



شماره بیست و هشتم

تابستان ۱۳۹۳

صفحات ۱۱۰-۷۷

## ایهام‌های نویافته در شعر حافظ

دکتر احمد رضا بهرام‌پور عمران\*  
دانش‌آموخته دانشگاه علامه طباطبایی

### چکیده

ایهام یکی از شگردهای بلاغی پر کاربرد در شعر فارسی است. این تمهید هنری که در شعر شاعران قرن پنجم نمونه‌هایی دارد، در شعر شاعران قرن ششم و هفتم گسترش چشم‌گیری می‌یابد، و در شعر شاعران قرن هفتم و هشتم، در کنار آرایه‌هایی چون تناسب و استخدام و... به یکی از اساسی‌ترین شیوه‌های بیان شعری تبدیل می‌شود. هر که اندکی در شگردهای شعری حافظ باریک شده باشد، می‌داند که ایهام (در گونه‌های متنوع آن) از مهم‌ترین تمهیدات بیانی شعر اوست. برخی از واژه‌هایی که در این مقاله به آنها پرداخته‌ایم (شام، شفاخانه)، کندوکاو‌هایی است در اشارات پنهان حافظ به معانی ایهام‌آمیز واژگان عربی رایج در متون فارسی. برخی از واژه‌های بررسی‌شده (مُقبل، صومعه) نیز در زمره ایهام‌های تبادر و دوگانه‌خوانی قرار می‌گیرد. در بیتهایی نیز به رسمی از مراسم ازدواج در قرون گذشته (حضور غلامان خواجه در حجله) اشاره شده که آگاهی از آن، زیبایی دوچندانی به شعر حافظ می‌بخشد.

**واژگان کلیدی:** ایهام، حافظ، شام، تعلل، صومعه و سَمعه، شفاخانه، مقبل

---

\*Bahram.radin@gmail.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۴/۱۰

نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسؤل:

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۲/۱۲

## ۱- مقدمه

تمامی منابع کهن ایهام را که به معنای در گمان افکندن است، آوردن واژه‌ای در متن دانسته‌اند که دارای معنایی نزدیک به ذهن و معنایی دور از ذهن است و شاعر یا نویسنده معنای دور از ذهن را مراد می‌کند. در کتب بلاغی قرائنی که هر کدام از این معانی را تقویت کند، «ملائم» خوانده‌اند. اگر قرینه‌ای هیچ کدام از معانی را تقویت نکند، آن ایهام «مجرده» خوانده می‌شود. اگر قرینه‌ای معنای دور را تقویت کند، آن ایهام ارزش هنری کم‌تری دارد و «میینه» نامیده می‌شود. اما اگر قرینه یا قرائنی معنای نزدیک به ذهن را تقویت کند و موجب به‌تعویق افتادن روند التذاد هنری شود، آن ایهام «مرشحه» یعنی «پرورده» خوانده می‌شود.

این آرایه علاوه بر ایهام و توریه، در کتاب‌های کهن به نام‌های تخیل (وطواط، بی‌تا: ۳۹)، ذومعینین (شمس قیس رازی، ۱۳۳۶: ۳۵۵)، تمثیل و مغلطه (تاج‌الحلاوی، ۱۳۴۰: ۴۰) و تخیل (رامی، ۱۳۴۱: ۶۶) نیز شناخته می‌شود. در ترجمان‌البلاغه سخنی از ایهام به میان نیامده است (رادویانی، ۱۳۶۱: ۹۱-۸۹). رشیدالدین وطواط اشاره کرده که در ایهام، واژه دو معنی نزدیک و دور دارد و مراد شاعر معنای دور است (وطواط، بی‌تا: ۳۹). شمس قیس نیز تعریفی نزدیک به تعریف وطواط ارائه کرده است (شمس قیس رازی، ۱۳۳۶: ۳۵۵).

ایهام در سراسر شعر فارسی حضوری پررنگ دارد. این آرایه به‌گونه‌ای پراکنده در شعر شاعران قرن پنجم (برای مثال عنصری) دیده می‌شود و به سبب بسامد و گسترش و گوناگونی، به خصیصه سبکی شعر شاعران قرن ششم (نظامی، خاقانی، و تا حدی ظهیر فاریابی، مسعود سعد و سنایی) بدل می‌شود. ایهام در شعر شاعران قرن هفتم (سعدی، همام تبریزی، سیف فرغانی، و گاه به‌گونه‌ای آگاهانه یا تصادفی در شعر عطار و مولوی) نیز دیده می‌شود. دو شاعر نسبتاً مهم و ایهام‌پرداز در شبه‌قاره نیز خوش درخشیدند: امیر خسرو دهلوی و حسن دهلوی که از شاعران قرون هفتم و هشتم هستند و در سرگدهای شعری شاعران قرن هشتم بی‌تأثیر نبوده‌اند.

قرن هشتم قرن شاعران ایهام‌پرداز است و جستجوی ایهام در گونه‌های متنوع آن، اساسی‌ترین دغدغه زبانشناختی شاعران این قرن (سلمان ساوجی، خواجه، حافظ، کمال خجندی و...) بوده است. پس از حافظ، صائب استاد مسلم ایهام‌پردازی استادانه در شعر

فارسی است. از ویژگی‌های اساسی ایهام‌های او پیوند عمیق با شعر گذشته و میانه‌روی در جستجوی تعبیر و ایهام‌های خیال‌انگیز است. در سبک یا مکتب بازگشت، که شاعران آن بر تتبع در شعر شاعران سبک خراسانی و عراقی تأکید داشتند، ایهام جایگاه چندانی ندارد. شعر مشروطه نیز شعری است که بازتاب آمل و آلام اجتماعی را وجهه همت خود قرار داده‌است؛ نه شاعران آن دغدغه ایهام‌پردازی داشته‌اند و نه توده مردم فراغت‌اندیشیدن به چنین باریک‌اندیشی‌هایی را.

در شعر نو نیز به سبب تفاوت‌های ماهوی آن با شعر گذشته، به ایهام توجه چندانی نشده‌است. نیما به بیزاری‌اش از آرایه‌های سنتی اشاره کرده‌است. او ایهام را در کلیت ساختار شعر و تعدد دلالت‌های اجتماعی و انسانی آن می‌جست. به اعتقاد او «علم بدیع به ظلمات شباهت دارد» (نیما یوشیج، ۱۳۷۶: ۱۴۷) و «صرف و نحو و بیان و بدیع»، «تلقینات شیطان» است (همان: ۲۱۹). نیما در عبارتی طنزآمیز در باب علم بدیع می‌نویسد: «علمی که نقصان فهم و گمراهی را از اعقاب گرفته به اخلاف می‌دهد» (همان: ۴۱۱). در شعر دیگر شاعران معاصر نیز گرایش چندانی به ایهام دیده نمی‌شود. از میان معاصران، هوشنگ ابتهاج، سیدعلی موسوی گرمارودی، سیدحسن حسینی و قیصر امین‌پور به گونه‌ای جدی به این آرایه توجه داشته‌اند، و یگانه استاد این عرصه نیز امین‌پور است؛ او توفیق یافت ایهام را به قلمرو شگردها و زیبایی‌های شعر امروز بیفزاید.

## ۲- پیشینه ایهام‌پژوهی در دیوان حافظ

نخستین بار منوچهر مرتضوی به گونه‌ای جدی به تحلیل زیبایی‌های درونی شعر حافظ پرداخت. او ایهام را «خصیصه اصلی سبک حافظ» و «بزرگ‌ترین هنر» او می‌داند و معتقد است «همین صنعت است که کم‌تر بیتی از اشعار خواجه از آن خالی است». او کیفیت حضور ایهام را در شعر دیگر شاعران «از صنایع شعری و حسنی از محاسن کلامی و حالت و کیفیت عارض بر شعر» آنان ارزیابی می‌کند، حال آنکه این آرایه در شعر حافظ «روح شعر و کیفیت جوهری» هنر او به شمار می‌رود (۱۳۸۴: ۴۵۵). مرتضوی ایهام‌های دیوان حافظ را به سه گونه «لفظی»، «معنوی» و «لفظی و معنوی» طبقه‌بندی می‌کند (همان: ۴۵۷). از جذاب‌ترین ایهام‌های نویافته مرتضوی، دقت در اشارات دور حافظ

به ابیاتی از داستان شیخ صنعان است که در بخشی با عنوان «تأثر خواجه از داستان شیخ صنعان» مطرح شده است (همان: ۳۳۶-۳۱۲).

شفیعی کدکنی نیز ایهام را به عنوان نخستین آرایه معنوی برشمرده و از میان شاعران زبان فارسی، شعر حافظ را جلوه‌گاه اصلی این آرایه دانسته است (۱۳۷۰: ۳۰۸-۳۰۷). او در تحلیل سبب تمایل فراوان حافظ به بیان متناقض نما و ایهامی، آن را برخاسته از «اراده معطوف به آزادی» و «جهان بینی خاص او» می‌داند. شفیی می‌افزاید: «غلبه اسلوب ایهام نیز در شعر او، یکی از جلوه‌های همین میل به آزادی است» (همان: ۴۵۵). در موسیقی شعر به نمونه‌های از زیباترین ایهام ترجمه اشاره شده است؛ آنجا که آمده واژه «غایت» در عربی به معنای «علم» و نشانه سردر میخانه نیز بوده است (همان: ۴۶۰). با این آگاهی، بیت زیر نیز زیبایی مضاعفی می‌یابد:

تا به غایت ره میخانه نمی‌دانستم      ورنه مستوری ما تا به چه غایت باشد  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱ / ۳۲۴)

در یکی دو دهه اخیر، چند اثر نیز به طور کامل به بررسی نمونه‌های ایهام در شعر حافظ اختصاص یافته است. طاهره فرید در *ایهامات دیوان حافظ*، پس از تقسیم ایهام به سه گونه «لفظی»، «معنوی» و «لفظی و معنایی» (۱۳۷۶: ۳۹-۱۷)، ابیات ایهامی حافظ را بررسی کرده است. اگرچه این اثر نخستین تلاش در گردآوری ایهام‌های شعر حافظ در اثری مستقل است، اما از یافته‌های نو بهره چندانی نبرده است. ذوالریاستین نیز در *فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ* (۱۳۷۹)، ابیات ایهام‌دار را فهرست کرده است. این اثر نیز از شناسایی ایهام‌های تازه بهره چندانی نبرده است. روشمندترین اثری که به طبقه‌بندی جدید و یافتن نمونه‌هایی تازه از ایهام در شعر حافظ توفیق یافته، اثری است از سید محمد راستگو با عنوان *ایهام در شعر حافظ*. وی در بخش نخست به تعریف این آرایه و طبقه‌بندی آن پرداخته و در بخش دوم که آن را «فرهنگ‌واره ایهام در شعر حافظ» نامیده (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۲۶-۱۲۵)، به شرح نمونه‌های ایهام در شعر حافظ و دیگر شاعران ایهام‌پرداز پرداخته است.

جدا از این آثار، در بسیاری از کتاب‌ها و مقالاتی که در آنها به شعر حافظ پرداخته شده، به ایهام‌های شعر او نیز اشاره شده است که از جمله می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره

کرد: ۱- آینه جام، عباس زریاب خویی (۱۳۷۴)؛ ۲- حافظ جاوید، هاشم جاوید (۱۳۷۷)؛ ۳- طیببانه‌های حافظ، احمد مدنی (۱۳۷۹)؛ ۴- «توازی معنایی در ایهام‌های حافظ»، اصغر دادبه (۱۳۷۱)؛ ۵- «چند ایهام و اشاره دور از ذهن در شعر حافظ»، ابراهیم قیصری (۱۳۷۷).

در مقاله حاضر به نمونه‌هایی از ایهام در شعر حافظ پرداخته می‌شود که پیشتر طرح نشده‌است و برای آنکه مخاطب این نمونه‌ها را به تصادف زبانی یا خیال‌بافی‌های نویسنده نسبت ندهد، از متون فراوانی بهره برده‌ایم تا سندیت و عینیت پژوهش خدشه‌دار نشود.

