسه تک‌تک اجزای هر تصویر، دلایل زیبایی آنها بیان شد؛ یعنی اجزا و بخش‌های تصاویر از هر کلان‌تصویر جدا و با یکدیگر مقایسه شد تا هنر حافظ در تجمیع و آفرینش خوشه‌های تصویری، بهتر نمایان شود. گفتنی است این پژوهش بخشی از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی است که به سبب محدودیت حجم مقاله، بخشی از یافته‌های رساله در اینجا بیان شده است. روش کار چنین است که ابتدا به استخراج ابیاتی از حافظ پرداخته شد که کلان‌تصویر و بن‌مایه‌های تصویری قوی‌تری داشت؛ سپس به شعر شاعرانی مراجعه شد که اشتراکات تصویری آنها با حافظ قطعی‌تر بود و پس از یادداشت‌برداری و جمع‌آوری این ابیات به بررسی و مقایسه این تصاویر و بن‌مایه‌های شعری پرداخته شد. گفتنی است پیشتر محققان دیگری به اشتراکات ابیات حافظ و شاعران دیگر توجه داشته‌اند؛ ولی مانند این مقاله بر مقایسه و بررسی بن‌مایه‌های تصویری متمرکز نشده‌اند.

## بحث

بن‌مایه‌های تصویری و صور خیال از مهم‌ترین عناصر شعر است؛ به‌ویژه در شعر شاعرانی که مانند حافظ به آفرینش و پرورش این عناصر اهتمام ویژه‌ای داشته‌اند. «غرض از تصویر تمام صورت‌های خیال و ایماژهایی است که می‌تواند به وسیله تخیل به کار گرفته شود تا نوآوری و ابداعی ایجاد کند؛ هرچند اساس اغلب تصاویر خیال انگیز به قسمی بر تشبیه است» (نبی‌لو، ۱۳۸۸: ۳۲۸). در شعر حافظ تصاویر شعری، بسیار حساب‌شده و هدف‌دار است و حافظ در کنار سایر عناصر شعرش، این عنصر را نیز کاملاً نو، پویا و منحصربه‌فرد آورده است؛ به‌گونه‌ای که بسیاری از این بن‌مایه‌های تصویری بیانگر صدای شاعرانه تکرارنشده‌ی اوست. بسیاری از این خوشه‌های تصویری در آثار شاعران پیشین سابقه دارد؛ اما این موضوع از ارزش هنری حافظ نمی‌کاهد؛ زیرا اصولاً «هیچ اثری منحصرراً از قلم و فکر امضاءکننده آن تراوش نمی‌کند و ابداع و ایجاد مطلق و بی‌سابقه اگر به‌کلی نایاب نباشد قطعاً کمیاب است» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۱۴۷). حافظ در این زمینه کاملاً نوآورانه و هنرمندانه عمل کرده و به تجمیع، تلفیق و بازآفرینی آن تصاویر شعری دست زده است. گفتنی است غیر از تصاویر و بن‌مایه‌های شعری، مشترکات بسیاری میان حافظ و شاعران پیش از او (در زمینه تضمین‌ها، مضامین مشترک، وزن و قافیه، ترکیبات مشترک و ...) وجود دارد. اگر از نظر مضامین مشترک به مقایسه ابیات حافظ با دیگر شاعران پرداخته شود، تعداد ابیات بسیار بیشتر خواهد شد و در این باره کم و بیش آثاری نوشته شده است؛ برای نمونه می‌توان به مقدمه *حافظ‌نامه* اشاره کرد: «حافظ اغلب بلکه همه مضامین یا صنایع مقتبس از دیگران را از صاحبان اصلی آنها بهتر ادا می‌کند. تصور نمی‌کنم که حافظ حتی یک مضمون مقتبس را به‌خوبی اصل اولیه‌اش و خوب‌تر از آن بازآفرینی و تکمیل نکرده باشد» (خرم‌شاهی، ۱۳۸۰: ۴۰)؛ بنابراین اگر بخواهیم از نظر مشترکات لفظی، معنایی و آرایه‌های ادبی به مقایسه شعر حافظ با شاعران دیگر پردازیم، ابیات مشترک بسیار بیشتری یافت خواهد شد؛ در ادامه تنها به چند نمونه اشاره می‌شود:

– الفاظ مشترک:

بود آیا که در میکده‌ها بگشایند	گره از کار فروبسته ما بگشایند
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۷۴)	
بود آیا که خرامان ز درم بازآیی؟	گره از کار فروبسته ما بگشایی؟
	(عراقی، ۱۳۳۸: ۲۹۴)
برو از خانه گردون به در و نان مطلب	کان سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را
	(حافظ، ۱۳۲۰: ۷)
دهر سیه کاسه‌ای است ما همه مهمان او	بی‌نمکی تعبیه است در نمک خوان او
	(خاقانی، ۱۳۸۲: ۳۶۴)

– همانندی وزن و قافیه:

زلف بر باد مده تا ندهی بر بادم	ناز بنیاد مکن تا نکنی بنیادم
	(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۱۵)
ای که رفتی و نرفتی نفسی از بادم	خاک پای تو چو گشتم چه دهی بر بادم؟
	(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۲۶۴)

چنانکه ذکر شد، معیار گزینش در این مقاله فقط ابیاتی است که از کلان‌تصویر و خوشه‌تصویری قوی‌تری نسبت به سایر ابیات برخوردار باشد؛ یعنی با بررسی ابیاتی از حافظ که تصاویر شعری آنها در شاعران دیگر سابقه دارد، به تبیین مزیت‌ها و برتری‌های تصویرسازی حافظ پرداخته شده است. برخی از این تصاویر، موجز و خلاصه شده و در عین حال تلفیق‌شده تصاویر پیشین است که حافظ با استفاده از صنعت‌های ادبی مختلف و کنار هم نشان دادن آنها و بهره‌گیری از ترکیبات و ساختار زبانی ویژه خود، طراوت و تازگی و بار شاعرانه خاصی به آنها داده است. بسیاری از تصویرهای شعر حافظ در اشعار شاعران پیشین ریشه دارد و هنر حافظ در آن است که با بازسازی این تصاویر و تلفیق آنها، خوشه‌های تصویری زیبایی آفریده که ابتکاری و بدیع است و همین امر سبب پویایی و سرزندگی و تحرک در آن تصاویر شده است. برای درک بهتر موضوع به دسته‌بندی این تصاویر با محوریت معشوق، شاعر، عشق، توصیه‌های شاعر، می و ملحقات آن و آسمان پرداخته می‌شود.

### تصاویر و بن‌مایه‌های شعری با محوریت معشوق

ابتدا ابیاتی از حافظ با محوریت معشوق ذکر می‌شود و سپس به مقایسه ساختار تصاویر و بن‌مایه‌های آنها با شاعران دیگر پرداخته خواهد شد؛<sup>۱</sup> در ادامه برای هر بخش جدولی ترسیم و بن‌مایه‌های تصاویر در آنها برای مقایسه ذکر می‌شود.

