Classical Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 16, No. 2, Autumn and Winter 2025-2026, 207-231
https://www.doi.org/10.30465/cpl.2025.10310

Free Association of Meaning Based on Obscure Musical Terms in Hafez's Divan

Yaser Dalvand*

Mohammad Hasan Hasanzade Niri**

Abstract

This article, drawing upon the theories of free association of meanings and the unconscious of texts, offers a deeper aesthetic appreciation of Hafez's poetry for the professional reader. By discovering and explicating the intricate networks of words in his poetry, it provides the necessary grounds for a richer and more profound understanding of his verses. Among the numerous semantic networks formed through punning in Hafez's Divan, the network of musical terms plays a significant role in shaping hidden associative puns. Terms such as Eghamat (residence), Bo'd (interval), Chap (left), Chanbar (tambourine), Khorouj (exit), Dokhoul (entry), Delgosha (delightful), Delnavaz (pleasant), Raj'at (return), Reshte (string), Zanjir (chain), Sadeh (simple), Sabok (light), Shaneh (shoulder or comb), Shahin (scale arm), Tariq (path), and Fann (technique)—when placed alongside more common musical terms such as parde (tone), maqam (mode), and rah (path)—create a broader and more complex associative pun network in the Divan. These connections elevate the literary device of pun from mere rhetoric to a tool for free semantic association. This paper explores the intricate and concealed network of musical associative puns in Hafez's poetry and, based on the aforementioned theories, identifies and explicates several of these puns.

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature. Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran (Corresponding Author), 70dalvand@gmail.com

** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran, mhhniri@yahoo.com

Date received: 18/11/2023, Date of acceptance: 16/02/2025, Date Printed: 01/01/2026

Keywords: Hafez, music, free association of meaning, unconscious of texts, hidden associative pun.

Introduction

Words, terms, and concepts from various sciences and arts such as astronomy, medicine, mysticism, philosophy, logic, jurisprudence, theology, calligraphy, architecture, and music are widely used in literary works. Familiarity with such fields is helpful for understanding literature; the deeper the reader's knowledge of these terms, the richer and more layered their understanding of literary texts becomes. Among these disciplines, music and its associated terminology hold special importance, as the connection between poetry and music has always been close, and musical concepts frequently appear in literary texts. Among Persian poets, some have used musical terminology more creatively and artistically in their works. Undoubtedly, one of the most prominent among them is Hafez of Shiraz. Several studies have addressed Hafez's familiarity with music and the integration of musical terms in his poetry. Mallah notes: "Hafez was inherently a music connoisseur or musician... I intentionally use the term 'musician' for Hafez, as there are strong indications not only in the beautiful words and charming rhythms of his poetry, but also in his familiarity with Persian musical modes." The author of Majma' al-Fusaha also states: "He must be considered both a singer and a master of music." Thus, a precise and detailed understanding of musical terms can significantly enhance the reader's comprehension and interpretation of Hafez's verses.

Materials & methods

Hafez's Divan contains words and expressions that, due to the passage of time, are not immediately understood by contemporary readers. Some of these terms belong to the domain of music and form latent lexical associations within the poems. These associations lead to the formation of hidden associative puns. By tracing such words in lexicons and dictionaries of musical terminology, we have identified and introduced several of these hidden puns.

It is possible that some of these interpretations are reader-constructed, and the poet himself may not have been consciously aware of them—however, proving such unconsciousness is difficult and perhaps impossible. Therefore, these interpretations are validated based on the theory of free association of meaning and the theory of the unconscious of texts

Discussion & Result

In this section, we examine hidden musical associative puns in Hafez's poetry. The primary aim is not to provide detailed definitions of each musical term, but rather to reveal the hidden associative connections that these terms establish within the text. We focus on expressions identified as musical terms in lexicons and music dictionaries.

Eghamat (Residence): A term used in music.

Bo'd (Interval): The space between tones in music.

Baqiyyah (Remainder): In Old Iranian music, post-Islamic era, referred to small and very small seconds.

Chap (Left): Refers to a musician deviating from the standard musical mode; playing out of tune.

Chanbar (Tambourine): A type of musical instrument.

Khorouj (Exit): A term used in ancient music, referring to the concluding stage of a musical composition or form.

Dokhoul (Entry): A term for the introduction or prelude of a musical mode, song, or vocal performance.

Delgosha (Delightful): Term associated with music in the past.

Delnavaz (Pleasant): A melodic term from the Sassanian era, found in ancient texts.

Raj'at (Return): Repetition of a musical theme or melody.

Reshte (String): Refers to the string of string instruments.

Zanjir (Chain): An ancient musical instrument.

Sadeh (Simple): Used metaphorically to imply clarity or straightforwardness in melody.

Sabok (Light): Associated with rhythm or tempo.

Shaneh (Shoulder): Symbolic or metaphorical in musical contexts.

Shahin (Scale arm): From weighing scales, metaphorically related to balance in rhythm or tone.

Tariq (Path): Another term for musical mode or style.

Fann (Technique): Refers to skill or method in music.

Conclusion

By investigating the complex network of associative puns derived from musical terminology in Hafez's poetry, we conclude that free association of meaning can enrich the implicit imagery in his poems, enhancing artistic enjoyment for seasoned readers. These interpretations also highlight the reader's active role in uncovering latent textual meanings. Thus, despite the absence of such terms in the linear or explicit meanings of verses, their implicit presence—manifested through pun—cannot be denied. This study, by tracing musical terms in historical lexicons, uncovers hidden readings validated by literary theories. It also identifies rarely used musical terms such as Eghamat, Bo'd, Baqiyyah, Chap, Chanbar, Khorouj, Dokhoul, Delgosha, Delnavaz, Raj'at, Reshte, Zanjir, Sadeh, Sabok, Shaneh, Shahin, Tariq, and Fann. For thirteen of these terms, textual evidence from older sources is presented, suggesting they were likely known in Hafez's time. For the remaining five, due to lack of historical citations, we cannot definitively assert their usage in his era—but based on the employed theories, their interpretation remains justifiable.

Bibliography

Amir Mu'izzī, Abdullāh Muḥammad b. 'Abd al-Malik (1939) *Divan of Amir Mu'izzī*. By effort of Abbas-e Eqbal. Tehran: Ketabforushi-e Eslamiyea [in Persian].

Anvari, Ali Ibn Mohammad (1997) *Divan of Anvari*. By effort of Modarres-e Razavi. Tehran: Elmi VA Farhangi [in Persian].

Atraei, Arfa' (1981) *Persian music dictionary*. Tehran: Chang pub [in Persian].

Badr-e Chachi (2008) *Divan of Badr-e Chachi*. By effort of Ali Mohammad Gitiforuz. Tehran: Library, Museum and Documentation Center of Islamic Consultative Assembly [in Persian].

Dalvand, Yaser (2017) *Zin Atash-e Nahofte: An investigation into the hidden ambiguities of Hafez' poetry*. Tehran: Elmi Pub [in Persian].

