دو مسألهٔ بلاغی: تتابع اضافات، مجهول بلاغی

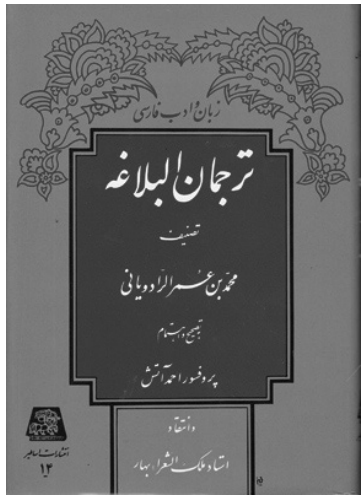
دکتر اصغر دادبه
مدیر بخش ادبیات مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی

تقدیم به: بزرگ‌مردی که در سخنان او حکمت سعدی و طنز دردآلود حافظ نهفته بود...
تقدیم به زنده‌یاد، دوست از دست رفته‌مان استاد جمشید مظاهری

درآمد

هر زبان را خصلت‌ها و ملایماتی است که اگر نویسنده در نوشتن، سراینده در سرودن و طرح‌کنندهٔ مسائل و مباحث علمی در طرح مسائل و مباحث علمی این خصلت‌ها و این ملایمات را در نظر نگیرد، حاصل کار چنانکه باید نخواهد بود. بحث ما در زمینهٔ مسائل و مباحث بلاغی است که دقیقاً باید با ملایمات زبان سازگار باشد. زبان عربی، زبانی قالبی است از گروه زبان‌های سامی، با ملایمات و ویژگی‌های خاص خود که با زبان فارسی که زبانی است پیوندی و از گروه زبان‌های هند و اروپایی سخت متفاوت است. به همین سبب بلاغت مناسب زبان عربی دست‌کم در بسیاری از موارد با زبان و ادب فارسی مناسب و سازگار نیست که زبان فارسی هم دارای بلاغت ویژهٔ خود است. نظر استاد جلال‌الدین همایی در این باب اهمیتی خاص دارد: «در فن معانی و بیان و بدیع نیز مثل سایر علوم فلسفه و ادب و ریاضی آنچه تا کنون نوشته شده مربوط به زبان عربی و به همان زبان است و اگر احیاناً عده‌ای از متأخران ایرانی و هندی چیزی به فارسی نوشته‌اند، باز همان معانی و بیان عربی است که به فارسی ترجمه کرده‌اند نه اینکه برای فارسی باشد» (*معانی و بیان*، مؤسسهٔ نشر هما، ۲۱). استاد سپس سلسله شواهد ارزشمند را که می‌توان در تدوین بلاغت مناسب زبان فارسی از آنها سود جست، به دست می‌دهد که به راستی درخور توجه است (همان، ۶۴ به بعد).

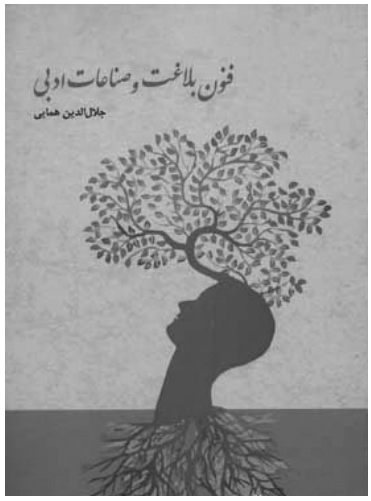
توجه به دانش‌های بلاغی در حوزهٔ زبان و ادب فارسی متفاوت است. در کتب بلاغت عربی