#### ۱) تو را که حسن خداداده هست و حجله بخت

چه حاجت است که مشاطهات بیاراید

(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۳۰)

آن را که خدا از قلم صنع نگارد شاید که به خود زحمت مشاطه نیارد

(سنایی، ۱۳۴۱: ۸۸۴)

تو را	حسن خداداد	حجله بخت	مشاطه	نیاز به مشاطه نبودن
آن را	خدا از قلم صنع نگارد	-	مشاطه	نیاز به مشاطه نبودن

حافظ در این بیت با توصیف زیبایی خدادادی معشوق، او را از مشاطه بی‌نیاز می‌داند؛ چیزی که قبل از او سنایی با همین عناصر و مضمون بیان کرده است. در شعر سنایی تنها به صنع الهی در آفرینش معشوق اشاره می‌شود؛ ولی در شعر حافظ، حسن برای معشوق، قطعی و مسلم فرض شده است و بخت نیز به دوام و قطعیت حسن معشوق کمک می‌کند. همچنین ترکیب «حجله بخت» نیز شعر حافظ را متمایز کرده است. افزون بر این در شعر سنایی ترجیح بر حضورنداشتن مشاطه است؛ ولی حافظ آشکارا نیازی به حضور مشاطه در آراستن معشوق نمی‌بیند. نکته دیگر آوردن ترکیب «حسن خداداد» است که بسیار زیباتر و شاعرانه‌تر و موجزتر از مترادف آن در سخن سنایی است. بیت حافظ خطاب به مخاطب و یار است؛ اما یار در بیت سنایی غایب است و این مطلب نیز به پویایی و زنده‌بودن شعر حافظ کمک کرده است.

۲) به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد

فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۶)

به یک گره که دو چشمت بر ابروان انداخت هزار فتنه و آشوب در جهان انداخت

(عراقی، ۱۳۳۸: ۱۴۵)

کرشمه نرگس	خودفروشی	فریب چشم تو	فتنه در جهان انداختن
-	-	گره دو چشم بر ابرو	فتنه و آشوب در جهان انداختن

در این دو بیت آنچه سخن حافظ را از سخن عراقی متمایز می‌کند، انتخاب واژگان مناسب، سازگار و تازه مانند کرشمه نرگس و خودفروشی اوست. در واقع خواجه با ابهامی که در شعرش ایجاد می‌کند، می‌خواهد مخاطبش نیز سهمی در آفرینندگی شعر او داشته باشد؛ یعنی با احترام به شعور مخاطب، قلم را به دست او می‌دهد تا او نیز طبع خود را در خلق تصاویر و معانی مطلوبش بیازماید و با لذت آفرینندگی، صحنه شعر را ترک کند. در شعر عراقی همه اتفاق درباره یار و چشمان اوست و چشم و ابروی او سبب فتنه و آشوب در جهان می‌شود؛ ولی در شعر حافظ تقابل چشم فتنه‌گر یار با کرشمه نرگس، لطافت و زیبایی کلام او را دوچندان کرده است؛ گره بر ابرو انداختن شاید برای معشوق جذاب و پذیرفتنی نباشد، ولی فریبندگی چشم یار که منظور حافظ است، زیبایی او را بیشتر می‌کند. همچنین از کلمه آشوب معنای منفی نیز برداشت می‌شود؛ ولی فتنه، ضمن حفظ آن معنا، بیشتر بر مفتون کردن متمرکز می‌شود؛ بنابراین حافظ در این بیت نیز با کنار هم نشان دادن کرشمه نرگس، خودفروشی، فریب چشم و فتنه‌گری آن، تصویر را غنی‌تر کرده است.

۳) خال مشکین که بدان عارض گندم‌گون است

سرّ آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

(حافظ، ۱۳۲۰: ۵۷)

خال مشکین تو بر عارض گندم‌گون دید آدم آمد ز پی دانه و در دام افتاد

(سلمان ساوجی، ۱۳۳۶: ۱۴۲)

خال مشکین	عارض گندم‌گون	سرّ آن دانه	رهزن شدن	آدم
خال مشکین	عارض گندم‌گون	از پی دانه	در دام افتادن	آدم

در شعر سلمان با استفاده از حرف اضافه «بر» خال بر رو و سطح چهره تصور شده؛ ولی در شعر حافظ با بهره‌گیری از فعل مضارع خال با چهره همراه و همنشین است. حافظ در عبارت «بدان عارض گندم‌گون است» به پویایی و تحرک بیشتر تصویر در شعرش کمک می‌کند؛ ولی تصویر در شعر سلمان، با استفاده از فعل ماضی، ایستا و غیرپویا به نظر می‌رسد. در مصراع دوم سلمان، آدم آغازگر جستجو است که به دام می‌افتد؛ ولی در شعر حافظ خال، رهزن است و آدم را به سوی خود می‌کشد و این بر زیبایی و فضا سازی بیت تأثیر گذاشته است. آوردن عبارت «سرّ آن دانه» نیز در مقایسه با «از پی دانه» به رازناکی و وهم‌انگیزی تصویر کمک کرده است.

- ۴) ای رخت چون خلد و لعلت سلسبیل  
 سلسبیلت کرده جان و دل سبیل  
 (حافظ، ۱۳۲۰: ۳۰۸)
- ای روی تو چو خلد و لبانت چو سلسبیل  
 بر خلد و سلسبیل تو جان و دلم سبیل  
 (ادیب صابر، ۱۳۸۵: ۵۹۴)

رخت	خلد	لعل	سلسبیل	سلسبیلت	کرده سبیل	جان و دل
روی	خلد	لبان	سلسبیل	خلد و سلسبیل	سلسبیل	جان و دلم

تصویرگری در این بیت حافظ از نظر لفظ و معنا با شعر ادیب صابر ترمذی قرابت دارد؛ ولی به جای «روی» از مترادف آن یعنی «رخ» و به جای «لب»، «لعل» استفاده شده است. در واقع حافظ با دخل و تصرف در محور همنشینی و جانیشینی، بیت را غنی‌تر کرده و با همین تغییر کوچک با استفاده از «رخ» در کنار «خلد» و نیز «لعل» در کنار «سلسبیل» و واج‌آرایی «خ/ل» هم به آهنگ و موسیقی شعر، زیبایی خاصی بخشیده و هم به فضای استعاری شعر کمک کرده است.

- ۵) تاب بنفشه می‌دهد طره مشک‌سای تو  
 پرده غنچه می‌درد خنده دلگشای تو  
 (حافظ، ۱۳۲۰: ۴۱۱)
- از زلف دهد بنفشه را تاب  
 وز چهره گل شکفته را آب  
 (نظامی، ۱۳۷۴: ۱۸۵)

تاب‌دادن بنفشه	طره مشک‌سای	پرده غنچه را دریدن	خنده دلگشا
بنفشه را تاب‌دادن	زلف	گل شکفته را آب دادن	چهره

در مقایسه تصاویر دو بیت باید گفت از نظر زیبایی‌تصویر، طره و آویختگی آن از جلو پیشانی، در مقایسه با زلف، با شکل بنفشه سازگارتر است؛ همچنین اضافه کردن تاب به بنفشه در شعر حافظ به همراه طره‌گشایی که بنفشه را تاب می‌دهد با فراخوانی چند معنای تاب به ابهام‌آفرینی انجامیده است؛ ولی بیت نظامی این فضاسازی را ندارد. تصویر مصراع دوم نیز با عبارت پرده غنچه و خنده دلگشا همین تأثیر را دارد. همچنین ابهام‌آفرینی «طره مشک‌سای» بسیار بیشتر از مترادف آن یعنی «زلف» است.