Dehkhoda, Ali Akbar (1998) *Dictionary*. By Mohammad-e Moein and Seyyed Ja'far-e Shahidi. Tehran: Tehran University.

Esmaeili, Esmat and Saeed Qasemineya (2016)" Comparing musical ambiguity in Hafiz's poem with two same-style previous poets; Khajou and Amir Khosro". *Linguistic and rhetorical studies*. 13. 7-32.

Hafez, M. (2008). *Hafez of qazvini and qani*. By jorbozedar. Tehran: Asatir. [in Persian].

HasanZadeh Niri, Mohammad Hasan and Yaser Dalvand (2015) "Hidden Proportionally Amphibology in Poem of Hafiz". *Literary Text Research*. 64.

Khaghani, B. (2003). *Divan of khaghani*. By effort of ziauddin sajjadi. Tehran:Zavvar. [in Persian].

Purmandan, Mehran (2000) *Encyclopedia of ancient Iranian music*. Tehran: Islamic Culture and Art Research Institute [in Persian].

Sartre, Jean-Paul (1969) *what is literature*. Translator Abolhasan-e Najafi and Mostafa Rahimi. Tehrzn: Zaman Pub [in Persian].

Setayeshgar, Mahdi (1996) *Iranian music dictionary*. Tehran: Ettela'at [in Persian].

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۶، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۴

تداعی آزاد معانی برپایهٔ اصطلاحات کم‌کاربرد موسیقی در دیوان حافظ

یاسر دالوند*

محمدحسن حسن‌زاده نیری**

چکیده

مقالهٔ حاضر با استناد به نظریهٔ «تداعی آزاد معانی» و نظریهٔ «ناخودآگاه متون» التذاذ هنری بیشتری از اشعار حافظ را برای خوانندهٔ حرفه‌ای این متن فراهم می‌سازد و با کشف و تبیین شبکه‌های پیچیدهٔ کلمات در شعر او زمینه‌های لازم را برای فهم غنی‌تر وعمیق‌تر آن اشعار فراهم می‌کند. در میان شبکه‌های متعدد ایهامی در دیوان حافظ، ایهام‌های مربوط به حوزهٔ موسیقی در پدیدآمدن شبکهٔ ایهام تناسب‌های پنهان حافظ نقش به‌سزایی دارد؛ اصطلاحاتی چون اقامت، بُعد، چپ، چنبر، خروج، دخول، دلگشا، دلنواز، رجعت، رشته، زنجیر، ساده، سبک، شانه، شاهین، طریق و فن. این اصطلاحات با قرارگرفتن در کنار اصطلاحات معروف‌تر موسیقی مانند پرده، مقام و راه، شبکهٔ ایهام تناسب دیوان حافظ را گسترده‌تر و پیچیده‌تر می‌سازد و ایهام تناسب را از صنعت بدیعی صرف به ابزاری برای تداعی معانی‌های آزاد ارتقاء می‌دهد. در مقالهٔ پیش‌رو شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ ایهام تناسب‌های پنهان در شعر حافظ در حوزهٔ موسیقی بررسی و تبیین و برپایهٔ نظریه‌های مذکور برخی از آن ایهام تناسب‌ها کشف و شرح شده است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، موسیقی، تداعی آزاد معانی، ناخودآگاه متون، ایهام تناسب پنهان.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول)، 70dalvand@gmail.com

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی (ره) تهران، تهران، ایران، mhhniri@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۲۸، تاریخ چاپ: ۱۴۰۴/۱۰/۱۱

۱. مقدمه

لغات، اصطلاحات و مفاهیم علوم و هنرهای مختلفی چون نجوم، طب، عرفان و تصوف، فلسفه و منطق، فقه، کلام، خط، معماری و موسیقی در آثار ادبی کاربرد گسترده‌ای دارد. آشنایی با این موارد برای درک بهتر متون ادبی کارساز است و هرچه میزان آشنایی خواننده با این اصطلاحات عمیق‌تر باشد، فهم آثار ادبی نیز عمیق‌تر و بهتر خواهد بود و افق‌های معنایی بیشتر و جدیدتری بر او آشکار خواهد شد.

از این میان، موسیقی و اصطلاحات مربوط به آن اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا همواره بین موسیقی و شعر ارتباط وسیعی برقرار بوده و اصطلاحات و مفاهیم این حوزه به‌طور گسترده‌ای در متون به‌کار رفته است. در بین شاعران و نویسندگان ادب فارسی، برخی استفادهٔ بیشتر و هنری‌تری از اصطلاحات موسیقی در آثارشان داشته‌اند. بی‌گمان یکی از این شاعران حافظ شیرازی است که در تحقیقات و آثار متعددی به آشنایی او با موسیقی و پیوند اصطلاحات موسیقی در شعرش اشاره شده است. ملاح دربارهٔ پیوند حافظ با موسیقی می‌نویسد:

> حافظ ذاتاً موسیقی‌شناس یا موسیقی‌دان بوده است ... . این بنده صفت موسیقی‌دان را به‌عمد درمورد حافظ به‌کار می‌برد، زیرا به گمان قوی علاوه‌بر نشانه‌هایی که در الفاظ زیبا و وزن‌های دلنشین اشعارش هست، صوتی خوش داشته و با گوشه‌های موسیقی ایرانی آشنا بوده است (ملاح ۱۳۶۷: ۸).

صاحب *مجمع‌الفصحاء* نیز نوشته است: «باید او را هم خواننده دانست و هم دانای موسیقی» (به نقل از همانجا). به هر روی، آشنایی دقیق و همراه با جزییاتِ خوانندگان حافظ با اصطلاحات و مفاهیم موسیقایی در فهم دقیق‌تر و عمیق‌تر آن‌ها از ابیات حافظ، بسیار مؤثر خواهد بود.

۲. بیان مسئله

در دیوان حافظ کلمات و اصطلاحاتی به‌کار رفته است که گاهی به‌سبب فاصلهٔ زمانی، خوانندگان نمی‌توانند با نگاه اول معانی آنها را تشخیص دهند. بخشی از این اصطلاحات مربوط به حوزهٔ موسیقی است که در ابیات حافظ روابط پنهان لغوی تشکیل می‌دهند و این روابط منجر به تشکیل ایهام تناسب پنهان می‌شود. با ردیابی لغات دیوان او در فرهنگ‌های

لغت و فرهنگ‌های مربوط به اصطلاحات موسیقی برخی از این ایهام تناسب‌های پنهان را تشخیص داده و مطرح کرده‌ایم. ممکن است برخی از این ایهام تناسب‌ها یافتهٔ ذهن خواننده باشد و شاعر نسبت‌به آنها ناآگاه باشد که البته اثبات این ناآگاهی کاری دشوار و شاید ناممکن است؛ به همین سبب این خوانش‌ها را برپایهٔ نظریهٔ تداعی آزاد معانی و نظریهٔ ناخودآگاه متون معتبر شمرده و بر آنها صحه گذاشته‌ایم.