بلاغت را مشتمل بر سه دانش دانسته‌اند: معانی، بیان و بدیع؛ اما بلاغت‌نگاران در زبان و ادب فارسی دو دانش قافیه و عروض را هم به آن سه دانش افزوده‌اند (بنگرید به مقالهٔ نگارنده ذیل مدخل «بلاغت» در ***دایرةالمعارف بزرگ اسلامی***). ایرانیان مسلمان نخست به تحقیق در زمینهٔ بلاغت زبان و ادب عربی پرداختند و چنان در این کار غرق شدند که باز هم به گفتهٔ استاد همایی تو گویی زبان علمی فقط عربی است و فارسی فقط زبان گفت‌وگو است! (***معانی و بیان***، ۲۱-۲۰). حدود یک سده بعد، در سدهٔ پنجم فرزندانی از ایران که دل در گرو زبان و ادب فارسی داشتند، دانش‌های بلاغی را در زبان فارسی پی افگندند و چنین بود که ***ترجمان البلاغه*** (سده ۵ ق)، ***حدایق السحر*** (سده ۶ ق) و ***المعجم*** (سده ۷ ق) به همت رادویانی، رشید وطواط و شمس قیس رازی، به‌عنوان مثلث بلاغی در زبان و ادب فارسی پدید آمد. در طرح مسائل و مباحث بلاغی، پس از سکاکی (۶۲۶-۵۵۵ ق) نویسندهٔ ***مفتاح العلوم*** ـکه در آن علوم اسلامی از جمله علوم بلاغی طبقه‌بندی شده بودـ دو روش پیش روی ماست. می‌توان روش برآمده از ***مفتاح العلوم*** را روش «تازی-پارسی» خواند و روش رایج نزد بلاغت‌نگاران فارسی‌نویس را «روش پارسی» نامید.

- بر طبق روش تازی-پارسی که چونان روش پارسی ابداع ایرانیان بود، ایرانیان عربی‌نویس، سه دانش بلاغی، معانی و بیان و بدیع، هر یک را در فصلی مستقل طرح می‌کردند (پیش از سکاکی در عربی هم سه فن معانی و بیان و بدیع آمیخته بود، یعنی در یک مجموعه بحث می‌شد)
- در روش پارسی و در آثار بلاغی به زبان فارسی مجموع صنایع بدیعی و بیانی زیر عنوان بدیع مورد بحث قرار می‌گرفت و در نتیجه از دانش معانی که اساس بلاغت است سخن در میان نمی‌آمد.

ظاهراً نخستین بار در سدهٔ هشتم، شمس‌الدین آملی گزارشی به زبان فارسی در کتاب مستطاب ***نفایس‌الفنون*** با به کارگیری روش تازی-پارسی از معانی و بیان و بدیع به دست داد، اما شواهد جز در حوزهٔ صنایع بدیعی، عربی است. به‌کارگیری این روش ادامه یافت. نخست ادیبان هند و سپس ادیبان ایران کوشیدند با طرح شواهد، به‌ویژه شواهد از شعر فارسی معانی و بیان و بدیعی با حال و هوای زبان و ادب فارسی و متناسب با این زبان و این ادب سامان دهند. من در این باب در دو مقاله بحث کرده‌ام: یکی، در مقالهٔ «خدمات ادیبان هند به بلاغت فارسی» (فصلنامهٔ ***جستارهای ادبی***، شمارهٔ اول)، دوم، در مقالهٔ «بیان» (***دایرة المعارف بزرگ اسلامی***). حاصل سخن آن است که این تلاش‌ها، به‌ویژه تلاش‌هایی که در روزگار کنونی صورت گرفته است، دانش بیان و بدیع حال



و هوای فارسی به خود گرفته و اکنون می‌توان گفت این دو دانش متناسب با ادب فارسی سامان یافته‌اند و برآورندهٔ نیازهای بلاغی محققان است، اما دانش معانی ـکه نقشی ویژه در بلاغت ایفا می‌کندـ هنوز تا سامان یافتن متناسب با زبان و ادب فارسی راهی دراز در پیش دارد و توجه و تلاش زنده‌یاد استاد جلال‌الدین همایی در این حوزه مؤید مدعای ماست. طرح جدیدی که استاد دکتر شمیسا در کتاب ***معانی*** به دست داده است، گامی است ارجمند در جهت تحول این دانش و درآمدی است بر گام‌های دیگری که باید برداشته شود. من در این یادداشت به طرح دو نکتهٔ بلاغی، متعلق به حوزهٔ دانش معانی می‌پردازم. نخست، نکته‌ای که کم و بیش بدان توجه شده که من به تنظیم آن می‌پردازم؛ دوم، نکته‌ای که پیشنهاد من است و در برخی کلاس‌ها و در پاره‌ای مقالات خود بدان پرداخته‌ام. اکنون صورت نهایی آن را در اینجا طرح می‌کنم.