- ۶) مبین به سبب زنخدان که چاه در راهست  
 کجا همی‌روی ای دل‌بدین شتاب کجا  
 (حافظ، ۱۳۲۰: ۲)
- سبب زرخ و چهی بدان سبب اندر  
 در سبب شگفت نیست چاه ای دلبر  
 (مسعود سعد، ۱۳۶۴، ج ۲: ۱۰۱۲)
- چاه سیمین در زنخدان داشت او  
 همچو موسی در سخن آن داشت او  
 (عطار، ۱۳۷۴: ۶۹)



سیب زنخدان	چاه در راه	دل شتابان
سیب زرخ	چهی بدان سیب اندر	-
زنخدان	چاه سیمین	-

حافظ در بیان زیبایی چهره یار همانند شاعران قبل از خود، سیب زنخدان معشوق را همچون چاهی در راه توصیف می‌کند و با آوردن مصراع دوم به ویژه کلمه «شتاب» بر زیبایی بیت افزوده است. در بیت مسعود سعد، سیب زنخدان و چاه آن و شگفت نبودن وجود چاه در سیب مطرح می‌شود؛ ولی تصویر حافظ بلوغ‌یافته‌تر است و چاه در راه بودن با توجه به سیب زنخدان امر قطعی انگاشته شده است که دل باید از ورود به آن پرهیز کند؛ این رابطه دل و چاه زنخدان و گرفتار شدن در آن و صفت شتابان برای دل، کامل‌تر از تصاویر دو بیت دیگر است؛ ضمن اینکه از نظر مضمونی در سطح بالاتری است و زبان عرفانی قوی‌تری دارد؛ چنانکه می‌بینیم در شعر عطار، تنها بر چاه زنخدان تأکید شده است.

### تصاویر و بن‌مایه‌های شعری با محوریت گوینده و شاعر

در این بخش به بررسی و مقایسه تصاویر و بن‌مایه‌های شعری از حافظ و شاعران دیگر پرداخته می‌شود که با محوریت گوینده شکل گرفته است؛ یعنی گوینده در کانون مرکزی تصویرسازی قرار دارد و مضامین با محوریت او انسجام می‌یابد.

#### ۱) میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس

زبان آتشینم هست لیکن درنمی‌گیرد

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۴۹)

ز شمع آموز ای خواجه میان گریه خندیدن

ز چشم آموز ای زیرک به هنگام سکون رفتن

(مولوی، ۱۳۴۶: ۱۹۷)

تا من پی آن زلف سرافکنده همی‌دارم

چو شمع گهی گریه و گه خنده همی‌دارم

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۶۴۵)

میان گریه خندیدن	شمع	زبان آتشین	درنگرفتن
میان گریه خندیدن	شمع	-	-
گهی گریه و گهی خنده داشتن	شمع	-	-

مضمون این بیت حافظ در شعر شاعران دیگر مانند خاقانی و مولوی نیز دیده می‌شود؛ یعنی تصویر «میان گریه خندیدن شمع» در شعر این شاعران سابقه دارد؛ ولی حافظ با آوردن زبان آتشین و درنگرفتن (در معنای ایهامی شعله‌ور نشدن و تأثیر نگذاشتن) به غنی‌تر کردن این تصویر برای شمع (و البته خود) دست زده و همه اجزای بیت به کمال این تصویر کمک کرده است. چنانکه می‌بینیم هیچ یک از الفاظ در این بیت، بیهوده و حشو نیست. «آنچه از دیگران گرفته، زیباتر و عالی‌تر و عمیق‌تر و هر هفت کرده در بازار شعر به جلوه درمی‌آورد» (سبحانی، ۱۳۶۸: ۳۶) و این اعجاز در ترکیب کلام از ویژگی‌های بارز شعر اوست. با دقت در جدول بالا درمی‌یابیم که در شعر خاقانی و مولوی

فقط بخش اول تصویر یعنی رابطه شمع و گریه و خنده دیده می‌شود؛ ولی حافظ با مصراع دوم تصویر را جذاب‌تر و کامل‌تر کرده است.

- ۲) کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت      یا رب از مادر گیتی به چه طالع زادم  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۱۷)
- مرا ز طالع من دولتی نمی‌زاید      چه وقت بود ز طالع که من در او زادم  
(ادیب صابر، ۱۳۸۵: ۵۶۸)

کوکب بخت	منجم و نشناختن	مادر گیتی	به چه طالع زادن
دولت	-	-	از طالع زادن

دو بیت از نظر مضمونی و محتوایی بسیار به هم نزدیک است. در بیت صابر، طالع، دولت و وقت زادن و در شعر حافظ کوکب بخت، منجم، مادر گیتی، رب، طالع و زادن با هم همراه شده است. همین تناسبی که میان اجزای بیشتر برقرار شده به برتری تصویر از راه تداعی معانی گسترده‌تر انجامیده است؛ از سوی دیگر حافظ با ساختن ترکیب‌های کوکب بخت و مادر گیتی به مخیل شدن بیشتر بیت کمک کرده و فضای شاعرانه‌تری را نسبت به ادیب صابر ایجاد کرده است.

- ۳) به می‌پرستی از آن نقش خود زدم بر آب  
که تا خراب کنم نقش خودپرستیدن  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۹۳)
- دانی غرضم ز می‌پرستی چه بود      تا همچو تو خویشتن پرستی نکنم  
(انوری، ۱۳۴۷: ۱۰۱۴)

می‌پرستی	نقش خود بر آب زدن	خراب کردن نقش خودپرستی
می‌پرستی	-	خویشتن پرستی نکردن

این ابیات نیز از نظر محتوایی بسیار به هم نزدیک است. در بیت انوری غرض شاعر از می‌پرستی، کنار نهادن خویشتن پرستی است و این مفهوم در مقایسه با شعر حافظ بار شاعرانه کمتری دارد. حافظ میان می‌پرستی، نقش خود بر آب زدن و خراب کردن نقش خودپرستی (در دو معنی ابهامی) رابطه برقرار کرده و به مجموعه بیت استحکام تصویری و تأثیرگذاری خاصی داده است؛ ولی چیزی که سبب جاودانگی شعر حافظ در مقابل شعر انوری شده، ابهامی است که در تصویرسازی به آن توجه دارد و مخاطب را به تأمل و درنگ و دریافت غرض خود وامی‌دارد. همچنین مخاطب درباره نقش خود بر آب زدن و خراب کردن نقش خودپرستی در هاله‌ای از ابهام و التذاذ ادبی قرار می‌گیرد.

- ۴) بعد صد سال اگر بر سر خاکم گذری      سر برآرد ز گلم رقص‌کنان عظم رمیم  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۶۷)
- بوی محبوب که بر خاک احبا گذرد      نه عجب دارم اگر زنده کند عظم رمیم  
(سعدی، ۱۳۴۲: ۳۴۷)

عظم رمیم رقص کنان سر از گل برآورد	گذر یار بر سر خاک شاعر بعد از صد سال
زنده کردن عظم رمیم	بوی محبوب که بر خاک احبا گذرد

«بوی محبوب» که در شعر سعدی سبب زنده کردن مرده است، در شعر خواجه بیان نمی‌شود و این نبودِ وضوح و خودداری از توضیح با وجود عناصر و مضمون مشترک، سبب تمایز شعر حافظ شده است. نکتهٔ دیگر، آوردن کلمهٔ «صد» در شعر حافظ است که مضمون شعر سعدی را با اغراق و تأثیر بیشتری بیان می‌کند. همچنین در بیت سعدی بوی محبوب، عظم رمیم را زنده می‌کند؛ ولی در بیت حافظ اگر یار بر سر خاک عاشق بگذرد، عظم رمیم او رقص کنان سر از گل برمی‌آورد؛ این بخش تصویر از راه شخصیت بخشی، به شعر حافظ زندگی و تحرک بیشتری داده است. شرط گذاشتن حافظ در مصراع اول و رقص کنان بودن عظم رمیم و ایجاب و استحکام معنای جمله، بیت حافظ را تأثیرگذارتر کرده و در شعر سعدی «نه عجب دارم» از تأثیر معنا می‌کاهد و استحکام و قطعیت مضمون شعر حافظ را نمی‌رساند.