۳. نظریهٔ تداعی آزاد معانی/ خواننده

توجه به ساحت ناخودآگاه انسان در روانکاوی باعث شد که همین مبحث دربارهٔ متون نیز مطرح شود و عاملیت ناخودآگاه در متون نیز به رسمیت شناخته شود. از دیگر سو، در نقد ادبی جدید، اعتبار را به خواننده می‌دهند و برداشت‌های خوانندگان مختلف از متون را معتبر می‌شمرند و از این جهت نمی‌توان خوانش متون را محدود به خوانش خاصی کرد. تحت تأثیر همین اندیشه‌ها مبحث تداعی آزاد معانی مطرح شد. شفیعی کدکنی می‌نویسد:

> شما در برخورد با یک اثر هنری، اعم از شعر و موسیقی یا نقاشی و تئاتر و سینما، هرگز آن را در ذهنیات خود محدود نکنید. در یاد داشته باشید که حوزهٔ هنر — من جمله شعر — قلمرو تداعی آزاد است و شما نمی‌توانید محدودیتی برای آن قائل شوید (۱۳۹۷: ۲۳/۳).

پیداست که با به رسمیت شمردن تداعی آزاد معانی، هرآنچه به ذهن خواننده، مخصوصاً خوانندهٔ اهل فن می‌رسد، قابل‌توجه خواهد بود و وقوف شاعر یا نویسنده بدان یا ناآگاهی او محل بحث نخواهد بود؛ زیرا «متون هرچند خودآگاه نوشته می‌شوند اما مایه‌هایی از ناخودآگاهی را در خود دارند. هرچند نویسنده قصد دارد معانی خاصی را القاء کند، اما خواننده هم به فراخور حال خود معانی خاصی را استنباط می‌کند» (شمیسا ۱۴۰۱: ۱۳۵). مثلاً اگر ایهامی بسیار دور از ذهن باشد، به‌طوری که بتوان یقین حاصل کرد که شاعر بدان وقوف نداشته است، باتوجّه‌به نظریهٔ «ناخودآگاه متون» باز هم حائز اهمیّت است. شمیسا در این باره می‌نویسد:

> تفسیری خواننده می‌کند و اصلاً کاری ندارد که مرادِ نویسنده بوده‌است یا خیر؟ بلکه در مواردی خود او حتم دارد که مراد نویسنده نبوده‌است. مثلاً در مورد این بیت حافظ:
>
> می‌کشم از قدح لاله شرابی موهوم چشم بد دور که بی باده و می مخموریم

بگوییم بین هوم [= نوشیدنیی شبیه باده] و باده ایهام‌تناسب یا ایهام‌ترجمه است. مسلّم است که حافظ و همعصران او چیزی دربارهٔ هوم نمی‌دانستند، امّا متن این امکان را به ما می‌دهد. معانی که از آسمان نمی‌آید، این خود متن است که به ما الهام را داده‌است. به قول نورمن هالند به سروقت ناخودآگاه متن رفته‌ایم (۱۳۸۸: ۱۶).

البته گفتنی است که باتوجّه‌به این که در کتب پزشکی پیش از حافظ، «هوم» به‌کار رفته است نمی‌توان به صراحت حکم بر ناآگاهی حافظ و شاعران هم‌عصرش داد. در *الابنیه* اینگونه آمده است: «هوم‌المجوس گرم است و خشک اندر درجهٔ دوم، وجع مفاصل و ادرار بول و حیض و تب و بلغمی را نیک بوَد، و تجفیفی بلیغ کند» (هروی ۱۳۸۹: ۳۴۲). این مطلب حاکی از آن است که ایهام ممکن است در یک برهه (با توجّه به اطلاعات مخاطبان) ناخودآگاه تلقّی شود، و در دوره‌ای دیگر خودآگاه.

ژان پل سارتر نیز بیان می‌کند که شاعر بنا به رفتار شاعرانهٔ خود، از میان معانی متعدد یک کلمه، فقط یک معنی را برنمی‌گزیند بلکه آن را با معانی دیگر کلمه که گاهی پنهانند درمی‌آمیزد. وی کلمهٔ «فلورانس» را مثال می‌زند که

نام شهر است و نام گل [«البته فلورانس نام گل نیست، بلکه ریشهٔ این کلمه ("فلورا") در روم قدیم نام الههٔ گل‌ها بوده است و امروزه تقریباً در همهٔ زبان‌هایی که از لاتین مشتق شده است، گل را "فلورا" (یا با لفظی نزدیک به این صوت) می‌نامند»] و نام زن، پس می‌تواند در آن‌واحد هم گلشهر باشد و هم زنشهر و هم گلدختر. و شیئی عجیبی که بدینگونه رخ می‌نماید سیلان شط را دارد [«زیراکه هجای اوّل کلمهٔ "فلورانس" یعنی "فلور"، به "فلوو" (fleuve = "شط") شباهت لفظی دارد»] و حرارت ملایم و سرخ طلا را [«زیراکه هجای میان این کلمه، یعنی "اور" (or)، البته اگر از متن کلمه مجزّا و مستقل باشد، به معنای "طلا" است»] و در آخر خود را با شرمگینی و آراستگی تسلیم می‌کند [«زیراکه هجای آخر این کلمه، یعنی "رانس" با "دسانس" (= عفّت و آزرم، شرمگینی و آراستگی) هم شباهت صوری دارد و هم با آن قافیه می‌شود»] (۱۳۴۸: ۲۰ و ۲۱).

بر همین اساس «می‌توان گفت اساساً در ادبیات لغت به یک مدلول خاص دلالت ندارد بلکه به‌نحوی بر همهٔ معانی خود دلالت می‌کند و ایهام هم یکی از مصادیق این مطلب است» (شمیسا ۱۳۸۱: ۲۹۴).

ازآنجاکه در نقد خواننده‌مدار به برداشت‌ها و خوانش‌های خواننده اعتبار می‌دهند، ممکن است خواننده‌ای از متنی معنایی پنهان برداشت کند که به ذهن خوانندگان دیگر نرسیده باشد. از این روی، می‌توان متن را دارای لایه‌های معنایی مختلف دانست. شفیعی کدکنی به این نکته در بحث از معنای «حاضر» و معنای «غایب» اینگونه اشاره می‌کند:

> قلمرو صورت و شکل، قلمرو شبکه‌های حاضر است و قلمرو ساخت، حوزهٔ شبکه‌های غایب. شبکهٔ حاضر همان است که در روابط صوتی متن همیشه موجود است و بر آن نمی‌توان افزود یا از آن کاست، مگر با دست‌بردن در متن که آن امری است خارج از بحث ما. فرض بر این است که یک صورت بیشتر از یک غزل حافظ موجود نباشد. در چنین متنی همواره در زنجیرهٔ تاریخ مجموعهٔ ثابتی از روابط صوتی موجود است ولی شبکهٔ عناصر غایب در این متن چنین احوالی ندارد بلکه با تحول تاریخ و تغییرات فرهنگ ملی و فرهنگ جهانی در معرض دگرگونی است (شفیعی کدکنی ۱۳۹۱: ۱۷۵).