دو مسألهٔ بلاغی

پیش از طرح آن دو مسأله یا دو نکتهٔ بلاغی به یک پرسش مقدر پاسخ می‌گویم، این پرسش که ربط این معانی با حافظ و در واقع با شعر حافظ چیست؟ پاسخ آن است که اولاً، به‌طور عام، شعر بیان آراء و اندیشه‌های شاعر است با شیوه‌ها و شگردهای بلاغی؛ ثانیاً، به‌طور خاص، چگونه گفتن است که حافظ را حافظ کرده است و این چگونه گفتن برآمده از به‌کارگیری خودآگاه و ناخودآگاه شگردها و شیوه‌های بلاغی است که خواجه خود، از آن به «خوش ادا کردن حکایت دل» تعبیر کرده است (غزل ۱۹۶):

گر سنگ از این حدیث بنالد عجب مدار صاحبدلان حکایت دل خوش ادا کنند

از یاد نبریم که خواجه، مدرس ***کشاف*** زمخشری بوده و ***تفسیر کشاف***، بلاغی‌ترین تفسیر ***قرآن*** است و البته به لحاظ علم کلام، به‌ویژه کلام معتزلی هم اهمیتی خاص دارد (غزل ۴۴):

کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است به صدهزار زبان بلبلش در اوصاف است
بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر چه‌وقت مدرسه و بحث کشف کشاف است

و چنین است که شعر خواجه مظهر بلاغت و آیینهٔ تمام‌نمای نکات بلاغی، از جمله دو نکتهٔ بلاغی مورد بحث ما در این مقاله خواهد بود.

● تتابع اضافات

در کتب بلاغی عربی آنجا که از فصاحت کلمه و کلام و متکلم سخن می‌گویند، تتابع اضافات یعنی در پی هم آمدن چند مضاف و مضاف‌الیه را مخل فصاحت می‌شمارند. تفتازانی (*المطول*، چاپ قم، مکتبه الداوری، ۲۳) بیتی را به‌عنوان شاهد تتابع اضافات آورده که غالب مؤلفان کتب بلاغی عربی و فارسی آن را به‌عنوان شاهد تکرار کرده‌اند:

حمامه جرعی حومه الجندل اسجعی فانت بمرآی من سعاد و مسمع

(یعنی: ای کبوتری که در ریگزار واقع در منطقه‌ای کوهستانی، نشسته‌ای، بخوان که در جایی قرار گرفته‌ای که سعاد (= معشوق) تو را می‌بیند و صدایت را می‌شنود)

سخنشان هم این است که کلام شاعر به سبب اضافهٔ حمامه به جرعی و جرعی به حومه و حومه به جندل از فصاحت افتاده است. در پی بیان این معانی که تو گویی خود چندان بدان باور ندارند، در کتب عربی با تعبیر «و فیه نظر» و در کتب فارسی با تعبیر «مخفی نماناد» یادآور شده‌اند که تتابع اضافات، چونان کثرت تکرار، آنگاه مخل فصاحت است که تلفظ آن دشوار باشد و اگر چنین نباشد، نه‌تنها مخل فصاحت نیست که از محسنات کلام نیز هست (*مطول*، همان‌جا). در کتب بلاغی فارسی هم بعینه همین بیت را می‌آورند و مطالب تفتازانی را به فارسی برمی‌گردانند (برای نمونه بنگرید به: *دررالادب*، حسام العلماء آق اولی، چاپ کتابفروشی معرفت شیراز، ۱۳۴۰ش، ۱۰؛ *معالم البلاغه*، محمد خلیل رجایی، چاپ دانشگاه شیراز، ۱۳۴۲ش، ۹ـ۸).

بلاغت‌نگاران مقلد این معانی را به فارسی برگردانده‌اند و بعضی از آنها صرفاً با تمرکز بر اضافه، بی‌آنکه بدین قول که کلام سعدی عین فصاحت و بلاغت است توجه کنند، به بیتی از سعدی (*کلیات*، چاپ هرمس، ۷) به‌عنوان شاهد تتابع اضافات استشهاد کرده‌اند:

خواب نوشین بامداد رحیل بازدارد پیاده را ز سبیل

تا بگویند اضافهٔ خواب به نوشین، نوشین به بامداد و بامداد به رحیل بیت را از فصاحت دور ساخته است!