۵) خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ      نگر تا حلقهٔ اقبال ناممکن نجیبانی  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۷۴)

نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجیبانی      سلیمان، ابلها لا بلکه محروما و مسکینا  
(انوری، ۱۳۴۷: ۵۱۲)

خیال چنبر زلف	فریب دادن	نگر تا حلقه اقبال ...
-	-	نگر تا حلقه اقبال ...

حافظ با افزودن مصراع اول و خیال چنبر زلف و فریب دهندگی آن به مصراع دوم که مشترک با مصراع انوری است، وقار بیشتری به شعرش بخشیده است؛ زیرا چنبر و زلف با حلقه و جنبانیدن متناسب است و تشبیه ضمنی خیال چنبر زلف به حلقهٔ اقبال ناممکن، مضمون کلام حافظ را بسیار متمایز و مخیل و تأثیرگذار کرده است.

۶) ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است      بین در طلبت حال مردمان چونست  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۵۴)

هست در خون ز گریه مردم چشمم      چون کریمی به دست بد گوهری  
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۴۳: ۵۶۷)

گریه چندان شد که در خون دلم      مردم چشم آشنا آموخته‌ست  
(همان: ۹۰)

گریه	مردم چشم	بین که در طلبت حال مردمان
گریه	مردم چشم	چون کریمی به دست ...
گریه	مردم چشم	آشنا آموختن

درواقع می‌توان گفت پیچیدگی شعر حافظ در این بیت در مقابل سادگی و وضوح شعر امیرخسرو دهلوی قرار می‌گیرد. نکته دیگر، آوردن فعل در آخر جمله و آوردن متمم «گریه» در آغاز بیت در شعر خواجه است که ساختار نحوی بیت را بهبود بخشیده و اطلاق نشستن در خون به مردم چشم، به فضا سازی و تصویرگری بهتر کمک کرده است. مصراع دوم با تکرار ایهام دار «مردم»، تصویر و ساختار بیت را به کمال رسانده و تغییر جهت بیت از متکلم و سوم شخص به مخاطب و یار و بیان چگونگی حال مردمان، ساختار بیت را جذاب‌تر کرده است. شاعر با این کار به برجسته‌سازی و متمایز شدن شعرش پرداخته است. «ایهام معنایی و عدم پیوند ظاهری میان ابیات برجسته‌ترین خصوصیت شعر حافظ و یکی از شگردهای برجسته‌سازی در شعر اوست» (پورنامداریان، ۱۳۹۲: ۲۰۵).

#### تصاویر و بن‌مایه‌های شعری با محوریت عشق

۱) هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق      ثبت است بر جریده عالم دوام ما

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۱)

آن را که زندگیش به عشق است مرگ نیست      هرگز گمان مبر که مر او را فنا بود

(سنایی، ۱۳۴۱: ۸۶۶)

ثبت بودن بر جریده عالم	نمیرد	آنکه دلش زنده شد به عشق شد
فنانبودن	مرگ نیست	آن را که زندگیش به عشق است

مضمون هر دو بیت برپایه عشق شکل گرفته و شبیه به هم است. «این تأثر گویندگان بزرگ از یکدیگر معنایش تقلید و یا پیروی نیست؛ بلکه این نکته دقیق را نشان می‌دهد که میان آنها تشابه فکر و سلیقه وجود داشته است» (دشتی، ۱۳۴۹: ۲۰۵). در شعر حافظ کسی که دلش به عشق زنده است نمی‌میرد؛ ولی سنایی زندگی را معادل عشق می‌داند و حافظ با تصویر ثبت بودن دوام انسان بر جریده عالم در مقابل فنا نداشتن انسان بار شاعرانه‌ای به بیت داده؛ همچنین ترکیب جریده عالم به بیت التذاذ ادبی و ساختار بدیعی داده است.

۲) زبان ناطقه در وصف شوق نالانست      چه جای کلک بریده زبان بیهوده‌گوست

(حافظ، ۱۳۲۰: ۵۸)

زبان ناطقه در وصف شوق ما لال است      چه جای کلک بریده زبان بیهوده‌گوست

(همان، ۱۳۶۲: ۱۳۰)

در بیان شرح اشواقم زبان ناطقه      گر چو سوسن ده بود باشد به گاه نطق لال

(ابن‌یمین، ۱۳۶۳: ۱۳۶)

نالان/ لال بودن زبان ناطقه	شوق شاعر	کلک بریده زبان بیهوده‌گو
لال بودن زبان ناطقه	شرح اشواق	-

حافظ در این بیت زبان ناطقه را ناتوان از توصیف شوق و عشق و هیجان خود می‌داند و کلک بریده‌زبان هم در این وادی سرگردان است. مضمون و بسیاری از عناصر شعری این بیت با شعر ابن‌یمین قرابت دارد؛ اما چیزی که سبب تفاوت شعر خواجه با ابن‌یمین شده، این است که در شعر ابن‌یمین وضوح تصویر بسیار بیشتر از شعر خواجه است؛ همین عامل از درگیری ذهنی مخاطب برای رسیدن به منظور شاعر و در نتیجه لذت هنری و ماندگاری آن می‌کاهد و این شگرد یکی از عواملی است که تفاوت هنر حافظ را با شاعران دیگر نمایان می‌کند. «اگر از مضمونی تأثیر پذیرفته باشد آن مضمون را به صورتی که بهتر از آن در اندیشه نگنجد به کار برده است» (سبحانی، ۱۳۶۸: ۳۴). در واقع حافظ مضمون دو مصراع ابن‌یمین را با وزنی روان‌تر در مصراع اول جمع کرده و با آوردن مصراع دوم به غنای تصویر کمک کرده است. شوق از اشواق سلیس‌تر و رساتر است و کلک بریده‌زبان بیهده‌گو، هم تصویر بکری از قلم ارائه می‌دهد و هم با زبان ناطقه سازگاری دارد. در بیت ابن‌یمین به ضرورت تنگنای بیت از «سوسن ده‌زبان» به «سوسن ده» بدون ذکر واژه زبان استفاده شده و این از زیبایی بیت کاسته است. گفتنی است نسخه‌ی اساس در این مقاله، چاپ قزوینی و غنی بوده و این بیت در نسخه‌ی خانلری،<sup>۲</sup> «زبان ناطقه در وصف شوق ما لال است ...» ثبت شده که شاعرانه‌تر است و اغراق بیشتری دارد و به شعر ابن‌یمین نزدیک‌تر می‌شود.