شفیعی کدکنی برای تمایز میان ساحت حاضر و غایب متن، مثال زیر را می‌زند:

بندهٔ طالع خویشم که در این قحط وفا عشق آن لولی سرمست خریدار من است

در این بیت با سه شبکه مواجه‌ایم: ۱) شبکهٔ صوتی [ب/ ن/ د/ ه] و ... ۲) شبکهٔ روابط موجود بین «بنده» و «طالع» که در نحو فارسی آن را رابطهٔ مضاف و مضاف‌الیه می‌خوانیم. ۳) شبکهٔ غایب متن:

> برای مثال رابطهٔ طالع و لولی را ما امروز در فرهنگ خود داریم. نمی‌دانم در عصر حافظ هم این رابطه وجود داشته یا از غایب‌هایی است که توفیق احضار آن را ما یافته‌ایم: لولی همان کولی است و کار کولی‌ها، طالع‌بینی و کف‌بینی است (شفیعی کدکنی ۱۳۹۱: ۱۷۹).

البته گاهی خواننده ممکن است در جستجوی بیش از حد به دنبال معانی پنهان، به‌اصطلاح به over-reading روی بیاورد (ابرمز، ۲۰۱۵م: ۱۵). این اصطلاح که به‌صورت «قرائت مبالغه‌آمیز» و «زیاده‌خوانی» ترجمه شده است، هنگامی رخ می‌دهد که خواننده با تأویل‌ها و خوانش‌های دور از ذهن و خودیافته، معانی متعددی از یک عبارت یا واژه به‌دست دهد. برای نمونه در بیت زیر:

سخن در پرده می‌گویم چو گل از پرده بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکـم میرنـوروزی

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۴۵)

«بیش» از اصطلاحات امروزین موسیقی اسـت: «هـر فاصـله‌ای کـه یـک ربـع پـرده ... بزرگ‌تر باشد، کلمهٔ بیش را در جلوی آن قرار می‌دهیم» (وجـدانی ۱۳۸۶: ۱۶۳/۱). اگـر در این بیت، بر این باشیم که بیش با پرده و گل (= نام پرده‌ای) و بیرون (= خارج در موسیقی) و نوروزی (= نام پرده‌ای) ایهام تناسب دوسویه می‌سازد، به over-reading روی آورده‌ایم. ما عجالتاً در این مقاله، از پرداختن به مواردی که می‌توان آنها را قرائت مبالغه‌آمیـز تلقـی کـرد پرهیز کرده‌ایم.

۴. پیشینهٔ پژوهش

دکتر شمیسا به‌طور مختصر به برخی از معانی پنهان لغات در شعر حافظ اشاره کرده‌اند:

> مسلماً حافظ به‌سبب درس *قرآن* با کتب لغت عربی مأنوس بوده و لذا از معانی مختلف لغات در ایهام‌تناسب و ایهام‌ترجمه استفاده کرده‌است. امّا از این‌که حافظ به فلان معنی آگاهانه اشاره کرده یا خیر، اطمینان ندارم. همین قدر می‌توان گفت که بهتر است لغات او را در فرهنگ‌های مفصّل پیگیری کنیم؛ زیرا چه بسا متوجّه معانی[ای] می‌شویم که با سایر کلمات شعر رابطه دارد. یکی از همکاران نقل می‌کرد که بـه‌تصـادف در *المنجـد* دیده‌است که رقمه به معنی گودال آب است:
>
> قیـاس کـردم و تـدبیر عقـل در ره عشـق چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی
>
> از همین قبیل است شوکت که در عربی به معنی خار است:
>
> شکر ایزد که به اقبال کلـه‌گوشـهٔ گـل نخوت باد دی و شوکت خار آخر شد
>
> استاد دکتر شفیعی کدکنی نوشته‌اند که در برخی از فرهنگ‌ها گاه‌گـاهی بـه معنـی نوعی کلاه است:
>
> باز ارچه گاهگاهی بر سر نهد کلاهی مرغـان قـاف داننـد آیـین پادشـاهی
>
> (شمیسا ۱۳۸۸: ۲۷)

دربارهٔ اصطلاحات موسیقایی در دیوان حافظ نیز پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است؛ ازجمله: حسینعلی ملاح در کتاب *حافظ و موسیقی* اغلب اصطلاحات موسیقایی مشهور و شناخته‌شده در دیوان حافظ را تشریح کرده است؛ اصطلاحاتی همچون: ابریشم، ارغنون، اصفهان، آواز، آهنگ، باربد، بازگشت، بانگ، بربط، بم و زیر و غیره. یاسر دالوند (۱۳۹۶) نیز در کتاب *زین آتش نهفته: پژوهشی در ایهام‌های پنهان شعر حافظ* به بسیاری از اصطلاحات موسیقایی حافظ که با ایهام تناسب پنهان به‌کار رفته‌اند اشاره کرده است؛ اصطلاحاتی چون: بهمن، باده، باد نوروزی، بار، بسته، بلبل، زاغ، گل و غیره. عصمت اسماعیلی و سعید قاسمی‌نیا (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجو و امیرخسرو» به بررسی ایهام‌های موسیقایی مشهور این شاعران پرداخته‌اند؛ اصطلاحاتی همچون: پرده، چنگ، حجاز، درای، دستان، راه، زیر، عشاق، عود، قول، گلبانگ و غیره. در برخی از شروح حافظ نیز به مقتضای موضوع بحث‌هایی دربارهٔ اصطلاحات موسیقی ارائه شده است. با این حال، اصطلاحاتی که در این مقاله بررسی شده است در هیچ یک از آثار مذکور (نظیر شرح شوق حمیدیان، حافظ‌نامهٔ خرمشاهی، شرح سودی، شرح خطیب رهبر و ...) مطرح نشده است.

۵. بحث و بررسی

در این بخش به بررسی ایهام تناسب‌های پنهان موسیقایی در شعر حافظ می‌پردازیم. پیش از پرداختن به بحث اصلی قابل ذکر است که در این تحقیق هدف شرح و بسط مفصل اصطلاحات موسیقی نیست بلکه قصد اصلی کشف ایهام تناسب‌های پنهان موسیقایی در اشعار حافظ است. همچنین گفتنی است که در این مقاله اصطلاحاتی را که در فرهنگ‌های لغت و فرهنگ‌های موسیقی اصطلاح موسیقی تلقی شده است، مورد توجه قرار داده‌ایم.

اقامت

اقامت از اصطلاحات موسیقی است: «نغمات نوروز در طبقهٔ دوم ح ی یب یه می‌باشد و در آن انتقالی صاعد کرده است و هر نغمه چند بار تکرار کرده و آن را اقامت خوانند» (صیرفی ۱۳۹۶: ۱۲۲).

خاک **ره** آن یار سفرکرده بیارید **تا** چشم جهان**بین** کنمش جای **اقامت**

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۴۰)

اقامت با ره (= آهنگ) و تا (= تارهای ساز ر.ک دهخدا) و بین (= نوعی ساز ر.ک دهخدا) ایهام تناسب دوسویه می‌سازد.

