بررسی و مقایسهٔ مصرع‌های تضمینی حافظ از دیگر شاعران

علی حیدری[۱]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
محمدرضا حسنی جلیلیان
دانشیار دانشگاه لرستان
مهدی گراوند
دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
(از ص ۴۱ تا ۶۰)
تاریخ دریافت: ۹۴/۰۲/۲۵، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۰۲

چکیده

اگر دیوان اشعار حافظ را بررسی کنیم، درخواهیم یافت که او آثار بیشتر شاعران دیگر را خوانده و بسیاری از اشعار خود را به استقبال آنان سروده‌است. علاوه بر این، برخی از مضامین و ابیات و مصرع‌های شاعران پیشین و هم‌عصر خود را لابه‌لای اشعار خویش گنجانده‌است. در این مقاله، منحصراً مصرع‌هایی تحلیل و مقایسهٔ شده که حافظ بدون کمترین دخل و تصرفی، تضمین کرده‌است. وقتی حافظ مصرعی را از یک شاعر تضمین کرده، گویی مصرع دیگر شاعر را نپسندیده یا مصرع خود را مناسب‌تر دیده‌است. او با تغییر یک مصرع و تضمین مصرع دیگر، در اغلب موارد، معنی جدیدی برای مصرع تضمین‌شده خلق کرده و با جابه‌جایی مصرع‌ها در بیشتر موارد، موسیقی کناری و درونی مصرع را افزایش داده‌است. اگرچه گاهی مصرع‌های غیرغزلی دیگران را در غزل تضمین کرده، در اکثر مواقع، تجانس مصرع تضمین‌شده در شعر حافظ طبیعی‌تر از شعر مبدأ است. با اینکه حافظ آگاهانه سعی کرده زیباترین و برجسته‌ترین مصرع‌های شاعران را تضمین کند، در غالب موارد، به آن مصرع جانی دوباره بخشیده و موجب اعتلای همه‌جانبهٔ آن‌ها شده‌است.

واژه‌های کلیدی: حافظ، تأثیرپذیری، تضمین، شباهت، مصرع، موسیقی، غزل.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *aheidary1348@yahoo.com*

۱. مقدمه

نگاه عمیق به دیوان بعضی از شاعران مشهور قبل یا معاصر حافظ، نشان می‌دهد شباهت‌های فراوانی بین اشعار آن‌ها و اشعار حافظ وجود دارد. وفور این اشتراکات، هر خوانندهٔ منصفی را به تأثر حافظ از این شاعران تسلیم خواهد کرد. بااین‌همه اشتراکِ لفظ و مضمون، هنر حافظ در تلفیق و ارتقای همه‌جانبهٔ آن مضمون‌ها باقی خواهد ماند و در باور منتقدان بزرگ و نکته‌سنج، نه‌فقط ساحت حافظ خدشه‌دار نخواهد شد، بلکه فقط گوشه‌ای از هنر او هویدا می‌شود.

تضمین‌های حافظ متنوع است. در این مقاله فقط مصرع‌هایی سنجش و تحلیل شده، که حافظ از دیگران عیناً تضمین کرده‌است. حافظ مانند هر هنرمند نامداری، از زیبایی‌ها و هنرهای شعر خویش آگاه است و بعید به نظر می‌رسد در همهٔ موارد برای تزیین و اعتبار کلام خود به اشعار دیگران متوسل شده باشد. گاهی حافظ آگاهانه قصد داشته مصرع دیگر را هنری‌تر و زیباتر از شاعران پیشین ادا کند. گویی حافظ مصرعِ شاعرِ دیگر را نپسندیده یا مصرع خود را برای اهداف والاتری، مناسب‌تر دیده و یا پیوند بین دو مصرع را به زعم خود ضعیف تشخیص داده‌است. به گواهی دیوان شاعران، حافظ معمولاً زیباترین و هنری‌ترین و مشهورترین اشعار را تضمین کرده‌است. او از این کار، دست‌کم چند هدف را دنبال کرده‌است: ۱. با انتخاب این اشعار زیبا، شعرشناسی خود را نمایان کرده‌است؛ ۲. بیت یا مصرع ناخوشایندی را در کلیت شعر خود جا نداده‌است؛ ۳. برای اینکه جای هیچ نقدی را برای نقادان نگذاشته باشد، به مبارزه و استقبال این ابیات مشهور رفته‌است. تشخیص استقبال یا اقتفا و... حافظ از اشعار معاصرانش مانند خواجو کمی دشوار به نظر می‌رسد، اما در این مقاله مسامحتاً بنا را بر استقبال حافظ می‌گذاریم؛ زیرا بعید می‌دانیم در نتیجهٔ قضاوت و سنجش ما، اشتباه معنی‌داری رخ دهد.

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

بیشتر شارحان حافظ (بدون هیچ مقایسه و تحلیلی) به خیلی از تضمین‌های حافظ، اشاره کرده‌اند؛ در مقالاتی نیز به تضمین‌های حافظ از دیگران اشاره شده‌است؛ از جمله: محمد قزوینی (۱۳۲۴: ۶۵ـ۷۸) در مقالهٔ «تحقیق در اشعار حافظ: بعضی تضمین‌های حافظ...» به بعضی از ابیات و مصرع‌هایی که حافظ تضمین کرده، اشاره جسته، ولی تحلیل و

مقایسه‌ای نکرده‌است. سیدمحمدعلی حافظی (۱۳۸۹: ۶۱ـ۷۵) نیز در مقالهٔ «حافظ‌شناسی؛ تأثیرپذیری حافظ از شاعران دیگر» به بعضی از ابیات و مصرع‌هایی که حافظ تضمین کرده یا تغییر داده، اشاره کرده، اما طبق معمول، تحلیلی انجام نداده‌است.

۲. بحث و بررسی

با توجه به اهمیت جابه‌جایی مصرع‌ها در تضمین، این تضمین‌ها را در چهار دسته تقسیم‌بندی کرده‌ایم. همچنین از بررسی رباعیات ـ که انتساب آن‌ها به حافظ با اما و اگر همراه است ـ آگاهانه پرهیز کرده‌ایم.

۲ـ۱. آوردن مصرع اول در مصرع اول

مرا امید وصال تو زنده می‌دارد　　وگرنه هر دمم از هجر توست بیم هلاک

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۹۷)

مرا امید وصال تو زنده می‌دارد　　وگرنه بی تو نه عینم بماند نه اثرم

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۵۴)

حافظ در مصرع دوم هم تحت تأثیر ظهیر بوده، اما فقط الفاظ را تغییر داده و اندکی موسیقی لفظی و معنوی مصرع را بیشتر کرده‌است. به ترتیب، میانِ کلماتِ «امید» و «وصال» و «زنده» در مصراع نخست، با کلماتِ «بیم» و «هجر» و «هلاک» در مصراع دوم تضاد وجود دارد. در بیت ظهیر، بین «وصال» و «بی تو» (هجر) و بین «زنده» و «نه عین و نه اثر ماندن» (مردن) تضاد وجود دارد. تکرار بی‌دلیل «نه» و «م»، فصاحت مصرع ظهیر را تا حدی از بین برده‌است.