### ۳- شام

یکی از نمونه‌های ایهامی شعر حافظ که تاکنون بدان توجه نشده، واژه «شام» است:

کارم بدان رسید که همراز خود کنم      هر شام برق لامع و هر بامداد باد  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱/ ۲۱۲)

فرهنگ‌های عربی «شامَ البرق» را «به آسمان نگاه کرد تا ببیند برق و آذرخش کجا می‌درخشد و ابر کجا می‌بارد» معنا کرده‌اند. زمخشری در *اساس البلاغه* می‌نویسد: «شیم: برق مشیم، و قد شیم فی فرع السحاب شیماً» (۱۴۲۰: ۳۴۴). او آنگاه بیت «أفمنك لبرق كأنّ و میضه / غاب تشیمه ضرام مؤثقب» را از شاعری به نام ساعده نقل می‌کند که معنای آن چنین است: آیا نه این برق از جانب توست که گویی بیشه‌ای است که آتش شعله‌ور در آن درگرفته‌است؟ (همان). ثعالبی نیز در *فقه اللغة* در بحثی ذیل عنوان «فی ترتیب البرق»، انواع برق را برمی‌شمارد و هرکدام را با فعل جداگانه‌ای متمایز می‌کند: برقی که چون تبسم است (أثكل البرق)؛ برقی که ضعیف است (خفی البرق) و...؛ او همچنین اشاره می‌کند که شدیدترین آذرخش‌ها را با افعالی چون «تَبَوَّج» و «ارْتَعَج» بیان می‌کنند و درباره «شام» آورده‌است: «فإذا بدا من السماء برق یسیر، قیل أوُسَمَتِ السَّمَاءُ» (ثعالبی، بی‌تا: ۲۸۲) که معنی آن چنین است: چون از آسمان برق کم‌نوری بدرخشد، می‌گویند آسمان درخشید.

آیا می‌توان واژه‌ای را که در لغت‌نامه‌های عربی آمده - و چه بسا در آن آثار به واژه‌های غریب‌الاستعمال نیز اشاره می‌شود- دلیلی بر آگاهی حافظ از آن معنا و به‌کارگیری

ایهام‌آمیز آن در بیت مورد نظر دانست؟ اشاره می‌کنیم که اگرچه این لغت واژه‌های قرآنی نیست و در متون کهن نیز چندان رایج نبوده، اما در متون عربی و فارسی گذشته به کار رفته و چندان هم مهجور نبوده‌است. برای مثال، ابوتمام در بیتی می‌سراید:

شامت بروقک آمالی بمصر ولو      أصبحت بالطوس لم أستبعد الطوساً<sup>(۱)</sup>  
(۳۶۷: ۲۰۰۲)

در مقامه ۲۶ از مقامات حریری نیز آمده‌است: «لَاخَلْتُ سَجَايَا خُلُقِهِ تَرَفُّدُ شَائِمٍ بَرْقِهِ، بِمَنْ رَبُّ أَرْزَلِي» (حریری، ۱۳۶۵: ۱/۲۱۱). در برگردان کهنی از این عبارت آمده‌است: «همیشه خوهای پسندیده او عطا دهدا، نگرنده را به برق او؛ به منت خداوندی قدیم، زنده ابدی» (همان: ۱۸۵/۲). حریری جای دیگر آورده: «و ما کُلُّ بَرْقٍ خَالِبٌ. فَمَيْزُ الْبُرُوقِ إِذَا شِئِمَتْ» (همان: ۳۰۶/۱)؛ و در برگردان فارسی این عبارت نیز آمده‌است: «و نه برقی فریبنده بود. تمییز کن برق‌ها را چو بنگری» (همان: ۲۶۸/۲)

در ادامه نمونه‌هایی از کاربرد اشتقاقات گوناگون این فعل در متون کهن فارسی نقل می‌کنیم که رواج آن را نزد قدما تأیید می‌کند. در تاریخ بیهقی آمده‌است: «شایم بوارق لطائف او از ظلال نیل آمال محروم نگردد» (ابن‌فندق: بی‌تا: ۱)؛ یعنی «آنکه منتظر درخشیدن آذرخش الطاف اوست از سایه آرامش وصول به آرزوهای خود محروم نخواهد گشت». همچنین در نفه‌المصدر می‌خوانیم: «به موعد مهمام و شیم بارقه شام بر مرقبه انتظار نشسته» (نسوی، ۱۳۸۵: ۳۰). در کلام نسوی «شیم» به معنای انتظار کشیدن برق است و مراد از «شام» نیز سوریه بزرگ است که با توجه به «بارقه» به گونه‌ای ایهام‌آمیز به کار رفته‌است (نویسنده در حال گزارش دربه‌دری‌های خود در آن سامان است).

با این‌همه اگر کسی بخواهد ایهام زیبای این واژه را در بیت حافظ به تصادف و اتفاق زبانی حمل کند، یادآور می‌شویم که حافظ خود در سرآغاز غزلی این فعل را دقیقاً در معنای قاموسی‌اش به کار برده‌است:

شَمَمْتُ رَوْحَ وِدَادٍ وَ شِمْتُ بَرْقَ وِصَالٍ      بیا که بوی ترا میرم ای نسیم شمال<sup>(۲)</sup>  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱/۶۱۰)

نکته قابل توجه دیگر آنکه حافظ از سر اتفاق در هر دو بیت (هم بیت فوق و هم بیت آغازین این بخش) از این فعل برای بیان آرزومندی عاشق و تلخی فراق بهره نگرفته‌است.

آزاد بلگرامی در *غزلان/الهند* - که مطالعه‌ای است تطبیقی در سنت‌های شعر فارسی و هندی (برای نمونه، حق آزادانه زنان هند در انتخاب مرد در قیاس با زنان ایرانی) - هنگام طبقه‌بندی عشاق یادآور می‌شود که به دو گروه از عشاق اشاره نمی‌کنم، چراکه «این هر دو خصوصیت به عرب دارد»: گروه «شائم: یعنی عاشقی که حرف از ابر و برق می‌زند» و گروه «معظم آثار حبیب: یعنی عاشقی که اطلال دوست را تعظیم می‌کند» (۱۳۸۲: ۱۴۸). گروه دوم برای فارسی‌زبانان تا حد زیادی آشناست و مشهورترین نمونه آن نیز بیتتی از امیر معزی است که در آن از «ربع و اطلال و دمن» منزل معشوق سخن رفته‌است؛ اما از عشاق گروه نخست در ادب فارسی چندان سخن به میان نیامده و حافظ و دیگر نویسندگانی که نمونه‌هایی از آنان نقل شد، به سبب آشنایی با زبان و فرهنگ عربی به آن اشاره کرده‌اند.

به گمان ما، حافظ نه تنها در بیت مورد بحث، بلکه در ابیات دیگری نیز به گونه‌ای ایهام‌آمیز از واژه «شام» بهره برده‌است. می‌دانیم که رعد و برق ملازمت تنگاتنگی با باران دارد<sup>(۳)</sup> و این ملازمت تا بدان پایه بوده که عرب درباره کسی که لافی بزند و از عهده آن بیرون نیاید، می‌گویند: «سحابٌ صلفٌ» یا «سحابٌ راعدهٌ» (ابن منظور، ۱۹۹۸: ۶۳/۴)؛ یعنی ابری که رعد و برق و بانگ دارد، اما بارانی در پی ندارد. در ابیات زیر از حافظ نیز این ملازمت آشکار است:

دارم امید برین اشک چو باران که دگر	برق دولت که برفت از نظرم باز آید
از دیده گر سرشک چو باران چکد رواست	که اندر غمت چو برق بشد روزگار عمر
	(حافظ، ۱۳۶۲: ۱/۴۸۰)
	(همان: ۱/۵۱۲)

در هر دو بیت «برق» در کاربرد ایهام‌آمیز با باران تناسب دارد. اگر فرضاً حافظ در ابیات نقل شده به جای «برق»، «شام» را در معنای «شب» به کار می‌برد، میان «شام» در معنای «برق» و «باران» ایهام تناسب ترجمه‌ای برقرار می‌بود؛ و او خود در ابیات دیگری این گونه این واژه را به کار برده‌است:

نماز شام غریبان چو گریه آغازم	به مویه‌های غریبانه قصه پردازم
گریه شام و سحر شکر که ضایع نگشت	قطره باران ما گوهر یکدانه شد
	(همان: ۱/۶۶۶)
	(همان: ۱/۳۴۶)

اگر بخواهیم خیال را دورتر پرواز دهیم، حتی ممکن است در نگاهی ایهامی، در بیت زیر «لیلی» در تقابل با «سحر»، «لیل» (شام) را به ذهن متبادر کند که در آن صورت با واژه «برق» ایهام خواهد داشت:

برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر      وه که با خرمن مجنون دل افگار چه کرد  
(همان: ۶۶۶/۱)

شاید بتوان این شگرد را «ایهام در ترجمه» نام نهاد؛ چراکه لیلی «لیل» را به معنای شام (شب) به ذهن متبادر می‌کند و شام، برق و آذرخش را، که با برقی که در بیت آمده تناسب دارد.

نکته آخر آنکه برخی از شارحان، معنای تحت‌اللفظی مناسبی نیز از بیت مورد نظر (بیت آغازین این بخش) ارائه نکرده‌اند.<sup>(۴)</sup> برای مثال هروی آورده‌است: «برق نماد سرعت است و با برق درخشان راز گفتن یعنی هم‌صحبتی با پدیده ناگهانی و زودگذر داشتن. با باد راز گفتن نیز سخن بی‌حاصل گفتن است، زیرا سخن را باد می‌برد» (۱/۳۷۸: ۴۳۸). اگرچه آنچه درباره باد گفته شده، وجهی از سخن حافظ را دربردارد، اما نمونه‌های فراوان در سنت شعر فارسی نشان می‌دهد که برق و بانگ آن، مشبّه‌به ناله و فریاد و به‌دنبال آن باران اشک چشمان عاشق بوده‌است؛ همان‌گونه که باد به‌کرات در متون گذشته در معنای کنایی آه عاشق به کار رفته‌است. دقت در ابیات زیر این نکته را آشکار می‌سازد:

ابر همی‌گریذ چون عاشقان	باغ همی‌خندد معشوق‌وار
رعد همی‌نالذ مانند من	چون که بنالم به‌سحرگاه زار
ز سوز سینۀ نالان و چشم گریانم	هوای کوی تو گه برق دیده گه باران
شکر که هر شام با تو با دل گرمم	آه که هر صبح از تو با دم سردم
	(شهادت بلخی، به نقل از لازار، ۱۳۶۱: ۲۷)
	(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۳۶)
	(کمال خجندی، ۱۳۷۵: ۳۰۱)

#### ۴- خواجه و حجله

در بیت زیر از حافظ، ایهامی وجود دارد که با آداب و سنن ازدواج و روابط موجود در حرم‌سراها در قرون گذشته ارتباط دارد:

گفتم که خواجه کی به سر حجله می‌رود      گفت آن زمان که مشتری و مه قران کنند  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۰۲/۱)



شارحان معانی کم‌وبیش یکسانی در شرح این بیت آورده‌اند و دقیق‌ترین آنان کسانی بوده‌اند که به نکته نجومی بیت اشاره کرده‌اند. در فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل مدخل «قران» آمده‌است:

در مقابل انفصال یا انصراف است و بین دو کوكب که یکی در مدار بالاتر و دیگری در مدار پایین‌تری است، روی می‌دهد. این دو کوكب چون در یک برج به یک درجه رسند، در نجوم احکامی آن دو را متصل یا مقترن گویند... قران اگر به‌طور مطلق باشد، قران یا اجتماع زحل و مشتری است، و اگر مقصود دو اختر دیگر باشد، آن اختران به‌دنبال کلمه قران ذکر می‌شوند؛ مانند قران مشتری و ماه یا قران مریخ و ماه و غیره (مصفی، ۱۳۸۱: ۵۸۰).