بُعد

بُعد فاصله را گویند و آن فاصلهٔ مابین هر پرده و خرک است (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل بعد؛ اطرئی ۱۳۶۰: ۱۶). «در موسیقی پیشین فاصله را بُعد و فواصل را ابعاد گفته‌اند» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۲۰۸/۲): «بعد مجموع دو نغمهٔ مختلف بود در حدّت و ثقل» (صیرفی ۱۳۹۶: ۳۵).

در **راه** عشق مرحلهٔ قرب و **بُعد** نیست می‌بینمت عیان و دعا می‌فرستمت

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۴۱)

بعد با راه (= آهنگ) ایهام تناسب دوسویه تشکیل می‌دهد.

بقیّه

«در گام‌های موسیقی قدیم ایران بعد از اسلام، دوم کوچک و کم کوچک را گویند» (اطرئی ۱۳۶۰: ۱۶): «بقیّه طرح دو طنینی بود از ذی‌الاربع، بدین واسطه ملایم نماید و او را بدین سبب بقیّه خوانند» (صیرفی ۱۳۹۶: ۳۹).

دگر **بقیهٔ** ابدال شیخ امین‌الدین که یمن همت او **کار**های **بسته گشاد**

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۸۹)

بقیه با کار و بسته و گشاد ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. شرح این اصطلاحات بدین قرار است: **کار**: «از بحور اصول که نامتناهی است. درآمد از نَقَرات کنند و بعد از آن، بیت‌خوانی و باز بر سر نَقَرات آمده، سرخانه تمام کنند، و سرخانه به یک نوع دارد و یک میان‌خانه و بازگوی (*رسالهٔ کرامیه*)» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۲۵۵/۲). **بسته**: «آهنگی است از موسیقی که آن را بسته‌نگار خوانند و آن مرکّب است از حصار و حجاز و سه‌گاه (*برهان*) (*انجمن‌آرا*) (*آنندراج*) (*رشیدی*)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل بسته). **گشاد**:

> در موسیقی قدیم درمورد نوازندهٔ نای (انواع نای) به معنی برداشتن انگشت که گشادن سوراخ (ثقب) نای را خودبه‌خود در پی دارد، در مقابل گرفت و در معنی متضاد با آن به‌کار می‌رفته است. همچنان که مراغی نیز در شرح زَمْرْ سیه‌نای گفته است که در

نواختن آن، گاهی تمام و گاهی نصف و گاهی ربع پرده (بنابه میل نافخ یا نوازنده) به‌وسیلهٔ گرفت و گشاد اصابع (یا گرفت و گشاد ثقب اصابع) استخراج نغمات می‌کردند (*شرح ادوار*) (ستایشگر ۱۳۷۵: ۳۲۲/۲).

چپ

«بی‌اصول‌شدن ساز و خوانندگی و بیرون‌شدن خنیاگر از دستگاه و راه موسیقی است (*برهان قاطع*) (*ناظم‌الاطباء*)» (دهخدا ۱۳۷۵: ذیل «چپ»؛ ستایشگر ۱۳۷۵: ۳۲۸/۱).

در آن **مقام** که سیل حوادث از **چپ** و **راست** چنان رسد که امان از **میان کران** گیرد

(حافظ ۱۳۸۷: ۹۳)

چپ با مقام و راست (پرده‌ای در موسیقی) ایهام تناسب دوسویه تشکیل می‌دهد. کران نیز در کنار این اصطلاحات، ایهام تبادری دارد به واژهٔ «گران» که عبارت است از: «ضرب سنگین و ثقیل» (دهخدا ۱۳۷۵: ذیل «گران»)؛ «آهنگ (لحن) سنگین و آهسته (ازلحاظ وزن)» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۵۰۸/۱). میان نیز یادآور «میان‌خانه» است که از اصطلاحات موسیقی است.

چنبر

نوعی آلت موسیقی است. نیز بحر دوازدهم از اصول هفت‌گانهٔ موسیقی (ستایشگر ۱۳۷۵: ۳۳۵/۱). حلقهٔ دور دف و دهل و کوس (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «چنبر») ← «دایره» در همین مقاله.

گردون چنبری ز بن گوش روز عید حلقه‌به‌گوش چنبر دف همچو چنبرش

(خاقانی ۱۳۸۲: ۲۲۳)

ای چنبر دف رسن گسستی با چرخه و دلو و چاه کم کوش

(مولوی ۱۳۷۶: ۴۸۶)

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

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۵۹)

چنبر با خیال و حافظ و تا (= تار ساز ر.ک دهخدا) و حلقه ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. شرح این اصطلاحات بدین قرار است: **خیال**: «نوعی از سرود که به زبان صوبهٔ (مملکت) دهلی، "واگره" باشد و اگر به زبان پنجاب باشد، "تپه" نامند. این معنی خاص خیال از فرهنگ‌ها فوت شده است» (تعلیقات *دیوان بدر چاچی* ر.ک بدر چاچی ۱۳۸۷: ۴۶۶). **حافظ**: «مطرب و قوّال (*غیاث‌اللغات*)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «حافظ»). «حافظ: خواننده» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۳۶۴/۱). **حلقه**: «۱. قسمتی که انگشت اشاره به داخل مضراب می‌رود. ۲. دایره‌های کوچکی که از اطراف جدارهٔ داخلی چنگ آویزند» (همان: ۳۸۱/۱).

خروج/ دخول

«خروج اصطلاحی در موسیقی قدیم است در مرحلهٔ اتمام تصنیف یا فرم‌های موسیقی، مقابل دخول» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۳۹۷/۱). «دخول اصطلاحی است در موسیقی قدیم جهت مقدمه و شروع دستگاه یا مقام، تصانیف و آوازهای موسیقی، مقابل خروج» (همان: ۴۳۳/۱). ابن‌سینا به «خروج» اشاره کرده است:

> تألیف یا به دورهاءِ منفصل بود یا به دورهاءِ متصل و آنچه متصل بود او را موصل خوانند و او هزج بُوَد، اما آن خفیف که مبنی بود بر آن که خروج او متحرک بود سپس یکدیگر بر آن گونه به کار دارند (۱۳۹۸: ۲۵۵).

چو بر در تو من بی**نوای** بی‌زر و زور به هیچ باب ندارم **ره خروج** و **دخول**

(حافظ ۱۳۸۷: ۲۵۷)

خروج با نوا و ره (= آهنگ) و دخول ایهام تناسب دوسویه تشکیل می‌دهد.

دلگشا

سی‌وهفتمین مقام از مقامات صفی‌الدین ارموی (بنایی ۱۳۶۸: ۵۱). از رنگ‌های دستگاه سه‌گاه (فرصت شیرازی ۱۳۴۵: ۳۵). «از الحان قدیمی در موسیقی مقامی است» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۴۵۵/۱).