پیداست که این سخن تا چه اندازه نامربوط است و هر کس که کمترین آشنایی با شعر و ادب فارسی دارد، درمی‌یابد که این بیت سعدی نیز نمونهٔ برجستهٔ فصاحت و بلاغت است. گذشته از آنکه در تمام کتب بلاغی فارسی بیت سعدی شاهد تتابع اضافات نیست، اساساً بعضی از علمای بلاغت تتابع اضافات را مخل فصاحت کلام دانسته‌اند، آن هم مخل فصاحت کلام عربی که به تصریح استاد بدیع‌الزمان فروزانفر «در زبان فارسی قواعدی است که تابع قوانین عربی نیست، از این جهت علم معانی عربی را نمی‌توان در فارسی معمول و بر زبان فارسی تطبیق کرد» (دبیرسیاقی، *معانی و بیان*، «تقریرات استاد بدیع الزمان فروزانفر»، ضمیمهٔ شمارهٔ ۳ *نامهٔ فرهنگستان*، ۵-۴).

قاعدهٔ تتابع اضافات: چنین می‌نماید که یکی از این قواعد، قاعده‌ای است که باید از آن به «قاعدهٔ تتابع اضافات» تعبیر کرد. این قاعده چونان وزن، موسیقی‌آفرین است و به‌کارگیری آن در شعر فارسی موجب موسیقایی شدن سخن منظوم می‌شود. از آنجا که موسیقی نزد حافظ و در شعر حافظ جایگاهی ویژه دارد و حافظ را از جمله به سبب موسیقیدانی حافظ خوانده‌اند، به نظر می‌رسد آگاهانه «قاعدهٔ تتابع اضافات» را با هدف موسیقایی ساختن کلام خود پیش چشم داشته است. همچنین ما می‌توانیم از منظر این قاعده نیز در شعر خواجه تأمل کنیم و اشکال مختلف تتابع اضافات را استخراج نماییم. موسیقایی شدن کلام در پرتو اضافه، معیاری است که فی‌المثل راه انتخاب یکی از دو ضبط «مست و خراب» یا «مست خراب» را در بیت غزل ۲۶۳:

اگرچه مست خرابم تو نیز لطفی کن　　نظر بر این دل سرگشتهٔ خراب انداز

برای مصحح هموار می‌سازد و تشخیص می‌دهد که «مست خراب» بدان سبب که موسیقایی‌تر از «مست و خراب» است ضبط راجح خواهد بود، چنانکه تتابع اضافات «دل سرگشتهٔ خراب» در مصراع دوم کلام را موسیقایی ساخته است. باری تأمل در ابیات حافظ تأمل‌کننده را بدین نتیجه می‌رساند که تتابع اضافات را در نگاه نخست می‌توان به دو گونهٔ تمام و نیمه‌تمام تقسیم کرد:

الف ــ گونهٔ تمام یا مطلق: چنان است که تمام واژه‌های یک مصراع، پیوستگی دارند و هر واژه به واژهٔ بعد اضافه شده و بدین ترتیب تمام مصراع از طریق آوایی که از اضافه شدن هر واژه به واژهٔ دیگر به گوش می‌رسد موسیقایی می‌شود.

مثل مصراع نخست بیت غزل ۱۰۵:

نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش　　خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد

نیز مثل مصراع نخست بیت غزل ۱۱۰:

از رهگذر خاک سر کوی شما بود　　هر نافه که در دست نسیم سحر افتاد

چنین است مصراع اول بیت غزل ۲۰۲:

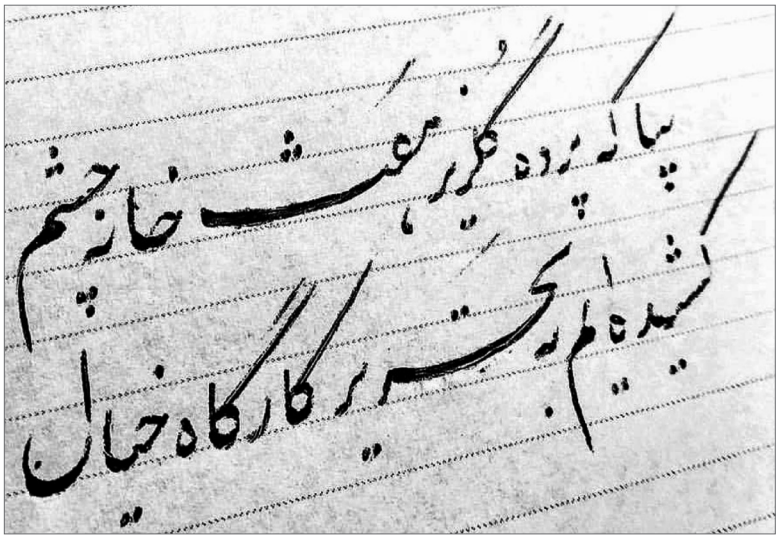
به صفای دل رندان صبوحی‌زدگان　　بس در بسته به مفتاح دعا بگشایند