گفتنی است در ادبیات فارسی مشهورترین قران سعد، قران زهره و مشتری است که به قران سعدین مشهور است و آغاز هر کاری در آن هنگام خجسته است و مشهورترین قران نحس، قران زحل و مریخ در برج سرطان است که به قران نحسین شناخته می‌شود. در *نزهت‌نامه* علایی نیز درباب بهترین زمان برای «زن خواستن» آمده‌است: «و بهترین آن است که در خانه خویش باشد یا بر خطی از آن خویش بر نظر مشتری و قمر...» (شهمردان بن ابی‌الخیر، ۱۳۶۴: ۳۹۹-۳۹۸). همچنین در جدولی که در *روضه‌المنجمین* آمده‌است، اشاره شده که قمر در خانه مشتری نشانه آن است که فرد «نام نیکو برگیرد و رئیسی کند و باشد که با زنی محترم تزویج کند» (شهمردان بن ابی‌الخیر، ۱۳۸۲: ۵۱۹). در این بیت از رکن‌الدین دعوی‌دار قمی نیز به فرخندگی این مقارنه اشاره شده‌است:

مشتری و مه به‌هم شامگه و صبحدم از پی فرخنده‌فال دیده رخ انورش  
(دعوی‌دار قمی، ۱۳۶۵: ۱۲۰)

نکته دیگری نیز در *التفهیم* آمده که در درک بیشتر از زیبایی بیت حافظ موثر است. ابوریحان هنگام سخن از نرینگی و مادینگی کواکب اشاره می‌کند که «سه کوكب علوی [مریخ و مشتری و زحل] و آفتاب نرند» و می‌افزاید «و زهره و قمر ماده‌اند؛ و عطارد، نر با نران و ماده با مادگان». البته او زحل را در زمره نرانی برشمرده که «خصی» (اخته) است؛ زیرا «هرچند نر است، و لکن بر زه دلالت کند» (بیرونی، ۱۳۶۷: ۳۵۹).

درباب تعبیر «خواجه» و پیوند آن با «مشتري» هم باید اشاره کرد که قدما مشتري را با تعابیری چون «خواجه اجرام، خواجه اختران، خواجه هفت اختر، خواجه سپهر، خواجه فلک» می خوانده اند.

همچنین بیرونی در بخش دلالت کواکب بر «خلق و خواهی مردم»، مشتري را دلالتر بر «دوستداری و ریاست‌گزاری» خوانده است (همان: ۳۸۳). او در بخش دیگری تحت عنوان «دلالت کواکب بر گروهان مردم»، مشتري را کوکب «ملکان و وزیران و بزرگان و قاضیان و زاهدان و بازرگانان و توانگران [توانگران] و آنک از وی شکر کنند و او را بستایند» می داند (همان: ۳۸۷). او ماه را نیز کوکب «ملکان و شریفان و کدبانویان اصلی و توانگران یاد کرده به شهرها و آبستان» خوانده است (همان: ۳۷۸-۳۷۷). براساس جدولی که ابوریحان ترتیب داده، مشتري کوکبی است که از قمر «یاری» می طلبد و قمر نیز از «دوستان» مشتري است (همان: ۴۰۲-۴۰۱).

جدا از این نکات، اشاره پنهان و بسیار زیبایی در بیت نهفته است. از اشاراتی در نامه‌های دیوانی قرون گذشته - از جمله در فوائد غیائی که در روزگار حافظ فراهم آمده (یوسف اهل، ۲۵۳۶) - دانسته می شود که از جمله مراسم و آداب ازدواج آن بوده که هنگام ورود عروس و داماد به حجله، خواجه‌ها که غلامان خصی یا خادم شده بودند، آنان را همراهی می کردند و پیداست که حضور این غلامان خصی به هیچ‌رو حس غیرت داماد را نیز بر نمی‌انگیخته است.<sup>(۵)</sup> در فوائد غیائی که مجموعه‌ای از منشورها و احکام حکومتی و نامه‌های اخوانی نگاشته شده در فاصله قرون دوم تا هشتم (تحریر قرن هشتم) است، مکتوبی وجود دارد با عنوان «من انشاء واحد من الفضائل فی تهنیه الزفاف الی واحد من الملوک». نویسنده در این مکتوب، پس از ابراز شادمانی به سبب شنیدن این خبر خوش که «سعادت الهی تحت بلقیس را به نظر استحسان سلیمان زمان فرود آورد»، می افزاید: چون قرآن آن دو کوکب مسعود در برج سعادت، جهان را به حال‌های فرخنده نوید پرامید داد و اجتماع این نیرین در اوج دولت، گیتی را به نیل مرادات ضمان شد، روشنای سپهر آنگون و لعبتان چرخ بوقلمون سعود برافروختند (و نحوس دیده به خواب بی خبری دوختند)، سرور به خادمی حجله همایون شادمان شد و اقبال به ملازمت آستان سپهرجنان عنبرتراب مشرف گشت» (یوسف اهل، ۲۵۳۶: ۵۰۵/۱).

در عبارت فوق، واژه‌های «سُرور» و «اقبال» و «عنبر»، ایهام‌آمیز به کار رفته‌اند. در بافت اصلی کلام، نویسنده می‌گوید به سبب خجستگی این پیوند، مفاهیم مجردی چون سرور و اقبال همچون غلامانی تو را همراهی می‌کردند، اما زیبایی عبارت در آن است که «سُرور» و «اقبال» از القابی بوده که بر غلامان می‌نهادند؛ همچنان که به «فرخنده» و «عنبر» (القاب غلامان) نیز اشاره شده و گویا اشاره به عنبر در بافت اصلی کلام، به سبب استفاده از مواد خوشبوکننده در مراسم عروسی بوده‌است. حافظ خود در بیتی به گونه‌ای ایهامی عنبر (لقبی خاص غلامان) را با بهروز (از القاب غلامان) به کار برده‌است:

غبار راه طلب کیمیای بهروزی است      غلام دولت آن خاک عنبرین‌بویم  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۷۶۰/۱)

در همایون‌نامه که مجموعه دیگری است از مراسلات حکومتی و دیوانی قرون گذشته، در بخشی با عنوان «در تهنیت زفاف» نامه‌ای آمده که بسیار به نامه فرزند غیاثی مشابهت دارد. در بخش‌هایی از این نامه می‌خوانیم:

مرحبا عَقْدی که عَقْد ملک را داد انتظام      حَبَدًا عهدی کزو شد رونق عالم تمام  
ز اجتماع این دو نیر و ز قران این دو سعد      تا به روز حشر عالم را بود نور و نظام

چون بشارت رسید که سعادت الهی تخت بَلْقِیس را به نظر امتحان سلیمان ثانی فرود آورده و فریده و شاح شهریاری را بر گوشه سریر جهاننداری نشانده، آفتاب نشاط به درجه ارتفاع یافت... و اقبال زبان به تهنیت گشاد:

که ایزد مرا بخت بیدار داد      سرانجام این کار فرخنده باد

...سُرور به خادمی حجله همایون شادمان شد و اقبال به ملازمت آستان سپهرجناب مشرف گشت... (منشی، ۲۵۳۶: ۱۱۰).

در پایان برای اشاره به تداوم این رسم در قرون بعد، به سخنی از شاردن که سال ۱۶۶۶ میلادی از مراسم عروسی ایرانیان گزارش دقیقی ارائه داده، اشاره می‌کنیم. در سفرنامه او بخش مفصلی به آداب ازدواج و انواع پیوند زناشویی (عقد دائم، صیغه و مُتعه و...) اختصاص یافته‌است. او همچنین به دقت به آداب همسرگزینی و مقدمات خواستگاری (عقدنامه، مهریه، مجلس عروسی و جهیزیه) اشاره کرده‌است (۱۳۴۹: ۳/۳۶-۳۳۳). او آنجا که به آداب بردن عروس به خانه داماد پرداخته، می‌نویسد:

مجلس جشن عروس در منزل داماد برگزار می‌شود و مدت ده روز ادامه می‌یابد. در روز دهم، در وسط روز، جهیزیهٔ عروس را به خانهٔ داماد ارسال می‌دارند، که عبارت است از: ملبوسات و جواهرات، مبلغی اساس و اسباب خانه، کنیزان و خواجهگان... معمولاً جهیزه را با قطار شتر، و یا دیگر سطوران باربر، با طمطراق و دبدبهٔ تمام حمل می‌کنند. سروصدای موسیقی بلند می‌شود، غلامان و خواجهگان بر بالای محمولات می‌نشینند... معقوده هنگامی که پیاده است، دو نفر زن از بازوان وی می‌گیرند و هدایتش می‌کنند و موقعی که سواره می‌باشند، خواجه‌ای عنان اسب را به‌آرامی می‌کشد. یک ساعت بعد از ورود به خانهٔ داماد و پس از پایان مراسم جشن، زنان مقری (ینگه‌ها) عروس را به حجلهٔ مخصوص راهنمایی می‌کنند... کمی بعد داماد توسط خواجهگان و یا پیرزنان به حجلهٔ عروس هدایت می‌گردد (همان: ۳/ ۳۴۷-۳۴۵)<sup>(۶)</sup>

با نقل این نمونه‌ها، بعید می‌نماید حافظ به تصادف خواجه و حجله را در کنار هم به کار برده باشد. گفتنی است که در بیت مورد نظر (گفتم که خواجه کی...)، اگرچه سخن از خواجه به معنای وزیر و بزرگ است، اما حافظ با اشاره‌ای ایهامی به شعرش زیبایی بیشتری بخشیده است. طنز زیبای بیت در آن است که خواجه به سبب نقص جسمی و بی‌بهرگی از عشق نمی‌تواند به حجله پا بگذارد، مگر اینکه عروسی نامداری و بزرگی پیش بیاید و در ضمن مراسم به حجله او راه یابد. به گمان ما حافظ در ابیات زیر نیز در شاه‌ای ایهام‌آمیز به بی‌بهرگی خواجه‌ها از عشق (با کنایه‌ای به بی‌توجهی خواجهگان و بزرگان عالم اجتماع و سیاست به عشق در معنای فراگیر آن)، اشاره دارد:

بکوش خواجه و از عشق بی‌نصیب مباش / که بنده را نخرد کس به عیب بی‌هنری  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱/ ۹۰۲)

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد / ای خواجه درد نیست و گرنه طبیب هست  
(همان: ۱/ ۱۴۵)

## ۵- دروغش / دروغش

معنای بیت زیر روشن است، اما با اندکی تفاوت در خوانش، یعنی یکسره خواندن «درو» و «غش» به ایهامی درخشان دست خواهیم یافت:

خوش بود گر محک تجربه آید به میان / تا سیه‌روی شود هر که دروغش باشد  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱/ ۳۲۶)

«دروغ» واژه‌ای کهن و بسیار پرکاربرد در متون اوستایی و پهلوی است که در متون زبان باستان و اوستایی به صورت «drauga» و در متون پهلوی به صورت «drog» تلفظ می‌شد (منصوری، ۱۳۸۴: ۱۳۶). نمی‌دانیم این واژه در شیراز عصر حافظ ابتدا به ساکن تلفظ می‌شده و یا در صورت متحرک بودن، حرکت دال چه بوده‌است؛ اما از آنجا که نوعی از ایهام، ایهام دیگرگونه‌خوانی است، با توجه به «سیه‌روی» گویا حافظ افزون بر کاربرد ایهام‌آمیز «سیه‌روی» به معنای فلز روی سیاه و دارای آلیاژ مس یا روی، گوشه چشمی به تعبیر مشهور «دروغ‌گو روسیاه است» داشته‌است. این مثل در اغلب کتاب‌هایی که ضرب‌المثل‌های فارسی را ضبط کرده‌اند، آمده‌است. دهخدا آن را به صورت «روی دروغگو سیاه» آورده (۱۳۶۳: ۸۸۳/۲) و بهمنیار به صورت «روی دروغگو مثل ته دیگ سیاه است» (۱۳۶۹: ۳۰۵). با توجه به نمونه‌هایی که خواهد آمد، شکی باقی نمی‌ماند که این تعبیر مثلی کهن بوده‌است. در تاریخ یمینی آمده که دشمن راوی با دروغ حکومت را علیه او تحریک کرد، اما خدا فضل و کرم فرمود و دروغگو را «سیاه‌روی» گرداند (جرفادقانی، ۲۵۳۷: ۴۸۲/۲). همچنین این ضرب‌المثل در خزینه‌الامثال به صورت «روی دروغگو سیاه» به کار رفته‌است (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۲۶۱).<sup>(۷)</sup>

از دیگرسو، در مؤانست حافظ با قرآن کریم هیچ شک و شبهه‌ای وجود ندارد و این تعبیر در سوره «الزمر» در باب دروغگویان به کار رفته‌است: «يَوْمَ الْقِيَامَةِ تَرَى الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى اللَّهِ وُجُوهُهُم مُّسْوَدَّةٌ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِّلْمُتَكَبِّرِينَ» (الزمر: ۶۰) (و روز قیامت ببینی آنان را که دروغ گفتند بر خدا، روی‌های‌شان سیاه‌شده. آیا نیست در دوزخ جایگاهی برای کبرورزان؟).