خدا چو صورت ابروی **دلگشای** تو بست **گشاد کار** من اندر **کرشمه**‌های تو **بست**

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۱۲)

دلگشا با گشاد و کار و کرشمه ایهام تناسب دوسویه تشکیل می‌دهد. گشاد و کار پیشتر توضیح داده شد. کرشمه نیز «نغمهٔ کوچک سه‌ضربی است و در اکثر دستگاه‌ها و آوازها نواخته می‌شود» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «کرشمه»؛ فرصت شیرازی ۱۳۶۷: ۳۴۸؛ ستایشگر ۱۳۷۵: ۲۶۶/۲؛ پورمندان ۱۳۷۹: ۳۱۴؛ وجدانی ۱۳۸۶: ۸۶۵/۲). بست نیز ایهام تبادری دارد به «بسته» که پیشتر توضیح داده شد.

تاب **بنفشه** می‌دهد طرهٔ مشک‌سای تو　　**پردهٔ** غنچه می‌درد خندهٔ **دلگشای** تو

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۱۸)

دلگشا با بنفشه و پرده ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. معنای موسیقایی پرده که واضح است. بنفشه نیز درآمدی است در ماهور (پورمندان ۱۳۷۹: ۲۰۵).

دلنواز

«از الحان عهد ساسانیان که در متون قدیم نیز مشاهده شده است» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۴۵۶/۱).

راستی بستان مقام دلنواز است این زمان　　خوش نوایی در مقام دلنواز آغاز کن

(جمال‌الدین سلمان، به نقل از همانجا)

بسوخت **حافظ** و آن یار **دلنواز نگفت**　　که مرهمی بفرستم که خاطرش خستم

(حافظ ۱۳۸۷: ۲۶۲)

دلنواز با حافظ و گفتن (= خواندن و سرودن) ایهام تناسب دوسویه تشکیل می‌دهد.

رجعت

هم به معنی «تکرار آهنگ» است و هم «تغییر مایه در یک قطعه موسیقی که از قدیم در موسیقی مطرح بوده است» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۱۱۱/۱ و ۵۱۹).

از سر مستی دگر با **شاهد** عهد **شباب**　　**رجعتی** می‌خواستم لیکن طلاق افتاده بود

(حافظ ۱۳۸۷: ۲۰۷)

رجعت با شاهد و شباب ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. شرح این اصطلاحات بدین قرار است: **شاهد**: نام لحنی است در موسیقی (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «شاهد»؛ ستایشگر ۱۳۷۵: ۹۲/۲). **شباب**: «نام پرده‌ای است از موسیقی (*برهان قاطع*) (*آنندراج*) (*فرهنگ جهانگیری*)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «شباب»). «از اسامی الحان موسیقی عهد ساسانیان» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۹۴/۱؛ وجدانی ۱۳۸۶: ۶۴۰/۲).

رشته

«تار. وتر. زه که بر آلات زهی بندند» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۵۳۶/۱).

دراج کشد شیشم و قالوس همی بی پردهٔ طنبور و بی رشتهٔ چنگ

(منوچهری ۱۳۸۵: ۱۷۱)

گرت **هوا**ست که **معشوق** نگسلد پیمان نگاه دار سر **رشته تا** نگه دارد

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۵۹)

رشته با هوا (= آهنگ و آواز ر.ک دهخدا) و معشوق و تا (= تار ساز) ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. «معشوق» نام سیزدهمین مقام از مقامات معرّف صفی‌الدین است (ر.ک ستایشگر ۱۳۷۵: ۴۲۱/۲).

زنجیر

«از آلات ایقاعی که با نواختن آن رعایت اصول می‌کرده‌اند» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۵۸۱/۱).

نکته‌ای **دلکش بگویم خال** آن **مه**رو **ببین** عقل و جان را **بستهٔ زنجیر** آن **گیسو ببین**

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۱۳)

زنجیر با خال و دلکش و گفتن (= خواندن) و مه و بین و بسته و گیسو ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. بین و بسته پیشتر توضیح داده شد. شرح دیگر اصطلاحات بدین قرار است: **خال**: «یکی از پنج قسمت ساز سرود است» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۳۹۰/۱). **دلکش**: «نام آهنگی از آهنگ‌های موسیقی است» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «دلکش»). «نیز از گوشه‌های مهم

دستگاه ماهور» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۴۵۴/۱). **مه/ ماه**: «لحنی از سی لحن باربد است» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «ماه»). **گیسو**: به معنی تارهای ساز است:

سرایندهٔ ترک با چشم تنگ فروهشته گیسو به گیسوی چنگ

(نظامی ۱۳۱۷: ۱۹۹)

ساده

ساده یعنی «ساده‌خوانی و خواندن بدون تحریر» (وجدانی ۱۳۸۶: ۵۴۹/۱).

گفتی که **حافظ** این همه **رنگ** و **خیال** چیست؟

نقش غلط مبین که همان **لوح ساده**ایم

(حافظ ۱۳۸۷: ۲۹۲)

ساده با گفتن و حافظ و خیال و نقش و بین (در مبین) و لوح ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. پیشتر دربارهٔ گفتن و حافظ و خیال و بین توضیح داده شد. در اینجا به شرح نقش و لوح و رنگ پرداخته می‌شود: **نقش**: «جنسی از سرود قوّالان که وضع‌کردهٔ خراسانیان است (*ناظم‌الاطباء*) (*آنندراج*) (*غیاث‌اللغات*). قول. ترانه. تصنیف: حافظ شربتی در علم موسیقی عَلَم بود و نقش‌ها و تصنیف‌های او در میان مردمان مشهور است (*مجالس‌النفایس*)» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «نقش»). «یکی از انواع تصنیف در موسیقی مقامی گذشته است (سومین تصنیف در الحان موزون الادوار صفی‌الدین ارموی و نهمین از تصانیف معرّف مراغی)» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۵۱۵/۲؛ پورمندان ۱۳۷۹: ۳۳۹). **رَنگ**: «ظاهراً باید به معنی نغمه و سرود باشد» (طغرای مشهدی ۱۳۸۴: ۳۰۳). **لوح**:

> جمع آن الواح است و الواح از انواع چهارگانهٔ آلات موسیقی قدیم بوده است. الواح متشکل از چند لوحهٔ چوبی و فلزی است که بر آویزه‌ای از چوب شبیه چهار بازوی نگهدارنده قرار دارند. الواح چوبی را روی دو قطعه چوب موازی نهاده، با دو کوبهٔ چوبی به صدا درمی‌آورند (ستایشگر ۱۳۷۵: ۱۰۸/۱ و ۳۴۸/۲).

در بیت زیر «لوح» در معنای موسیقایی به‌کار رفته است:

اسباب معاشـرت مهیـا از لوح کمانچه و چغانه

(انوری ۱۳۷۶: ۷۲۳/۲)

در ابیات زیر نیز ساده در معنای یادشده با نقش ایهام تناسب دوسویه می‌سازد:

چیست این سقف بلند **سادهٔ** بسیار **نقش** زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیسـت

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۳۰)

خاطرت کی رقم فیض پذیرد؟ هیهات مگر از **نقش** پراکنـده ورق **ساده** کنـی

(همان: ۳۶۳)

سَبُک

نرم. ملایم (در موسیقی) (ستایشـگر ۱۳۷۵: ۳۱/۲ و ۳۲). مقابـل «گـران» کـه پیشـتر بـدان اشاره شد.