۳) کمتر از ذره نئی پست مشو مهر بورز تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۸۷)

گر چو ذره وصل خورشید درخشان هواست محو شو در مهر و از گردون گردان درگذر

(خواجه کرمانی، ۱۳۶۹: ۷۰۴)

مخاطب	ذره	پست‌شدن	مهر ورزیدن	خلوتگه خورشید	چرخ‌زنان رسیدن
مخاطب	ذره	محوشدن	هوا، وصل و محوشدن در مهر	خورشید درخشان	از گردون گردان گذشتن

تصویر رفتن ذره به سوی خورشید کمابیش در شعر هر دو شاعر یکسان است؛ ولی حافظ خلوتگه خورشید را آورده که از مهر و خورشید خیال‌انگیزتر است. «چرخ‌زنان» هم در مقایسه با «از گردون گردان گذشتن» سبب تحرک و پویایی بیت شده است و اشتیاق وصال را زیباتر به مخاطب القا می‌کند.

تصاویر و بن‌مایه‌های شعری با محوریت گوینده و مخاطب (شاعر و یار)

۱) جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت دست در حلقه آن زلف خم‌اندرخم داشت

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۵۲)

آمد به لب از چاه زنخدان تو جانم گر در کفش از زلف تو مشکین رسن آید

(ابن‌یمین، ۱۳۶۳: ۲۲۰)

جان علوی	هوس چاه زنخدان یار داشتن	دست در حلقه زلف خم‌اندر خم زدن
جان	از چاه زنخدان یار به لب آمدن	از زلف یار مشکین رسن در کف آوردن

با وجود عناصر مشترک در دو بیت، آوردن صفات «علوی» و «خم اندر خم» در شعر خواجه سبب زیبایی بیشتر تصویر شده است. در شعر ابن‌یمین، جان در چاه زنخدان خانه دارد و با زلف قصد به لب رسیدن دارد؛ ولی در شعر حافظ جان علوی هوس رفتن به چاه زنخدان دارد؛ پس به حلقه زلف دست می‌زند؛ یعنی آن مقام و مرتبه والا را رها می‌کند تا به چاه زنخدان یار وارد شود؛ این تغییر جهت متناقض‌نما به تصویرگری بیت افزوده است و تفاوت رسن کجا و حلقه زلف خم اندر خم کجا. همچنین در شعر ابن‌یمین جان به لب آمدن در معنای ایهامی، نشان مردن را القا می‌کند؛ ولی در شعر حافظ جان علوی که خود مظهر زندگی است، هوس چاه زنخدان یار می‌کند تا زندگی جاودان یابد.

(۲) تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او      زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۹۲)

آن دل که سفر کرده به چین سر زلفت      یارب که در آن شام غریبان به چه حالست

(خواجه کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۲۲)

دل هرزه‌گرد	به چین زلف رفتن	از سفر دراز عزم وطن نکردن
دل	به چین سر زلف سفرکردن	در آن شام غریبان به چه حال بودن

«دل» در شعر خواجه، دلی ساده و غریب است که در غربت گرفتار شده؛ اما حافظ با افزودن صفت هرزه‌گرد برای دل به آن زیبایی و بار شاعرانه بیشتری داده است. دل حافظ برخلاف خواجه تمایلی به بازگشت به وطن ندارد و در آن جا مانده است. در شعر خواجه شاعر نگران احوال دل خود است که در آن چین زلف و شام غریبان چه حال و اوضاعی دارد؛ ولی دل در شعر حافظ، هرزه‌گرد است و قصد برگشتن از این سفر دراز را ندارد؛ خود حافظ نیز با دل همراه است و نگران حال او نیست. سفر دراز هم در بیت حافظ با چین زلف تناسب خوبی دارد و درازی زلف و سفر، و چین زلف و سفر چین را توأمان بیان می‌کند.

(۳) دل ما را که ز مار سر زلف تو بخت      از لب خود به شفاخانه تریاک انداز

(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۶۴)

بارها مار سر زلف تو خستست مرا      وقت تریاق لب تست کزو جستم باز

(ابن‌یمین، ۱۳۶۳: ۲۶۱)

خستن دل ما	مار سر زلف	از لب خود	به شفاخانه تریاک انداختن
خستن دل شاعر	مار سر زلف	لب یار	تریاق

ابن‌یمین با آوردن «وقت تریاق لب ...» میان مضمون دو مصراع و ضرورت تریاق برای مارگزیده فاصله انداخته؛ ولی در شعر حافظ دو مصراع با هم عجین شده است و دل مارزده ناگزیر باید به شفاخانه لب یار متوسل شود. مار سر زلف در هر دو بیت مشترک است؛ ولی ترکیب تشبیهی تریاق لب، امکان تأمل و لذت‌بردن از رابطه پنهانی لب و تریاق را از مخاطب می‌گیرد؛ ولی در شعر حافظ با اشاره نکردن آشکار، کشف رابطه پنهان و مضمر میان لب و شفاخانه تریاک به مخاطب واگذار شده و عبارت «شفاخانه» به این تصویر، برجستگی و ارزش بیشتری داده است.

نشانی یوسف دل از چه زنخدانش (حافظ، ۱۳۲۰: ۲۸۰)	۴) بدین شکسته بیت‌ال‌حزن که می‌آرد
زیر لب گفت که در چاه زنخدان منست (سلمان ساوجی، ۱۳۳۶: ۳۹)	دل محزونم ازو یوسف جان را می‌جست
جانم اندر غم او ساکن بیت‌ال‌حزن است (ابن‌یمین، ۱۳۶۳: ۲۱۰)	بر زنخدان تو چاهیست که دل یوسف اوست

چه زنخدان یار	نشانی یوسف دل	بیت‌ال‌حزن	شکسته (شاعر)
چاه زنخدان یار	جستن یوسف جان	-	دل محزون شاعر
چاه زنخدان یار	یوسف دل	بیت‌ال‌حزن	جان شاعر

در این تصویر نیز حافظ برخلاف سلمان و ابن‌یمین از مرحله اول تصویرگری یعنی ایجاد تشبیه میان دل، یوسف جان، زنخدان، چاه و ... گذشته و به مرحله تثبیت تصویر و عینیت‌بخشی به آن رسیده و میزان تأثیرپذیری آن را بیشتر کرده است. سلمان و ابن‌یمین می‌کوشند نشان دهند یوسف دل و یوسف جان در چاه زنخدان اقامت دارد؛ ولی حافظ از این مرحله گذشته و این امر را قطعی دانسته است و می‌پرسد چه کسی نشان یوسف دل را به او می‌رساند. همچنین با توجه به محور جانشینی، حافظ کلماتی را انتخاب کرده است که جنبه استعاره‌ی متن را تقویت کند؛ در نتیجه جمله شاعرانه‌ای ارائه کرده است.

#### ۵) مرا در خانه سروی هست کاندرا سایه قدش

فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن دارم  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۲۷)

آزاد باشد از سر صحرا و پای گل  
در خانه هرکه را چو تو سروی بود سهی  
(خواجو کرمانی، ۱۳۶۹: ۷۶۸)

آن را که چو تو سروی در خانه بود دایم  
از بی‌خبری باشد رفتن سوی بستان‌ها  
(سیف فرغانی، ۱۳۴۱: ۱۹۵)

فراغ از سرو بستانی و شمشاد چمن	سایه قدش	سرو در خانه	شاعر
آزاد از سر صحرا و پای گل	-	سرو سهی در خانه	هرکه را
از بی‌خبری سوی بستان رفتن	-	سرو در خانه	آن را

هر سه بیت مضمون به نسبت مشترکی را بیان می‌کند؛ هرچند در شعر حافظ «تو» نیست یا خیلی در خفاست. در شعر خواجو و سیف، معشوق به سرو تشبیه می‌شود و با بودن او شاعر به صحرا و بستان بی‌اعتنایی می‌کند؛ بنابراین از مرحله تشبیه گذشته و با استعاره و بیان لوازم آن یعنی سایه قد، به حقیقت‌نمایی تصویر کمک کرده است. سرو بستانی و شمشاد چمن در شعر حافظ و فراغ از آنها داشتن در مقایسه با صحرا و بستان خواجو و سیف، زیباتر و مخیل‌تر است؛

البته چون محوریت بیت حافظ برپایه اول شخص است گویی واقع‌نمایی بیشتری دارد و عاطفی‌تر از ابیات خواجه و سیف است.