اگر بیت زیر را که بسیار حافظانه است، از حافظ بدانیم،<sup>(۸)</sup> قرینه دیگری است در تأیید ایهامی که به آن اشاره شد:

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست      که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست  
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۱)

ناصرخسرو نیز در بیت زیر، نسبتی میان دروغ و سیاهی برقرار کرده‌است که می‌تواند معنای ایهامی بیت حافظ را تأیید کند:

زاندیشگان بی‌هده زاید دروغ      همچون شبه سیاه بود معدنش  
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۴۰۴)

نکته دیگر آنکه در باور ایرانیان دروغ از بزرگ‌ترین دُروجان و اهریمنان بوده و دیو و اهریمن در آیین زرتشت تیره و بی‌فروغ توصیف می‌شده‌است. خانهٔ دروج (تلفظ دیگری از دروغ) در *اوستا* «دوزخ تاریکی است». این باور تا بدان حد بوده که ایرانیان حتی سیاهان را نتیجهٔ مقاربت یک زن جوان و یک دیو، و یا یک مرد جوان و یک پری می‌دانستند (کریستن‌سن، ۲۵۳۵: ۹، ۸۵ و ۸۷). در *شاهنامه* هم اگر از دیو سپید سخن به میان آمده، به سبب موی سپید آن دیو بوده است، نه روی سپید. این دیو به‌مرور زمان در ذهن ایرانیان با روی سپید تصور شده تا بدان‌جا که حتی در مینیاتورهای قرون گذشته و متأخر نیز با چنین برداشتی مواجه می‌شویم (نک. بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۰۱ و صمدی، ۱۳۸۸: ۷۲)؛ اما فردوسی دربارهٔ این دیو می‌گوید: «به رنگ شبه روی و چون شیر موی» (۱۳۷۴: ۱۰۷/۲).

جدا از همهٔ این موارد، گویا در واقعیت نیز، از طراوت و شادابی پوستِ فردِ دروغگو کاسته می‌شود، همان‌گونه که براساس دانش قیافه‌شناسی قدما «سیاهی لون» نشانهٔ «بددلی و غم» بوده‌است (ذنیسری، ۱۳۵۰: ۱۷۸).

#### ۶- صومعه / سَمعه

«صومعه» که در غزل‌های حافظ غالباً با «ریا» و مفاهیم وابسته به آن به‌کار می‌رود، در بیت زیر و برخی ابیات دیگر، ایهامی نیز به «سَمعه» دارد:

خوش می‌کنم به بادهٔ مشکین مشام جان      کز دلق‌پوش صومعه بوی ریا شنید  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۹۲/۱)

لغت‌نامه‌ها «صومعه» را «عبادتگاه راهب (ترسایان و جز آنان) در بالای کوه و تپه؛ دیر و خانقاه» معنی کرده‌اند (نک. معین، ۱۳۷۵: ذیل صومعه). این واژه به صورت جمع در سورهٔ «حج» (۴۰/۲۲) به کار رفته‌است. غنی می‌نویسد: «صومعه بنایی است که سر آن تنگ باشد؛ اصلاً لغت صمع یعنی کوچک بودن. اَصمعی یعنی منسوب به صمع، یعنی گوش کوچک. لغت صومعه از همین ماده است. به مناسبت آنکه سرش تند و تیز است، ولی ممکن است این مناسبت را جعل کرده باشند و اساساً لغت سریانی است» (۱۳۶۸: ۲۱۴). اما در واژه‌نامه‌های عربی آمده «صومع البنا» یعنی «ساختمان را مرتفع و بلند ساخت» و صومعه یعنی دیر و نیایشگاه راهب یا عابد مسیحی که در مکانی مرتفع بنا شده‌است.

میان محققان در باب اینکه صومعه در اساس محلّ عبادتِ یهودیان، صائبیان یا مسیحیان بوده اختلاف وجود دارد و آرتور جفری اصل واژه را از مناطق جنوب عربستان، به‌ویژه حبشه دانسته و اشاره کرده‌است که صومعه دقیقاً به‌معنای «حجرهٔ راهب» بوده (۱۳۸۶: ۲۸۹)؛ و این نظر با نگاه ثعالبی که عبادتگاه مسیحیان را «بیعه» و عبادتگاه راهبان مسیحی را «صومعه» خوانده (بی‌تا: ۳۰۴) مطابقت دارد.

در *مرزبان‌نامه* دربارهٔ مرد دینی آمده‌است: «و به جوار آن کوه رفت که صومعهٔ مرد دینی در آن بود» (روابنی، ۱۳۶۷: ۱۷۶/۱). اما انتخاب مکان‌های مرتفع برای راز و نیاز اختصاص به راهبان ندارد و در *شاهنامه* نیز جایگاه «پرستنده» (عابد و زاهد) کوه است: «پرستنده را جایگه کرد کوه» (۱۳۷۴: ۴۰/۱). در *خسرو و شیرین* نظامی از عابد با تعبیر «گهبد» یاد شده (۱۳۷۶: ۴۱۶) و در حدیقه می‌خوانیم:

زاهدی از میان قوم بتاخت      به سر کوه رفت و صومعه ساخت  
(سنایی، ۱۳۵۹: ۱۳۳)

همان‌گونه که آمد، صومعه در متون کهن در معنای خانقاه نیز آمده و از جمله در *اسرارالتوحید* در این معنا به کار رفته‌است (نک. محمدبن منور، ۱۳۷۱: ۱۷، ۲۷). حافظ اگرچه یک بار این واژه را با «کنشت» به کار برده (۱۳۶۲: ۱/ ۱۷۰)، اما اغلب آن را در معنای خانقاه و در ردیف مسجد (البته با طنز و تعریض همیشگی) و در برابر دیر مغان به کار می‌برد. تعبیری که همراه با صومعه در دیوان او آمده از این قرار است: خرقهٔ سالوس، آلوده، جلوه (ریا)، سیاه‌کاران و ریا (همان: ۲۰/ ۱، ۱۴۴، ۳۹۶ و ۷۵۲).

البته حافظ یک بار این واژه را به صورت «صومعهٔ عالم قدس» به کار برده‌است:  
صوفی صومعهٔ عالم قدسم لیکن      حالیا دیر مغان است حوالنگاهم  
(همان: ۷۲۱/۱)

در همین بیت نیز گویا حافظ با کنار هم نشانیدن صومعه و عالم قدس، به بنا نهادن صومعه در مکان‌های مرتفع نظر داشته‌است؛ و چه‌بسا دیر مغان در مکان‌هایی پایین‌تر از سطح زمین ساخته می‌شد که در آن صورت این تضاد پررنگ‌تر می‌گردد و به زیبایی شعر افزوده می‌شود. اما از آنجاکه او به کرات این واژه را با «ریا» و مفاهیم وابسته با آن به کار برده و از سوی دیگر «سَمعه» واژه‌ای است که در متون کهن (به‌ویژه متون عرفانی) هم‌ردیف با ریا به کار رفته، به نظر می‌رسد اشاره‌ای ایهامی در کار بوده‌است.

«سَمْعَه» در واژه‌نامه‌های عربی به معنای «الصَّيْت» و «الدَّكْر» آمده و در متون عرفانی در مقابل کفر که شرک جلی است، از سَمْعَه و ریا به شرک خفی تعبیر شده؛ ریایی که حاصل بر سر زبان‌ها افتادن کسی به نیکنامی است. ریا که در اصل «رِئَاء» و از ریشه «رَأَى» است، یعنی خود را به نیکنامی در چشم خلق شهره کردن؛ و سَمْعَه که از ریشه «سَمِع» است، به معنای «محاسن خود را به گوش خلق رساندن» است. پس سَمْعَه در برابر صدق و صفا قرار می‌گیرد:

حافظ به کوی میکده دایم به صدق دل چون صوفیان صومعه‌دار از صفا رود  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۴۶/۱)

آیا در بیت فوق صوفیان «صومعه‌دار»، صوفیان «سَمْعَه‌دار» را به خاطر متبادر نمی‌کند؟ یادآور می‌شویم که «سَمْعَه» در متون عربی گاه به معنای متعارف حسن شهرت و نیکنامی به کار رفته است:

مَأْتُورَةٌ سَمْعَتُهُ وَ شُهْرَتُهُ قَدْ أُوذِعَتْ سِرَّالْغَنَى أَسْبِرْتُهُ  
(حریری، ۱۳۶۵: ۲۹/۱)<sup>(۹)</sup>

از آنجا که سَمْعَه به حسن شنیداری وابسته است، برخی از واژه‌نامه‌های کهن قرآن کریم به‌درستی آن را به «آوازه» برگردانده‌اند. حُبیبش تفلِسی که «قلیل» را در سوره «نساء» به «ریا و سَمْعَه» تعبیر کرده، در برابر سَمْعَه «آوازه» آورده است (تفلیسی، ۱۳۶۰: ۲۴۰). در پایان نمونه‌هایی از متون کهن نقل می‌شود تا آمدن صومعه در کنار ریا در شعر حافظ به تصادف حمل نشود:

- و ریا و سَمْعَت این جهان از معاملت وی [عارف حقیقی] منقطع باشد (هجوی، ۱۳۸۴: ۱۵۷).  
- و اگر به صبح رود، و باعث او ریا و سَمْعَت باشد، آن اعمال از آخرت بیرون آید (غزالی، ۱۳۵۹: ۷۳۴؛ و همچنین ۷۳۷-۷۳۶).  
- یک رکعت که به فرمان صاحب‌دلی کنی به از هزار رکعت که باعث بر آن ریا و سَمْعَت و هوای نفس بود (عین‌القضاة همدانی، ۱۳۶۲: ۴۴/۱)

- نمی‌گویند که دعا و تسبیح، تهلیل و استغفار مکن؛ می‌گویند به ریا و سَمْعَت و انکار مکن (احمد جام‌نامقی، ۱۳۷۲: ۸۳).

- امشب از امکان بود آنجا بیا کار شب بی‌سَمْعَه است و بی‌ریا  
(مولوی، ۱۳۷۵: ۵۳۶/۶)



پیوند سمعه و ریا تا بدانجا بوده که گاه محققان طراز اول امروز نیز در آثار خود این دو واژه را در کنار هم به کار می‌برند (نک. زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۱۴).