جز این‌قدر نتوان گفت در جمال تو عیب　　که وضع مهر و وفا نیست روی زیبا را

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴)

جز این‌قدر نتوان گفت بر جمال تو عیب　　که مهربانی از آن طبع و خو نمی‌آید

(سعدی، ۱۳۸۸: ۵۱۶)

مصرع دوم در هر دو بیت، مدح شبیه به ذم است. به زعم حافظ، در بیت سعدی یک ایراد معنایی وجود داشته که قصد برطرف کردن آن را داشته‌است. سعدی در مصرع دوم عیبی را که بر جمال معشوق می‌گیرد، نامهربانی طبع و خوی معشوق است که ظاهراً به زیبایی معشوق مرتبط نمی‌شود؛ بنابراین، حافظ آگاهانه عیب را به زیبایی منسوب

کرده‌است. هرچند، هم در بیت سعدی و هم در بیت حافظ، هنوز استثنا کردن بی‌مهری از جمال، استثنای منقطع محسوب می‌شود، موضوع در بیت سعدی ملموس‌تر است. در بیت حافظ، ایهام تناسب و تلمیح‌گونه‌ای به داستان «مهر و وفا» نیز وجود دارد.

بدم گفتی و خرسندم عفاک الله نکو گفتی جواب تلخ می‌زیبد لب لعل شکرخا را

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴)

بدم گفتی و خرسندم عفاک الله نکو گفتی سگم خواندی و خشنودم جزاک الله کرم کردی

(سعدی، ۱۳۸۸: ۵۴۹)

حرف «خ» در هر دو بیت نوعی موسیقی ایجاد کرده‌است. در بیت حافظ، بین «تلخ» و «شکَر» تضاد وجود دارد، و حرف «ل» ایجاد موسیقی کرده‌است، همچنین «خا» و «را» در ترکیب «شکرخا را» با توجه به «لعل» که نوعی سنگ قیمتی است، ایهام تبادری به سنگ خارا دارد. در بیت سعدی نیز دو مصراع، موازنهٔ لفظی و معنایی دارند. حافظ از تکرار بی‌مورد مصرع دوم صرف‌نظر کرده و مصرع دوم را حسن تعلیلی برای مصرع اول آورده‌است.

ذوقی چنان ندارد بی دوست زندگانی بی دوست زندگانی ذوقی چنان ندارد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۸۶)

ذوقی چنان ندارد بی دوست زندگانی دودم به سر برآمد زین آتش نهانی

(سعدی، ۱۳۸۸: ۶۴۰)

ارتباط دو مصراع بیت سعدی فنی‌تر است. هم‌آهنگی در موسیقی کناری دو مصرع نیز بیشتر است. در بیت حافظ، فقط آرایهٔ طرد و عکس به کار رفته‌است که لطفی ندارد.

حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست که آشنا سخن آشنا نگه دارد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۸۳)

حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست یکی تمام بود مطلع بر اسرارم

(سعدی، ۱۳۸۸: ۵۰۴)

مصرع دوم ابیات، در مضمون تقریباً یکسان و با مصرع اول پیوند استواری دارند، ولی با هم اندکی متفاوت‌اند. در مجموع، مصرع دوم حافظ فصیح‌تر است.

سرت سبز و دلت خوش باد جاوید که خوش نقشی نمودی از خط یار

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۶۵)

سرت سبز و دلت خوش باد جاویذ حسودان تو را خذلان گرفته

(راوندی، ۱۳۶۴: ۲۸)

بیت حافظ با بیت قبلش، موقوف‌المعانی است. در بیت حافظ، تشبیه مضمر «خط» به «طوطی» وجود دارد. بین «خط» و «سبز»، ایهام تناسب هست و واژهٔ «سبز» ایهام دارد، اما در بیت راوندی چنین ظرافت‌هایی نیست و فقط دعای جاودانگی (تأبید) در حق ممدوح است.

۲ـ۲. آوردن مصرع دوم در مصرع دوم

۱. هرچند که آزمودم از وی نبود سودم مَن جرّب المجرّب حلّت به النّدامة

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۹۵)

گفتم وفا نداری گفتا که آزمودی مَن جرّب المجرّب حلّت به النّدامة

(سنایی، ۱۳۷۵: ۴۹۲)

با توجه به دوری بودن وزن (که وزنی شاد و بیشتر با روحیات جوانی سازگار است و هرچه از قرن هفتم فاصله می‌گیرد، بسامد این اوزان کمتر می‌شود)، به نظر می‌رسد این غزل مربوط به دوران جوانی حافظ باشد. حافظ بیشتر ابیات غزل سنایی را تا حدودی ناشیانه تغییر داده‌است؛ زیرا در دیگر تضمین‌های حافظ (جز موارد نادر) کمتر سابقه دارد که چندین بیت یک شعر را تضمین یا دستکاری کرده باشد. ارتباط در بین دو مصرع حافظ منطقی و محکم‌تر است.

۲. نظیر خویش بنگذاشتند و بگذشتند خدای عزوجل جمله را بیامرزاد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۶۳)

مگر که جمله بمردند و نیز شاید بود خدای عزوجل جمله را بیامرزاد

(سنایی، ۱۳۷۵: ۴۱۶)

در قطعهٔ سنایی، گله‌ای از دوستان وجود دارد. سنایی لفظ «مردن» را برای دوستان به کار می‌برد و امیدوار است که خداوند از سر تقصیر آنان درگذرد، اما حافظ از همهٔ دوستان به نیکی یاد کرده و به‌جای لفظ تقریباً توهین‌آمیزِ «مردن»، از واژهٔ بی‌طرفِ «بگذشتند» استفاده کرده و معتقد است که دوستانش نظیری ندارند، و اگر در حق آنان دعایی می‌کند، نه بدان سبب است که گناهی انجام داده‌اند، بلکه برای طلب رحمت مضاعف خداوند است.