ای صنم چنگ‌زن، چنگ سبک‌تر بزن پـردهٔ مسـتان بـدر راه قلنـدر بـزن

(امیرمعزی ۱۳۱۸: ۷۶۸)

گویی که تو را شعر سبک باید گفت با رطل گران شعر سبک چون گویم؟

(همان: ۸۱۶)

از زبـان سوسـن **آزاده‌ام** آمـد بـه **گـوش**

کاندر این دیر کهن **کار سبک‌باران** خوش است

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۱۷)

سبک با آزاد و گوش و کار و بار ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. شرح این اصـطلاحات بدین قرار است: **آزاد**: «نام لحنی که آن را آزادوار نیز خوانند» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیـل «آزاد»). **گوش**: «قسمتی از ساز است که سیم‌ها یا تارهای سـاز پـس از عبـور از خـرک و دسـته و شیطانک، به آن پیچیده می‌شود» (وجدانی ۱۳۸۶: ۹۳۱/۲). **بار**: «در فرهنگ‌ها به مفهوم عام، سازهای نوازندگی است. قـانون و طنبـور و ماننـد آن (*برهـان*) (*نـاظم‌الاطبـاء*) (*رشـیدی*)

(*انجمن‌آرا*) (*شعوری*). پرده، ساز، چنگ، رباب (*انجمن‌آرا*) (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «بار»؛ ستایشگر ۱۳۷۵: ۱۳۱/۱).

می خور که هر که آخر **کار** جهان بدید　　از غم **سبک** برآمد و رطل **گران گرفت**

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۳۹)

سبک با کار و گران و گرفت ایهام تناسب دوسویه می‌سازد. کار و گران و گرفت پیشتر توضیح داده شد.

بادهٔ گل‌رنگ تلخ **تیز** خوش‌خوار **سبک**　　نقلش از لعل **نگار** و نقلش از یاقوت خام

(حافظ ۱۳۸۷: ۲۵۹)

سبک با باده (= نام پرده‌ای ر.ک ستایشگر) و گل (نام آهنگی ر.ک دهخدا) و رنگ (که پیشتر توضیح داده شد) و تیز (= مقابل پست در موسیقی) و نگار ایهام تناسب دوسویه مس‌سازد. «نگار آن است که از روی چهارگاه گردانیده آغاز کند، فرود آید، در خانهٔ راهوی قرار کند» (*شرح نواهای بایزید*، به نقل از صیرفی ۱۳۹۶: ۱۵۵).

شانه

«از آلات ضربی است که با ضربه‌زدن به صدا درآید» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۸۹/۲).

اسباب معاشرت مهیا　　از لوح و کمانه و چغانه
طنبور و کتاب و نرد و شطرنج　　چنگ و دف و نای و شاخ و شانه

(انوری ۱۳۷۶: ۷۲۳/۲)

کس چو **حافظ نگشاد** از رخ اندیشه نقاب　　**تا** سر زلف سخن را به قلم **شانه زدند**

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۹۳)

شانه با حافظ (= خواننده) و گشاد (منتزع از نگشاد) و تا (= تار ساز) و زدن (= نواختن) ایهام تناسب دوسویه می‌سازد.

شاهین

از آلات بادی چوبی در اوایل عهد اسلامی است (ستایشگر ۱۳۷۵: ۹۴/۲). در آثار غزالی و همچنین در کتاب *الامتاع والاشفاع فی مسئله سماع السّماع لاستشار* ... اثر کمال‌الدین ادفوی (۶۸۵ – ۷۴۸ قمری) و نیز در آثار امام شافعی اسمی از این ساز آمده است (در این باره ر.ک طهماسبی مراغی ۱۳۹۵: ۱۵۱).

نه هر کو **نقش نظمی زد**، کلامش دلپذیر افتد تذرو طرفه من گیرم که چالاک است **شاهینم**

(حافظ ۱۳۸۷: ۲۸۷)

شاهین با نقش (= آهنگ) و نظم و زدن ایهام تناسب دوسویه تشکیل می‌دهد.

همای زلف **شاهین**شهپرت را دل شاهان عالم **زیر** پر **باد**

(همان: ۱۴۸)

شاهین با زیر (= نام سازی ر.ک دهخدا) و باد (= نام پرده‌ای ر.ک دهخدا) ایهام تناسب دوسویه می‌سازد.

طریق

طریق یعنی «راه. مقام. آهنگ. پردهٔ موسیقی» (ستایشگر ۱۳۷۵: ۱۶۱/۲): «اول دستان خسروانی زنند و آن ازبهر مجلس ملوک ساخته‌اند و بعد از آن طریق‌ها به وزن گران نهاده‌اند، چنانکه بدو سرود بتوان گفتن و آن را راه نام کرده‌اند» (*قابوس‌نامه*، به نقل از همانجا).

بشنو و نیکو شنو نغمهٔ خنیاگران [به] پهلوانی‌سماع به خسروانی‌طریق

(مسعود سعد سلمان ۱۳۳۹: ۶۰۷)

خیال زلف تو پختن نه **کار** هر خامی است که **زیر** سلسله رفتن **طریق** عیاری است

(حافظ ۱۳۸۷: ۱۲۸)

طریق با خیال و کار و زیر ایهام تناسب دوسویه تشکیل می‌دهد.

طریق عشق پرآشوب و فتنه است ای دل! بیفتد آن که در این **راه** با شتاب رود

(همان: ۲۱۳)

طریق با راه (= آهنگ) ایهام تناسب دوسویه می‌سازد.

فن

فن یعنی «سرود و آواز طرب‌انگیز (*منتهی‌الارب*). نغمه. راه» (دهخدا ۱۳۷۷: ذیل «فن»؛ ستایشگر، ۱۳۷۵: ۲۲۲/۲).

حدیث صحبت خوبان و **جام باده بگو** به **قول حافظ** و فتوی پیر صاحب **فن**

(حافظ ۱۳۸۷: ۳۰۵)

فن با حدیث (= آواز) و جام (= نوعی ساز ر.ک دهخدا) و باده (= نام پرده‌ای ر.ک ستایشگر) و گفتن (= خواندن) و قول (= آواز ر.ک دهخدا) و حافظ (= خواننده) ایهام تناسب دوسویه می‌سازد.