نکته آخر اینکه اگرچه تلفظ درست و قاموسی صومعه با «ص» مفتوح است، اما در زبان فارسی همچون بسیاری از واژه‌های عربی که حرکت ماقبل «و» آنها مفتوح است، اما مرفوع تلفظ می‌شوند، مرفوع تلفظ می‌شود. همین نکته واج‌های این واژه را به سمعه نزدیک‌تر می‌کند.

به نظر می‌رسد حافظ تناسبی نیز میان این واژه و فعل «شنید» (سمع) در ذهن داشته‌است. همان‌گونه که بوی ریا شنیدنی است (حسامیزی)، سَمعه (صومعه در بیت آغازین این بخش) نیز شنیدنی است. بیت زیر هم به زیبایی ریای شنیداری را به تصویر کشیده‌است:

در کیش ما تجردِ عنقا تمام نیست      در قید نام ماند اگر از نشان گذشت  
(کلیم کاشانی، ۱۳۶۹: ۲۴۸)

#### ۷- دور، تعلل

«تعلل» در بیت زیر، علاوه بر معنای متعارف خود و ایهام تناسب با «دور» و «تسلسل»، معنای ایهامی دیگری نیز به ذهن می‌آورد (ایهام تبادر) و «دور» هم معنایی ایهامی دارد:

ساقیا در گردش ساغر تعلل تا به چند      دور چون با عاشقان افتد تسلسل بایش  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۵۸/۱)

اغلب شارحان به ایهام تناسب زیبا در واژه‌های «دور» و «تسلسل» که علاوه بر گرداندن ظرف شراب در مجلس، از مصطلحات دانش منطق است اشاره کرده‌اند. واژه «تعلل» را نیز باید به این مجموعه افزود، چراکه این واژه در عربی علاوه بر سرگرم نمودن خود، به معنای دلیل آوردن و استدلال نمودن نیز هست، که با واژه‌های پیش‌گفته تناسب دارد. معنای این واژه در بیت، بهانه‌آوردن و دفع‌الوقت نمودن یا همان «داردار» در کلیات شمس است (نک. مولوی، ۲۵۳۵: ۹۶/۱) که در عربی برای بیان این منظور از واژه «تمطلل» (در مقابل تَمَلُّمَل) نیز بهره می‌گیرند؛ اما در زبان عربی از ریشه «علل» معنایی به کار می‌رود که با مضمون بیت سخت در پیوند است. «علل»، «یعلل»، «علا» (و مصادر دیگر آن: «علا» و «تعلّه») به معنای دوباره نوشتن و پیایی نوشتن

است. در *الستامی فی الاسامی*، «التهل» به معنای «اول شربت» آمده است و «العلل» به معنای «دوم شربت» (میدانی، ۱۳۴۵: ۲۰۳).

در *ثمار القلوب* ذیل تعبیر «بازیار غراب» که کنایه از «شخص بلندمرتبه‌ای است که به عملی پست پردازد»، شعری از ابن معتر نقل شده که این فعل در آن به کار رفته است:

عَلَنِي أَحْمَدُ مِنَ الدَّوْشَابِ      شَرِبْتُ نَعَصَتِ سَوْدَاءُ الشَّبَابِ  
لَوْ تَرَانِي أَعْلَمَ مَنْ قَدَحَ الْآدُو      شَابَ أَبْصَرْتُ بَازِيَارَ غَرَابِ  
(ثعالبي، ۳۷۶: ۶۳-۶۲)<sup>(۱۰)</sup>

یادآور می‌شویم مصدر «تعلل» در عربی به این معنی به کار نرفته و از همین رو، تعبیر ایهام تبادر را به کار بردیم، چراکه آن معنی تنها به ذهن متبادر می‌شود. این ماده در باب تفعیل، هم به معنای پی‌درپی نوشیدن به کار رفته و هم به معنای کسی را با چیزی سرگرم کردن. نکته دیگر این که باده‌خواری خود گونه‌ای سرگرمی بوده و شاعران عرب به کرات «تعلل» را در این معنا به کار برده‌اند؛ چنان که ابیات زیر در یکی از خمزیه‌های ابونواس به عنوان «تعلل بالمدام» آمده است:

تَعَلَّلَ بِالْمَدَامِ مَعَ النَّدِيمِ      فِيهِ الرُّوحُ مِنْ كَرَبِ الْعُمُومِ  
و بَادِرَ بِالْمَصْبُوحِ فَنَانَ فِيهِ      شِيفَاءُ السَّقَمِ لِلرَّجُلِ السَّقِيمِ  
(ابونواس، ۱۴۱۷: ۴۶۹)<sup>(۱۱)</sup>

نکته آخر اینکه می‌دانیم در شعر فارسی و دیوان حافظ، عاشق دیوانه و مجنون است. تناسب عاشق و مجنون با زنجیر یا سلسله (تسلسل) نیز یکی از تناسب‌های پربسامد شعر فارسی است:

دوش سودای رخس گفتم ز سر بیرون کنم      گفت کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۶۶۸/۱)

در بیت مورد بحث نیز «تسلسل»، «سلسله» را به ذهن تداعی می‌کند که با عاشق تناسب دارد. همچنین واژه «دور» علاوه بر اینکه با تسلسل و تعلل (در معنایی که یادآور شدیم) تناسب دارد، جنون ادواری را نیز به خاطر می‌آورد. جنون ادواری (در مقابل جنون اِطباقی که جنون دایمی است)، جنونی است که هراز چندگاه بازمی‌گردد. به واژه‌های «دور» و «جنون» در ابیات زیر دقت کنید:

چون دور عارض تو برانداخت رسم عقل  
ترسم که عشق در سر سعدی جنون کند  
(سعدی، ۲۵۳۶: ۵۰۹)

جنونِ دوری من بیش می‌شود از عقل  
در این ستمکده حال فلاخن است مرا  
(صائب تبریزی، ۱۳۶۷: ۲۹۸/۱)

به گمان ما حافظ در بیت زیر نیز گوشه چشمی به این نکته داشته است:

دور مجنون گذشت و نوبت ماست  
هر کسی پنج روز نوبت اوست  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۳۶/۱)

قابل توجه آنکه در این بیت، «نوبت»، «تب نوبه» یا «ربع» را به یاد می‌آورد؛ نوعی از تب که هر از چندگاه به سراغ بیمار می‌آید و به همین سبب با جنونِ دوری وجه تشابهی دارد. قدما این تب را «تب یک اندر چهار» یا «تب چهارم» می‌نامیدند، که به معنای تبی است که هر چهار روز یکبار به سراغ بیمار می‌آید (اخوینی، ۱۳۴۴: ۷۵۵-۷۴۴).

#### ۸- شفاخانه

در بیت زیر افزون بر ایهام تناسب «مار» و «تریاک»، در «شفاخانه» نیز نکته‌ای ایهامی نهفته است:

دل ما را که ز مارِ سرِ زلفِ تو بخت  
از لب خود به شفاخانه تریاک انداز  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۴۲/۱)

مطابق اشاره رامی در *انیس/العشاق*، تا قرن هشتم بیش از صد نماد و تصویر برای توصیف زلف معشوق رایج بود (۱۳۷۶: ۴۶-۴۳). تشبیه زلف معشوق به مار از پربسامدترین تشبیهات شعر فارسی است. یکی از زیباترین نمونه‌های آن را در هفت‌پیکر نظامی (نشستن بهرام روز آدینه در گنبد سیاه) می‌توان ملاحظه کرد؛ آنجا که زیبارویانی در آب چشمه شنا می‌کنند و یکدیگر را از «مار زلف» خود می‌ترسانند:

صُدره کردند و بی‌نقاب شدند  
وز لطافت چو در آب شدند  
این شد آن را ز آب می‌ترساند  
مار می‌گفت و زلف می‌افشاند  
(نظامی، ۱۳۸۵: ۳۰۰)

در نمونه‌های زیر نیز تعبیر «مارِ سرِ زلف» آمده که احتمالاً حافظ متأثر از چنین ابیاتی بوده است:

دلبرا نازده در مارِ سرِ زلفِ تو دست  
چه زند کزدمِ هجرانِ تو چندین نیشم  
(سعدی، ۲۵۳۶: ۶۸۸)

پیش لبِ ضحاکِ تو بس فتنه و آشوب  
کز مارِ سرِ زلفِ تو در ملک جم افتاد  
(خواجوی کرمانی، ۱۳۳۶: ۲۴۳)

تریاک یا تریاق در متون کهن هیچ‌گاه در معنای مادهٔ مخدّری که امروز شناخته شده و قدما آن را «افیون» و «هپیون» می‌نامیدند، به کار نمی‌رفته‌است. در متون کهن تریاک پادزهری است که به‌ویژه در درمان مارگزیدگی به کار می‌رفته‌است و این درمان از طریق تریاک تا بدان‌جا مهم بوده که علی‌بن ربن طبری بر پایهٔ طبقه‌بندی کتاب سسرده، اقسام طب نزد هندیان را این‌گونه برشمرده‌است: اطفالی، میلی (چشم‌پزشکی)، مبضعی (جرّاحی)، جسمی، ارواحی (روان‌پزشکی)، تریاقی، باهی (تقویت نیروی جنسی) و مُشب (جوان‌کننده) (طبری، ۱۹۲۸: ۵۵۸). بیرونی نیز در صیدنه می‌نویسد: «هر دارویی که مضرت زهرها را دفع کند، او را به تریاک تعریف کنند و شریف‌تر انواع تریاقات فاروق است». او در باب وجه تسمیه تریاک می‌نویسد یعنی «جداکننده میان خون و زهر» (بیرونی، ۱۳۵۸: ۱۶۹/۱). اما جدا از پادزهر یا تریاکی که از انواع سنگ‌ها یا گیاهان تهیه می‌شد و در کتب پزشکی و داروشناسی کهن به تفصیل به آن پرداخته‌اند، نوعی از تریاک را از گونه‌ای مار به دست می‌آوردند و به نظر می‌رسد در بیت حافظ اشارهٔ دوری به این نکته شده‌است. در منابع کهن روایت‌های گوناگونی از کیفیت تهیهٔ این پادزهر ارائه شده‌است. در کهن‌ترین اثر طبّی زبان فارسی آمده‌است: «و بدانک علاج زهرها تریاق بزرگ بود، اعنی تریاق افاعی» (اخوینی بخاری، ۱۳۴۴: ۶۳۲). در *عجائب‌المخلوقات و غرائب‌المخلوقات* نیز ذیل عنوان عمومی «فی عجائب‌الاحجار و الجواهر» از سنگی به نام «حجر پادزهر» یاد شده که از گردن گونه‌ای مار به دست می‌آمده‌است؛ ماری که «شربت وی زهر را از عروق بگشاید و پادشاهان بر سر خوان نهند، اگر در طعام سمی بود، از آن سنگ عرق برآید» (طوسی، ۱۳۸۲: ۱۴۰). در *تحفه‌العرائب* نیز آمده‌است: «و مار افعی بسیار گیرند که از جهت تریاک و معجون‌ها به کار آید» (حاسب طبری، ۱۳۷۱: ۷۶). همچنین در برخی از آثار اشاره شده‌است که پاره‌ای گوشت مار افعی را بر سنگ تریاق می‌نهادند تا زهر را بهتر از بدن مارگزیده بیرون بکشند (ابن مطران، ۱۳۶۸: ۲۲۵-۲۲۴) و از همین‌روست که سعدی می‌گوید:

پس از تحمل سختی امید وصل مراست  
که صبح از شب و تریاک هم ز مار آید  
(سعدی، ۲۵۳۶: ۵۱۳)

اما دربارهٔ نکتهٔ ایهامی که در تعبیر «شفاخانه» نهفته‌است، در زبان عربی به لب «شَفَه» می‌گویند و جمع مکسر آن نیز «شِفاه» و «شَفَهات» است؛ حافظ ترکیب «شِفَاخانه» را ایهام‌آمیز به کار برده و مراد او دهان معشوق است که جایگاه لبان اوست. با این توضیحات معنای ایهامی مصراع دوم این بیت این‌گونه است: با داروی شفابخش لبانت دل زخمی‌ام را درمان کن. «شفا» در متون کهن در این معنا به کار رفته‌است:

چون گشاید قفل لعل از دُرَج گوهر در سخن      اهل دانش را فرو بندد بیان او شفاه  
(ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۱۵۹)

از آنجاکه حسن دهلوی شاعری عربی‌دان و ایهام‌پرداز بوده، باز هم تقریباً تردیدی نیست که او نیز در بیت زیر «شفاء» را هنرمندانه به کار برده‌است:

ای نقش نگین لب تو «فیه شِفَاء»      از من مبر آن درد که درمانش تو باشی  
(حسن دهلوی، ۱۳۸۲: ۲۸۳)

در عربی‌دانی و قدرت ایهام‌پردازی حسن دهلوی همین بس که او در کنار «شفا» حتی «فیه» را نیز در دو معنا به کار برده‌است: در زبان عربی «فیه» همچون «فوه» و «فاه» به معنای دهان است. او در بیت دیگری نیز از این تمهید بهره برده‌است:

خط تو بر لب تو فسونی است پرشکر      تا ذکر «شَهْدُ فیه شِفَاء» نوشته‌اند  
(همان، ۱۵۰)

با توجه به ایهام‌گرا بودن سیف فرغانی و کمال خجندی، به نظر می‌رسد در ابیات زیر نیز «شِفَاء» در سه معنای ایهامی شفا و درمان، اثر ابوعلی سینا و مخفف شِفاه به کار رفته است:

ور به قانون ادب بر در او ره یابی      با شفا یک‌دو سخن از من بیمار بگو  
(سیف فرغانی، ۱۳۴۴: ۵۸۲)

ز لب خستگان را دهد نوشدارو      طبیب شفابخش باشد به‌قانون  
(کمال خجندی، ۱۳۷۵: ۳۳۳)

بازی با واژه‌های «شفا» و «شفا» در شعر شاعران قرون پنج و شش نیز نمونه‌هایی دارد؛ از جمله ازرقی سروده‌است:

شفا هیچ نگاری شفا کشته نداشت      تو کشتگان هوا را شفا دهی به شفاه  
(ازرقی هروی، ۱۳۳۶: ۸۴)

تا آنجا که جستجو کرده‌ایم، از میان هم‌روزگاران حافظ هیچ شاعری به میزان عماد فقیه و کمال خجندی از تعبیر «شفاخانه» تصویر و ترکیب نیافریده است. چه بسا حافظ متأثر از عماد این بیت را سروده باشد. در دیوان عماد ترکیب‌هایی چون «شفاخانه وصل» (عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۱۸)، «شفاخانه چرخ» (همان: ۹۵)، «شفاخانه کرم» (همان: ۱۶۳)، «شفاخانه یاقوت» (همان: ۱۷۷) و «شفاخانه دین» (همان: ۱۶۳) به کار رفته است. همچنین او در بیت زیر از لب معشوق با تعبیر «شفاخانه یاقوت» یاد کرده که با بیت مورد بحث هم‌وزن است و با بیت «علاج ضعف دل ما...» نیز سنجیدنی:

دل سودایی ما را که مفرح لب توست      از شفاخانه یاقوت تو جلابی بس  
(همان: ۱۷۷)

در دیوان کمال خجندی نیز از لبان محبوب با تعبیری چون «دارالشفا» (کمال خجندی، ۱۳۷۵: ۷۶) و «شفاخانه» (همان: ۸۹، ۲۰۳ و ۲۰۵) یاد شده است. نکته آخر آنکه در ترکیب «شفاخانه تریاک» اعراف زیبای شاعرانه‌ای نیز نهفته است: تریاک که خود پادزهری قوی است، برای درمان نیازمند شفاخانه لبان توست.

## ۹- مقبل

واژه «مقبل» در بیت زیر از حافظ، ایهام زیبایی دارد که تاکنون بدان توجه نشده است:

خورشید چو آن خال سیه دید به دل گفت      ای کاش که من بودمی آن هندوی مقبل  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱/۶۱۲)

در ادب فارسی برای خال چهره معشوق مشبه‌به‌های فراوانی یافته‌اند. در *انیس‌العشاق* رامی - که از هم‌روزگاران حافظ نیز بوده و اثرش مجموعه‌ای است از مصطلحات نمادین شعر عاشقانه - برای خال چهره معشوق بیست و پنج مشبه‌به یا استعاره آمده است. هشت مورد از این موارد ویژه ادب عرب است و هفده مورد مخصوص ادب فارسی. برخی از مشبه‌به‌های رایج در ادب فارسی از این قرار است: هندو، زنگی، به‌دانه، زاغ، مسکین، دل فرعون، دانه و نقطه (رامی، ۱۳۷۶: ۶۴-۶۲). در فرهنگ *مترادفات* محمد پادشاه نیز دهها تعبیر در توصیف خال آمده است (نک. پادشاه، ۱۳۴۶: ۱۵۳-۱۵۱). اما در شعر حافظ چهره محبوب با تعبیری چون سیه، به‌دانه، نقطه و... یاد شده است و یکی از این تعبیر «مقبل» است.

مالکان گاه براساس رنگ پوست غلامان، القایی بر آنان می‌نهادند. براساس نمونه‌هایی از شعر شاعرانی که به مقبل (لقب غلام) اشاره کرده‌اند، دریافته می‌شود که این لقب را بر غلامان سیاه (زنگی یا هندو) می‌نهادند. اینک نمونه‌هایی از این کاربرد که همچون مضمون شعر حافظ در آنها به خوش‌اقبالِ خالِ سیاهِ برخوردار از چهره معشوق اشاره شده است:

کاشکی سیدی من آن تیمی	تا چو تبخال گرد آن لمی
چو خالت در جهان هندو ندیدم	(اسدی طوسی، ۱۳۳۶: ۱۱۸)
سیاهی مقبل است انصاف خالت	سیاهی بانمک‌تر زو ندیدم...
چه مقبل‌هندویی کان خال رعناست	که دارد ملک اقلیم جمالت
چه نیکبخت غلامی است خال هندویت	(همام تبریزی، ۱۳۵۱: ۲۷۲)
هندوی زلفش سیه‌کاری قوی است	که مسکن خال هندوی تو دارد
همچون بلال بر لب کوثر نشسته است	(عبید زاکانی، ۱۳۴۳: ۸۷)
	که نیک پی به لب آب زندگانی برد
	(خواجوی کرمانی، ۱۳۳۶: ۲۵۵)
	زنگی خالش سیاهی مقبل است
	(سلمان ساوجی، بی‌تا: ۷۶)
	خال لب تو گر چه سیاهی است بت‌پرست
	(همان: ۷۳)

این نکات مقدمه‌ای بود برای اشاره به ایهام زیبایی که به گمان ما در واژه مقبل نهفته است. با توجه به این ابیات، خوش‌اقبالِ خالِ چهره محبوب از آن‌روست که در جوار لب معشوق به سر می‌برد و از سعادتِ مصاحبت با لبان او برخوردار است. اگر در نظر بیاوریم که «مُقَبَل» با اندکی تفاوتِ واجی، «مُقَبَّل» را در معنای «بوسه‌زننده» به ذهن تداعی می‌کند، ایهامی زیبا جلوه‌گری می‌کند. در شعر عربی و فارسی تصاویری مشابه پیشینه دارد. در *لیلی* و *مجنون* نظامی به بوسه‌زدن تبخال بر لب شکرین لیلی در آستانه مرگ، اشاره شده است:

سودای دلش به سر برآمد	سرسام سرش به دل درآمد
گرمای تموز ژاله را برد	باد آمد و برگ لاله را برد
تبلرزه شکست پیکرش را	تبخاله گزید شکرش را
	(نظامی، ۱۳۸۵ الف: ۲۵۰-۲۴۹)

در *ثمار القلوب* ثعالبی هم ذیل «قُبَله الحَمَى» (بوسه تبخال) چنین مضمونی آمده که چه بسا نظامی متأثر از تصاویر مشابه به آن بوده باشد:

یا لیت حَمَاکِ بى أَوْ کُنْتَ حَمَاکِ      اِنِّى أَعَاژُ عَلَیْهَا حَیْنَ تَغْشَاکِ  
حَمَاکِ حَاسِدَةٌ حَمَاکِ عَاشِقَةٌ      لَوْ لَمْ تَکُنْ هَکَذَا مَاقَبَلْتُ فَاکِ  
(ثعالبی، ۱۳۷۶: ۴۲۲) (۱۲)

متأخران نیز به بوسه زدن خال چهره محبوب بر کنج دهان او اشاره کرده‌اند:  
در کنج دهانی که سلیم از غم آن مرد      چون صفر پی بوسه دهان خال گشاید  
(سلیم تهرانی، ۱۳۴۹: ۲۷۳)

### ۱۰- گندم‌گون و حوا

تقریباً تمامی شارحان به تعبیر «گندم‌گون» در بیت زیر پرداخته‌اند که آمیزه‌ای است از آرایه‌های ایهام و تلمیح به ماجرای آدم با «میوه ممنوعه»:

خال شیرین که بر آن عارض گندم‌گون است      سر آن دانه که شد رهن آدم با اوست  
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۳۴/۱)

در قرآن کریم از «میوه ممنوعه» با تعبیر «شجره» (اعراف/۲۲) یاد شده که در تفاسیر کهن عمدتاً از آن به گندم تفسیر شده و در دوران جدید، متأثر از فرهنگ غرب، جای آن را سیب گرفته‌است. حافظ در تشبیهی پنهان آدم را به پرندۀ ای تشبیه کرده که دانه خال شیرین معشوق رهن او گشته و اسیرش کرده‌است.

از آنجاکه رهن آدم - که در فقه اللغه عامیانه قدما به معنای آسمر و گندم‌گون است - حوا بوده و حوا نیز در فقه اللغه عامیانه قدما به معنای سبز و گندم‌گون است، ایهامی در بیت نهفته‌است. قدما اغلب آدم را از ریشه «أدم» به معنای خاک و هم‌رنگ خاکِ سرخ و زرد و گندم‌گون معنی کرده‌اند. ثعالبی در فقه اللغه، در بخش «سواد الانسان» آورده‌است: «فاذا زَادَ سَوَادُهُ عَلَى الصُّفْرِ فَهُوَ أَدَمٌ» (بی‌تا: ۷۳). ابن منظور نیز آورده: «أدم: لآسمر، یقولُ اهل اللغه ان اشتقاق آدم لأنه خلق من تراب و کذاک الأدمه اتما هی مشبهه بلون التراب» (۱۹۹۸: ۳-۵۲؛ همچنین نک. الراغب الأصفهانی، ۱۴۱۲: ۷۰). نظامی با توجه به همین نکته در نخستین مقالت مخزن الاسرار که درباره آفرینش آدم است، در دوازده بیت متوالی دوازده بار واژه گندم را التزام کرده‌است:



... گرمی گندم جگرش تافته      چون دل گندم به دو بشکافته...  
 گندم‌گون گشته ادیمش چو کاه      یافته جودانه چو کیمخت ماه  
 (نظامی، ۱۳۸۴: ۷۱-۲)

هاکس در قاموس کتاب مقدس اگرچه ذیل «آدم» اشاره‌ای به این معنا ندارد، اما جای دیگر ذیل «آدم» که «شهری است در وادی اردن به طرف صرتان یوشی...»، آورده‌است: «خاک سرخ» (۱۳۷۷: ۳۵). اما جفری که از منظری عالمانه و زبان‌شناسانه به پژوهش در واژه‌های دخیل قرآنی پرداخته، ذیل «آدم» می‌نویسد: در زبان‌های عبری و فینیقی به معنای عام «انسان» به کار می‌رود و در قرآن همواره در اشاره به آدم ابوالبشر. او ریشه‌شناسی راغب را نیز مردود می‌داند و اشارهٔ زمخشری و بیضایی را مبنی بر دخیل بودن این واژه می‌ستاید (جفری، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

در مورد پیوند حوا با گندم‌گونگی و سبزگونگی نیز باید اشاره شود که در قرآن «أحوی» به معنای سیه‌فام آمده (الأعلى/۵)؛ و از آنجاکه سخن از سبزه و چراگاه (مرعی) است و چراگاه سیاه نیست، می‌توان «سبز سیر» یا به تعبیر قدما «سبزی سبز» را در برابر آن نهاد. ثعالبی نیز در فقه‌اللغه، «أحوی» را «بین‌الدومه والخضره» معنی کرده‌است (بی‌تا: ۷۰). در اساس البلاغهٔ زمخشری «رجل‌الأحوی»، «شاب: اسودالشعر» معنی شده (۱۴۲۰: ۱۴۹) و ابن‌منظور نیز حوا را «سیاهی‌ای که به سبزی می‌زند» معنی کرده‌است (۱۹۹۸: ۵/۲-۱۹۳). در آثاری که به اسب و ویژگی‌های آن پرداخته شده نیز «أحوی»، «اسب سیاه مایل به سبز» معنی شده‌است (مبارک‌شاه، ۱۳۴۶: ۱۹۲).