۳. بیا ای طایر دولت! بیاور مژدهٔ وصلی عسی الأیام ان یرجعن قوماً کالّذی کانوا

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۷۱)

همی‌گویم به آوازی که جز جان را خبر نبـود عسی الأیام ان یرجعن قوماً کالّذی کانوا

(انوری، ۱۳۷۲: ۶۱۱)

رسم گویی در آن حضرت دگر باره مـن مسـکین عسی الأیام ان یرجعن قوماً کالّذی کانوا

(عراقی، ۱۳۳۸: ۶۱۱)

چو یاد آرم من از ایشان به هر ساعت همی‌گـویم عسی الأیام ان یرجعن قوماً کالّذی کانوا

(همان: ۶۱۲)

برآرم آه و سوز از دل به صد زاری و پس گویم عسی الأیام ان یرجعن قوماً کالّذی کانوا

(همان)

مصراع مذکور عربی، از «فند زمانی» است و کاملش چنین است (حافظ، ۱۳۸۵: ۵۶۶، پاورقی):

صفحنا عن بنی‌ذهل و قلنا القـوم اخـوان عسی الأیام ان یرجعن قوماً کالّذی کـانوا

این مصرع، در قصیدهٔ مبدأ در مقام هجو است؛ زیرا شاعر معتقد است بنی‌ذهـل خطـا کرده‌اند و امیدوار است به اصل خود (که پاکی اسـت) برگردنـد (یـا ایـن قـوم جایگـاه بـدی داشته‌اند، ولی اکنون به نوایی رسیده‌اند و امید است دوباره به جایگاه بد خود برگردنـد). بیـت در مقام مدح و ذم، تعبیرکردنی است. با اینکه حافظ، دوست را جایگزین «بنی‌ذهل» کرده، بـا توجه به بیت ماقبلش، با گِله از دوست یاد می‌کند. تعبیر دوگانه‌ای نیـز از مصـرع مـذکور برداشت می‌شود: امید است این دوستان را (که وفا ندارند و آیین دوستی بجا نمی‌آورند و مـن بیهوده در انتظارشان نشسته‌ام)، روزگار به اصل خود (وفاداری و...) برگرداند. بـه تعبیـری، بـه بدعهدی آنان اشاره کرده و از طرفی در حقشان دعا کرده‌است. انـوری نیـز بـا توجـه بـه مصرع نخست، تعبیر دوگانه‌ای در نظر داشته‌است. در هر سه بیت عراقی، یک معنی بیشتر وجود ندارد و عراقی امیدوار است که جایگاهی را که از دست داده، بازیابد.

۴. مرا به کشتی باده درافکن ای ساقی که گفته‌اند نکویی کـن و در آب انـداز

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۷۸)

بر آب چشمش رحمت کن و مبر آبـش که گفته‌اند نکویی کـن و در آب انـداز

(کمال‌الدین اصفهانی، ۱۳۴۸: ۷۶)

اگرچه ظاهراً ارتباط دو مصرع در بیتِ کمال ملموس‌تر است، ارتباط دو مصرع در بیت حافظ در حد اعلاست. او ضمن استفاده از معنی کنایی «نیکی کن و در آب انداز»، هم‌زمان

معنی دیگری را برای مصرع ساخته‌است. در مصرع اول می‌گوید: مرا به کشتی باده بینداز و در مصرع دوم می‌گوید: زیرا گفته‌اند که باید کـار نیکـویی بکنـی و مـا را در آب (بـاده) بیندازی. در بیت حافظ، اسلوب معادله به کار رفته‌است. علاوه بر این، تناسـب «کشـتی» و «جام باده»، و «کشتی» و «آب» و «در آب انداختن کشتی»، و تشبیه «جام باده» به «کشتی» در نجات‌بخشی، رعایت شده‌است.

۵. من از بازوی خود دارم بسـی شـکر　　کـــــه زور مـــــردم‌آزاری نـــــدارم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۲۱)

کجـا خـود شـکر ایـن نعمـت گـزارم　　کـــــه زور مـــــردم‌آزاری نـــــدارم

(سعدی، ۱۳۸۸: ۷۹)

سعدی غلو مصرع اول را با «استفهام انکاری»، و حافظ با استفاده از واژهٔ «بسی»، افزون کرده‌است. در بیت حافظ، نوعی جان‌بخشی وجود دارد و در مصرع اول با آوردن «بـازو» و تناسب آن با «زور»، ارتباط دو مصرع را زیباتر ساخته‌است. او تلویحاً و با ایهام، اثبات کرده که زور دارد، اما مردم‌آزار نیست؛ ولی شکرگزاری سعدی فقط به سبب بـی‌زوری و از سـر عجز است.

۶. خیال تیغ تو با ما حدیث تشـنه و آب اسـت　　اسیر خویش گرفتی، بکش چنان‌که تـو دانـی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۳۸)

سر از کمند تو سعدی به هـیچ روی نتابـد　　اسیر خویش گرفتی بکش چنان که تو دانی

(سعدی، ۱۳۸۸: ۵۸۱)

حافظ قافیهٔ بیت سعدی (دانی) را قسمتی از ردیف غزل قرار داده‌است؛ بنابراین، مصرع موردِنظر در غزل حافظ، برخلاف غزل سعدی، در بافت غزل هم‌آهنگی بیشتری بـا سـایر مصرع‌های زوج دارد. علاوه بر این، غلو و تناسبات مصـرع اول حـافظ، در نهایـت کمـال است. بین «تیغ» و «آب» ایهام تناسب است. بین «تیغ» و «اسیر» و «کسی که اسیر گرفتـه» (معشوق) نیز ارتباط ناگسستنی وجود دارد. سعدی نیز با استفاده از لفظ «کمند» بیشتر ایـن ارتباطات را با مصرع دوم، برقرار کرده‌است.

۷. می خور که صد گناه ز اغیار در حجـاب　　بهتر ز طاعتی که به روی و ریـا کننـد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۳۳)

هفتـاد زلـت از نظـر خلـق در حجـاب بهتر ز طاعتی که به روی و ریـا کنـیم

(سعدی، ۱۳۸۸: ۷۴۱)

هر دو بیت هم‌مضمون‌اند و تفاوت چندانی با هم ندارند.

۸. مجو درستی عهد از جهـان سسـت‌بنیـاد که این عجوز عروس هزارداماد است

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۷)

مده بـه شـاهد دنیـا عنـان دل، زنهـار که این عجوزه عروس هزارداماد اسـت

(اوحدی، ۱۳۴۰: ۷)

در بیت اوحدی، علاوه بر تناسب و تضاد بین «عروس» و «داماد» و «عجوز» که در بیت حافظ نیز وجود دارد، «شاهد» هم با این کلمات، تناسب و تضاد می‌سازد. «شـاهد دنیـا» در بیت اوحدی بلاغی‌تر از «جهان سست‌بنیاد» حافظ است. نگاهی به دو بیـت آخـر قصـیدهٔ اوحدی، علاوه بر روشن کردن نکاتی، ضعف مصرع اول حافظ را توجیه می‌کند.