و مصراع اول بیت غزل ۳۰۳:

بیا که پردهٔ گلریز هفت خانهٔ چشم　　کشیده‌ایم به تحریر کارگاه خیال

ب ــ گونهٔ نسبی: چنان است که نه تمام که بخشی از واژه‌های یک مصراع پیوستگی دارند و با اضافه شدن موسیقی‌آفرین می‌شوند. مثل «لعل سیراب به خون تشنه» در مصراع اول بیت غزل ۵۱:

لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است　　وز پی دیدن او دادن جان کار من است



و مثل «آهوی مشکین سیه چشم» در مصراع نخست بیت غزل ۱۱۰:

دردا که از آن آهوی مشکین سیه چشم چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد

اضافه‌های موسیقی‌آفرین آنگاه در این آفرینش به کمال می‌رسند که با نغمهٔ حروف همراه شوند. عبارت «درخور خیل خیال تو» در مصراع دوم بیت غزل ۴۰۸ نمونه‌ای است از این همراهی و موسیقی‌آفرینی؛ همراهی اضافه‌ها با نغمهٔ حرف خ:

صحن سرای دیده بشستم ولی چه سود کاین گوشه نیست درخور خیل خیال تو

و چنین است مصراع اول بیتی دیگر از حافظ غزل ۲۶۶:

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

غالب ابیاتی که پیشتر به‌عنوان شاهد گفته شد، از جمله بیت «نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش» با نغمهٔ س و ش و بیت «به صفای دل رندان صبوحی‌زدگان» با نغمهٔ برآمده از ص نشان‌دهندهٔ همراهی نغمهٔ حروف با اضافه‌های موسیقی‌آفرین توانند بود.

این نکته بایستهٔ توجه است که نغمهٔ حروف چنان در ذهن پیوستگی ایجاد می‌کند که تتابع اضافات به ذهن خواننده و شنونده متبادر می‌شود مثل بیت «خیال خال تو...»

● **مجهول بلاغی**

یکی از قاعده‌های رسا (= بلیغ) ساختن سخن که زیر عنوان حذف مسندالیه در کتب بلاغی مطرح می‌شود، نهان داشتن فاعل از طریق مجهول ساختن فعل است تا بدین ترتیب ضمن آنکه سخن

در پرتو ابهام بلیغ می‌گردد، موضوع بحث از غیر مخاطب نیز نهان می‌شود. مثال نادلپسندشان صورت مجهول فعل قُتِل (= کشته شد) با این توضیح که: بگویی قَتَل (= کشته شد) و از آن زید را اراده کنی تا غیر مخاطب نفهمد! این معانی در کتب بلاغی از روزگار تفتازانی تا روزگار حاضر تکرار شده است (برای نمونه بنگرید به: ***دررالادب***، ۵۹، ***معالم البلاغه***، ۲۹).

مجهول ساختن فعل گرچه بحثی در دانش دستور زبان و در جای خود مغتنم است (مثل دیده شد، دیده می‌شود، گفته شد، گفته می‌شود و نظایر آن) اما در حوزهٔ بلاغت، مجهول حکایتی دیگر دارد. در زبان و ادب فارسی و از دیدگاه بلاغی، فعل آنگاه معلوم است که فاعل آن یا اسم باشد یا ضمیر مثل: او گفت یا پرویز گفت و چون فاعل ـ به اصطلاح دستور زبان ـ ضمیر متصل باشد، مثل: گفتند یا گفته‌اند، بگشایند، آورده‌اند و همانند آنها از منظر بلاغت، فعل، مجهول است و باید از آن به مجهول بلاغی (در برابر مجهول دستوری) تعبیر کرد. اینگونه مجهول در طول تاریخ ادب فارسی مورد توجه ادیبان بوده است. در اینگونه کاربرد هم فاعل نهان می‌شود، هم ابهام که لازمهٔ بیان هنری است، حضور می‌یابد و نقش‌آفرین می‌شود. در ادب فارسی مجهول‌های دستوری مثل: گفته شد، نوشته شد و همانند آنها به هیچ روی هنری و بلیغ نیست و به جای آنها گفته‌اند و نوشته‌اند و آورده‌اند و همانند آنها بلاغت‌آفرین است. سبب آوردن «آورده‌اند» در سراسر ***کلیله و دمنه*** با هدف گزارش داستان همین است، نهان داشتن فاعل به قصد تأکید ورزیدن بر موضوع داستان همراه با ایجاد بلاغت...