۶. نتیجه‌گیری

با بررسی شبکه‌های درهم‌تنیدهٔ ایهام تناسب در حوزهٔ اصطلاحات موسیقی نتیجه می‌گیریم که در سایهٔ تداعی آزاد معانی، تصاویر ضمنی قابل دفاعی بر مجموع تصاویر اشعار حافظ افزوده می‌شود و بدین سان التذاذ هنری بیشتری برای خوانندگان حرفه‌ای حاصل می‌آید و گویی با این خوانش‌ها نقش فعّال خواننده در خوانشِ مؤثر پررنگ‌تر می‌گردد. دیگر با این بهانه که این اصطلاحات در معنای خطی بیت حضور ندارند نمی‌توان منکر حضور آنها شد؛ هر چند که این اصطلاحات موسیقایی در لایه‌های پنهان ابیات حافظ نمودی ایهامی یافته باشند و خوانندگان با نگاه نخست ممکن است نتوانند آنها را تشخیص دهند. در مقالهٔ حاضر با ردیابی لغات حافظ در فرهنگ‌ها به خوانش‌های پنهان متن وی دست یافتیم که برپایهٔ نظریهٔ تداعی آزاد معانی و نظریهٔ ناخودآگاه متون می‌توان بر آن خوانش‌ها صحه گذاشت. این تحقیق همچنین موجب کشف اصطلاحات کم‌کاربرد موسیقایی مانند اقامت، بُعد، بقیّه، چپ، چنبر، خروج، دخول، دلگشا، دلنواز، رجعت، رشته، زنجیر، ساده، سبک، شانه، شاهین، طریق و فن شد. برای سیزده مورد از این اصطلاحات شواهد کهن متنی ذکر

شده است و بر این اساس، محتمل است که در روزگار نزدیک به حافظ یا در عصر او، این اصطلاحات معروف بوده است و احتمالاً حافظ و همعصرانش از وجود آنها اطلاع داشته‌اند. از دیگر سو، چون برای پنج مورد باقیمانده، نمونه‌ای در متون کهن نیافته‌ایم، بنابراین به قطع یقین دربارهٔ رواج آنها در عصر حافظ یا عدم رواج آنها، نظری نمی‌توان داد اما می‌توان باتوجه‌به نظریه‌های مطرح‌شده در این مقاله عجالتاً بر آنها صحه گذاشت.

کتاب‌نامه

ابن‌سینا، حسین‌بن عبدالله (۱۳۹۸)، *دانشنامهٔ علایی: منطق، طبیعیات، موسیقی، الهیات*، با مقدمه و حواشی و تصحیح محمد معین و محمد مشکوة و تقی بینش، دیباچه از منوچهر صدوقی سها، چاپ دوم، تهران: انتشارات مولی.

اسماعیلی، عصمت و سعید قاسمی‌نیا (۱۳۹۵)، «مقایسهٔ ایهام در اصطلاحات موسیقی شعر حافظ با دو شاعر هم‌سبک پیشین: خواجو و امیرخسرو»، *مطالعات زبانی – بلاغی*، سال ۷، شمارهٔ ۱۳، صص ۷–۳۲.

اطرئی، ارفع (۱۳۶۰)، *فرهنگ موسیقی ایرانی*، تهران: انتشارات چنگ.

امیرمعزی، محمدبن عبدالملک (۱۳۱۸)، *دیوان امیرالشعراء محمدبن عبدالملک نیشابوری متخلص به معزی*، به سعی و اهتمام عباس اقبال، تهران: کتابفروشی اسلامیه.

انوری، علی‌بن محمد (۱۳۷۶)، *دیوان انوری*، به کوشش مدرس رضوی، ۲ج، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

بدر چاچی (۱۳۸۷)، *دیوان بدر چاچی*، تحقیق و تصحیح علی‌محمّد گیتی‌فروز، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

بنایی، علی‌بن محمد معمار (۱۳۶۸)، *رساله در موسیقی* [نگاشته در دورهٔ تیموریان]، با مقدمهٔ داریوش صفوت و تقی بینش، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

پورمندان، مهران (۱۳۷۹)، *دایره‌المعارف موسیقی کهن ایران*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۸۷)، *حافظ قزوینی – غنی*، به اهتمام ع. جربزه‌دار، چاپ هفتم، تهران: اساطیر.

حسن‌زادهٔ نیری، محمّدحسن و یاسر دالوند (۱۳۹۴)، «ایهام‌تناسب‌های پنهان در شعر حافظ»، *متن‌پژوهی ادبی*، شمارهٔ ۶۴، صص ۳۱ – ۵۳.

خاقانی، علی‌بن بدیل (۱۳۸۲)، *دیوان خاقانی*، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوّار.

دالوند، یاسر (۱۳۹۶)، *زین آتش نهفته؛ پژوهشی در ایهام‌های پنهان شعر حافظ*، تهران: انتشارات علمی.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، زیر نظر محمّد معین و سیّدجعفر شهیدی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

سارتر، ژان پل (۱۳۴۸)، *ادبیات چیست؟*، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: زمان.
ستایشگر، مهدی (۱۳۷۵)، *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران‌زمین*، ۳ج، تهران: اطلاعات.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *این کیمیای هستی؛ دربارهٔ حافظ*، تهران: انتشارات سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، *بیان*، چاپ نهم، تهران: فردوس.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، *یادداشت‌های حافظ*، تهران: نشر علم.
شمیسا، سیروس (۱۴۰۱)، *جادوی زبان*، تهران: نشر قطره.
صیرفی، شهاب‌الدین (۱۳۹۶)، *خلاصه الافکار فی معرفه الادوار (رساله‌ای در موسیقی)* [قرن ۸]، به تصحیح علیرضا نیک‌نژاد، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
طغرای مشهدی (۱۳۸۴)، *ارغوان‌زار شفق: برگزیدهٔ دیوان طغرای مشهدی*، به انتخاب محمد قهرمان همراه با تعلیقات و فهرست‌ها، تهران: مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
طهماسبی مراغی، طغرل (۱۳۹۵)، *فرهنگ سازها؛ به همراه نمونه‌هایی از نظم و نثر ادب فارسی*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
فرصت شیرازی، میرزا محمّدنصیر (۱۳۴۵)، *بحورالالحان؛ در علم موسیقی و نسبت آن با عروض*، با مقدمه و شرح زندگی و فهرست و تصحیح علی زرّین‌قلم، تهران: کتابفروشی فروغی.
مسعود سعد سلمان (۱۳۳۹)، *دیوان مسعود سعد سلمان*، به تصحیح رشید یاسمی، بی‌جا: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات پیروز.
ملّاح، حسینعلی (۱۳۶۷)، *حافظ و موسیقی*، چاپ سوم، تهران: هیرمند.
منوچهری، احمدبن قوص (۱۳۸۵)، *دیوان منوچهری دامغانی*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ ششم، تهران: زوار.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۶)، *کلیات شمس تبریزی*، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
نظامی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۱۷)، *اقبال‌نامه*، به تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: چاپخانهٔ ارمغان.
وجدانی، بهروز (۱۳۸۶)، *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی*، بی‌جا: گندمان.
هروی، موفق‌الدین ابومنصور علی (۱۳۸۹)، *الابنیه عن حقایق الادویه یا روضه الانس و منفعه النفس*، تصحیح احمد بهمنیار، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

Abrams, M.H and Harpham (2015) *A Glossray of Literary Terms*. 11th Ed. United States: Cengage Learning.