نموده‌ای که دگر عهـد مـی‌کنـد بـا مـا مکن حکایت عهدش که سست‌بنیـاد اسـت

نصیحتی که کنم یاد گیـر و بعـد از مـن بگوی راست که ایـنم ز اوحـدی یـاد اسـت

(همان، ۱۳۷۲: ۶۸)

لذا حافظ، به‌جای «دنیا» که در بیت اوحدی آمده، ترجیح داده از کلماتی مانند «عهد» و «سست‌بنیاد» استفاده کند؛ زیرا این کلمات در یک بیت مانده به آخر بیت اوحدی آمده کـه حافظ آن‌ها را در مصرع اول بیت خود «حل» کرده‌است. پس می‌توان گفت حافظ علاوه بر تضمین مصرع موردِنظر، بیت مانده به آخر اوحدی را نیز در نظر داشته‌است. ایـن بیـت بـا اندک تفاوتی، در غزلیات خواجو هم آمده است:

دل در این پیرزن عشـوه‌گـر دهـر مبنـد کاین عروسی است که در عقد بسی داماد است

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۱۲)

۹. سر پیوند تو تنها نه دل حافظ راسـت کیست آن کش سر پیوند تو در خـاطر نیسـت

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۹)

نه منِ دلشده دارم سر پیونـدت و بـس کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیسـت

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۶۴۹)

مصرع اول هر دو بیت، بسیار به هم نزدیک‌اند. یگانه تفاوت در دو مصرع، ایـن اسـت

که بیت حافظ در مقطع غزل آمده، لاجرم تخلص شاعر در آن ذکر شده، اما خواجو به‌جای نام شعری خود، از «من» استفاده کرده‌است.

۱۰. بـده تـا بگـویم بـه آواز نَـی که جمشید کَـی بـود و کـاووس کَـی؟

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۵۶)

کـه مـی‌دانـد از فیلسـوفان حَـی که جمشید کَـی بـود و کـاووس کَـی؟

(خواجو کرمانی، ۱۳۷۰: ۲۷۵)

با توجه به اینکه حافظ در سرودن «ساقی‌نامه»، بـه «همـای و همـایون» خواجـو نظـر داشته، گویی درصدد پاسخ‌گویی به خواجو برآمده و خود را فیسلوف قبیله دانسته‌است.

۱۱. در خرابات طریقت ما به هم منزل شـویم کاین چنین رفته است در عهد ازل تقدیر مـا

(حافظ، ۱۳۸۵: ۸)

گر شدیم از باده بدنام جهان تـدبیر چیسـت هم چنین رفته است در عهد ازل تقدیر مـا

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۷۳)

ابیات، به دو مقولهٔ متفاوت و اساسی اشاره دارند و هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارند.

۱۲. بسا که گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خـود ایـا منـازل سـلمی فـأین سـلماکی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۲۳)

«عماد» خسته به کویت همیشه مـی‌گویـد ایا منـــازل سلمـــی فأین سلماکی

(عماد فقیه، ۱۳۴۸: ۲۶۷)

زمان زمان به دل و چشم خویش می‌گفتم ایـا منـازل سـلمی فأیـن سـلماکی

(سلمان ساوجی، ۱۳۴۸: ۹۹)

مصرع‌های اول بسیار به هم نزدیک‌اند، اما در مصرع حافظ، نکتهٔ ظریفی نهفته‌اسـت. در ادبیات عرب، خطاب به تثنیه مرسوم و معمول است. مصرع مورد بحث که عربی اسـت و مربوط به منازل معشوق است، حافظ را بر آن داشته که مصرع اول را به صراحت مطابق سنت اعراب بسراید: «بسا که گفته‌ام از شوق با دو دیـدهٔ خـود». در مصـرع اول بیـت دوم سلمان ساوجی می‌توان گفت: «دل و جان» چنین نقشی را ایفا کرده‌اند. در مصرع حافظ و سلمان، با توجه به «دو دیده» و «دل و چشم»، ایهام ظریفی وجود دارد.

۱۳. علاج ضعف دل ما کرشمهٔ ساقی است بـرآر سـر کـه طبیـب آمـد و دوا آورد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۹۹)

رسید باد مسیحـــــادَم ای دل بیـــــــدار　　برآر سر که طبیـب آمـــــد و دوا آورد

(کمال خجندی، ۱۹۷۵: ۴۳۱)

در هر دو بیت، «طبیب» مشبه‌به یا بدل است. بین «دل» و «سر» تناسب وجود دارد. تشبیه در بیت حافظ بدیع و تازه است، ولی تشبیه کمال، مبتذل و تکراری است. در بیت حـافظ، بین «ضعف» و «طبیب» و در بیت کمال بین «مسیحا» و «طبیب» تناسـب وجـود دارد. «دل بیدار» در مصرع اول بیت کمال، حشو است.

۱۴. ببرد از من قرار و طاقـت و هـوش　　بـــت ســنگین‌دل ســیمین‌بنـــاگوش

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۹۱)

پـــری‌پیکـــر نگـــار پرنیـــان‌پـــوش　　بـــت ســنگین‌دل ســیمین‌بنـــاگوش

(نظامی، ۱۳۸۹: ۲۱۵)

مصرع دوم بیت نظامی، به صورت صفت آمده‌است، اما حافظ بدون اینکه در مصرع از نظر دستوری دخل و تصرف کند، آن را به صورت اسم (صفت جانشـین موصـوف) بـه کـار برده‌است. این مصرع در بیت نظامی از نظر دستوری نقشی ایفا نکرده، ولی در بیت حـافظ فاعل مصرع اول و مرکز ثقل جمله قرار گرفته‌است.

۱۵. تا قصر زرد تـاختی و لـرزه اوفتـاد　　در قصرهای قیصر و در خانه‌های خان

(حافظ، ۱۳۸۵: قیط)

در هر کجا که هست اثرهـای او پدیـد　　بر قصرهای قیصر و بر خانه‌های خـان

(امیرمعزی، ۱۳۱۸: ۵۲۶)

اگرچه اشاره به «قصر زرد» (قصر شاه‌شجاع در شیراز) شعر حافظ را بسیار خصوصـی کـرده، با توجه به «لرزه اوفتاد»، زمینـهٔ مصـرع دوم را منطقـی‌تـر و زیبـاتر سـاخته و «قصـر زرد شاه‌شجاع» را بر «قصرهای قیصر» و «خانه‌های خان» برتری داده‌است.

۱۶. زاهـــدا مـــی بنـــوش رندانـــه　　فـــــاتقوالله یـــــا اولـــــی‌البـــــاب

(حافظ، ۱۳۸۶: ۲۱)

چـــه ملامـــت کنیـــد خســـرو را　　فـــــاتقوالله یـــــا اولـــــی‌البـــــاب

(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۴۴: ۴۰)

این بیت حافظ در نسخهٔ غنی ـ قزوینی وجود ندارد و ما آن را از نسخهٔ مجاهـد نقـل

کردیم. ارتباط دو مصراع در بیت حافظ، بر مبنای طنزی رندانه استوارتر است. حافظ بدون اینکه در مصرع امیرخسرو دست ببرد، معنی دیگری را به بیت اضافه کرده‌است. زاهدستیزی او به مراتب از سخن عادی امیرخسرو غنی‌تر و مؤثرتر است.