حافظ و مجهول بلاغی: حافظ که سخنان او به‌راستی مظهر بلاغت است، جای‌جای با استفاده از مجهول بلاغی بر بلاغت سخن خود می‌افزاید. از جملهٔ این موارد دو بیت است که سبب بحث نزد برخی از حافظ‌پژوهان و حافظ‌شناسان شده است:

بیت نخست: (غزل ۷۳ نسخهٔ قزوینی‌ـ غنی)

تا دم از شام سر زلف تو هر جا نزنند　　با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

در نسخه‌های خانلری (غزل ۷۴)، نیساری (دفتر دگرسانی‌ها، غزل ۶۶) عیوضی (ص ۱۱۲ـ۱۱۱) به جای «نزنند»، «نزند» ضبط شده است و دو استاد زنده‌یاد، خانلری و عیوضی، از ضبط «نزند» دفاع کرده‌اند. منظر هر دو استاد در این دفاعیه، معیارهای دستوری است، نه معیارهای بلاغی. سخنان هر دو استاد مبتنی بر دو دلیل است:

الف ـ فاعل کیست؟ از آنجا که منظر، منظری دستوری است فعل باید فاعلی مشخص داشته باشد. این فاعل، صباست و چون به گفتهٔ استاد عیوضی «صبا یکی بیش نیست بنابراین فقط نزند به صیغهٔ مفرد صحیح است» (***حافظ برتر***، ۱۱۲-۱۱) استاد خانلری هم در نقدهای خود بر حافظ تصحیح قزوینی ـ غنی که سال ۱۳۲۷ و ۱۳۲۸ در مجلهٔ ***یغما*** به چاپ رسید، دلیلی شبیه به همین دلیل در دفاع از ضبط «نزند» و فاعلیت صبا اقامه کرده‌اند.

ب ـ گناه صبا چیست؟ اگر فاعلیت صبا را بپذیریم و ضبط «نزند» را راجح بشماریم، گناه صبا اثبات می‌گردد و «گفت و شنید» (= بگو مگو = بازخواست) عاشق با صبا هم عادلانه محسوب می‌شود.

و اما رجحان ضبط بلاغی «نزنند» از منظر بلاغت ـ که خواجه بر آن تأکید می‌ورزیده است ـ با دو برهان قابل اثبات است:

یکم ــ برهان غمازی صبا: یکی از مضامین رایج در شعر و ادب فارسی که در شعر حافظ حال و هوایی خاص دارد، مضمون «غمازی صبا» است. بر طبق این مضمون، صبا، غماز ـ به تعبیر امروز ـ یعنی افشاگر معشوق است. چنانکه بر طبق یک مضمون دیگر، که باید آن را مکمل مضمون غمازی صبا دانست، اشک (= گریه)، غماز عاشق است و راز عشق عاشق را افشا می‌سازد. حافظ در یک بیت (غزل ۱۹۵) این دو مضمون را اینگونه هنرمندانه پرداخته است:

تو را صبا و مرا آب دیده شد غماز وگرنه عاشق و معشوق رازداران‌اند

بر طبق سنت‌های ادبی، معشوق، دست‌نیافتنی است و فقط صباست که به کوی معشوق و به حریم معشوق راه می‌برد و از او خبر می‌آورد و اینجا و آنجا از معشوق سخن می‌گوید و موجب برانگیخته شدن غیرت عاشق می‌شود (خانلری، غزل ۸۹):

صبا ز زلف تو با هر گلی حدیثی راند رقیب، کی ره غماز داد در حرمت؟!

چنین است که به سبب پرده‌دری و افشاگری صبا، حدیث معشوق همه جا ورد زبان‌ها می‌شود و همگان و به‌ناگزیر نامحرمان هم از معشوق و «از شام سر زلف معشوق دم می‌زنند» و سخن می‌گویند و عاشق را برمی‌آشوبند تا با صبا به گفت و شنید (و به تعبیر امروز: به بگو مگو = بحث و جدل) بپردازد و بر طبق شریعت عشق مرتکب گناه گردد و گناهکار شود.