از مرور این مطالب دانسته می‌شود که قدما «أحوی» را همان رنگی می‌دانسته‌اند که امروزه از آن به سبزه یا سیاه-سبزه یاد می‌کنند. پیش از آوردن نمونه‌هایی که در آنها شاعران ایهام‌پرداز به گندم‌گونگی چهرهٔ حوا اشاره کرده‌اند، یادآور می‌شویم که طبری «حوا» را از ریشهٔ «حی» تصور کرده و به باور او حوا را از آن جهت که از پهلوی چپ موجودی زنده (آدم) آفریده شده، بدین نام خوانده‌اند (۱۳۵۳: ۱/ ۱۵۱). پیداست که او نیز همچون کسانی که «نوح» را با «نوحه» و «داوود» را با «داء» و «وڈ» (درد حب الهی) مرتبط دانسته‌اند، وجهی شاعرانه در اشتقاق واژهٔ «حوا» تراشیده‌است.

در ابیات زیر از حسن دهلوی و صائب نیز نمونه‌های ایهام‌آمیز پیوند «حوا» با گندم‌گونگی را می‌توان دید:

عقل گوید از چه دیدی روی گندم گون او      آدم آنجاها بلغزیده است وای از آدمی!

(حسن دهلوی، ۱۳۸۳: ۳۹۲)

آدمیت حسن گندم گون پسندیدن بود      هرکه باشد این مذاقش در حساب آدمی ست

(صائب تبریزی، ۱۳۶۷: ۲ / ۶۰۴)

نکته آخر آنکه در بیت حافظ، در تکواژ «گون» - که در «گندم گون است» همچون «گونه» تلفظ می‌شود - ایهام ترجمه به کار رفته است. شاعران دیگر نیز به این ایهام توجه داشته‌اند:

سرخ‌رویی بؤدم پیش محبتان همه وقت      گر به خون رنگ دهی اشک مرا زین گونه

(کمال خجندی، ۱۳۷۵: ۳۶۳)

«گونه» در بیت فوق هم به «روی زیبای محبوب» اشاره دارد و هم به معنای «از این دست» به کار رفته است. حافظ خود در بیت دیگری این شگرد را به کار برده است:

دیدمش خرم و خندان قح باده به دست      وندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد

(حافظ، ۱۳۶۲: ۱ / ۲۸۹)

## ۱۱- نتیجه‌گیری

با دقت در نمونه‌های ارائه شده دانسته می‌شود که ایهام - همان گونه که محققان بسیاری اشاره کرده‌اند - از مهم‌ترین شگردهای شعری حافظ است و امکان یافتن ایهام‌های تازه در دیوان او همچنان وجود دارد. همچنین درمی‌یابیم عربی‌دانی حافظ تا چه حد به گونه‌ای پنهان در خلق تصاویر ایهامی شعر او نقش دارد. دیگر آنکه بخش اعظمی از اجزای تصاویر ایهامی شعر حافظ در شعر شاعران پیش از او پیشینه دارد و هنر خواجه اغلب در صورت‌بندی هنری تصاویر موجود بوده است؛ و این خود از احاطه حافظ بر میراث ادب فارسی حکایت دارد. نکته آخر آنکه حافظ به خلاف شاعران رسمی و درباری، از آداب و رسوم و سنت‌های اجتماعی مردم روزگار خود آگاه بوده و آن سنت‌ها در شعر او بازتاب یافته است؛ و مسلماً آگاهی ما از باورها و هنجارهای اجتماعی عصر حافظ در درک هرچه بیشتر از ظرائف شعر او موثر است.

## پی‌نوشت

- ۱- معنای بیت: آمال من درخشش آذرخش ترا در مصر نگریست (جستجو کرد) و اگر به طوس می‌شدی نیز آن را دور نمی‌شمردم.
- ۲- معنای بیت: رایحهٔ خوش دوستی را شنیدم و درخشش آذرخش وصل را نگریستم؛ ای نسیم شمال - که از کوی یار می‌آیی - بیا که حاضرم با شنیدن بوی خوش تو جانم را فدا کنم.
- ۳- کلیم کاشانی در این باب چنین سروده‌است: «آری همیشه باشد برق آشنای باران» (۱۳۶۹: ۵۲۵)
- ۴- سودی (۱۳۶۲: ۲/۶۶۷) و خطیب رهبر (حافظ، ۱۳۷۲: ۱۴۰) به معنای درست بیت نزدیک شده‌اند.
- ۵- حساسیت درباریان از حضور غلامان در اندرونی‌ها و نگرانی از روابط پنهانی و احتمالی آنان با زنان و کنیزان، به کرات در متون گذشته بازتاب یافته‌است. آنان دو راه حل برای این رفع این معضل یافته بودند؛ یکی خواجه کردن غلامان و دیگری انتخاب غلامان سیاه و زشت‌رو، که کراهت زنان از آنان خود بزرگ‌ترین مانع و محافظ بوده‌است (نک. عنصرالمعانی، ۱۳۸۵: ۱۱۳، ۱۱۴ و الگود، ۱۳۵۷: ۲۱۶-۲۱۳).
- ۶- مونتسکیو نیز در نامه‌های ایرانی بارها از زبان خواجگان حرم‌سرا و در نامه‌هایی که آنان می‌نگارند، از رساندن زنان به حجلهٔ ارباب و بی‌نصیبی خویش از زیبارویان سخن گفته است (برای مثال نک. مونتسکیو، ۱۳۸۷: ۵۸، ۶۰ و ۸۸). گفتنی است که او این مطالب را از مشاهدات سیاحانی چون شاردن، تورنفر و تاورنیه گرفته است.
- ۷- در شاهنامه و برخی از متون کهن نیز واژهٔ دروغ به کرات با واژهٔ «بی‌فروغ» یا عباراتی همچون «ندارد فروغ» قافیه شده‌است (برای نمونه نک. فردوسی، ۱۳۷۴: ۳/۲۹، ۴/۲۳۵، ۶/۲۴۹، ۷/۲۰۳). آیا این ملازمت تنها به سبب تنگنای قافیه بوده یا از بقایای باورهای ایرانیان است که فردوسی آن را مناسب با باورها و فضای داستان‌های خویش دانسته و بارها به آن اشاره کرده‌است؟! نکته‌ای است قابل تأمل که بررسی آن بر عهدهٔ متخصصان اساطیر ایرانی و شاهنامه‌پژوهان است.
- ۸- این بیت در چاپ خانلری نیامده و نیساری نیز در بخش «بیات اضافه بر متن» آن را آورده (۱۳۸۵: ۱/۲۳۲) و تنها در چاپ قزوینی آمده‌است.

- ۹- در برگردان کهن این بیت نیز آمده است: «روایت کرده آوازه او و معروفی او، به درستی که به امانت نهاده اند سر توانگری در شکن های پیشانی او» (حریری، ۱۳۶۵: ۲/ ۱۹-۱۸).
- ۱۰- معنای ابیات: احمد به من شربتی از شیرۀ انگور داد که سیاهی جوانی را ناگوار گرداند؛ اگر بار دیگر ببینی که من جام از آن شراب نوشیدم، مرا باز یار غراب بیندار.
- ۱۱- معنای ابیات: با شراب و ندیم خود را سرگرم کن، زیرا شراب (آدمی را) از اندوه می رهند. به باده صبحگاهی پیرداز، که درمان بیماری مرد در آن است.
- ۱۲- معنای ابیات: ای کاش تب تو به جان من می رسید، یا که من جای تب تو بودم؛ رشکم می آید که او چگونه تو را فرامی پوشاند؛ تب تو حسود است، یا تب تو عاشق است؟ اگر چنین نبود (تبخال) دهان تو را نمی بوسید.

## منابع

قرآن کریم.

- آزاد بلگرامی، میرغلام علی (۱۳۸۲)، *غزالان/الهند (مطالعه تطبیقی بلاغت هندی و فارسی)*، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: صدای معاصر.
- ابن فندق، ابوالحسن علی بن زید بیهقی (بی تا)، *تاریخ بیهق*، تصحیح و تعلیقات از احمد اسفندیار، مقدمه از محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تهران: فروغی.
- ابن مطران، ابونصر اسعد بن الیاس (۱۳۶۸)، *بستان الأطبّا و روضه الألباء*، چاپ عکسی از روی نسخه کتابخانه ملک، با مقدمه مهدی محقق، تهران: مرکز انتشار نسخ خطی.
- ابن منظور (۱۹۹۸)، *لسان العرب*، بیروت: دار صادر.
- ابوتمام (۲۰۰۲)، *الدیوان*، تصحیح مجید طراد، دارالکتب العربی.
- اخوینی بخاری، ابوبکر ربیع بن احمد (۱۳۴۴)، *هدایه المتعلمین*، به اهتمام جلال متینی، مشهد: دانشگاه مشهد.
- ابن یمین فریومدی (۱۳۴۴)، *دیوان*، به تصحیح حسین علی باستانی راد، تهران: سنایی.
- ابونواس (۱۴۱۷)، *دیوان*، شرحه و ضبطه و قدمه علی العسلی، بیروت: منشورات موسسه النور المطبوعات.
- احمد جام نامقی، ابونصر (۱۳۷۴)، *روضه المذنبین و جنه المشتاقین*، با مقابله و تصحیح علی فاضل، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

اخوینی بخاری، ابوبکر ربیع بن احمد (۱۳۴۴)، *هدایه‌المتعلمین فی الطب*، به اهتمام جلال متینی، مشهد: دانشگاه مشهد.

ازرقی هروی (۱۳۳۶)، *دیوان*، با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، تهران: کتابفروشی، زوار. اسدی طوسی (۱۳۳۶)، *لغت فرس*، تعلیقات از محمد دبیرسیاقی، تهران: طهوری. الگود، سیریل (۱۳۵۷)، *طب در دوره صفویه*، ترجمه محسن جاویدان، تهران: دانشگاه تهران. بهمنیار، احمد (۱۳۶۹)، *داستان‌نامه بهمنیاری*، به کوشش فریدون بهمنیار، تهران: دانشگاه تهران.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۵۸)، *صیدنه*، ترجمه فارسی از ابوبکر بن علی بن عثمان کاسانی، به کوشش منوچهر ستوده و ایرج افشار، تهران: شرکت افست.

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۷)، *التفهیم*، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: هما. بینون، لورنس و دیگران (۱۳۸۳)، *سیر تاریخ نقاشی ایرانی*، ترجمه محمد ایران‌منش، تهران: امیرکبیر.

پادشاه، محمد (شاد) (۱۳۴۶)، *فرهنگ مترادفات و اصطلاحات*، زیر نظر بیژن ترقی، تهران: کتابفروشی خیام.