- ۶) ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت      بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۹۰)
- ای صبحدم بین که کجا می‌فرستمت      نزدیک آفتاب وفا می‌فرستمت  
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۵۷)

از کجا به کجا فرستادن	سبا	هدهد صبا
کجا فرستادن	آفتاب وفا	صبحدم

در شعر خاقانی، صبحدم پیک است و نزد آفتاب وفا فرستاده می‌شود؛ ولی در شعر حافظ، صبا مانند هدهدی به سبا و دیار یار فرستاده می‌شود. با توجه به سنت شعری، پیک بودن صبا و خوشنمایی هدهد در مقایسه با صبحدم در شعر خاقانی به زیبایی تصویر در بیت حافظ کمک کرده است. در شعر حافظ ابتدا مقصد مشخص می‌شود (سبا) و بعد شاعر به بیان شگفتی و اعجاب مقصد و فاصله مبدأ تا مقصد می‌پردازد؛ ولی در شعر خاقانی ابتدا با ابهام به مقصد اشاره می‌شود و سپس تصریح می‌شود که نزد آفتاب وفا باید رفت. این امر به فضای مبهم و اعجاب‌انگیز و وهمناک شعر حافظ بیشتر دامن می‌زند.

#### تصاویر و بن‌مایه‌های شعری با محوریت باده، شراب، مطرب و ...

- ۱) ساقی به نور باده برافروز جام ما      مطرب بگو که کار جهان شد به کام ما  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۱)
- ساقی کمی قرین قدح کن شراب را      مطرب یکی به زخمه ادب کن رباب را  
(ادیب صابر، ۱۳۸۵: ۳۶۹)

در بیت ادیب صابر، قدح و شراب بدون پیرایه و ابهام معنایی آمده‌اند و مصراع دوم هم سرانجام به زخمه‌زدن بر رباب اشاره دارد؛ ولی در بیت حافظ، باده با نورش، که متناقض نماست، جام را برمی‌افروزد و معنایی تازه و متمایز ایجاد می‌کند و در مصراع دوم نیز خوانش دوگانه‌ای که در نظر حافظ است - «بگو» و کار جهان به کام شدن - سبب رونق و زیبایی تصویر می‌شود.

- ۲) مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر      که تا بزاد و بشد جام می ز کف نهاد  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۰۱)
- تو دل‌سیاهی لاله بین به وقت چنین      که یک نفس نکند ساغر شراب رها  
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۲۰۶)

لاله	بی‌وفایی دهر را دانستن	بزاد و بشد	جام می از کف نهادن
لاله	دل‌سیاهی	یک نفس	ساجر شراب رها نکردن



در این بیت، خواجه دلیل ساغرگیری لاله را بی وفایی دهر می‌داند؛ تصویری که بسیار به تصویر شعر کمال نزدیک است. البته خلاقیت هنری کمال در حوزه تشخیص یکی از زیباترین عناصر جمال‌شناسی اشعار اوست؛ اما حافظ با آوردن حسن تعلیل، زیبایی دوچندانی به آن بخشیده است. همچنین حافظ ترکیب جام می را در مقابل ساغر شراب آورده که از نظر آوایی به بیت نرمی و زیبایی خاصی داده است. لاله در شعر کمال دل‌سیاه است که افزون‌بر سیاهی دل لاله، صفت سیاهدلی را القا می‌کند و تصویری منفی از لاله به ذهن متبادر می‌کند؛ ولی در شعر حافظ، لاله از دانایی و غنیمت‌داشتن فرصت برخوردار است و هدف زندگی خود را در خوش‌باشی می‌بیند.

۳) عکس روی تو چو در آینه جام افتاد عارف از خنده می در طمع خام افتاد

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۱۱)

در ازل عکس می لعل تو در جام افتاد عاشق سوخته‌دل در طمع خام افتاد

(سلمان ساوجی، ۱۳۳۶: ۱۴۱)

تا بدیدم عکس او در جام می در سرم سودای خام افتاد باز

(عراقی، ۱۳۳۸: ۲۸۳)

عکس روی	آینه جام	عارف/ خنده می	در طمع خام افتادن
عکس می لعل	جام	عاشق سوخته‌دل	در طمع خام افتادن
عکس او	جام می	شاعر	سودای خام در سرافتادن

هسته تصویر در هر سه بیت، بازتاب عکس روی یا لب یار، در جام است که بیننده را به سودای خام می‌افکند. در بیت عراقی این تصویر بسیار ساده و صریح به ذهن متبادر می‌شود. در تصویر شعر سلمان رابطه می لعل (لب یار) و جام برجستگی دارد؛ ولی در شعر حافظ رابطه عکس روی با آینه جام، خیال‌انگیزتر است؛ زیرا هم آینه و هم جام را توأمان مطرح می‌کند؛ یعنی آینه جام از جام تصویرگرتر است و عارف در برابر عاشق سوخته‌دل با می متناقض‌نمایی بهتری دارد و در طمع خام افتادش جذاب‌تر و هنجارشکنانه‌تر است. از سوی دیگر خنده می به بیت حافظ شورانگیزی دیگری داده و فضای بسیار خیال‌انگیزتری را ایجاد کرده است. در واقع می‌توان گفت انتخاب کلمات مناسب و کیفیت تألیف آن با دیگر کلمات در این بیت، سبب تمایز شعر حافظ شده است.

۴) زاهد خلوت‌نشین دوش به میخانه شد از سر پیمان برفت با سر پیمان شد

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۷۰)

صوفی ز سر توبه شد با سر پیمان رخت و بنه از مسجد آورد به میخانه

(سلمان ساوجی، ۱۳۳۶: ۲۷۳)

زاهد خلوت‌نشین	دوش	به میخانه شدن	از سر پیمان رفتن	با سر پیمان شدن
صوفی	-	رخت و بنه از مسجد به میخانه آوردن	از سر توبه	با سر پیمان شدن

در مقایسه دو بیت باید گفت صوفی در مقابل زاهد خلوت نشین، سادگی و صراحت معنایی بیشتری دارد و به همین میزان از هاله معنایی آن و به دنبال آن از بار شاعرانگی آن کاسته می‌شود. کلمه دوش با داشتن وسعت و تنوع معنایی در شعر حافظ بیت را خیال‌انگیزتر کرده است. همچنین آوردن پیمان و پیمان‌ه در مقایسه با توبه و پیمان‌ه تناسب آوایی بیشتری ایجاد کرده؛ گویی شعر سلمان مقدمه ورود به دنیای تصویرگری حافظ شده است. «غزلیات سلمان در لطف تعبیر و ادای مضامین و معانی شاعرانه و بعضی اندیشه‌های عرفانی و قلندانه، نشانگر مرحله‌ای از تطور و تکامل سخن فارسی است که به حافظ منتهی می‌شود» (ذکاتوی، ۱۳۷۰: ۹۶).