۲ـ۳. آوردن مصرع اول در مصرع دوم

۱. خیز تا خاطر بدان ترک سمرقندی دهیم کز نسیمش «بوی جوی مولیان آید همی»

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۳۲)

بوی جوی مولیان آید همی یاد یار مهربان آید همی

(رودکی، ۱۳۷۳: ۷۱)

غنی (۱۳۸۰: ۳۷۹) اعتقاد دارد این غزل پس از مرگ شاه‌شجاع سروده شده‌است. تمام قراین مبیّن این معنی است که مراد از «ترک سمرقندی» رودکی است، ولی علاوه بر رودکی و معشوق، به احتمالی نیز مرادْ «تیمور لنگ ترک‌تبار» است که پایتختش سمرقند بوده و در آن دوران در اوج قدرت بوده و در همین اوان بوده که فارس را فتح کرده‌است. با توجه به این توضیح، بعید نیست حافظ نیز مانند دیگران، منتظر قدوم تیمور به شیراز بوده و آن را به دیگران نوید داده، اما بنا به ملاحظات سیاسی، با ایهام و ابهام این موضوع را مطرح ساخته‌است. موسیقی کناری مصرع رودکی چون در مطلع مصرّع قصیده آمده و مردّف است، غنی‌تر است.

۲. خیال چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ نگر تا حلقهٔ اقبال ناممکن نجنبانی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۳۶)

نگر تا حلقهٔ اقبال ناممکن نجنبانی سلیما ابلها لا بلکه محرومًا و مسکینا

(انوری، ۱۳۷۲: ۵۱۲)

موسیقی کناری این مصرع در غزل حافظ، زیباتر متجلی شده، چون «نجنبانی» در محل قافیه قرار گرفته و با کلماتی مانند «آسانی» و «پریشانی» و «پیشانی» در بیت‌های پیش، هم‌قافیه شده‌است، درحالی‌که در قطعهٔ انوری، مصرعِ اولِ قطعه است و با کلمات دیگری هم‌قافیه نشده‌است، لاجرم با سایر مصرع‌ها هم‌آوایی ندارد. حافظ بدون اینکه در این مصرع دست برده باشد، با تحمیل ایهامی در آن، ارزشش را دوچندان ساخته‌است. «حلقه» در بیت انوری فقط به معنی «حلقهٔ در» است، اما در بیت حافظ، با توجه به زمینه‌ای که در مصرع

اول مهیا ساخته، به معنی «حلقهٔ زلف» نیز هست که دسترسی بدان برای عاشق ناممکن است. «حلقه» در بیت حافظ نوعی بدل بلاغی است. در بیت انوری آمده‌است: «سلیما ابلها» گویی حافظ این ندا را به خود گرفته و گفته‌است: «... فریبت می‌دهد حافظ»؛ گویی خود را ابله بیت انوری دانسته که در شُرف فریب خوردن خیال حلقهٔ زلف معشوق است.

۳. یوسف گم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۷۲)

کلبهٔ احزان شود روزی گلستان غم مخور بشکفد گل‌های وصل از خار هجران غم مخور

(آملی، ۱۳۷۷ ق: ۲۵۲/۱)

مصرع دوم بیت جوینی، که در کتاب *نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون* شمس‌الدین آملی آمده، تکمله‌ای برای مصرع اول است. در این بیت، بین «گلستان» و «گل» و «خار» تناسب وجود دارد و با تغییری که حافظ ایجاد کرده، این تناسب از بین رفته، ولی حافظ با ذکر «یوسف گم‌گشته» و «کنعان»، مواد تلمیح را تکمیل کرده و ارتباط دو مصرع چنان قوی است که گَردِ تصنعِ تضمین، بر بیت حافظ ننشسته‌است.

۴. به آب کوثر و زمزم سفید نتوان کرد گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۷۲)

گلیم بخت کسی را که بافتند سیاه سفید کردن آن نوعی از محالات است

(عراقی، ۱۳۳۸: ۵۲)

مصرع دوم بیت عراقی اگرچه ساده است و کاربرد واژه‌های «نوع» و «محالات» نیز در بیت خوب گره نخورده، اما نسبت به مصرع حافظ طبیعی‌تر است. هرچند در بیت حافظ بین «زمزم» و «کوثر» و «آب» تناسب است و از طرف دیگر «آب» در مَثَلِ «گلیم سیاه را با شستن نمی‌شود، سفید کرد»، تناسب دارد، اما کاملاً تصنعی می‌نماید؛ زیرا آب زمزم و کوثر وجهِ ممیزِ خاصی بر دیگر آب‌ها ندارند.

۵. سر پیوند تو تنها نه دل حافظ راست کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیست

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۹)

کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیست یا نظر با تو ندارد مگرش ناظر نیست

(سعدی، ۱۳۸۸: ۳۸۴)

ازآنجاکه مصرع موردِنظر در مطلع مصرع غزل سعدی آمـده، نسـبت بـه بیـت حـافظ هم‌آهنگی و موسیقی بیشتری دارد. ظاهراً سعدی در سرودن مصرع دوم اندکی دچار تصنع شده و «ناظر» را که معمولاً به معنی شخصی است که نظر دارد یا می‌بیند، در یک کاربرد غیرمرسوم، به معنی «چشم» آورده‌است. گویی حافظ مصرع سعدی را نپسندیده یا ضـعیف دانسته، بنابراین، آگاهانه درصدد جایگزین ساختن مصرع بهتری برآمده‌است، اما بـا تکـرار بی‌مورد «سر پیوند» در مصرع اول، بهتر از مصرع سعدی به مقصود نرسیده‌است. پـیش‌تـر گفتیم که مصراع سعدی را خواجو نیز تضمین کرده و بعید نیست حافظ ایـن مصـراع را از خواجو گرفته باشد، به‌ویژه که مصرع اول حافظ به مصرع اول خواجو شباهت فراوانی دارد.

۶. غیر این نکته که حافظ ز تو ناخشنود اسـت در سراپای وجودت هنری نیست که نیسـت

(حافظ، ۱۳۸۵: ۵۲)

در سراپای وجودت هنری نیست که نیسـت عیبت آن است که بر بنده نمـی‌بخشـایی

(سعدی، ۱۳۸۸: ۵۹۸)

موسیقی کناری مصرع حافظ در بافت غزل، غنی‌تر اسـت؛ زیـرا بـا مصـرع‌هـای زوج هم‌قافیه و هم‌ردیف است، اما در بافت غزل سعدی چنـین نیسـت. حـافظ بـا آوردن ایـن مصرع سعدی در آخرین مصرع غزلش به عنوان حسن ختام، بر زیبایی و بی‌نظیری مصرع سعدی صحه گذاشته‌است. در هر دو بیت که هم‌مضمون هستند، مدح شبیه بـه ذم وجـود دارد. حافظ به شیوهٔ نفی و استثنا، هم بر فراگیری و شـمول هنـر معشـوق افـزوده و هـم ناخشنودی خود را از معشوق برجسته‌تر کرده‌است.