دوم ــ برهان مجهول بلاغی: پیش از این گفتیم که با مجهول کردن فعل از یک سو فاعل را از مخاطب نهان می‌دارند و بر موضوع مورد بحث تأکید می‌ورزند و از سوی دیگر در پرتو ابهام به بار آمده از مجهول شدن فعل بر بلاغت سخن می‌افزایند. خواجه با ترجیح «نزنند» بر «نزند» بر بلاغت و سرانجام بر تأثیر سخن خود ـ که هدف نهایی بلاغت است ـ افزوده. این تغییر و این ترجیح، نتیجهٔ بازبینی‌های خواجه از شعر خویش است که با هدف هنری‌تر ساختن و بر بلاغت کلام افزودن از طریق تغییرات لفظی صورت می‌گرفته است و بی‌گمان خواجه در بازبینی‌های خود «نزند» را به «نزنند» تغییر داده است و اهل نظر می‌دانند که تفاوت این دو تعبیر از زمین تا آسمان است.

نکتهٔ بدیع دیگر در این بیت، صنعت استخدام یا ایهام استخدام است در تعبیر «دم زدن» که چون به «صبا» نسبت داده شود، به معنی «وزیدن» است و در ارتباط با «نامحرمان» به معنی «گفت‌وگو کردن» و «نقل محافل ساختن» است.

بیت دوم: (غزل ۲۰۲ نسخهٔ قزوینی ـ غنی)

به صفای دل رندان صبوحی‌زدگان بس در بسته به مفتاح دعا بگشایند

نگرش از منظر دستور زبان موجب شده است تا زنده‌یاد استاد دکتر خانلری (*دیوان حافظ*، غزل ۱۹۷) از میان ضبط‌ها این ضبط را برگزیند:

به صفای دل رندان که صبوحی‌زدگان بس در بسته به مفتاح دعا بگشایند

یعنی سوگند به صفای دل رندان که صبوحی‌زدگان (= فاعل فعل بگشایند) درهای بستهٔ بسیاری را با کلید دعا می‌گشایند (همان، ۱۲۰۴ـ۲/۱۲۰۳). اگر از منظر بلاغت به بیت حافظ بنگریم، بی‌گمان ضبط راجح، ضبط نسخهٔ قزوینی ـ غنی است و کلید حل مشکل ـ چنانکه پیشتر توضیح داده شد ـ مجهول بلاغی است. «بگشایند» در این بیت و در ابیات اول، دوم، ششم و هفتم این غزل، مجهول بلاغی است. در بیت ششم «در میخانه ببستند...» فعل «ببستند» و در بیت دوم فعل «بستند» هم در معنای «بسته شد» مجهول بلاغی است. فعل‌های «بگشایند» در ابیاتی که گفته شد، به معنی «گشوده شود» به کار رفته و جمله مجهول بلاغی است با بلاغت ویژه‌ای که از این کاربرد به بار آمده است. این نکته نیز بایَستهٔ توجه است که اگر بخواهیم به ابیاتی که از آنها سخن گفتیم و گفتیم که فعل «بگشایند» در آنها مجهول بلاغی است از منظر دستور زبان بنگریم و برای «بگشایند»ها واژه‌ای (= نامی = اسمی) به‌عنوان فاعل بجوییم، موفق نخواهیم شد. البته در نگرش دستوری فاعل این افعال ضمیر متصل «ند» خواهد بود و از این بابت مشکلی در میان نیست و کارکرد مجهول بلاغی هم محفوظ است، با ابهامی هنری که از این کارکرد به بار می‌آید و تأکیدی که بر گزاره یا موضوع مورد بحث صورت می‌گیرد، تأکید بر: گشوده شدن درهای بسته به مفتاح دعا، یا گشوده شدن در میکده‌ها و گشوده شدن گره از کار فروبستهٔ رندان (در بیت اول) و به همین ترتیب در دیگر ابیات..

در پایان به روان پاک هر دو استاد که نام عزیز و شریف آنها در این نوشته در میان آمد، استاد دکتر خانلری و استاد دکتر عیوضی درود می‌فرستم و بر این نکته تأکید می‌ورزم که اینگونه مباحث که لازمهٔ بحث‌های علمی و تحقیقی است، به هیچ روی از اهمیت و اعتبار این استادان بزرگ نمی‌کاهد که بر اعتبارشان می‌افزاید.