تاج‌الحلاوی، علی بن محمد (۱۳۴۰)، *دقائق الشعر*، به تصحیح سید محمد کاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.

تقلیسی، ابوالفضل حبیب بن ابراهیم (۱۳۶۰)، *وجوه قرآن*، به کوشش مهدی محقق، تهران: بنیاد قرآن.

ثعالبی نیشابوری، ابو منصور (۱۳۷۶)، *ثمارالقلوب فی المضاف والمنسوب*، ترجمه رضا انزایی‌نژاد، مشهد: دانشگاه فردوسی.

\_\_\_\_\_ (بی تا)، *کتاب فقه‌اللغه و سرالعربیّه*، قم: مؤسسه مطبوعاتی اسماعیلیان. جاوید، هاشم (۱۳۷۷)، *حافظ جاوید: شرح دشواری‌های ابیات و غزلیات حافظ*، تهران: نشر و پژوهش فرزاد روز.

جرفادقانی، ابوالشرف ناصر بن مظفر (۲۵۳۷)، *ترجمه تاریخ یمینی*، به تصحیح جعفر شعار، تهران: نگاه نشر و ترجمه کتاب.

جفری، آرتور (۱۳۸۶)، *واژه‌های دخیل در قرآن مجید*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس. حاسب طبری، محمد بن ایوب (۱۳۷۱)، *تحفه‌الغرائب*، به تصحیح جلال متینی، تهران: معین.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۲۰)، دیوان، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: چاپخانه مجلس.

\_\_\_\_\_ (۱۳۶۲)، دیوان، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

\_\_\_\_\_ (۱۳۷۲)، دیوان غزلیات، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

حریری بصری، ابومحمد قاسم‌بن محمد بن عثمان (۱۳۶۵)، مقامات حریری، به کوشش علی رواقی، تهران: مؤسسه فرهنگی شهید محمد رواقی.

حسن دهلوی (۱۳۸۲)، دیوان، به اهتمام سیداحمد بهشتی و حمیدرضا قلیچ‌خانی، تهران: انجمن آثار و مفاخر ملی.

حسین شاه [متخلص به حقیقت] (۱۳۷۹)، خزینه الأمثال، به اهتمام احمد مجاهد، تهران: دانشگاه تهران.

خواجوی کرمانی (۱۳۳۶)، دیوان، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: کتابخانظ بارانی و محمودی.

دادبه، اصغر (۱۳۷۱)، «توازی معنایی در ابهام‌های حافظ»، حافظ‌شناسی، ج ۱۵، به کوشش سعید نیاز کرمانی، تهران: پازنگ، صص ۳۵-۹.

دعوی‌دار قمی، رکن‌الدین (۱۳۶۵)، دیوان، با تصحیح و مقدمه علی محدث، تهران: امیرکبیر. دنیسری، شمس‌الدین محمد بن امین‌الدین ایوب (۱۳۵۰)، نوادر التبادر لتحفه البهادر، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه و ایرج افشار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۶۳)، امثال و حکم، تهران: امیرکبیر.

ذوالریاستین، محمد (۱۳۷۹)، فرهنگ واژه‌های ابهامی در اشعار حافظ، تهران: نشر پژوهش فرزانه روز.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۳۶۱)، ترجمان‌البلاغه، به تصحیح و اهتمام احمد آتش، تهران: اساطیر. رامی، شرف‌الدین محمد بن حسن (۱۳۷۶)، انیس‌العشاق، به اهتمام محسن کیانی، تهران: روزنه. رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن بن محمد (۱۳۴۱)، حقائق‌الحدائق، تصحیح سیدمحمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران.

راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹)، ابهام در شعر فارسی، تهران: سروش.

الراغب الأصفهانی، الإمام (۱۴۱۲ه.ق)، مفردات‌الفاظ القرآن، تحقیق صفوان عدنان داوودی، دمشق: دارالقلم و بیروت: الدار الشّامیه.

زریاب خویی، عباس (۱۳۷۴)، آینه جام، تهران: علمی.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸)، نقش بر آب، تهران: سخن.  
 زمخشری، الإمام العلامه جارالله ابی القاسم محمود (۱۴۲۰ ق.)، اساس البلاغه، بیروت: للطباعه و النشر و التوزیع دارالفکر.

سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۲۵۳۶)، کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.  
 سلمان ساوجی (بی تا)، کلیات، با مقدمه و تصحیح مهرداد اوستا، تهران: زوآر.  
 سنایی غزنوی، ابوالمجد محدودین آدم (۱۳۵۹)، حدیقه الحقیقه و شریعة الطریقه، به جمع و تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

سلیم تهرانی (۱۳۴۹)، دیوان کامل، به تصحیح و اهتمام رحیم رضا، تهران: ابن سینا.  
 سودی بسنوی (۱۳۶۲)، شرح سودی بر حافظ، ترجمه عصمت ستارزاده، ارومیه: انزلی.  
 سیف فرغانی (۱۳۴۴)، دیوان، به اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.  
 شاردن (۱۳۴۹)، سیاحت‌نامه، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، موسیقی شعر، تهران: نگاه.  
 شمس قیس رازی (۱۳۳۶)، المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به تصحیح محمد قزوینی، با مقابله مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

شهمردان ابن ابی‌الخیر رازی (۱۳۸۲)، روضة المنجمین، تصحیح و تحقیق جلیل اخوان زنجانی، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی و مرکز نشر میراث مکتوب.  
 \_\_\_\_\_ (۱۳۶۴)، نزهت‌نامه علایی، به کوشش فرهنگ جهان‌پور، تهران: مؤسسه تحقیقات و مطالعات فرهنگی.

صائب تبریزی (۱۳۶۷)، دیوان، به تصحیح محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.  
 صمدی، هاجر و لاله‌ای، نعمت (۱۳۸۸)، تصاویر شاهنامه فردوسی به روایت میرزا علی قلی خوبی، تهران: فرهنگستان هنر.

طبری، علی بن ربیع (۱۹۲۸)، فردوس‌الحکمه، به اهتمام محمدزبیر صدیقی، برلن.  
 طبری، محمدبن جریر (۱۳۵۳)، ترجمه تاریخ طبری، برگردان ابوالقاسم پاینده، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

طوسی، محمدبن محمودبن احمد (۱۳۸۲)، عجائب‌المخلوقات و الغرائب‌الموجودات، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران: علمی و فرهنگی.

عبید زاکانی (۱۳۴۳)، کلیات، به اهتمام پرویز اتابکی، تهران: زوآر.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۹۰۵)، تذکرة الاولیاء، به سعی و اهتمام رنولد الن نیکلسون، لیدن: مطبعة بریل (افست، تهران: مولی).

عماد فقیه (۱۳۴۸)، دیوان قصائد و غزلیات، به تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، تهران: ابن سینا. عنصرالمعانی کیکاووس بن اسکندربن قابوس بن وشمگیر (۱۳۸۵)، قابوس‌نامه، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.

عین‌القضاة همدانی (۱۳۶۲)، نامه‌ها، به اهتمام علینقی منزوی و عقیف عسیران، تهران: کتابفروشی منوچهری و کتابفروشی زوآر.

غزالی، ابوحماد (۱۳۵۹)، احیاء علوم‌الدین (نیمه دوم از ربع عادات)، ترجمان مؤیدالدین خوارزمی، به کوشش حسین خدیوچم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران. غنی، قاسم (۱۳۶۸)، یادداشت‌های دکتر قاسم غنی در حواشی دیوان حافظ، به کوشش اسماعیل صارمی، تهران: علمی.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: دفتر نشر داد. فرید، طاهره (۱۳۷۶)، ایهامات دیوان، حافظ، تهران: طرح نو. قیصری، ابراهیم (۱۳۷۷)، «چند ایهام و اشاره دور در شعر حافظ»، فصلنامه هنر، شماره ۳۷، صص ۲۰-۱۰.

کریستن‌سن، آرتور (۲۵۳۶)، آفرینش زیانکار در روایات ایرانی، ترجمه احمد طباطبایی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

کلیم همدانی [کاشانی]، ابوطالب (۱۳۶۹)، دیوان، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمد قهرمان، مشهد: آستان قدس رضوی.

کمال‌الدین اسماعیل (۱۳۴۸)، دیوان خلاق‌المعانی، به اهتمام حسین بحرالعلمی، تهران: دهخدا. کمال خجندی (۱۳۷۵)، دیوان، به تصحیح عزیز دولت‌آبادی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

لازار، ژیلبر (۱۳۶۱)، اشعار پراکنده: قدیمی‌ترین شعرای فارسی زبان، تهران: انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.

مبارکشاه، محمدبن منصوربن سعید معروف به فخر مدبر (۱۳۴۶)، آداب‌الحرب و الشجاعة، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: اقبال.

محمدبن منور میهنی (۱۳۷۱)، اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی سعید، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.



- مدنی، احمد (۱۳۷۹)، *طبیباته‌های حافظ*، شیراز: انتشارات علوم پزشکی دانشگاه شیراز.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴)، *مکتب حافظ (مقدمه بر حافظ‌شناسی)*، تبریز: ستوده.
- مصفا، ابوالفضل (۱۳۸۱)، *فرهنگ اصطلاحات نجومی: همراه با واژه‌های کیهانی در شعر*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- معین، محمد (۱۳۷۵)، *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.
- منشی، محمدبن علی جمال‌الاسلام (۲۵۳۶)، *همایون‌نامه*، به اهتمام رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران: دانشگاه ملی ایران.
- منصوری، یدالله (۱۳۸۴)، *بررسی ریشه‌شناختی فعل‌های زبان پهلوی: فارسی میانه و زرتشتی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- مولوی، جلال‌الدین (۲۵۳۵)، *کلیات شمس (دیوان کبیر)*، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی به تصحیح رینولد نیکلسن*، تهران: طوس (افست).
- مونتسکیو، شارل لویی دوسکوندا (۱۳۸۷)، *نامه‌های ایرانی*، ترجمه محمد مجلسی، تهران: دنیای نو.
- میدانی، ابوالفتح احمدبن محمد (۱۳۴۵)، *السمی فی‌الأسامی (عکس نسخه خطی سال ۶۰۱ ق)*، با مقدمه سیدجعفر شهیدی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ناصر خسرو (۱۳۷۵)، *دیوان اشعار*، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، شعبه تهران.
- نسوی، شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری (۱۳۸۵)، *نقشه‌المصدر*، به تصحیح و توضیح امیرحسین یزدگردی، تهران: توس.
- نظامی گنجه‌ای (۱۳۷۶)، *خسرو و شیرین*، تصحیح و حواشی از حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴)، *مخزن‌الأسرار*، تصحیح و حواشی از حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵الف)، *لیلی و مجنون*، تصحیح و حواشی از حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۵ب)، *هفت پیکر*، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

- نیساری، سلیم (۱۳۸۵)، دفتر دیگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- نیما یوشیج (۱۳۷۶)، مجموعه کامل نامه‌ها، گردآوری، نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: علم.
- وراوینی، سعدالدین (۱۳۶۷)، مرزبان‌نامه، به تصحیح محمد روشن، تهران: نشر نو.
- وطواط، رشیدالدین (بی‌تا)، حدائق السحر فی دقائق الشعر، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال آشتیانی، تهران: کتابخانه سنایی و کتابخانه طهوری.
- هاکس، جیمز (۱۳۷۷)، قاموس کتاب مقدس، تهران: اساطیر.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴)، کشف المحجوب، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمود عابدی، تهران: سروش.
- هروی، حسینعلی (۱۳۷۸)، شرح غزل‌های حافظ، تهران: تنویر با همکاری نشر نو.
- همام تبریزی (۱۳۵۱)، دیوان، به تصحیح رشید عیوضی، تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- یوسف اهل، جلال‌الدین (۲۵۳۶)، فرائد غیائی، به کوشش حشمت مؤید، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.