۷. زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شـد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خواننـد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۳۱)

دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خواننـد آدمی‌زاده نگـه دار کـه مصـحف ببـرد

(سعدی، ۱۳۸۸: ۹۱۷)

واژهٔ «حافظ» با توجه به «قرآن»، ایهام تناسب می‌سازد. در بیت، تشـبیه مضـمر وجـود دارد (تشبیه زاهد به دیو). همچنین استفهامی که در بیت حافظ به کار رفته، به گیرایی بیت افزوده‌است. در بیت سعدی، بین «قرآن» و «مصحف» ترادف است و بین «آدمیزاده» و «دیو» به نوعی تضاد وجود دارد. حافظ بدون اینکه در مصرع سعدی دست ببرد، علاوه بر معنـی

موردِنظر سعدی (شیطان از کسانی که قرآن می‌خوانند، فرار می‌کند)، معنی طنزآمیز و زاهدستیزانه‌ای بر آن تحمیل کرده‌است. در مصرع اول می‌گوید: اگر زاهد، رندی حافظ را نمی‌فهمد، ایرادی ندارد؛ زیرا من حافظم (قرآن خوانم) و زاهدْ دیوی است و حق دارد که از من فرار کند. و یا می‌گوید: زاهد رندی مرا نمی‌فهمد و فکر می‌کند مصرع دوم بیت من مانند سعدی در همان معنی است، اما این قرآن‌خوانان (زاهدان) از بس پلیدند، دیو هم از آنان متنفر است و گریزان.

۸. حافظ از جور تو حاشا که بگرداند روی من از آن روز که در بند توام آزادم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۱۵)

من از آن روز که در بند توام آزادم پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم

(سعدی، ۱۳۸۸: ۴۸۳)

موسیقی کناری بیت سعدی قوی‌تر است؛ زیرا بیت سعدی مطلع مصرع غزل است، اما مصرع موردِنظر، در آخرین مصرع غزل حافظ آمده و فقط با ابیات زوج هم‌قافیه است. در بیت سعدی، بین «اسیر» و «آزاد»، و «اسیر» و «پادشاه» تضاد است و بین «اسیر» و «بند» تناسب وجود دارد. با همهٔ زیبایی‌ای که مصرع حافظ دارد، ارتباط و زیبایی مصرع دوم سعدی به مراتب بیشتر است؛ زیرا اوج تضاد و غلو در بیت سعدی است (با وجود پادشاهی، اسیر معشوق است)، ولی در بیت حافظ، چنان ارتباط یا تضاد و غلوّی دیده نمی‌شود.

۱۲. چون چشم تو دل می‌برد از گوشه‌نشینان همراه تو بودن گنه از جانب ما نیست

(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۸)

دنبال تو بودن گنه از جانب ما نیست با غمزه بگو تا دل مردم نستاند

(سعدی، ۱۳۸۸: ۴۲۲)

در بیت حافظ، علاوه بر حسن تعلیل، «گوشه» با «چشم» ایهام تناسب می‌سازد. در بیت سعدی نیز «مردم» با غمزه ایهام تناسب ساخته‌است. موسیقی کناری غزل سعدی به دلیل نداشتن ردیف، چندان غنی نیست، اما حافظ هنرمندانه مصرع دوم سعدی را که در جایگاه قافیه نیست، با ردیف و قافیهٔ غزل خود هم‌آهنگ کرده‌است. علاوه بر این، با تبدیل ترکیب عوامانهٔ «دنبال تو» به «همراه تو» کلام را رسمیت بخشیده‌است.

۱۰. گلبن عیش می‌دمد ساقی گل‌عُذار کو باد بهار می‌وزد بادهٔ خوش‌گوار کو

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۸۶)

باد بهار مـی‌وزد بـادهٔ خـوش‌گـوار کـو بوی بنفشه می‌دمد ساقی گل‌عُذار کـو

(نزاری، ۱۳۷۱: ۳۱۱/۲)

حافظ مصرع دوم نزاری را نیز در مصرع اول خود آورده‌است. جابه‌جـایی دو مصـرع و تقدیم و تأخر «باده» با «ساقی» و «بوی بنفشه» (گلبن عیش) با «بهار» در بیت حافظ، معنای تازه‌ای به بیت اضافه کرده‌است؛ زیرا حافظ آگاهانه «عیش» را که متناسب با شراب‌خـوری و دم غنیمت است، به‌جای «بوی» در مصرع نزاری به کار برده‌است. از طرفی دگر، در بیت حافظ، «گلبن عیش می‌دمد»، علاوه بر معنی متساوق با «بوی بنفشه می‌دمد»، به صـورت استعارهٔ کنایی و ایهام، متضمن این معنی نیز هست که: گلبن عیش نـدا سـر مـی‌دهـد و می‌گوید که: ساقی گل‌عُذار کجاست و... . علاوه بر این، مصرع دوم می‌تواند نقـل‌قـول از «گلبن عیش» یا شاعر باشد، درحالی‌که چنین استنباطی از بیت نزاری برنمی‌آید.

۱۱. بگفتمی که چه ارزد نسیم طـرهٔ دوسـت گرم به هر سر مویی هزار جـان بـودی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۰۸)

گرم به هر سر مویی هزار جـان بـودی فدای جان و سرش کردمی به جان و سـرش

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۸۵)

مصرع موردِنظر در بافت کلی غزل حافظ، دارای هم‌آهنگی با مصرع‌هـای زوج اسـت، اما در غزل خواجو چنین نیست. مضمون هر دو بیت یکی است، ولی تکرار کلمات «جـان» و «سر» (سه بار) ـ با وجود جناس تام در «سر» ـ بیت خواجو را تا حد زیادی از فصاحت دور ساخته‌است. غلو بیت حافظ بیشتر است؛ زیرا در بیت خواجو، قرار است جـان و سـر شـاعر (حتی اگر هزار جان در سر هر مو داشته باشد) فدای جان و سـر معشـوق شـود. امـا در بیـت حافظ، هزار جان آویخته از هر سر موی شاعر قرار است فدای نسـیمی شـود کـه از طـرهٔ معشوق گذر کرده‌است. چون در هر سر موی حافظ هزار جان نیست، پس نمی‌توان قیمتی برای نسیم طرهٔ دوست، تصور کرد. در بیت حافظ، ایهام ظریفی وجود دارد.

۱۲. بسا گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خـود ایـا منـازل سـلمی فـأین سـلماکی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۲۳)

ایـا منـازل سـلمی فـأین سـلماک مـن اجلهـا اذ بکیناهـا بکینـاک

(همان: حواشی ۵۱۶)

با توجه به اینکه مصرع موردِنظر در مطلع قصیدهٔ شریف رضی آمده‌است و بـا مصـرع بعد هم‌قافیه‌است، لذا هم‌آهنگی بیشتری با مصرع دیگر دارد.