۵) خورشید می ز مشرق ساغر طلوع کرد      گر برگ عیش می‌طلبی ترک خواب کن

(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۹۶)

خورشید می ز مشرق خم چون طلوع کرد      صد روشنی به عالم عقل و روان رسید

(ابن‌یمین، ۱۳۶۳: ۵۰)

خورشید می	مشرق ساغر	طلوع کردن	برگ عیش / ترک خواب
خورشید می	مشرق خم	طلوع کردن	روشنی رسیدن به عقل و روان

هر دو شاعر از ترکیب خورشید می و طلوع کردن آن بهره برده‌اند. ابن‌یمین مشرق خم را آورده که با مشرق ساغر حافظ کمابیش یکسان است. ابن‌یمین در مصراع دوم مضمون خود را آشکارا بیان کرده؛ ولی در مصراع دوم حافظ، تصویر و مضمون با ترکیب برگ عیش کاملاً دگرگون شده و با تازگی و نوآوری همراه است. قریحه آفرینشگر و خلاق حافظ فضای این بیت را مانند بسیاری از ابیاتش دگرگون می‌کند. «قریحه در وی به حدی قوی و دایره ابتکار چنان وسیع است که اثر این استفاضه نامحسوس گردیده؛ زیرا هرچه از دیگران گرفته در بوتۀ ذوق خود ذوب کرده و سپس عنصر جدید درخشان، کالای تقلیدناپذیر و غیرقابل‌وصولی آفریده است که گویی سعدی یک قرن قبل درباره وی گفته است: حد همین است سخندانی و زیبایی را» (دشتی، ۱۳۴۹: ۵۸).

#### تصاویر و بن‌مایه‌های شعری با محوریت توصیه‌های شاعرانه

۱) معجزه درستی عهد از جهان سست نهاد      که این عجزه عروس هزاردامادست

(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۷)

مده به شاهد دنیا عنان دل زنهار      که این عجزه عروس هزاردامادست

(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۷)

دل درین پیرزن عشوه‌گر دهر مبند      کاین عروسیست که در عقد بسی دامادست

(خواجو کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۸۰)

جهان سست نهاد	درستی عهد نجستن از او	عجزه	عروس هزارداماد
شاهد دنیا	عنان دل ندادن	عجزه	عروس هزارداماد
پیرزن عشوه‌گر دهر	دل نبستن	-	عروسی در عقد هزارداماد

گرچه مصراع دوم کمابیش در هر سه بیت یکسان است، آنچه سبب تمایز این سه بیت می‌شود ترکیب اضافی مصراع‌های اول است؛ «جهان سست‌نهاد»، «شاهد دنیا» و «پیرزن عشوه‌گر دهر»، ویژگی‌های بیان‌شده برای دنیاست. در بیت اوحدی، دنیا ابتدا شاهد فرض شده است و سپس به صورت عجزوزه تصویر می‌شود و این به تناقض و بی‌انسجامی بیت می‌انجامد؛ ولی در شعر خواجه دل‌نستن در پیرزن ... به جای دل‌نستن به ... از فصاحت بیت می‌کاهد. در بیت حافظ سست‌نهادی جهان با عجزوزه بی‌وفای هزارداماد، سازگارتر است.

- ۲) واعظ مکن نصیحت شوریدگان که ما با خاک کوی دوست به فردوس ننگریم  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۷۲)
- سر به فردوس نیاریم چو زلف تو فرو تا به خاک سر کوی تو بود منزل ما  
(کمال خجندی، ۱۳۳۷: ۵)
- حور عین گر نگشاید در فردوس مرا هوس روی تو و خاک سر کوی تو بس  
(همان: ۲۱۸)

شوریدگان	ما/ شاعر	خاک کوی دوست	به فردوس ننگریستن
-	یم درنیاریم/ شاعر	خاک سر کوی تو	سر به فردوس نیاوردن
	من	هوس روی تو و خاک سر کوی تو	در فردوس

یکی دیگر از ویژگی‌های بن‌مایه‌های تصویری شعر حافظ، فشرده‌گی و موجز بودن تصاویر و مضامین است که در مصراع دوم این بیت می‌بینیم؛ یعنی مضمونی را که کمال در یک بیت بیان کرده، حافظ در مصراع دوم به زیبایی آورده است. به نظر می‌رسد در بیت کمال «چو زلف تو» حشو است و برای پرکردن وزن آمده است.

#### تصاویر و بن‌مایه‌های شعری با محوریت آسمان

- ۱) مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۴۰۷)
- گردون چو مرغزار و درو ماه نو چو داس گفتمی که مرغزار همی‌بدرود گیا  
(امیر معزی، ۱۳۶۲: ۳۶)

مزرع سبز فلک	داس مه نو	کشته خویش و هنگام درو
مرغزار گردون	ماه نو چو داس	مرغزار همی‌بدرود گیا

حافظ در این بیت با بهره‌گیری از آسمان و فلک، تصویر زیبایی خلق کرده است؛ خواجه با کمک خیال، امور جمع‌نشدنی را آنچنان با هم تلفیق و ترکیب می‌کند که به تابلوی نقاشی زیبایی تبدیل می‌شود. حافظ برای پروراندن مضمونی دل‌انگیز و عبرت‌آموز، با کمک اضافه تشبیهی، فلک را با ستارگانش، مزرعی سبز و «ماه نو» را «داسی» تصور می‌کند و از تماشای آن یاد «کشته خویش» و «هنگام درو» می‌افتد که هرکس در آن، آنچه را کاشت در روز قیامت برداشت می‌کند. قبل از او امیر معزی هم گردون را همانند مرغزار و ماه نو را مثل داسی توصیف کرده است. چنانکه

می‌بینیم حافظ مفاهیم جزئی شاعران قبل (مثل تشبیه ماه نو به داس و گردون به مرغزار) را گرفته و با دخل و تصرف در آنها، خوشه‌های تصویری تازه‌ای خلق کرده است. مزیت دیگر بیت خواجه نسبت به امیر معزی افزون‌بر زیبایی موسیقایی، ادعای یکسانی عناصر تشبیه است. همچنین آوردن مصراع دوم شعر حافظ سبب زیبایی دوچندان بیت شده است. در واقع حافظ آنچه را که از پیشینیان تأثیر پذیرفته در قالب و صورت کامل‌تری ارائه داده است.

### نتیجه‌گیری

هدف این مقاله بررسی و مقایسه ارتباط تصاویر و بن‌مایه‌های شعری حافظ با شاعران پیش از اوست که با مقایسه آنها دلایل ماندگاری سخن خواجه و میزان ابتکار و تقلید در دیوان او آشکارتر می‌شود. نخستین یافته‌ای که از این پژوهش به دست آمد، این است که حافظ با آوردن بن‌مایه‌ها و تصاویر شعری مترادف با شاعران گذشته و انتخاب واژگان و ترکیبات مناسب و کیفیت تألیف آنها، به روانی و زیبایی مضمون و بیان و موسیقی دست یافته است. یافته دیگر اینکه، گاهی حافظ مضمون و تصویر گذشتگان را با یک تصویر یا صفت یا مصراع، زیباتر و قطعی‌تر ساخته و آن تصویر را به بلوغ رسانده است. از جمله عوامل دیگر برتری شعر خواجه، تغییر بیان جمله با تحول در محور همنشینی و جانشینی است که فضای شاعرانه زیباتری به بیت بخشیده است. فشردگی و ایجاز تصاویر و مضامین شعری، ویژگی بارز دیگر شعر خواجه است. همچنین حافظ با تلفیق تصاویر شعری گذشتگان و ابداع خوشه تصویری جدید، سرآمد گویندگان در این زمینه است. از سوی دیگر استفاده از صنایع ادبی و آوردن کلمات به شکل استعاری بر ابهام‌آفرینی تصویر و حقیقت‌نمایی آن تأثیر بسزایی داشته است.