ردیف	شاعر	۱. موسیقی کناری	۲. پیوند دو مصرع و بخش ادبی و فکری	۳. قالب مصرع در مبدأ	۳. قالب مصرع در مقصد	۴. جایگاه مصرع مبدأ در کلیت شعر	۴. جایگاه مصرع مقصد در کلیت شعر
الف.۱	ظهیر فاریابی	یکسان	موفق	قصیده	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۲	سعدی	یکسان	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۳	سعدی	یکسان	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۴	سعدی	ناموفق	ناموفق	غزل	غزل	مطلع	غیرآخر
۵	سعدی	یکسان	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۶	راوندی	یکسان	موفق	قصیده	غزل	غیرآخر	غیرآخر
ب.۱	سنایی	یکسان	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۲	سنایی	یکسان	موفق	قطعه	قطعه	مقطع	مقطع
۳	انوری/عراقی/ فند زمانی	یکسان	موفق	قطعه	قطعه	مقطع	مقطع
۴	کمال‌الدین اسماعیل	یکسان	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۵	سعدی	ناموفق	موفق	مثنوی	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۶	سعدی	موفق	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۷	سعدی	یکسان	یکسان	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۸	اوحدی	یکسان	یکسان	قصیده	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۹	خواجو	یکسان	یکسان	غزل	غزل	غیرآخر	مقطع
۱۰	خواجو	یکسان	یکسان	مثنوی	مثنوی	غیرآخر	غیرآخر
۱۱	خواجو	یکسان	یکسان	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۱۲	ساوجی/عماد	یکسان	موفق	قطعه	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۱۳	کمال خجندی	یکسان	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۱۴	نظامی	یکسان	موفق	مثنوی	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۱۵	امیرمعزی	یکسان	موفق	قصیده	قصیده	غیرآخر	غیرآخر
۱۶	امیرخسرو	یکسان	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
ج.۱	رودکی	ناموفق	موفق	قصیده	غزل	مطلع	غیرآخر
۲	انوری	موفق	موفق	قطعه	غزل	مطلع	مقطع

۳	جوینی	یکسان	موفق	غزل	غزل	مطلع	مطلع
۴	عراقی	موفق	ناموفق	غزل	غزل	غیرآخر	مقطع
۵	سعدی	ناموفق	موفق	غزل	غزل	مطلع	مقطع
۶	سعدی	موفق	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	مقطع
۷	سعدی	موفق	موفق	قطعه	غزل	مقطع	مقطع
۸	سعدی	ناموفق	ناموفق	غزل	غزل	مطلع	مقطع
۹	سعدی	موفق	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۱۰	نزاری	یکسان	موفق	غزل	غزل	مطلع	مطلع
۱۱	خواجو	موفق	موفق	غزل	غزل	غیرآخر	غیرآخر
۱۲	شریف رضی	ناموفق	یکسان	قصیده	غزل	غیرآخر	غیرآخر

در مجموع، از ۳۴ مصرعی که حافظ تضمین کرده، شش مصرع (۱۸٪) از اشعار مبدأ را در مصرع اول شعر خود، و شانزده مصرع (۴۷٪) از مصرع‌های دوم اشعار مبدأ را در مصرع دوم اشعار خود، و دوازده مصرع (۳۵٪) از مصرع‌های اشعار مبدأ را در مصرع دوم اشعار خود آورده، و هیچ مصرع دومی را در مصرع اول خود تضمین نکرده‌است. از نظر موسیقی کناری، اندکی موفق عمل کرده‌است؛ زیرا در بیست مورد (۵۸٪) یکسان، و در شش مورد (۱۸٪) ناموفق، و فقط در هشت مورد (۲۴٪) موفق بوده‌است. از نظر پیوند مصرع‌ها و بخش ادبی و فکری، چنان‌که انتظار می‌رفت، بسیار عالی بوده‌است؛ زیرا در ۲۵ مورد (۷۴٪) موفق، و در شش مورد (۱۸٪) یکسان، و فقط در سه مورد (۹٪) ناموفق بوده‌است. در بخش قالب‌های شعری، گرایش حافظ به غزل کاملاً ملموس است؛ زیرا در مصرع‌های مبدأ، پنج قطعه (۱۵٪) و شش قصیده (۱۸٪) و سه مثنوی (۹٪) و بیست غزل (۵۹٪) وجود دارد، اما همین مصرع‌ها در دو قطعه (۶٪) و یک مثنوی (۳٪) و یک قصیده (۳٪) و سی غزل (۸۸٪) آمده‌است. در بخش جای‌گیری مصرع‌ها در اشعار مبدأ، ۲۳ مورد (۶۸٪) در غیرمطلع و مقطع، و هشت مورد در مطلع (۲۴٪)، و سه مورد (۹٪) در مقطع جای گرفته‌اند. همین مصرع‌ها در اشعار حافظ، ۲۳ مورد (۶۸٪) در غیرمطلع و مقطع، و نُه مورد (۲۷٪) در مقطع، و فقط دو مورد (۶٪) در مطلع واقع شده‌است. در ادامه، بعضی از موارد مهم جدول پیش‌گفته تحلیل شده‌است.

الف.۱. در بخش اول از نظر موسیقی کناری، حافظ توفیق چندانی ندارد. الف.۲. در بخش پیوند دو مصرع و ادبی و فکری، برتری حافظ ملموس است. الف.۴. در بخش جای‌گیری مصرع‌ها در بافت شعر، تفاوت معنی‌داری به چشم نمی‌خورد.

ب.۱. در این بخش، حافظ از نظر موسیقی کناری توفیقی نداشته‌است و طبیعی هم هست؛ زیرا مصرع‌های دوم را در مصرع دوم تضمین کرده و در غزل (جز مطلع) فقط مصرع‌های دوم، قافیه و ردیف دارند. ب.۲. در این بخش، چنان‌که انتظار می‌رفت و هنر اصلی حافظ است، موفق‌تر بوده‌است. ب.۳. گرایش حافظ به غزل در این بخش کاملاً محسوس است. ب.۴. در این مورد نیز تفاوت چندانی وجود ندارد.

ج. ۱. در این بخش، حافظ مصرع‌های اول اشعار دیگران را به مصرع دوم اشعار خود انتقال داده و در بیشتر موارد، مصرعِ بدون قافیه و ردیف مبدأ را با قافیه و ردیف قالب شعری خود هم‌آهنگ ساخته‌است. یقیناً این نوع تضمین از دو مورد پیش سخت‌تر است؛ زیرا شاعر علاوه بر رعایت تمام ملاحظات، باید تکرار نشدن قافیه و دیگر هم‌آهنگی‌هایی را که در ردیف و قافیه لازم است، رعایت کند. چنان‌که انتظار می‌رفت، در این بخش حافظ تقریباً موفق عمل کرده، اما چون گاهی مصرع اول اشعار مبدأ در مطلع غزل حافظ آمده (هر دو مصرع هم‌قافیه‌اند) یا قافیه و ردیف قوی‌تری دارند، لاجرم در بعضی موارد حافظ توفیقی نداشته‌است. ج.۲. در این بخش، مطابق انتظار و معمول، حافظ موفق عمل کرده‌است. ج.۳. حافظ تمام مصرع‌ها (۱۲ مورد یعنی ۱۰۰٪) را که در این بخش از قالب‌های مختلف اشعار دیگران تضمین کرده، در غزل جای داده‌است. ج.۴. در این بخش، حافظ آگاهانه بیش از نیمی از مصرع‌های تضمین‌شده را از مطلع اشعار مبدأ گرفته و در مقطع غزل خود جای داده‌است. به نظر می‌رسد با توجه به زیبایی‌شناسی شعر آن دوره‌ها که حسن مطلع و حسن مقطع را از صنایع برجستهٔ ادبی برمی‌شمردند، بیشتر شاعران، به مصرع اول، که باب ورود به شعر است و مصرع آخر که حسن ختام محسوب می‌شود و در ذهن مخاطب ماندگار می‌شود، اهمیت ویژه‌ای می‌دادند. حافظ در این بخش، بیشتر از دو بخش الف و ب، از مصرع‌های مطلع و مقطع اشعار مبدأ استفاده کرده و در مقطع غزل خویش جا داده‌است.

د. در این بخش، حافظ حتی یک مورد تضمین نکرده‌است، یعنی هیچ مصرعی را از مصرع‌های زوج شاعران دیگر در مصرع اول خود جای نداده‌است؛ زیرا حافظ می‌دانسته با این کار، به اصصلاحْ «قافیه را می‌بازد» و از همان نخست، دست‌کم هم‌آوایی‌های قافیه و ردیف مصرع مبدأ را از دست خواهد داد و آگاهانه از چنین تضمین‌هایی پرهیز کرده‌است.

۳. نتیجه

بخش عمدهٔ نتیجه، در جدول آمده، اما علاوه بر آن می‌توان گفت که حافظ برای اهداف مختلفی به تضمین مصرع‌هایی از شاعران برجستهٔ پیش از خود دست زده‌است. بیشترین تلاش او صرف پیوندی استوارتر بین دو مصرع و ارتقای ادبی و فکری مصرع دیگر بیت بوده و در این زمینه بسیار خوب عمل کرده‌است، ولی هم‌زمان از ظرافت‌های دیگر نیز غافل نبوده‌است؛ مثلاً با قرار دادنِ بجای مصرع تضمین‌شده در شعر خود، تا حدی موسیقی کناری آن را افزایش داده‌است. بیشترین تضمین‌های او در بخش دوم (آوردن مصرع دوم در مصرع دوم) با شانزده مورد، و کمترین تضمینْ آوردن مصرع دوم در مصرع اول (صفر مورد) بوده‌است. او بیشترین تغییرات را در مصرع‌های تضمین‌شده، در بخش سوم (ج) ایجاد کرده‌است. همچنین بیشترین تضمین‌های او از سعدی با دوازده مورد (۳۵٪) است.

منابع

آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود (۱۳۷۷ ق)، *نفایس‌الفنون فی عرایس‌العیون*، به تصحیح میرزاابوالحسن شعرانی، چاپ اول، تهران، اسلامیه.

امیرخسرو دهلوی (۱۳۴۴)، *دیوان*، به تصحیح سعید نفیسی، به اهتمام م.درویش، چاپ اول، تهران، جاویدان.

امیرمعزی، محمد بن عبدالملک نیشابوری (۱۳۱۸)، *دیوان*، با مقدمه و حواشی عباس اقبال، چاپ اول، تهران، اسلامیه.

انوری، اوحدالدین (۱۳۷۲)، *دیوان*، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.

اوحدی، رکن‌الدین (۱۳۴۰)، *کلیات اوحدی*، تصحیح و مقابلهٔ سعید نفیسی، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵)، *دیوان حافظ*، تصحیح قزوینی ـ غنی، مقابله با حافظ خانلری، چاپ چهارم، تهران، زوار.

ـــــ (۱۳۸۶)، *دیوان*، به کوشش احمد مجاهد، چاپ سوم، تهران، دانشگاه تهران.

حافظی، سیدمحمدعلی (۱۳۸۹)، «تأثیر پذیری حافظ از اشعار دیگران»، *حافظ*، شمارهٔ ۷۶، صص ۶۱ـ۷۵.

خواجوی کرمانی، محمود بن علی (۱۳۶۹)، *دیوان*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم، تهران، ارژنگ.

ـــــ (۱۳۷۰)، *خمسهٔ خواجوی کرمانی*، به تصحیح سعید نیاز کرمانی، کرمان، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

راوندی، محمد بن علی بن سلیمان (۱۳۶۴)، *راحةالصدور و آیةالسرور در تاریخ آل‌سلجوق*، به سعی و تصحیح محمد اقبال، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.

رودکی، ابوعبدالله (۱۳۷۳)، *دیوان*، تصحیح سعید نفیسی و ی.براگینسکی، چاپ اول، تهران، نگاه.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۸)، *کلیات*، به سعی و اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ دوم، تهران، اردیبهشت.
سلمان ساوجی (۱۳۴۸)، *جمشید و خورشید*، به تصحیح ج.پ.آسموسن و فریدون وهومن، چاپ اول، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
سنایی، ابومجد مجدود بن آدم (۱۳۷۵)، *دیوان*، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ اول، تهران، نگاه.
ظهیر فاریابی (۱۳۸۱)، *دیوان*، تصحیح امیرحسین یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، چاپ اول، تهران، قطره.
عراقی، فخرالدین (۱۳۳۸)، *کلیات فخرالدین عراقی*، به کوشش سعید نفیسی، چاپ اول، تهران، سنایی.
عماد فقیه، خواجه عمادالدین (۱۳۴۸)، *دیوان*، تصحیح رکن‌الدین همایون‌فرخ، چاپ اول، تهران، سینا.
غنی، قاسم (۱۳۸۰)، *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، چاپ نهم، تهران، زوار.
قزوینی، محمد (۱۳۲۴)، «تحقیق در اشعار حافظ، بعضی تضمین‌های حافظ و...»، *یادگار*، شمارهٔ ۹، صص ۶۵-۷۸.
کمال‌الدین اصفهانی، ابوالفضل (۱۳۴۸)، *دیوان*، مقدمهٔ حسین بحرالعلومی، چاپ اول، تهران، دهخدا.
کمال خجندی، کمال‌الدین مسعود (۱۹۷۵ م)، *دیوان*، به اهتمام ک.شیدفر، چاپ اول، تهران، دانش.
نزاری، سعدالدین (۱۳۷۱)، *دیوان نزاری قهستانی*، جلد دوم، به تصحیح مظاهر مصفا، چاپ اول، تهران، علمی.
نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۹)، *خسرو و شیرین*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ یازدهم، تهران، قطره.