### پی‌نوشت

۱. توضیحاتی که در مقایسه و تحلیل ابیات بیان می‌شود، مبتنی بر دریافت‌هایی است که از خود ابیات درک شده است؛ گاهی ممکن است این توضیحات مستدل و استوار به نظر نرسد؛ زیرا ابزارهای استدلال در برخی ابیات، قوی است و گاهی که ابزارها محدودتر بوده، ممکن است توضیحات بیشتر ذوقی و شخصی به نظر رسد.
۲. نویسندگان در بررسی سایر ابیات حافظ که در این مقاله به آنها استناد شد، از نسخه خانلری بهره بردند تا اگر تفاوت نسخه‌ای وجود دارد در تحلیل به آن توجه شود؛ ولی جز این بیت در ضبط سایر ابیات تفاوتی میان نسخه خانلری و قزوینی - غنی دیده نشد.

### منابع

- ۱- ابن‌یمین فریومدی، محمود بن یمین الدین (۱۳۶۳). *دیوان/شعار*، به تصحیح و اهتمام حسینعلی باستانی‌راد، تهران: کتابخانه سنایی، چاپ دوم.
- ۲- ادیب صابر، صابر بن اسماعیل (۱۳۸۵). *دیوان*، مقدمه و تصحیح احمدرضا یلمه‌ها، تهران: نیک خرد.
- ۳- اشتری، بهرام (۱۳۸۵). *این راه بی‌نهایت*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ۴- امیرخسرو دهلوی (۱۳۴۳). *دیوان*، سعید نفیسی، به اهتمام م. درویش، تهران: جاویدان.
- ۵- امیرمعزی، ابو عبدالله (۱۳۶۲). *کلیات دیوان*، با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: مرزبان.

- ۶- انوری، اوحدالدین (۱۳۴۷). *دیوان*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ۷- اوحدی مراغه‌ای، رکن‌الدین (۱۳۴۰). *دیوان شعار*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر.
- ۸- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۲). *گمشده لب دریا*، تهران: سخن، چاپ چهارم.
- ۹- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۲۰). *دیوان*، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: زوار، چاپ چهارم.
- ۱۰- ----- (۱۳۶۲). *دیوان*، به تصحیح دکتر خانلری، تهران: خوارزمی، چاپ دوم.
- ۱۱- حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). *شرح شوق*، تهران: قطره، چاپ دوم.
- ۱۲- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۲). *دیوان*، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- ۱۳- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۸۰). *حافظ‌نامه*، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دوازدهم.
- ۱۴- ----- (۱۳۸۰). *ذهن و زبان حافظ*، تهران: ناهید، چاپ هفتم.
- ۱۵- خلخالی، سید عبدالرحیم (۱۳۶۶). *حافظ‌نامه*، تهران: هیرمند، چاپ دوم.
- ۱۶- خواجه‌ی کرمانی، کمال‌الدین (۱۳۶۹). *دیوان اشعار*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: پازنگ.
- ۱۷- دشتی، علی (۱۳۴۹). *نقشی از حافظ*، تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم.
- ۱۸- ذکواتی قراقرلو، علیرضا (۱۳۷۰). *حافظیات*، همدان: مسلم.
- ۱۹- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲). *آشنایی با نقد ادبی*، تهران: سخن، چاپ نهم.
- ۲۰- سبحانی، توفیق (۱۳۶۸). *تأثیر حافظ از عراقی و سعدی*، تهران: پیک ترجمه و نشر.
- ۲۱- سعدی، عبدالله (۱۳۴۲). *کلیات سعدی*، تهران: مرکز پخش دنیای کتاب.
- ۲۲- سلمان ساوجی، جمال‌الدین (۱۳۳۶). *دیوان*، با اهتمام منصور مشفق، تهران: صفی‌علیشاه.
- ۲۳- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۴۱). *دیوان*، به کوشش مدرس رضوی، تهران: ابن‌سینا.
- ۲۴- سیف فرغانی، محمد (۱۳۴۱). *دیوان*، به اهتمام و تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: چاپخانه دانشگاه تهران.
- ۲۵- عراقی، فخرالدین (۱۳۳۸). *کلیات*، به کوشش سعید نفیسی، تهران: کتابخانه سنایی، چاپ چهارم.
- ۲۶- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۴). *منطق‌الطیر*، به اهتمام و تصحیح سید صادق گوهرین، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ دهم.
- ۲۷- علائیان، ملیحه (۱۳۷۹). *حافظ و خاقانی (بحثی در تأثیرپذیری حافظ از خاقانی)*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه یزد، راهنما: محمد غلامرضایی.
- ۲۸- فیروزیان، مهدی (۱۳۹۱). «ایهام موسیقایی در دیوان خاقانی و سنجش آن با دیوان حافظ»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، دوره ۵، شماره ۲، ۲۹۳-۳۱۳.
- ۲۹- قزوینی، محمد (۱۳۲۳). «بعضی تضمینهای حافظ»، *مجله یادگار*، شماره ۵، ۶۷-۷۲.
- ۳۰- ----- (۱۳۲۳). «بعضی تضمینهای حافظ»، *مجله یادگار*، شماره ۶، ۶۲-۷۱.
- ۳۱- ----- (۱۳۲۴). «بعضی تضمینهای حافظ»، *مجله یادگار*، شماره ۸، ۶۰-۷۱.
- ۳۲- ----- (۱۳۲۴). «بعضی تضمینهای حافظ»، *مجله یادگار*، شماره ۹، ۶۵-۷۸.
- ۳۳- کمال خجندی، مسعود (۱۳۳۷). *دیوان*، به تصحیح و اهتمام عزیز دولت‌آبادی با مقدمه و حواشی و تعلیقات، تهران: کتابفروشی تهران.

- ۳۴- کمال‌الدین اسماعیل (۱۳۴۸). *دیوان*، به اهتمام حسین بحرالعلوم، تهران: کتابفروشی دهخدا.
- ۳۵- محمودی، مریم (۱۳۹۰). *بررسی همانندی‌های اندیشگی و عاطفی خیام نیشابوری و حافظ شیرازی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران، راهنما: علی‌اکبر باقری خلیلی.
- ۳۶- مسعود سعد سلمان (۱۳۶۴). *دیوان*، به تصحیح و اهتمام دکتر مهدی نوریان، اصفهان: کمال.
- ۳۷- مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد (۱۳۴۶). *دیوان*، مقدمه و شرح حال از استاد بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: جاویدان، چاپ دوم.
- ۳۸- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۸). «بررسی و تحلیل بسامد لاله در شعر فارسی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، شماره ۲۶ (پیاپی ۲۳)، ۳۲۷-۳۴۷.
- ۳۹- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۴). *کلیات*، به سعی و اهتمام حسن وحید دستگردی، تهران: راد.
- ۴۰- یلمه‌ها، احمدرضا (۱۳۸۷). «تأثیر حافظ از ادیب صابر ترمذی»، *سالنامه حافظ‌پژوهی*، دفتر ۱۱، ۱۹۴-۲۰۲.